# ماهنامه علمی سبک شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

سال هفدهم - شماره دوم - اردیبهشت ۱۴۰۳ - شماره پی درپی ۹۶

۱. جامعه شناسی خرده فرهنگها در متون نثر عرفانی (مطالعهٔ موردی مرصادالعباد، تذکره الاولیا، اسرارالتوحید و فیه مافیه) / مهری عصری، داود اسپرهم (نویسنده مسئول)، غلامرضا مستعلی پارسا، آمنه ابراهیمی / ۱-۲۶

۲. ریشه یابی بنمایه های اسطورهٔ هبوط و عروج مهری در هفت گنبد نظامی و مثنوی معنوی / مسلم باغدار، سیما منصوری (نویسنده مسئول)، مسعود پاکدل، منصوره تدینی / ۲۷-۵۳

۳. تحلیل و واکاوی سبک فکری و ایدئولوژی شاعران غزلسرای معاصر (مطالعهٔ موردی: غزلیات محمدعلی بهمنی، حسین منزوی، سیدحسن حسینی، هوشنگ ابتهاج، فاضل نظری و قیصر امین‌پور) / رفعت پرویزی، عبدالرضا مدرس‌زاده (نویسنده مسئول)، محمد سلامتیان قمصری / ۵۵-۸۱

۴. بررسی تطبیقی ساختار طرح روایت در نظریهٔ ساختارگرایی در منظومه های «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی و «مم و زین» احمد خانی / مینا سالاری، سیدعلی اکبر شریعتی‌فر (نویسنده مسئول)، ابوالقاسم امیراحمدی / ۸۳-۹۹

۵. تحلیل نمایشنامه «آندورا» نمایش جنگ یا عشق بر پایه ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی / مارال غلامی کوتنایی (نویسنده مسئول)، علی دلیر / ۱۰۱-۱۱۶

۶. جامعه شناسی اقتصادی و فرهنگی بر اساس یادکرد مشاغل و حِرَف در شعر عصر تیموری (مورد کاری: اشعار امیر علیشیر نوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی، هلالی جغتایی) / علی کابیلی، مریم محمدزاده (نویسنده مسئول)، رضا آقایاری زاهد / ۱۱۷-۱۴۱

۷. مقایسهٔ وجوه فکری و ادبی اشعار حافظ شیرازی و سلمان ساوجی / سحر مصطفوی‌زاده، سعید روزبهانی (نویسنده مسئول)، ابوالقاسم امیراحمدی / ۱۴۳-۱۶۳

۸. آزمون تشرّف کودک ـ قهرمان رها شده-طرد شده؛ نمودی از بازگشت و رجعت به کهن‌الگوی مادر ازلی یا مادر ـ زمین (مورد کاوی: کودکان رهاشده-طرد شده در شاهنامهٔ فردوسی) / ندا منزوی، عبدالرضا سیف (نویسنده مسئول) / ۱۶۵-۱۸۴

۹. بررسی تطبیقی نگاه مفسرین و عرفا به «آیهٔ امانت»، چیستی و چرایی رد و قبول آن از سوی آسمانها و زمین و انسان در کتب تفسیری و عرفانی فارسی (روض الجنان، کشف‌الاسرار، مرصادالعباد، مثنوی معنوی) / میترا بهرامی (نویسنده مسئول)، ناصر کاظم‌خانلو / ۱۸۵-۲۰۶

۱۰. بررسی ویژگیهای سبکی زبان زنانه در سطح نحوی در رمانهای «جزیره سرگردانی» و «ساربان سرگردانی» اثر سیمین دانشور بر مبنای رویکرد رابین لیکاف / رویا رحیمی، لطیفه سلامت باویل (نویسنده مسئول)، احمد خیالی خطیبی / ۲۰۷-۲۳۰

۱۱. بررسی داستانهای رضا براهنی براساس دیدگاه روانشناسانهٔ کارل گوستاو یونگ / ریحانه خانزاده، مریم شادمحمدی (نویسنده مسئول)، فرشته مومنی / ۲۳۱-۲۴۸

۱۲. تحلیل دگرگونی و باززایی نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر بومی و منطقه ای (جنوب ایران) در رمان «اهل غرق» منیرو روانی‌پور / سودابه علی‌توکلی، مریم غلامرضا بیگی (نویسنده مسئول)، خورشید قنبری ننیز / ۲۴۹-۲۶۸

۱۳. بررسی و تحلیل سبک زبانی رمانهای عباس معروفی / رضوان فاطمی، مختار ابراهیمی (نویسنده مسئول)، پروین گلی‌زاده / ۲۶۹-۲۹۲

۱۴. نقش قافیه و ردیف در شکل‌گیری نوع ادبی غنا و حماسه (بر پایهٔ مقایسهٔ بیژن و منیژه و ویس و رامین) / نسرین قربانی، یداله شکری (نویسنده مسئول)، نوید فیروزی / ۲۹۳-۳۱۲

۱۵. روایت‌شناسی رمان «ام سعد» غسان کنفانی و «تماماً مخصوص» عباس معروفی براساس نظریهٔ ژرار ژنت / شهلا نواواجاری، شمسی واقفزاده (نویسنده مسئول)، معصومه خدادادی مهاباد / ۳۱۳-۳۳۷

دارای نمای های Sid و Isc شماره استاندارد بین المللی issn۲۷۱۷-۳۰۴۶



ماهنامه علمی سبک شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی

سال هفدهم

شماره دوم

اردیبهشت

۱۴۰۳

شماره پی درپی

۹۶

# Journal of the stylistic of Persian poem and prose (Bahar-e-Adab)

*Seience & Research Magazine*

*Volume 17, No. 2/ May, 2024/ Serial no:96*

*www.Bahareadab.com*

*Info@bahareadab.com*

*ISSN : 2717-3046*

*E-ISSN : 2717-3054*

بسم الله الرحمن الرحيم

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)

Seventeenth year - Number Two – May 2024 - continuous Number 96

**Introduction of the members of the editorial board and Managing director**
https://www.bahareadab.com/en/page/Introduction of the members of the editorial board and Managing director

**Ethical principles for publication of the article**
https://www.bahareadab.com/en/page/Ethical principles for publication of the article

Objectives of the https://www.bahareadab.com/en/page/Objectives of the Quarterly

**Creating a stylistic framework of Persian verse and prose**
https://www.bahareadab.com/en/page/Creating a stylistic framework of Persian verse and prose

**Reviewers**
https://www.bahareadab.com/en/page/Reviewers

**Contact Us**
https://www.bahareadab.com/en/contact

**Home pages**
https://www.bahareadab.com/en

**ماهنامه علمی سبک‌شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی**
(بهار ادب سابق)

این ماهنامه بر اساس امتیاز شماره ۳/۴۱۴۹ مورخ ۸۹/۵/۹ وزارت علوم و تحقیقات و فناوری، علمی پژوهشی شده است.

**صاحب امتیاز و مدیر مسئول: دکتر امید مجد دانشیار دانشگاه تهران**
**سردبیر: دکتر فاطمه مدرسی اُستاد دانشگاه ارومیه**
**سال هفدهم- شماره دوم – اردیبهشت ۱۴۰۳- شماره پیاپی ۹۶**

**چاپخانه: گنجینه مینیاتور**

**نام اعضاء هیأت تحریریه بترتیب حروف الفبا :**
دکتر منوچهر اکبری استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر بهناز پیامنی دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر احمد تمیم‌داری استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
دکتر جلال خالقی مطلق استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هامبورگ
دکتر فریده داودی مقدم دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شاهد تهران
دکتر حکیمه دبیران استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی
دکتر عبدالرضا سیف استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر محمود فضیلت استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر امید مجد دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

**آدرس :** تهران بولوار فرحزاد خ ارغوان غربی خ پامچال یک پلاک هشتم واحد اول
یا: تهران – صندوق پستی۱۵۵۸-۱۴۶۶۵ بنام امید مجد
تلفن و دورنگار : ۲۲۰۶۵۵۶۹
پایگاه الکترونیکی(سایت) : www.bahareadab.com/پست برقی(ایمیل) :info@bahareadab.com

این نشـریه علاوه بر سـایت خود مجله در پایگاه استنادی علوم کشورهای اسلامی(ISc) به نشانی www. isc.gov.ir و در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID) به نشانی www.sid.ir و مگیران نمایه میشود.

**اهداف و رویکردها و نحوهٔ ارسال مقاله و چگونگی مراحل پذیرش و چاپ**

هدف: زبان و ادبیات فارسی حوزه بسیار گسترده ای را به ژرفای هزار و دویست سال در برمیگیرد.ما در این میان،سبک شناسی نظم و نثر فارسی را محور پژوهشهای خود قرار داده ایم زیرا اولا نشریه دیگری در این حوزه فعالیت نمیکند و دیگر اینکه سبک شناسی یکی از تخصصی ترین حوزه های زبان و ادبیات فارسی است که پس از تسلط بر متون و بلاغت و دستور و تاریخ زبان و تاریخ ادبیات باید بدان روی آورد لذا پرداختن بدین شاخه از ادبیات،بنوعی تکمیل شاخه های دیگر نیز هست.هدف ماهنامه تشویق پژوهشگران به تحقیق در این حوزه است.

**زمینه و حوزه کاری مجله**:

این ماهنامه مقالاتی با محوریت موضوعات زیر را سبک‌شناسی میشناسد:

الف) بررسی یک یا چند مولفهٔ جزئی یا کلی در طول یک یا چند دوره، یا چند شاعر و نویسنده در دوره‌های مختلف، مانند: بررسی سیر شعر معاصر کودک و نوجوان، بررسی اشعار دینی قرنهای یازدهم و دوازدهم و مقایسه با قرنهای نهم و دهم، سیر تحول اغراق در سبک خراسانی، معرفی عجائب‌نامه‌ها و تحول آنها در شعر فارسی، تنوع بکارگیری اسلوب معادله در شعر حافظ و مقایسهٔ آن با دیگران،...

ب) بررسی ویژگیهای خاص یا نوآوریهای یک شاعر یا نویسنده در یک یا چند عنصر بلاغی یا زبانی یا فکری مانند: نوآوریهای سعدی در ایهام، شگردهای خاص استفاده از آیات قرآن در جهانگشای جوینی، تصویرسازی‌های ویژه صائب تبریزی با شمع، اندوهگرائی مشخصهٔ سبکی شهریار، تشبیهات موسیقائی ویژگی شعر خاقانی،...

ج) معرفی نسخه خطی تصحیح شدهٔ یک شاعر یا نویسنده بصورت زیر:

معرفی شاعر یا نویسنده و زندگینامهٔ مختصر او، معرفی دیوان تصحیح شده از نظر کمیت و محتوای آن، معرفی نسخه‌ها و ویژگیهای فیزیکی آنها، استخراج مهمترین ویژگیهای سبکی نسخه و نوآوریهای احتمالی شاعر یا نویسنده، مقایسهٔ محتوای کتاب با کتابهای پیشین و پسین بصورت اجمالی و ارائه تفاوتهای بارز و خاص در صورت وجود داشتن.

مانند: فقیر دهلوی معرفی نسخ خطی دیوان و طرز شاعری او، بررسی و معرفی نسخه خطی جواهر خمسه، معرفی گلبن کازرونی شاعر عهد قاجار و گلشن اسرار او ...

د) سبک‌شناسی آثار چاپ شده در هر یک از لایه‌های فکری و زبانی و ادبی یا مجموع آنها، بررسی جزئی یک عنصر نیز بشرط بسامد زیاد و داشتن ابتکارات و حالتهای خاص قابل قبول است. مانند: سبک‌شناسی غزلیات انوری، سبک‌شناسی ادبی اشعار دقیقی، معرفی شاعر گمنام طنز پرداز محمدعلی فدائی و تبیین جایگاه او در شعر طنز معاصر.

ه) مقالاتی که به بررسی تاثیرپذیری یا تاثیرگذاری شعرا یا نویسندگان بر یکدیگر میپردازد مانند: تاثیرپذیری سعدی از اندیشه‌های غزالی.

همچنین با توجه به محدود کردن موضوعات ماهنامه از سوی کمیسیون محترم نشریات علمی وزارت علوم، علیرغم داشتن قرابت نسبی موضوعات زیر با سبک‌شناسی، این مقالات سبک‌شناسی محسوب نشده و قابل چاپ نمیباشند:

الف) بررسی متون از دیدگاههای نظریه‌های غربی. مانند: نظریه‌های باختین، فرکلاف، گریماس و...

ب) مقالات مبتنی بر روایت شناسی و متون داستانی و رمانها

ج) مقالاتی که صـرفا یک عنصـر را در متنی بررسـی میکند بدون آنکه مقایسـه‌ای با دیگر دوره‌ها یا افراد داشته باشـد و یا حاوی ابتکارات و مطالب ویژه‌ای در حوزهٔ مورد بحث باشـد. مانند: سـیمای اسـاطیر در شعر خواجوی کرمانی، عنصر رنگ در شعر فرخی سیستانی

تبصـره: اگر بررسـی یک عنصر در یک شاعر، بگونه‌ای باشد که به تشخص سبکی منجر شود، مشمول بند دال از قسمت مقالات سبک‌شناسی شده، قابل چاپند. مانند: بررسی مسائل انتقادی در اشعار سیف فرغانی و تحلیل آنها.

د) هر نوع مقاله در حوزهٔ ادبیات تطبیقی مگر اینکه نشـــان دهندهٔ تاثیری چشـــمگیر از ادبیات دیگر در ادبیات فارسی باشد.

**فرمت مقاله :**

مقالات ترجیحاً با استفاده از نرم‌افزار Microsoft office Word ۲۰۰۳ و یا بالاتر نوشته شود. حروف مقالات برای زبان فارسی با قلم بی – نازنین (B-Nazanin) و برای زبان انگلیسی Calibri با فونت سایز ۱۱ استفاده نمایند.

| | |
|---|---|
| **عنوان** | ۱- حداکثر تا ۱۵ کلمه باشد.<br>۲- عنوان منعکس کننده محتوای مقاله باشد.<br>۳- از درج کلمات اختصاری در عنوان اجتناب گردد<br>۴- مختصر و ساده و با مفهوم باشد.<br>۵- یک عنوان کوتاه (Running Title) نیز برای مقاله جهت مقاصد کتاب شناختی تهیه گردد<br>۶- توصیه میشود که همیشه عنوان مقاله در آخر و پس از نهایی شدن مقاله طرح و تدوین گردد. |
| **نویسنده** | ۱- نام نویسنده (گان) زیر سطر عنوان مقاله ذکر گردد.<br>۲- نویسنده مسؤول ( Corresponding author ) با علامت ستاره (*) متمایز شود<br>۳-آدرس آکادمیک کامل نویسنده (گان) شامل دانشگاه، دانشکده و یا موسسه تحقیقاتی مربوط به آنان درج گردد.<br>۴- اصـول نام نویسـی لاتین در چکیده انگلیسـی رعایت گردد؛ به این صـورت که اول نام خانوادگی، سپس حرف اول نام نویسنده (گان) ذکر شود.<br>۵- تلفن، نمابر و آدرس الکترونیک نویسنده مسئول در صفحه اول ذکر شود. |
| **خلاصه (چکیده)** | ۱- با توجه به اهمیت ویژه خلاصه مقاله ( اعم از فارسی و انگلیسی) در صفحه های مستقل به صورت سـازمان یافته و با توجه به طرح جدید نشـریه برگرفته از پایگاه های اسـتنادی بین المللی، به صـورت زیر طراحی و نگارش گردد:<br>الف- پیشینه و اهداف (Background and aims)<br>ب- روش تحقیق (Methods)<br>ج- یافته ها (Findings)<br>د- نتیجه گیری(Conclusion)<br>مفاهیم و عناصر محتوای مقاله بصورت زیر باشد :<br>الف- پیشینه و اهداف: |

| | |
|---|---|
| | این بخش حداکثر در دو تا سه جمله در ارتباط با پیشینه و ضرورت انجام مطالعه باشد. اهداف جملاتی روشن، قابل سنجش (در مطالعات کمی یا کیفی) یا قابل دستیابی باشد و در همه قسمتهای مقاله یکسان استفاده گردد.<br>ب- روش تحقیق:<br>باید شامل اطلاعات کلی در مورد نوع مطالعه، جامعه و نمونه، روش و ابزار جمع آوری داده ها و زمان و نوع مداخله باشد. به طور خلاصه معیارهای ورود و خروج از تحقیق ذکر شود. کنترل روایی و پایایی ذکر شود و روش آماری و نرم افزار آماری مورد استفاده ذکر گردد.<br>ج- یافته ها<br>در مطالعات کمی، یافته ها متناسب با هدف به تفکیک گروه های مطالعه با آزمونهای آماری استفاده شده به همراه نتایج و ضریب و فاصله اطمینان و ذکر مسایل آماری بیان گردد.<br>د- نتیجه گیری<br>این بخش نباید تکرار یافته های پژوهش باشد. در این بخش جمع بندی نهایی یافته ها همراه با توصیه های محقق، کاربردهای بخش یافته ها یا نتایج در رشته تخصصی بیان گردد. پیشنهادات و محدودیتها و موانعی که در سر راه تحقیق وجود داشته نیز ذکر گردد.<br>۲- از ذکر منابع و ارجاعات در این بخش پرهیز گردد<br>۳- جملات تمامی بخشهای مقاله از سوم شخص مجهول استفاده شود و از ذکر جملات با اول شخص پرهیز شود<br>۴- از درج کلمات اختصاری در بخش چکیده اجتناب گردد<br>۵- چکیده به میزان ۲۰۰ تا ۴۰۰ کلمه و به صورت چکیده مبسوط نگارش گردد.<br>۶- کلمات کلیدی:<br>۱- بین ۴ تا ۷ واژه اصلی از مقاله و ترجیحا و در صورت امکان از کلمات عنوان مقاله استفاده نگردد<br>۲- کلمات کلیدی در چکیده فارسی به زبان فارسی و در چکیده انگلیسی به زبان انگلیسی باشد و با یکدیگر مطابقت داشته باشد.<br>۳- کلمات کلیدی به صورت مخفف و اختصار نوشته نشود مگر اینکه بعد از ذکر کامل عبارت، در داخل پرانتز آورده شود مثلا: Iran (IR)<br>۴- کلمات کلیدی با استفاده از نقطه ویرگول ( ؛ ) از یکدیگر جدا شوند. |
| **مقدمه** | مقدمه باید خلاصه، روشن، هدفمند و منظم نوشته شود. لذا نویسندگان محترم لازم است به نوع, توالی و ترتیب منطقی اطلاعات ارائه شده در مقدمه توجه نمایند. این اصول در مطالعات کمی و کیفی تفاوتی ندارند و ترتیب آنها شامل :<br>۱- توضیح در مورد موضوع و عرصه پژوهش به صورت عام.<br>۲- توضیحات اختصاصی‌تر در مورد جنبه یا بعدی از مشکل که مورد توجه خاص این مطالعه است.<br>۳- مروری بر یافته های مطالعات دیگر که مرتبط با مساله و موضوع پژوهش میباشد. لذا غالب منابع در این بخش پراکندگی خواهد داشت<br>۴ - تحلیل اطلاعات ارائه شده در یافته های مطالعات مرتبط و تبیین خلا ء یا شکاف موجود در مورد مساله مورد پژوهش در راستای ضرورت انجام مطالعه حاضر<br>۵- منابع درون متن براساس سیستم هاروارد (شماره)تدوین گردد<br>۶- در انتهای مقدمه، ابتدا بیان اهداف یا سوالات یا فرضیه های اصلی پژوهش و سپس محل اجرای تحقیق و سال آن باید ذکر گردد. |

| | |
|---|---|
| **روش مطالعه** | روش مطالعه یکی از بخشهای مهم مقاله است که بیانگر استحکام و دقت مطالعه میباشد،<br>۱- در مطالعات کمی، روش باید شامل اطلاعاتی روشن و کامل درباره:<br>الف- طراحی مطالعه و تناسب آن با هدف/سوال/فرضیه و زمان و مکان, جامعه مطالعه و محیط، ویژگیهای ورود و خروج آنها از مطالعه، نحوه و روند متغیرهای اصلی و تعاریف آنها بیان شود.<br>ب- روش کار یا مراحل مداخله، اعتبار و پایایی آن، روند امتیاز بندی داده های حاصل از ابزار (کمی و کیفی) و ملاحظات اخلاقی<br>ج- نحوه مدیریت اطلاعات و روشهای آماری.<br>در مطالعات کیفی، باید شامل اطلاعاتی روشن و کامل در باره:<br>الف- طراحی مطالعه و تناسب آن با هدف، سوالات تحقیق، زمان و مکان یا محیط طبیعی مطالعه، نحوه دستیابی به مشارکت کنندگان و ویژگیهای آنها<br>ب- روش یا نحوه ورود پژوهشگر به عرصه طبیعی مطالعه، توضیح کامل در مورد روشها و مراحل تولید یا جمع‌آوری داده‌ها، نحوه و معیار اشباع یا اتمام جمع آوری داده‌ها، توضیح روشهای بکار رفته در تعیین اعتبار ودقت اطلاعات و ملاحظات اخلاقی<br>ج- نحوه مدیریت اطلاعات و روش مطالعه. |
| **یافته‌ها** | ۱- یکی دیگر از بخشهای مهم مقاله که آینه تمام نمای دستاورد مطالعه میباشد، یافته های اصلی براساس اهداف مطالعه به روشنی و به اندازه کافی باید ارائه گردد. به طوریکه خواننده بتواند براحتی در مورد میزان دستیابی به اهداف قضاوت کند.<br>2- داده‌ها و مفاهیم آماری مثل تعداد/ درصد و یا میانگین/انحراف معیار بدون تفسیر ذکر گردند. نوع و تناسب آزمونها و سطح معنیداری آنها بیان شوند.<br>۳- داده ها و یافته هایی که در جداول و نمودارها ارائه میگردد نباید در متن تکرار شود و در حد امکان بطور خلاصه در مورد توزیع آنها در متن جمع بندی صورت گیرد.<br>۴- تمامی اشکال مشتمل بر نمودارها باید به صورت اکسل عرضه گردد و داده ها و اعداد در داخل آن به انگلیسی نوشته شود. عنوان اشکال باید در زیر شکل به هر دو زبان فارسی و انگلیسی درج گردد و به ترتیب برحسب حضوراشکال در متن شماره گذاری گردد<br>۵- داده ها و اعداد داخل جداول باید به زبان انگلیسی نوشته شود. عنوان جداول باید در بالای جدول و به هر دو زبان فارسی و انگلیسی درج گردد و به ترتیب برحسب حضور جداول شماره گذاری گردد<br>۶- نقشه‌ها باید براساس روشهای استاندارد درج و واجد لوگوی جهت‌یابی و مقیاس باشد.<br>۷- کلیه اشکال، جداول و نقشه ها با ذکر شماره در متن شرح داده شود. |
| **نتیجه گیری** | نتیجه گیری نهایی باید شامل جمع بندی نهایی و مختصر از مطالب بحث در ارتباط با هدف کلی یا فرضیه |
| **تشکر و قدردانی** | در این بخش از مراکز علمی، مؤسسه تأمین کننده بودجه، افراد و یا سازمانهایی که به نحوی در انجام مطالعه و یا نگارش مقاله همکاری نموده‌اند قدردانی میگردد. این بخش برای کلیه مقالات اجباری است. |
| **منابع و مآخذ** | منابع مقاله به روش هاروارد تنظیم میگردند.این روش در زیر شرح داده شده است: |

**ارجاعدهی فهرست منابع**

ارجاع درون متن

الف) اگر منبع مربوط به کتابهای دورهٔ معاصرست با ذکر نام کتاب و نام خانوادگی نویسنده و شماره صفحه بیاید مانند : (از کوچه رندان، زرین کوب : ص ۱۳) و اگر کتاب چند جلدی است شماره جلد نیز اضافه گردد، مانند : (سبک شناسی نثر، بهار، ج ۱ : ص ۱۷)

ب) اگر منبع مربوط به دیوانهای شعر و نثر قدیم است به صورت نام کتاب و شماره بیت و یا باب کتاب مذکور بیاید. مانند : (گلستان، باب هشتم)، ( شاهنامهٔ مسکو، ج ۳، بیت ۱۱۴۲)

ج ) چنانچه منبع مربوط به دیوانهای نظم و نثر قدیم است و مصحح معاصر آنرا تصحیح کرده و قرارست از آنچه مصحح در شرح و نقد کتاب مذکور نوشته ارجاعی داده شود نام کتاب و مصحح بیاید، مانند (مقدمهٔ اسرارالتوحید، شفیعی کدکنی)، (تعلیقات فرج بعد از شدت، حاکمی والا) توضیح :

از نوشتن سال چاپ کتاب در متون نظم و نثر گذشته جداً پرهیز شود. مثال: (سعدی : ۱۳۸۴ :۷)

☑ توضیحات متن، بصورت پاورقی در پائین همان صفحه می آید نه بصورت پی نوشت در انتهای مقاله .

- ارجاعات در فهرست منابع حتماً به دو صورت فارسی و ترجمه انگلیسی ارائه شوند:
- ارجاعدهی کتاب در فهرست منابع به زبان فارسی:
- نام کتاب.نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، تاریخ انتشار، نام مترجم یا مصحح اگر دارد، شماره ویرایش اگر دارد، شهر محل انتشار، ناشر، شماره صفحات استفاده شده.
- ارجاعدهی مقاله در فهرست منابع به زبان فارسی:
- نام مقاله، نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار. نام مجله، جلد، دوره. شماره، شماره صفحات.

ارجاعدهی پایان نامه در فهرست منابع به زبان فارسی:

عنوان پایان نامه. نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده، پایان‌نامه کارشناسی ارشد یا دکتری. نام شهر محل تحصیل: نام دانشگاه، سال. انتشار

۱) ارجاع دهی روش هاروارد مخصوص ترجمه منابع به انگلیسی:

برای کتاب :

نام خانوادگی، نام. (تاریخ انتشار). عنوان کتاب یا مقاله . شماره ویرایش. شهر محل انتشار: ناشر، شماره صفحات استفاده شده .

Safa, Z. (1999). History of Literature. 2nd ed. Tehran: Ferdows, pp. 48-50

Safa, Z. (1999). History of Literature. 2nd ed. Tehran: Ferdows, p. 58

شماره ویرایش هرگز برای ویرایش نخست یک کتاب ذکر نمیشود. در صورتی که شماره ویرایش کتاب مشخص نباشد، فرض بر ویرایش اول بوده و در ارجاع ذکر نمیشود. برای ارجاع دادن به کتابی که بیش از یک نویسنده دارد، نام نویسندگان به همان ترتیبی که در خود کتاب آمده ذکر میشود. برای جدا کردن نام دو نویسنده از "And"استفاده میشود.

- برای مقاله:

نام خانوادگی، حرف اول نام. (تاریخ انتشار). عنوان. نام مجله، جلد(شماره)، شماره صفحات.

Ross, N. (2015). On Truth Content and False Consciousness in Adorno's Aesthetic Theory. Philosophy Today, 59(2), pp. 269-290

برای مقالاتی با چند نویسنده، مشابه آنچه در خصوص کتاب ذکر شد عمل میشود. همچنین اگر چند اثر از یک نویسنده مورد ارجاع واقع شود آنها را به ترتیب سال انتشار ذکر کرده، و چنانچه در یک سال منتشر شده باشند به ترتیب الفبای نام آثار درج میشوند.

●پایان نامه:

نام خانوادگی نویسنده ابتدای نام نویسنده. عنوان پایان نامه. پایان‌نامه کارشناسی ارشد یا دکتری. نام شهر محل تحصیل: نام دانشگاه؛ سال. انتشار

Kay JG. Intracellular cytokine trafficking and phagocytosis in macrophages [PhD Thesis]. St LuciaQld: University of Queensland; 2007.

**متفرقات دیگر و املا**

☑ توضیحات متن ، بصورت پاورقی در پائین همان صفحه می آید نه بصورت پی نوشت در انتهای مقاله .

☑ در مقدمه این مطالب بیاید : تکرار کوتاه سـئوال اصلی، شیوهٔ پژوهش (روش کار)، ضرورت تحقیق و پیشینهٔ تحقیق ذکر گردد.

☑ مقاله حتماً در حوزهٔ سبک شناسی نظم و نثر فارسی باشد و شالودهٔ آن بیشتر بر مبنای آراء ایرانی و بلاغت و سبک شناسی فارسی باشد تا آراء غربیان .

همچنین خواهشمندست در املاء مقاله خود به این نکات توجه فرمائید :

☑ می مضارع، تر تفضیلی و های جمع، متصل نوشته میشوند.

☑ در کلمات مرکب، اصل بر پیوسته نویسی است (مانند: گلبرگ، دستفروش، هماهنگ) مگر آنکه ساده نویسی، مانع آن شود مانند «برف پاک کن»

☑ بر روی «های» غیر ملفوظ، یای کوچک می آید، نه یای بزرگ: خانهٔ من.

☑ ضـمائر متصـل به کلمات مختوم به «ای» میچسـبند. مانند:«من قاضـیم» و بصـورت«من قاضی ام»، نوشته نمیشوند.

**تذکر: خواهشمندست از دو اشتباه رایج زیر خودداری فرمائید:**

۱- «ی» مصـدرسـاز به بن مضـارع میچسـبد نه بن ماضی، بنابراین سبک شناسی و زبانشناسی درستند، از بکار بردن سبک شناختی و روانشناختی و زبانشناختی پرهیز فرمائید.

۲- جمع واژه، واژه‌هـا اسـت نه واژگان، لطفاً از بکار بردن واژگان خودداری فرمائید. مضـاف بر اینکه لغت واژه نمیتواند در تمام موارد بجای « لغت، کلمه، اصطلاح و مفردات» بکار رود.

**مراحل پذیرش مقاله :**

هر مقاله ابتدا توسط سردبیر بررسی اولیه میگردد و چنانچه موضوع آن مناسب مجله و محتوای آن از پختگی نسبی برخوردار باشد، برای دو داور ارسال خواهد شد. هزینه داوری دو میلیون ریال و غیرقابل برگشت است. چنانچه مقاله‌ای مورد پذیرش داوران قرار گرفت در جلسهٔ هیات تحریریه نیز مطرح خواهد شد و پس از تائید هیات تحریریه در نوبت چاپ قرار میگیرد. هزینه چاپ هر مقاله نیز پانزده میلیون ریال است.

**فهرست مقالات**

**۱. جامعه‌شناسی خرده فرهنگها در متون نثر عرفانی (مطالعهٔ موردی مرصادالعباد، تذکره الاولیا، اسرارالتوحید و فیه مافیه)..... ۱**

مهری عصری، داود اسپرهم (نویسنده مسئول)، غلامرضا مستعلی پارسا، آمنه ابراهیمی

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7302

**۲. ریشه‌یابی بنمایه‌های اسطورهٔ هبوط و عروج مهری در هفت گنبد نظامی و مثنوی معنوی**

مسلم باغدار، سیما monzawi (نویسنده مسئول)، مسعود پاکدل، منصوره تدینی

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.6939

**۳. تحلیل و واکاوی سبک فکری و ایدئولوژی شاعران غزلسرای معاصر ..... ۵۵ (مطالعهٔ موردی: غزلیّات محمّدعلی بهمنی، حسین منزوی، سیدحسن حسینی، هوشنگ ابتهاج، فاضل نظری و قیصر امین‌پور)**

رفعت پرویزی، عبدالرضا مدرس‌زاده (نویسنده مسئول)، محمد سلامتیان قمصری

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7343

**۴. بررسی تطبیقی ساختار طرح روایت در نظریهٔ ساختارگرایی در منظومه‌های «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی و «مم و زین» احمد خانی..... ۸۳**

مینا سالاری، سیدعلی اکبر شریعتی‌فر (نویسنده مسئول)، ابوالقاسم امیراحمدی

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7342

**۵. تحلیل نمایشنامه «آندورا» نمایش جنگ یا عشق بر پایه ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی ۱۰۱**

علی دلیر، مارال غلامی کوتنایی (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7309

**۶. جامعه‌شناسی اقتصادی و فرهنگی بر اساس یادکرد مشاغل و حِرَف در شعر عصر تیموری (مورد کاری: اشعار امیر علیشیر نوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی، هلالی جغتایی)..... ۱۱۷**

علی کابیلی، مریم محمدزاده (نویسنده مسئول)، رضا آقایاری زاهد

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7290

**۷. مقایسهٔ وجوه فکری و ادبی اشعار حافظ شیرازی و سلمان ساوجی..... ۱۴۳**

سحر مصطفوی‌زاده، سعید روزبهانی (نویسنده مسئول)، ابوالقاسم امیر احمدی

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7263

**۸. آزمون تشرّف کودک ــ قهرمانِ رها شده/ طرد شده؛ نمودی از بازگشت و رجعت به کهن‌الگوی مادر ازلی یا مادر ــ زمین (موردکاوی: کودکان رهاشده /طرد شده در شاهنامهٔ فردوسی) ..... ۱۶۵**

ندا منزوی، عبدالرضا سیف (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7316

**۹. بررسی تطبیقی نگاه مفسرین و عرفا به «آیهٔ امانت»، چیستی و چرایی رد و قبول آن از سوی آسمانها و زمین و انسان در کتب تفسیری و عرفانی فارسی (روض الجنان، کشف‌الاسرار، مرصادالعباد، مثنوی معنوی)..... ۱۸۵**

میترا بهرامی (نویسنده مسئول)، ناصر کاظم خانلو

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7307

**۱۰. بررسی ویژگیهای سبکی زبان زنانه در سطح نحوی در رمانهای «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردانی» اثر سیمین دانشور بر مبنای رویکرد رابین لیکاف..... ۲۰۷**

رویا رحیمی، لطیفه سلامت باویل (نویسنده مسئول)، احمد خیالی خطیبی

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7334

**۱۱. بررسی داستانهای رضا براهنی براساس دیدگاه روانشناسانهٔ کارل گوستاو یونگ .... ۲۳۱**

ریحانه خانزاده، مریم شادمحمدی (نویسنده مسئول)، فرشته مومنی

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7295

**۱۲. تحلیل دگرگونی و باززایی نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر بومی و منطقه‌ای (جنوب ایران) در رمان «اهل غرق» منیرو روانی‌پور..... ۲۴۹**

سودابه علی‌توکلی، مریم غلامرضا بیگی (نویسنده مسئول)، خورشید قنبری ننیز

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7294

**۱۳. بررسی و تحلیل سبک زبانی رمانهای عباس معروفی .....۲۶۹**

رضوان فاطمی، مختار ابراهیمی (نویسنده مسئول)، پروین گلی‌زاده

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7348

**۱۴. نقش قافیه و ردیف در شکل‌گیری نوع ادبی غنا و حماسه (بر پایهٔ مقایسهٔ بیژن و منیژه و ویس و رامین)..... ۲۹۳**

نسرین قربانی، یداله شکری (نویسنده مسئول)، نوید فیروزی

**۱۵. روایت‌شناسی رمان «ام سعد» غسان کنفانی و «تماماً مخصوص» عباس معروفی براساس نظریهٔ ژرار ژنت..... ۳۱۳**

شهلا نواواجاری، شمسی واقف زاده (نویسنده مسئول)، معصومه خدادادی مهاباد

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7336

مقاله پژوهشی

# جامعه‌شناسی خرده فرهنگها در متون نثر عرفانی (مطالعهٔ موردی مرصادالعباد، تذکره الاولیا، اسرارالتوحید و فیه مافیه)

**مهری عصری[۱]، داود اسپرهم*[۱]، مستعلی پارسا[۱]، آمنه ابراهیمی[۲]**

*۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.*

*۲- گروه تاریخ، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.*

---

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۲۶-۱

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7302

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

---

## چکیده:

**زمینه و هدف:** درک ماهیت و شناخت ساختار و آگاهی از کارکردهای فرهنگ، یکی از بنیادیترین جستارهای زندگی امروزی بشر معاصر است. با وجود آنکه طی دهه‌های اخیر، در پیوند با فرهنگ نظریه‌پردازان بسیاری به بحث و بررسی پرداخته‌اند اما بنظر میرسد همچنان میتوان در این باره به بحث و بررسی پرداخت. فرهنگ هم مولّد رفتارها و رویدادهای اجتماعی در یک جامعه است و هم متقابلاً از آن تأثیر میپذیرد. پیوند و درهم تنیدگی فرهنگ با ابعاد گوناگون زندگی انسان از گذشته تاکنون، میتواند دلیل قانع‌کننده‌ای بر اهمیت پدیدهٔ فرهنگ در زندگی انسان باشد. فرهنگ نه تنها در بهبود و ساماندهی روابط با دیگر جوامع دارای کارکردی اثر بخش است، بلکه فرایند و روابط خرده سیستمهای درونی یک فرهنگ را نیز تحت تأثیر قرار میدهد. عرفان و تصوّف از دیرباز تاکنون، همواره یکی از اصلیترین و مهمترین گفتمان مسلّط در جوامع انسانی بویژه ایران بوده است بهمین دلیل بخش وسیعی از متون و آثار منظوم و منثور فارسی آکنده از مفاهیم و مضامین عرفانی است و این آثار نیز بمیزان زیادی از عناصر فرهنگی در جامعه تأثیر پذیرفته و بر آن اثر گذاشته‌اند. در این مقاله نگارندگان بر آنند تا با دیدگاه بینارشته‌ای از منظر علم جامعه‌شناسی به بررسی و واکاوی خرده فرهنگها درگزیده‌ای از متون نثرعرفانی بپردازند.

**روش پژوهش:** این پژوهش که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و روش سندکاوی صورت گرفته است. جامعهٔ آماری این پژوهش شامل مرصادالعباد، تذکره الاولیا، اسرارالتوحید و فیه مافیه میباشد.

**یافته‌های پژوهش:** یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که متون عرفانی بستر بسیار مناسبی بمنظور انعکاس خرده فرهنگهای گوناگون در ساختار و بافت کلّی فرهنگی یک جامعه بحساب می‌آید.

**نتیجه‌گیری:** تأثیرگذاری عرفان بر خرده فرهنگها را میتوان ذیل تساهل و تسامح، رازداری، مهربانی، احترام به همنوع، صداقت، بخشندگی، عشق، مدارا، انزوا، عزلت و گوشه نشینی، مبارزه با ریاکاری، طغیان علیه نظام حاکم تحلیل نمود. خرده فرهنگهای موجود در عرفان مانند ریاستیزی و دوری از فعالیّتهای سیاسی و محیط حکومتی ابزاری برای مقاومت عارفان در برابر گفتمان مسلّط و غالب جامعه بوده است.

تاریخ دریافت: ۲۷ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۳۰ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۵ تیر ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۹ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
جامعه‌شناسی، خرده فرهنگ، عرفان، فرهنگ، متون اولیهٔ منثور عرفانی.

* نویسنده مسئول:
sparham@atu.ac.ir
(+۹۸ ۲۱) ۴۸۳۹۰۰۰۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 1-26

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Sociology of subcultures in mystical prose texts (Case study of Mersadol Ebad, Tadhkirat al-Awliya, Asrar al-Tawhid and Fihe Mafih)

**M. Asri[1], D. Asperham*[1], M. Parsa[1], A. Ebrahimi[2]**
*1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.*
*2- Department of History, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 17 June 2023
Reviewed: 21 July 2023
Revised: 06 July 2023
Accepted: 20 September 2023

**KEYWORDS**
Sociology, sub-culture, Mysticism, Culture, Early mystical prose texts.

*Corresponding Author
✉ *sparham@atu.ac.ir*
☎ (+98 21) 48390000

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Understanding the nature and structure and knowledge of the functions of culture is one of the most fundamental quests of contemporary human life. Although in recent decades, many theorists have discussed and investigated in connection with culture, but it seems that it is still possible to discuss and investigate this issue. Culture is the generator of behaviors and social events in a society. And it is reciprocally affected by it. The connection and entanglement of culture with various aspects of human life from the past until now can be a convincing proof of the importance of the phenomenon of culture in human life. Culture not only has an effective function in improving and organizing relations with other societies, but also affects the process and relations of internal sub-systems of a culture. Mysticism and Sufism have always been one of the main and most important dominant discourses in human societies, especially in Iran, for this reason, a large part of the texts and works of Persian poetry and prose are full of mystical concepts and themes, and these works also have a large amount of elements They have influenced and influenced culture in the society. In this article, the authors intend to investigate and analyze the subcultures in the early mystical texts with an interdisciplinary perspective from the perspective of sociology.

**METHODOLOGY:** In this research, which was carried out in a descriptive-analytical way based on library studies and the method of document analysis, the statistical community of this research includes Mersadol Ebad, Tadhkirat al Awliya, Asrar al-Tawhid and Fihe Mafih.

**FINDINGS:** The findings of the research indicate that mystical texts are a very suitable platform for reflecting various subcultures in the overall cultural structure and context of a society.

**CONCLUSION:** The impact of mysticism on subcultures can be analyzed under tolerance, secrecy, kindness, respect for fellow human beings, honesty, generosity, love, tolerance, isolation, seclusion, fighting hypocrisy, rebellion against the ruling system. The existing subcultures in mysticism, such as headship and distance from political activities and government environment, have been a tool for the resistance of mystics against the dominant discourse of society.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7302

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 24 | 0 | 0 |

**مقدمه**

ادبیّات هر ملّتی بازتابی از اوضاع اجتماعی آن ملّت در ادوار گوناگون است و یا حداقل میتوان گفت برخی از مهمترین جنبه‌های واقعی زندگی مردم هر عصر و زمانه را در خود منعکس میسازد؛ اهمیت این مسأله تا بدانجاست که برخی از پژوهشگران معتقدند که: «از ادبیّات میتوان بعنوان یک سند اجتماعی برای بدست آوردن نکات کلّی تاریخی ـ اجتماعی استفاده کرد» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ص ۹۹). مباحث مهم فرهنگی و مسالهٔ نظامات خرده فرهنگی در متون صوفیه نکتهٔ حائز اهمیتی است که در مسألهٔ جامعه‌شناسی ادبیّات میتوان آن را بررسی نمود. بر اساس شواهد موجود در هیچ دورهٔ تاریخی، متون عرفانی از تأثیر محیط اجتماعی برکنار نبوده و از سویی بر محیط اجتماعی و فرهنگ جامعهٔ خویش نیز تأثیرگذار بوده‌اند و به این معنا که عرفان نه تنها از فرهنگ و کارگزاران اجتماعی تأثیر میپذیرد، بلکه موجد اثرات فرهنگی نیز میگردد زیرا هم محصول فرهنگ است دارای خرده فرهنگها و ریز فرهنگهای گوناگون و هم شکل‌دهندهٔ فرهنگ و تأثیرگذار بر خرده فرهنگهای آن. با بررسی عرفان و متون عرفانی میتوان مشاهده کرد که تعالیم عرفانی بهیچ عنوان بصورت مطلق سالک را از جامعه دور نمیکند. ضرورت حضور عارف در جامعه را با توجّه به سه موضوع میتوان ثابت کرد: الف) در مسیر سلوک «سالک به‌نوعی خود در طول ارادهٔ خداوند فاعل اصلی این راه است و نمیتواند علم و آگاهی کامل به نیازمندی‌های نفس خود، در هر مرحله از طی طریق داشته باشد. پیچیدگی نفس، حیله‌های آن را نیز پیچیده و مکرآمیز میکند. بنابراین، سالکی که پس از خلوت‌گزینی طولانی، بزعم خود تمام حیله‌های نفس را شناسایی و مهار نموده ممکن است در مرحلهٔ بعدی، سلوک خود با سؤال و استعدادی درون خویش روبه رو شود که تا این مرحله، بر خود وی نیز مکشوف نبوده و در ارتباط با جامعه شکل تازه‌ای به خود میگیرد. از این رو ابوسعید ابوالخیر میگوید: مرد آن بود که در میان خلق بنشیند و بر خیزد و بخسبد و بخورد و در میان بازار در میان خلق داد و ستد کند و با خلق بیامیزد و یک لحظه به دل از خدای غافل نباشد» (پارسانیا، ۱۳۸۰:ص ۵۹). ب) زهد نیز از تعالیم عرفانی است که عارف را برای ورود به عالم اسرار الهی آماده میکند. اصولاً زهد با انزوا در عرفان اسلامی جایگاهی ندارد. ج) عشق نیز از دیگر عناصر اصلی عرفان است. در نگاه عاشقانهٔ عارف، تمام هستی، جلوه‌ای از حضرت حق است. «باید گفت انسان دوستی و عشق به تمام هستی [در ابعاد اجتماعی] از مهمترین آموزه‌های عرفان و تصوّف اسلامی است. بخصوص در تصوّف خراسان، ضرورت انسان دوستی و اندیشیدن به مصائب حیات انسانی و دردهای مردم حتی جانوران دیگر، بسیار چشمگیر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴:صص ۳۶ ـ ۳۷). در بحث ارتباط عرفان و جامعه‌شناسی ادبیّات میتوان به یکی از مباحث کلیدی و اساسی یعنی بحث از «سفر الی الله» و «فی الله» اشاره نمود که بعنوان حلقهٔ واسطه و رابط میان مباحث عرفانی و جامعه‌شناسی میتواند مورد توجّه قرار گیرد. این موضوع همواره از موضوعات مورد توجّه عارفان و اندیشمندان حوزهٔ عرفان بوده است و با محوریت بحث «عرفان اجتماعی» مورد توجّه بوده است. «در این مرحله از سلوک، حضور در جامعه برای عارف موضوعیت پیدا کرده و دارای اهمیت میشود زیرا نسبت به مسائلی علم پیدا میکند که حضورش در اجتماع الزام‌آور میشود. در طی این سفر، سالک خلایق آثار و لوازم وجودی آنها را مشاهده میکند و به آنچه به سود و زیان آنهاست پی میبرد و به نحوهٔ وجود آنها به‌سوی حق و آنچه آنها را به سوی حق، سوق میدهد، علم پیدا میکند؛ در نتیجه از خلایق و آنچه آنها را از سیر به سوی حق باز میدارد، خبر میدهد» (قمشه‌ای، ۱۳۶۴: ص۲۱۲). آنچه که بر عارف مکشوف میگردد، سبب میشود حضور وی در جامعه متفاوت باشد از این جهت که وی از اموری آگاهی دارد که به‌نحوهٔ حضور وی، جهت میبخشد. از این رو بررسی جامعه‌شناسانهٔ عرفان و بررسی خرده فرهنگهای عرفانی یعنی مجموعه دستورالعملهای عرفان در حوزهٔ اجتماع.

در این راستا مسئلهٔ اساسی در پژوهش پیش رو، رابطهٔ خرده فرهنگها و عرفان، نسبت فرهنگ و عرفان، جایگاه الگوها در باورهای عرفانی، جایگاه ارزشها، باورها و رفتارها و کنشها در قالب خرده فرهنگ در عرصهٔ اجتماع و نظام فکری عارفان و ارتباط آن با گونهٔ فرهنگ میباشد. سوال اصلی که در این جستار در پی پاسخ به آن هستیم اینکه سهم عرفان در ایجاد خرده فرهنگها در ساخت نظامهای اجتماعی چگونه است؟ تأثیرگذاری عرفان بر خرده فرهنگها را ذیل چه مواردی میتوان تحلیل نمود؟ با توجّه به سوالات مطرح شده فرضیهٔ اصلی مقاله آن است که تأثیرگذاری عرفان بر خرده فرهنگها را میتوان ذیل تساهل و تسامح، رازداری، مهربانی، احترام به همنوع، صداقت، بخشندگی، عشق، مدارا، انزوا، عزلت و گوشه نشینی، مبارزه با ریاکاری، طغیان علیه نظام حاکم تحلیل نمود. خرده فرهنگهای موجود در عرفان مانند ریاستیزی و دوری و انزوا از فعالیّتهای سیاسی و محیط حکومتی ابزاری برا مقاومت عارفان در برابر گفتمان مسلّط و غالب جامعه بوده است.عارفان و نویسندگان برجستهٔ ادبیات عرفانی همچون نجم رازی، عطّار نیشابوری، محمّدبن منوّر و مولانا بمثابه جامعه شناسان دقیق و موشکاف سعی داشته‌اند تا جزییترین و دقیقترین مسائل فرهنی جامعه را مورد توجّه قرار دهند و نمودهای آن را در آثار خویش منعکس نمایند.

### هدف پژوهش

هدف اصلی این پژوهش شناسایی خرده فرهنگهای موجود در عرفان ایرانی ـ اسلامی سده‌های نخستین بر اساس متون منثور عرفانی است. هدف دیگر این جستار، ارائه طبقه‌بندی شده‌ای از خرده فرهنگهای عرفان بر مبنای آثار مورد مطالعه و تحلیل هنجارها، ارزشها و ضدارزشها بعنوان خرده فرهنگ در نظام فکری عرفان ایرانی ـ اسلامی است تا معیار و سنجه‌ای جامعه‌شناسانه برای ارزیابی نظام فکری عرفان فارسی بدست آوریم.

### اهمیت و ضرورت پژوهش

خرده فرهنگها یکی از موضوعات کلیدی و اساسی هر نهاد اعم از عرفان و تصوّف به‌مثابه یک کلیت فرهنگی منسجم میباشد که میتواند از موضوعات محوری و اساسی در مطالعات بینارشته‌ای جهت آشکار شدن ابعاد گوناگون ماهیت جامعه‌شناسانهٔ عرفان و متون عرفانی فارسی و نیز بررسی میزان تأثیرپذیری عارفان ایرانی از خرده فرهنگهای موجود در جامعه و نیز اثرگذاری آنان بر این مفهوم باشد. آگاهی از نقشهٔ فرهنگی و خرده فرهنگی مختلف جامعه ایران بر مبنای متون عرفانی امکان شناخت ابعاد گوناگون و زوایای فکری و جامعه‌شناسانهٔ مغفول در این آثار را که انعکاسی از شرایط اجتماعی و فرهنگی ایران آن زمان است به‌خوبی فراهم می‌آورد؛ از سوی دیگر آگاهی از فرهنگها و خرده فرهنگها در یک نظام فکری ـ عقیدتی بمانند عرفان، میتواند در شناخت ابعاد گوناگون آن بمثابه کلیتی منسجم، کارساز و مؤثر باشد. همچنین در هر نظام فکری ـ عقیدتی به احتمال زیادی هنجارهای مثبت سازنده و نیز مخرّب بسیاری نهفته است که با بررسی نظام‌مند و همه‌جانبهٔ این خرده فرهنگها میتوان نقاط قوّت و ضعف مکاتب فکری از جمله عرفان را بیشتر مورد مداقّه و بررسی قرار داد. بدیگر سخن شناسایی خرده فرهنگها میتواند ما را از وجود و ماهیت خرده فرهنگهای همسو یا ضدّ فرهنگ در یک نهاد فکری آگاه نماید. یعنی خرده فرهنگهایی که هنجارها و ارزشهای محوری آن در تعارض یا هم‌جهت با آن نهاد است در این نگرش بخوبی قابل شناسایی است. آگاهی از میزان شکاف فرهنگی[1] میان خرده فرهنگهای موجود در نظام عرفانی و جامعه میتواند بکاهش فهم کلیشه‌ای از عرفان و بهبود عملکرد آن منجر شود. در واقع آگاهی از تفاوت یا همسویی میان خرده

[1]. Cultural Rift

فرهنگ عارفان با سایر خرده فرهنگهای جامعه، قدرت و حیطهٔ عملکرد عرفان را بعنوان سازمانی منسجم با کارایی قوی و تأثیرگذار مشخص میسازد. از این رو بررسی خرده فرهنگها در متون عرفانی با توجّه به دغدغهٔ اصلی نگارندگان یعنی یافتن ارزشها و ضدارزشهای موجود در آن، ضرورت تحقیق پیش‌رو را آشکار میسازد.

## روش پژوهش

جستار حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و شیوهٔ سندکاوی و مراجعه بمنابع معتبر و دست اول اعم از منابع مجازی و پایگاه‌های معتبر علمی در علوم انسانی و مطالعات عرفانی، فرهنگی و جامعه‌شناسی بر آن است تا چگونگی حضور خرده فرهنگها در متون عرفانی را بررسی و تحلیل نماید. در این پژوهش از روش تحلیل محتوا برای تحلیل داده‌ها استفاده خواهد شد. جامعهٔ آماری این پژوهش متون عرفانی نثر فارسی شامل موارد زیر است: مرصاد العباد نجم‌الدّین رازی، تذکره الاولیا عطّارنیشابوری، اسرارالتوحید محمّدبن منوّر و فیه ما فیه مولانا.

## پیشینهٔ پژوهش

مسألهٔ بررسی خرده فرهنگهای موجود و متون عرفانی و بررسی رابطهٔ تأثیر و تأثّر عرفان و فرهنگ اگرچه ضمن مباحث عرفانی در برخی از کتب به‌صورت موجز و خلاصه مورد توجّه قرار گرفته است، اما باید گفت این بحث با این صراحت و تحت چنین عناوینی بمانند مقالهٔ پیش‌رو تقریباً در جایی مطرح نشده است، گرچه برخی از پژوهشگران در پژوهش‌های نسبتاً انگشت‌شماری به‌برخی از جنبه‌های ارتباط فرهنگ، جامعه‌شناسی و عرفان (ادبیّات) توجّه داشته‌اند که در ادامه بمهمترین آنها اشاره خواهیم نمود:

ولایتی در پژوهشی با عنوان «دانشنامهٔ جوانمردی» به برخی از جنبه‌های فرهنگی ـ اجتماعی حضور گروه فتیان و جوانمردان اشاره داشته است. مهدی خدایی در کتاب «حکمت، معرفت و سیاست» به مسألهٔ جامعه‌شناسی رفتار اجتماعی برخی از عارفان پرداخته است و از مکتب اصفهان تا حکمای معاصر را در یک جریان‌شناسی تحلیلی مورد بررسی قرار داده است و به ابعاد حضور سیاسی عارفان در اجتماع پرداخته و مؤلفه‌های عمل اجتماعی آنان را واکاوی نموده است. «وسنو» در کتاب «جامعه‌شناسی فرهنگ» ایدئولوژی و ساختارهای اجتماعی را در نظام فرهنگی مورد بحث و بررسی قرار داده است و با از میان برداشتن شکافی که در خصوص فرهنگ در میان جامعه‌شناسانی که بمطالعهٔ ساختارهای اجتماعی مشغولند با جامعه‌شناسانی که به مطالعهٔ فرهنگ پرداخته‌اند به تفسیر و تحلیل تازه دست یافته است. «ریموند ویلیامز» در کتاب «جامعه‌شناسی فرهنگ» مؤلفه‌هایی چون جامعه‌شناسی فرهنگ، نهادها، تشکّلها، ابزارهای تولید، شناساییها، شکلها، بازتولید و سازمان را در یک نظام فرهنگی بررسی نموده است.

کیوانفر (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «ابعاد اجتماعی و پیوندهای مردمی در تصوّف اسلامی؛ با نگاهی به نسبت‌های تصوّف و آیین‌های جوانمردی، ملامتیه و قلندریه» به بررسی ابعاد اجتماعی و پیوندهای مردمی زهد و تصوّف، مکتب جوانمردی، بینش اجتماعی تصوّف، و ویژگی‌های جوانمردان پرداخته است. قدیمی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «نگرش جامعه‌شناختی به زمینه‌های اجتماعی پیدایش عرفان و تصوّف و نقش آن در تحولات اجتماعی ایران» بتعریف عارف، عرفان در دنیای اسلام و تأثیر عرفان در اجتماع پرداخته و مباحث عرفانی عملی و تأثیر آن بر جامعه و ارکان تصوّف از جمله خانقاه‌های متصوّفه بعنوان خرده فرهنگ را مورد بررسی کرده است. فکوهی (۱۳۸۷)، در

مقالهٔ «خرده فرهنگهای اقلیمی و سبک زندگی: روندها و چشم اندازها» نویسنده راهکارهایی عملی در زمینهٔ فرهنگ عمومی بدست میدهد. مهدی شریفیان (۱۳۸۵) در مقالهٔ «جامعه‌شناسی ادبیّات صوفیه» ایجاد ارتباط میان واقعیت اجتماعی و شعر عرفانی را مورد توجّه قرار داده است.

## مفاهیم نظری پژوهش

بحث از فرهنگ و خرده فرهنگ، یکی از مباحث مهم در حوزهٔ مطالعات جامعه‌شناسی میباشد. «جامعه‌شناسی فرهنگ[1] و جامعه‌شناسی فرهنگی که شاخه ای مرتبط با آن است، به تجزیه و تحلیل نظام‌مند فرهنگ میپردازد؛ فرهنگ عبارت است از مجموعه کدهای نمادین که توسط اعضای جامعه بکار برده شده و در جامعه بروز و ظهور مییابد» (آشوری، ۱۳۹۳:ص ۸۹). «گویا نخستین تعریف از فرهنگ از سوی مالیونووسکی[2] در دایره‌المعارف بریتانیا نوشته شده که پس از آن بحث دربارهٔ فرهنگ و انواع آن به موضوع اصلی علوم انسانی بدل شد» (آزاد ارمکی، ۱۳۸۷: ص ۲۳ ر.ک: حکم آبادی و بشیری، ۱۳۹۸:ص ۱۶۸). مطالعات و بررسیهای فرهنگی، رویکردی میان رشته‌ای است که در دهه‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۵۰ در پرتو تلاشهای ریچاردز هوگارت، استوارت هال و ریموند ویلیامز در دانشگاه بیرمنگام به‌دلیل نارضایتی از محدودیتهای روش‌شناختی در علوم انسانی مورد توجّه قرار گرفت. در ضمن این تلاشها، پژوهشگران تلاش کردند که «در اصلیترین و بنیادیترین مقوله‌های نقد ادبی سنّتی و سلسله مراتب فکری به تاریخ ادبیّات و ویژگی ژانرهای ادبی تردید جدی ایجاد کنند» (پاینده، ۱۳۹۰:صص ۳۴۶ ـ ۳۴۷). مطالعات و بررسیهای فرهنگی با انتقال دانش و شرح و تبیین مسائل علمی، فرهنگی و... بدنبال ارائهٔ مدل‌های روش‌شناختی و نظری نوین برآمده تا بسامان‌دهی روش بینارشته‌ای بپردازد (ژیرو، ۱۳۹۲:صص ۱۳۹ ـ ۱۴۵).

مطالعات فرهنگی از جمله حوزه‌های نوپا در علوم انسانی است که با پویایی و مسأله محوری که در آن وجود دارد بتدریج در حال تبدیل شدن به یکی از شاخه‌های اصلی مطالعات علوم انسانی است. مطالعات فرهنگی، حوزه‌ای میان رشته‌ای را در مرز میان خود و سایر علوم فراهم می‌آورد به بازنمایی و واکاوی حیطهٔ فرهنگ، خرده فرهنگ، ضدّ فرهنگ و... در حیطهٔ مطالعات سایر شاخه‌های علوم انسانی بپردازد. اگر از خود بپرسیم که واژهٔ خرده فرهنگ به چه معناست با انبوهی از پاسخهای ممکن مواجه خواهیم شد که در ادامه به بخشی از اهمّ این تعاریف خواهیم پرداخت.

## خرده فرهنگ یا پاره فرهنگ[3]

مفهوم خرده فرهنگ ابتدا توسط دو تن از نظریه‌پردازان و پژوهشگران فرهنگی به‌نام «جان ون منن» و «استفن بیرلی» عرضه شد (ر.ک هچ، ۱۳۸۷: ص۱۴۱). این دو خرده فرهنگ را متعلق به گروه‌های کوچکتر در یک جامعه یا سازمان میدانند که اعضای آن بصورت مداوم با یکدیگر در تعامل و هم‌کنشی هستند. در خرده فرهنگها، اعضای گروه کوچکتر نسبت به گروه بزرگتر احساس تعلق دارند اما خودشان را بصورت یک بارز و مستقل میشناسند که در سازمان یا جامعهٔ موردنظر، قابل تمایز و تشخیص‌اند. خرده فرهنگها را میتوان زیرمجموعه‌ای نسبتاً مستقل از ارزشها، هنجارها و کلیشه‌های رفتاری دانست که در بطن یک فرهنگ وجود دارند و گاه در تعارض با فرهنگ اصلی

---

[1].Sociology oF culture
[2]. Malinowski
[3]. Sub – culture

هستند. خرده فرهنگها خوشه‌های مجزّا و منحصر به فردی از ایدئولوژی، باورها، فرم‌های فرهنگی و اقدامات فردی هستند که متشکّل از مجموعه‌ای از ارزشهای مشترک میان اعضای آن هستند.

بطور ساده و خلاصه میتوان گفت خرده فرهنگها، فرهنگهای درون فرهنگ بزرگتر هستند هر چه یک جامعه گسترده‌تر باشد، خرده فرهنگهای آن متنوعتر است. با دقت عمیق و ریزبینانه به فرهنگ جوامع ابتدایی و جوامع پیشرفته متوجّه خواهیم شد که جوامع پیشرفته زندگی خود را تا مراحل بسیار جزئی‌تر و ظریفتری تجزیه کرده‌اند؛ تحت این شرایط به علّت وجود بخشهای جزئی‌تر، نظامهای فرهنگی متشکل از خرده فرهنگهای مختلف بوجود می‌آید «به‌طوری که هر واحد اجتماعی کوچکتر نیز میتواند دارای یک مجموعه قواعد و ابزاری باشد که از طریق آن میتوان فرهنگ آن را از فرهنگ واحد دیگر متمایز نمود. خرده فرهنگ در واقع به فرهنگ عمومی یا نظام فرهنگی جامعه بخاطر ارتباط با نهادهای سنّتی طبقهٔ متوسط و پذیرش بسیاری از هنجارهای آن وابستگی دارد. ولی از آنجا که هر خرده فرهنگ، هنجارهای ویژهٔ خود را نیز داراست، از فرهنگ بزرگتر تمایز مییابد به احتمال زیاد افراد وابسته بخرده فرهنگها غالباً با ردّ و عدم قبول کسانی روبه رو میشوند که ارزشهایشان فرهنگ عمومی غالب را میسازد» (همان: ص ۴۳). در کتاب «فرهنگ جامعه‌شناسی» خرده فرهنگ معادل واژهٔ Subculture به معنی فرهنگ جزئی آمده است. «بخشی از جامعه که الگویی مشخص از آداب، رسوم و ارزشها را ترویج میدهد که متمایز از الگوی جامعهٔ بزرگتر است» (ر.ک: مارشال، ۱۳۸۸:ص ۱۵۵؛ شفر، ۱۳۹۱: ص ۱۵۴). جامعه‌شناسان اصطلاح خرده فرهنگ را جهت تمایز بین گروه‌ها، دسته‌ها، قشرها، طبقات مختلف درون جامعهٔ بزرگ مورد استفاده قرار داده‌اند. «افراد جامعه بر حسب اینکه متعلّق به کدام گروه اجتماعی و شغلی هستند و به چه طبقه‌ای بستگی دارند و خود را از چه طایفه‌ای میدانند و بکدام گرایش فکری و عقیدتی منسوبند و بالاخره بر حسب اینکه از نظر جنسی و سنّی در چه رده‌ای قرار دارند، دارای نمود و ظهور مختصات فرهنگی متفاوتند و به آسانی میتوان آنها را به اعتبار گفتار و رفتار و لباس و... از یکدیگر متمایز ساخت. این تفاوتها و ویژگیهای داخلی هر فرهنگ را خرده فرهنگ مینامند»(همان).

در معنای اصطلاحی، خرده فرهنگ به معانی مشترک در بین افراد فرهنگ گفته میشود. جامعه‌شناسان اصطلاح خرده فرهنگ را جهت متمایز ساختن واقعیت تفاوتهای فرهنگی و تمایزات دسته‌ها، قشرهای طبقات گوناگون، گروه ها درون یک جامعهٔ بزرگ بکار برده‌اند. خرده فرهنگ را میتوان شامل بسیاری از عناصر یک فرهنگ کلیتر که خود جزئی از آن میباشد قلمداد میکنند. خرده فرهنگ نیز «شامل بعضی از جنبه‌های خاص است که در فرهنگ کلّیتر وجود ندارد و یا در میان سایر اعضای این جامعهٔ خاص دیده نمیشود» (فکوهی، ۱۳۸۷:ص ۱۴۵). در تعریف دیگری از خرده فرهنگ در نظام جامعه‌شناسی آمده است «خرده فرهنگها واکنشی تاریخی به اشکال فرهنگی است که شکلگیری آنها ناشی از تلاش یک نسل برای حل مسائل است که اعضای آن نسل، به‌طور دسته جمعی تجربه میکنند» (ذکایی، ۱۳۸۱:ص ۲۰). انواع خرده فرهنگها در یک دیدگاه کلّی شامل خرده فرهنگهای منطقه‌ای (شهری، روستایی و... )، خرده فرهنگهای مبتنی بر طبقات مختلف اجتماعی، خرده فرهنگهای مذهبی، غیرمذهبی، خرده فرهنگهای سنی، طبقاتی، جنسیتی، زبانی، خرده فرهنگهای معارض که بعنوان واکنش یا عکس‌العملی در برابر فرهنگ مسلّط جامعه مطرح میشوند. این خرده فرهنگها معمولاً دارای شاخصهٔ اصلی بیگانگی اجتماعی، ایجاد حس تنهایی، انزوا، مغایرت با اصول و ارزشها و هنجارهای پذیرفته شده جامعه هستند.

## تحلیل و واکاوی نمونه‌ها

### مرصادالعباد نجم رازی

### علم‌ستیزی و مخالفت با فلسفه بعنوان خرده فرهنگ رفتاری در میان صوفیان

مخالفت صوفیان با فلسفه که «عقل» را تنها وسیلهٔ ادراک حقایق میدانستند، از گذشته بعنوان خرده‌فرهنگی غالب در میان متصوّفه و عارفان مسبوق به سابقه بود اما یورش اقوام مغول که زمینه‌ساز روی‌آوری مردم به خانقاه، دلزدگی از دنیا، تسلیم شدن در برابر تقدیر و جبرگرایی را فراهم نموده بود، سبب شد که عقل‌ستیزی بسیار بیشتر از گذشته در این دوران مورد توجّه قرار گیرد. نجم رازی از آن دسته از صوفیانی بود که مبارزه با عقل و علم‌ستیزی در روزگار خویش را بخوبی در مرصادالعباد منعکس نمود؛ تا جایی که در چند موضوع در این کتاب به خیام تاخته و او را فردی گمراه خوانده است. وی در خصوص صلاحیت مشایخ و پیران خانقاه معتقد است که شیخ «بقدر حاجت ضروری باید که از علم شریعت باخبر باشد تا اگر مریدی به مسألتی ضروری محتاج شود از عهدهٔ آن بیرون تواند آمد» (همان: ص ۲۴۴). نجم‌الدّین رازی فلاسفه را به گناه پیروی از عقل و عدم تمسک به عشق و راهبری شیخ و مراد، کافر و دوزخی میشمارد و اهل فلسفه و زندقه را یکسان میداند. «طایفه‌ای که در معقولات بنظر عقل با عقال را در عالم دل و سرّ و روح و خفی جولان فرمایند لاجرم عقل را در عقیلهٔ فلسفه و زندقه انداختند» (همان: ص ۱۱۷). نجم‌الدّین رازی با توجّه به اوضاع و شرایط جامعه عصر خویش بیشتر از همه به فلسفهٔ خیامی میتازد و خیام را با عناوینی چون «فلسفی» و «دهری» خطاب میکند:

«بیچاره فلسفی و دهری و طبایعی که از دو مقام ایمان و عرفان محرومند و سرگشته و گم‌گشته تا یکی از فضلا که نزد ایشان بفضل و حکمت و کتاب معروف و مشهور است و آن عمر خیام است از عنایت حیرت در تیه ضلالت افتاده است» (همان: ص ۳۱).

### خرده‌فرهنگهای نظام خانقاهی

آداب و رسوم خانقاه که مبتنی بر ارزشها و سنّتهای طریقت سلوک است در مرصادالعباد بصورت زیرمجموعه‌های مختلف مورد توجّه قرار گرفته است. طی طریقت سلوک با تشریفات و آداب خاص همراه است بعنوان نمونه در باب خلوت و شرایط آداب آن آمده است: «نشستن اربیعنات را شرایط و آداب بسی است اما آنچه مهمتر است هفت شرط است که اگر یک شرط از این شرایط به خلل باشد، مقصود کلّی از خلوت بحصول دشوار بپیوندد؛ اول شرط تنها در خانهٔ خالی نشستن است روی به قبله آورد مربّع، دستها بر ران نهاده، غسل کرده و به نیت غسل مرده و خلوتخانه را لحن خویش شمرد و از آنها جز به وضو و حاجت و نماز بیرون نیاید» (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۲۶۲).

### در آداب خوردن صوفیان و سالکان

«آن مقدار طعام که خورد با ذکر و حضور دل خورد و لقمه کوچک بردارد و به شَرَه نفس نخورد... و چون نیم سیر شد دست بدارد تا به اسراف نینجامد و در طعام تکلف نکند تا لذیذ باشد و از گوشت بسیار احتراز کند و بکلّی ترک نکند و در هفته‌ای اگر یکبار یا دوبار خورد» (همان: ص ۴۶۸).

### پیرامون خوابیدن

«دیگر در قلّت خواب کوشد. تا بتواند به اختیار پهلو بر زمین ننهد مگر از غلبات خواب» (همان).

**آداب ذکر**

«[در هنگام مراقبه و ذکر ] خانه باید که تاریک بود و پرده بر روی در فرو کرده تا هیچ روشنی و آواز درنیاید تا حواس از کار فروافتد از دیدن و شنودن و گفتن و رفتن تا روح چون مشغول حواس و محسوسات نباشد با عالم غیب بپردازد» (همان: ص ۳۸۱).

**خرده‌فرهنگ وقف**

یکی دیگر از خرده فرهنگهایی که بنظر میرسد در زمان نجم رازی در ایران رواج داشته و نویسندهٔ مرصادالعباد به آن توجّه نموده است، خرده‌فرهنگ «وقف» است. نجم رازی ضمن گوشزد رعیت‌پروری، دادگری و عدالت به شاهان و حاکمان در خصوص نحوهٔ استفادهٔ شاه از مال وقفی نیز مطالبی را بیان میکند و آنچنان که از مطالب این کتاب برمی‌آید آنکه ادارهٔ امور وقف، نگهداری اموال موقوفه، هزینهٔ اوقاف، خرج کردن درآمدهای حاصل از مال وقفی همگی از اموری است که بر عهدهٔ شاه قرار داشته و از این روست که نجم رازی، شاه را به رعایت جوانب عدل و انصاف در مسألهٔ وقف، رهنمون میسازد:

«واجب است که هر وقف که در ممالک او بود به شرط واقف بر مستحقان آن مقرر دارد» (نجم رازی، ۱۴۰۱: ص ۴۵۹).

در جای دیگر میگوید:

«بر اوقاف، امینی صاحب دیانت مشفق که اهل آن کار باشد، گمارد تا در عمارت اوقاف کوشد و دست ظلمه و مستأکله از آن کوتاه دارد و حق بمستحقان رساند» (همان).

**خرده‌فرهنگهای مخرب و منفی؛ بی‌توجّهی به رعیت، تبعیض و تعدّی بخشی از بافت و زمینهٔ غالب فرهنگی عصر:**

قرن هفتم و هشتم هجری قمری عصر هجوم مغول است و مرصادالعباد از جمله آثار عرفانی قابل توجّه است که ضمن آنکه برخاسته از تجربیات و مواجید درونی نویسندهٔ آن است، از واقعیتهای بیرونی نیز بهره گرفته است و همزمان ابعاد مختلف فرهنگی هجوم مغول را مدّنظر دانسته است. گرچه نجم‌الدّین رازی ابعاد گوناگون فساد و مشکلات و معضلات فرهنگی را که بعنوان خرده‌فرهنگهای رایج در اجتماع ایران عصر مغول پذیرفته شده بود، زیادت از آن میداند که در دیگر عبارات بگنجد و رایجتر و شایعتر از آن میداند که نیاز بشرح و بیان داشته باشد. نجم‌الدّین رازی، فتنهٔ مغول را چونان حملهٔ گرگی میداند که رمهٔ مسلمانان را بتاراج برده است و دفع شر و آسیبهای انتقادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آن را بر ذمهٔ همگان واجب میشمارد اما دریغ که عمّال حکومت و کارگزاران خود مسبب اصلی این تخریبهای فرهنگی و اجتماعی هستند (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۴۲۸). گرچه نجم رازی خود از جمله افرادی است که در کشاکش و بحبوحهٔ فتنهٔ مغول ایران را ترک میکند و امید از وطن و مسکن مألوف قطع مینماید و بصلاح دید موقعیت به روم پناهنده میشود:

«چون امید از وطن و مسکن مألوف منقطع شد، صلاح دین و دنیا در آن دید که مسکن در دیاری سازد که درو اهل سنّت و جماعت باشند و از آفت بدعت و هوا و تعصب پاک بود» (همان: ص ۲۲).

اما این مسأله دلیل آن نیست که اوضاع و بافتار فرهنگی جامعهٔ ایران از نگاه وقّاد وی مغفول بماند. نجم‌الدّین رازی یکی از واقعیتهای عصر و زمانهٔ خویش یعنی ستمکاری حاکمان و ستم‌پذیری رعیت و زیردستان را در مرصادالعباد

مورد توجّه خویش قرار داده است. گرچه توجّه به این فرهنگ غالب رفتاری در جامعهٔ ایران آن روزگار بصورت واضح و شفاف مورد توجّه وی قرار نگرفته است، اما اشارات مختلفی در مرصادالعباد وجود دارد که شرایط و بافت فرهنگی ایران روزگار خویش را بخوبی توصیف میکند. بافت فرهنگی که در آن دشنام دادن، غیبت کردن، بهتان، رنجاندن و ستم کردن بیکدیگر بعنوان شاخصهٔ اصلی رفتار مردم، حکومتیان و اقشار گوناگون جامعه است. تجاوز به نوامیس، دست‌درازی به اموال یکدیگر، دزدی و مصادرهٔ اموال همگی از جمله مواردی است که نجم‌الدّین رازی از آنها بعنوان شاخصهٔ اصلی رفتار مردم در سطح جامعه یاد میکند (ر.ک نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۵۳۰). آنجا که تلویحاً رفتار پادشاه را در صورتی صحیح و استوار میداند که بر بنیان عدل و انصاف باشد، میگوید:

«سیم آنکه چون پادشاه در جهانداری با رعیت بعدل‌گستری و انصاف‌پروری زندگانی کند و ظالمان را از ظلم و فاسقان را از فسق منع فرماید و ضعفا را تقویت و اقویا را تربیت دهد و اقامت امر معروف و نهی از منکر فرماید تا در کل مملکت رعایا بشرع ورزی و دین‌پروری مشغول توانند بود و بر صادر و وارد راهها ایمن گرداند و دفع شر کفار ملاعین از بلاد و عباد فرماید کرد و هر خیر و طاعت و تعلّم و تعبّد و آسایش و رفاهیت که اهل مملکت او کنند و یابند، حق‌تعالی جمله در دیوان معاملهٔ صلاح او نویسد» (همان: ص ۵۳۱).

نجم‌الدّین رازی در این عبارات کوتاه پرده از واقعیتهای فرهنگی در جامعهٔ ایران آن روزگار برمیدارد. روزگاری که خرده‌فرهنگهای بیعدالتی، غارت اموال و... بدست عمّال فاسد حکومت و به‌تبع آن افراد سودجو مغرض، بافت کل فرهنگ ایران را تحت‌الشعاع خویش قرار داده و گویی ظلم، جزیی از بدنهٔ اصلی آن شده است؛ از این رو به حاکم توصیه میکند که تبعیض و نابرابری که ستم دامنه‌داری را در جامعه بدنبال دارد از شیوهٔ سلوک و رفتار خویش دور نماید:

«باید بقدر وسع خویش امانت و دیانت بجای آورند و از خیانت و تصرّفات فاسد اجتناب کنند» (همان: ص ۵۲۱).

### خرده‌فرهنگ رشوه‌خواری

فساد مالی، اقتصادی و بحث رشوه‌خواری در میان عمّال حکومتی، قاضیان و کارگزاران دولت نیز از دیگر خرده‌فرهنگهایی است که در جامعهٔ زمان نجم‌الدّین رازی و بدنبال فساد حاکم بر طبقات گوناگون اجتماعی و سقوط و انحطاط اخلاقی حاصل از آن، پدید آمده بود. مؤلف مرصادالعباد با اشاره به این مسأله در گوشزد به حاکمان وقت میگوید:

«چون خیانت و جنایت کسی محقق شود البته در آن مواسا و مدارا نکند و در مکافات اهمال نورزد و گوش دارد تا بر درگاه جمعی را بر رشوت و خدمت از راه نبرند» (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۴۷۶).

از محتوای کتاب مرصادالعباد برمی‌آید که در زمان مؤلف غالباً مناصب درازی رشوه به افراد داده میشد نه استحقاق و لیاقت و شایستگی آنان، از این رو کار بدست نااهلان و افراد بی‌کفایت می‌افتد: «هر چه در آن باب بر وجه استحقاق میرود از تقصیر وزرا و حجاب و نوّاب حضرت بود که متفحص احوال نباشد و اهل هنر و فضل و دیانت را طلب نکند و هنرمندان را در گوشه‌هایی ضایع گذارد و به اطماع فاسد، اعمال و مناصب به نااهلان فرمایند» (همان: صص ۴۷۶ ـ ۴۷۷).

### پارتی‌بازی

چنانکه از متن مرصادالعباد برمی‌آید تصدی مناسب حکومتی گاه با رشوه انجام میشده است و گاه بکمک آنچه که امروزه اصطلاحاً پارتی‌بازی خوانده میشود؛ مقرّبان سلطان در بسیاری از مواقع واسطه میشدند تا فرد نالایقی صاحب

منصف شود:

«در حضرت پادشاهانِ صورتی، اگر کسی خواهد که درجتی یا مرتبتی یابد یا منصب یا ولایتی ستاند، اگرچه او استحقاق آن ندارد یا خدمتی لایق آن منصب از دست او برنخیزد، چون بحمایت مقربی از مقربان پادشاه رود و خود را برو بندد و آن مقرب، مقبول القول و منظور نظر شاه باشد، آن التماس در حضرت عرضه دارد، پادشاه در عدم استحقاق و کم‌خدمتی آن شخص نگرد، در حقوق سابق و مکانت و غربت این مقرب نگرد و قول او رد نکند و التماس مبذول دارد» (همان : ص ۲۳۸).

**خرده‌فرهنگهای عامیانه و خرافی**

توجّه به خرده‌فرهنگهای عامیانه و عقاید رایج در جامعهٔ عصر مؤلف از دیگر نکات مورد توجّه نجم‌الدّین رازی در مرصادالعباد است. در حقیقت میتوان این خرده‌فرهنگها را نوعی از باورهای اجتماعی و فرهنگی مردم بشمار آورد. «باورها به تعریفهایی گفته میشود که مردم یک جامعه درستی آن را بعنوان واقعیت قبول دارند» (ستوده، ۱۳۸۹: ص ۳۸). در کتاب مرصادالعباد گاه به عقایدی برمیخوریم که مردم آن را باور داشته‌اند مانند اعتقاد به غول یا دیو. «غول نوعی از دیوان زشت [است]که مردم را در صحراها هلاک کند و بهر شکل که بخواهد درآید و مردم را در بیابان بنام بخواند و از راه برد. بگمان عوام، غول موجودی وهمی است که نیمه بالای تن او بشکل انسان نیمهٔ پایین بشکل اسب یا بز تصور شده است» (یاحقی، ۱۳۷۵: ص ۳۱۶). نجم رازی در اشاره به این باور موجود در فرهنگ جامعهٔ ایرانی میگوید: «بنگر تا در عالمهای دیگر چه انواع و اصناف خلق باشند از انسان و حیوان و برّی و بحری از اصناف جن و شیاطین و مرده غیلان و نسناس و اهل جابلغا و جابلسا و یأجوج و مأجوج و دیگر اصناف که در قصص برشمردند» (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۵۵).

**خرده‌فرهنگ اقتصادی حاکم بر جامعه؛ انعکاسی از تبعیض طبقاتی و خرده‌فرهنگ ارباب‌رعیتی**

نجم‌الدّین رازی در مرصادالعباد، در بابهای اول تا چهارم به تشریح عقاید و آداب عرفانی و سلوک پرداخته است و از فصل پنجم به بعد سعی میکند تا طبقات مختلف مردم روزگار خویش را مورد توجّه قرار دهد. باب پنجم از این کتاب خود به هشت فصل شامل «در بیان سلوک ملوک و ارباب فرمان، در بیان حال ملوک و سیرت ایشان با هر طایفه از رعایا و شفقت بر احوال خلق، در بیان سلوک وزرا و اصحاب قلم و نواب، در میان سلوک علما از مفتیان و مذکران و قضّات، در بیان ارباب نعم و اصحاب اموال، در بیان سلوک اهل تجارت و در بیان سلوک محترفه و اهل صنایع» چنانکه ملاحظه میگردد خرده‌فرهنگهای اقتصادی از نظر نجم‌الدّین رازی با تکیه بر این نکته که افراد جامعه از دیدگاه طبقات اجتماعی برابر نیستند، در این تقسیم‌بندی مدّنظر قرار گرفته شده و همین مسأله ساختار سلسله‌مراتبی جامعهٔ اقتصادی ایران را مبتنی بر تبعیض طبقاتی که خود ناشی از دیدگاه نابرابری اجتماعی است و ریشه در اندیشهٔ تبعیض طبقاتی دارد؛ اندیشه‌ای که زیرساخت فرهنگی آن رواج فقر و بیعدالتی است؛ از این روست که نویسنده طبقات گوناگون کشاورزان را در جامعه چنین توصیف میکند:

«و اینها سه طایفه‌اند و هر طایفه را آداب و شرایط است که چون بدان قیام نمایند بدرجهٔ صدیقان و شهدا و صلحا برسند؛ طایفهٔ اول که دهقانند مال و ملک دارند و محتاج مزارعان و مزدوران و شاگردان باشند تا از بهر ایشان بزراعت و عمارت مشغول شوند... طایفه دوم رؤسا و مقدمانند و طایفهٔ سیّم مزارعان و مزدورانند که مال و ملک کمتر دارند ملک دیگران کارند و برزیگری ایشان کنند» (همان: صص ۵۱۳ ـ ۵۲۰).

نجم‌الدّین رازی به تبعیض و نابرابریهای اجتماعی عصر مؤلف که از قضا دامنه‌ای گسترده دارد توجّه مینماید. در پی حمله مغولان فقر و مصیبت و بر تمامی زوایا و جنبه‌های زندگی مردم ایران سایه افکند چنانکه صفا بیان میکند: «نتیجه مستقیم چنین وضعی از میان رفتن تشکیلات منظم اجتماعی متمدنین مغلوب و تبعیض طبقاتی بوده است و چون عادت پس از خاندانها، خاصه خاندانهای بزرگ در این گیر و دارها، برمی‌افتادند، رسوم و آداب عمومی هم پی سپر حوادث میگردید و راه فراموشی میگرفت و طبعاً فقر و تهیدستی که معلول غارتزدگی و دربه دری بود، این آشفتگی نظام اجتماعی و فرهنگی را شدیدتر و ریشه‌دارتر میساخت» (صفا، ۱۳۷۳: ص ۷۸). با حمله مغول مسأله امنیت و ثبات اقتصادی به نابودی گرایید، چرا که فاتحان صحراگرد عاری از تمامی ارزشهای انسانی و ضرورتهای فرهنگی، تنها با شمشیرهای آخته به مسائل و مشکلات مینگریستند.

**رشوه**

بنظر میرسد نجم‌الدّین رازی با توجّه به مشاهدات خود از جامعهٔ پیرامون و آنچه که «رشوت ستانی» و فساد اقتصادی موجود در فرهنگ زمانه‌اش بوده است با این کار بشدّت مخالف است و ریشهٔ توجّه او به این خرده‌فرهنگ ویرانگر در نظام اقتصادی جامعهٔ ایران، رواج و فراگیری آن است؛ از این رو در توصیه بعدل و انصاف و جانبداری از حق به عمّال و کارگزاران حکومتی میگوید:

«میان رعیت سویت نگه دارند، جانب قوی بر ضعیف تر ترجیح ندهند و رشوت نستانند و یار حق باشند و تقویت دین و اهل دین کنند و رعایا را آسوده و مرفّه دارند و در دفع ظلم از ایشان، جدّ بلیغ نمایند و از مال و ملک و اسباب رعیت، طمع بریده دارند و کوتاه‌دست و قانع باشند» (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: صص ۵۱۷ ـ ۵۱۸).

نویسنده در عبارات بالا سیاهه‌ای از فساد موجود بر شرایط اقتصادی و فرهنگی ایران را مدّنظر قرار داده است؛ در جای دیگر در خصوص رواج فساد اقتصادی و شدّت آن در جامعه میگوید:

«و عوانان و مردم فرمایه و بی‌اصل و غمّاز و نمّام و مفسد و ظالم و غاشم و محتال در حضرت پادشاه در کار شوند و ظلم و فساد را در نظر پادشاه در کسوت مصلحت آرایش دهند، به اغراض فاسد خویش تا فرانمایند که با دوستدار و مشفق بر احوال پادشاهیم و در بند توفیر دیوان و خزانهٔ اوییم. در مملکت بدعتها نهند و رسوم وضع کنند بر خراجها بیفزایند و عملها را قباله کنند و عملهای نو درافزایند و در بعضی چیزها که قباله نبوده باشد، قباله نهند و بر مردم بهانه گیرند و مصادره کنند و در مال و مواریث و ایتام، تصرّف فاسد نمایند و در اوقات تصرف فاسد کنند و حق از مستحق بازگیرند و در ادارات و انظار و معاش ائمه و سادات و زهاد و عبّاد و فقرا و صلحا طعن زنند... » (همان: صص ۴۳۹ ـ ۴۴۰).

در چنین جامعه‌ای که انواع خرده‌فرهنگهای فاسد و مخرّب در سطوح مختلف از جمله بافت اقتصادی کشور وجود دارد، نجم‌الدّین رازی با دفاع از حقوق مظلومان از صاحبان و مالکان و زمین‌داران میخواهد که بر طبقهٔ کارگر و مستضعف ستم روا ندارند:

«هیچ حیف نکند و مزد و نصب ایشان، تمام برساند» (همان: ص ۵۱۷).

از این نصایح سعدی‌وار نجم‌الدّین رازی بخوبی میتوان دغدغهٔ او را برای اوضاع آشفتهٔ مملکت در تمامی امور از جمله مشکلات اقتصادی جامعه درک و دریافت نمود.

**خرده‌فرهنگ مدارا، تساهل و تسامح و خدمت بدیگران**

مدارا، تساهل، تسامح و خدمت به همنوع از جمله خرده‌فرهنگهایی هستند که در زیرمجموعه ارزشهای اجتماعی

شامل امور مطلوب و مناسبی میشوند که مورد توجّه، علاقه و احترام افراد است. با مطالعهٔ مرصادالعباد بمسائلی در زندگانی مردم پی میبریم که از دیدگاه نجم‌الدّین رازی حائز اهمیت و بسیار ارزشمند بوده است مانند مدارا با خلایق و خدمت به دیگران:

«به عزّ خداوندی که در مدت عمر او در جهان اگر یکبار بر سر چاهی دلوی آب در سبوی پیرزنی کند او را بهتر از آنکه صد هزار سال در خطایر قدس به سبوحی و قدوسی مشغول باشد» (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۱۱۰). از این رو کرامت و ارزش انسان را بعنوان باوری که هر چند در روزگار در میان افراد جامعه کمرنگ شده است اما این مسأله را مورد تأکید و توجّه قرار میدهد و از این روست که نجم رازی در بحبوحهٔ دوران پرآشوب و خطر مغول، اثری چنین شگرف، عمیق و غنی از آموزه‌های عرفانی ـ اجتماعی را پدید می‌آورد. چرا که «تنها دوره‌های ثبات اجتماعی نیست که بخلق شاهکارهای هنری می‌انجامد بلکه در واقع میتوان گفت دوران بحرانها و دگرگونیهای عمیق اجتماعی مخصوصاً برای بوجود آمدن آثار بزرگ هنر و ادبیّات بسیار مناسب هستند؛ زیرا انبوهی از تجربه‌ها و مسائل را به افراد عرضه میکنند و گسترش افق عاطفی و عقلانی را بهمراه دارند. ارنست رِنان[1] ـ نویسنده و فیلسوف فرانسوی ـ در کتاب خویش بنام آیندهٔ علم نشان میدهد که دوره‌های طوفانها و انقلابهای سیاسی و اجتماعی درست همان دوره‌هایی هستند که به اندیشه‌های جدید باور و زندگی، حیات بخشیده اند» (سیدان و پورعماد، ۱۳۹۶: ص ۱۷۱ ـ ۱۷۲). در حقیقت هواقعیتهای حساس و بحرانی، برای اهل هنر گاه میتواند زمینه‌ساز خلق آثاری درخشان و توجّه به بن‌مایه‌های عمیق و دقیق فکری، فرهنگی و اجتماعی باشد و نجم‌الدّین رازی نیز از جملهٔ این افراد است که زوایای پنهان و بسیار جزئی از فرهنگ و اندیشهٔ ملّت ایران در دوران و عصر خویش را با مهارت و استادی و تلفیق آن با آموزه‌های عرفانی پیش روی خواننده قرار میدهد تا بواسطه زمینهٔ اصلی اثر یعنی عرفان، دیگر مطالب را نیز بازگو کند.توجّه به حقوق همسایه و خدمت به آنان از دیگر خرده‌فرهنگهای مورد توجّه نجم‌الدّین رازی است:

«بمال خویش به ادای حقوق همسایه قیام نمایند که همسایه را حق بسیار متوجّه است» (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۵۰۲).

### توجّه به پاکی و طهارت و بهداشت فردی

یکی از هنجارهای فرهنگی مورد توجّه نجم‌الدّین رازی در مرصادالعباد توجّه به آداب بهداشت فردی است. رازی، بهداشت را بعنوان هنجار و رفتار فرهنگی معینی معرفی میکند که بر اساس ارزشهای اجتماعی پدید آمده‌اند و با رعایت آنها جامعه در ابعاد فرهنگی ارتقا می‌یابد. نجم رازی در اهمیت توجّه به بهداشت و پاکیزگی سالکان و مشایخ صوفیه و تلویحاً طبقات گوناگون جامعه به خرده‌فرهنگ ارزشی اشاره دارد. «باید که... در لقمه و لباس احتیاط کند و در طهارت و نظافت کوشد بقدر وسع و در آن غلو نکند تا به وسوسه نینجامد» (نجم‌الدّین رازی، ۱۴۰۱: ص ۲۵۹).

### تذکره الاولیا عطّار نیشابوری

### اعتراض به شرایط اقتصادی

یکی از خرده‌فرهنگهای موجود در تذکره الاولیای عطّار توجّه به گرانی کالاهای ضروری جامعه و توصیهٔ بزرگان صوفیه در امتناع از خرید بمنظور برقراری دوبارهٔ توازن اقتصادی در جامعه است عطّار به نقل از ابراهیم ادهم در

[1]. Ernest Renan.

ماجرای گران شدن گوشت میگوید:
«نقل است که [به ابراهیم ادهم] گفتند: گوشت گران است. گفت تا ارزان کنیم. گفتند چگونه؟ گفت نخریم و نخوریم» (همان: ص ۱۰۴).

**خرده‌فرهنگهای خانقاهی**

تشکیل جلسه برای بازخواست گناه (ماجرا)یی که از سالک خانقاه‌نشین مرتکب شده است. «از آنجا که تهذیب نفس و اخلاق، رکن اصلی تصوّف را تشکیل میداد یکی از جلوه‌ها [و خرده‌فرهنگهای رفتاری صوفیان] و آداب و رسوم اخلاقی آنان ماجری گویی یا صلای ماجری است؛ بدین معنا که اگر از درویشی خرده ای در وجود آید و بر خاطری گران آید، بازخواست کنند تا آن غبار از دل آن برادر دینی دور شود و آن بحقیقت یاریی باشد که یکدیگر را دهند؛ بازخواست باید با نرمخویی همراه باشد تا کراهیت را نیفزاید اما اگر صوفی خطاکار نمیتوانست، صوفی رنجیده را قانع کند، صلای ماجری گفته میشد» (طاهری و کوچکی، ۱۳۹۵: ص ۹۲). از جمله مجازاتهایی که برای فرد خاطی در «ماجری» مدّنظر گرفته میشده است، ایستادن در «صف النّعال» بمنظور اظهار شرمندگی و کهتری است:
«حاتم چون در آن [خانه] رفت، در صفّ النّعال بنشست. گفتند: این چه جای توست؟ حاتم گفت شرط چنین کرده‌ایم» (عطّار نیشابوری، ۱۳۷۵: ص ۲۵۶). پوشاندن سر بمنظور مجازات فرد خاطی لازم است صوفی در هنگام استغفار، سر خویش را با دستار بپوشاند و تنها زمانی مجاز بود دستار را از سر بردارد که مورد بخشش قرار گرفته باشد:
«در اول استغفار، سر پوشیده باید داشت تا آنکه وقت غالب شده و عذر یکیدیگر قبول افتد، آنگاه دستار را از سر بنهد» (همان: ص ۲۵۴). نیز (ر.ک : ص ۲۵۵).

**رسم غرامت و صلح**

یکی از معانی و مواضع واژۀ غرامت در اصطلاح صوفیه که که در تذکره‌الاولیا به آن اشاره شده است تاوان دادن از سوی صوفی و سالک خاطی است. در واقع سالکی که مرتکب اشتباهی شده است با پرداخت جریمه و غرامت مورد تنبیه قرار میگیرد این غرامت و جریمه بعضاً از نوع مادی نیست و بعنوان مثال ایستادن در «صف النعال» و یا «پایماچان» که قدمگاه و وردی خانقاه است، خود نوعی غرامت است (ر.ک کیانی، ۱۳۸۹: ص ۴۴۶). از دیگر نمونه‌های مجازات و غرامت در داستان شیخ ابواسحق شهریار کازرونی:
«نقل است که مریدی اجازت خواست که خویشان را پرسشی کند شیخ او را اجازت نداد پس اتفاق چنان افتاد که برفت و خویشان قباه پخته بودن وی نیز بموافقت ایشان لقمه‌ای چند بخورد... چون بخدمت شیخ آمد اتفاقاً او را با درویشی مناظره افتاد دو جرم بطرف وی شد و جامه‌ای که پوشیده بود بغرامت بدرویشان داد و برهنه بماند» (همان: ص ۱۴۴).

**رسم وامستانی در خانقاه**

یکی دیگر از خرده‌فرهنگهای صوفیانه ای که عطّار در تذکره‌الاولیا به آن اشاره کرده است، رسم «وام‌ستانی» و مصرف آن در راه کمک بدرویشان بوده است چنانکه در حکایتی از «محمّد بن اسلم طوسی» میگوید:

«نقل است که [محمّد بن اسلم طوسی] پیوسته وام کردی و بدرویشان دادی» همان: ص ۲۵۰).
«نقل است که یحیی را در شهر صد هزار درم وام افتاد که بر حاجیان و غازیان و فقرا و علما و صوفیان صرف کرده بود و قرض‌خواهان تقاضا میکردند و دل او بدان مشغول بود» (همان: ص ۳۲۷).

**توجّه به انواع پوشش و لباس خانقاهیان**

لباس نیز از دیگر عناصر سازندهٔ خرده‌فرهنگ در هویت فرهنگی یک ملّت است «لباس بیش از هر عنصر دیگری در فرهنگ، نقش مؤثر عامل را در اعلان منزلت فرد بجهان ایفا میکند و در یک سطح وسیع هر کسی قادر خواهد بود تا برخی اطلاعات اجتماعی مفید را از روی لباس بخواند» (کاریکان، ۱۳۹۶: ص ۳۰۸). پوشاک و لباس میتواند دلالتهای اجتماعی خرده‌فرهنگی را بخوبی منتقل نماید. اگرچه پوشیدن لباس و جامهٔ خشن پشمین (صوف) در میان عرفا و متصوّفه بقصد ریاضت و نادیده انگاشتن جسم خاکی بود اما علاوه بر آنکه خاکساری و تواضع را میرساند، بنوعی خرده‌فرهنگ رفتاری صوفیه را نیز میتوان از آن مشاهده نمود. جامه ای که خشن بود و آثار کهنگی در آن باید مشاهده میشد:
«[محمّد بن اسلم الطوسی] چون به نیشابور رسید، بمیان شهر درآمد، پیراهنی پشمین پوشید و کلاهی نمدین بر سر و خریطه‌ای کتاب بر دوش» (عطّار نیشابوری، ۱۳۷۵: ص ۲۴۸).
همسو و همجهت با کیفیت خشن عامه، کهنگی نیز از جمله ویژگیهای لباس بحساب می‌آمد:
«نقل است که [یوسف اسباط]... گفت: چهل سال از من بگذشت و مرا پیراهنی نو نبود مگر خرقه ای کهنه» (همان: ص ۴۳۷).
در خصوص ابراهیم ادهم میگوید: «نقل است که روزی بر لب دجله تشنه بود و خرقهٔ ژنده خود را بخیه میزد» (همان: ص ۱۰۸)
خودداری از پوشیدن لباس و برهنگی نیز خرده‌فرهنگی رفتاری در میان صوفیان عصر عطّار بوده است:
«بزرگی گفت پیش بشر حافی بودم و سرمایی سخت عظیم بود. او را برهنه دیدم» (همان: ص ۱۱۲).
پیچیدن برگ گیاهان و درختان بر خود:
«و جامهٔ او [اویس قرنی] کهنه بودی که از مزابل برچیدی و نماز کردی» (همان: ص ۲۵).

**اجتناب از پوشیدن لباس یا خرقهٔ نشان‌دار**

برای از میان برداشتن اختلاف طبقاتی در میان صوفیه، یکی دیگر از خرده فرهنگهای مورد توجّه آنان دوری جستن از پوشیدن لباس رسمی و نشاندار بوده است تا تمایزی میان آنان و مردم عادی پیدا نباشد. عطّار از قول سفیان ثوری میگوید: «زهد در دنیا نه پلاس پوشیدن است و نه نان جوین خوردن لکن دل در دنیا نابستن است» (همان: ص ۱۹۷). که البته بنظر میرسد عطّار در این حکایت به خرده‌فرهنگ ملامتیان اشاره دارد (ر.ک زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ص ۳۳۸).
مثالی دیگر:
«ابوالحسن خرقانی گفت: ای جوانمردان، هوشیار باشید که او را بمرقع و سجاده نتوانید دید» (همان: ص ۶۰۹).

**احترام به تمامی اجزاء و عناصر طبیعت**

عطّار در تذکره‌الاولیا از زبان مشایخ صوفیه به تک تک اجزا و عناصر طبیعت احترام میگذارد چرا که محیط پیرامون

و طبیعت برای مریدان وسیله‌ای است برای تعمق و تفکر در خلقت حق‌تعالی عطّار در مثالی برای رعایت احترام به پاکیزگی طبیعت و خواص آب در جهان تذکراتی میدهد و آب روان را خوش و آب ساکن و آلوده را ناخوش میداند» (عطّار، ۱۳۷۵: ص ۱۵۱).

**آداب مهمانی و میزبانی؛ دوری از تشریفات**

در باب عدم تکلف، دوری از اسراف و تشریفات عطّار حکایتی بیان میکند که در آن بوحفض چند ماه مهمان شبلی میشود و شبلی با تکلف بسیار از او پذیرایی میکند، این رفتار در نظر بوحفص مورد پسند قرار نمیگیرد و ضمن این حکایت عطّار بیان میکند که در جامعه نباید تکلف و تشریفات رواج یابد (ر.ک عطّار نیشابوری، ۱۳۷۵: ص ۴۲۸).

**توجّه به جایگاه زنان**

عطّار از جمله عارفانی است که در بخشهای بسیار زیادی از تذکره‌الاولیا نگرش مثبتی نسبت به زنان، علم‌آموزی آنان و حضور این گروه در جامعه دارد؛ تا جایی که بنظر میرسد عطّار بصورت کاملاً آگاهانه و امروزی، هویت و جایگاه اجتماعی زنان و نقش آنان بعنوان خرده‌فرهنگی تأثیرگذار در جامعه را پذیرفته است، از این روست که در ذکر «رابعهٔ عدویه میگوید: «چون زن در راه خدای ـ تعالی مرد باشد، او را زن نتوان گفت، چنانکه عباسه طوسی گفت: چون فردا در عرصات قیامت آواز دهند که یا رجال! اول کسی که پای در صف رجال نهد، مریم بود» (عطّار نیشابوری، ۱۳۷۵: ص ۱۲۸). در حکایتی دیگر در خصوص نکاح و ازدواج میگوید:

«زن نیک [که او] از دنیا نیست، بلکه از آخرت است یعنی تو را فارغ دارد تا بکار آخرت پردازی» (همان: ص ۳۲۱).

عطّار معتقد است تقوا و پرهیزگاری، جنسیت نمیشناسد و قائل به برابری زن و مرد در پیشگاه حضرت حق است: «در توحید وجود من و تو کی ماند؟ تا به زن و مرد چه رسد؟» (همان: ص ۱۲۹). عطّار عارفی آزاد اندیش است که افکار بلند عرفانی دارد و بر اساس این تفکر متعالی زنان را بدلیل زن بودن، بعنوان موجودی پست و اسیر مرد معرفی نمیکند، در حکایتی از «احمد خضرویه» در توصیف زنی عارفه بنام «فاطمه» میگوید:

«این فاطمه در فتوت چنان بود لاجرم بایزید گفت هر که خواد تا مردی بیند پنهان در لباس زنان، گو در فاطمه نگر» (همان: ص ۱۱۲).

چنانکه از مثالهای فوق برمی‌آید عطّار بمقتضای طرز تفکر دیدگاه اجتماعی خویش، شأن و مقام زن و جایگاه او در فرهنگ جامعه را بعنوان خرده‌فرهنگ ارزشی مورد توجّه قرار داده است.

**رعایت حقوق حیوانات**

توجّه و عطوفت و مهربانی نسبت به جانوران و رعایت حقوق حیوانات و جانوران از جمله نکات دیگری است که در تذکره‌الاولیا مورد توجّه عطّار قرار گرفته است «الشفقه علی خلق الله» از جمله نکاتی است که در این اثر به آن تأکید شده است. عطّار از زبان مشایخ صوفیه نسبت به مراعات حال جانوران و حیوانات اهمیت خاصی قائل شده است. این توجّه و رعایت تا جایی است که عطّار از قول بایزید حکایتی را مطرح مینماید که در آن شیخ بایزید از بسطام تا همدان میرود تا موری را که در وسایل و بساطش جا مانده است، بمنزل خود برساند (عطّار نیشابوری، ۱۳۷۵: ص ۱۴۲). و یا زمانی که سگی با صاحب خود در تنگ آبی اسیر شده است، دراویش بازمیگردند و راه خود

را به حیوان ایثار مینماید (همان: ص ۱۴۸) و یا نمونه هایی از قبیل که مریدی با دستان خویش، لقمه در دهان سگ میگذارد (ر.ک همان: صص ۲۶۰، ۴۶۰، ۶۳۹، ۶۸۵).

**اسرارالتوحید محمّدبن منوّر**

**خرده‌فرهنگهای خانقاهی**

**برسم عذرخواهی و ندامت از گناهان به بیرون خانقاه رفتن و سر و پای برهنه کردن:**

«[حسن مؤدب میگوید]: بیرون رفتم به در خانقاه و بایستادم و سر و پای برهنه کردم و استغفار کردم و بسیار بگریستم» (همان: ص ۹۷).

خرقه از سر درآوردن برای صوفیان هنجارشکن:

«در نیشابور روزی بلقسم قشیری قدس الله روحه العزیز درویشی را خرقه برکشید و بسیار برنجانید و از شهر بیرون کرد» (همان: ص ۸۱).

**بیرون کردن صوفی خاطی از زاویه**

در داستان تنبیه صوفی از گوشه‌نشینان خانقاه در تنبیه این فرد آمده است که شیخ ابوسعید دستور میدهد زاویهٔ او را به بیرون از خانقاه منتقل کنند:

«زاویهٔ او بکوی باز نهید» (همان: ص ۲۳۹).

**معرفی کردن افراد توسط شخصی که وظیفهٔ او اعلام آمدن اشخاص به آواز بلند بوده است:**

«روزی شیخ ما قدس الله روحه العزیز در نیشابور به تعزیتی میشد. معرفان پیش شیخ بازآمدند و خواستند که آواز دهند چنانکه رسم ایشان بود و القاب برشمردند» (همان: ص ۲۶۵).

**استقبال کردن از مهمان در خانقاه**

«شیخ بوسعید می‌آید... صلای استقبال جمع در هم آمدند» (همان: ص ۶۱).

**خرده‌فرهنگهای مربوط به کودکان**

یکی از خرده‌فرهنگهایی که در اسرارالتوحید به آن اشاره شده است «بردن تخت و لوح آموزش به خانه توسط کودکان بود تا بدین ترتیب خانواده کودک از پیشرفت در علم‌آموزی و اینکه چه مباحث جدیدی را آموزش دیده است، اطلاع یابند.

»در آن وقت که خواجه بوطاهر، مهین پسر شیخ ما قدس الله روحه العزیز کودک بود و بدبیرستان میشد، یک روز کودکان دبیرستان تختهٔ او بخانهٔ شیخ بازآوردند چنانک رسم ایشان باشد. خواجه حسن مؤدب پیش شیخ آمد که کودکان لوح خواجه بوطاهر بازآورده‌اند چنانک رسم کودکان باشد» (همان: ص ۲۱۱).

**باورهای خرافی**

در اسرارالتوحید به خرده فرهنگها و باورهای خرافی بر میخوریم که در روزگار شیخ ابوسعید بعنوان بخشی از بافت فرهنگی کلی جامعه پذیرفته شده و مردمان به آن اعتقاد داشتند؛ از جمله به فال نیک گرفتن نظر و نگاه به چهرهٔ

افراد نیک سیرت؛ در حکایتی از اسرارالتوحید نقل شده است که در هنگام ازدواج چهرهٔ شیخ ابوسعید را به نوعروس نشان داده‌اند تا به یمن برکت آن زندگی مشترک را آغاز نماید:

«گفتند ای شیخ در همسایگی ما دخترکی است نه مادر دارد و نه پدر او را بشوهری داده‌ایم... امشب او را بخانهٔ شوهر میبریم. شمع می‌باید تا او در روشنایی شیخ بخانهٔ شوهر شود تا آن تبرّک بروزگار ایشان فرا رسد» (همان: ص ۱۱۳).

و یا اشاره به آداب و رسوم کوتاه کردن موی صورت و ناخن در میان زرتشتیان که بعنوان خرده‌فرهنگی رایج در میان این گروه بوده است:

«آورده‌اند که شیخ ما در نیشابور ناتوان شده بود. طبیبی را بیاوردند تا شیخ را ببیند، مگر آن طبیب گبر بود... شیخ حسن مؤدب را بخواند و گفت: یا حسن مقراضی بیاور و ناخنهای او باز کن و موی لبش باز کن و در کاغذی پیچ و به وی ده که ایشان را عادت نباشد که آن را بیندازند» (همان).

### نوع دیگری از خرده‌فرهنگ؛ مبارک بودن نگاه کردن بمشایخ

«هر روز دو بار بدر خانقا شیخ بوسعید گذشتمی و بدانجا نگریستمی او را بدیدمی آنروز بر من مبارک آمدی بفال گرفته بودم» (همان: ص ۸۸).

خرده‌فرهنگ خرافی و اعتقادی دیگری که در اسرارالتوحید به آن اشاره شده است آنکه اگر چند بار قلم از محبره، سفید بیرون می‌آمد و جوهری نمیشد، دست از آن کار و نوشتن آن مطلب بطور کلّی برمیداشتند:

«یک روز قلم از محبره برکشیدم سپید برآمد، دیگر بار برکشیدم همچنان برآمد تا سه بار قلم بدوات خود بردم سپید برآمد برخاستم و پیش استاد امام رفتم، استاد امام گفت: چون قلم دست از تو بدانست، تو نیز دست از او بدار» (همان: ص ۱۱۹).

از دیگر نمونه‌ها:

«امام بلقسم قشیری و جمعی بسیار از متصوّفه در بازار نیشابور میشدند. بر دوکانی شلغم جوشیده بود نهاده. درویشی را نظر بر آن افتاد.مگر خاطرش مایل گشت بدان شیخ بفراست بدانست و حسن را گفت به دوکان آن مرد شو چندانک آنجا شلغم است و چگندر بخر و بیاور هم آنجا مسجدی بود [تا در آنجا شلغم بخورند] شیخ موافقت میکرد و استاد امام موافقت نمیکرد و به دل انکار میکرد که مسجد در میان بازار بود، با خود میگفت که در شارع چیزی میخوردند» (همان: ص ۸۱).

### فعالیّت اجتماعی و مشاغل زنان در جامعه

از حکایتهای اسرارالتوحید مشخص میشود که زنان در جامعهٔ آن روزگار حضوری فعال در عرصه‌های مختلف داشته‌اند. حضور زنان در بسیاری از مجالس درس و وعظ شیخ ابوسعید حکایت از بافت فرهنگی جامعه‌ای است که علم‌آموزی در آن برای زنان امری ممکن و میّسر بوده است. در حکایتی از شیخ ابوسعید از حضور زنان در مجلس وعظ یاد شده است:

«بخط مالکان رحمه الله علیه دیدم که نبشته بود که زنی را در مجلس شیخ حالتی درآمد» (محمّد بن منوّر، ۱۳۸۱: ص ۱۸۴).

از جمله زنانی که به مجلس شیخ ابوسعید می‌آمدند فاطمه دختر استاد ابو علی دقاق است در توصیف حضور وی

در اسرارالتوحید آمده است:

«دختر استاد بوعلی دقاق، کدبانو فاطمه که بحکم استاد امام بلقسم قشیری بوده، دستوری خواست تا بمجلس شیخ ما ابوسعید آید... پوشیده بمجلس شیخ ما آمد و در بام در میان زنان بنشست» (همان: ص ۸۰).

از حکایات اسرارالتوحید برمی‌آید که زنان در سطح جامعه به انجام فعالیّتهای اقتصادی و حجره‌داری نیز مشغول بوده‌اند:

«پیرزنی بود در نیشابور پهلوی خانقاه شیخ ما حجره گلی داشت، پیوسته هاون میکوفتی تهی بیفایده، تا درویشان را خاطر میبشولیدی» (همان: ص ۲۱۱).

در حکایتی دیگر از زنی نام میبرد که در کار طبابت بوده است و برای بیماران داروی چشم درد درست میکرده است؛ «زنی بوده است در نشابور او را ایشی {عایشه } نیلی گفته‌اند... و این ایشی را عادت بودی که از برای مردمان داروی چشم ساختی و مردمان را دادی» (همان: صص ۷۳ ـ ۷۴).

### فیه مافیه مولانا

### خرده فرهنگ توجّه به همدلی با دیگران:

یکی خرده‌فرهنگهای مورد توجّه مولانا، همدلی و منفعت رساندن بدیگران است. بنظر مولانا یکی از نشانه‌های تعامل رفتاری مثبت و سازندهٔ همدلی و سود رساندن و کمک بدیگر افراد است، وی در «فیه ما فیه» در این رابطه میگوید: «مرا خوبی است که نخواهم هیچ دلی از من آزرده شود... آخر من تا این حد دل دارم که این یاران بنزد من می‌آیند از بیم آنکه ملول نشوند شعری میگویم تا به آن مشغول شوند» (مولانا، ۱۳۸۹: ص ۷۴). مولانا فرهنگ همدلی، توجّه بدیگران و سود رساندن به افراد را در رفتارهای شخصی خویش بعنوان خرده فرهنگی مثبت و سازنده مدّنظر قرار داده است.

### خرده فرهنگ تساهل و تسامح

در مواردی به تساهل صوفیه چه در گفتار در کردار اشاره میکند و معتقد است ستیزه‌ها مربوط به راه است نه مقصد:

«پس اگر در راهها نظر کنی، اختلاف عظیم مبانیت بی‌حد است؛ اما چون بمقصد نظر کنی همه متفق‌اند و یگانه و همه را درونها بکعبه متفق است. آن مباحثه و جنگ و اختلاف که در راهها بود و مقصودشان یکی بود» (مولانا، ۱۳۸۹: ص ۹۷).

### خرده‌فرهنگ آداب معاشرت

مولانا به مبحث آداب معاشرت و سلام کردن توجّه دارد و در این زمینه میگوید: «ما سبق رسول الله احد بالسلام. گفت هرگز کسی پیش از پیغامبر ب پیغامبر ص نمیتوانست سلام کردن زیرا که پیغامبر پیشدستی میکرد از غایت تواضع، هر چه دارند اَوکیان و آخریان همه از عکس [سایه] او دارند و سایهٔ اویند» (مولانا، ۱۳۸۹: ص ۱۲۳).

### خرده‌فرهنگ احترام بوالدین در جامعه و رعایت حقوق آنان

موضوع حقوق والدین از جمله نکات قابل توجّه در فیه ما فیه مولاناست و تأکید میکند که فرزندان باید سپاسگزار

والدین باشند و در نامه‌ای خطاب به یکی از مریدان چنین میگوید: «ولکن چون پدر و مادر تو را واسطه ساخت تا بواسطهٔ موافقت ایشان در تربیت آن نعمت تن بر تو موخّر شده شکر ایشان واجب شد که ان اشکرلی ولوالدیک» (مولانا، ۱۳۸۹: ص ۱۴۲).

**خرده‌فرهنگ مربوط به ازدواج دختران**

مولانا در فیه ما فیه در خصوص آداب این خرده‌فرهنگ چنین میگوید: «چنانکه پدر، دختر را جهاز سازد و نگاه میدارد جهت و در خانه او را به جامهٔ حقیر میدارد جهت روز عروسی که آن روز حشر است» (مولانا، ۱۳۸۹: ص ۲۵۶).

**پس انداز کردن و نگاهداشت آن نزد پدر**

«دیگر [آنکه] پسر کسب میکند و کسب را بنزد پدر می‌آرد پدر آن را جمع میکند و فرزند آن جمع شده را از پدر میخواهد، پدر میگوید که وقت نیست، صبر کن که اگر بدهم تلف کنی» (همان: ص ۲۵۶).

**توجّه به تربیت فرزندان؛ خوداتکایی**

مولانا در فیه ما فیه معتقد است راه و رسم زندگی را باید از طریق بازی کردن به کودکان آموزش داد و البته این آموزش نباید بصورت مستقیم باشد: «چنانکه پدر با بچهٔ طفل، سخن برای او گوید. غم و شادی کدخدایی خود با طفل لایعقل نگوید؛ الّا حدیث چوگان و گوی، مرغک رنگین و جوز و مویز و دودو و کوکو، بشیر و نذیر طفلان بدن عبارت تواند بودن» (همان: ص ۲۲۹).

**زندگی زناشویی و آیین همسرداری**

از دیدگاه مولانا، پیمان زناشویی، پیمانی مبتنی بر وفاداری است که لازمهٔ آن عیب‌پوشی زن و مرد از یکدیگر است. در فیه ما فیه شیخی زنی تندخود دارد اما در صحرا، شیری فرمانبردار اوست. مرید تعجب میکند و از شیخ میپرسد که چگونه است از خوی همسر خویش گریزان است اما در صحرا شیری رام اوست، شیخ در پاسخ تعجب مرید میگوید: تحمل اخلاق همسر و بدخویی او سبب دست یافتن به این مقام و منزلت شده است (مولانا، ۱۳۸۹: صص ۷۹ ـ ۸۰).

مولانا در خصوص فرهنگ رفتاری زن و شوهر معتقد است زوجین باید همدل و همراز باشند و هیچ سرّی را از یکدیگر پنهان نکنند (ر.ک همان: صص ۷۴ ـ ۷۶).

**توجّه به انتخاب همسرشایسته، جوان و دوشیزه**

این مفهوم از تمثیل طنزآلودی که در فیه ما فیه آمده است برداشت میشود: «تو که بهاءالدینی اگر که پیرزنی که دندانها ندارد، روی چون پشت سوسمار، آژنگ بر آژنگ... بیاید که اگر مردی و جوانی، اینک آمدم... گویی معاذالله! والله که من پیش تو مرد نیستم... چون جفت تویی، نامردی خوش شد» (همان: ص ۱۴۴).

**خودآرایی زنان در جامعه**

مولانا با درک حقایق و واقعیتهای روحی و حالات روانی زنان با بهره‌گیری از دیدگاه روانشناسانه میگوید که در فرهنگ رفتاری زنان خودنمایی و آراستگی و جلوه نمودن رایج است اما در ردّ بی‌غیرتی مردان از آنان میخواهد که

مانع رفتارهای نابهنجار زنان شوند (ر.ک مولانا، ۱۳۸۹: ص ۷۹).

**حسادت و غیرت زنان**

مولانا در فرهنگ رفتاری زنان به صفت غیرت زنانه و حسادت در میان آنان نسبت به مردان توجّه میکند و معتقد است همانگونه که مردان به زنان تعصب دارند زن نیز باید نسبت به همسر حمیّت و غیرت داشته باشد تا مرد مرتکب خطایی نشود (همان: ص ۹۳۲).

**مبارزه با غم و توجّه بطرب و شادی**

مولانا در فیه ما فیه نیز بمانند غزلیات شمس بنوعی با ناآرامی و اضطراب جامعه عصر خویش در جدال است. عصر و زمان مولانا چه در ایران و خطهٔ خراسان بزرگ و چه در آسیای صغیر منکوب و مرعوب حملهٔ خانمان‌سوز مغول بود و مولانا نیز بمانند بسیاری از مردم ایران زندگی آرام و آسوده خیالی نداشت که در پرتو آن بشادی روزگار بگذراند. شرایط نامساعد ایران بهاءولد و فرزندش جلال‌الدین را مجبور به ترک ایران نمود و در قونیه نیز بگواه تاریخ انکار و اعتراض بسیاری از بزرگان ائمه که مجالس سلوک عالمانهٔ بهاءولد را برنمی‌تابیدند و مخالفت خوانیهای آنان در داستان حضور شمس در زندگی مولانا و... همگی از جمله مسائلی بودند که میتوانست زندگی و کام مولانا را تلخ نماید اما با این وجود، مولانا برای انسان معاصر بدنبال شادی و نشاط و آرامش بود و طرب را بعنوان خرده‌فرهنگی اعتراضی در مقابل با جماعت ظاهربین، متعصب و کورباطن و شرایط نامساعد سیاسی ایران و ایلغار مغول بهترین وسیلهٔ دفاعی دید. این نظریه مولانا در حکایتی از فیه ما فیه که در آن تفاوت روحیه و سلوک رفتاری حضرت عیسی (ع) و حضرت یحیی (ع) را مورد توجّه قرار داده، بخوبی ذکر شده است:

«عیسی علیه‌السلام بسیار خندیدی. یحیی علیه‌السلام بسیار گریستی. یحیی به عیسی گفت که تو از مکرهای دقیق، قوی ایمن شدی که چنین میخندی؟ عیسی گفت که تو از عنایتها و لطفهای دقیق لطیف غریب حق، قوی غافل شدی که چنین میگریی؟» (مولانا، ۱۳۸۹: ص ۴۸ ـ ۴۹).

مولانا معتقد است که شادی که در دل انسان پدید آید پاداش آن است که فردی را شاد کرده است: «در جزا می‌نگر که چقدر گشاد داری و چقدر قبض داری. قطعاً قبض جزای معصیت است و بسط، جزای طاعت است» (همان: ص ۶۹).

مولانا با ترغیب مخاطبان خود به شادی و طرب و توجّه به فرهنگ شاد نمودن دیگران ضمن تمثیلی بسیار زیبا و لطیف پاداش شاد کردن دیگران را شادی میداند و میگوید: «نظیر این چنان باشد که کسی گرد خانهٔ خود گلستانی و ریحان کارد؛ هر باری که نظر کند، گل و ریحان بیند او دائماً در بهشت باشد» (همان: ص ۲۰۱). مولانا خو کردن با نیکی را بعنوان بخشی از رفتار والا و متعالی انسان میداند و با دعوت به پیروی از این خرده‌فرهنگ رفتاری نیک معتقد است که: «همه را دوست دار تا همیشه در گل و گلستان باشی» (همان: ص ۲۰۱)

**غذا خوردن و آداب آن**

بخشی از سلوک و انضباط بدنی و ریاضت افراد جامعه طبق متن تذکره‌الاولیا، سلوک خاص دراویش در مبحث غذا خوردن است. سادگی یا تنوع غذا، میزان غذا، پخته‌خواری یا خام‌خواری، امتناع از غذا خوردن نوعی از خرده‌فرهنگ موجود در جامعه است. عطّار در بازنمایی بحث تغذیه رایج در جامعه در سلوک رفتاری زاهدان بر غذای ساده و کم مانند نان خشک و نمک یا آب تأکید میکند:

«[محمّد واسع] در ریاضت چنان بود که نان خشک در آب میزد و میخورد و میگفت: هر که بدین قناعت کند از همه خلق بی‌نیاز گردد» (عطّار نیشابوری، ۱۳۷۵: ص ۴۹).

**خرده‌فرهنگ گیاه‌خواری**

«نقل است که در ابتدا اصحاب شیخ [ابواسحاق کازرونی] از غایت فقر و اضطرار گیاه میخورند چنانکه سبزی گیاه از پوست ایشان پیدا بودی و عهد کردی که تا زنده بود گوشت نخورد» (همان: ص ۶۶۵).

«وکارهای او [عبدالله مغربی] عجیب بود و هر چیزی که دست آدمی بدان رسیده بودی نخوردی و بیخ گیاه خوردی» (همان: ص ۴۸۸).

**نتیجه‌گیری و پایان سخن**

آگاهی از کارکردهای فرهنگ، یکی از بنیادیترین جستارهای زندگی امروزی بشر معاصر است. با وجود آنکه طی دهه‌های اخیر، در پیوند با فرهنگ نظریه‌پردازان بسیاری به بحث و بررسی پرداخته‌اند اما بنظر میرسد همچنان میتوان در این باره به بحث و بررسی پرداخت. فرهنگ هم مولّد رفتارها و رویدادهای اجتماعی در یک جامعه است و هم متقابلاً از آن تأثیر میپذیرد. پیوند و درهم تنیدگی فرهنگ با ابعاد گوناگون زندگی انسان از گذشته تاکنون، میتواند دلیل قانع‌کننده‌ای بر اهمیت پدیدهٔ فرهنگ در زندگی انسان باشد. فرهنگ نه تنها در بهبود و ساماندهی روابط با دیگر جوامع دارای کارکردی اثر بخش است، بلکه فرایند و روابط خرده سیستمهای درونی یک فرهنگ را نیز تحت تأثیر قرار میدهد. عرفان و تصوّف از دیرباز تاکنون، همواره یکی از اصلیترین و مهمترین گفتمان مسلّط در جوامع انسانی بویژه ایران بوده است بهمین دلیل بخش وسیعی از متون و آثار منظوم و منثور فارسی آکنده از مفاهیم و مضامین عرفانی است و این آثار نیز بمیزان زیادی از عناصر فرهنگی در جامعه تأثیر پذیرفته و بر آن اثر گذاشته‌اند. نتایج این پژوهش ثابت میکند که عارفان همواره علاوه بر تأکید و تکیه بر جنبه‌های معرفتی و مکتبی، بر سبک زندگی نیز توجه داشته و گاه رساله‌های عملی و مکتوبات فراوانی در این زمینه نیز فراهم آورده‌اند. از این رو بسیاری از عارفان نه تنها هنرمند، محقق یا معلم بوده‌اند بلکه گاه وظیفهٔ نظامی‌گری یا دولت مردی را بر عهده داشته‌اند. در عرفان و تصوّف با هر دو جنبهٔ ظرفیتهای عملی و نظری مواجه هستیم و بر اساس آن روشهایی مورد توجه قرار گرفته است که بتوان با آن تمامی جنبه‌های عقلی، معرفتی، دینی و اجتماعی را شکل داد و تکامل بخشید. برخلاف اظهارنظرهای شتابزده و غیر عالمانه‌ای که صوفیه را به انفعال و بی‌مسئولیتی در قبال مسائل مهم جامعه  از قبیل تساهل و تسامح در امور دینی، اخلاقی، مبارزه با ظلم و ستم حکام و... معرفی میکند باید اذعان داشت عارفان بزرگ همواره خود را در برابر تمامی بخش‌های جامعه مسئول می‌دانسته‌اند.از جمله شیخ نجم الّدین رای، عطّار، ابوسعید ابوالخیر و مولانا که در آثار عرفانی خود بمیزان قابل توجهی به اجتماع عصر خویش، مسائل و مشکلات و خرده فرهنگهای مختلف آن توجه داشته‌اند. از جمله خرده فرهنگهای موجود در آثار یاد شده را که در کتب مورد بررسی به آنها دست یافته‌ایم را میتوان ذیل تساهل و تسامح، رازداری، مهربانی، احترام به همنوع، صداقت، بخشندگی، عشق، مدارا، انزوا، عزلت و گوشه نشینی، مبارزه با ریاکاری، طغیان علیه نظام حاکم، توجه به زنان و کودکان در جامعه، رسوم مختلف ازدواج، وام ستاندن، توبیخ افراد خاطی در خانقاه، رشوه خواری، شاهدبازی و سایر انواع خرده فرهنگ تحلیل نمود. بنظر میرسد خرده فرهنگهای موجود در این متون عرفانی مانند ریاستیزی و دوری از فعالیّتهای سیاسی و محیط حکومتی ابزاری برای مقاومت عارفان در برابر گفتمان مسلّط و غالب جامعه

و فساد رایج  بوده است.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالهٔ دکتری مهری عصری استخراج شده است. جناب آقای دکتر داود اسپرهم راهنمایی و جناب آقای دکتر غلامرضا مستعلی  پارسا و سرکار خانم دکتر آمنه ابراهیمی مشاورهٔ رساله را بر عهده دارند. خانم مهری عصری بعنوان پژوهشگر این جستار گردآوری داده‌ها و تنظیم نهایی متن را انجام داده است و در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر میباشد.

**تشکر و قدردانی:**

با سپاس از عنایت خداوند متعال و آرزوی توفیق فرهیختگان عرصهٔ علم و دانش در دانشگاه علاّمه طباطبایی و گروه محترم زبان و ادبیّات فارسی این دانشگاه  و کارکنان و مسوولین محترم نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب).

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده است و حاصل فعالیّتهای پژوهشی نویسندگان یاد شده است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت کامل دارند. در این پژوهش کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچگونه تخلف و تقلّبی در نگارش آن صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکر شده را بر عهده دارند.

**REFERENCES**

Ashuri. Dariush (2013). Definitions and the concept of culture. Fifth Edition. Tehran: Age, p. 89.

Attar Nishaburi. Farid al Din (1375). Tadhkirat al Awliya.Edited by Mohammad ghazvini. Fifth Edition. Tehran: Safi Alisha.

Azad Ormaki. Taghi (1387). Sociology of culture. Tehran: Alam, p. 23.

Fakouhi. Nasser (1387). Minority subcultures and lifestyle trends and perspectives. Journal of cultural research of Iran. No. 1, pp. 174-143.

Giro. Henry (1392). Cultural Studies and Education: From Neighborhood to Collaboration. Translation: Ismail Yazdanpour. Sociology of Education. Number 5. pp. 135-165.

Hatch. Mary Jo (1387). Organization theory: modern, symbolic-interpretive and postmodern. Translation: Hasan Danaiefard. Tehran: Afkar, p. 141.

Karikan. Peter (2016). Sociology of consumption. Translation: Saeed Sadr al-Ashrafi. P. 308.

Kiani. Mohsen (1389). The history of the monastery in Iran. Third edition. Tehran: Tahori. P. 446.

Marshall. Gordon (2008). Sociological culture. Translation: Homira Moshirzadeh. Tehran: Mizan, p. 154.

Mohammadebn Monavar (1381). Asrar al-Tawhid in the authority of Sheikh Abū-Sa'īd Introduction, proofreading and notes: Mohammadreza Shafiei-Kadkani. Fifth Edition. Tehran: Aghaz.

Molana. Jalaladdin Mohammad Balkhi (2010). Fih-e-MaFih Correction: Badi'olZaman Forouzanfar. Tehran: Amirkabir, p. 74.

Najmuddin Razi. Abu Bakr Abdullah (1401). Mersadolebad. By: Mohammad Amin Riahi. 17th edition. Tehran: Scientific and Cultural.

Parsania. Hamid (1380). Mysticism and politics. Tehran: Education and Research Center, p. 59.

Payande. Hussein (1390). criticism discourse; Essays in literary criticism. second edition. Tehran: Nilufar, pp. 346-347.

Safa. Zabihullah (1373). History of literature in Iran. Tehran: Ferdous, pp. 78-107-3-4.

Seyedan. Elham and Puremad. Sara (2016). Sociological analysis of literary taste with an emphasis on Mersadol Ebad and Najmuddin Razi. Journal of Literature and Language of Shahid Bahonar University of Kerman. Year 20. Number 41. pp. 161-181.

Shaffer. Richard (1391). Compressed culture of sociology. Translation: Hossein Shiran. Tehran: Oriental Sociology and Digital Publishing, p. 154.

Shafi'i Kadkani. Mohammadreza (1384). Lighting office. Tehran: Sokhan, pp. 36-37.

Sotoude. Hedayat (1389). Sociology in Persian literature. second edition. Tehran: Avai Noor, p. 39.

Taheri. Fateme Sadat and Kochaki. Zahra (2015). Investigation of monastic customs in Sufi prose texts up to the 7th century of Heidi. Mystical studies. Faculty of Literature and Foreign Languages of Kashan University. Number twenty-three. pp. 67-98.

Volk. Renee and Warren. Austin (1373). Theory of literature. Translation: Zia Movahed and Parviz Mohajer. Tehran: Scientific and Cultural, p. 99.

Yahaghi. Mohammad Jaafar (1375). The culture of myths and stories in Persian literature. second edition. Tehran: Soroush, p. 316.

Zarrinkoub. Abdul Hossein (1386). Search in Iranian Sufism. Tehran: Amirkabir, p. 338.

Zokaie. Mohammad Saeed (1381). Subculture, lifestyle and identity. Roshd Journal of Social Science Education No. 20-21. pp. 19-27.

**فهرست منابع فارسی**

آزاد ارمکی. تقی (۱۳۸۷). جامعه‌شناسی فرهنگ. تهران: علم، ص ۲۳.

آشوری. داریوش (۱۳۹۳). تعریفها و مفهوم فرهنگ. چاپ پنجم. تهران: آگه، ص ۸۹.

پارسانیا. حمید (۱۳۸۰). عرفان و سیاست. تهران: مرکز آموزش و پژوهش، ص ۵۹.
پاینده. حسین (۱۳۹۰). گفتمان نقد؛ مقالاتی در نقد ادبی. چاپ دوم. تهران: نیلوفر، صص ۳۴۶-۳۴۷.
ذکایی. محمّدسعید (۱۳۸۱). خرده فرهنگ، سبک زندگی و هویت. مجلهٔ رشد آموزش علوم اجتماعی شمارهٔ ۲۰ ـ ۲۱. صص ۱۹ ـ ۲۷.
زرین‌کوب. عبدالحسین (۱۳۸۶). جستجو در تصوّف ایران. تهران: امیرکبیر، ص ۳۳۸.
ژیرو. هنری (۱۳۹۲). مطالعات فرهنگی و آموزش: از همسایگی تا همکاری. ترجمه: اسماعیل یزدان‌پور. جامعه شناسی آموزش و پرورش. شمارهٔ ۵. صص ۱۳۵ ـ ۱۶۵.
ستوده. هدایت (۱۳۸۹). جامعه‌شناسی در ادبیّات فارسی. چاپ دوم. تهران: آوای نور، ص ۳۹.
سیدان. الهام و پورعماد. سارا (۱۳۹۶). بررسی و تحلیل جامعه‌شناختی ذوق ادبی با تأکید بر مرصادالعباد و نجم‌الدّین رازی. نشریهٔ ادب و زبانو دانشگاه شهید باهنر کرمان. سال ۲۰. شمارهٔ ۴۱. صص ۱۶۱ ـ ۱۸۱.
شفر. ریچارد (۱۳۹۱). فرهنگ فشردهٔ جامعه‌شناسی. ترجمه: حسین شیران. تهران: جامعه‌شناسی شرقی و نشر دیجیتال، ص ۱۵۴.
شفیعی‌کدکنی. محمّدرضا (۱۳۸۴). دفتر روشنایی. تهران: سخن، صص ۳۶-۳۷.
صفا. ذبیح‌الله (۱۳۷۳). تاریخ ادبیّات در ایران. تهران: فردوس، صص ۴ ـ ۳ـ ۱۰۷ ـ۷۸.
طاهری. فاطمه‌سادات و کوچکی. زهرا (۱۳۹۵). بررسی آداب و رسوم خانقاهی در متون منثور متصوّفه تا قرن هفتم هجری. مطالعات عرفانی. دانشکدهٔ ادبیّات و زبانهای خارجی دانشگاه کاشان. شمارهٔ بیست و سوم. صص ۶۷ ـ ۹۸.
عطّار نیشابوری. فریدالدّین (۱۳۷۵). تذکره‌الاولیا. به تصحیح محمّد قزوینی. چاپ پنجم. تهران: صفی علیشاه.
فکوهی. ناصر (۱۳۸۷). خرده فرهنگهای اقلیّتی و سبک زندگی روندها و چشم‌اندازها. نشریهٔ تحقیقات فرهنگی ایران. شمارهٔ ۱، صص ۱۴۳ ـ ۱۷۴.
کاریکان. پیتر (۱۳۹۶). جامعه‌شناسی مصرف. ترجمه: سعید صدرالاشرافی. ص ۳۰۸.
کیانی. محسن (۱۳۸۹). تاریخ خانقاه در ایران. چاپ سوم. تهران: طهوری. ص ۴۴۶.
مارشال. گوردون (۱۳۸۸). فرهنگ جامعه‌شناسی. ترجمه: حمیرا مشیرزاده.تهران: میزان، ص ۱۵۴.
محمّد بن منوّر (۱۳۸۱). اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید ابوالخیر. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمّدرضا شفیعی‌کدکنی. چاپ پنجم. تهران: آگاه.
مولانا. جلال‌الدین محمّد بلخی (۱۳۸۹). فیه ما فیه. تصحیح: بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر، ص ۷۴.
نجم‌الدّین رازی. ابوبکر عبدالله (۱۴۰۱). مرصادالعباد. به کوشش: محمّدامین ریاحی. چاپ هفدهم. تهران: علمی و فرهنگی.
ولک. رنه و وارن. آستین (۱۳۷۳). نظریه ادبیّات. ترجمه: ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی، ص ۹۹.

هچ. ماری جو (۱۳۸۷). تئوری سازمان: مدرن، نمادین ـ تفسیری و پست مدرن. ترجمه: حسن دانایی فرد. تهران: افکار، ص ۱۴۱.

یاحقی. محمّدجعفر (۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیّات فارسی. چاپ دوم. تهران: سروش، ص ۳۱۶.

**معرفی نویسندگان**

**مهری عصری:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
(Email: *Asry129@yahoo.com*)

**داود اسپرهم:** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
(Email: *sparham@atu.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**غلامرضا مستعلی پارسا:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
(Email: *mastali.parsa@gmail.com*)

**آمنه ابراهیمی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
(Email: *amenehebrahimi94@gmail.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Mehri Asri:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.
(Email: *Asry129@yahoo.com*)

**Davood Sparham:** Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.
(Email: *sparham@atu.ac.ir* **:** Responsible author)

**Gholamreza Mastali Parsa:** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.
(Email: *mastali.parsa@gmail.com*)

**Ameneh Ebrahimi**: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University, Tehran, Iran.
(Email: *amenehebrahimi94@gmail.com*)

مقاله پژوهشی

# ریشه‌یابی بنمایه‌های اسطورهٔ هبوط و عروج مهری در هفت گنبد نظامی و مثنوی معنوی

**مسلم باغدار، سیما monzawi*، مسعود پاکدل، منصوره تدینی**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۵۳-۲۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.6939

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** مقالهٔ پیشِ رو به بررسی یکی از بنیانهای اعتقادی آیین مهر به نام «اسطورهٔ هبوط و عروج» در مثنوی معنوی و هفت‌پیکر نظامی گنجوی میپردازد. هدف از نگارش مقاله، برجسته‌سازی باورهای مشترک مثنوی، هفت‌پیکر و آیین مهر در باب هبوط و عروج است.

**روش مطالعه:** این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی همراه با مقایسه و تفسیر، تدوین شده است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای بوده است.

**یافته‌ها:** مفهوم هبوط یکی از مضامین مهم و مکرر ادبیات عرفانی است که در مثنوی معنوی نیز نمود گسترده‌ای دارد. در مثنوی از غم فراق و موانع عروج و آرزوی صعود و وصال و رابطهٔ مبتنی بر عشق بین انسان و خداوند سخن رفته است.

**نتیجه‌گیری:** مولانا مهمترین عامل هبوط آدم را حرکت چرخهٔ عشق‌ورزی حق با خود و ایجاد درد فراق در آدمی میداند. در مثنوی منظور از بهشت، مقام قرب الهی است و بنابراین هبوط، فراق روح از سرچشمهٔ اصلی و عروج، گم شدن قطرهٔ روح در دریای حق است. در هفت‌پیکر بیشتر بر اسطورهٔ صعود تأکید شده است؛ قهرمان اصلی با سیر در هفت گنبد، که تطابق بسیاری با هفت زینهٔ میترایی دارد، مرحله‌ای از شناخت و درون‌پروری را در این آزمون تجربه میکند. داستانهای هفت گنبد نیز با مضامین و آئینهای میترایی تطابق شگفتی دارند.

تاریخ دریافت: ۰۲ مرداد ۱۴۰۱
تاریخ داوری: ۰۵ شهریور ۱۴۰۱
تاریخ اصلاح: ۲۰ شهریور ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۰۳ آبان ۱۴۰۱

**کلمات کلیدی:**
هبوط، عروج، مثنوی، هفت پیکر، میترائیسم

* نویسنده مسئول:
sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir
(+۹۸ ۶۱) ۴۳۵۳۳۶۶۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 27-53

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Finding the roots of the myth of Mehri's descent and ascension in Haft Gonbad Nizami and Masnavi Ma'anavi

**M. Baghdar, S. Mansoori*, M. Pakdel, M. Tadayoni**
*Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 24 July 2022
Reviewed: 27 August 2022
Revised: 11 September 2022
Accepted: 25 October 2022

**KEYWORDS**
Descent, Ascension, Masnavi, Haft peykar, Mithraism

*Corresponding Author
✉ *sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir*
☎ (+98 61) 43533660

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** The following article examines one of the religious foundations of the Mehr religion called "The Myth of Descent and Ascension" in Ganjavi Nezami's Haft peykar and Masnavi. The purpose of writing the article is to highlight the common beliefs of Masnavi Haft peykar and Mehr religion about descent and ascension.

**METHODOLOGY:** This article has been compiled using a descriptive-analytical method with comparison and interpretation. The method of collecting information has also been a library.

**FINDINGS:** The concept of descent is one of the important and frequent themes of mystical literature, which also has a wide expression in spiritual masnavis. In Masnavi, it is mentioned about the sadness of parting and the obstacles to ascension, the desire for ascension and connection, and the relationship based on love between man and God.

**CONCLUSION:** Rumi believes that the most important factor in a person's downfall is the cycle of self-righteous love and the pain of parting in a person. In the Masnavi, heaven means the place of closeness to God, and therefore the descent is the separation of the soul from its original source, and the ascension is the loss of a drop of the soul in the sea of truth. The myth of ascent is emphasized more in Haft peykar; The main hero experiences a stage of recognition and introspection in this test by walking in the seven domes, which has many similarities with the seven steps of Mithras. The stories of Haft Gonbad are also surprisingly compatible with Mithraic themes and rites.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.6939

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 47 | 1 | 0 |

**مقدمه**

ایران باستان خاستگاه آیینها و ادیان بزرگ بوده است. یکی از این آیینها «آیین مهر» است که پیش از زرتشت مورد احترام و ستایش اقوام بوده است. بحث مقالهٔ حاضر، بررسی دیدگاه مولانا در مثنوی معنوی و نظامی گنجوی در هفت پیکر با تمرکز بر اسطورهٔ هبوط و عروج در آئین میترایی است. با توجه به اینکه چنین مفاهیمی در باورهای آیین میترایی از محوریت خاصی بهره‌مند است، این مقاله در پی دستیابی به اشتراک باورهای مرتبط با اسطورهٔ هبوط و عروج در مثنوی، هفت‌پیکر و آیین مهر است. روش پژوهش، تحلیلی - توصیفی است و مبتنی بر قیاس و همراه با تفاسیر و تعابیر علمی است و گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

از آنجا که بسیاری از متون ادبی، آیینهٔ تمام‌نمای فرهنگ، اندیشه، باورها و عقاید یک قوم و قبیله است، رد پای اندیشه‌های کهن مهری را میتوان در این آثار، از جمله آثاری که در گسترهٔ زبان و ادب فارسی پدید آمده است، یافت که از این میان مثنوی معنوی و هفت‌پیکر نظامی گنجوی، از مهمترین این آثار است.

**سابقهٔ پژوهش**

در کتابهای آیین مهر (رضی، ۱۳۷۱)؛ آیین پر رمز و راز میترایی (کومن، ۱۳۸۳)؛ آیین میترا (ورمازرن، ۱۳۸۳)؛ و جستار دربارهٔ مهر و خورشید (مقدم،۱۳۸۰) در زمینهٔ مهرپرستی، اندیشه‌ها و نمادهای این آیین توضیح داده شده است؛ اما درخصوص اسطورهٔ هبوط و صعود در هفت‌پیکر و مثنوی تا کنون مقاله‌ای چاپ نشده است. اگرچه موضوع واکاوی اسطورهٔ هبوط و صعود در برخی کتب ادبی و مقالات بررسی شده است که به چند نمونه اشاره میشود:

غلامزاده (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بازنمایی اسطورهٔ صعود در شاهنامهٔ فردوسی» با تکیهٔ بر این نکته که در نزد ایرانیان باستان، راه صعود به جهان برتر از کوه البرز میگذرد، صعود شاهان و پهلوانان شاهنامه بر فراز البرز را بررسی و تحلیل کرده است. طهماسبی و طاهری (۱۳۹۰) در مقالهٔ «اسطورهٔ هبوط در اشعار فروغ فرخزاد» با رویکردی تفسیرگرایانه به بازخوانی شعر فروغ به قصد معناگشایی از اسطورهٔ هبوط آدمی، با خوانشی میان‌متنی پرداخته‌اند. گرجی و نادری‌نژاد (۱۳۹۴) نیز در مقالهٔ «بررسی و تحلیل اسطورهٔ هبوط در متون منثور عرفانی» ضمن بررسی مفهوم گناه و هبوط، مهمترین اشتراکات و افتراقات اندیشهٔ سه عارف (احمد غزالی، عین‌القضات همدانی و روزبهان بقلی) را ضمن تطبیق، بررسی و تحلیل کرده‌اند. سلمانی‌نژاد مهرآبادی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل اسطورهٔ هبوط در شعر معاصر بر اساس شعر هفت تن از شاعران این دوره»، ماجرای هبوط و جزئیات آن را در اشعار معاصر بررسی و تحلیل کرده است. فتحی و پورالخاص (۱۳۹۸) نیز در مقالهٔ «تطبیق حکایت هبوط در دو حماسهٔ شاهنامهٔ فردوسی و بهشت گمشدهٔ جان میلتون» به جنبه‌های گوناگون هبوط در این دو اثر حماسی پرداخته‌اند.

**بحث و بررسی**

**میترائیسم:** واژهٔ «مهر» در زبان پهلوی «متر» و «مثر» بوده و در اوستایی «میثره» و در لاتین تبدیل به «میترا» شده است. مهر در آغاز خدای پیمان بوده است. آیین مهرپرستی از آیینهای باستانی است که در روزگار اشکانیان گسترش بسیار مییابد (موسوی، ۱۳۸۸: ۵). مهر ایزدی متعلق به عهد آریایی و پرستش این ایزد از دیرزمان بویژه در بین تیره‌های مختلف آریایی رایج بوده است (باقری، ۱۳۸۹: ۱۴۴). «مهر در اصل ایزدی است شریک در فرمانروایی جهان، برکت‌بخشنده و حامی پنهان. سپس در تحولات اجتماعی، این ایزد در جامعهٔ ایرانی تبدیل به

ایزد همهٔ طبقات میگردد و در کنار وظایف برکت‌بخشی خویش، حمایت او از پیمان توسعه مییابد و وظایف جنگی بسیاری نیز بر عهدهٔ وی گذاشته میشود» (بهار، ۱۳۸۹: ۸۰). مهر روزگاری بزرگترین ایزد برای مردم بوده است. ایزدان همراه او یعنی ماه، ناهید، خورشید، باد، سروش و رشن (ایزد دادگری)، تحت فرمان «مهر» آفرینش را پاسبانی میکرده و از شمار یاران او محسوب میشده‌اند. با وجود ظهور آیینهای دیگر مانند مسیحیت، زرتشتی، و مانوی، بنیادهای اندیشه و رسوم آن از میان نرفت، بلکه در طول سده‌های بسیار، برخی اندیشه‌های آن پایدار ماند و در آیینهای دیگر با ظاهری نو به حیات خود ادامه داد. دست کم اینگونه میتوان گفت که باورهایی از این آیین دربارهٔ جهان پسین، بهشت و دوزخ و مسئلهٔ بازگشت مردگان مورد پذیرش ادیان دیگر قرار گرفت و دوام آورد.

آیین مهر از جمله آیینهای ثنوی است که جهان را صحنهٔ نبرد دائمی دو نیروی متخاصم اهریمن و نور میداند. «در اوستا سرود مختص مهر (مهریشت) را در دست داریم. این سرود را به صورتی که اکنون بر جای مانده است، معمولاً متعلق به تاریخی در حدود ۴۵۰ ق.م میدانند. اگرچه بعضی از مطالب آن بسیار قدیمیتر از این زمان است (رضی، ۱۳۷۱ :۱۱). مهریشت یا یشت دهم یکی از قدیمیترین یا اصلاً کهنترین یشت موجود است. این یشت به ۳۵ کرده بخش میگردد که به روی هم ۱۴۶ بند میباشد. بنا بر تحقیقات برجستهٔ هاشم رضی در مورد ادیان کهن ایرانی، «دربارهٔ آیین میترایی، ما از کتب مقدس و یا سرودها و متنهای باقیمانده محروم هستیم. این بدان انگیزه است که مهردینان در مکتوم نگاه داشتن اسرار طریقت خود کوشش بسیار میکردند و حفظ اسرار و رموز برایشان یک وظیفهٔ واجب است؛ به همین جهت متون مقدسه‌شان اندک و همان اندک در دسترس نبود؛ اما زبان و بیان این آیین در تصاویر باقیمانده در محرابه‌ها یا معبدهای میترایی باقی ماند» (همان: مقدمه، صص هفت - هشت). «در اوستا، ایزد میترا از زمرهٔ ایزدان است و در آیین کهن ایران، پیش از عصر اوستایی، یکی از بزرگترین خدایان بوده است» (همان: ۳-۴).

**اسطورهٔ هبوط و صعود:** هبوط در اغلب آیینها و آموزه‌های اساطیری، جزء اصلی روایت داستان آفرینش محسوب میشود. به گفتهٔ ویل دورانت «اسطورهٔ هبوط در تمام فولکلورهای جهان، در مصر و هند و تبت و بابل و پارس و یونان و پولنیزی و مکزیک و غیر آن آمده است» (دورانت، ۱۳۷۶، ج۱: ۵۸۷)؛ بنابراین این مضمون، باوری جهانی است و متعلق به اساطیر همهٔ ملل است. الیاده در کتاب «اسطوره، رؤیا و راز» در فصلی با عنوان «وحشی خوب نجیب» معتقد است حتی در میان قبایل آدمخوار نیز نوستالژی بهشت گمشده وجود داشته است: «آنها هم در شرایط خلسه وارد شرایط بهشتی نیاکان اسطوره‌ای پیش از هبوط میشوند» (الیاده، ۱۳۸۲: ۴۰-۴۴). در ساختار فکری انسان عصر اساطیر، هستی به دو بخش فرازین و فرودین تقسیم شده که با جدایی این دو از یکدیگر، جهان هستی مییابد. عالم بالا، عالم نور و روشنایی و سکونتگاه خدایان (مذکر) و بخش زیرین یعنی زمین، جایگاه تاریکی و ظلمت و منزل دیوان (مؤنث) است. در این طبقه‌بندی، انسان خود را در میانه میدید و عالم بدی را در زیر زمین و دستگاه خدایان را در عالم برین و زمین را جایگاه هبوط خود میدانست. بر همین اساس اندک‌اندک تصور وجود بهشت در آسمان رایج شد. در اساطیر ایرانی نیز «جهان نور و ظلمت به ترتیب محدوده (یا نامحدوده) حکومت اهورا و اهریمن است و تجاوز اهریمن به نامحدودهٔ اهورا، آغاز جدال خیر و شر دانسته شده است. از سوی دیگر اهریمن در فرودست جای گرفته، درحالیکه اهورامزدا خدایی آسمانی است» (گیمن، ۱۳۷۸: ۷۵).

در اغلب اساطیر آفرینش، آسمان و زمین یا خود خدایان اولیه هستند یا مقرّ حکومت آنها. خدایان خیر با جنسیت مذکر عموماً آسمانی و خدایان شر که عموماً مونث هستند بر زمین و زیر زمین و دیار مردگان حکمرانی میکنند. انسان که علاقه‌مند بوده خود را به نیروهای خیر منتسب کند، اندک‌اندک از زمین بیزاری جسته و از مادری که او

را در زندان زمین اسیر کرده است و تحت سیطرهٔ خدایان زمینی قرار داده، بیزار میشود.

آسمان مَرد و زمین زن در خرد آنچه او انداخت این میپرورد

(مثنوی، دفتر سوم: ۴۴۰۵)

بنابراین موضوعی که اسطورهٔ آفرینش را به هبوط مربوط میسازد، باورهایی است که بر مبنای استقرار خدایان در آسمان و همسایگی انسان با آنان شکل گرفته است. در هر صورت اساطیر مربوط به آفرینش و مرگ، رابطهٔ مستقیمی با رویداد ازلی و اسطوره‌ای هبوط دارد که ضمن آن گزارش میشود که انسان چگونه وضعیت خجسته و سعادت‌آمیز بهشتی را بر اثر غفلت یا فریب از دست داده و از آن پس به وضعیت کنونی انسانی درآمده است. هبوط در اساطیر به دو شکل جلوه دارد: یکی در شکل از دست دادن عصر طلایی و دیگری بصورت دوری از محضر خدایان و سقوط از آسمان.

الف-هبوط در مفهوم از دست دادن عصر طلایی: در اساطیر، عصری طلایی را شاهد هستیم که در آن بسیاری از ویژگیهای بهشت ادیان، مانند جاودانگی و بیمرگی وجود داشته است. آدمی در این دوران از نعمت بیمرگی برخوردار بود و مایحتاج زندگی، بی هیچ تلاشی در اختیارش قرار میگرفت. در این دوره ظاهراً ارتباط زمین و آسمان هنوز قطع نشده و پل ارتباطی بالا و پایین فرو نریخته بود. انسان «در آن روزگار چیزی از مرگ نمیدانست؛ زبان جانوران را میفهمید، کاری انجام نمیداد و خوراک فراوانی در دسترس داشت؛ ولی بسبب رویدادی این مراحل مینوی به پایان رسید و انسان هبوط کرد» (الیاده، ۱۳۸۲: ۵۷). در اساطیر ایرانی، عصر طلایی، روزگار حکمرانی «یم» یا «جم» است و در زامیادیشت، کردهٔ ششم، بندهای ۳۳ و۳۴، دوران جم بعنوان زمانی بدون مرگ و پیری توصیف میشود (نیبرگ، ۱۳۵۹: ۸۴ و گیمن، ۱۳۷۸: ۴۹). دورانی چون بهشت که از مرگ و بیماری در آن خبری نیست و «ورجمکرد» شاید نمونه‌ای از بهشت آن روزگار باشد (کای‌بار، ۱۳۲۸: ۱۰۹)؛ اما در دینکرد نهم فصل ۳۲ بند ۹ آمده است که جهان سی سده بی مرگ و پیری بوده است و عرق یا خوابی که دیوان بر کیومرث مستولی ساختند، باعث اتمام عصر طلایی شده است (کریستین‌سن، ۱۳۶۳: ۳۵).

ب-هبوط در مفهوم دوری از آسمان (خدایان، بهشت): تصور انسان عصر مادرشاهی از بهشت، روزگار زرین یا عصری طلایی بود که بهشت را در ابتدای هستی خود و در زمین دیده بود؛ اما انسان در ادوار بعد و عصر پدرشاهی، ریشه و اصل خود را در آسمانها و همسایگی خدا جستجو کرد. بنابراین در اساطیری که مربوط به عصر پدرشاهی هستند بهشت در آسمان و در همسایگی خدایان تصور میشود؛ لذا مفهوم هبوط، که در اساطیر پیشین بعنوان از دست دادن عصر طلایی یاد میشد، در مفهوم سقوط از مقام یا مکانی آسمانی تجلی مییابد. این واقعه بدلیل گناهی که عموماً توسط عنصر مؤنث انجام شده، اتفاق میفتد.

**ارتباط هبوط، انسان (زوج) نخستین و گناه:** در بعضی اسطوره‌ها «هبوط» براثر نادانی، فراموشکاری و خطای انسان یا زوج نخستین رخ داده است و در بعضی اساطیر آن را نتیجهٔ توطئهٔ موجودی اهریمنی تلقی کرده‌اند (ر.ک: الیاده، ۱۳۷۷: ۹۳). در اساطیر ایران عنوان نخستین انسان علاوه بر کیومرث، به هوشنگ، تهمورث و جمشید نیز تعلق میگیرد (کریستین سن،۱۳۶۳: ۱۵۱). اگرچه خالقی مطلق، سیاوش را نیز در شمار نخستین انسان قرار میدهد (خالقی مطلق و دهباشی، ۱۳۷۲: ۹۹-۱۰۳). در هر حال گناه جمشید خوراندن گوشت به مردمان (گاهان، هات ۳۲، اوستا، ج۱: ۴۹۰) یا دروغگویی و ادعای همسانی با خدا (آموزگار، ۱۳۷۴: ۵۰) یا زناشویی با خواهر (بندهشن، ج۱: ۲۳ و کارنوی، ۱۳۴۱: ۷۲) یا خوردن شیر بزی که دیوان را نیرومندتر کرده یا گوشتخواری (بندهشن، فصل ۱۵ بند ۱۰-۱۲ و کریستین‌سن، ۱۳۶۳: ۳۳) گزارش شده است.

گناه اولین زوج «مشی و مشیانه» در اساطیر ایرانی نیز گفتن دروغ و نسبت دادن خلقت هستی به اهریمن (بندهشن، فصل ۱۵ بند ۶ و کریستین‌سن، ۱۳۶۳: ۳۳) و خوردن شراب (همان: ۴۳) آمده است. انگیزۀ این گناه نیز مواردی چون حرص به خلود، سرکشی در برابر فرمان خدا و شکستن قانون (تابو) است.

**اسطورۀ صعود:** هبوط چه در شکل از دست دادن عصر طلایی و چه در شکل دوری از محضر خدایان و سقوط از آسمان، همواره آرزوی عروج و صعود را به همراه داشته است. این آرزو در دوران اساطیری به دو شکل تجلی یافته است: آرزوی تجدید عصر طلایی یا بازگشت و عروج انسان به پایگاه و جایگاه نخستین.

الف- رجعت عصر طلایی: در دین زردشتی تصور بر این بود که در پایان دورۀ سه هزارسالۀ جنگ اهریمن و اهورامزدا، دیو مغلوب میشود و آدمیان دوباره خوشبخت خواهند شد و دیگر نیازی به خوراک نخواهند داشت (گیمن، ۱۳۷۸: ۷۴)؛ عالم پس از رستاخیز جاودانه و خالی از گرسنگی و تشنگی و طاعون خواهد بود. جهانی که در آخرزمان ایجاد میشود در زامیادیشت، کردۀ یکم، بند ۱۱ «پیرنشدنی، نامیرا، تناهی‌ناپذیر، ناپژمردنی، جاودان زنده، جاودان بالنده و کامرا» (اوستا، ج۱: ۴۸۷) توصیف شده است.

اگرچه عصر طلایی خاتمه یافته است، اما حسرت آن همیشه همراه انسان است. الیاده این ایده را «کمال آغازها» مینامد و آن را یادی از بهشت گمشده و سعادت‌آمیز انسان پیشین میداند (الیاده، ۱۳۶۷: ۴۸).

ب-عروج و بازگشت به آسمان: ریشۀ این تفکر، باور به حضور خدایان در آسمان است (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۰۹-۱۱۲ و هوک، ۱۳۶۹: ۱۰۱). در این تفکر، انسان خاستگاه خود را آسمان و مقرّ خدا میدانسته است و علاقه‌مند به بازگشت به آن است؛ بنابراین در پی رواج باور حضور خدا در آسمان، انسان که ذاتاً خداجو و علاقه‌مند به نزدیکی با خداست، بهشت را مکانی در همسایگی خدا تصور کرد -در مقابل جهنم در زمین یا زیر زمین که مقرّ ضدخدایان دانسته میشد-و کوشید برای خود نیز اصلی آسمانی در همسایگی خدا تصور کند. البته به نظر میرسد آرزوی تجدید حیات دوبارۀ زمین (رجعت عصر طلایی) مربوط به روزگار مادرشاهی و آرزوی بازگشت به بهشت آسمانی، مربوط به دوران غلبۀ خدایان مذکر باشد. در هر حال یکی از اسطوره‌ها، که بسامد بسیاری در حوزه تأویل، تصاویر و مفاهیم ادبی داشته، اسطورۀ صعود است. این اسطوره در اغلب اقوام به گونه‌های مختلف مورد توجه واقع شده است. برای نمونه «در آیین شمنی بالا رفتن از درخت نشانۀ صعود است» (الیاده، ۱۳۸۷: ۱۹۴). البته در برخی باورهای اساطیری این دیدگاه بصورت برعکس بروز پیدا کرده است. به عقیدۀ آنها، ارواح انسانها پس از مرگ همیشه به آسمان صعود نمیکند. برای نمونه اسکیموها معتقدند «آنان که به مرگ طبیعی میمیرند به جهان زیرین یا قلمرو زیردریایی سدنا هبوط میکنند» (وارنر، ۱۳۸۶: ۱۴۷). از سوی دیگر، حرکت از بنمایه‌های غایی بشر و کل موجودات است که بهترین و زیباترین جلوۀ آن، در حرکت بسمت پیشرفت یا همان اسطورۀ صعود شکل میگیرد. «صعود یکی از بنمایه‌های بنیادین در هستی‌شناسی نوع انسان محسوب میشود که گاه با اسطورۀ بازگشت تلفیق و همپوشانی پیدا میکند. میل به بر رفتن از دنیای زمانمند و مکانمند و از دنیایی که بر اساس تضادها بنیان نهاده شده است بسوی آرمانشهر بیکرانه و بیجهت، همواره آرزوی دیرین انسان بوده که در ناخودآگاه او تحکیم شده است» (برادران و سرامی، ۱۳۹۴: ۹۵).

مضمون صعود روح در دیانت زرتشتی بصورت عروج ارواح انسانی به آسمان برای حضور در بهشت یا جهنم دیده میشود. «در میترائیسم عقیده بر آن بود که روح انسان هنگام هبوط از فلک اعلی به زمین و گذر از هفت سیارات یا اختران آسمانی که جایگاه هفت خدایانند، در بازگشت و صعود مجدد از همان مسیر، به نور محض که جایگاه آن فلک هشتم یا سپهر اعلی و آسمان و ثوابت است، صعود میکند» (آشتیانی، ۱۳۷۵، ج۲: ۳۱۰-۳۱۱).

بشر از بدو پیدایش خود و از زمانی که به درک تضادها پی برد، زمین و آسمان را بعنوان دو عنصر متقابل میپنداشت و از آن جهت که پیوسته با زمین و تضادهای موجود در آن در زندگی روزمرهٔ خود در چالش بود، بدلیل وجه رمزگونگی و مبهم بودن و از جهتی بالا قرار گرفتن آن و در جهت نور قرار داشتن آن مورد توجه ویژه واقع شده است. فروم معتقد است «انسان پس از طرد شدن از بهشت یعنی از حالت وحدت و یگانگی با طبیعت بصورت آوارهٔ ابدی درآمده است. انگیزهٔ او برای غلبه بر این جدایی درونی، یک اشتیاق عذاب‌دهنده برای مطابقت یعنی نوع دیگری از وحدت و هماهنگی است که بتواند به فاجعهٔ جدایی او از طبیعت، از همنوعان و از خویشتن پایان دهد» (فروم، ۱۳۵۹: ۱۳).

**جلوهٔ اسطورهٔ هبوط و صعود در مثنوی معنوی**

ماجرای هبوط در قرآن، انجیل و تورات آمده و گاه صبغهٔ اساطیری به خود گرفته است. در ادیان سامی هبوط در سارتگاه دنیا، سرآغاز گرفتاری آدم و رنج بشری است. در کتاب مقدّس عهد جدید و عهد عتیق، دلیل هبوط آدم، «خوردن از درخت معرفت نیک و بد است» (کتاب مقدّس، عهد عتیق و جدید). در دین اسلام ساختار هبوط، همانند دیگر ادیان سامی است. آدم با فریب خوردن از حوّا و خوردن از شجرهٔ ممنوعه که نافرمانی از حکم خدا محسوب میشود، تن به فروافتادن از مقام امن و آسایش میدهد و سختی و رنج را پذیرا میشود. آیات مربوط به آدم (ع) بصورت پراکنده در سوره‌های بقره، اعراف، حجر، طه، ص، اسراء و کهف آمده است، اما در کتاب مقدس در مباحث عهد عتیق بصورت کامل در بحث «سفر پیدایش» جمع‌آوری شده است؛ اگرچه در کتب عهد جدید فقط درخصوص گناه آدم و مقایسهٔ آن با مسیح (مبحث رومیان، باب ۵، رقمهای ۱۲-۲۱) سخن به میان آمده است.

یکی از وجوه اشتراک اسطوره و عرفان، میل شدید قهرمانان آنها به خداگونگی و پیوستن بـه خدایان است. تمام قربانیها و نذورات آیینی از سوی قهرمانان اساطیری بنحوی به ایـن انگیـزه مربوط است. «اساسیترین کارکرد مشترک اسطوره و عرفان، انگیزهٔ نیرومند تقرب انسان به خدا یا خدایان اسـت؛ انگیزه‌ای که اساطیر با پایین آوردن خدایان به سطح زندگی زمینی انسان و عرفان با بالا بردن انسان بسوی ملکوت خداوندی بدان دست یافته اسـت؛ از ایـن رو کارکرد اساطیر در برداشتن فاصلهٔ انسان و خدایانش کارکرد تنزلـی اسـت، امـا کـارکرد عرفـان بـرای حصول به این مقصود کارکرد صعودی است» (مظفری، ۱۳۸۸: ۱۴۹). در مورد اسطورهٔ هبوط نیز، شکل روایی اساطیر مربوط به ماجرای آفرینش آدم و هبوط او، در کتاب مقدس تأثیر گذاشته و از آن طریق به برخی تفاسیر اسلامی و آثار ادبی خصوصاً آثار عرفانی راه یافته است؛ چراکه عرفان اسلامی چیزی جز شناخت خاستگاه اصلی انسان و تلاش در جهت رفع موانع و بازگشت به آن سرچشمهٔ اصلی نیست. بعلاوه اشارهٔ موجز قرآن به این واقعه باعث شده عرفا اغلب مضامین مربوط به این حادثه را از تفاسیر اخذ کنند. به عبارت دیگر کتاب مقدس، حلقهٔ واسط اساطیر و برخی متون تفسیری اسلامی هستند؛ کتاب مقدس از اساطیر تأثیر گرفته و بر برخی از تفاسیر تأثیر گذارده است.

شیفتگی عرفا به حیات جاودانه و بقای پایدار، لزوم گذر از مراحل و وادیهـای پر خـوف و خطـر عرفـان و نهایتاً تحقق بقای سرمدی سالک بعد از فنای او، مرده‌ریگهایی است که عرفان از اساطیر به ارث برده است؛ اما برخی عرفا به سه نوع هبوط اعتقاد دارند: هبوط نور اول، هبوط روح و هبوط آدم (ع). نخستین هبوط جدایی از نور ذات حق است که منجر به تجلی و آفرینش هستی شده است که در آثار عرفانی با عنوان صدور فیض نخست یا حقیقت محمدیه و شکلگیری عوالم از آن مطرح میشود. عرفای مسلمان با تأکید بر حدیث «اول ما خلق الله نوری» نور

پاک پیامبر (ص) را اولین مخلوق قلمداد کرده که ذره‌ای از ذات باری تعالی است و برای اینکه بصورت ماده تجلی یابد، باید مراحلی از نزول را طی کند. نیکلسون با اشاره به حدیث معروف «کنت نبیاً و آدم بین ماء و الطین» نور محمدی را با لوگوس در نظر گنوستیکها یا نخستین صادر از نظر نوافلاطونیان برابر میداند و میگوید: «محمد یا حقیقت محمدیه، -که چیزی است در مقابل ظهور جسمانی و خاکیان- نخست بعنوان مرکز و اصل روحبخش جهان آفرینش و روح حیات همهٔ اشیاء و در مرحلهٔ دوم بعنوان واسطهٔ عنایات الهی معرفی میشود» (نیکلسون، ۱۳۵۸: ۱۲۳).

هبوط دوم پس از شکلگیری عالم و کالبد آدم (ع) صورت میگیرد. روح که اصل وجود انسان و همان موجودی است که فرشتگان مأمور به سجدهٔ او شدند، در زندان جهان و جسم گرفتار میشود. بدلیل اینکه هر جزوی به اصل خویش مایل است، روح تمایل به بازگشت به سرچشمهٔ اصلی دارد و هبوط سوم، دور افتادن آدم و حوا بعنوان پدر و مادر نوع انسان از بهشت و فرو افتادن در این دنیاست. هر سه فراق، ایجادگر شوق وصال و عشق هستند. عارف ابتدا با فنای جسم و صفات، روح را آمادهٔ صعود میسازد و در مرحلهٔ پایانی با فنای کلی هستیش در ذات حق، به صعود و بازگشت میرسد. با این نگاه هبوط نه تنها مفهوم منفی نخواهد داشت، بلکه چون موجب پیدایش عشق و کمال میشود، مبارک نیز است.

مولانا موضوع هبوط در شکل سوم (حضرت آدم) را در قسمتهای مختلف و در هر شش دفتر مثنوی خود به کار گرفته است. مولانا در دفاتر مختلف اثر خویش و با توجه به مضامین و محتوای کلامش، هر بار از دیدی جداگانه و متفاوت به موضوع هبوط مینگرد و هر بار متهم ردیف اول لغزش آدم (ع) را شخصی متفاوت در نظر میگیرد. زمانی که موضوع اصلی سخنش بر پایهٔ حسد و بخل است، حسادت ابلیس را مهمترین دلیل برای هبوط آدم (ع) میداند:

مادر و بابای ما را آن حسود　　تاج و پیرایه به چالاکی ربود
(مثنوی، دفتر۲: ۶۱)

و جایی که سخن از مکر و حیلهٔ زنان است، با ذکر واقعهٔ هبوط، مجرم اصلی را حوا میداند:

چند با آدم بلیس افسانه کرد　　چون حوا گفتش بخور آنگاه خورد
(مثنوی، دفتر ۶: ۴۴۶۹)

گاه نیز حرص آدمی و در مواردی شهوت و نفس آدمی را دلیل هبوط میداند:

حرص آدم چون سوی گندم فزود　　از دل آدم سلیمی را ربود
(مثنوی، دفتر۳: ۳۹۹)

یک قدم زد آدم اندر ذوق نفس　　شد فراق صدر جنت طوق نفس
(مثنوی، دفتر۱: ۲۴۷)

و در مواردی این حادثه را از قضا و قدر الهی میداند.

در میان عوامل هبوط، نفس نقش اساسی را ایفا میکند و این عامل بر سایر عوامل سایه افکنده است؛ از سوی دیگر اکثر این عوامل از اسباب درونی سرچشمه گرفته‌اند. میل به جاودانگی، غرور، حرص، دلبستگی به بهشت و نفس همگی جنبهٔ درونی دارند و دو عامل دیگر (ابلیس و حوا) از اسباب بیرونی هبوط قلمداد میشوند. به عبارت دیگر این دو عامل بیرونی تنها بعنوان بهانه در ماجرای هبوط نقش ایفا کرده‌اند.

درخصوص هبوط نور اول و روح، مثنوی حکایت سقوط و هبوط بارقهٔ الهی و نورانی است در دنیای تاریک محسوسات. غم غربت انسانی که از هستی اصیل خود دور مانده است و گرفتار تاریکی و ظلمت تن و صفات زمینی

و عالم فانی گشته است. او با هبوط در این عالم، سرزمین خود و گوهر و گنج نهفته در وجود خود را، که همان نور و روح حضرت حق است، فراموش میکند و دچار تیرگیها میشود، اما تنها انسانهایی که به این نکته معرفت مییابند و با آگاهی و تلاش برای شناخت خود، ترک ظواهر و مادیات میکنند، همچنان در درون خود اشتیاق بازگشت به عالم حقیقت و راستین را دارند.

جدایی و فراق روح آدمی از عالم علوی و سقوط او به عالم خاکی، از اصولیترین بنمایه‌های عرفان ایرانی-اسلامی است که در سراسر ابیات مثنوی نیز دیده میشود و از همان نی‌نامه، که غربت انسان را از هستی اصیل خود به تصویر کشیده است تا دیگر حکایات پیوسته در این اثر ژرف و عظیم بوفور دیده میشود. همچنین بیان حالات و رفتار انسانهایی که با آگاهی و هشیاری و جدایی از اوصاف بشری، به شناخت نور و خورشید حقیقت و اوصاف ربانی و نورانی حضرت حق نایل آمده‌اند، از دیگر بنمایه‌های پربسامد در مثنوی معنوی است.

**عشق، اساس تدویر و تصریف مهری و عرفان**

عرفای مسلمان با تکیه بر احادیثی که بر نحوهٔ شکلگیری هستی مادی از ذات خداوندی تأکید میکند، با افزودن چاشنی عشق به آن، هبوط را جزئی از فیض و کرم حق میدانند. آنان با مطرح کردن موضوع عشق‌ورزی حق به خویشتن، همهٔ هستی را «طفیل هستی عشق» میدانند و از نظر آنان آفرینش نیز حرکتی حبّی یا انگیزش عشقی است. در کشف‌الاسرار آمده است: «تا ظن نبری که از خواری آدم بود که او را از بهشت بیرون کردند. چنین نبود که آن از علوّ همت آدم بود. متقاضی عشق به درِ سینهٔ آدم آمد که یا آدم! جمال معنی کشف کردند و تو همچنان به نعمت دارالسلام بماندی؟ آدم جمالی بدید بینهایت که جمال هشت بهشت در جنب آن ناچیز بود» (کشف‌الاسرار، ج۱: ۱۶۲). در آئین مهرپرستی نیز عشق سهم و اهمیت خاصی دارد و «یکی از مظاهر مهر، عشق است. عشق در نظر مهرپرستان، نشان‌دهندهٔ قدرت و توانایی است. به طوریکه با قدرت بسیار، معشوق را نیز تحت‌الشعاع قرار میدهد و این عقیده در عرفان ایرانی نیز به چشم میخورد. استغنای طبع و بینیازی از مناصب و جاه‌طلبی، از درجات و مقامات ستودهٔ مهرپرستان بوده است. مهرپرستان خویش را عاشق جاودان و از فرهٔ ایزدی بهره‌مند میدانستند» (ملک‌زاده، ۱۳۸۶: ۴۲۱).

از سوی دیگر، با قبول این مطلب که خواست خداوند بر این قرار گرفته بود که صفات خویش را در وجود انسان کامل متجلی کند و نور محمدی را در ابتدا در وجود آدم (ع) نمایان گرداند، هبوط آدم (ع) از بهشت بر زمین، توجیه قانع‌کننده‌ای به دست میدهد و آن اینکه اگر امر الهی بر این قرار گرفته که خداوند با خلقت بشر، خود را بشناساند، لاجرم میبایست آدم (ع) از بهشت رانده میشد و در زمین به حیات خود ادامه میداد؛ چراکه اگر او در بهشت باقی میماند، هرگز خداوند معرفی و شناخته نمیشد. با این نگاه عارفانه، دیگر آدم نه تنها مطرود و راندهٔ درگاه الهی نمیشود، بلکه بالعکس مورد عنایات ذات الهی هم قرار میگیرد. در حقیقت رازی در هبوط آدم (ع) نهفته است که بدان وسیله آدم از ثری به ثریا میرسد و تمامی استعدادها و تواناییهای وجودی وی نیز نمایان میشود. «صوفیان اهل ذوق که خود را سالکان راه حقیقت میدانند، در اسطورهٔ آفرینش و هبوط یک لایهٔ نهانی رازناک کشف کرده‌اند و آن نسبت پنهانی انسان و خداست در مقام عاشق و معشوق... بنابراین برخلاف ظاهر داستان، چنین موجودی، موجود گناهکار رانده‌شده از درگاه نیست، بلکه منظور و محبوب خداست؛ زیرا تنها با اوست که جهانی میتوان آفرید که در آن زیبایی، تجلی تواند کرد» (آشوری، ۱۳۷۹: ۲۵۳). به سخن دیگر، زیرساختهای نظریه‌های عارفانه در موضوع هبوط آدم را باید در جستجوی حقیقت پی گرفت؛ زیرا «حقیقت

محمدیه» یا «قابلیت کمال و میل وصول به حقیقت» که در حضرت آدم تبلور یافت، از یک طرف با خوردن از درخت ممنوع تیره و کدر شد و ناگزیر برای بازیابی آن تابناکی به زمین فرستاده شد و از طرف دیگر دستیابی به این کمال در مشیت الهی بدون تکامل بر زمین امکان‌پذیر نبوده است؛ بنابراین هبوط نه تنها رانده شدن و اخراج نیست، بلکه فراقی ضروری و بایسته است تا نایرهٔ عشق دوطرفه افروخته گردد و انسان را به مقام تکامل و خلیفهٔالهی برساند. اینگونه است که رابطهٔ بین خدا و انسان در عرفان اسلامی و مثنوی معنوی، به رابطه‌ای مبتنی بر عشق تبدیل میشود. آفرینش آدم و ماجرای هبوط نیز به اقتضای عشق و درپی حکمتی ارجمند است. بر همین اساس در مثنوی، جسم و زمین، زندان روح تصور میشود؛ تنها به این دلیل که جهان مادی از نور اول یا صادر نخستین دور افتاده است. مولانا ماجرای هبوط را پیامد حرکت چرخهٔ عشق‌ورزی حق با خود و ایجاد درد فراق در آدمی میداند. از دیدگاه مولانا، هبوط آدم از قضای الهی سرچشمه گرفته است که در نهایت دستگیر انسان خواهد شد؛ زیرا بعد از هبوط از عشق الهی برخوردار میگردد و نگرش وی به گناه آدم، در نظر گرفتن بهشت بعنوان موانع عروج و... باعث ایجاد شور و شوقی خاص در مثنوی شده است.

عشق آن شعله است کو چون برفروخت — هرچه جز معشوق باقی، جمله سوخت
تیغ لا در قتل غیر حق براند — درنگر زان پس بعد لا چه ماند
ماند الا الله، باقی جمله رفت — شاد باش ای عشـــق شرکت‌سوز زفت
(مثنوی: ۳۵/۵)

در هبوط آدم (ع) ارادهٔ فوق‌العادهٔ بشر یعنی ارادهٔ الهی نهفته بوده است؛ زیرا خداوند میخواست با هبوط آدم رابطهٔ او را با خود مستحکمتر نماید. مولانا معتقد است آدمی بواسطهٔ رانده شدن از بهشت، در دنیا با صفت انسان برگزیدهٔ حق، انسان کامل و خلیفت‌الهی موصوف میگردد:

بوالبشر کاو علّم الاسما بگ است — صدهزاران علمش اندر هر رگ است...
اینهمه دانست و چون آمد قضا — دانش یک نهی شد بر وی خطا
(مثنوی، ۱: ۷۶)

**جلوهٔ اسطورهٔ صعود در مثنوی معنوی**

با توجه به متن مهریشت، گردش به دور جهان گوی‌پیکر و مراقبت از آن، بر عهدهٔ میتراست. تکرار تقلیدی اعمال ایزدان، از خویشکاریهای آیینی است که بر عهدهٔ هر مؤمن پیرو راستی است. پیروزی میترای گردونه‌سوار در مأموریت زمینی خود، به برکت سفری است که برای یاری پیروان راستی و نبرد با اهریمن، رنج آن را بر خود هموار ساخته است. سفر میترا گردش و چرخش به دور جهان است؛ سفری منحنی‌وار و دوّار؛ سفری مقدس که به هدف گسترش آیین و نبرد با جلوه‌های اهریمنی است. آنچه میترا را از میان ایزدان آیینهای رقیب متمایز میسازد، ویژگی گردونه‌سواری اوست. واژهٔ «گردونه» تداعی‌کنندهٔ مفهوم چرخش و دوران و گرد جهان گردیدن است و دقت و وسواس بیمانند یک نگهبان فریفته‌نشدنی در حفاظت از مرزهای ممالک تحت سیطرهٔ خویش را میرساند. «او که پس از فرو رفتن خورشید، بر پهنهٔ زمین بازآید؛ هر دو انتهای این زمین پهناور دورکرانه و گوی‌پیکر را دست میزند و مینگرد به هر آنچه میان زمین و آسمان است» (مرادی، ۱۳۸۲: ۴۹). گردیدن در جهان و مبارزه با ظواهر شرک و اهریمنی، وظیفهٔ مهرپرستان است و این رفتار مقدس به عرفان اسلامی و اندیشهٔ صوفیه هم راه یافته است. در عرفان و تصوف اسلامی از کلمات «سفر و حضر» سخن بسیار رفته است و سفر، سنت صوفیان و دراویش است. آیهٔ شریفهٔ «قل سیروا فی الارض و انظروا کیف کان عاقبهٔ المجرمین» که دستاویز صوفیه در اختیار سفر بر حضر

واقع شده است، ناظر بر تقدس سفر است. همچنین حدیث نبوی در این معنی گوید: «سافروا تصحّوا و تغنموا». در مکتب مولوی، که برگرفته از اصول عقاید مهری است، در بیان تقدس سفر چنین آمده است:

کز سفرها ماه کیخسرو شود　　بی سفرها ماه کی خسرو شود؟
از سفر بیدق شود فرزین راد　　وز سفر یابید یوسف صد مراد
(مثنوی: ۳/ ۵۳۵)

سفر از ملزومات آیین مهر است. سالک مهرآیین برای اجرای مراسم آیینی خود ناگزیر از سفرهای طولانی و طی طریق است تا بتواند با مظاهر اهریمنی نبرد کند و وظیفهٔ شرعی خود را، که فرشگردسازی در طول زندگی است، بگزارد؛ بنابراین هرگز سکونت و حضر درازمدت از مهرآیین پسندیده نیست. سفر آشکارترین ویژگی مهرایزد در مهریشت است. مهر، ایزدی است که هرگز در یک جا قرار نمیگیرد و مدام در حال مراقبت از دشتهای پهناور از شرق تا غرب در حرکت است. در سنت عرفا سیر آفاقی و انفسی نوعی تشبه به سلوک و علم‌آموزی و رازآشنایی است.

گام در صحرای دل باید نهاد　　زانکه در صحرای گل نبود گشاد
ایمن‌آباد است دل ای دوستان　　چشمه‌ها و گلستان در گلستان
عج الی القلب و سر یا ساریه　　فیه اشجار و عین جاریه
(مثنوی: ۳/ ۳۰)

اقامت دائمی و حضر طولانی‌مدت از دیدگاه عرفا، سبب تعلق و دلبستگی به جهان میشود و از آن است که اهالی طریقت دائم‌السفرند. اصل عرفان مهری، تحرک و سیران است.

در مقامی مسکنی کم ساختی　　کم دو روز انـدر دهی انداختی
گفت در یک خـانه گر باشم دو روز　　عشق آن خانه کند در من فروز
روز اندر سیر بد، شـب در نماز　　چشم اندر شاهباز، او همچو باز
در زمین میشد چو مه بر آسمان　　شبروان را گشته زو روشن روان
(همان، ۹۳)

در آیین میترایی سالک از گامهٔ نخست تا هفتم، در جنب و جوش و آموزش و رازآموزی است. در مهریشت اوستا، در اوصاف مهرایزد نیز به حرکت مستمر و دائمی او در زمین و آسمان اشاره شده است. خمیرهٔ آیین مهر، حرکتی مستمر و تدویری مدام است که عدم توقف و گریز از سکون، راز آن است.

همچو مستسقی کز آبش سیر نیست　　بر هر آنچ یافتی بالله مه ایست
بینهایت حضرت است این بارگاه　　صدر را بگذار، صدر توست راه
سالها پرم به پر و بالها　　سالها چه بود هزاران سالها
میروم یعنی نمی‌ارزد بدان　　عشق جانان کم مدان از عشق نان
تو مبین این پایها را بر زمین　　زانکه بر دل میرود عاشق یقین
از ره و منزل ز کوتاه و دراز　　دل چه داند کوست مست و دلنواز
آن دراز و کوته اوصاف تن است　　رفتن ارواح، دیگر رفتن است
(همان، ۹۵)

ذرات عالم همگی در سیر مدامند تا مقصد بینهایت اتحاد:

تو سفر کردی ز نطفه تا به عقل | نه به گامی بود نه منزل نه نقل
سیر جان بیچـون بود در دور و دیر | جسم ما از جان بیاموزید سیر
سیر جسمانه رها کرد او کنون | میرود بیچـون نهان در شکل چون
(همانجا)

مولانا حرکت جوهری و خلق مدام و آفرینش نو به نو را در عمق ذرات کائنات میبیند و به تصویر میکشد. «حرکت یعنی فرایند پذیرفتن صورت جدید، نه فعلیت پیش یا پس از آن» (قوام صفری، ۱۳۸۲: ۲۳۵).

آب استاده که سیر استش نهان | تازه‌تر، خـــوشتر، که جوهای روان
کو درون خویش چون جان و روان | سیـر پنهان دارد و پای روان
(مثنوی: ۴/ ۵۹)

معراج انسان کامل هنگام شب صورت میگیرد. مولوی با اشاره به وقوع اتّفاقاتی بینظیر و خارق‌العاده از قبیل معراج حضرت محمد (ص) و یافتن تشریف «لولاک لماخلقت الافلاک»، تجلّی حق را در گرو عروج و بر رفتن به آسمانها میداند. نوع برجسته و نام‌آشنای تدویر و تصریف، هفتانهاست. هفت مرحلهٔ سلوک عرفانی که خود تدویری از فرش تا عرش است و هفت مرحلهٔ میترایی که راهرو و عضو جرگهٔ مهریان باید بتواند به ترتیب از آنها عبور کند تا به مقام برتر پدر پدران برسد. اساس و بنیان این هفتانها، رهیافت ذره به منبع نورالانوار است و خود مؤید حرکت مستمر و آفرینش پاینده و خلق مدام است.

**ارتباط هفت زینهٔ سلوک میترایی با هفت مرحلهٔ سلوک عرفانی و صعود و تکامل**

در فرهنگ ایرانی قدیمیترین برداشت اسطوره‌ای از عدد هفت به آئین میترایی بازمیگردد. مراحل هفتگانهٔ تشرّف به آئین و مقامهای هفتگانهٔ مذهبی در آئین «میترایی» و اعتقادشان به تقدّس عدد هفت و هفت ستاره (زحل، مشتری، مریخ، خورشید، زهره، عطارد و قمر) را میتوان مشاهده کرد. «در پرستش اعجاب‌برانگیز میترا، هفت دروازه، هفت محراب و هفت اعجاب وجود داشته است و روحانیون در معابد هفت گام تا محراب برمیداشتند. شمعها در شمعدانهای هفت‌شاخه روشن میشد» (والی، ۱۳۸۹: ۴). با توجه به آیین کهن میترائیسم ایران که قدمتی بیش از پنج هزار سال دارد، باید بپذیریم که ایرانیان نخستین ملتی بودند که به رمز و راز این عدد پی بردند و هفت امشاسپندان ایرانیان باستان، علاقهٔ آنان را به عدد مزبور میرساند (نورآقایی، ۱۳۸۸: ۷۸).

بنا بر شواهد و مدارک به‌دست‌آمده از میترائیان، کسی که مراحل مهری شدن را پیموده و به گروه یاران پیوسـته بود، میتوانست تا هفت پله بالا رود و طی این هفت مرحله به پرورش روح و روان خود بپردازد تا به تطهیر و پاکی و رهایی مطلق برسد. این هفت مرحله به ترتیب عبارت بودند از: کلاغ[۱]- نامزد [۲](مستور، پوشیده، عروس)- سرباز[۳] (جنگی) - شیر[۴]- پارسی[۵](پارسا)، پیک خورشید[۶](مهرپویا) و پدر[۷] (شفا، ۱۳۸۵: ۷۲). هر درجه وسط یک جسم آسمانی ویژه یعنی به ترتیب تیر (عطارد)، زهره (ونوس)، مریخ، ژوپیتر، ماه، خورشید و زحل محافظت میشد و

1 - Corax
2 - Nymphus
3 - Miles
4 - Leo
5 - Perser
6 - Heliodromus
7 - Pater

عدد هفت که مقدس بود، رازی طلسم‌گونه داشت و نیز کنایتی بود از هفت سیاره‌ای که روان پس از جدایی تن، برای رسیدن به سرزمین روشنای بی‌پایان باید از آن میگذشت. «ستون فقرات سازماندهی آیین میترا، نظامی با هفت مقام بود که در ارتباط استواری با خدایان ستاره‌ها قرار داشت. در واقع محفظه‌ای بود که همهٔ عناصر کهن در آن با هم درآمیخته بودند. اما تظاهر بیرونی نظام، آشکارا بگونه‌ای بود که یک محتوای تازه را نشان میداد. بالا رفتن از هفت پلهٔ نردبان مقدس، نماد صعود از راه فضای سیاره‌ها به ابدیت، به فلک ثوابت بود (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۹۱).

بر اساس آنچه تا کنون گفته شد، از دیدگاهی کلّی اشتراک آیین میترا با عرفان در عدد هفت؛ آسمانهایی که نام جرم آسمانیشان به ترتیب و البتّه کمتر از تصو ف ایرانی بر مبنای اساطیر و تمثیلهاست؛ رسیدن به نور و روشنی و سرانجام یکی شدن با مبدأ و باقی شدن با آن یا به اصطلاح عرفای مسلمان «فنای فی الله و بقای بالله» نیز مبنای اشتراکی جالب توجه و مهمی است. علاوه بر آن آیین میترا هم مراسم خاص خود را داشته و کسی که علاقه‌مند به گرویدن به آن بوده است میبایست تحت نظر و ارشاد پیر، از برخی مراحل و آزمایشها بگذرد. «هفت مرحله‌ای که سالک این آیین میبایست از آن میگذشت، نمادی بود از عبور روح از هفت آسمان تا منزلگاه نور و این ظاهراً مقدمهٔ اتّحاد عارفانه با مقام الوهیت بود. در باور بعضیها «میترائیسم» بر مسیحیت اولیه، که بعدها در سرزمینهای رومی پرطرفدارترین رقیب آن شد، تأثیراتی داشته است» (زرینکوب، ۱۳۸۳: ۲۱).

از آنجا که عدد هفت در عرفان اسلامی بر هفت شهر (عشق، معرفت، طلب، استغنا، توحید، حیرت و فنا) و هفت مرحلهٔ عرفان (توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا) اشاره دارد، میتوان به اهمیت آن نزد مولانا پی برد. «بطور کلی میتوان برداشت مولانا از عدد هفت را مطابق آثار عرفا و اطوار سبعه نزد صوفیان که عبارت است از طبع، نفس، قلب، روح، سر، خفی و اخفی چنانچه در شرح مثنوی آمده، امری عرفانی دانست که با مضامین دینی آمیخته شده است. مولانا در راه تصوّف، گذر از هفت مرحله را برای رسیدن به کمال لازم میداند و امکان این کار را از طریق دین و راه انبیا تا رسیدن به عرفان، یعنی شناخت و درک حقیقت خداوند ... میداند. مولانا چون صوفیان معتقد است که جز از راه دین به اسرار الهی و یافتن حقیقت راهی نیست. به همین جهت همیشه هفت مرحلهٔ سلوک را بر اساس مفاهیم دینی تفسیر میکند» (صادق‌زاده،۱۳۹۳: ۱۱).

در باور مهریان، هیچ جزوی از اجزای آفرینش نیست که در تب و تاب و غلیان نباشد. این تدویر و سیر نهانی بنیاد باور میترایی و مهری است که در عرفان به قاموس هفت وادی و در سلوک مهری به قاموس هفت زینه و هفت خوان درآمده است:

گر نمیبینی تو تدویر قدر — در عناصر جوشش و گردش نگر
زانکه گردشهای آن خاشاک و کف — باشد از غلیان بحر باشرف
باد سرگردان ببین اندر خروش — پیش امرش موج دریا بین به جوش
آفتاب و ماه دو گاو خرآس — گرد میگردند و میدارند پاس
اختران هم خانه خانه میدوند — مرکب هر سعد و نحسی میشوند
گاه در سعد و وصال و دلخوشی — گاه در نحس فراق و بیهشی
ماه گردون چون درین گردیدن است — گاه تاریک و زمانی روشن است
گه بهار و صیف همچون شهد و شیر — گه سیاست گاه برف و زمهریر

(مثنوی: ۶/ ۵۰ و ۴۹)

بنابراین هفت زینهٔ مهر و هفت مرحلهٔ سلوک عرفانی در اساس و بنیاد یکی هستند. «بازگشت روح با هفت مرحلهٔ تزکیه صورت میگیرد. انسان باید در حیات زمینی خود از هفت مرحلهٔ تزکیه که هفت مقام میترا نامیده میشود گذر کند» (آشتیانی، ۱۳۷۵، ج۲: ۳۵۴). برای پالودگی از کثافات و نجاسات گیتایی است که سیر و گردش هفت‌خوانی لازم است: سفری از زمین تا نورالانوار پاکیها. در این سفر هفت‌مرحله‌ای، هفت بار آلودگیها از سالک شسته میشود تا در چشمهٔ نور تطهیر شود. این همان تدویر است که مولوی در کل عناصر میجوید. چرخهٔ آب از بخار و ابر تا باران و نمو درختان از دیدگاه عارفانهٔ مولوی بنوعی هفت مرحلهٔ سلوک است:

آب چون پیکار کرد و شد نجس — تا چنان شد کآب را رد کرد حس
حق ببردش باز در بحر صواب — تا بشستش از کرم آن آب آب
سال دیگر آمد او دامنکشان — هی کجا بودی؟ به دریای خوشان
من نجس زین جا شدم، پاک آمدم — بستدم خلعت سوی خاک آمدم
درپذیرم جملهٔ زشتیت را — چون ملک پاکی دهم عفریت را
ابر را گوید ببر جای خوشش — هم تو خورشیدا به بالا برکشش
راههای مختلف میراندش — تا رساند سوی بحر بیحدش
چون شود تیره ز غسل اهل فرش — باز گردد سوی پاکی‌بخش عرش

(همان، ۵/ ۱۹ و ۱۸)

در هفت پلهٔ مقامات مهری و میترایی، سالک پله‌پله به پاکی و پیراستگی نزدیکتر میشود و از آلایش زمینی دور میشود و هدف، تکامل و اتحاد با پاکی مطلق است. همین سیر نیز در بنیاد عرفان شرقی ریشه دارد. عرفان مولوی پله‌پله تا ملاقات خداست و این مفهوم را در سمبلها و تمثیلهایی که در نقل داستانها به کار میگیرد میتوان یافت. تدویرها، شدنها و استمرار حرکت بسوی هدف، بنمایهٔ طریقت مولوی است.

از جمادی مردم و نامی شدم — وز نما مردم به حیوان بر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم — پس چه ترسم کی ز مردن کم شدم؟
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر — تا برآرم از ملائک پـرّ و سر
از ملک هم بایدم جستن ز جو — کل شیء هالک الا وجهه
بار دیگر از ملک قربان شوم — آنچه اندر وهم ناید آن شوم
پس عدم گردم عدم چون ارغنون — گویدم کانا الیه راجعون

(مثنوی: ۳/ ۱۸۰)

نزول و عروج میترا از افلاک به زمین و از زمین به افلاک، هم به پدیدهٔ هفت خوان گذرانی اشاره دارد و هم به سلوک گامه‌های هفتگانه. رهروان سلوک مقامات هفتگانهٔ عرفانی، باور دارند که جان از افلاک به کالبد جسمانی حلول میکند. از گروثمان سفر می‌آغازد به هفت سیاره درمی‌آمیزد و هفت بار پلشتی و تیرگی مینوشد تا از ماه به زمین برسد. آنگاه که به کالبد جسمانی درآویخت، رهرو باید با ریاضت و مشقت پلشتیهای جذب‌شدهٔ روان خویش را بشوید و وانهد. سفر از زمین به افلاک آغازد و هفت بار تیرگی را به هفت سیاره واهلد و پاک و پیراسته به گروثمان برگردد. سفر میترا از افلاک به زمین و پس از گزارد مأموریت، بازگشت او در گردونهٔ سیر به افلاک نیز راهی است که میترا آغازگر سلوک آن بوده است.

عدم یا فنا فی‌الله که مقدمهٔ ورود به جاودانگی است و بقا بالله و اتحاد با خالق همان سیر و حرکت بنیادین و مفهوم

تدویر کیهانی و تصریف و تبدیل است که در آیین مهر و عرفان مولوی، همچنین در هفت گنبد بهرام گور ساسانی یافت میشود.

از مقامات تبتل تا فنا پله پله تا ملاقات خدا
(همان، ۳/ ۱۹۴)

نظامی نیز که از نفوذ و تأثیر عدد هفت در شئون مختلف اقوام و ملل و نحل و بخصوص کاربرد آن در افسانه‌ها بخوبی آگاه بود، بنیاد بهرامنامهٔ خویش را بر هفت نهاد. بنا بر روایت نظامی در هفت‌پیکر نیز بهرام گور یک مرحله شناخت و درون‌پروری را در هفت گنبد تجربه میکند کـه هفـت مرحله دارد و در یک مقایسهٔ ساده، برخی از مراحل آن با مراحل هفتگانهٔ مهری منطبق است. بخش اعظم هفتگانه‌ها مقتبس از نمونهٔ اولی و اصلی هفت سیاره است و نظامی نیز همان را سرمشق قرار داد و از آنجا که باید به عشق و مظهر آن یعنی جنس زن آراسته میگردید، هفت شاهدخت از هفت اقلیم را به همراه قهرمان داستان، بهرام، در هفت گنبد (به تقلید از آثار بابلی) که به هفت سیاره و هفت رنگ مربوط هستند، گرد آورد.

معراج بهرام و میترا نیز به یکدیگر شبیه است. «قسمت میانی هفت پیکر که هفتها اوج میگیرد، حالت عروج‌گونه‌ای دارد که بهرام باید در هفت گنبد از هفت مرحله بگذرد تا بتواند به کمال برسد و به ابدیت بپیوندد» (براتی، ۱۳۸۹: ۶۴). روایتهایی که از انجام زندگی مهر در دست است نشان میدهد که مهر با گردونهٔ خورشید به آسمان میرود (مقدم،۱۳۸۰: ۹۹-۱۰۱). بهرام نیز در پایان کار وارد غاری میشود و هیچکس خبری از او بازنمییابد. فقط تمامی همراهانش شاهد هستند که دودی از دهانهٔ غار به بالا میرود که نشانهٔ عروج روح بهرام است (هفت پیکر نظامی: ۳۵۱). از این منظر بهرام به سوشیانت یا منجیان ادیان دیگر شباهت دارد. او با ورود به غار به تولدی دوباره میرسد و روزی دوباره برای نجات بشریت قیام خواهد کرد (یاحقی و بامشکی، ۱۳۸۸: ۵۴-۵۷).

### جلوهٔ اسطورهٔ هبوط و صعود در هفت پیکر

در هفت‌پیکر، بهرام در روز شنبه با پوشیدن لبـاس سـیاه، وارد گنبـد سـیاه مـیشـود و داسـتان پادشـاه شـهر سیاهپوشان را که با سبدی به آسمان رفته و ناکام از وصلت با شاه‌بانوی پریان به زمین بازگشته و سیاه‌پوشیش در عزای این ناکامی است میشنود. در این مرحله از یک سوی سیاه بودن کلاغ، متناسب با رنگ گنبد اول هفت‌پیکر است و از دیگر سوی پرنـده بـودن آن بـه دو شکل در این گنبد بازتاب یافته است: یکی اینکه قهرمان قصه همچون پرندگان به آسمان میرود (با سـبد)؛ دوم اینکه در طول قصه پرنده‌ای پیدا میشود که قهرمان قصه را تا مسیری با خود میبرد و به بـاغ محـل شـب‌نشـینی پریان میرساند؛ بنابراین داستان پادشاه سیاهپوشان، تکرار اسطورهٔ هبوط انسان به زمین و حسرت دوری جایگاه واقعی اوست و دلیل سیاهپوشی نیز هبوط از دنیای بهین است.

بهرام در دومین روز از سـلوک هفـت‌روزه‌اش، در روز یکشـنبه وارد گنبـد زرد مـیشـود و حکایت پادشاهی را که گریز از زنان داشت و کنیزکی که تن به کام شاه نمیداد، مـیشـنود. شاهدخت رومی ساکن گنبد زرد است و روز یکشنبه به او اختصاص دارد؛ زیرا در فرهنگ رومیان روز یکشنبه روز خورشید زردرنگ است که در واقع توتم سرزمین روم است. «یکی از مواردی که از دیدگاه اساطیری قابل تأمل است، انتساب روز یکشنبه به خورشید و ارتباط آن با گنبد زرد و دختر قیصر روم در هفت پیکر است. رومیان باستان آیین مهرپرستی داشتند؛ آیینی که مطابق پژوهشهای ورمازرن، از راه دریازنان سیسیلی به آنجا برده شده بود. نکتهٔ جالب توجه این است که هنوز هم روز مقدس در غرب، روز یکشنبه (روز خورشید) است. به نظر میرسد نشاندن دختر قیصر روم در گنبد زرد که

مربوط به سیارهٔ خورشید است و ارتباط روز یکشنبه با آن بی‌ارتباط با آیین مهر (میترائیسم) نیست (پارسا، ۱۳۹۴: ۴).

دستاورد برجستهٔ این گنبد ازدواج است. مرحلهٔ دوم سلوک مهری نیز مرحلهٔ «نامزد» است و نماد این مرتبه «عروس» است و «شخص تشرف‌یافته همچون عروسی به ازدواج کیش مهر درمی‌آید. وی نیمتنهٔ زرد کوتاهی که نوارهای سرخی داشت بر تن میکرد» (هینلز، ۱۳۸۲: ۱۳۴). اشتراک برجستهٔ دیگر گنبد دوم بهرامی و مقام دوم مهری در رنگ است. سالکان مهری در این مرحله، نیمتنه‌ای زرد بر تن میکنند و گنبد دوم هفت‌پیکر نیز گنبد زرد است. «ارتباط روز یکشنبه با خورشید و ارتباط خورشید با طلا و رنگ زرد، ریشه در حکمت باستان، بخصوص حرانیان دارد که معبد خورشید را بشکل چهارگوش و رنگ طلایی میساخته و دیوارپوشهای آن زردرنگ یا ساخته از پارچه‌های زربفت بود» (احمدنژاد، ۱۳۶۹: ۴۲). انتساب شاهدخت رومی گنبد زردنشین به روز یکشنبه و خورشید بیدلیل نمیباشد؛ چراکه طبق آیین مهرپرستی که در روم رواج داشته است خورشید مورد احترام و پرستش و در واقع به نوعی توتم رومیان محسوب میشده است. در نجوم قدیم، خورشید در اقلیم چهارم قرار دارد ولی در داستان در اقلیم دوم آورده شده است. نظامی تغییر آگاهانهٔ اقلیم خورشید از چهارم به دوم را با آوردن مصرع «رومی عروس چینی ناز» نشان میدهد. ظاهراً شاعر با کاربرد «رومی عروس چینی ناز» به آگاهی خود از موضوع اینکه چرا دختر قیصر روم در گنبد زرد آرام گرفته است اشاره میکند تا خواننده دریابد خورشید در فلک چهارم است ولیکن آن را به اقلیم روم منسوب کرده است (جبالی و دیگران، ۱۳۹۴: ۷). رابطهٔ خورشید و چین نیز میتواند ناشی از طلوع خورشید از شرق که همان جایگاه سرزمین چین است باشد.

گنبد سوم بهرام، گنبد سبزرنگ است و اشتراکاتی برجسته با مقام سوم از سلوک مهری دارد. بنا بر عقاید مهریان «برای تشرف به این مرتبه شخص باید برهنه و چشم‌بسته زانو زند. تاجی که بر نوک شمشیر نهاده شده بود، بدو تقدیم میداشتند اما او آن را نمیپذیرفت؛ زیرا بر آن بود که فقط مهر، تاج سر او است. این اندیشه که مهر و پرستندگان او جنگجویان راه راستی بودند، عقیده‌ای است که در میان هندیان و ایرانیان رواج داشته است» (هینلز، ۱۳۸۲: ۱۳۵). تسلیم محض بودن و راستی و درستی از ویژگیهای برجستهٔ قهرمان گنبد سوم بهرام است؛ بشر پرهیزگاری که همسفر ملیخا میشود و در جواب پرسشهای وی، از مشیت الهی میگوید و اینکه باید تسلیم این مشیت بود. پس از مرگ ملیخا نیز تمامی اموال او را در نهایت درستی و امانتداری به دست همسر وی میرساند.

بهرام گور در روز سه‌شنبه وارد گنبد سرخ میشود و حکایت جادوهای دختر پادشاه و عاشق‌کشی وی را میشنود. در مراتب هفتگانهٔ مهری، «شیر نخستین مرتبه از مراتب اعلی به شمار میرفت... دارندگان این مرتبه در ضیافت همگانی، ماسک حیوانی را بر چهره میزدند و در نقش‌برجسته‌های دیگر، فقط نیمتنه‌های قرمز مشخصی با نوارهای ارغوانی بر تن میکردند» (همان: ۱۳۴). رنگ قرمز وجه مشترک میان گنبد چهارم بهرامی (گنبد سرخ) و مرتبهٔ چهارم سلوک مهری (نیمتنه‌های مهریان) است. «دلبستگی مهریان به رنگ سرخ و ارغوانی برای آن بود که سرخی بامدادی پیش از برآمدن آفتاب را مظهر جلوهٔ ایزدی مهر میدانستند. مهر خود شنل سرخ و کلاه سرخ دارد» (رضی، ۱۳۷۱: ۵۷۹).

نظامی در هفت‌پیکر، گنبد پنجم بهرام را گنبد پیروزه‌رنگ میداند که وی در این گنبد، قصهٔ ماهان بازرگان را میشنود که توسط دوستش فریب میخورد و حوادث سختی را تجربه میکند. در افسانهٔ دختر پادشاه اقلیم پنجم نیز در بیانی نمادین، داستان هبوط و گرفتاری در دام انواع بلایا جلوه‌گر میشود. شرح بهشت در این داستان بدین

گونه شروع میشود:

بوستانی لطیف و شیرینکار دوستان زو لطیفتر صد بار
تا شب آنجا نشاط میکردند گاه می گاه میوه میخوردند
(هفت پیکر نظامی: ۵۶۴)

در این گنبد، حرکت قهرمان از باغ آغاز و در نهایت نیز بدان ختم میشود. نکتهٔ مهم در این داستان این است که طبق اساطیر، حضور در بهشت به یک روز کامل نمینجامد؛ زیرا زمان اسطوره‌ای با زمان تاریخی متفاوت است. «بنابراین اگر انسان یک شبانه‌روز کامل در بهشت باقی میماند، دریچه‌ای از جاودانگی به روی خود میگشود و دیگر گرفتار هبوط نمیشد اما با برخورداری از شجرهٔ ممنوعه از این نعمت بیبهره شد... در افسانهٔ ماهان نیز در هیچیک از موقعیتهای بهشت‌گونه‌ای که برای او رخ میدهد، نمیتواند بیشتر از نیم روز دوام بیاورد و هر بار با وسوسهٔ دیو یا انسانی که تجلی شیطان است گرفتار گمراهی میشود و از ماندن در محیط بهشت‌گونه باز میماند» (ذوالفقاری و غلامی، ۱۳۹۵: ۷۹-۸۱).

در بخشی از این قصه، ماهان پس از عبور از روزنی تنگ وارد باغی میشود و با نگهبان آن که پیری عصا به دست است، ماجراهای مهمی را تجربه میکند. در نزد مهریان نیز مرحلهٔ پنجم، پیوندی برجسته با باغ و باغبان دارد؛ بدین ترتیب که «نمادهای مرتبهٔ پارسی، خوشهٔ غله و داس است؛ زیرا دارندهٔ چنین مرتبه‌ای را «نگهبان میوه» مینامیدند» (هینلز، ۱۳۸۲: ۱۳۶).

در داستان ماهان، وی با صعود بر درخت، که رمزی از صعود از دنیای پست است، باید دستور پیر را مبنی بر باقی ماندن تا صبح بر درخت اطاعت کند تا فردا به مقام امن جاودانه برسد. صعود از درخت اسطوره‌ای و شکیبایی بر دستور پیر مبنی بر اینکه ماهان باید تا صبح روی درخت بماند تا فردای آن روز به مقام امن جاودانه برسد مفهومی رمزی و اسطوره‌ای است. همچنین نردبان و دوال در این داستان، نشانگر ابزار صعود و بر رفتن از دنیای فرودین است.

گفت بر شو دوال‌سایی کن یکی امشب دوال‌پایی کن
وز زمین برکش آن دوال دراز تا نگردد کسی دوالک‌باز
(هفت پیکر نظامی: ۵۷۴)

«در میترائیسم به صعود به آسمان بوسیلهٔ نردبان اشارت شده است... در این اندیشه یک فکر حاکم است: ارتباط بین زمین و آسمان را بوسیلهٔ یک عامل فیزیکی (درخت، رنگین‌کمان، نردبان، پله، ریسمان و..) میتوان برقرار کرد» (آشتیانی، ۱۳۷۲، ج۲: ۱۱۰).

بهرام در گنبد ششم با پوشیدن جامهٔ صندل‌رنگ نزد شاهبانوی صندل‌پوش این گنبد میرود و حکایت خیر و شر و درخت دوشاخ را میشنود. در سلوک هفتگانهٔ مهری، مرحلهٔ ششم، «پیک خورشید» (مهرپویا) است. این مرحله دارای بعضی نمادهایی است که نشانه‌های سُل هستند؛ یعنی تاجی که دارای شعاع است؛ مشعل و تازیانه. تشرف‌یافتگان به این مرتبه در «ضیافت همگانی» در جایگاه سُل قرار میگرفتند. اشتراک قابل ملاحظه‌ای میان گنبد ششم هفت‌پیکر و مرحلهٔ پیک خورشید وجود ندارد.

بهرام سفیدپوش در گنبد هفتم، قصه‌نیوش حکایت جوان و سوگلی باغ میشود. گنبد سفید، واپسین گنبدی است که بهرام بدان وارد میشود و در پایان آن به سفیدی و روشنایی روز حقیقت میرسد و کمال حقیقی را تجربه میکند. این کمال و فردیت، همان است که مرحلهٔ هفتم سلوک مهری، آن را پدر مینامد و نمایندهٔ زمینی مهر

است. همانگونه که صاحب این مرتبه در ضیافت همگانی در جایگاه خدا قرار میگرفت و مسئولیت نظم و تعلیم مؤمنان را بر عهده میگرفت» (هینلز، ۱۳۸۲: ۱۳۷). بهرام نیز پس از تجربهٔ گنبد هفتم، نظم و امنیتی را که توسط وزیر ظالمش از جامعه رخت بربسته بود، دوباره برقرار میکند. نقش برجستهٔ تعلیمی که حلقه و عصا بر آن دلالت دارد و مشخصهٔ ویژهٔ مرتبهٔ هفتم سلوک مهری است، توسط چوپانی که بهرام را راهدانی و راهنمایی میکند، نمایانده شده است.

از نکات قابل توجهی که در بحث انطباق مراحل هفتگانهٔ سلوک مهری و هفت گنبد بهرامی باید بدان اشاره کرد، همسانی لباس بهرام که سرخرنگ و منسوب به ستارهٔ مریخ است با لباس میترا است؛ زیرا «کلاه و بالاپوش میترا هم در تمامی تصویرها سرخرنگ است (مقدم،۱۳۸۰: ۷۸-۷۹). همچنین موتیف پوشیدن لباس همرنگ با گنبد و شاه‌بانوی آن در هفت‌پیکر نیز از نکات مهم در این منظومه است که بیشک آن نیز مقتبس از آیینهای مهری است؛ زیرا مهریان در هر مرحله از مراحل هفتگانهٔ سلوک خود به رنگ یا هیأت نماد آن مرحله درمی‌آمدند؛ بدین ترتیب که در مرحلهٔ کلاغ، ماسک کلاغ میزدند. در مرحلهٔ عروس، نیمتنهٔ زرد یک‌شکل میپوشیدند. در مرتبهٔ سرباز، کمربند مخصوص میبستند. ماسک شیر یا نیمتنهٔ سرخ، مشخصهٔ مشرّفان به مرتبهٔ چهارم بود. پارسایان مرتبهٔ پنجم، دو نماد مشترک داشتند که عبارت بود از خوشهٔ غله و داس. در مرتبهٔ ششم، مهریان بواسطهٔ اینکه پیکان خورشید بودند، تاج خورشیدی بر سر مینهادند و در نهایت نیز در مرتبهٔ هفتم با به دست گرفتن حلقه و عصا، نقش پدری خود را مینمایاندند.

مرکلباخ طی نموداری، وابستگی این مرحله را به سیارات و عناصر و نمادها نشان داده است و همچنین تصاویری که در هنگام قربانی کردن گاو در کنار میترا هستند، در ارتباط با این هفت مرحله عنوان شده‌اند (مرکلباخ، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

| مقام | ندای سیاره | عنصر | نمایندهٔ در تصاویر آیینی قربانی | دیگر نمایندهٔ نمادها |
|---|---|---|---|---|
| ۱-کلاغ | عطارد | هوا (سلوس) | کلاغ | چوب قدرت، جام، لاکپشت، قوچ |
| ۲-همسر | زهره | زمین (تلوش) | مار | چراغ، شفیره، کبوتر |
| ۳-سرباز | مریخ | عقرب | کلاه | نیزه، کلاه، بادهٔ ایرانی |
| ۴-شیر | مشتری | آتش (ولگانوس) | سگ | شیر، عقاب، بیلچه آتش، سلاح آذرخش، سیستروم (ساز)، سرو |
| ۵-پارسی | الههٔ ماه | آب (اقیانوس) | کاتوپاتس (هسپروس) | اکیناک، داس ماه، مشعل سرنگون، جغد، بلبل، کوزهٔ آب، دلفین، چنگک سه‌شاخه |
| ۶-پیک خورشید | سل | هوا | کائوتس (لوسفیر) | تاج گل درخشان، کره، مشعل افراشته، تازیانه، خروس، نخل |
| ۷-پدر | زحل | آتش | میترا | میله، پیاله، کوزه، داس، سکان |

**اقدامات قهرمانان هفت‌پیکر در مراحل سلوک مهری (صعود)**

درونمایهٔ اصلی داستانهای هفت‌پیکر را میتوان تکامل روحی و معنوی قهرمان آن بهرام دانست. بهرام شخصیتی است که خودآگاهیش را از دست داده و در طول سفرهایش در هفت قصر- که در واقع سفرهای درونی او هستند- کم‌کم به رشد و تکامل روحی و آگاهی لازم میرسد» (یاحقی و بامشکی، ۱۳۸۸: ۴۵). نظامی از همان ابتدای داستان به بهترین شکل توانسته اسطورهٔ بهرام و مهر را به هم پیوند داده و معنای ساده و در عین حال بسیار پرمعنا از این دو اسطوره برسازد:

روز اول که صبح بهرامی — از شب تیره برد بدنامی
کوره تابان کیمیای سپهر — کاگهی بودشان ز ماه و ز مهر
در ترازوی آسمان سنجی — باز جستند سیم ده‌پنجی
خود زر ده‌دهی به چنگ آمد — دُر ز دریا گهر ز سنگ آمد
یافتند از طریق پیروزی — در بزرگی و عالم‌افروزی
طالعش حوت و مشتری در حوت — زهره با او چو لعل با یاقوت

(هفت پیکر نظامی: ۸)

هاشم رضی، تثلیث میترایی را عبارت از «میتـرا»، «کـوتِس» و «کوتوپـاتِس» میداند و معتقد است «کـوتس و کوتوپـاتس - یاکوت و کوتوپات، نقش دو جوانی است که هنگام تولـد میتـرا از صـخره حضـور داشـتند. ایـن دو را دو شـبان میدانند؛ چون در برخی نقوش مجسم به هیأت شبانان میباشند. در اغلب نقشهایی که از میترا یافت شده ایـن دو حاضرند: یکی در سوی چپ میترا و دیگری در سوی راست و هر یک مشعلی در دست دارند. مشعل کوت رو بـه آسمان افراشته است و کنایه از طلوع آفتاب است؛ مشعل کوتوپات بسوی زمین سرازیر است و کنایه از غـروب آفتاب است. میترا خود در میان، خورشید است به هنگامی که میان آسمان میدرخشد (رضی، ۱۳۷۱: ۲۷۷).

در هفت‌پیکر نیز دو یاریگر در کنار بهرام هستند. هنگامی که بهرام به یمن تبعید میشود، پادشاه یمن نعمان و فرزندش منذر همانند مهربانان آیین میترائیسم، همواره در خدمت بهرام هستند. بعلاوه حضور این دو همراه بهرام، بیانگر عدد سه در متن حوادث داستان است که در آیین میترا نیز از اهمیت خاصی برخوردار است. بعلاوه در هفت‌پیکر، مهمترین حوادث با عدد سه پیوند نزدیکی دارند. تمامی ساختار داستان بهرام را میتوان به سه بخش تقسیم نمود: بخش نخست، زمانی است که بهرام در یمن به سر میبرد و در حالت نمادین میتوان او را همچون خورشیدی دانست که در حال طلوع و صعود است. در این مرحله بهرام، تنها تصویر هفت گنبد و دختران را مشاهده میکند و تا صعود راهی دراز در پیش دارد. در این بخش بهـرام دور از ایران و ایرانیان و همچون دختران ترسیم‌شده بر گنبد اتاق دربسته، نقشی اسـت کـه بـر پـردهٔ ناخودآگـاهی کشیده شده است.

بخش دوم، مرحله‌ای است که بهرام به ایران بازمیگردد و حکومت را به دست میگیرد. این دوران را نیز میتوان بمثابهٔ خورشیدی در مرکز آسمان دانست. در این مرحله از صعود، بهرام با بازگشت به ایران و ایجاد حکومتی بر پایهٔ عدل، موفق به دیدار هفت گنبد و دختران در ایران میشود و و نقشها حضـوری حقیقـی پیـدا مـیکنـند. در بخش سوم داستان، بهرام پس از ملاقات هفت دختر، با مفهومی مقدس و متعالی، هفت گنبد را به آتشخانه تبدیل میکند و خود خورشیدوار به درون غاری فرو میرود. بهرام در این مرحله، وجودش را به آتش کمال سپرده و صعود را با اتحاد با خداوند و یگانگی به اتمام میرساند؛ بگونه‌ای که تنها دودی از او میماند که از دهانهٔ غار خارج میشود

و سر به آسمان میکشد. او نیز همچون میترا به تعبیر نظامی بر آسمان عروج کرده است:

آنکه او را بر آسمان رخت است　　در زمین بازجستنش سخت است
در زمین جرم و استخوان باشد　　و آسمانی بر آسمان باشد
(هفت پیکر نظامی: ۳۷۲)

«گنبد سفید، گنبد هفتمِ هفت پیکرِ نظامی است که در آن قهرمان (بهرام) مسیر تکامل را میپیماید. از این رو نظامی، دختر شاه ایران را در این گنبد قرار داده است» (معین، ۱۳۳۸: ۸۱).

نمود دیگر تثلیث در هفت‌پیکر، در گنبد ششم دیده میشود. بهرام در این گنبد به یاری درخت دوشاخ، گره داستان را میگشاید. این درخت دوشاخ را میتوان نمودی نمادین از یاران دوگانهٔ میترا دانست. بعلاوه جلوهٔ دیگر تثلیث در داستان هفت‌پیکر رویارویی سه‌گانهٔ بهرام با مشکلات و حوادث است که با سه نبرد میترا با اهریمن همخوانی مییابد؛ میترا در سه نبرد با خشکسالی (رضی، ۱۳۷۱: ۱۵۴-۱۵۵)، طوفان و آتش‌سوزی، اهریمن را شکست میدهد و بهرام نیز در بحران اول دقیقاً با خشکسالی روبرو میشود. در بحران دوم حملهٔ خاقان چین را که نمادی از «طوفان» است، دفع میکند و در بحران سوم موفق به دفع دوبارهٔ خاقان چین با همدستی وزیر خائن خود میشود. نکتهٔ مهم همسانی عروج میترا پس از آتش‌سوزی با صعود بهرام پس از دفع بحران سوم است؛ بنا بر عقاید مهریان، در پایان جهان پس از برطرف کردن آتش‌سوزی توسط میترا، رسالت جهانی میترا پایان مییابد و زمان آن میرسد که به آسمان عروج کند؛ «پس حواریون در یک ضیافت مقدس (شام آخر) که میترا و خورشید در آن شرکت داشتند، مراسم تجلیل و تقدیس بجا آوردند. میترا و خورشید بر سر خوان نشستند. آنگاه میترا در گردونهٔ خورشید، توسط خورشید به آسمان برده میشود» (همان: ۱۵۵).

بهرام پس از گذر از هفت خوان مهری در نهایت با ازدواجی جادویی با زهره به کمال انسان کامل نائل میشود و مرحلهٔ نخست خودشناسی را به پایان میرساند. در هفت‌پیکر نیز سرنوشت بهرام همانند سرنوشت میترا است. بهرام در پایان پس از برطرف ساختن شرّ وزیر ظالم و خاقان چین و برقراری عدالت در ایران‌زمین، بدنبال گوری به درون غاری میرود، اما دو تن از چاکران بهرام، که یادآور یاوران دوگانهٔ میترا هستند، نشانی از وی نمییابند. مهرپرستان معتقدند «میترا از صخره زاده میشود و شبانان برای پرستش وی می‌آیند. او در آغاز با خورشید پیمان بسته و متحد میشود. سپس گاوی زورمند را در یک کشمکش طولانی دستگیر کرده و به غاری میبرد و گاو از غار میگریزد. میترا با یاری کلاغ، که پیک خورشید یا اورمزد است، گاو را یافته و به غار برده و با ضربت خنجر او را میکشد» (همان: ۱۴۸). در هفت‌پیکر نیز بهرام گور مانند میترا، اژدهایی را در غار، یعنی همانجایی که میترا گاو را کشته، میکشد. بعلاوه در آیین میترائیان، میترا پس از گم کردن گاو، به یاری کلاغی آن را مییابد. در هفت پیکر نیز بهرام، با کمک گوری، که پیک اهورامزدا است، محل پنهان شدن اژدها را مییابد. بعلاوه این حیوان در ماجرای بهرام و کنیزکش، فتنه، کارکردی محوری دارد و فتنه به دستیاری همین حیوان نمادین است که بهرام را متوجه غفلت و اشتباهش میکند و تحولی برجسته در او پدید می‌آورد. همچنین پیروزی بهرام بر اژدها را میتوان نمادی از غلبهٔ او بر نفس یا دنیا در نظر گرفت.

اژدهایی چهارپای و دو پر　　وین عجبتر که هفت بودش سر
(هفت پیکر نظامی: ۵۸۶)

در اساطیر ایرانی «زمین مسطح آن [غار] با زمین، و طاق قوسی آن با آسمان ارتباط دارد. غار، خورشید یا چشم کیهان است و از آنجاست که خروج از کیهان میسّر میشود. غار نشانهٔ گنبد آسمان است و به همین دلیل سقف

پرستشگاه میترا، که در غارهای طبیعی قرار دارد، محدّب و آراسته به ستاره است» (ورمارزن، ۱۳۸۳: ۴۸). درونمایهٔ اصلی داستان هفت پیکر، یعنی تکامل و رشد روحی و معنوی بهرام در غار رخ میدهد. «به عبارتی غار تمثیلی پیچیده و عمیق از رشد اخلاقی و روحی آدمی است. دلیل اینکه نظامی برای بازنمایی چنین مفاهیمی از نماد غار استفاده کرده، این است که او نیز مانند نمادگرایان امروز، بیان مستقیم مفاهیم ذهنی را که مربوط به افکار و بینشهای درونی و راز پنهان هستی است، دشوار مییابد. در نتیجه از طریق استفاده از نمادها و ایماژها به عینی کردن ذهنیات میپردازد، هرچند که ممکن است معنای دقیق این مفاهیم از دست برود، اما به واقعیتی غیرقابل بیان اشاره میکند» (یاحقی و بامشکی، ۱۳۸۸: ۵۰). نظامی با استفاده از تمثیل بهرام به جای انسان تلاش میکند نشان دهد انسان با ورود به دنیای مادی که سقف آن آسمان و تخت آن زمین است و با تجربهٔ زندگی در این غار، سرنوشت خود را خود رقم میزند.

بنا بر سنت مهریان، داغ نهادن بسیار رایج و مهم است و نوجوانی که به تازگی به این آیین درآمده «پس از گذراندن دورهٔ سخت آموزش و پرورش یافتن تن و روان، وی را در «یارستان» آزمایش میکردند و چنانکه از آزمون سربلند بیرون می‌آمد، به گروه «یاران» میپیوست. یکی از رسوم برجستهٔ مهریان این بود که چهرهٔ فرد را پس از مهری شدن، خالکوبی میکردند تا شناخته شود» (رضی، ۱۳۷۱: ۳۹۳-۳۹۴). در هفت‌پیکر نیز بهرام گور هر جا گوری چهارساله مییابد، داغ نام خویش بر ران او میزند و رهایش میکند.

به نظر میرسد روایت نظامی در هفت پیکر که در آن بهرام گور هفت گنبد را به هفت آتشکده بدل میکند و آن را به موبدان هفتگانه میسپارد، برگرفته از مراسم آتش ورهران (بهرام) باشد. آتش ورهران شامل ترکیبی از پانزده یا شانزده نوع آتش مخصوص است که اغلب آنها به صنوف فلزکاری و همچنین به پیشه‌ها یا حرفه‌های پست مربوطند. ایزد آتش نقش مهمی در میان ایزدان دارد. این ورثرغنه یا بهرام، ایزد حامی آتش بهرام است» (وارنر، ۱۳۸۶: ۲۵۷).

گنبد مغز شاه جوش گرفت — کز فسون و فسانه گوش گرفت
دید کین گنبد بساط‌نورد — از همه گنبدی برآرد گرد
هفت گنبد بر آسمان بگذاشت — او ره گنبد دگر برداشت
گنبدی کز فنا نگردد پست — تا قیامت برو بخفتد مست
هفت موبد بخواند موبد زاد — هفت گنبد به هفت موبد داد
در زد آتش به هر یکی ناگاه — معنی آن شد که کردش آتشگاه
سروبن چون به شصت رسید — یاسمن بر سر بنفشه دمید
از سر صدق شد خداپرست — داشت از خویشتن‌پرستی دست

(هفت پیکر نظامی: ۱۳۷)

## نتیجه‌گیری

هبوط، تجلی غم فراق بشر و چگونگی دور افتادن او از خداست؛ داستان حزن‌انگیز ارتکاب گناه نخستین و دوری از اصل و گرفتاری در غربت فراق. این موضوع دربرگیرندهٔ روزگار سعادت‌آمیز زندگی در بهشت و فاجعهٔ دوری از خداوند است. در اساطیر وضعیت جهان مادی در ابتدای خلقت یا در زمان حیات اولین انسان، بهشت‌گونه توصیف شده است، اما این وضع مطلوب بواسطهٔ گناهی که از زوج نخستین یا افراد نسل اول سر میزند، پایان مییابد و انسان به بیماری و مرگ و پیری و تحمل عذاب برای کسب معاش گرفتار میشود. در اساطیر مسبب اصلی ارتکاب

این گناه، عموماً موجودی مؤنث است و آرزوی بازگشت به خاستگاه اصلی و درد فراق در اساطیر بصورت تصور روزگار زرین بیان میشود.

مهرایزد ایرانی، قهرمان حماسی مهریشت، از افلاک به خاک می‌آید و برای دفاع از سرزمین آریایی و مبارزه با دشمنان نبرد میکند و پس از پالودن و خالص‌سازی عناصر از اهریمن، راهی عروج و سفر به افلاک میشود. این همان بنمایه‌ای است که عرفان شرقی بر آن استوار است. بر اساس این بنیان، همهٔ ذرات کائنات در گردش و چرخش مداوم و خلق و آفرینشی مدام، هر لحظه در کار نو شدن، دگر شدن و تبدیل و حرکت بسوی هدفی متعین هستند و در ضمن این حرکات پیوستهٔ جوهری است که مبارزه با اهریمن، نوعی یاری‌رسانی و تسریع در زمان اتصال به منبع وحدانی است.

در اسطورهٔ آفرینش، هنگامی که انسان دچار گناه میشود، یکی از پیامدهای فاجعه‌بار آن سقوط و هبوط وی است، چه بشکل سقوط وجود ظاهری و جسمانی او از عالم ملکوت (بهشت) و چه آنگونه که عارفان به سقوط روح از مرکز جهان لاهوت به جهان ناسوت تعبیر میکنند و تبیین هبوط آدم بنحوی که گویی او را از آسمان به زمین انداخته‌اند نتیجهٔ علاقه‌مندی نوع بشر به همسایگی با خدا و نیز تصور خدا در آسمان باشد.

بدلیل هم‌ریشگی عرفان و طریقت مولوی و نظامی یا فلسفهٔ شرقی مورد باور ایشان، ابیات مثنوی و هفت‌پیکر سرشار از دیدگاه‌ها و اصول عقاید میترایی است و مبحث هفت خوان، میراث درخور توجهی است که هم در عرفان و طریقت ایرانی-اسلامی و هم در باورهای فلسفی شرقی مجال ظهور و حضور یافته‌اند. غم غربت در اندیشه‌های اساطیری و عرفانی نمود وسیعی دارد و بازگشت به اصل، راهکاری برای از میان بردن این غم دانسته شده است. در ادب عرفانی، بیشتر به موضوع هبوط روح به جسم و راههای عروج و صعود و موانع بازگشت به عالم بالا سخن میرود. مولانا و دیگر عارفان به نظریهٔ صدرو نور نخستین، جنبه‌ای عاشقانه میدهند و گناه آدم محرک چرخهٔ عشق الهی قلمداد میشود. مولانا لغزش آدم را تحت‌الشعاع لطیفهٔ غیبی عشق قرار داده و آن را به شکلی موجه بیان میکند. در مورد اهداف و پیامدهای هبوط نیز اعتقاد مولانا بر ایجاد درد فراق و عشق است.

بنا بر روایت نظامی در هفت‌پیکر نیز بهرام گور مرحلهٔ شناخت و درون‌پروری را در هفت گنبد تجربه میکند کـه هفـت مرحله دارد و در مقایسه‌ای ساده، برخی مراحل آن با مراحل هفتگانهٔ مهری منطبق است؛ بنابراین میتوان گفت نظامی با آگاهی از اهمیت عدد هفت در فرهنگ ایرانی توانسته به بهترین وجه از این عدد برای سرودن داستانهای خود در قالبهای متفاوت استفاده نماید.

## مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد رامهرمز استخراج شده است. سرکار خانم سیما monzawi راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. آقای مسلم باغدار بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر مسعود پاکدل و سرکار خانم منصوره تدینی به عنوان مشاوران نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر چهار پژوهشگر بوده‌است.

## تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر که نویسندگان را در انجام و ارتقاء کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

**تعارض منافع**

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

Ahmadnejad, Kamel. (1990). Analysis of Nezami Ganjavi's works, Tehran: Elmi.

Amoozgar, Jhaleh. (1995). Mythological History of Iran, Tehran: Samt.

Ashtiani, Jalaluddin. (1993). Irfan Shamanism, Tehran: Publishing Company.

Ashtiani, Jalaluddin. (1996). The ideal of humanity, an analysis of Gnostic mysticism-mysticism thoughts, Tehran: Publishing Company.

Ashuri, Dariush. (2000). Irfan and rendy in Hafez's poetry, Tehran: Center.

Bagheri, Mehri. (2010). Religions of ancient Iran, 4th edition, Tehran: Qatre.

Bahar, Mehrdad. (2010). Research in Iranian mythology, 8th edition, Tehran: Agah.

Baradaran, Shokuh and Qadamali Sarami. (2014). "The emergence of the myth of rising from the heart of contradictions and allegories related to it in Diwan Kabir", *Quarterly Journal of Allegorical Research in Persian Language and Literature*, (24) 7, pp. 118-95.

Barati, Mohammadreza. (2010). Jaduye Sokhan, Mashhad: Pen song.

Carnoy, Albert Joseph. (1962). Iranian mythology, translated by Ahmad Tabatabai, Tehran: Franklin.

Christian Sen, Arthur. (1984). Examples of the first human and the first shahriar in the history of Iranian legends, translated by Ahmad Tafazzoli and Jhaleh Amoozgar, Tehran: New Publishing.

Durant, Will. (1997). Mashreq Gahware Tamddon, translated by Ahmad Aram, fifth edition, Tehran: Scientific and Cultural.

Eliade, Mircha. (1988). Myth and Reality, translated by Nasrullah Zangoui, Tehran: Papyrus.

Eliade, Mircha. (2003). Myth, Dream, Secret; Translation of Roya Manjem, Tehran: Scientific and Cultural.

Eliadeh, Mircha. (1998). An Introduction to the Mythology of Death, The World of Mythology, translated by Jalal Sattari, Tehran: Markaz.

Eliadeh, Mircha. (2007). Shamanism: ancient ecstasy techniques, translated by Mohammad Kazem Mohajeri, Qom: Adyan.

Fromm, Eric. (1980). Psychoanalysis and Religion, translated by Arsen Nazarian, Tehran: Poyesh.

Gaiman, Dushan. (1999). Ormuzd and Ahriman (the story of dualism in ancient Iran) translated by Abbas Bagheri, Tehran: Forozan Rooz.

Ghavam Safari, Mehdi. (2013). The theory of form in Aristotle's philosophy. Tehran: Hekmat.

Hinels, John Russell. (2003). Knowledge of Iranian Mythology, translated by Jale Amouzgar and Ahmad Tafazzoli, Tehran: Cheshme.

Hook, Samuel. (1990). Mythology of the Middle East, translated by Ali Asghar Bahrami and Feringis Mazdapour, Tehran: Roshangaran.

Kay Barr, Smussen and Mary Boyce. (1949). Zoroastrian religion, translated by Fereydoun Vahman, Tehran: Farhang Iran Foundation.

Khaleghi Motlaq, Jalal and Ali Dehbashi. (2012). Gol Rangha-ye- Kohan, Tehran: Center Publishing.

Komen, Franz. (2004). The Mysterious Ritual of Mithras, translated by Hashim Razi, Tehran: Behjat.

Malekzadeh, Fatemeh. (2007). This hidden fire: the influence of love on Hafez Shirazi, Tehran: Hazar Kerman.

Merkelbach, Reinhold. (2008) Mitra, religion and history, translated by Tawfiq Golizadeh, Tehran: Akhtaran.

Meybodi, Abolfazl. (1978). Kashf al-Asrar and Odah al-Abrar, by Ali Asghar Hekmat, third edition, Tehran: Amir Kabir.

Moein, Mohammad. (1959). Analysis of seven military bodies, Tehran: University of Tehran.

Moghadam, Mohammad. (2001). Essay on Mehr and Nahid, Tehran: Hirmand.

Molavi, Jalaluddin Mohammad. (1997). Masnavi. Corrected by Mohammad Istilami. Tehran: Zavvar.

Moradi Ghiyasabadi, Reza. (2003). Old Avesta, Shiraz: Navid Shiraz.

Mousavi, Mustafa. (2009). "Rhetorical images of the sun in the Shahnameh and the reflection of the myth of Mehr in it", *Mystical and Mythological Literature Quarterly*, year 5, pp. 1-23.

Mozafari, Alireza. (2009) "The common function of myth and mysticism", *Al-Zahra University Mystical Literature Quarterly* (1) 1, pp. 167-149.

Nicholson, Reynolds. (1979). Islamic Sufism and the relationship between man and God, translated by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, Tehran: Toos.

Nizami Ganjavi, Elias ibn Yusuf. (1998). Haft peykar, by Behrouz Servatian, Tehran: Toos.

Nooraghai, Arash. (2009). Number, Symbol, Myth, Tehran: Afkar.

Nyberg, Samuel Henrik. (1980). Religions of ancient Iran, translated by Saifuddin Najmabadi, Tehran: Iranian Center for Cultural Studies.

Parsa, Ahmad. (2014). "Good and evil in Haftapikar", *mystical literature*, (38) 11.

Razi, Hashem. (1992). Seal ceremony, Tehran: Behjat.

Sadeghzadeh, Mahmoud. (2013). "Investigation of the meaning of the number seven and forty in Masnavi", *Shahid Bahonar University Literature Quarterly*, (34) 16.

Shafa, Shojauddin. (2006). Iran in Spain (Iran's role in the civilization and culture of Muslim Spain in Europe, rewriting a history) translated by Mehdi Mesmar, Tehran: Gostareh.

Vali, Zohre. (2010). Haft in the realm of civilization and human culture, Tehran: Asatir.

Vermarzen, Martin. (2004). Myth of Mithras, translated by Bozur Naderzadeh, Tehran: Cheshme.

Warner, Rex. (2007). Encyclopaedia of Mythology of the World, translated by Abulqasem Esmailpour, 4th edition, Tehran: Ostoureh.

Yahaghi, Mohammad Ja'afar and Samira Bameshki. (2009). "Analysis of the symbol of the cave in the military pentagram", *Textology of Persian Literature*, (4) 45, pp. 43-58.

Zarinkoob, Abdul Hossein. (2013). Iranian Sufism from its historical perspective, translated by Majaduddin Keyvani, Tehran: Sokhan.

Zulfiqari, Mohsen and Hamid Gholami. (2015). "Deciphering two seven-figure legends based on the creation myth", *Literary Text Research*, (68) 20, pp. 67-91.

**فهرست منابع فارسی**

آشتیانی، جلال‌الدین (۱۳۷۵) ایده‌آل بشر، تجزیه و تحلیل افکار عرفان گنوسی ستیزم-مستی‌سیزم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

آشتیانی، جلال‌الدین (۱۳۷۲) عرفان شامانیسم، تهران: شرکت سهامی انتشار.

آشوری، داریوش (۱۳۷۹) عرفان و رندی در شعر حافظ، تهران: نشر مرکز.

آموزگار، ژاله (۱۳۷۴) تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت.

احمدنژاد، کامل (۱۳۶۹) تحلیل آثار نظامی گنجوی، تهران: علمی.

الیاده، میرچا (۱۳۶۷) افسانه و واقعیت، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، تهران: پاپیروس.

الیاده، میرچا (۱۳۷۷) درآمدی بر اسطوره‌شناسی مرگ، جهان اسطوره‌شناسی، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

الیاده، میرچا (۱۳۸۲) اسطوره، رویا، راز؛ ترجمهٔ رویا منجم، تهران: علمی و فرهنگی.

الیاده، میرچا (۱۳۸۷) شمنیسم: فنون کهن خلسه، ترجمهٔ محمدکاظم مهاجری، قم: ادیان.

باقری، مهری (۱۳۸۹) دینهای ایران باستان، چاپ چهارم، تهران: قطره.

براتی، محمدرضا (۱۳۸۹) جادوی سخن، مشهد: آهنگ قلم.

برادران، شکوه و قدمعلی سرامی (۱۳۹۴) «ظهور اسطورهٔ صعود از دل تضادها و تمثیلهای مربوط به آن در دیوان کبیر»، فصلنامهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، (۲۴) ۷، صص ۹۵-۱۱۸.

بهار، مهرداد (۱۳۸۹) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ هشتم، تهران: آگه.

پارسا، احمد (۱۳۹۴) «خیر و شر در هفت‌پیکر»، ادبیات عرفانی، (۳۸) ۱۱.
خالقی مطلق، جلال و علی دهباشی (۱۳۷۲) گل رنجهای کهن، تهران: نشر مرکز.
دورانت، ویل (۱۳۷۶) مشرق گاهوارهٔ تمدن، ترجمهٔ احمد آرام، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.
ذوالفقاری، محسن و حمید غلامی (۱۳۹۵) «رمزگشایی از دو افسانهٔ هفت‌پیکر بر اساس اسطورهٔ آفرینش»، متن‌پژوهی ادبی، (۶۸) ۲۰، صص ۶۷-۹۱.
رضی، هاشم. (۱۳۷۱). آیین مهر. تهران: بهجت.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) تصوف ایرانی از منظر تاریخی آن، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران: سخن.
شفا، شجاع‌الدین (۱۳۸۵) ایران در اسپانیا (نقش ایران در تمدن و فرهنگ اسپانیای مسلمان در اروپا، بازنویسی یک تاریخ) ترجمهٔ مهدی مسمار، تهران: گستره.
صادق‌زاده، محمود (۱۳۹۳) «بررسی کاربرد معنای عدد هفت و چهل در مثنوی»، فصلنامهٔ ادب دانشگاه شهید باهنر، (۳۴) ۱۶،
فروم، اریک (۱۳۵۹) روانکاوی و دین، ترجمهٔ آرسن نظریان، تهران: پویش.
قوام صفری، مهدی. (۱۳۹۲). نظریهٔ صورت در فلسفهٔ ارسطو. تهران. حکمت.
کارنوی، البرت جوزف (۱۳۴۱) اساطیر ایرانی، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تهران: فرانکلین.
کای بار، اسموسن و مری بویس (۱۳۲۸) دیانت زرتشتی، ترجمهٔ فریدون وهمن، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
کریستین سن، آرتور (۱۳۶۳) نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌های ایران، ترجمهٔ احمد تفضلی و ژاله آموزگار، تهران: نشر نو.
کومن، فرانتس (۱۳۸۳) آیین پر رمز و راز میترا، ترجمهٔ هاشم رضی، تهران: بهجت.
گیمن، دوشن (۱۳۷۸) اورمزد و اهریمن (ماجرای دوگانه‌باوری در ایران باستان) ترجمهٔ عباس باقری، تهران: فروزان روز.
مرادی غیاث‌آبادی، رضا. (۱۳۸۲). اوستای کهن. شیراز: نوید شیراز.
مرکلباخ، راینهولد (۱۳۸۷) میترا، آیین و تاریخ، ترجمهٔ توفیق گلی‌زاده، تهران: اختران.
مظفری، علیرضا (۱۳۸۸) «کارکرد مشترک اسطوره و عرفان»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء (۱) ۱، صص ۱۴۹- ۱۶۷.
معین، محمد (۱۳۳۸) تحلیل هفت پیکر نظامی، تهران: دانشگاه تهران.
مقدم، محمد (۱۳۸۰) جستار دربارهٔ مهر و ناهید، تهران: هیرمند.
ملک‌زاده، فاطمه (۱۳۸۶) این آتش نهفته: تأثیر مهرپرستی بر حافظ شیرازی، تهران: هزار کرمان.
موسوی، مصطفی ( ۱۳۸۸) «تصاویر بلاغی خورشید در شاهنامه و بازتاب اسطورهٔ مهر در آن»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۵، صص ۱-۲۳.
مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۵) مثنوی. تصحیح محمد استعلامی. تهران: زوار.
میبدی، ابوالفضل (۱۳۵۷) کشف الاسرار و عدهٔ الابرار، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.
نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۷) هفت‌پیکر، به کوشش بهروز ثروتیان، تهران: توس.
نورآقایی، آرش (۱۳۸۸) عدد، نماد، اسطوره، تهران: افکار.

نیبرگ، ساموئل هنریک (۱۳۵۹) دینهای ایران باستان، ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی، تهران: مرکز ایرانی مطالعات فرهنگها.
نیکلسون، رینولد (۱۳۵۸) تصوف اسلامی و رابطهٔ انسان و خدا، ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: توس.
وارنر، رکس (۱۳۸۶) دانشنامهٔ اساطیر جهان، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ چهارم، تهران: اسطوره.
والی، زهره (۱۳۸۹) هفت در قلمرو تمدن و فرهنگ بشری، تهران: اساطیر.
ورمارزن، مارتین (۱۳۸۳) آیین میترا، ترجمهٔ بزرگ نادرزاده، تهران: چشمه.
هوک، ساموئل (۱۳۶۹) اساطیر خاورمیانه، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور، تهران: روشنگران.
هینلز، جان راسل (۱۳۸۲) شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.
یاحقی، محمدجعفر و سمیرا بامشکی (۱۳۸۸) «تحلیل نماد غار در هفت‌پیکر نظامی»، متن‌شناسی ادب فارسی، (۴) ۴۵، صص ۴۳-۵۸.

**معرفی نویسندگان**

**مسلم باغدار:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.
(Email: *Baghdarm@yahoo.com*)

**سیما** monzawi: استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.
(Email: sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir * :نویسنده مسئول)

**مسعود پاکدل:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.
(Email: *pakdel@iauramhormoz.ac.ir*)

**منصوره تدینی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.
(Email: *m.tadayoni@iauramhormoz.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Moslem Baghdar:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.
(Email: *Baghdarm@yahoo.com*)

**Sima Mansoori:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.
(Email: sima.mansoori@iauramhormoz.ac.ir *: Responsible author)

**Masoud Pakdel:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.
(Email: *pakdel@iauramhormoz.ac.ir*)

**Mansoureh Tadayoni:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran.
(Email: *m.tadayoni@iauramhormoz.ac.ir*)

مقاله پژوهشی

# تحلیل و واکاوی سبک فکری و ایدئولوژی شاعران غزلسرای معاصر (مطالعهٔ موردی: غزلیّات محمّدعلی بهمنی، حسین منزوی، سیدحسن حسینی، هوشنگ ابتهاج، فاضل نظری و قیصر امین‌پور)

**رفعت پرویزی، عبدالرضا مدرس‌زاده*، محمد سلامتیان قمصری**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۸۱-۵۵

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7343

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** پس از انقلاب اسلامی، تحوّلات شگرفی در محتوا و ساختار فکری و سبک اندیشهٔ بسیاری از شاعران معاصر از جمله غزلپردازان رخ داد. تغییراتی که میتوان ابعاد همه جانبهٔ آن را در تأثیرپذیری از مسائل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و... در این نوع ادبی بوضوح مشاهده نمود. از این رو غزل با اندکی فاصله گرفتن از محتوای کلاسیک خود یعنی بیان صرف مضامین عاشقانه، سبکی تازه در فضای فکری جدید بخود گرفت. در این جستار برآنیم تا با بررسی غزلیّات برجسته‌ترین غزلسرایان پس از انقلاب اسلامی بتحلیلی جامع از درونمایهٔ اشعار این شاعران و سبک فکری غزل انقلاب اسلامی دست یابیم.

**روش مطالعه:** روش مطالعه در این مقاله توصیفی ـ تحلیلی بشیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای است. جهت دستیابی به اهداف پژوهش تعداد پنجاه غزل از شش شاعر برجستهٔ غزلسرای معاصر محمّدعلی بهمنی، حسین منزوی، سیدحسن حسینی، هوشنگ ابتهاج، فاضل نظری و قیصر امین‌پور بلحاظ سبک فکری مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است و جهت روشن شدن بحث از میان شاخصه‌های محتوایی و فکری اصلی که در غزل این شاعران نمود یافته، به ارائه نمودار و تحلیل آماری نیز پرداخته‌ایم.

**یافته‌های پژوهش:** غزل بعنوان قالب نامیرا و همواره مورد توجّه، در میان شاعران پس از انقلاب اسلامی نیز بسیار مورد توجّه قرار گرفته است؛ با این تفاوت که رویکرد غزلسرایان معاصر بویژه شاعران پس از انقلاب اسلامی به این قالب، تنها رویکرد غنایی و عاشقانه نیست بلکه درونمایه‌های بسیاری از مضامین دینی، حماسی، اجتماعی و اعتراضی در قالب غزل منعکس شده است.

**نتیجه‌گیری:** غزلسرایان معاصر بویژه در دوران پس از وقوع انقلاب اسلامی و رخدادهایی مانند جنگ تحمیلی با تغییر بنیانهای اساسی در درونمایه، مضمون و سبک فکری غزل، از این قالب در مواردی بجز تغزلات عاشقانه بهره برده‌اند. رویکردهای اعتراضی و اجتماعی در غزلیّات قیصر امین‌پور، سید حسن حسینی و هوشنگ ابتهاج نمود بیشتری دارد و شاعرانی مانند حسین منزوی و فاضل نظری گرچه به منِ اجتماعی توجّه داشته‌اند اما همچنان نمودِ من فردی در غزلیّات آنها بیشتر جلوه‌گر است.

تاریخ دریافت: ۰۱ تیر ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۰۴ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۹ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۰۳ مهر ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
سبکشناسی، سبک فکری و ایدئولوژیک، غزل معاصر، غزل انقلاب.

* نویسنده مسئول:
a.modarres@iaukashan.ac.ir
(+۹۸ ۳۱) ۵۵۵۸۹۴۸۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 55-81

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Analyzing the intellectual style and ideology of contemporary lyrical poets (Case study: Ghazliat Mohammad Ali Bahmani, Hossein Monzawi, Seyed Hassan Hosseini, Hoshang Ebtahaj, Fazel Nazari and Qaiser Aminpour)

**R. Parvizi, A. Modareszadeh*, M. Salamatian**
*Qomsari Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan Branch, Islamic Azad University, Kashan, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 22 June 2023
Reviewed: 26 July 2023
Revised: 10 August 2023
Accepted: 25 September 0

**KEYWORDS**
stylistics, intellectual and ideological style. Contemporary lyric. Ghazal of revolution.

*Corresponding Author
✉ *a.modarres@iaukashan.ac.ir*
☎ (+98 31) 55589480

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** After the Islamic revolution, tremendous changes occurred in the content and intellectual structure and style of thinking of many contemporary poets, including lyricists. The changes that can be clearly seen in this type of literature in its all-round dimensions in the influence of political, social, cultural, economic, etc. issues. Therefore, Ghazal took a new style in the new intellectual atmosphere by distancing itself from its classical content, i.e. the mere expression of romantic themes. In this essay, we aim to achieve a comprehensive analysis of the content of these poets' poems and the intellectual style of the Islamic Revolution's poetry by examining the lyrical works of the most prominent lyricists after the Islamic Revolution.

**METHODOLOGY:** The study method in this article is descriptive-analytical in the way of library studies. In order to achieve the goals of the research, fifty ghazals of six prominent contemporary ghazal poets, Mohammad Ali Bahmani, Hossein Monzawi, Seyyed Hassan Hosseini, Hoshang Ebtahaj, Fazel Nazari and Qaisar Aminpour, have been analyzed in terms of intellectual style, and in order to clarify the discussion among the content indicators. And the main idea that is expressed in the sonnets of these poets, we have also presented graphs and statistical analysis.

**FINDINGS:** Ghazal, as an immortal and always-considered form, has also received a lot of attention among poets after the Islamic revolution. With the difference that the approach of contemporary ghazal writers, especially poets after the Islamic revolution, to this format is not only a lyrical and romantic approach, but the themes of many religious, epic, social and protest themes are reflected in the form of ghazal.

**CONCLUSION:** Contemporary ghazal writers, especially in the era after the Islamic revolution and events such as the imposed war, have used this format in cases other than romantic ghazals, with the basic changes in the theme, theme and intellectual style of the ghazal. Protest and social approaches are more visible in Qaisar Aminpour, Seyed Hassan Hosseini and Hoshang Ibtahaj's poetry, and although poets like Hossein Monzawi and Fadel Nazari have paid attention to the social self, the individual self is still more prominent in their poetry.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7343

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 35 | 1 | 4 |

**مقدمه**

غزل معاصر جریانی است که در سالهای اخیر در حوزهٔ ادبیّات معاصر مورد توجّه بسیاری از شاعران و هنرمندان قرار گرفته است. بستر فکری و اندیشگانی این جریان مسائل فرهنگی، اعتقادی، آداب، رسوم، باورها، جریانات سیاسی و اجتماعی عصر حاضر و جامعهٔ اطراف هنرمند است که شاعر با برجسته‌سازی هنری آن دست به بازآفرینی زده و توانسته است بسیاری از عقاید و اندیشه‌های خویش یا جامعه‌ای را که در آن افکار و اندیشه‌های خویش را پرورش داده است، در قالب غزل بمخاطب ارائه دهد غزل معاصر به نوعی با دوری از عوامل بازدارنده و محدودکنندهٔ فکری که در جریان سنّتی غزل مانعی بزرگ بر سر راه شاعر جهت ارائه بسیاری از اندیشه‌ها محسوب میشد توانست با سنّت‌شکنی در سطح محتوایی همگام با در هم ریختن بسیاری از چهارچوبهای تحمیلی غزل سنّتی، بسیاری از ازرشها یا نابهنجاریهای ارزشی را در خود بنمایش بگذارد. با مروری گذرا بر تاریخچهٔ غزلسرایی در ایران میتوان گفت این قالب همواره دستمایه‌ای مناسب برای بیان مضامین تغزلی و غنایی بوده است. گرچه در این میان برخی غزلسرایان معاصر، رویکردهای متفاوت‌تری از عشق و غنا را مدّنظر قرار دادند اما غزل معاصر همواره در سایهٔ شعر نو قالب چندان مطرحی برای بیان مسائل اجتماعی نبود؛ اما با وقوع انقلاب اسلامی تفاوتهای اساسی در درونمایه و غزل و سبک فکری شاعران غزلسرا بوجود آمد. «غزل انقلاب، بیانگر دوره‌ای متمایز از دوران پیش و در عین حال ادامهٔ منطقی ادوار گذشتهٔ غزل فارسی شد که میتوان این دوره را نقطهٔ عطفی در تبلور غزل نو با زبان زندهٔ امروز بشمار آورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ص ۱۲۴). محتوا و مضمون غزل پس از انقلاب اسلامی با تأثیرپذیری بسیار زیاد از جامعه و فضای پرتنش انقلاب اسلامی، جنگ و پس از آن در سالهای دههٔ هفتاد به بعد، فرصتی بشاعران میداد که بجوهرهٔ شعر نزدیک شوند و تجارب موفقی در حیطعه محتوایی و سبک فکری این قالب و دورساختن آن از کلیشه‌های رایج فراهم آورند. حاصل این تلاشها اشعاری لطیف و دلنشین بود که با تکیه بر پشتوانهٔ فرهنگی، اعتقادی و اجتماعی توانست جایگاه خود را در بین مردم و اهل هنر باز کند ناگفته نماند که در این میان برخی از شاعران غزلسرا در تلاش برای رسیدن به سبک زبانی و فکری، بیراهه رفتند و اشعاری را که از خود بر جای گذاشتند از مقبولیت و استقبال مردم و هنرمندان بهره‌ای نجست.

اگر زبان معیار یک جامعه را که بعنوان کلام عاری از سبک یا گونه‌ای که بتعبیر رولان بارت «درجه صفر نوشتار است» (۱۳۷۸: ص ۹۸). بدانیم و بپذیریم، آنگاه هرچه که این زبان معیار را تحت تأثیر خویش قرار دهد میتواند از عوامل مؤثر سبک‌ساز شناخته شود. از این روی اندیشه‌ای که در کلام متبلور میشود و آن را تحت‌الشعاع خویش قرار میدهد گونه‌ای از سبک را پدید می‌آورد که ایدئولوژی و اهداف مشخصی را دنبال مینماید و سبک فکری اثر نامیده میشود. واکاوی لایهٔ فکری متن ادبی یکی از سطوح مورد بررسی در پژوهشهای سبکشناسی است و این امکان را برای پژوهشگران این حوزه فراهم می‌آورد تا ضمن بررسی و استخراج نمودهای فکری پربسامد، به سبک فکری و به همان نسبت باورها و ایدئولوژی پنهان هنرمند اعم از شاعر یا نویسنده دست یابد. نگارندگان در این جستار با مطرح نمودن بحث سبک فکری در غزل معاصر در پی آنند تا به مروری جامع بر ایدئولوژی پدیدآورندگان آن در غزل معاصر بپردازند و به الگوی به نسبت مسلّط و مشخصی بر این گونهٔ ادبی در محدودهٔ جامعهٔ آماری پژوهش بلحاظ فکری دست یابند. پرسش اصلی پژوهش پیش رو آن است که مهمترین ایدئولوژی مطرح شده در غزل معاصر بویژه غزل انقلاب چه مؤلفه‌هایی را در بر میگیرد؟

**هدف پژوهش**

قالب غزل یکی از زایاترین، ماندگارترین و مطبوعترین قالب شعر فارسی است که قابلیت انعکاس مسائل مختلف

در خود را دارد و با محتوایی همه‌جانبه از جهان پیرامون، میتواند احساسات مخاطب را تحت تأثیر خویش قرار دهد و ضمن نواخت دل، مفاهیم گوناگون عقلانی و عاطفی را در خویش متبلور سازد. این مقاله با هدف بررسی انواع درونمایه‌های غزل معاصر در میان چند شاعر مطرح و برجسته در عرصه غزلپردازی تنظیم گردیده است. از آنجا که عوامل گوناگون مانند فضای اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... از جمله گزاره‌ها و مؤلفه‌های اثرگذار در ذهن، اندیشه، احساس و تخیّل شاعر میباشد و درونمایه و محتوای اصلی شعر او را تشکیل میدهد، بنابراین بررسی محتوا و سبک فکری شاعران غزلسرای معاصر نشان میدهد که محتوای این قالب شعری در دوران معاصر بیشتر چه حیطه‌هایی را در برمیگیرد و هم آنکه ماهیت اجتماعی، فرهنگی، سیاسی پیرامون چگونه با تحت تأثیر قرار دادن شرایط حاکم بر فضای فکری غزل در دوران معاصر تأثیرگذار بوده است. هدف این مطالعه بررسی و تحلیل نمود سبک فکری در غزل معاصر بویژه غزل پس از انقلاب اسلامی و تعیین بیشترین مصادیق مورد توجّه بلحاظ فکری در میان شاعران برگزیده است.

**ضرورت و پیشینهٔ پژوهش**

تا آنجا که نگارندگان تحقیق و بررسی کرده‌اند در حوزهٔ غزل معاصر از دیدگاه بررسی سبک فکری و ایدئولوژیکی پژوهش جامع و کاملی صورت نگرفته است؛ گرچه میتوان به برخی از پژوهشهای پراکنده در این زمینه اشاره نمود، از دیگر سو با در نظر گرفتن خلاء پژوهشی پیش‌رو و با توجّه به اهمیّتی که غزل در دوران معاصر دارد و بازتاب مسائل و مشکلات و اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عصر حاضر در آن و دوری از مغازلهٔ صرف و توجّه مطلق به بنمایه‌های عاشقانه و معشوق، در دوران معاصر بنوعی غزل محملی برای بیان تحوّلات و اوضاع جامعه شد تا توصیف روابط عاشقانه، گرچه شاعران معاصر به قالب غزل در معنای عاشقانه آن بسیار توجّه نموده‌اند اما بهر ترتیب یکی از دغدغه‌های اصلی شاعران غزلسرای معاصر، اجتماع و مسائل گوناگون آن است و ضروری بنظر میرسد با نگاهی همه‌جانبه به سبک فکری شاعران برجستهٔ عرضه غزلپردازی به تفکیک و دسته‌بندی اصولی اندیشه و سبک آنان بپردازیم. برخی از پژوهشهایی که در ارتباط با غزل معاصر و سبک فکری تاکون منتشر شده است و میتوان بعنوان بخشی از پیشینهٔ پژوهش به آنها اشاره نمود را در ادامه ذکر خواهیم نمود.

فتوحی رود معجنی (۱۳۹۰) در کتاب «سبکشناسی؛ نظریه‌ها رویکردها و روشها» ضمن توجّه به مباحث سبکشناسی انتقادی با مورد توجّه قرار دادن آثاری چون «نشانه‌شناسی اجتماعی» از «رابرت هوج»، «نقد زبانشناسیک« از «راجر فاولر» و «سبکشناسی انتقادی» از «جفریر» به این مسأله میپردازد که ایدئولوژی و فکر بمانند یک مفهوم اجتماعی میتواند بوسیلهٔ زبان بیان شود و از گذرگاه آن میتوان به زاویهٔ دید نویسنده یا هنرمند در خصوص مسائل مختلف اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... دست یافت.

در خصوص غزل معاصر مهری و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «بازشناخت فرایند استعاره‌سازی در لایهٔ بلاغی سبک غزل اجتماعی معاصر و کارکردهای ایدئولوژیکی آن» به بررسی و تحلیل کارکرد شگرد بلاغی در غزل معاصر پرداخته‌اند. مهری و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل رستاخیز ساختاری واژه‌ها بر پایهٔ سبکشناسی لایه‌ای در لایهٔ نحوی غزل معاصر» ظرفیتهای زبانی غزل معاصر و میزان هنجارگریزی واژگانی آن را بلحاظ سبکی تحلیل کرده‌اند.جامعهٔ آماری این پژوهش و مصادیق مورد بررسی آن با جستار پیش رو متفاوت است. مهری و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «کارکرد لایهٔ ایدئولوژک در برجسته‌سازی سبکی غزل اجتماعی معاصر» به تحلیل و واکاوی مبانی سبک ایدئولوژیک غزلسرایان معاصر با تکیه بر سه لایهٔ واژگانی، نحوی و بلاغی

پرداخته‌اند که مقالهٔ حاضر نیز بلحاظ نوع تحلیل سبکی با توجّه به سبکشناسی لایه‌ای با مقالهٔ پیش رو تفاوت دارد.

## روش پژوهش

این پژوهش بشیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای روش تحلیل محتوا و مطالعات کتابخانه‌ای و سندکاوی انجام گرفته است که مبانی نظری آن با استناد به منابع سبکشناسی ادبیّات و شعر معاصر و گسترهٔ آماری پژوهش گزیده‌ای از اشعار شاعر معاصر شامل غزلیّات محمّدعلی بهمنی، حسین منزوی، سیدحسن حسینی، هوشنگ ابتهاج، فاضل نظری و قیصر امین‌پور میباشد. نمونه‌های مستخرج از غزلیّات این شاعران بروش سامانمند و در راستای تأمین هدف پژوهش گردآوری شده است؛ در این جستار شواهد در حدّ گنجایش و ظرفیت مقاله بشیوهٔ آماری ارائه خواهد شد.

## چهارچوب نظری بحث

با ظهور شعر نو، در شعر کلاسیک فارسی، غزل نئوکلاسیک ایجاد شد که توانست از حیطهٔ مضامین عاشقانه و تغزل فراتر رود و با عبور از درونمایه‌ها و بعضاً ساختار وزنی و چهارچوبهای غزل سنّتی، فضایی متفاوت‌تر از تعاریف رایج برای این قالب شعری فراهم آورد. از دیرباز مسألهٔ تعهد در هنر بویژه در ادبیّات یکی از مسائل بحث‌برانگیز بود که مجالی را فراهم آورد تا نظریه‌پردازان و منتقدان، نظریات خویش را در این عرصه مطرح نمایند. برخی برآنند که تاریخچهٔ ظهور مفاهیم متعهدانه در آثار ادبی به قرن نوزدهم بازمیگردد و در حقیقت تعهد در ادبیّات از سوی عده‌ای از ادبا و فلاسفه که طرفدار هنر سودمند بودند، آغاز شد. آنان هدف نهایی و غایی هنر را آموزنده بودن آن میدانستند و معتقد بودند که نویسندگان و شاعران باید آثار خویش را در خدمت اخلاق، جامع و پیشرفت اندیشهٔ بشری قرار دهند. در مقابل این گروه، طرفداران مکتب «هنر برای هنر» قرار داشت که بر این باور بودند که زیبایی و سودمندی در هنر، عمدتاً دو مقولهٔ جداگانه است که در کنار یکدیگر قرار نمیگیرند (ر.ک سیدحسینی، ۱۳۷۱: صص ۲۸۳ ـ ۲۸۴). سابقهٔ تاریخی ادبیّات متعهد در اروپا به قرن نوزدهم بازمیگردد. اما برخی از نویسندگان قرن بیستم از جمله «ژان پل سارتر» فیلسوف و نویسندهٔ فرانسوی نخستین بار در مجلهٔ «عصر نو» از ادبیّات متعهد نام برد و یکسال بعد در کتابی با عنوان «ادبیّات چیست» این مسأله را بصورت رسمی مطرح نمود. البته ادبیّات متعهد با ژان پل سارتر وارد حیطهٔ مضمونی ادبیّات شد بلکه سابقه‌ای به قدمت تاریخ نقد ادبی دارد و او نیز تنها نویسنده‌ای نیست که هدف ادبیّات و رسالت نویسندگان را ارائه مضمون و محتوا میدانست (ر.ک کسمایی، ۱۳۴۹: ص ۳۰۶). یکی از جریانهای شعری معاصر که تا امروز همچنان مورد توجّه و پویاست، قالب غزل و بویژه غزل نئوکلاسیک است که بنوعی دورهٔ تجدید حیات غزل است و توانسته از پرداختن به مغازلات فراتر رفته و به مفاهیمی از جنس زمانهٔ خود دست یابد (ر.ک حسن‌لی، ۱۳۸۵: ص ۲۷). هدف سرایندگان این جریان شعری همگام ساختن قالب سنّتی غزل با مفاهیم و اقتضائات روز است تا گوشه‌ای از دردمندی اجتماعی و بشری را بتصویر بکشد.

## غزل معاصر

غزل از گذشته تاکنون قالبی مناسب برای بیان مفاهیم عاشقانه و غنایی بوده است. موضوعات عاشقانه، بزمی، توصیف می و شادخواهی تا پایان قرن ششم از عمده‌ترین مضامین و درونمایه‌های این قالب را تشکیل میداد. با

ظهور سنایی در ادبیّات فارسی تحوّلی عظیم در درونمایه و محتوای این قالب رخ داد؛ تا جایی که از این دوران به بعد غزل قالبی مناسب برای بیان مضامین عرفانی شد و این جریان تا ظهور سبک هندی ادامه داشت و کاربرد وسیع درونمایه‌های گوناگون و مضمون‌پردازی هر چند بصورت افرادی، جهتگیریهای تازه‌ای به این قالب بخشید. از دورهٔ مشروطه حوادث و جریانات سیاسی و اجتماعی بصورت قابل توجّهی در قالبهای ادبی اعم از نظم و نثر نمود پیدا کرد شاعرانی چون فرخی یزدی، لاهوتی و عارف همگام با این تحوّلات، مضامین تازه‌ای سروده‌اند و غزل در باب وطن جان تازه‌ای به ماهیت ادبی این دوران بخشید. درونمایه‌هایی چون عدالت، اصلاح‌طلبی، آزادی، برابری، تجددخواهی، توجّه به قانون، فرهنگ و... انواع غزلهای متعهد اجتماعی را در این دوران شکل داد. این روند در دوران معاصر نیز همچنان ادامه یافت و غزلهای بسیاری با انگاره‌های مبانی ایدئولوژیک مختلف توسط هنرمندان و شاعران از حیث احساسات، نگرش و باورها و ایدئولوژی شاعران آنها سروده شد که قابلیت تحلیل از جهت سبک فکری را دارا هستند.

## غزل معاصر و ایدئولوژی

پژوهشگران عرصهٔ سبکشناسی برای بیان ماهیت و تعریف سبک به مفاهیم اصلی چون «گزینش زبان، خروج از زبان معیار، تکرار و تداوم، گونهٔ کاربردی زبان و اندیشه و... » اشاره کرده‌اند (ر.ک فتوحی رود معجنی، ۱۳۹۰: ص ۳۵). شناخت شخصیت هر هنرمند و اندیشمندی از جمله شاعران پس از مطالعه آثار و آشنایی با جریان افکار و اندیشه‌های آنان امکانپذیر است و اندیشهٔ شعری هنرمندانه و عمیق آن است که با عبور از صافی عاطفه، احساس و تخیّل شاعر، وجه هنری پیدا کند و تمایلات، آرمانها و علائق شاعر را بعنوان ساختار اندیشهٔ وی شکل دهد. شادروان بهار سبک را «روش خاص ادراک و بیان افکار بوسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب و طرز تعبیر» معرفی کرده است (۱۳۸۶: ۱ / ص ۱۵ نیز ر.ک داد، ۱۳۷۱: ص ۷۴؛ غیاثی، ۱۳۶۸: ص ۱۰).

در حیطهٔ سبک فکری ورویکرد درونمایه‌ای بیشترین دلمشغولی و دغدغهٔ اندیشگی غزلسرایان معاصر را میتوان ذیل این موارد خلاصه نمود «روایت و حکایت اوضاع دوران ستمشاهی، بیان و بزرگداشت مبارزات و پایداریهای مردم در آن دوران، ستایش رهبر و دیگر شخصیتهای انقلاب، دعوت به بیداری و هوشیاری در برابر دسیسه‌های دشمنان داخلی و خارجی، ستایش شهادت، دلاوریهای رزمندگان، احساس حسرت و حرمان، وطن‌دوستی، ستایش اهل بیت و فرهنگ عاشورایی، اعتراض به مظاهر ضدارزشی نظیر بی‌بند و باری، اشرافی‌گری، گریز از زندگی خشک شهری و دعوت به پاکی و اصالت زندگی روستایی» (روزبه، ۱۳۸۱: ص ۳۱۸).

بلحاظ جامعه‌شناسی ادبی بسیاری از جامعه‌شناسان از جمله لوسین گلدمن «آثار هنری در مرحلهٔ اول ساختهٔ ذهن آفرینندهٔ آن نمیباشد؛ بلکه ساختهٔ ذهن کلّ اجتماع است، یعنی ارزشها و آمالی که در اجتماع موجود است، در جهانبینی آفریننده تأثیر گذاشته است. هیچکس منکر این نیست که آثار ادبی و فلسفی حاصل کار مؤلفان آن است، اما این آثار، منطق خاص خود را دارند و آفریده‌های خودسرانه نیستند» (گلدمن، ۱۳۸۲: ص ۹۰). بدیگر سخن اثر ادبی یک کلّ منسجم و هدفدار است که نه آفریدهٔ یک فرد، بلکه محصول آفرینش سبک فکری فردی و اجتماعی است. بر این اساس اگر شعر را در بوتهٔ نقد جامعه‌شناسی مورد تحلیل و واکاوی قرار دهیم آنگاه خواهیم فهمید که هر اثر ادبی از جمله غزل معاصر محصول سبک فکری شاعر آن است که خواه ناخواه از تجارب شخصی خویش و محیط پیرامون تأثیر پذیرفته است. از این رو در کلیت یک اثر، انعکاسی از صاحب آن اثر در قالب ردّپای ایدئولوژیکی وی وجود دارد که خود برگرفته از عوامل گوناگون محیط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پیرامون است.

«ادبیّات بعنوان عرصهٔ ایدئولوژیها، واقعیت اجتماعی را بشیوه‌ای تقریباً مستقیم بازتاب میدهد یا بازآفرینی میکند یا دستکم باید بکند. پس آنگاه که از بازتاب ایدئولوژی میگوییم بحث در خوب و بد این نظام نیست. بحث در این است که ایدئولوژی حاکم بر شخص نویسنده و جامعهٔ او بعنوان یک عامل فرامتنی در نوشتهٔ وی نمود می‌یابد و هر چقدر هم بکوشد آن را مخفی کند و بروز ندهد، باز هم ردّپای این نگاه [سبک فکری] و جهانبینی را میتوان در نظام حاکم بر ذهن و زبان نویسنده [یا شاعر] ردیابی کرد و شناخت. غزل [معاصر] را میتوان گونه‌ای از غزل در راستای سنّت ادبی گذشته دانست که تمرکز آن بر بازتاب اجتماع است و قلمرو آن بسته به نوع منِ شاعر، از سطح یک جامعه تا سطوح جهانی قابل گسترش است و بهمین نسبت موضوعات فراوانی را در برمیگیرد» (مهری و همکاران، ۱۴۰۱: ص ۲۷۰). شاید از این جهت است که رولان بارت معتقد است: «منزویترین شاعر یا نویسنده، یعنی آنکه بیش از همه بحدیث نفس متوسل میشود و هرگز نگاه پرسش‌آمیز خود را بسوی جامعه نمی‌افکند و ادبیّات را ذات مجردی از فعل و انفعالات جامعه میپسندد، باز هم دستکم از حیث نگارش بجامعهٔ خود بستگی تام دارد» (بارت، ۱۳۶۸: ص ۴۶). سبک فکری یا ایدئولوژی به تعبیر مانهایم نظامی بهم بافته از تفکر و شیوه‌های تجربه‌ای است که شرایط اجتماعی در بوجود آمدن آن سهیم است و افراد و گروه‌های مختلف جامعه نقش‌آفرینان آن هستند (ر.ک آشوری، ۱۳۸۰: ص ۴۴). وسعت و شمول دایرهٔ این واژه بسیار گسترده است تا جایی که سبک فکری یا ایدئولوژی یک فرد، گروه یا ساختاری از جامعه را میتوان بخشی از فرهنگ آن جامعه تلقی نمود از این رو میتوان گفت «سبکشناسی موفق‌ترین عملکرد خود را در قلمرو سبکهای فردی تجربه میکند و دقیقترین اطلاعات مربوط بمؤلف، فردیّت، عقیده، ذهنیّت، احساسات، عواطف و باورهای او را در اختیار پژوهشگران نقد ادبی، تاریخ ادبیّات، روانشناسی و جامعه‌شناسی قرار میدهد» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۰: ص ۹۴). زبان منعکس‌کننده و تأثیرپذیرنده از بسیاری از عوامل فرامتنی از جمله سبک فکری و ایدئولوژی هنرمند است؛ از این رو طبیعی است که در خوانش یک متن، مخاطب بارها و بارها با بازنمودهای صریح یا ضمن تأثیرپذیری شاعر یا نویسنده از ایدئولوژی موجود در جامعه روبرو شود بر این اساس، بررسیهای مقالهٔ حاضر مطابق با توجّه به سبک فکری شاعران برجستهٔ غزلسرای معاصر ارائه خواهد شد.

## تحلیل و بررسی نمونه‌ها

### توجّه به مفاهیم اخلاقی و ارزشی

پس از پایان جنگ تحمیلی و بویژه از اوایل دههٔ هفتاد و با پایان یافتن جنگ، فضای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور دستخوش تغییر و تحوّلات بسیاری است. معضلاتی که بشکل مفاسد اقتصادی، نابهنجاریهای رفتاری، اخلاقی، بی‌بندو باری، گسترش مدگرایی و... جبهه‌گیریهای بسیاری را در میان شاعران معاصر بوجود آورد و طبعاً درونمایهٔ قالب غزل نیز از این تأثیرپذیریها بدور نبود. این جبهه‌گیریها در شکل شعر اعتراضی بنوعی تقابل با سنّت و مدرنیسم را در دهه‌های پس از پایان جنگ تحمیلی نشان میداد (ر.ک میرمحمّدی، ۱۳۸۳: ص ۶۸). گاه درونمایه غزل معاصر با زبانی اعتراضی مطرح میشود گویی شاعر منتظر رخدادهای منطقی است اما آنچه که بر او میگذرد، راه نفس، عقلانیت و منطق را بسته است؛ منزوی در گلایه از روزگار، اوضاع و شرایطی که شاعر را آشفته ساخته است با لحنی اعتراضی میگوید:

عجب که راه نفس بسته‌اید بر من و باز — در انتظار نفسهای دیگرید از من
خزان بقیمت جان جار میزنید اما — بهار را به پشیزی نمیخرید از من
(منزوی، ۱۳۷۷: ص ۶۹)

غزل معاصر گاه صبغه‌ای معترضانه بخود میگیرد و تمرکز سرایندگان آن بر بازتاب مشکلات جامعه، مسائل و کاستیهای مختلف است و موضوعات فراوانی برای شاعر دغدغهٔ ذهنی میگردد. فاضل نظری در اعتراض به دنیا و دنیاپرستی بسیاری از افراد در عصر و زمانهٔ حاضر میگوید:

برای چرخش این آسیاب کهنهٔ دل سنگ — بخون خویش میغلتند خلقی بیگناه اینجا
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۱۰۹)

و یا این نمونه از محمّدعلی بهمنی:

به شب نشینی خرچنگهای مردابی — چگونه رقص کند ماهی زلال پرست
(بهمنی، ۱۳۸۹: ص ۱۵۱)

از ایدئولوژیهای غالب در غزل معاصر، توجّه شاعر به دردهای جهانی است. از این رو شاعران و غزلسرایان متعهد، نسبت به بسیاری از مسائل جهان بی‌تفاوت نیستند و همصدا با دیگر ملتهای مظلوم مانند مردمان بی‌دفاع فلسطین و افغانستان با رویکرد دینی و اخلاقی، فریاد دادخواهی سر میدهند:

طنین بانگ قرآنی کجا شد؟ — خروش و آتش افشانی کجا شد
مسلمانان قدس آواره گشتند — مسلمانان، مسلمانی کجا شد
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۱۰۷)

در توصیف شرایط ملت مظلوم افغانستان

خوشا که در دل طوفان شن روان باشیم — برای خستگی خویش سایه‌بان باشیم
بیا بلند بگوییم نمیخواهیم — نماز را بگذاریم و فکر نان باشیم
چگونه رایت را اهتزاز ممنوع است — چگونه در گذر باد بی تکان باشیم»
(همان: ص ۱۱۷)

حسینی بدلیل علاقه به عرفان، اعتراض خویش از اوضاع و شرایط جامعه و عصر و زمانه را نیز با درونمایهٔ آیینی و عرفانی بیان میکند. از طرح فکری او در غزل میتوان بخوبی انتقاد شاعر نسبت به زهد ریاآلود، تصحیح عبادت بی‌عشق و ایمان زهد خشک را مشاهده نمود. البته لازم بذکر است که این مسأله در پیشینهٔ ادبیّات فارسی، عمری به بلندی ظهور و قدرت تصوف و طریقت عابدانه دارد و بنوعی سنّت ادبی محسوب میشود. حسینی در مقدمهٔ کتاب «نوشداروی طرح ژنریک» درونمایهٔ این نوع از اشعار خویش را در رابطه با اعتراض خود با هر یک از اقشار جامعه و انحرافات موجود مرتبط دانسته است (ر.ک حسینی، ۱۳۸۷: ۱۲). چنانکه در اعتراض و تمسخر عرفان، عشق و زهد دروغین میگوید:

شاعری بار امانت نتوانست کشید — تکیه بر بالشی از عرفان داد
(حسینی، ۱۳۸۷: ص ۱۳۲)

یکی از دغدغه‌ها و دلمشغولیهای شاعران غزلسرای معاصر «آزادی» است که با توجّه به ایدئولوژی مذهبی و عقیدتی بسیاری از این شاعران میتوان آزادی را از نظر فردی و اجتماعی در فرهنگ سنّتی ملت ایران رهایی از قید اسارت دشمنان، رهایی از تعلقات مادی و نفسانی و نیز رهایی در معنای عام و مطلق آن بشمار آورد. گاه شاعر که با مرگ

آرمانهای خود مواجه میشود در سوگ آزادی از دست رفته، سکوت میکند؛ بعنوان نمونه امین‌پور در غزل «سرود صبح» که پس از دوران جنگ و دفاع مقدس سروده است، آزادی از دست رفته خویش را چنین توصیف میکند:

حنجره‌ها روزهٔ سکوت گرفتند　　پنجره‌ها تار عنکبوت گرفتند
عقدهٔ فریاد بود و بغض گلوگیر　　بهت فصیح مرا سکوت گرفتند
نعره زدم عاشقان گرسنهٔ مرگند　　درد مرا قوت لایموت گرفتند
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص۷۷)

**انتقاد و اعتراض**

سرایندگان غزل نئوکلاسیک انسانهای در خود فرورفته و خاموش را میبینند که در عصر و دوره‌ای ـ قبل انقلاب ـ زندگی میکنند که هیچکدام از ویژگیهای یک جامعهٔ آزاد را ندارد جامعه‌ای که مردم در برابر استبداد، ظلم و ستم و خفقان و تبعیض سکوت کرده‌اند؛ در چنین اوضاع و شرایطی وظیفهٔ هنرمند بتصویر کشیدن وقایع اجتماعی و اعتراضی است:

از زمزمه دلتنگیم از همهمه بیزاریم　　نه طاقت خاموشی نه تاب سخن داریم
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۲۷)

پس از کودتای ۲۸ مرداد «غزل اجتماعگرای نو، در آن برهه و سالها پس از آن، نگاهی تلخ و تاریک و معترض را بر چشمهای خود آویخت» (روزبه، ۱۳۷۹: ص ۱۶۲). عندلیبان مبارز و جسور بخاک و خون غلتیدند و شاعر با مشاهدهٔ وضعیت اسفبار ایران قبل از انقلاب حسرت شکوفه‌های پر پر شدهٔ وطن را با اندوهی اعتراضی میسراید:

ای دریغ از یک شکوفه نوبهاران را چه شد؟　　حسرتا از یک جوانه! شاخساران را چه شد؟
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۱۱۱)

نگاهی به سبک فکری و مضامین اشعار غزلسرایان معاصر نشان میدهد که این شاعران نگاهی انتقادی بشرایط حاکم، ثروت‌اندوزی برخی سیاستمداران و دور شدن از آرمانهای انقلاب دارند. تعارض بین اعتقادات شاعر و فضای پیرامون موجبات اندوه و درد بسیاری در اشعار غزلسرایان معاصر میشود. شاعر که تاب مواجه شدن با واقعیات تلخ جامعه را ندارد، درد و رنج خویش را در درون پنهان میکند:

الفبای درد از لبم میتراود　　نه شبنم که خون از شبم میتراود
سه حرف است مضمون سی پارهٔ دل　　الف لام میم از لبم میتراود
(امین پور، ۱۳۷۸: ص ۱۰۴)

یکی از عواملی که سبب درد و رنج شاعر میشود، دوری انسان از خود حقیقی او و خداست که نتیجه‌ای جز حسرت، تیره‌بختی، سرگردانی و حیرانی ندارد:

از همان لحظه که از چشم یقین افتادند　　چشمهای نگرانی آینهٔ تردیدند
نشد از سایهٔ خود هم بگریزند دمی　　هر چه بیهوده بگرد خودشان چرخیدند
چون بجز سایه ندیدند کسی در پی خود　　همه از دیدن تنهایی خود ترسیدند
(همان: ص ۷۱)

شاعر از سرگشتگی انسان در جهان حاضر، افسرده و ناراحت است گویی هبوط بعالم ماده برای او جز درد بودن و اسارت ارمغانی ندانسته است از این رو میگوید:

خسته‌ام از این کویر، این کویر کور و پیر　　این هبوط بیدلیل این سقوط ناگزیر
(همان: ص ۸۴)

اعتراض به غفلت و فراموشی ارزشها

از خصوصیات اصلی غزل انقلاب اسلامی، روحیهٔ اعتراض و غفلت‌ستیزی است. غزلسرایان معاصر با روحیه‌ای انقلابی با ناآگاهی، جهل و غفلت نسل پس از انقلاب و جنگ، همواره در ستیز بوده‌اند. امین‌پور در اعتراض به دنیای عاری از انسانیت، ایمان و مهرورزی میگوید:

ای کاش جای این همه دیوار و سنگ　　آینه بود و آب و کمی پنجره
(امین‌پور، ۱۳۸۰: ص )

و یا در این اشعار سید حسن حسینی

ای زده شعله به شب بارقهٔ بارقان　　پیش تا صبح ظفر دست خدا یاورتان
سینه سرخان مهاجر بشما شک بردند　　که شفق وام گرفته است زبان و پرتان
بانگ تکبیر شما مژدهٔ فتحی است قریب　　تا دژ نصر منِ الله بود سنگرتان
(حسینی، ۱۳۸۷: صص ۱۴ ـ ۱۵)

اعتراض به فقر و تبعیض طبقاتی

غزلسرایان انقلاب با نگاهی متعهدانه نسبت به مسائل فاصلهٔ طبقاتی حاکم بر جامعه نیز توجّه داشته‌اند و دور شدن از عدالت را مخالفت با آرمانها و اهداف انقلاب دانسته‌اند امین‌پور در تقویت حس عاطفی و انسانی میان افراد جامعه، دوری از تبعیض و بیعدالتی میگوید:

وقت آن شد که به گل حکم شکفتن بدهی　　ای سر انگشت تو آغاز گل افشانیها
فصل تقسیم گل و گندم و لبخند رسید　　فصل تقسیم غزلها و غزلخوانیها
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۳۵۵)

ابتهاج نیز در اعتراض به شرایطی که فقر و بیعدالتی را بدنبال آورده است و در ظلم‌ستیزی میگوید:

نشسته‌ام در انتظار این غبار بیسوار　　دریغ کز شبی چنین سپیده سر نمیزند
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ص ۴۹)

این نمونه از جمله غزلیّات معاصری است که ابتهاج در دههٔ چهل در توصیف شرایط اجتماعی ـ سیاسی ایران آن روزگار سروده است. و یا دعوت به همراهی با رهبر انقلاب برای غفلت‌ستیزی و مبارزه با اشرافی‌گری:

مبادا نوشتن را واگذاریم　　امام خویش را تنها گذاریم
ز خون هر شهید لاله‌ای رست　　مبادا روی لاله پا گذاریم
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۷۸)

اعتراض به ریاکاری

من شراب از شما نمیخواهم　　شهد ناب از شما نمیخواهم
ساقی شوکران من نشوید　　شکراب از شما نمیخواهم
(منزوی، ۱۳۹۸: ص ۱۸۸)

میفروشی در لباس پارسا برگشته است آه از این نفرین که با دست دعا برگشته است
پینه‌های دست و پا سرزد بپیشانی عجب کفر با پیراهن زهد و ریا برگشته است
داد از این طرز مسلمانی که هر کس در نظر قبله را میجوید اما از خدا برگشته است
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۹۹)

پینه‌های دست و پا سرزد بپیشانی عجب کفر با پیراهن زهد و ریا برگشته است
داد از این طرز مسلمانی که هر کس در نظر قبله را میجوید اما از خدا برگشته است
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۹۷)

اعتراض به جنگ

اعتراض به جنگ، کشتار و حمایت از مظلومان یکی دیگر از منشورهای فکری و ایدئولوژیک شاعران غزلسرای معاصر است. موضع‌گیریهای سیاسی ـ اجتماعی شاعر گاه چنان است که بر تمامی اسارتها، بردگیها و استثمار ملّت‌های مظلوم دنیا میستیزد:

بیگمان زیباست آزادی ولی من چون قناری دوست دارم در قفس باشم که زیباتر بخوانم
در همین ویرانه خواهم ماند و از خاک سیاهش شعرهایم را به آبیهای دنیا میرسانم
گر تو مجذوب کجا آباد دنیایی من اما جذبه‌ای دارم که دنیا را به اینجا میکشانم
(بهمنی، ۱۳۸۹: ص ۲۶۲)

ویا بیان عمیق نارضایتی منزوی از بیعدالتیها، کاستیها و نابهنجاریهای موجود که همراه با اندوه و یأس شاعر است:

مثل کشتی در آب ای نهنگ دریا دل کوسه‌ها تو را آن شب بیسروصدا کشتند
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۴۹۲)

**توجهٔ به مسائل اجتماعی**

مضامین اجتماعی و پویایی درونمایه‌های وطنی، سیاسی، فرهنگی و... در شعر معاصر از دوران مشروطه شدّت و حدّت بسیار یافت. وجه بارز و مشخصهٔ اینگونه اشعار آن است که بصورت عمیقی مسائل اجتماعی را مورد توجّه قرار میدهد تا جایی که میتوان گفت شعر معاصر از ژرفای جامعه نشأت میگیرد و با آگاهی از وظیفه و رسالت خویش، مناسبات اجتماعی را بازگو میکند. غزل اجتماعی رهاورد تحوّلاتی است که از دورهٔ مشروطه وارد ادبیّات فارسی شد. ابتهاج پیروزیها، آمال آرزوها و شکستهای مردم را در غزل فریاد میزند و در حسرت از دست رفتن بسیاری از آرمانها میگوید:

شوق جوانه رفت ز یاد درخت ای باد نوبهار ز عهد کهن بگو
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ص ۲۲۵)

در این سرای بی‌کسی، کسی به در نمیزند به دشت پر ملال ما پرنده پر نمیزند
(همان: ۷۹)

وقت آن آمد کز اندوهان سبکباری کنیم شست و شو را اشک شوق از دیدگان جاری کنیم
خون برگها جان به تنها جوش شادی میزند زود باشد پر شود این جام و سرشاری کنیم
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۴۳)

خیز تا شمشیر در دستی و گل دست دگر آستین افشان و پاکوبان میانداری کنیم
(همان)

در غزلیّات حسینی نیز فضای ذهنی شاعر گاه بسیاری از مسائل اجتماعی، مشکلات و کاستیها را با زبان نمادی بتصویر میکشد؛ بعنوان نمونه در توصیف شرایط جامعهٔ ایران پیش از پیروزی انقلاب اسلامی:

از وادی سپیده پیکی ز ره رسیده　　کز هجرت شقایق بازش بود خبرها
غوغای مادران است دشنام بر پلیدان　　چاووش این شهیدان غم نالهٔ پدرها
باران سوگ و ماتم بارد دوباره نم نم　　از ابر بیقراری بر سینه‌ها و سرها
(حسینی، ۱۳۸۷: ص ۲۵)

از جمله مضامین اجتماعی که در غزلیّات معاصر بچشم میخورد آن است که شاعران بعنوان متفکرانی اندیشمند به جهان و آنچه که در آن است با احساسی لطیف و دیدی ژرف مینگرند و دنیای آرمانی خویش را فراسوی علائق و آرزوهای بسیاری از افراد عادی تصور میکنند. «آرمانگرایی میل برهایی از تنگنای مرز و واقعیتها و جهش بسوی افق گسترده و بی‌انتهای حقیقتها و نیل بکمال است» (رزمجو، ۱۳۶۸: ص ۲۳). گریز بکودکی و حس نوستالوژیک گذشته یکی از شیوه‌های تداعی‌کنندهٔ پناه بردن شاعر به آرمانشهری است که اکنون دیگر خبری از آن نیست:

کودکیهایم اتاقی ساده بود　　قصه‌ای دور اجاقی ساده بود
زندگی دستی پر از پوچی نبود　　بازی ما جفت و طاقی ساده بود
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۸۱)

ساده بودن عادتی مشکل نبود　　سختی نان بود و باقی ساده بود
(همان)

انتقاد از زندگی شهری و زندگی در دوران مدرنیته و حس بازگشت یسادگی و پاکی روستا که نمادی از بازگشت شاعر بفطرت پاک انسانی است، در غزلهای معاصر متجلّی است؛ گویی شاعر از رفاه و آسایش حاصل از زندگی شهری و بی‌توجهی به انسانیت و معنویت و ارزشهای انسانی بستوه آمده است و بدنبال آرمانشهری است که در آن در بند تکرار نباشد و طراوت و طبیعت انسانی خویش را دوباره بیابد:

لحظه‌های کاغذی را، روز و شب تکرار کردن　　خاطرات بایگانی، زندگیهای اداری
آفتاب زرد و غمگین پله‌های رو به پایین　　سقفهای سرد و سنگین، آسمانهای اجاری
عصر جدولهای خالی، پارکهای ین حوالی　　پرسه‌های بیخیالی، نیمکتهای خماری
(همان: ص ۹۵)

ابتهاج نیز شاعر تلاش و مبارزه است. بنا به سنّت شعر فارسی همواره میان حقیقت، واقعیت و آنچه که در دنیای پیرامون در گذر است، فاصله‌های پرناشدنی و خلاء عمیقی احساس شده است و شاعران در جستجوی دنیای آرمانی بوده‌اند. رسیدن به برابری و دنیایی بهتر، تلاش است که میتوان ردّپای آن را در بسیاری از غزلیّات معاصر مشاهده نمود. آرمانگرایی و جستجوی آرمانشهر، پناه بردن به کودکی، روستا، گریز از محیط شهری و ازدحام و هیاهوی آن، فریاد آزادی سردادن و بدنبال مطلوب گشتن همواره خواسته‌های شاعران، هنرمندان و نویسندگان در ادوار گوناگون بوده و هست. ابتهاج نیز بدنبال از بین میان برداشتن موانع رسیدن به آزادی، یافتن جامعه‌ای عاری از تبعیض و بی‌طبقه بود.

مانده از کاروانها و از آن چاووشها　　شعله‌های خفته در خاکستر خاموشها
ذره‌ای بود از غبار راه آنها آفتاب　　مانده اینک سایهٔ باری گران بردوشها

هر چه جز تشریف عریانی برایم تنگ بود　　از قماش ز غم بر تن داشتم تن پوشها
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۵۸)

**توجّه به مضامین ادبیّات پایداری**

از جمله موضوعاتی که در ادبیّات انقلاب اسلامی، بویژه غزل معاصر نمود دارد پدیدهٔ جنگ و هشت سال دفاع مقدس است. با خاتمهٔ جنگ و کمرنگ شدن برخی آرمانهای شهدا و رزمندگان، بسیاری از شاعران به یأس و اندوهی فلسفی گرفتار شدند همین امر نوعی سایهٔ غم را در شعر آنان بوجود آورد. بنظر میرسد تعهد اجتماعی این شاعران نسبت به انقلاب و آرمانهای نظام اسلامی و دفاع مقدس سبب میشد که اشعاری آرمانگرا که گاه منعکس کنندهٔ رخدادهای گوناگون سیاسی ـ اجتماعی عصر و زمان شاعر بود مورد توجّه قرار بگیرد و روحیه انقلابیگری تعهد را در شعر منعکس نماید.

بسیاری از غزلسرایان معاصر از فراموشی ارزشهای انقلابی و آرمانهای دفاع مقدس، شهادت، ایثار و از خود گذشتگی گلایه دارند گلایه‌ای که گاه با تصاویر خیال‌انگیز بسیار زیبایی بیان شده‌اند از جمله در این بیت هر منزوی که با یادکرد شهدای خفته در خون میگوید:

آتش گرفت یکسره نیزار، شیر من　　وقتی بخون گرم تو آغشت یال من
(منزوی، ۱۳۸۸: ص ۱۳۸)

امین‌پور نیز در یادکرد آلاله‌های از دست رفته که استعارهٔ مصرحه‌ای از شهدای جنگ تحمیلی است میگوید:

بیا بخانهٔ آلاله‌ها سری بزنیم　　ز داغ با دل خود حرف دیگری بزنیم
بیک بنفشه صمیمانه تسلیت گوییم　　سری بمجلس سوگ کبوتری بزنیم
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۴۰۶)

دشمن شکست گرچه ز تو پر و بال تو　　اما بجز شکست نبرد از جدال تو
آغاز پر زدن بسوی آفتاب بود　　در انفجار آتش و خون بال بال تو
آری بجرم خواستن صبح راستین　　سرب مذاب بود جواب سؤال تو
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۱۸۸)

مپرس از دل خود لاله‌ها چرا رفتند　　که بوی کافری از این سؤال می‌آید
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۱۷۷)

بیاد شهدای فلسطین

در انتهای کوچه شب زیر پنجره　　قومی نشسته یره بتصویر پنجره
این سوی شیشه شیوهٔ باران و خشم باد　　در پشت شیشهٔ بغض گلوگیر پنجره
اصرار پشت پنجرهٔ گفتگو بس است　　دستی برآوریم به تغییر پنجره
(همان: ص ۱۴۵)

در حمایت از رزمندگان

هلا پاسداران آیین سرخ　　سواران شوریده برزین سرخ
بشعر دلیری تصاویر سبز　　بدیوان مردی مضامین سرخ
از این باغ ز نگار زردی زدود　　وفاتان به آن عهد دیرین سرخ

گذشتید چون از حصار خزان چه دیدند آن سوی پرچین سرخ
(حسینی، ۱۳۸۷: ص ۱۶)

بیاد شهدای انقلاب

آنان که گل سپیده را کاشته‌اند ما را ز حضور نور انباشته‌اند
دیروز چو دانه در دل خاک شدند امروز چو لاله قد برافراشته‌اند
(همان: ص ۱۲۹)

لاجرعه شراب شوق را نوشیدند مردانه لباس رزم را پوشیدند
تا رفع عطش کنند یاران اسیر چون لاله درون دشت شب جوشیدند

**وجّه به ارزشها و باورهای اعتقادی و مذهبی**

امین‌پور در شعر «فصل وصل» ظلم و ستم را «فصل کسالت» میخواند و در دفاع از ارزشهایی مانند آزادی و عدالت میگوید:

چار فصل سال را رسم این نبود هیچ فصلی اینچنین خونین نبود
دارد آن فصل کسالت میرود باز امید اصالت میرود
چند فصلی کشتِ بذر عشق کن هر چه قربانی است نذر عشق کن
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۱۳۵)

در توصیف جهاد

ای خصم مرا سر، سر جنگ است هنوز در چله خشم من خدنگ است هنوز
در ترکش اگر نمانده باشد تیری زنها مرا ناخن و چنگ است هنوز
(همان: ص ۵۹)

از گوشهٔ چشم یک نظر اندازیم در خرمن دشمنان شرر اندازیم
یا خصم خود از دست سپر اندازد یا ما ز تنش دست و سپر اندازیم
(همان: ص ۶۲)

مفاهیم دینی و آیینی همواره یکی از درونمایه‌های سبک فکری شعر فارسی بوده است. در غزل معاصر نیز بسیاری از شاعران به این مضامین توجّه نموده‌اند. توجّه به مضامینی از جمله حادثه کربلا، قیام امام حسین، اسارت خاندان اهل بیت و مصائب و گرفتاریهای آنان، از جملهٔ این موارد است. بعنوان نمونه قیصر امین‌پور در توصیف شهادت امام حسین (ع) میگوید:

خوشا از دل نم اشکی فشاندن به آبی آتش دل را نشاندن
خوشا از نی خوشا از سر سرودن خوشا نی نامه‌ای دیگر سرودن
نوای نی نوایی آتشین است بگو از سر بگیرد دلنشین است
(همان: ص ۱۶۴)

منزوی در غمنامه‌ای در سوگ شهدا سروده است میگوید:

داغ که داری امشب؟ ای آسمان خاموش
داغ کدام خورشید ای مادر سیه‌پوش
این سرخی شفق نیست خون شقیقهٔ کیست
که میچکد ز رویت از گوش تا بناگوش
(منزوی، ۱۳۹۸: ص ۵۶)

در وصف عاشورا

آیا چه دیدی آن شب در قتلگاه یاران
چشم درشت خونین ای ماه سوگواران
ای خاک برجبینت خورشیدها شتک زد
آن دم که داد ظلمت فریاد تیر باران
رعنا و ایستاده جانها بکف نهاده
رفتند مانده بر جا ما خیل شرمساران
داغ تو ماندگار است چندانکه یادگار است
از خون هزار لاله بر بیرق بهاران
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۵۹)

من اگر برای سیبی ز بهشت رانده گشتم
به هوای سیبت اکنون به بهشت دیگر آییم
(همان: ۶۲)

آن کشته که بردند به یغما کفنش را
تیر از پی تیر آمد و پوشاند تنش را
پیراهنی از نیزه و شمشیر بتن کرد
با خار عوض کرد گل پیرهنش را
(نظری، ۱۳۹۰: الف: ص ۳۹)

در وصف امام حسین (ع)

ای تکنواز نابغهٔ نینوا حسین
وی تکسوار واقعهٔ کربلا، حسین
(منزوی، ۱۳۹۸: ص ۸۹)

تا لاله رخان بانگ اناالحق نزنند
دیباچهٔ سرخ عشق تدوین نشود
(حسینی، ۱۳۸۷: ص ۱۳۲)

در وصف حماسه کربلا

زد سوگ سرخ یاران بار دگر شررها
بر جمع همسرایان بر خیل همسفرها
از وادی سپیده پیکی ز ره رسیده
کز هجرت شقایق بازش بود خبرها
ما ز عشیره خون رویین تنان عشقیم
شمشیر ما شهادت ایمانمان سپهرها
(همان: صص ۲۵ ـ ۲۶)

و نیز:

روزی که ز دریای لبش درّ میرفت
نهرکلامش از عطش پر میرفت
یک جوی از آن شطّ عطش روز زلال
آهسته به آبیاری حرّ میرفت
(همان: ص ۱۱۴)

در سوگ امام خمینی

شهر شب با داغ یاد تو چراغان شد ولی
حالیا در سوگ چشمت حال آبادی خراب
صبح خون میریخت از پرهای بالش چونکه شب
آخرین تصویرپرداز تو را دیدم بخواب
در نگاهت نقطهٔ ابهام گنگی بود خاک
ذره‌بین کوچکی در دستهایت آفتاب
(همان: ص ۸۰)

زنده‌تر از تو کسی نیست چرا گریه کنیم  مرگمان باد و مباد آنکه تو را گریه کنیم
(بهمنی، ۱۳۸۹: ص ۴۸۰)

در مدح امام جواد

ای ریخته نسیم گلهای یاد را  سرمست کرده نفخهٔ یاد تو باد را
خورشید، فخر از آن بفروشد که هر سحر  بوسیده آستان امام جواد را
(منزوی، ۱۳۹۸: ص ۱۷۹)

ای خوب بی‌مضایقه و پاکِ سرمدی  وارسته آستان جلالت ز هر بدی
(همان: ص ۱۰۲)

**در یادکرد وطن**

منزوی در توصیف فضای انقلابی وطن پیش از پیروزی انقلاب اسلامی و خفقان حاکم بر کشور، میهن دوستانه فریاد میزند و گرچه اندوهگین و یأس‌الود اما به امید آزادی میگوید:

از زمزمه دلتنگیم از همهمه بیزار  نه طاقت خاموشی نه تاب سخن داریم
دوران شکوه باغ از خاطرمان رفته است  امروز که صف در صف خشکیده و بی‌باریم
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۲۷)

یاران رفته با خط خونین نوشته‌اند  اوج ستم همیشه بطغیان رسیده است
پاکیزه دامنا وطنا در هوای توست  این چاک سینه‌ای که بدامان رسیده است
کی سر تهی شود از شور و شوق تو  کی داستان عشق بپایان رسیده است
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۱۱۹)

تا گل غربت نروياند بهار از خاک جانم  با خزانت نیز خواهم ساخت خاک بیخزانم
(بهمنی، ۱۳۸۹: ص۱۳۵ )

**درونمایه‌های فلسفی**

توجّه به عشق، حقیقت، زیبایی و مرگ از جمله مضامین و درونمایه‌های فلسفی غزل معاصر محسوب میشود. در غزل معاصر عشق هم پدیده‌ای آفاقی و زیباست و هم جنبهٔ ذهنی و انفسی دارد که خاستگاه آن به درون شاعر برمیگردد و حاصل نگاه عمیق و فلسفی به هستی و پدیده‌های آن است:

ای اهل نظر جمال اگر این است  در حیرت آینه سفر این است
زاییدهٔ چشم ماست زیبایی؟  یعنی که جمال در نظر این است
یا چشم خود از جمال میزاید  معنای بصیرت و بصر این است؟
رفتیم بجستجوی زیبایی  در جادهٔ آینه سفر این است
گشتیم و نداشت میوه جز حیرت  در باغ جمال برگ و بر این است
زیبایی راز، راز زیبایی است  آن راز نهفته در هنر این است
(همان: ص ۷۹)

گاه این مضامین فلسفی در قالب شک و تردید نمود پیدا میکند:

چرا همیشه همین است آسمان و زمین؟ زمان هماره همان و زمین همیشه همین؟
اگرچه پرسش بی‌پاسخی است میپرسم چرا همیشه چنان و چرا همیشه چنین؟
(همان: ص ۵۳)

سایهٔ سنگ بر آیینهٔ خورشید چرا خودمانیم بگو این همه تردید چرا؟
نیست چون چشم مرا تاب دمی خیره شدن طعن و تردید بسرچشمهٔ خورشید چرا؟
(همان: ص ۷۷)

آخرین منزل ما کوچه سرگردانی است در به در پی گم کردن مقصد رفتیم
(نظری، ۱۳۹۰: ص ۷۹)

ای باغ چه شد مدفن خونین کفنانت تو خاک شهیدان کفن پیرهنانت
آه ای وطن ای خورده به بازار شقاوت بس چوب حراج از طرف بیوطنانت
(منزوی، ۱۳۹۸: ص ۴۰۸)

این سروده در زمرهٔ غزلهای اجتماعی منزوی است که شاعر سعی کرده است ضمن بیان اندوه خویش درونمایه‌ای حماسی را مدّنظر قرار دهد:

رودابهٔ من رودگری کن که فتادند در چاه شغادان زمان تهمتنانت
ای باغ اهورایی‌ام افسوس که کردند بی‌فرّه و بی‌فر و شکوه اهرمنانت

مرگ‌اندیشی

یکی دیگر از ویژگیهای سبک فکری غزلیّات معاصر که مورد توجّه قرار گرفته است، مرگ اندیشی است که غالباً از یأس، بدبینی و ناامیدی نشأت گرفته است و غم و اندوه بی‌پایان شاعر را حکایت میکند:

خبرترین خبر روزگار بیخبری است خوشا که مرگ، کسی را خبر نخواهد کرد
مرا بلفظ کهن عیب میکنند و رواست که سینهٔ سوخته از می حذر نخواهد کرد
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۲۷)

گفته بودی چگونه میگریم؟ بهمین سادگی که میبینی
سکهٔ زندگی دورو دارد گاه غمگین و گاه غمگینی
عاقبت میهمان یک نفریم مرگ با طعم تلخ شیرینی
(همان: ص ۲۸)

تلخ و شیرین جهان چیزی بجز یم خواب نیست مرگ پایان میدهد یک روز این کابوس را
(نظری، ۱۳۹۰ ب: ص ۵۱)

مرگ یک عمر به در کوفت که باید برویم دیگر اصرار نکن باشد باشد رفتیم
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۷۹)

حسرت

نهال بودم و در حسرت بهار ولی درخت میشوم و شوق برگ و بارم نیست
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۳۵)

تمام خانه سکوت و تمام شهر صداست  از این سکوت گریزان از آن صدا بیزار
(همان: ص ۶۳)

**درونمایه‌های عرفانی و خودشناسی**

آموزه‌ها و تعالیم عرفانی در اندیشه غزلسرایان معاصر نیز نمود دارد. واژه‌ها و اندیشه‌های عرفانی نشان از دلبستگی شاعران به عرفان و تأثیرپذیری آنها از اندیشه‌های عرفانی دارد. از جمله توجّه به خودشناسی:

این منم در آینه یا تویی برابرم؟  ای ضمیر مشترک ای خود فراترم؟
در من این غریبه کیست؟ باورم نمیشود  خوب میشناسمت در خود که بنگرم
این تویی خود تویی در پس نقاب من  ای مسیح مهربان، زیر نام قیصرم
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۳۸)

شاعر انسان را آینه‌ای از تجلی خداوند میداند در غزل زیر شاعر از رسیدن آدمی به مرحلهٔ شناخت خویش یاد میکند:

در این زمانه هیچ‌کس خودش نیست  کسی برای یک نفس خودش نیست
خدای ما اگر که در خود ماست  کسی که بی‌خداست، پس خودش نیست
(همان: ص ۷۵)

بی‌اعتباری و پشت پا زدن به تعلقات مادی از دیگر جلوه‌های نگرش عرفانی در غزل معاصر است:

عالم همه هر چند که زندان من و توست  از این همه آزادم و زندانی خویشم
(همان: ص ۵۶)

تمام حجم قفس را شناختیم بس است  بیا بتجربه در آسمان پری بزنیم
(همان: ص ۱۲۲)

جدایی از معشوق ازلی و غم فراق یکی دیگر از نمودهای نگرش عرفانی است:

از ازل تا به ابد پرسش آدم این است  دست بر میوهٔ حوّا بزنم یا نزنم
بگناهی که تماشای گل روی تو بود  خار در چشم تمنا بزنم یا نزنم؟
(همان: ص ۱۰۹)

عشق به حق و حقیقت یکی دیگر از جلوه‌های تفکرات عرفانی است؛ عشقی که سبب تعالی روح انسان میشود:

بفرمایید تا این بی‌چراترین کار عالم؛ عشق  رها باشد از این چون و چرا و چندهای ما
(همان: ص ۴۲)

اندیشه‌های ابتهاج چندان رنگ و بوی تعالیم عرفانی و دغدغه‌های آن را ندارد اما ردّپای حکمت‌اندیشی و تأملاتی که از ضمیر روشن شاعر نشأت گرفته است را میتوان بصورت جسته و گریخته مشاهده نمود:

ای عاشقان ای عاشقان پیمانه‌ها پر خون کنید  وزخون دل چون لاله‌ها، رخساره‌ها گلگون کنید
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ص ۱۲۸)

نامدگان و رفتگان از دو کرانهٔ جهان  روی تو میروند هان ای تو نشسته در میان
(همان: ص ۱۲۴)

آنکه به بحر میدهد صبر نشستن ابد  شوق سیاست و سفر همره رود میکند
(همان: ص ۱۲۱)

کجا توان گریخت زین بلای عشق — که بر سر من ز الست میرود
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ص ۲۱۰)

ما همچو حسّی بر سر دریای وجودیم — دریاست چه سنجد که بر این موج خسی رفت
(همان: ص ۱۵)

در آثار سید حسن حسینی شاهد حضور چشمگیری از اصطلاحات عرفان هستیم. بنظر میرسد حسینی بیش از هر چیز دیگر دغدغهٔ عشق و عرفان دارد:

موجها را ذکر حق این سو و آن سو میکشد — پیر دریا کف بلب آورد یا هو میکند
(حسینی، ۱۳۸۸: ص ۵۷)

موج چون درویش از خود رفته‌ای کف میزند — صوفی گردابها میچرخد و دف میزند
(همان: ص ۱۸۸)

سالکان ره توحید مبادا سستی — که فردا روی شما راه درازی دگر است
(حسینی، ۱۳۸۷: ص ۱۳۹)

توجّه به قطب، مرید و سالک

تویی قطب روحانی جان من — منم سالک فانی چشم تو
از این پس مرید نگاه توام — به آیات قرآنی چشم تو
(همان: ص ۳۶)

حسینی به متون عرفانی و غنایی کهن فارسی علاقه و دلبستگی تام و تمام داشت از این رو در سنّت شعری او بویژه در غزلیّاتش رنگ و بوی عرفان اسلامی کاملاً مشهود است:

همچو عنقا باطن عشق از نگاهم رو نهفت — دور دست دیده‌ام را عقل ظاهربین گرفت
(حسینی، ۱۳۸۸: ص ۱۹۲)

فاضل نظری نیز برخی از مباحث عرفان و معنویت را در غزلیّات خود مورد توجّه قرار داده است. در غزل او عشق حضوری گرم و گیرا دارد و گرایش به عشق آسمانی در آن بسیار دیده میشود:

از خاک مرا برد به افلاک رسانید — این است که من معتقدم عشق زمینی است
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۹۵)

یا در اشاره به آیهٔ ۱۶ از سورهٔ مبارکهٔ قاف که «نحن اقرب الیه... » :

عاشق شدم و کسی نفهمید — رسواتر از این شدن چگونه؟!
پنهان شده در تمام ذرات — پیداتر از این شدن چگونه؟!
ای با همه مثل سایه همراه — تنها از این شدن چگونه
(همان: ص ۶۵)

**بنمایه‌های حماسی و اساطیری**

غزل قالبی است که از دیرباز برای بیان مفاهیم معنوی، عرفانی و عاشقانه مناسب بوده است اما پس از انقلاب اسلامی روحیهٔ حماسی بسیاری از شاعران غزلپرداز بویژه پیرامون جنگ و جبهه، سبب شد که حوزهٔ اندیشه‌های حماسی نیز در این قالب وارد شود:

هلا پاسداران آیین سرخ سواران شوریده بر زین سرخ
بشعر دلیری تصاویر سبز بدیوان مردی مضامین سرخ
از این باغ، زنگار زردی زدود وفاتان به آن عهد دیرین سرخ
گذشتید چون از حصار خزان چه دیدند آن سوی پرچین سرخ
(حسینی، ۱۳۸۶: ص ۶۵)

ناگه رجز هجوم خواندند بر گردهٔ گردباد راندند
شستند بخون شب زمین را شمشیر به آسمان رساندند
ماندند بعهد خویش و رفتند رفتند ولی همیشه ماندند
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۴۰۴)

از دیگر درونمایه‌های فکری موجود در غزلیّات معاصر، توجّه به ماهیت اساطیر کهن و اسطوره‌های مذهبی است:

چاه دیگر نه همان محرم اسرار علی است چاه مرگی که پنهان به ره تهمتن است
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۸۱)

نه یوسفم نه سیاوش به نفس کشتن و پرهیز که آورد دلم ای دوست تاب وسوسه‌هایت
(همان: ص ۴۸)

سیزف آموخت از من در طریق امتحان آری به دوش خسته سنگ سرنوشت خویش بردن است
(همان: ص ۳۲)

رستمی بر سر سهراب یلی میگیرد نوشداروی امیدی برسان ای ساقی
(ابتهاج، ۱۳۷۸: ص ۳۱۶)

بوی پیراهن یوسف ز صبا میشنوم مژده ای دل که گلستان شده بیت‌الحزنت
(همان: ص ۱۳۶)

توجّه به بن‌مایه‌های وطنی، حماسی و اسطوره‌ای ابتهاج از دلاوران و سربازان شجاع سرزمین ایران چنین یاد میکند:

حکایت از چه کنم سینه سینه درد اینجاست هزار شعلهٔ سوزان و آه سرد اینجاست
نگاه کن ز هر بیشه در قفس شیری است بلوچ و کرد و لر و ترک و گیله مرد اینجاست
(همان: ص ۲۵۰)

## عشق و تغزّل

غزل عاشقانه پس از انقلاب که قیصر امین‌پور را میتوان شاخصترین چهرهٔ آن بشمار آورد دوران پر تب و تابی را از سرگذرانده است تا با نو شدن زبان و دیدگاه شاعران به حال و هوای تازه‌ای دور از تصویرگرایی و شعارزدگی برسد. تازگی مضمون و اندیشه با حفظ قالب، اصلیترین نکته‌ای است که باید در غزل عاشقانهٔ پس از انقلاب اسلامی آن را مدّنظر قرار داد. بنیانها و زیرساختهای عقیدتی و مذهبی انقلاب در غزل عاشقانه هم تأثیرگذار بود و همین امر موجب نوآوریهای فکری قابل توجّهی در این قالب شد تا جایی که عاشقانه‌سرایی در غزل، رنگ و بوی مدح بخود گرفت. معشوق در غزل معاصر هم در جهان واقعی است و هم فراتر از آن و همین مسأله سبب شد که عشق در غزل معاصر با وجود زمینی بودن هم، قداست و پاکی داشته باشد. البته تعداد شاعرانی که به این شیوه روی آوردند اندک است و شاید بتوان نظری، منزوی، بهمنی و امین‌پور را از جملهٔ این شاعران بشمار آورد.

مرداب زندگی همه را غرق کرده است ای عشق همتی کن و دست مرا بگیر
(نظری، ۱۳۹۲: ص ۴۵)

درختها بمن آموختند فاصله‌ای میان عشق زمینی و آسمانی نیست
بروی آینهٔ پر غبار من بنویس بدون عشق جهان جای زندگانی نیست
(نظری، ۱۳۹۰: ب: ص ۹)

حیطهٔ جهان‌نگری و ایدئولوژی منزوی بیشتر تغزلهای عاشقانه است و همین مسأله دایرهٔ اندیشه او و سبک فکری‌اش را محدود و تنگ ساخته است. توجّه به عشق، احساسات رمانتیک و تغزلهای عاشقانه اصلیترین درونمایه اشعار منزوی را شکل میدهد.

بوی پیراهنی ای باد بیاور ور نه غم یوسف بکشد عاشق کنعانی را
با عاشقت پرهیز یوسف نیست چشمت را منعی کن از آنگونه اغوای زلیخایی
(منزوی، ۱۳۸۷: ص ۷۲)

بعشق اعتماد کن کاین تیشهٔ بیستون کن میتواند هر سنگی را ز پیش پایت بردارد
(همان: ص ۱۱۲)

نام من عشق است، آیا میشناسیدم؟ زخمی‌ام، زخمی، سراپا میشناسیدم؟
در کف فرهاد تیشه من نهادم من من بریدم بیستون را میشناسیدم؟
(همان: ص ۶۴)

غم از دست دادن اقوام خویشان و دوستان نیز گاه به موضوع اصلی و درونمایهٔ اساسی غزلسرایی شاعر تبدیل میشود چنانکه منزوی در فراغ برادر و همسر میگوید:

بخاک توگلی از لخته‌های خون دل آرم که پرپرش کنم و بر مزار تو بگذارم
(همان: ص ۹۸)

و یا در اشاره بجدایی از همسر:

ربودند جفت مرا از کنارم شکستهٔ بال مرا بی‌بهانه
که خفته است در من فروغ جوانی که مرده است در من امید جوانه
من عاشق خود توام ای عشق و هر زمان نامی زنانه بر تو نهادم بهانه را
(منزوی، ۱۳۸۴: ص ۲۷۹)

ای آتش پنهان در زیر خاکستر شهریوری سوزان با نام آذر تو
(همان: ۷۶)

ای عشق ای عزیزترین میهمان عمر دیرآمدی بدیدنم اما خوش آمدی
(نظری، ۱۳۹۲: ۱۱)

امین‌پور در غزل «خلاصهٔ خوبیها» مضمون عاشقانهٔ موردنظر خویش را چنین توصیف میکند:

لبخند تو خلاصهٔ خوبیهاست لختی بخند، خندهٔ گل زیباست
پیشانی‌ات تنفس یک صبح است صبحی که انتهای شب یلداست
(امین‌پور، ۱۳۸۷: ص ۷۵)

وقتی حصار غربت من تنگ میشود هر لحظه بین عقل و دلم جنگ میشود
(بهمنی، ۱۳۹۶: ص ۹۸)

معشوق در اشعار ابتهاج و بویژه غزلیّات او جلوهٔ فردی کمرنگی دارد، تا جایی که میتوان تمام معشوقان عالم را جایگزین و معادلی برای معشوق در غزل ابتهاج بشمار آورد:

مهی که مزد وفای مرا جفا دانست دلم هر آنچه جفا دید از آن وفا دانست
(ابتهاج، ۱۳۷۸ : ص ۷۷)

ما قصهٔ دل جز بر یار نبردیم وز یار شکایت سوی اغیار نبردیم
(همان: ص ۱۴۴)

ابتهاج اشارات بسیار مبهمی به عشق شخصی خود، همسر و فرزندان دارد و اگر کسی پیشینه‌ای ذهنی از وی در زندگی‌اش نداشته باشد شاید نتواند تعابیر شخصی او را از عشق فردی با آنچه که در سنّت ادبی دربارهٔ معشوق میسراید، وجه تمایز نهد. چنانکه اگر ندانیم این بیت دربارهٔ همسر شاعر است، بتوان آن را از دیدگاه کلّی ابتهاج دربارهٔ معشوق بحساب آورد:

به ناز و نعمت باغ بهشت هم ندهم کنار سفره نان و پنیر و چای تو را
(همان: ص ۱۶۱)

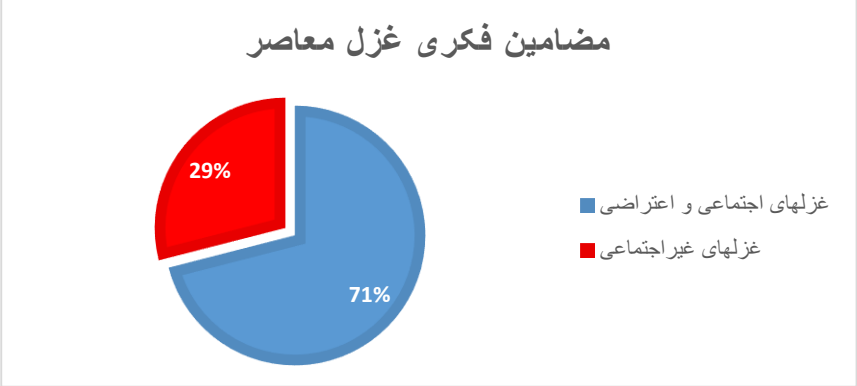
و یا خطاب به استاد شهریار:

با من بی‌کس تنها شده یارا تو بمان همه رفتند از این خانه خدا را تو بمان
(همان: ص ۸۳)

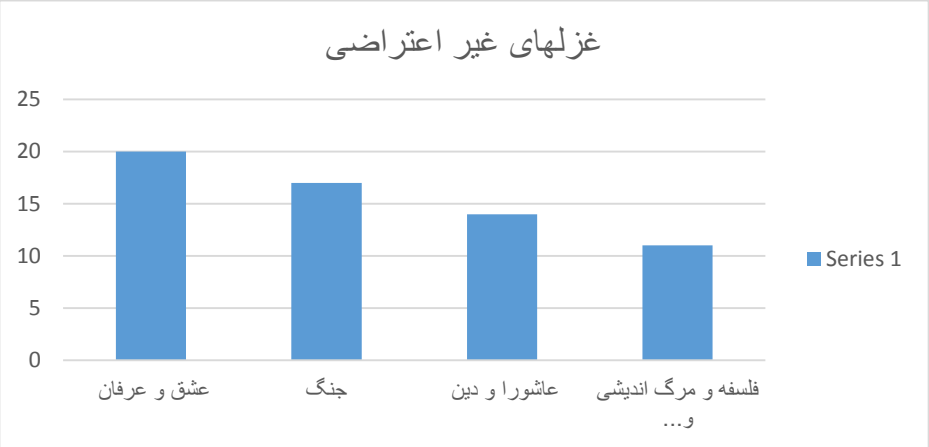
جدول ۱.

| انواع و گونه‌های اعتراضی در غزل معاصر | درصد |
|---|---|
| اعتراض به از بین رفتن ارزشها | ٪ ۳۵ / ۴ |
| اعتراض به تظاهر و نفاق | ٪ ۲۵ / ۳ |
| اعتراض به بی‌تفاوتی و سردی روابط انسانی | ۲۱ / ۷ |
| سایر | ۱۷ / ۶ |

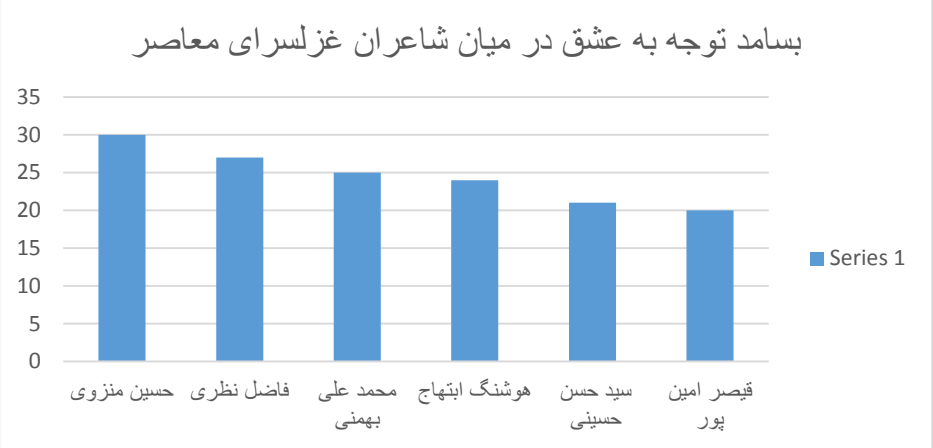
نمودار ۱.



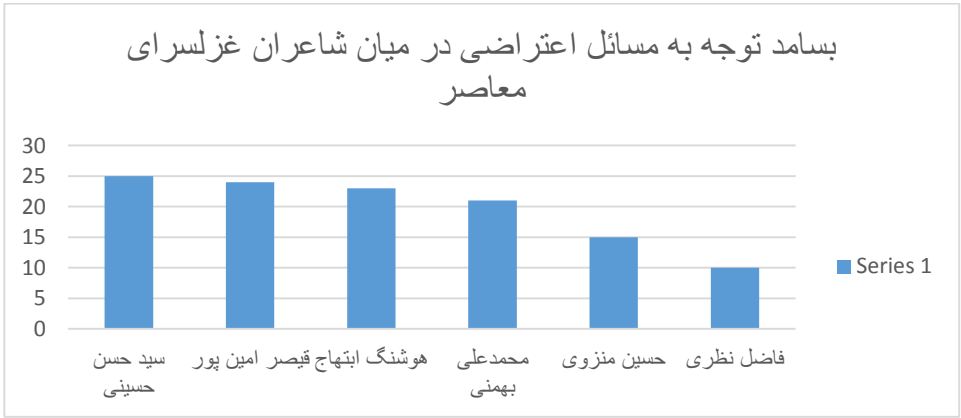
نمودار ۲.




نمودار ۳.




نمودار۴.



## نتیجه‌گیری

شعر فارسی بویژه غزل نئوکلاسیک در حیطهٔ مورد بررسی ما در دوران پس از انقلاب اسلامی و خاتمهٔ جنگ تحمیلی با مضامین سیاسی و اجتماعی بصورت بیشتری نسبت به ادوار گذشته در ارتباط قرار گرفت. در جهان معاصر که شاعر افول بسیاری از هنجارها و ارزشها را مشاهده میکرد، پیوند شعر و غزل با مضامین اجتماعی، اخلاقی، ظلم‌ستیزی و توجّه به کرامت والای انسانی و ستایش عدالت در قالب آموزه‌های دینی، عاشورایی و اخلاقی مدّ توجّه قرار گرفت. غزل بعنوان قالب نامیرا و همواره مورد توجّه، در میان شاعران پس از انقلاب اسلامی نیز بسیار مورد توجّه قرار گرفته است؛ با این تفاوت که رویکرد غزلسرایان معاصر بویژه شاعران پس از انقلاب اسلامی به این قالب، تنها رویکرد غنایی و عاشقانه نیست بلکه درونمایه‌های بسیاری از مضامین دینی، حماسی، اجتماعی و اعتراضی در قالب غزل منعکس شده است. غزلسرایان معاصر بویژه در دوران پس از وقوع انقلاب اسلامی و رخدادهایی مانند جنگ تحمیلی با تغییر بنیانهای اساسی در درونمایه، مضمون و سبک فکری غزل، از این قالب در مواردی بجز تغزلات عاشقانه بهره برده‌اند. رویکردهای اعتراضی و اجتماعی در غزلیّات قیصر امین‌پور، سید حسن حسینی و هوشنگ ابتهاج نمود بیشتری دارد و شاعرانی مانند حسین منزوی و فاضل نظری گرچه به منِ اجتماعی توجّه داشته‌اند اما همچنان نمودِ من فردی در غزلیّات آنها بیشتر جلوه‌گر است.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشانی استخراج شده است. آقای دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. آقای دکتر محمد سلامتیان قمصری بعنوان مشاور و دانشجوی دورهٔ دکتری سرکار خانم رفعیت پرویزی پژوهشگران این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

**تشکر و قدردانی:**

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از سردبیر محترم، مدیر مسئول گرامی ارجمند و همکاران فرهیختهٔ نشریهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب) نیز کارکنان گروه محترم زبان و ادبیات فاسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

## REFERENCES

Ebtehaj. Hoshang (1378). black homework Tehran: Karnameh.

Aminpour. ghaysar (1380). The flowers are all sunflowers. Tehran: Pearl.

..... (1387). Complete collection of poems. Tehran: Pearl.

4.Ashori. Dariush (1380). Political encyclopedia: dictionary of terms and political schools. Tehran: Marwarid, p. 44.

Bart. Roland (1368). Interpretive criticism. Translation: Mohammad Taghi Ghiyashi. Tehran: Bozormehr, p. 46.

..... (1378). Zero grade of writing. Translation: Shirin Dekht Dakhiyan. Tehran: Hermes, p. 98.

Bahar. Mohammad Taghi (1401). Stylistics: the history of the development of Persian prose. C. 1. 9th edition. Tehran: Zovar, p. 15.

Bahmani. Muhammad Ali (1389). Collected Poems. Tehran: Look.

Bahmani. Muhammad Ali (1396). Sometimes I miss myself. to print Tehran: Dariush.

Hassan Lee. Kavos (1385). Types of innovation in contemporary poetry. Tehran: Third, p. 27.

Hosseini. Seyyed Hassan (1386). Scraps (collection of works). Tehran: Surah Mehr.

..... (1387 B). Generic drug plan. Fifth Edition. Tehran: Surah Mehr, p. 12.

..... (1387 c). A poet in poetry. second edition. Tehran: Teka.

..... (1387). Consonant with Halq Ismail. fourth edition. Tehran: Surah Mehr.

..... (1388). Torbad's travelogue. Tehran: Poets Association of Iran.

Dad,Sima (1371). Dictionary of literary terms. Tehran: Marwarid, p. 74.

Razmjoo,Hussein (1368). Ideal and perfect human being in Persian epic and mystical literature. Tehran: Amirkabir, p. 23.

Rosbeh. Mohammadreza (1379). The evolution of Persian poetry. Tehran: Rosenha, p. 162.

..... (1381). Contemporary Iranian literature (poetry). Tehran: Roozer, p. 308.

Seyed Hosseini. Reza (1371). Literary schools. 14th edition. Tehran: Negah, pp. 283-284.

Shafi'i Kadkani. Mohammad Reza (2015). Periods of Persian poetry from constitutionalism to the fall of the monarchy. Ninth edition. Tehran: Sokhn, p. 124.

Ghayasi. Mohammad Taqi (1368). An introduction to structural stylistics. Tehran: Shole Andisheh, p. 10.

Fatuhi Roud Majani, p. 94

Kasmai. Ali Akbar (1349). The mission is forgotten. Tehran: Vahid, p. 306.

Goldman. Lucin (2012). Formative criticism. Translation: Mohammad Taghi Ghiyashi. Tehran: Negah, p. 90.

Monzavi,Hussein (1377). From amber to camphor. Tehran: Ketab Zaman.

..... (1384). Solar lanterns. Zanjan: Safavid.

..... (1387). Collected Poems. Tehran: Look.

..... (1388). From Termeh and Ghazal. Tehran: Rozbahan.

..... (2018). Love always comes unannounced. Tehran: Afarinesh in collaboration with Negah Publishing House.

Mehri Fariba et al. (1401). Recognizing the process of metaphorization in the rhetorical layer of the contemporary social lyric style and its ideological functions. Contemporary Persian literature. Research Institute of Humanities and Cultural Studies. Two scientific quarterly. Year 12. Number 2. pp. 263-282.

Mirmohammadi Davod (1383). Speeches about national identity in Iran. Tehran: Institute of National Studies, p. 68.

Nazari. Fazel (1390 A). they Tehran: Surah Mehr.

..... (1390 B). Minority. Tehran: Surah Mehr.

..... (1392). Anti (ghazalyat). Tehran: Surah Mehr.

**فهرست منابع فارسی**

ابتهاج. هوشنگ (۱۳۷۸). سیاه مشق. تهران: کارنامه.

امین‌پور. قیصر (۱۳۸۰). گلها همه آفتابگردانند. تهران: مروارید.

..... (۱۳۸۷). مجموعه کامل اشعار. تهران: مروارید.

آشوری. داریوش (۱۳۸۰). دانشنامه سیاسی: فرهنگ اصطلاحات و مکتبهای سیاسی. تهران: مروارید، ص ۴۴.

بارت. رولان (۱۳۶۸). نقد تفسیری. ترجمه: محمّد تقی غیاثی. تهران: بزرگمهر، ص ۴۶.

..... (۱۳۷۸). درجهٔ صفر نوشتار. ترجمه: شیرین دخت دقیقیان. تهران: هرمس، ص ۹۸.

بهار. محمّد تقی (۱۴۰۱). سبکشناسی: تاریخ تطوّر نثر فارسی. ج ۱. چاپ نهم. تهران: زوار، ص ۱۵.

بهمنی. محمّدعلی (۱۳۸۹). مجموعه اشعار. تهران: نگاه.

بهمنی. محمّدعلی (۱۳۹۶). گاهی دلم برای خودم تنگ میشود. چاپ دهم. تهران: داریوش.

حسن لی. کاووس (۱۳۸۵). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر. تهران: ثالث، ص ۲۷.

حسینی. سید حسن (۱۳۸۶). براده‌ها (مجموعه آثار). تهران: سورهٔ مهر.

..... (۱۳۸۷ ب). نوشداروی طرح ژنریک. چاپ پنجم. تهران: سورهٔ مهر، ص ۱۲.

..... (۱۳۸۷ ج ). شاعری در مشعر. چاپ دوم. تهران: تکا.

..... (۱۳۸۷). همصدا با حلق اسماعیل. چاپ چهارم. تهران: سورهٔ مهر.

..... (۱۳۸۸). سفرنامهٔ گردباد. تهران: انجمن شاعرانی ایران.

داد. سیما (۱۳۷۱). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید، ص ۷۴.

رزمجو. حسین (۱۳۶۸). انسان آرمانی و کامل در ادبیّات حماسی و عرفانی فارسی. تهران: امیرکبیر، ص ۲۳.

روزبه. محمّدرضا (۱۳۷۹). سیر تحوّل غزل فارسی. تهران: روزنه، ص ۱۶۲.

..... (۱۳۸۱). ادبیّات معاصر ایران (شعر). تهران: روزگار، ص ۳۰۸.

سید حسینی. رضا (۱۳۷۱). مکتبهای ادبی. چاپ چهاردهم. تهران: نگاه، صص ۲۸۳ ـ ۲۸۴.

شفیعی‌کدکنی. محمّدرضا (۱۳۹۵). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. چاپ نهم. تهران: سخن، ص ۱۲۴.

غیاثی. محمّدتقی (۱۳۶۸). درآمدی بر سبکشناسی ساختاری. تهران: شعله اندیشه، ص ۱۰.

فتوحی رود معجنی ص ۹۴

کسمایی. علی‌اکبر (۱۳۴۹). رسالت از یاد رفته. تهران: وحید، ص ۳۰۶.

گلدمن. لوسین (۱۳۸۲). نقد تکوینی. ترجمه: محمّد تقی غیاثی. تهران: نگاه، ص ۹۰.
منزوی. حسین (۱۳۷۷). از کهربا تا کافور. تهران: کتاب زمان.
..... (۱۳۸۴). فانوسهای آفتابی. زنجان: صفوی.
..... (۱۳۸۷). مجموعه اشعار. تهران: نگاه.
..... (۱۳۸۸). از ترمه و تغزل. تهران: روزبهان.
..... (۱۳۹۸). همواره عشق بیخبر از راه میرسد. تهران: آفرینش با همکاری انتشارات نگاه.
مهری. فریبا و همکاران (۱۴۰۱). بازشناخت فرایند استعاره‌سازی در لایهٔ بلاغی سبک غزل اجتماعی معاصر و کارکردهای ایدئولوژیکی آن. ادبیّات پارسی معاصر. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. دو فصلنامهٔ علمی. سال ۱۲. شمارهٔ ۲. صص ۲۶۳ ـ ۲۸۲.
میرمحمّدی. داوود (۱۳۸۳). گفتارهایی دربارهٔ هویت ملی در ایران. تهران: مؤسسه مطالعات ملّی، ص ۶۸.
نظری. فاضل (۱۳۹۰ الف). آنها. تهران: سورهٔ مهر.
..... (۱۳۹۰ ب). اقلیت. تهران: سورهٔ مهر.
..... (۱۳۹۲). ضد (غزلیّات). تهران: سورهٔ مهر.

**معرفی نویسندگان**

**رفعت پرویزی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: *rafatparvizi202@gmail.com*)

**عبدالرضا مدرس‌زاده:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: *a.modarres@iaukashan.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**محمد سلامتیان قمصری:** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: *salamatian ghamsari*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Rafat Parvizi:** PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan Branch, Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: *rafatparvizi202@gmail.com*)

**Abdolreza Modareszadeh:** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan Branch, Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: *a.modarres@iaukashan.ac.ir*: Responsible author)

**Mohammad Salamatian Ghamsari:** Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan Branch, Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: *salamatian ghamsari*)

مقاله پژوهشی

# بررسی تطبیقی ساختار طرح روایت در نظریهٔ ساختارگرایی در منظومه‌های «لیلی و مجنون» نظامی گنجوی و «مم و زین» احمد خانی

**مینا سالاری، سیدعلی اکبر شریعتی‌فر*، ابوالقاسم امیراحمدی**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۹۹-۸۳

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7342

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** در میان آثار ادبی به جای مانده، داستان بخش زیادی را به خود اختصاص داده است و هر داستان نوشته شده در گذشته و حال، دارای عناصری است که هریک از این عناصر در موفقیت و یا عدم موفقیت یک داستان و نویسندهٔ آن نقش بسزایی دارد. نظریهٔ ساختارگرایی در خصوص شناخت، بررسی روایت‌ها بر پایهٔ قواعد و الگوهایی که به واسطه ساختار بنیادین به وجود آمده‌اند، میپردازد. طرح داستان یکی از مهمترین عناصر روایت و اصلیترین جزئی است که در تحلیل‌های ساختارگرایان واکاوی میشود. دو کتاب «مم و زین» در ادبیات کردی و «لیلی و مجنون» در ادبیات فارسی به دلیل شباهتهای ساختاری و معنایی و شخصیت‌های عاشق و معشوق قابل بررسی تطبیقی در حیطهٔ نظریهٔ طرح داستان ساختگرا هستند.

**روش مطالعه:** این تحقیق از نوع توصیفی- تحلیلی و به کمک منابع کتابخانه‌ای فراهم آمده، به مطالعهٔ ساختار روایی طرح داستان غنایی «لیلی و مجنون» نظامی در ادب پارسی و «مم و زین» احمد خانی در ادب کُردی پرداخته است.

**یافته‌ها:** یافته‌های پژوهش حاضر نشان میدهد که در هر دو روایت با ژانری عاشقانه مواجهیم که طرحی مشابه و سیر روایی یکسانی دارند. در هر دو داستان در ابتدا مقدمه‌ای شامل معرفی شخصیت‌ها، مکان و زمان به چشم میخورد و داستان‌ها ضمن ایجاد گره به سمت اوج حرکت میکنند.

**نتیجه‌گیری:** گرهگشایی در این دو روایت شبیه به پایان داستانهای مدرن است و گویا راوی آن را بر عهدهٔ خود مخاطب گذاشته است، زیرا گره داستان گشوده نمیشود. از نظر ساختار پیرنگ بین دو داستان شباهتهای بسیاری وجود دارد و در هر دو داستان بر عاشقان رنجی بسیار وارد میشود.

تاریخ دریافت: ۲۷ تیر ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۳۱ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۵ شهریور ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۳۰ مهر ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
نظامی‌گنجوی، احمدخانی، لیلی و مجنون، مم و زین، ساختارگرایی، طرح.

* نویسنده مسئول:
shariatifar@iaus.ac.ir
(+۹۸ ۵۱) ۴۴۶۴۶۸۱۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 83-99

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# A comparative study of the structure of the narrative plan in the theory of structuralism In the poems "Laili and Majnoon" by Nizami Ganjavi and "Mem and Zain" by Ahmad Khani

**Mina Salari, Seyyed Ali Akbar Shariatifar*, Abolghasem Amir Ahmadi**
*Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 18 July 2023
Reviewed: 22 August 2023
Revised: 06 September 2023
Accepted: 22 October 2023

**KEYWORDS**
Nizami Ganjovi , Ahmadkhan , Laili and Majnoon , Mem and Zain , structuralism, design.

*Corresponding Author
✉ *shariatifar@iaus.ac.ir*
☎ (+98 51) 44646810

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Among the remaining literary works, the story occupies a large part and every story written in the past and present has elements that each of these elements contribute to the success or failure of a story and its author. It plays an important role. The theory of structuralism regarding cognition examines narratives based on the rules and patterns created by the fundamental structure. The plot is one of the most important elements of the narrative and the main component that is analyzed in the structuralists' analysis. The two books "Mam and Zain" in Kurdish literature and "Laili and Majnoon" in Persian literature can be compared in the field of constructivist plot theory due to their structural and semantic similarities and the characters of the lover and the beloved.

**METHODOLOGY:** This research is descriptive-analytical and with the help of library sources, it has studied the narrative structure of the lyrical plot of Nizami's "Laili and Majnoon" in Persian literature and Ahmed Khani's "Mem and Zain" in Kurdish literature.

**FINDINGS:** The findings of the present research show that in both narratives we are faced with a romantic genre that has a similar design and the same narrative flow. In both stories, there is an introduction including the introduction of the characters, place and time, and the stories move towards the climax while creating a knot.

**CONCLUSION:** The resolution in these two narratives is similar to the end of modern stories, and it seems that the narrator has left it to the audience, because the story is not resolved. In terms of the plot structure, there are many similarities between the two stories, and in both stories, a lot of suffering is inflicted on the lovers.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7342

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 28 | 3 | 0 |

**مقدّمه**

روایت‌شناسی ساختارگرا در ادبیات، یکی از شیوه‌های تقریبا جدید در تحقیق‌های ادبی است. در این روش ساختمان نوشته و محتوای اثر ادبی و پیوند آن با ساختار و رخدادهای جامعه‌ای که از آن متاثر می‌شود، در حیطهٔ رسیدگی قرار میگیرد. انعکاس رخدادهای جامعه در ساختار کلی اثر ادبی و اشکال گوناگون آن در روایت‌شناسی ساختارگرا از اهمیت زیادی برخوردار است.

قصه‌ها و داستانها در خود دارای اجزا و عناصری هستند که این عناصر با پیوستگی به هم کلیت داستان و قصه را شکل میدهند که اگر هر یک از این عناصر در جای خود نتواند وظیفه‌اش را به خوبی انجام دهد، کلیت داستان نیز دچار تزلزل میشود. پس بکارگیری همهٔ عناصر داستانی با خصوصیات خود برای هر داستانی امری ضروری است. در حقیقت تفاوت در آثار داستانی از همین عناصر داستانی نشأت میگیرد. به عبارت دیگر آنچه که باعث شده تا داستانهای گذشته و حال از همدیگر جدا شوند ناشی از عناصری است که با ویژگیهای متفاوت در آنها به کار گرفته شدند.

طرح داستان یکی از مهمترین عناصر روایت و اصلیترین جزئی است که در تحلیلهای ساختارگرایان مورد واکاوی قرار میگیرد. آنچه از اساس بین دو روایت تشابه ایجاد میکند، نوع ادبی مشترک دو اثر است که به تبعیت از این شباهت میتوان در ساختار روایت نیز ادعای تشابه کرد، بر همین اساس ساختار روایی نیز یکی از مقوله‌های مطرح‌شده نوین علم ساختارگرایی است.

ژانر عاشقانه یکی از انواع ادبی است که دارای یک دستور زبان روایی خاص است و تعمق در سازه‌های ساختاری این نوع ادبی نشان از رویکرد، ایدئولوژی و جهانبینی خاص آن دارد و واکاوی آثار این ژانر بر اساس نظریهٔ ساختارگرایی، ابعاد پنهان آنها را آشکار میکند. ازآنجایی که این دو روایت، ذیل ژانر غنایی قرار میگیرند، بنابراین در بسیاری از مقوله‌های ساختاری و سازه‌های روایتی دارای اشتراکاتی هستند. بطوریکه واکاوی این اشتراکات میتواند سازه‌های روایی- ساختاری این دو روایت را آشکار کند.

مهمترین نقد در حوزهٔ داستان، بررسی و تجزیه و تحلیل عناصر داستان است، چه این داستان مربوط به حال باشد و چه به دورهٔ گذشته. در این مقاله نیز با استمداد از معیارهای نقد داستان یکی از داستانهای کلاسیک فارسی؛ یعنی داستان لیلی و مجنون در ادب پارسی، سرودهٔ نظامی گنجوی و منظومهٔ مم و زین در ادب کُردی، سرودهٔ خانی مورد انتخاب قرار دادیم و این مسأله را مطرح کردیم که این دو داستان صرفنظر از دیگر جنبه‌های ادبی، در میان آثار داستانی به لحاظ کیفیت بکارگیری عنصر طرح داستانی در چه جایگاهی قرار دارند؟

«لیلی و مجنون شامل ۴۷۲۰ بیت به سال ۵۴۸ ه-.ق در مدت چهار ماه سروده شده است، داستان عشق بی‌نتیجهٔ قیس بن ملوح و لیلی بنت سعد که هر دو از طایفهٔ بنی عامر میباشند. اصل داستان عربی است و ظاهراً نظامی به مناسبت مضیقه‌هایی که در پرورش آن میدیده است، چندان علاقه‌مند به تصنیف آن نبوده است.» (ثروت،۱۳۷۰: ۵۴-۵۳).

مَم و زین نام داستان عاشقانه منظومی به زبان کردی کرمانجی، سروده احمد خانی (۱۶۵۱-۱۷۰۷) است که در سدهٔ ۱۷ میلادی (اولین انتشار در سال ۱۶۹۲م.) نگاشته شده است. احمد خانی که نام کامل او «احمد بن الیاس بن ایاز بن رستم بن شیخ عبدالرحمان مه‌زن» (قارلی، ۲۰۰۴ : ۲۸۲) است، شاعر، عارف، ادیب و داستانسرای معروف کرد قرن یازدهم هجری و سرایندهٔ منظومهٔ «مم و زین» است که آن را در قالب مثنوی ۲۶۵۷ بیتی در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مقصور) به رشته نظم در آورده است. داستان مم و زین حکایت محبت

پرشور دو عاشق به نامهای مم و زین است که این دو در پایان داستان بدون رسیدن به عشق جان میسپارند. صحنه این داستان در سرزمین جزیره در شمال میانرودان (شمال عراق و جنوب ترکیه) در قلمرو امیر سرزمین بوتان است. مم و زین داستانی همچون لیلی و مجنون است، که حدود دویست سال قبل از خانی، در کردستان ترکیه اتفاق افتاده و به صورت شفاهی در قالب بیت و حیران توسط دنگ بیژان (آوازخوان‌های کلاسیک) خوانده میشد که احمدخانی در قرن هفدهم آن را جمع‌آوری به صورت اثری ماندگار درآورد.

خانی منشأ داستان «مم و زین» را از بیت کردی «ممی‌آلان» که از قدمت بسیاری برخوردار است برگرفته است. بنابه گفتهٔ اسکارمان؛ «این داستان از داستانهای کامل و مشهور در ادبیات کردی است که سرایندهٔ آن تحت تأثیر شیوهٔ داستانسرایی و زبان ساده و روان شاعران بزرگ ایران زمین چون؛ نظامی گنجوی و فردوسی بوده است.» (اسکارمان، ۱۹۰۵: ۷۰)

برهمین اساس مسئلهٔ پژوهش حاضر بررسی طرح روایت در نظریهٔ ساختارگرایی در دو روایت عاشقانهٔ لیلی و مجنون نظامی و مم و زین اثر احمدخانی است. بنابراین به منظور شناخت شگردها و فنون داستان‌پردازی منظوم سنتی و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با شیوه‌های نوین داستان‌نویسی، این پژوهش درصدد بررسی عناصر طرح داستانی در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی و مم و زین خانی و تطبیق آن با معیارهای جدید داستان‌نویسی است. به‌منظور گردآوری اطلاعات برای نگارش این مقاله از روش کتابخانه‌ای استفاده شد. روش تحقیق نیز روش توصیفی- تحلیلی و تحلیل محتوا است.

## پیشینه پژوهش

در مورد عنصر طرح داستان در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی و خانی، هیچ اثر مستقلی تاکنون به چاپ نرسیده است. اما در آثار زیر میتوان به برخی مطالب درمورد عناصر داستانی این منظومه دست یافت:

سعید حمیدیان در کتاب «آرمان‌شهر زیبایی»، به گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی و نحوهٔ توصیف و پیوند آن با اندیشه‌های وی پرداخته است. تنوع‌طلبی در بیان مطالب و طراحی دقیق و شیوهٔ زنده‌نمایی محیط و برجسته‌سازی و مبالغه و اطناب و ایجاز را شگردهای اصلی نظامی در ارائهٔ توصیف پدیده‌ها و شخصیت‌های داستان میداند و به هنر نظامی در توصیف داستان بی‌تنوع و کم‌تحرک لیل و مجنون در جامه‌ای تازه و آرایش‌های نوآیین اشاره میکند.

عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب «پیرگنجه در جستجوی ناکجا آباد»، به شرح مختصری از این داستان براساس مستندات تاریخی پرداخته است. وی انگیزهٔ نظامی را در نظم این مثنوی، طرح جامعه‌ای آرمانی و به تصویر درآوردن جامعهٔ دربسته و مقید به آداب و رسوم کهن آن زمان میداند و با اشاره به رنگ و صبغهٔ تعلیمی و اخلاقی در سراسر داستان، به بیان قدرت و توانایی نظامی در ارائهٔ شگردهای داستان‌نویسی و تصویر رنگهای محلی و بومی و محیط بادیهٔ عرب میپردازد.

سعیدی سیرجانی در کتاب«سیمای دو زن» با توجه به منظومه‌های خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، به بررسی ویژگیهای شخصیتی شیرین و لیلی پرداخته است.

علی‌اکبر شهابی در کتاب« نظامی شاعر داستانسرا» با اشاره به مهارت نظامی در داستانسرایی و ایجاد سبک تازه در این عرصه، معتقد به باز شدن باب تازه‌ای در شعر فارسی است.

## بحث و بررسی و تجزیه و تحلیل داده‌های پژوهش

طرح، نقشه داستان است که نویسنده در آغاز نقشهٔ داستان را که چارچوبی منسجم است از روابط منطقی میان

شخصیت‌ها و وقایع داستان طرح میکند و سپس در مرحله نوشتن داستان نقشه را به کمک سایر عناصر داستانی در فرایند خلاقانه به داستان تبدیل میکند. ای.ام. فورستر در تعریف طرح و تفاوت آن با داستان مینویسد: «واژه پیرنگ در داستان به معنی روایت حوادث داستان با تأکید و رابطه علیت میباشد.» (فورستر، ۱۹۲۷: ۱۱۵).

به نظر آبوت (۲۰۰۷) پیرنگ، اصطلاحی است که در سه مفهوم مرتبط بکار میرود: نخست در مفهوم ژانر داستان (مثلاً داستانهای عشقی«با پیرنگ ازدواج)»؛ دیگر در مفهوم ترکیب و توالی رویدادها به ترتیبی که متضمن روایت‌مندی داستان باشد، نه محصول سرهم‌بندی تصادفی رویدادها: و سوم، در تقابل با مفهوم گفتمان به طوریکه نماینده امکان بازآرایی یا حتی تبدیل رویدادها در سطح داستان باشد و همچنین طرحریزی (ریما،۱۳۹۵: ۳۲۲)

در پیرنگ یک نوع جدال شکل میگیرد که مبنای رویدادها قرار میگیرد. خواننده دچار انتظار میشود که جدال در داستان مسبب آن است، اما اگر پیرنگ از هم جدا و نامنسجم باشد رسیدن و سیر رویدادهای سخت و دچار مکث و وقفه میشود.« تفاوت اصلی بین داستان و پیرنگ از نوع برخورد با ترتیب زمانی و علیت به یکدیگر مربوط هستند. در پیرنگ، نظم ترتیبی رخدادها و پیوندهای علّی آنها با یکدیگر به هم میخورد و نظم و ترتیب متفاوتی میان آنها برقرار میشود (ایرما، ۱۳۸۵: ۱۱۶).

الگویی که فریتاک برای داستان ترسیم کرده است، نشانگر وحدت سه‌گانه بین سه عنصر داستان است. در این نمودار داستان (متن روایی) را شامل چهار نقطه: «الف -مقدمه‌چینی؛ ب- گره‌افکنی؛ ج- نقطه اوج و د- فرود» است.

**مقدمه‌چینی**

در ابتدای داستان لیلی و مجنون و مم و زین تعدادی بند آزاد آمده است که با توجه به نقش ارجاعی داستان، به دنبال معرفی شخصیت‌ها، مکان، زمان و موقعیت رفتاری آنها دارد. در ابتدای داستان، نظامی با زبردستی زیاد به زمان و مکان داستان اشاره میکند و کم‌کم در همان آغاز شخصیت‌ها را وارد داستان میکند. شاعر گاهی برای شروع داستان خود، در آغاز کلام به وصف خداوند جلیل میپردازد، مانند نمونه ابیات زیر که ذکرخداوند را راهگشای تمام مشکلات دانسته است:

ای نام تو بهترین سرآغاز بی نام تو نامه کی کنم باز؟
ای یاد تو مونس روانم جز نام تو نیست بر زبانم
ای کارگشای هر چه هستند نام تو کلید هر چه بستند
(لیلی و مجنون، ۱۳۷۶: ۲)

و یا برخی اوقات نیز مقدمه داستان را با نعت رسول اکرم آغاز میکند که در آن پیامبر را به عنوان برترین مخلوقات و حاکم آدمیان معرفی کرده است و یا برخی اوقات در مقدمه به معراج نبی اکرم اشاره داشته است و نیز اشاره به هفت طبقه آسمان و وجود ستارگان و سیارات داشته است و گاهی شاعر در مقدمه کتاب خود سخن از دلیل سرودن اشعارش بیان میکند.

نظامی با شیوه‌ای زیبا برای آغاز داستان، مقدمه‌سازی کرده است و بدین گونه که وی با این فضاسازی خواسته، ذهن خواننده را بطور کم‌کم برای شروع داستان آماده کند و ابتدا برای رسیدن به گره، به معرفی اشخاص میپردازد. در ابتدای داستان لیلی و مجنون در مکتب حضور میبابند و در آنجا با یکدیگر آشنا میشوند و علاقه‌ای بین آنها ایجاد میشود. در ادامهٔ داستان به‌تدریج شخصیت‌های دیگر همچون خانوادهٔ آنها در داستان حضور مییابند. شخصیت

مهم و اثرگذار دیگر، ابن‌سلام است. در بندهایی از داستان، این شخصیت‌ها در زمان و مکان مناسب اعمال و رفتارهایی انجام میدهند و کنش و واکنش آنها منجر به خلق گره‌های داستانی میشود.

احمد خانی نیز گاهی اوقات قبل از شروع داستان شکر و سپاس خدا را به جا می‌آورد که در نمونه زیر میبینیم:

ای شکر تو جوهر زبان است وی یاد تو روشنی به جان است
(مم و زین، ۱۳۹۶: ۲۹)

و گاه مانند نظامی، ابیاتی در ستایش پیامبر آورده است:

برزد شرری ز حسن سرمد آمد به وجود روح احمد
(همان: ۳۳)

آنچه در ساختار پیرنگ دو داستان لیلی و مجنون و مم و زین باعث برجستگی و تمایز گردیده وجود خرده روایتهای مختلف و همچنین پیرنگی در دل پیرنگ دیگر است. در روایت لیلی و مجنون علاوه بر عشق مجنون به لیلی، عشق دیگری نیز سر برمی‌آورد: عشق فردی به نام ابن سلام به لیلی همانگونه که در روایت مم و زین نیز یک عشق دیگر به موازات عشق مم و زین باعث ایجاد پیرنگی در دل پیرنگ دیگر شده است.

در داستان مم و زین بندهای روایی ثابت در پیش برد روایت اصلی نقش مهمی بر عهده دارند و پیش از آن هر چه شامل مقدمه و همچنین نعت بزرگان است، بندهای ثابت به شمار نمی‌آیند و اولین بند ثابت روایت را در آغاز داستان میخوانیم:

در خاک جریر روزگاری بر تخت نشست شهریاری
اقوام و ملل مطیع و منقاد نسلش ز عرب امیر اکراد
(خانی، ۱۳۹۶: ۵۱)

در لیلی و مجنون نظامی نیز تمام ابیات قبل از شروع داستان شامل ابیات مقدمه، نعت بزرگان و پیشکش کتاب را ابیاتی غیر بند ثابت به شمار می‌آوریم و اولین بند ثابت روایت در ابیات زیر آمده است:

گویندهٔ داستان چنین گفت آن لحظه که دُر این سخن سفت
کز ملک عرب بزرگواری بود است به خوبتر دیاری
بر عامریان کفایت او را معمورترین ولایت او را
(نظامی، ۱۳۸۷: ۵۶)

پس آنگونه که از بندهای روایی ثابت آغازین در دو روایت برمی‌آید، میتوان گفت هر جا در داستان روایت اصلی دنبال شود، با بندهای روایی ثابت مواجهیم، یعنی بندهای روایی ثابت نقش به جلو بردن روایت داستان را دارند و در اظهارنظرهای راوی، داوریهای ارزشی و همچنین توصیفات خارج از روایت اصلی دخل و تصرفی ندارند.

در لیلی و مجنون داستان با دورنمایی از جامعه عرب و فرهنگ آنها آغاز میگردد و مکتبخانه اولین صحنه است که به عنوان مکان داستان به نمایش گذاشته میشود و دو شخصیت لیلی و مجنون در آن ایراد نقش میکنند.

گویندهٔ داستان چنین گفت آن لحظه که دُر این سخن سفت
کز ملک عرب بزرگواری بود است به خوبتر دیاری
هر کودکی از امید و از بیم مشغول شده به درس و تعلیم
با آن پسران خرد پیوند هم لوح نشسته دختری چند..
(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۳)

از قطعه آغازین روایت لیلی و مجنون بر می‌آید؛ مقدمه، شامل معرفی مکان، شخصیت‌ها و فضای داستان است. و شروع داستان به نوعی با گره آن درآمیخته است؛ چرا که عاشق شدن مجنون بر لیلی را میتوان گره داستان دانست. اما در داستان مم و زین مقدمهٔ داستان با معرفی امیر بوتان و خواهرش آغاز میشود و با گره داستان توام نیست:

در خاک جریر روزگاری بر تخت نشست شهریاری
اقوام و ملل مطیع و منقاد نسلش ز عرب امیر اکراد
خوش‌بخت به تخت پادشاهی بی فتنه و جنگ و بی تباهی
روم و عرب و عجم به فرمان مشهور به نام امیر بوتان
(خانی، ۱۳۹۶: ۵۱)

در داستان لیلی و مجنون گره داستان که عشق و دلدادگی لیلی و مجنون است، در قسمت مقدمه و ابتدای روایت آمده است:

از دلداری که قیس دیدش دل داد و به مهر دل خریدش
او نیز هوای قیس می‌جست در سینهٔ هر دو مهر می‌رست
عشق آمد و جام خام درد داد جامی به دو خوبنام درداد
(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۴)

آن‌گونه که از ساختار روایت لیلی و مجنون بر می‌آید، آغاز داستان با گره پیوند خورده است؛ به طوری که شاعر داستان را با گره آغاز میکند؛ اما در مم و زین جایگاه گره با فاصله روایی بیان شده است و گره‌افکنی پس از حادثهٔ عشق تاجدن و هستی بیان شده است و شاعر پس از وصال تاجدین و هستی، به بیان درد عشق مم و زین میپردازد:

تاجدین به وصال یار خود شاد بلبل ز خزان و غم شد آزاد
مم ماند در آن گداز سوزان در کنج و غم و به درد هجران
بی یار و ندیم و فرد و تنها او ماند به تیه درد و غم‌ها
(خانی، ۱۳۹۶: ۹۸)

**گره‌افکنی**

جوهرهٔ داستان‌نویسی، رخدادی است که در حین روایت بوجود می‌آید. گره‌افکنی در اصطلاح ادبیات خلق حوادث و موانع موقعیت‌های دشوار برای گسترش پیرنگ داستان است که باعث کشمکش میگردد و سرانجام به گره‌گشایی می‌انجامد. گره‌افکنی «وضعیت و موقعیت دشواری است که بعضی اوقات به طور ناگهان ظاهر میشود و برنامه‌ها - راه و روش‌ها و نگرش‌هایی را که وجود دارد تغییر میدهد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۲).

نویسندهٔ داستان برای آن‌که داستان و حوادث داستان را به پیش براند و موجب گسترش جدال‌ها و کشمکش‌ها در داستان خود شود پیچیدگی‌ها و گره‌ها را بر سر راه شخصیت‌های داستان و حوادث ایجاد میکند. تا این که خواننده را قدم به قدم به دنبال خود و داستان بکشاند و در حقیقت او را منتظر نگه دارد تا رسیدن به نقطه اوج و پایان داستان.

وجود مانع در راه رسیدن عاشق به معشوق در منظومه‌های غنایی یکی از اصلی‌ترین عناصری است که در ایجاد و شکل‌گیری داستان مؤثر است، زیرا مانع همیشه در داستان وجود دارد؛ اما گاهی این مانع اصولی و عمیق نیست یا مانع موجهی نیست. بنابراین؛ اگر در داستان مانع موجهی موجود نباشد، عشاق به راحتی به منظور خویش دست میبابند و آتش عشق آنان به خاموشی و سردی می‌گراید و در نتیجه داستان عاشقانه همان آغاز به پایان میرسد،

به همین دلیل وجود مانع در این نوع داستان‌ها بسیار مهم است. چنانکه در بعضی موارد نیز مانع لاینحل باقی می‌ماند تا داستان سیر منطقی خود را طی کند و اغلب نیز به نابودی عشاق منتهی میشود.

موانع وصال در منظومهٔ لیلی و مجنون که موجب گره‌های داستانی میشوند، از این قرارند:

۱-محروم بودن پدر مجنون از داشتن فرزند:

پدر مجنون با آنکه دارای مال و مکنت زیادی است اما از داشتن فرزند محروم است و شب و روز را در آرزوی داشتن فرزند بسر میبرد به امید اینکه بتواند از خودش وارثی برجای بگذارد:

می‌بود خلیفه‌وار مشهور وز بی خلفی چو شمع بی نور

(همان: ۵۸)

۲-دلدادگی مجنون به لیلی در مکتب:

زمانی که مجنون بزرگ میشود، پدرش وی را به مکتب میفرستد. وی در کلاس درس دلدادهٔ لیلی میشود و بدین ترتیب اولین گره دربارهٔ این دو شخصیت داستان بوجود می‌آید:

یاران به حساب علم خوانی ایشان به حسب مهربانی

(همان: ۶۲)

۳-افشای راز عشق مجنون و لیلی:

پس از رفت و آمد آن دو معشوق با یکدیگر، دشمنان به راز آنها پی میبرند و شروع به فتنه‌گری میکنند و درصدد برملاکردن این راز هستند:

این پرده دریده شد ز هر سوی وان راز شنیده شد به هر کوی

(همان: ۶۳)

۴-ایجاد موانع وصال بین دو دلداده:

بعد از آنکه مردم از اسرار آن دو باخبر شدند، تصمیم گرفتند که بین آنها جدائی بیندازند و مانع وصال آنها شوند:

چون راه دیار دوست بستند بر جوی بریده پل شکستند

(همان: ۷۰)

۵- جنون مجنون که موجب عدم رضایت پدر لیلی و اعتراض سپاهیان نوفل میشود.

۶-مخالفت پدر لیلی با ازدواج لیلی و مجنون

فرزند تو گرچه هست پدرام فرخ نبود، چو هست خودکام

(همان: ۷۲)

۷-خواستگاری ابن‌سلام از لیلی نیز از گره‌افکنی این غم‌نامه است. این خواستگاری منجر به ازدواج لیلی با ابن‌سلام می‌شود. و گره‌افکنی بزرگ داستان همین مورد است.

۸-جنگ کردن نوفل با قبیله لیلی.

۹- مرگ پدر و مادر مجنون نیز از دشواری‌های داستان است و گره‌افکنی در پیرنگ داستان ایجاد میکند.

۱۰-در نهایت مرگ لیلی حادثهٔ تلخی است در پایان منظومه که ادامه داستان را به سمت تراژدی و حزن میبرد.

داستان مم و زین مانند دیگر داستان‌ها، مجموعه‌ای از گره‌افکنی و گره‌گشایی‌هایی است که حوادث را تا وقوع فاجعه پیش میبرند:

۱- اولین گره در داستان مم و زین جایی است که راوی به رنج و دردی که گریبانگیر قوم کُرد است اشاره میکند:

تا چند چنین به رنج و ادبار تا چند ستم رسد ز ادوار
آیا بشود که چرخ گردان اقبال کند به روی کُردان
(همان: ۳۹)

۲-گره بعدی داستان زمانی است که مم و زین و تاجدین و هستی در جشن سال نو با لباس مبدل با یکدیگر آشنا می‌شوند و عاشق یکدیگر میشوند:

تاجدین و مم آن دو یار و سالار در جشن و سرور و بزم آزار
با جامه و رخت دخترانه رفتند برون به آن بهانه
با هم دو سوار جامه تحویل گشتند به روز سال تحویل
هر یک به مقام خود دگرگون هر یک به مقام خود جگرخون...
(همان: ۶۱-۶۴)

۳-گره بعدی داستان زمانی است که دایه متوجه میشود دو دخترش (هستی و زین) به دو پسر (مم و تاجدین) که در لباس مبدل بودند، عاشق شده‌اند. رمالی به او پیشنهاد میدهد که به شکل پزشک درآید و پیرزن به علت پیری و ناتوانی از این کار امتناع نمود:

نالید دوباره دایه و گفت در شهر چنان بزرگ و هنگفت
بسیار امیر و شخص نامی از خردو کلان و جمع عامی
بر من نشود چنین پدیدار از راز نگفته پرده بردار
(همان: ۷۴)

۴-گره بعدی ماجرا زمانی است که هستی و زین عاشق مم و تاجدین شده و حجب و حیا اجازه نمیدهد که نزد دایه آن را بروز دهند:

آن هر دو نهال رفته از رنگ در حجره نشسته با دل تنگ
هستی شده پژمردهٔ تاجدین وز عشق ممی سوخته‌است زین
اما نتوان بیان آن را چون حجب و حیاست دختران را
(همان: ۶۰)

۵-گره بعدی داستان زمانی است که مم و زین بعد از مدتی دراز در باغ شاه همدیگر را ملاقات میکنند، اما پادشاه با لشگریانش به درون باغ میرود و چون این عاشق مست عشق بودند، صدای قراولان را نشنیدند:

در شامگاهان امیر برگشت با لشگر خود ز صید آن دشت
با دستهٔ طبل و خانهٔ ساز سورنا و نفیر و بانگ و آواز
پابند به عشق، آن دو آهو آگه نشدند از آن هیاهو
(همان: ۱۲۱)

۶-گره دیگر داستان زمانی است که اطرافیان از عشق مم و زین باخبر میشوند و بکر نیز به نزد پادشاه میرود تا او را از این عشق باخبر سازد:

در کوی و گذرگهان و بازار نمام و سخن‌بران بدکار
از زین و مم سخن بگفتند تا بکر و عوان او شنفتند
بکری که مدام کرد تلبیس خنای و پلید و پست و ابلیس

پنهان برفت نزد سلطان گفت آنچه شنیده بود شیطان
(همان: ۱۲۶)

۷-و گره نهایی زمانی است که پادشاه از عشق مم و زین خبردار شده و به سردار دستور میدهد که مم را به زندان افکند:

برخاست امیر و دست مم بست تاجدین دگر سخن نیارست
مم را سپرد شه به سرهنگ تا بند کند به محبس تنگ
بردند به سوی بند در حال محبوس بماند در سیه‌چال
(همان: ۱۳۰)

در لیلی و مجنون پس از شکل‌گیری گره داستان با خرده‌روایت‌های بسیاری ازجمله پیدا شدن رقیبی عشقی همچون ابن سلام، درماندگی پدر مجنون، جواب مثبت ندادن پدر لیلی، همنشینی مجنون با حیوانات و همچنین مردن مجنون از فراق لیلی و سپس مردن لیلی بر سر مزار مجنون را شاهدیم که باعث پویایی، قوام و همچنین تعلیق در روایت گردیده است. یکی از عواملی که در لیلی و مجنون باعث برجستگی و وخامت روزبهروز گره میشود، شدت آن و همچنین عوامل تشدید آن است.

مجنون چو شنید پند خویشان از تلخی پند شد پریشان
زد دست و درید پیرهن را کاین مرده چه می‌کند کفن را
(نظامی، ۱۳۸۷: ۱۳۸)

در انتهای روایت نیز این گره نه تنها گشوده نمیشود، بلکه سر بسته باقی میماند و پایانی تلخ دارد؛ مجنون را که بر سر مزار لیلی مرده است، در کنارش دفن میکنند:

شستند به آب دیده پاکش دادند ز خاک هم به خاکش
پهلوگه دخمه را گشادند در پهلوی لیلی‌اش نهادند
خفتند به ناز تا قیامت برخاست ز راهشان ملامت
بودند در این جهان به یک عهد خفتند در آن جهان به یک مهد
(همان: ۲۸۴)

در مم و زین نیز همچون لیلی و مجنون پس از شکل‌گیری گره داستان که همان عاشقی است، خرده‌روایت‌هایی برای تشدید این گره شکل میگیرد و شخصیت مم را آزار میدهد. بَکَر شخصیتی است که در پی کشتن مم است. زین در فراق مم همچون لیلی در فراق مجنون با سختی‌ها دست‌وپنجه نرم میکند، با شمع صحبت میکند، مم نیز همچون مجنون از فراق یار مینالد و در انتها مم به زندان افتاده و کشته میشود و زین بر مزار او خود را میکشد. در اینجا نیز چون ذکر نمونه‌هایی برای تمام این خرده‌روایت‌های تشدیدکنندهٔ گره از حوصلهٔ پژوهش خارج است، تنها به بیان مردن مم در زندان میپردازیم:

مم رفت از این سرای فانی پر زد به جهان جاودانی
جسم است که در مکان بماند جان نیز به لامکان براند
(خانی، ۱۳۹۶: ۱۴۸)

در مم و زین و لیلی و مجنون که دو شعر روایی غنایی هستند و هر دو ماجرای عشق و عاشقی دو انسان را به نمایش میگذارند، اساس عبارت بندی عروضی را به مدد آهنگ اشعار میتواند دریافت کرد، چه در هر دو متن این

زبان شعر است که قوام‌بخش ساختار روایت است و در یک نظام بزرگتر ساختار نحوی جملات را شکل میدهد و در بحث عبارت‌بندی ادات قیدی نیز میتوان ساختار اپیزودهای به هم‌پیوسته‌ای را مشاهده کرد که از ابتدا تا انتها با قیود و حروف به یکدیگر متصل گردیده است.

گره هر دو منظومه با عشق افکنده میشود و عشق حرکت آفرینی‌ترین عامل در هر دو داستان است، مبنای شکل‌گیری عشق در داستان لیلی و مجنون با ملاقات این دو دلداده در مکتب و در داستان مم و زین، عشق میان«مم و زین»، «تاجدین و ستی» به دنبال ملاقات در ایام نوروز و دیدار آنها با یکدیگر شکل میگیرد.

گره در لیلی و مجنون و مم و زین از نوع گره‌هایی است که در انتهای روایت با مرگ دو عاشق نه تنها گشوده نمیشود، بلکه سربسته باقی میماند. در هر دو داستان گره مشابه است و با عاشق شدن کنشگران بر یکدیگر بروز میکند. در لیلی و مجنون آغاز گره با عاشق شدن مجنون و لیلی بر یکدیگر بروز کرده است.

در کلیت نظام داستانی دو روایت مم و زین و لیلی و مجنون، کنشگر مجنون و مم که عاشقان دو روایت هستند، در ذهن خود به‌صورت پوشیده- هرچند راوی این عمل را به زبان نیاورده- قرار داد بسته‌اند که اگر عمل پیوند با معشوقان خود یعنی لیلی و زین را به انجام برسانند در مرحله داوری هر دو خوشبخت خواهند شد. به زبان ساده‌تر تحریک دل و خواسته‌های درونی دو کنشگر را به سمت معشوق سوق میدهد و در ذهن آنان همنشینی با معشوق را طوری می‌آراید که پایان برایشان خوشایند است.

مجنون و مم هر دو بر اساس حس عشق درونی دوست دارند و می‌خواهند به معشوق خود برسند، باید هم به وصال برسند چراکه عشق دامنگیر آنان شده است. آنها هر دو میدانند که اگر در عشق پافشاری کنند، بالاخره طرف مقابل -که بیشتر خانواده معشوق و رقیبان هستند- راضی به وصال میگردند؛ اما تنها فعلی که در ساختار دو روایت باعث ایجاد تعلیق شده؛ نبود فعل توانستن در پیرنگ دو روایت است. دو عاشق یعنی مم و مجنون نمیتوانند به وصال برسند و این عدم وجود فعل توانستن در روایت لیلی و مجنون با همنشینی او با حیوانات و بیابانگردی همراه شده است و در مم و زین نیز دردسرهایی برای معشوق ایجاد کرده است. به‌طوریکه میتوان تعلیق و کشمکش دو داستان را ناشی از عدم وجود توانایی (فعل توانستن) در پیرنگ دو روایت دانست. این کشش و تعلیق براثر نبود فعل توانستن تا آنجا ادامه مییابد که وصال این عشاق آن جهانی میگردد. لیلی و زین بر مزار مجنون و مم خود را می‌کشند و عشق آنان جهانی و ابدی میگردد.

آنچه در مرحلهٔ توانش پیرنگ دو اثر به صورت مشترک خودنمایی میکند، این است که در هر دو روایت موضوع عشق مطرح است. و عشق در جایگاه یک حس درونی یا نیروی تحریک‌کننده دو کنشگر مجنون و مم را به دنبال شیء ارزشی یا ابژهٔ آنان که همان جنس مخالف است، فرستاده است. حال باید گفت در مرحلهٔ توانش دو روایت، عشق به عنوان یک نیرو، دو عاشق یعنی مم و مجنون را به دنبال به دست آوردن یک شیء ارزشی یا ابژه فرستاده است، بنابراین ساختار توانشی روایت در دو داستان در آغاز روایت پیوندی است، اما وقتی انتهای روایت و کلیت ساختار آن دو را بررسی میکنیم به ساختار روایت گسستنی میرسیم، چراکه هیچ یک از دو کنشگر مجنون و مم به شیء ارزشی خود دست پیدا نکردند. به زبان ساده تر میتوان گفت: رقیبان و باورهای جامعه سنتی کاری میکنند که مجنون و مم با شیء ارزشی خود لیلی و زین در جدایی و انفصال باشند.

کشمکش یا جدال در اصطلاح ادبیات داستانی تقابل میان شخصیت‌ها با نیروهای مختلف داستان است که بنیاد حوادث را پی میریزد و کشمکش ممکن است میان یک شخصیت یا چند شخصیت دیگر باشد.

عنصر کشمکش که از برجسته‌ترین عناصر پیرنگ در داستان است و به نوعی جذابیت و چارچوب داستان را به

دوش میکشد، از عناصر پرکاربرد و منطقی در هر دو داستان لیلی و مجنون و مم و زین است و این عنصر(کشمکش) متناسب با موضوع و به گونه‌ای گسترده در هر دو داستان حضور دارد. به دلیل غنایی بودن هر دو اثر درصد بسیاری از جدال‌های آن‌ها درونی است که این نوع جدال از زیباترین و پرکشش‌ترین جدال‌ها در هر دو داستان لیلی و مجنون و مم و زین به حساب می‌آیند و بیشترین کشمکش‌های داستان را به خود اختصاص داده‌اند. امّا انواع دیگر کشمکش به‌ویژه کشمکش‌های انسان با انسان به صورت کلامی یا جسمانی و انسان با سرنوشت در آن دیده میشود که زیبایی هر دو اثر را دو چندان میکند.

کشمکش‌های لیلی و مجنون و مم و زین ناشی از قصد رسیدن به وصال و موانع ایجاد شده در راه این هدف است. بنابراین میتوان کشمکش در هر دو داستان را بیشتر میان فرد با فرد و از نوع عاطفی دانست. یکی از مهمترین خاصیت‌های کشمکش لیلی در داستان خسرو و شیرین، و مم در داستان مم و زین، پردازش همه جانبه‌ی شخصیت آن‌هاست. هر دو با این کشمکش‌ها از هر نوع خود، گام به گام به تعالی روح نزدیک میشوند و در نقطه اوج این تعالی، سیر وقایع هر دو داستان به انجام میرسد. در داستان لیلی و مجنون و مم و زین با وجود کشمکش‌ها، داستان به وصال دو عاشق نمی‌انجامد.

اوج یا بزنگاه شورانگیزترین لحظه است که طی آن بحران به نهایت تعارض خود میرسد و گره‌گشایی به دنبال آن می‌آید. در داستان، زمانی که برای یکی از شخصیت‌های داستان مشکلی پیش می‌آید، در بین ماجرا بخشی به نام نقطهٔ اوج وجود دراد که منظور همان نقطه حساس داستان است که مخاطب زمانی که به این بخش از ماجرا رسید بشدت منتظر است که بداند ادامه ماجرا چه میشود. در منظومهٔ لیلی و مجنون سه نقطهٔ اوج دیده میشود: در یک جای ماجرا زمانی است که اطرافیان به عشق لیلی و مجنون پی میبرند و در این بخش از ماجرا، مخاطب درباره ادامه داستان حدس‌هائی میزند و منتظر است بداند که کدام یک درست است؟ در بخش دیگری از ماجرا نقطه اوج پیش می‌آید و آن زمانی است که پدر مجنون به خواستگاری لیلی میرود و اهل خانهٔ لیلی همگی برای پذیرائی به نزد آنها می‌آیند و منتظر میشوند تا بداند نظر پدر لیلی دربارهٔ خواستگاری چیست؟ و در جای دیگر زمانی که ابن‌السلام به خواستگاری لیلی میرود نقطه اوج داستان است که مخاطب بداند جواب خانواده او چیست؟

در داستان مم و زین نقطهٔ اوج زمانی است که دایه، پسران (مم و تاجدین) را پیدا کرد، بر بسترشان رفت و اطرافیان را بیرون کرد تا با آنها سخن بگوید، در این جاست که مخاطب انتظار دارد سخنان دایه و جواب پسران را بشنود.

در بخش دیگری از داستان، زمانی که دایه به خواستگاری هستی میرود، مخاطب منتظر جواب پادشاه است. همچنین بازگشت پادشاه به باغ و جستجوی مم و زین نقطهٔ اوج دیگر داستان است.

البته «منطق داستان در روند رویدادهای آن شکل میگیرد و به چونی قهرمان آن پیوسته است. وقتی قهرمانان داستان طبیعی باشند، منطق حاکم بر داستان نیز طبیعی خواهد بود. وقتی قهرمانان، ما بعد الطبیعی، و کردارهای آنان نیز چنین باشد به ناگریز منطقی که بر کل آن فرمان می‌راند مابعدالطبیعی خواهد بود.» (سرامی،۱۳۶۸: ۸۹۷)

در داستان مم و زین منطق طبیعی و منطق مابعدالطبیعی در هم آمیخته است. این از آن روست که هم قهرمانان داستان‌های مم و زین و هم کردارهایی که از آنان سرمی‌زند دوگانه‌اند و این با قانون علیت سازگاری چندانی ندارد. البته شاید بتوان گفت از آن‌جایی که بنای داستان‌های سنتی، بر کردار و حوادث است به همین‌دلیل یکی از راه‌های جذاب ساختن داستان، آوردن رویدادهای خارق‌العاده است. نحوه‌ی مرگ این دلدادگان علاوه بر آن که رویکردی عرفانی دارد، ماهیتی باورنکردنی و خارق‌العاده را هم به این داستان بخشیده است. این تولد دوباره و مرگ دوباره از کنش‌هایی است که به این داستان شکل و شمایل سنتی و افسانه‌گونه بخشیده است.

**گره‌گشایی**

گره‌گشایی پی‌آمد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجه نهایی رشته حوادث است و نتیجه گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوءتفاهمات. در گره‌گشایی، سرنوشت یا شخصیت‌های داستان تعیین میشود و آن‌ها به موقعیت خودآگاهی پیدا میکنند خواه موقعیت به نفعشان باشد یا به ضررشان (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۷۷).

زمانی که در داستان، برای شخصیت‌های داستان گره بوجود می‌آید، مخاطب در انتظار است که بداند گره چگونه و بدست چه کسی باز میشود. در برخی از داستان‌ها گره زود حل میشود و گاهی بعد از ارزیابی گره توسط شخص یا اشخاصی گشوده میشود. بعنوان نمونه زمانی که پدر مجنون نمیتوانست دارای فرزندی شود، نذر و نیازهای زیادی کرد و به مردم محتاج کمک‌های زیادی نمود تا جائی که خداوند التماس و گریه‌های وی را بدون پاسخ نگذاشت و به او فرزندی زیبا و سالم عطا نمود. و نیز زمانی که پدر مجنون دانست فرزندش عاشق شده است در فکر چاره‌جوئی برآمد و از اطرافیان نام و نشان لیلی را بپرسید و به خواستگاری او رفت تا بدین سبب پسرش را دلشاد کند.

احمدخانی نیز درمان رنج کُردها که اولین گره داستان خود معرفی‌کرده است را در اتحاد با یکدیگر و همدلی میداند:

درمان به وفق و اتحاد است  از همدلی و به انقباد است
(خانی، ۴۱)

گره‌گشایی بعدی نیز با مرهم گذاشتن دایه بر درد عشق زین و هستی حل میشود:

پنهان نشود ز دانش من  حاجت نه چنان کند به گفتن
از رمل به علم خود دانم  اسرار درون دخترانم
(همان: ۶۸)

گره‌گشایی بعدی داستان نیز زمانی است که دایی غصه دخترانش را میبیند و در پی چاره است، نزد رمالی میرود و به او پیشنهاد میدهد برای پیدا کردن آن دو پسر (مم و تاجدین) خود را در قالب پزشک نمایان کند و زمانی که آن‌ها را بیمار یافت، انگشتر را به آن‌ها نشان دهد:

آن گاه به دایه گفت بر خیز  در شهر بگرد کوچه‌ها ریز
هر کوی و محل و راه و برزن  پرسان کن و خود تو پرده برزن
هر خانه اگر در آن علیل است  آن گفته برای تو دلیل است
بینی دو جوان نورسیده  رخسارهٔ زرد و غم به دیده
انگشتر دختران نشان است  منقوش نگین به نامشان است
(همان: ۷۴-۷۵)

گره‌گشایی بعدی نیز زمانی است که دایه مم و تاجدین را پیدا کرد و به نزد دخترانش برگشت و به آن‌ها گفت که به پسران میگوید که به خواستگاری بیایند تا بلکه هر چهار نفر به وصال برسند؛ آنگاه به خواستگاری تاجدین رفت و او را به وصال هستی رساند.

ملاقات مم و زین در باغ شاه اگرچه گره‌گشایی محسوب میشود، اما احتمال باخبرشدن شاه از این موضوع گره بعدی داستان است که با حیلهٔ تاجدین مبنی بر سوزاندن خانهٔ خود و فراهم کردن زمینه برای فرار مم و زین، رفع میشود:

در خانهٔ خود زد آتشی سخت اسباب و ضیاع و فرش و هم تخت
خالی شد آن سرا و دیوان در شهر شدند میر و مهمان
(همان: ۱۲۳-۱۲۴)

زمانی که اطرافیان و بکر به پادشاه خبر دادند که دخترش عاشق مم شده است، پادشاه را تحریک کرد تا با او شطرنج بازی کند و اگر مم بازنده شد، تعهد کند که حقیقت را برای پادشاه بازگو کند:

این است قرار ما به بازی امروز اگر به من ببازی
پاسخ بدهی هرآنچه پرسم پیمان دهم چنان که من هم
مغلوب شدم تو آنچه خواهی تقدیم کنم ز قصر شاهی
(همان: ۱۳۸)

هم نظامی و هم احمد خانی هر دو مسلمان هستند و بی‌شک در سرایش این دو اثر علاوه بر نکته‌های فرهنگی هر عصر، پایبند به انتقال نوعی پیام اخلاقی نیز در متن خود بوده‌اند. در هر دو اثر با عشق و عاطفه بین زن و مردی مواجهیم. حال می‌بینیم که در انتهای هر دو روایت، پس از اینکه مرد می‌میرد، زن نیز از عشق او بر سر مزارش رفته و جان می‌سپارد. قصد نظامی و احمد خانی از این پیرنگ چه بوده است؟ چرا هر دو روایت بد تمام می‌شوند و کنشگران به شیء ارزشی خود دست نمییابد؟ آیا سوای از غنایی بودن این دو داستان صبغهٔ عرفانی و دینی ندارند؟ پاسخ تمام این سؤالات با تفکر در معنای دو اثر بدست می‌آید و آن این است که نظامی و خانی با طرح عشق زمینی به‌نوعی در پی مطرح کردن عشق لایزالی یعنی عشق بین خدا و انسان بوده‌اند. و زیبایی عشق زمینی را نشانهٔ کوچکی از زیبایی‌های وصف نشدنی معشوق آسمانی و ازلی دانسته‌اند و عشاق زمینی را نیز بندگانی فرض کرده‌اند که عاشق اندکی از جلوه‌های عشق الهی شده‌اند و برای رسیدن به معشوق بسیار محنت و رنج کشیده‌اند، اما در انتهای در این راه تلف شده‌اند و چه‌بسا این مردن در این راه عین رسیدن به عشق بوده است. همچون پروانه‌ای که به گرد شمع میگردد و در انتها خود را در این راه نثار میکند. پس میتوان گفت معنای نهفته در پس این دو متن سوای از ارزش اجتماعی آنها، به‌نوعی یک پیام دینی و اخلاقی- عرفانی بوده است. «نکته‌ای که این شاهکار ادبی را از سایر منظومه‌های عاشقانه جدا میسازد و براستی نکته جالب توجهی است، تغییرِ معشوق فرد عاشق در پایان داستان و گرویدن او به سمت عشق واقعی که همان عشق به خداوند یکتا میباشد، است (همانند عشق زلیخا به یوسف، هرچند که این دو به هم رسیدند)، چیزی که در داستان‌های عاشقانه کمتر شاهد آن هستیم. به جرات میتوان گفت مم و زین تنها داستان عاشقانه‌ای است که پایان آن این چنین زیبا رقم میخورد.»(رمضی،۱۳۹۵: ۴۷).

## نتیجه‌گیری

در هر دو داستان در ابتدا مقدمه‌ای شامل معرفی شخصیت‌ها، مکان و زمان به چشم میخورد و داستان‌ها ضمن ایجاد گره به سمت اوج حرکت میکنند. گرهگشایی در این دو روایت شبیه به پایان داستان‌های مدرن است و گویا راوی آن را بر عهدهٔ خود مخاطب گذاشته است، زیرا گره داستان گشوده نمیشود. از نظر ساختار پیرنگ بین دو داستان شباهت‌های بسیاری وجود دارد و در هر دو داستان بر عاشقان رنجی بسیار وارد میشود.

در هر دور روایت در ابتدا با بندهای روایی آزادی مواجهیم که نوعی مقدمه‌چینی برای شروع داستان است و

همزمان با شکل‌گیری گره‌بندهای روایی پیوسته‌ای نیز در روایت شکل میگیرد. در هر دو داستان در ابتدا مقدمه‌ای شامل معرفی شخصیت‌ها، مکان و زمان به چشم میخورد و داستان‌ها ضمن ایجاد گره به سمت اوج حرکت میکنند. گرهگشایی در این دو روایت شبیه به پایان داستان‌های مدرن است و گویا راوی آن را بر عهدهٔ خود مخاطب گذاشته است، زیرا گره داستان گشوده نمیشود. از نظر ساختار پیرنگ بین دو داستان شباهت‌های بسیاری وجود دارد و در هر دو داستان بر عاشقان رنجی بسیار وارد میشود. در هر دو روایت با ساختار ژانر غنایی عاشقانه مواجهیم، آنچه در ساختار پیرنگ دو داستان باعث برجستگی و تمایز گردیده وجود خرده‌روایت‌های مختلف و همچنین پیرنگی در دل پیرنگ دیگر است. در هر دو داستان یک روایت متشابه به چشم میخورد که در طرح آن یک کنشگر عاشق دیگری شده و برای رسیدن به شی ارزشی خود که همان معشوق است تلاش میکند و یک نیروی بازدارنده در هر دو روایت به عنوان مخالف وجود دارد که مشکلاتی در راه رسیدن به شی ارزشی برای فاعل ایجاد میکند. در هر دو روایت کنشگران مم و مجنون با خود قرار داد میبندند که اگر به شیء ارزشی خود دست یابند، درنتیجه خوشی و آرامش نصیب آنان خواهد شد و همین ارزیابی انتهایی است که کنشگران را به حرکت و تکاپو برای انجام کنش‌های داستانی وامی‌دارد. در مرحلهٔ توانش آنچه اساس تعلیق دو روایت را تشکیل میدهد، عدم وجود فعل توانستن در ساختار دو روایت است و این نقصان تا انتها روایت را به تعلیق و کشمکش میرساند همچنین در مرحله کنش نیز ساختار پیرنگ دو روایت دارای الگوی گسستنی است.

زین و لیلی (کنشگران مرکزی داستان) چون شیء ارزشی دو روایت به حساب می‌آیند، نسبت به جایگاهی که دارند، این دو را میتوان از عوامل پدید آیی پیرنگی در دل پیرنگ اصلی روایت دانست. به زبان ساده‌تر نسبت به جایگاهی که دارند، در تحولات پیرنگ دو روایت تأثیرگذار بوده‌اند.

## مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد سبزوار استخراج شده است. آقای دکتر سیدعلی اکبر شریعتی‌فر راهنمایی این رساله را برعهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم مینا سالاری بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. آقای دکتر ابوالقاسم امیراحمدی به عنوان مشاور نیز در تجزیه و تحلیل داده‌ها و راهنماییهای تخصصی این پژوهش نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده‌است.

## تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از دانشکده ادبیات فارسی دانشگاه آزاد سبزوار و همکاران محترم نشریهٔ وزین بهار ادب اعلام نمایند.

## تعارض منافع

نویسندگان این مقالهٔ گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل

فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

Scarman (1905). Muzafariya's gift. Hinane Soher Rinvosi Kurdi Hayman Mokriani. Sidyan.[In Persian]

Khani, Ahmad (2016) Mam and Zain, translated by Abdul Khaliq Rahmani, Tehran: Biriyar. .[In Persian]

Tarot, Mansour (2006) Anvad Adabi, Tehran: Tos. [In Persian]

Ramzi, Abolfazl (2015) Five love stories in simple language, Arak: Yohna. [In Persian]

Serami, Ghadhamali (1989). From the color of the flower to the pain of the thorn (morphology of Shahnameh stories). Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

Forster, Edward Morgan. (1927), Aspects of the Novel, translated by Ebrahim Yunsi, Tehran: Negah Publications. [In Persian]

Qarli, Mehla Ah Badulla (2004). Divan and Zinevaria Ehhamdi Khani. Este Nabul: And He Shanin Akista. [In Persian]

Mir Sadeghi, Jamal. (2006). Elements of the story, fifth edition, Tehran: Sokhon Publications. [In Persian]

Nezami-Ganjai, Elias-Ben Youssef. (2013), Lili and Majnoon, Tehran: Qatreh Publishing. [In Persian]

Yonesi, Ibrahim. (2005). The art of Yunsi's story. Ch 8. Tehran: Negah. [In Persian]

**فهرست منابع فارسی**

اسکارمان (۱۹۰۵)، تحفه‌ی مظفریه. هینانه سەر رینووسی کوردی هیمن موکریانی. سیدیان.

خانی، احمد (۱۳۹۶)، مم و زین، ترجمهٔ عبدالخالق رحمانی، تهران: بیریار.

ثروت، منصور (۱۳۸۵)، انواد ادبی، تهران: طوس.

رمضی، ابوالفضل (۱۳۹۵)، پنج داستان عاشقانه به زبان ساده، اراک: یوحنا.

سـرامی، قدمعلی (۱۳۶۸)، از رنگ گل تا رنج خار (شکل شناسی داستان‌های شاهنامه). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۹۲۷)، جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات نگاه.

قارلی، مەلا عەبدوللا (۲۰۰۴)، دیوان و ژینەواریا ئەحمەدی خانی. ئەستەنبول: وەشانین ئاقیستا.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، عناصر داستان، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سخن.
نظامی‌گنجه‌ای، الیاس‌بن یوسف (۱۳۹۳)، لیلی و مجنون، تهران: نشر قطره.
یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴)، هنر داستان یونسی. چ ۸. تهران: نگاه.

**معرفی نویسندگان**

**مینا سالاری:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.
(Email: *mina.salari.2023@gmail.com*)

**سیدعلی اکبر شریعتی‌فر:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.
(Email: *shariatifar@iaus.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**ابوالقاسم امیراحمدی :** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.
(Email: *amirahmadi@ iaus.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Mina Salari:** PhD student, Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.
(Email: *mina.salari.2023@gmail.com*)

**Seyed Ali Akbar Shariatifar:** Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Sabzevar branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.
(Email: *shariatifar@iaus.ac.ir*: Responsible author)

**Abolghasem Amirahmadi:** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.
(Email: *amirahmadi@ iaus.ac.ir*)

مقاله پژوهشی

# تحلیل نمایشنامه «آندورا» نمایش جنگ یا عشق بر پایه ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی

**مارال غلامی کوتنایی[1*]، علی دلیر[2]**

*۱-دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.*

*۲-دانش آموخته کارشناسی ارشد کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۱۱۶-۱۰۱

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7309

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

هدف و زمینه: جنگ جهانی دوم و تأثیرات مخرب آن سبب خلق نمایشنامه‌هایی با مضامین تنهایی، شک، جنگ و تباهی شده است. «ماکس رودولف فریش» یکی از نویسندگانی است که در این زمینه دست به خلق آثاری چند زده است. او نمایشنامه‌نویسی سوئیسی است. از میان آثار او «نمایشنامه آندورا» از منظر «بی‌نظمی در زمان، شخصیت، روایت»، «پیش‌گویی»، «جنگ»، «یهودستیزی»، «آندورا» و «عشق» مورد بررسی قرار میگیرد. هدف اصلی، بررسی و تحلیل عناصر دراماتیک نمایشنامه باتکیه‌بر «ساختار ارسطویی و غیره ارسطویی» به‌عنوان دو نظریهٔ اصلی در رویکرد نمایشنامه‌نویسی است تا با بررسی دقیق ساختاری و محتوایی نمایشنامه، مفاهیم و نکات اصلی و پنهان شده در لایه‌های زیرین اثر آشکار شود و در کنار نمایاندن توانمندی نویسنده با نقدی دقیق و علمی نقاط ضعف موجود در درام را نیز مشخص نماییم.

**روش مطالعه:** الگوی تحلیلی این پژوهش به شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای است. برای تسلط بر محتوا و ساختار اثر در ابتدا به خوانش دقیق نمایشنامه آندورا پرداخته شد و سپس متن بر اساس نظریهٔ ارسطویی و ساختار مدرن در قالب غیرارسطویی از جنبه‌های مختلف یاد شده مورد تحلیل قرار گرفت.

**یافته‌ها:** مشخصهٔ اصلی ساختار نمایشنامهٔ ارسطویی بر وحدت سه‌گانه استوار است. درحالیکه درام مدرن با مؤلفه‌هایی چون بی‌مکانی، بی‌زمانی و شکست روایت همراه است. بررسی‌ها حاکی از آن است که نمایشنامهٔ آندورا به عنوان اثری مدرن در ساختار خود از هر دو شیوهٔ ارسطویی و مدرن به نوعی استفاده کرده است.

نتیجه‌گیری: نمایشنامه به دو بخش ارسطویی (تابلوهای یک تا دوازده) و غیر ارسطویی نه صحنه (آوانسنها) قابل‌تقسیم است. بخش غیر ارسطویی به‌واسطه تأثیر منفی حضور آوانسها (پیشگویی) دارای کمترین کنش دراماتیک است. قدرت خلق روایتی خلاقانه را ندارند، باعث کاهش تعلیق در نمایشنامه میشوند و از نقاط ضعف ساختاری اثر محسوب میشوند. قدرتمندی فریش در پرداخت مفهوم عمیق «عشق» در ورای مفاهیم یهودستیزی و در لایه‌های پنهان نمایشنامه است. عنصری مؤثر که در حقیقت آغازگر و پایان‌بخش درام است. یکی دیگر از اصلی‌ترین دغدغه‌های اشخاص نمایشنامه و حتی نویسنده مفهوم جنگ است. در سراسر درام کوچک‌ترین تأثیر و نمودی از جنگ در قالب ترس، فقر، وحشت جمعی، بی عملی به قانون و.. در میان مردم آندورا حضور ندارد و تنها در پایان اثر این مفهوم از کلمه فراتر رفته و با حضور سیاه‌پوش‌ها شکل عینی مییابد.

تاریخ دریافت: ۲۷ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۳۰ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۵ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۹ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
آندورا، فریش، یهودستیزی، ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی

* نویسنده مسئول:
maral.gh.lit@gmail.com
(+۹۸ ۲۱) ۸۲۸۸۳۶۰۵

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 101-116

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Analysis of the play "Andorra" showing war or love based on Aristotelian and non-Aristotelian structure

**M. Gholami Kutnai[1*], A. Dalir[2]**

*1- Ph.D. in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.*

*2- Master's Degree in Directing and Acting, Faculty of Arts, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 17 June 2023
Reviewed: 21 July 2023
Revised: 06 August 2023
Accepted: 20 September 2023

**KEYWORDS**
Andorra, Frisch, Antisemitism, Aristotelian and non –Aristotelian structures

*Corresponding Author
✉ *maral.gh.lit@gmail.com*
☎ (+98 21) 82883605

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** World war and its devastating effects have created some plays about loneliness doubt, war, and destruction. Max Rudolf Frisch is one of the authoress who has created several works in the field. He is a Swiss architect, Journalist, novelist and play writer born in Zurich, In 1911. He has created numerous works such as "Andorra play" which is examined for the distortion of time, character, narration, prediction war, antisemitism. Andorra and Love. The main subject is studying and analyzing the dramatic elements of the play, based on Aristoteles and non-Aristoteles structure as the two main theories for play writing. Which (carefully) examine the structure and the hidden concept of the play. further more, showing the power of the author with precise and scientific criticism, the weakness of drama is also identified.

**METHODOLOGY:** The analytical pattern of this research is based on library studies. To comprehend the content and structure of the play, "Andorra," a thorough reading was initially conducted. The text was then analyzed from various perspectives based on Aristotelian theory and modern structure in a non-Aristotelian format.

**FINDINGS:** The main characteristic of Aristotelian play structure is its reliance on the unity of the three acts. On the other hand, modern drama is accompanied by elements such as non-locus, non-time, and narrative disruption. The investigations indicate that "Andorra" as a modern work has utilized elements from both the Aristotelian and modern patterns in its structure.

**CONCLUSION:** Analyze show that the play can be divided into two parts; Aristotle;(tables; one to 12) and non-Aristoteles (nine scene or Avant scene) Due to negative effects of Avant's(prediction) the non-Aristotle's part has less dramatic action and less creative narration which lead to less suspense in the play. this is a weakness of the work, but Frisch's strength is hiding Love beyond antisemitism. on the other hands, the hidden Love is main element of the start or end point of the drama.another main concern of the characterse of the play even the author himself is the concept of war. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire drama only at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire draonly at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire drama only at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads. analysis shows that there is no singe of fear ,horror , violation,of the law in the entire drama only at the end of the play does it become concrete with the presence of the black -clads.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7309

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 9 | 0 | 1 |

**مقدمه**

«با خودم فکر میکنم که بالاخره یه روز حقیقتو میگیم. ولی غافلیم که دروغ زالوست و حقیقت رو مکیده. این زالو رشد میکنه. من هرگز از چنگش رهایی پیدا نمیکنم.» (آندورا، ۱۳۴۷:۵۸). «وظیفهٔ هنرنمایشی به‌تصویرکشیدن صرف خود یک حالت عاطفی و احساس نیست، بلکه، وظیفهٔ آن به‌تصویرکشیدن، احساسی است که به انجام عمل بینجامد. وظیفهٔ هنرنمایشی، فقط ترسیم یک رویداد، بیرونی نیست، بلکه ترسیم تأثیر آن بر روح انسان است.» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۲۲). آنچه ساختار درام را میسازد وحدت سه‌گانه ارسطویی است که با شکست آن درام مدرن شکل میگیرد. ارسطو در کتاب «فن شعر» خود تراژدی را این‌گونه تعریف میکند: «تقلیدی از حادثه‌ای خوب، مرتبط، کامل و پایان‌یافته در اندازه معین است که موجب شفقت و ترس میشود و بدین‌وسیله موجب تزکیه میگردد.» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۱۹). مشخصه اصلی ساختار نمایشنامه ارسطویی استوار بر وحدت سه‌گانه است که عبارت‌اند از وحدت پی‌رنگ، زمان و مکان. «وحدت پی‌رنگ یعنی وقایع داستان زنجیروار و بی‌وقفه در جریان‌اند به‌طوری‌که یک مجموعه واحد را تشکیل میدهند؛ یعنی حادثه‌ای که ابتدا، میانه و پایانی دارد و به عبارتی هر واقعه ای نتیجه واقعهٔ دیگر است.» (ارسطو، ۱۹۸۲: ۲۵). این بدین معنی است که حوادث متعدد در نمایشنامه از نظر علت و معلول همانند یک زنجیره به هم متصلند به عبارتی دیگر «هر واقعه‌ای نتیجهٔ رویداد قبلی است.» (فرایتاگ، ۲۰۰۳: ۲۹). در ساختار تراژدی، ارسطو وحدت زمان را یک روز کامل در نظر میگیرد و به دلیل پیچیده بودن شرایط اجرا، سختی در جابه‌جایی عناصر صحنه و کمبود مکانهای اجرا سومین اصل یعنی وحدت مکان شکل میگیرد که عبارت است از اجرای نمایش تنها در یک مکان ثابت. با بازتعریف ماهیت درام برای انسان معاصر و فهم دقیق‌تر ما از دوران اولیه زندگی بشر میتوان بیان کرد که درام زیستی تنگاتنگ با او داشته است و به‌سختی میتوان روند عادی زندگی انسان گذشته را از آیین، مذهب و جنبه‌های نمایشی جدا کرد این درهم‌تنیدگی در یونان باستان دچار ساختار میشود و ما به نخستین تعریف دقیق از هنرنمایش دست مییابیم. در دوران مدرن اما چرخشی دوباره شبیه یک دور باطل به سمت گذشته‌ای داریم که تعریف و شناختی از خود نداشت. این درام مدرن با مؤلفه‌هایی چون بی مکانی، بی زمانی، شکست روایت و... همراه است. «در واقع اساس ادبیات امروز بر خودآگاهی قهرمان استوار است. درحالی‌که، عدم خودآگاهی، مشخصهٔ اساسی تراژدی‌های کلاسیک به شمار میرود.» (سونتاگ، ۱۳۷۶: ۷۸). «آندورا»، به‌عنوان اثری مدرن نمایش‌نامه‌ایست در دوازده تابلو، متعلق به «ماکس فریش» نویسندهٔ بزرگ سوئیسی. او در ۱۹۱۱ در زوریخ متولد شد دو سال در رشته زبان‌شناسی تحصیل کرد و به‌عنوان روزنامه‌نگار آزاد مشغول به کار شد، در ۲۶ سالگی تحصیل خود را در رشتهٔ معماری ادامه داد و حرفهٔ نوشتن را نیز در پیش گرفت. فریش رمان‌نویس، شاعر و طراح صحنه است. اما شهرت اصلی او به سبب درام‌نویسی است. معروف‌ترین آثار او عبارت‌اند از: «بیدرمن و آتش‌افروزان»، «اشتیلر»، «هوموفابر»، «اسم من گاتن باین است»، «مسافرت به پکن»، «دیوار چین»، «دون ژوان یا عشق هندسی»، «گراف اودرلند» و «آندورا». آنچه در میان آثار او «کم‌نظیر» لقب گرفته است نمایشنامهٔ آندورا است. نمایشنامه آندورا را ماکس فریش در سال ۱۹۸۵ شروع کرد و در پائیز ۱۹۶۱ به پایان رساند. این اثر در ایران به دست حمید سمندریان برای اولین‌بار ترجمه و در آذرماه ۱۳۴۷ بر روی صحنه رفت. نمایشنامهٔ آندورا در سال ۱۹۶۱ و پس از جنگ جهانی دوم منتشر شد. اگرچه متأثر از فضای پس از جنگ سرشار از کلمات و مفاهیم یهودستیزی است، اما صرفاً به این دلیل نمیتوان تمام ماهیت اثر را در مفهوم یهود ستیزی خلاصه کرد. نشانه‌های درون‌متنی فراوانی وجود دارد که حاکی از وجود مفاهیمی عمیق‌تر در لایه‌های زیرین نمایشنامه است. اینکه به دلیل وجود صفات منفی و حس نفرت به یهود نمایشنامه را به یک اثر یهودستیز

صرف محدود کنیم، نگاه ساده و سهل‌انگارانه‌ای به شاکله اثر و قدرت نویسنده است. هدف اصلی این مقاله بررسی و تحلیل عناصر دراماتیک نمایشنامه باتکیه‌بر «ساختار ارسطویی و غیر ارسطویی» به‌عنوان دو نظریهٔ اصلی در رویکرد نمایشنامه‌نویسی است تا با بررسی دقیق ساختاری و محتوایی نمایشنامه، مفاهیم و نکات اصلی و پنهان شده در لایه‌های زیرین اثر آشکار شود روش کار در این مقاله به شیوهٔ مطالعات کتابخانه‌ای است.برای تسلط بر محتوا و ساختار اثر در ابتدا به خوانش دقیق نمایشنامهٔ آندورا پرداخته شد و سپس متن بر اساس نظریهٔ ارسطویی و ساختار درام مدرن در قالب غیرارسطویی از جنبه‌های: «بی‌نظمی در زمان، شخصیت، روایت»، «پیشگویی»، «جنگ»، «یهودستیزی»، «آندورا» و «عشق» با دقت مورد تحلیل قرار گرفت.

با وجود معروفیت، اهمیت و محبوبیت نمایشنامهٔ آندورا، اثر ماکس فریش، در بین هنرمندان و پژوهشگران ایرانی، تا کنون، پژوهش، مقاله و تحقیقات ناچیزی پیرامون این اثر صورت‌گرفته که به‌جای تحلیل و تمرکز بر ساختار نمایشنامه بیشتر به شرح زندگی ماکس فریش پرداخته‌اند که از آن جمله میتوان به موارد زیر اشاره کرد:

_ از این فرهاد کش فریاد (سیری در زندگی و آثار ماکس فریش) / همایون علی‌آبادی

در این مقاله، همایون علی‌آبادی، پس از پرداختن به زندگی‌نامه ماکس فریش، به معرفی کلی آثار و شیوهٔ درام نویسی او میپردازد و فریش را با تورنتون وایلدر، فردریک دورنمات، برتولت برشت، در یک کفهٔ ترازو قرار میدهد و نزدیکی این بزرگان نمایشنامه‌نویسی را از جنبهٔ، «بیگانه‌سازی در نقش» یا «فاصله‌گذاری» میداند.

_ استفاده از مونتاژ در ساختار نمایشنامه، نقد و بررسی نمایشنامه آندورا/ حسن پارسایی

این مقاله مونتاژ را بخش مهم نمایشنامه آندورا میداند که ماهیتی تجربی دارد. یعنی هم‌زیستی دو روایت آغاز و پایان در کنار هم که از تکنیک‌های مونتاژ در سینما است.

_ آندورا/ مهرداد رهسپار

خلاصه‌ای از نمایشنامه ارائه میدهد، به تحلیل اجرای آندورای حمید سمندریان میپردازد و بازی بازیگران را بررسی میکند.

_ ماکس فریش نویسنده معاصر، اما کلاسیک / فیلیپ ولتی/ مهشید میرمعزی

خاطرات و تحلیل فیلیپ مورتی، سفیر سوییس در ایران از زندگی و آثار ماکس فریش است.

_ فریش نمایشنامه‌نویس / شیرین بزرگمهر

این مقاله بیشتر به توصیف زندگی فریش و نگاهی کوتاه بر نمایشنامه آندورا متمرکز است.

اکثریت آثار بالا که مرتبط با ماکس فریش و نمایشنامه آندورا هستند، وارد مقولهٔ نقد یا تحلیل اثر نشده‌اند. به همین منظور، در این مقاله سعی میشود بدون توجه به‌پیش فرض‌های موجود دربارهٔ نمایشنامه، دست به‌نقد و تحلیلی موشکافانه از اثر زده شود.

به دلیل پیچیدگی ساختار نمایشنامه و باهدف تسلط بیشتر خوانندگان بر تحلیلهای ارائه شده خلاصه‌ای از نمایشنامه ارائه میشود.

### خلاصهٔ اثر

این اثر نمایشی در شهری تخیلی به نام «آندورا» پرداخت میشود. شهری که مردمان آن خود را خاص و برتر میبینند و آندورا را مهد صلح، آرامش و دموکراسی میشناسند و به آندورایی بودن خود میبالند. تمرکز اصلی درام بر شخصیتی جوان به نام «آندری» است که متأثر از سخنان اطرافیان و دروغ پدر که معلم شهر است خود را

یهودی یتیم و پول‌پرستی میبیند که به فرزندخواندگی پذیرفته شده است و مورد قبول هیچکس در آندورا نیست. درحالی‌که او فرزند واقعی معلم و زنی به نام «سینی ورا» است. بی‌خبر از این حقیقت و به جرم یهود بودن بار سنگین توهین و حقارتهای زیادی را بر دوش میکشد و تنها عشق به خواهر خوانده «باربلین» او را به ادامهٔ زندگی در چنین محیطی امیدوار میسازد. پرسوناژهای آندورا در ساختار اجتماعی نمایشنامه، کشیش، معلم، نجار، کافه‌چی، پزشک، سرباز و کارگر را در بر میگیرد که هر یک متناسب باشخصیت درونی خود نسبت به آندری واکنشی منفی نشان داده و با سخنانی سرشار از تعصب خود او را مورد آزار قرار میدهند. با حضور سینیورا مادر حقیقی آندری و درخواست او، معلم که تاکنون به دلیل ترس، حقیقت را پنهان ساخته بود تلاش میکند تا آندری را از نژاد حقیقی خودآگاه سازد، اما این حقیقت برای آندری باورپذیر و خوشایند نیست؛ زیرا او عاشق باربلین است و قصد ازدواج با او را دارد. با آشکارشدن این راز تمام ساختارهای ذهن و روح او درهم میریزد. امید به زندگی را از دست میدهد و با وجود بی‌گناهی و شهادت دروغ کافه‌چی نومیدوار خود را تسلیم سیاه‌پوشانی میکند که به دلیل کشته‌شدن سینیورا (مادر آندری) اکنون شهر را به تسخیر گرفته‌اند و در پی یافتن یهودی قاتل هستند. اگرچه آندری در لحظه قتل سینورا هیچ حضوری ندارد؛ اما از سوی یهود شناس به‌عنوان یک یهودی شناسایی میگردد و به دار آویخته میشود. نمایش با خودکشی معلم، جنون باربلین و سخنان اندوهناک او با مفهوم چشم‌انتظاری برای آندری به پایان میرسد. در سراسر نمایشنامه آوانسهایی وجود دارد که در آن هر شخصیت دیالوگ‌هایی بر زبان میاورد که گویی در برابر دادگاهی ذهنی قرار گرفته و برای اثبات بی‌گناهی خود در مرگ آندری سخن میگوید.

## سابقهٔ پژوهش

### ۱. بی‌نظمی در زمان، شخصیت و روایت

«روایت» و «زمان» دو عنصر درهم‌تنیده هستند. ساختار روایت در زمان شکل میگیرد و با ضعف در زمان، روایت نیز متأثر میشود و این دو بر عنصر مهم «شخصیت» تأثیر مستقیم میگذارند. «هرچه نمایشنامه‌نویس شخصیتها و موقعیت آنها را کامل‌تر مجسم کند نمایشنامه به پیچیدگی و چندگانگی عالم واقع نزدیک‌تر میشود. این به آن معنا نیست که بگوییم نمایش اعم از اینکه آشکارا سیاسی باشد یا در پوشش، تأثیر سیاسی نخواهد داشت. در واقع نمایشنامه‌نویسانی همچون ایبسن و یا برناردشاو در بسیاری دگرگونیهای مهم اجتماعی و نهایتاً سیاسی سهم شایانی داشته‌اند.» (اسلین، ۱۳۸۲: ۱۱۸). در نمایشنامه آندورا با درامی مدرن روبه‌رو هستیم که با ساختار ارسطویی (وحدت زمان، مکان و روایت) در تضاد است و تلاش میکند بر خلاف نمایشنامه‌نویسانی چون ایبسن با فضایی غیر ارسطویی درامی سیاسی خلق کند. فریش در نمایشنامه خود، تکنیکهای نمایشی را راه خروج اثر از پارادوکس و بی‌نظمی درون نظم میبیند. او نمایشنامه را به دو بخش تقسیم میکند و این همان فن نمایشی است که به کار میبرد. در اثر، بیست ویک صحنه وجود دارد که از این تعداد، نُه صحنه به نام «آوانسن» و باقی تابلوهای یک تا دوازده هستند. صحنه‌هایی که به نام آوانسن نام‌گذاری شده‌اند، در آینده اتفاق خواهند افتاد و ما نام آنها را صحنه های پیشگویی میگذاریم. «اعتراف میکنم. اون روزها همهٔ ما تو اون جریان اشتباه کردیم... مگه من پسره رو بردم دار زدم؟» (آندورا، ۱۳۴۷: ۲۱). در این دیالوگ که آوانسن اول و صحنهٔ دوم نمایشنامه است، شخصیت کافه‌چی، گویی در مقابل یک دادگاه دست به اعتراف میزند. اعترافی که در آیندهٔ وقوع نیافته اتفاق خواهد افتاد و در آن از حادثه‌ای درگذشته حرف میزند. باتوجه‌به تضاد مفهوم زمان آوانس‌ها با زمان بیان آنها در روند درام به‌منظور ایجاد انسجام منطقی، ما زمان آوانس‌ها را حال در نظر میگیریم.

**نمونه آوانسنها**

جملهٔ «اعتراف میکنم» فعل زمان حال با مفهوم عملی در گذشته، یعنی (مرگ آندری) است که برای مخاطب نمایشنامه مفهوم آینده را دارد.

تابلوی اول نمایشنامه زمان حال را تصویر میکند. اما آوانسنها در یک بی‌زمانی و بی‌منطقی به سر میبرند. نمیتوانند آینده باشند، چون هنوز آینده اتفاق نیفتاده است. گذشته هم نمیتوانند باشند، چون هنوز گذشته شکل نگرفته است. ما با زمان حال حرکت میکنیم. باتوجه به اینکه آوانسنها مفهوم گذشته و آینده را نیز در بردارند، گذشته در این اثر هیچ‌وقت تبدیل به عینیت نمیشود. یعنی ما گذشته‌ای در این روایت نخواهیم دید و بنابراین، اثر فاقد اصلی‌ترین عنصر درام یعنی رویداد حوادث در زمان حال میباشد. باید دقت داشته باشیم که در آوانسنها به دلیل شکست ساختار ارسطویی، این وقایع و حوادث هستند که مفهوم زمان را برای مخاطب مشخص میکنند؛ یعنی مخاطب پس از آگاهی از حوادث به یاری خوانش تابلوها میتواند گذشته یا آینده بودن زمان در آوانسها را درک نماید. به‌عنوان‌مثال در دیالوگ کافه‌چی: «این تنها حرفیه که من بعد از این‌همه سال‌ها و ماه‌ها که گذشته هنوز میتونم بگم: من بی‌گناهم.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۲۱). این دیالوگ در اولین آوانسن نمایشنامه است و هنوز مخاطب هیچ آگاهی از ین حادثه به واسطه تابلو ها ندارد بنابراین در ذهن او به دلیل عدم آگاهی بر حادثه این آوانسن مفهوم آینده را میسازد. اما در این نمونه: «من اقرار میکنم. بهیچوجه ثابت نشده که سنگو کی بطرف اون زن خارجی پرت کرده بود» (همان: ۱۱۲). این دیالوگ از شخصیت یکنفر در آوانسن هفتم بیان میشود. در حالی که در تابلوی نهم حادثه مرگ سینیورا برای مخاطب آشکار شده است تکرار این حادثه در صحنه بعد به دلیل آگاهی مخاطب باعث میشود تا این آوانسن از نظر زمانی مفهوم گذشته را بیابد. اگرچه این وقایع هستند که مفهوم زمان آوانسنها را برای خواننده مشخص میکنند اما مخاطب باید دقت کند فریب ترتیب صحنه‌ها را نخورد زیرا ترتیب صحنه‌های اثر براساس زمانی، چیدمان منظمی ندارد. در آوانسن اول ازحادثه‌ای در گذشته‌ای دور صحبت میشود که به دلیل عدم آگاهی برای مخاطب مفهوم آینده را منتقل میکند در حقیقت آوانسن اول از آخرین حادثهٔ نمایشنامه آگاهی میدهد چنانچه صحنه‌ها چیدمان منظمی داشتند خواننده هم‌زمان میتوانست با جلو رفتن آوانسنها به اتفاقی که در ساختار ارسطویی شکل میگیرد، نزدیک‌تر شود، درحالی که با پیشتر رفتن اعترافات، ما از واقعیتی که در ساختار ارسطویی (تابلوها) روی میدهد، دورتر میشویم و این یکی از پیچیدگیهای ساختاری نمایشنامه است.

درام چینش اتفاقات در زمان حال است. با تحلیلهای بیان شده به نظر میرسد، بودونبود این نُه صحنه، نه‌تنها کمکی به شالودهٔ درام نمیکنند، بلکه باعث ازبین‌رفتن اندک تعلیق موجود در متن میشوند که تنها عامل قابل‌تحمل و تامل نمایشنامه است. این ضعف در ساختار، روایت و زمان در نمایش، سبب عدم فهم و درک درست شخصیتهای نمایشی نیز شده است. پیشگویی شخصیتها نمایانگر نوعی تناقض رفتاری است که متأثر از بی نظمی زمان است. این بی‌نظمی نوعی ضعف به‌حساب می‌آید و نمی‌توان با هیچ تفسیری بر آن سرپوش گذاشت.

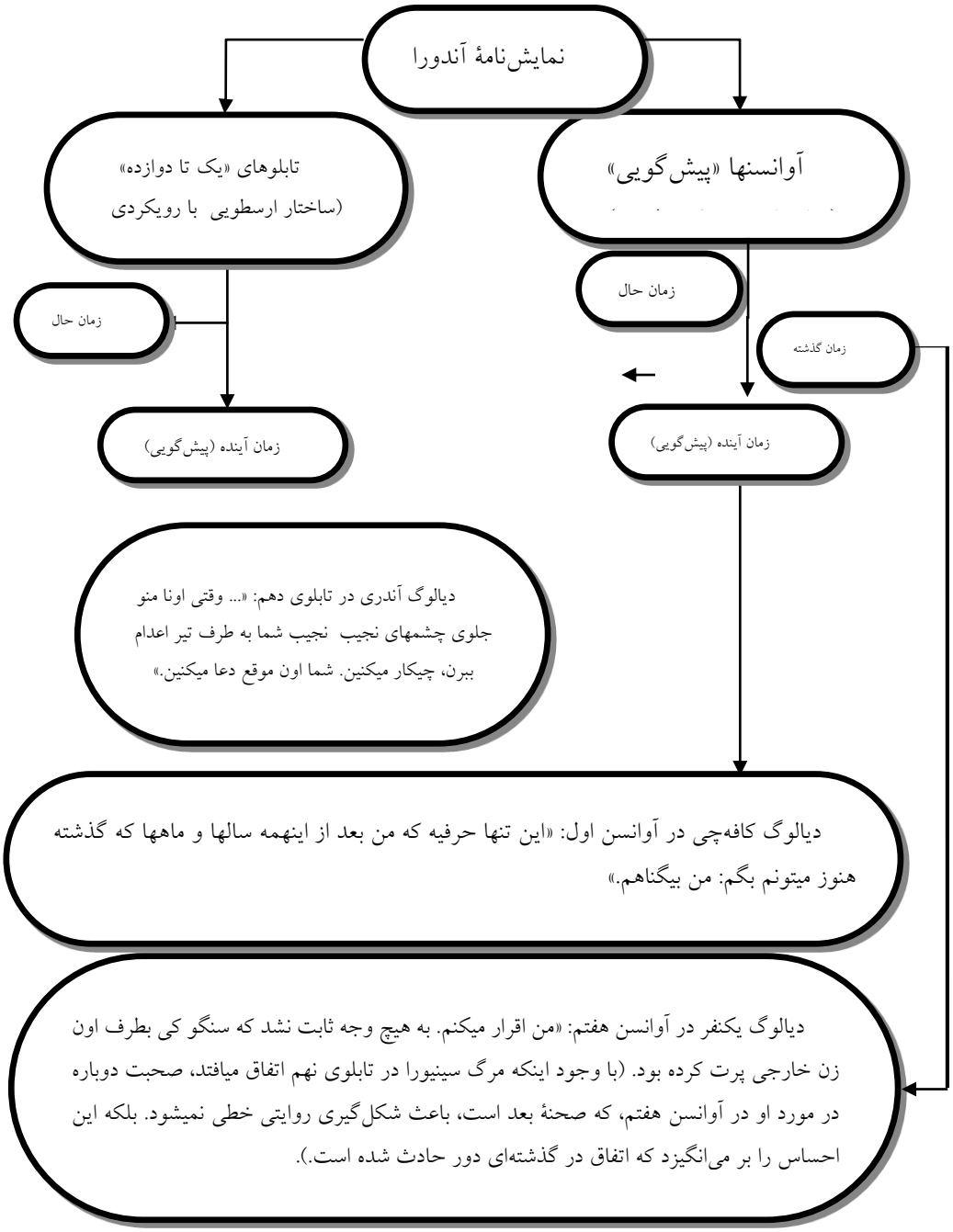
**۲. پیش‌گویی یا توهم پیش‌گویی**

پیش‌گویی یعنی آگاهی داشتن از اتفاقات، قبل از وقوع آن. «پیش‌گویی را می‌توان یکی از علوم بسیار قدیم و اولیه و هم چنین سخن‌گفتن از واقعه‌ای در آیندهٔ دور یا نزدیک بدون درنظرگرفتن واقع‌شدن یا نشدن آن نامید.» (نیکنام و صرفی: ۱۶۱). این مقوله کارکردی اجتماعی دارد؛ زیرا مخاطب به آن اعتماد کرده و بر اساس سخنان پیشگو رفتار میکند. بیشترین نمود آن را در ادبیات و اساطیر ملل میتوان مشاهده کرد. در شاهنامه پیشگویی از سوی عوامل طبیعی و فراطبیعی چون موبدان سروش، ندای غیبی و سیمرغ و... و در حماسه‌های یونان از سوی خدایان و راهبان صورت میگیرد. پیش‌گویی جاماسب درباره مرگ اسفندیار باهدف طلب تدبیر و نیرنگ برای رهایی از نسپردن حکومت به فرزند صورت گرفت، پیشگویی آتنا بر آخیلیوس باهدف بشارت بوده است. پیش‌گویی در فرایند داستان اهداف مختلفی چون اندرز، بشارت، هشدار شوم و آگاهی‌بخشی را در بر دارد و باهدف مهم گره‌گشایی و افزایش جذابیت و گیرایی در ساختار اثر به کار میرود. بر اساس بررسی انجام شده در ساختار نمایشنامه، نه صحنه، آوانسنها در حقیقت معنا و مفهوم پیش‌گویی را دارند. شخصیتها حکم پیشگو را پیدا میکنند. ماهیت اصلی اشخاص پیشگو است که در روند درام، با نام‌های دیگری نیز چون: کشیش، نجار، معلم و.... نیز شناخته میشوند. ما با توصیفی متناقض از شخصیتها در صحنه و آوانسنها مواجهیم، اشخاص در آوانسها با چهره‌ای متفاوت و بی‌گناه معرفی میشوند درحالی‌که در روند داستان ماهیتی سیاه و منفی دارند. از میان تمام پیشگوییهای درام که اشخاص ماهیت پیشگو دارند تنها در یک مورد با نمونه‌ای از پیشگویی با قدمت تاریخی مواجهیم. در تابلوی اول: «باربلین: حرفهای مردم حقیقت داره...حقیقت داره که یه روز صبح ساعت چهار اونا میان؟ با هزار زره‌پوش سیاه که از چپ و راست زمینهای ما رو ویران میکنن، و یا چترهای خودشون مثل ملخهای خاکستری از آسمون پایین میریزن.» (آندورا،۱۳۴۷: ۶). شخصیت (باربلین) در دست‌فروش اینجا به‌جای پیشگویی شخصی در قالب یک سوال اشاره به پیشگویی دارد که گویی باور مردم آندورا است و انچنان دقیق است که حتی زمان و ساعت وقوع نیز مشخص شده است. حضور چنین رویدادی در متن توقع وقوع حتمی و دقیق آن را ایجاد مینماید در حالی که عملاً در نمایشنامه با هیچ یک از معیارهای مطرح شده ای چون: ساعت وقوع، ویرانی زمین، فرود هزاران چترباز و... مواجه نمیشویم. نه تنها زمان و موقعیت دقیق آن به واقعیت نمیپیوندد. بلکه تمام مفهوم به مرگ آندری ختم میشود و این تناقض بزرگ شکل میگیرد که چرا باید یک پیشگویی با چنین دقتی به اشتباه درباره شخصی باشد که یهودی نیست زیرا بر اساس نشانه‌های متن آندری شخصیت ساده‌ای است که وجود چنین پیشگویی دقیقی برای او باور پذیر نیست.

بیشترین حجم نمایشنامه را پیشگویی در بر گرفته است که به دو صورت بیرونی (آوانسنها) و درونی (متن) نمایان است. به واسطه این حضور پررنگ، مخاطب در انتظار مشاهدهٔ کارکرد بیشتری از این عنصر و پرداخت حوادث دراماتیک متاثر از آن میباشد. اما برخلاف پیشگوییهای به کار رفته در متون ادبی، تاریخی و اسطوره‌ای، در این نمایشنامه کارکرد خاصی در روند درام ندارند. پیش‌گوییها تا پایان اثر در محدودهٔ آوانسنها باقی نمیمانند و این خروج و حضور در دل صحنه‌ها بر ساختارمندی اثر تاثیری منفی داشته است. آگاهی آندری به عنوان شخصیت اصلی از زمان مرگ خود نمونه‌ای از این خروج پیشگویی‌ها در دل صحنه‌های اثر است که بدون دلیلی منطقی و

کارکردی موثر شکل گرفته و تعلیق داستان را خدشه‌دار ساخته است. نکتهٔ قابل تامل آنکه اگرچه حضور پیش گویی در متن و خروج از آوانسها سبب ضعف ساختاری اثر شده و بر منطق داستان آسیب وارد کرده است، اما باید توجه داشت که پیشگوییهای درون متنی در مقایسه با آوانسها، نزدیک تر به مفهوم کلاسیک پیش‌گویی هستند. به نظر میرسد اگر این عنصر دراماتیک (پیش‌گویی) تنها در محدودهٔ متن پرداخت میشد، کامل تر و رساتر شکل میگرفت و درام را از ضعف ساختاری دور میساخت. نکتهٔ دیگر آنکه آوانسها فقط برای مخاطب مفهوم پیشگویی را دارند، چون از وقوع حوادثی در آینده خبر میدهند در حالی که برای اشخاص نمایش، آوانسها مسیر منطقی داستان هستند و گفت‌وگو در باب موضوعی که به وقوع پیوسته است. اما درام در ذهن شخصیتهای نمایش ساخته نمیشود. بلکه از حوادث و کنشها شکل میگیرد. زیرا شخصیتهای نمایش گرفتار نوعی بی‌مکانی و بی‌زمانی هستند و در این محیط درام خلق نمی‌شود. ساختار اثر به گونه‌ای است که تنها پس از بررسی دقیق آن به این نتیجه میرسیم که آوانسنها مفهوم پیشگویی را دارند. اما در روند معمول و خوانشی سطحی، گفتار شخصیتها در مفهوم یادآوری حوادثی از گذشته هستند. زمان درام و زمان پیشگویی باید یکسان باشد تا پیشگویی دارای ارزش شود. چنانچه آوانسها را زمان حال فرض کنیم، پیشگویی درام نیز در زمان حال بیان میشود با مفهوم گذشته دربارهٔ حوادثی که قرار است در آینده شکل بگیرد. پیچیدگی چنین تحلیلی نیازمند جزئی‌نگری در مفهوم زمان است. در ساختار درام بدون آوانسنها گذشته‌ای نداریم زیرا فابیولا (مجموعه‌ای سراسری از رویدادهای ممکن در روایت). در درام، عاملی دراماتیک محسوب نمیشود. نمونهٔ آن صحبتهای معلم درباره نجات آندری از شهر سیاهپوش‌ها است که تنها به عنوان گذشته‌ای پیشامتنی و قصه‌ای فاقد اعتبار است. با شکل‌گیری آوانسنها مفهوم «گذشتهٔ زیست شده در زمان حال یا حال زیست شده در زمان گذشته» را داریم که پیشگویی در آن اتفاق میافتد زیرا آوانسها در آینده‌ای دور بعد از حمله سیاهپوش‌ها و به دار آویختن آندری روی میدهد. اما در زمان حال بیان میشود. ما در اثر با دو زمان حال مواجهیم: اول سیر منطقی داستان و دوم زمان بی‌زمانی و بی‌مکانی آوانسنها. گویی به‌جای هم‌زمانی میان درام و پیشگویی با نوعی زمان پریشی در اثر مواجهیم.

**۱- نمودار مفهوم زمان در آوانسنها و تابلوهای نمایشنامه:**



### ۳. مفهوم جنگ

جنگ یکی از اصلی‌ترین، دغدغه‌های اشخاص نمایشنامه و حتی نویسنده است. تا جایی که در اولین تابلو با این مسئله برخورد میکنیم. باربلین در تابلوی اول به کشیش چنین میگوید: «حقیقت داره که یه روز صبح ساعت چهار اونا میان؟ با هزار زرهپوش سیاه که از چپ و راست زمینهای ما رو ویران میکنن.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۶) با این وجود این مقوله در هیچ جایی از متن، حتی نمودی فانتزی، نمادین و یا سوررئال هم ندارد. باید توجه داشت که مفهوم جنگ در فضایی غیرواقعی بررسی میشود در حالی که در سخنان اشخاص، با حقایق تاریخی آمیخته شده است. بنابر این جنگ در فضایی از خیال و واقعیت تاریخی شکل گرفته و تنها به مکالمه اشخاص محدود میشود. «کشیش: مگه وقتی سیاهپوشهای همسایه اون کارو کردن که آدم یاد قتل‌عام بچه‌ها در بیت اللحم میفتاد ما مردم این سرزمین خودمون رو بر ضد اونها مسلح نکردیم مگه برای فراری‌ها لباس جمع نکردیم؟» (همان، ۷). جنگ در اینجا تنها به عنوان خاطره‌ای از گذشته بدون هیچ نشانه و اعتبار متنی از زبان این شخصیت بیان میشود. بیشترین نمود جنگ در تابلوی هشتم است. در این تابلو حضور «زن سیاهپوش» موضوع گفت و گوی پیرامون جنگ را پررنگ تر میکند اما به نظر میرسد با نوعی بی‌خیالی و ساده انگاری همراه است. بررسی و تحلیل دیالوگها نشان میدهد شخصیتهای نمایش بیشتر درگیر خصلتهای منفی خود و ظاهرسازی هستند. دغدغه «کافه‌چی» به ظاهر مهمان نوازی اما در اصل پول‌پرستی است: «توی آندورا هنوز مصونیت مهمون از بین نرفته. اصل قدیمی و مقدس مصونیت مهمون!..... مخصوصاً که طرف هم یک خانوم باشه / کارگر: و پول قلمبه‌ای هم داشته باشه!» (همان، ۸۶). «دکتر» که باید نماد انسانی تحصیلکرده با وجدانی پاک و فروتن باشد بیشتر به دنبال یافتن فرصت برای تفاخر و تمجید از خود و مقام پوشالی‌اش هست او حتی در این تابلو که موضوع اصلی آن جنگ است، مجالی تازه برای سخنرانی به نفع خود مییابد: «من خیلی توی دنیا گشته‌ام باور کنید. معروفه که من یه آندورایی خالص و تمام عیارم... اگر غیر ازین بود که این پرفسور شما قید کرسیهای تدریس تمام دانشگاه‌های دنیا رو نمیزد... من میگم اونها جرات این کارو ندارن. شاعر بزرگ ما پرین میگه: سلاح ما بیگناهی ماست یا برعکس...» (آندورا، ۱۳۴۷: ۸۷-۸۲). شخصیت «یکنفر» که تنها دغدغهٔ او تلفظ و کاربرد درست صفت «خبرچین» برای زن سیاهپوش به‌جای تمرکز بر موضوع جنگ است: «نمیگن خبرچینه، میگن خبر چین. حتی اگه وضعیت ازینم ناجورتر باشه و طرف هم مونث باشه.» (همان، ۸۵). در نهایت سرباز که تنها در ظاهر از شجاعت حرف میزند اما در عمل آن چنان رفتار سخیف و هرزه‌ای دارد که به دلیل نگاه سنگین و آزاردهنده از سوی زن سیاهپوش مورد شماتت قرار میگیرد: «سینیورا: توی آندورا زن پیدا نمیشه؟» (همان، ۹۰). او آن چنان پست است که نه تنها در برابر این سخن سکوت نمیکند بلکه آن را دستمایه‌ای برای کنایه‌ای زشت میسازد: «سرباز: ازش پرسیدم واسه این اومده آندورا که تو مملکت خودش مرد پیدا نمیشه؟» (همان، ۹۰). تحلیلها نشان میدهد در سراسر درام کوچک‌ترین تأثیر و نمودی از جنگ در قالب ترس، وحشت جمعی، فقر و فشارهای اقتصادی، بی عملی به قانون و... در میان مردم آندورا حضور ندارد. از میان شخصیتهای نمایش، سرباز به عنوان تنها نماد گنگی از جنگ است که هیچ دغدغهٔ جدی برای چگونگی برخورد با مفهوم جنگ ندارد. او موجودی هرزه و لاابلی است که تنها به شهوت و میل شدیدش به زنان فکر میکند. «اینا لیاقت ندارن من واسه خاطرشون جنگ کنم. ندارن. اما من جنگ میکنم. برو برگردم نداره [...] من سربازم و دلم دختره رو میخواد.» (همان، ۱۹). مثل اینکه جنگ، از طرف نویسنده، برای مردم آندورا به درستی تعریف نشده است یا اینکه درک مخاطب اثر از جنگ متفاوت است. در تابلوی پنجم، کافه که به عنوان مهم‌ترین مکان برای گفت‌و گوهای سیاسی و اجتماعی ایست، چنین بحثی شکل میگیرد:

«یکنفر: خبر جدید چی داری؟
معلم: چرا میخندین؟
یکنفر: باز دارن تهدیدمون میکنن.
معلم: کی‌ها؟
یکنفر: کشور همسایه.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۵۹). این دیالوگ نشان میدهد جنگ برای مردم آندورا فقط یک شوخی و سرگرمی است.

در متن نمایشنامه، سیاهپوشها در مقام نماد عملی جنگ و آندوراییها در مقام میزبان منفعل شناخته میشوند تا روند پلات، ما را به این حقیقت مهم برساند که هر دو جبهه ضد یهود هستند. خصوصاً سرزمین آندورا با ساختار جغرافیایی و استراتژیک توصیف شده در درام هیچ‌گونه ارزش مادی یا معنوی خاصی برای مورد حمله واقع شدن ندارد. بنابر این حمله دشمن نابودگر به آندورا بی منطق به نظر میرسد. زیرا به هیچ عنوان نمی‌تواند در راستای اهداف جنگ‌سالارانه و اندیشهٔ ضد یهود سیاهپوشها باشد.

تنها در پایان اثر مفهوم جنگ از کلمه فراتر رفته و در نهایت با حضور سیاهپوشها شکل عینی مییابد. تمام جنگ بدون هیچ خشونتی از سوی دشمن و هیچ مقاومتی از سمت آندوراییها محدود به حضور یک یهودشناس میشود. گویی هدف اصلی حمله سیاهپوشها تنها دستگیری آندری و مرگ او است. در اینجا با تناقض ساختاری در درام مواجهه میشویم. اینکه چرا با وجود یهودشناس ماهر، آندری به عنوان یک غیر یهود کشته میشود در حالی که او بر اساس نشانه‌های موجود در متن، نه ریشه و نژاد یهودی دارد و نه میتواند نمادی برای یهودیان کشته شده در جنگ جهانی دوم باشد. «دکتر: اون دید این کارو داره، مطمئن باش. اون اصلاً بو میکشه. وقتی کسی از توی میدون رد بشه اون از راه رفتن تنها میفهمه یارو جهوده یا نه. از پاها میفهمه.» (آندورا، ۱۳۴۷: ۱۲۸). حتی اگر نویسنده به دنبال خلق چنین مفهومی در اثر خود بوده باشد. در حالی که بر طبق نشانه‌های کلامی در متن به دار آویخته می‌شود.

### ۴. یهود ستیزی

با خوانشی سطحی از اثر هم میتوان به روشنی، تکرار اسم یهود و یهودی را از زبان مردم آندورا شنید. مسئله اینجاست که این موضوع چطور باعث نابودی زندگی آندری در آندورا میشود و مردم این یهود ستیزی را تا چه مرحله‌ای میرسانند. «باربلین: میگن وقتی سیاهپوشها بیان، هرکسی را که جهود باشه میگیرن و بعد میبندنش به یه تیر و توی مغزش گلوله خالی میکنن!» (آندورا، ۱۳۴۷: ۹). «معلم: آندورائیها آدم‌های خوبی هستن، اما وقتی پای پول پیش بیاد، اونوقت اخلاق جهودها رو پیدا میکنن.» (همان، ۱۶). «سرباز: جهود بودن خنده نداره، هیچ خنده نداره. ببین! گوش کن! آخه یه جهود باید محبوبیت به دست بیاره.» (همان، ۲۰). «نجار: اولاً که اینجا نوحه خونهٔ جهودها تو اورشلیم نیست، در ثانی من که نگفتم میخوام تو رو بیرون کنم.» (همان، ۳۹). یهود ستیزی در متن و از طرف مردم شهر به همین اندازه در سطح میگذرد. نگاهی کلیشه‌ای به یهودیت که هنوز هم در میان مردم دنیا رایج است. و این شکل از برخورد نمیتواند آندری را به چنین سطحی از پوچی و تنفر از خویشتن برساند. جملاتی مثل پول پرست و حریص بودن یهودیها. مفهوم و نمود یهودستیزی در نمایشنامه بیشتر متاثر از ضعف شخصیتهای مختلف است که هر شخصیت متناسب با کمبودهای درونی خود نشانه‌هایی از یهود ستیزی را آشکار میسازد. کافه‌چی که مظهر پول پرستی است در گفتارهای خود از این صفت برای توهین به یهودیان استفاده

میکند: «آندوراییها آدم‌های خوبی هستند ولی وقتی پای پول پیش بیاد - من همیشه گفتم - اونوقت اخلاق جهود ها رو پیدا میکنن.» (همان، ۱۴). دکتر با شخصیتی مدعی که عاری از سواد و اخلاق است در صحنهٔ معاینهٔ پزشکی از آندری بیمار با بیان این جمله یهودیت را مورد تحقیر قرار میدهد: «ها بارک الله جانم. صدات باید به همین رسائی باشه تا هر جهودی که نام سرزمین مادری ما رو می شنوه زیر خاک فرو بره.» (همان، ۴۶). نجارکه بدون هیچ مهارتی فقط عنوان حرفه‌اش را یدک میکشد با بیان این جمله بر عدم لیاقت آندری و بی‌کفایتی یهودیان اشاره میکند: «حالا چرا میخواد حتماً نجار بشه؟ نجار شدن واسهٔ کسی که صنعت تو خونش نباشه آسون نیس. توی خون اونم چه جور می‌تونه صنعت باشه؟» (همان، ۱۱).

از میان تمام شخصیتهای نمایشنامه، کان «پدر آندری» عامل اصلی مفهوم یهودستیزی است. در روند درام ذهن مخاطب با این سوال مهم درگیر میشود که با فرض پذیرش مفهوم یهودستیزی در روند داستان، چرا پدر نژاد آندری را یهود معرفی می‌کند؟ که با تامل در ساختار اثر به این چهار پاسخ دست مییابیم:

۱. استفاده از صفت یهود برای آندری یک عمل آگاهانه از سوی نویسنده برای پرداخت فضای یهود ستیزی در نمایشنامه است.

۲. حضور این صفت در درام عملی اتفاقی و غیر اگاهانه از سوی نویسنده و تنها متاثر از فضای سیاه پس از جنگ است.

۳. نمود تناقض رفتاری در شخصیت داستان، «کان معلم» است.

۴. نمودی از ضعف ساختاری است زیرا سوالی است که هرگز در روند نمایش به پاسخی مناسب وشایسته نمیرسد.

### ۵. آندورا

در آغاز نمایشنامه، آندورا چنین معرفی می‌شود: «آندورای این نمایشنامه با سرزمین کوچکی که واقعاً به همین نام موجود است، ارتباطی ندارد. همچنین هیچ سرزمین دیگری مورد نظر نیست. بلکه آندورا فقط نامی است برای یک مدل.» (آندورا. ۱۳۴۷). مدل بودن آندورا ارتباط مستقیم با شهروندانش دارد. شهروندانی که کمتر از تابلوهای نمایشنامه‌اند: معلم، مادر، آندری، باربلین، کشیش، دکتر، کافه چی، نجار، یکنفر، سرباز و کارگر. آدمهایی به شدت معمولی که حتی توان رقم زدن کنشی نمایشی را ندارند. دغدغه‌هایی معمولی، سطحی و انسانی ماهیت وجودی اهالی آندورا را شکل میدهد. آندورا به تنهایی سرزمینی بی‌ماهیت است. تنها یک اسم که معنایی را از خود متبادر نمیکند. اسمی است که به واسطه شخصیتها و تعاریف آنها گویی سبقه‌ای فرهنگی و تاریخی دارد. اما برای مخاطب چندان باور پذیر نیست. در نتیجه پذیرش مفاهیمی چون یهود ستیزی عمق چندانی نمییابد. با توصیفات فریش، این مکان قدرتمند دارای فرهنگی غنی، انسان‌هایی متمدن و ضد یهود معرفی میشود که شخصیت اصلی داستان را به کام مرگ میکشاند. اما در حقیقت سرزمین آندورا دچار گسست مفهومی است. اگر نویسنده تعریف درست و دقیقی از مکان ارائه می‌داد، زنجیرهٔ اتصال و تأثیر گذاری مکان و شخصیتها و مخاطب با قدرت در کنار یکدیگر باقی میماند در حالی که به دلیل سستی در پرداخت مکان، شخصیتها دچار تناقضات رفتاری هستند و به تبع آن مخاطب نیز محکوم به سردرگمی است. آندورا در ساختار درام به دلیل نداشتن ویژگیهای مکانی به عنوان مولفه های اصلی یک سرزمین به نوعی تبدیل به شخصیت نیز میشود. «شخصیت – مکانی» است شبیه به شخصیت خیالی «گودو» در نمایشنامهٔ «در انتظار گودو» که از دید آندورایی‌ها جایی سرشار از افتخارات و غنای فرهنگی است. در حالی که آندورای تعریف شده از زبان شخصیتها نه تنها در نمایشنامه دیده نمیشود بلکه درست نقطهٔ

مقابل توصیف‌ها است. تنها زمانی که آندورا به عنوان مکان، ماهیت مییابد، در برخورد با مفهوم عشق است. زیرا عشق مفهومی جهان شمول و خارج از محدودهٔ زمان و مکان است.

### ۶. مفهوم عشق

شخصیت اصلی درام، «آندری» پسر یتیمی است که اگرچه هیچ نشانی از احساس و دوست داشتن در وجودش نسبت به پدر، نامادری و مادر حقیقی‌اش دیده نمیشود، اما به دلیل عشق به باربلین در طول نمایشنامه، تمامی حقارت‌ها را تاب می‌آورد و بی‌توجه به حجم آزارها، با نیروی عشق درونی شروع به تلاش، آینده نگری و خلق زندگی‌ای در دل فساد آندورا میکند با این امید که بتواند از پوسیدگی نجات پیدا کند. او فداکارانه حاضر است در برابر تحقیرها و عدم پذیرش نجار برای آموزش از حرفهٔ مورد علاقه خود دست کشیده و تبدیل به یک فروشندهٔ ساده شود «این همون چیزیه که امثال تو توی خونشونه. باور کن. هر کس هم باید همون کاری رو بکنه که توی خونشه. تو میتونی پول درآری اندری. پول. پول زیاد ....» (آندورا، ۱۳۴۷: ۴۰). در ذهن این شخصیت هیچ تعریف و جایگاهی برای مفاهیمی چون پدر، مادر و خواهر وجود ندارد. عشق به باربلین به عنوان خواهر خوانده، قوی‌ترین نیرویی است که او را به سمت زندگی میکشاند. در اولین ملاقات با زن سیاه‌پوش در مقام مادر اصلی خود، هیچ توجهی به رابطهٔ عمیق و خاص پسر و مادری ندارد. مادر، شخصی‌است شبیه به دیگرانی که احساسی در او بر نمی انگیزند. و با گرفتن هدیه انگشتری مادر تنها به یاد باربلین و تامین مالی برای آغاز زندگی با او میفتد. تمام دنیای احساسی آندری در وجود باربلین خلاصه میشود: «من از مملکت اونا، که ترکش میکنم، و از قیافه همشون متنفرم. فقط یک نفر هست که من دوستش دارم و همون یک نفر برام کافیه ...» (آندورا، ۱۳۴۷: ۶۳). این عشق آن چنان قدرتمند است که آندری را از پذیرش حقیقت درباره هویت واقعی خود باز میدارد او دیگر گوشی برای شنیدن سخنان کشیش، پدر و التماس‌های خواهرانه و دلسوزانهٔ باربلین ندارد. زیرا حاضر نیست باربلین را از مقام عشق تا حد خواهر تنزل دهد. باربلین: «تو دیوونه شدی... شنیدی؟ تو نابود میشی اگر حرف مارو باور نکنی، خودتو مخفی کن اندری: چرا خودمونو مسموم نکردیم باربلین، اون موقع که کوچک بودیم حالا دیگه دیر شده ....» (همان، ۱۱۹). باربلین معشوق، یگانه هدف برای وجود و زندگی آندری است و درست در لحظهٔ آگاهی از حقیقت، این شخصیت عاشق دست از تلاش و حتی زندگی میکشد و تسلیم مرگ میشود در ذهن عاشق آندری زندگی بدون حضور معشوق بی معنا و پوچ است. آنچه مرگ این شخصیت را رقم میزند نه چوبهٔ دار است و نه یهودستیزی، بلکه پاک کردن تنها جلوهٔ عشق از وجود اوست. تحلیلها نشان میدهد حضور این دو شخصیت و موضوع عشق، درام را در نمایشنامه شکل میدهد. عشق سادهٔ آندری به باربلین در لایهٔ ظاهری پلات است که در بررسی ساختار درام نمودی تابو وار مییابد. آنچه روایت را به تراژدی نزدیک میکند کثرت حوادث دردناک برای اشخاص درام است که عشق میان این دو شخصیت یکی ازین حوادث است. زیرا توانایی آن را دارد که با عدم حضور خود در روند درام، شخصیت را منفعل ساخته و تسلیم مرگ کند. رابطهٔ آندری و باربلین در مقام عشق، اگرچه در روند نمایش نمودی ظاهری و قدرتمند ندارد، اما در حقیقت آغازگر و پایان بخش درام است. عشق آندری به خواهر خود تابویی است که باید تبدیل به یک کنش دراماتیک شود و از سوی خرد جمعی مورد سرزنش قرار گیرد. اما مانند سایر مفاهیم در سطح میماند و تنها با بررسی مفهوم عشق تأثیر منفی آن آشکار میشود. «کان معلم» تنها پل ارتباطی و شکل دهندهٔ مفهوم تابو است که میتوانست با پرداختی بهتر، شدت کنش‌گری تابو در درام و به تبع آن سرزنشهای جمعی را ایجاد کند. اما ضعف ساختاری شخصیت، این عامل مهم را در حد یک مکالمه کوتاه پایین میاورد.

## نتیجه‌گیری

نمایشنامه آندورا در ظاهر درامی مدرن است. که به دو بخش ارسطویی و غیر ارسطویی تقسیم میشود تحلیل‌ها نشان میدهد آوانسنها ساختاری غیر ارسطویی دارند و اصلی‌ترین نماد مدرن در متن هستند سایر متن یعنی تابلوهای یک تا دوازده دارای ساختاری ارسطویی هستند. در درام روایت جایگاهی ندارد حتی درام مدرن به همین دلیل آوانسنها به خاطر حضور روایت محض، خالی از کنش دراماتیک هستند این یکی از نقاط ضعف ساختاری در بخش غیر ارسطویی نمایشنامه است. بخش ارسطویی به واسطه تأثیر منفی حضور آوانسنها (پیشگویی) دچار کمترین کنش دراماتیک میشوند. بیشترین نمود این تأثیر در قسمت ارسطویی، مبحث پیش‌گویی آندری از مرگ خود است که به دلیل خروج از بافت منطقی از ساختار ارسطویی فاصله میگیرد که به هیچ وجه قابل توجیه نیست. عنصر آوانسنها در ساختار مدرن میتوانستند روایتی در کنار ساختار ارسطویی باشند که با خلق روایتی خودساخته دست به خلاقیت بزنند در حالی که آوانسنها تنها واقعیت نوشته شدهٔ نمایش را به دور از هر خلاقیتی تکرار میکنند. در مبحث مهم جنگ ما شاهد واکنشی درست از جانب شخصیتها نیستیم، حتی سرباز در مقام نماد جنگ هیچ کنش موثر و فعالی را از خود نشان نمیدهد و این بی عملی در مسیر روایت در برابر چنین موضوع مهمی که شکل دهندهٔ اصلی درام است به دلیل عدم حضور واقعی و ملموس این اندیشه درساختار درام میباشد. بررسی مفهوم آندورا نشان میدهد که در حقیقت سرزمین آندورا دچار نوعی گسست مفهومی است. اگر نویسنده تعریف درست و دقیقی از مکان ارائه میداد، زنجیرهٔ اتصال و تاثیرگذاری مکان، شخصیتها و مخاطب با قدرت در کنار یکدیگر باقی میماند در حالی که به دلیل سستی در پرداخت مکان، شخصیتها دچار تناقضات رفتاری هستند و به تبع آن مخاطب نیز محکوم به سردرگمی است. با وجود ادعای اثر بر حضور پررنگ مفهوم یهودستیزی این عنصر با توجه به تفسیر ما از جغرافیای آندورا که به مثابهٔ نمایشنامه است و ضعف شخصیتها، تنها در سطح و کلام میماند. اصلی‌ترین نمود این ضعف در چرایی و چگونگی مرگ آندری مشاهده میشود. اگر چه بی‌نظمی در روایت سبب ضعف در ساختار شده است، اما قدرتمندی فریش در پرداخت مفهوم عمیق عشق در لایه‌های زیرین نمایشنامه است. او توانسته است در ورای کلمات یهودستیزی، عنصر اصلی شکل دهندهٔ درام، یعنی عشق را پنهان سازد. مفهومی با بیشترین تأثیر و کنش دراماتیک که تنها پس از کنار زدن لایه‌های کلام، برای خواننده آشکار میشود.

## مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ کارشناسی ارشد رشته کارگردانی و بازیگری مصوّب در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس استخراج شده‌است. سرکار خانم دکتر مارال غلامی کوتنایی راهنمایی این رساله را برعهده داشته و نویسنده مسئول بوده‌اند. آقای علی دلیر بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نهایی نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر دو پژوهشگر بوده‌است.

## تشکر و قدردانی

نویسندگان لازم میدانند مراتب سپاس و قدردانی خود را از جناب «آقای دکتر امید مجد» به پاس حمایتهای علمی ایشان اعلام نمایند.

**تعارض منافع**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریج داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است، و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجراشده وهیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسنده مسئول است، و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**


Rudolf Frisch, Max. (1368). Andorra. Translated by Hamid Samandarian,Tehran: Rooz.

Sontag, Susan. (1997). Is the age of tragedy over?. Translated by Chista Yasrebi, Tehran: Cinema and theater magazine. No. 22. p. 78

Esslin, Martin. (2002). What is the show?. Translated by Shirin Taavoni, Tehran: The show.

AliAbadi, Homayoun. (1987). Satiety in the life and works of Max Frisch. Tehran: Art and Architecture Magazine. No. 172. pp. 14-18.

Parsaie, Hasan. (2015). The use of montage in the structure of the play, Tehran: The show. No. 191. pp. 63-65.

Rahsepar, Mehrdad. (1966). Andorra. Tehran: Negin. No. 21. pp. 60-62.

Welty, Philip. (2007). Max Frisch is contemporary but classic writer. Translated by Mahshid Mirmoezi, Tehran: Simia. No. 1. pp. 21-50.

Bozorgmehr, Shirin. (2007). Playwriting by Max Frisch. Tehran: : Simia. No. 1. pp. 57-60.

MirzaNiknam, Hossein and Safari, Mohammad Reza. (2002). Prophecy in Shahnameh. Tehran: Journal of The Iranian Studies. No. 2. p. 158.

Freytag, Gustav. (2003). The technique of drama. Berlin: Authors' House

Aristoteles. (1982). The Poetics. Greek, German and Translated by. Manfred. Fährmann. Stuttgart: Reclam


**فهرست منابع فارسی**


فریش، ماکس. (۱۳۴۷). نمایشنامه آندورا. ترجمهٔ حمید سمندریان. تهران: انتشارات روز

سونتاگ، سوزان. (۱۳۷۶). آیا عصر تراژدی به پایان رسیده است؟. ترجمهٔ چیستا یثربی تهران: مجله سینما تئاتر، شماره ۲۲. ص ۷۸

اسلین، مارتین. (۱۳۸۲). نمایش چیست؟. ترجمهٔ شیرین تعاونی. تهران: انتشارات نمایش

علی آبادی، همایون. (۱۳۶۶). از این فرهاد کش فریاد. تهران: مجله هنر و معماری، شمارهٔ ۱۷۲. صص۱۴- ۱۸

پارسایی، حسن. (۱۳۹۴)،. استفاده از مونتاژ در ساختار نمایشنامه. تهران: نشریه تخصصی تئاتر، نمایش، شماره۱۹۱. صص ۶۳- ۶۵

رهسپار، مهرداد. (۱۳۴۵). آندورا. تهران: مجله نگین، شماره ۲۱. صص۶۰- ۶۲

ولتی، فیلیپ. (۱۳۸۶). ماکس فریش نویسندهٔ معاصر، اما کلاسیک. ترجمهٔ مهشید میرمعزی. تهران: مجلهٔ سیمیا، شمارهٔ ۱. صص ۲۱- ۵۰

بزرگهمر، شیرین. (۱۳۸۶). فریش نمایشنامه‌نویس. تهران: مجلهٔ سیمیا، شمارهٔ ۱. صص ۵۷- ۶۰

میرزا نیکنام، حسین و محمدرضا صرفی. (۱۳۸۱). پیشگویی در شاهنامه. تهران: مجلهٔ مطالعات ایرانی، شماره ۲. ص ۱۵۸

**معرفی نویسندگان**

**مارال غلامی کوتنایی:** دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

(Email: *maral.gh.lit@gmail.com* :نویسنده مسئول)

**علی دلیر:** دانش آموخته کارشناسی ارشد کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(Email: *ali.dalir.art@gmail.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Maral Gholami Kotanaei:** PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Shahid Madani University of Azerbaijan, Tabriz, Iran.
(Email: *maral.gh.lit@gmail.com*: Responsible author)

**Ali Dalir:** Master's Degree in Directing and Acting, Faculty of Arts, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.
(Email: *ali.dalir.art@gmail.com*)

مقاله پژوهشی

# جامعه‌شناسی اقتصادی و فرهنگی بر اساس یادکرد مشاغل و حِرَف در شعر عصر تیموری (مورد کاری: اشعار امیر علیشیر نوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی، هلالی جغتایی)

**علی کابیلی، مریم محمدزاده *، رضا آقایاری زاهد**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۱۴۱-۱۱۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7290

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** پیشه‌ها، حرف و ساختار اقتصادی یکی از گزاره‌های تاریخ اجتماعی است که بررسی و واکاوی گونه‌ها، قلمرو، خاستگاه و جنبه‌های گوناگون آن می‌تواند زوایای تازه‌ای از سبک رفتاری، زندگی و گذشتهٔ مردم را به ما بنمایاند. دیوانهای شعری را باید از جمله منابع و مأخذی برشمرد که قادر هستند واژه‌های جامعه‌شناسانهٔ بسیار ارزشمندی را از دوره در اختیار خوانندگان قرار دهند. هدف اصلی این جستار بررسی اشارات اجتماعی و جامعه‌شناسی پاره فرهنگهای اقتصادی، مشاغل و پیشه‌ها در ادبیّات عصر تیموری، از لابلای مجموعه اشعار بر جای مانده از شعرای این دوران است.

**روش پژوهش:** این مقاله با رویکردی توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و شیوهٔ سندکاوی با نگاهی جامعه‌شناسانه و تکنیک واکاوی نام مشاغل و حِرَف در دیوان شعری امیر علیشیرنوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی و هلالی جغتایی از شاعران دوران تیموری کوشیده ایم به ارائهٔ نتایج بپردازیم.

**یافته‌ها:** یافته‌های تحقیق نشان دهندهٔ آن است که ارتباط تنگاتنگی میان اوضاع جامعه در عصر تیموری و رواج هنر، صنعت و رونق بسیاری از مشاغل در قرن هشتم و نهم در ایران وجود دارد که انعکاس آن در آثار شعری این دوره بمثابهٔ گزاره‌هایی مناسب جهت رهیافت جامعه‌شناسانه انعکاس یافته است.

**نتایج پژوهش:** نتایج این بررسی نشان میدهد که در عصر تیموریان بدلیل توجّه تیمور و جانشینان وی از جمله شاهرخ میرزا به هنر و صنعت بویژه در پایتخت تیموریان هرات و توجّه به گسترش امور وقف، ساختن مدرسه، مسجد، پرورش معلّمان، وعاظ، خطیبان، دیوانهای اقتصادی و اداری، امور نظم اجتماعی چون قضاوت، شحنگی و... همگی مورد توجّه قرار گرفته و در شعر این دوران به کنایه یا اشارهٔ مستقیم توسط شاعران، یاد شده است.

تاریخ دریافت: ۱۹ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۲۰ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۰۵ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
جامعه شناسی ادبی، حِرَف و پیشه‌ها، شعر اجتماعی، عصر تیموری، هنر و صنعت.

* نویسنده مسئول:
m-mohammadzadeh@iau-ahar.ac.ir
(+۹۸ ۴۱) ۴۴۲۳۹۷۸۱

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 117-141

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Economic and cultural sociology based on mention of jobs and letters in Timurid era poetry (Working case: Poems of Amir Alishir Nawai, Ahli Shirazi, Jami, Shah Qasim Anwar, Shah Nematullah Vali, Helali Joghtaei)

**A. Kabili, M. Mohammadzadeh*, R. Agayari Zahed**
*Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 09 June 2023
Reviewed: 11 July 2023
Revised: 27 July 2023
Accepted: 12 September 2023

**KEYWORDS**
literary sociology, Trades and professions, Social poetry, Timurid era. Craft.

*Corresponding Author
✉ *m-mohammadzadeh@iau-ahar.ac.ir*
☎ (+98 41) 44239781

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Professions, professions and economic structure are one of the propositions of social history, and the examination and analysis of its species, territory, origin and various aspects can show us new angles of people's behavior, life and past. Poetry divans should be counted among the sources that are able to provide the readers with very valuable sociological words from the period. The main purpose of this essay is to investigate the social and sociological references of some economic cultures, jobs and professions in the literature of the Timurid era, from the collection of poems left by the poets of this era.

**METHODOLOGY:** This article is based on a descriptive-analytical approach based on library studies and the method of document analysis with a sociological perspective and the technique of analyzing the names of occupations and words in the poetry library of Amir Alishirnawai, Ahli Shirazi, Jami, Shah Qasim Anwar, Shah Nematullah Vali and Helali Joghtai. During the Timurid era, we tried to present the results.

**FINDINGS:** The findings of the research show that there is a close relationship between the state of society in the Timurid era and the spread of art, industry and the prosperity of many businesses in the 8th and 9th centuries in Iran, which is reflected in the poetic works of this period as propositions suitable for a sociological approach. has been reflected.

**CONCLUSION:** The results of this study show that in the Timurid era, due to the attention of Timur and his successors, including Shahrukh Mirza, to art and craft, especially in the capital of the Timurids, Herat, and the attention to the expansion of endowments, building schools, mosques, training teachers, preachers, orators, Economic and administrative courts, matters of social order, such as judgments, charges, etc., were all taken into consideration and mentioned in the poetry of this era with irony or direct reference by poets.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7290

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 46 | 0 | 0 |

**مقدمه**

هویّت اجتماعی و شاکله اصلی تمدن و فرهنگ هر قومی در ادبیّات آن ملّت انعکاس می‌یابد؛ لذا شناخت ویژگیهای فرهنگی و اجتماعی هر ملت و قومی، به بررسی و تحلیلهای جنبه‌های گوناگون جامعه‌شناسی و شناخت زوایای مختلف متون و آثار ادبی نیاز دارد. ادبیّات هر ملّت، آینه‌ای تمام‌نما از شاخصه‌های اصلی تفکرات اجتماعی، فرهنگ و تمدن آن ملّت بحساب می‌آید. از سویی آثار ادبی از جمله شعر، مولود شرایط تاریخی و اجتماعی هر عصر و دوران است و ارتباط تنگاتنگ و ذاتی میان ادبیّات و شرایط و اوضاع سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی وجود دارد؛ تا جایی که میتوان گفت «آفرینندگان راستین آثار هنری، گروه‌های اجتماعی هستند و نه اشخاص منفرد» (گلدمن، ۱۳۷۱: ص ۱۲).

دورهٔ تیموری یکی از ادوار تاریخی مهم و تأثیرگذار تاریخ ادبیّات ایران است. اهمیّت این دوره از دو جهت قابل توجّه است؛ نخست آنکه پس از ایلغار مغول، نخستین بار تیموریان توانستند ثبات و آرامش نسبی بر طبق منابع تاریخی بر ایران تا حدود زیادی حاکم نمایند. دوم اهمیّت و توجّهی که حاکمان تیموری به شکوفایی و رونق اقتصادی، هنری و فرهنگی نشان میدادند. قرن هشتم و نهم هجری همزمان است با روی کار آمدن حکومتهای محلی، ترکمانان و تیموریان و اضمحلال حکومت متمرکز مغول؛ دورانی که تیموریان بعلت توجّه به هنر، صنعت، معماری و شعر رونق و آبادانی بسیاری را در ابعاد گوناگون برای کشور ایران به ارمغان آوردند؛ گرچه خرابها و ویرانیهای حاصل از ایلغار مغول، درگیری حکومتهای محلی و تلاش تیموریان برای تصاحب قدرت و نزاع بر سر جانشینی تیمور شرایط را برای آرامش نسبی شاعران و هنرمندان آنچنان که بایسته و شایسته است فراهم ننموده اما بهر ترتیب اقدامات قابل توجّهی در راستای اصلاح امور رخ داد و ادبا و دانشمندان، اهل حرفه و پیشه‌وران مورد حمایت قرار گرفتند (ر.ک میرجعفری، ۱۳۹۵: صص ۹۷ ـ ۱۱۵؛ جکسون، ۱۴۰۲: صص ۶۰ ـ ۶۷).

پایگاه‌های اقتصادی و مشاغل و حِرف در طی قرون و اعصار گذشته بعنوان رکن اصلی در حیات اقتصادی و اجتماعی ایران بر سایر ارکان جامعه اعم از تمدن و فرهنگ و شعر و ادبیّات تأثیرگزار بوده و هست. این مؤلفه در طول تاریخ حیات سیاسی ـ اجتماعی ایران از اهمیّت، جایگاه و اعتبار ویژه‌ای برخوردار بوده است. با این همه توجّه به اشارات اجتماعی، خرده‌فرهنگهای اقتصادی و مشاغل و حرف در ادبیّات و شعر فارسی کمتر مورد توجّه محققان و پژوهندگان قرار گرفته است در حالی که کثرت و تنوّع توجّه به پیشه‌ها و حرف مختلف در ادبیّات هر عصر میتواند گزاره‌ای قابل توجّه در رشد اقتصادی یک مملکت و بازگو کنندهٔ بخشی از تاریخ ادبیّات آن جامعه باشد. جامعه‌شناسی فرهنگها یکی از موضوعات اساسی هر نهاد اعم از متون ادبی است که بمثابه یک کلیت فرهنگی میتواند از موضوعات محوری و اساسی در مطالعات میانرشته ای جهت آشکار شدن ابعاد گوناگون ماهیت جامعه‌شناسانه شعر بحساب آید. اطلاع از نقشهٔ فرهنگی جامعه ایران بر مبنای متون ادبی امکان شناخت زوایای گوناگون فکری مغفول در آثار ادبی را که بازتابی از شرایط فرهنگی، اجتماعی عصر و زمان خویش است، بخوبی فراهم می‌آورد. بر این اساس نظریه‌پردازان و اندیشمندان حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبی معتقدند که شناخت پدیده‌های اجتماعی و تحولات فکری، فرهنگی و اقتصادی یک ملّت در نتیجه شناخت آثار ادبی و توجّه به روابط اجتماعی میان افراد و حکومت بخوبی از طریق گزاره‌های ادبی و متون بر جای مانده از هر دوره بمثابه مواد اصلی و اولیه جامعه‌شناسی، قابل درک و دریافت است. چرا که آثار هنری و ادبی مواود و زاییدهٔ شرایط اجتماعی خاص خود هستند. شعر بعنوان شکلی منظوم از زبان همین قابلیت و توانایی را دارد و در طول تاریخ بسیاری از ادبا و شعار توانسته‌اند بکمک دیوانهای شعری خود، انعکاس دقیقی از اوضاع اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی عصر و

زمانهٔ خویش بدست دهند. شعر دورهٔ تیموری بعنوان یکی از ابزارهای مفید و سودمند در جهت شناخت موقعیت و شرایط اقتصادی، مشاغل و حِرف و پیشه‌های گوناگون بشمار می‌آید که کمتر مورد توجّه پژوهشگران قرار گرفته است؛ با توجّه به آنچه که ذکر شد مسألهٔ اصلی این پژوهش و هدف اصلی آن پر کردن خلاء موجود در زمینهٔ این نقیصه و پرداختن به مباحث جامعه‌شناسی اقتصادی در لابلای اشارات اجتماعی متون شعری عصر تیموری بر مبنای اشعار امیر علیشیر نوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی، هلالی جغتایی است. پرسشهایی که این جستار در پی پاسخگویی به آن است عبارت است از آنکه ارزش و کارکرد اطّلاعات اقتصادی پیرامون مسائل مختلف در ایران عصر تیموری که در در دیوان شعری شاعران منعکس شده است تا چه حد است؟ مهمترین مشاغل و حرفه‌هایی که بعنوان بخشی از خرده فرهنگهای موجود در نظام اقتصادی ایران در عصر تیموری در اشعار یاد شده منعکس شده است کدامند؟

## اهمیّت و ضرورت پژوهش

تاریخ اجتماعی هر عصر و دورانی در حقیقت انعکاسی از تاریخ سیاسی و حکومت است، بصورت قابل توجّهی میتواند در متون ادبی از جمله شعر منعکس شود. رویکردی که در آن شاعر تلاش میکند که خواسته یا ناخواسته به زندگی مردم، فرهنگ اقوام و جامعه بپردازد. اطلاعاتی که در لابلای متون ادبی از زندگی اجتماعی مردم بدست می‌آید گاه آن اندازه که باید و شاید مورد توجّه مورخان سنّتی قرار نگرفته است و برای تکمیل یا جبران این نقص و خلاء موجود و شناخت شرایط سیاسی و اجتماعی هر عصر که ارتباط تنگاتنگی با تاریخ ادبیّات آن جامعه دارد، ضروری بنظر میرسد کندو کاو جامعه شناسانه و دقیقی در متون ادبی صورت پذیرد؛ گذر منابع ادبی بمانند دیوانهای شعری از جمله مهمترین این آثار هستند که مشحون از اطلاعات ارزنده و آینهٔ تمام نمای آیینها، رویدادها و زبان حال ملتها بشمارمی‌آید؛ از همین روی این‌گونه آثار از جایگاه ارزشمندی در مطالعات تاریخ اجتماعی و فرهنگی یک ملّت برخوردارند. بمنظور شناخت شرایط و اوضاع جامعه در ادوار مختلف، ناگزیر از مطالعهٔ آثار ادبی هستیم «جامعه‌شناسی ادبیّات نشان میدهد که ادبیّات نیز مانند [نهاده‌هایی چون] خانواده، آموزش و پرورش، حکومت، اقتصاد و... یک نهاد اجتماعی است؛ یعنی ریشه در زندگی اجتماعی دارد. در واقع جامعه‌شناسی ادبیّات مطالعه علمی محتوای اثر ادبی و ماهیت در واقع بیشتر کارهای آن در پیوند با دیگر جنبه‌های زندگی اجتماعی است» (ستوده، ۱۳۸۷: ص ۵۶). ادبیّات نه تنها بر جامعه اثر میگذارد بلکه میتواند اوضاع و احوال جامعه را در خود منعکس کند. «رنه ولک» در کتاب «نظریه های ادبیّات» از ادبیّات بعنوان نهاد اجتماعی یاد میکند و ملاکهای اجتماعی بودن آن را چنین مورد توجّه قرار میدهد «ادبیّات سنتی، مثل مجموعهٔ نهادها و سازمانها در ذات خود اجتماعی هستند... خود شاعر نیز یکی از اعضای جامعه است که منزلت اجتماعی خاصی دارد... ادبیّات وظیفه یا فایده‌ای اجتماعی دارد که نمیتواند فردی باشد حتی نمیتوان آنها را جزئی از نهادهای اجتماعی دانست؛ آنها خود نوعی اجتماعی هستند که به نهادهای دیگر سخت گره خورده‌اند» (ولک، ۱۳۷۳: ص ۹۹).

## هدف پژوهش

هدف اصلی این جستار، شناسایی خرده‌فرهنگهای موجود در متون ادبی دورهٔ تیموری بر مبنای نظام اقتصادی، حِرَف و مشاغل است تا معیار و سنجه‌ای جامعه‌شناسانه برای ارزیابی و بررسی نظام فکری شعر دورهٔ تیموری بدست آوریم.

**روش پژوهش**

پژوهش پیش رو مطالعه‌ای است توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای روش سندکاوی و کتابخانه‌ای که جهت دستیابی بنتایج و دستاوردهای پژوهشی اشعار امیر علیشیر نوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی، هلالی جغتایی مورد مطالعه قرار گرفته است. جهت دستیابی به اطلاعات لازم، دیوانها بص‌ورت بیت به بیت مورد مطالعه قرار گرفته‌اند؛ واژگان مرتبط، شناسایی شده سپس با بهره‌گیری از دانش جامعه‌شناسی به تحلیل آنها پرداخته‌ایم. شایان ذکر است مشاغلی که در اشعار به آنها توجّه شده است در صورت کاربرد کنایی، استعاری یا بلاغی نیز لحاظ شده‌اند و در مواردی که تعداد ابیات هر شاعر بیش از یک بیت بوده، جهت رعایت اختصار، بیتی که دلالت روشنتر و رساتری دارد مدّنظر قرار گرفته است. در پایان ذکر این نکته قابل توجّه است که پژوهش پیش‌رو قصد ندارد به ارائه آمار بپردازد؛ از این رو نمونه‌ها بصورت هدفمند، سامانمند جهت تحلیل محتوایی بروش جامعه‌شناختی مورد توجّه قرار گرفته‌اند.

**پیشینهٔ پژوهش**

با توجّه به بررسیهای بعمل آمده پژوهشی که بصورت اختصاصی به بحث و بررسی جامعه‌شناسی حِرَف و پیشه‌ها در شعر تیموری پرداخته باشد، یافت نشد؛ از میان پژوهشهای انجام شده میتوان در خصوص تاریخ اقتصادی عصر مغول و نیز توجّه به برخی جنبه‌های اجتماعی در دیوان شعرای این عصر بمواردی اشاره نمود که البته بلحاظ هدف پژوهش، با جستار پیش رو متفاوت میباشند و این آثار یا با موضوع اصلی این پژوهش یعنی بررسی جامعه‌شناسی پیشه‌ها و مشاغل موجود در شعر عصر تیموری متفاوت هستند و یا بمحدودهٔ کتب انتخابی مورد نظر و جامعه آماری آن مربوط نمیباشند. در خصوص اشاره به حرفه‌ها و مشاغل گوناگون و صنایع در دورهٔ تیموری مقالات علمی تاکنون منتشر شده است که چنانچه ذکر نمودیم ارتباط میان این پژوهشها با جستار پیش‌رو در هدف تحقیق و دستاورد و نتیجه متفاوت است، اما هر کدام گوشه‌ای از وضعیت اجتماعی ـ اقتصادی عصر تیموری را در پرتو توجّه به هنر و مشاغل گوناگون آشکار میسازند؛ از آن جمله:

پریوش و محمودی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل جامعه‌شناختی شهرآشوبها بعنوان تاریخ منظوم در عصر تیموری» متن‌پژوهی ادبی، سال ۲۲، شمارهٔ ۷۷، نویسندگان در این مقاله اوضاع اجتماعی عصر تیموریان را با توجّه به شهرآشوبهای برجا مانده از دوران تیموری مورد نقد و واکاوی قرار داده‌اند.

لعل شاطری و رجبی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «پارچه‌بافی در دورهٔ تیمور؛ مطالعهٔ موردی پارچه‌های بکار رفته در تزئین چار مراسم طوی» نشریهٔ تاریخ و فرهنگ، سال چهل و هشتم، پیاپی ۹۶، به موضوع تأثیرپذیری هنر پارچه‌بافی در رونق این شغل و نیز تأثیر سبک و سیاق هنر پارچه‌بافی ایرانی و دوری از شیوه‌های سبک چینی در نقوش و رنگ‌بندی و استقلال هنری هنرمندان این عرصه پرداخته‌اند.

الوندی و پروندی (۱۳۹۲) در مقاله «گونه‌شناسی مشاغل و پایگاههای درآمدی یاد شده در دیوانهای شعر فارسی قرنهای هشتم و نهم» نشریهٔ تحقیقات تاریخ اجتماعی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال سوم، شمارهٔ دوم مشاغل مرتبط با اجزای عبادات آیینی ـ دینی، مشاغل مرتبط با احکام اجتماعی دینی، آموزش و ادارهٔ اماکن دینی را در شعر ابن یمین، شرف‌الدین یزدی، حسن کاشی، نورالدین طوسی اسفراینی و ابن حسام خوسفی تحلیل نموده‌اند. مقاله مذکور در روش‌شناسی و توجّه به برخی حرف و مشاغل در این جستار مورد توجّه قرار گرفته است؛ اما دامنه اطلاعات مربوط به مباحث نظری، جامعه‌شناسی اقتصادی عصر تیموری و پایگاههای اقتصادی

که نگارندگان در این مقاله مورد توجّه قرار داده‌اند و نیز جامعهٔ آماری پژوهش با تحقیق الوندی و پروندی متفاوت است.

آفرین (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیل واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی از دورهٔ تیموری تا قاجار» فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی سال دوازدهم در بخشهایی به هنر نقّاشی در دورهٔ تیموری و نقش استاد بهزاد در نوآوری نگارگری در این دوره توجّه نموده است.

حامدی و حیدری هوشیار (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «هنرهای ظریفهٔ عصر تیموری» فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی تاریخ، سال چهارم، شمارهٔ پانزدهم چندین هنر رایج در عصر تیموری از جمله هنر خوشنویسی، نقّاشی، تذهیب و تجلید (جلد کردن) کتاب را در عصر و زمانهٔ تیمور و فرزندان و جانشینان وی بررسی نموده‌اند.

با توجّه به بررسیهای بعمل آمده ا میتوان اذعان کرد که با توجّه به جامعهٔ آماری اشعار امیر علیشیر نوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی و هلالی جغتایی و نیز مباحث دقیقی که در خصوص شرایط اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی عصر تیموریان مورد توجّه نگارندگان قرار گرفته است، هیچیک از پژوهشهای صورت گرفته از جامعیت این پژوهش برخوردار نبوده‌اند و جای خالی توجّه دقیق به مباحث اقتصادی و علل رونق و رواج برخی مشاغل در دوران تیموری بعنوان یکی از ادوار درخشان هنر و صنعت در ایران پس از اسلام، در میان پژوهشهای انجام شده در ارتباط با تاریخ ادبیّات، خالی بود؛ لذا با انجام این جستار میتوان تا حدودی این نقص را برطرف نمود.

## بحث و بررسی

### مروری بر رونق اقتصادی در حکومت تیموریان

حکومت تیموریان که بطور عمده ایلیاتی و قبایل صحراگرد بودند پس از ایلخانان مغول بر ایران حاکم شدند و امیر تیمور (م ۸۰۷ هـ .ق ) و جانشینان او نه تنها به آبادانی شهرها پرداختند بلکه بقا و شکوفایی زندگی اقتصادی، هنری و اجتماعی مردم ایران را بسیار بیشتر از حاکمان مغول مدّنظر قرار دادند. تیموریان اهمیّت توجّه به رونق اقتصادی را درک نموده بودند. بازار هرات در زمان تیمور و شاهرخ احیا شد و بسیار رونق گرفت و هرات به کانون فعّالیت صنعتگران در زمان سلطان حسین بایقرا تبدیل شده بود. بسیاری از محققان و پژوهشگران برآنند که مناطقی که توسط تیمور فتح شد از روزگار سابق آبادتر و شکوفاتر گشتند (ر.ک یزدی، ۱۳۸۷: ص۱ / ص ۲۲۱؛ حسین تربتی، ۱۳۴۲: ص ۳۷۰). تیموریان اهمیّت توجّه به رونق اقتصادی را درک نموده بودند. بازار هرات در زمان تیمور و شاهرخ احیا شد و بسیار رونق گرفت و هرات به کانون فعّالیت صنعتگران در زمان سلطان حسین بایقرا تبدیل شده بود. بسیاری از محققان و پژوهشگران برآنند که مناطقی که توسط تیمور فتح شد از روزگار سابق آبادتر و شکوفاتر گشتند (ر.ک یزدی، ۱۳۸۷: ص ۱ / ص ۲۲۱؛ حسینی تربیتی، ۱۳۴۲: ص ۳۷۰). پس از هجوم ویرانگر قوم مغول و استقرار حکومت ایلخانان از قرن هفتم (هـ . ق) در ایران ثبات و آرامش نسبی جای خود را به آشوب و هرج و مرج و تاخت و تاز مغول داد و اقتصاد ایران با رونق و شکوفایی نسبی مواجه شد. حکومت تیموریان ۹۰۷ ـ ۷۸۲ هـ . ق را میتوان یکی از نقاط عطف تاریخ اقتصادی، اجتماعی و سیاسی ایران بشمار آورد. تیموریان علاقهٔ زیادی به عمران و آبادانی داشتند تا در پرتو فعّالیتهای اقتصادی بتوانند جایگاه و پایگاه فرهنگی خود را اعتلا بخشند و از طریق شکوفایی و رونق اقتصادی و توجّه به اصناف و پیشه‌وران و تجار خرد و کلان اعم از صنعتگران، شیشه‌سازان، تفنگ‌سازان و... به بقاء حکومت خویش کمک نمایند (شیاسی، ۱۳۹۷: صص ۸۱ ـ ۸۲).

سیاستهای اقتصادی حکومت تیموریان بویژه در زمان تیمور به گسترش نظام اقتصادی و تجارت داخلی و خارجی با ممالک گوناگون حتی منتهی شد. «حسن توجّه [تیمور] بمقولهٔ تجارت و تلاشهای دیپلماتیک وی برای تأمین امنیت تجار به حکمرانان ممالک دیگر از جمله مصر و... دیده میشود. بعدها همین رویه را شاهرخ نیز در پیش گرفت. اقدامات تأمینی تجارت از جانب تیمور با محوریت شهر سمرقند تأثیر بسیاری بر اقتصاد ایران و شکوفایی آن داشت» (فرحناکی و یوسفی‌فر، ۱۳۹۷: ص ۱۵۵). در دولت تیمور، در برهه‌هایی تجار، کسبه و اهل پیشه، و وامهایی را جهت کسب و کار خویش دریافت میکردند و حکومت وظیفه داشت از خزانهٔ حکومتی، زمینه را برای کمک به پیشه‌وران و صنعتگران فراهم نماید (ر.ک بار تولد، ۱۳۰۸: ص ۲۱۳). از سوی دیگر تیمور به جنگها و نزاعهای داخلی اشراف زمین‌دار در ایران و غارتگری و چپاول آنها خاتمه داد؛ هر چند عمر حکومت تیموریان چیزی در حدود ۳۶ سال بود اما نتایج این تمرکززدایی در بخش ثروت و ایجاد حکومت یکپارچهٔ مرکزی که در سمرقند پایتخت تیموریان انباشته شده بود، فروکش کردن جنگهای داخلی، امنیت راهها و مرزهای اعطای زمینهای بزرگ به امرا و حاکمان محلی، تقسیم اراضی زراعی و روستاها به مالکان با نظارت بر تولید محصولات کشاورزی و عمران و آبادانی مشاغل و بطور خلاصه رونق اقتصادی بود (حافظ ابرو، ۱۳۷۰: صص ۹ ـ ۱۱).

جانشینان تیمور نیز در ادامهٔ فعّالیتهای اقتصادی، فرهنگی و عمرانی تیمور در ایجاد آرامش نسبی کشور تلاش نمودند و زمینهٔ رشد و ترقی اقتصادی را فراهم نمودند؛ بعنوان مثال بنا به تأیید منابع تاریخی دوران حکومت شاهرخ تیموری (م ۸۵۰ هـ .ق) ثبات اقتصادی و سیاسی ایران بسیار قابل توجّه بود. شاهرخ از بدنهٔ اقتصادی جامعه یعنی کشاورزان بشدت حمایت میکرد و در آبادانی شهرها بسیار میکوشید بر طبق گزارشات اطرافیان شاهرخ و امرا و حاکمان وی در اقصی نقاط ایران در آباد کردن شهرها، و روستاها و رونق اقتصادی بسیار سهیم بوده‌اند (ر.ک خواندمیر، ۱۳۷۲: صص ۱۶۶ ـ ۱۶۹). پس از شاهرخ الغ بیگ (م ۸۵۰) و سلطان ابوسعید (م ۸۷۳) نیز در این زمینه تلاشهای بسیاری داشتند (ر.ک سمرقندی، ۱۳۸۳: ۴ / ص ۸۶۱). علاقه و توجّه تیموریان به بهبود اوضاع اقتصادی، رونق بخشیدن به فعّالیت بازاریان و شکوفا شدن بسیاری از بازارهای مهم عصر تیموریان خود دلیلی بر ترقّی و پیشرفت اقتصادی ایران در این دوران تاریخی است.

در توصیف اوضاع و شرایط ایران و ثبات و آرامش نسبی ایجاد شده توسط تیمور از زبان وی آمده است: «آنچه موجب روال و انتقال دولت بود از آن اجتناب کردم و از ظلم و فسق که انقطاع نسل میکند و قحط و وبا آرد، احتراز لازم دانستم» (حسین تربتی، ۱۳۴۲: ص ۱۶۹). در دورهٔ حکومت تیموریان، یاسای چنگیزی که از مهمترین مبانی قضاوت بشمار میرفت، تا حدود زیادی در مباحث اقتصادی و نظامی با قوّت و شدت و اعمال نظر بسیار از سوی حاکم، مورد توجّه قرار میگرفت. تیمور با نظر به یاسای چنگیزی و آمیختن آن با قوانین اسلامی، قواعدی معروف به تزوکات (طرح) را ترتیب داد. در این قواعد، هر یک از طبقات مختلف اجتماعی، دارای جایگاه و مرتبهٔ خاصی بودند؛ محدودهٔ عمل و فعّالیت هر طبقه کاملاً مشخص بود و درست همین نظم در برنامه‌ریزی و اجرای آن بود که سبب شد اوضاع ایران در زمان تیموریان بویژه در مسألهٔ امنیت، اقتصاد و هنر نسبت به دورهٔ قبل از اهمیّت و رونق بیشتری برخوردار باشد (ناصری داوودی، ۱۳۷۸: صص ۱۳۵ ـ ۱۳۶). شکوفایی و پیشرفت و ترقی شهرهایی مانند هرات، مشهد، شیراز و بازارهای آنان نتیجهٔ عنایت و توجّه تیمور و جانشینان او از نظر اجتماعی و اقتصادی بود. بنا به گزارش و روایات تاریخی، شهرهای بسیاری در ایران در دورهٔ تیموری، درخشانترین دوران خود را سپری کردند و مردم از رفاه کامل برخوردار بودند (ر.ک واله اصفهانی، ۱۳۷۲: صص ۵۲۲ ـ ۵۲۳؛ حافظ ابرو، ۱۳۷۰: صص ۶۲ ـ ۶۳).

از نظر جامعه‌شناسی ادبی بمثابه منابعی که گزاره‌های تاریخی و اجتماعی را بخوبی در خود منعکس میکنند، اهمیّت فراوانی دارند چرا که حرفه‌ها، مشاغل و کیفیت آنها میتواند در این متون منعکس گردد از آنجا که گذر زمان و تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی تغییرات بسیار زیادی را در زیر بنای بافت فکری و اجتماعی هر جامعه ای فراهم میکند و ضرورتهای زندگی سبب حذف یا ایجاد برخی مشاغل میشود، از این لحاظ شعر و ادب فارسی را میتوان گنجینه‌ای از تاریخ اجتماعی بحساب آورد که علاوه بر ذکر حرفه‌ها و صنایع و طبقات اجتماعی، ویژگیهای روحی و روانشناسی اجتماعی مردم را نیز دربر میگیرد.

## جامعه شناسی پاره فرهنگهای اقتصادی، حِرَف و پیشه‌ها در دیوان شعری شاعران عصر تیموری

در این قسمت به تفکیک مشاغلی را که شاعران به آنها اشاره داشته‌اند اعم از نکاتی که بصورت غیرمستقیم، تلویحی و کنایی است و با توجّه به حرفه و پیشه بصورت مستقیم، مدّنظر و تحلیل و بررسی قرار خواهیم داد.

### مشاغل مربوط به امور دینی و مذهبی

### واعظ و امام جماعت

در تفکر و نگرش و بینش اجتماعی ـ اقتصادی که در دورهٔ تیموریان وجود داشته است بمانند سایر دوره‌های اسلامی، امام جماعت و واعظ بعنوان پیشه‌ای که از سمت حکومت یا واقفان هزینه دریافت میکرده‌اند، بعنوان یکی از مشاغل و حرفه‌های عهد تیموری در نظام اقتصادی حائز اهمیّت است (ر.ک فضل‌الله، ۱۳۷۸: ص ۲؛ ویلبر و گلمیک، ۱۳۷۴: ص ۱۳). امیر علیشیرنوایی در دیباچهٔ دیوان خود در حمد و ستایش پروردگار و منقبت ممدوح میگوید:

رسول ابیض و اسود امام یثرب و بطحا　　امیر فاسق و فاجر شفیع سارق و زانی
(نوایی، ۱۴۰۰: ۳۱۲)

در عصر تیموریان توجّه به مسائل دینی و مباحث آیینی رونق گرفت « دراین دوران عدهٔ کسانی که به جامعهٔ اهل مذهب وارد میشدند، فزونی یافت. بنابراین مساجد، مدارس و خانقاه‌های بسیاری ساخته شد تا بترویج دین و مذهب و علوم دینی بپردازند» (دلبری، ۱۳۹۶: ص ۸۴). واعظان، خطیبان و سخنوران از جملهٔ همین مبلغان دینی بودند که در حکومت تیموری دستمزد خود را معمولاً از محل وقف اماکن مذهبی حکومت و یا بانیان مراسم دریافت میکردند (بلر، ۱۳۸۷: ص ۵۶).

واعظ افسرده از غوغا زمانه رهاند مرغ حال　　از هجوم عشق فریاد دل افکاران خوش است
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۶۹)

واعظان تا چند منع جام و ساغر میکنند　　چون دماغ خویش را هم گه گهی تر میکنند
(همان: ص ۱۳۱)

واعظ بسر منبر گوید همه از کوثر　　من مست و برد خوابم زین بلعجب افسانه
(همان: ص ۳۰۷)

در ابیات ذیل نیز به این شغل اشاره شده است:

گرمی مجو بمجلس واعظ که مسمع　　گر باشد آتش از دم سروش بیفسرد
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۷۶)

عقل اگر پند میدهد مشنو چه شنوی وعظ واعظ دم سرد
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۶۸)

چند گویی خبر از دارجنان ای واعظ دل ما را خبری گوی که دلدار کجاست؟
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۳۶)

واعظ بلطف دوست چو امید رحمت است بسیار درد سر مده و کم عذاب کن
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ص ۲۷۵)

**صوفی**

توجّه به تصوّف نیز یکی از مشاغل و پایگاه‌های درآمدی در این دوران بشمار میرفت. یکی از ویژگیهای بارز حکومت تیموریان گسترش طریقتهای تصوّف توجّه به عرفا و صوفیان از طرف حکومت تیموری یک رویهٔ دیگر نیز داشت «و آن اقبال و احترام و پایگاه اجتماعی این قشر در میان مردم بود. در قرن نهم روح مذهبی که در طول تاریخ ایران بر همهٔ مسائل اجتماعی سایه انداخته بود بیش از پیش تقویت شد؛ این موضوع هم بدلیل روش خود سلاطین تیموری بود و هم اینکه پس از حملهٔ مغول و نابسامانی اوضاع مردم زمینه مساعدی برای تقویت مذهبی و التجا بدرگاه الهی فراهم شد» (رمضان جماعت و جدیدی، ۱۴۰۰: ص ۲). از این رو صوفیه در دوران تیموری از جایگاه و پایگاه اجتماعی بسیار بالایی برخوردار شدند. متصوّفه در عهد ایلخانان از موقوفات و خانقاه‌های بسیاری برخوردار شدند. « پس از آن هم [در دوران تیموریان] علاوه بر حمایت سلاطین و حاکمان، بویژه تیمور و جانشینان وی، مردم اماکن بسیاری را وقف خانقاه کرده، درآمدهایی را به آنها اختصاص میدادند» (حسینی شاه ترابی، ۱۳۸۸: ص ۵۸). چنانکه از تزوکات تیموری که به املای تیمور بتحریر درآمده است برمی آید، تیمور شخصاً به اهل تصوّف علاقه‌مند بوده است و از رهبران طریقت و متصوّفین حمایت میکرده است. شاهزادگان و بزرگان تیموری نیز در همه حال جانب حمایت از علما و بخصوص مشایخ صوفیه را نگه میداشتند (ر.ک حسینی تربتی، ۱۳۴۲: ص ۹۵ ـ ۹۹). این توجّه حاکمان تیموری سبب شده بود تا خانقاهیان علاوه بر برخورداری از جایگاه اجتماعی از مزایای گوناگون اقتصادی نیز بهره‌مند باشند (ر.ک خواندمیر، ۱۳۸۰: ۳ / ص ۱۹۱).

از صوفی رعنا چه صفا چشم توان داشت کش عمر گرامی همه در زرق و ریا رفت
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۱۲۸)

صوفی اگر نه مغبچگانش زدند راه افتادنش بمیکده مست و خراب چیست
(همان: ص ۱۱۹)

صوفی ز می‌ام واقف اسرار نهان کرد من نیز چو نوشم بکنم آنچه توان کرد
(همان: ص ۹۲)

صید دل من زاهد و صوفی نتوانند سیمرغ من آزاده ز دام مگسان است
(اهلی شیرازی، ۱۳۹۶: ص ۶۵)

رند و صوفی عارف و عامی مخوانیدم که من در لباس خاص ظاهر شد فریب عام را
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۲۷)

صوفی صافی است در عین صفا مینماید نور او او را بما
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۳۳)

صد خرقه بیک جرعه دهد صوفی صافی　　از جام می عشق تو کان باده مصفاست
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۴۶)

**مؤذن**

توجّه به شغل مؤذنی یکی دیگر از جمله مشاغلی است که پس از ظهور اسلام مورد توجّه قرار گرفت. گاه شمار مؤذنانی که در یک شهر به این حرفه اشتغال داشته‌اند به چند صد تن میرسد و در برخی از شهرهای مهم اسلامی چون مسجد جامع دمشق و یا مسجدالحرام، مؤذنان گاه ده‌ها تن بودند (ر.ک ابن‌بطوطه، ۱۴۰۲: ص ۱۱۴). خواندمیر در توصیف مقرّری که از محل اوقاف به کارکنان مسجد از جمله مؤذنان در زمان تیموری پرداخت میشده است، مطالبی را بیان میکند (ر.ک خواندمیر، ۱۳۸۰: ۳ / ص ۱۸۸). امیر علیشیر در بیتی به شغل مؤذنی اشاره دارد؛ البته لازم بذکر است همانگونه که در روش پژوهش بیان گردید، الزاماً توجّه به برخی واژگان مرتبط با شغل، پیشه و حرفه‌ای که شاعران مدّنظر قرار داده‌اند در حالت کلّی ممکن است جنبه کنایی یا استعاری نیز داشته باشد اما در شمارش و احصاء واژگان مرتبط با پیشه‌ها و خرده‌فرهنگهای اقتصادی لحاظ شده است؛ چنانکه در بیت زیر مشاهده مینماییم:

بس کن خدای را تو مؤذن فغان　　خویش کس شام نامرادی‌ها را سحر ندید
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۱۶۹)

و گر سری بسجود آوری بغیر وضو　　بشهرتش چو مؤذن بعالمی است نداست
(همان: ص ۱۴۱)

«پرداخت دستمزد به مؤذنان در صدر اسلام معمول نبود ولی در ادوار بعد ایشان در شمار کارکنان دولتهای اسلامی محسوب میشدند و زیر نظر مقامی که متولی امور دینی بود، فعّالیت میکردند. نظارت بر کار ایشان در دو جنبهٔ پرداخت دستمزد و تعیین صلاحیت انجام میگرفت» (موسی‌پور، ۱۳۸۹: ص ۱۲۷).

گر وقت نمازی گذری سوی مؤذن　　قد قامت او پشت شود زان قد و قامت
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۱۰۷)

از مؤذن شد دلی زنده　　همه شب گرچه بانگ یا حی داشت
(همان: ص ۱۰۲)

**قاری و حافظ قرآن**

توجّه به حفظ و قرائت قرآن یکی از سنّتهایی است که پس از اسلام رایج گردید. در ایران قرن هشتم و نهم یعنی دوران تیموری بگزارش سیاحان و جهانگردانی چون ابن بطوطه، حافظان و قاریان قرآن در مساجد از جمله مسجد جامع شهرهای بزرگ و خانقاه‌ها بصورت منظم با دریافت مقرری بقرائت قرآن میپرداختند (ابن بطوطه، ۱۴۰۲: ۱۵۱).

خدا بناظم و قاری و راقمش بخشد　　هر آنچه مصلحت دین و دنی و عقبی است
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۱۰۸)

بار خود دور کن که جز باری　　در میان نیست سامع و قاری
(جامی، ۱۳۷۵: ص ۸۹)

**معلّمی**

دوران تیموریان بدلیل توجّه خاص حاکمان و امرای این سلسله به هنرمندان، دانشمندان، شاعران، علما و نیز

حکومت شاهان و شاهزادگان ادب دوست و فرهنگ‌پروری چون شاهرخ، بایسنقر، سلطان حسین بایقرا، سلطان ابوسعید و سایرین که بعلم و دانش بسیار علاقه‌مند بودند سبب شد که این دوران را عصر طلایی هنر و ادب ایران پس از مغول بدانند (ر.ک طبیبی، ۱۳۶۸: صص ۲ ـ ۴). «تیمور پس از پیروزی در جنگها و تسلّط بر مناطق مختلف عالمان، بزرگان، دانشمندان و فیلسوفان را با خود بشهر سمرقند میبرد؛ تا از آنها در کارهای مختلف استفاده و سطح علمی آنجا را بالا ببرد و بعد از این پیروزیها در آنجا مکانی عمومی شامل مدارس، کتابخانه، رصدخانه و... برای آنها بنا میکرد» (لمب، ۱۳۹۰: ص ۲۰۶). توجّه تیمور به تعلیم و تربیت و پرورش معلّمان در راستای آموزش کودکان و حمایت اقتصادی و معنوی از صاحبان این فن تا بدان اندازه بود که بنا به نقل بارتولد، جان و مال معلّمان و آموزگاران همواره در حکومت او از گزند تمام آفات در امان بود (ر.ک بارتولد، ۱۳۳۶: صص ۴۲ ـ ۴۴). در حکومت تیموریان، مدارس بنوان عالیترین مرکز آموزش با رویکرد دینی بسیار توسعه یافتند و بخش اعظم درآمد آنها در چرخهٔ اقتصادی کشور، از محل موقوفات تأمین میشد (حافظ ابرو، ۱۳۷۰: ص ۳۶). توجّه به شغل معلّمی در ابیات زیر از شاعران این عصر قابل توجّه است:

معلّم عشق و پیر عقل شد طفل دبستانش　　فلک دان بهر تأدیب وی اینک چرخ گردانش
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۳۹۴)

دبستان بین معلّم را که باشد از ره معنی　　عناصر چار دیوار و رواق چرخ ایوانش
(همان)

در دوره تیموریان تصوّف، عرفان و توجّه به علم‌آموزی و احترام به شیوخ و علما گسترش یافت. آنچه در این میان مهم بنظر میرسد اینکه معلّمان همچون بسیاری از اهل حرف و پیشه‌وران تز طرف حکومت مقرری دریافت میکردند (فراهانی منفرد، ۱۳۸۱: ص ۹۸). در دوران تیموری مدارس بعنوان عمده‌ترین و اصلیترین پایگاه آموزش علوم دینی بسیار توسعه یافتند. (ر.ک حافظ ابرو، ۱۳۷۰ : ص ۳۶)؛ تا جایی که مردم و حکومت مدارس بسیار زیادی ساختند و برای آنها از محل موقوفات مقرری مشخص میشد (ر.ک حسین‌زاده شانه چی، ۱۳۸۸: ۸۸). اهلی شیرازی در مدح «سید شریف» ممدوح خویش میگوید:

ای بعلم و فضیلت ارزانی　　علم اول معلّم ثانی
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۳۲)

معلّم را بگو فریاد از آن شوخ　　ز شوخی کشت شهری داد از آن شوخ
(همان: ص ۱۱۴)

دار ادب درس معلّم نگاه　　تا نشنوی طبلک تعلیمگاه
(جامی، ۱۳۷۵: ص ۱۶۴)

معلّم غالباً امروز درس عشق میگوید　　که در فریاد میبینم طفلان را بمکتبها
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ص ۳۳)

## مشاغل وزارتی و دولتی

### دیوان استیفا

دیوان استیفا یا دیوان بیت المال در حقیقت وزارت دارایی و مالیهٔ حکومتها را بر عهده داشته است. «این دیوان به آنچه وارد بیت‌المال یا خزانهٔ دولت میشد یا از آن خارج میگردید نظارت و رسیدگی داشت و واردات و خارجات از خزانه را در دفتری بنام روزنامه ثبت میکرد و در مواقع ازوم بنظر وزیر میرسانید. مستوفی، دیوانسالار یا وزیر دارایی،

بعد از وزیر سپاه، سومین مقام بشمار میرفت» (راوندی، ۱۳۸۲: ص ۹۱ ـ ۹۳). در دوران تیموری نیز بر اساس قانون، دیوان استیفا از دیوانهای اصلی کشور بشمار میرفت که مالیاتهای اخذ شده را دریافت میکرد. نظام‌الدین شامی در «ظفرنامه» به بحث و بررسی تاریخ و حکومت امیر تیمور گورکانی پرداخته است به این دیوان اشاره میکند و میگوید: «عمال دیوان بر حسب فرمان به توجیه و تحصیل مال امانی انگوریه قیام نمودند و آن را حاصل کرده بخزانهٔ عامره رسانیدند» (شامی، ۱۳۶۳: ص ۸۲). به این دیوان با نگاه ادبی در شعر شاعران این دوران توجّه شده است؛ شاه نعمت‌الله با اشاراتی کنایی به این شغل (خزانه‌داری = استیفا) میگوید:

نقش نگین خاتم ختم رسالتند نقد خزانه ملک و عین خاتمند
(نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۱۲۱)

دل ما گنج و گنجخانهٔ ماست گوشهٔ جان ما خزانه ماست
(همان: ۱۵۱)

ز نقد عشق چو باشد خزانه دل را چه سود حشمت جمشید و گنج افریدون
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۲۰۹)

در خزانه رحمت به قفل حکمت بود زمان دولت ما رسید در وا شد
(شاه قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۱۵۰)

گدایم و تو غنی ای جوان باده فروش زکاتی از همه خمها که در خزانهٔ توست
(امیر علیشیرنوایی، ۱۴۰۰: ص ۷۱)

شهی است باده فروش و خزانه میخانه ز لعل پر خم بسیار در خزانه او
(همان: ص ۳۱۴)

مرا به خازن جنت چه کار و نسیه خلد که آنچه نقد مرا دست در خزانه توست
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۷۵)

**دیوان احتساب**

دیوان احتساب وظیفهٔ رسیدگی به نرخ بازار و اوضاع تجاری و معاملات را بر عهده داشته است. ابن‌بطوطه نقل میکند که در ممالک اسلامی، صاحبان این منصب بعنوان یکی از طبقات اجتماعی بالا و پردرآمد از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند (ر.ک ابن بطوطه، ۱۴۰۲ : ص ۱۴۵).

محتسبان جان و دل ز دست بدادند یار به بازار احتساب برآمد
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۱۳۶)

شاه نعمت الله ولی نیز در ابیاتی تعریضی از صاحب دیوان احتساب میخواهد که او را به جرم مستی و بیخویشی مورد محاسبه قرار ندهد:

جام می بر دست میگردم بذوق در خرابات مغان مست و خراب
چون نی‌ام هشیار بگذر از سَرَم چون ندارم عقل بگذار احتساب
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۹۵)

**خازن و خزانه‌دار**

روح بخش است لبت خازن حکمت یا رب درج در جوهر آن لعل شکربار چه کرد
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۵۹)

مرا به خازن جنت چه کار و نسیه خلد — که آنچه نقد مرادست در خزانه توست
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۷۵)

بر رخ جامی بود بی رویت از دروغ دری — گر ز روضه خازن اندر قبر او روزن کند
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۴۹)

در خانۀ آب و گل غافل منشین ای دل — در خانۀ جان و دل من خازن اسرارم
(شاه قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۲۱۱)

گنج او در کنج ویران نیست هست — خازن آن غیر سلطان هست نیست
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۹۹)

**تمغا و تمغاچیان**

تمغاچیان افرادی بودند که به مال التجاره پس از وصول و دریافت مالیات و عوارض، علامت مخصوص و شهر میزدند و مأمور وصول و دریافت خراج و مالیات از مال التجاره بودند (ر.ک دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). جامی در اشاره به این شغل بعنوان یکی از ارکان اقتصادی و درآمدزایی در دورۀ تیموری میگوید:

نشان نماند ز تمغا بغیر آنکه داغی — که در درونۀ تمغاچی از غم تمغاست
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۱۹)

**دیوان اوقاف**

دیوان اوقاف نیز یکی دیگر از ارکان اقتصاد حکومتهای اسلامی از جمله تیموریان بوده که در نظام اجتماعی ـ اقتصادی حکومت و تأمین بخش عمده‌ای از مخارج نقش اساسی بر عهده داشته است. در تزوکات تیموری در خصوص منابع حاصل از درآمد وقف از قول امیرتیمور آمده است «تزوک رواج دین مبین چنین کردم که یکی از سادات ذیقدر را بصدارت اهل اسلام مقرّر کردم که ضبط اوقاف نماید» (حسینی تربتی، ۱۳۴۲: ص ۱۰۲). امیر علیشیر نوایی در اشاره به «وقف» بعنوان یکی از ارکان اقتصادی حکومت میگوید:

شیخ سیم وقف را بامی نداد اما خرید — کفش و دستار و عصا بودست مرده لاده خرج
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۶۸)

هر دل که جز خیال تو در وی مقام کرد — خلوتسرای خاص ترا وقف عام کرد
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۵۷)

وقفها کرد و وقفنامه نوشت — مهم چندین هزار نیکی کشت
(جای، ۱۳۷۵: ص ۴۶)

جهان را سر به سر کافر شماری — نماند وقف را آزرمت به یک بار
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ۴۴)

خرقه بفروخته به جامی می — کرده سجاده وقف میخانه
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ۲۹۹)

منم که وقف خرابات کرده‌ام سر و زر — زر از برای شراب و سر از برای قدح
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ص ۹۱)

**مشاغل نظامی و بازرسی**

**شحنه و داروغه**

یکی دیگر از مشاغل دورهٔ تیموری که در اشعار شاعران این عصر مورد توجّه قرار گرفته است «شحنگی» و «داروغگی» میباشد. تیمور در تزوکات به این طبقه اشاره نموده است (ر.ک حسینی تربتی، ۱۳۴۲: ص ۳۰۹). در شرح وظایف شحنه در لغتنامهٔ دهخدا آمده است: «شحنه یا فرمانده قوای انتظامی، مأموری [است] که از سوی پادشاه برای ضبط کارها و سیاست مردم و مجازات متخلفان و گناهکاران و قضاوت بر اوضاع بازار در شهرها نصب میشده است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه). داروغگی یکی از مناصب اصلی و مهم نظامی و حکومتی بود. «این منصب از دورهٔ سلسلهٔ تیموریان تا اواخر سلطنت قاجاریه با کارکردهای مختلف در دوره‌های سیاسی، قضایی و اجتماعی ایران در جهت ادارهٔ شهره، تأمین نظم و امنیت اجتماعی جامعه نقش مهمی را بازی میکردند. واژهٔ داروغه از لغت مغولی دارو بمعنای مهر کردن گرفته شده است. در دستگاه دیوانی مغولان، وظیفه دارد نه جمع‌آوری مالیات و نظارت بر نحوهٔ ادارهٔ مناطق فتح شده بدست مغولان از طرف خان بزرگ بوده است» (لمبتون، ۱۳۸۵: ص ۷۹). در دورهٔ تیموریان، داروغه یا همان شحنه که مأموران نظامی در حکومت اسلامی بودند، حدّ شرعی را برای گناهکاران و عاملان امور خلاف شرع جاری میساختند:

به جرم عشق و می از شحنه‌ام ضمان طلبد — به پیر میکدهٔ عشق گو سپار مرا
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۷۶)

حکم کشتن هر کرا فرمود آن سلطان حسن — شحنهٔ عشق از برای جستجوی من رسید
(همان: ۱۳۹)

حاکم عدلت بلطف دست ستمکش گرفت — شحنه امرت بقهر غرق ستمگر شکست
(اهلی شیرازی، ۱۳۹۶: ص ۶۶)

برخیز و دل شحنه و قاضی ببر از راه — و آنگاه بکش هر که تو خواهی که غمی نیست
(همان: ص ۴۳)

شحنه را گر درد دین بودی زدی — گردن واعظ به شمشیر خطیب
(جامی، ۱۳۹۶: ۵۹)

سفره‌ای از حرام مالامال — همه چیزی در او بغیر حلال
نانش از گندمی که شحنهٔ شهر — از فقیران ده گرفته بقهر
(جامی، ۱۳۷۵: ۲۵)

شهری که در او شحنه ستمکش باشد — بنگر که در آن شهر چه چربش باشد
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص۶۰)

با وجود چنین ستیزه و قهر — میر بازار بود و شحنهٔ شهر
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ص ۴۸)

با وجود چنین ستیزه و قهر — میر بازار بود و شحنهٔ شهر
(همان: ص ۲۸)

گهی قاضی شهری گهی شحنهٔ قهری — گهی چشمه زهری گهی موجی و دریا
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۱۴)

**محتسب**

چنانکه پیشتر ذکر شد تیمور حکومت خود را ادامهٔ حاکمیت و آیین چنگیز معرفی نمود و قوانین حاکم بر مملکت همان یاسای چنگیزی بود که وجههٔ اسلامی و رنگ و بوی دینی بخود داشت. در دورهٔ تیموری محتسبان در راستای برقراری نظم و امنیت بویژه توجّه به امور اقتصادی، بازار کوتاه کردن دست یاغیان و شورشیان بر امور مختلف نظارت داشته و حقوق آنها از طرف بازاریان تأمین میشد. از جمله وظایف محتسبان که در ازای دریافت حقوق انجام میدادند توجّه به کسب و کار، جلوگیری از کم فروشی، توزین پیمانه‌ها، منع از تجاوز و تعدی حجره‌داران و کسبه در حق یکدیگر، رعایت بهداشت و جلوگیری از آزار رساندن به حیوانات و برقراری امنیت بود (ر.ک فیاضی و همکاران ۱۴۰۰: ص ۹۱۲). توجّه به پیشینهٔ محتسبی از جمله نکات و اشارات اجتماعی در دیوانهای شعری مورد بررسی در دورهٔ تیموری است:

من که غرق میشدم ز اقبال پیر میکده — محتسب این دم کجا یابد به جستجو مرا
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۴۲)

محتسب آمد و در صومعه مستم دانست — رخت در دیرمغان گر نبرم بازآید
(همان: ص ۹۷)

محمّد بن خاوند شاه معروف به «خواندمیر» در کتاب روضه‌الصفا که تاریخی جامع و مفصّل از دورهٔ تیموری را ارائه داده است در خصوص اقداماتی که حاکمان تیموری ـ تا زمان سلطان حسین بایقرا در عهد مؤلف ـ جهت تقویت نهاد حبسیه، در نظر گرفتن مقرری و حقوق کافی، احترام بسیار به این پیشه سخن رانده است (ر.ک میرخواند، ۱۳۸۰: ص ۸/ ۱۵۴ ـ ۱۶۰).

ساقیا می ده که ما هم مست و هم دیوانه‌ایم — محتسب بر ما چه گیرد کی بود بر ما گرفت
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۶۳)

ساقیا می ده که ما هم مست و هم دیوانه‌ایم — محتسب بر ما چه گیرد کی بود بر ماگرفت
(همان: ص ۵۲)

محتسب گر نزند بر خم می سنگ ستم — هر جفای که کند در حق مستان بحل است
(جامی، ۱۳۹۶: ۱۱۹)

رند سرمستیم در کوی مغان — محتسب را کی بود بر ما گرفت
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۱۱۷)

مگر بمجلس ما محتسب نیاز آرد — که ناز را نخرند از کسی که زیبا نیست
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۷۴)

که نمک ریزد بخم گه بشکند پیمانه را — محتسب تا چند در شور آورد میخانه را؟
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ص ۲۷)

**قضاوت**

قاضیان از جمله صاحب منصبان متنفذّ و حائز اهمیّت در دوران اسلامی بودند که با گسترش اسلام ذیل توجّه به احکام شرعی به دادرسی میپرداختند. «در دوران تیموری قاضیان از جمله مناصب نفوذ بودند که در بین دیگر طبقات و خصوصاً طبقات مذهبی حائز اهمیّت بسیار بودند. القابی که برای قاضیان در این دوران بکار میرفته است حاکی از مرتبهٔ بلند اجتماعی آنان میباشد» (بختیاری نیاز آبادی و دیگران، ۱۳۹۹: ص ۵۴). از این رو قضاوت یکی

از مشاغل بسیار حائز اهمیّت در دوران تیموری بوده است. در دیوان شعری شاعران این عصر اشارات گوناگون به این حرفه شده است:

کافران درگه قاضی پی یک حبه سیم — خان و مان صد مسلمان با بفتوا افکنند
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۹۶)

قاضی پر حیله آید با سجل پر گواه — محض کذب است از برای جرگه گویی محضر است
(همان: ص ۱۱۷)

ز بیم قاضی عهداست ورنه هر که بود — چو لاله کاسه و ساغر پر از شراب کند
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۳۷)

محتسب را نماند باد بروت — ریش قاضی کنید می پالای
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۲۷۱)

رند و سرمست مناجاتیم و با ساقی حریف — فارغ است از ریش قاضی هر که او می میخورد
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۲۱۵)

قاضی مسند تحقیق امام الثقلین — عارف کعبه مقصود مراد اسلام
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۱۹۴)

مستم و پیش محتسب دعوی زهد کرده‌ام — قاضی شرع بیش از این کی شنود گواهی‌ام
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ص ۲۷۱)

**اشتغال بصنایع هنری، صنعتگری و معماری بعنوان فعّالیت اقتصادی**

بی‌تردید هنرمندان، معماران، نقّاشان و صنعتگران در تمامی ادوار تاریخ کم و بیش از جایگاه اجتماعی خاصی در نزد حکومتهای مختلف برخوردار بوده‌اند. در دوران حکومت تیموریان توجّه به هنرمندان، صنعتگران، نقّاشان و نگارگران کم و بیش نسبت به دوران مغول با شدت و حدّت بیشتری مورد توجّه قرار گرفت؛ این سیاست بویژه در سمرقند پایتخت تیموریان سبب جذب تعداد بسیار زیادی از هنرمندان شد؛ توجّه امرای تیمور به هنر تا بدان اندازه بود که «در بین اعضای خانواده سلطنتی شاهزادگانی چون بایسنقرمیرزا و ابراهیم سلطان فرزندان شاهرخ در هنر خوشنویسی صاحب سبک بودند و آنها را میتوان در جایگاه هنرمندان برتر جامعهٔ تیموری قلمداد نمود. در میان جایگاه‌های فرادست جامعه، امرا و وزرایی هم بودند که در برخی از شاخه‌های هنری و صنعتی دستی داشتند امیر محمّد صالح پسر امیر نور سعید و امیر حبیب‌الله پسر میر حیدر در خوشنویسی و موسیقی و خواجه عبدالله مروارید، وزیر سلطان حسین بایقرا در خوشنویسی سرآمد بودند» (نوایی، ۱۳۶۳: صص ۱۱۰ ـ ۱۱۲؛ حافظ ابرو، ۱۳۷۰: ۲ / ص ۹۵۹). از این رو در حکومت تیموری توجّه به انواع فنون از جمله خطاطی، نقّاشی، معماری و... بسیار بیشتر از قبل مورد توجّه بود. «تیمور به دانش و هنر علاقه نشان میداد؛ از این رو هنرمندان و صنعتگران در حکومت او جایگاه ویژه‌ای داشتند. فرزند او شاهرخ و نوه‌هایش الغ بیک، بایسنقرمیرزا و ابراهیم میرزا نیز این سیاست را پی گرفتند و هنر نقّاشی و معماری و خوشنویسی در دورهٔ تیموری بشکوفایی قابل توجّهی دست یافت. فرمانروایی شاهرخ را سرآغاز یک عصر جدید و تجدید حیات در بعضی از انواع هنر معرفی کرده‌اند. توفیق شاهرخ در تسخیر تمامی قدرت در هرات و توجّه وی و پسر هنرمند و هنر پرورش بایسنقر به هنر، بسیاری از هنرمندان را از اقصی نقاط ایران به هرات کشاند. شاهرخ بهمراه پسرش بایسنقر حامی و بانی شکل‌گیری مکتب هرات از سبکهای مهم هنر در ایران بود و تحت حمایت او نقّاشان، خوشنویسان، تذهیبکاران [بسیاری] در هرات گرد هم

آمدند» (براون، ۱۳۵۱: صص ۴۲۹ ـ ۴۳۱). البته لازم بذکر است که هنر دورهٔ تیموری بشدّت تحت تأثیر آموزه‌های اسلامی بود. تیمور شخصاً ثروت بسیاری را که از کشورگشاییهای خویش بدست آورده بود صرف ساختن مساجد و بناهای باشکوه میکرد از این رو مهندسان و معماران بسیاری در مرکز حکومت وی گرد هم آمده بودند (ر.ک ویبلر و گلمبک، ۱۳۷۴: ص ۱۸). از این رو در دوران تیموری پرداختن به معماری، خطاطی، نقّاشی، تهذیب و هنرهایی از این دست جزء مشاغل مورد توجّه و معتبر بود. اشاراتی به انواع هنر، فنون و صنایع در اشعاری از این دوران:

طلسم خلقتت را دست قدرت کرده معماری — در آنجا گنج حکمت از ملک بنهاد پنهانی
(نوایی، ۱۴۰۰: ۳۷۲)

تو آن نوشیروان عدلی که در گلشن سرای دهر — فکندی طرح معموری بکندی بیخ طغیان را
پس از معماری عدل تو در این عالم ویران — نیابد کس بصد گنج گهر یگ کنج ویران را
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۵)

در خلوت دوستان دمساز — معماری دوستان کند راز
(جامی، ۱۳۷۵:ص ۱۶)

عدل کن عدل که معماری عدل تو کند — سدّ هر رخنه ظلمی که به آفاق در است
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۴۹)

نقّاشی از جمله دیگرهنرها و مشاغلی بود که در دوران تیموری رونق و رواج بسیاری داشت؛ تا جایی که یکی از پردرآوازه‌ترین نقّاشان چیره‌دست تاریخ هنر ایران «بهزاد» (۸۶۵ هـ . ق) در دربار سلطان حسین بایقرا توانست با حمایتهای مادی و معنوی تیموریان نوآوریهای بسیاری را در نگارگری و نقّاشی ایران بوجود آورد (ر.ک پاکباز، ۱۳۸۴: ص ۸۰). «بعد از بایسنقر، سلطان حسین بایقرا در هرات بهمراه وزیر فرهنگدان خود امیر علیشیر نوایی، فضای بسیار مناسبی را در اختیار شاعران، هنرمندان، نقّاشان و... قرار داده بودند. بهزاد در دربار و مجالس هنری سلطان حسین بایقرا، از شأن والایی برخوردار بود! بطوری که سلطان او را لقب مانی ثانی داده بود. عبدالرحمان جامی رهبر طریق نقشبندیه [شاعر معروف] در این دوران تأثیر فرهنگی بسیاری داشت. از دیگر نقّاشان نخبه و نوآور این عصر میتوان از روح الله میرک خراسانی و محمّد هروی و شاه مظفر نام برد» (آفرین، ۱۳۸۹: ص ۵۵). نمونه‌هایی از اشاراتی که شاعران این دوران بصنعت و هنر نقّاشی دارند:

چو عکس صورتت در باده ظاهر گشت نتواند — بدین سان آب و رنگی ساختن نقّاش چین او را
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۱۱)

صورت چین که به آرایش نقّاش کسی است — کی به زیبایی آن حُسن خداداد رسد
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۲۷)

بوی اگر بردی ز رنگ آمیزی نقّاش او — خامه از مژگان و رنگ از چهره دادی حور عین
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۲۲۱)

گرچه نقّاش بسی نقش کند صورتها — همچو تو صورت خوبی نکشید، هرگز
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۲: ص ۹۱)

صنعت نساجی و پارچه‌بافی نیز در قرن هشتم و نهم از اهمیّت و جایگاه قابل قبولی برخوردار بود ابن عربشاه در توصیف رونق این صنعت و توجّه شاهان تیموری به تزئینات متعدد پارچه جهت لباس، خیمه‌گاه و سراپردهٔ حکما

به تلاش پارچه‌بافان جهت رونق این هنر اشاره دارد (۱۳۵۶: ص ۲۱۷). حضور پارچه‌بافان در دربار تیمور بنا به روایات تاریخی خود مؤید توجّه به این پیشه و حرفه در اقتصاد آن عصر میباشد. در باب اشاره به این هنر در شعر عصر تیموری به نمونه‌ای بسنده میکنیم:

نرسد جز بلندی معراج خیر نساج را ز نساجی
(جامی، ۱۳۷۵: ص ۱۵۱)

به تعبیر کنایی اطلس (پارچه) از دست رفتن و سوزن بر جای ماندن در این بیت که اشاره به هنر خیاطی دارد:

گل شد و خارها بگلش بماند اطلس از دست رفت و سوزن ماند
(هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ص ۴۲)

تا بسوزن دوستی میدوزم یک چاک دل صدهزاران قطرهٔ خون از چشم سوزن میچکد
(اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۸۱)

سوزن پی لباس سگت گر زند کسی لاغر تنم چو رشته بسوفار در رود
(جامی، ۱۳۹۶: ص ۱۰۲)

نانوایی و خبازی و طباخی نیز از دیگر مشاغلی است که در اشعار این دوره اشاراتی به آن شده است. قاسم انوار در حکایت استاد و شاگرد دربارهٔ عسل خوردن و خرید نان از نانوایی آورده است:

بیتوقف شخص شوم ناسزا برد مقراضش به پیش نانوا
در گرو بنهاد یک من نان ستد با عسلها در زمان پاکش بزد
(قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۳۲)

جامی نیز در اشاره به شغل طباخی در داستانی آورده است:

عربی را که بود ساکن بر جانب ری فتاد رای سفر
دید پیش دکانچه طباخ چرب رودی، نفیر زد گستاخ
(جامی، ۱۳۷۵: ص ۱۴۴)

از دیگر مشاغلی که در اشعار دورهٔ تیموری به آن اشاره شده است قافله‌سالاری است. این شغل که بنا به سنّت شعری در بیشتر ادوار فارسی شاعران و سرایندگان به آن اشاره داشته‌اند، در دوران تیموری نیز بمانند گذشته از جمله مشاغل پر رونق بوده است.

فانی، امید چنان است که در وادی عشق مسکن قافله‌سالار بود محفل ما
(نوایی، ۱۴۰۰: ص ۶)

در بادیه محنت هجران شب تاریک با نور رخت قافله‌سالار توان بود
(قاسم نوار، ۱۳۹۸: ص ۱۲۰)

تکدی‌گری و گدایی همواره در طول ادوار مختلف در بین طبقات پایین و پست جامعه رواج داشته است. این کار بعنوان پایگاه درآمدی برای بسیاری از افراد همواره مدّنظر بوده است؛ تعابیری که در شعر این دوران به سیاق سنت شعری بیشتر در تقابل میان شاه و گدا، غنی و فقیر در قالب عبارات کنایی و استعاری مدّنظر قرار گرفته است گرچه بصورت مستقیم به پیشه و حرفهٔ گدایی بعنوان کسب و کاری درآمدزا در چرخهٔ اقتصادی افراد سطح پایین جامعه اشاره نکرده است اما حاکی از نقش انکاناپذیر این رفتار اجتماعی در زندگی بسیاری از مردم جامعه دارد. بعنوان نمونه:

گرچه در دیدم گدا لیکن به یک پیمانه می — با صد افریدون و جم اظهار حشمت میکنم (نوایی، ۱۴۰۰: ص ۳۷۱)

گدای دیر ز شه زمان چه غم دارد؟ — که از سفال خرابات جام جم دارد (همان: ص ۱۱۴)

بسی نان چون مه و خورشید سائل را شود روزی — به بزم ار گسترد اقسام جود و حشمت و خوان را (همان: ص ۹۳)

ملک راحت طلبی رند و گدا باش چو من — ورنه سلطان شو و دل بر خطر و بیم بنه (اهلی شیرازی، ۱۳۶۹: ص ۱۹۳)

رد مکن نقد هستی از جامی — کز گدا هر چه هست بسیار است (جامی، ۱۳۹۶: ص ۵۶)

سلطان خبر ندارد از حال نعمت‌الله — اسرار پادشاهی مرد گدا چه داند (شاه نعمت‌الله، ۱۳۸۲: ص ۹۲)

مست از شراب عشق کن این عقل دور اندیش را — از تو گدایی میکند خیری بده درویش را (قاسم انوار، ۱۳۹۸: ص ۹)

آن گدا را چون راند از در شاه — مدتی مینشست بر سر راه (هلالی جغتایی، ۱۳۶۸:ص ۴۸)

## نتیجه‌گیری

با توجّه به آنچه که در این مقاله به آن اشاره شد عصر تیموری با وجود نارساییها و کاستیهایی که بتبع در خود داشت در مقایسه با دوران مغول، شرایط و اوضاع نسبتاً مناسبتر و آرامتری را از هر لحاظ برای مردم ایران به ارمغان آورد. هنردوستی و توجّه امرای تیموری به علم و صنعت و گردآوری خیل عظیمی از صنعتگران، شاعران و اهل پیشه و هنرمندان در هرات پایتخت تیموریان، زمینه و شرایطی را برای رشد بهتر و بهبود اوضاع اقتصادی و اجتماعی ایران فراه نموده بود؛ از آنچه که جامعه‌شناسی ادبی به بررسی ارتباط میان ادبیّات و جامعه میپردازد، در این مقاله مشخص شد که اشارات اجتماعی ـ اقتصادی موجود در دیوان امیر علیشیر نوایی، اهلی شیرازی، جامی، شاه قاسم انوار، شاه نعمت‌الله ولی و هلالی جغتایی بازتاب و انعکاسی از اوضاع و شرایط عصر و زمانهٔ آنها بوده است. گرچه در برخی اشارات اقتصادی در اشعار این هنرمندان و شاعران برگرفته از سنت شعری در تمامی ادوار شعر فارسی است اما اشاراتی مستقیم یا کنایی به برخی از پیشه‌ها، حرفه‌ها و مشاغل حاکی از آن است که دستکم پاره‌ای از مشاغل و نظام اقتصادی عصر تیموری بصورت کاملاً مشخص و آشکاری در شعر این دوران منعکس شده است.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر استخراج شده است. خانم دکتر مریم محمدزاده راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. آقای علی کابیلی بعنوان پژوهشگر این رساله در گردآوری داده ها و تنظیم

متن نهایی نقش داشته اند. آقای دکتر رضا آقایاری زاهد بعنوان مشاور این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر بوده است.

**تشکر و قدردانی:**
نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از سردبیر محترم، مدیر مسئول گرامی و همکاران فرهیختهٔ نشریهٔ بهار ادب و نیز کارکنان محترم گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**
نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

Ibn Battuta (1402). travelogue Translation: Mohammad Ali Movahed. The seventh edition. volumes. Tehran: Karnameh, pp. 114-151-145. 2.

Ibn Arabshah. Ahmad Ebn Mahmud (1356). Timur's amazing life. Translation: Mohammad Ali Nejati. Tehran: Book Translation and Publishing Company, p. 217.

Ahli Shirazi. Muhammad Ebn Yusuf (1369). Diwan .By: Hamed Rabbani. second edition. Tehran: Sanai Library.

Afarin. Farida (1389). Analysis of realism in Iranian painting from Timurid period to Qajar period. Biannual scientific-research journal of Islamic art studies. The twelfth number. pp. 53-72.

. Barthold. Vasily (1308). Iran historical geography card. Translation: Hamze Sardador (Talibzadeh), Tehran: Tehran Union Printing House, p. 213.

. …… (1336). Ologh Bey and his time. Translation: Hossein Ahmadipour. Tehran: Chehar Bookstore, pp. 44-42.

. Bakhtiari Niazabadi. Mohammad Reza and others (2019). The origin of the post of judge and the position of Timurid judges in the Great Khorasan region and its reflection in painting. Journal of art studies. islamic Number 40. Period 17. pp. 54-71.

Brown. Edward (1351). History of Iranian literature; From Saadi to Jami. With the efforts of Ali Asghar Hekmat. Tehran: Ibn Sina, pp. 429-431.

Blair. Sheila (1387). Architecture and society during Ilkhanate period (Analysis of Raba Rashidi's dedication letter). Translation: Mehrdad Qayyumi. Number 13. pp. 73-48.

Pakbaz Ruain (1384). Iranian painting. Tehran: Zarin, p. 80.

Jami Nuruddin Abdul Rahman (1375). Masnavi Haft Aurang. Edited by: Madrasi Gilani. The seventh edition. Tehran: Mehtab.

. ..... (2016). Diwan Tehran: Mehravid.

Jackson. Peter (1402). History of Iran during the Timurid period. Translation: Yaqoub Azhend. The seventh edition. Tehran: Jami (authenticated), pp. 67-60.

Hafez Abro (1370). Historical geography of Khorasan. Correction and suspension: Gholamreza Varharam. Tehran: Information, pp. 9-11. 62-63-36-959.

Hosseinzadeh Shanachi. Hassan (1388). History of education in Islam. Tehran: Nashr al-Mustafi, p. 88.

Hosseini Torbati. Abu Talib (1342). Timurid Tazukat. Tehran: Asadi Bookstore, pp. 209-102-102-98-98-98-169-370.

Hosseini Shah Torabi. Syed Morteza (1388). Shiite Sufis in Khorasan during the Timurid period. Sokhon Tarikh magazine. Number 4. pp. 56-71.

Khandmir. Ghiyasuddin Ebn Hammam (1372). The effects of the king Correction: Mirhashem Muhaddith. Tehran: Rasa, pp. 166-169.

…… (1380). History of Habib al-Sir. Translation: Mohammad Debirsiaghi. With an introduction by Jalaluddin Homai. fourth edition. 4 volumes. Tehran: Khayyam, pp. 188-191.

Delbari. Shahrabano (2016). The respect and attention of the Timurids to the imams and its reflection in the expansion of Imamiyyah Shiism. Two scientific-specialist quarterly studies on the biography of Ahl al-Bayt (AS). third year. Number four. pp. 79-98.

Dehkhoda .Ali Akbar (1377). dictionary. 16-volume course. Third edition. Tehran: Tehran University Press.

Ravandi. Morteza (1382). Social history of Iran. The fourth volume. Tehran: Negah, pp. 91-93.

Ramezan Jamaat. Piurandikht. And Jadidi. Naser(1400). Studying the history of Sufism and Shiism during the Timurid era. Scientific Quarterly Journal of Islamic Iranian History. Islamic Azad University Shushtar branch. Number 2. pp. 1-17.

Sotoudeh Hedayatullah (1387). Sociology of Persian literature. Tehran: Avai Noor, p. 56.

Samarkandi. Dolatshah (1383). Tazkira of the poets. Edited by Edward Brown. Volume 4. Tehran: Asatir, p. 981.

Shami. Nizamuddin (1363). victory letter; The history of the conquests of Amirtimur Gorkani. By the efforts of Ahmad Panahi Semnani. Tehran: Bammad, p. 82.

Shah Qasim Anwar. Seyyed Moinuddin Ali (2018). Diwan by Hasan Nasiri Jami. second edition. Tehran: Molly.

Shah Nematullah Wali (1382). General court of Shah Nematullah. Tehran: Alam.

Shiasi. Morteza (2017). Investigating the economic structure and commercial actors of the Timurid era. History of Khwazmi (Khwazmi University). fifth year Number twenty-two. pp. 79-110.

Tabibi. Abdul Halim (1368). The history of Herat during the Timurid era. Tehran: Heydari, pp. 2-4.

Farahani Manfard. Mehdi (1381). The link between politics and culture in the era of the decline of the Timurids and the rise of the Safavids. Tehran: Association of Cultural Artifacts and Treasures, p. 98.

Farhanaki. Shahram and Yousefifar. Shahram (2017). Factors influencing the trade situation of Khorasan and Trans-Nahr during the Timurid era. Iran and Islam Historical Research Journal. Number 23. pp. 153-176.

Fayazi. Badrieh et al. (1400). Examining the Court of Accounts and the duties of auditors in the Timurid period. Political sociology of Iran. forth year. Number four. 16 in a row. pp. 912-924.

Lamb. Harold (1390) Timur Lang. Translator: Ali Javaher Kalam. Tehran: Ebtekar Danesh, p. 206.

Lambton. Anne (1385). An overview of the history of Iran after Islam. Translation: Yaqoub Azhend. Tehran: Amirkabir, p. 79.

Musapur. Ibrahim (1389). The professional life of muezzins and its reflection in the mind and language of Muslims. A research in the social history of Islam. Volume 43. Number 1. pp. 121-139.

Mirjafari.Hossein (2015). The history of political, social, economic and cultural developments in Iran during the Timurid and Turkoman periods. 13th edition Tehran: Samit, pp. 115-97.

Mirkhand. Muhammad (1380). Rozha al-Safa in the path of the Prophets and Al-Muluk and the Caliphs. Edited by: Jamshid Kianfar. 15 c. Tehran: Asatir. pp. 154-160.

Nasser Davoudi. Abdul Hamid (1378). Shiism in Khorasan during the Timurid era. Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation, pp. 135-136.

Nawai. Amir Nizamuddin Alishir (1400). Diwan by the efforts of Ruknuddin Homayun Farrokh. First Edition. Tehran: Shafi'i.

Vale Isfahani. Muhammad Yusuf (1379). Khaldebrin: 6th and 7th mosques. Corrected: Mirhashem Mohadhadh. Tehran: Written Heritage, pp. 522-523.

Volk. Rene (1373). Theory of literature. Translation: Zia Mohdo Parviz Mohajer. Tehran: Scientific and Cultural, p. 99.

Viaber. Donaldo Golembek (2004). Timurid architecture in Iran and Turan. Translation:

Wilber. Donald (1374). Iran's gardens and its pavilions. Translator: Mihan Dekht Saba. Tehran: Scientific and Cultural, p. 13.

Helali Joghtai. Badr al-Din (1368). Diwan Proofreader: Saeed Nafisi. Tehran: Sanai Library.

Yazdi. Sharafuddin Ali (1387). victory letter 2 c. Edited by: Seyed Saeed Mirmohammed Sadiq and Abdul Hossein Navaei. Tehran: Library of the Museum and Document Center of the Islamic Council. P. 221.

**فهرست منابع فارسی**

ابن بطوطه (۱۴۰۲). سفرنامه. ترجمه: محمّدعلی موحّد. چاپ هفتم. ۲ جلد. تهران: کارنامه، صص ۱۱۴ ـ ۱۵۱ ـ ۱۴۵.

ابن عربشاه. احمد بن محمود (۱۳۵۶). زندگانی شگفت‌آور تیمور. ترجمه: محمّدعلی نجاتی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۲۱۷.

اهلی شیرازی. محمّد بن یوسف (۱۳۶۹). دیوان. به کوشش: حامد ربّانی. چاپ دوم. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

آفرین. فریده (۱۳۸۹). تحلیل واقع‌گرایی در نگارگری ایرانی از دورهٔ تیموری تا قاجار. دوفصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی. شمارهٔ دوازدهم. صص ۵۳ ـ ۷۲.

بارتولد. واسیلی (۱۳۰۸). تذکره جغرافیا تاریخی ایران. ترجمه: حمزه سردادور (طالب زاده) تهران: چاپخانهٔ اتحادیه تهران، ص ۲۱۳.

..... (۱۳۳۶). الغ بیگ و زمان وی. ترجمه: حسین احمدی‌پور. تهران: کتابفروشی چهر، صص ۴۲ ـ ۴۴.

بختیاری نیازآبادی. محمّدرضا و دیگران (۱۳۹۹). منشأت منصب قضا و جایگاه قاضیان تیموری در خطهٔ خراسان بزرگ و انعکاس آن در نگارگری. نشریه مطالعات هنر. اسلامی. شمارهٔ ۴۰. دورهٔ ۱۷ . صص ۵۴ ـ ۷۱.

براون. ادوارد (۱۳۵۱). تاریخ ادبیّات ایران؛ از سعدی تا جامی. به‌کوشش علی‌اصغر حکمت. تهران: ابن سینا، صص ۴۲۹ ـ ۴۳۱.

بلر. شیلا (۱۳۸۷). معماری و جامعه در دوره ایلخانان (تحلیل وقف نامهٔ ربع رشیدی). ترجمه: مهرداد قیومی. شمارهٔ ۱۳. صص ۴۸ ـ ۷۳.

پاکباز. رویین (۱۳۸۴). نقّاشی ایران. تهران: زرین، ص ۸۰.

جامی نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۵). مثنوی هفت اورنگ. به تصحیح: مدرسی گیلانی. چاپ هفتم. تهران: مهتاب.

..... (۱۳۹۶). دیوان. تهران: مهرآوید.

جکسون. پیتر (۱۴۰۲). تاریخ ایران دورهٔ تیموریان. ترجمه: یعقوب آژند. چاپ هفتم. تهران: جامی (مصدّق)، صص ۶۰ ـ ۶۷.

حافظ ابرو (۱۳۷۰). جغرافیای تاریخی خراسان. تصحیح و تعلیق: غلامرضا ورهرام. تهران: اطّلاعات، صص ۹ ـ ۱۱. ۶۲ ـ ۶۳ ـ ۳۶- ۹۵۹.

حسین‌زاده شانه‌چی. حسن (۱۳۸۸). تاریخ آموزش در اسلام. تهران: نشر المصطفی، ص ۸۸.

حسینی تربتی. ابوطالب (۱۳۴۲). تزوکات تیموری. تهران: کتابفروشی اسدی، صص ۳۷۰ـ ۱۶۹ ـ ۹۸ ـ ۹۹- ۱۰۲ ـ ۲۰۹.

حسینی شاه ترابی. سیّد مرتضی (۱۳۸۸). صوفیان شیعه در خراسان دورهٔ تیموریان. مجلهٔ سخن تاریخ. شمارهٔ ۴. صص ۵۶ ـ ۷۱.

خواندمیر. غیاث‌الدین بن همام (۱۳۷۲). مآثرالملوک. تصحیح: میرهاشم محدث. تهران: رسا، صص ۱۶۶ ـ ۱۶۹.

..... (۱۳۸۰). تاریخ حبیب‌السیر. ترجمه: محمّد دبیرسیاقی. با مقدمهٔ جلال‌الدین همایی. چاپ چهارم. ۴ جلد. تهران: خیام، ص ۱۸۸ ـ ۱۹۱.
دلبری. شهربانو (۱۳۹۶). تکریم و توجّه تیموریان به ائمه و بازتاب آن در گسترش تشیع امامیه. دو فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی سیره پژوهی اهل بیت (ع). سال سوم. شمارهٔ چهارم. صص ۷۹ ـ ۹۸.
دهخدا. علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغتنامه. دورهٔ ۱۶ جلدی. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
راوندی. مرتضی (۱۳۸۲). تاریخ اجتماعی ایران. جلد چهارم. تهران: نگاه، صص ۹۱ ـ ۹۳.
رمضان جماعت. پوراندخت و جدیدی. ناصر (۱۴۰۰). بررسی تاریخ تصوّف و تشیّع در دوران حکومت تیموریان. فصلنامهٔ علمی تاریخ ایران اسلامی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر. شمارهٔ ۲. صص ۱ ـ ۱۷.
ستوده. هدایت‌الله (۱۳۸۷). جامعه‌شناسی ادبیّات فارسی. تهران: آوای نور، ص ۵۶.
سمرقندی. دولتشاه (۱۳۸۳). تذکره الشعرا. به تصحیح ادوارد براون. ج ۴. تهران: اساطیر، ص ۹۸۱.
شامی. نظام‌الدین (۱۳۶۳). ظفرنامه؛ تاریخ فتوحات امیرتیمور گورکانی. به کوشش احمد پناهی سمنانی. تهران: بامداد، ص ۸۲.
شاه قاسم انوار. سیّد معین‌الدین علی (۱۳۹۸). دیوان. به کوشش حسن نصیری جامی. چاپ دوم. تهران: مولی.
شاه نعمت‌الله ولی (۱۳۸۲). کلیات دیوان شاه نعمت‌الله. تهران: علم.
شیاسی. مرتضی (۱۳۹۷). بررسی ساختار اقتصادی و فعّالان بازرگانی عصر تیموری. تاریخنامهٔ خوارزمی (دانشگاه خوازمی). سال پنجم. شمارهٔ بیست و دوم. صص ۷۹ ـ ۱۱۰.
طبیبی. عبدالحلیم (۱۳۶۸). تاریخ هرات در عهد تیموریان. تهران: حیدری، صص ۲ ـ ۴.
فراهانی.منفرد. مهدی (۱۳۸۱). پیوند سیاست و فرهنگ در عصر زوال تیموریان و ظهور صفویان. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ص ۹۸.
فرحناکی. شهرام و یوسفی‌فر. شهرام (۱۳۹۷). عوامل مؤثّر بر وضعیت تجارت خراسان و ماوراءالنهر در دوران تیموریان. مجله پژوهشهای تاریخی ایران و اسلام. شمارهٔ ۲۳. صص ۱۵۳ ـ ۱۷۶.
فیاضی. بدریه و همکاران (۱۴۰۰). بررسی دیوان حسبه و وظایف محتسبان در دورهٔ تیموریان. جامعه‌شناسی سیاسی ایران. سال چهارم. شمارهٔ چهارم. پیاپی۱۶. صص ۹۱۲ ـ ۹۲۴.
لمب. هارولد (۱۳۹۰) تیمور لنگ. مترجم: علی جواهر کلام. تهران: ابتکار دانش، ص ۲۰۶.
لمبتون. آن (۱۳۸۵). سیری در تاریخ ایران بعد از اسلام. ترجمه: یعقوب آژند. تهران: امیرکبیر، ص ۷۹.
موسی‌پور. ابراهیم (۱۳۸۹). زندگی حرفه‌ای مؤذنان و بازتاب آن در ذهن و زبان مسلمانان. پژوهشی در تاریخ اجتماعی اسلام. دورهٔ ۴۳. شمارهٔ ۱. صص ۱۲۱ ـ ۱۳۹.
میرجعفری. حسین (۱۳۹۵). تاریخ تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دورهٔ تیموریان و ترکمانان. چاپ سیزدهم. تهران: سمت، صص ۹۷ ـ ۱۱۵.
میرخواند. محمّد (۱۳۸۰). روضه‌الصفا فی سیر الانبیا و الملوک و الخلفا. به تصحیح و تحشیه: جمشید کیان فر. ۱۵ ج. تهران: اساطیر. صص ۱۵۴ ـ ۱۶۰.
ناصر داوودی. عبدالحمید (۱۳۷۸). تشیع در خراسان در عهد تیموریان. مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی، صص ۱۳۵ ـ ۱۳۶.
نوایی. امیر نظام‌الدین علیشیر (۱۴۰۰). دیوان. به کوشش رکن‌الدین همایون فرّخ. چاپ اول. تهران: شفیعی.

واله اصفهانی. محمّد یوسف (۱۳۷۹). خلدبرین: روضه‌های ششم و هفتم. مصحح: میرهاشم محدّث. تهران: میراث مکتوب، صص ۵۲۲ ـ ۵۲۳.

ولک. رنه (۱۳۷۳). نظریهٔ ادبیّات. ترجمه: ضیاء موحدو پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی، ص ۹۹.

ویابر. دونالدو گلمبک (۱۳۸۴). معماری تیموری در ایران و توران. ترجمه: محمّد یوسف کیانی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ص ۱۸.

ویلبر. دونالند (۱۳۷۴). باغهای ایران و کوشکهای آن. مترجم: میهن دخت صبا. تهران: علمی و فرهنگی، ص ۱۳.

هلالی جغتایی. بدرالدّین (۱۳۶۸). دیوان. مصحح: سعید نفیسی. تهران: کتابخانهٔ سنایی.

یزدی. شرف‌الدین علی (۱۳۸۷). ظفرنامه. ۲ ج. به تصحیح: سیّد سعید میرمحمّد صادق و عبدالحسین نوایی. تهران: کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی. ص ۲۲۱.

**معرفی نویسندگان**

**علی کابیلی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران.
(Email: *alipouianfar@gmail.com*)

**مریم محمدزاده:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران.
(Email: *m-mohammadzadeh@iau-ahar.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**رضا آقایاری زاهد:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران.
(Email: *r-agayari@iau-ahar.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Ali Kabili:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Ahar branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran.
(Email: *alipouianfar@gmail.com*)

**Maryam Mohammad Zadeh:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran.
(Email: *m-mohammadzadeh@iau-ahar.ac.ir*: Responsible author).

**Reza Aghayari Zahed:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran.
(Email: *r-agayari@iau-ahar.ac.ir*)

مقاله پژوهشی

# مقایسهٔ وجوه فکری و ادبی اشعار حافظ شیرازی و سلمان ساوجی

**سحر مصطفوی‌زاده، سعید روزبهانی*، ابوالقاسم امیر احمدی**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۱۶۳-۱۴۳

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7263

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** سلمان ساوجی و حافظ شیرازی، دو غزلپرداز بزرگ سده هشتم و معاصر یکدیگر هستند. مشهور است که حافظ از دیوانهای شاعران بسیاری بهره برده و اصطلاحات، ترکیبات و توصیفات بیشماری، حتی مصراعها و بیتی را تقریباً کامل از آنان در غزلهای خود به کار برده است؛ از این رو تأثیر سلمان بر حافظ بیشتر منطقی و معقول مینُماید. در این مقاله سعی شده است اشعار این دو شاعر در دو سطح فکری و ادبی مورد مقایسه قرار بگیرد.

**روش مطالعه:** نوع روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی ـ تحلیلی است.

**یافته‌ها:** در سطح فکری، مشرب عرفانی هر دو شاعر، عرفان خراباتی و عاشقانه است. مضامین انتقادی و اجتماعی نیز در شعر این دو شاعر وجود دارد که بیشتر بصورت طنز جلوه‌گر میشود؛ اما سلمان در مورد صوفی و تصوف، نظریهٔ تقریباً ثابت و مشخصِ حافظ را ندارد. در سطح ادبی نیز شعر حافظ و سلمان بسیار شبیه است. مشخصترین ویژگی سبکی حافظ، بکارگیری ایهام و انواع آن است که همین خصلت در شعر سلمان نیز وجود دارد. غزلیات و قصاید سلمان مملو از ایهامهای شاعرانه و استادانه است و از همین رو برخی سبک حافظ را در این زمینه به سبک سلمان نزدیک دانسته‌اند.

**نتیجه‌گیری:** در شعر حافظ و سلمان، مضامین مشترک فکری و ادبی موجود است و حافظ در برخی مشترکات فکری و ادبی از سلمان ساوجی متأثر و از آن بهره‌مند بوده و به استقبال این مضامین رفته است؛ اما چنانکه مشهود و مسلم است شعر حافظ در مرتبه‌ای بالاتر و والاتر از شعر سلمان قرار گرفته است (به دلیل ارزش هنری).

تاریخ دریافت: ۲۷ اردیبهشت ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۲۸ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۲ تیر ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۹ مرداد ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
حافظ شیرازی، سلمان ساوجی، سطح فکری و ادبی، مقایسه

* نویسنده مسئول:
roozbahani @ iaus.ac.ir
(+۹۸ ۵۱) ۴۴۶۴۶۸۱۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 143-163

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Comparison of intellectual and literary aspects of Hafez Shirazi and Salman Sawoji's poems

**S. Mostafavizadeh, S. Rozbahani*, A. Amir Ahmadi**
*Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 17 May 2023
Reviewed: 18 June 2023
Revised: 03 July 2023
Accepted: 20 August 2023

**KEYWORDS**
Hafez Shirazi, Salman Savaji, intellectual and literary level, comparison

*Corresponding Author
✉ *roozbahani @ iaus.ac.ir*
☎ (+98 51) 44646810

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Salman Sawoji and Hafez Shirazi are two great ghazal poets of the 8th century and are contemporary with each other. It is known that Hafez has used many poets' divans and has used countless terms, combinations and descriptions, even stanzas and verses almost completely from them in his sonnets. Therefore, Salman's influence on Hafez is more logical and reasonable. In this article, an attempt has been made to compare the poems of these two poets on two intellectual and literary levels.

**METHODOLOGY:** The type of research method in this research is descriptive-analytical.

**FINDINGS:** At the intellectual level, both poets' mystical drink is destructive and romantic mysticism. There are also critical and social themes in the poetry of these two poets, which are mostly expressed as satire; But Salman does not have Hafez's almost fixed and specific theory about Sufi and Sufism. At the literary level, the poems of Hafez and Salman are very similar. The most characteristic feature of Hafez's style is the use of allusions and their types, which is also present in Salman's poetry. Salman's sonnets and odes are full of poetic and elaborate ideas, and some have considered Hafez's style to be close to Salman's style in this regard.

**CONCLUSION:** There are common intellectual and literary themes in the poetry of Hafez and Salman, and Hafez was influenced and benefited from Salman Sawoji in some intellectual and literary commonalities, and he accepted these themes; But as it is evident and certain, Hafez's poetry is placed in a higher and higher order than Salman's poetry (due to its artistic value).

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7263

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 27 | 0 | 0 |

**مقدمه**

سلمان ساوجی در اوایل قرن هشتم در حدود سال ۷۰۹ ه.ق در ساوه متولد شد. ولادت حافظ نیز در اوایل همین سده اتفاق افتاده است. به قول *تذکرهٔ میخانه*، تولد حافظ به سال ۷۲۶ یعنی اندکی پس از تولد سلمان رخ داده است. در مورد تاریخ وفات این دو نیز باید گفت که حافظ حدود پانزده سال دیرتر از سلمان یعنی حدود سال ۷۹۱ دار دنیا را ترک گفته است (به نقل از مقدمهٔ کلیات سلمان ساوجی، وفایی: ص هجده). از این رو میتوان گفت تمام عمر این دو شاعر بزرگ در سده هشتم هجری گذشته است و هر دو ـ چنانکه مشهود و مشهور است ـ متعلق به گروهی از شاعران و غزلپردازان بوده‌اند که به «گروه تلفیق» شهره‌اند و محضر یکدیگر را درک کرده‌اند. نویسندگان این مقاله بر آنند که وجوه شعری مشترک دیوان این دو شاعر را از نظر ادبی و فکری، بررسی کرده و مورد مداقه قرار دهند؛ نیز آشکار کنند که کدام شاعر از دیگری تأثیر پذیرفته یا اشارات و ترکیبات وی را در شعر خود به کار گرفته است یا اینکه شباهتهای موجود را فقط میتوان از نوع تواترات ذهنی دانست؟

**بحث و بررسی**

آنچه مسلم است حافظ علاقهٔ شدیدی به تتبع در دیوان اشعار شاعران از قدیم تا معاصر خود داشته است. به هیمن جهت مضامینی از اشعار رودکی، امیر معزی، سعدی، خواجوی کرمانی، ناصر بخارایی و غیره در اشعارش دیده میشود. گفتنی است این کار وی، برداشت صرف نبوده و در عرضهٔ دوبارهٔ آن، کمالی به شعر شاعران فوق بخشیده و هنر خود را اصیل و جاوید ساخته است. از سوی دیگر هرگز نباید تصور کرد سلمان ساوجی، که اینک نسبت به حافظ کمتر شناخته شده است، در عصر خود از شهرت کمتری برخوردار بوده است. سلمان در زمان حیات خود و حتی در اوان جوانی، شهرتی تام و تمام یافته و محسود اقران و طرف توجه بزرگان بوده است. رکن‌الدین علاءالدوله سمنانی، پیش از آنکه سلمان به سن بیست و هشت سالگی برسد، در حق او گفته است: «چون انار سمنان و شعر سلمان ندیده‌ام. هر چقدر از سنّ او بیشتر میگذشت، دایرهٔ شهرتش وسعت مییافت؛ چنانکه بیشتر شعرای معاصر یا به بغداد آمده و از وی دیدن کرده‌اند و یا قطعه و غزلی یا مکاتبه و مشاعره‌ای به ارادت او عرض مینمودند» (به نقل از یاسمی، بی‌تا: ۱۲۰).

غزلیات سلمان بیش از هر شعر فارسی دیگری، شخص را به یاد اشعار حافظ میندازد و اساساً زبان غنی سلمان نزدیکترین زبان به گفتار حافظ است. گرچه شاعر شیراز، خود را پیرو خواجوی کرمانی، که در اواخر عمر او را درک کرده است، میداند:

استاد سخن سعدی است نزد همه کس، اما  دارد سخن حافظ، طرز سخن خواجو

عباسعلی وفایی، مصحح دیوان سلمان، در این باره معتقد است: «شایسته این بود که خواجه خود را مکمّل سبک و مخصوصاً طرز غزلسرایی سلمان میپنداشت» (مقدمهٔ کلیات سلمان ساوجی، وفایی). گویا حافظ و سلمان با یکدیگر مشاعره هم داشته‌اند. صفا در این زمینه مینویسد: «وحدت وزن و قافیه و مضامین در عده‌ای از غزلهای سلمان و حافظ، ما را به این اندیشه میفکند که این دو استاد با یکدیگر از راه مکاتبه، مشاعره داشته‌اند» (صفا، ۱۳۵۱، ۲/۳: ۱۰۱۳).

**مقایسهٔ سطح فکری دو شاعر**

اشعار دو شاعر بیانگر افکار و آرای آنها در باب مسائل گوناگون عرفانی، اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی و غیره میباشد.

آنها با آبشخور فکری غنی و متنوع خود، بسیاری از مفاهیم اخلاقی و شناختی را در شعر خود شرح و بسط داده و با انگیزهٔ رشد و کمال مخاطبان خویش، زمینه‌ها و بسترهای لازم را برای تعالی معنوی آنان فراهم آورده‌اند. سلمان و حافظ در آیینهٔ غزل، با افشاگریهای پی در پی موجب روشنگری شده و با معرفی راستان از ناراستان، رسالت خود را در بهبود شرایط فرهنگی و اجتماعی تحقق بخشیده‌اند. به این اعتبار، شعر این شاعران بستری مناسب برای بررسی انتقادی جامعه در آن برهه یعنی سده هشتم است. این دو با نکته‌بینی‌های دقیق، از برخی ساختارهای حاکم بر جامعه انتقاد کرده و بانیان ایجاد آسیبهای اجتماعی را، رندانه و هدفمندانه نکوهیده‌اند.

سده هشتم را میتوان یکی از پرتنشترین دوران تاریخی ایران دانست. در این دوران آشفتگیهای بسیاری که در عرصهٔ سیاسی و اجتماعی رخ داده، آثار مطلوب خود را در ابعاد فرهنگی نشان داده و موجب تضادها و تناقضهای فراوانی در طبقات مختلف اجتماعی و لایه‌های گوناگون جمعیتی شده و همهٔ نهادهای فرهنگی بویژه دین را تحت تأثیر منفی بی‌ثباتیهای سیاسی قرار داد. در ادامه به مهترین وجوه فکری مشترک در اشعار حافظ و سلمان پرداخته میشود.

**مفاهیم رندانه و قلندرانه**

با توجه به فضای آشفتهٔ این دوران، بستر لازم برای رشد برخی افراد فرصت‌طلب فراهم آمده بود تا با نفوذ در لایه‌های مختلف اجتماع، بویژه نهاد دین، تصویری مخدوش از مذهب و باورهای دینی مردم ارائه کنند و با ابتذال فکری و رفتاری خود، آنها را به انحراف بکشانند. آیین قلندری و ظهور شخصیت رند و مبانی مغانه و مغانه‌پرستی در گسترهٔ شعر فارسی در سده هشتم و چه بسا پیشتر از آن، واکنشی ادبی، تاریخی، فرهنگی و اجتماعی به این شرایط نامطلوب و آشفته بود. «رند کلمه‌ای است که در آغاز به معنی مردم بی سر و پا و فاسد به کار میرفته و بعدها بر اثر تحول مفهومی زبان شعر صوفیه، بویژه سنایی و عطار، ارزش مثبت به خود گرفته و به معنی «ولی» و انسان کامل به کار رفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۶۴). در این بخش، شاخصه‌های فکری سلمان و حافظ، در زمینهٔ مفاهیم قلندرانه و رندانه مورد بررسی قرار میگیرد. این مبانی ذیل مؤلفه‌هایی چون تظاهر به فسق، تظاهر به آیینهای غیراسلامی، تعریض به زاهدان و صوفیان، و بی‌اعتنایی به نام و ننگ ذکر میشوند.

**الف) تظاهر به فسق**: قلندریه با ریاکاری و تقوای دروغین مبارزه میکردند و بی‌ریایی، آزادگی، اطلاع از اسرارِ دل و بهره‌مندی از همت عالی از ویژگیهای بارز آنان بود (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۳۴۸/۱-۳۴۹). اگر چنین افراد شایسته‌ای به فسق تظاهر میکردند، از این بابت بود که امورِ منافی شرع را برای قهر نفس روا میداشتند. قطعاً تظاهر این گروه به انجام برخی ناهنجاریهای اجتماعی، به معنای بی‌احترامی به ماهیّت شریعت نبوده است، بلکه آنان با این ترفند سعی کرده‌اند مبانی فکری اهل ریا (صوفیان، زاهدان و شاعران مرائی) را به چالش بکشند و مخاطبان را با ابتذال فکری آنان آشنا کنند. در این راستا به کارگیری کلمات و اصطلاحات قلندری از سوی سلمان ساوجی و حافظ شیرازی، کلام آنها را سیال و تأویل‌پذیر ساخته و تراوشهای ذهنیشان را قطعیت‌ناپذیر کرده است. ایشان آشکارا به امور و اعمال منافی شرع، اشاره میکنند تا معیارهایی متفاوت از معیارهای پذیرفته‌شدهٔ جامعه ارائه کنند و با جابجایی ارزشها، چهارچوبهای جدیدی پدید آورند. بر این اساس، سلمان و حافظ ارزشمندی مصاحبت با شاهد را با حضور در بهشت برین (آرمانشهر اهل شرع) برابر میدانند و کامجویی از مظاهر دنیایی (باده‌نوشی و همنشینی با زیبارویان) را برتر از دل بستن به وعده‌های اخروی نمایندگان دین میشمارند:

عشق در جان است و می در جام و شاهد در نظر — در چنین حالت، طریق پارسایی مشکل است
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۵۸)

هر که را با شاهدی صحبت به خلوت داد، دست — بی‌گمان با حوریئی در جنهٔالمأوی نشست
زینهار امروز سلمان با می و حوری نشین — چند خواهی بر امیدِ وعدهٔ فردا نشست؟
(همان: ۲۷۱)

کنون به آب می لعل خرقه میشویم — نصیبهٔ ازل از خود نمیتوان انداخت
(دیوان حافظ: ۵۰/۱)

میخواره و سرگشته و رندیم و نظرباز — وان کس که چو ما نیست در این شهر کدامست؟
حافظ منشین بی می و معشوق زمانی — کایام گل و یاسمن و عید صیامست
(همان: ۱۱۰/۱)

هدف سلمان و حافظ از این وارونه‌سرایی فرهنگی، تلنگر زدن به گروه مخاطبان است تا به بازاندیشی در آموخته‌های دینی و اعتقادی خود بپردازند؛ اعمالی چون دعوت به باده، مصاحبت با ساقی و ترک توبه، که نظام ارزرشی جدیدی خلق میکنند و در باورهای تثبیت‌شدهٔ جامعه، مطرود و ضد ارزش محسوب میشوند. این تضادها در ذهن پویای مخاطب، اندیشه‌زا و معناآفرین است. سلمان و حافظ با اشاره به این اعمال در پی دستیابی به ارزشی بزرگتر و بنیادیتر هستند؛ بنابراین آنچه بعنوان ارزش در لایه‌های اولیهٔ شعرهای قلندرانهٔ این دو شاعر طرح میشود، در خود ارزش برتری نهفته دارد و بسترهای لازم را برای ظهور آن فراهم میسازد:

تا توانی مده از کف به بهار ای ساقی! — لب جوی و لب جام و لب یار ای ساقی!
موسم گل نبود توبهٔ عشاق درست — توبه یعنی چه؟ بیا باده بیار ای ساقی!
شاهد و باغ و گل و مل همه خوبند، ولی — یارِ خوش، خوشتر از این هر سه چهار ای ساقی!
آید از بوی سمن، بوی بهشت ای عارف! — خیزد از رنگ چمن، نقش نگار ای ساقی!
جام نوشین تو تا پر می لعل است مدام — میکشد جام تو ما را به خمار ای ساقی!
بینوایم، غزلی نو بنواز ای سلمان! — در خمارم، قدحی نو ز خم آر ای ساقی!
(همان: ۴۰۸)

می خواه و گل افشان کن از دهر چه میجویی؟ — این گفت سحرگه گل، بلبل تو چه میگویی؟
مسند به گلستان بر تا شاهد و ساقی را — لب گیری و رخ بوسی، می نوشی و گل بویی
(دیوان حافظ: ۱/ ۹۸۸)

**ب) تظاهر به آیینهای غیراسلامی:** یکی دیگر از ویژگیهای شعر قلندری این است که شاعر از اصطلاحات مرتبط با آیینهای غیراسلامی به نیکی و با احترام یاد میکند و از طریق برجسته‌سازی معناهای جدید، ثبات گفتمان رقیب را بر هم میزند و به آن خدشه وارد میکند. به عبارت دیگر، دالها و مدلولهای معناآفرین در گفتمانِ «دیگری» را به چالش میکشد و نظام گفتمانی جدیدی را بر اساس تقابل دوگانی شکل میدهد تا از طریق این تنش‌آفرینی آگاهانه، منظور و هدف خود را شرح دهد. به این اعتبار کاربستِ اصطلاحات آیینهای مهری، زردشتی (مغانه) و ترسایی در اشعار قلندری نمود ویژه‌ای پیدا میکند. سلمان ساوجی و حافظ شیرازی در غزلیات خود بارها به این مظاهر توجه نشان داده‌اند. یکی از اهداف ایشان برای انجام این کنش، بازنمایی برخی پلشتیهای اخلاقی نهادینه در میان مسلمانان است.

بوی آن باده مرا از مسجد به درِ دیر مسیحا انداخت
پیر ما شارع مسجد بگذاشت راه بر کوچهٔ ترسا انداخت
عمر در میکده، سلمان گم کرد یافت زانجا و هم آنجا انداخت
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۵۱)

حافظ شیرازی نیز بسان سلمان بر دلبستگی خود بر مؤلفه‌های غیراسلامی تأکید کرده است. او خود را بندهٔ پیر مغان میداند. «از آنجا که واژهٔ «مغ» را مربوط به آیین زردتشی میدانستند و اغلب زرتشیان و گبران بادهٔ ناب میساختند و آماده میکردند، گاه لوازم مربوط به آیین زرتشتی نیز همراه شعر مغانه بیان میشود و در خدمت مضامین عرفانی و ملامتی و قلندری درمی‌آید و این گونهٔ اخیر، پیشتر از سنایی جلوه‌گری آغاز کرده و در غزلیات عطار و مولانا و سپس حافظ به حد کمال رسیده است» (معدن‌کن، ۱۳۸۷: ۱۴).

دلم ز صومعه بگرفت و خرقهٔ سالوس کجاست دیر مغان و شراب ناب کجا؟
(دیوان حافظ: ۲۰/۱)

از آستان پیر مغان سر چرا کشم؟ دولت در این سرا و گشایش در این در است
(همان: ۹۶/۱)

**ج) تعریض به زاهدان و صوفیان**: در گفتمان قلندرانه، در یک طرف قلندران هستند و در سوی دیگر، صوفیان و زاهدان مرائی. اگرچه سلمان در غزلیات خود بارها به صوفیان و زاهدان تاخته و مبانی فکری و رفتاری آنان را به نقد کشیده است، این نقدها گاه شدت داشته و گاه با تخفیف همراه بوده است. «در یک نظر کلی میتوان گفت سلمان در مورد صوفی و تصوف به هیچ روی نظری ثابت یا دیدگاهی مشخص و روشن (برخلاف عبید و حافظ) ندارد و ظاهراً دوست نداشته خود را از مضامینی از هر دو سنخ، مثبت و منفی، محروم کند. ... سلمان را از نظر لعن، طعن و قدح صوفی میتوان در حدّ میانهٔ عماد فقیه اغلب جانبدار صوفی و عبید یا حافظ ارزیابی کرد» (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۲۴۲/۱-۲۴۳).

آن دیده را که صوفی صافی به هفت آب هر دم نشُست، لایق دیدار ما نشد
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۱۸)

مقصود سلمان در موارد متعدد از صوفی، خودِ اوست و گاه بصراحت خود را صوفی میخواند و گاهی حساب خود را از صوفی جدا میکند، بدون آنکه از او بدگویی کند (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۲۴۲/۱ به بعد).

گاه در مصطبه، دُردی‌کش رندم خوانند گاه در خانقهم، صوفی صافی دانند
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۳۰)

ابتذال فکری و رفتاری گروهی از صوفیان و زاهدان ریایی در شعر حافظ نیز نشان داده شده است. «زهد در معنای بی‌رغبتی به دنیا و حرص و آز و شهوت که از صفات و خصایل مثبت صوفیان باصفای راستین در صدر بوده بعدها تحولات معنایی یافته و بصورت افراط در عبادات و منزه‌نمایی و مقدس‌مآبی به کار رفته و در دیوان حافظ از مفاهیم منفی است و غالباً با صفت ریا، خشک یا گران قرین است» (خرمشاهی، ۱۳۸۷: ۹۷۰). در شعر حافظ، صوفیان «غالباً پشمینه‌پوشان تندخویی بودند که از عشق بویی نشنیده بودند و لقمهٔ شبهه میخوردند و طامات میبافتند و از سرای طبیعت بیرون نمیرفتند» (همان: ۱۶۹). در این زمینه حافظ تندروتر از سلمان است.

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه میخورد پاردُمش دراز باد این حَیَوان خوش‌علف
(دیوان حافظ: ۵۹۶/۱)

بوی یکرنگی از این نقش نمی‌آید، خیز　　دلق آلودهٔ صوفی به می ناب بشوی
(همان: ۹۶۸)

**د) بی‌اعتنایی به نام و ننگ**: در نگاه قلندریه، نام و نشان هیچ ارزشی ندارد و دربارهٔ ایشان آمده است که «رخسار قلندری چه روشن و چه سیاه، چنان رفتار میکنند که هیچکس در حق ایشان گمان نیک نبرد» (به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۰). آنان کسب نام و جایگاه اجتماعی را حجاب و سدی مهم در برابر رسیدن به کمال حقیقی میدانستند و نام و ننگ و مقام را نیز گذرا و ناپایدار میدیدند. این نگرش در گفتمان قلندری سلمان و حافظ بقدری برجسته است که میتواند ایشان را از بند ریاکاری برهاند و عشق پاک و عاری از پلشتیهای نفسانی را برایشان به ارمغان آورد. در لایه‌های زیرین گفتمان بی‌اعتنایی به نام و ننگ این‌جهانی، تبلور ارزشی اصیل و حقیقی نهفته است که مخاطب را به خودآگاهی و خودشناسی و لاجرم خداشناسی (رسیدن به حقیقت و معشوق ازلی و ابدی) میرساند:

۰مکن ملامت رندان دگر به بدنامی　　که هرچه پیش تو ننگ است، نزد ما نام است
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۵۸)

نام و ننگ و صبر و هوش و عقل و دینم شد حجاب　　تُرک من بازآ که سلمان تَرک هر شش میکند
(همان: ۳۲۹)

گرچه بدنامی است نزد عاقلان　　ما نمیخواهیم ننگ و نام را
باده در ده، چند از این باد غرور؟　　خاک بر سر نفس نافرجام را
(دیوان حافظ: ۳۲/۱)

از ننگ چه گویی؟ که مرا نام ز ننگ است　　وز نام چه پرسی؟ که مرا ننگ ز نام است
(همان: ۱۱۱)

**بازتاب مسائل اعتقادی، اجتماعی و انتقادی**

اثر ادبی، بعنوان یک پدیدهٔ اجتماعی، در نقد اجتماعی و جامعه‌شناسی قابل طرح و تجزیه و تحلیل است. «مطالعهٔ پیشینه‌های اجتماعی اثر نویسنده [یا شاعر] و بررسی تأثیر آن سوابق در این اثر، تا حدودی ضرورت دارد؛ زیرا دربردارندهٔ توصیف آن سوابق، سپس شامل بررسی آثاری منفرد با در نظر گرفتن همان اوصاف است... . نقد جامعه‌شناسی میتواند به ما کمک کند از دچار اشتباه شدن در زمینهٔ اثر ادبی که پیش روی ماست، مصون بمانیم» (دیچز، ۱۳۶۶: ۵۲۲). شعر سلمان ساوجی و حافظ شیرازی نیز طبق این گفتار، نمیتواند از رهیافتهای جامعه‌شناسی به دور باشد. نهادینه‌های جامعه‌شناسی یا همان اجتماعیات در شعر سلمان که از اخلاق و اعتقاد او و جامعه‌اش نشئت میگیرد تا حدودی در پیوند با شعر حافظ و دیگر شاعران گروه تلفیق در سده هشتم هجری است.

غزلهای سلمان با قصایدش تفاوتی بنیادین دارد. برای نمونه در غزلهای او همان طنز آشکار حافظ نسبت به زهد ریایی به چشم میخورد که نماینگر شیوهٔ عملکرد مذهبی اندیشمندان و شاعران این روزگار است. دین پدیده‌ای فرهنگی است که در جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی مورد مطالعه قرار میگیرد (واحددوست، ۱۳۸۰: ۳۸۲). اعتقادات مذهبی سلمان که شیعهٔ دوازده امامی است در قصایدش بیان شده است.

خاک، خون‌آغشتهٔ لب‌تشنگان کربلاست　　آخر ای چشم بلابین! جوی خونبارت کجاست؟
جز به چشم و چهره مسپر خاک این ره، کان همه　　نرگس چشم و گل رخسارِ آل مصطفاست
ای دل بیصبر من! آرام گیر اینجا، دمی　　کاندر اینجا، منزل آرام جان مرتضاست

روضهٔ پاک حسین است این که مشک زلف حـور — خویشتن را بسته بر جاروب این جنت‌سراست
کوری چشم مخالف، من حسینی‌مذهبم — راه حق این است و نتوانم نهفتن راه راست
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۲-۳۳)

از این منظر که مذهب یکی از پنج نهاد جامعه است (کوئن، ۱۳۷۵: ۴۰)، مذهب سلمان بعنوان پدیده‌ای جامعه-شناسی در شعرش قابل بررسی است که بیشتر در قصاید و ترکیبات او متجلی میباشد. در غزلیات، سلمان همچون شاعران همعصر خود، با اخلاقیات مرسوم آن دوره (سده هشتم) یعنی با انتقاد از ریاکاری و با ارائهٔ شعر قلندرانه و کاربست اصطلاحات رندانه، حتی با واژه‌هایی خلاف شریعت و سنت، به مبارزه با زاهدان و مستوران میرود و آنان را به باد تمسخر میگیرد. آرای سلمان در قصاید خود، مطابق نظر دیوید دیچز[1](۱۹۰۲-۲۰۰۵ م) قابل نقد است: «نوعی نقد که هم با نقد تاریخی و هم با نقد جامعه‌شناسی ارتباط دارد. منتقد باید به فرهنگ طبقه‌ای که مُصنّف از آن طبقه است، توجه کند. چنین است ادبیات درباری، ادبیات وابسته به خاندانهای بزرگ و ادبیاتی که در سایهٔ حمایت مخدومان پدید می‌آید» (دیچز، ۱۳۶۶: ۵۶۹).

قصاید او در مدح خاندان جلایری است و بنا بر مناسبات زمان سروده شده است. نکتهٔ قابل ملاحظه در این گونه سروده‌های سلمان آن است که «در تغزلهای سلمان این نکته را باید همواره در نظر داشت که معشوق و ممدوح، غالباً و عامداً به هم می‌آمیزند... . از این نظر سلمان موقعیت ممتاز و بینظیری دارد. گویی وقتی تغزل را شروع میکند، همان ممدوح را در نظر دارد و به این ترتیب، خود به خود ممدوح و معشوق یکی میشوند» (مقدمهٔ دیوان سلمان ساوجی، وفایی: ص سی ویک). برای مثال قصیده‌ای که در مدح سلطان اویس و با مطلع:

بَسَم نبود جفای رخ چو یاسمنش — بنفشه نیز گرفته است جانب سمنش
(همان: ۱۱۹)

شروع میشود، در آنجا سلمان هرچند شیعی‌مذهب است، اما به اختصار و خیلی گذرا، برای کسب رضایت ممدوح، عمر را به صلابت و عثمان را به شرم و حیا میستاید و در ضمنِ آن از شجاعت حضرت علی (ع) میگوید و از نام ابوبکر خلیفهٔ اول رندانه درمیگذرد:

عزیز مصرِ جان، یوسف سریر وجود — که او چو جانِ عزیز است و مملکت بدنش
عمرصلابت، عثمان حیای حیدردل — که زنده گشت بدو دین احمد و سننش
(همان: ۱۲۰)

اما در مورد حافظ، او مصلحی اجتماعی است و به گفتهٔ بهاءالدین خرمشاهی «حافظ از آن روی، مصلح اجتماعی است که با آفتهای اجتماعی کار دارد؛ یعنی دردها، فسادها، آسیبها را تا اعماق میشناسد و جراحوار به نیشتر انتقاد میشکافد و آنگاه به مهربانی مرهم مینهد» (خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۲۱/۱). حافظ با تمام ریاکاران و زاهدان و مستوران درمیفتد و این تخاصم و تضاد و انتقاد، جنبهٔ شخصی ندارد؛ چراکه چنین نبود که اینها با حافظ درافتاده باشند و او بخواهد با انتقادات خود، تشفی خاطر بجوید و از آنان انتقام بگیرد. اتفاقاً خواجه شأن و موقعیت و احترام اجتماعی خوبی هم داشت، ولی در غم خودش نبود؛ بلکه نگران ارزشهای مهمی بود که به آلایش کشیده شده بود. صوفیان از جادهٔ عرفان، زاهدان از جادهٔ شرع، و محتسب از جادهٔ عرف و اخلاق خارج شده بودند وگرنه حافظ با آنان درنمیفتاد (همانجا).

[1] David Daiches

حافظا! می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چو دگران، قرآن را
(دیوان حافظ: ۳۴/۱)

این تقابل حافظ با «دیگری»، کلیتی است که تمامی افکار و اندیشه‌های او را در بر میگیرد و چیزی بیرون از این دایره فرو نمیگذارد. حافظ علاوه بر صوفیان و زاهدان و متشرعان ریایی، به‌سبب انتقادهایی که از محتسب میکند، از تمام شاعران همدورهٔ خود من‌جمله سلمان ساوجی متمایز میگردد.

## غزل تلفیقی

شمیسا از شاعرانی چون سلمان ساوجی، اوحدی مراغه‌ای، خواجوی کرمانی، و حافظ شیرازی بعنوان شاعران گروه تلفیق یاد میکند و چنین مینویسد: «بحران ادبی قرن هشتم این بود که اولاً غزل عاشقانه در سیر خود در قرن هفتم با سعدی به اوج رسیده بود و دیگر از آن پیشتر نمیتوانست برود و ثانیاً غزل عارفانه با مولانا به اوج خود رسیده بود. از این رو در قرن هشتم بصورت طبیعی، جریان تلفیق این دو غزل (و حتی غزل قلندرانه) پیش آمد که جریان تازه‌ای بود. اکثر شاعران مهم قرن هشتم، شاعرانی هستند که به هر دو شیوهٔ غزل عارفانه و عاشقانه و آوردن مدح قصیده در غزل توجه دارند.[۱] در تمام شاعران گروه تلفیق، این خاصیت هست که به سعدی توجه دارند و الهامبخش حافظند و از این رو میتوان غزلهای آنان را با غزلهای مشابه حافظ و سعدی سنجید»[۲](شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳۰).

با همهٔ آنچه گفته شد، غزلیات سلمان بیشتر حال و هوای عرفانی دارد و تنها دو غزل وی با مطالعِ:

ای نور دیده! بازگو جرمی که از ما دیده‌ای تا بیگناه از ما چرا چون بخت برگردیده‌ای؟

و

به نیازی که با خدا داری که دلم بیش از این نیازاری
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۹۹ و ۴۰۲)

تماماً عاشقانه است. ذکر این نکته ضروری است که ژرفساخت غزل عرفانی، همان غزل عاشقانه است؛ یعنی شاعر از تمام اصطلاحات عاشقانه چون می، لب، خال، و زلف در آن استفاده میکند؛ تنها تأویل و تفسیر و برخی کدگذاریهای شاعر است که درمییابیم این غزل عارفانه یا عاشقانه است. در شعر سلمان گاه برخی بیتها را میتوان عاشقانه تفسیر کرد و اغلب بیتها عارفانه مینماید. برخی بیتها نیز قلندرانه است؛ اما غزل تلفیقی حافظ از لونی دیگر است. غزل حافظ هم دارای سطوح عاشقانه چون غزل سعدی است و هم دارای سطوح عارفانه چون غزل عطار، مولانا و عراقی و هم از سوی دیگر، وظیفهٔ اصلی قصیده را که مدح است، بر دوش دارد. از این رو شعر حافظ نمایندهٔ هر سه جریان عمدهٔ شعری قبل اوست و قهرمان شعر او هم معبود و هم معشوق و هم ممدوح است. این سه ساحت را در بسیاری از غزلیات حافظ میتوان دید، اما هرچه در محور عمودی جلوتر میرویم، یکی از ساحتها پررنگتر میشود:

---

[۱] در بین شاعران گروه، ناصر بخارایی (۷۷۳ ه.ق) و حافظ شیرازی، غزلیات مدحی دارند که بسامد آن در اشعار حافظ بیشتر است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳۲).

[۲] به این نوع سنجش که بین دو شاعر از یک ملت صورت میگیرد، موازنه میگویند. بهاءالدین خرمشاهی و سیروس شمیسا از این اصطلاح استفاده کرده‌اند (ر.ک: خرمشاهی، ۱۳۷۲: ۶۰/۱ و شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۱۷-۱۱۹).

سر ارادت ما و آستان حضرت دوست  که هرچه بر سر ما میرود، ارادت اوست
(دیوان حافظ: ۱/ ۱۳۰)

که هم عرفانی معنی میدهد و هم زمینی.

یا:

وقت را غنیمت دان آنقدر که بتوانی  حاصل از حیات ای جان! این دَم است تا دانی
(همان:۹۴۴/۱)

حافظ با به کار بردن واژۀ «وقت» که اصطلاحی عرفانی است، خواننده را به گمان میندازد که شاید شعر عرفانی باشد، اما در مصراع دوم معادل آن «دَم» را می‌آورد که یادآور تفکر خیامی است. سپس در ابیات بعدی به زهد و محتسب و صوفی میتازد و باده را ستایش میکند:

زاهدِ پشیمان را ذوق باده خواهد کشت  عاقلا مکن کاری کآورد پشیمانی
خم‌شکن نمیداند اینقدر که صوفی را  جنس خانگی باشد همچو لعل رمّانی
(همانجا)

ابیات عاشقانه هم دارد:

میروی و مژگانت خون خلق میریزد  تیز میروی جانا! ترسمت فرو مانی
(همانجا)

به این ترتیب با توجه به محور افقی، شعر یادآور غزل عرفانی، غزل عاشقانه و غزل قلندری است اما از بیت آخر معلوم میشود که شعر در حقیقت مدحی است:

گر تو فارغی از ما، ای نگار سنگین‌دل!  حال خود بخواهم گفت پیش آصف ثانی
(دیوان حافظ: ۹۴۴/۱)

بدین ترتیب آنچه از محتوای فکری این غزل برمی‌آید: «شعر حافظ در محور عمودی بیشتر دنیوی و عاشقانه یا مدحی است و مضامین مختلف از جمله عرفان در محورهای افقی است و کسانی که شعر او را عرفانی میدانند، به محور افقی توجه دارند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۳۳). حال آنکه غزلهای سلمان ساوجی در محور عمودی غالباً عارفانه یا قلندرانه است و گاه بیتی در محور افقی عاشقانه است:

عزم آن دارم که با پیمانه پیمانی کنم  وین سبوی زرق را بر سنگ قلاشی زنم
من خراب مسجد و افتادۀ سجاده‌ام  میروم باشد که خود را در خرابات افکنم
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۷۵)

این بیتها قلندرانه است. سپس در بیتی به زاهد میتازد:

زاهدا با من مپیما قصۀ پیمان که من  از پی پیمانه‌ای صد عهد و پیمان بشکنم
(همانجا)

و باز به خط اصلی برمیگردد:

گر به دوزخ بگذرم، کوی مغان باشد رهم  ور به جنت در شوم، میخانه باشد مسکنم
(همانجا)

و این بیت که عاشقانه و زمینی است و نوعی «واسوخت» و اعراض از معشوق زمینی را به نمایش میگذارد:

زنده میگردم به می، بی منت آب حیات  خود چرا باید کشیدن ننگ هر تردامنم؟
(همانجا)

و مغانه‌سرایی و می‌پرستی موجود در این بیت را در بیت بعد پی میگیرد:

من پس از صد عمر کاندر زیر گِل باشم چو می  گردد از یادِ قدح، خندان روان روشنم
(همانجا)

**مقایسهٔ سطح ادبی دو شاعر**

**قصیده‌سرایی**

حافظ پنج قصیده بیشتر ندارد، اما این قصاید بسیار شبیه به قصاید سلمان است و البته اگرچه حافظ در غزل سرآمد است و از سلمان بالاتر و چه بسا بسی بالاتر هم ـ هست، اما در قصیده سلمان از او برتر است و حافظ به نظر میرسد از وی پیروی کرده است. دهخدا در این باره مینویسد: «سلمان در درجهٔ اول، قصیده‌سراست و میتوان او را از آخرین قصیده‌سرایان معروف ایران پیش از صفویان دانست» (لغتنامهٔ دهخدا، ذیل سلمان ساوجی). سلمان در قصیده‌سرایی استاد و خاتم قصیده‌سرایان است. شاید اشتباه نباشد اگر سلمان را بزرگترین قصیده‌سرای قرن هفتم تا دوازدهم هجری یعنی فاصلهٔ میان حملهٔ مغول و ظهور قاجاریه بدانیم (مؤتمن، ۱۳۵۲: ۱۶۷). قصاید وی علاوه بر بیان مضامین گذشته، خود نیز مضامینی تازه بویژه در تغزلها و تشبیبها دارد. قصیده‌سرایی او به سبک عراقی و تغزلاتش به لحن غزل نزدیک و لطیف است.

**تخلص شعری**

سلمان ساوجی گاه نام شعری خود (تخلص) را در غزلیاتش نیاورده است؛ حال آنکه «در غزل این دوره، تخلص شعری جا افتاده و شاعر در بیت آخر یا پیش از آن، نام شعری خود را ذکر میکند» (غلامرضایی، ۱۳۸۷: ۱۵۰). حافظ نیز در چندین غزل ( ۱۳، ۲۵، ۲۶، ۱۰۴، ۱۰۹، ۱۴۰، ۲۷۶، ۳۴۸، ۴۶۶ و ۴۷۰) تخلص خود را نیاورده است. از این اشتراک بین سلمان و حافظ که بگذریم، تفاوتها در نحوهٔ آوردن نام شعری شاعر مطرح میشود. سلمان ساوجی قصیده‌سراست و حافظ غزلسرا. از این جهت بحث غزل مدحی در شعر سلمان به طریق اولی منتفی است. حافظ در بسیاری از غزلهای مدحی خود، تخلص یا نام شعری خود را در بیت ماقبل آخر آورده است که به نظر میرسد از جهت بسامد زیاد آن قاعده باشد، اما این قاعده استثنائاتی هم دارد:

حافظ در غزلهای مدحی خود، گاهی تخلص را در بیت آخر آورده است: غزلهای ۴۹، ۶۱، ۶۲، ۱۰۵، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۵، ۲۶۱، ۲۸۱، ۲۹۸، ۳۰۹، ۳۷۴ و ۴۵۸.

حافظ غزلهایی دارد که غیرمدحی است (عاشقانه و عارفانه و غیره) و تخلص خود را در بیت ماقبل (طبق قاعدهٔ غزلهای مدحی) آورده است: غزلهای ۱۸۹، ۲۸۴، ۲۹۶، ۲۹۹، ۳۱۸، ۳۲۸، ۴۵۱ و ۴۷۲.

در غزلهای مدحی ۱۵۸، ۱۶۳، ۲۷۹ و ۳۴۷ تخلص در دو بیت ماقبل آخر آمده است.

در غزلهای مدحی ۱۲ و ۴۶۳، نام شعری حافظ سه بیت پیش از مقطع ذکر شده است.

در غزلهای مدحی ۱۴۹، ۴۲۵، ۴۴۳ و ۴۵۳، چهار بیت پیش از مقطع، تخلص حافظ آورده شده است.

در غزل مدحی ۳۵۴ نیز تخلص حافظ در شش بیت پیش از بیت آخر جای گرفته است.

در غزلهای ۱۶، ۲۰۰ و ۲۱۸ که مدحی است، نام شعری حافظ همچون غزلهای غیر مدحی در بیت آخر آمده است.

ر غزل مدحی ۲۸۰، حافظ نام شعری خود را در مطلع آورده است:

در عهد پادشاه خطابخش جرمپوش حافظ قرابه‌کش شد و مفتی پیاله‌نوش
(دیوان حافظ: ۵۷۶/۱)

**اصطلاحات و تعبیرات مشترک**

در اینجا به برخی تأثیراتی که حافظ از سلمان پذیرفته است، اشاره میشود. از بحث غزل ۲۰۲ سلمان که در برخی نُسخ تقریباً بطور کامل در دیوان حافظ آمده و شاملو آن را به نام او در کتاب *حافظ شیراز* آورده (ر.ک: شاملو، ۱۳۷۳: ۲۸۳) و خانلری در جلد دوم دیوان حافظ (غزل ۱۷) بعنوان غزل الحاقی ذکر کرده (ر.ک: دیوان حافظ، ۱۳۶۲: ۱۰۱۲/۲) و این غزل در کلیات سلمان ساوجی به نام وی ثبت است (کلیات سلمان ساوجی: ۳۳۳) با این مطلع:

گفتم که خطا کردی و تدبیر نه این بود گفتا چه توان کرد که تقدیر چنین بود
(همانجا)

بگذریم، برخی اصطلاحات و ترکیبات سلمان در غزلیات حافظ عیناً یا با اندک تصرفی آمده است که برخی از آنها را یادآور میگردیم. تقی تفضلی نیز این نکته را یادآور شده است که «در غزلیات سلمان به بعضی اصطلاحات و ترکیبات برمیخوریم که آنها را در دیوان حافظ نیز میبابیم. با این تفاوت که حافظ آن اصطلاحات و ترکیبات را به حد کمال لطف لفظ و معنی رسانیده است» (مقدمهٔ کلیات سلمان ساوجی، تفضلی: ص بیست و هفت).

در ذیل به برخی از اصطلاحات و ترکیبات مشترک این دو شاعر اشاره میکنیم:

سلمان:

لب و دهان تو را ای بسا حقوق نمک که هست بر جگر ریش و سینه‌های کباب
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۴۹)

حافظ:

از آن دهان و لب ای بسا حقوق نمک که هست بر جگر ریش و سینه‌های کباب
(دیوان حافظ: ۱۰۰۲/۲)

این بیت در غزلهای الحاقی حافظ و گاه منسوب به سعدی است.

سلمان:

نظر انداز بر این گفته که ضایع نشود گفته‌اند آنکه نکویی کن و در آب انداز
(دیوان سلمان ساوجی: ۱۱۶)

حافظ::

مرا به کشتی باده درافکن ای ساقی! که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز
(دیوان حافظ: ۵۳۰/۱)

سلمان:

در ازل عکس می لعل تو در جام افتاد عاشق سوخته‌دل، در طمع خام افتاد
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۹۰)

حافظ:

عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد　　عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد
(دیوان حافظ: ۲۳۰/۱)

سلمان:

عاشقان را از جمالت روزبازار امشب است　　لیلةالقدری که میگویند، پندار امشب است

یا:

آفتابی امشبم در خانه طالع میشود　　گوییا در خانهٔ طالع، کدامین کوکب است؟
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۵۳ و ۲۵۴)

حافظ:

آن شب قدری که گویند اهل خلوت، امشب است　　یا رب! این تأثیر دولت در کدامین کوکب است؟
(دیوان حافظ: ۷۶/۱)

آنچه را سلمان در دو بیت گفته، حافظ در یک بیت جمع آورده است.

سلمان:

پیش عکس عارضت میرم که شمع از غیرتش　　در زوایای فلک، پیوسته یا رب یا رب است
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۵۴)

حافظ:

تا به گیسوی تو دست ناسزایان کم رسد　　هر دلی از حلقه‌ای، در ذکر یا رب یا رب است
(دیوان حافظ: ۷۶/۱)

سلمان:

ره، خرابات است و دُرد سالخورده پیر ما　　کس نمیداند به غیر از پیر ما، تدبیر ما
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۴۳)

حافظ:

دوش از مسجد سوی میخانه آمد پیر ما　　چیست یاران طریقت بعد از این تدبیر ما؟
(دیوان حافظ: ۳۶/۱)

مضمونی را که سلمان در جمله‌ای خبری و با قطعیت بیان داشته، حافظ با جملهٔ پرسشی بیان کرده و سقراط‌وار مخاطبان شعرش را به تفکر و اندیشه واداشته و از قطعیت معنی کاسته است.

سلمان:

داغ و درد تو مرا بر دل و جان است هنوز　　مِهر رویت به همان مُهر و نشان است هنوز
(دیوان سلمان ساوجی: ۵۲۰)

حافظ:

گوهر مخزن اسرار همان است که بود　　حُقّهٔ مِهر بدان مُهر و نشان است هنوز
(دیوان حافظ: ۴۳۰/۱)

سلمان:

خواهی که روشنت شود احوال درد ما　　درگیر شمع را وز سر تا به پا بپرس
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۴۸)

حافظ:

خواهی که روشنت شود اسرار درد عشق　　از شمع پرس قصه، ز باد صبا مپرس
(دیوان حافظ: ۵۴۴/۱)

دخل و تصرف حافظ در دو مصراع بیت سلمان کاملاً مشهود و مسلم است. حافظ مصراع اول سلمان را از احوال به اسرار (که عرفانیتر مینماید) و من را به عشق (که انسان‌شمولتر و اجتماعیتر است)، تبدیل ساخته تا شعر از مرتبهٔ شخصی به جایگاه انسانی و اجتماعی ارتقا یابد. پس از آن در مصراع دوم، «بپرس» را «پرس» و «مپرس» میکند و از تقابل شمع و باد صبا، وفاداری و بیوفایی یاران مخلص، و اهل دنیا و عشقهای زودگذر را اراده میکند.
برخی رموز و اصطلاحات عرفانی و قلندرانه هم در شعر هر دو شاعر ذکر شده که دلیل تأثیر یکی بر دیگری نیست و ناشی از طرز فکر و عمق اندیشهٔ این شاعران است که از یک آبشخور تغذیه میشود و شبیه یکدیگر است: رند، شاهد، مستی، نام و ننگ، پیر مغان، دیر مغان، خرابات، اعتقاد به معاد و غیره که به برخی از آنها پیشتر اشاره شد.

**صنایع ادبی**

با توجه به بسامد آرایه‌ها و صنایع ادبی در شعر سلمان ساوجی، به مقایسهٔ آن با حافظ شیرازی میپردازیم تا بهره‌گیری حافظ از سلمان و برتری احتمالی حافظ نموده آید. در این میان احتمال دارد آنگونه که حافظ از مسائل بدیعی اعم از لفظی و معنوی و نیز تشبیهات، استعارات و مجازها بطور هنرمندانه بهره برده، در شعر سلمان پیدا نشود که طبیعی مینماید. بهاءالدین خرمشاهی در باب موازنه و مقایسهٔ حافظ با شاعران همعصر وی چنین مینویسد: «سخندان استادی نظیر خواجو و سلمان ساوجی را داریم که صورت ظاهر شعرشان بسیار شبیه به صورت ظاهر شعر حافظ است. هر دو لفظی فصیح و چابک و خوب‌خورده و خوب‌خفته دارند. صنایع و ظرایف صوری و معنوی شعرشان هم فضل تقدم بر ظرایف حافظ دارد و تا حدودی نکته‌آموز حافظ بوده است. اوحدی و همام و ناصر بخارایی و کمال خجندی هم شاعران بزرگی هستند، اما اینکه از آن میان حافظ به مقام سخنگوی این قوم و شاعرِ ملی نائل میگردد، نه تصادفی است، نه ناحق و نه بیدلیل. یک دلیل ساده‌اش این است که آنان شعر میسرایند و حافظ زندگی میسراید» (خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۲۳۶). در ادامه به مقایسهٔ برخی صنایع بلاغی در اشعار حافظ و سلمان میپردازیم.

**ترصیع:** سلمان و حافظ، ترصیع را کم به کارگرفته‌اند. به عبارت دیگر، ترصیع در شعر اینان بویژه حافظ، بسامد بسیار کمی دارد. در هیچیک از کتابها و مقالاتی که دربارهٔ این دو شاعر نوشته شده، اثری از ترصیع نیست. در کتاب *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ* در مبحث سجع و ترصیع، بیتی از حافظ آورده شده که نه تنها ترصیع ندارد که موازنه هم نیست. تنها گلزار و گلنار را میتوان سجع متوازی دانست (ر.ک: اسلامی ندوشن، ۱۳۸۳: ۴۹-۵۰). بیت منظور این است:

باغبانا! چو نسیمم ز در خویش مران　　کآب گلزار تو از اشک چو گلنار من است
(دیوان حافظ: ۲۰/۱)

**تکرار:** در شعر سلمان ساوجی، بیشترین بسامد تکرار در واژه و عبارت است؛ مثل «دیده و دل» که به آن پرداخته خواهد شد و در شعر حافظ، واج و سپس واژه است (کلاه‌چیان و نظری، ۱۳۹۵: ۵۲).

دل گوشمال یافت ز سودای زلف او تا این سزا نیافت، سزاوار ما نشد
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۱۷)

تکرار صامتهای «س» و «ز» که قریب‌المخرج هستند و موسیقی شعر را افزایش میدهند.

نه من ز بی عملی در جهان ملولم و بس ملالت علما هم ز علم بی عمل است
(دیوان حافظ: ۱۰۸/۱)

تکرار صامتهای «م»، «ع» و «ل» که در بیت پراکنده هستند.

این بیت حافظ در باب واج‌آرایی و همحروفی زبانزد همگان است و در کتابها بعنوان شاهد مثال مسطور و مشهود است:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معذورم بدار دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌ساق بود
(همان: ۴۲۰)

در این بیت هر دو نوع همحروفی (منظم و پراکنده) دیده میشود. صامت «س»، هشت بار تکرار شده و صامتهای «ت» و «ب» نیز به تکرار در بیت آمده‌اند و موسیقی درونی کلام را افزایش میدهند. تکرار «س» را بیان سکوت و رازداری یا کینه و نفرت و تحقیر نسبت به زهد دروغین و محتسب میدانند (ر.ک: کلاه‌چیان و نظری، ۱۳۹۵: ۵۱). چنانکه دیده میشود هیچ شاعری نه تنها سلمان که سعدی هم در این زمینه به حافظ نمیرسد.

ای جان نازنین من! ای آرزوی دل! میل من است سوی تو، میل تو سوی دل
بر آرزوی روی تو، دل جان همی دهد واحسرتا! اگر ندهی آرزوی دل
چون غنچه بسته‌ام سرِ دل را به صد گره تا بوی راز عشق تو آید ز بوی دل
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۶۳)

در شعر سلمان التزام کلمهٔ «دل» علاوه بر ردیف، در ابیات هم تکرار شده است؛ اما از التزام حرف یا حروف یا التزام حذف در شعر او خبری نیست. حافظ نیز هیچکدام از این التزامات را، که گویی چندان جنبهٔ هنری و بلاغی ندارد، رعایت نکرده است.

**تجاهل‌العارف:** آن است که در اسناد امری به امری یا در تشخیص بین دو امرِ کاملاً متباین، تردید یا بی‌اطلاعی نشان دهند. نحوهٔ بیان معمولاً بصورت سؤال بلاغی[1] است. علت عدم تشخیص آن است که شاعر چند امر را شبیه به هم یافته است. پس ژرفساخت تجاهل‌العارف، تشبیه مضمر است که همواره با غلوّ همراه است» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۹۹). سلمان سروده است:

نمیدانم که نی چون من چرا بسیار مینالد؟ دمادم میزند یارش، ز دست یار مینالد؟
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۱۹)

اگر مصراع دوم را پرسشی بخوانیم، میتوان به بیت اطلاق «تجاهل‌العارف» کرد؛ وگرنه باید به مصراع اول بسنده کنیم و بپذیریم که سلمان ساوجی پرسشی را طرح کرده و خود بدان پاسخ داده است. مورد دیگری از تجاهل‌العارف در شعر سلمان یافته نشد. در شعر حافظ نیز، برخلاف سعدی همشهری خود که در این صنعت سرآمد است، نمونه‌ای وجود ندارد. اگر هم کسی فی‌المثل بیت

[1] سؤال بلاغی: از نوع استفهام انکاری، تقریری یا هر نوع پرسشی که در سبک ادبی مرسوم است و پاسخ نمیخواهد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۸: ۹۹).

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟ منزل آن مهِ عاشقکُش عیّار کجاست؟
(دیوان حافظ: ۱/ ۷۰)

را مثالی برای این صنعت بدیعی بداند، به راه صواب نرفته است؛ چراکه ژرفساخت تجاهل‌العارف چنانکه ذکر شد تشبیه مضمر است. در این پرسش معرفت و شناختی نیست که گویندهٔ آن، خود را به ندانستن زده باشد و تشبیه همراه علوّ و اغراقی نیز وجود ندارد.

**آمیختن تشبیه تفضیل با تشبیه مضمر و استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیه:** شمیسا در باب تشبیه تفضیل که گاه با تشبیه مضمر و استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیه (تشخیص) درهم می‌آمیزد، چنین مینویسد: «گاهی مفاد شعر ترجیح مشبه بر مشبه‌به است؛ اما ساختار تشبیهی ندارد، بلکه مشبه‌به بصورت استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیه منظور شده است» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۰).

ز بنفشه تاب دارم که ز زلف او زند دم تو سیاه کم‌بها بین که چه در دماغ دارد؟!

به نظر میرسد این شیوه در شعر سلمان ساوجی نیز وجود دارد؛ یعنی تشبیه مضمر و تشبیه تفضیل درهم می‌آمیزند و مشبه‌به بصورت استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیه (تشخیص) در شعر ظاهر میگردد. مثال زیر از سلمان ساوجی نمونهٔ بسیار عالی از این نوع است:

نگارا! گر چنین زیبا میان باغ بخرامی کلاهت لاله برگیرد، قبایت سرو درپوشد
(دیوان سلمان ساوجی: ۳۱۹)

آنچه حافظ را در این زمینه بر سلمان ساوجی برتری میبخشد، بسامد زیاد این نوع تشبیه و تعادل و زیبایی این تشبیهات در شعر اوست؛ حال آنکه در شعر سلمان اوج و فرود در این نوع تشبیهات زیاد و بسامد آن نیز کمتر است.

**ایهام:** در این روش کلمات (یا عبارات و جملات)، موهم معانی مختلفند (حداقل و معمولاً دو معنی) و ممکن است با آن معانی مختلف، با کلمات دیگر کلام، رابطه ایجاد کنند. روش ایهام، مهمترین مبحث بدیع است. تمام سخنوران برجسته از مسعود سعد سلمان، خاقانی، سعدی، حافظ و صائب گرفته تا شاعران امروز، سخنورانی هستند که به انواع مختلف ایهام توجه داشته‌اند؛ اما استاد بیهمتای آن، حافظ است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۲۳).

نسیم صبح! اگر یابی گذر بر منزل لیلی بپرسی از من مجنون، دل رنجور شیدا را
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۳۷)

«مجنون» در مصراع دوم به دو معنای دیوانه و اسم خاص (عاشق لیلی) است که معنای اول در کلام حضور دارد و معنای خاص آن، که غایب است با واژهٔ لیلی، رابطه و تناسب دارد.

نظری نیست به حال منت ای ماه! چرا؟ سایه برداشت ز من، مهر تو ناگاه چرا؟
(همان)

«مهر» در مصراع دوم دو معنی دارد: ۱) محبت و ۲) خورشید. معنای اول در کلام حضور دارد و معنای دوم که غایب است با ماه و سایه رابطه و تناسب دارد.

ای نسیم سحر آرامگه یار کجاست؟ منزل آن مه عاشقکش عیّار کجاست؟
(حافظ)

«نسیم» در مصراع اول دو معنی دارد: ۱) باد ملایم که در کلام حضور دارد و ۲) نام یکی از عیاران معروف در داستان سمک عیار که با عیار تناسب دارد.

باشد آن مه، مشتری دُرهای حافظ را اگر　　میرسد هر دم به گوش زهره، گلبانگ رباب
(همان: ۴۴/۱)

«مشتری» در مصراع دوم به معنای «خریدار» در کلام حضور دارد و در اشاره به «سیاره» که در کلام غایب است، با مه و زهره تناسب دارد. در مجموع ایهام در شعر حافظ از حیث گستردگی و ساختاری، پیچیدگی بیشتری نسبت به شعر سلمان دارد. در این مورد به نظر میرسد در شعر حافظ مصادیق ایهام بیش از دیگر شاعران نمونه‌هایی داشته باشد.[۱]

**تعریض:** به معنی گوشه و کنایه زدن است؛ یعنی اشاره کردن به جانبی و ارادهٔ جانبی دیگر» (علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۶: ۱۳۷). شواهد شعری از سلمان و حافظ:

من مستم و فارغ ز غم محتسب امروز　　کو نیز چون من بر سر بازار خراب است
(دیوان سلمان ساوجی: ۲۵۳)

به نظر میرسد «محتسب» در شعر سلمان همچون شعر عبید و حافظ، تعریض به امیر مبارزالدین باشد که بصورت طنز بیان شده است. مقالهٔ «نگاهی اجمالی به کنایه‌های فعل در شعر سلمان ساوجی»، انواع کنایه را بنا به شعر سلمان، به اعتبار کثرت یا قلّت وسایط، بیان مکنیٌّعنه و مکنیٌّبه به سه نوع تلویح، ایما و رمز تقسیم کرده و بلحاظ دشواری یا سهولت انتقال معنا، به دو گونهٔ قریب و بعید منقسم ساخته و هیچ نامی از «تعریض» نیاورده است (رادمنش و باجلال، ۱۳۹۶: ۵۵۱). بجز این مورد و موارد دیگر که سلمان از محتسب در شعر خود یاد کرده است، نمونه‌ای از تعریض در شعر او دیده نمیشود؛ حال آنکه اینگونه کنایه در شعر حافظ بسیار است.

صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد　　بنیاد مکر با فلک حقه‌باز کرد
(دیوان حافظ: ۲۷۴/۱)

شمیسا در توضیح بیت فوق در ذیل کنایهٔ تعریض مینویسد: «گاهی اوقات ممکن است تعریض جنبهٔ خصوصی داشته باشد. بعید نیست که مراد، صوفی خاصی بوده باشد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۸۴). یا:

هر که را خوابگه آخر نه که مشتی خاک است؟　　گو چه حاجت که بر افلاک کشی ایوان را
(دیوان حافظ: ۳۴/۱)

که «شاید تعریضی به شاه شیخ ابواسحاق باشد که قصری بنا نهاده بود و عبید زاکانی در ستایش آن قصر شعری دارد» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۲۸۴). شعر عبید این است:

پادشاه جهان ابواسحاق　　آن جهان را پناه و استظهار
خسرو تاجبخش تخت‌نشین　　شاه دریا نوال کوه وقار...
قبّهٔ بارگاه ایوانش　　برتر از هفت کوکب سیار
(دیوان عبید زاکانی: ۳۸-۴۰)

---

[۱] برای آگاهی بیشتر میتوان به صفحات ۱۲۹ و ۱۳۰ کتاب *نگاهی تازه به بدیع* از سیروس شمیسا مراجعه کرد که به نمونه‌های زیادتری از ایهام در شعر حافظ اشاره کرده و ساخت آنها را توضیح داده است.

## نتیجه‌گیری

حافظ شیرازی و سلمان ساوجی از شاعران بزرگ سده هشتم و گروه تلفیق هستند. مضامین مشترکی که در دیوان این دو شاعر گرانسنگ، چه در زمینهٔ فکری و چه ادبی وجود دارد، سخن‌سنجان را بر آن داشته که از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند. از آنجا که حافظ قدری بر سلمان تأخّر زمانی دارد، مشهور و زبانزد است که از دیوان شاعران بسیاری بهره برده و اصطلاحات، ترکیبات و توصیفات بیشماری حتی مصراع یا بیتی تقریباً کامل را از آنان در غزلیات خود به کار برده است. همین نظریه، فرض تأثیر سلمان بر حافظ را بیش از پیش قدرت میبخشد. پژوهندگان جستار حاضر در طی مراحل تحقیق و بررسی و مقایسهٔ این دو شاعر در سطوح فکری و ادبی، به این باور رسیده‌اند که حافظ از سلمان متأثر است و نه بالعکس.

در سطح فکری، مشرب عرفانی هر دو شاعر، عرفان خراباتی و عاشقانه است. سلمان و حافظ هر دو خود را رند میدانند و به تجلّی عارفانهٔ معشوق ازلی باورمند هستند. اصطلاحات و رموزی چون خرابات مغان، پیر، رند، و میکده در شعر هر دو بطرز ویژه‌ای به چشم می‌آید.

مضامین انتقادی و اجتماعی نیز در شعر این دو شاعر وجود دارد که بیشتر بصورت طنز جلوه‌گر میشود و هر دو به زاهدان ریایی تاخته‌اند؛ اما سلمان در مورد صوفی و تصوف، نظریهٔ تقریباً ثابت و مشخصِ حافظ را ندارد. صوفی صافی هم در شعر او ظهور دارد اما در مقابل، حافظ آنگونه که مسلم است، با شدت تمام به صوفیان متظاهر تاخته است.

در سطح ادبی نیز شعر حافظ و سلمان بسیار شبیه است. مشخصترین ویژگی سبکی حافظ، به کارگیری ایهام و انواع آن است که همین خصلت در شعر سلمان نیز وجود دارد. غزلیات و قصاید سلمان مملو از ایهامهای شاعرانه و استادانه است و از هیمن روست که برخی سبک حافظ را در این زمینه بی‌تردید به سبک سلمان نزدیک دانسته‌اند. در نهایت آنچه مسلم است آن است که در شعر حافظ و سلمان، مضامین مشترک فکری و ادبی موجود است و حافظ در برخی مشترکات فکری و ادبی از سلمان ساوجی متأثر و بهره‌مند بوده و به استقبال این مضامین رفته است؛ اما شعر حافظ در مرتبه‌ای بالاتر و والاتر از شعر سلمان قرار گرفته است (به دلیل ارزش هنری).

## مشارکت نویسندگان:

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد سبزوار استخراج شده است. جناب آقای دکتر سعید روزبهانی راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. جناب آقای دکتر ابوالقاسم امیراحمدی بعنوان مشاور و سرکار خانم سحر مصطفوی‌زاده دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزا اسلامی واحد سبزوار پژوهشگران این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. درنهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

## تشکر و قدردانی:

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سبزوار و نیز مسئولین فرهیخته و دلسوز نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعّالیّتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**


Alavi Moghaddam, Seyyed Mohammad and Ashraf-zadeh, Reza. (2016). Ma’ani va Bayan, Tehran: Samt.

Coen, Bruce. (1996). An Introduction to Sociology, translated by Mohsen Salasi, Tehran: Tutia.

Dehkhoda, Ali Akbar. (ND). Dictionary, Tehran: Dehkhoda Dictionary Institute.

Deitches, David. (1985). Literary Criticism Methods, translated by Gholamhossein Yousefi and Mohammad Taghi Sedqiani, Tehran: Elmi.

Eslami Nadushan, Mohammad Ali. (2013). The Endless Story of Hafez, Tehran: Yazdan and publishing company.

Gholamrezaei, Mohammad. (2008). Persian poetry stylistics, Tehran: Jami.

Hafez Shirazi, Khwaje Shamsuddin Mohammad. (1983). Divan (two volumes), corrected by Parviz Natel Khanlari, Tehran: Kharazmi.

Hamidian, Saeed. (2014). Sharh Shogh, first volume, Tehran: Qatre.

Kolahchian, Fatemeh and Nazari, Zahra. (2015). "Semantic and aesthetic function of repetition in Hafez's Ghazal", *Kohan-nameh Persian Literature*, (3) 7, pp. 45-70.

Khorramshahi, Bahauddin. (1993). Hafeznameh, first and second volume, Tehran: Soroush.

Khorramshahi, Bahauddin. (1999). Hafez, Tehran: New design.

Madankan, Masoumeh. (2008). Oriental Bride Cup, Tehran: Academic Publishing Center.

Motaman, Zain-al Abedin. (1977). Evolution of Persian Poetry, Tehran: Tahori.

Obaid Zakani, Khaje Nezamuddin. (1999) Kolliat, with the effort of Mohammad Ja’afar Mahjoub, under the supervision of Ehsan Yarshater, New York: Bibliotheca persica press.

Radmanesh, Atta Mohammad and Bajalal, Najmie. (2016). "A brief look at current ironies in Salman Savji's poetry", *Proceedings of the 4th Literary Textual Research Conference*, Volume 1.

Safa, Zabihullah. (1972). History of Iranian Literature, Tehran: Tehran University Press.

Salman Sawoji, Jamal al-Din. (1987). Divan, with an introduction by Taghi Tafazzoli, Tehran: Safi Alishah.

Salman Sawoji, Jamaluddin. (2010). Kolliat, edited by Abbas Ali Vafaei, Tehran: Sokhan.
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (2009). In the climate of illumination, Tehran: Agah.
Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (2007). Qalandriye in History, Tehran: Sokhan.
Shamisa, Siroos. (2004). Poetry Stylistics, Tehran: Mitra.
Shamisa, Siroos. (2007). literary criticism, Tehran: Mitra.
Shamisa, Siroos. (2008). Bayan, Tehran: Mitra.
Shamisa, Siroos. (2009). A new look at Badie, Tehran: Mitra.
Shamlou, Ahmad. (1994). Hafez Shiraz, Tehran: Morvarid.
Vaheddoost, Mahvash. (2010). "Parts of Sociological Themes in Salman Savji's Poems", *Proceedings of Salman Sawoji's World Congress*, Tehran: Association of Cultural Arts and Culture, pp. 381-391.
Yasmi, Rashid. (ND). Tracking, criticizing and describing the life and works of Salman Sawoji, Tehran: Eastern Library.

**فهرست منابع فارسی**

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۳) ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ، تهران: یزدان و شرکت سهامی انتشار.
حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۶۲) دیوان (دو جلد)، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.
حمیدیان، سعید (۱۳۹۴) شرح شوق، جلد اول، تهران: قطره.
خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۲) حافظنامه، جلد اول و دوم، تهران: سروش.
خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۸) حافظ، تهران: طرح نو.
دهخدا، علی‌اکبر (بی‌تا) لغتنامه، تهران: مؤسسهٔ لغتنامهٔ دهخدا.
دیچز، دیوید (۱۳۶۶) شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران: علمی.
رادمنش، عطامحمد و باجلال، نجمیه (۱۳۹۶)؛ «نگاهی اجمالی به کنایه‌های فعلی در شعر سلمان ساوجی»، مجموعه مقالات چهارمین همایش متن‌پژوهی ادبی، جلد اول.
سلمان ساوجی، جمال‌الدین (۱۳۶۶) دیوان، با مقدمهٔ تقی تفضلی، تهران: صفی‌علیشاه.
سلمان ساوجی، جمال‌الدین (۱۳۸۹) کلیات، تصحیح عباسعلی وفایی، تهران: سخن.
شاملو، احمد (۱۳۷۳) حافظ شیراز، تهران: مروارید.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) قلندریه در تاریخ، تهران: سخن.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹) در اقلیم روشنایی، تهران: آگه.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) سبک‌شناسی شعر، تهران: میترا.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) نقد ادبی، تهران: میترا.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۷) بیان، تهران: میترا.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) نگاهی تازه به بدیع، تهران: میترا.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۱) تاریخ ادبیات ایران، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
عبید زاکانی، خواجه نظام‌الدین (۱۹۹۹ م) کلیات، به کوشش محمدجعفر محجوب، زیر نظر احسان یارشاطر، نیویورک: Bibliotheca persica press

علوی مقدم، سید محمد و اشرف‌زاده، رضا (۱۳۷۶) معانی و بیان، تهران: سمت.
غلامرضایی، محمد (۱۳۸۷) سبک‌شناسی شعر پارسی، تهران: جامی.
کلاه‌چیان، فاطمه و نظری، زهرا (۱۳۹۵) «کارکرد معنایی و زیباشناختی تکرار در غزل حافظ»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، (۳) ۷، صص ۴۵-۷۰.
کوئن، بروس (۱۳۷۵) درآمدی به جامعه‌شناسی، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: توتیا.
معدن‌کن، معصومه (۱۳۸۷) جام عروس خاوری، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۵۲) تحول شعر فارسی، تهران: طهوری.
واحددوست، مهوش (۱۳۸۰) «پاره‌ای بنمایه‌های‌جامعه‌شناختی در شعرهای سلمان ساوجی»، مجموعه مقالات کنگرهٔ جهانی سلمان ساوجی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، صص ۳۸۱-۳۹۱.
یاسمی، رشید (بی‌تا)؛ تتبع، انتقاد و شرح احوال و آثار سلمان ساوجی، تهران: کتابخانهٔ شرقی.

**معرفی نویسندگان**

**سحر مصطفوی‌زاده:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.
(Email: *sahar1371mostafavi@gmail.com*)

**سعید روزبهانی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.
(Email: *roozbahani @ iaus.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**ابوالقاسم امیراحمدی:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران.
(Email: *amirahmadi @iaus.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Sahar Mostafavizadeh:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.
(Email: *sahar1371mostafavi@gmail.com*)

**Saeed Roozbahani:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.
(Email: *roozbahani @ iaus.ac.ir*: Responsible author)

**Abolghasem Amirahmadi:** Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran.
(Email: *amirahmadi @iaus.ac.ir*)

مقاله پژوهشی

# آزمون تشرّف کودک ـ قهرمانِ رها شده/ طرد شده؛ نمودی از بازگشت و رجعت به کهن‌الگوی مادر ازلی یا مادر ـ زمین
## (موردکاوی: کودکان رهاشده /طرد شده در شاهنامهٔ فردوسی)

**ندا منزوی[۱]، عبدالرضا سیف*[۲]**

*۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران.*

*۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۱۸۴-۱۶۵

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7316

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** آزمون، سفر، رسیدن به تعالی و تشرّف از جمله مراحل گذر اسطوره‌ای کودک ـ قهرمان در شاهنامه است که در آن کودک طرد شده یا رها شده در طبیعت بصورت نمادینی از کهن‌الگوی مادر ـ زمین، مادر ازلی یا مادر ـ طبیعت جدا شده و پس از بلوغ و تعالی و رسیدن به فرایند فردیت , تشرّف بار دیگر به آن بازمیگردد. هدف اصلی این جستار بررسی و تحلیل نقش کهن‌الگوی مادر ازلی در زندگی کودک ـ قهرمان رهاشده/ طرد شده در شاهنامه است.

**روش پژوهش:** پژوهش پیش رو بشیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و نقد کهن‌الگویی یونگ در داستان کودک ـ قهرمانان مطرود (رها شده) در طبیعت است و بر این مبنا با مراجعه به شاهنامه (نسخهٔ حمیدیان) داستان زال، فریدون، داراب و کیخسرو مورد مطالعه قرار گرفته است.

**یافته‌های پژوهش:** یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که بر اساس نقد کهن الگویی یونگ طرد شدن و رها شدن کودک ـ قهرمان از خانواده، طی کردن مسیر تشرّف و بازگشت به وطن و یا نزد خانواده، نمادی کهن‌الگویی از جدایی و بازگشت مجدد به زهدان مادر ازلی و طبیعت است.

**نتایج پژوهش:** نتایج پژوهش نشان میدهد که کودک قهرمانان رها شده یا طرد شده از سوی خانواده در شاهنامه مانند زال با پرورش سیمرغ با زندگی بر بالای کوه البرز که بر فراز دریاچهٔ فراخکرت قرار دارد، ارتباط دایگی گاو برمایه برای فریدون، گذر از آب توسط کیخسرو همگی نمادهاییی مقدّس و کهن‌الگویی از مادر و بازگشت کودک به آغوش وی است.

تاریخ دریافت: ۲۲ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۲۴ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۰ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۵ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
رها شدگی، کودک ـ قهرمان، مادر ازلی،کهن‌الگو، یونگ.

* نویسنده مسئول:
seif@ut.ac.ir
(+۹۸ ۲۱) ۶۶۴۹۱۴۳۷

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 165-184

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Test of honoring the child - abandoned/rejected hero; A manifestation of returning to the archetype of the eternal mother or mother-earth (Case study: Abandoned/rejected children in Ferdowsi's Shahnameh)

**N. Monzavi[1], A. Seif*[2]**
*1- Department of Persian Language and Literature, Kish International Campus, University of Tehran, Tehran, Iran.*
*2- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 12 June 2023
Reviewed: 15 July 2023
Revised: 01 August 2023
Accepted: 16 September 2023

**KEYWORDS**
Abandonment, Child – hero, Eternal mother, Archetype, Jung.

*Corresponding Author
✉ *seif@ut.ac.ir*
☎ (+98 21) 66491437

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Test, journey, reaching excellence and honor are among the stages of the mythical passage of the child-hero in the Shahnameh, in which the child is rejected or left in nature symbolically separated from the archetype of mother-earth, eternal mother or mother-nature. and after maturity and excellence and reaching the process of individuality, after honoring, it returns to it once again. The main purpose of this essay is to investigate and analyze the role of the archetype of the eternal mother in the life of the rejected child-hero in the Shahnameh.

**METHODOLOGY:** The present research is descriptive-analytical based on library studies and criticism of Jung's archetype in the story of child-heroes rejected (abandoned) in nature and on this basis by referring to the Shahnameh (Hamidian version) the story of Zal, Fereydoun, Darab and Ki Khosro has been studied.

**FINDINGS:** Research findings indicate that, based on Jung's archetypal criticism, the rejection and abandonment of the child-hero from the family, going through the path of honor and returning to the homeland or to the family, is an archetypal symbol of separation and returning to the womb of the mother. It is eternal and nature.

**CONCLUSION:** The results of the research show that the child heroes are abandoned or rejected by the family in the Shahnameh, such as Zal by raising Simorgh, living on top of Mount Alborz, which is located above the Farakhkert lake, the relationship between cows and cows, the basis for Fereydoun, crossing the water by Ki Khosro are all sacred and archetypal symbols of the mother and the return of the child to her arms.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7316

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 28 | 3 | 0 |

**مقدمه**

یکی از رایجترین مضامین تکرارشونده[1] در بحث اساطیر، اسطورهٔ قهرمان است. چهرهٔ قهرمان در هر مکان و زمانی در ادبیّات هر قوم و ملّتی، تصویری آشناست. هندرسن معتقد است: «اساطیر قهرمانی ازحیث جزئیات بسیار متفاوتند اما هر قدر بیشتر به بررسی آنها میپردازیم، بیشتر به شباهت ساختمانیشان پی میبریم، همهٔ آنها یک الگوی جهانی دارند، هر چند که توسط گروه‌ها یا افرادی ابداع شده‌اند که هیچ‌گونه تماس مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند» (۱۳۵۹: ص ۱۶۷). این شخصیتها تنها قهرمانی فردی نیستند بلکه نماد روح جمعی میباشند که رفتارشان، تجلّی آمال و آرزوهای یک قوم است. آنچه بر قهرمان میگذرد، آینه‌ای تمام نما از محتوای روان جمعی انسان است. بهترین و اصولیترین بازخوانی از روایات اساطیری جهان روایت و دیدگاه «الگومدار» است که میتواند همزمان با حفظ ارزشهای توأمان داستانهای اساطیری، با گذر از تضادها به کمک وحدت‌بخشی به نقیضین، ساختار روایی و الگوی معنایی تکرارشونده‌ای را در پس داستانهای مشترک و مشابه در اساطیر جهان بازنمایی کند از دیدگاه یونگ در یک متن روایی، درونمایه و ساختار داستان بر اساس الگوهای تکرارشونده‌ای با یکدیگر در ارتباط هستند. در نقد اساطیری، نگرش الگومدار، منتقد را الگوهای ساختاری متن را با کهن‌الگوهای نهفته در ساختار و پیش‌زمینه فرهنگی پدیدآورندهٔ آن، تطبیق میدهد. در این رویکرد، ساختار معنای متن در قیاس با معانی و مفاهیم کهن‌الگویی، تحلیل و واکاوی میشوند، تحلیلی که بکمک استقرای تام از ویژگیهای متن (اجزای خوانشی) و ترسیم و توصیف ارتباط تکوینی در میان این نقاط سرانجام به رهیافتی کلی و نهایی منجر میگردد. کهن‌الگوی تشرّف[2] یکی از این نمودهای کهن‌الگویی است که کارل گوستاو یونگ[3] مطرح نمود. پیشینهٔ نقد اسطوره‌ای و کهن الگویی را باید در مکتب انسانشناسی کمبریج و آغاز قرن بیستم جستجو کرد؛ در اواسط این دوره یونگ با ارائه نظریات خویش دربارهٔ ناخودآگاه جمعی تحولی جدی را در عرصهٔ نقد کهن‌الگویی ایجاد نمود. یونگ ضمیر ناخودآگاه انسان را شامل دو بخش فردی و جمعی میدانست که بخش جمعی، مجموعه‌ای از تجارب بسیار کهن پیش‌تاریخی بود. تجاربی که کهن‌الگوها یا تصاویر و الگوهایی که مفاهیم یکسانی در سطح وسیع از فرهنگ بشری را القا میکرد و در اشکال مختلفی چون اساطیر متبلور میشد (ر.ک یونگ، ۱۳۸۴: ص ۵۲ ـ ۶۷). رویکرد نقد اسطوره‌ای امکانات شگفت‌انگیزی را در خوانش و تفسیر متن ادبی برای خواننده فراهم می‌آورد تا جایی که به تعبیر گورین «هیچیک از رویکردهای نقدی از چنین عمق و گستردگی برخوردار نیستند» (گورین و دیگران ، ۱۳۷۰: ص ۲۰۶) در میان رویکردهای نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگوی کلیدی قهرمان و تشرّف روایت زندگی یک قهرمان اساطیری را که معمولاً شامل تولّد معجزه‌آسا، طرد شدن، نیروی فوق بشری، رشد سریع، قدر ـ گرفتن، مبارزه علیه نیروهای اهریمنی است را شامل میشود. قهرمانانی که معمولاً در فرایند تشرّف که در گونه‌هایی مانند سفر، گذر از آزمونها، پیکار با قدرتهای اهریمنی و تلاش جهت خویشکاری فردی و اجتماعی پذیرفته شده توسط جامعه به این کودک بخشیده میشود تا اجازه «تشرّف» و ورود بمرحلهٔ متعالی آگاهی را پیدا کند (ر.ک یونگ، ۱۳۸۳، ص ۱۶۲؛ هاوستون، ۲۰۰۹: ۲۹۵).

بنمایهٔ ظهور کودک- قهرمان را شاید بتوان اسطوره‌ای دانست که متعلق به تیره‌ترین روزگار و جوامع بشری باشد؛ جوامعی که امید به نجات در آیندهٔ نزدیک را امری نامحتمل میداند اما تولّد این کودک را، بشارت ظهور نجات‌بخشی در آینده میداند.در این پژوهش با بررسی کهن‌الگوی تشرّف (سفر ـ آزمون و بازگشت) کودک ـ قهرمان طرد شده

---

[1]. Motif
[2]. Initiation
[3]. Carl Gustav Jung

در شاهنامه نشان خواهیم داد که این اسطوره چگونه در اثر سترگ فردوسی، تجلّی و نمود یافته است؟ مراحل رسیدن به فردیت و تشرّف تا بازگشت دوباره به کمک نیروهای طبیعی چگونه انجام خواهد شد و عاصر طبیعی چگونه در قالب کهن الگوی مادر به کودک کمک میکنند؟ در پاسخ به این سؤالات فرضیه‌های پژوهش حاضر آن است که کودک- قهرمان طرد شده/ رها شده در طبیعت پس از گذر از مراحل گوناگون و رسیدن به فرایند فردیت به کمک آزمون تشرّف، بار دیگر به آغوش مادر در قالب کهن الگوی مادر- زمین یا مادر ازلی بازمیگردد. کودک در این مراحل به کمک طبیعت و نمودهای مختلف آن که بنظر میرسد همگی تجلّی از نیروی پرورش دهندۀ مادر هستند به بلوغ و تعالی میرسند و دوباره به سرزمین اصلی خویش بازمیگردند.

## ضرورت پژوهش

واکاوی آیین تشرّف و آزمون در زندگی کودک قهرمان اساطیری و ژرف‌ساختهای آن در ادبیّات حماسی ایران و سایر ملّتها از جمله شاهنامه میتواند زمینه را برای نگاهی ساختاری و جهانشمول به این آیین میسر نماید. آنچه در این مقاله کوشیده شده بدان پرداخته شود، تحلیل نمادپردازی کهن الگوی تشرّف و گذار در مراحل زندگی کودک ـ قهرمان طرد شده و رانده شده در شاهنامه فردوسی بر مبنای نظریه کهن‌الگویی یونگ و نظریه روانشناختی «توازن» در ناخودآگاه جمعی یونگ است. در آثار تحقیقی دیگر در حیطۀ دانش اساطیر از آن بطور خاص برای تحلیل اسطورۀ کودک قهرمان طرد شده و آیین تشرّف و گذار وی استفاده نشده است و در این جستار برای نخستین بار بطرح آن اقدام خواهد شد؛ همچنین سعی شده ابتدا به چگونگی و علّت طرد شدن کودک ـ قهرمان در اساطیر و توصیف علل آن پرداخته شود و سپس، ضمن توجه به این مسأله به این پرسش پاسخ داده شود که چرا و چگونه میتوان تضاد میان طرد شدن و بازگشت و پذیرش دوبارۀ کودک ـ قهرمان را بر مبنای نظریۀ «توازن» و «همترازی» از دیدگاه یونگ بصورت مطلوب و غایی در پیوند با طبیعت و مادر ـ زمین بررسی نمود؟! از آنجا که کهن‌الگوی طردشدگی و مراحل تشرّف قهرمان و گذار او تاکنون از دیدگاه نظریه پارادوکسیکال یونگ در پژوهشهای انجام شده مورد توجه قرار نگرفته است ضرورت پرداختن بموضوع پژوهش آشکار میشود.

## هدف پژوهش

پژوهش حاضر در صدد طرح و بررسی چشم‌اندازی روانشناسانه از نوع کهن‌الگوی یونگ به شاهنامه است و با این رویکرد، هدف خاص و عمده‌ای که پیگیری مینماییم تحلیل و بررسی کهن الگویی تشرّف و مراحل آن در اسطوره کودکان قهرمانان طرد شده میباشد. تبیین این موضوع در نهایت میتواند مراحل رسیدن به فرایند فردیت را در این قهرمانان نشان دهد.

## پیشینۀ پژوهش

تاکنون پژوهشهای بسیاری در خصوص شاهنامۀ فردوسی و روانشناسی تحلیلی یونگ صورت گرفته است، اما با توجه به بررسیهای بعمل آمده جستاری که بصورت عامل، علمی و همه‌جانبه به موضوع این پژوهش پرداخته باشد یافت نشد؛ گرچه در برخی مقالات منتشر شده میتوان مباحثی نزدیک به مباحث پیش‌رو را در روش‌شناسی و تحلیل کهن مشاهده نمود. در میان اهم پژوهشهای انجام شده میتوان بموارد زیر اشاره نمود.

از جمله تحقیقات ارزشمند در خصوص الگوهای تکرار شونده اساطیری توسط میرچا الیاده انجام شده است. الیاده

با تأکید و توجه به متون اساطیری به جستجوی الگوهای تکرارشونده، ثابت و جهان‌شمول در اساطیر ملل مختلف پرداخته است. در اوایل سدهٔ بیستم میلادی، مردم شناس هلندی «وان خنپ»[1] (۱۸۷۳ ـ ۱۹۵۷ م ) در رسالهٔ دکتری خویش با عنوان «مناسک گذار» به مناسک تشرّف و نقش آن در زندگی قهرمان پرداخت. پورخالقی چترودی و قائمی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «**تحلیل نمادینگی آتش در اساطیر بر مبنای نظریهٔ همترازی و رویکرد نقد اسطوره‌ای با تمرکز بر اساطیر ایران و شاهنامهٔ فردوسی**» نویسندگان در این مقاله با بهره‌گیری از نظریات یونگ عنصر آتش را بعنوان یکی از نمودهای نیروی اساطیری طبیعت در دو سویهٔ متقابل خیر و شر و مظهر خشم و قدرت عالم لاهوت و گذر از آن را بعنوان آزمون دستیابی به تشرّف و بازگشت به اصل (مادر ـ زمین) تحلیل و بررسی نموده‌اند. نگارندگان این جستار در توجه به مبحث بازگشت به مادر ـ زمین پس از عبور از مراحل مختلف و تشرّف و تعالی به مبانی نظری این پژوهش توجه داشته‌اند؛ گرچه مقاله حاضر در هدف تحقیق و نتایج کاملاً متفاوت با پژوهش پورخالقی چترودی و قائمی است اما در مبحث روش‌شناسی اشتراکاتی با یکدیگر دارند.

در خصوص بررسی کهن الگوی کودکان رها شده شیردل و رحیمی (۱۳۹۶). در مقالهٔ« **تحلیل اسطورهٔ کودک رها شده در شاهنامه از دیدگاه روانشناسی یونگ**» پس از توجه به مبانی نظری روانشناسی یونگ، مراحل فردیت، رسیدن به ناخودآگاه فردی در دو نیمهٔ زندگی کودک طرد شده و رها شده در شاهنامه از جمله زال و فریدون را مورد بررسی قرار داده است. گرچه این پژوهش در روش‌شناسی (بهره گیری از نظریهٔ یونگ) با مقالهٔ پیش رو همسانی دارد اما در هدف، نوع تحلیل، واکاوی داده‌ها و رسیدن به نتایج کاملاً از یکدیگر متفاوت میباشند.محمدی بدر و نورالدینی‌اقدم(۱۳۹۴) در مقالهٔ« **کهن الگوی پرورش شخصیتهای اساطیری توسط حیوانات و موجودات اسطوره‌ای در حماسه‌ها و روایات ایرانی و غیر ایرانی**» به ارتباط انسان و حیوان در اساطیر ایران و جهان و بنمایه های اصلی روایات اساطیری مربوط به کهن الگوی پرورش انسان توسط حیوانات پرداخته شده است. این مقاله نیز در هدف پژوهش و رسیدن به نتایج با مقالهٔ حاضر متفاوت است. با توجه به بررسیهای بعمل آمده آنچه که در این جستار ارائه خواهد شد مسبوق به سابقه نمیباشد.

## روش پژوهش

روش پژوهش در این جستار «کیفی»[2] و رویکرد نظری مورد استفاده در خصوص تحلیل داده‌ها، اسطوره‌شناختی تحلیلی[3] بر مبنای روش یونگ خواهد بود؛ رویکردی که در تحلیل کیفی اساطیر، از گزاره‌های روانشناسی بویژه روانشناسی جمعی بهره میگیرد که در شمار روشهای اصلی نقد اسطوره‌ای[4] است. این شیوه از نقد از بستری انسان‌شناختی برخوردار است که در آن منتقد میکوشد عناصر فرهنگی مرتبط با ناخودآگاه جمعی بشری را که در اثر ادبی منعکس شده است، مورد نقد و بررسی قرار دهد و متن را بکمک ناخودآگاه جمعی[5] مورد تحلیل قرار دهد. این روش، برگرفته از نظریات کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱ ـ ۱۸۷۵ م ) روانشناس مشهور سوئیسی بر مبنای

---

1. Van Gennep
2. Qaulitative Research method
3. Analytic My thological
4. Mythological criticism
5. The collective unconscious

کهن‌الگوهاست[1]. نسخهٔ مورد استفاده جهت ارائهٔ شواهد مثال از نسخهٔ شاهنامهٔ فردوسی چاپ مسکو بکوشش سعید حمیدیان میباشد.

## بحث و بررسی

### کهن‌الگوی قهرمان

قهرمان یکی از اصلیترین کهن‌الگوهای شخصیتی در نظریه یونگ است. «کهن‌الگوهایی از جمله پیر دانا، یاری دهنده، سایه و غیره در ارتباط با قهرمانان معنا می‌یابد» (ووگلر، ۱۳۸۷: ص ۵۹). در کهن الگوی یونگ، قهرمان از ابتدای کودکی ممکن است در نقش یک نجات بخش سفری طولانی را آغاز نماید که طی آن قرار است وظایف خطیری را به انجام برساند. «قهرمان در آغاز مرحلهٔ تشرّف و آزمون محتمل دشواریها و ریاضتهایی میشود تا به بلوغ و کمال دست یابد در حقیقت این مرحله که شامل طلب و رهسپاری قهرمان است به دگرگونی و اسحالهٔ او می‌انجامد» (گرین و همکاران، ۱۳۸۳: ص ۱۷۹). قهرمان کهن‌الگویی گاه در ابتدای تولّد خانواده و محیط زندگی خویش را به اجبار ترک میگوید و در دل طبیعت رها میشود و با کمک نیروهای ماوراءالطبیعی بزرگ میشود تا سرانجام برای نجات خانواده، قبیله و اجتماع خویش بصورتی متعالی بازگردد. کهن‌الگوی قهرمان از قدیمیترین کهن‌الگوهایی است که همواره از مباحث اصلی در بحث کهن‌الگوها بوده است. «مکتب نقد کهن‌الگویی به دو نوع خویشکاری[2] قهرمان قائل است؛ در خویشکاری نخست، تمرکز صرفاً بر جهان آفاقی است. قهرمان در جنگ یا دفاع با هر گونه خطری روبه رو میشود و با انجام اعمال دلاورانه، از کیان قوم و سرزمین خویش دفاع میکنند و در خویشکاری دوم، قهرمان در عین اینکه همان دلاورمردیها و شجاعتها را از خود بروز میدهد، از نظر روحانی و معنوی نیز دچار تحول میشود و با طی مراحلی بنوعی بلوغ روحانی دست می یابد» (لک و تمیم داری، ۱۳۹۵: ص ۱۷۲).

### تشرّف یا مرحلهٔ گذار آیینی

در آیین تشرّف «انسان با گذراندن آزمونها و رعایت برخی محرّمات موقت و دائم در یک استحالهٔ رمزگونهٔ درونی، از ساحتی معمولاً دنیوی و نامقدّس میرهد و بساحتی معنوی و قدسی گام مینهد» (حکمت، ۱۳۵۰: ص ۴۹). تشرّف یا مناسک گذار مراحل مختلفی را از نظر کهن‌الگویی یونگ شامل میشود. نخست مرحلهٔ گسست یا مرحلهٔ پیش‌گذار[3] است. این مرحله شامل جدا شدن فرد از گروه، خانواده یا موقعیت پیشین خود است. پس از فرایند گسست، فرد وارد مرحلهٔ گذار[4] میشود. مرحله‌ای که در آن قهرمان به پایگاه جدید اجتماعی وارد میشود. مرحله سوم یا مرحلهٔ پیوستن (پساگذر)[5] که در آن قهرمان دورهٔ کودکی را پشت سر گذاشته است و به قهرمانی بالغ جهت به انجام رساندن رسالت خویش پا گذاشته است.

تشرّف معمولاً بمعنای ورود بمرحلهٔ جدید زندگی است. قهرمانی که در مواجهه با مشکلات و مسئولیتهای عدیده، به بینش آگاهی و بیداری میرسد و سپس در کهن‌الگوی کودک طرد شده این مراحل در نهایت به رجعت او به

---

1. Ar chetypes
2. Deed
3. separation
4. Liminal
5. Aggregation

سرزمین مادری‌اش ختم میشود. بازگشت به مادر اولیه را میتوان بازگشت بوطن، خاک یا خانه تعمیم داد. خانه نشانه‌ای از آرامش و امنیت روانی [در کهن‌الگوی یونگ است] و دوری از آن میتواند روند طبیعی زندگی شخصیتها را دستخوش تغییرات کند.

**تکرار الگوهای ازلی ناخودآگاه جمعی در داستان کودک ــ قهرمان طرد شده / رها شده**

چنانکه گفته شد کودک ـ قهرمان طرد شده یا رها شده خط سیر اساطیری از کودکی تا رسیدن به تشرّف و بلوغ در روان جمعی ناخودآگاه بشری طی میکند. انسانی که با طرد شدن اختیاری (زال) یا اجباری (فریدون) از خانواده، غوطه‌ور در تاریکی ناخودآگاه ازلی خویش و هراسان از طبیعت قهار پیرامون خویش، الگویی از آفرینش در جهان هستی و نظم نامتناهی کیهانی را تجربه میکند و بعنوان بخشی از طبیعت همسو با جانوران و گیاهانی که در مقام کهن‌الگویی مادر ازلی یا مادر ـ زمین در چرخهٔ تشرّف ـ مسیری که با کوشش خودآگاه قهرمان بمنظور همپوشانی با ناخودآگاه و کسب فرایند فردیت و تعالی محقق میگردد ـ بنقطه‌ای از عظمت روحی خویش میرسد که سرنوشتی نیک می‌یابد و سبب نجات‌دهندهٔ قوم خویش میشود؛ نمونه‌های این تکرار کهن‌الگویی در بخشهای مختلف شاهنامه در داستان سهراب، کیخسرو و داراب نیز بنوعی قابل مشاهده است.

**کهن الگوی مادر زمین**

اصطلاح مادر ـ زمین، اصطلاحی است جهت بتصویر کشیدن قدرت لایزال الهه خلاق زمین و قوه ازلی ـ ابدی آفرینندگی آن در سویهٔ طبیعت که تمام صورتهای جهان مادی و گیتیانه از آن است. «در جهان اساطیر، کلیت جهان هستی در دو سویهٔ آسمان و زمین تقسیم میشد. در بدویترین باورهای جهان باستان، آسمان محل آمد و شد خدایان و جهان نامتناهی اسرارآمیزی بود که عظمت و دور از دسترس بودنش بقداست وصف‌ناپذیر آن در ذهن آدمی منجر میشد. مادر ـ زمین در بینش اساطیری رمزی است از نیروی عظیم حیات جهان مادی و هستی که قدرتی ازلی ـ ابدی دارد و تجلّی قدرت زنانه[1] است. در اساطیر یونان علاوه بر گایا که مادر ـ زمین است و بضربهٔ داس زئوس از اورانوس، پدر ـ آسمان جدا شده است. دمتیر[2] بمعنای مادر بذر یا مادر ـ زمین از دیگر جلوه‌های این الگوی کهن است. دمتیر مظهر مادری مهربان و مسبب رشد محصول و ایزد بانوی گندم و ضامن بقای حیات. کهن‌الگوی مادر ـ زمین در قالب مادر مثالی یکی از کهن‌الگوهایی است که یونگ آن را در شمار معنادارترین تجلیات ناخودآگاه جمعی بشر معرفی نمود. بر اساس این کهن‌الگو، فرزند (پسر) هیچ‌گاه از کمند صورت ازلی مادر، جدا و رها نخواهد شد (ر.ک یاوری، ۱۳۸۲: صص ۳۵۷ ـ ۳۵۲). این کهن‌الگو به اشکال مختلف در ناخودآگاه جمعی بشر متجلّی میشود گاه در چهره و تصویر واقعی مادر، پرستار، دایه و حیوانی که کودک را پرورش میدهد اما آنچه که حائز اهمیت است آنکه مادر مثالی، در تمامی موارد نموداری از کهن‌الگوی مادر ـ زمین و الهه ای است که از دیدگاه یونگ حاصل تجارب بیشمار آباء و اجدادی است که به ارث رسیده است و مادر ـ زمین و نمود آن در چهرهٔ دایه، پرستار و یا جانوری که کودک را پرورش میدهد، نمود مییابد (ر.ک یونگ، ۱۳۹۰: صص ۸۶ ـ ۸۷).

---

[1]. Famale power
[2]. Demeter

**تحلیل نمونه‌ها**

**زال و کهن الگوی مادر- زمین**

کوه، جنگل، دریا یا آب میتواند نماد مادر باشد.« این کهن‌الگوها معمولاً به چیزها و جاهایی ارتباط پیدا میکند که نشان‌دهندهٔ باروری و حاصلخیزی هستند. این نمادها میتواند به کوه، صخره، غار، درخت، چشمه، چاه یا مجراهای گوناگون یا گلهای ظریف مانند گل سرخ یا نیلوفر آبی ارتباط پیدا کند» (یونگ، ۱۳۹۵: ص ۱۰۰). در اساطیر کهن، کوه حامل ارزشهای مادرانه است که انطباق آن را با نمادهای یونگی آشکار میسازد. و میتواند دلیلی باشد بر رهاشدگی زال و فریدون در کوه زایش، تکوین و بالندگی زال و فریدون بعنوان دو نمونه از الگوهای اساطیری که در کوه پرورش یافته‌اند قابل توجه است. این دو دوران کودکی خود را در البرز سپری کرده‌اند و بر طبق منابع اوستایی بهشتی که زرتشت به آن وعده داده است بر فراز این کوه مینوی و آیینی قرار دارد (ر.ک اوستا، ۱۳۷۱: ج ۱ / ص ۳۶۵؛ ج ۲ / ص ۸۷۰). در شاهنامه، سیمرغ پرورش دهندهٔ زال بر بلندی کوه البرز است. بگفتهٔ یونگ، پرنده متعالیترین سمبل و نماد تعالی، مادر و کمک رساننده و یاریگر قهرمان برای عبور از مراحل دشوار و رسیدن به بلوغ است. «کهن‌الگوی مادر، صفاتی را متبلور میکند که عبارتند از شوق و شفقت مادرانه، قدرت جادویی، فرزانگی و رفعت روحانی که برتر از دلیل و برهان است. هر غریزه و انگیزه یاری‌دهنده که مهربان است و هر آنچه رشد و باروری را در برمیگیرد. مادر بر عرصهٔ دگرگونی جادویی و ولادت مجدد همراه با جهان زیرین و ساکنان آن فرمان میراند» (یونگ، ۱۳۹۰: ص ۲۶). زال در نیمهٔ نخست زندگی خویش بکمک سیمرغ (نماد کهن‌الگویی مادر)، در البرز کوه بر فراز دریای فراخکرت(نماد مادر ازلی) به مراحل بالندگی رسید و به فردیت دست یافت و نمادی از قهرمانی شد که به تشرّف رسیده است. در کهن‌الگوی یونگ «خود»[1]از تمامی جنبه‌های خودگاه و ناخودآگاه تشکیل شده است و بعنوان نمایندهٔ تام و تمام شخصیت برای تمامی جنبه‌های درونی قهرمان، وحدت و ثبات شخصیت را فراهم میکند. یونگ این مفهوم را در فرایند «فردیت»[2] که هدف اصلی و غایی روانشناسی اوست، شرح میدهد. زال بخوبی میتواند بر رنج طرد شدن از خانواده بعنوان کودک رها شده فائق بیاید و در کنار سیمرغ از بوتهٔ آزمایشات دشوار سربلند بیرون بیاید. «فردیت پختگی و رشد روان آدمی است تا رسیدن به تعالی» (گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ص ۱۹۵).

زال قهرمان فرایند فردیت و رسیدن به تشرّف است. کهن‌الگوی طرد شدن و رها شدن زال در حقیقت نوعی بازگشت به اصل مادر ـ زمین بمنظور تولّدی دوباره است. کودک از وابستگی پدر و مادر رها شده است و درست همینجاست که کارکرد کهن‌الگویی وی بعنوان قهرمان آغاز میشود و مسیر رشد او در راه رسیدن به تمامیت فردی آغاز میشود. زال پس از سالها بازمیگردد و بعنوان قهرمان در این رجعت به نیروی فوق طبیعی خویش دست می‌یابد. سفری که با طرد شدن از مادر آغاز شده است اما عناصر طبیعی چون سیمرغ با ایفای نقش کهن‌الگویی مادر در کنار نمودهای دیگری از مادر ازلی چون آب، کوه و طبیعت قهرمان را برای رسیدن به خودآگاه خویشتن و تعالی آماده نموده‌اند.

**گاو نمودی از مادر ــ زمین و یاریگر کودک ــ قهرمان طرد شده**

تجلّی دیگر فرافکنی محتویات و درونمایهٔ اساطیری مادر ـ زمین را باید نمادینگی جانوران و حیوانات در اساطیر

---

[1]. self

[2]. Individuation

جست‌وجو نمود. در فرهنگهای اساطیری، رابطهٔ انسان با جانوران و حیوانات بمانند ارتباط او با سایر اجزاء طبیعی و پدیده‌های هستی، در هاله‌ای از ابهام و قداست فرو رفته است. برخی از پژوهشگران بر این عقیده هستند که در اساطیر کهن و در ژرفترین لایه‌های ناخودآگاه بشری، خدایان و ایزدان پیش از آنکه نقش انسانی بخود بگیرند، معمولاً در کالبد حیوانات تجسم میشده‌اند (ر.ک شاله، ۱۳۶۴: ص ۳۹). میرچا الیاده در توصیف این نقش و الهیت معتقد است که با توجه به ذی‌الشعوری و آگاهی و جاندارانگاری موجود در پدیده‌های طبیعت در بینش اساطیری و نقش آنها در سرنوشت بشری، حیوانات از قابلیتهای نمادین بسیار زیادی برای انسان بدوی برخوردار بوده است (ر.ک الیاده، ۱۳۶۷: ص ۹۲). شاید بتوان قدیمیترین نشانه‌های جایگاه حیوانات در زندگی بشر گذشته را بر در و دیوار غارها و نگاره‌های موجود در آنها جستجو کرد؛ در اساطیر کهن ایران و هند گاو مهمترین جانور مقدّس (توتمی) است که در شاهنامه بویژه در داستان فریدون جایگاه ویژه‌ای دارد. بی‌شک نقش مهم گاو در اساطیر هند و ایرانی که هنوز هم میتوان ردّپای تقدّس آن را در میان هندوها مشاهده نمود قابل تأمل است. ایندرا[1] ایزد مقدّس هندوان و خدای باروری آسمان همه جا با گاو قیاس میشود. «در پهلوی گاو، گئو بمعنی حیات و زندگی بوده است؛ حیاتی که مینوی است با صفت اسپند یا مقدّس از آن یاد شده میشده است و ترکیب گوسفند [= گئو اسپند) یا گاو مقدّس باقی ماندهٔ آن است» (همایونفرخ، ۱۳۷۰: ص ۲۹۱). در مینوی خرد، انسان بشکل تصویری از نیمه انسان و نیمه گاو توصیف شده است (۱۳۸۵: ۷). فردوسی نیز در مقدمهٔ شاهنامه بر تقدّم آفرینش حیوان بر انسان اشاره نموده است:

از آغاز باید که دانی درست — سرمایه گوهران از نخست
که یزدان ز ناچیز آفرید — بدان تا توانایی آرد پدید
گیا ژست با چند گونه درخت — ببالا برآمد سرانشان ز بخت
و ز آن پس چو جنبنده آمد پدید — همه رستنی زیر خویش آورید
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱ / ۱۴)

نمادیترین تصویر اسطوره‌ای گاو در شاهنامه، گاو برمایه [برمایون یا پُرمایه یا پَرمایه] است که فرانک، فریدون را برای در امان ماندن از ضحاک به فردی عابد در البرزکوه میسپارد تا به کمک این گاو و شیر او، فریدون را که نمادی از کودک ـ قهرمان رها شده در طبیعت است، پرورش دهد:

یکی گاو برمایه خواهد بدن — جهانجوی را دایه خواهد بدن
همان گاو کش نام بر مایه بود — ز گاوان ورا برترین پایه بود
(همان: ۱ / ۹۹)

در بندهشن نیز اجداد فریدون همه لقب یا برنام «گاو» دارند «فریدون اثفیان، پسر پورترا[2] [پور گاو]، پسر سیاک تُرا[3] [سیک گاو]، پسر پست تُرا[4] [گاو سپید]» (دادگی، ۱۳۸۵: ص ۱۴۹). این مسأله بخوبی حیات از توتم بودن، تقدّس و ریشه‌داری مادر ـ ازلیِ گاو در خاندان فریدون دارد. «گاو نمادی از ابرهای زایا و باران‌زا، پس از تطبیق شخصیت ضحاک شاهنامه با اژدهای ویشوروپَه ودایی که توسط ترتیه [معادل فریدون در ریگ ودا] کشته شد و ترتیه اسبان و گاوهای بیشمار او را آزاد کرد، میتوان ویشوروپه را نیز معادل همان همسران ضحاک ماردوش دانست

---

1. Indra
2. purtora
3. syaktora
4. Sept - tora

که بدست فریدون افتادند؛ چرا که در وداها، گاوهای شیرده و زنان، هر دو نماد ابرهای باران‌آور [مادر ازلی؛ مادر ـ زمین] هستند. در واقع ابرهای باران‌آوری را که ضحاک زندانی کرده بود، فریدون آزاد کرد» (بهار، ۱۳۷۳: ص ۸۳). در شاهنامه شاید بتوان فریدون را جز اولین شخصیتهایی معرفی نمود که نمونه نخستین کهن‌الگوی کودک ـ قهرمان رها شده در طبیعت است فریدون پسر فرانک و آبتین برای رهایی از مرگ به کوه مقدّس البرزکوه سپرده میشود. «فریدون شاهنامه و تراتئون اوستایی معادل تریته[1] ودایی ملقب به ترای تن[2] پسر آپتیه[3] را که صاحب سه سر و شش چشم بود کشت» (صفا، ۱۳۸۹: ص ۴۶۷). در کهن‌الگوی تشرّف مثالی و نمونه‌وار قهرمان، سرنوشت الهی فریدون با گاو برمایه که نمودی از کهن‌الگوی مادر ـ زمین (مادر ازلی) است، پیوند خورده است. تولّد فریدون بمانند الگوی تکرارشونده‌ای در تولّد کودکان رها شده در طبیعت متعلق به تاریکترین دوران حیات بشری است که میتواند نوید ظهور نجات‌دهنده‌ای در آینده باشد. دایگی گاو برمایه برای فریدون و پرورش او توسط این موجود اساطیری به امید بزرگ شدن و به تخت رسیدن فریدون و نجات ایران از چنگال ستم ضحاک نکتهٔ حائز اهمیتی است که فردوسی در شاهنامه به آن بزیبایی پرداخته است. با اندکی دقت در توصیف گاو برمایه در داستان فریدون بخوبی میتوان نمادهای زنانگی و دایگی او را مشاهده نمود:

سرانجام رفتم سوی بیشه‌ای — که کس را نه زان بیشه اندیشه‌ای
یکی گاو دیدم چو خرّم بهار — سراپای نیرنگ و رنگ و نگار
ز پستان آن گاو طاووس رنگ — بر افراختی چون دلاور پلنگ
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱ / ۱۶۳)

جنبهٔ زنانگی و تمثیلی گاو برمایه در ارتباط با مادر ازلی زمانی آشکارتر میشود که بدانیم ایزدمهر با قربانی کردن گاو، بنوعی به زمین حیات دوباره میبخشند و با این عمل سبب باروری گیاهان و جانوران میشده است. «زمانی که مهر، گاو را قربانی کرد، آنگاه معجزه‌ای عجیب اتفاق افتاد؛ از بدن قربانی در حال مرگ همهٔ سبزیها و گیاهان سودمند بوجود آمد و زمین از سبزه پوشیده شد و از مغز او گندم رویید که بمصرف غذا میرسد و از خون او رَز رویید که نوشیدنی از آن بدست می‌آید» (کریستین سن، ۱۳۷۷: ص ۱۲۶).

## نقش آب در مراحل تشرّف کودک ـ قهرمان و تشرّف او تا بازگشت به کهن‌الگوی مادر ـ زمین (مادر ازلی)

یکی از مضامین کهن‌الگویی در حماسه‌های ملّی و اساطیر ایران در ارتباط با کودک ـ قهرمان طرد شده، آب است. «حضور آب، دریا، چشمه و رودخانه در سرنوشت قهرمانان اساطیری و ارتباط آن به گونه‌ها و شیوه‌های مختلف در مسیر تشرّف، بازگشت و تعالی تجدید حیات کامل و بلوغ را نشان میدهد» (یونگ، ۱۳۸۷: ص ۵۳). یکی از کودک قهرمانان طرد شده در شاهنامه که بنوعی زندگی او مراحل تشرّفش با آب پیوندی غیرمستقیم اما اساسی دارد زال است. خاندان زال از سیستان هستند و سیستان در جغرافیای اساطیری ایران، پیوند تام و تمامی با آب و دریا و رود دارد. «نام دیگر سیستان در اوستا و نوشته‌های هخامنشی، زرنکه یا زرنج است که بمعنای دریا ـ زمین است. بنا بر بند ۶۶ زامیاد یشت، فرّ کیانی از آن کسی است که خاستگاه شهریاری وی جای فروریختن رود هیرمند به

[1]. trita
[2]. Trai tana
[3]. Aptya

دریاچهٔ کیانسیه است. این دریاچه در اوستا کنس اویه[1] و در پهلوی کیانسیه[2] و در منابع فارسی کانفسه ضبط شده است» (ر.ک اوشیدری، ۱۳۷۸: ص ۴۸۳، مقدم، ۱۳۸۵: ص ۲۶؛ یشتها، ۱۳۴۷: ص ۲۲۹). در اساطیر ایران این دریاچه که در جغرافیای اساطیری خاندان زال حائز اهمیت است از چنان جایگاهی برخوردار است که ایزد آناهیتا یا آبان فرّه، فرّه زرتشت را در این دریاچه نگاهداری و نگهبانی میکند و پس از زرتشت، دوشیزه‌ای در این دریاچه از تخمهٔ زرتشت بار میگیرد و سه فرزند زرتشت از آن زاده میشوند (ر.ک دادگی، ۱۳۸۵: صص ۱۴۲ ـ ۱۴۳). این مسأله بخوبی جایگاه و ارزش «آب» در خاندان زال را مشخص مینماید. اما جنبهٔ اساسی که در ارتباط با کودک ـ قهرمان طرد شده و کهن‌الگوی اساطیری آب حائز اهمیت است، جایگاه سیمرغ در اساطیر ایران است. سیمرغ نگهبان و پرستار زال پس از طرد او توسط پدر و مادر است و آشیان او بر فراز درخت هزار تخمه «هرویسپ تخمک» در دریای «فراخکرت» است. دریایی که سرانجام فرّ اه آنجا میگریزد. این دریا که با نام «فراخ کرت» یا «وروکش» (ر.ک روایت پهلوی، ۱۳۶۷: ص ۵۴). شناخته میشود جایی است که تمام آبهای جهان در آن گرد هم می‌آیند (همان). سیمرغ، نگهبان زال، کودک ـ قهرمان طرد شده بر بلندای کوه برفراز دریای فراخکرت است. سام زال را در کوه البرز رها میکند؛ کوهی که در اساطیر ایران سرچشمهٔ آبهای عالم است و بر طبق «مینوی خرد» آفریدگار اهورامزدا، برای نگهبانی و نگهداری از آفریدگان، دریاها را از کنار آن روان ساخته است (مینوی خرد، ۱۳۸۵: ص ۶۴). زال و فریدون هر دو از کودکان طرد شده‌ای هستند که توسط پدر و مادر به البرزکوه سپرده میشوند. مادر فریدون نیز برای در امان ماندن کودک ـ قهرمان و طی نمودن مراحل تشرّف و بازآیی، او را به دامان کوه البرز میبرد:

شوم ناپدید از میان گروه  مر این را برم تا به البرزکوه

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱ / ۴۱)

زال نیز توسط سیمرغ به آشیانهٔ وی بر بالای دریای فراخکرت در البرزکوه برده میشود. ارتباط آب با مادر ـ زمین و کهن‌الگوی مادر ازلی آن است که از روزگار بی‌آغاز، آب رمز حیات و هستی است. «عنصر مادهٔ نخستین، عنصر بیشکلی که منشأ خلقت است زیرا همه‌چیز از آب آفریده شده و آب، مادر مادرهاست» (شمیسا، ۱۳۷۶: ص ۱۸۱). یونگ در کتاب «چهار صورت مثالی: مادر، ولادت مجدد روح»[3] یکی از فصول کتاب خود را به تحلیل این کهن‌الگو اختصاص داده است (Jung, 2005:57). آب رمز تمامی چیزهایی است که بصورت بالقوه وجود دارد و بنا بنظر الیاده «منشأ و زهدان همهٔ امکانات هستی رمز جوهر آغازینی است که همهٔ صور از آن زاده میشوند و تجلّی آن در آب است که در ارتباط تنگاتنگی با زمین بعنوان مادر و عامل حیات‌بخشی به آن دارد» (۱۳۷۶: ص ۱۸۹). در اساطیر یونانی، نخستین عنصری که قبل از جهان پدیدار میگردد بر آفرینش احاطه و سیطرهٔ کامل دارد «اقیانوس آغازین»[4] است که تمامی پدیده‌ها از آن بوجود می‌آیند و در آن میمیرند (اسمیت، ۱۳۸۳: ص ۱۷۵). از این رو میتوان در بینش اساطیری و کهن‌الگویی ارتباط مادر، مادر ـ ازلی و آب را در پیوند با حیات و زندگی بخوبی تبیین نموده کودک ـ قهرمان از مادر (پایگاه خانوادگی) طرد میشود، مراحلی را طی میکند، بدست مادر مثالی و نمونه‌ای ازلی که تصویر کهن‌الگویی آن میتواند در ارتباط با «آب» باشد، پرورش می‌یابد، به بلوغ میرسد و بار دیگر به مادر (مادر ـ زمین) باز میگردد؛ چنانکه در اساطیر ایرانی بروایت بندهشن، آفرینش جملگی از سرشک و قطرهٔ اشکی

---

1. Kansaoya
2. Kyansih
3. Four Archetypes Mother, Rebirth, spirit. trickster
4. ocean

آغاز شد و آب، بعنوان نمودی از کهن‌الگوی مادر ـ آفریننده نمودی ازلی دارد (ر.ک دادگی، ۱۳۸۵: ص ۵۲۴۹). این ارتباط از آنجا تقویت میشود که آب علاوه بر جنبهٔ نمادینی که از آغاز حیات مادی در خود پنهان دارد، رمزی از زایایی و باروری نیز میباشد (ر.ک الیاده، ۱۳۷۶: ۱۹). بهترین نمود این اندیشه و باور اساطیری در حوادث پایان جهان بر طبق آیین زرتشتی است. بنابر اعتقادات زرتشتیان در پایان جهان خاتمهٔ دورهٔ دوازده هزار سالهٔ زمان کران‌مندی چهرهٔ گیتی از وجود پتیاره‌های اهریمنی پاک خواهد شد و فردی از تخمهٔ زرتشت از کیانسیه (هامون) یا دریاچهٔ کهستان ظهور خواهد کرد و آخرین فرزند زرتشت، آخرین سوشیانت تقدیر (فرشکرت) نیک جهان را رقم خواهد زد (ورمازرن، ۱۳۷۲: ص ۲۷). پرورش زال کودک ـ قهرمان طرد شده در البرز کوه است کوهی که با «آب» در قالب نماد الگویی مادر ـ زمین در ارتباط است مسیری که زال را طی مینماید تا به تشرّف دست یابد. مسیر تشرّف حرکتی است از ناخودگاهی و تاریکی مطلق که حاکم بر آفرینش ازلی است و از طفولیت (ناخودآگاه) بسوی بلوغ و خودآگاهی با توجه به این که کودک ـ قهرمان در این مسیر به آگاهی نیاز دارد تا بسوی مطلوب هدایت شود، پیر خرد[1] یا سیمرغ که محل زندگی او در دریای فراخکرت است، کودک ـ قهرمان را پرورش میدهد تا بار دیگر به آغوش مادر ـ زمین بازگردد. از این رو زال بکمک سیمرغ پرورش می‌یابد. در شاهنامهٔ فردوسی تصمیم سام برای دور کردن زال از خانواده و طرد او تا فرستادنش به البرز کوه و یافتن کودک توسط سیمرغ چنین مورد توجه قرار گرفته است:

نهادند در کوه و گشتند باز — برآمد بر این روزگاری دراز
فرود آمد از ابر سیمرغ چنگ — بزد برگرفتش از آن گرم سنگ
ببردش دمان تا به البرز کوه — که بودش بدانجا کنام و گروه

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱ / ۶۶ ـ ۸۲)

در چرخهٔ تشرّف، قهرمان سفری[2] را پیش روی دارد. سفر زال از دیدگاه نقد کهن‌الگویی یونگ از خانواده تا به البرز کوه، یک کهن‌الگوی روایی است[3] که بر طبق آن شخصیت اصلی باید از مجموعه‌ای از موانع عبور نماید تا به کمال یا هدف غایی برسد (Knapp , 1984:36) این جدایی برای زال، هجرت و سفری است نمادین.

از میان کودک قهرمانان رها شده، داراب نیز کودکی است که در رودخانه رها میشود. «رودخانه و آبهای جاری، نماد زهدان مادر ـ زمین هستند» (بهار، ۱۳۷۲: ص ۲۱). داراب در سفر اجباری خود و رها شدن در رود مسیری نمادین به زهدان مادر ـ زمین را در رودخانه طی میکند «رودخانه و آبهای جاری نمادی از مادر زمین هستند» (بهار، ۱۳۷۳: ص ۲۲). داراب نیز در سفر اجباری خود و طی مراحل تشرّف تا رسیدن به بلوغ و تولّد و تکامل دوباره با حوادثی مواجه است تا فرایند فردیت خویش را بازیابد. داراب به پادشهای میرسد و با عبور از بخش تیرهٔ ناخودآگاه و تقویت «منِ» وجودی خویش راه پرخطر سفر را در مسیر تشرّف طی مینماید. داراب نیز بمانند زال از جمله کودک ـ قهرمانان رها شده در طبیعت است که با کهن‌الگوی ازلی مادر ـ زمین در قالب آب، در ارتباط است. پس از مرگ بهمن، همای بر تخت شاهی مینشیند و برای آنکه خود بر تخت شاهی بنشیند، کودکی را که در شکم دارد پنهانی بدنیا می‌آورد و به دایه‌ای میسپارد:

نهانی پسر زاد و با کس نگفت — همی‌داشت آن نیکویی در نهفت
نهادش بصندوق در نرم نرم — به چینی پرندش بپوشید گرم

[1]. The wise old man
[2]. Journey
[3]. Narrative Archetype

ببردند صندوق را نیمه شب  که یکی بر گرد نیز نگشاد لب
ز پیش همایش برون تافتند  به آب فرات اندر انداختند
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳ / ۱۷۹)

در هندسهٔ اساطیری طبیعت، زمین کانون و مرکز نظام کیهانی است که از چهار عنصر اصلی از جمله آب تشکیل شده است. از دیدگاه کهن‌الگویی یونگ مادر ـ زمین گوهری مستقل است که عنصر اصلی و تشکیل‌دهندهٔ آن آب است، در شاهنامه نیز در بخش «گفتار اندر آفرینش عالم» از خلقت جهان یا پیدایش مادر ـ زمین و عنصر اساسی آب چنین یاد شده است:

وز او مایهٔ گوهر آمد چهار  برآورده بی‌رنج و بی‌روزگار
(همان: ۱ / ۱۴)

کودک رها شدهٔ دیگری که در شاهنامه با «آب» بعنوان نمودی از کهن‌الگوی مادر ـ زمین در ارتباط است، فریدون است. فریدون توسط مادر و بخواست تقدیر رازآلود خویش به طبیعت سپرده میشود و برای رسیدن به فردیت و بلوغ و تعالی مراحل آزمون را طی میکند تا دوباره به نزد خانواده بازگردد؛ در این مراحل تشرّف آزمون «گذر از آب» را پیش رو دارد. فریدون برای غلبه بر ضحاک باید از اروندرود بگذرد. «آزمون گذر از آب، از نمودهای کهن‌الگوی مرگ و تولّد دوباره است که در طی آن منِ انسان که در اعماق تاریک ضمیر ناخودآگاه هبوط کرده، با گذار از مرحلهٔ دشوار نمادین، ظهور مجدد یا تولّد دوباره‌ای را در قالب بازگشتی کمال‌یافته به خودآگاهی از سر میگذارد» (قائمی و دیگران، ۱۳۸۸: ص ۶۱).

هم آنگه میان کیان ببست  بر آن بارهٔ تیز تک برنشست
سرش تیز شد کینه و جنگ را  به آب اندر افکند گلرنگ را
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲ / ۲۱۷)

فریدون برای رسیدن به تشرّف معنوی غلبه بر ضحاک و بازگشت به کانون و جایگاه اصلی خویش که به ناخواسته از آن طرد شده بود، باید آزمون گذر از آب را به انجام برساند تا بر ضحاک چیره شود و بار دیگر به کهن‌الگوی مادر ازلی و ماهیت فردی خویش رجوع نماید. کهن‌الگوی تشرّف در داستان زال و فریدون دو کودک ـ قهرمان طرد شده با آب بعنوان سویه‌ای نمادین و ازلی از مادر ـ زمین ارتباط دارد؛ تا ولادت مجدد قهرمان با آن صورت پذیرد. «کهن‌الگوی تشرّف بمعنای ورود بمرحله‌ای تازه در زندگی است و در خصوص کودک ـ قهرمانی بکار میرود که از دشواریهایی میگذرد تا به پختگی دست یابد. چنین کسی در روند رشد، با مشکلات و مسئولیتهای عدیده‌ای مواجه میشود» (گوردن، ۱۳۷۹: ص ۳۶).

نمادشناسی پرورش زال توسط سیمرغ از دیدگاه و ارتباط سیمرغ با عنصر آب و گذر فریدون کودک ـ قهرمان رانده شده از روی رودخانه اروند برای شکست ضحاک، نمادی است از بازگشت بشرایط کیهانی و زهدانی مادر ازلی (مثالی) از این رو آب، نماد نیروهای ناخودآگاه و نقش‌ورزی آن در کنار این شخصیتهای کودک ـ قهرمان، رمزی از نیروی مادرانهٔ هستی بخصوص مادر ـ زمین و مادر ازلی است. این ژرف‌یافتگی رازواره‌ای دو اسطورهٔ یاد شده، سرانجام با بازگشت قهرمان و ولادت روانی و ابدی آن دو خاتمه می‌یابد.

**زندگی کیخسرو در کوه نمادی از زهدان مادر ازلی**

افراسیاب پس از کشتن سیاوش، اندوهگین از این کار دستور به راندن کیخسرو به کوهی را میدهد تا از ریخته شدن خونی دیگر جلوگیری شود؛ وظیفهٔ سپردن کیخسرو به کوه بر عهدهٔ پیران ویسه است:

شبانان کوه غلو را بخواند و زآن خرد چندین سخنها براند
نهادند انگشت بر چشم و سر ببردند بر کوه آن تاجور
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱ / ۲۲۱)

تشرّف کیخسرو نیز در کوه است. در روایات زرتشتی پل چینواد دروازۀ بهشت بر البرز کوه قرار دارد و روان انسان از آنجا بدنیای دیگر میرود (ر.ک دادگی، ۱۳۸۵: ۹ / ۷۸). در روانشناسی یونگ کوه نمودی از آزمون و بازگشت به خویشتن خویش است که در خلال مراحل قهرمانی از دورۀ تحول یعنی آغاز کودکی تا رسیدن به تکامل و تعالی بروز میکند (ر.ک یونگ، ۱۳۸۳: ص ۳۱۰). کیخسرو پس از طی نمودن آیین تشرّف و تعالی در «کوه قُلا» و بدست آوردن فرایند فردیت با عبور از رودخانه که نمادی از گذر کردن از ناخودآگاه به خودآگاهی است به سرزمین و وطن اصلی خود ایران بازمیگردد تا فرایند فردیت خود را کامل نماید و پس از آن آماده مبارزه با بخش تاریک وجود خویش ـ افراسیاب ـ شود. کیخسرو در این مرحله نیز متوقف نمیگردد در پایان داستان بکوه (مادر ـ زمین) (مادر ازلی) یا زهدان خلقت؛ جایی که از آن آمده بود بازمیگردد. طبق روایات شاهنامه، کیخسرو پس از کناره‌گیری از تاج و تخت، ناپدید میشود اما در منابع آمده است: «برخی از راویان برآنند که وی در کوه دنا غایب شده است و در آنجا زندگی میکند و یک روز بیرون می‌آید. برخی دیگر نیز کوه دماوند را جایگاه اصلی وی پس از غایب شدن میدانند» (شیردل و رحیمی، ۱۳۹۶: ص ۱۵۷). زندگی کیخسرو با کوه ارتباط تنگاتنگی دارد؛ گویی از رها شدن به اجبار او در کوه تا بازگشت اختیاری او به کوه و واپس زدن تاج و تخت سلطنت از تولّد تا مرگ، تمامی زندگی وی با کوه عجین شده است. کوه و غار در داستان تشرّف مثالی کیخسرو نماد مادر ازلی و بازگشت به زهدان است. کیخسرو تا سن هفت سالگی در کوه زندگی میکند و از این رو کوه جنبۀ مراقبت کنندگی و صورت مثالی مادر را برای وی دارد در فرجام داستان زندگی خویشتن نیز، کیخسرو در برف و بوران راهی کوه میشود؛ گویی که سرما و ناسازگاری طبیعت نیز نمیتواند او را از رفتن به آغوش مادر ـ زمین باز دارد. بازگشت کیخسرو به کوه در پایان زندگی بنوعی نمادی از رجعت به زهدان هستی و آغاز زندگی دوباره است:

چو از کوه خورشید سر بر کشید ز چشم مهان شاه شد ناپدید
ز خسرو ندیدند جایی نشان ز ره بازگشتند چون بیهشان
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱ / ۳۷۲)

پس از مدت زمانی، کیخسرو بالنده میشود و آمادگی لازم برای بازگشت و رجعت بصورت مثالی مادر ـ زمین (وطن) را دارد. گیو پس از هفت سال کیخسرو را به ایران می‌آورد:

به توران همیرفت چون بیهشان مگر یابد از شاه جایی نشان
چنین تا بر آمد بر این هفت سال میان سوده از تیغ و بند و دوال
خورش گور و پوشش هم از جرم گور گیا خوردن باره و آب شور
(همان: ۳۸۱)

کیخسرو برای رسیدن به موطن اصلی باید از آب نیز عبور کند. آزمون گذر از آب نیز رمزی از بازگشت به حیات دوباره، زایش مجدد و صورت ازلی مادر در آفرینش کیهان است:

بدو گفت گیو ار تو کیخسروی نبینی از این آب جز نیکویی
فریدون که بگذاشت اروند رود فرستاد تخت مهی را درود
(همان: ۴۰۱)

کیخسرو در سنّت دین زرتشت نیز شخصیتی مقدّس دارد. وی « در اوستا عنوان استوار کنندهٔ کشور و دلیرمرد کشورهای آریایی را دارد که در کنار دریای مقدّس چیچست به ایزد ناهید قربانی میدهد و از وی میخواهد که او را شهریار همهٔ سرزمینها و پیروز بر جادوان و پریان و ستمگران گرداند» (آبان یشت: بند ۴۹ ـ ۵۰). ارتباط کیخسرو با آب، نمادی از زایایی و باروری و تجلّی دیگری از کهن‌الگوی مادر ازلی یا مادر ـ زمین، هنگامی روشن میشود که بدانیم در منابع اوستایی کیخسرو برای شکست افراسیاب در دریاچهٔ چیچست، ایزد نگهبان آب و ایزد نگهبان چهارپایان را به یاری میطلبد (همان: بند ۲۱). بروایت اوستا (یشت نهم) ، هوم در شکل ایزدی اهورایی و فرهمند، فردای نیک و مظهر پیشوایی در قالب Haona «هئومه» بکمک کیخسرو می‌آید تا در کنار دریاچهٔ چیچشت، بتاوان خون سیاوش به کیخسرو برای نابودی افراسیاب یاری رساند. یاری کیخسرو بعنوان شاه ـ موبد که نمادی از انسان کامل است از جانب ایزد گیاهی که شیره و نکتار آن مقدّس است بشکل ایزد و تجسم او در قالب پارسایی پشمینه پوش، بار دیگر ارتباط کودک ـ قهرمان را با باروری و زایایی یا کهن‌الگوی طبیعت و مادر زمین آشکار میسازد:

کجا نام این نامور هوم بود — پرستنده دو راز بر و بوم بود
چو آن شاه را هوم بازو ببست — همی بردش از جایگاه نشست
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱ / ۴۰۲)

در شاهنامه، کیخسرو با طوس، بیژن، فریبرز، گیو و گستهم در پایان عمر در برف و توفان و سپیدی ـ که رمزی از تولّد دوباره است ـ ناپدید میشود:

ز کوه اندر آید یکی باد سخت — کجا بشکند شاخ و برگ درخت
ببارد بسی برف ز ابر سیاه — شما سوی ایران نیابید راه
همانگه برآمد یکی باد و ابر — هوا گشت برسان چشم هژبر
چو برف از زمین بادبان برکشید — نبد نیزهٔ نامداران پدید
یکایک به برف اندرون ماندند — ندانم بدان جای چون ماندند
زمانی تپیدند در زیر برف — یکی چاه کنده شد هر جای ژرف
نماند ایچ کس را ز ایشان توان — برآمد به فرجام شیرین روان
(همان: ۴۱۳)

این مرگ نمادین، عزیمتی است برجعت غایی کیخسرو در چرخهٔ تشرّف انسانی و مادر طبیعت. چنین الگویی از انسانی فردیت یافته که کیخسرو نمود بارز آن در شاهنامه و اساطیر ایرانی بشمار میرود با درونی‌سازی چنین مضمونی بازگشت فرد به اصل طبیعی با کهن‌الگوی آب و گذر کیخسرو از آزمون آب نیز پیوند خورده است. کیخسرو پیش از مرگ نیز قابل توجه است. «پیوند [قهرمان] با آب رمز رجعت بحالت پیش از شکل‌پذیری و تجدید حیات کامل و زایش نو است خروج از آب، تکرار عملیِ تجلّی صورت در آفرینش کیهان است. از سویی هر انحلالی، ولادتی است و از سوی دیگر غوطه خوردن، امکانات بالقوهٔ زندگی و آفرینش را مایه‌ور میکند. آب از طریق رازآموزی، ولادتی نو را به بار مینشاند. آب با در نظر گرفتن همهٔ امکانات بالقوه، رمز حیات ازلی و مادرانهٔ طبیعت است. لبریز از تخم و جرثومه که زمین و جانوران را بارور میکند» (الیاده، ۱۳۷۶: صص ۸۹ ـ ۹۰). کیخسرو، آزمون گذر از آب را نیز با موفقیت پشت سر میگذارد؛ در واقع در این قسمت عبور از آب، عبور از مرحلهٔ کهن ورود به مرحلهٔ تعالی جدید را در قالب مرگ و تولّد دوباره در زهدان مادر بشکلی دیگر طی میکند. کیخسرو پس از گذر از آب، به ایران

بازمیگردد و آمادۀ نشستن بر تخت شاهی میشود. قهرمان با گذر از آب از وضعیتی خارج و وارد مرحله‌ای تازه میشود، در این داستان، هم جنبۀ کهن‌الگویی کوه و هم جنبۀ کهن‌الگویی آب بعنوان دو نماد و رمز مادر ـ زمین یا مادر ازلی از دیدگاه یونگ میتواند مورد توجه قرار گیرد.

## نتیجه‌گیری

چنانکه گفته شد نقد کهن‌الگویی یا نقد اسطوره‌ای یکی از شیوه‌های بررسی متون ادبی از جمله آثار و درونمایه‌های اساطیری است که توسط کارل گوستاو یونگ برای نخستین بار مطرح شد. با نگاهی دقیق بشاهنامۀ فردوسی از منظر نقد کهن‌الگویی در داستان کودکان رها شده در طبیعت یا کودک قهرمانان مطرود از جمله زال، فریدون، داراب و کیخسرو میتوان دریافت که انگارۀ مادر ـ زمین در ناخودآگاه جمعی ایرانیان و اساطیر کهن ایران حائز اهمیت و قداست بسیار زیادی بوده است تا جایی که این انگاره در نشانه‌های کهن‌الگویی یونگ از جمله کوه، آب، گاو و سیمرغ گیاهان مقدّس از طریق آمیزش این عناصر با زمین قابل توجه و مداقه است. کهن‌الگوی مادر یا مادینۀ زمین در ناخودآگاه جمعی انسان در عوامل گوناگون یاد شده بازتاب یافته است و کودک ـ قهرمان پس از رها شدن در طبیعت، به یاری عناصر طبیعی که برای وی در قالب مادر (دایه) به ایفای نقش پرداخته‌اند یا بطور غیرمستقیم در پرورش وی نقش اساسی دانسته‌اند (مانند اماکن مقدّس چون کوه یا گیاهان مقدّس چون هوم) سبب شده‌اند که کودک ـ قهرمان بتواند با سربلندی مراحل آزمون را طی کند، خویشتن خویش را بشناسد و، به فرایند فردیت و شناخت خود دست یابد، مراحل تشرّف را طی نماید و در انتها بار دیگر به زهدان مادر ازلی در قالب خانواده، وطن و سرزمین بازگردد. این پژوهش تلاشی بود در جهت تبیین وجه دیگری از کهن‌الگوی کودک ـ قهرمان رها شده یا طرد شده در طبیعت که با نقد روانکاوانۀ یونگ حضور، نقش و اهمیّت مادر ازلی یا مادر ـ زمین را در تمامی مراحل رشد کودک در عرصۀ قهرمانان برجستۀ طرد شده در شاهنامه مورد مداقه قرار داد.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالۀ دکتری خانم ندا منزوی استخراج شده است. جناب آقای دکتر عبدالرضا سیف راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند. خانم ندا منزوی بعنوان پژوهشگر این جستار گردآوری داده‌ها و تنظیم نهایی متن را انجام داده است و در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر دو پژوهشگر میباشد.

**تشکر و قدردانی:**

با سپاس از عنایت خداوند متعال و آرزوی توفیق فرهیختگان عرصۀ علم و دانش در دانشگاه تهران واحد پردیس بین‌الملل‌کیش و کارکنان و مسوولین محترم نشریۀ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب).

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریۀ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده است و حاصل فعّالیتهای پژوهشی نویسندگان یاد شده است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت کامل دارند. در این پژوهش کلیۀ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچگونه تخلف و تقلّبی در نگارش آن صورت نگرفته است.

مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکر شده را بر عهده دارند.

**REFERENCES**


Smith. Joel (1383). Culture of Greek and Roman mythology. Translation: Shahla Baradaran Khosrow Shahi. Tehran: Rooz Bahan, pp. 175-213.

Eliade. Mircha (1367). Myth of reality. Translation: Nasrullah Zangoui. Tehran: Papyrus, p. 92.

..... (1376). A treatise on the history of religions. Translation: Jalal Sattari. second edition. Tehran: Soroush, pp. 189-190-89-90.

Avesta (1371). Report and research: Jalil Dostkhah. Volumes 1 and 2. Tehran: Marwarid, pp. 365-870.

Oshidari. Jahangir (1378). Mazdeyasna encyclopedia. second edition. Tehran: Center, p. 483.

Aban Yasht. Avesta report and research by Jalil Dostkhah. The second volume. Ninth edition. Tehran: Pearl. Clause 21-29.

Bahar. Mehrdad (1372). A few words about Shahnameh. Tehran: Soroush, p. 21.

..... (1373). A survey of Iranian culture. Tehran: Fekr Rooz, pp. 22-83.

Hekmat. Alireza (1350). Education in ancient Iran. Tehran: Scientific and Educational Research and Planning Institute, p. 49.

Dadgi. Farnbagh (1385). closed Report: Mehrdad Bahar. Third edition. Tehran: Tos, pp. 142-143-249-149-78.

Pahlavi narration (1367). Translation: Mahshid Mirsahraei. Tehran: Institute of Cultural Studies and Research, pp. 70-54.

Shale. Fleisen (1364), A Brief History of Great Religions. Translation: Manouchehr Khodayar mohebi. Third edition. Tehran: Tehran University Press. P. 39.

Shamisa. Cyrus (1376). The story of a soul. Third edition. Tehran: Ferdowsi, p. 181.

Shirdel. Zahra and Rahimi. Abu al-Qasim (2016). Analysis of the myth of the abandoned child in the Shahnameh from the perspective of Jung's psychology. Journal of Persian language and literature of Tabriz University. Year 7. Number 236. pp. 141-166.

Safa. Zabihullah (1388). Epic writing in Iran; From the oldest historical record to the 14th century. Sixth edition. Tehran: Amirkabir, p. 467.

Ferdowsi Abulqasem (1386). Shah nameh. By the efforts of Saeed Hamidian. Tehran: Scientific and Cultural.

Ghaemi Farzad and others (1388). Analysis of the symbolic role of the water myth and its manifestations in Ferdowsi's Shahnameh based on the method of mythological criticism. Literary Essays (Former Faculty of Literature and Human Sciences) No. 165. pp. 67-47.

Christian Sen. Arthur (1377). Examples of the first man and the first prince in the legendary history of Iran. Translation and research: Jale Amoozgar and Ahmad Tafzali. Tehran: Cheshmeh, p. 126.

Green. Roger Lancelin (1366). Greek mythology from the beginning of creation to the rise of Heracles. Translation: Abbas Aghajani. Tehran: Soroush, p. 29.

Green. Wilfred and others (1383). Basics of literary criticism. Translation: Farzaneh Taheri. Tehran: Nilufar, p. 179.

Gordon. Valturki _1379). An introduction to archetypal criticism: contemporary literary criticism. Translation: Jalal Sokhnour. Tehran: Rahnama, p. 36.

Gurin. Wilfred and others (1370). A guide to literary criticism approaches. Translation: Zahra Mahinkhah. fourth edition. Tehran: Information, pp. 195-206.

Lac. Iran and Tamim Dari. Ahmad (2015). A comparative study of the archetype of the hero's journey and return in Shahnameh and Odyssey. Comparative literature. in a row 13. pp. 161-184.

Mateen. Jalal (1377). Description and interpretation of Kushanamah by Iranshah bin Abi al-Khair. Tehran: Elmi, p. 397.

Moghaddam. Muhammad (1385). Essay about Mehr and Nahid. second edition. Tehran: Hirmand, p. 26. 27. Minoy Khord (1385). Translation: Ahmad Tafzali. Through the efforts of teacher Jaleh. fourth edition. Tehran: Tos, p. 64.

. Vermarzen. Martin Joseph (1372). Mithra's religion Translation: Boghor Naderzadeh. Tehran: Cheshme, p. 27.

. Vogler. Christofo (1387). The author's journey. Translation: Mohammad Ghazrabadi. Tehran: Menui Khord, p. 59.

. Homayun Farrokh. Ruknuddin (1370). The history of eight thousand years of Iranian poetry. 2 c. Tehran: Scientific and Cultural, p. 291.

. Henderson. Joseph (1353). Ancient mythology and man today. Translation: Abu Talib Sarmi. Tehran: Amirkabir, p. 167.

. Yavari. Houra (2012). Psychoanalysis and the extended myth of myth. Tehran: Hermes, pp. 352-357.

. Yashta (1347). Report and explanation: Ebrahim Pordawoud. second edition. Tehran: Language and Culture of Iran, p. 229.

. Jung. Carl Gustav (1383). Man and his symbols. Translation: Mahmoud Soltanieh. fourth edition. Tehran: Jami, pp. 163-52-67-310.

. ..... (1387). Man in search of his identity. Translation: Mahmoud Beh Faroozi. Third edition. Tehran: Jami, pp. 26-53.

. ..... (1390). Four examples. Translation: Parvin Faramarezi, third edition. mashhad: Publications, pp. 87-81.

35)..... (2015). Collective unconscious and archetype. Translation: Farnaz Ganji and Mohammad Bagher Ismailpour. Tehran: Jami, p. 100.

**فهرست منابع فارسی**

اسمیت. ژوئل (۱۳۸۳). فرهنگ اساطیر یونان و روم. ترجمه: شهلا برادران خسروشاهی. تهران: روز بهان، صص ۱۷۵ ـ ۲۱۳.

الیاده. میرچا (۱۳۶۷). افسانه واقعیت. ترجمه: نصرالله زنگویی. تهران: پاپیروس، ص ۹۲.

..... (۱۳۷۶). رساله در تاریخ ادیان. ترجمه: جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: سروش، صص ۱۸۹ ـ ۱۹۰- ۸۹ ـ ۹۰.

اوستا (۱۳۷۱). گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه. ج ۱ و ۲. تهران: مروارید، صص ۸۷۰ ـ ۳۶۵.

اوشیدری. جهانگیر (۱۳۷۸). دانشنامهٔ مزدیسنا. چاپ دوم. تهران: مرکز، ص ۴۸۳.

آبان یشت. اوستا گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه. جلد دوم. چاپ نهم. تهران: مروارید. بند ۲۱ ـ ۲۹.
بهار. مهرداد (۱۳۷۲). سخنی چند دربارهٔ شاهنامه. تهران: سروش، ص ۲۱.
..... (۱۳۷۳). جستاری در فرهنگ ایران. تهران: فکر روز، صص ۲۲-۸۳.
حکمت. علیرضا (۱۳۵۰). آموزش و پرورش در ایران باستان. تهران: مؤسسه تحقیقات و برنامه‌ریزی علمی و آموزشی، ص ۴۹.
دادگی. فرنبغ (۱۳۸۵). بندهشن. گزارش: مهرداد بهار. چاپ سوم. تهران: توس، صص ۱۴۲ ـ ۱۴۳ـ ۲۴۹ ـ ۱۴۹ ـ ۷۸.
روایت پهلوی (۱۳۶۷). ترجمه: مهشید میرصحرایی. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، صص ۵۴ ـ ۷۰.
شاله. فلیسن (۱۳۶۴)، تاریخ مختصر ادیان بزرگ. ترجمه: منوچهر خدایارمحبی. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. ص ۳۹.
شمیسا. سیروس (۱۳۷۶). داستان یک روح . چاپ سوم. تهران: فردوسی، ص ۱۸۱.
شیردل. زهرا و رحیمی. ابوالقاسم (۱۳۹۶). تحلیل اسطورهٔ کودک رها شده در شاهنامه از دیدگاه روانشناسی یونگ. نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز. سال ۷. شمارهٔ ۲۳۶. صص ۱۴۱ ـ ۱۶۶.
صفا. ذبیح‌الله (۱۳۸۸). حماسه‌سرایی در ایران؛ از قدیمیترین عهد تاریخی تا قرن چهاردهم. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر، ص ۴۶۷.
فردوسی ابوالقاسم (۱۳۸۶). شاهنامه. به کوشش سعید حمیدیان(چاپ مسکو). تهران: علمی و فرهنگی.
قائمی. فرزاد و دیگران (۱۳۸۸). تحلیل نقش نمادین اسطورهٔ آب و نمودهای آن در شاهنامه فردوسی بر اساس روش نقد اسطوره‌ای. جستارهای ادبی (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی سابق) شمارهٔ ۱۶۵. صص ۴۷ ـ ۶۷.
کریستین سن. آرتور (۱۳۷۷). نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایران. ترجمه و تحقیق: ژاله آموزگار و احمد تفضّلی. تهران: چشمه، ص ۱۲۶.
گرین. راجر لنسلین (۱۳۶۶). اساطیر یونان از آغاز آفرینش تا عروج هراکلس. ترجمه: عبّاس آقاجانی. تهران: سروش، ص ۲۹.
گرین. ویلفرد و دیگران (۱۳۸۳). مبانی نقد ادبی. ترجمه: فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر، ص ۱۷۹.
گوردن. والترکی (۱۳۷۹). درآمدی بر نقد کهن‌الگویی: نقد ادبی معاصر. ترجمه: جلال سخنور. تهران: رهنما، ص ۳۶.
گورین. ویلفرد و دیگران (۱۳۷۰). راهنمای رویکردهای نقد ادبی. ترجمه: زهرا مهین‌خواه. چاپ چهارم. تهران: اطلاعات، صص ۱۹۵- ۲۰۶.
لک. ایران و تمیم داری. احمد (۱۳۹۵). مطالعهٔ تطبیقی کهن‌الگویی سفر و بازگشت قهرمان در شاهنامه و ادیسه. ادبیّات تطبیقی. پیاپی. ۱۳. صص ۱۶۱ ـ ۱۸۴.
متین. جلال (۱۳۷۷). شرح و تفسیر کوشنامه اثر ایرانشاه بن ابی الخیر. تهران: علمی، ص ۳۹۷.
مقدّم. محمد (۱۳۸۵). جستار دربارهٔ مهر و ناهید. چاپ دوم. تهران: هیرمند، ص ۲۶.
مینوی خرد (۱۳۸۵). ترجمه: احمد تفضّلی. به کوشش ژاله آموزگار. چاپ چهارم. تهران: توس، ص ۶۴.
ورمارزن. مارتین یوزف (۱۳۷۲). آیین میترا. ترجمه: بزرگ نادر زاده. تهران: چشمه، ص ۲۷.
ووگلر. کریستوفو (۱۳۸۷). سفر نویسنده. ترجمه: محمد گذرآبادی. تهران: مینوی خرد، ص ۵۹.

همایونفرخ. رکن‌الدین (۱۳۷۰). تاریخ هشت هزار سال شعر ایرانی. ۲ ج. تهران: علمی و فرهنگی، ص ۲۹۱.
هندرسن. جوزف (۱۳۵۳). اساطیر باستانی و انسان امروز. ترجمه: ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر، ص ۱۶۷.
یاوری. حورا (۱۳۸۲). روانکاوی و اسطوره گسترده اسطوره. تهران: هرمس، صص ۳۵۲ ـ ۳۵۷.
یشتها (۱۳۴۷). گزارش و توضیحات: ابراهیم پورداوود. چاپ دوم. تهران: زبان و فرهنگ ایران، ص ۲۲۹.
یونگ. کارل گوستاو (۱۳۸۳). انسان و سمبولهایش. ترجمه: محمود سلطانیه. چاپ چهارم. تهران: جامی، صص ۱۶۳ ـ ۵۲ ـ ۶۷- ۳۱۰.
..... (۱۳۸۷). انسان در جستجوی هویّت خویشتن. ترجمه: محمود به فروزی. چاپ سوم. تهران: جامی، صص ۵۳ ـ ۲۶.
..... (۱۳۹۰). چهار صورت مثالی. ترجمه: پروین فرامرزی چاپ سوم. مشهد: انتشارات به نشر، صص ۸۱ ـ ۸۷.
..... (۱۳۹۵). ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو. ترجمه: فرناز گنجی و محمد باقر اسماعیل‌پور. تهران: جامی، ص ۱۰۰.

**منابع لاتین**

Houston. Jean (2009). The Hero and Goddess: the odyssey as puthway to personal transformation, Quest Books. P 94.
Jung. Carl Gustav (2003). Four Archety pes: mother, Rebirt, spirit, trick ster. Edition: 3. Routledeg. P 57.
Knapp. Bettina (1984). Jungian Approach if Litrature. Southern Ilinois university press. P36.

**معرفی نویسندگان**

**ندا منزوی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، پردیس بین‌المللی کیش، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(Email: *nedamonzavi@yahoo.com*)

**عبدالرضا سیف:** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(Email: *seif@ut.ac.ir* :نویسنده مسئول)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Neda Monzavi:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Kish International Campus, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Email: *nedamonzavi@yahoo.com*)

**Abdolreza Seif:** Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Email: *seif@ut.ac.ir*: Responsible author)

مقاله پژوهشی

# بررسی تطبیقی نگاه مفسرین و عرفا به «آیۀ امانت»، چیستی و چرایی رد و قبول آن از سوی آسمانها و زمین و انسان در کتب تفسیری و عرفانی فارسی (روض الجنان، کشف‌الاسرار، مرصادالعباد، مثنوی معنوی)

**میترا بهرامی*[1]، ناصر کاظم خانلو[2]**

*۱- گروه معارف اسلامی، دانشکده پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی همدان، همدان، ایران.*

*۲- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۲۰۶-۱۸۵

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7307

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** برخی از آیات قرآن کریم بواسطۀ محتوا و پیام خاص و عمیق خود، بازتاب بیشتری نسبت به سایر آیات در آثار نویسندگان، شعرا و مفسرین بر جای داشته‌اند. آیۀ شریفۀ ۷۲ سورۀ احزاب از جمله آیاتی است که در مراد و معنای آن اختلافات زیادی بین مفسران و قرآن کریم و عارفان وجود دارد. لذا با توجه به تأثیر وسیع این آیه در کتب تفسیری و عرفانی، به بررسی نظرات و مستندات چهار تن از مفسران و عرفا در باب معنای امانت و چگونگی حمل آن بر عالم و علت ابای مخلوقات از پذیرش آن و چگونگی پذیرش انسان پرداخته و در آخر علت وصف انسان به ظلم و جهل مورد بررسی قرار گرفته است.

**روش مطالعه:** در مقالۀ حاضر از روش توصیفی-تحلیلی و مطالعۀ منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته‌است. در ابتدا آثار و منابع مرتبط با موضوع بدقت مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌اند، سپس دربارۀ آیۀ موردنظر و دیدگاه چهار تن از مفسران و عارفان مورد بررسی قرار گرفته است.

**یافته‌ها:** از نظر مفسرین و عرفای موردمطالعه، انسان تنها موجودی است که صلاحیت و شأنیت حمل امانت را دارد، و این پذیرش از سوی انسان با اختیار و اراده همراه بوده است. کتب تفسیری موردمطالعه امانت را به امور گوناگونی تعبیر میکنند، اما کتب عرفانی موردمطالعه، امانت را تعبیر به «عشق و معرفت» نموده‌اند و محبت را حاصل معرفت الهی میدانند.

**نتیجه‌گیری:** مفسران موردمطالعه انسان را به سبب برداشتن امانت، ظلوم و جهول میدانند و ملامت مینمایند، اما عارفان موردنظر به علت تمجید خداوند از محبوب خود و ایجاد رابطۀ عاشقانۀ دوسویه، این دو واژه را واژگانی مثبت و عامل مدح انسان میدانند نه ذم او.

تاریخ دریافت: ۰۵ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۰۶ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۲۱ تیر ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۰۷ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
آیۀ امانت، مفسران، ظلوم و جهول، روض الجنان، کشف‌الاسرار، مرصادالعباد، مثنوی معنوی.

* نویسنده مسئول:
m.bahrami@umsha.ac.ir
(+۹۸ ۸۱) ۳۱۳۱۰۰۰۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 185-206

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# A comparative study of commentators' and mystics' views on the "Verse of Amanat" What it is and why it is rejected and accepted by the heavens, the earth, and humans in Persian interpretation and mystical books (Ruz al-Janan, Kashf al-Asrar, Mersad al-Abad, Masnavi Ma`nawi)

**M. Bahrami*[1], N. Kazem Khanloo[2]**
*1- Department of Islamic Studies, Faculty of Medicine, Hamedan University of Medical Sciences, Hamedan, Iran.*
*2- Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 26 May 2023
Reviewed: 27 June 1402
Revised: 12 July 2023
Accepted: 29 August 2023

**KEYWORDS**
Ayah Amanat, commentators, oppression and ignorance, Ruz al-Jinnan, Kashf al-Asrar, Mersada al-Abad, Masnavi Ma'anavi.

*Corresponding Author
✉ *m.bahrami@umsha.ac.ir*
☎ (+98 81) 31310000

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Some verses of the Holy Quran have been reflected more than other verses in the works of writers, poets and commentators due to their specific and deep content and message. The honorable verse 72 of Soreh Ahzab is one of the verses whose meaning and meaning there are many differences between the commentators of the Holy Qur'an and mystics. Therefore, according to the wide influence of this verse in the interpretation and mystical books, he examined the opinions and documents of four commentators and mystics about the meaning of trust and how it is carried in the world and the reason why creatures are afraid of accepting it and how it is accepted by humans. The reason why man is described as cruelty and ignorance has been investigated.

**METHODOLOGY:** In this article, the descriptive-analytical method and the study of library resources have been done. At first, the works and sources related to the subject have been carefully studied and examined, then the relevant verse and the views of four commentators and mystics have been exami

**FINDINGS:** According to the studied commentators and mystics, man is the only being who has the authority and dignity to carry trust, and this acceptance by man was accompanied by free will. The studied interpretive books interpret trust as various matters, but the studied mystical books interpret trust as "love and knowledge" and consider love as the result of divine knowledge.

**CONCLUSION:** The commentators under study consider man to be oppressive and ignorant because of the withdrawal of trust, but the mystics in question consider these two words to be positive words and cause the praise of man, not to blame him, due to God's praise of his beloved and the creation of a two-way romantic relationship.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7307

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 13 | 0 | 0 |

**بیان مسئله**

پس از صدور فتوای مهم فقها و علمای دین مبنی بر اجازهٔ ترجمهٔ قرآن به زبانهای گوناگون، کار ترجمه و سپس تفسیر قرآن برای استفادهٔ هرچه بیشتر مسلمانان غیرعرب بالا گرفت و پس از ظهور عارفان، حقایق قرآنی در عرفان وارد شد و منشأ تأویلات عارفانه از آیات کلام االله گردید؛ بگونه‌ای که گاهی برداشتهای عرفانی از برخی آیات قرآن، انسان را شگفت‌زده میکند.

ادبیات ما پس از ورود اسلام به ایران پیوندی ناگسستنی با قرآن، روایات و دین پیدا کرد. بگونه‌ای که بخش عظیمی از ادبیات ما ادبیات عرفانی نام گرفت. این بخش از ادبیات از آیات، روایات و احادیث تأثیر فراوانی گرفته‌است. حاصل این توجهات آفرینش متون متعددی اعم از تفسیری و عرفانی-ادبی بوده‌است که هریک به نوعی، بخشی از توضیحات و برداشتهای نویسنده را از مطالب و موضوعات قرآنی-روایی به خوانندگان انتقال میدهند. در این میان گروهی از آیات، احادیث و موضوعات قرآنی–اسلامی با بسامد بیشتری مورد توجه قرار گرفته‌اند.

شناخت مفهوم و مقصود آیات و عبارات قرآنی نقش مهمی در فهم قرآن و عمل به دستورات و معارف آن خواهد داشت؛ آیات متشابه قرآن همواره محل بحث و طرح دیدگاه‌های مختلف مفسران بوده است و برگزیدن یک رأی مستلزم کنکاش و بررسی آرای گوناگون تفسیری است. یکی از آیاتی که سرچشمهٔ بسیاری از بحثهای تفسیری و تأویلی عرفانی است، آیهٔ ۷۲ سورهٔ احزاب معروف به «آیهٔ امانت» است. این سوره در مدینه بر پیامبر اسلام (ص) نازل شده و مشتمل بر هفتاد و سه آیه است، و در جزء بیست‌ویکم و بیست‌ودوم قرآن قرار دارد. این آیه به امانتی اشاره دارد که تنها انسان آن را پذیرفت.

این آیه یکی از آیات موردتوجه مفسران و عرفا بوده و خصوصاً توجه صاحب‌نظران را در حوزهٔ عرفان (اعم از عرفان نظری و عملی) به خود جلب نموده است. خداوند متعال در این آیه میفرماید:

«إنّا عرضنَا الأمانَةَ علَى السموات و الأرضِ و الجِبالِ فَـأبينَ أن يحملنَهـا و أشْـفَقْنَ منهـا و حملَها الإنسانُ إنّه كانَ ظَلُوماً جهولاً» (احزاب ۷۲).

«بدرستی که ما عرضه کردیم امانت را -که به قولی نماز است- در آسمانها و زمین و کوه‌ها، پس سر باز زدند آن که بردارند بار امانت را و ترسیدند از آن و برداشت آن را انسان کـه او باشد ستمکار نادان.»

و آیهٔ ۷۳ سورهٔ احزاب که درواقـع نتیجهٔ آیهٔ پیش از خود است، نشان میدهد کـه ایـن عرضـه و پـذیرش یـا عـدم پذیرش امانت منجر به تقسیم انسانها به سه گروه میشود، همانطور که فرمود:

«ليعذّب االلهُ المنافقينَ و المنافقات و المشرِكينَ و المشـرِكات و يتـوب االلهُ علَـى المـؤْمنينَ و الْمؤمنات و كانَ االلهُ غَفُوراً رحيماً» (أحزاب ۷۳)

«تا شکنجه کند خدا منافقان را و زنان منافقه را و مردان مشرک و زنان مشرکه و تـا رجـوع کند خدا بر مردمان مؤمن و زنان مؤمنه و باشد خدا آمرزنده و مهربان» (رازی، ۱۳۷۸: ج ۸: ۱۹۰)

چیستی این «امانت» که آسمانها و زمین و کوه‌ها با تمامی بزرگیشان از حمل آن ترسیدند و زیر بار حمل آن نرفتند و اینکه تنها انسان با وجود تمامی ضعف خود توانست آن را بردارد، حمل کند و به خاطر این امانتداری مورد عنایت ویژهٔ پروردگار قرار گیرد ـ تـا بـه قـول برخی مفسران، بدین سبب حضرتش در کتاب شریف قرآن فرماید: «و حملناهم فـی البـرّ والبحرِ.» برگرفتیم ایشان را در خشک و دریا، ما بواسـطهٔ اینکـه انسـان امانـت مـا را پذیرفت او را در دریا و خشکی یاری کردیم چراکه: «هل جزاء الاحسان الّا الإحسان» آیـا پاداش نیکی باشد مگـر نیکـویی (میبدی، ۱۳۶۱: ۱۰۱). موضـوعی بسـیار بحـث‌برانگیز در طول تاریخ است و موجب گشته تا اندیشمندان

و اهل نظر در این خصوص بسیار غور نمایند و مفسران قرآن کریم تفاسیر گوناگونی برای آن بیان دارند؛ چنانچه مفسران اهـل سنت موارد مختلفی درخصوص امانت همچون: نماز، روزه، حج، فرایض و طاعات، غسـل جنابت، اعضای پیکر انسان، امانات خدا و مردم، عقل و... را عنوان نموده‌اند. البتـه در ایـن میان مفسران شیعی خصوصاً در تفاسیر روایی با اعتقاد به اینکه فهم درست قـرآن ازطریـق ائمه (علیهم‌السلام) که قرآن ناطق هستند امکان‌پذیر است این آیه را با روایاتی که از ائمـه معصومین (علیهم‌السلام) رسیده تفسیر کرده و برخی، آن را به ولایت، خاصـه ولایـت امیـرمؤمنان علی (علیه السلام)، تعبیر مینمایند و برخی دیگر از مفسران شیعه از این امانت تعبیر به نماز، تکالیف شرع و برخی تعبیر به اراده و اختیار نموده‌اند و وجـود همـین ویژگـی را در انسان موجب تقسیم‌بندی انسانها در آیۀ ۷۳ به سه گروه منافق و مشـرک و مـؤمن مـیدانند، چراکه اگر اختیار در انسان نباشد انتخاب یکی از این سه گروه برای او میسر نخواهـد بود.

مفسرین ضمن اختلاف در طرز فکر و اندیشه و مشربهای اعتقادی، غالباً امانت را فرایض و واجبات و مسایل معنوی و صرفاً مربوط به جهان آخرت دانسته‌اند و عارفان و شاعران نیز بیشتر با تأسی به مفسرین، مطالبی نظیر آرای آنان ارائه داده‌اند، در صورتیکه واژۀ «عرضنا» بر اختیار در انتخاب دلالت دارد و قبول فرایض و واجبات اختیاری نیست، و تقریباً کسی اشاره‌ای به مسئلۀ مادی و این جهانی نکرده است، در حالیکه علاوه بر اینکه بخش زیادی از سورۀ احزاب مربوط به امور زندگی دنیایی است، موارد بسیار دیگری از قرآن به امور زندگی دنیوی اختصاص دارد و اساساً قرآن قانون زندگی دنیایی و اُخروی است و انسان باید زنده باشد تا بتواند بندگی خداوند را انجام دهد و زندگی نیاز به وسایل مادی دارد.

در ادب عرفانی برای اثبات مقام والای انسان در بسیاری موارد به آیات الهی استناد میکنند. یکی از آیاتی که مقام و ارزش والای انسان را بازگو میکند آیۀ ۷۲ سورۀ احزاب است. این آیه همواره موردنظر عرفا و اهل دل بوده است و تأویلات زیبا و عمیقی از مفهوم امانتی که تنها انسان آن را پذیرفت و به دوش کشید در آثار منظوم و منثورعرفانی به چشم میخورد. اهل معرفت با دید دل به این آیه نگریسته‌اند و درک معنوی خویش را از امانت الهی به تصویر کشیده‌اند.

واژۀ امانت بصورت مفرد و جمع، شش بار در قرآن به کـار رفتـه کـه تنهـا در یـک مورد -یعنی سورۀ احزاب، آیۀ ۷۲- با مفهومی کیهانی و مابعدالطبیعی اسـت و بـا عهـد عبودیت، یعنی اساس رابطۀ خدا و انسـان مـرتبط اسـت و در دیگـر مـوارد، مفهـومی عبادی، اخلاقی و اجتماعی محسوب مـیشـود. عـلاوه بـر تفاسـیر عبـادی، اخلاقـی، اسطوره‌ای-تاریخی و اجتماعی-سیاسی که مفسران، محـدثان و متکلمـان فـریقین بـا پیش‌فرضهای عقیدتی و کلامی خود از این مفهوم به دست داده‌اند، عرفـای مسـلمان نیز با رویکرد خاص خود امانت الهی و مفاهیم مرتبط بـا آن ماننـد عـرض و حمـل امانت، ابا و اشفاق، انسان حامل امانت و صفات ظلوم و جهول را تفسـیر کـرده‌انـد.

در این مقاله سعی شده تا با بررسی دو کتاب تفسیری روض الجنان و کشف الاسرار و تطبیق آن با کتب عرفانی مرصادالعباد و مثنوی معنوی، دیدگاه‌های مفسران و بیان تأویلات عارفان از این آیۀ شریفه، تطبیق و موارد مشترک و خاص، مشخص و تحلیل شود.

### اهداف تحقیق

هـدف از ایـن تحقیـق جمـع‌آوری نظرات و تعابیر مختلف و احیاناً متضاد عرفا و مفسران در گسترۀ متـون عرفـانی و تفسـیری منتخب است.

## اهمیت و ضرورت تحقیق

آیهٔ امانت (۷۲ احزاب) از جمله آیاتی است که در میان مفسران قرآن کریم و همچنین عارفان، بسیار مورد بحث قرار گرفته و موارد گوناگونی درخصوص چیستی «امانت» و نحوهٔ عرضهٔ آن و اینکه چرا جز انسان هیچ موجود دیگری توان برداشتن آن را ندارد، بیان گردیده است.

مفسرین ضمن اختلاف در طرز فکر و اندیشه و مشربهای اعتقادی، غالباً امانت را فرایض و واجبات و مسایل معنوی و صرفاً مربوط به جهان آخرت دانسته‌اند و عارفان و شاعران نیز بیشتر با تأسی به مفسرین، مطالبی نظیر آرای آنان ارائه داده‌اند. نظر به اینکه هریک از مفسران و عرفا فراخور توان و حوصلهٔ خود به تفسیر و شرح این آیه پرداخته‌اند، بعضی مفسران نظر مستقلی داده و برخی تکیه بر روایات و تفاسیر ماقبل خود کرده‌اند، همچنین عرفا نیز بر پایهٔ مشرب ذوقی و عارفانهٔ خود، تأویلهایی از این آیه انجام داده‌اند، بنابراین شناخت نظرات مفسرین و عرفا به سبب تأثیر مستقیم آموزه‌های آنان بر ادبیات فارسی حائز اهمیت است و ضروری است آرای مفسران و عارفان و شاعرانی که به این موضوع پرداخته‌اند، جمع‌آوری و بررسی و تحلیل شود تا خوانندگان بتوانند نظر واحدی درخصوص آرای مفسران و عرفا برسند و به مقایسهٔ بین آرای این دو گروه بپردازند.

## روش تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی کوشیده است به بررسی تطبیقی موضوع «امانت» در چهار اثر تفسیری و عرفانی بپردازد. گردآوری داده‌ها در این جستار از طریق فعالیت کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

## پیشینهٔ تحقیق

درخصوص موضوع این طرح، در درجهٔ اول کتب تفسیری بعنوان پیشینهٔ پژوهش شمرده میشوند که در این تحقیق منبع اصلی محسوب میشوند، کتب مانند: تفسیر روح‌المعانی، تفسیر بیضاوی، تفسیر ابوالفتوح رازی، تفسیر کشاف، تفسیر طبری، تفسیر المیزان و... .

در نوبت دوم، پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها بعنوان پیشینهٔ این پژوهش محسوب میشوند که مهمترین آنها به قرار زیر هستند:

امامیه (۱۳۹۳) در مطالعه‌ای که در پایان‌نامهٔ «بررسی تطبیقی آرای مفسرین پیرامون آیهٔ امانت» صورت گرفته است، نظریات ۴۵ مفسر را در مورد آیهٔ امانت ذکر کرده است. نتایج حاصله بیانگر آن است که دیدگاه‌های مختلف فلسفی و کلامی، عرفانی، روایی و اجتهادی، ادبی و قرآن به قرآن در پیدایش این تفاسیر مؤثر بوده است. مصداق مد نظر که بعنوان امانت به انسان سپرده شده «انسانیتِ» انسان یا نقطه امتیازِ انسان و یا به عبارتی هویت انسانی انسان است که خداوند در میان همهٔ موجودات انسان را قابل حمل آن دانست و به او عطا فرمود. البته مصداق اتم امانت همان امامت و ولایت است که در روایات به آن اشاره شده است. نظام مقدس جمهوری اسلامی هم بعنوان یکی از مصداقهای امانت مطرح شده است که ما حامل آن هستیم. عرضه به یکی از دو صورت حقیقی یا مجازی صورت پذیرفته است. ابای آسمان و زمین و تفاوت آن با ابای شیطان و منظورآیه از انسان بررسی شده است. توجه به واژگان ظلوم و جهول که بصورت مبالغه به کار رفته و بیان اینکه آیا این دو بعنوان ذم انسان بیان شده یا مدح او و پاسخ به سؤالات پیرامون آیه در این تحقیق به چشم میخورد. از ویژگیهای این پژوهش این است که هر واژه‌ای بصورت موضوعی و انفرادی بررسی شده است، ضمن اینکه واژهٔ امانت از میان تفاسیرِ مختلف با رویکردِ کلامی،

عرفانی و... بصورت جداگانه آمده است تا دسترسی به موضوع آسانتر صورت گیرد که خود میتواند منبعی برای تحقیقات دیگر باشد.

رفیعی، کبری (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تجلی آیهٔ امانت در متون عرفانی و تفسیری فارسی» به بررسی تجلی آیهٔ امانت در متون عرفانی و تفسیری فارسی پرداخته است. این پژوهش با استفاده از روش تحلیل تطبیقی متون انجام شده است. نتایج حاصله بیانگر آن است که استشهادهای پیاپی این دو گروه به آیهٔ تجلی در پنج بحث اصلی است: تقاضای رؤیت، شهود پروردگار، پاسخ لن ترانی خداوند، تجلی بر کوه طور، بیهوشی موسی (ع). عارفان با استفاده از زبان رمزی و اشاری خود از آنها به محبت، شوق، مشاهده، غیرت، تجلی و فنای سالک یاد کرده‌اند و این مباحث را شرح و تبیین میکنند.

همچنین در این خصوص مقالاتی نیز منتشر شده‌اند مانند:

ذوالفقاری (۱۳۶۸) در مقالهٔ «امانت الهی در اندیشهٔ عرفانی» به مطالعهٔ امانت الهی در کتب عرفانی پرداخته است. نتایج حاصله نشان‌دهندهٔ آن است که ایشان به بررسی معنای آیهٔ امانت از نظر عرفای شاخص پرداخته است و کوششی است در جهت یافتن تفاسیر متعدد «بار امانت» که وجوه مختلف آن تاکنون از دیدگاه مفسران و اهل تحقیق به دور مانده است. این مقاله به استناد تفاسیر موجود و بعضاً اقوال صوفیه گرد آمده است، نویسنده ابتدا به معنای ظاهری امانت و سپس نظرات و تأویلهای عرفا درخصوص بار امانت را در ۲۸ دستهٔ ۱- عشق، ۲- معرفت، ۳- فیض الهی، ۴- اسرار حق، ۵- عهد الست، ۶- لطیفهٔ سیال و سیار انسانی، ۷- عقل، ۸- خلافت انسانی، ۹- ولایت الهیه، ۱۰- وفای به عهد، ۱۱- اتصاف به أسماء حسنی، ۱۲- اعضای بدن، ۱۳- تکلیف، ۱۴- کلمهٔ «لا اله الا الله»، ۱۵- دلایل و عجایب صنع، ۱۶- پیمانه و ترازو، ۱۷- زنان، ۱۸- حفظ مال و... تقسیم‌بندی و شرح میکند.

شجاری (۱۳۸۷) در مقالهٔ «امانت الهی از دیدگاه عرفای ایرانی و ابن‌عربی» به بررسی «امانت الهی از دیدگاه عرفای ایرانی و ابن‌عربی» پرداخته است. نتایج نشان داده است که ایشان با بررسی آرای ابن‌عربی درخصوص آیهٔ امانت از منظر وحدت وجود و مقایسهٔ آن با آرای برخی عرفا پرداخته است. نویسنده معتقد است اکثر مفسران کلام الهی، امانت الهی را استعداد یا صفت و یا عقیده‌ای میدانند که خداوند در قلب انسان به ودیعت نهاده است، اما ابن‌عربی براساس مبانی عرفانی خویش (وحدت وجود) امانت و امانت‌دهنده و حامل امانت را یکی میداند.

زمانی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تفسیر آیهٔ امانت در انسان‌شناسی حمکت صدرایی» به بررسی تفسیر این آیه در حکمت متعالیه پرداخته‌است. نویسنده معتقد است ملاصدرا این آیه را اشاره به وجود خاص آدمی و قابلیت او برای سیر در مراتب گوناگون هستی میداند. و از دیدگاه او، امانت الهی همان مقام خلافت الهی و نمایندگی اسما و تجلی صفات خداوندی است که در انسان کامل محقق میگردد.

تجری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «واکاوی حمل امانت از سوی انسان در آیهٔ امانت» به واکاوی حمل امانت از سوی انسان در آیهٔ امانت پرداخته است. نتایج نشان داده است که، یکی از موضوعات کلامی، ویژگیها و قابلیتهایی است که براساس برخی از آیات قرآن برای انسان ذکر میشود، بر همین اساس بسیاری از متکلمان و مفسران مقام خلیفه اللهی، تکریم الهی و امانتدار خدا بودن را برای انسان برمیشمارند. درخصوص ویژگی «امانت‌داری» انسان و اینکه منظور از «حمل امانت» از سوی انسان که در آیهٔ ۷۲ سورهٔ احزاب به آن اشاره شده چه میباشد، دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد. مهمترین آنها دو دیدگاهی است که کاملاً در برابر هم قرار دارند، یکی دیدگاه مشهور و رایج در دورهٔ معاصر، که حمل امانت را به «امانتداری» انسان معنا میکند و آیه را دلیل ارجمندی و ظرفیت وجودی انسان میداند و دیگری دیدگاهی که حمل امانت را به «خیانت در امانت» از جانب انسان، معنا میکند و آیه را در

مقام تنقیص و بیان یکی از ابعاد منفی انسان معنا میکند. در این نوشتار، ازطریق معناشناسی واژگان کلیدی آیه، بویژه واژۀ «حمل» مضاف به «امانت» و با روش تجزیه و تحلیل محتوایی آیه و استفاده از قراین و شواهدی که در سیاق آیه و موارد دیگر قرآن وجود دارد، برداشت دوم متعین و یا لااقل ترجیح پیدا کرده است.

امینی لاری (۱۳۸۴) در مقالۀ «اسرار امانت» به بررسی اسرار امانت پرداختند که نتایج حاصله بیانگر آن است که در دیدگاه عرفا واژگان قرآنی شامل معانی متعددی است. از جمله این واژگان، واژۀ «امانت» در آیۀ ۷۲ سورۀ احزاب است. اهل معرفت به معانی و مفاهیم نهفته در «امانت الهی»، که تنها انسان آن را پذیرفت، توجه کرده‌اند و به معارف و حقایقی که به دیده کشف و شهود میتوان دید و به گوش حق‌نیوش میتوان شنید دست یافته‌اند، امانتی که مقام و کرامت انسان را بی هیچ تردید آشکار میکند.

علمی و تسلیمی پاک (۱۳۸۹) در مقالۀ «زمینه‌های شکلگیری دو اصطلاح «بار امانت» و «عهد امانت» در ادبیات عرفانی» به بررسی زمینه‌های شکلگیری دو اصطلاح «بار امانت» و «عهد امانت» در ادبیات عرفانی پرداختند. نتایج حاصله بیانگر آن است که «امانت الهی»، مفهومی آسمانی است که از آیۀ ۷۲ سورۀ احزاب گرفته شده است، و یکی از مسائل عمیق عرفانی و کلامی در بین مسلمانان محسوب میشود. این مفهوم از مفاهیم و استشهادات قرآنی پربسامد در آثار عرفای مسلمان است که در طول زمان و در بستر ادبیات عرفانی، دستخوش تحولاتی شده و رسوباتی به خود گرفته است. از جمله میتوان به شکلگیری دو اصطلاح عرفانی «بار امانت» و «عهد امانت» اشاره کرد که عرفا با تفسیر و تلقی خاص خود از آیۀ امانت، جعل و استعمال کرده‌اند. این دو اصطلاح، بعدها از محدودۀ آثار صوفیانه و عرفانی فراتر رفته، و به یکی از مبانی و مضامین عمدۀ مابعدالطبیعی شعر عاشقانه فارسی تبدیل شده‌اند. از ظاهر آیۀ قرآن چنین برنمی‌آید که امانت، «بار» یا «عهد» باشد. بررسی زمینه‌ها و قراین شکلگیری این دو تعبیر در ادبیات عرفانی نشان میدهد که این دو اصطلاح، تعابیری غیرقرآنی، انتزاعی و محصول برخی از زمینه‌ها و عوامل خارجی است.

گیوی (۱۳۹۰) در مقالۀ «آیۀ امانت» به بررسی آیۀ امانت پرداخته است. نتایج حاصله بیانگر آن است که اولین نکته، ارتباط صدر و ذیل آیه است. صدر آیه، سخن از بار سنگین امانت است که آسمان و زمین و کوه‌ها از پذیرش آن ابا کردند ولی انسان، آن را به دوش کشید و این مدح انسان است. اما جملۀ پایانی آیه، انه کان ظلوماً جهولاً در نگاه اول تصور میشود، در مقام ذمّ انسان بیان شده، اما با کمی دقت، یکدست بودن آیه مشخص میشود، درست مثل این است که پسری شش‌ساله در محضر پدرش، سخنی بگوید که پختگی سخن مردی کامل را داشته باشد، آنقدر پدر به وجد می‌آید که میگوید: قاتلک الله؛ خدا تو را بکشد. این جمله هرگز در مقام ذم پسر نیست، بلکه از هزاران مدح گویاتر است. انه کان ظلوماً جهولاً نیز از این باب است. بنابراین صدر و ذیل آیه کاملاً مرتبط و یکجا در مقام مدح نوع انسان، بیان شده است.

دومین نکته، درمورد ابا آسمان و زمین و کوه‌ها است که باید توجه داشت، این ابا استذلالی است نه ابا استکباری از جنس ابا ابلیس در سجده بر آدم که «ابی و استکبر و کان من الکافرین». درحقیقت، آسمان و زمین و کوه‌ها از روی تواضع و خشوع عرض کردند؛ ما صلاحیت و لیاقت پذیرش این امانت را نداریم.

چنانکه مشاهده میشود در رساله‌ها و مقالات، محققان به بررسی آیۀ امانت از منظر عرفان یا تفسیر پرداخته‌اند و تاکنون پژوهشی که به بررسی تطبیقی آیۀ امانت بین آرای مفسران و عرفا انجام شده باشد، دیده نشد.

**بحث و بررسی**

**منظور از آسمانها و زمین، نحوه و علت عرضهٔ امانت:**

ابوالفتوح رازی و میبدی در آثار خود، «حمل» را به معنای «خیانت» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۲۷/ میبدی، ۱۳۶۱: ۹۴) گرفته‌اند و ابوالفتوح رازی منظور از انسان را «کافر» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۲۹) و میبدی «آدم (ع)» (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۴) میدانند.

ابوالفتوح رازی «عرضه» را به معنای مجازی آن دانسته و در آیه قائل به تمثیل است و میگوید مخاطبه‌ای میان خداوند و جمادات نبوده است. ابوالفتوح رازی و میبدی هر دو معتقدند که این عرض امانت بر اهل آسمان و زمین و کوه بوده، یعنی منظور از «سموات و الأرض» را «اهل السمواوات و الأرض» (حذف مضاف) میدانند (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸، ج ۱۶: ۲۸/ میبدی، ۱۳۶۱: ۹۳).

میبدی بر این اعتقاد است که این عرضه هیچگونه الزامی را برای آسمانها و زمین و کوه‌ها ایجاب نمیکند که اگر الزام‌آور بود امتثال فرمان الهی بر آنها واجب میشد. وی با استناد به آیات قرآنی به این نکته اشاره میکند که از آنجا که هستی دارای حیات و شعور است و همهٔ موجودات خداوند را تسبیح میگویند عرضه به معنای حقیقی آن مراد است و آیه از نوعی مخاطبه حقیقی میان خداوند و آسمانها و زمین سخن میگوید. (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۳)

نجم رازی معتقد است که مراد از آسمان «اهل آسمان» است، یعنی ملائکه و از زمین اهل زمین، یعنی حیوانات و جنّ و شیاطین، و از کوه، اهل کوه یعنی وحوش و طیور: «مراد از آسمان اهل آسمان است یعنی ملائکه و از زمین اهل زمین یعنی حیوانات و جنّ و شیاطین و از کوه اهل کوه یعنی وحوش و طیور.» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۲) نجم رازی معتقد است امانت به همهٔ انسانها داده شده است؛ نه یک شخص معین، همانگونه که شجره متحمل ثمره است نه یک شاخهٔ معین: «آنچه بار کمال دین است انسانِ مطلق، متحمل آن توانست بود نه یک شخص معین، چنانکه شجره تواند متحمل ثمره بودن نه یک شاخ» (همان: ۱۴۵).

بدیع‌الزمان فروزانفر، ذیل شرح خود بر این ابیات مثنوی (دفتر اول، ب: ۱۹۵۱-۱۹۵۹) درمورد چگونگی عرضهٔ امانت بر آسمانها و زمین و کوه‌ها اینگونه بیان میدارد که: «مفسرین (عرض) را به معنی پیشنهاد و سنجش گرفته‌اند. اگر عرض را به معنی پیشنهاد بگیریم، مفاد آن روشن است و اگر به معنی سنجش فرض کنیم، حاصل آن چنین است ما عظمت و سنگینی بار امانت را با آسمانها و زمین و کوه‌ها در ترازوی سنجش نهادیم و آنها نسبت بدان کم و سبک آمدند. و آدمی با وجود این، بار امانت را بر دوش گرفت.» (فروزانفر،۱۳۸۰، ج ۲: ۸۰۲)

علامه محمدتقی جعفری در شرح این ابیات، اینگونه توضیح میدهد: «آیات زیادی تسبیح و تقدیس خود موجودات را اعم از جماد و نبات و جاندار بیان میکند. این آیات مجموعاً شاهد این معناست که همهٔ موجودات با اشکال گوناگون تحت دستور خداوندی و با هدایت او رهسپار هدف خویش میباشند، آنان نیز از جهتی که بر ما پوشیده است، موضوع تکلیف قرار گرفته‌اند و این مطلب با نظر به بعضی از مکاتب فلسفی و مدلول بعضی از مطالب علمی قابل انکار نمیباشد، زیرا مکتب هیلوزوئیسم صریحاً میگوید: مادهٔ مطلق موجودات زنده است، چوردانو برونو ولایب نیتز آلمانی از آن تبعیت میکنند و از نظر علمی بنا به نظریهٔ پاستور: هیچ موجود زنده از غیر زنده به وجود نمی‌آید. پس عرض امانت برای تمام موجودات کاملاً قابل‌تصور و قابل‌قبول میباشد، این است معنای امانتی که خداوند در آیهٔ موردبحث میفرماید: آن را به تمام موجودات عرضه نموده‌ام. این امانت در نوع

انسانی، عالیتر و دقیقتر میباشد. زیرا انسان به اضافهٔ دارا بودن به تمام جریانات طبیعی که سایر موجودات دارند، دارای عقل و وجدان نیز میباشند.» (جعفری، ۱۳۸۶: ج ۸: ۴۲-۴۳)

**علت أبای آسمانها و زمین**

ابوالفتوح رازی منظور از ابا را «عدم صلاحیت و امتناع» میداند نه «ابای اشفاق». بدین معنی که قابلیت حمل امانت الهی را ندارند (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸، ج ۱۶: ۲۹) و علت عدم قبول امانت توسط آسمان و زمین (اهل آسمانها و زمین) را بزرگی شأن امانت میداند (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸، ج ۱۶: ۲۸).

صاحب کشف‌الاسرار به این نکته اشاره میکند که حمل امانت با سختیهایی روبروست و کوتاهی در آن موجب عذاب و عقوبت الهی میشود. از این رو آسمانها و زمین و کوهها از پذیرش آن ترسیدند: «رب العالمین عرضه کرد بر اعیان آسمانها و زمین و کوهها و فرا پیش ایشان نهاد، گفت: توانید که این امانت بردارید و در آن راست روید و به وفای آن بازآیید؟ ایشان گفتند و ما را از برداشت آن و نگه‌داشت آن چه آید و چه بود؟ گفت: اگر نیک آیید و راست روید ثواب و عطا یابید، و اگر بد آیید و کژ روید به عذاب و عقوبت رسید، ایشان گفتند: لا، یا رب! نحن مسخرات لامرک لا نرید ثوابا و لا عقابا. این سخن نه از معصیت و مخالفت گفتند، بلکه از خوف و خشیت گفتند و تعظیم دین الله، ترسیدند از تاوان و از راست باز نیامدن در آن.» (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۳)

میبدی در توجیه عدم پذیرش امانت از سوی آسمانها و... این عرضه را تخییری میداند نه الزامی! و معتقد است حضرت حق جلّ و علی پیش از عرضهٔ امانت به این اجرام، فهم و نطق عطا کرده، سپس امانت را عرضه فرموده است» (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۵).

از نظر نجم‌الدین آسمانها و زمین از پذیرش امانت اِبا نکردند، بلکه آنان شایستگی پذیرش امانت را نداشتند و این مسئله یعنی نداشتن شایستگی با اِبا تفاوتی ظریف دارد، اِبا به معنی خودداری کردن و رد دستور است و این در صورتی است که نداشتن شایستگی به مفهوم ناتوان بودن از انجام امر است، رازی معتقد است آسمان و زمین امانت را رد نمیکنند، آنها نمیتوانند امانت را بپذیرند. علت ناتوان بودن آسمانها و زمین را از پذیرش امانت میتوان تک‌بعدی بودن آنها ذکر کرد؛ چراکه انسان تنها موجودی است که با وجود دوبعدی بودن دارای درک و شعور و قوت و قدرت برتر نسبت به سایر موجودات برای پذیرش امانت الهی است. روح او از اعلی‌علّیّین است و از عالم ملکوت برتر است و جسم او که از عالم اسفل است، از عالم ملک برتر است؛ قوه و قدرتی که در وجود انسان هست البته از راه معنی نه از راه صورت، در وجود هیچ‌یک از موجودات نیست، به همین خاطر است که آسمانها و زمین شایستهٔ پذیرش امانت الهی نبودند که موجودی برتر از این دو برای پذیرش امانت الهی خلق شده بود و آن موجود کسی نبود الا اشرف مخلوقات و اکمل موجودات: «مجموعه‌ای میبایست از هر دو عالم روحانی و جسمانی، که هم آلت محبت و بندگی به کمال دارد و هم آلت علم و معرفت به کمال دارد تا بار امانت مردانه و عاشقانه در سفت جان کشد. و این جز ولایت دورنگ انسان نبود، چنانکه فرمود: «انا عرضنا الامانه علی السموات و الارض و الجبال» تا آنجا که «و حملها الانسان انه کان ظلوما جهولا.» ظلومی و جهولی از لوازم حال انسان آمد، زیرا که بار امانت جز به قوت ظلومی و جهولی نتوان کشید، اگرچه جز به نور و صفای روحانی باز نتوان دید. ملایکه به نور و صفای روحانی بدیدند، اما قوت صفات جسمانی نداشتند بر نتوانستند گرفت، حیوانات قوت و استعداد صفات جسمانی داشتند، اما نور و صفای روحانی نداشتند شرف بار امانت ندیدند، قبول نکردند. چون انسان مجموعهٔ دو

عالم روحانی و جسمانی بود او را به کرامت حمل امانت مکـرّم گردانیدنـد سـرّ و لقد کرمنا بنی آدم (۷۰/۱۷) آن بود.» (نجم رازی،۱۳۸۰: ۴۱-۴۲)

مولانا در ابیات ذیل از مثنوی به این نکته اشاره میکند که خاک و باد و آب و آتـش اگـرچـه در برخورد با انسان بی‌خبر مینمایند، درحقیقت در برخورد حق تعالی صاحب ادراک و شـعور هسـتند؛ اما انسان برعکس آنها از حق و آیات وی بی‌خبر است. اینکه تمامی این عناصر بر وفق آیهٔ امانت، از پذیرش امانت حیات شانه خالی کرده‌اند و از حمل آن سـر بـاز زدند، به این علت بود که مانند انسان ظلوم و جهول از آنچه کـه پـذیرش امانـت حیـات بـر آنهـا الـزام میکند، بی‌خبر نبودند. به بیان دیگر وی علت ابای این موجودات از پذیرش امانت را غافل شدن از یاد خداوند میداند:

خاک و آب و باد و نارِ باشرر — بی خبر با ما و با حق باخبر
ما به عکسِ آن ز غیر حق خبیر — بی خبر از حق و از چندین نذیر
لاجرم اشفقن منها جملهشان — کُند شد زآمیز حیوان حملهشان
(مولوی، ۱۳۸۵، دفتر دوم، ۲۳۷۰-۲۳۷۳)

رد این هدیه به خاطر این بود که آنها شایستهٔ پذیرش این هدیه نبودند، نه اینکه گستاخانه و با اقتدار هدیه را رد کنند. امانت آنقدر سنگین است که ترکیب بار امانت برای آن ساخته شده‌است. بنابراین آسمانها و زمین که دارای مقام ثابتند و توانایی سیر و حرکت از مقامی به مقام دیگر را ندارند، و تنها از یک بعد آفریده شده‌اند، نمیتوانند امانت را بپذیرند. پس ارادهٔ خداوند چنین رقم خورده‌است که امانت به انسان اهدا شود؛ زیرا دوبعدی و دارای حرکت از مقامی به مقام دیگر است.

### علت پذیرش توسط انسان

ابوالفتوح رازی دو صـفت ظلـومی و جهـولی انسـان را علـت حمـل امانـت ذکـر میکند و میگوید چون انسان از حقیقت و عظمت امانت ناآگاه بود، آن را حمل کرد: «آسمان با رفعت و زمین با سعت و کوه با صـلابت اگـر عاقـل بودنـدی و امانـت بـر ایشـان عـرض کردندی، بترسیدندی از آن و قبول نیارستندی کردن و آدمی از آنجا که ظلوم و جهول اسـت و قـدر او ندانست برگرفت و آنگه وفا نکرد بدو.» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۲۸)

میبدی به این نکته اشاره میکنـد کـه آدم برای اطاعت از امر خدا بنده‌وار، امانت را پذیرفت: «رب العزه آدم را گفت: انّی عرَضت الأمانَه علَی السموات و الأرضِ و الجِبالِ فَلَم تُطقهـا فَهـل اَنـت آخذُها بِما فیها، اَی آدم امانت دین و طاعت بر اسمان و زمین و کوه عرضه کردم و طاقت پـذیرفتن آن را نداشتند، تو آن را برداری و بپذیری؟ آدم گفت: یـاَ ربِّ و مـا فیهـا؟ بـار خـدایا در آن پـذیرفتن و برداشتن مرا چه بود؟ گفت: «ان اَحسنت جوزِیت و ان اَسأت عوقبـت» اگـر نیکـوکردار باشـی ثـواب یابی و اگر بدکردار باشی عقوبت بینی. آدم به خدمت و طاعـت بنـده‌وار درآمـد گفـت: بـیِّنٌ أذُنـی و عاتقی برداشتم میان گوش و دوش خویش. رب العالمین فرمـود، اکنـون کـه بـرداشـتی تـو را در آن معونت و قوت دهم.» (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۴)

میبدی معتقد است که انسان به دلیل داشتن دل و همت توانسـت بـار سـنگین امانـت را بـه دوش کشد. «این بار امانت نه کوه طاقت آن داشت نه زمین، نه عرش، نه کرسی، ... و آن بیچاره آدمیزاد را بینی، پوستی در استخوانی کشیده، بی‌باک‌وار شـربت بـلا در قدح ولا کشیده و در وی هیچ تغیر ناآمـده، آن چراسـت؟ زیـرا کـه صـاحب دل اسـت و القلـب یحمـل مالایحمل البدن... آدم صفی که بدیع فطرت بود و نسیج ارادت، چون دید که آسمان و

زمـین بـار امانـت برنداشـت؛ مردانه درآمد و بار امانت برداشت، گفت: ایشان به عظیمی بار نگرستند از آن سر وازدند، و ما به کریمـی نهندهٔ امانت نگریستیم و بار امانت کریمان به همت کشند نه به قوت، ... (میبدی، ۱۳۶۱: ۱۰۱-۱۰۲)

نجم رازی، در بین مخلوقات آفرینش تنها آدمی را شایستهٔ حمل امانت میداند، زیرا انسـان موجـودی ذووجهین است که هم از عالم سفلی اثر گرفته و هم از عالم علوی، اشاره نموده و گفته است که بواسطهٔ داشتن این صفات است که دارای استعداد پذیرش امانت حق گردید: «مجموعـه‌ای میبایست از هردو عالم روحانی و جسمانی که هم آلت محبت و بندگی به کمال دارد و هم آلت علم و معرفت به کمال دارد تا بار امانت مردانه و عاشقانه در سفت جان کشد.» (نجم رازی،۱۳۸۰: ۴۱)

نجم رازی پس از بیان این دو استعداد در انسان ذکر مـیکنـد کـه در اسـتعداد از نـوع اول انسان با دیگر موجودات مشترک است و از آن به حد کمال برخوردار است و کمال در ملک نیز، عقل است که ملائکه از فیض عقل برخوردارند، اما در ایـن فـیض قابـل ترقّـی نیسـتند. در حالیکه انسان در این فیض، قابل ترقّی میباشد. اما آن نوع دوم در قابلیت کمالیت، که خاص انسان راست. قابلیت فیض بی‌واسـطه اسـت که آن را نورالله میخوانیم و اگرچه انسان مطلقاً مستعد قبول این فیض اسـت، امـا سـعادت یافت این فیض به هر انسانی نمیدهند. به خلاف فیض نور عقل که مطلقاً به هر انسانی اثـری از آن فیض داده‌اند که بدان مستحق خطاب حق میشوند (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۷)

رازی امانت را به گوهری گرانبها تشبیه کرده است که این گوهر بر ملک و ملکوت عرضه شده؛ اما هیچ یک شایستگی خزانه‌داری آن را نداشته است، تنها خزانه‌ای که شایستگی حمل و نگهداری این گوهر نایاب را دارد وجود انسان است و او بر ملک و ملکوت به خاطر وجود دوبعدیش برتری دارد (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۴).

صاحب مرصادالعباد شرافت انسان نسبت به ملایکه و حیوانات را در این میداند کـه «روح انسـانی به شرف اختصاص اضافت «من روحی» مخصوص است و از اینجا یافت کرامت «و لقد کرّمنا بنـی آدم و حملنا هم فی البر و البحر»(۷۰/۱۷) آدمیزاد را ما برگرفتیم او محمول عنایت ماست در بر و بحـر، بـر، عالم اجسام است و بحر ملکوت و برّ و بحر آدمی را بر نتوان گرفت، زیرا که او بار امانـت مـا دارد، آن بـار که بحر و بر برنمیگرفت که «فأبین أن یحملنها و اشفقن منها و حملها الإنسـان» چـون آدمـی آن بـار برگرفت، برّ و بحر او را با آن بار چگونه بر تواند گرفت، چون او با همهٔ عجز و ضعف بار ما کشد ما همهٔ قوت و قدرت و کرم اولیتر که بار او کشیم، زیرا که ما عاشق و معشوقیم؛ آنچه ما را بـا آدمـی و آدمی را با ماست نه ما را با دیگری و نه دیگری را با ما افتاده است.» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۸)

از نظر مولانا، اصلیترین دلیل بر دوش کشیدن بار امانت وجود دوبعدی اوست که متشکل از جسم و روح است، روح او از اعلی علّیّین است و هیچ موجود در عالم ملکوت برتری بر این روح پاک و الهی را ندارد و جسم او از عالم اسفل است، باز هم هیچ یک از موجودات در عالم ملک با وجود او نمیتواند کبادهٔ برتری‌جویی بکشد، پس تنها موجود شایستهٔ حمل امانت انسان است.

گفت پیغمبر که نفحتهای حق — اندر این ایام می‌آرد سبق...
گر درافتد در زمین و آسمان — زهره‌هاشان آب گردد در زمان
خود ز بیم این دم بی منتها — بازخوان فابین ان یحملنها

ورنه خود اشفقن منها چون بدی؟ گرنه از بیمش دل کُه خون شدی
(مولوی، ۱۳۸۵، دفتر اول، ۱۹۵۱-۱۹۵۹)

فروزان‌فر در شرح این ابیات از مثنوی معتقد است که انسان به دلیل داشتن دل شایستگی حمل امانت را دارد. «محققین صوفیه میگویند که این امانت، لطیفهٔ سیار و سیال انسانی است که استعداد رهایی از قید و تعین، و وصول به مرتبهٔ اطلاق در آن، نهفته است و آسمانها و زمین و کوه‌ها چون در حد وجود خود زندانی هستند و آمادهٔ اتّصال به مطلق نیستند، مهیای قبول این لطیفه نبودند و انسان دارای دل و معرفت است و از این رو میتواند که از تَعین برهد و به مطلق بپیوندد و سرّ قبول امانت از جانب انسان همین است.» (فروزانفر، ۱۳۸۰: ج ۲: ۸۰۳)

نیکلسون نیز در شرح این ابیات مثنوی، درمورد علت پذیرش امانت توسط انسان اینگونه نظر میدهد: «هیچ چیز در عالم هستی قابلیت تحمل چنین باری را نداشت بجز آدمی که حق تعالی او را به صورت خود آفرید» (نیکلسون، ۱۳۷۴: دفتر اول،: ۲۹۷)

**چیستی امانت**

امانت دراصل از أمن گرفته شده و مصدر آن هست و واژهٔ أمن به معنای آرامش نفس و زوال خوف است (راغب اصفهانی، ۱۳۸۴: ۲۷۸). در اینکه منظور از این امانت که بر آسمانها و زمین عرضه شده چیست، دیدگاه‌ها متفاوت است و مفسران و عرفا هر یک تعبیر خاصی از چیستی این امانت دارند که گاه باهم کاملاً متفاوت هستند و گاه برخی نظرات جامع نظرات دیگر قرار میگیرند.

ابوالفتوح رازی بعنوان یکی از برجسته‌ترین مفسران قرون گذشته، پس از آوردن بخشی از کلام ترجمه‌گونهٔ خود، هیچ نظری درخصوص چیستی امانت نداده و به نقل برداشتهای گوناگون مفسرین از واژهٔ امانت میپردازد و البته نظر صریح خود را دربارهٔ چیستی امانت بیان نمیدارد. او از قول مفسران، امانت را شامل «أوامر و نواهی»، «تکالیف الهی شامل فرایض و حدود»، «روزه و غسل جنابت»، «فرج و گوش و چشم و دست و پا»، «امانت مردمان»، «هابیل» و «دلائل و عجایب صنع پروردگار» میداند (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۲۶-۲۷).

میبدی نیز در تفسیر خود همانند تفسیر روض‌الجنان رازی، در نوبهٔ الثانیهٔ تفسیر خود فقط به نقل اقوال مفسران میپردازد و منظور از امانت را «حدود دین و فرایض شرع»، «پنج نماز، زکات، روزه، حج، سخن راست گفتن، وام گزاردن، در پیمانه و ترازو راستی و عدل داشتن و امانت مردم نگاه داشتن»، «سرائر طاعات و خفیات شرع مانند نیات در اعمال، طهارت در نماز، روزه و غسل جنابت»، «اعضای بدن و فرج» و «برای انسان فرایض و برای آسمانها و زمین خضوع و طاعت» میداند (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۲) اما در بخش تفسیر عرفانی معتقد است که این امانت، عشق و محبت یا همان عهدی است که در روز الست خداوند از انسان گرفت و انسان با گفتن «بلی» پیمانی را با خدا بست که باید تا پایان عمرش بر سر این پیمان بماند و این امانت الهی را به سلامت تا مقصد برساند و بیان میدارد که جایگاه نزول این امانت «دل» آدمی است و چون تنها انسان، صاحب این گوهر است، لذا او متحمل بار امانت حق گردید: میبدی، منظور از امانت را عشق محبت میداند: «مراد محبت و عشق است، خدای تعالی گوید ما آدم را از خاک و دل در وجود آوردیم، حکمت در آن بود که تا مهر امانت بر گل دل او نهیم، مشتی خاک و دل در وجود آورد و به آتش محبت بسوخت و او را بر بساط انبساط جای داد، آنگاه امانت بر عالم صورت عرض داد. آسمانها و زمینها و کوه‌ها سر وازدند، آدم مردانه درآمد و دست پیش کرد. گفتند: ای آدم بر تو عرضه

نمیکنند تو چرا درمیگیری؟ گفت: زیرا که سوخته منم و سوخته را جـز در گرفتن روی نیست، آن روز که آتش در سنگ ودیعت مینهادند، عهد گرفتند که تا سوخته نه بیند سر فرونیاورد، تو پنداری که آتش به قوت بازوی تو به صحرا می‌آید، نی نی این گمان مبـر کـه آن بـه شفاعت سوخته‌یی به در آید. ای جوانمرد، جهد آن کن که عهد اول بر مهر اول نگاه داری تا فرشتگان بر تو ثنا کنند، امانتی به نزد تو نهادند از عهد ربوبیت «أَلَست بِرَبکُم» و تا آوازهٔ «قـالوا بلی» دردادی. ای مسکین از فرق تا قدم تو مهر بر نهاده‌اند و مهر از مهر بود. مهر بر آنجا نهنـد کـه مهـر در آن دارنـد.» (میبدی، ۱۳۶۱: ۱۰۱)

وی در بخشی دیگر از تفسیر کشف‌الاسرار دربارهٔ امانت از دیدگاه شرع و به زبـان اشـارت چنـین آورده است: «و امانتها که کتاب و سنّت بدان ناطق است سـه چیـز اسـت. یکـی طاعـت و دیـن کـه رب العالمین آن را امانت خواند، گفت «إنّا عرَضنا الأمانَه» دیگر زنان نزدیک مردان امانتند. سه دیگـر مـالی که نزدیک وی بنهی یا سرّی که با وی بگویی آن امانت است.» (میبدی، ۱۳۶۱: ۵۶۰) در بخش دیگری از کتابش، امانت را شامل چهار چیز میداند: «از روی اشارت و بر مذاق جـوانمردان طریقـت، امانـت یکی اسلام است، در صدر بنده نهاده، دیگر ایمان در فؤاد بنده تعبیه کرده، سیم معرفت در قلب نهـاده، چهارم محبت در سرّ پنهان کرده.» (میبدی، ۱۳۶۱: ۵۶۱)

نجم رازی در مرصادالعباد هدف آفرینش انسان را «معرفت» خداوند میداند: «و اما از وجه تحقیق بدان که مقصود از آفریدن موجودات، وجود انسان بـود، و مقصـود از وجود انسان، معرفت بود و آنچه حق تعالی آن را امانت خواند «معرفت» است و قابل تحمل بار امانت انسان آمد و معرفت در دین تعبیه است.» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۱۴۵) و معتقد است که «معرفت حقیقی جز از انسان درست نیامد، زیرا که ملک و جن اگرچه در تعبـد با انسان شریک بودند، اما انسان در تحمل اعباء بار امانت معرفت ازجملگـی کاینـات ممتـاز گشـت» (نجم رازی،۱۳۸۰: ۲) و امانت معرفت را گنجی میداند که خداوند بی‌واسطه و بـه دسـت خـود آن را در خانه آب و گل آدم تعبیه کرده است: «حق تعالی چون اصناف موجودات می‌آفریـد از دنیـا و آخرت و بهشت و دوزخ وسایط گوناگون در هر مقام برکار کرد. چون کار به خلقت آدم رسید گفـت انـی خالق بشرا من طین، خانه آب و گل آدم من میسازم. جمعی را مشتبه شـد گفتنـد «خلـق السـموات و الأرض» نه همه تو ساخته‌ای؟ گفت اینجا اختصاصی دیگر هست که اگر آنها به اشـارت کـن آفریـدم که «انما قولنا لشیء اذا اردناه ان تقول له کن فیکون» این را به خودی خود میسـازم و بـی‌واسـطه کـه درو گنج معرفت تعبیه خواهم کرد.» (نجم رازی،۱۳۸۰: ۶۸) رازی اصلیترین نوع معرفت را معرفت شهودی میداند که مختص خاص‌الخاص است و رسول اکرم را بعنوان نمونهٔ کامل رسیدن به این نوع معرفت میداند. (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

عشق، جلوهٔ دیگری از امانت است که بزیبایی در کتاب مرصادالعباد آمده است. جلوهٔ عشق در آفرینش آدم بوضوح هرچه تمامتر دیده میشود بگونه‌ای که خاک آدم با باران محبت گل میشود و از همان گل دل میسازد که جایگاه امانت الهی است. رازی میگوید: «پس از ابر کرم باران محبت بر خاک آدم بارید و خاک را گل کرد و به ید قدرت در گل دل کرد» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۲).

نجم رازی بگونه‌ای زیبا پذیرش این امانت و سپس یاری حـق را در حمـل آن به رابطه‌ای عاشقانه میان پروردگار و انسان مرتبط میداند که اگر این عشق نبود تحمل بار امانت اتفاق نمی‌افتاد کما اینکه سایر موجودات که بصراحت قرآن کریم دائم در ذکر و تسبیح خداوند مشغولند و طاعت الهی به جای می‌آورند (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۷-۴۸).

موهبت عشق که اعطایی خداوند به انسان بود موهبتی دوسویه است. همانگونه که خداوند عاشق انسان است، انسان نیز عاشق خداوند است: «اینجا عشق معکوس گردد، اگر معشوق خواهد کزو بگریزد او به هزار دست در

دامنش آویزد، آنچه بود که اول میگریختی و این چیست که امروز در وی می‌آویزی، آری آن روز از آن میگریختم تا امروز درنباید آمیخت... آن روز گِل بودم میگریختم، امروز همه دل شدم درمی‌آویزم، اگر آن روز دوست نداشتم امروز بغرامت آن به هزار دل دوست میدارم» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۳).

عشق و ملامت، دو مقولهٔ تفکیک‌ناپذیرند. نجم رازی معتقد است کشیدن بار امانت الهی با ریسمان ملامت صورت گرفت و انسان را اولین ملامتی در جهان معرفی میکند و چون خداوند عاشق انسان بود مورد سرزنش فرشتگان قرار گرفت: «اول ملامتی که در عالم بود، آدم بود. اگر بحقیقت میخواهی حضرت جلّت بود؛ زیراکه اعتراض اول بر حضرت کردند که أَتَعجَلُ فِیها مَن یُفسِدُ فیها وَ یَسفِکُ الدِماء آنکه گفتند عجب اشارتی است که بنای عشق بر ملامت نهادند... جان آدم به زبان حال میگفت ما بار امانت به رسن ملامت در سُفت جان کشیده‌ایم و سلامت فروخته‌ایم و ملامت خریده‌ایم، از چنین نسبتها باک نداریم و هرچه گویند غم نیست» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۸)

به اعتقاد رازی حمل امانت تنها از عهدهٔ انسان برمی‌آید و تنها خزانه‌ای که گنجایش این گوهر را دارد دل انسان است: «همانگونه که آدم شریفترین موجودات است، دل نیز شریفترین عضو از اعضای اوست؛ چنانکه در مرصادالعباد رازی آمده است، آدم را از خاک زمین خلق کردند؛ اما چون نوبت به دل رسید از خاک بهشت و آب حیات ابدی سرشته شد» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۷۴).

دل انسان، بعنوان جایگاه دریافت انوار الهی بسیار مورد توجه اهل معرفت بوده، از آن بعنوان سرمایهٔ وجودی انسان که خداوند در او به ودیعه نهاده یاد میگردد، نجم رازی نیز امانت اصلی را محبت میداند ولی تعبیه شده در صدف معرفت، یعنی محبت برخاسته از معرفت است: «چون کار دل به این کمال رسید، گوهری بود در خزانهٔ غیب که آن را از نظر خازنان پنهان داشته بود و خزانه‌داری آن به خداوندی خویش کرده، فرمود که آن را هیچ خزانه لایق نیست الّا حضرت ما، یا دل آدم. آن چه بود؟ گوهر محبت بود که در صدف امانت معرفت تعبیه کرده بودند و بر ملک و ملکوت عرضه داشته، هیچکس استحقاق خزانگی و خزانه‌داری آن گوهر نیافته، خزانگی آن را دل آدم لایق بود که به آفتاب نظر پرورده بود، و به خزانه‌داری آن جان آدم شایسته بود که چندین هزار سال از پرتو نور صفات جلال احدیت پرورش یافته بود.» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۷۴-۷۵)

در بخش دیگری از این کتاب، نجم رازی امانت را «روح الهی» معرفی میکند، روح الهی که خداوند آن را در قالب آدم دمیده است به همراهی نفخهٔ خاص تا در زمان مقرر به سوی او بازگردد. نجم رازی معتقد است که بُعد روحانی انسان که بعد حقیقی وجودی اوست به شکل امانت در اختیار او قرار گرفته است و باید امانت را به صاحب حقیقی آن بازگرداند، شاید بتوان اصلیترین دلیل بقای این بعد را سنخیت با خداوند دانست، باری همین بعد حقیقی است که مسجود ملائک شده است. (همان: ۴۹-۵۰)

وی در برگی دیگر از این کتاب، در خلال بیان حالات و خصوصیات وزیران شاهان، «تکالیف شرع» را امانت عرضه شده بر انسان میداند و در بیان حالت وزیر در پیشگاه الهی آورده است: «و اما تحمل بدان معنی است که در کشیدن بار امانت تکالیف شرع که اهل آسمان و زمین از تحمل عاجز آمده‌اند که «إنّا عرضنا الأمانه علی السموات والأرضِ والجِبالِ فأبینَ أن یحملنَها» تجلّد و تصبر و تحمل نماید، و در امانت خیانت نکند، تا قدم او بر سلوک جادهٔ راه حق راسخ گردد، تا آن روز که خطاب دررسد که «إنَ اللهَ یأمرُکُم أن تُودوا الأمانَات إلی أهلها» او به بهانهٔ رد امانت سرخ روی به حضرت صاحب امانت درود.» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۱۴۵)

مولانا در مثنوی آثار عنایت و فیض الهی و یا تأثیر انفاس اولیا را به جنبش درخت طوبی تشبیه میکند، وی سپس با اشاره به آیهٔ «إنّا عرَضنَا الأمانَه» اهمیت و عظمت نفحهٔ ربانی را نشان میدهد و معتقد است که این

نفحه‌های الهی بقدری باشکوه هستند که آسمانها و زمین و کوه‌ها نیز قادر به پذیرش و تحمل آن نیستند. مولانا در ابیات زیر امانت الهی را «نفحات رحمانی» دانسته و آن را نشانهٔ عنایت حق میداند و اشاره به آن دارد که وجود انسان قابل پذیرش آن بوده و استعدادی که حضرت حق در او نهاده، موجب آن گردیده تا طالب حمل امانت الهی گردد و زمین و آسمان به جهت نداشتن استعداد حمل آن تاب پذیرش آن را نداشتند، لذا ابا کردند و ترسیدند:

گفت پیغمبر که نفحت‌های حق — اندر این ایام می‌آرد سبق...
گر درافتد در زمین و آسمان — زهره‌هاشان آب گردد در زمان
خود ز بیم این دم بی منتها — بازخوان فابین ان یحملنها
ورنه خود اشفقن منها چون بدی؟ — گرنه از بیمش دل کُه خون شدی

(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر اول، ۱۹۵۱-۱۹۵۹)

ابیات مولانا اشاره به حدیث رسول اکرم دارد که میفرمایند: «همانا در روزگار شما از سوی پروردگارتان نسیمها و نفحاتی میوزند. پس خود را در مسیر آنها قرار دهید». درحقیقت «مولوی این نفحات یا الطاف و فیض بی‌منتهای حق را امانتی میداند که تنها انسان قابلیت و استعداد پذیرش آنها را داشته است» (امینی‌لاری، ۱۳۸۴: ۱۲۶)

انقروی نفحه را در معنای نفخه گرفته است و اذعان میدارد مولانا اول به بیان نفحات و سپس به خاطر اینکه مطلب را کاملتر کند، به معنای نفخات اشاره کرده و مطلب را از زبان مولانا اینگونه ادامه داده است: «آن دم ربانی و نفخهٔ سبحانی که آسمانها و زمین تاب و تحمل آن را ندارند، همان امانت الهی است، اعتقاد انقروی بر آن است که مولانا در بیان نفخه با توجه به آیهٔ «نَفَخْتَ فِیه مِنْ رُوحی» (حجر/۲۹) توجه داشته است، از همین روی ماهیت امانت، همان روح الهی است که مبدأ اعمال و أحوال و علت تکالیف واجبات و حلال و حرام میداند. پس اصل ارض و سما و جبال از این نفخه اعراض و اشفاق کردند چونکه مبدأ جمیع تکالیف و أحوال است.» (انقروی، ۱۳۸۸: ج ۳: ۷۸۰)

به اعتقاد علامهٔ جعفری منظور از امانت همان فیض اقدس الهی است و ولایت الهی و خلافت او را نیز دربردارد، همچنین این ابیات دربردارندهٔ عشق و تکالیف شرعی هستند. همچنین میفرماید: امانت همان فیض اقدس الهی است که انسان آن را در مزرعهٔ وجودی خویش پذیرفته و بر بارور ساختن آن، انجام دستورات خداوند و محبت و گرایش واقعی به پیشگاه ربوبی، ضرورت مقدمه‌ای دارد (جعفری، ۱۳۶۶: ج ۹: ۲۳۲)

آهی نیز معتقد است: «نفحات، امانتهای الهی هستند و دوم آنکه، انسان ابن‌الوقت است و هنگام وزیدن نفحه باید از آنها استفاده کند. همهٔ انسانها حامل بار امانت هستند و بعضی آن را به فعلیت رسانده‌اند.» (آهی، ۱۳۹۳: ۴۳)

نیکلسون در این ابیات از مثنوی، امانت را اینگونه معرفی میکند: «آن امانت که تنها آدمی آن را پذیرفت دین اسلام و اطاعت از احکام الهی است، از اینجاست که صوفیان آن را معرفت معنی میکنند که حقیقت دین است یا آن را الهام فیض و عشق الهی میدانند که آدمی به برکت آن خلیفهٔ حق است و جمیع صفات الهی را ظاهر میسازد. هیچ چیز در عالم هستی قابلیت و توانایی تحمل چنین باری را نداشت بجز آدمی که حق تعالی او را به صورت خود آفرید.» (نیلکسون، ۱۳۷۴: ۲۹۷)

فروزانفر در شرح این ابیات درمورد امانت اینگونه بیان میکند: «صوفیان میگویند که این امانت، معرفت و حقیقت توحید و یا عشق است... محققین صوفیه میگویند که این امانت، لطیفه سیار و سیال انسانی است که استعداد رهایی از قید و تعین و وصول به مرتبه اطلاق در آن نهفته است و آسمانها و زمین و کوه‌ها چون در حد وجود خود زندانی هستند و آمادهٔ اتصال به مطلق نیستند، مهیای قبول این لطیفه نبودند و انسان دارای دل و معرفت

است و از این رو میتواند که از تعین برهد و به مطلق بپیوندد و سر قبـول ایـن امانـت از جانب انسان همین بود.» (فروزانفر،۱۳۸۰: ج ۲: ۸۰۲-۸۰۳)

محمدتقی جعفری در شرح خود بر مثنوی امانت را هدایت موجودات معرفی مـیکنـد: «بـه نظـر میرسد که مقصود از امانت خداوندی هدایت واقعی است که برای هر موجـود بـه حسـب اسـتعدادش عطا فرموده است، بطوری که اگر این هدایت بدون انحـراف در آن موجـود جریـان داشـته باشـد بـه هدف اصلی وجود خویش خواهد رسید.» (جعفری، ۱۳۶۶: ۴۱)

جلوهٔ دیگر این امانت، عشق است. در تفسیر بار امانت در اندیشهٔ مولانا چنین میگویند: «در این بار امانت چیست و چرا آسمان و زمین از تحمل آن شانه خالی کرده‌اند و چگونه است که انسان ظلوم و جهول توانایی قبول آن را داشت، سخنها بسیار گفته‌اند. مولانا امانت را عشق میداند که انسان جاهل و بی‌خبر از این آتش سوزنده آن را پذیرفت و خود را به هزاران سختی و بلا درافکنده، چنانکه در دیوان شمس به این بیخبری از مشکلات راه و نهنگ عشق که همهٔ دریای هستی را فرومیبلعد به رمز اشاره شده‌است» (ذوالفقاری، ۱۳۶۸: ۱۱۷)

دل جایگاه امانت الهی است که آن امانت در نظر مولانا جز عشق و معرفت نیست، همان امانتی که آسمانها و زمین اقتدار گنجایش آن را ندارند و تنها بیت‌الرب میتواند مخزن آن باشد:

قطرهٔ دل را یکی گوهر فتاد　　کان به دریاها و گردونها نداد

(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر اول، ۱۰۱۷)

مولانا تعبیرات مختلف از دل نموده است که هرکدام نشانهٔ اهمیت، برجستگی و عظمت دل است، او دل را عالم کبری و علت غایی عالم میداند. بنابراین تنها دل آدم است که میتواند شایستگی پذیرش امانت الهی باشد؛ زیرا دل جوهر و عالم همه عَرَضند و جنس جوهر از جنس معنا است و امانت نیز همین جنس را دارد؛ به همین خاطر جایگاه امانت الهی همین قطرهٔ خُرد است که گنجایش صاحب امانت را نیز داراست.

این امانت در دل و دل حامله است　　این نصیحت‌ها مثال قابله است

(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر دوم: ۲۵۱۹)

دل انسان تنها خزانه‌ای است که شایستگی پذیرش گنج مخفی امانت را دارد. مولانا میفرماید خاک که مجاز از آدم است، بدین خاطر شایستگی پذیرش امانت را پیدا کرده‌است که آفتاب عدل الهی بروی تابیده‌است و هرگاه آفتاب بر خاک بتابد، شرایط رویش دانه در آن فراهم میشود هرکس باندازهٔ وسع خود از تابش نور آفتاب الهی بهره میگیرد و در به مقصد رساندن بار امانت تلاش میکند.

پـرتـو دانـش زده بـر خـاک و طـیـن　　تا که شد دانه پذیرنده زمین

خـاک امـیـن و هـرچـه در وی کـاشـتـی　　بی خیانت جنس آن برداشتی

ایـن امـانـت زان امـانـت یـافـتـه اسـت　　کافتاب عدل بر وی تافته است

(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر اول: ۲۶۶)

تلاشها و ظرفیتها برای به مقصد رساندن امانت و انجام آن متفاوت است و هرکس باندازه‌ای که میتواند از آن بهره میگیرد، چنانکه در قرآن‌کریم آمده‌است: «لا نُکَلِفُ نَفْسَاً اِلا وُسْعِها» (بقره/ ۲۸۶) انسانهای عادی بقدر وسع خود در انجام امانت الهی میکوشند و اولیاءالله به قدر خود، این مسئله بدیهی است که اولیاءالله هم سعی بیش دارند و هم ظرفیت بیشتر، آنان همانند اسرافیل کلام و نفسشان جانهای مرده را حیات میبخشد و انسانهای عادی در پذیرش امانت باید بقدر وسع خود از آنان تبعیت کنند:

هین که اسرافیل وقتند اولیا مرده را ازیشان حیات است و نما
(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر اول: ۲۵۱۹)

اولیاءالله امانت را که فیض اقدس الهی است به دست طالبان حق میرساند: «اما شرط استفاده از این فیض طلب راستین و آمادگی باطنی است وگرنه آثار عنایت متواتر است و مردان حق بهر روزگاری از حق فیض میگیرند و به مستعدان میرسانند» (فروزانفر،۱۳۸۰: ج ۲: ۸۰۴)

مولوی در دفتر ششم بار امانت را اختیار میداند که موجب تردد و دودلی انسان میشود:

من که باشم چرخ با صد کار و بار زین کمین فریاد زد از اختیار
کای خداوند کریم و بدربار ده امانم زین دوشاخه اختیار...
در نبی بشنو بیانش از خدا آیت اشفقن ان یحملنها
(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر ۶، ب: ۲۰۲-۲۰۶)

آسمان و زمین و کوه‌ها دارای نوعی معرفت الهی هستند، ذکر و تسبیح خدا را نیز میگویند، در برابر عظمت او خاضع و ساجدند، ولی همه اینها بصورتی ذاتی و تکوینی و اجباری صورت میگیرد و به همین دلیل تکاملی در آن وجود ندارد. تنها موجودی که قوس صعودی و نزولیش بی‌نهایت است و تمام این کارها را با اراده و اختیار انجام میدهد انسان است و این است همان امانت الهی که همه موجودات از حمل آن سرباز زدند.

### علت ظلومی و جهولی

مسلماً توصیف انسان به دو وصف «ظلوم» و «جهول» که ظاهر آن نکوهش و مذمت او است به خاطر پذیرش این امانت الهی نبوده است، چراکه پذیرش این امانت بزرگترین افتخار و امتیاز انسان است، پس چگونه ممکن است به خاطر قبول چنین مقام بلندی مورد مذمت قرار گیرد؟

ابوالفتح رازی ظلوم بودن انسان را به سبب ظلم بر خویشتن و جهالت او را بـه سـبب ناآگاهی از حقیقت امانت میداند: «انه کان ظلوما جهولا، ای ظلوما لنفسه فی الخیانه جهولا بحق الامانه، و گفتـه‌ایـم فعـول بنـای مبالغت باشد.» (ابوالفتوح رازی، ۱۳۷۸: ج ۱۶: ۲۹)

نویسندهٔ کشف‌الاسرار به نقل از مفسرانی چون ابن‌عباس، کلبی و مقاتل می‌آورد: «انـه کـان ظلوما جهولا، قال ابن‌عباس: ظلوما لنفسه جهولا بامرالله و ما احتمال من الامانه و قال الکلبـی: ظلومـا حین عصی ربه جهولا، لا یدری ما العقاب فی ترک الامانه و قال مقاتل: ظلوما لنفسه جهـولا بعاقبـه مـا حمل.» (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۵) و انسان را «ستمکار نسبت به خود و نادان به امر خداوند» (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۵) میداند و پس از دسته‌بندی انسانها به سه دستهٔ مشرک، منافق و مومن مینویسد: «مشرک اوست که امانت را نپذیرفت؛ منافق اوست که پذیرفت و حقش نگـزارد و مـؤمن اوست که امانت را پذیرفت و گزارد» (میبدی، ۱۳۶۱: ۹۵).

نویسندهٔ مرصادالعباد معتقد است که صفات ظلوم و جهول در انسان نشئت گرفتـه از دو خصیصهٔ شهوت و غضب است که زاییدهٔ نفس انسان میباشد و تا این دو صفت مهار نگردد، انسان از مرحلهٔ حیوانیت خارج نمیشود و در مقام انسـانی جـای نخواهـد گرفت: «چـون روح بـا خـاک آشنایی گرفت، از ازدواج او با عناصر فرزند نفس پدید آمد، و از نفوس دو فرزند هوا و غضب برخاسـت، هوا جهول بود و غضب ظلوم، چون روی نفوس در سـفل بـود ایـن دو ظلـوم و جهـول او را در مهالـک می‌انداختند و روح نیز اسیر ایشان بود جمله هلاک میشدند، چون توفیق رفیـق گشـت و بـه کمنـد جذبه «ارجعی الی ربک» نفس توسن صفت را با عالم علـو و حضـرت عـزت خواندنـد،

روح کـه سـواری عاقل بود چون به مقام معلوم خویش رسید خواست که جبرئیل‌وار عنان باز کشد، نفس توسـن صـفت چون پروانه دیوانه بدو پر ظلومی و جهولی هوا و غضب خود را بـر شـمع جـلال احـدیت زد و بـه تـرک وجود مجازی گفت، و دست در گردن وصال شمع کرد تا شمع وجود مجـازی پروانگـی او را بـه وجـود حقیقی شمعی خویش مبدل کرد.» (نجم رازی،۱۳۸۰: ۱۸۴-۱۸۵)

وی همچنین ظلومی انسان را برای میزبانی آتش غیبی امانت الهی لازم میداند تا بتوانـد بـه مقـام مشاهده برسد: «اینجا آن سوختهٔ سیاهروی نفس انسانی بایـد تـابی توقـف بـه جـان و دل بربایـد و حملها الانسان انه کان ظلوما جهولا و میزبانی آن آتش غیبی تا مقیم عالم شهادت گردد جـز از صـفات بشری نیاید.» (نجم رازی،۱۳۸۰: ۳۳۵) نویسندهٔ مرصاد العباد که صفات ظلومی و جهولی را نقطهٔ مثبت و مایهٔ ایجاد استعداد پذیرش امانت الهی در انسان میداند: «ظلومی و جهولی از لوازم حال انسان آمد، زیرا که بار امانت جز به قوت ظلومی و جهولی نتوان کشـید، اگرچه جز به نور و صفای روحانی باز نتوان دید. ملائکه به نور و صفای روحانی بدیدند اما قوت صفای جسمانی نداشتند برنتوانستند گرفت، حیوانات قوت و استعداد صفات جسـمانی داشتند، اما نور و صفای روحانی نداشتند شرف بار امانت ندیدند قبول نکردند، چـون انسـان مجموعهٔ دو عالم روحانی و جسمانی بود او را به کرامت حمل امانـت مکـرّم گردانیدنـد، سرّ «وکرّمنا بنی آدم» گرامی کردیم ما فرزندان آدم را آن بود» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۴۱) همچنین نجم رازی این صفات را تهمتی از جانب ملائکه میداند که پیش از نفخـهٔ روح الهی، تنها با دیدن جسم خاکی، پیش‌داوری کرده و او را خونریز و فاسد خواندند: «جملهٔ ملأاعلی را انگشت حیرت در دندان تحیر مانده که آیا این چه مرغ است بـدین ضـعیفی و بـر خـود بدین ستمکاری؟ «إنّه کانَ ظَلوماً جهولاً» و او به زبان حال با ایشان میگفت: من آن مرغم که هنوز از آستان آشیان نفخه، پرواز نکرده بودم و به قفص قالب گرفتار نشده، کـه شـما از کمان ملامت مرغ اندازهای «اتجعل فیها مَن یُفسد فیها و یَسفِکُ الدِّماءَ» خـواهی کـردن در آنجا کسی را که تباهی کند در آنجا و بریزد خونها؛ بر من انداختید و بـه صـیادی «و نحن نسبح بحمدک» و ما پاک میگوییم تو را به سپاس تو مینازیدید. اکنون تماشای صیادی من کنید و نظّارهٔ خون ریختن و فساد کردن من باشید، مـن خـونریزی کنم ولیکن از حلق وجود خویش بر آستانهٔ عزت و فساد کـنم ولـیکن بـه وجـود براندازی و جانبازی بر جمال حضرت» (نجم رازی، ۱۳۸۰: ۳۸۳).

مولانا در مثنوی علت ظلوم و جهول بودن انسان را فزون‌خواهی او عنـوان کرده است، جالب اینجاست که مولانا علت این فزون‌خواهی را فضل عشق میداند:

کرد فضل عشق، انسان را فضول　　زیـن فـزون‌جـویـی ظـلـوم اســـت و جهول

(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر سوم، ۵۳۸)

مولانا معتقد است فضل عشق الهی، انسان را بلندپرواز و فضول میکند و به سبب همین فزون‌جوییهاست که او را ظلوم و جهول میخوانند. انسان تا به خود ظلـم نکند نمیتواند به معرفت و شناخت حق نائل آید، پس اینکه او با قبول امانت خود را به خطر می‌اندازد ظلوم بودنش را نشان میدهد. به اعتقاد مولانا آنچه که دلیل ظلوم و جهول بودن انسان گردید، عشق است که فضل آن سبب کنجکاوی و ماجراجویی انسان کمال‌طلب میگردد. او نمیتواند همانند فرشتگان پیوسته در یک مقام بماند. پس همواره سیرش به سوی تعالی و کمالجویی است، آدم قانع نیست؛ چون ظرفیت وجودی او بیشتر از سایر موجودات است، این مسئله بدیهی است که او فزونخواه باشد، این فزون‌خواهی سبب ظلومی و جهولی انسان شده است، آری انسان جاهل است؛ زیرا با وجود ظرفیت بسیار محدود و متناهی خود به استقبال چیزی میرود که بسیار از ظرفیت وجودی او فراتر است. مولانا انسان را به خرگوشی تشبیه کرده است

که شیر یعنی امانت را آغوش میکشد، پس پذیرش امانت آنقدر کاری مشکل است که آن را با خرگوشی که شیر را در آغوش کشیده باشد مقایسه کرده‌است.

انسان، تنها موجودی بود که وقتی عرضهٔ امانت را از سوی حق مشاهده کرد، بی آنکه به سود و زیان خود توجه نماید آن را برداشت، حال یا به علت ظلوم و جهول بودن! و یا به قول برخی مفسران، به عظمت صاحب امانت نگریست و چون دید، حق، پشتیبان اوست، بی‌هیچ ترسی برای حمل آن طالب گردید:

زین دو ره گرچه بجز تو عزم نیست — لیک هرگز رزم همچون بزم نیست
در نُبی بشنو بیانش از خدا — آیت اشفقن ان یحملنها
این تردد هست در دل چون وغا — کاین بود به یا که آن، حال مرا
در تردد میزند بر همدگر — خوف و امید بهی در کرّ و فر

(مولوی، ۱۳۸۵: دفتر ششم: ۹۱۴)

آنچه از کلام مولانا در باب ظلومی جهولی پذیرندهٔ امانت منتج میگردد، بار مثبت این دو واژهٔ بظاهر منفی است. ظلم انسان، گوی سبقت از عدالت میرباید و جهل او، استاد جمیع علوم است؛ زیرا همین جهل عاشقانه است که بر تمامی دانایی اهل ظاهر که علمشان خالی از عشق و دلدادگی است ترجیح دارد و سبب میشود که آدمی به خاطر همین جهل حتی از وجود خود بگذرد.

ظلومی و جهولیِ دو صفت مادرآورد نفس سبب کمال وی میشود، دلیل آنکه انسان ظلوم و جهول است این است که او همانند فرشتگان در یک مقام توقف نمیکند و همواره از مقامی به مقام دیگر حرکت میکند. ظلومی و جهولی انسان سبب میشود تا پروانهٔ وجود خود را به آتش شمع جلال احدیّت بسوزاند و به فنای فی‌الله برسد.

در معنای این دو صفت گفته‌اند که چون انسان بسیار ظالم است با پذیرفتن این امانت بر خویش ظلم کرد، زیرا خود را بر سر دوراهی ایمان و کفر قرارداد و نتوانست بر نفس خود غالب شود و چون بسیار جاهل بود، نتوانست عاقبت پذیرش این امانت و خطرات آن را تشخیص دهد و بدین‌جهت امانت را پذیرفت. بدین معنا این دو وصف مذمت انسانند و این با ظاهر آیه منافات دارد، زیرا ظاهر آیه در مقام مدح انسان است. ظاهر آیه بیانگر آن است که ما این امانت مهم را به آسمانها و زمین و کوه‌ها عرضه کردیم اما آنها با همهٔ عظمتشان نتوانستند آن را حمل کنند و اظهار عجز کردند؛ ولی انسان آن را پذیرفت. اما بعضی از عرفا میگویند اهل حقیقت این دو صفت را مدح میدانند، بدین معنا که انسان با قبول این امانت بر همه بتها و از جمله انانیت خویش ظلم کرد و آنها را شکست و به شناخت حق رسید و با رؤیت حق و فانی شدن در حق، به هرآنچه غیر او بود جهل ورزید.

با وجود آنکه انسان برحسب ظاهر آیه مورد سرزنش قرار گرفته است، اما این سرزنش بهترین مدحی است که از انسان به عمل آمده است، زیرا انسان دلیل آفرینش تمام موجودات است و دلیل وجود انسان اعطای امانت است، اگر انسان ظلوم و جهول نمیشد، حامل امانت نیز نمیتوانست باشد، بنابراین ظلوم و جهول بودن برای او غایت مدح است.

## نتیجه‌گیری

آیهٔ امانت (۷۲ احزاب) از آیاتی است که اگرچه از جهت واژگان، ساده به نظر میرسد، اما دارای مفاهیم بلندی است که باعث شده در طول تاریخ، مفسران و عارفان نظرات گوناگونی نسبت به چیستی آن، چرایی رد و قبول آن از سوی آسمانها و زمین و انسان و علت ظلومی و جهولی انسان داشته باشند. تفحص در اغلب کتب تفسیری نشان

میدهد که هیچ مفسری به قطع و یقین نتوانسته بیان کند که منظور از این امانت چه بوده و همین امر موجب شده تا عده‌ای بر این عقیده باشند که این آیه از متشابهات قرآن کریم محسوب میگردد.

ابوالفتوح رازی و میبدی، ابای موجودات از پذیرش امانت را به علت عدم استعداد و توانایی لازم آنها برای حمل امانت الهی میدانند و درمورد معنای «حمل» آن را به معنای «تضییع و خیانت در آن» دانسته‌اند. ابوالفتوح رازی منظور از انسان را در آیهٔ امانت نوع انسان و میبدی، حضرت آدم (ع) دانسته‌اند.

از نظر مفسرین و عرفای موردمطالعه، انسان تنها موجودی است که صلاحیت و شأنیت حمل امانت را دارد، و این پذیرش از سوی انسان با اختیار و اراده همراه بوده است.

تفاسیر موردبررسی عموماً امانت را به طاعات و فرائض، نماز، روزه، حج، زکات، عدالت، امانات مردم، معرفهٔ الله، توحید، عقل، عشق، فیض الهی، اعضای پیکر انسان، فرج و غسل جنابت تفسیر کرده‌اند. دو عارف موردنظر نیز از این آیه و نیز واژهٔ امانت تعبیر به «عشق و معرفت» نموده‌اند و محبت را حاصل معرفت الهی میدانند؛ اگرچه مواردی از قبیل: نفحات الهی، و حتی دل و جان انسان نیز به امانت تعبیر شده‌اند. نجم‌الدین رازی، اگرچه معرفت را امانت عرضه‌شده بر انسان میداند اما همان معرفت را حاصل عشق میداند، به بیانی دیگر، عشق بود که انسان را مستعد حمل امانت معرفت ساخت.

برخلاف دو مفسر (ابوالفتوح رازی و میبدی) که به جهت آمدن صفات ظلوم و جهول در پایان آیه، انسان را به سبب برداشتن امانت، ملامت مینمایند، عارفان موردنظر (نجم رازی و مولانا)، پذیرش امانت حق را از افتخارات انسان میشمارند و این حمل امانت را همچون سرمایه‌ای جهت سیر در مسیر سلوک الی الله شمرده و سعی مینمایند با نشان دادن این ارزش والای الهی-انسانی، بشریت را به طی طریق ترغیب نمایند. حتی نجم رازی صفات ظلوم و جهول را تهمتی از جانب ملائکه میداند. پایان آیه و واژه‌های ظلوم و جهول که بر ظلومی جهولی انسان تأکید میکند، اگرچه از سوی مفسران باعث سرزنش انسان شده است، اما از نظر عرفا، به علت تمجید خداوند از محبوب خود و ایجاد رابطهٔ عاشقانهٔ دوسویه، واژه‌ای مثبت است و عامل مدح نه دلیل ذم.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله حاصل تلاش، پژوهش و مشارکت سرکار خانم دکتر میترا بهرامی و آقای دکتر ناصر کاظم‌خانلو میباشد که در گردآوری و تنظیم و تحلیل محتوای آن نقش داشته‌اند.

**تشکر و قدردانی:**

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشگاه علوم پزشکی همدان و نیز مسئولین فرهیخته و دلسوز نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعّالیّتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض

احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

The Holy Quran

Ahi, Muhammad (2013), Trust in the Qur'an and Masnavi, Quarterly Journal of Literary-Quranic Researches, Year 2, Number 4, pp: 27-44.

Amini Lari (2004), Asrar Amanat, Human Sciences Magazine, 3rd year, 4th issue, pp: 119-129.

Angharvi, Esmail (2009), Angarvi's Commentary on the Masnavi, translated by Satzarzadeh, Tehran: Negaristan Ketab.

Jaafari, Mohammad Taqi (1987), Commentary and criticism of Masnavi, Tehran: Eshahi Publications.

Razi, Abul Fattouh (1999), Ruz al-Jinnan and Ruh al-Jinan in the interpretation of the Qur'an, with the efforts of Mohammad Jafar Yahaqi and Mohammad Mahdi Naseh, second edition, Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation.

Ragheb Esfahani, (2005), Al-Qur'an Vocabulary, fifth edition. Qom: Dhu al-Qurabi.

Zulfaghari, Hassan (1989), Divine Trust in Mystical Thought, Kihan Andisheh Magazine, No. 23, pp. 15-21.

Farozanfar, Badi al-Zaman (2001), Commentary on Masnavi Sharif, 10th edition, Tehran: Elmi and Farhangi Publications.

Najam Razi, Abdullah Ibn Muhammad (2001), Mersad al-Abad, by Mohammad Amin Riahi, 9th edition, Tehran: Elmi and Farhangi Publications.

Mulavi, Jalaladdin Mohammad (2005), Masnavi al-Manavi, edited by Mohammad Reza Barzegar Khalqi, third edition, Tehran: Zavvar Publications.

Meybedi, Abulfazl Rashid al-Din (1982), Discovering the Secrets and Kait al-Abrar, by Sai and Ihtmam Ali Asghar Hikmat, Tehran: Amir Kabir Publications.

Nicholson, Reynold El-Ain (1995), Sharh Masnawi Manvi, translated by Hassan Lahoti, Tehran: Elmi and Farhangi Publications.

**فهرست منابع فارسی**

قرآن کریم

آهی، محمد (۱۳۹۳)، امانت در قرآن و مثنوی، فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی-قرآنی، سال دوم، شمارهٔ چهارم، صص: ۴۴-۲۷.

امینی لاری (۱۳۸۴)، اسرار امانت، مجلهٔ علوم انسانی، سال سوم، شمارهٔ چهارم، صص: ۱۱۹-۱۲۹.

انقروی، اسماعیل (۱۳۸۸)، شرح انقروی بر مثنوی، ترجمهٔ ستارز زاده، تهران: نگارستان کتاب.

جعفری، محمدتقی (۱۳۶۶)، تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی، تهران: انتشارات اصلاحی.

رازی، ابوالفتوح (۱۳۷۸)، روض الجنان و روح الجنان فی تفسیر القرآن، به کوشش محمد جعفر یاحقی و محمد مهدی ناصح، چاپ دوم، مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی.

راغب اصفهانی، (۱۳۸۴)، مفردات ألفاظ القرآن، چاپ پنجم. قم: ذوی القربی.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۶۸)، امانت الهی در اندیشهٔ عرفانی، مجلهٔ کیهان اندیشه، شمارهٔ ۲۳، صص: ۱۵-۲۱.

فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۰)، شرح مثنوی شریف، چاپ دهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

نجم رازی، عبدالله ابن محمد (۱۳۸۰)، مرصاد العباد، به کوشش محمد امین ریاحی، چاپ نهم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۸۵)، مثنوی معنوی، تصحیح محمدرضا برزگر خالقی، چاپ سوم، تهران: انتشارات زوار.

میبدی، ابوالفضل رشید الدین (۱۳۶۱)، کشف الاسرار و عدهٔ الابرار، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: انتشارات امیرکبیر.

نیکلسون، رینولد آلین (۱۳۷۴)، شرح مثنوی معنوی، ترجمه حسن لاهوتی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

**معرفی نویسندگان**

**میترا بهرامی:** استادیار گروه معارف اسلامی، دانشکده پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی همدان، همدان، ایران.

(Email: *m.bahrami@umsha.ac.ir* :نویسنده مسئول )

**ناصر کاظم‌خانلو:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

(Email:)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**میترا بهرامی:** استادیار گروه معارف اسلامی، دانشکده پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی همدان، همدان، ایران.

(Email: *m.bahrami@umsha.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**ناصر کاظم‌خانلو:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

(Email:)

مقاله پژوهشی

# بررسی ویژگیهای سبکی زبان زنانه در سطح نحوی در رمانهای «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردانی» اثر سیمین دانشور بر مبنای رویکرد رابین لیکاف

**رویا رحیمی، لطیفه سلامت باویل*، احمد خیالی خطیبی**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۲۳۰-۲۰۷

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7334

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** برای تعیین ویژگیهای نحوی سبک یک نویسنده باید میزان خروج وی از نحو معیار و پایه تبیین شود. نحو معیار، شکل عادی قرار گرفتن اجزای جمله در هر زبان است که خنثی و بدون برجستگی است. بنابراین ازطریق آن به نکته‌ای دربارهٔ ذهن و اندیشهٔ نویسنده نمیتوان پی برد؛ اما اگر جایگاه یکی از اجزای جمله نسبت‌به صورت طبیعی آن، نحو معیار، تغییر کند، از آن در جایگاه نقطه‌ای برای تأمل سبک‌شناسیک میتوان بهره برد؛ زیرا بر مبنای نظریهٔ تقارن سبک و اندیشه، این دو موضوع همواره در کنار هم قرار دارند و رابطه‌ای دوسویه میان آنها برقرار است. ساختار صرف و نحو یکی از قلمروهایی است که سبک و شیوهٔ بیان هر اثر را مشخص میکند و بر انسجام اثر تأثیر دارد. ساختار جمله‌ها و چیدمان واژه‌ها در هر اثر نمایندهٔ سبک دستوری و نحوی آن است که در پایان به شناخت و تبیین سبک نویسندهٔ آن می‌انجامد. با توجه به این هدف، برخی ساختهای نحویِ نشان‌دار بر مبنای نظریهٔ DSL بصورت تطبیقی تحلیل شده تا ضمن نشان دادن جزئیاتی از هنرِ زنانه‌نگاری این نویسنده در زمینهٔ الگوها و ساختارهای نحوی، به شناخت شگردهای آنها در بازنمایی جایگاه اجتماعی زنان ازطریق ساختارهای نحوی پی برده شود. در میان ساختهایِ نشان‌دارِ نحوی، بیشتر بر «جابجایی اجزای جمله» و «تغییرات آرایش نحوی» تمرکز شده است. رابین لیکاف بیان میکند اگر واژگان را کنار بگذاریم و به سراغ نحو برویم، درمییابیم بخش زیادی از گفتار زنان به لحاظ «نحوی» نامتعارف است.

**روش مطالعه:** پژوهش حاضر به شیوهٔ تحلیلی-تطبیقی تلاش میکند تا با تکیه بر رویکرد رابین لیکاف نشان دهد که سیمین دانشور بعنوان نویسنده‌ای که دربارهٔ زنان مینویسند، چگونه ساختهای دستوری و نحویِ نشاندارِ مختلف و متنوّع را با ملاحظهٔ بافت زبانی و موقعیتی در خدمت القای معنی و پیام موردنظر خویش قرار داده است؟

**یافته‌های تحقیق:** یافته‌های پژوهش نشان میدهد که این نویسنده با خودآگاهی، برخی ساختهای نحوی را بطور معناداری در خدمت القای معنی و جلب توجّه مخاطب قرار داده‌اند و فرضیه‌های مدّنظر رابین لیکاف در زمینهٔ تأثیر جایگاه اجتماعی زنان بر الگوهای گفتاری آنها را تأیید کرده‌اند. زبان فارسی برخلاف سایر زبانها از جمله انگلیسی، ظرفیت بالقوّه بزرگی در زمینهٔ الگوهای نحوی در اختیار کاربران این زبان در حوزهٔ نظم و نثر قرار میدهد.

**نتیجه‌گیری:** زبان شخصیتهای داستانی زن در دو رمان «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان» با پیش-بینیهای مدّنظر رابین لیکاف در سطح نحو زبان مطابقت و همخوانی دارد.

تاریخ دریافت: ۲۷ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۲۸ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۴ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۹ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
زبانشناسی جنسیت، زبان زنانه، رویکرد رابین لیکاف، سیمین دانشور.

* نویسنده مسئول:
l-salamat@iauctb.ac.ir
(+۹۸ ۲۱) ۷۷۶۳۷۰۶۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 207-230

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Investigating the stylistic features of female language at the syntactic level in the novels "Jazireh Sargandari" and "Sarban Sargandari" by Simin Daneshvar based on Robin Likaf's approach

**R. Rahimi, L. Salamat Bawil*, A. Kheyali Khatibi**
*Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 17 June 2023
Reviewed: 19 July 2023
Revised: 05 August 2023
Accepted: 20 September 2023

**KEYWORDS**
gender linguistics,
feminine language,
The approach of Robin Likaf,
Simin Daneshvar.

*Corresponding Author
✉ *l-salamat@iauctb.ac.ir*
☎ (+98 21) 77637060

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** To determine the syntactic characteristics of an author's style, the extent of his departure from standard and basic syntax should be explained. The standard syntax is the normal form of the placement of sentence components in any language, which is neutral and without prominence. Therefore, it is not possible to understand anything about the author's mind and thoughts through it; But if the position of one of the components of the sentence changes compared to its natural form, the standard syntax, it can be used as a point for stylistic reflection; Because based on the theory of symmetry of style and thought, these two issues are always together and there is a two-way relationship between them. Simple structure and syntax is one of the domains that determine the style and manner of expression of each work and has an effect on the coherence of the work. The structure of sentences and the arrangement of words in each work represent its grammatical and syntactic style, which in the end leads to the recognition and explanation of the author's style. According to this goal, some marked syntactic constructions based on the theory of DSL have been comparatively analyzed in order to show details of this writer's art of feminism in the field of patterns and syntactic structures, to know their methods in representing the social status of women through syntactic structures. be taken away Among the syntactically marked constructions, more focus has been placed on "transposition of sentence components" and "changes in syntactic arrangement". Robin Likoff states that if we leave the words aside and go to the syntax, we find that a large part of women's speech is "syntactically" unconventional.

**METHODOLOGY:** The present study tries to use the analytical-adaptive approach to show how Simin Daneshvar, as a writer who writes about women, uses different and diverse grammatical and syntactic constructions of markers by considering the linguistic and situational context in Has the induction service placed its desired meaning and message?

**FINDINGS:** The research findings show that this author, with self-awareness, has meaningfully used some syntactic structures in the service of inducing meaning and attracting the audience's attention, and the hypotheses considered by Robin Likoff in the field of the influence of women's social position on patterns They have confirmed their speech. Unlike other languages, including English, the Persian language provides a large potential capacity in the field of syntactic patterns to the users of this language in the field of prose and prose.

**CONCLUSION:** The language of the fictional female characters in the two novels "Wandering Island" and "Sarban Wanderer" is in line with the predictions of Robin Likoff at the level of language syntax.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7334

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 17 | 0 | 20 |

**مقدمه**

«رابین لیکاف» تفاوت زبانی بین زن و مرد را شاهدی برای موقعیت فرودست زنان میداند. وی تفاوتهای زبانی را از دو بعد «استفاده زنان از زبان» و «طبیعت جنسیتی زبان»، مورد بررسی قرار میدهد. وی در بُعد اول با برشمردن برخی تفاوتها اینگونه نتیجه میگیرد که صحبت زنان منحصر به موضوعاتی سطحی، غیرجدی، مرتبط با علاقهٔ شخصی خودشان و بیان یک عکس‌العمل عاطفی و شخصی درمورد موضوعی مشخص است. سبک صحبت زنان بگونه‌ای است که به مخاطب این مطلب را القا میکند که وی درمورد گفته‌های خود نامطمئن، مردد و فاقد اعتمادبنفس است. در نظر «لیکاف» این تفاوتهای زبانی نشان‌دهندهٔ نقص طبیعی زنان نیست، بلکه ریشه در نحوهٔ تربیت جامعه دارد. در بُعد دوم پس از ذکر شواهد متعدد اینگونه نتیجه میگیرد که مردان با کاری که در جامعه انجام میدهند و زنان با مردانی که با آنها در ارتباط هستند معرفی میشوند. وی برای رفع فرودستی زنان در زبان پیشنهاد میدهد که زنان مسئولیت و قدرت را با استفاده از استراتژیهای زبانی مردانه یا با زبانی خنثی مسئولیت و قدرت به دست آورند و دیگر اینکه زبانشناسان تفاوتهای زبانی را مشخص نموده و آسیبهایی را که این تفاوتها وارد مینمایند ارزیابی کرده و بخشهای قابل تغییر را جدا سازند. تفاوتهای زبانی در نظر «لیکاف» نشانه بیماری است و نه علت آن. به عقیدهٔ او و همفکرانش اصلاح زبانی از اساس بی‌فایده است و تا زمانی که جامعه جنسیت‌زده است، معانی جنسیت‌زده دوباره ظاهر خواهند شد. (نک: لیکاف، ۱۳۹۹: ۱۰ – ۱۵)

**طبقه‌بندی مؤلفه‌های «نحوی» در زبان شخصیتهای داستانی زن**

از دیدگاه لیکاف در زبان انگلیسی قاعده‌ای نحوی نداریم که فقط زنان بتوانند از آن استفاده کنند؛ اما یک قاعده وجود دارد که زنان بیشتر از مردان از آن در موقعیتهای مکالمه استفاده میکنند. موقعیت اجتماعی، جایگاه اجتماعی گوینده و مخاطب در قبال یکدیگر و تأثیری که یک طرف میکوشد بر طرف دیگر بگذارد، این همان قاعدهٔ طرح سؤالات تأییدخواهانه است. (لیکاف، ۱۳۹۹: ۷۵). تأییدخواهی، چه در کاربرد و چه در شکل نحویش (در زبان انگلیسی) حدوسط میان بیان صریح و پرسش بسته (آری/ خیر) است: به قاطعیت اولی نیست، اما در مقایسه با دومی از اعتمادبنفس بیشتری حکایت میکند. برای همین میتوان از تأییدخواهی در برخی موقعیتها استفاده کرد: تأییدخواهی نه در موقعیتهایی به کار میرود که در آنها بیان صریح بجا و درست است، و نه در موقعیتهایی که در آنها معمولاً از پرسشهای بسته استفاده میشود، بلکه در موقعیتهایی بینابینی به کار میرود. (همان: ۷۵).

موضوع دیگری که به این کاربردِ خاص قواعد نحوی مربوط است، تفاوت «گسترده» و قابل‌توجهی است که در الگوهای لحنی زنان به چشم میخورد. ممکن است چیزی که در ظاهر پاسخی خبری به یک پرسش است و همینطور هم به کار میرود با آهنگی رو به بالا بیان شود که خاص پرسشهای آری / خیر است و حالت تردیدآمیز مخصوصی ایجاد میکند. تأثیری که میگذارد چنین است که انگار گوینده در پی تأییدطلبی است. در حالیکه کسی جز خودش اطلاعات موردنظر را ندارد. (لیکاف، ۱۳۹۹: ۷۸-۷۹).

با توجه به این امور میتوان به پیوند میان پرسشهای تأییدخواهانه و دستورها و سایر درخواستهای تأییدخواهانه پی برد. در همهٔ این موارد گوینده به اندازهٔ جملات خبری یا مثبت ساده تعهد ندارد. درضمن هرچه درخواست مرکبتر باشد، به گفتار خاص زنان نزدیکتر و از گفتار خاص مردان دورتر خواهد بود. (لیکاف، ۱۳۹۹: ۸۱).

هر فرد هنگام ارتباط با دیگران «از ساختارهای گفتاری استفاده میکند که بیانگر موقعیت اجتماعی اوست. (العبد، ۲۰۰۵: ۲۸) و میتواند بخشی از ارتباط اجتماعی قلمداد شود. ارتباط مؤدبانهٔ گفتاری تابع نظام ارزشها و باورهای

هر جامعه است. جامعه‌شناسان زبان، نظریه‌های متعددی دربارهٔ شرایط و چگونگی ساختارهای مؤدبانهٔ زبان ارائه داده‌اند. برخی از آنها جنسیت پیامرسان را در میزان استفاده از چنین ساختاری مؤثر میدانند. (السوسی، ۲۰۱۷: ۱۷). بنا به گفتهٔ ساپیر، انسان‌شناس مشهور، نوعی جبرگرایی جنسیتی در نظام زبانی حاکم است. «نظامهای فکری تحت تأثیر زبان اجتماع است بطوری که زبان حاکم در جامعه، اندیشهٔ ما را درمورد واقعیت شکل میدهد (Sapir. 1931: 578). بافت اجتماعی و آموزشهای فرهنگی رایج در جامعه سبب میشود که زنان گونهٔ مؤدبانه‌تری از زبان را مورد استفاده قرار دهند. یکی از مصداقهای ادب در زبان زنان این است که زنان غالباً در درخواستهای خود از شکل غیرمستقیم «عباراتی است که معمولاً به شکل سؤال مورد استفاده قرار میگیرد». (التفتازانی، ۲۰۰۱: ۴۱۹).

## بحث و بررسی

### پارامترهای شاخصِ «نحوی» در رمان «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان»

به عقیدهٔ زبانشناسان تفاوتهای زبانی زنان و مردان نه‌تنها در نوع و میزان استفاده از واژگان مختلف، بلکه در محور نحو و نوع به‌کارگیری جمله‌ها نیز قابل‌مشاهده است. در ادامه به بررسی برخی از این تفاوتها خواهیم پرداخت.

### کاربرد زبان معیار

زبانشناسان زبان مردانه را قدرتمندانه و آمرانه و زبان زنانه را حمایت‌طلبانه و مشارکتگرا توصیف میکنند. آنها معتقدند مردان در گروه‌هایی قرار دارند که بصورت سلسله‌مراتبی سازمان‌یافته است و رئیس یا رهبر گروه برای اثبات قدرت و کنترلش بر گروه، از فرمهای قوی دستوری استفاده میکند.

در رمان جزیرهٔ سرگردانی زبان معیار از طرف زنانی رعایت میشود که تحصیل‌کرده هستند. افرادی که از نظر فکری از جامعهٔ سنتی فاصله گرفته‌اند نیز به زبان معیار پایبندند. هستی به دلیل اینکه میخواهد ازدواج کند تن به سنتی بودن میدهد، اما آثار روشنفکری در کلام وی دیده میشود و درنتیجه زبان معیار را بیشتر استفاده میکند. این شخصیتها در قیاس با شخصیتهایی قرار میگیرند که روشنفکر نیستند. جغرافیا نیز بشدت در این امر مؤثر است، در برخی کلام شخصیتها، با جغرافیای متفاوت، عامیانه سخن گفتن و عدم پایبندی به زبان معیار بوضوح دیده میشود.

در این داستان از منظر رعایت ادب، مشاهده میکنیم که مردان مؤدبتر از زنان هستند. درنتیجه شاید نتوان نظریات لیکاف را در این بخش بصورت صددرصد تأیید کرد. شرایط مختلف است که در این داستان زبان معیار را تعیین میکند و نه صرفاً جنسیت. در این رمان نویسنده در متن و مکالمات بین شخصیتها بیشتر زبان معیار را به خدمت گرفته است. با در نظر گرفتن تعداد کم جملات عامیانه با بسامد صدوسی‌وچهار بار میتوان گفت ۸۰ درصد داستان زبان معیار دارد. از طرفی چون مردان کمتر از زنان زبان عامیانه دارند (سی‌ونه بار) میتوان به این نتیجه رسید که از زبان معیار بیشتر استفاده کرده‌اند و این متغیر زبانی مؤید نظر لیکاف نمیباشد. پیشتر اشاره شد که از نظر لیکاف مردان بیشتر از جملات عامیانه بهره میگیرند.

- هستی: «میدانی که از عرضه کردن خودم بیزارم.» (دانشور،۹:۱۳۹۷)
- لعل بانو گفت: «بسیار واضح است که کلمه موردنظر چیست؟ اما خجالت میکشم بر زبان بیاورم.» (همان،۲۰۷)
- تورانجان: «دیشب که تو رفتی آمد. سجده کردم و زمین را بوسیدم.» (همان،۲۶۹)

- خانم فرخی: «زنها با لباس بدن‌نما تردد میکنند.» (همان،۲۸۲)
- تورانجان: «من هم گاهی احساس میکنم بیمار روانیم.» (همان،۲۸۷)

«ساربان سرگردان» در این مبحث مانند «جزیرهٔ سرگردانی» است، اما شخصیتی مانند مامان عشی که علاقه‌مند به مد است و زنی ظاهرگرا را به تصویر میکشد، در ساربان سرگردان به تغییر جهان‌بینی میرسد و حتی در این داستان وی با لفظ و کلمهٔ خانومی خطاب میشود، عفت کلام دارد، رعایت شرایط را میکند و احترام بسیار زیادی نسبت به سایرین دارد و درنتیجه زبان وی از عامیانه بودن فاصله میگیرد؛ در حالیکه در جزیرهٔ سرگردانی از دشواژه‌های بسیار استفاده میکرد. مادربزرگ هستی نیز در «جزیرهٔ سرگردانی» زبان معیار را رعایت نمیکرد؛ اما در این داستان با زبانی متفاوت از سوی او و نزدیک شدنش به زبان معیار مواجهیم. درنتیجه در ساربان سرگردان حتی زنانی که قشر تحصیل‌کرده یا دارای موقعیت اجتماعی و جغرافیایی بالا نیستند نیز به زبان معیار نزدیکتر میشوند.

- مگر هستی نمیگفت: «توران جان برای گریز از تنها ماندن بود که عروس سابقش را به خانه راه داده بود؟ مگر نمیگفت: توران جان حتی روزها نمیتواند تنها ماندن را بیشتر از یک ساعت تاب بیاورد؟» (دانشور،۱۳۸۰:۱)
- هستی جلوی استاد مانی ایستاد: «استاد مثل پدر دوستتان دارم، اما همه استادان ما نه راهی نشان داده‌اند نه چاهی.» (همان،۶۵)
- فرخنده: «گفتم مرا با تو هم اتاقی کنند. نمیشد. ما هردو انفرادی هستیم.» (همان،۷۴)
- سیمین: «به او قول دادم تهران که رفتم با فرودگاه تماس میگیرم و دست را پس میگیرم.» (همان،۲۹۱)

**کاربرد زبان عامیانه**

زبانشناسان اجتماعی معتقدند زنان به خاطر موقعیت اجتماعی پایینتر خود در جامعه، بیشتر از شکلهای صحیحتر زبان استفاده میکنند، اما مردان به دنبال ساخت واژه‌های جدید و خارج از زبان معیار هستند. از نظر لیکاف، زنان کمتر از زبان عامیانه بهره میگیرند. زبان مورداستفادهٔ زنان، زبان معیار و محافظه‌کارانه است. زنان در تلاشند مؤدب سخن بگویند. شخصیتهایی که در جزیره سرگردانی، از زبان عامیانه بهره میگیرند:

۱- هستی: بین دو شیوهٔ زندگی مدرن و سنتی سرگردان است.

۲- مامان عشی: از نظر روحی آسیب‌دیده است، تحصیلات بالایی ندارد و هویت خود را فراموش کرده است و و در رنگ و لعاب زندگی اشرافی و غربزده غوطه‌ور است و آرامش درونی ندارد. در بیشتر موقعیتها محافظه‌کارانه صحبت میکند اما گاهی نیز عامیانه سخن میگوید.

۳- تورانجان: دبیر ادبیات است و تحصیلات دانشگاهی دارد اما زخم‌خوردهٔ مرگ پسرش میباشد و عروس خود را مسبب این رویداد تلخ و بی‌سرپرستی نوه‌هایش میداند و برای تسلای خاطر خود، گاه از زبان محافظه‌کارانه فاصله میگیرد و جملات عامیانه به کار میبرد.

۴- سیمین: استاد هستی است و با او روابط دوستانه دارد و جز موارد اندک، مؤدبانه سخن میگوید.

۵- گنجور: گاراژدار است و تحصیلات بالایی ندارد و در محفل دوستان و آشنایان لحنی محافظه‌کارانه دارد چون در جمع مستشاران و تحصیلکردگان، تمایل به حفظ ظاهر دارد اما در درون خانواده عامیانه سخن میگوید.

۶- خانم فرخی در خانواده‌ای سنتی با موقعیت اقتصادی مطلوب زندگی میکند و تحصیلاتی ندارد.

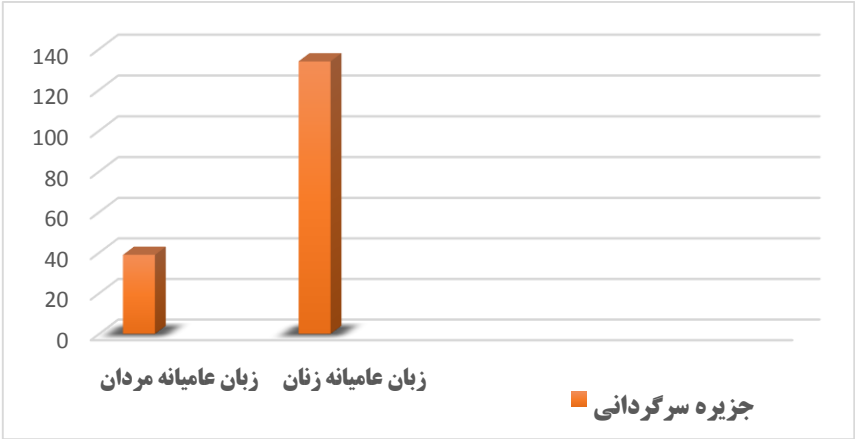
۷- زنانی که از نظر جغرافیایی فرودست هستند و در حاشیهٔ شهر زندگی میکنند و در وضعیت نابسامان اقتصادی به سر میبرند مثل حاجی معصومه، ننه مارشال، فاطمه سبزواری، زبانی عامیانه دارند.

در این داستان از کلصدوسی‌وچهار جملهٔ عامیانه‌ای که به کار رفته است، سهم زنان نودپنج بار، معادل ۷۰درصد و سهم مردان سی‌ونه بار، معادل ۲۹درصد میباشد. با توجه به آمار فوق میتوان اذعان داشت که در این داستان، نظر لیکاف مبنی بر اینکه مردان بیشتر از زبان عامیانه استفاده میکنند، مصداق نمیباید.

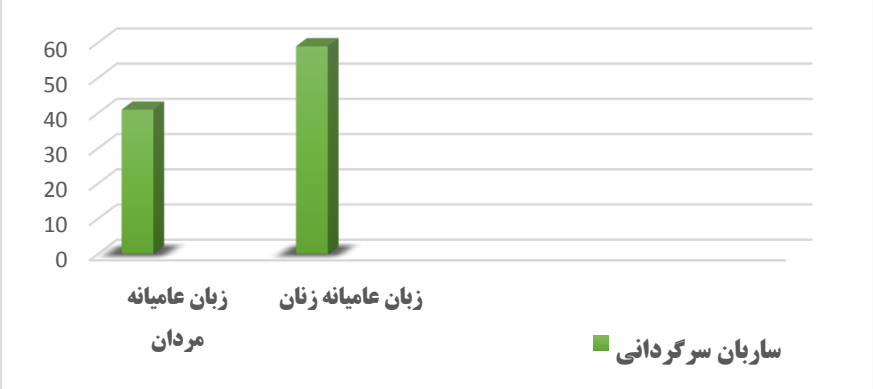
- زن موفرفری: «از بچگی به ما نگفتند زن باید لاغر باشد. هی خوردیم و هی چاق شدیم پلو، آش رشته و سیب‌زمینی سرخ‌کرده و روغن کرمانشاهی...» (دانشور،۱۳۹۷:۱۳)
- هستی: «معذرت میخواهم، همه‌تان را ترساندم دست‌وپا چلفتیم دیگر.....» (همان،۲۰)
- مادربزرگ گفت: «دختر چقدر چرند گفتی، خودت را از حنظل تلختر نشان دادی. آخر چرا؟ به مادرت نظر خوشی ندارم، اما خواستگار همه‌چیزتمامی برایت پیدا کرده.» (همان، ۴۵)
- مارشال ننه: «میرنجد ها، نمیدانید چه بدلعاب است.» (همان،۵۶)
- تورانجان: «مراد، مادرجان هستی رفته خانهٔ مادر نمک به حرامش خرحمالی، و من تنهای تنهایم.» (همان،۱۰۵)
- حاجی معصومه: «اگر به دستم بیفتی جرت میدهم ناکس.» (همان،۱۰۷)
- عشرت: «اگر بیکاری و ویرت گرفته فحش بدهی بگرد تا بگردیم.» (همان،۱۱۰)
- مهرماه: «دخترخاله، او که نمیدانست تو این تیارتها را داده‌ای، به علاوه خودت هی پرسیدی.» (همان،۱۵۳)
- فاطمه سبزواری: «نومزدت از حاجی تریاک بخرد. شور و شین میکند. از خیم دیوانه شده.» (همان،۲۱۵)

در رمان «ساربان سرگردان» صد جملهٔ عامیانه به کار رفته است که از این میان سهم زنان پنجاه‌ونه بار (۵۹درصد) و سهم مردان چهل‌ویک بار (۴۱درصد) میباشد که با یافته‌های لیکاف مبنی بر استفادهٔ بیشتر مردان از زبان عامیانه، در تقابل قرار میگیرد.

- قدسی: «از کجا میدانی که سرش به آخورهای دیگر بند نبوده؟» (دانشور،۱۳۸۰:۱)
- تورانجان: «اگر به من دست بزنی نفرینت میکنم. سق من سیاه است.» (همان، ۴۶)
- سکینه: «ده دوازده تایی هستند. اما آنها از دماغ فیل افتاده‌اند. با غریبه‌ها اخت نمیشوند، فدایت شوم.» (همان،۵۹)
- ساربان: «راه همینه که مو میرم آفتو که بالا بیاد به جده سنگ و کلوخ میرسیم.» (همان، ۱۰۸)
- هستی: «یک تار موی کاسب با معرفت می‌ارزد به صد موی یک وزیر مجیزگوی سر ادوارد مفنگی.» (همان،۱۴۱)
- مامان عشی: «یک آن به فکرت رسید با این حماقتها چه بلاها سر همه‌مان آوردی؟ بس که جوش تو را خوردم، شیرم خشک شد.» (همان، ۱۵۲)




نمودار: بسامد کاربرد زبان عامیانه در بافت متنی رمان «جزیره سرگردانی»




نمودار: بسامد کاربرد زبان عامیانه در بافت متنی رمان «ساربان سرگردانی»

## کاربرد زبان محافظه‌کارانه

در «جزیرهٔ سرگردانی» زنان با تحصیلات بالا -سیمین، هستی، مادربزرگ- در اغلب موقعیتها، زبان محافظه‌کارانه دارند. زنان با موقعیت اجتماعی پایین و تحصیلات پایین که از نظر شغلی فرودست هستند، زبان محافظه‌کارانه ندارند. شخصیتی مانند هستی نیز به دلیل عدم داشتن اعتمادبنفس و ترس از دست دادن است که زبان محافظه‌کارانه را انتخاب میکند. درنتیجه حالات روحی شخصیتهاست که بر زبان آنان تأثیر میگذارد نه جنسیت. در این داستان دویست‌ودوازده جملهٔ محافظه‌کارانه وجود دارد که از این میان، زنان با بسامد صدوده بار (۵۱درصد) از مردان با بسامد صدودو (۴۸درصد) بار پیشتاز هستند. هرچند در این نتیجهٔ آماری، اختلاف کمی وجود دارد، اما با این دیدگاه لیکاف همسوست که معتقد است زنان به علت عدم اعتمادبنفس در مکالمه و برقراری روابط شخصی و اجتماعی سعی در اثبات خود دارند و از شکل مؤدبانهٔ کلام استفاده میکنند. نکتهٔ جالب این پژوهش این است که در بین مردان سلیم (هشتاد بار) و در بین زنان هستی (هشتادودو بار) بیشترین کاربرد جملات محافظه‌کارانه را داشته‌اند. کلام سلیم از بسیاری از زنان داستان مؤدبانه‌تر است.

-تورانجان: «آقای فرخی، بیایید اینجا روی نیمکت بنشینید تا عکسهای پسرم و بچگیهای هستی را نشانتان بدهم.» (همان،۲۸)

-سیمین: «دانشجوی دانشگاه ما که نیستید؟ هستید؟» (همان،۵۱)

-هستی: «ممکن است نگه دارید خرید کوچکی بکنم.» (همان،۷۳)

-«فرخی و عیدیم را میگیرم.» (همان،۱۹۰)

-منشی: «بفرمایید بنشیند، فعلاً جلسه دارند.» (همان،۲۴۴)

در داستان «ساربان سرگردان» که قسمت دوم «جزیرهٔ سرگردانی» است، زبان شخصیتها مؤدبانه‌تر است. بخصوص در کلام دو شخصیت اصلی یعنی هستی و سلیم گفتمانهای محافظه‌کارانه بیشتر مشاهده میکنیم. تورانجان و مامان عشی که در این رمان (خانمی) خطاب میشود، زبان مؤدبانه‌تری دارند و شاید نتیجهٔ این نکته باشد که در این رمان شخصیتها در تقابل یکدیگر قرار نگرفته‌اند و تنشهای «جزیرهٔ سرگردانی» در «ساربان سرگردان» کمتر نمود دارد. بیشتر مکالمات دور از ادب، مربوط به بازجوها و پدر مراد در مواجهه با هستی است. در کل رمان، صدوهفتادوسه جملهٔ محافظه‌کارانه به کار رفته است که با وجود زنانه بودن قلم نویسنده، مردان هشتادوهشت بار معادل ۵۱ درصد و زنان هشتادوپنج بار معادل ۴۹ درصد از این متغیر زبانی استفاده کرده‌اند که خلاف نظر لیکاف منتج میشود. از نظر ایشان زنان بیشتر از کلام مؤدبانه استفاده میکنند و در بیان مکنونات فکری خود آزادانه عمل نمیکنند.

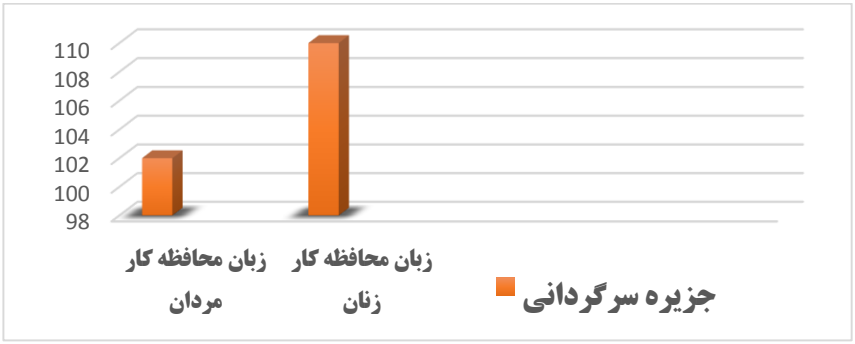
- دایه: «بس که دعا کردم، خدا شفایتان داد.» (همان، ۲۵)

- فرخنده: «از دید آنها که رد شدیم و از تیررس آنها، به شما میگویم.» (همان، ۳۲)

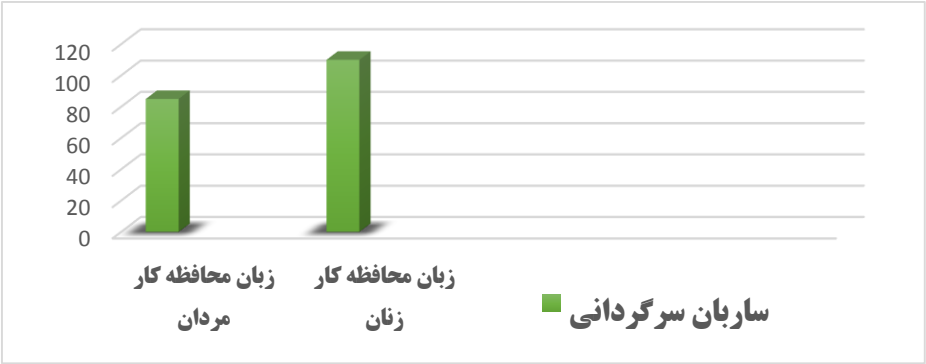
- نیکو: «آقا اجازه میدهید تحفه‌ها را باز کنیم؟» (همان، ۳۷)

- لعل: «لطفاً عقدنامه را هم با خود بیاورید.» (همان، ۱۲۲)

- هستی: «من به پول شما دست نزده‌ام. آن را قبول کنید.» (همان،۱۵۱)




نمودار: بسامد کاربرد زبان محافظه‌کارانه در بافت متنی رمان «جزیرهٔ سرگردانی»




نمودار: بسامد کاربرد زبان محافظه‌کارانه در بافت متنی رمان «ساربان سرگردانی»

قاطعیت و انقیاد

**جملات ناتمام**

ناتمام گذاشتن جمله‌ها میتواند نشانه‌ای از تردید باشد -تردید در گفتن و نگفتن- و نویسنده میتواند به این وسیله تردیدهای درونی شخصیتها را به سطح زبانی وارد کند. زنان در موارد متعدد، جملات خود را ناتمام رها میکنند و تعداد این نوع جمله‌ها در زبان شخصیتهای مرد بسیار اندک است. شخصیتهای زن و مرد در موقعیتهای اجتماعی مختلف هستند و تمامی مردها غالباً جمله‌ها را به اتمام میرسانند مگر در مواردی که در حالت خجالت‌زدگی، عشق یا سرافکندگی مالی باشند. از نظر لیکاف، زنها بیشتر کلام منقطع و جملات ناتمام دارند، زیرا زنان، معمولاً در بیان آنچه باید بر زبان بیاورند، اعتمادبنفس کافی ندارند.

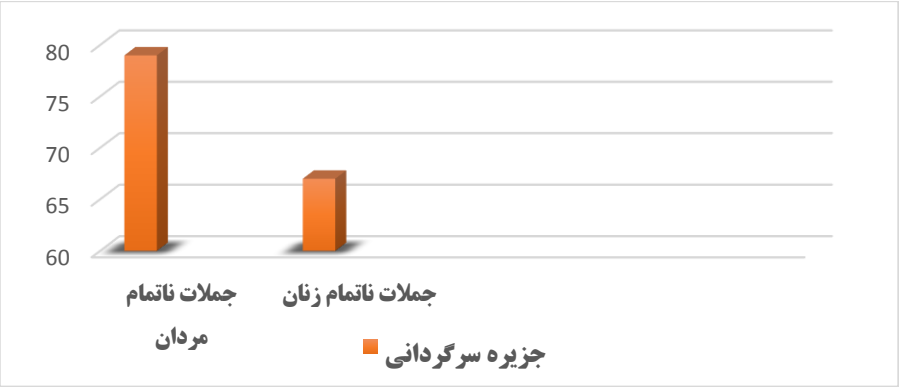
در این داستان دانشور، با توجه به مردد بودن و سرگردان بودن شخصیتها در جای‌جای داستان، با جملات منقطع مواجهیم. شاید شرایط زنان در وضعیتهای اسف‌بار، آنان را بیشتر به سمت‌وسوی زبانی سرشار از جملات منقطع سوق میدهد. در رمان جزیرهٔ سرگردانی از مجموع **صدوچهل‌وشش** جملهٔ ناتمام، مردان با **هفتادونه** بار معادل **۵۴** درصد که نسبت به زنان با **شصت‌وهفت** بار معادل **۴۶** درصد، پیشتاز هستند. از دیدگاه لیکاف زنان بیشتر جملات خود را بصورت نیمه رها میکنند، در حالیکه در این داستان مردان بیشتر از ادامهٔ کلام خود امتناع ورزیده‌اند و نتایج حاصله، از این منظر با نظریهٔ لیکاف منافات دارد.

- هستی: «به جلال آل احمد بی‌حد علاقه‌مند بودم و هستم. مردی بود که طیف داشت، چطور بگویم هاله.....» (دانشور، ۳۲:۱۳۸۰)
- حاجی معصومه: «به روح پدرم که سید اولاد پیغمبر بود قسم.....» (همان، ۱۱۰)
- مامان عشی گفت که حاضر است پیرزن هرچه بخواهد دربارهٔ پسرش بگوید.....» (همان، ۲۵۴)

دانشور در رمان «ساربان سرگردان» درمجموع **صدوبیست‌وپنج** بار، برای زنان **هفتادوسه** بار معادل ۵۸ درصد و برای مردان **پنجاه‌ودو** بار معادل **۴۲** درصد کاربرد جملات ناتمام را در نظر گرفته است. بیشتر جملات ناتمامی که زنان به کار برده‌اند براساس خویشتنداری و عدم بیان واقعیات بصورت کامل، در برابر جنس مخالف میباشد.

- هستی گفت: «اما ما که تازه عروسی کرده‌ایم. من.....» (دانشور، ۱۲:۱۳۸۰)
- حاجی معصومه: «پس آقا هادی را گرفته‌اند..... سی چه؟ (همان،۳۵)
- تورانجان: «روز قیامت جلوت را میگیرم. سر پل صراط.....» (همان،۴۶)
- زن: «در باز شد. خبر مرگت بیا برو توالت. همانجا هم آب.....» (همان،۵۳)

- هستی: «ده هزار و پانصد و نود و نه سال.....» (همان،۶۸)
- لعل: «واقعاً میخواهی به سلیم .....چرا؟» (همان،۱۲۲)
- هستی: «به مراد میگویم پول شما را پس بدهد و حالا.....» (همان،۱۵۱)
- هستی: «بگو مادر از زجرهایم ..... دلت را خالی کن.» (همان،۱۵۲)
- هستی: «شما همیشه به داد ما رسیده‌اید. شرمسارم. اما.....» (همان،۱۶۳)
- هستی: «نمیدانند مارکسیسم را انتخاب کنند یا سرمایه داری را.....» (همان،۱۷۱)
- زن گفت: امیدوار است بتواند..... (همان،۲۲۹)




نمودار: بسامد کاربرد جملات ناتمام در بافت متنی رمان «جزیره سرگردانی»

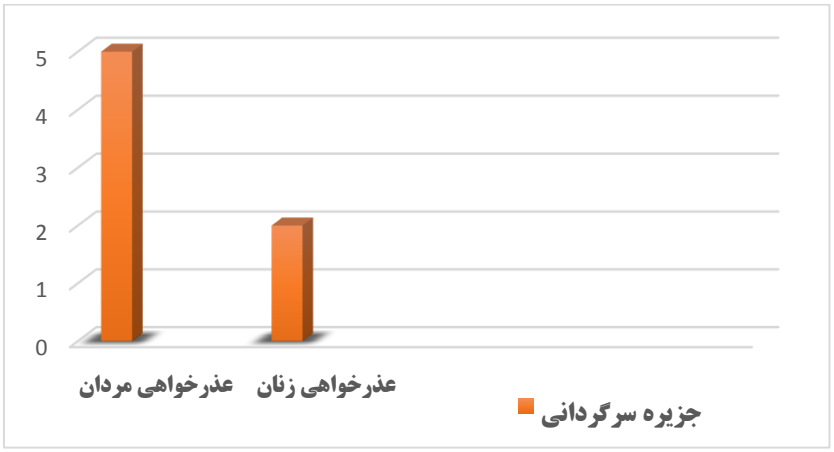
نمودار: بسامد کاربرد جملات ناتمام در بافت متنی رمان «ساربان سرگردان»

## عذرخواهیها

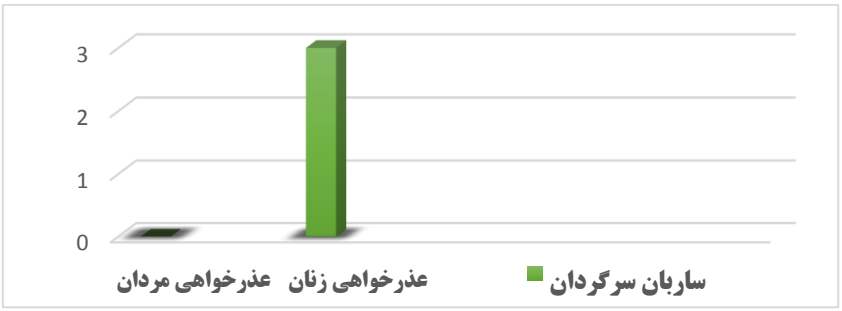
در رمان «جزیرهٔ سرگردانی» عذرخواهی بصورت بسیار محدودی به کار رفته است. از مجموع هفت جمله حاوی عذرخواهی، دو مورد مربوط به زنان معادل ۲۸ درصد و پنج مورد مربوط به مردان معادل ۷۲ درصد.

- هستی گفت: «معذرت میخواهم، همه‌تان را ترساندم.» (دانشور، ۱۳۹۷: ۲۰)
- هستی: «ببخشید که تکیه‌کلامها و سبک سخنرانی شما را دزدیدم.» (همان، ۳۲)

- مامان عشی: «خاله قزی، ببخشید که دست خالی اومدم.» (دانشور،۱۳۸۰: ۴۴)
- هستی: «خواهرشوهر محبوب من. مرا ببخش.» (همان،۶۶)
- هستی: «ببخشید در برابر آن همه تاج گل، محقرترین گل است.» (همان،۲۲۲)




نمودار: بسامد کاربرد عذرخواهی در بافت متنی رمان «جزیره سرگردانی»




نمودار: بسامد کاربرد عذرخواهی در بافت متنی رمان «ساربان سرگردان»

**فرمهای سؤالی**

روشن است که استفادهٔ زیاد از جملات سؤالی را میتوان تا حدودی نشانهٔ تردید و عدم قطعیت دانست. این موضوع بویژه در مواردی مطرح است که قصد گوینده سؤال نیست و وی میتواند برای بیان منظور خود از جملهٔ خبری استفاده کند، اما فرم سؤالی را انتخاب میکند. بررسیها نشان داده که زنان بیشتر از مردان در کلام خود از عبارات پرسشی استفاده میکنند. برخی افراد مانند لیکاف این موضوع را ناشی از عدم قطعیت و تزلزل در گفتار زنان میدانند.

**پرسشهای ضمیمهای**

پرسشهای ضمیمه‌ای عباراتی کوتاه در پایان جمله‌های خبری هستند که آن را سؤالی میکنند، مانند «اینطور نیست؟»، «مگر نه؟» و.. زبانشناسان پرسشهای ضمیمه‌ای را از کلیشه‌های زبانی زنان میدانند. لیکاف معتقد است در حوزهٔ نحو، کاربرد سؤالات ضمیمه بیشتر در زبان زنان متداول است و از خصوصیات زبان زنانه محسوب میشود و زمانی سؤالات ضمیمه مورد استفاده قرار میگیرد که شخص براستی آنچه ارائه میکند اطمینان ندارد یا به دلیل تردید و عدم قطعیت، محافظه‌کارانه گفتگو میکند.

در جزیرهٔ سرگردانی از مجموع سی‌وسه جملهٔ ضمیمه‌ای زنان با بیست‌ودو بار معادل ۶۷ درصد از مردان با یازده بار معادل ۳۴ درصد، پیشتاز هستند.

-مامان عشی: «میبری، خوب برس میزنی، اطو میکنی و زود می‌آوری. فهمیدی؟» (دانشور،۱۱:۱۳۹۷)

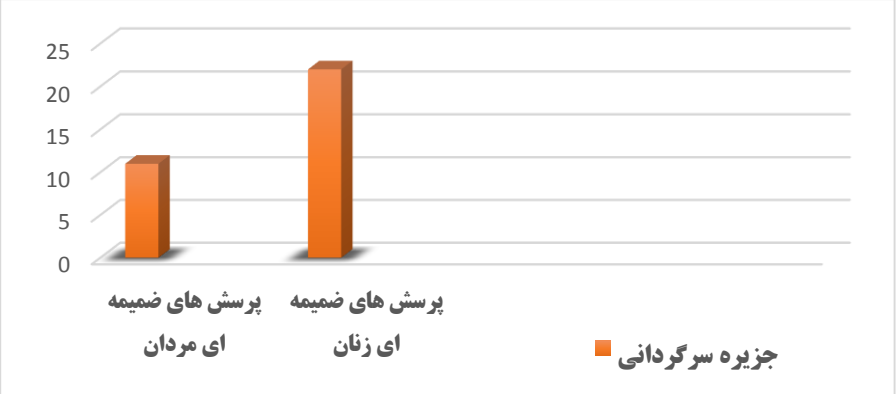
-هستی پرسید: «تو بیژنی. مگه نه؟» (همان، ۱۱۳)

-فخری: «خانم نوریان، امروز حالتان خوب است. مگر نه؟» (همان،۲۹۵)

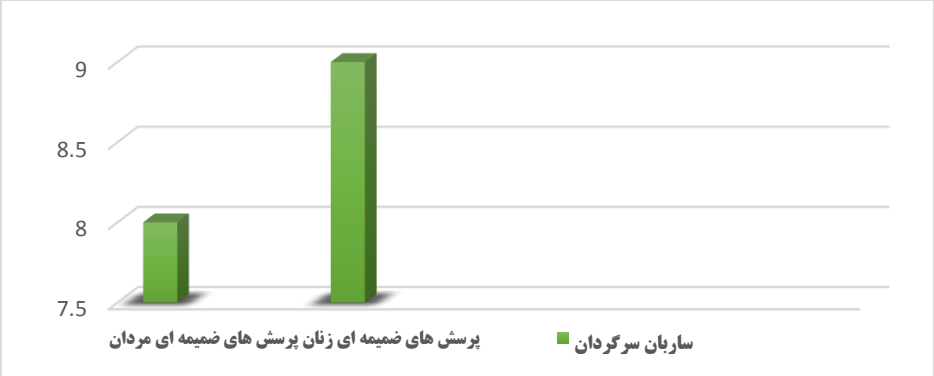
-تورانجان: «به داداشت یا آقای نویدی بگو هرروز عصر بعد از مدرسه بیاوردت اینجا. باشه؟» (همان، ۲۹۸)

در رمان «ساربان سرگردان» درمجموع هفده جمله سهم زنان از جملات ضمیمه‌ای نه بار معادل ۵۳ درصد و سهم مردان هشت بار معادل ۴۷ درصد است که با وجود اختلاف اندک آماری، نظریهٔ لیکاف، مبنی بر استفاده بیشتر زنان از پرسشهای ضمیمه‌ای، اثبات میگردد.

- هستی: «خوب به هر جهت راه روزیشان را پیدا کرده بودند. من چرا نکنم؟» (دانشور،۷۴:۱۳۸۰)
- هستی: «بیچاره مراد. مراد دیگر چرا؟» (همان،۱۲۶)
- لعل: «باید یک ضیافت به افتخار تو بدهیم و همهٔ کسانت را دعوت کنیم. نه ادی؟» (همان،۱۳۸)
- هستی: «مادر موهایت را رنگ کرده‌ای، کار فرهاد آرایشگر معروفت که نیست؟» (همان،۱۴۷)
- هستی: «طوطک، آن زن امید داشت که روزگار بهتری در پیش است. راست میگفت؟» (همان،۳۰۵)




نمودار: بسامد کاربرد پرسشهای ضمیمه‌ای در بافت متنی رمان «جزیرهٔ سرگردانی»

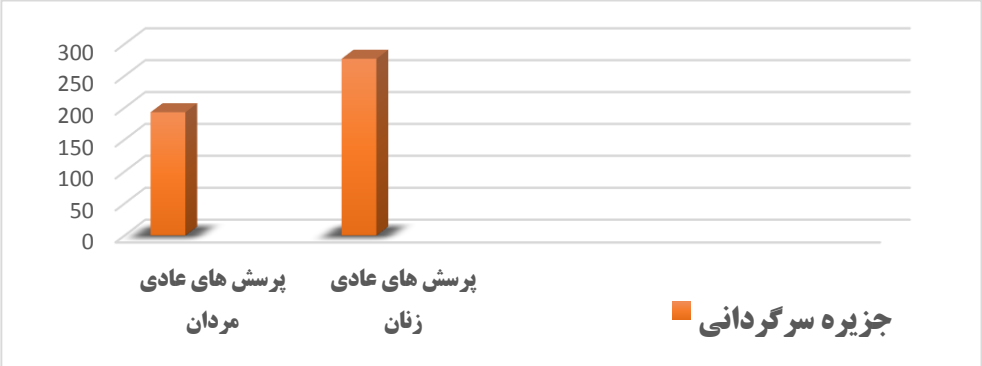



نمودار: بسامد کاربرد پرسشهای ضمیمه‌ای در بافت متنی رمان «ساربان سرگردانی»

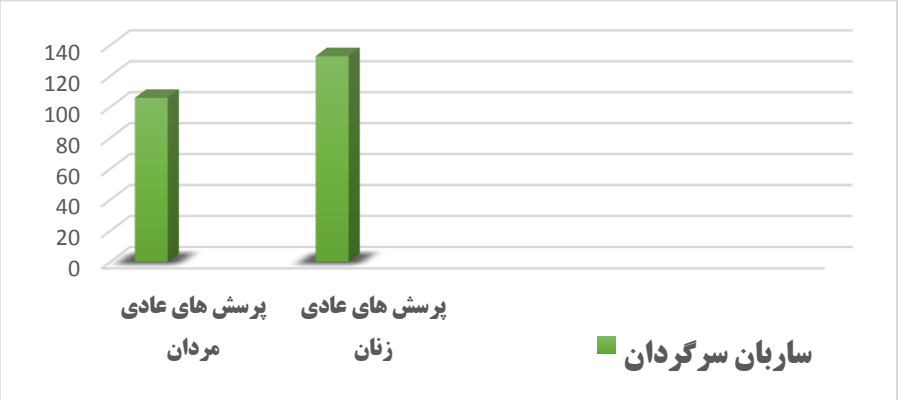
## پرسشیهای عادی

در رمان «جزیرهٔ سرگردانی»، در کلام شخصیتهای زن این داستان به دلیل عدم قطعیت و عدم اعتمادبنفس به‌کارگیری جملات پرسشی بیشتر است. از مجموع چهارصدوهفتاد جملهٔ پرسشی عادی، زنان ۲۷۷ بار معادل ۵۹ درصد و مردان ۱۹۳ بار معادل ۴۱ درصد از جملات پرسشی بهره گرفته‌اند که نظریهٔ لیکاف و دیگر زبانشناسان را مبنی بر استفادهٔ بیشتر زنان از جملات پرسشی تأیید میکند.

- کشور: «دخترت را شوهر میدهی؟» (دانشور، ۱۳۹۷: ۱۲)
- مهرماه: «حتی میزنی زیر شهادت بخت اولت؟» (همان، ۱۱۱)
- مامان عشی: «صبر کن کارت دارم. چرا با من سرسنگینی؟» (همان،۱۳۹)
- فاطمه سبزواری: «میگوید نومزدت را گرفته‌اند و همه لو رفته‌اند؟» (همان،۲۳۶)
- سیمین: «چرا میخواهی من گریه کنم؟ چرا باید به شما درس زبونی و ضعف نفس بدهم؟» (همان،۲۶۷)




نمودار: بسامد کاربرد پرسشهای عادی در بافت متنی رمان «جزیرهٔ سرگردانی»
در گفتار مردان و زنان




نمودار: بسامد کاربرد پرسشهای عادی در بافت متنی رمان «ساربان سرگردان»

## کلام مشارکتی و رقابتی

### تصدیق‌گرها

تصدیقگرها (پاسخهای کوتاه) به عباراتی گفته میشود که دیدگاه مثبت شنونده را نسبت به گوینده، بیان میدارد. پیش از این نیز اشاره شد که زنان می‌آموزند چندان قاطعانه یا آمرانه سخن نگویند و در پاسخ به درخواستهای طرف مقابل کمتر عدم پذیرش دارند و از تصدیقگرها بیشتر از مردان استفاده میکنند. در این رمان، نویسنده تلاش دارد تا با توجه به هرکدام از شخصیتها و وضعیتی که در آن گرفتارند، نوع جمله‌های وی را تعیین کند. زنان در زندگی خود با چالش بیشتری مواجهند و سرگردانیهایشان در تصمیم‌گیری بیش از مردان است. از مجموع پنجاه‌وشش تصدیقگر موجود در رمان، سی‌وشش مورد متعلق به زنان معادل ۶۴ درصد و بیست مورد متعلق به مردان معادل ۳۶ درصد میباشد و قویاً با نظر لیکاف همسویی دارد.

- مامان عشی گفت:«پس چی؟» (دانشور،۱۰، ۱۳۹۴)
- هستی: «البته.» (همان،۴۱)
- هستی گفت: «یقیناً.» (همان،۴۲)
- هستی: «بله.» (همان،۴۲)
- سیمین: «ببر.» (همان، ۵۴)
- توران ان: «بله بله شما؟» (همان،۱۰۵)
- عشرت: «آره خوب یادم است.» (همان، ۱۱۱)
- تورانجان: «چرا، یادم است.....»(همان،۱۴۵)

لیکاف معتقد است تفاوتهای زبانی زن و مرد انعکاس‌دهندۀ روابط فرهنگی جامعه است. پیش از این نیز اشاره شد که زنان می‌آموزند چندان قاطعانه یا آمرانه سخن نگویند و در بیان نظرات و عقاید خود دچار تردید هستند. بیشتر از جملات پرسشی استفاده میکنند.

کلام مشارکتی و رقابتی در «جزیرهٔ سرگردانی» از سوی زنان داستان بوفور، به کار گرفته شده است. کلام رقابتی غالباً از سوی شخصیتهای زن بگونه‌ای بیان شده است که بازتاب‌دهندهٔ عدم قطعیت کلام آنان است و در شواهد ارائه‌شده بخوبی نمود یافته است. در کلام رقابتی چندین پرسش در پی هم می‌آید -زیرا زنان داستان به دنبال ایجاد ارتباطند و اعتمادبنفس لازم در گفتگوهای خود را ندارند- درنتیجه به‌منظور اجتناب از ارائهٔ جملات امری، از جملات رقابتی و مشارکتی بهره میگیرند. دانشور در این داستان چهل‌ونه بار از کلام مشارکتی بهره جسته است که از این میان زنان سی‌وشش بار و مردان سیزده بار، این متغیر را در کلام خود به کار گرفته‌اند.

-زن موفرفری پرسید: «شما چرا سونا آمده‌اید؟ شما که هیکلتان نقصی ندارد.» (دانشور،۱۳۹۴، ۱۷)

-خانم فرخی: «عروسم را این دفعه خودم انتخاب میکنم. چیزی ندارد؟ چه بهتر.» (همان،۱۹)

-هستی: «چرا کراوات نبسته؟ ناسلامتی اولین قدم خواستگاری را برداشته.» (همان، ۲۹)

-هستی: «باید مرا همانطور که هستم قبول کند. نمیخواهد؟ چه‌بهتر.» (همان، ۳۸)

-سیمین: «پس چطور وارد دانشگاه شدید؟ بدون کارت کسی را راه نمیدهند.» (همان، ۵۱)

-سیمین: «بعلاوه همهٔ اینها به شما چه مربوط است؟ شما که گفتید ساواکی نیستید.» (همان، ۵۲)

-توران جان: «خوب زهرم را به که بریزم؟ به هرکه دم دستم است.» (همان، ۱۵۵)

-حاجی معصومه: «چرا نیامدی آلونک خودم؟ اما امروز تریاک ندارم به حجرالأسودی که....» (همان،۲۳۲)

-هستی: «آخر چرا با مادر من؟ دوتا منشی ترگل‌وورگل دارید.» (همان، ۲۴۹)

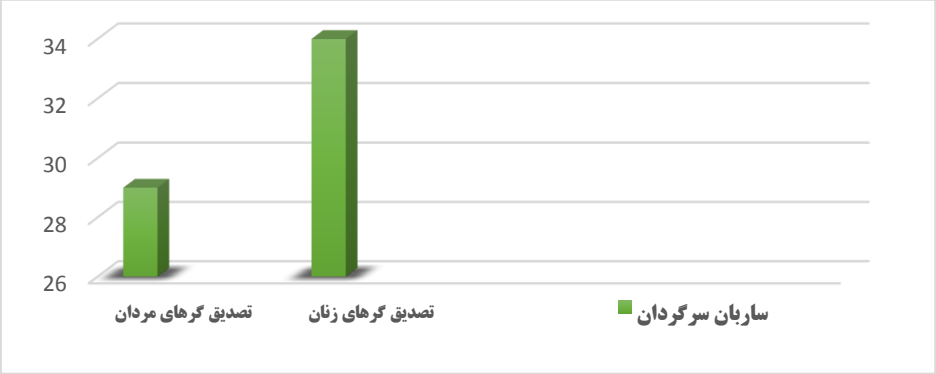
در رمان «ساربان سرگردان» زنان بیشتر از تصدیقگرها بهره جسته‌اند. هستی در «جزیرهٔ سرگردانی» مقابل سلیم مطیع بود و با استفاده از تصدیقگرها سعی داشت روابط عاطفی خود و سلیم را استمرار ببخشد. ولی در «ساربان سرگردان» در برابر سلیم مطیع محض نیست و گویی به بیداری و آگاهی رسیده است و درکل به لحاظ فکری و جهان‌بینی زنان تا حدودی از تردید و دوراهی، رهایی یافته‌اند؛ اما معالوصف، کاربرد تصدیق‌گرها از سوی زنان، دارای بسامد بیشتری است. مجموعاً شصت‌وسه تصدیقگر به کار رفته است و سهم زنان سی‌وچهار بار معادل ۵۴ درصد و سهم مردان بیست‌ونه بار معادل ۴۶ درصد میباشد و بیانگر این است که نویسنده این مؤلفهٔ زبانی را میشناسد و بدرستی به خدمت گرفته است.

- فرخنده: «بله. مگر شما نمیدانستید؟» (همان،۳۲)

- حاجی معصوم: «خو البته که یادمه.» (همان، ۳۴)

- هستی: «چرا خانم.» (همان،۴۱)

نمودار: بسامد کاربرد تصدیقگرها در بافت متنی رمان «جزیرهٔ سرگردانی»




نمودار: بسامد کاربرد تصدیقگرها در بافت متنی رمان «ساربان سرگردان»

**کلام رقابتی**

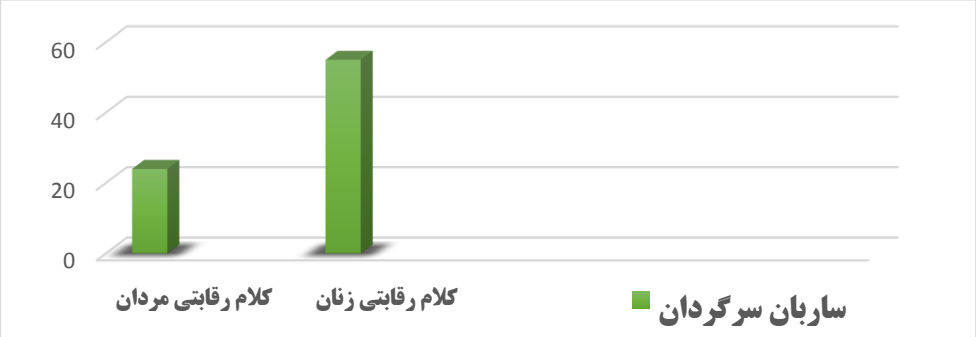
دانشور در این رمان نیز بسامد بیشتر برای زنان قائل شده است. از مجموع هفتادونه کلام رقابتی موجود در داستان، زنان با پنجاه‌وپنج مورد معادل ۷۰ درصد از مردان با بیست‌وچهار مورد معادل ۳۰ درصد پیشتاز هستند و شاهد فرودستی جایگاه زنان هستیم. در این داستان مطابق نظر لیکاف مردان سلطه‌گر و زنان مشارکت‌طلب میباشند.

- سیمین میپرسد: «دانشجوی ما که نیستید؟ هستید؟.... پس آنچه تو و امثالت به من یاد داده‌اید چی؟ خوانده‌ها و شنیده‌هایم چی؟» (دانشور،۱۳۹۳، ۶۱)
- هستی گفت: «من آن‌طرف قضیه را نگاه میکنم: خود شاه و خانم همشیره، از تن دادن به چنان توطئه‌ها، رنج نکشیده‌اند؟ حتی یک آن؟ از توطئه‌های خودشان و اطاعت از توطئهٔ بیگانگان؟» (همان، ۸۰)
- تورانجان: «مگر خدا مرا به صورت خود نیافریده؟ مگر نور خود را در دلم به ودیعه نگذاشته؟ این حرفها فقط برای سر کلاس خوب است؟.....» (همان، ۹۵)
- حاجی معصومه: «آقابک خوبه؟ خوشه؟ سرحاله؟ فردا می‌آید؟» (همان، ۲۳۲)
- سیمین: «چرا میخواهی من گریه کنم؟ چرا باید به شما درس زبونی و ضعف نفس بدهم؟» (همان، ۲۶۷)
- هستی؟ «داری چکار میکنی؟ خوابیده‌ای یا نشسته‌ای؟» (همان، ۲۹۵)
- مامان عشی: «کجا برایشان آپارتمان میخرید؟ آقای فرخی؟» (همان، ۳۱۵)

در رمان «ساربان سرگردان»، نودوچهار بار از کلام رقابتی استفاده شده است که چهل مورد را مردان معادل ۴۳ درصد و پنجاه‌وچهار مورد را زنان معادل ۵۷ دردصد به کار برده‌اند و این آمار نشان از تطابق با نظریهٔ لیکاف دارد که معتقد است زنان بیشتر از جملات پرسشی استفاده میکنند و در بیان اطلاعات و خواسته‌های خود، کمتر از مردان از جملهٔ خبری بهره میگیرند؛ البته در این رمان برخلاف «جزیرهٔ سرگردانی» سؤالات زنان در جهت تردیدها و اضطرابهای درونی و سرگردانیهایشان نیست، بلکه آگاهانه است.

- حاجی معصومه: «بنازم قدش را. خوبه؟ خوشه؟ کم وکسری نداره؟» (دانشور، ۱۳۹۳،۳۵)
- هستی: «آیا سلیم زندانیها و حتی عمه خانم را خریده بود؟ حتی بازجو را؟ بازجویی که سرسری..... امید. امید اما چرا شماره گنجور؟ یعنی سلیم ترسیده شمارهٔ خودش را بدهد؟» (همان،۵۷)
- فرخنده: «عده‌شان کم است؟ باشد. مگر فیدل کاسترو چند یار همراه داشت؟» (همان،۷۱)

نمودار: بسامد کاربرد کلام رقابتی در بافت متنی رمان «جزیرهٔ سرگردانی»




نمودار: بسامد کاربرد کلام رقابتی در بافت متنی رمان «ساربان سرگردان»

### جملات تعجبی و عاطفی

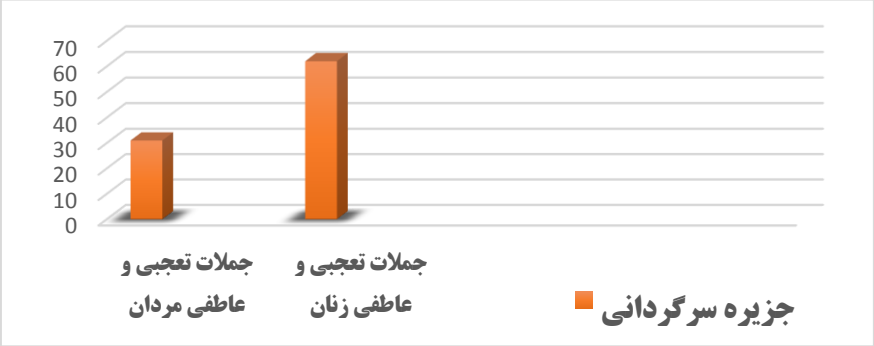
در مقابل خشونت واژگانی که ویژگی رفتار زبانی مردان در نظر گرفته میشود، زنان تمایلی به کاربرد اصطلاحات و عبارات تعجبی و ندایی خاص دارند که از ویژگیهای شاخص رفتاری آنان محسوب میشود. (جان نژاد، ۱۳۸۰: ۱۱۹) جملات و عبارات عاطفی تعجبی را به دو گروه مختلف تقسیم‌بندی کرده‌اند: گروه اول آنهایی هستند که با جنس مؤنّث گویشور و ویژگیهای بیولوژیکی او مرتبطند؛ مثل «شیرمو حلالت نمیکنم». گروه دوم اصطلاحاتی هستند که با جنس مونّث گویشور ارتباطی ندارند. (نجفی عرب،۱۳۹۴: ۴۱۳) همچنین انواع تحسین، ابراز محبت و... را میتوان در شمار این جملات به حساب آورد. میتوان جملات و عبارات عاطفی را در دو بخش مورد بررسی قرار داد. بخش اول آنهایی هستند که مختص زنان است و با مختصات فیزیکی آنان ارتباط دارد. مثل: «شیرمو حلالت نمیکنم» که در کلام مردان به چشم نمیخورد. بخش دوم اصطلاحاتی است که تنها در کلام زنانه وجود دارد؛ مانند: «اوا خدا مرگم بده.»

در «جزیرهٔ سرگردانی» و «ساربان سرگردان» این جملات را زیاد میبینیم، زیرا شخصیتها در شرایطهای روحی مختلف با توجه به وضعیت اجتماعی این جملات را به کار میگیرند. از میان نودوسه مورد مشاهده‌شده در این رمان، شصت‌ودو مورد معادل ۶۷ درصد به زنان و سی‌ویک مورد معادل ۳۳ درصد به مردان اختصاص یافته است که نظر لیکاف را تأیید میکند.

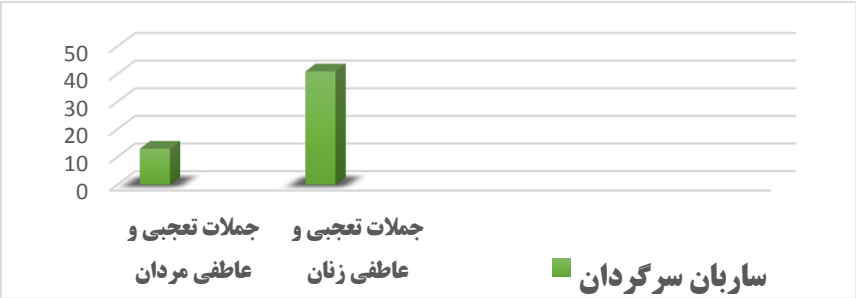
-مارشال ننه: «میرنجدها، نمیدانید چه بدلعاب است!» (همان، ۵۶)
-تورانجان: «بترکه چشم حسود، خودی و بیگانه.» (همان، ۸۲)
-حاجی معصومه: «قدت را بنازم هستی خانم.» (همان، ۱۹۲)
-هستی گفت: «کاش میشد. کاش میشد دردها را قسمت کرد.» (همان)
-مامان عشی: «تو دیگر در دهنت را بگذار!» (همان، ۲۵۳)
-تورانجان: «گنجعلی گاراژدار را باش. چه غلطهای زیادی!.... نه خیر!» (همان، ۲۸۶)
-فرخی: «دست مریزاد. حقا که عروس دانایی پیدا کرده‌ای.» (همان،۳۱۶)
-فاطمه سبزواری: «الهی همیشه بروی عروسی. الهی باقلاپلو....» (همان، ۳۱۷)

در این رمان از لحاظ بسامد متغیر جمله‌های عاطفی و تعجبی، درمجموع پنجاه‌وچهار بار، چهل‌ویک مورد در کلام زنان معادل ۷۶ درصد و سیزده مورد معادل ۲۴ درصد در کلام مردان معادل دیده میشود. ارتباط عاطفی بین شخصیتها آگاهانه و صمیمانه است. نظر لیکاف و دیگر محققان حوزۀ زبانشناسی که اعتقاد دارند زنان بیشتر از جملات عاطفی و تعجی بهره میگیرند، اثبات میشود.

- خانم فرخی «عزیز. مادر بفدایت.» (دانشور، ۱۳۹۳: ۸)
- سکینه: «چشم‌بند را طوری بسته‌ام که فدایت شوم، بتوانید ببینید.» (همان،۵۸)
- هستی: «ای سکینه نمک‌نشناس!» (همان،۶۷)
- فرخنده: «زندداش عزیزم. تو هنرمندی.» (همان،۷۷)
- لعل: «چه خوب.» (همان،۱۲۲)
- تورانجان: «خانم همسایه! - چه خانم خوبی!- .....» (همان،۱۶۰)
- شهربانو: «شما را به خدا حالا نخوابید.» (همان)




نمودار: بسامد کاربرد جملات تعجبی و عاطفی در بافت متنی رمان «جزیرۀ سرگردانی»




نمودار: بسامد کاربرد جملات تعجبی و عاطفی در بافت متنی رمان «ساربان سرگردان»

### کاربرد جملات امری

به این نکته باید توجه داشت که مردان، سلطه‌طلب و در مکالمات در پی غلبه بر هم‌صحبت خود و نشان دادن برتریشان هستند؛ خود این امر باعث میشود آنان بیشتر از صورتهای آمرانه بهره گیرند؛ اما سازمان گروه‌های زنانه غیرسلسله‌مراتبی و مبتنی بر مشارکت و تشریک جمعی است، همچنین زنان در مکالمات در پی برقراری تعامل و ارتباط مثبت با دیگران هستند. این عوامل باعث شده است آنان بجای استفاده از دستورات مستقیم، بیشتر منظورشان را پیشنهاد دهند یا آن را بطور غیرمستقیم مطرح کنند. (نجفی‌عرب، ۱۳۹۴: ۳۹۹)

درنتیجه زبان مردانه قدرتمندانه و آمرانه است و زبان زنان غالباً نیازمند تأیید است. زنان به دنبال تعاملند، درنتیجه بیشتر منظور خود را بصورت پیشنهادی بیان میکنند. در داستانهای منتخب نیز غالباً از سوی مردان است که با جملات امری مواجهیم و این جملات از سوی زنان کمتر است.

### جملات امری تشدیدی

تشدیدکننده‌ها عباراتی مانند فقط، حتماً، هیچ، اصلاً، فقط، واقعاً، خیلی، حقیقتاً، صددرصد و... هستند که شدت و تأکید را به گفتار می‌افزایند. (نجفی‌عرب، ۱۳۹۴: ۲۶۰) لیکاف بر این باور است که زنان برای تأکید بر گفتار خود از آهنگ قویتر جملات و تشدیدکننده‌هایی مانند so، very، such استفاده میکنند. آنها در توصیف هر چیزی با شدت بیشتری عمل میکنند، اما مردان معمولاً به یک توصیف ساده و خنثی اکتفا میکنند. پوینتون (۱۹۸۹) نیز تأیید میکند که زنان در گفتار خود از تشدیدکننده‌های بیشتری نسبت به مردان استفاده میکنند.

دانشور در این رمان، دویست‌ودوازده بار از جملات امری تشدیدی استفاده کرده است. با توجه به نظریهٔ لیکاف، باید برای مردان سهم بیشتر در نظر گرفته میشد تا سلطه‌جویی و قطعیت سخن آنان، عیان گردد اما میبینیم که نویسنده صدوده مورد معادل ۵۲ درصد را به زنان و صدودو مورد معادل ۴۸ درصد به مردان اختصاص داده است و با نظر لیکاف و دیگر پژوهشگران این حوزه، همخوانی ندارد.

-مامان عشی: «میبری، خوب برس میزنی، اطو میکنی و زود می‌آوری. فهمیدی؟» (همان،۱۱)

-سیمین: «بگیر بنشین و سخت نگیر.» (همان، ۵۷)

-مهرماه: «دخترخاله، به آقای شغال پول بده یک شعر با ماده‌تاریخ بگوید و...» (همان)

-بیژن: «بگذار روی مخدهٔ وسط.» (همان،۱۱۸)

-هستی: «همین‌جا پیاده‌ام کن.» (همان،۱۳۷)

-مامان عشی: «صبر کن کارت دارم.» (همان،۱۳۹)
-حسین: «آقا روی زمین بخوابید.» (همان،۱۴۸) مهرماه: «شبها بگذار توی گوشهایت.....» (همان،۱۵۴)
-پرستار: «حرفم را قبول کن.» (همان،۲۱۸)
-تورانجان: «هستی، مادر! برو پیش سیمین خانمت، شب را هم همان‌جا بمان.» (همان، ۲۶۱)
-سیمین: «پاشو جانم، کنار بخاری بنشین.» (همان، ۲۶۳)

دانشور در «ساربان سرگردان» نیز برخلاف نظریهٔ لیکاف گام برداشته است و از مجموع صدوبیست‌وشش جملهٔ امری تشدیدی، شصت‌وهفت مورد معادل ۵۳ درصد را به زنان و پنجاه‌ونه مورد معادل ۴۷ درصد به مردان اختصاص داده است و دیدگاه لیکاف با نتیجهٔ حاصل از داده‌های این متغیر، همخوانی ندارد.

- هستی: «آقا نواز، بروید شام بخورید. هروقت زنگ زدم بیایید.» (همان،۱۳۰)
- طوطک: «در ژرفا شیرجه بزن تا مروارید را به کف آری.» (همان،۱۳۳)
- مادر: «آبجی که راحت شد. تو و شاهین هم باید بیایید.» (همان،۲۳۲)
- تورانجان: «هستی! شاهین را هم بیدار کن بگو بیاید.» (ص ۲۳۴)
- خانم دکتر: «نفس عمیق بکش.» (همان،۲۶۰)
- هستی: «مراد باز هم بگو. از ساربان بگو.» (همان،۲۶۲)
- سیمین: «هستی! سری به جبهه بزن.» (همان،۲۹۰)

**جملات امری تعدیلی**

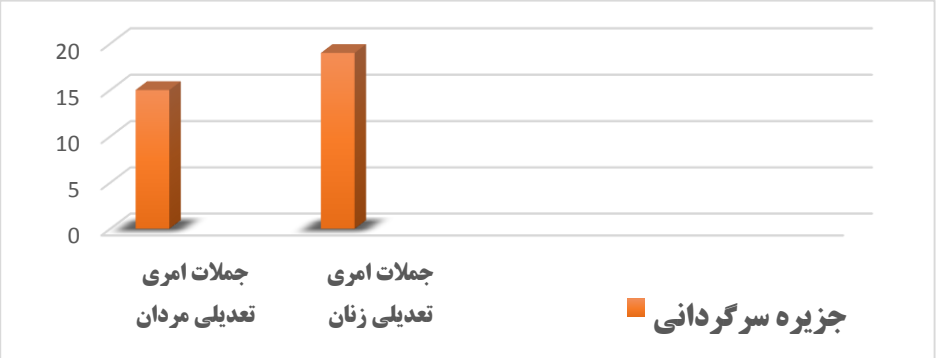
طبق بررسیهای انجام‌شده، در این رمان دانشور، بیشتر شخصیتهای مرد مؤدبانه صحبت میکنند و در خواستهای خود را با استفاده از عبارات عاطفی مثل دخترم، عزیز و نور چشمم، مطرح میکنند و مردانی بی‌نزاکت هستند که یا عمال حکومتیند یا از از مستشاران آمریکایی هستند. ولی با توجه به شواهد و قلم زنانهٔ نویسنده، بسامد جملات امری تعدیلی درمجموع سی‌وچهار مورد، در گفتار زنان نوزده مورد معادل ۵۶ درصد و در گفتار مردان پانزده مورد معادل ۴۴ درصد میباشد. هر چند این متغیر زبانی در شخصیتهای زن رمان بیشتر است و دیدگاه لیکاف را اثبات میکند، اما تعداد کم جملات امری تعدیلی نسبت به جملات امری تشدیدی در کلام زنان، قابل توجه است.

-هستی: «لطف کنید.» (همان،۲۵)
-هستی: «مادر جان، کمی آرد نخودچی بزنید.» (همان، ۳۷)
-زن: «اگر ممکن است حلوا را در بشقاب دیگری بریزید.» (همان، ۵۵)
-سیمین: «..... لطفا در کار نقاشیت با عینک خودت ببین.» (همان،۶۱)
-تورانجان: «یادت باشد در را محکم به هم بزنی.» (همان، ۱۰۶)
-مامان عشی: «هرکس توانست مثل من بنشیند.» (همان، ۱۲۵)
-قدسی بلند گفت: «خانمها شیرینی میل بفرمایید.» (همان: ۱۵۷)

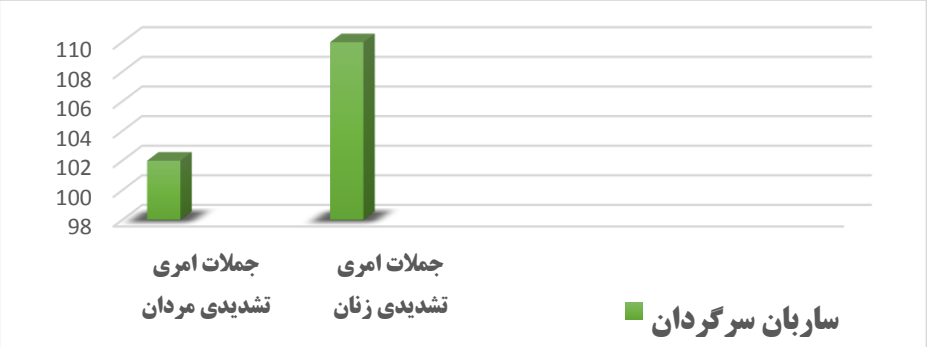
در رمان «ساربان سرگردان» از مجموع شانزده مورد، زنان دوازده مورد معادل ۷۵ درصد و مردان چهار مورد معادل ۲۵ درصد را به کار برده‌اند و این یافته‌ها مبین تأیید نظریهٔ لیکاف و دیگر زبانشناسان این حوزه است.

- مادر: «عزیز یکبار دیگر زنگ را بزن.» (همان،۱۴)
- سلیم: «بله بفرمایید.» (همان،۱۶)
- ویکی شکوهی: «بفرمایید تو با خاله قزی من آشنا بشوید تا من بروم چای دم کنم.» (همان،۴۲)

- هستی: «حالا لطفاً آن عقدنامه را که با هم بستیم بدهید پاره کنم.» (همان،۱۲۳)
- لعل: «لطفاً عقدنامه را هم با خود بیاورید.» (همان،۱۲۲)
- هستی: «آقا نواز میشود بروید و روزنامه‌های کیهان و اطلاعات را برایم بخرید. صبر کنید بروم پول بیاورم.» (همان، ۱۲۹)




نمودار: بسامد کاربرد جملات امری تعدیلی در بافت متنی رمان «جزیرهٔ سرگردانی»




نمودار: بسامد کاربرد جملات امری تشدیدی در بافت متنی رمان «ساربان سرگردانی»

## نتیجه‌گیری

ساختار جمله‌ها و چیدمان واژه‌ها در هر اثر نمایندهٔ سبک دستوری و نحوی آن است که در پایان به شناخت و تبیین سبک نویسندهٔ آن می‌انجامد. پژوهش حاضر به شیوهٔ تحلیلی-تطبیقی تلاش میکند تا نشان دهد که سیمین دانشور بعنوان نویسنده‌ای که دربارهٔ زنان مینویسند، چگونه ساختهای دستوری و نحویِ نشاندارِ مختلف و متنوّع را با ملاحظهٔ بافت زبانی و موقعیتی در خدمت القای معنی و پیام موردنظر خویش قرار داده است؟ با توجه به این هدف، برخی ساختهای نحویِ نشاندار بر مبنای نظریهٔ DSL بصورت تطبیقی تحلیل شده تا ضمن نشان دادن جزئیاتی از هنرِ زنانه‌نگاری این نویسنده در زمینهٔ الگوها و ساختارهای نحوی، به شناخت شگردهای آنها در بازنمایی جایگاه اجتماعی زنان از طریق ساختارهای نحوی پی برده شود. در میان ساختهایِ نشاندارِ نحوی، بیشتر بر «جابجایی اجزای جمله» و «تغییرات آرایش نحوی» تمرکز شده است. یافته‌های پژوهش نشان میدهد که این

نویسنده با خودآگاهی، برخی ساختهای نحوی را بطور معناداری در خدمت القای معنی و جلب توجّه مخاطب قرار داده‌اند و فرضیه‌های مدّنظر رابین لیکاف در زمینهٔ تأثیر جایگاه اجتماعی زنان بر الگوهای گفتاری آنها را تأیید کرده‌اند. زبان فارسی برخلاف سایر زبانها از جمله انگلیسی، ظرفیت بالقوّهٔ بزرگی در زمینهٔ الگوهای نحوی در اختیار کاربران این زبان در حوزهٔ نظم و نثر قرار میدهد. در سالهای اخیر با رونق گرفتن مطالعات میان‌رشته‌ای بین «ادبیات و زبان‌شناسی»، مباحثی مانند «ادبیات مردانه»، «ادبیات زنانه» و «مردانه‌نویسی» و «زنانه‌نویسی» مدّنظر پژوهشگران متعددی قرار گرفته که هرکدام از زاویهٔ دید خاص خود به این مقوله نگریسته‌اند. اهمیت اصلی اینگونه مطالعات، توجه به رابطهٔ بین «زبان» و «جنسیت» است. با توجه به اهمیت نوع ادبی «رمان» و بطور خاص «رمانهای زنان»، ضرورت مطالعهٔ شاخصهای زبانی و بطور خاص مؤلفه‌های نحوی در ارتباط با مقولهٔ جنسیت در این نوع ادبی، میتواند در مسیر مطالعات سبک‌شناسی ادبی آثار زنان راهگشا و مؤثر باشد.

## مشارکت نویسندگان

این مقاله حاصل دستاورد رسالهٔ دورهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی است. خانم دکتر لطیفه سلامت باویل راهنمایی این رساله را بر عهده داشته و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. خانم رؤیا رحیمی نیز بعنوان پژوهشگر این رساله، در گردآوری داده‌ها و تنظیم نهایی متن نقش داشته است. جناب آقای دکتر احمد خیالی خطیبی نیز نقش مشاور این پژوهش را ایفا کردند. درنهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر است.

## تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر و قدردانی خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی و همچنین داوران رساله که نویسندگان را در انجام و ارتقای کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام کنند.

## تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این پژوهش در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمام نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این پژوهش طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

## REFERENCES

Batani, Mohammad Reza (2015). Description of Persian grammar structure, Tehran: Amirkabir.

Todorov, Tzutan (1377). Bakhtin's Dialogue Logic, translated by Dariush Karimi, Tehran: Markaz.

Jurjani, Abdul Qahir (1984). Dalai al-Ijaz, suspension of Mahmoud Mohammad Shakir, Cairo: Al-Khanji School.

Daneshvar, Simin (2001), Sarban Sarbandari, Tehran: Khwarazmi. 5. Daneshvar, Simin (2017), Wandering Island, Tehran: Kharazmi.

Raskhmohand, Mohammad (2013). "Investigating the interaction of syntax and phonology in the construction of Persian information", Proceedings of the 6th Linguistics Conference of Allameh Tabataba'i University, 143-166.

Seyed Qasim, Leila; Muezzin, Ruhollah (2013). "Examination of the similarities of Abdul Qahir Jarjani's theories in the pragmatics of language and Holliday's role-ism", Adab Pazhuhi, No. 28, 111-130.

Shafii-Kadkani, Mohammad Reza (1379). Poetry music, Tehran: Age, 6th edition.

------ (2012) Resurrection of words, Tehran: Sokhn, first edition.

Fatuhi, Mahmoud (2011). Stylistics (theories, approaches and methods), Tehran: Sokhn, first edition.

Farshidord, Khosrow (2010). Synthesis and derivation in Persian language, by Mohammad Reza Shabani, Tehran: Zavvar.

Lazar, Gilbert (2005). The formation of the Persian language, translated by Mehsti Bahraini, Tehran: Hermes and Center for the Dialogue of Civilizations.

Mill, John Stewart (2016), Inferiority of Women, translated by N. Nourizadeh, Tehran: Qaseida-Sera Publishing House.

Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz and Dehghani, Maryam (2012), The relationship between language and gender in the contemporary Persian novel: a review of six novels, Women in Culture and Art, Volume 5, Volume 4: pp. 543-565.

Mahmoudi Bakhtiari, Behrouz and Dehghani, Maryam (2012), The relationship between language and gender in the contemporary Persian novel: a review of six novels, Women in Culture and Art, Volume 5, Number 4: pp. 543-556.

Mokhtari, Qasim and Derakhshan, Masoumeh (2014), "Comparative study of linguistic and intellectual style and analysis of gender language in the poems of Parvin Etisami and Nazq-ul-Malakeh", Comparative Literature Research Quarterly, Volume 5, Number 17: pp. 125- 105.

Najafi, Abulhasan (2007). Basics of Linguistics, Tehran: Nilofar.

**فهرست منابع فارسی**

باطنی، محمدرضا (۱۳۸۵). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*، تهران: امیرکبیر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۹۸۴). *دلائل الاعجاز*، تعلیق محمود محمد شاکر، قاهره: مکتبهٔ الخانجی.

دانشور، سیمین (۱۳۸۰)، *ساربان سرگردانی*، تهران: خوارزمی.

دانشور، سیمین (۱۳۹۷)، *جزیرهٔ سرگردانی*، تهران: خوارزمی.

راسخ‌مهند، محمد (۱۳۸۳). «*بررسی تعامل نحو و واج‌شناسی در ساخت اطلاعی فارسی*»، مجموعه مقالات ششمین کنفرانس زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۴۳-۱۶۶.

سید قاسم، لیلا؛ مؤذن، روح‌الله (۱۳۹۳). «*بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی در کاربردشناسی زبان و نقش‌گرایی هالیدی*»، ادب پژوهی، شمارهٔ ۲۸، ۱۱۱-۱۳۰.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). *موسیقی شعر*، تهران: آگه، چاپ ششم.
------ (۱۳۹۱) *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن، چاپ اول.
فتوحی، محمود (۱۳۹۱). *سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)*، تهران: سخن، چاپ اول.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۹). *ترکیب و اشتقاق در زبان فارسی*، به‌کوشش محمدرضا شعبانی، تهران: زوار.
لازار، ژیلبر (۱۳۸۴). *شکل‌گیری زبان فارسی*، ترجمه مهستی بحرینی، تهران: هرمس و مرکز گفت‌وگوی تمدن‌ها.
میل، جان استوارت (۱۳۹۶)، *فرودستی زنان*، ترجمهٔ ن. نوری‌زاده، تهران: انتشارات قصیده‌سرا.
محمودی بختیاری، بهروز و دهقانی، مریم (۱۳۹۲)، *رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان معاصر پارسی: بررسی شش رمان*، زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۵، ش ۴: صص ۵۴۳ – ۵۶۵.
محمودی بختیاری، بهروز و دهقانی، مریم (۱۳۹۲)، *رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی: بررسی شش رمان*، *زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۴: صص ۵۴۳ – ۵۵۶.
مختاری، قاسم و درخشان، معصومه (۱۳۹۴)، *«بررسی تطبیقی سبک زبانی و فکری و واکاوی زبان جنسیّتی در اشعار پروین اعتصامی و نازک‌الملائکه»*، فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷: صص ۱۲۵ – ۱۰۵.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۷). *مبانی زبان‌شناسی*، تهران: نیلوفر.

**معرفی نویسندگان**

**رویا رحیمی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(Email: *royarahimi301@yahoo.com*)

**لطیفه سلامت باویل:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(Email: *l-salamat@iauctb.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**احمد خیالی خطیبی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(Email: *khatibi@iauctb.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Roya Rahimi:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *royarahimi301@yahoo.com*)

**Latifeh Salamat Bavil:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *l-salamat@iauctb.ac.ir*: Responsible author )

**Ahmad Khayali Khatibi:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
(Email: *khatibi@iauctb.ac.ir*)

مقاله پژوهشی

# بررسی داستانهای رضا براهنی براساس دیدگاه روانشناسانهٔ کارل گوستاو یونگ

**ریحانه خانزاده، مریم شادمحمدی*، فرشته مومنی**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۲۴۸-۲۳۱

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7295

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** تحلیل براساس نقد روانشناختی در بین محققین ادبی بعنوان یک سبک رواج پیدا کرده است. این پژوهش با هدف بررسی داستانی رضا براهنی «روزگار دوزخی آقای ایاز، و رازهای سرزمین من» براساس دیدگاه روانشناسی کارل گوستاو یونگ صورت گرفته است.

**روش مطالعه:** پژوهش حاضر مطالعه‌ای نظری است و گردآوری داده‌ها با ابزار فیش‌برداری و مراجعه به منابع کتابخانه‌ای، به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. تحلیل شواهد و داده‌ها بصورت کیفی مورد ارزیابی قرار میگیرد.

**یافته‌ها:** مطالعهٔ آثار براهنی نشان میدهد کهن‌الگوهای آنیما و آنیموس، سایه، پرسونا (نقاب)، خود و نیز مفاهیم خواب و رؤیا، ناخودآگاه و اضطراب در آثار براهنی بوضوح قابل‌مشاهده است. علاوه بر این مهمترین و بیشترین کاربرد براهنی از نظریه‌های یونگ، «پرسونا» یا همان «نقاب» است که حضور آن را میتوان در تمامی رمانهای موردتحقیق یافت. از دیگر کهن‌الگوهایی که فراوانی زیادی در آثار براهنی دارد، کهن‌الگوی «سایه» است. تقریباً در اکثر رمانها، رضا براهنی ناخودآگاه، سایه را به یاری طلبیده و به این روش توانسته شخصیتهای رمانش را بخوبی جلوه دهد. نظریهٔ دیگری که بسامد بالایی در رمانهای براهنی دارد، «مفاهیم کهن» است؛ به این صورت که در داستانها شاهد یک بازگشت به تاریخ و تمدن و یا آداب و رسوم و خرافات هستیم.

**نتیجه‌گیری:** بررسی و تحلیل رمانهای موردمطالعه، براساس نظریات روانشناسی یونگ در نقد نشان داد شخصیتها و نمادها و کهن‌الگوهای یافت شده در آنها تا حدودی بصورت خودآگاه ساخته و پرداختهٔ ذهن براهنی است و در بیشتر موارد کاملاً عامدانه به آنها پرداخته شده است.

تاریخ دریافت: ۱۶ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۱۷ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۰۵ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۸ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
داستان، نقد روانشناسی، رضا براهنی، کارل گوستاو یونگ، کهن‌الگو.

* نویسنده مسئول:
Mshadmohamadi@iauc.ac.ir
(+۹۸ ۱۱) ۵۲۲۲۶۶۰۱

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 231-248

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Review of Reza Brahini's stories based on Carl Gustav Jung's psychological perspective

**R. Khanzadeh, M. Shadmohammadi*, F. Momeni**
*Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, Chalous Branch, Islamic Azad University, Chalous, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 06 June 2023
Reviewed: 08 July 2023
Revised: 27 July 2023
Accepted: 09 September 2023

**KEYWORDS**
story, psychological critique, Reza Brahni, Carl Gustav Jung, archetype

*Corresponding Author
✉ *Mshadmohamadi@iauc.ac.ir*
☎ (+98 11) 52226601

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Analysis based on psychological criticism has become popular among literary researchers as a style. This research aims to investigate Reza Brahni's fiction (The Infernal Life of Mr. Ayaz, and The Secrets of My Land) based on the psychological perspective of Carl Gustav Jung.

**METHODOLOGY:** The present study is a theoretical study and data collection was done with the use of data collection tools and reference to library sources in a descriptive-analytical method. Evidence and data analysis is evaluated qualitatively.

**FINDINGS:** The study of Brahni's works shows that archetypes of anima and animus, shadow, persona (mask), self, as well as the concepts of sleep and dream, unconscious and anxiety are clearly visible in Brahni's works. In addition, the most important and the most used proof of Jung's theories is "persona" or "mask" which can be found in all the researched novels. Another archetype that is abundant in Brahni's works is the archetype of "Shadow". Almost in most of his novels, Reza Brahini unconsciously asked the shadow for help and in this way he was able to show the characters of his novel well. Another theory that has a high frequency in Brahni's novels is "old concepts"; In this way, we see a return to history and civilization or customs and superstitions in the stories.

**CONCLUSION:** The review and analysis of the studied novels, based on Jung's psychological theories in criticism, showed that the characters, symbols and archetypes found in them are to some extent consciously created and elaborated by the mind of Brahni, and in most cases, they are completely deliberate.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7295

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 22 | 0 | 0 |

**مقدمه**

نقد و بررسی روانشناختی ادبی یک روش مدرن و علمی از مطالعه و تحلیل در ادبیات است که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و نیمهٔ اول قرن بیستم در شیوهٔ کار شماری از متفکران روانشناس از جمله زیگموند فروید، قرار گرفت. علم روانشناسی بتدریج شیوهٔ جدیدی در تحلیل آثار ادبی پایه‌گذاری کرد که اصطلاحاً به آن نقد روانشناختی میگویند. «نقد و تحلیل روانشناسی میکوشد جریان باطنی و احوال درونی شاعر یا نویسنده را بیان نماید و از این راه تأثیری را که محیط و جامعه و سنن و مواریث در تکوین این جریانها دارد، مطالعه کند» (زرین‌کوب، ۱۳۹۹: ۸۲). یکی از شاخصترین منتقدین ادبی که به این گستره وارد شد کارل گوستاو یونگ است. یونگ روانپزشک سوئیسی، مؤسس مکتب روانشناسی تحلیلی است. «مکتبی که پس از جدایی او از فروید توسط او اعلام شد و بکلی با نظریهٔ فروید تفاوت داشت» (شولتز، ۱۳۸۸: ۸۶). وی از مخالفان برخی فرضیه‌های فروید است. یونگ در روانشناسی، اصطلاحات مهمی چون ناخودآگاه جمعی، درونگرایی، برونگرایی و صور اساطیری (آرکی‌تایپ) را مطرح کرد. این نظریه‌ها و اصطلاحات در مباحث جدید نقد ادبی مخصوصاً نقد اساطیری و نقد روانشناسی کاربرد دارند. یونگ اختلالات ذهنی و عاطفی را بمنزلهٔ کوششی برای به‌دست‌آوردن تمامیت شخصی و معنوی تعبیر کرد.

روانشناسی بعنوان علم مطالعهٔ رفتار و فرایندهای شناختی ذهنی زیربنای رفتار تعریف شده است (سیف، ۱۳۷۹: ۲۸). علمی که بطن روان انسان را میشکافد و به لایه‌های درون آن پی میبرد. ادبیات و شعر نیز از روان نشئت میگیرد؛ به همین دلیل امروزه منتقد ادبی از علم روانشناسی برای مطالعهٔ ادبیات سود میبرد. درحقیقت از آنجا که روانشناسی علمی است که فرایندهای روانی را مطالعه میکند، کاملاً بدیهی است که میتوان برای مطالعهٔ ادبیات از آن سود جست؛ «چون روان انسان، بطن تمام علوم و هنر است» (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۴۰). روان آدمی و ادبیات از دیرباز رابطه‌ای عمیق و پیوندی استوار داشته‌اند. در روانشناسی، وظیفهٔ ادبیات ایجاد تعادل روانی در خواننده و به وجود آوردن عادات متعادل روانی است.

نقد و بررسی داستانهای رضا براهنی با تکیه بر نظریه‌های یونگ نگاهی جدید به آثار وی است که تاکنون به آن پرداخته نشده و با استفاده از آن میتوان به زوایای مختلف شخصیتی وی پی برد. آثار براهنی، آثاری است که به شیوه‌ای نو نگارش یافته و چنین آثاری نیازمند انتقاد و دیدگاهی تازه، فارغ از دیدگاه‌های دیگر است و نباید با نگرشهای کهنه و قدیمی به بوتهٔ نقد گذاشته شود. مقالهٔ حاضر با هدف بررسی و تحلیل شش اثر داستانی این نویسنده و منتقد ادبی (روزگار دوزخی آقای ایاز و رازهای سرزمین من) و با نگاهی روانشناختی براساس نظریه‌های کارل گوستاو یونگ به نگارش درآمده است.

**پیشینهٔ تحقیق:**

از پژوهشهایی که تاکنون به نقد و بررسی آثار داستانی براساس نظریه‌های یونگ پرداختند میتوان به این موارد اشاره کرد: ریحانه خانزاده، مریم شادمحمدی و نعیمه کیا (۱۴۰۱) در تحقیقی با عنوان «بررسی عنصر شخصیت در داستانهای براهنی با نگارگری دورهٔ صفوی براساس دیدگاه روانشناختی کارل گوستاو یونگ». نویسندگان در این جستار به این نتیجه رسیدند که مهمترین و بیشترین کاربرد براهنی از نظریه‌های یونگ پرسونا است که حضور آن در داستانهای بعد از عروسی چه گذشت و آواز کشتگان بسیار نمود دارد. تحقیقی با عنوان «بررسی فرایند فردیت یونگ در قصهٔ ماهی سیاه کوچولو صمد بهرنگی» از شکوفه همتی‌طلب و یوسف نیک‌روز (۱۳۹۸). نویسندگان در این تحقیق ضمن تحلیل کهن الگوی فردیت، به چگونگی دستیابی شخصیت ماهی سیاه کوچولو به

تفرد و سلامت روانی پرداخته و ظرفیتهای تحلیل روانکاوانه در داستانهای کودکان را نشان داده‌اند. حمیدرضا فرضی و حاجیه بهزادی (۱۳۹۶) در تحقیقیی با عنوان «تحلیل کهن‌الگویی داستان امیرارسلان براساس نظریهٔ تفرد یونگ» دریافتند قهرمان داستان برای دستیابی به کهن‌الگوی خویش پس از طی مراحلی به سطح تازه‌ای از آگاهی رسیده و با گذر از کهن‌الگوی نقاب و حذف سایه و یکی شدن به آنیما، فرایند تفرد خود را به سرانجام میرساند.

**نظریهٔ یونگ پیرامون سطوح روان[1]:**

یونگ مانند فروید، نظریهٔ شخصیت خود را بر این فرض استوار کرد که ذهن یا روان، دارای سطوح خودآگاه و ناخودآگاه است. او برخلاف فروید معتقد بود که مهمترین قسمت ناهوشیار از تجربیات شخصی حاصل نمیشود، بلکه از گذشتهٔ دور وجود انسان شکل میگیرد که آن را «هوشیار جمعی»[2] نامید. در نظریهٔ یونگ، «هوشیار»[3] و «ناهوشیار شخصی»[4] از اهمیت کمتری برخوردارند.

**خودآگاه (هوشیار):** بخش خودآگاه، بخشی است که «من» درک میکند و محدودهٔ کوچکی را در اختیار خود دارد. آگاهی در بدن انسان متمرکز است و این سطح با حواس پنجگانهٔ بینایی، شنیداری، چشایی، بویایی و لامسه قابل‌ادراک است. همانطور که فروید در ایدهٔ کوه یخی اینگونه استدلال میکند: «ضمیر آگاه تنها نوک کوه یخ روان آدمی را تشکیل میدهد» (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۲۱). خودآگاه از دید یونگ نیز، خیلی مفهوم گسترده‌ای ندارد و محور شخصیت نیست. بنابراین، «هوشیاری در روانشناسی تحلیلی نقش نسبتا جزئی دارد، و تأکید زیاد بر گسترش دادن روان هوشیار فرد میتواند به عدم تعادل روانی منجر شود.» (فیست، ۱۴۰۱:۱۲۳).

**ناخودآگاه:** سطح دیگری که آگاهی همواره با آن درگیر است، «ناخودآگاه» است که انسان محتوای آن را تأیید نمیکند؛ فروید در همین رابطه میگوید: «نیروی واقعی، این کششهای درونی متضاد را آشکار میسازد، نیرویی که ریشه در ضمیر ناآگاه دارد و ضمیر آگاه دوست دارد انکارش کند» (فروید، ۱۳۹۳: ۹۳). و باید یادمان باشد به زعم فروید «عمدهٔ عرصهٔ فعالیت امیال در ناخودآگاه قرار دارد» (همان: ۳۱). فروید ناخودآگاه را به دو نوع تقسیم میکند: یکی آنکه نهفته است و قابلیت بروز در خودآگاه را دارد و دیگر آنکه سرکوب شده و بصورت معمول قابلیت بروز در خودآگاه را ندارد. در تعریف پیش‌آگاه و ناخودآگاه فروید مینویسد: «آنچه را که نهفته است و تنها در مفهوم توصیفی، نه در معنای پویشی ناخودآگاه است، پیش‌آگاه مینامیم و لفظ ناخودآگاه را برای آنچه بصورت پویا در ناخودآگاه سرکوب شده است نگاه میداریم» (همان: ۱۷).

**میانسالی، دورهٔ خودشکوفایی:** یونگ عقیده داشت که خودشکوفایی تا پیش از میانسالی به وقوع نمیپیوندد، و این سالها را سالهای بحرانی رشد شخصیت میدانست، یعنی یک زمان طبیعی انتقال که در آن شخصیت دستخوش تغییرهای لازم و مفید میشود (شولتز، ۱۳۸۸: ۴۹۶).

**درونگرایی و برونگرایی[5]:** یونگ براساس این دو سازهٔ مفهومی، شخصیتها را به دو دسته تقسیم میکند. «در برونگرا، لیبیدو (انرژی حیاتی) به خارج از خود و به سوی رویدادهای خارجی، اشخاص و موقعیتها معطوف است.

---

[1] psyche
[2] collective unconscious
[3] conscious
personal unconscious[4]
[5] Introversion & Extraversion

در درونگرا، جریان لیبیدو به سوی درون است. درونگرا بیشتر مآل‌اندیش و درون‌نگر، و در برابر نفوذهای بیرونی مقاوم است، در ارتباط با اشخاص دیگر و جهان خارج اعتمادبنفس کمتری دارد، و کمتر از برونگرا، مردم‌آمیز است» (همان: ۴۹۶-۴۹۷).

**اضطراب:** انعکاس نظر یونگ درمورد اضطراب را میتوان در دو مفهوم کهن‌الگو[1] و طبقه‌بندی بیماران، به درونگرا[2] و برونگرا[3] مشاهده کرد. در دیدگاه یونگ هر نوع اضطرابی ممکن است بعنوان توارث از طریق کهن‌الگو یا صورت مثالی از پیشینیان به ما رسیده باشد. در مفهوم دوم بیماران درونگرا آنهایی هستند که در زندگی بر تجارب ذهنی خود متمرکز هستند و در جهت‌گیریهای خود از محتویات ذهنی و روانی خود تأثیر میپذیرند، این افراد در مقایسه با برونگرایان به پسیکوز یا روانپریشی مستعدتر هستند.

**کهن‌الگو:** آرکی‌تایپ یا کهن‌الگو طرح کلی رفتارهای بشری است که ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد و درحقیقت، میراثی از زندگانی تاریخی گذشته است؛ بنابراین همهٔ افراد بشر، در آن سهیمند. «آرکی‌تایپها عبارتند از عناصر سازندهٔ ناخودآگاه» (شاملو، ۱۳۹۷: ۴۸). از نظر یونگ، گرایشهای ارثی موجود در ناهوشیاری جمعی که کهن‌الگو نامیده میشوند، تعیین‌کنندهٔ فطری تجربهٔ روانی هستند که به فرد آمادگی میدهند تا رفتاری همانند آنچه که اجداد وی در موقعیتهای مشابه از خود ظاهر میساختند، بروز دهد. یونگ پس از جدا شدن از زیگموند فروید[4]، مطالعات روانشناسی خود را بگونه‌ای دیگر پی گرفت. فروید روان یا ذهن انسان را به سه بخش خودآگاه، نیمه‌آگاه و ناخودآگاه تقسیم کرده بود (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۱۹)؛ اما یونگ آن را به دو بخش «ناخودآگاه فردی» و «ناخودآگاه جمعی» تقسیم نمود. از میان کهن‌الگوهایی که یونگ توصیف کرد ظاهراً چهار کهن الگو بیشتر از بقیه رخ داده‌اند: نقاب[5]، آنیما[6] و آنیموس[7]، سایه[8] و خود[9] (همان: ۴۹۵).

**پرسونا (نقاب):** «نقاب» یکی از کهن‌الگوهای ضمیر ناخودآگاه جمعی است. از نظر یونگ «نقاب» درواقع همان صورتکی است که فرد شخصیت واقعی خود را در زیر آن پنهان میکند و این به معنی اتخاذ رفتارها و گرایشهای خاصی است که پاسخگوی نیازهای افراد، در موقعیتهای متفاوت باشد» (شولتز، ۱۳۷۸: ۱۶۷-۱۶۶). «در پاره‌ای موارد، نگرش نقاب به کلی مخالف شخصیت درونی ماست. اساساً نقاب هیچ واقعیتی ندارد، بلکه حاصل سازش فرد با جامعه بر سر این موضوع است که انسان در ظاهر، چه باید باشد؟» (یونگ، ۱۳۸۳: ۵۹-۶۰).

**کهن‌الگوی سایه:** منظور یونگ از این اصطلاح، صورتی است که شخص با آن در اجتماع ظاهر میشود، اما درواقع جامعه است که پرسونا یا نقاب خاصی را به شخص تحمیل میکند. «یونگ جنبهٔ حیوانی طبیعت انسان را «سایه» نامیده است. سایه مرکب از مجموعه غرایز حیوانی و خشن و وحشیانه‌ای است که از اجداد بشر به او به ارث رسیده است. سایه در نظریهٔ یونگ معادل «نهاد» در نظریهٔ فروید است» (کریمی،۱۳۷۰: ۸۸).

---

[1] introvesion
[2] Introversion
[3] extraction
[4] Sigmund Ferud
[5] Persona
[6] Anima
[7] Animus
[8] Shadow
[9] Self

**کهن‌الگوی آنیما و آنیموس:** کارل گوستاو یونگ اعتقاد دارد که هر مرد در وجود خود تصویر یک زن و هر زن نیز در وجود خود تصویری از یک مرد دارد. او این «زن درون» و «مرد درون» را به ترتیب، «آنیما» و «آنیموس» نامید. آنیما، در حکم یک کهن‌الگو، تجسّم تمامی گرایشهای روانی زنانه در روح مرد است؛ همانند احساسات، خُلق‌وخوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیتهای غیرمنطقی، قابلیّت عشق شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط با ناخودآگاه مثل ارتباط با خدایان و پیشگویی (ر.ک: یونگ، ۱۳۸۳: ۲۷۰). «آنیما در طول زندگی، ازطریق تماسهای واقعی مرد با زنان، خودآگاه و قابل‌لمس میشود. نخستین و مهمترین تجربهٔ یک مرد نسبت به زن، از طریق ارتباط با مادر و در دوران کودکی حاصل میشود» (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۰). بر این اساس، «یکی از کهن‌الگوها تصویر زن در ناخودآگاه همگانی مرد است و ویژگیهای عمدهٔ آن تقریباً ثابت است؛ همواره با آب و خاک ارتباط دارد و دارای دو چهره است؛ روشن و تاریک» (دستغیب، ۱۲۱:۱۳۸۶). «روان زنانه تجسم تمایلات رواتنی زنانه در روح مرد است، مانند احساسات و حالات مبهم عاطفی. تجسم عنصر مردانه در ناخودآگاه زن جنبه‌های خوب را مینمایاند و شکل یک اعتقاد «مخفی» و «مقدس» را به خود میگیرد» (یونگ،۱۳۸۳: ۱۷۵).

**خواب و رؤیا:** به عقیدهٔ یونگ بسیاری از بیماریهای روان‌تنی و بررسی اوضاع روحی و روانی بیمار، با رؤیاهای وی در ارتباط است و میتواند در درمان مؤثر باشد و حتی معتقد است «با در نظر گرفتن خواب و رؤیا میتوان بسیاری از رویدادها را پیش‌بینی و یا از وقوع آنها جلوگیری کرد» (یونگ،۱۳۸۳: ۱۶). یونگ برای اثبات جایگاه رؤیا در زندگی آدمی ابتدا به اثبات ناخودآگاه میپردازد و معتقد است بدون درک و تأیید ناخودآگاه نمیتوان به اهمیت خواب و رؤیا پی برد.

## بحث و بررسی

**دربارهٔ رمان رازهای سرزمین من:** رمان رازهای سرزمین من، رمانی حادثه‌محور است. راویان متعددی این رمان را از دید خود روایت میکنند که هر کدام نقش مهمی در آفرینش ماجراها داشته‌اند؛ به همین سبب گره‌های داستان را باید در فصول مختلف از زبان راویهای دیگر شنید. سبک پازلی رمان موجب گره افکنیهای مهمی شده که خواننده را علی‌رغم اطنابهای فراوانی که در روایت حسین دیده میشود، به دنبال خود میکشاند. توصیف در این رمان نقش کمی دارد و زاویهٔ دید نمایشی، ریتمی تند و هیجانی به آن بخشیده. براهنی هدفش از ادبیات را مبارزه با استبداد و خفقان و نیز بیداری و آگاهی‌بخشی به مخاطبان خویش قرار داده است. «او بعنوان تجلی ایدئولوژی چپ، در داستان مطرح میشود. لذا میبینیم که گاهی اوقات به انسان بودن تهمینه، شک میکنیم. تهمینه عینیت-یافتهٔ سوسیالیسم موردنظر براهنی است» (حسن‌بیگی، ۱۳۶۷: ۹).

**تحلیل داستان رازهای سرزمین من براساس کهن‌الگوی آنیما و آنیموس:** «آنیما، پیچیده‌ترین و از طرفی دل‌انگیزترین آرکی‌تایپ روانشناسی یونگ است. رازهای سرزمین مـن، زنـان را دارای تـأثیری واقعی و نقشی مهم میداند و آنها را بکلی دور از عرصـهٔ وظـایف خـانگی تـصویر میکند. زنان رمان گرفتار نوعی جبر شده‌اند تا هر کس آنگونه که برایش مقدر است، باشد. تهمینه در مقابل خواهرش الی که دائم در نقش معشوقه ظاهر میشود، مادرانه و پارساگونه است. تهمینه، خود میگوید: «من در عمرم یک بار عاشق شده‌ام و یک بار عشق‌بازی کرده‌ام و هرگز اجازه نداده‌ام دست مردی به تنم بخورد» (براهنی، ۱۳۸۶: ۲۷۰). پس زنی چون تهمینه، باید مادر باشد و انقلابی، زنی چون الی که خواهر تهمینه است، نشمهٔ سلطنتی و سوژهٔ فسادهای اخلاقی است (همان: ۲۱۶). تهمینه نمایندهٔ تیپ مادران انقلابی رمان است. همچنین، او معشوق حسین و غایت جستجوهای وی است. حضور عینی او در

رخدادهای رمان اندک است، اما از طریق حسین تأثیری چشمگیر در سیر وقایع دارد؛ زیرا بسیاری از کنشهای محوری حسین در رمان -که طرح آن را شکل میدهند- با انگیزهٔ یافتن تهمینه و ملاقـات بـا او انجـام میشود. شخصیت تهمینه، مهمترین زن -معشوق رمان، جلـوهٔ مادرانـهٔ آشـکاری دارد. او مانند تهمینهٔ اسطورهای و مادر سهراب تأثیرگذار است و تنها یک بار به عشق مردی دچار شده تا ثمرهٔ آن فرزندی باشد که نابودکنندهٔ ظالم باشد. رفتار تهمینه در جامعه، اینگونه تعبیر میشود که «مادر وظیفه دارد مرگ را جزئی از زندگی، جامعه و نیکی کند. به همین جهت، پرستش مادران قهرمانصفت بطور سیستماتیک تشویق شده است. اگر جامعه این حق را از مادران سلب کند که آنان پسرانشان را تعلیم مرگ کنند، فکر میکنند دارای این حق هم است که آنان را بکشند» (دوبووار، ۱۴۰۱: ۲۸۳).

در رمان رازهای سرزمین من، براهنی گاه از زنانی که اصول اخلاقی را رعایت نمیکنند، انتقاد میکند و گاه نگاه فمنیستی به جریان زنان دارد؛ از وطنپرستی و دفاع از سرزمین سخن میگوید و ضعف اراده و فرودستی شخصیتهای استعمارزده را به تصویر میکشد. از اسلامگرایی و فراگیری قرآن در زندان بواسطهٔ حسین میرزایی سخن میگوید و گاهی از نگاه سطحی مردان به زنان انتقاد میکند و زبان به برملاکردن سختگیری و خفقان ساواک میگشاید تا از فساد زنان اشراف و اشرافزادگان و اهداف انقلاب بگوید. «آنیموس، عبارت است از تهنشست همهٔ تجارب از مرد در میراث روانی یک زن، بشر یک موجود دوجنسی است و یک مرد دارای عنصر مکمّل زنانه و یک زن دارای عناصر مکمّل مردانه است. چینیهای تائوئیست از «یین و یانگ» صحبت میکنند، یعنی جنبههای زنانه و مردانه شخصیّت انسان» (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۰). زنانی چون مریم، تهمینه و شکوه در انقلاب و جامعه نقش داشتند و تا حدودی از یوغ استعمار مردان و جامعه بر خود رها شدند. زنانی چون الی و ماهی هم اگرچه در ظاهر استعماری بر آنان حاکم نبود و مورد استثمار نبودند، اما خواسته یا ناخواسته، زیر یوغ استعمار قرار داشتند. آنیما، یکی از کهنالگوهاست که از بخش نیمهخودآگاه انسان نشئت گرفته است و آن شامل تجارب زنانگی در وجود مرد است. «آنیما، روح مرد است، البته نه روح به مفهوم مسیحی آن، که بر ذات شخصیّت با نشانی از ابدیّت دلالت دارد، بلکه روحی که انسانهای بدوی تصوّر میکنند، یعنی بخشی از شخصیّت است». (فوردهام، ۱۳۹۷: ۵۸) رقیه خانم، شخصیت دیگر رمان هم دارای شخصیت جالب و باورناپذیری است. او که همراه مادرش در قلعهٔ شهرنو زندگی میکرده، بواسطهٔ حاجی گلاب که عاشق او شده، از آنجا خارج میشود و پس از توبه به ازدواج حاجی گلاب درمیآید. رقیه خانم، پس از شهادت شوهرش از خانه بیرون میرود و فرد دیگری به نام حاجی جبار او را حمایت میکند که پس از قصد سوء حاجی جبار، از دست او فرار میکند. آنیما آن تصویر روح است که بصورت زن (و مادر) متجلی میشود. خود یونگ، آنیما را از مهمترین و مؤثرترین کهنالگوها در تکامل شخصیت، خوانده است.

شخصیت دیگر داستان، سرهنگ جزایری، نماد تنهایی و فروافتادگی است که در جریان قتل افسر آمریکایی، اعدام میشود. البته، قبل از آن، همسرش، ماهی زن سیاسی رمان با اغوای فرماندار از او جدا شده بود و ارتباطهای دیگری نیز داشته است. پیرزن فلجی به نام حاج فاطمه هم که دائم بر تخت خوابیده و آرزویش دیدن امام خمینی (ره) بود، سرانجام روز ورود امام، وقتی موفق نمیشود از تلویزیون او را ببیند، با پرتاب کردن برس مو، شیشه تلویزیون را میشکند و در دم سکته میکند و میمیرد. بنا بر وصیتش میخواهند در همان روز جنازه را دفن کنند و این موضوع سبب میشود، درست در زمانی که آمبولانس حامل جنازه در راه بهشت زهرا توقف کرده، ماشین حامل امام هم از آنجا عبور کند تا شاید اینگونه امام را ملاقات کند. این داستان اینگونه ادامه مییابد تا پیروزی انقلاب را روایتگر باشد.

از نمونه ماجراهایی که در رمان رازهای سرزمین من میتوان اشاره کرد که در آن مستشاران آمریکایی با حیله به مقصود خود میرسند به شرح زیر است:

مرد روستایی در مقابل دیویس، گروهبان آمریکایی، برای نفروختن الاغ خود که یکی از نمادهای سنتی بودن است، میگوید: «نه آقا! فروشی نیست. این فقط یار و یاور من نیست، دوست من هم هست. نمیفروشمش» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۹). نمایندۀ مردم سنتی یعنی صاحب الاغ با برداشت سطحی و ساده‌لوحانه از سخن آمریکایی را اینگونه میتوان تحلیل کرد. میخواهد پرواز کردن الاغش را ببیند؛ بنابراین به فروش آن رضایت میدهد. با رسیدن آتش به «تی ان تی» بسته شده زیر شکم الاغ، الاغ «ناگهان بیش از ده متر، به‌سرعت تمام، در حال دست و پا زدن به هوا پرید و در همان حال منفجر شد و تکه‌های بدنش بی آنکه نظم و ترتیبی در کار باشد در آسمان پخش و پلا شد و حتی قطعاتی از آن بر سر و روی افراد افتاد» (همان: ۲۱).

**تحلیل داستان بر اساس کهن‌الگوی نقاب:** یونگ کهن‌الگوی «نقاب» را مترادف نوعی ماسک میداند که ما انسانها برای پنهان کردن خصلتهای واقعیمان از آن استفاده میکنیم.

در بسیاری از موقعیتها، ما هویتمان را با اجرای یک نقش در زندگی یا برخورداری از یک حرفه و شغل مشخص میکنیم یا به رغم اعتقاد و میل باطنی هم‌رنگ جامعه میشویم یا خود را در پس یک نقاب پنهان میسازیم (بیلکسر، ۱۴۰۲: ۶۸-۶۹). در چنین جامعه‌ای، زنان اشراف و زنان طبقۀ محروم جامعه، اغلب منزلت خود را از دست داده بودند. نویسنده با فضاسازی و صحنه‌پردازیهای مناسب از منظر اجتماعی، به وضعیت جامعه پرداخته است. از دیگر فسادهایی که در این رمان طرح شده است، مستی، قمار و تریاکی بودن اغلب نظامیان است. از زبان یکی از شخصیتهای رمان آمده: «همه می‌آمدیم بیرون، میرفتیم دور میز، کنار استخر مینشستیم، هم مأمورهای ساواک، هم افسر مستشاری تهران، هم مستر فوتوز و هم تیمسار. نم‌نمک ویسکی میخوردیم با پسته که گاهی واقعاً میچسبید» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۸۱). بنابراین در چنین جامعه‌ای، نویسنده بخشی از درونمایۀ اثر خود را به فساد جامعه و هم‌جنسبازی افسران آمریکایی (ر.ک: همان:۷۰)، خودفروشی زنان طبقۀ فقیر (ر،ک: همان: ۷۱)، خیانت و مواردی اینچنین اختصاص داده است.

نویسندۀ رمان اجتماعی، اغلب آنچه را خود در جامعه تجربه کرده است، تصویر میکند تا در خلال داستان، القا کند که گاهی سیاست حاکم بر جامعه موجب معایب و مفاسد است. در رمان اجتماعی، هدف نویسنده اغلب توجیه و ارشاد جامعه است و احتمالاً به منظور ایجاد تغییرات بنیادی در جامعه میکوشد.

نویسندۀ رمان رازهای سرزمین من، به زخمهای کهنۀ خود میپردازد و آنچه را به زعم خود بر جامعه روا داشته‌اند، روایت میکند. در پی فساد اجتماعی، صاحب‌منصبان و درباریان بیرون و درون خانه با هم ارتباط خلاف شرع و عرف داشتند. در آن دوزخ فساد اخلاقی، بیلتمور آمریکایی، دائم همدم الی -همسر شادان- است و همسر سرهنگ جزایری، ماهی، با فرماندار و برخی دیگر ارتباط و مناسبات خاص سیاسی را حفظ میکند. ارتباط سیاست و فساد اخلاقی یکی از موضوعات اساسی رمان است. اختلاف میان شرقی و غربی، اخلاف میان «من» و «دیگری» است. «دیگری» که رضا براهنی به آن پرداخته، مبارزه با آن را با نیرویی اعتقادات، ملی و اسطوره‌ای روا میدارد. بخش اعظمی از این رمان، تلاش براهنی برای فهماندن اندیشۀ خود به خواننده را نشان میدهد و زمانی که رهایی از مشکل هویت را نشان میدهد، رفته‌رفته نتیجۀ تلاش و خودباوری را انقلاب معرفی میکند. «من مشکل هویت داشتم، نه در برابر دیگران، بلکه در برابر خودم. اول باید ثابت میکردم که من، من هستم و البته تا می‌آمدم ثابت

کنم، ممکن بود آنهایی که در آن لحظه آنجا بودند، دیگر آن‌جا نباشند، اعدام شده باشند. آزاد شده باشند و یا به زندان دیگری رفته باشند. میتوانستم فقط پس از کسب مجدد هویت قبلی، از خاطراتم حرف بزنم» (همان:۲۹۷). براهنی، سرزمین خود را گرفتار نوعی خودباختگی میداند که برای بقای نسل خود هم به غرب نیازمند است و از آن می‌اندیشد که: «یک تیمسار عقیم و یک آمریکایی‌باور، دست به دست هم دهند تا نسل آیندهٔ این مملکت را برای قبول مأموریت خود آماده کنند» (همان: ۲۱۵). در بخش سروان آمریکایی و سرهنگ ایرانی، با تصویر کردن زندگی تیمسار شادان و بچه‌دار نشدن او، ناتوانی شرقی را نشان میدهد. تیمسار شادان که دچار خودباختگی شده، برای ادامهٔ نسل خود، از سروان آمریکایی مدد میگیرد (همان: ۲۰۴). «لااقل ظاهر قضایا اینطور بود. قبه‌های روی شانهٔ سرهنگ از بس زنگ‌زده و سیاه و کوچک به نظر می‌آمد، انگار سرهنگ بودن را انکار میکرد. ارتش ایران با این قیافه‌ها و هیکلها میخواست به جنگ کدام مرزی دفاع کند؟ اگر یک موج ملخ، زنبور یا مگس به این تیپ زهوار دررفته که در اردبیل اطراق کرده بود، حمله میبرد، میتوانست بآسانی تیپ را بر روی بال‌هایش بلند کرده، پرواز دهد و آن را چند فرسخ بالاتر از اردبیل بر روی صخره‌های جنگلی پرتاب کند» (همان: ۴۷).

بی‌تردید یکی از مبانی فکری نویسندهٔ رمان، استفاده از اعتقادات دینی و ملی مردم برای دور شدن از استعمارگران بوده و غربیها با حاکم کردن فرهنگ خود برای استمرار استعمار، در پی جایگزین کردن فرهنگ غربی با فرهنگ شرقی بوده‌اند. به همین دلیل «داستان جزو ادبیات منثوری است، که با شیوه‌ای ساده و روشن، به توصیف صحنه-های متفاوت زندگی و مشکلات جامعه میپردازد» (شکیب انصاری، ۱۳۸۲: ۳۴۰). براهنی هم برای نشان دادن اندیشهٔ ذهنی خود، بنا دارد به شیوه‌ای خاص آنچه را که باید برای مبارزه با استعمار و استبداد به کار میگیرد. سرهنگ جزایری هم، با نیروی اراده و غیرت، نماد ظلم و خود افزون‌بینی نژادپرست آمریکایی را از پای درمی‌آورد و این غیرت و آزادی‌خواهی آن افرادی را که میگفتند: «هر جا یک آمریکایی پایش را بگذارد، همان‌جا آمریکاست» (براهنی، ۱۳۸۶: ۱۶۵) وادار میکند که این‌بار با ترس و لرز بگویند: «خشم و نگاه دهاتی ایرانی برای من حکم جوخهٔ اعدام را دارد» (همان:۲۶) و دهاتیها به نزدیکان آنان بگویند: «اجنبی‌کش آمده. از سبلان آمده. بهشان، به غربیها، بگو» (همان:۴۵). این رمان بررسی روانکاوانه‌ای از رابطهٔ حاکم و محکوم، با واژگان و صحنه‌های جنسی بی‌پرواست. سرریز و فوران کلمات در جملات طولانی از ضمیر نیمه‌آگاه راوی، ذهنیت زندانی و سرکوفته‌ای را بازآفرینی میکند که اینک سرپوش آن برداشته شده است و بخار بوی‌ناکش فضا را مسموم ساخته است (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۴۳۱).

یکی از نکات برجستهٔ دیگر در بخش دوم رمان، تحلیل اجتماعی رفتارهای تیمسار شادان است که دچار انحراف جنسی و طرفدار دوآتشهٔ آمریکاییهاست (رک: همان: ۱۶۹). او حتی در فروش آب و خاک کشور خویش چنان منحرف است که حتی حاضر میشود زن خویش را به ستوان آمریکایی بسپارد (رک: همان: ۲۲۵-۲۲۶).

داستان زندگی حسین تنظیفی به نوعی روایت تقابل دو طبقه در جامعهٔ ایرانی از یک سو و حضور آمریکاییها بعنوان نمایندگان طبقهٔ فرادست جهانی، از سوی دیگر است. این تقابل و کنش را میتوان در این بخش از داستان زندگی حسین بخوبی دید که براهنی به خاطرات او از نحوهٔ رفتن به مدرسه بعنوان یک نفر از طبقات پایین و نحوه برخورد مسئولان مدرسه و همکلاسیهایش پرداخته است: «در مدرسهٔ «پرورش» اگر شپشی بر روی کت یکی از بچه‌ها دیده میشد، مرا ترکه میزدند چون شپش حتماً از روی لباسهای من حرکت کرده، رفته بود روی کت او. دیلمقانیها، کلکتچیها، خوییها، کمپانیها، شاهیده‌ها، هادویها، یعنی پولدارترین بچه‌ها در «پرورش» درس میخواندند، و موقعی که سر کلاس، معلم از بچه‌ها میپرسید پدرهاشان چه کاره‌اند، به من که میرسید میشنید

«کارگر حمام» ترش میکرد. پولدارها، من و پسر یک قفل‌ساز را مجبور میکردند با هم مسابقهٔ فحش بدهیم، و ما شروع میکردیم، و بدترین فحشهای عالم را به یکدیگر میدادیم و آنها کیف میکردند» (براهنی، ۱۳۸۶: ۳۲۸). براهنی از قول حسن میرزا به روایتی مستندگونه از روزهای منتهی به انقلاب پرداخته و در این میان تا جایی که میتواند به کنش طبقاتی و روابط پیچیده حاکم بر جامعه ایرانی از درون روابطی که مبتنی بر شخصیتهای داستانش است، میپردازد.

**خواب و رؤیا:** براهنی، انقلابی را که در خواب حسین پیش‌بینی کرده بود، پس از تظاهرات و اتفاقات بسیار تصویر میکند و با متصل کردن آن با مبحث اول، مبارزهٔ استعمارگر با روح ملی و اجنبی‌کُش را حافظ آن میداند. روایت مهمترین شخصیت رمان -حسین- شامل وقایع زندگی او از کودکی تا حوادث انقلاب است. در این دوران، حسین دارای کشف و شهود است و اغلب اتفاقات دیالکتیک میان غرب و شرق و روایت دیگران را شاهد بوده و شنیده است. حسین، در دورهٔ پهلوی با بی‌عدالتی به حبس ابد محکوم میشود و در یک ماه منتهی به انقلاب با خیلی از زندانیان آزاد شده و پا به عرصهٔ اجتماع میگذارد. به تهران می‌آید؛ شهری را میبیند که خروشیده و مردمی که فریاد انقلاب را سر میدهند. او در خواب، انقلاب را بصورت زنی به نام شادی و مردی به نام علی میبیند و سرانجام انقلاب پیروز میشود. او آرزوی دیدن تهمینه دارد، اما پس از رنج فراوان نه به تهمینه میرسد، نه پاسخ پرسشهایش را مییابد.

**دربارهٔ رمان روزگار دوزخی آقای ایاز:** شگردی که براهنی در نگارش روزگار دوزخی آقای ایاز، از نظر محتوا به کار برده، این رمان را به اثری خودآیین و انقلابی تبدیل کرده است؛ بدین‌نحو که نویسنده، انتقادهای بی‌پروا و بُرنده‌اش را از طریق ایاز، در جایگاه نمایندهٔ ملتی مسخ‌شده و مطیع و محمود در جایگاه نمایندهٔ حاکمانی مستبد که از اعصار گذشته تا به امروز بر مردم این آب و خاک حکومت کرده‌اند، بیان میکند.

**تحلیل داستان براساس کهن‌الگوی سایه:** در بخشی از داستان به مقولهٔ «سایه» برمیخوریم که امیر جوان بی‌مقدمه شروع میکند که «خواجهٔ بزرگ نیک داند که ما را هیچ گریز و گزیری از مشورت با اولیای فکرت و تعقل و درایت نیست... گرچه پدر ما بر پدر خواجه در نیمروزی از تاریخ خشم گرفت و فرمان داد که اندامش را چهار شقه کنند و چهار دار برافروزند... و تا چهار سال کسی نتواند شقه‌های خاکسترشده را پایین بیاورد و گرچه پدر پدر ما بر پدر پدر خواجه خشم گرفت و داد چشمش را به کافور آکندند لیکن... پدرم خواجه بزرگ... گفت که زندگانی امیر جوان دراز باد و درازتر باد از ما که زمرهٔ کمترین بندگان امیر جوان هستیم به هیچ حال قصوری نرود...» (براهنی، بی تا: ۵۰-۵۱). نویسنده با گریزی هنرمندانه به تاریخ و یادآوری حکومتهای مختلف، لایه‌های زمان را میشکافد، از واقعیت حال فراتر میرود و اعتراض خود را به کل تاریخ حاکمیتهای ایرانی تعمیم میدهد و بدینسان خواننده را در باب کل این حاکمیت به تردید می‌اندازد. درنتیجه، انتقاد او تاریخ قبل اسلام، یعنی هخامنشیان و ساسانیان تا خلفا و حکمای اسلامی، صفاریان، غزنویان، سلجوقیان، مغولان، ایلخانان، صفویان و قاجاریه، همه را دربرمیگیرد: «چنگیزخان، چنگیزخان، زنده‌باد چنگیزخان مغول، هلاکوخان مغول... زنده‌باد امیر ماضی فقید سعید! از روی پل رد میشویم... همان پل صراط خودمان است. همه به یک ردیف!... کوروش، داریوش، خسروپرویز، اردشیر درازدست، آقای شاپور ذوالاکتاف، جناب آقای انوشیروان دادگر! بفرمایید این جلو! همهٔ قبل اسلامیها این‌ور و بعد اسلامیها آن‌ور. آهان. به همان سلسله مراتب تاریخی. خوب است. اول خلفای شکم‌گنده! بعد، یعقوب، عمرو، و بعد محمود و محمد و مسعود. طغرل‌خان بفرمایید جلوی آلب ارسلان! گوش به فرمان من! همه به ردیف یک، فقط آقامحمدخان قاجار از صف بیاید بیرون! آهان! سبیل شاه‌عباس از روبرو یا از پشت ستون نگاه

کنید، نیم‌وجب از طرفین بیرون زده... . مگر فکر میکنی اینجا اردبیل است! ... درویش مآت! گوش به فرمان من! شرع گفته اگر کسی با کسی مرتکب لواط شود، باید به موقع گذشتن از پل صراط او را روی دوشش سوار کنید، فقط آقامحمدخان میتواند تنها رد شود» (براهنی، بی تا: ۹۷-۹۸).

یکی از مفاهیم بنیادی اندیشهٔ براهنی که در این اثر او نقش محوری دارد، بیان خفقان و فقدان آزادی بیان است. او معتقد است مردم این سرزمین در طول تاریخ هیچگاه نتوانسته‌اند عقاید و آمال خود را با زبان شفاف بیان کنند؛ چراکه به محض بیان عقاید و آزادی‌خواهی، به خفقان و سکوت محکوم شده‌اند: «زبانش را بریدم... و با بریدن زبانش دیگر چه چیز او را بریدیم؟ با بریدن زبانش وادارش کردیم که خفقان را بپذیرد. ما زبان را برای او بدل به خاطره‌ای در مغز کردیم و او را زندانی ویرانه‌های بی‌زبان یادهایش کردیم. به اویاد دادیم که شقاوت ما را فقط در مغزش زندانی کند، هرگز نتواند از آن چیزی بر زبان بیاورد. با بریدن زبانش او را زندانی خودش کردیم...» (همان: ۲۲).

یکی دیگر از نقدهای براهنی، درباب جنایاتی است که حاکمان وقت برای رسیدن به تاج و تخت در حق مردم و حتی نزدیکان خود مرتکب میشدند. در این بین، مذهب هم ابزاری برای رسیدن به مقاصد و اهداف خودخواهانه بود، کما اینکه در تاریخ از این ماجراها بوفور دیده میشود: «بعد محمود... یکی از برادرانش را شبانه کشته بود و گویا یکی از پسرانش را روزانه کور کرده بود؛ اسیران جنگ را که آورده بودند، فرماندهان و سرداران تبدیل‌شده به خواجگان اخته را که آورده بودند؛ پسران جوان بی‌انگشت و بی‌ناخن و بی‌زبان و بی‌گوش و دماغ بریده را که آورده بودند... محمود بلافاصله... از آب چشمه وضو میگرفت و بعد تمام مردم این خطه به اقتدای مقتدای خویش به نماز می‌ایستادند» (همان: ۵-۷).

یونگ در آرکی‌تایپ دین بر این باور است که دین لازمهٔ زندگی انسان است و اعتقاد به خداست که انسان را همواره قوی میسازد ولی در این داستان، مذهب دست‌آویزی برای منافع شاهان شده. سوءاستفاده از مذهب و تظاهر به آن برای جلب نظر مردم و تداوم سلطه بر آنها در جای‌جای «روزگار دوزخی» دیده میشود. از جمله زمانی که پدر ایاز، در جایگاه وزیر بزرگ امیر ماضی، به دستور سلطان محمود، برای مراسم غسل او به کاخ میرود: «و در ساعتی مانده به صبح، در گرگ‌ومیش آسمان، موقعی که نخستین صداهای اذان در اتاق شنیده میشود، امیری پیر و خرف از امرای تاریخ را غسل دهد و بعد خشکش کند، کفنش کند و در کنارش بایستد رو به قبله و نماز میت بخواند و برای امیری پیر و خرف فاتحه بخواند که چه بشود؟ که همه‌چیز به رسمیت تمام، در جامهٔ تمام سنتهای قومی، در حالیکه دین و دولت قرین یکدیگر شده‌اند برگزار شود که چه بشود؟» (همان: ۴۴).

با این حساب اینگونه برداشت میشود که چنین حکومتهایی که نه با لیاقت و شایستگی، بلکه با جنگ و خون‌ریزی و استفادهٔ ابزاری از مذهب و عقاید مردم به حکومت میرسند و بجز استبداد ارمغانی برای مردم ندارند: «دهاتیها به امیر ماضی میگویند، قبلهٔ عالم! قبلهٔ عالم! امیر ماضی خنده‌اش میگیرد. دهاتیها میگویند قبلهٔ عالم از آن‌ور مرز آمده‌اند این‌ور مرز را غارت کردند؛ رفتند. قبلهٔ عالم امسال زلزله آمده، سیل هم آمده، توفان هم آمده، قبلهٔ عالم صد و پنجاه دهکده خراب شده، پنجاه نفر زیر آوار ماندند. قبلهٔ عالم امسال زمین سنگ شد. صوری بدمید قبلهٔ عالم، تا مرده‌هامان بیدار شوند. امیر ماضی خنده‌اش گرفته که دهاتیها قبلهٔ عالمش میخوانند...» (همان: ۱۰۱-۱۰۲).

از دید براهنی، ما ملتی هستیم که در طول تاریخ، عنان اختیار را به دست حاکمان سپرده. «گفتم غضروفی، و گفتم برزخی، چراکه غضروف تنی است، جسمانی ولی در برزخی از گوشت و استخوان مانده است. ملت من، ملت

مفعول من، در این حالت غضروفی مانده‌اند؛ در طول تاریخ، نه گوشت شده‌اند تا بپوسند و در زیر حرکتهای پرتحرک زمان و سیل و هجوم و یورش از بین بروند و نه برخاسته‌اند، به مفهوم استخوانی کلمه...» (همان: ۴۱).

**کهن‌الگوی پرسونا (نقاب):** براهنی اعتقاد دارد که مردم به حقوق خود آشنا نیستند. این مردم هستند که باعث شدند رضاشاه، رضاشاه یا سلطان محمود، سلطان محمود شود و از طرفی هیئت حاکم نیز با سیاست و ترفندهای مختلف سعی در حفظ فاصلهٔ خود و مردم دارد: «مردم به محمود ابعادی داده‌اند که حتی خیال نمیتواند تصورش را بکند... مردم این خداپرستان، از محمود، خدای مضحکی ساخته‌اند که کوچکترین ربطی به محمود واقعی ندارد. البته میدانم که محمود اینطور خواسته که مردم درباره‌اش کشف و شهود به خرج دهند؛ او خواسته مردم در خوابهایشان، از او دیدار کنند و بعد موقع تعریف خواب، از خوشحالی اشک بریزند. محمود میداند که مردم، محمودی بصورت انسان نمیخواهند، مردم خدای خواهند و به همین دلیل محمود اجازه میدهد که مأمورانش از او خدا بسازند» (همان: ۱۶۷).

در جملات زیر، به بی‌لیاقتی قاجارها، که در قالب عهدنامه‌های مختلف بخشهایی از کشور را از دست دادند، و عدم دخالت مردم ایران در تصمیم‌گیری برای ادارهٔ کشور، که قدمتی به اندازهٔ کل تاریخ دارد، میپردازد: «پدرم، امیر ماضی، آنها را مخلوع نمود که مبادا ایران از بی‌عقلی اینان به چنگ منگ بوشمن بیفتد و نصفش به بوروس و آن نصف دیگرش به اینگلیس و نصف دیگرش به منگلیس برسد و آن نصف مصف دیگرش به موشچی‌باشی و قزلچی-باشی و مین باشی و... درحقیقت ملت نجیب میران و دولیران و سه‌لیران و سلحشوران، عمله‌های شش هفت هشت‌هزارساله، بعد دوهزارساله، بعد دقیقاً دوهزار و پانصد و پنجاه و پنج‌ساله ممکن بود...» (همان: ۱۵۴-۱۵۵).

**کهن‌الگوی آنیما وآنیموس:** از اندیشه‌های کلیدی براهنی، نگاه انتقادی او به جایگاه زنان در جامعه است. او در کتاب تاریخ مذکر نیز میگوید: «تاریخ ما، به شهادت خودش، در طول قرون، بویژه پیش از مشروطیت، تاریخی مذکر بوده است؛ یعنی تاریخی بوده است که همیشه مرد، ماجراهای مردانه، زور و ستمها و عدل و عطوفتهای مردانه، نیکیها و بدیها، محبتها و پلشتیهای مردانه برآن حاکم بوده‌اند. زن اجازهٔ نقش‌آفرینی نیافته است» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۳).

او معتقد است ریشهٔ بسیاری از گرفتاریهای ما این است که زنان جایگاه واقعی خود را نیافته‌اند. وی میگوید زنان ایرانی هیچگونه نقشی در سرنوشت کشور خود ندارند، آنان عمر خود را در چهاردیواری خانه سپری میکنند و تنها کاری که از دستشان ساخته است، غصه‌خوردن و گریستن است، «مادرم کجاست؟ پشت پنجره یا بر ایوان، یا زیر پلکان نشسته گریه میکند. مادرم، مادر مادرهاست. دو موی سیاه هزاربافتی دارد که روی دو شانه‌اش میریزد، موهایش سیاه سیاه است، چشمهایش درشت و سیاه است. با همان چشمهای درشت و سیاهش نشسته گریه میکند. مادر مادرها گریه میکند. ازش میپرسم چرا گریه میکنی؟ میگوید همینطور؛ دلم گرفته بود و گریه کردم. آدم باید سعی کند که مادرش را بشناسد، به دلیل اینکه اگر نشناسد، نمیتواند زنده بماند. سعی میکنم بشناسمش. با سرش که درد میکند، با عطسه‌های پی‌درپی که میکند، با گریه‌هایی که سر میدهد، حضورش را اعلام میکند؛ یعنی همینطوری است که فهمیده میشود هست. مادرم، در تاریخ سهم چندانی ندارد» (براهنی، بی تا: ۹۸-۱۱۸).

صمد به قدرت نهفته در ناخودآگاه خود ایمان دارد: «صمد دیروز میگفت همه چیزم را از من بگیرید، ولی چشمهایم را بگذارید بمانند با دست راستم، که با چشمم ببینم، با دستم بنویسم. میگفت حتی لازم نیست زبان داشته باشیم. به من کاغذ بدهید، کاغذ و چشمم را باز نگهدارید و دستم را آزاد...» (همان: ۱۲۵). نویسنده برنده‌ترین سلاح را که قلم است در دست دارد و میتواند با آن به جنگ با نابرابریها برود.

روزگار دوزخی آقای ایاز پر از حرفها و نقدهای تلخ و تکان‌دهنده است. براهنی در آن با شجاعت همهٔ تابوها را میشکند. «روزگار دوزخی آقای ایاز» سرشاراز هنجارشکنیها و عصیانگریهاست.

در بحث تعهد هنری، زیباشناسان انتقادی معتقدند که هنرمند نباید خود را محصور هیچ نوع ایدئولوژی بکند (شجاع، ۱۳۹۵: ۱۴۰).

اعضای خانوادهٔ شخصیت داستان از جمله پدر، مادر و برادرها، نماد افکار و اقشاری هستند که در زمانهای مختلف تاریخی این مرزوبوم زندگی کرده‌اند. براهنی در جایی از داستان از قول ایاز به این نمادپردازی اشاره میکند: «برسم به یک منظومهٔ تفکر عاطفی از جهان، چون صمد و یا برسم به یک منظومهٔ تفکر جسمانی ازلی و ابدی و ناگهانی از جهان چون یوسف و یا یک منظومهٔ تفکر عرفانی از جهان، چون پدرم» (براهنی، بی تا: ۲۰۵).

شخصیتهای داستان، همانطور که از نامشان پیداست، از شخصیتهای تاریخی گرفته شده‌اند: سلطان محمود، ایاز، سلطان ماضی، آغاجی خادم، منصور حلاج، حسنک وزیر و... . علاوه بر این، گاه سبک نوشتاری براهنی کاملاً به سبک تاریخ بیهقی نزدیک میشود و این نزدیکی به استفاده از عین عبارات تاریخ بیهقی منجر میشود: «خواب دیدم چهارهزار غلام سرائی در دو طرف سرای امارت، به چند رسته بایستادند، دوهزار با کلاه دوشاخ و کمرهای گران و با هر غلامی عمودی سیمین و دوهزار با کلاه‌های چهارپر بودند و کیش و کمر و شمشیر و شقا و نیم لنگ برمیان بسته...» (همان: ۵۲).

رویکرد اصلی یونگ گرایش به افکار و ذهنیات قهرمان داستان است نه امور بیرونی و روزمره. وجود تداعیهای پی‌درپی و آشفتگی زمانی، فهم این داستان را در نگاه اول برای خواننده دشوار میکند. به همین دلیل، خواننده برای درک بهتر مفاهیم مطرح‌شده در داستان باید دقت فراوان به خرج دهد و بگونه‌ای روانشناسانه مطالب موردنظرش را در خلال داستان بیابد.

«آن دو رگ زیر گلو، آن انگشت شهادت بلند، آن حرفها، حرفها را فراموش کرده‌ام. شنیدم که در سال ۶۴۰، ۷۸۰، ۹۹۰، ۱۱۰۰، ۱۲۲۰، به منصور گفته شده بود که منشی ظل‌الله بشود. در رفته بود! چرا، چرا! چرا در رفته بود؟ فراموش کرده‌ام که فریاد زده بود کسی که خود خدا را به خدایی قبول ندارد چطور میشود منشی ظل‌الله بشود؟ من فقط جوان بی‌پدر و مادری نیستم، بلکه بی‌گذشته هم هستم. دلم میخواهد، سر به تن گذشته نباشد. چه چیزی به درد من میخورد! منصور میگفت از جد اولمان ناصر، تا من راه درازی نیست! که چی؟ مگر از جد اولمان ناصر چیزی جز یک قبر دراز مانده است که تازه منصور فاصلهٔ بین ناصر و منصور بیندیشد... قلب محمود آنچنان با قدرت میزند که حتی در میان شیون مردم و صدای حرکت چرخهای چارچرخه هم شنیده میشد. فراموش کرده‌ام که پدرم و منصور در یک اتاق ساعتها با هم مینشستند» (همان: ۱۱۹).

«دیشب، شاعر چه خوب گفته است، چو کودک لب از شیر مادر بشست، ز گهواره محمود گوید نخست. دیشب! دیشب! معز بن عنصر فرخ بن منوچهر احمد بن علی نظامی عروضی دامغانی، دیشب شعری گفته، پیش سلطان شده، شعری گفته، شعر خوبی گفته، یادم نیست، لابد همان آراستن سرو ز پیراستن است. محمود بن ارسلان را این شعر بسیار خوش آمده، دستور داده دهنش را سه بار از جواهر پر کرده‌اند. نزدیک بود معزبن‌عنصر خفه شود. و امروز رفته پیش دلاک داده تمام دندانهایش را کشیده‌اند و آمده تا بر سیبل ارتجال شعری دیگر بگوید...» (همان: ۲۸۹-۲۹۰).

براهنی در این رمان در جایگاه نمایندهٔ ملتی که از خود بی‌خود شده و عنان گوش و جسم خود را به محمود، نمایندهٔ حاکمان مستبد که از گذشته تا به امروز بر این مردم حکومت کرده‌اند، به سخن می‌آید و اینچنین میگوید:

«ملت مفعول من! آراستن سرو ز پیراستن است! و حتی مغز ما را هم میپیرایند، از قلب، زلفهای قلب ما را میپیرایند، ما تنظیم میشویم؛ بر ما لباس غضب پوشانیده میشود؛ بر ما جشن میگیرند؛ بر ما عروسی میگیرند؛ و جشن و عزا و عروسی و غضب؛ مثل قدمهای موزون محمود و محمودها...» (همان: ۴۱).

**بررسی مفاهیم کهن در رمان:** «ناخودآگاه همگانی» که از «مفاهیم کهن» یعنی از تجارب بر روی هم انباشته‌شدهٔ نسلهای گذشته تشکیل یافته است، نیرومندترین سیستمهای روان آدمی است و در موارد مرضی، «من» و «ناخودآگاه شخصی» را تحت‌الشعاع قرار میدهد. باری پایهٔ «من» و «ناخودآگاه شخصی» بر «ناخودآگاه همگانی» گذاشته شده است و علم ما از عالم خارج تا حد زیادی مطابق قالبها، یعنی مفاهیم کهن این ناخودآگاه است. اگر «من» اندوخته‌های سودمند و اندیشه‌های خردمندانه را مورد غفلت قرار دهد، فعالیتهای روانی از راه صحیح منحرف و دچار پریشانی و نابسامانی میگردند و نابهنجار میشوند. ترسهای مرضی، توهمات و بسیاری دیگر از اختلالات و امراض روانی را باید ناشی از مورد غفلت قرار گرفتن جریانات ناخودآگاه دانست.

در بخشی از رمان، براهنی از زبان پدر ایاز هنگام آشنا کردن فرزندانش با تاریخ و گذشتهٔ خود، که با شگردی تیزبینانه در گورستان انجام میشود، میگوید که ما وارث اجدادی هستیم که همگی به خاطر بیان عقیده و نظر خود به بدترین شکل ممکن شکنجه و کشته شده‌اند و اینجاست که «مفاهیم کهن» شکل میگیرد و پدر ایاز نمایندهٔ نسل گذشته برای آینده میشود. در این بخش براهنی به سرنوشت روشنفکرانی با گرایشهای فکری مختلف در ادوار متفاوت تاریخی چون ناصر خسرو قبادیانی، حسنک وزیر، منصور حلاج و مسعود سعد سلمان اشاره میکند که سرانجامشان شکنجه، اسارت، تبعید، مثله شدن و مرگ است: «پدرم جلوی قبر بلندی می‌ایستد. میگوید، اینجا قبر جد اولتان ناصر است... جد اولتان ناصر، ناطق زبردستی بود؛ در یک قلعهٔ بلند زندگی میکرد. بعد میرویم و جلوی قبر دیگر، پدرم می‌ایستد. روی قبر نوشته است حسن. پدرم میگوید، حسن وزیر بود؛ میگویند موقعی که دارش میزدند تنی چون سیم سپید و رویی چون هزار نگار داشت و مردم در برابرش به گریه ایستاده بودند. پدرم میگوید سرش را در بغداد دفن کرده‌اند، فقط نصف تنش اینجاست،... پدرم جلوی قبر دیگری می‌ایستد. روی قبر نوشته است منصور. پدرم رو میکند به منصور، میگوید اسم تو را از روی اسم این جدت انتخاب کردم. روی قبرش عکس یک گل بسیار کوچک کشیده شده. پدرم میگوید این را یکی از دوستانش روی قبرش کشیده، اسمش شبلی، قبرش جای دیگر است. روی قبر دیگری که بسیار کوچک است می‌ایستد. نوشته است نصر... » (همان: ۱۰۲-۱۰۳).

در ادامهٔ این انتقال «مفاهیم کهن»، براهنی به فقدان آزادی بیان در سرگذشت وزیران ایرانی اشاره میکند و به این شکل خاطرهٔ آثاری که آدمی از نیاکان بسیار دور دست به ارث برده است را منتقل میدارد.

شخصیت ایاز در این حکایت با ویژگیهای افراد برونگرای احساسی یونگ قابل‌بررسی است. در تیپ برونگرا، افراد بـه دیگران و دنیای بیرون توجه دارند تا به خود و در زمان حال زندگی میکنند. به خود اعمال توجه دارند و به عقاید و سنتهایی که به آنها آموخته شده، پایبند هستند. عاطفیند و تفکرات را سرکوب میکنند. در این رمان «ایاز» تنها به همراهی پادشاه توجه داشت و هیچ‌چیز نمیتوانست در کمتر شدن ملازمت ایاز تأثیر بگذارد.

**خواب و رؤیا**: دیدگاه یونگ نسبت به پدیدهٔ خواب و رویا، یک دیدگاه نظام‌دار و سازمان‌یافته است. یونگ برای اثبات جایگاه رؤیا در زندگی آدمی، ابتدا به اثبات ناخودآگاه میپردازد و معتقد است بدون درک و تأیید ناخودآگاه نمیتوان به اهمیت خواب و رؤیا پی برد. درواقع از نگاه یونگ، رؤیا فرزند خلف ناخودآگاه به شمار می‌آید. از دیدگاه یونگ رؤیا بازیچه‌ای کودکانه نیست که به منظور ارضای یک خواسته و آن هم خواسته‌ای کودکانه باشد، بلکه یک

شبکهٔ روانی است که از کل روح عرضه میشود. نکتهٔ قابل‌تأمل در اندیشهٔ یونگ بررسی خاستگاه رؤیاست. به اعتقاد وی برخی از رؤیاها از حالت فردی فراتر رفته و خاستگاه آنها را باید در تاریخ بشریت جستجو کرد. از سوی دیگر یونگ به نقش اصلاحگری رؤیاها در زندگی افراد اشاره کرده و معتقد است ما باید بیش از پیش به رؤیاهای خود اهمیت بدهیم؛ زیرا رؤیاها را میتوان بعنوان توصیفی خلاق و طبیعی از ناخودآگاه در نظر گرفت. در داستان وقتی قهرمان به خواب که شخصیترین و غیرقابل‌نفوذترین چیز در ضمیر ناخودآگاه هست هم شک میکند که دست محمود موجب تغییر شده است. ایاز حتی برخی مواقع به رؤیا و خواب خودش هم شک میکند که ساختهٔ دست دیگری باشد.

## نتیجه‌گیری

بررسیهای انجام‌شده نشان میدهد که نویسنده عامدانه از نظریه‌های یونگ بهره برده است و شخصیتها را برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر بر روی خواننده انتخاب و رفتارهایشان را همان الگوی رفتاری حاکم برجامعهٔ ایران در نظر گرفته و هر شخصیت را نمایندهٔ یک یا چند تیپ شخصیتی قرار داده و با این کار توانسته است ارتباط باورپذیرانه‌تری را به خواننده القا کند. در این پژوهش دو رمان رضا براهنی طبق نظریه‌های یونگ مورد بررسی قرار گرفت. بیشترین نظریهٔ یونگ که براهنی از آن سود جسته، «پرسونا» است که حضور آن را میتوان در تمامی رمانهای مورد تحقیق یافت. از نظر یونگ، دلیل اشتراک بسیاری از اعمال و رفتار انسانها ضمیرِ ناخودآگاه جمعی است. به عقیدهٔ یونگ، پرسونا به دو دسته تقسیم میشود: دستهٔ اول، آن چیزی است که شخص نیست و جامعه و دیگران فکر میکنند، هست. دستهٔ دوم، دربرگیرندهٔ خیالاتی است که انسانها خود متوجه نقاب بودن آنها نمیشوند. در رمانها هر دو دسته وجود دارند. هم نقابهایی که عامدانه و به اختیار، گذاشته شده و هم نقابهایی که جبر زمانه برخلاف ذات و کشش فرد بر او تحمیل کرده و خود از وجود آن یا آگاه نیست.

از مطالعهٔ رمان روزگار دوزخی آقای ایاز چنین استنباط میشود که کاربرد ویژگیهای زنانه در داستان، یکی از تأثیرات مهم «آنیما» است که در داستانها دیده میشود. جایی که مردان داستان اراده‌ای متزلزل پیدا میکنند و بجای یاری گرفتن از عقل اسیر احساسات میشوند و بدون در نظر گرفتن نتیجهٔ اعمال خود، بدون تأمل اقدام به کاری میکنند، شخصیت آنان تحت تأثیر برونگرایی آنیما است. براهنی با به نمایش گذاشتن چنین شخصیتهایی به مبارزه علیه جبرهای ضد انسانی حاکم بر جامعه میرود و نیز مردم را از وجود این جبری که چون نقابی معقول و مرسوم در میان همگان تداعی یافته است، آگاه میسازد.

از نتایج دیگر این تحقیق کهن‌الگوی «سایه» در رمانها است که احساس غم و اندوه و ناامیدی را به فرد القا میکند و او را از هدف اصلی، تکامل و یافتن خـویش دور نمـوده و مـشغول اموری غیرانسانی میگرداند. تقریباً در اکثر رمانها، براهنی ناخودآگـاه سایه را به یاری طلبیده و به این روش توانسته شخصیتهای رمانش را بخوبی جلوه دهد.

نظریهٔ دیگری که بسامد بالایی در رمانهای براهنی دارد «مفاهیم کهن» است. به این صورت که در داستانها شاهد یک بازگشت تاریخی هستیم به تاریخ و تمدن و یا آداب و رسوم و خرافات. لذا میتوان نتیجه گرفت که بیشتر شخصیتهای رمانها در میان دو و یا چند شخصیت گرفتار آمده‌اند. او بیشتر به بخش «نقاب» و «سایه» توجه دارد؛ یعنی نبردی بین دو بخش هوشیار و ناهوشیار. با وجود اینکه سایه بودن در بخش ناهوشیار هست ولی با درک برخی از شخصیتها متوجه میشویم همانطور که نقاب را برای حضور در اجتماع انتخاب کرده‌اند بلکه سایه بودن هم به ناخودآگاه جزوی از هوشیار وجودی آنان است. برای مثال شخصیت «ایاز» در داستان «روزگار دوزخی آقای

ایاز» نمونهٔ بارز چنین دوگانگی در شخصیت است. درواقع خود بودن بندرت پیش می‌آید و هر «آگاه‌آمد» بصورت یک عقدهٔ سربازکرده‌ای جلوه‌گر میشود، که مدتها برای حفظ نقاب سرکوب شده بود. در رمان «رازهای سرزمین من» براهنی آشکارا از دیدگاه یونگ تأثیر پذیرفته است. اســتفاده از نظریات روانشناسی یونگ مانند: خواب، افسانه، اساطیر و فراوانی نامهای اساطیری و فرهنگ ملی مؤید آن است که وی تکنیک ادبیات یونگی را در خدمت بیان عقاید ملی‌گرا قرار داده است. به هر حال بررسی و تحلیل این رمانها براساس نظریات روانشناسی یونگ در نقد، نشان داد شخصیتها و نمادها و کهن‌الگوهای یافت‌شده تا حدودی بصورت خودآگاه ساخته و پرداختهٔ ذهن براهنی است و در بیشتر موارد کاملاً عامدانه به آنها پرداخته شده است.

## مشارکت نویسندگان

این پژوهش از پایان‌نامه دوره دکترای زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشکده زبان و ادبیات دانشگاه آزاد واحد چالوس استخراج شده است. سرکار خانم دکتر مریم شادمحمدی نویسنده مسئول و راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه بوده‌اند. سرکار خانم دکتر فرشته مومنی بعنوان مشاور و سرکار خانم ریحانه خانزاده بعنوان پژوهشگر این رساله، در مطالعه و گردآوری داده‌ها و تنظیم متن نقش داشته‌اند. درنهایت تحلیل محتوای مقالهٔ حاضر، حاصل مشارکت و تلاش هر دو پژوهشگر میباشد.

## تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب سپاس خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده زبان و ادبیات دانشگاه آزاد اسلامی واحد چالوس و هیئت داوران رساله که نویسندگان را در انجام و ارتقای کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

## تعارض و منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچگونه تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

## REFERENCES

Brahni, Reza (2006). The secrets of my land. 20th edition Tehran: Look

Brahni, Reza. (2013). Male date. Tehran: Look

Brahni, Reza. (without). The hellish days of Mr. Ayaz, without a place: without a name

Bilsker, Richard. (1402) Jung's thought. Translated by Hossein Payandeh, 9th edition, Tehran: Marwarid

Hasan Beigi, Ibrahim. (1367). Eternal grudge, (criticism of two works by Reza Brahni). Tehran: Bargh.

Dastghib, Abdul Ali. (1386). The emergence of the Persian novel. First Edition. Shiraz: Navid Publishing.

De Beauvoir, Simon. (1401). The second gender. Translated by Qasim Sanawi. 19th edition Tehran: Tos

Zarin Koob, Abdul Hossein. (2019). Familiarity with literary criticism. to print Tehran: Sokhn

Saif, Ali Akbar. (1379). Modern educational psychology. Tehran: Duran

Shamlou, Saeed. (2017). Clinical Psychology. Twenty-second edition. Tehran: Roshd

Brave, Arman. (2015). "The work of art of the empirical world: art as a critic of society in Adorno's thought". In philosophical essays. year thirty 17th period No. 30. pp. 127-147.

Shakib Ansari, Mahmoud. (1382). The development of contemporary Arabic literature. Third edition. Ahvaz: Ahvaz University.

Shamisa, Siros. (1378). Literary types. Ninth edition. Tehran: Ferdous.

Schultz, Duane P. and Schultz, Sidney Allen. (1388). History of modern psychology. Translated by Ali Akbar Saif and others. Eighth edition. Tehran: Duran.

Schultz, Duane. (1378). Personality theory. Translated by Yusuf Karimi. Tehran: Arsbaran.

Fadai, Farbd. (1381). Carl Gustav Jung and his analytical psychology. Tehran: Danje.

Freud, Sigmund. (2013). Unconscious. Translated by Ali Fuladain, Arin Muradzadeh, Hossein Mojtahedi. second edition. Tehran: Pajhwok Andisheh cultural and artistic institute

Fordham, Frieda. (2017). Introduction to Jungian psychology. Translated by Masoud Mir Baha. fourth edition. Tehran: Jami

Feist, Gregory. (1401). Theories of personality. Translated by Yahya Seyed Mahdi. to print Tehran: Rovan

Karimi, Yusuf. (1370). personality psychology. Twenty-third edition. Tehran: Payam Noor University Press.

Mir Abdini, Hassan. (1383). One hundred years of story writing in Iran. Third edition. Tehran: Cheshme Publishing House.

Jung, Carl Gustav. (1383). Psychology of the subconscious mind. Translated by Mohammad Ali Amiri. Third edition. Tehran: Scientific and Cultural.

**فهرست منابع فارسی**

براهنی، رضا (۱۳۸۶). رازهای سرزمین من. چاپ بیستم. تهران: نگاه.

براهنی، رضا. (۱۳۹۳). تاریخ مذکر. تهران: نگاه.

براهنی، رضا. (بی تا). روزگار دوزخی آقای ایاز، بی جا: بی نام.

بیلسکر، ریچارد. (۱۴۰۲) اندیشهٔ یونگ. ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ نهم، تهران: مروارید.

حسن بیگی، ابراهیم. (۱۳۶۷).کینهٔ ازلی، (نقد دو اثر از رضا براهنی). تهران: برگ.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). پیدایش رمان فارسی. چاپ اول. شیراز: انتشارات نوید.

دوبووار، سیمون. (۱۴۰۱). جنس دوم. ترجمه قاسم صنعوی. چاپ نوزدهم. تهران: توس.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۹۹). آشنایی با نقد ادبی. چاپ دهم. تهران: سخن.

سیف، علی اکبر. (۱۳۷۹). روانشناسی پرورشی نوین. تهران: دوران.

شاملو، سعید. (۱۳۹۷). روانشناسی بالینی. چاپ بیست و دوم. تهران: رشد.

شجاع، آرمان. (۱۳۹۵). «اثر هنری جهان تجربی: هنر هم‌چون منتقد جامعه در اندیشهٔ آدورنو». در جستارهای فلسفی. سال سی‌ام. دورهٔ هفدهم. شمارهٔ ۳۰. صص۱۴۷-۱۲۷.

شکیب انصاری، محمود. (۱۳۸۲). تطورالادب العربی المعاصر. چاپ سوم. اهواز: دانشگاه اهواز.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). انواع ادبی. چاپ نهم. تهران: فردوس.

شولتز، دوان پی و شولتز، سیدنی آلن. (۱۳۸۸). تاریخ روان‌شناسی نوین. ترجمهٔ علی‌اکبر سیف و دیگران. چاپ هشتم. تهران: دوران.

شولتز، دوان. (۱۳۷۸). نظریهٔ شخصیت. ترجمهٔ یوسف کریمی. تهران: ارسباران.

فدایی، فربد. (۱۳۸۱). کارل گوستاو یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او. تهران: دانژه.

فروید، زیگموند. (۱۳۹۳). ضمیر ناخودآگاه. ترجمه علی فولادین، آرین مرادزاده، حسین مجتهدی. چاپ دوم. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری پژواک اندیشه.

فوردهام، فریدا. (۱۳۹۷). مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ. ترجمه مسعود میر بها. چاپ چهارم. تهران: جامی.

فیست، گریگوری. ( ۱۴۰۱). نظریه‌های شخصیت. ترجمهٔ یحیی سید مهدی. چاپ دهم. تهران: روان.

کریمی، یوسف. (۱۳۷۰). روان‌شناسی شخصیت. چاپ بیست وسوم. تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). صدسال داستان‌نویسی در ایران. چاپ سوم. تهران: نشر چشمه.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۳). روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه. ترجمهٔ محمدعلی امیری. چاپ سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

**معرفی نویسندگان**

**ریحانه خانزاده:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران.

(Email: *reyhaneh.khanzadeh2022@gmail.com*)

**مریم شادمحمدی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران.

(Email: *Mshadmohamadi@iauc.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**فرشته مومنی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده زبان و ادبیات، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران.

(Email: *fermomeni211@gmail.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Reyhaneh Khanzadeh:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, Chalus Branch, Islamic Azad University, Chalus, Iran.
(Email: *reyhaneh.khanzadeh2022@gmail.com*)

**Maryam Shadmohammadi:** Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, Chalus Branch, Islamic Azad University, Chalus, Iran.
(Email: *Mshadmohamadi@iauc.ac.ir*: Responsible author)

**Fereshte Momeni:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, Chalus Branch, Islamic Azad University, Chalus, Iran.
(Email: *fermomeni211@gmail.com*)

مقاله پژوهشی

# تحلیل دگرگونی و باززایی نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر بومی و منطقه‌ای (جنوب ایران) در رمان «اهل غرق» منیرو روانی‌پور

**سودابه علی‌توکلی، مریم غلامرضا بیگی*، خورشید قنبری ننیز**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۲۶۸-۲۴۹

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7294

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**هدف و زمینه:**اسطوره‌ها معمولاً صورتی متفاوت از نظام اعتقادی و فکری بشر است که در طی سالیان متمادی بجای فرسوده شدن، همواره در حال نو شدن و دگردیسی هستند. در این دگردیسی، عصارهٔ نمادین و اسطوره‌گونهٔ هر شیء و مفهومی در کنار کارکرد قدیمیش حفظ میشود؛ اما با توجه به زندگی امروز و درک و دریافت متفاوت هر قوم و فرهنگ و زمانه‌ای، لباسی نو بر قامت مفاهیم اسطوره‌ای دیده میشود.

نویسندگان آثار داستانی بویژه رمانهای معاصر، با بهره‌گیری از فرهنگ غنی باستانی و مؤلفه‌های اسطوره‌ای، سعی در قوت و استحکام این گونهٔ ادبی داشته‌اند. پیوند دنیای مدرن امروز با مفاهیم بکر باستانی بویژه اسطوره، اصالت اثر را بیش از پیش تضمین میکند. این پیوند و تأثیرپذیری از دنیای نامحدود اسطوره گاه بصورت خودآگاه و گاه بصورت ناخودآگاه در آثار ادبی نمود پیدا میکند. در این پژوهش نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر بومی در رمان«اهل غرق» منیرو روانی‌پور مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

**روش پژوهش:** این پژوهش گزارشی از یک پژوهش بنیادین، نظری و اسنادی است که با روش توصیفی-تحلیلی میباشد. همچنین گردآوری داده‌ها ازطریق فعالیت کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

**یافته‌ها** :روانی‌پور در عرصهٔ به‌کارگیری نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر در رمان اهل غرق زبانی نمادین دارد و با بهره‌گیری از این سه مؤلفه توانسته است، دغدغه‌ها و مشکلات جامعهٔ موردنظر خود را به نمایش بگذارد. در این رمان وجود کهن‌الگوها و اساطیر، برگرفته ازعناصر طبیعی، موجودات و شخصیتهای اسطوره‌ای بومی مانند بوسلمه، و پریان دریایی است. مهمترین مضمون این رمان نمایش اعتقادات و باورهای بومی مردم منطقهٔ جنوب است. در این رمان، خیال و رؤیا و واقعیت درهم آمیخته میشود.

**نتیجه‌گیری:** نتایج تحقیق نشان میدهد که روانی‌پور در «اهل غرق» از اسطوره‌شکنی و بهره-گیری از نماد استفاده کرده‌است و از این طریق نویسندهٔ اثر، اهمیّت نقش اساطیر را در بازنمایی زندگی و تاریخ اجتماع ایرانی را مورد توجّه قرار داده‌است.

تاریخ دریافت: ۲۰ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۲۲ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۰۷ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۲۱ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
اسطوره، رمان فارسی، اهل غرق، دریا، منیرو روانی‌پور.

* نویسنده مسئول:
beigi@iauk.ac.ir
(+۹۸ ۵۰) ۳۳۲۱۰۰۴۳

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 249-268

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Analyzing the transformation and regeneration of local and regional symbols, archetypes and myths (southern Iran) In the novel "Ahl Ghareq" by Muniru Ravipour

**S. Alitavakli, M. Gholamreza Beigi*, Kh. Ghanbari Naniz**
*Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 10 June 2023
Reviewed: 13 July 2023
Revised: 29 July 2023
Accepted: 12 September 2023

**KEYWORDS**
myth, Persian novel, Ahl Ghareq, sea, Muniro Ravipur

*Corresponding Author
✉ *beigi@iauk.ac.ir*
☎ (+98 50) 33210043

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Myths are usually a different form of human belief and thought system, which instead of being worn out over many years, are always being renewed and transformed. In this transformation, the symbolic and mythological essence of every object and concept is preserved alongside its old function; But according to today's life and the different understanding and acceptance of each nation, culture and era, a new dress can be seen on the status of mythological concepts. Writers of fictional works, especially contemporary novels, have tried to strengthen this literary genre by using rich ancient culture and mythological components. The connection of today's modern world with pristine ancient concepts, especially mythology, guarantees the originality of the work even more. This link and influence from the unlimited world of mythology sometimes appears consciously and sometimes unconsciously in literary works. In this research, the symbols, archetypes and local myths in the novel "Ahl Ghareq" by Muniro Ravipour have been investigated and analyzed.

**METHODOLOGY:** This research is a report of a fundamental, theoretical and documentary research with a descriptive-analytical method. Also, data collection has been done through library activity.

**FINDINGS:** In the field of using symbols, archetypes and myths in the novel Ahl Ghareq, Rowanipour has a symbolic language and by using these three components, he has been able to display the concerns and problems of his target society. In this novel, the existence of archetypes and myths is derived from natural elements, local mythical creatures and characters such as Boslem, and mermaids. The most important theme of this novel is the display of native beliefs and beliefs of the people of the southern region. In this novel, fantasy and reality are mixed together.

**CONCLUSION:** The results of the research show that in "Drowning People" Ravipour has used myth-breaking and using symbols, and in this way, the author of the work has paid attention to the importance of the role of mythology in representing the life and history of Iranian society. has placed

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7294

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 12 | 0 | 0 |

## بیان مسئله

شالودهٔ ادبیّات هر ملّت، اساطیری است که گذشتهٔ هر ملّتی را از گزند فراموشی رهانیده‌است و در میان انواع ادبی مختلف، رمان و داستان کوتاه، کاملترین بروز روایت در دنیای جدید هستند. امروزه نویسندگان در «رمان اسطوره-ای» صرفاً به بازروایی اساطیر گذشته نمیپردازند؛ زیرا برخلاف «رمان تاریخی» که که باید بازنمود حقیقت را الگوی خود قراردهد، روایت مدرن اسطوره‌ای، مبنایی غیر از بازنمودن «موضوع موردنظر» را در دستور کار خویش داده-است و این از آن جهت است که اسطوره، نمود حقیقت متحقّق در درون ذهن است نه خارج از آن. بنابراین، دگرگونی و باززایی ویژگی بنیادین اسطوره است. اسطوره‌ها در گذر زمان پی‌درپی دگرگون میشوند. گاه آغاز و زمانی فرجام آنها دگرگون میشود. بخشهایی به اسطوره افزوده میشود و بخشهایی حذف میشود. شخصیّتهای جدید در قالب شخصیّتهای کهن جای میگیرد و ویژگیها و رفتارهای جدید و متفاوتی از خود بروز میدهند. گاه چند اسطوره در قالب یک اسطوره و شخصیّت نمایان میشوند و گاهی دیگر یک اسطوره در چند شخصیّت متفاوت بروز میکند. مکانها و ویژگیها عوض میشوند. چنین دگرگونیهایی در سیر تحوّل اساطیر فراوان است و در رمان فارسی نیز بوفور یافت میشود.

بازگشت به اسطوره‌ها و مفاهیم کهن‌الگویی در آثار ادبی بویژه رمان معاصر، مورد توجه بسیاری از رمان‌نویسان امروز قرار گرفته است. دلایل زیادی برای این بازگشت زمانی در آثار معاصر وجود دارد. در اغلب منابع معتبر در زمینهٔ اسطوره این دلایل ذکر میشود؛ خفقان سیاسی و اجتماعی جامعهٔ امروز میتواند دلیلی بر استفاده از این مؤلفه‌ها در آثار ادبی باشد. نویسندهٔ امروز عدم رضایت خود را از شرایط موجود با توسل به مفاهیم اسطوره‌ای و کهن‌الگویی پوشش میدهد و از این طریق، هدف و اعتراض خود را با این روش برای مخاطبین فرهیخته موشکافی میکند. همچنین از آنجا که اسطوره یکی از راه‌های ساماندهی معنای رمان میتواند باشد، بررسی مؤلفه‌های اسطوره‌ای-کهن‌الگویی نیز در دستیابی به پیرنگ حذفی اثر کمک شایانی میکند. نوع و شکل اسطوره‌ها در هویت-سازی و شخصیت‌پردازی عناصر داستانی دخیل است. علاوه بر این اسطوره، روشی نو برای عینیت بخشیدن به چگونگی رویدادهای بشری است؛ زبانی است نمادین که فارغ از هر نوع محدودیتی به بیان مسئلهٔ موردنظر نویسنده میپردازد. در دوران اخیر نیز بازآفرینی اسطوره‌ها در رمان برای درک بیشتر مخاطبین از اوضاع اجتماعی-سیاسی و... و همچنین غنا بخشیدن به شخصیتها و عناصر داستانی، به کار میرود. داستان‌نویسان معاصر با توجه به پیشینهٔ علمی و ادبی و همچنین آگاهی از علوم نقد ادبی جدید، مفاهیم متنوع و گسترده‌ای را در رمانهایشان به کار گرفته‌اند.

## اهداف پژوهش

انسان عصر مدرن، نسبت به گذشته و تاریخ احساس بی‌نیازی میکند. از طرفی توانایی کناره‌گیری از اساطیر را ندارد و از سمت دیگر تحوّلات دو قرن اخیر احساس پوچی از درون را برای او به ارمغان آورده‌است و سبب شده که این انسان در وضعیّت بی‌اطمینانی قرار بگیرد. درنتیجه با رویکرد انتقادی به همه‌چیز مینگرد و اساطیر نیز از این قاعده مستثنی نیستند. این برخورد انتقادی با اساطیر باعث شد نویسندگان اساطیر را به شکل اوّلیه‌شان در متون به کار نگیرند و ناگزیر به تغییر ساختار اساطیر شوند تا در پوشش اسطوره‌ها به انتقاد از شرایط جامعه و عصر خویش بپردازند. توضیح آنکه انسان امروز به همه‌چیز با دیدهٔ شک مینگرد. هدف کلّی این پژوهش همانگونه که از موضوع برمی‌آید تحلیل دگردیسی نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر در رمان اهل غرق نوشتهٔ منیرو روانی‌پور است.

## پیشینهٔ تحقیق

هرچند تاکنون تحقیقات متعدّدی در زمینهٔ دگرگونی اساطیر در ادبیّات داستانی و بصورت ویژه در رمان فارسی انجام شده‌است، اما تا آنجا که نگارنده تحقیق نموده‌است، پژوهشی که به بررسی نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر بومی در رمان اهل غرق پرداخته باشد، ارائه نشده‌است. با این‌حال، درمورد جنبه‌های دیگر این آثار در قالب کتاب و بیشتر پایان‌نامه و مقاله، تحقیقاتی انجام شده‌است.

یکی از مهمترین پژوهشهای صورت‌گرفته درخصوص دگرگونی اساطیر، کتاب «رمان اسطوره‌ای»، نوشتهٔ «سیّدعلی قاسم‌زاده و سعید بزرگ‌بیگدلی» است که در سال ۱۳۹۷ توسّط نشر چشمه به چاپ رسید. این اثر به نقد و تحلیل جریان اسطوره‌گرایی در رمان فارسی، اختصاص یافته‌است. قاسم‌زاده و بیگدلی در این اثر بصورت موردی و به انتخاب خودشان رمانهای «یکلیا و تنهایی او» نوشتهٔ تقی مدرسی، «تراژدی کمدی پارس» نوشتهٔ اسماعیل فصیح، «قصّهٔ تهمینه» از محمّد محمّدعلی، «سالمرگی» اثر اصغر الهی و «به هادس خوش آمدید» از بلقیس سلیمانی را که جنبهٔ اسطوره‌ای دارند، از نظر اسطوره‌گرایی بررسی میکنند.

دیگر اثر قابل‌ذکر، کتاب «اسطوره و نماد در ادبیّات و هنر» نوشتهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور و فروغ اولاد است که در سال ۱۳۹۷ توسّط نشر چشمه به چاپ رسید. این کتاب گفتگویی با جلال ستّاری، اسطوره‌شناس و اندیشمند ایرانی، است. با توجّه به گستردگی موضوع، این کتاب به سه بخش تقسیم شده‌است. بخش نخست دربردارندهٔ گفتارهایی چون اسطوره و اسطوره‌شناسی، چشم‌اندازهای نقد اسطوره‌شناختی، افسانهٔ اسطوره و اینگونه گفتارهاست. بخش دوّم مباحثی فراگیرتر در پیوند اسطوره و حماسه و ادبیّات است و بخش سوّم کتاب در پیوند هنر و اسطوره است؛ نخست ابعاد و زوایای گوناگون رابطهٔ درونی و ژرف اسطوره و هنر مطرح شده و نقد اسطوره-شناختی هنر بعنوان شاخصی برای تحلیل آثار هنری با بنمایه‌های اساطیری کاویده شده‌است.

رسالهٔ دکتری فرزانه مونسان با عنوان «بررسی بینش اساطیری در ادبیّات داستانی زنان معاصر» که در سال ۱۳۹۲ در دانشگاه گیلان از آن دفاع شده‌است. در این رساله پنجاه اثر داستانی از سیمین دانشور، غزاله علیزاده، شهرنوش پارسی‌پور، گلی ترقّی، منیرو روانی‌پور، مهسا محب علی، زویا پیرزاد، بلقیس سلیمانی و شیوا ارسطویی مورد بررسی قرار گرفته‌است که با توجّه به حجم زیاد آثار، محقق بصورت خلاصه به اساطیر زنان موجود در این آثار برای معرفی ابعاد اجتماعی زن پرداخته‌است.

«خلیل کهریزی» در سال ۱۳۹۲ «تحلیل اسطورهٔ آرش کمان‌گیر، دگردیسیها و پیوند آن با متون تاریخی و شاهنامه» را موضوع پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود قرار داده‌است. پژوهشگر در این اثر، در سه بخش مختلف، اسطورهٔ آرش را از جنبه‌های گوناگون مورد بررسی قرار داده‌است. در بخش اوّل به سرچشمهٔ شکلگیری این اسطوره پرداخته شده‌است. در بخش دوّم، نویسنده بر آن بوده‌است که پاسخی قانع‌کننده به علّت نبودن داستان آرش در شاهنامه بدهد. در بخش سوّم نیز به تحلیل و بررسی داستان آرش در کتابهای تاریخ پرداخته شده‌است که نشان داده‌است، روایات گوناگون با پیرنگهای متفاوت از داستان آرش، حاصل زندگی آرش در طول تاریخ در بین ایرانیان و درآمدن او به رنگ فرهنگ و شیوهٔ زندگی اقوام مختلف ایران است. پایان‌نامهٔ قابل‌ذکر دیگر، پایان‌نامه‌ای است در مقطع دکتری با عنوان «دگرگونی کاربرد اسطوره‌ها در ادبیّات فارسی» اثر شوبانه صرّاف که در سال ۱۳۹۶ از آن دفاع شده‌است. پژوهشگر در این رساله، رویکردهای گوناگون اسطوره‌شناسی را بررسی نموده و بر پایهٔ هرکدام، نظریهٔ دگرگونی مناسب آن دیدگاه را ارائه داده‌است و درنهایت اسطورهٔ گاو و گاوکشی را بدون تکیه بر اثر خاصّی بعنوان یکی از اسطوره‌های ایرانی بر مبنای رویکرد روانکاوی، تحلیل کرده‌است.

از پایان‌نامه‌های مهمّ دیگر در این زمینه پایان‌نامه‌ای در مقطع کارشناسی ارشد دفاع شده در سال ۱۳۹۱ با عنوان «دگردیسی اسطوره در رمان فارسی» اثر حامد خیرآبادی است که علیرغم عنوان کلّی آن نگارنده، علل کاربرد اسطوره‌ها و دگردیسی این اساطیر را در چند رمان محدود «سهراب‌کشان» اثر عطاالله مهاجرانی، «سمفونی مردگان» از عبّاس معروفی، «سووشون» اثر برجستهٔ سیمین دانشور و «آیینه‌های دردار» اثر هوشنگ گلشیری را بعنوان شاخصهایی برای تحلیل با بنمایه‌های اساطیری از دیدگاه دگردیسی اسطوره کاویده‌است.

در حیطهٔ مقالات نیز ذکر دو مقاله زیر برای پیشینهٔ تحقیق ضروری است، مقالهٔ اوّل، تحقیقی است با عنوان «عمده‌ترین جریانهای رمان‌نویسی معاصر در انعکاس روایتهای اسطوره‌ای» اثر سعید بزرگ بیگدلی و سیّدعلی قاسم‌زاده که در این پژوهش نویسندگان سعی در بازنمایی اینکه نویسندگان با چه جریانهای فکری یا سبکی و با چه ماهیّت و انگیزه‌هایی به بازتاب روایتهای اسطوره‌ای در رمانهای خود میپردازند، دارند تا از این طریق، راهگشای تحلیل آثار و جریانهای رمان‌نویس معاصر باشند.

تحقیق دیگر با عنوان «تحلیل سیر بازتاب مضامین و روایتهای اسطوره‌ایِ ایرانی در رمانهای فارسی از ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا ۱۳۸۷» است که نویسندگی این اثر به عهدهٔ سعیدبزرگ بیگدلی، تقی پورنامداریان، حسینعلی قبادی و سیّدعلی قاسم‌زاده بوده‌است. از آنجا که این پژوهش در حدّ مقاله باقی مانده‌است به طریق بسیار مختصر و موردی به جنبهٔ روایت اسطوره‌ای چند رمان و مجموعهٔ داستان کوتاه از جمله «داستان جاوید» اثر اسماعیل فصیح، «سیاوش» نوشتهٔ محمّد قاسم‌زاده، «برهنه در باد» با نویسندگی محمّد محمّدعلی و «تذکرهٔ ایلیات» اثر سیّدعلی صالحی اشاره شده‌است و تکیه بیشتر بر سیر تاریخی انعکاس روایت اسطوره‌ای در نوع ادبی رمان است.

## بحث و بررسی

### آمیزش اسطوره و واقعیت، تاریخ و اسطوره (رؤیا و واقعیت)

رمان «اهل غرق» مانند هر رمان دیگری که به شیوهٔ رئالیسم جادویی نگارش شده است، حاصل آمیزش واقعیت و تخیل است. در جهان واقعی، انسانهای واقعی حضور دارند و در جهان تخیلی و فراحسی، پریان درعمق آبها زندگی میکنند. پریانی که به هنگام ناراحتی آنقدر گریه میکنند که آب دریا بالا می‌آید.

مونسان و دیگران آثار روانی‌پور را به دو دستهٔ کلی تقسیم میکنند: آثاری مانند «اهل غرق» که در آنها عناصر بومی و محلی و اعتقادات مردم جنوب کشور به تصویر کشیده شده است و دیگری آثاری چون رمان «زن فرودگاه فرانکفورت» و «کنیزو» با محوریت موضوع زنان و مشکلات آنها در جامعهٔ امروزی. و درمورد جایگاه اسطوره در این دو نوع آثار مینویسند: «اسطوره در آثار نوع اول با رنگ و بوی بومی تبلور چشمگیری دارد و بعنوان یک ابزار کارساز برای فضاسازی، شخصیت‌پردازی و دیگر موارد داستانی در خدمت نویسنده قرار گرفته است. اما در آثار دستهٔ دوم، اسطوره آن نقش کلیدی خود را در زیرساخت داستانی از دست میدهد و از آن بیشتر در حد اشارات تلمیحی استفاده میشود. اسطوره‌های بومی جای خود را به اسطوره‌های عمومی و گاه اسطوره‌های زنانه میدهد. بنابراین نوع و شکل اسطوره‌های به‌کارگرفته‌شده در این آثار دگرگونیهایی یافته است. (ر.ک: مونسان، خائفی، تسلمی، خزانه دارلو، ۱۳۹۳: ۳۰۷)

در رمان «اهل غرق» شخصیتهای این دو جهان هرگاه که لازم باشد از جهانی به جهان دیگر میروند، بدون اینکه دچار بهت و شگفتی شوند. گویی هیچ حادثهٔ عجیبی روی نداده است. از این رو در رمان گاه شاهد هستیم که مرز این دو جهان به هم میریزد. پریِ دریاییِ عاشق، برای یافتن محبوب خود سر از آب درمی‌آورد و به خشکی میرسد.

مادربزرگ آب برای دیدن نوهٔ زمینیش بارها به ساحل می‌آید. مه‌جمال به اعماق آب میرود. برای پریان نی مینوازد. پدر و مادر خویش و مردگان آبهای خاکستری و اهل غرق را میبیند و سپس به سطح آب می‌آید.

از دیگر عناصری که صبغه‌ای خیال‌انگیز و جادویی به رمان بخشیده‌اند میتوان به موارد زیر اشاره کرد: تصویر دختری بنام فانوس که در آینه‌های اهالی مینالد، سر از خاک برآوردن مرده، نیرو گرفتن مه‌جمال از دریا به هنگام مبارزه با نیروهای دولتی (گلوله‌هایی که پریان دریایی برای مه‌جمال میفرستند)، تیر خوردن نیرو یکی از دلیران تنگستان از جانب دریا و... .

این وقایع عجیب و خیالی در محیطی رئالیستی و عادی رخ میدهد که مردمانش با روابطی ساده و صمیمانه با هم در تعاملاند. تلاش برای امرار معاش، توصیف نوع زندگی روستایی و روابط اهالی آبادی، ازدواج و زادوولد از جمله مسائلی هستند که بعد واقع‌گرایانهٔ اثر را حفظ میکنند و رمان را از خطر غلتیدن به ورطهٔ خیال‌پردازی صرف میرهانند.

روانی‌پور در بخش اول رمـان واقعیـت و تخیـل را چنـان درهـم میتند که براحتی قادر میشود خواننده را از دنیای خود جدا کند و به دنیـای پـریوار قصـه‌اش وارد کند -لحن قابل‌اعتماد است- متأسفانه این سیر ثابت نمیماند و در بخش دوم پرداختن به مسائل فرعی و حاشیه‌ای و گزارش‌گونه کردن رمان و همچنـین اظهارنظرهـای نویسـنده دربـارهٔ مطالب متن با زبانی ادیبانه، نه تنها از جذّابیت و گیرایی آن میکاهد بلکـه خواننـده را در پـذیرش ماجراها دچار شک و تردید میکند و بدینسان باورپذیری حوادث متزلزل میشود و سبک عامیانه و بومی اثر لطمه میخورد.

**آینه**

آینه ناخودآگاه فرد است. فرد با نگاه به آینه میتواند با ناخودآگاه خود ارتباط برقرار کند. شوالیه، آینه را «حقیقت، صمیمیت، درون قلب و آگاهی.» (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۷، ج ۱: ۳۲۳) میداند.

آینه که در اغلب آثار روانی‌پور حضوری پررنگ دارد، در رمان «اهل غرق»، نماد آگاهی، اندیشه و خودشناسی است: «آن مرد که سالها پیش از این آرامش زنان جفره را به هم زد و مادر زایر را به کشتن داد، در اولین سفر خود وقتی به آبادی رسید و بار و بنه‌اش را از شتر پیاده کرد، با خود چیزی داشت که مردان جفره به خاطر آن از فکسنو گریخته بودند. از میان بار و بنهٔ خود آینه‌های کوچک و مدوری بیرون آورد که تا مردان به خود آمدند، میان زنان دست به دست گشت و خالو که آن زمان هنوز زنده بود و از فضله‌های آن پرندهٔ غریب نمرده بود، فریادزنان آئینه‌ها را از دست زنهای آبادی گرفت و مرد را با بار وبنه‌اش تا سر گردنه برد و او را قسم داد که هرگز پا به خاک جفره نگذارد.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۱۲)

آبادی و مردمش همیشه به دلیل ترس از روبرو شدن با حقیقت از آینه فرار میکنند. ژان شوالیه مینویسد: «آینه، بعنوان یک سطح بازتابنده، پشتوانهٔ نمادگرایی پرباری در زمینهٔ شناخت و آگاهی است. آینه بازتاب چیست؟ حقیقت، صمیمیت، درون قلب و آگاهی» (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۷، ج ۱: ۳۲۳).

و گاه آینه نماد خودآگاهی است: «عبدو بی‌آنکه بداند مرگ دی‌منصور را به دستش میدهد، آئینه را به او داد که در کنار سنگ آسیا نشسته بود و گندمهایش را آرد میکرد، و بعد از سالهای سال، از آن زمانی که دی‌منصورمانند زنان دیگر فکسنو، فانوس را در آئینه دیده بود، به آئینه نگاه کرد و تا وقتی آخرین تکه‌های تنش به اشک تبدیل شد، همان جا ماند.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۳۳)

**پریان دریایی، آبیها**

پری دریایی در افسانه‌های بسیاری از مردم جهان وجود دارد. در فرهنگ عامه، پری دریایی یک موجود افسانه‌ای آبی است که تنه‌ای به شکل یک زن زیبا و دمی شبیه به ماهی دارد. بالاتر از سطح دریا می‌ایستد و با یک دست موهای بلندش را شانه میکند و در دست دیگرش آینه‌ای را نگه داشته‌است. در قصه‌های بسیاری، پریان دریایی، غالباً به پیشگویی اتفاقات آینده میپردازند. گاهی از روی اجبار، قدرتهای ماوراءالطبیعی خود را به انسانها میبخشند و گاهی عاشق انسانها میشوند یا با فریفتن انسانهای فانی که دل در گروی عشق آنها بسته‌اند، آنها را به قعر دریا میبرند (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۰).

در قصه‌های بسیاری، پریان دریایی، غالباً به پیشگویی اتفاقات آینده میپردازند. گاهی از روی اجبار، قدرتهای ماوراءطبیعی خود را به انسانها میبخشند و گاهی عاشق انسانها میشوند، یا با فریفتن انسانهای فانی که دل در گرو عشق آنها بسته‌اند، آنها را به قعر دریا میبرند (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۰).

پریان دریایی یا آبیها موجودانی هستند دارای موهای صاف و بلند در دریا. نیمی از بدنشان به شکل انسان است و نیمی دیگر ماهی‌وار و نمیتوانند مدت زیادی در خشکی بمانند، زیرا نیمهٔ ماهی‌وارشان خشک میشود و از بین میروند. آنها با دایرهٔ زنگی که در دست دارند و جیلینگ‌جیلینگ صدا میکند، در دریا میرقصند، به سمت فانوسهای آویزان بر دیرک کشتیها میروند و فیتیلهٔ آنها را بالا میکشند. نام دیگر آنها پریان دریایی است. مانند انسانها میخندند و گاهی هم میگریند.

بجرئت میتوان گفت که این موجود شگفت‌انگیز اسطوره‌ای، در ادبیات معاصر ایران بیشتر از همه در آثار داستانی روانی‌پور بازتاب داشته است و تأثیر عقاید گذشتگان دربارهٔ پری دریایی، در خلق برخی از آثار وی، انکار ناپذیر میباشد. درواقع یکی از ویژگیهای آثار روانی‌پور که به نوعی نشان‌دهندهٔ سبک رئالیسم جادویی است، حضور پری در روایت داستانی است. نویسنده با این کار هم به داستان جلوه‌ای اسطوره‌ای میبخشد و هم نقش باورهای عامیانه را پررنگ نشان میدهد. (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۴۷)

این عنصر اسطوره‌ای، متفاوت با افکار و عقاید مردم که در منابع و آثار پیشینیان آمده است، در آثار روانی‌پور کاربرد داشته است. بعنوان نمونه در باور عامه، این وجود اسطوره‌ای از دید پنهان و یا به چشم افراد خاصی قابل مشاهده است، اما در داستانهای او، نه تنها پریها به چشم همه مردم قابل رؤیت میباشند، بلکه با مردمان در حال تعامل و بعضاً در تداخل میباشند. در داستانها و عقاید کهن، پریان دارای قدرت مافوق بشری هستند، در حالی در آثار روانی‌پور، فاقد این نیروی فوق‌العاده میباشند. «پریان در این داستان بعنوان موجودات فراطبیعی معرفی میشوند که امکان رفت‌وآمد آنها به ساحل، بدون کوچکترین مشکلی فراهم است. براساس باورها و اعتقادات مردم، آنان در شبهای مهتابی به ساحل می‌آیند و هرازگاهی یکی از آنان عاشق مردی ماهیگیر میشود و در پی او به ساحل می‌آید و با گریه و ناله خود را به سوی کپر او میکشد. گریه و خشم پری بالا آمدن آب دریا را به دنبال دارد.» (حسنعلی‌زاده، ۱۳۸۸: ۷۳)

در آثار کهن و باور مردمان، پریان عمّال شیطان و منشأ بدی و آفت هستند، ولی در آثار روانی‌پور، آبیها بعنوان پریان خوب و سرخها پریان بد معرفی شده‌اند. بنابراین جنبهٔ مثبت این پریان در آبیها و جنبهٔ منفی آنها در سرخها، تجلی یافته است.

روانی‌پور، رمان «اهل غرق» را، با وصف مشاهدهٔ پری دریایی چنین آغاز نموده است: «اولین کسی که پری دریایی را دید جرئت نکرد خودش را نشان بدهد. بوبونی پشت پنجره روبروی راسهٔ آبادی ایستاده بود. صدا که بلند شد

خیال کرد ناخدا علی از خانهٔ دی منصور واگشته. فانوس را برداشت و برد توی پنجره گذاشت. راسه خالی بود، خالی و خلوت، بوبونی چرخید و رو به دریا نگاه کرد و ماند! خودش بود، آبی دریایی، توی دریا دایره زنگی به دست، جینگ‌جینگ صدا میکرد و میرقصید. موهای آبی و بلندش روی موجهای ریز دریا افتاده بود (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۹)

حضور پریان دریایی در جای جای رمان «اهل غرق» منشأ بروز حوادث و واکنشهایی است. برای مثال، برخی اهالی جفره، دائماً از این واهمه دارند که پریان دریایی باعث اسیر کردن عزیزانشان شوند و این وحشت، منشأ بروز اعمالی برای ممانعت از این اتفاق میشود (همان: ۲۲) اما پریان دریایی طالب روشناییند و زمانی که دی‌زنگرو، مادر بوسلمه قصد به اسارت درآوردن ماه را دارد و مدینه با سایر زنان جفره مانع از اسارت ماه میشوند، به مدینه جایزه میدهند (همان: ۱۷۵).

تشابهاتی بین افسانه‌های پریان دریایی و افسانه‌های سیرن وجود دارد: «در اسطوره‌های یونانی سیرنها موجودات وحشتناکی هستند که صدا و سر آنها به شکل زن و پیکرشان شبیه پرنده بود. کار آنها این است که با سر دادن آوازهایی خوش، دریانوردان را در میان صخره‌های جزیرهٔ خود به دام اندازند.» (برن،۱۳۸۳: ۶۳)

پریان در این رمان، نماد مردمان حقیقت‌جو و انقلابی هستند. مردمانی که اگرچه خود نمیتوانند در عمل کار بزرگی بکنند، اما حامی و همراه مبارزان هستند، در شرایط دشورای به سر میبرند و زیر سلطهٔ حاکمانند.

دو پری دریایی از دیگران متمایزند. یکی آنکه حاضر به عروسی با بوسلمه میشود (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۲). در جای دیگر، برای اطمینان از سلامت مه‌جمال قانون دریا را میشکند و خود را به جفره میرساند: «حقیقت این بود که پری دریایی در میان پریهای دریایی جهان یکه بود. او قانون دخترکان دریا را شکسته بود و مه‌جمال مرد رعنای ماهیگیر را تنها به خاطر حضور غریب و عاشقانه‌اش در روی زمین یا در هر کجای جهان که بود، گرامی میداشت.» (همان: ۸۱)

همین ویژگی باعث میشود که در رمان این پری‌دریایی نماد عشق خالصانه معرّفی شود: «کار عاشقان جهان همین است. گذشتن از خود و رفتن تا دیگری، او که جان گرامیش میدارد به رسم و روزگار خود جهان را تعبیر کند» (همان: ۸۱).

دیگر شخصیّت متمایز از میان پریهای دریایی، مادر مه‌جمال است. مه‌جمال، با وجود دوری از او، در لحظه‌های سختی، اولین کسی را که به یاد می‌آورد اوست و با یاد او آرامش مییابد: «چشمانش را که باز کرد در اتاقکی تنگ و تاریک بود و تمام تنش ورم کرده و تیر میکشید و صدای غریب بالا آمدن آب دریا را میشنید. یکی از آبیها گریه میکرد، مادر آبیش نبود، میدانست. مه‌جمال در تمام لحظات بیهوشی، مادرش را دیده بود.» (همان: ۲۰۹)

مادر ماه‌جمال گاهی هم مانند مادر بزرگان زمینی، وظیفهٔ بازی با نوه‌هایش را برعهده میگیرد (همان: ۲۱۳) هموست که وقتی مه‌جمال و نیرو در معرض خطر قرار میگیرند به کمکشان می‌آید (همان: ۲۹۶) با کشته شدن نیرو، همه گمان میبرند که او به دست نیروهای حکومتی کشته شده‌است، اما بعدها معلوم میشود که مادر مه‌جمال برای اینکه مه‌جمال در درگیری کشته نشود و زودتر غائله بخوابد، نیرو را کشته‌است (همان: ۲۹۷)

پریان دریایی در رمان «اهل غرق» به دو دستهٔ پریان آبی و پریان سرخ تقسیم میشوند و در تقابل هم قرار میگیرند. پریان آبی نماد مردمان رنج‌دیده و ملت خواهان آزادی و برابری هستند و پریان سرخ نماد چاکران دولتی هستند که تسلیم خواسته‌های دولتمردان هستند. «پریان دریایی سرخ، زایر و آبادیش را مسخره میکردند. شبها با دمامها و ملاسیهایی که زیر بغل میگذاشتند، روی آب ظاهر میشدند و مثل مردم که برای والا حضرت فریاد زده بودند،

فریاد میزدند: «ماامسکامو» و غش‌غش میخندیدند. صدای خنده‌ها و دمامهای پریان دریایی سرخ خواب را از چشمان زایر و مردمانش میگرفت.» (همان: ۲۸۷)

پری دریایی میتواند نماد روح مردم باشد که در اسارت بوسلمهٔ خودخواه جهان قرار دارد. پری دریایی موجودی موهوم و خیالی است که در این رمان، مردم جفره سخت به آن اعتقاد دارند. موجودی است با بدنی که نیمی آدم و نیمی ماهی با پاهایی ماهی‌وار به رنگ آبی که در اعماق دریاها زندگی میکند و وقتی از آدمی خشمگین میشود، رنگش به سرخی میگراید و دریا را طوفانی و ترسناک میکند: «لحظه‌ای بعد، زنی تا نیمه انسانی، از آب بیرون آمد و دایره زنگی کوچکی را که دردست داشت تکان داد.» (همان: ۲۷)

پریان دریای سرخ نماد بدیمنی، طغیان و ویرانی هستند: «پریان زیادی زخمی شدند و بوسلمه، دریا را آنقدر گل‌آلود و سیاه کرد که پریان دریایی از ترس آن که سرخ شوند به عمق آبهای سبز پناه بردند. اما در این میان یکی از آبیها سرخ شد و سربازی را به قعر آبهای گل‌آلود برد. سرخها هر کجا که باشند و در هر شکل و شمایلی، خطرناکند...» (همان: ۳۰۱ و ۲۹۶)

پریان دریایی، از اندیشه و اسرار دل آدمیان آگاه میشوند، هیچ آدمی نباید گلایه‌هایش را بر زبان بیاورد: «هرکس هر اندیشه‌ای دارد، نباید آن را با صدای بلند بگوید. ساکنهای دریا نباید گلایهٔ مردان جوان را از این پیوند بشنوند.» (همان: ۱۱)

آبی دریایی نماد عاشقی فرازمینی است که از خود میگذرد و به این دلخوش است که معشوقش با رضایت در زمین گام بردارد، زندگی کند و دوست بدارد. «تنها عشق میتواند آدمی را از خانه و کاشانه‌اش آواره کند و تنها خاطرهٔ مرد ماهیگیری رعنا میتواند آبی دریایی کوچکی را از دریا جدا کند، تا آنجا که روی زمین سنگلاخی خشک بسرد و درد و رنج زمین را نادیده بگیرد. (همان: ۷۶-۷۷)

آبیها و پریان دریایی نماد باورها و عقاید کهن اهالی جفره هستند که با ورود مظاهر تمدن خاموش شده و فراموش میشوند. هرچه آبادی در حفظ باورهای خود پایدار بماند و به فرهنگ جدید تن درندهد، افسانه‌ها دوباره جان گرفته و پریان دریایی خود را نشان میدهند: «وقتی کسی به آبادی تردد نکند و جعبهٔ جادو خفه شود، پریان دریایی به سطح آب می‌آیند و او میتواند دوباره آنها را ببیند که در غالهٔ زایراحمد حکیم، موهای بلندشان را شانه میکنند و میخوانند.» (همان: ۱۹۹)

### تقابل خیر و شر (قهرمان و ضدقهرمان)

داستان عرصهٔ تزاحم، تقابل و توافق شخصیتهایی است که با نقش‌آفرینی خود بسیاری از اندیشه‌ها، افکار و عواطف را عینیت میبخشد. «شخصیت محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن میچرخد» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۴۲) و به همین دلیل، ما از طریق شخصیت نگاه لایه‌های پنهان زندگی در اجتماعی پر از دغدغه را به تماشا مینشینیم. شخصیتهای عمده رمان و شخصیتهای مخالف آنها عناصر شکل‌دهنده به وقایع داستانند؛ چون هیچ قهرمان و ضدقهرمانی، در خلأ و تنهایی، بدون ارتباط با افراد و دنیای اطرافش قابل درک شدن نیست؛ این رویارویی شخصیتهای اصلی با دنیای اطرافشان و مخالفانشان است که به گسترش و ادامه وقایع و درگیریها تا مراحل نهایی رمان می‌انجامد توجه خواننده را به خود نگه میدارد. همین رویاروییهای شخصیتهای متضاد است که به خواننده امکان شناخت بهتری از آنها در درمان میدهد.

نویسندگان اغلب در آثارشان بر جدال میان خیر و شر تأکید دارند. گاهی این خیر و شر نمود بیرونی دارد و از

طریق تحلیل شخصیتها نشان داده میشود و گاهی در ذهن و روان شخصیتها جلوه‌گر است. «چه پی‌رفت جدال خیر و شر را متأثر از اسطورهٔ جدال خیر و شر را متأثر از اسطورهٔ جدال خیر و شر در ناخودآگاه جمعی بشر بدانیم، چه آن را به اسطورهٔ قربانی شدن نخستین آفریده پیوند دهیم و یا آن را متأثر از اسطورهٔ گناه نخستین بعنوان یکی از آغازین واقعه‌های روایی بشر به شمار آوریم ... این کهن‌الگو در ژرف‌ساخت بصورت جدال خیر و شر در روساخت در قالب قصه‌های جدال نیک و بد و با توّسع و اندکی مسامحه در قالب کلیهٔ داستانهای روایی بشر بروز میکند» (طالبیان، ۱۳۸۶: ۱۱۲). طالبیان در مقالهٔ خود در تحلیل درونمایهٔ شاهنامه براساس کهن‌الگوی روایت و جدال خیر و شر، به پنج کارکرد یا خویشکاری خیر و شر که در اغلب قصه‌ها وجود دارد، اشاره میکند. «۱) نخستین موجود/ انسان/ پادشاه در آرامش و تعادل، زندگی/ حکومت میکند؛ ۲) هجوم/ ایجاد مزاحمتِ عامل شرارت، تعادل را بر هم میزند؛ ۳) جدال درمیگیرد؛ ۴) در جدال اولیه عامل شرارت موفقیت به دست می‌آورد. ۵) پادشاه/ انسان/ فرد مورد حمله و هجوم/ بر عامل شرارت پیروز میشود و تعادل دوباره بازمیگردد. شکست عامل شرارت، یعنی کارکرد پنجم، در مجموع چهار کنش را ایجاد میکند که در هر قصه یک و گاه دو کنشِ آن مشاهده میشود: الف) نابودی عامل شرارت؛ ب) صلح و بازپذیری عامل شرارت؛ ج) به بند افتادن عامل شرارت؛ د) فرار عامل شرارت» (همان: ۱۰۷).

یکی از موضوعات عمده در رمان «اهل‌غرق»، ستیز خیر و شر است. این ستیز، در قالب شخصیّتهایی نمود دارد که خیر و شر را نمایندگی میکنند. مفهوم خیر و شر از دیرباز مورد توجّه اندیشمندان و فلاسفه در قرون مختلف بوده‌است. سقراط معتقد بود خیر نوعی فضیلت است و شر انحراف از این فضیلت محسوب میشود. افلاطون خیر محض را وجود میدانست و عقیده داشت شر در ترکیب ماده و صورت پدید می‌آید. ارسطو در تعریف خیر میگوید که خیر آن است که هرچیزی به سوی آن گرایش (ارسطاطالیس، ۱۳۸۱: ۱). اما در رمان «اهل‌غرق»، عمدتاً آسیب‌پذیری شرّ مطرح است؛ طرح این موضوع واکنشی است در برابر این اعتقاد که انسان ذاتاً میل به شرّ دارد، بنابراین نمیتواند به خودش غلبه کند. نویسنده در رمان در پی رد این نگاه و رویکرد است (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۹۱-۹۹)

در جای دیگر آمده: «در تاریخ حیات آبادی، هیچ قصه‌ای نبود که در آن بوسلمه را به بند بکشند. بوسلمه حتی در قصه‌ها اسیر نمیشد و حالا مردی غربتی و غریب زاده، بی‌آنکه ذره‌ای به عقل خود شک کند، در روز روشن و با صدای بلند میگوید که بوسلمه دریاها را به بند کشیده است (همان: ۷۱-۷۲).

تفسیر اسارت بوسلمه و فرارش، این میتواند باشد که تصوّر غلبه‌ناپذیری شر، اشتباه است. شر، آسیب‌پذیر است و انسان با قدرتمندکردن درون و غلبه بر چیزهایی که وحشت از مرگ را به جان او می‌اندازند، میتواند بر شر، چه از جنبهٔ درونی و چه بیرونی غلبه کند.

در رمان «اهل‌غرق» هیچگاه مصالحه‌ای واقعی بین خیر و شرّ صورت نمیگیرد و هرگونه تلاشی برای این امر، محکوم به شکست است: «دیر یا زود جفره رنگ دیگری به خود میگرفت. زندگی تازه‌ای آغاز میشد. دیگر خبری از فقر و ناخوشی نبود. بوسلمه خاطر آبادی را نگه میداشت. بوسلمه همیشه زیباترین و دلیرترین جوان ماهیگیر را به کام دریا میبرد. او که همیشه از مهری که آبیها به ماهیگیران جوان داشتند، در خشم بود، از این به بعد کاری به آبادی نداشت. سیاهی در برابر مهربانی و مهر رنگ میبازد. چه بسا که آبی بتواند بوسلمه را که تا انتهای جهان، تا آن زمان که زمین زیر آب میرود، رام کند، دل سیاهش را به کار بگیرد و زنگار کینه را از آن پاک کند. چه بسا که بوسلمه به خلق و خوی آدمیزاد نزدیک شود، رسم عاشقی را بیاموزد و زندگی را بر ماهیگیران جفره آسان

کند.» (همان: ۱۱)

در این بخش از رمان «اهل‌غرق» این قضیه مورد تأکید قرار گرفته‌است که به هیچ وجه و در هیچ حالتی نباید طرف خیر با طرف شر معامله و مصالحه کند. درواقع، اهالی جفره برای اینکه از شر بوسلمه، رهایی یابند در پی مصالحه با او هستند. آنها قصد فداکردن جان یک انسان را دارند. چراکه بوسلمه در قبال اینکه کاری به کار جفره و اهالیش نداشته باشد، خون میخواهد، او جوانی زیبارو میخواهد که در عروسیش آهنگ خوش بنوازد و سپس بمیرد و اهالی جفره این معامله را قبول میکنند، شاید بر زندگیشان انوار امید و آسایش بتابد، غافل از اینکه، امید به آسایشی نیست که بر خون دیگری بنا شده باشد. اهالی جفره میخواهند انسانی را فدای آسایش خود کنند، اما بخت یارشان است که این معامله سر نمیگیرد، چراکه مه‌جمال، با دیدن حال و روز اهل‌غرق، ناخواسته، آهنگ غمگین مینوازد و بوسلمه را برمی‌آشوبد و آزار خود را بر مردم جفره از سر میگیرد. اهل جفره بجای مواجهۀ کنش‌مندانه با شر، انفعال نشان میدهند اما مه‌جمال را در کنار خود دارند که اوضاع را به طرف درست پیش ببرد: «هر کلامی که بوسلمه را خشمگین کند یا آبی را پشیمان، به نابودی جفره میکشید. هر کس هر اندیشه‌ای دارد، نباید آن را با صدای بلند بگوید. ساکنهای دریا نباید گلایۀ مردان جوان را از این پیوند بشنوند.» (همان: ۱۱)

این، نشان از برخورد منفعلانه در مقابل تاریکی دارد که بجای رفتارهای اعتراض‌آمیز در برابر ظلم، با آن کنار می‌آیند. این در حالی است که تا به حال در برابر تاریکی از خود مقاومت نشان داده‌اند و نمودش در صحبت یکی از اهالی جفره بیشتر خود را نشان میدهد (رک: همان: ۱۲) خستگی مردم از فقر و مرگ جوانان و... آنها را به مصالحه کشانده‌است. در حالیکه نویسندۀ رمان، ماجرا را طوری پیش میبرد که این مصالحه سر نمیگیرد و به این شکل در قالبی داستانی میگوید که کاش بتوان در هر وضع و حالی در برابر ناملایماتی که شرافت زندگی را زیر سؤال میبرد مقاومت نشان داد.

**جن**

جان، جن، اجنه و جنی که به هم ارتباط دارند، بر گروه فرشتگانی از جنس آتش اطلاق میشود که عزرائیل مهتر ایشان بود. اینها تا سیصد سال خدا را میپرستیدند و بعد عاصی شدند و در زمین فساد کردند که به دستور خداوند، عزرائیل به کمک فرشتگان آسمان، اول آنها را تارومار کرد و بهری را بکشت و بهری از آنها در دریاها و بیابانها پراکنده گشتند و در ویرانه‌ها و گرمابه‌ها جای گرفتند و بویژه شب هنگام در رفت و آمدند. از این رو عامه معتقدند که هنگام قدم گذاشتن به این اماکن و تاریکخانه‌ها باید «بسم الله» گفت. (کریستین سن، به نقل از یاحقی، ۱۳۸۶: ۲۷۹)

در داستانهای روانی‌پور، آل و جن حضور فعال دارند. جن در رمان «اهل غرق» در گروه ارواح خبیث و دیوها قرار میگیرد و بعنوان نیروهای آسیب‌رسان و شر نمادی از غارتگران دولتی است: «بارها و بارها در شبهای تاریک و سرد زمستان آبادی، صدای ساز و نقارۀ جنها را از خورجنی شنیده بود، هیچ ماهیگیری قایقش را دم پور خورجنی نمیداد، هیچ مردی جرئت نمیکرد به خورجنی نزدیک شود. (همان: ۹)

در رمان «اهل غرق» مردم نه تنها صدای جنیها را بوضوح میشنیدند، بلکه برای درمان بیماریهای خود از آنان کمک میگرفتند، و گاه دختران خود را به همسریشان درمی‌آوردند تا دست از آزار مردم روستا بردارند. این دختران تا پایان عمر مجرد و باکره میماندند. (همان: ۲۶۴)

**دی زنگرو**

در نگاه اسطوره‌ای دی زنگرو مانند دیگر موجودات اسطوره‌ای رمان «اهل غرق» (بوسلمه، جن، یال و...) نماد پلیدی است. چنانکه در پاورقی کتاب اشاره شده است، به معنی مادر سیه‌رو است و نماد سیاهی و تیره‌بختی است و کدورت و تیرگی روح را به ذهن تداعی میکند.

دی‌زنگرو در فرهنگ خطهٔ جنوب کشور، مادر بوسلمه و چون او نماد شومی و زشتی است. مردم جفره دی‌زنگرو را مسبب ماه‌گرفتگی دانسته و معتقدند هموست که دستانش را به دور ماه میپیچد و نفس ماه را میگیرد: «دی‌زنگرو مادر بوسلمه است و مثل همو زشت و بدکار. از صدای طبل بیزار است و با شنیدن آواز زنانی که روی زمین زندگی میکنند و تندرست و دلیر و زیبا هستند، سرگیجه میگیرد... اگر روزی روزگاری در پی گرفتن آفتاب بود، باید آنقدر روی طبل کوبید و رقصید تا از همان بالا سرش گیج برود و توی دریا بیفتد.» (همان: ۱۷۵)

دی‌زنگرو نماد کینه و حسادت است: «دی‌زنگرو دلی پر از کینه دارد... شبها ستاره‌ها را سرگردان میکند و خواب را از چشم زایر میگیرد.» (همان: ۱۸۷)

گاهی دی‌زنگروست که همه چیز را به هم ریخته و ویران میکند و نمادی از ویرانگری و نابودی است: «اگر زنان آبادی، دی‌زنگرو را در آسمان عاصی نکرده بودند، اگر با رقص و صدای طبل سربه‌سرش نگذاشته بودند، آبادی به این حال و روز نمی‌افتاد.» (همان: ۲۲۰)

**غول، بوسلمه (حاکم دریا)**

موجودات اسطوره‌ای از انواع اساطیر هستند که برخی دارای نیروهای شر و برخی دارای نیروهای خیر هستند و درواقع نماد عینی از انسانهای نیک و شر هستند. تأثیر موجودات منفی در امور، ریشه در اسطوره‌ها دارد. در اندیشهٔ ابتدایی اسطوره‌ای بر سیر فصلها و پدیده‌های جوی، قانونی تغییرناپذیر حاکم نیست، بلکه سیر آنها تابع نیروهای اهریمنی و در دسترس نیروهای جادویی قرار دارد. (کاسیرر، ۱۳۸۷: ۱۸۷)

برجسته‌ترین شخصیّت اسطوره‌ای رمان «اهل غرق»، بوسلمه است. بوسلمه، در افسانه‌های کهن مردم جنوب، دیو زشت‌رو و بدسیرت دریاهاست که مردان و ماهیگیران جوان را در دریا غرق کرده و به عمق آبهای سبز و خاکستری میفرستد تا بتواند پریان زیباروی دریا را از آن خود کند. او شر و اهریمن‌خویی است. «بوسلمه نماد اهریمن است و دشمنیش با فرزندان آدم دیرینه است، از زمانی که مأمور شد او را سجده کند و نکرد. بوسلمه چه در دریاها و چه روی زمین، تا میتواند فرزندان آدم را به خواری میکشاند. بوسلمه اهالی جفره را کاملاً رام کرده‌است؛ تا اندازه‌ای که از ترس او، حتی خیالی خلاف خواست او نمیکنند.» (همان: ۳۱۱-۳۱۲)

غلامحسین ساعدی در کتاب «اهل هوا» که پژوهشی است مردم‌شناسانه بر فرهنگ عامه جنوب ایران، درمورد بوسلمه مطلبی آورده است. «بوسلمه کودکان را در ساحل میگیرد و به دریا میکشد. شب‌هنگام به وقت حرکت کشتیهای بادی در خلیج، بوسلمه از دریا بیرون آمده جلوی کشتی مینشیند تا ملوانی به جلوی کشتی می‌آید، بوسلمه خود را به دریا می‌اندازد. ملوان به گمان اینکه دوستش به دریا افتاده، به دنبال بوسلمه خود را به دریا می‌اندازد. در دریا بوسلمه به سبب اینکه پرقدرت است، ملوان را به زیر آب میکشد.» (ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۵۳ به نقل از خسروی، ۱۳۴۲: ۹۲)

بوسلمه یادآور «لویاتان» غول دریایی است که در داستان آفرینش بابلیان دیده میشود، در این اسطوره، دریا نماد ناخودآگاهی است و گیرندهٔ غولهای ظلمانی و نیروهای غریزی است و برای غلبه بر آن، قدرت خدا ضروری است.

در تفسیرهای مبتنی بر فلسفهٔ سیاسی، لویاتان نماد دولت عنوان شده است، دولتی که خود را صاحب قدرتی مطلق میداند و این دولت در رقابت با خداوند است. با این نگاه لویاتان غولی است بدون مهار و بی‌شفقت و نماد استبدادی خودمختار و قساوت‌آمیز است که میخواهد جسم و آگاهی همگان را تحت سلطه بگیرد.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ج ۵: ۳۵)

«غولها در کتاب مقدس دارای خصوصیات کژاندامی، هرج‌ومرج، ظلمانیت و بی‌کرانگی هستند. بدین ترتیب غول چون بی‌نظمی از حدوحدود خارج میشود و یادآور دورهٔ قبل از آفرینش نظم است.» (همان، ج ۴: ۳۶۸)

به عقیدهٔ پل دیل، غولها نماد کارکردی روانی، تخیلی و افراطی هستند. آنها سرچشمهٔ بینظمی و نکبتند و کاربردی نادرست از نیروی حیاتیند. غولها اگرچه نشانهٔ تهدید بیرونی هستند، اما در عین حال ترس درونی را نشان میدهند، آنها شبیه به شکلهای باژگونهٔ یک میل منحرفند و درواقع نشانهٔ ناخودآگاه است.» (ر.ک: پل دیل، به نقل از شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ج ۴: ۳۶۹)

«دیو در افسانه‌های جنوب یادآور غولها و نشانهٔ قدرتی کور و درنده است. همچنین دیو مظهر حکومت، باج، جنگ و استبداد است.» (جهازی، ۱۳۸۱: ۲۹۶) بوسلمه در رمان «اهل غرق» کارکردی مانند دیو و غول دارد: «بوسلمه که همیشه زیباترین و دلیرترین جوان ماهیگیر را به کام دریا فرومیبرد، او که همیشه از مهری که آبیها به ماهیگیران جوان داشتند، در خشم بود، از این به بعد کاری به آبادی نداشت. سیاهی در برابر مهربانی و مهر رنگ میبازد.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۱)

دو خصوصیّت بوسلمه در کتاب اهل‌هوا، فریبندگی و توان فراوان او در دریا برای شکار ملوانان است. شاید برجستگی این دو خصوصیّت در او، روانی‌پور را بر آن داشته تا او را در کسوت آنتوگونیست (شخصیّت‌منفی) رمان خود قرار دهد: «بوسلمه ساکن و حاکم زشت روی دریاست و قصد دارد با یکی از آبیها ازدواج کند. او درشتترین مروارید دریا را در دهان ماهی کوچکی میگذارد و ساکنان زمین باید زیباترین جوان خود را بعنوان نی‌زن به عروسی او بفرستند که مروارید را پیدا کند، تا بوسلمه دست از سر آبادی بردارد و فقر و ناخوشی از بین ببرد. مردم آبادی جفره مواظب حرف زدنشان هستند، زیرا هر حرفی که آبی را از ازدواج با بوسلمه پشیمان کند، باعث عصبانیت بوسلمه و نابودی جفره میشود. (همان: ۱۰-۱۱)

اهمیّت بوسلمه و مه‌جمال از منظر اثرگذاری در روند حوادث رمان یکسان است. در ابتدای رمان، بوسلمه چنین شخصیّت‌پردازی شده‌است: «بوسلمه ساکن زشتروی دریاها، با یکی از آبیها عروسی میکرد و درشتترین مروارید دریا را در دهان ماهی کوچکی میگذاشت تا ساکنان زمین، آنان که زیباترین جوان خود را بعنوان نی‌زن به شادباش عروسی او میفرستند، مروارید را بیابند و تا ابد از رنج جستجوی نان رها شوند.» (همان: ۱۰)

بوسلمه با آگاهی از میل انسان به ثروت و علاقهٔ مفرطش به رهایی از زحمت و کوشش برای جستجوی نان، با قرار دادن مرواریدی بعنوان وجه مصالحه با انسان، او را در موقعیتی میگذارد که عیّار انسانیتش معیّن شود؛ چراکه اهالی جفره تصمیم میگیرند که مقدّمات فرستادن جوانی زیبا و ماهیگیر از جفره برای نی‌نوازی در مراسم عروسی بوسلمه فراهم کنند؛ امری که بی‌شک به مرگ جوان ماهیگیر می‌انجامد: «بوسلمه همیشه زیباترین و دلیرترین جوان ماهیگیر را به کام دریا میبرد. او که همیشه از مهری که آبیها به ماهیگیران جوان داشتند، در خشم بود، از این به بعد کاری به آبادی نداشت.» (همان: ۱۱)

او طرف شر، در کشمکش ازلی با خیر است و حضورش موجب به حرکت درآمدن موتور روایت و پیشبرد حوادث میشود. بوسلمه بر تمامی دریاها حاکم است و و همیشه زیباترین و دلگیرترین جوان ماهیگیر را به کام دریا فرو

میبرد (همان: ۱۳) و در کامجویی او جوانان رعنا قربانی میشوند (همان: ۲۳۴).
بوسلمه نماد تاریکی و ظلمت در جهان است؛ در تقابل با مه‌جمال که نماد نور و روشنایی محض است: «هرچه بوسلمه که نشان تاریکی جهان است برخواستهٔ خود پای میفشرد، هرچه توش و توانش را به کار میبرد تا مه‌جمال را به چنگ آورد، زایر در ذهن و دلش مه‌جمال را بیشتر گرامی میداشت. مه‌جمال باید نشانی از روشنایی و نور باشد که تاریکی اینچنین در برابر هستیش زوزه میکشد.» (همان: ۱۰۳-۱۰۴)
بوسلمه نماد باورهای ساده و خرافه‌گرایی مردمان جنوب است: «بوسلمهٔ خشکیها، جوانان رعنای زمین را میبلعد، مروارید به که میرسید؟ عروس بوسلمهٔ خشکیها کیست؟» (همان: ۲۲۹)
بوسلمه، نماد جور و استبداد تمامی قدرتمندان و حاکمان جهان است که بر جان و مال آدمیان حاکم میشوند: «و راستی نکند که بوسلمه صدایش را بشنود و خشمگین شود؟ اما قاه‌قاه مردان آبادی نشان میداد که هیچکس بوسلمه را دستکم نمیگیرد. او بر تمام دریاها حاکم است و رزق و روزی تمام مردان ماهیگیر در دست اوست.» (همان: ۷۴)
بوسلمه موجودی شرور و بدذات است و نماد کینه‌توزی و خودخواهی است که آدمیان را به اسارت و بردگی میگیرد. او نماد آشوب و بر هم زدن آرامش انسانهاست: «بوسلمه مردگان زمین را رودر روی آبادی قرار میدهد، مردگان که در طول هفته به عمق آبهای آبی دریا میرفتند و تنها شبهای جمعه به زمین بازمیگشتند.» (همان: ۸۲) او که منبع شر و بدی است در انسانهای بدکردار تجلی میکند و رزق و روزی ساکنان جفره به دست اوست. (همان: ۵۹)
بوسلمهٔ خشکیها نیز چون بوسلمهٔ دریا نمادی از بی‌رحمی و عصیانگری است: «جهان اسیر بود. آدمیان در چنگال بوسلمهٔ خشکیها میمردند و مه‌جمال دریایی بغض میکرد و در خود فرومیرفت...»(همان: ۲۶۷)

### کسوف و خسوف

کسوف در معنای نمادین و اسطوره‌ای آن در سراسر جهان مفهوم سوگواری و غم را به همراه خود دارد. کسوف و خسوف بطورکلی به معنای نحوست هستند و خبر از وقایع شوم میدهند (شوالیه و گِربران، ۱۳۸۷: ج ۴: ۵۶۲).
یاحقی علت خسوف و کسوف را ستیز و نبرد خدایان اساطیری میداند. (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۴۵) و کوپر معتقد است «هنگام خسوف، ماه به دهان اژدهای فلکی میرود و مردم بر بام خانه‌ها رفته و با زدن طبل و طشت سعی بر این داشتند که اژدها را بترسانند تا ماه را رها کند.» (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۴۰)
مردم عادی چه در واقعیت زندگی و چه در افسانه‌های خود، وقتی از نظر علمی نتوانند پی به علت پدیده‌ای طبیعی و رخدادهایی چون زلزله، ماه‌گرفتگی، خورشیدگرفتگی، سیل و غیره ببرند، به کارهایی از قبیل جادو و غیب متوسل میشوند. «در هنگام ماه‌گرفتگی یا خورشیدگرفتگی برخی از مردم در باورداشتهای عامیانهٔ خود اعتقاد دارند که اژدها یا دیوی گلوی خورشید را گرفته تا او را خفه کند. بنابراین برای رهایی خورشید یا ماه دست به انجام مراسمی چون کوبیدن بر طبل یا ظروف مسی و کارهایی از این قبیل میزنند.» (بیهقی، ۱۳۶۷: ۳۲)
یکی از باورهای شگفت مردم جفره در رمان «اهل غرق» خفه شدن ماه توسط دی زنگرو، مادر بوسلمه است. یک شب که در آسمان جفره کسوف رخ میدهد، مردم جفره که حوادث طبیعی را نیز از دیدگاهی ماورایی مینگرند، ماه را میبینند که در آسمان خفه میشود و دو دست سیاه و زشت، گلویش را میفشارد. هنگامی که زنان آبادی از این اتفاق آگاه میشوند، نگران و شیون‌کنان به سمت ساحل می‌آیند. از طرف دیگر پریهای دریایی نیز که علاقهٔ خاصی به ماه دارند، از آنجا که گمان میکنند ماه در آبادی است، به جستجوی ماه با شتاب به سمت ساحل روی

می‌آورند. مردم جفره وحشت‌زده از حرکت شتاب‌زدهٔ آبیها به سوی آبادی، برای جلوگیری از رسیدن آنها به ساحل، به فکر چاره می‌افتند.

مدینه میداند که اگر آبیها متوجه شوند که ماه در آبادی نیست و در آسمان مُرده است، از غصه میمیرند. ناخودآگاه طبلهایی را به ساحل می‌آورد و شروع به طبل کوبیدن میکند، و شعری میخواند که تا آن زمان هیچ یک از اهالی جفره نشنیده بودند. زنان دیگر نیز بدون اینکه دلیل کارهای او را بدانند، در کنار او بر طبلها میکوبند و همصدا با او شعر را تکرار میکنند. آنقدر این کار را تکرار میکنند تا دست سیاه، ماه را رها میکند و ماه بار دیگر در آسمان میدرخشد: «اگر روزی روزگاری در پی گرفتن آفتاب بود، باید آنقدر روی طبل کوبید و رقصید تا از همان بالا سرش گیج برود و توی دریا بیفتد.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۷۵)

## کهن‌الگوی دریا

ادبیات دریا را میتوان زیرمجموعه‌ای از ادبیات اقلیمی دانست، که هم میتواند در کنار ادبیات شهری و هم در کنار ادبیات روستایی داستان‌ساز شود. نوار ساحلی دریا در باور و اندیشهٔ هر منطقه بگونه‌ای متفاوت جلوه‌گر است. در هند مقدس است، در جنوب ایران جادویی است و در شمال ایران جزئی از روزمرگیهای مردم است.

زندگی مردمان جنوب با دریا پیوند ناگسستنی دارد، بسیاری از تعابیر زندگی و مرگ برای آنان با دریا معنا و مفهوم پیدا میکند. دریا در رمان «اهل غرق» همه چیز است. روانی‌پور از تمامِ پتانسیلهایی که یک نویسنده میتواند از اقلیمش دریافت کند در این استفاده میکند. دریا در اهل غرق هم زمینهٔ داستان است، هم فضای حاکم است، هم موتیفی است تکرارشونده، هم نمادی است مؤثر و هم شخصیتی است مداخله‌گر و هم عنصری است شخصیت‌پرور. اهلِ غرق داستانِ دریاست. با تمام کهن‌الگوها، افسانه‌ها و واقعیتهایش. دریایی که در آغاز داستان بکر و دست‌نخورده است و اذهان اهالیش را تسخیر کرده و تمامِ زندگی آنهاست. در پایان داستان با ورود صنعت مغلوب انسانها میشود. و با تمام داستانهایش از زندگی مردم کنار میکشد.

«سرانجام رنگ خاکستری و غم‌انگیز دریا، موجهای تنبل و بی‌حال آن، گم شدن مرغان دریایی بر فراز دریای جفره و قیر که دیگر تا بالای سد آمده بود و آن بوی سنگین مردم را واداشت که خانه‌های خود را به مأموران تیمسار صنوبری بفروشند و آبادی را ترک کنند. خیجو آخرین کسی بود که سر به تسلیم زمانه گذاشت. در و پنجره‌ها را میخ‌کوب کرد و به امید آنکه روزگاری به جفره بازگردد، خانه‌ای کوچک در شهر خرید و به آنجا کوچ کرد... بهادر به دریای خاکستری نگاه میکرد. دریای خاکستری که روزگاری سبز بود و مه‌جمال دریایی از آن برآمده بود.»

طبیعت در «اهل غرق» و دیگر داستانهای مربوط به دریا، بیشترین سهم را در فضاسازی و ایجاد اعتقادات و باورهای ذهنی مردم دارد. درواقع آدمها جزء تفکیک‌ناپذیری از طبیعت هستند. هرچند گهگاه با یکدیگر سر ناسازگاری دارند، اما زبان یکدیگر را میفهمند و با شیوه‌های مخصوص به خود با هم ارتباط برقرار میکنند. برقراری ارتباط با بوسلمه دریاها و حفظ فاصله‌شان با او شاید به مراتب ساده‌تر از ارتباط با عناصر مدرن دنیای جدید باشد، دنیایی که دیگر آدمها را با خودش یکپارچه نمیداند. (ناظمیان، ۱۳۹۱: ۱۲۲)

برای قومی چنین ساده‌دل که رزق و روزی خود را از دریا میگیرند و از او طلب محبت دارند، از خشم او میهراسند، در آب او غسل میکنند و ناپاکیها را به او میسپارند تا در عظمت خود بزداید، اصل همه چیز دریاست. آن نیستانی که مولانا از آن یاد میکند همان دریاست. مردگان داستان همه از گور خود به دریا میزنند و فقط شبهای جمعه بازمیگردند. اهل غرق همه در دریا زنده‌اند و همه در کارساز کردن وسائل بازگشت. پریان دریایی مظهر مهربانی و

بوسلمه، جن مهیب دریا، در خشکی نیز به همان شکل و هیبت وجود دارد. (بهبهانی،۱۳۶۹: ۱۳۹)
در «اهل‌غرق» دریا، مکان نمادین است. «دریا که نماد ماورا و غیب و ملکوت است و مردگان آنجا میروند. پر از پری‌دریایی است. و البته بوسلمه و مردگان آبهای خاکستری هم درآنند؛ چنانکه اجنه و شیاطین هم در عالم‌غیب هستند و در عالم حس دیده نمیشوند (روانی‌پور،۱۳۶۸: ۳۱۷).
از طرف دیگر، دریا نماد مرگ و زندگی است. بسیاری شخصیتهای رمان حیاتشان بسته به دریاست؛ به حرکت درآمدن موتور اصلی روایت براساس همین میل اساسی مردم و بسته بودن حیاتشان به دریاست. چون که بوسلمه حاکم دریا، مرتباً ماهیگیران اهل جفره را که برای تداوم زندگی از دریا ماهی میگیرند به کام مرگ میفرستد؛ اما اهل جفره با او قرار میگذارند که یکی از جوانانشان را به مراسم عروسی تو بفرستند تا آهنگی خوش بنوازد و از آن پس آنها بتوانند راحت ماهیگیری کنند و زندگیشان را با ماهیهای دریا تأمین کنند. (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۱)
چند تن از شخصیتهای رمان چون مدینه و مه‌جمال و حتی بهادر با ورود مدرنیته و آلودگیهای صوتی آن همیشه دل‌نگران این هستند که اهل جفره نگاهشان را از دریا برگیرند. چراکه معنای زندگی واقعی برای آنها همان جریان داشتن دریا در زندگی آنهاست.
دریا در «اهل‌غرق» بیانگر رابطهٔ انسان و مکان است. در این مورد گفته شده: رابطهٔ بین انسان مکانی که او را در خود جای داده، رابطهٔ مبتنی بر تأثیر و تأثّر است. و داستانهای جادویی از این رابطه بهره برده‌اند تا مکان بدل شود به امتداد شخصیّت که پرده از منطقی خاصّ برمیدارد که قادر است به اعماق شخصیّت نفوذ کند. لذا در این موارد مکان، چیزی فراتر از دکور یا جایی که حوادث در آن رخ میدهد (الحمیدانی، ۱۹۹۳: ۷۱).
دلالت دریا بر مرگ و به عبارت دیگر در دسترس بودن مرگ نیز در رمان آشکار است. چونکه دریا برای شخصیتهای رمان جایگاهی است که مرگ را در درون خود گنجانده است. چنانکه بوسلمه هرچند وقت یکبار برای استیلای خشم خود بر مردم جفره قربانی میطلبد (هاشمیان، صفایی‌صابر،۱۳۹۰: ۲۳۳)
از همان ابتدا که بوسلمه ماهی‌گیران را به کام مرگ میفرستد، این قضیه مشهود است، همچنین است خود مردگان آبهای خاکستری یا همان «اهل غرق» که در عمق آبهای دریای جفره، خانه کرده‌اند و هرازچند باری به ساحل جفره می‌آیند تا شاید بتوانند به زندگی بازگردند؛ اما فاصلهٔ عمیق رؤیا تا واقعیت در شکست دیوار مرگ و رسیدن به زندگی بی‌فایده است. «اهل عرق همیشه تنها می‌آمدند. گویی در عمق آبهای سبز ناگهان خاطرات، آنها را به جنون میکشید. در جستجوی زندگی و یافتن آن، به سوی آبادی می‌آمدند، صدا میزدند، فریاد میکشیدند، اما هرگز صدای آدمیان را نمیشنیدند و به آنها نمیرسیدند.» (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۵۹)
شاید بتوان گفت که دلیل نمادین شدن دریا برای مفهوم مرگ و زندگی دوباره، حرکت امواج به سمت ساحل و نابودی و سپس بازگشت آن با قدرتی روزافزون و تازه‌تر است (نیکوبخت و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۵۴).

### مُردگان دریایی

مردگان دریا در رمان «اهل غرق» به دو گروه مردگان آبهای سبز و مردگان آبهای خاکستری تقسیم میشوند. مردگان آبهای خاکستری که درمقابل مردگان آبهای سبز و آبی قرار دارند، همان پریان سرخ هستند. عمق آبهای سبز جایگاه پریان دریایی آبی است و عمق آبهای خاکستری جایگاه پریان دریایی سرخ است: «جهان پر از مردگان خاکستری بود، پر از کسانی که زیباترین آدمیان را بعنوان نی‌زن به عروسی بوسلمه میبردند». (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۰۷)

اهالی جفره به مردگان آبهای سبز عنوان «اهل غرق» میدهند، آنها انسانهای نیکی هستند که حکومت جور آنان را به کام مرگ فروبرده است: «این مردان، آدمیان را به زیر ضربه‌های پوتین و چماق خود گرفته بودند. دل دریایی مه‌جمال رضا نمیداد، هرچه بود و نبود، آنان از طایفهٔ بوسلمه بودند، از طایفهٔ بوسلمه و از مردگان آبهای خاکستری.» (همان: ۱۶۶)

**یال**

«یال» در رمان «اهل غرق» موجودی است که جگر زنان را برای بوسلمه ساکن زشت روی دریا میبرد تا بوسلمه آن جگر را برای خودش در ته دریا نگه دارد (همان: ۱۴)

یال که یکی دیگر از موجودات افسانه‌ای دریاست، با بوسلمه همدست بوده و نماد بی‌مهری، ترس و وحشت است: «در تاریک روشن هوا، وقتی آمادهٔ رفتن میشد، صدایی شنید؛ برگشت. زنی بلندبالا را دید که چهرهٔ خود را با ماسه‌های دریا پوشانده بود. چشمان سرخ غریبی داشت. نباتی یال را شناخت، دلش سرید، میدانست که از جانب بوسلمه آمده است. یال که لبخندی لبان گل‌آلودش را باز میکرد، جلو آمد، دو دستش را به سوی نباتی دراز کرد، سینه‌اش را نشانه گرفت و با انگشت نشانه دایره‌ای روی سینهٔ او کشید، دل خاکستریش را درآورد، لحظه‌ای به آن نگاه کرد، چشمانش برق میزد، لبخندی زد و با صدایی که انگار از قعر زمین می‌آمد گفت: دیگر هیچکس را در جهان دوست نخواهی داشت.» (همان: ۱۵۸)

یال، در رمان «اهل غرق» نماد انسانهای خودفروخته و جاه‌طلب است که برای رسیدن به اهداف پلیدشان، روح خود را تسلیم حاکمان ظالم کرده‌اند: «(یال) شبانه به آبادی می‌آمد و بدنبال جگر زنی زائو در کوچه‌ها بو میکشید. چه کسی در آبادی بود که نداند یال جگر زنان را به بوسلمه میدهد تا بگذارد برای خودش ته دریا در خورجنی بخواند؟ (همان: ۱۰)

**نتیجه‌گیری**

نویسنده‌ای که جایگاه اسطوره‌ای قوم و فرهنگ خویش را در جهان بدرستی بشناسد، قطعاً رسالت هنری خویش را در خلق آثارش بخوبی ایفا میکند. استفاده از اسطوره‌های قومی، ملی و بومی بدون در نظر گرفتن ارتباطشان با اسطوره‌های دیگر اقوام و بطور کل اسطوره‌های جهانی، بی‌فایده به نظر میرسد. هنرمند می‌تواند از درونمایه‌های اسطوره‌ای استفاده کند که به هر دو حوزه، هم اسطوره‌های ملی خودش و هم اسطوره‌های جهانی، مسلط باشد.

روانی‌پور در عرصهٔ به‌کارگیری نمادها، کهن‌الگوها و اساطیر در رمان اهل غرق زبانی نمادین دارد و با بهره‌گیری از این سه مؤلفه توانسته است، دغدغه‌ها و مشکلات جامعهٔ موردنظر خود را به نمایش بگذارد. در این رمان وجود کهن‌الگوها و اساطیر، برگرفته از عناصر طبیعی، موجودات و شخصیتهای اسطوره‌ای بومی مانند بوسلمه، و پریان دریایی است و کهن‌الگوها و اساطیر براساس باورهای بومی منطقهٔ جنوب کشور شکل گرفته است. مهمترین مضمون این رمان نمایش اعتقادات و باورهای بومی مردم منطقهٔ جنوب علی‌الخصوص جفره است. وجود آبیها و سرخها (پریان دریایی)، وجود دیو دریاها، اجنه، نسبت دادن حوادث طبیعی به باورهای خرافی (مثل ماه گرفتگی یا توفانی شدن دریا)، ساکن دریا بودنِ مردگان و... همه از این نوع باورها هستند که منیرو در رمانش آنها را پیاده کرده است.

در این رمان، خیال و رؤیا و واقعیت درهم آمیخته میشود. پری در تصورهای اسطوره‌ای بمثابهٔ یکی از ایزدان است. این تصویر و تصور اسطوره‌ای بعدها دگردیسیهایی یافته است. در داستانهای منیرو روانی‌پور، پریان دریایی دختران زیبارویی هستند که نیمی از آنان انسان و نیمی شبیه ماهی است. آنها عاشق ماهیگیران زیبا و جوان میشوند و حتی برای مواظبت از معشوق خود به روی زمین می‌آیند. پریها در داستانهای روانی‌پور دو نوعند: پریان دریایی آبی و پریان دریایی سرخ، پریان دریایی آبی در نظر مردم خوب و مهربانند، پریان دریایی تا وقتی آبی هستند، عاشق میشوند.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان استخراج شده است. سرکار خانم دکتر مریم غلامرضابیگی راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. سرکار خانم دکتر خورشید قنبری ننیز بعنوان مشاور و سرکار خانم سودابه علی‌توکلی دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزا اسلامی واحد کرمان پژوهشگران این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. درنهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

**تشکر و قدردانی:**

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمان و نیز مسئولین فرهیخته و دلسوز نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعّالیّتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

Ahmadi, F (2013), Ahl Ghareq introversion, Sharq newspaper, 18 Khordad.

Brahni, R (2012), short story writing, Tehran, Negah publishing house

Burn, Lucila and others (1383), World of Myths, Tehran, Center Publications

Behbahani,s(1990).a review of the book Ahl ghreq da teir mervarid, chista Magazine,No.70

Beyhaqi, H- Ali (1997), research and survey of popular culture, Mashhad, Astan Quds Razavi Publishing House

Taslimi, A (2008) Propositions in contemporary Iranian literature, second edition, Tehran, Ame book

Ramin Nia, M and Nikobakht, N (2004) Review of Magical Realism and Analysis of Ahl Ghareq Novel, Literary Research Magazine, No. 8

Ravipour, M (1989), Ahl Ghareq. Tehran: Tak.

Chevalier, Jean and Alain Gerbran. (1387), The Culture of Symbols: Myths, Dreams, Customs, etc. (5 volumes) translated by Sudaba Fazali, first edition, Tehran: Jihun

Cassirer, Ernest (2007), Language and Myth, translated by Mohsen Salasi, Tehran: Marwarid.

Monsan, Fand Khafi, A and Taslimi, A and Khazaneh Darlo, M- Ali (2013), Mythological Insights in the Works of Muniro Roufanpour. Journal of Mystical Literature and Cognitive Mythology, No. 37, pp. 303-337.

Nazimian, R (2019), Literature of the Sea (political novel) of Iran and Syria, research project, Faculty of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University.

**فهرست منابع فارسی**

-احمدی، فرشته (۱۳۸۳)، اهل غرق درون‌گرایی، روزنامه شرق، ۱۸ خرداد.

براهنی، رضا (۱۳۹۳)، قصّه‌نویسی، تهران: انتشارات نگاه.

برن، لوسیلا و دیگران (۱۳۸۳)، جهان اسطوره ها، تهران: مرکز.

بهبهانی، سیمین (۱۳۶۹)، نقد کتاب‌اهل غرق در انتظار مروارید. مجلهٔ چیستا، شمارهٔ ۷۰، صص: ۱۳۹۵-۱۳۸۹.

بیهقی، حسینعلی (۱۳۶۷)، پژوهش و بررسی فرهنگ عامه، مشهد: آستان قدس رضوی.

تسلیمی علی (۱۳۸۸)، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان.) چاپ دوم. تهران: کتاب آمه.

رامین نیا، مریم و نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۴)، بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق. مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۸، صص: ۱۲۹-۱۵۴.

روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۸)، اهل غرق. تهران: تک.

شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۷)، فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم و... (۵ جلد،) ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ اول، تهران: جیحون.

کاسیرر، ارنست (۱۳۸۷)، زبان و اسطوره، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: مروارید.

مونسان، فرزانه و خائفی، عباس و تسلیمی، علی و خزانه دارلو، محمدعلی (۱۳۹۳)، بینش اساطیری در آثار منیرو روانی‌پور. مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شمارهٔ ۳۷، صص: ۳۰۳-۳۳۷.

ناظمیان، رضـا (۱۳۹۱)، ادبیات دریا (رمان سـیاسـی) ایران و سوریه. طرح تحقیقاتی. دانشکدهٔ ادبیات و زبانهای خارجه دانشگاه علامه طباطبایی تهران.

**معرفی نویسندگان**

**سودابه علی‌توکلی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران.

(Email: *sutavakoli@gmail.com*)

**مریم غلامرضا بیگی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران.

(Email: *beigi@iauk.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**خورشید قنبری ننیز:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران.

(Email: *Kh.ghanbari@yahoo.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Sudabeh AliTavakoli:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran.
(Email: *sutavakoli@gmail.com*)

**Maryam Gholamreza Beigi:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran.
(Email: *beigi@iauk.ac.ir*: Responsible author)

Khorshid Ghanbari Naniz: Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran.
(Email: *Kh.ghanbari@yahoo.com*)

مقاله پژوهشی

# بررسی و تحلیل سبک زبانی رمانهای عباس معروفی

**رضوان فاطمی، مختار ابراهیمی*، پروین گلی‌زاده**

*گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۲۹۲-۲۶۹

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7348

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** سبک، شیوهٔ پرداخت یک متن ادبی است که شاخه‌های آن بر تنهٔ زبان شکوفا شده‌اند. زبان یک متن، همان واژه‌هایی است که در کنار هم مینشینند و جمله‌ها و عبارتها را به وجود می‌آورند و این زبان، بیانگر اندیشه‌ها، احساسات، دیدگاه‌ها و باورهای نویسندهٔ متن و شخصیت اوست. بررسیهای سبک‌شناسانه سه محور زبانی، ادبی و فکری را شامل میشوند. در این پژوهش به تحلیل ویژگیهای زبانی رمانهای عباس معروفی در سه لایهٔ نحوی، واژگانی و آوایی پرداخته شده است.

**روش مطالعه:** این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و با ذکر نمونه-های برابر با مؤلفه‌های سبک‌شناسی انجام شده است.

**یافته‌ها:** عباس معروفی نویسندهٔ معاصر از شیوهٔ نویسندگی ویژه‌ای برخوردار است. یافته‌های پژوهش نشان میدهد که معروفی زبان و عناصر زبانی را با توجه به ساختار، محتوا، فضا و شخصیتهای داستانها به کار میبرد. زبان داستانی عباس معروفی چه در زمینهٔ واژه‌ها و چه در بافت کلام، زبانی زنده و ادبی است که لایه‌های اندیشگی و احساسی و عاطفی خود و جامعه را بخوبی به نمایش میگذارد. تمام عناصر زبانی در داستانهای معروفی نظامی منسجم دارند که این نظام زبانی او را در ردیف نویسندگان صاحب‌سبک قرار میدهد.

**نتیجه‌گیری:** اصلیترین و مهمترین برجستگیهای زبانی در رمانهای عباس معروفی که سبک نگارش او را از دیگر نویسندگان متمایز میکند، تناسب زبان شخصیتهای داستانها با تیپهای شخصیتی آنها، کاربرد صفت و ارکان تشبیه پس از فعل، کاربرد واو در آغاز جمله‌ها و بندها، کاربرد فراوان افعال پیشوندی، آوردن افعال پیاپی، داشتن موتیفهای خاص زبانی، تکرار یک واژه یا جمله در سراسر داستانها با توجه به فضای روایت، گزینش و چینش واژه‌ها با توجه به بار عاطفی آنها و فضای داستانها است.

تاریخ دریافت: ۱۰ تیر ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۱۲ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۲۷ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۱ مهر ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
سبک، ادبیات داستانی، زبان، عباس معروفی.

* نویسنده مسئول:
m.ebrahimi@scu.ac.ir
(+۹۸ ۱۴) ۳۳۲۲۶۶۰۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 269-292

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# Investigation and analysis of the linguistic style of Abbas Maroufi's novels

**R. Fatemi, M. Ebrahimi*, P. Golizadeh**
*Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 01 July 2023
Reviewed: 03 August 2023
Revised: 18 August 2023
Accepted: 03 October 2023

**KEYWORDS**
style, fiction, language, Abbas Maroufi.

*Corresponding Author
✉ *m.ebrahimi@scu.ac.ir*
☎ (+98 14) 33226600

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Style is the way of paying a literary text whose branches have blossomed on the body of the language. The language of a text is the words that sit together and create sentences and phrases, and this language expresses the thoughts, feelings, views and beliefs of the author of the text and his personality. Stylistic studies include three linguistic, literary and intellectual axes. In this research, the linguistic features of Abbas Maroufi's novels have been analyzed in syntactic, lexical and phonetic layers.

**METHODOLOGY:** This research has been done in a descriptive-analytical way, on the basis of library studies and by mentioning examples equal to stylistic components.

**FINDINGS:** Abbas Maroufi, a contemporary writer, has a special writing style. The findings of the research show that Meroumi uses language and linguistic elements according to the structure, content, space and characters of the stories. The fictional language of Abbas Maroufi, both in the field of words and in the context of the words, is a living and literary language that shows well the layers of thought, feeling and emotion of himself and the society. All language elements in famous stories have a coherent system, which puts him in the ranks of writers with style.

**CONCLUSION:** The main and most important linguistic highlights in Abbas Maarouf's novels, which distinguish his writing style from other writers, are the appropriateness of the language of the characters in the stories with their personality types, the use of adjectives and simile elements after the verb, the use of vau at the beginning of sentences and clauses, the abundant use of verbs Prefixing is bringing consecutive verbs, having special linguistic motifs, repeating a word or sentence throughout the stories according to the narrative space, selecting and arranging words according to their emotional load and the story space.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7348

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 31 | 0 | 0 |

**مقدمه**

پژوهشهای سبک‌شناسانه، با هدف شناخت خلاقیتها و نوآوریهای زبانی، ادبی و فکری به انجام میرسد؛ این پژوهشها با تعیین ارزشها و ویژگیهای آثار ادبی، جایگاه نویسنده و آثارش را در ادبیات آن دوره، مشخص میکند. هدف از این پژوهش، بررسی و تحلیل شیوهٔ زبانی عباس معروفی با تکیه بر رمانهای او و معرفی او بعنوان یک نویسندهٔ صاحب-سبک است. در این راستا پس از خوانش رمانهای معروفی و مطالعهٔ پیشینهٔ پژوهش، برجستگیهای زبانی نثر معروفی در سه لایهٔ نحوی، واژگانی و آوایی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. پرسش پژوهش آن است که کدام عناصر زبانی در رمانهای عباس معروفی، سبک نگارش او را از دیگر نویسندگان متمایز میکند. معروفی بسیار کوشیده است شیوهٔ متفاوتی در داستان‌نویسی ایجاد کند؛ شیوهٔ او در پیِ تثبیت زبانی ویژه به شکل ادبی خاص است که اندیشه‌ای تا حدی آرمانی را هدف گرفته است. تحلیلهای سبک‌شناسی افزون بر شناسایی مؤلفه‌ها و شاخصه‌های سبکی، قدرت درک و فهم خواننده را از متون ادبی افزایش میدهد. از این رو با تحلیل سبک زبانی رمانهای عباس معروفی، چشم‌اندازهای تازه‌ای از رمانهای او در برابر خوانندگان بویژه داستان‌نویسان و علاقمندان به ادبیات داستانی معاصر، گشوده میشود و خوانندگان را به بازخوانی این رمانها از دریچه‌ای تازه ترغیب میکند.

**شیوه پژوهش**

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی، بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای و با ذکر نمونه‌های برابر با مؤلفه‌های سبک‌شناسی انجام شده است.

**پیشینهٔ پژوهش**

دربارهٔ عباس معروفی و آثارش، پژوهشهایی انجام شده است که اغلب این پژوهشها درمورد نقد و تحلیل محتوای *سمفونی مردگان* است. میرعابدینی (۱۳۸۰) در جلد سوم *صد سال داستان‌نویسی ایران*، در صفحات ۱۰۸۷ تا ۱۰۹۷، به تحلیل محتوایی *سمفونی مردگان* پرداخته است. یکتا (۱۳۸۴) در کتاب «از ازل تا ابد» رمان *سمفونی مردگان* را مورد نقد و بررسی قرار داده است. اسحاقیان (۱۳۸۷) در اثر خود با نام «از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان» به بررسی تطبیقی این دو رمان پرداخته است. امیدعلی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل سبک‌شناختی رمان سمفونی مردگان» مؤلفه‌های سبکی این رمان را در سه محور عناصر زبانی و بلاغی، روایت و زاویهٔ دید، ایدئولوژی و محتوا تحلیل کرده است. ناصری و شرافتی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «کاربرد واژگان در رمان سمفونی مردگان عباس معروفی از منظر زبان و جنسیت»، تفاوتهای به‌کاررفته در واژه‌های زبانِ زنان و مردان، براساس زبانشناسی اجتماعی، مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. همچنین پایان‌نامه‌هایی در حیطهٔ نقد جامعه‌شناسی، نقد روانشناسی، مکتب‌شناسی و تحلیل متن آثار عباس معروفی انجام شده است امّا از منظر سبک‌شناسی، تاکنون پژوهشی مستقل که دربرگیرندهٔ سبک زبانی رمانهای معروفی باشد، به انجام نرسیده است.

**بحث و بررسی**

**ادبیات داستانی در ایران**

داستان‌نویسی فارسی به شیوهٔ معاصر، از اوایل عصر مشروطه در ایران آغاز شد. نویسندگان و روشنفکران ایرانی، به تأثیر از ادبیات داستانی غرب و ترجمهٔ رمانهای غربی، با رمان و رمان‌نویسی آشنا شدند. محتوای این داستانها، با

اوضاع اجتماعی و سیاسی ایران تناسب داشت و آغازگر نگرشهای تازه‌ای به مسائل انسانی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی شد. «نویسندگان سعی کردند که به مسائل اجتماعی و رنجهای بشری و طبقات محروم جامعه بپردازند و علیه زور و بی‌عدالتیها برخیزند و رسالت اجتماعی و وجدانی خود را انجام دهند.» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۱۶) با انتشار «یکی بود، یکی نبود» محمدعلی جمال‌زاده، داستان‌نویسی به شیوهٔ نو و متفاوت از گذشته در ایران آغاز شد. پس از آن، صادق هدایت با انتشار رمان *بوف کور*، سبب تحول شگرفی در داستان‌نویسی ایران شد.

پس از هدایت، نویسندگانی چون بزرگ علوی، صادق چوبک، جلال آل‌احمد، ابراهیم گلستان، هوشنگ گلشیری و نویسندگان دیگری، با نگارش رمانهایی انتقادی، اجتماعی، سیاسی، سبب تحوّل و تطوّر داستان‌نویسی ایران در دهه‌های سی تا پنجاه شدند. پس از انقلاب، در دهه‌های شصت و هفتاد نویسندگان دیگری چون محمود دولت‌آبادی، اسماعیل فصیح، عباس معروفی، شهریار مندنی‌پور، شهرنوش پارسی‌پور، منیرو روانی‌پور و چهره‌های دیگری به جرگهٔ داستان‌نویسان ایران پیوستند و آثار ارزنده‌ای بر ادبیات داستانی ایران افزودند. محتوای آثار این نویسندگان بسته به باورها و دیدگاه‌های آنها متفاوت بود و سبب جذب هرچه بیشتر خوانندگان به رمانهای معاصر شد. «خصیصهٔ ویژهٔ این نسل... تجربه و جستجوی شکلهای نو برای بیان گستره‌های وسیعتری از حقایق زندگی است... افزایش رمانها، تجربه‌گری در شیوه‌های گوناگون نگارش و روی آوردن مخاطبان تازه به رمان، سبب میشود که رمان مطرحترین طرز ادبیِ زمانه عنوان گیرد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۷۷۷) مضمون غالب آثار این نویسندگان، رنجها و مشکلات مردم، اوضاع نابسامان جامعه، فقر و تنگدستی، مبارزه، زندان، جنگ، ناامنی، ناامیدی، مهاجرت، اندوه و حسرت، ترس، اضطراب، سرخوردگی، شکست، غربت، تنهایی و انزوا، مرگ و مسائلی از این قبیل است. «نثر داستانی امروز، پیامد و حاصل دگرگونیهای اجتماعی، فرهنگی و ادبی همه‌جانبه‌ای است که از سدهٔ سیزدهم آغاز شد... این دوره سبکی ساده و مفاهیمی واضح و روشن و پیامی اجتماعی دارد و با استبداد، جهل، واپس‌افتادگی اجتماعی و فرهنگی میستیزد.» (مهروز، ۱۳۸۰: ۵۴)

## زبان

زبان، ابزار نویسنده برای آفرینش اثر و تأثیرگذاری متن او بر خواننده است. زبان یکی از عناصر اصلی در انسجام بافت کلام و پیوند ساختاری و محتوایی آن است. بخش عمده‌ای از سبکِ یک نویسنده را نوع گزینش واژه‌ها و جمله‌ها و چگونگی چینش آنها در متن داستان مشخص میکند. «زبان از کلمات و جملات ترکیب یافته است؛ اما تنها کلمات و جملات نیستند که بر خواننده تأثیر میگذارند، بلکه نحوهٔ کاربرد و انتخاب آنهاست که خواننده را تکان میدهد.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۶۵۰) نویسنده ادبیات خود را بوسیلهٔ زبان و عناصر زبانی عرضه میکند. روشی که نویسنده برای استفاده از زبان و شیوهٔ نگارش انتخاب میکند، سبک شخصی او را نشان میدهد. «در ادبیات همیشه شیوهٔ بیان، معرّفِ نویسنده است. به این معنی که هر نویسنده‌ای سبک خاصی دارد که به آن شناخته میشود و از سبک دیگران بکلی جدا است.» (ناتل خانلری، ۱۳۸۳: ۴۹)

با تغییر و تحول سبک داستان‌نویسی، شیوهٔ نگارش داستانها و گزینشهای زبانی و بلاغی نویسندگان کاملاً دگرگون شد. بتدریج هر نویسنده‌ای عناصر و ظرفیتهای زبانی خاص خود را در داستانهایش به کار گرفت و با کاربرد خلاقانهٔ آنها، برجستگیهای زبانی خود را پدیدار ساخت. این پژوهش بر آن است تا از میان داستان‌نویسان معاصر، به بررسی و تحلیل شیوهٔ زبانی رمانهای عباس معروفی بپردازد.

**عباس معروفی**

عباس معروفی زادهٔ اردیبهشت ۱۳۳۶ه.ش. در تهران، نویسنده و شاعر معاصر ایرانی است. پدر و مادر او اصالتاً سمنانی و اهل سنگسر هستند. تحصیل در رشتهٔ ادبیات نمایشی، آشنایی با محمد محمدعلی و محمدعلی سپانلو و شرکت در کلاسهای داستان‌نویسی هوشنگ گلشیری، او را به سوی نویسندگی و داستان‌نویسی هدایت کرد. نخستین مجموعه داستان او به نام «روبه‌روی آفتاب» در سال ۱۳۵۹ منتشر شد. پس از آن مجموعه داستان «آخرین نسل برتر» را نگاشت، تا اینکه در سال ۱۳۶۸ با انتشار نخستین و پرآوازه‌ترین رمان خود با نام «سمفونی مردگان» بعنوان نویسنده‌ای مطرح، به عرصهٔ داستان‌نویسی ایران معرفی شد. پس از آن نشریهٔ ادبی «گردون» را پایه‌گذاری کرد، اما در پی توقیف نشریهٔ گردون ناگزیر به ترک وطن شد و به آلمان رفت. وی در برلین نشر گردون را دوباره راه‌اندازی کرد و «خانهٔ هنر و ادبیات هدایت»، بزرگترین کتابفروشی ایرانی در اروپا را بنیانگذاری کرد و در آنجا به برگزاری کلاسهای هنری، ادبی و فرهنگی پرداخت. معروفی در سال ۱۳۹۹ گرفتار بیماری سرطان شد و سرانجام در شهریور ۱۴۰۱ به جمع نوازندگان سمفونی مردگان خویش پیوست.

آثار گوناگونی از جمله رمان، مجموعه داستان، نمایشنامه، مجموعه شعر و مجموعه مقاله از معروفی منتشر شده است. به دلیل گستردگی آثار معروفی، محدودهٔ پژوهش موردنظر، رمانهای عباس معروفی است؛ سمفونی مردگان، سال بلوا، پیکر فرهاد، فریدون سه پسر داشت، ذوب‌شده، تماماً مخصوص، نام تمام مردگان یحیاست.

**شیوهٔ زبانی رمانهای عباس معروفی**

چنانچه گفته شد، سبک، ترکیب و هماهنگی اندیشه و شیوهٔ بیان خاص نویسنده است. به سخن دیگر، سبک، شیوهٔ پرداخت یک متن ادبی است که شاخه‌های آن بر تنهٔ زبان شکوفا شده‌اند. زبان یک متن، همان واژه‌هایی است که در کنار هم جمله‌ها و عبارتها را به وجود می‌آورند. این زبان، بیانگر اندیشه، باور، احساس و دیدگاه نویسندهٔ متن و شخصیت اوست. بررسیهای سبک‌شناسانه سه سطح زبانی، ادبی و فکری را شامل میشوند. این پژوهش به تحلیل سطح زبانی رمانهای عباس معروفی میپردازد.

در پژوهشهای سبک‌شناسی، سطح زبانی، مقولهٔ گسترده‌ای است که سه سطح آوایی، لغوی و نحوی را در بر میگیرد. سطح آوایی متن را به لحاظ ابزارِ موسیقی‌آفرین و صنایع بدیع لفظی بررسی میکند. سطح لغوی به بررسی بسامد واژه‌ها، کهن‌گرایی، نوع گزینش واژه‌ها در محور جانشینی و مانند اینها میپردازد. سطح نحوی به بررسی جمله از نظر محور همنشینی و دقت در ساختهای غیرمتعارف، کوتاه و بلند بودن جملات، کاربردهای کهن دستوری و مواردی از این قبیل میپردازد. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۳-۱۵۵)

گفتنی است که به دلیل فراوانی شواهد و نمونه‌های یافته‌شده در شیوهٔ زبانی نثر عباس معروفی و محدود بودن حیطهٔ مقاله، برای هر یک از برجستگیهای زبانی، از هر رمان یک یا دو مورد ذکر میشود:

**لایهٔ نحوی**

سبک‌شناسی نحوی بررسی شیوهٔ ترکیب و چیدن واژه‌ها و شکل‌گیری جمله‌ها در یک زبان است. همهٔ جمله‌ها و واژه‌های یک اثر با یکدیگر ارتباط دارند و در کنار هم اندیشه و هدف نویسنده را بیان میکنند. «ساختار نحوی در خوانش متن بسیار مؤثر است و با معنای آن ارتباط تنگاتنگ دارد؛ بطوری که بخشی از ادراک ما از نشانه‌ها و شاخصهای نحوی آن حاصل میشود.» (طباطبایی‌سبقی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۵۳)

### زبان شخصیتها

زبان افراد با توجه به مکان و زمان، طبقهٔ اجتماعی، سطح فرهنگی، سن، جنسیت، تحصیلات، شغل و... با هم متفاوت است. نویسنده با در نظر گرفتن این تفاوتها، برای شخصیتهای داستان خویش، زبانهای متفاوتی به کار میبرد. تناسب و همخوانی زبان شخصیتهای داستان با ویژگیهای اخلاقی و رفتاری، جایگاه اجتماعی و سطح فرهنگی آنها، در نمایاندن اندیشه و دیدگاه شخصیتها بسیار مؤثر است. «برقراری تناسب میان کارکردهای زبانی اشخاص داستان با تیپهای شخصیتی آنها هم از نظر توفیق نویسنده در شخصیت‌پردازی و هم از نظر ایجاد پندار واقعیت، که هر دو از اصول داستانپردازیند، لازم و ضروری است.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۲۶۴)

یکی از ویژگیها و ظرافتهای زبانی نثر معروفی این است که برای هر شخصیت، زبان خاص و ویژه‌ای برگزیده است که نشان‌دهندهٔ تفکر و اندیشهٔ اوست بگونه‌ای که با خواندن جمله‌ها و واژه‌های مربوط به هر شخصیت، آن شخصیت مقابل ذهن خواننده پدیدار میشود. «معروفی کاملاً واقف است که کلمات و جملات و لحن رمان را چگونه گزینش کند تا تأثیر بهتری بر مخاطب داشته باشد.» (امیدعلی، ۱۳۹۷: ۳۲) برای نمونه، در *سمفونی مردگان*، واژه‌ها و اصطلاحاتی که اورهان، پدر و ایاز به کار میبرند با زبان آیدین، سورملینا، آقای میرزایان و مسیو سورن متفاوت است، زیرا از نظر طرز تفکر، سواد و فرهنگ متفاوت هستند: «آیدین گفت: خانم سورملینا، اجازه میدهید من شما را دوست داشته باشم؟ سورمه ایستاد... گفت: اختیار دارید.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۲۱۲) «پدر گفت: من شا...دم به این برادری. اگر ببینمش چهار تا لیچار بارش میکنم...» (همان: ۱۶۶) [اورهان] «گفتم: تو اینجا چه میکنی نره‌غول؟... غلط کرده‌ای. بار آخرت باشد. راه بیفت.» (همان: ۲۰) همینگونه در *سال بلوا* زبان نوشا، حسینا، مادر و سرهنگ نیلوفری با زبان معصوم، رزم‌آرا و سروان خسروی متفاوت است: [حسینا] «دنبال شما میگشتم، گمتان کردم.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۲۷) [نوشا] «کوزه‌های ما ممهور به مهر شماست.» (همان: ۱۹۲) [معصوم] «تف به شهرتان! یک مشت دزد و بی‌ناموس... زنم از دستم رفت، به جهنم،... زنکهٔ فاحشهٔ بی پدر و مادر، معلوم نبود از چه تخم و ترکه‌ای بود...» (همان: ۳۰۲) در *تماماً مخصوص* نیز زبانهای متفاوتی متناسب با تیپ شخصیتها دیده میشود: [یانوشکا] «گفت: امیدوارم شوکه نشوید آقای ایرانی... یک خبر تکان‌دهنده دارم. [عباس] گفتم: خواهش میکنم بگو.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۴۶) «حکمت غرید: گوساله! شراب قرمز را که توی جایخی نمیگذارند!» (همان: ۱۷۴)

### باستانگرایی نحوی

در نثر معیار زبان فارسی، فاعل در آغاز جمله، فعل در پایان جمله و دیگر اجزای جمله طبق قواعدی در میان این دو قرار میگیرند. در سده‌های گذشته، ترتیب اجزای جمله مطابق این الگوی زبانی نبود و ارکان جمله جایگاه مشخصی نداشتند. از این رو در دورهٔ معاصر، بر هم زدن ساخت دستوری معیار زبان وجابجا کردن ارکان جمله، باستانگرایی نحوی به شمار میرود. «هر نوع خروج از نحو زبان روزمره و استفاده از نحو زبان کهنه، باستانگرایی به شمار میرود و ممکن است مایهٔ تشخّص و برجستگی زبان شود.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۲۶) معروفی با جابجایی اجزای جمله، از یکنواختی متن میکاهد و متن را برای مخاطب صمیمانه‌تر و دلپذیرتر میسازد:

«بوتهٔ بارجه پیدا میکرد میچید میریخت توی کیسه، میبرد خانه.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۰) «چهار سال است افتاده‌ام توی این بیغولهٔ تاریخی.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۶۰) «با هر دوازده ضربه یک قدم میروی جلو، و پشت سرت مردی با بیل خاک را میدهد بالا.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۱) «جنازه‌ها را میفرستادند قبرستان. و خانهٔ ما شده بود ستاد مجروحان جنگی.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۹) «پدر مردی ضعیف‌النفس بود، و تا آن وقت به یاد نداشت آن همه سختی

را.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۰۰) «انتظار که چیز بدی نیست، روزنهٔ امیدی است در ناامیدی مطلق.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۵۳) «فضا افتاد به نوعی سنگینی و رکود غم‌انگیز.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۳۴)

**بلاغت زبانی**

شیوهٔ کاربرد یک آرایه در جمله میتواند بیانگر سبک و زبان خاص نویسنده باشد. تشبیه از آرایه‌های ادبی است که میتواند معنا و مفهوم موردنظر نویسنده را بهتر و روشنتر بیان کند. ارکان تشبیه در ساختار جمله به شیوهٔ معیار، پیش از فعل قرار میگیرند. یکی از ویژگیهای ساختی سبک معروفی استفاده از آرایهٔ تشبیه در پایان جمله و پس از فعل است؛ ادات تشبیه و مشبهٌبه و گاه وجه‌شبه پس از فعل قرار میگیرد. کاربرد این شیوهٔ زبانی در رمانهای معروفی، یکی از برجستگیهای زبانی او به شمار میرود:

«چقدر انسان تنهاست. مثل پر کاه در هوای طوفانی.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۷۷) «جوان زیبای بلندبالا مرمری شده بود، همچون پیامبری باشکوه.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۸۷) «گویی حادثهٔ غریبی در راه بود، مثل همهٔ افسانه‌های تلخ.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۳۹) «عشق به خدا را باید در دل کاشت، مثل یک نهال.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۹) «لاغر شده بود... مثل مجسمهٔ بسیار زیبایی از نمک در باران» (معروفی، ۱۳۸۳: ۳۰) «دیوارهاش همه از تار عنکبوت بود. مثل تور، یک پردهٔ توری بافته شده از تار عنکبوت.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۱۱۵) «رختخوابم سنگین بود. مثل گور جمعی که هیچکس نمیتواند تکان بخورد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۵)

**بلاغت دستوری**

یکی از عناصر زبانی که نقش مؤثری در ساخت فضای داستان، پرداخت شخصیتها و پرورش موضوع دارد، صفت است. صفت در ساخت دستوری جمله، پیش از فعل قرار میگیرد. یکی از ویژگیهای نثر معروفی کاربرد صفت در پایان جمله و پس از فعل است. گاه نیز صفتی را که در جمله به کار برده است، پس از پایان جمله همراه با مترداف آن یا همراه با صفتی دیگر تکرار میکند. این شیوهٔ کاربرد صفت در جمله یکی از برجستگیهای زبانی معروفی است. معروفی با توجه به فضای سرد و غم‌انگیز داستانهایش، اغلب از صفاتی که دارای بار معنایی و عاطفی منفی هستند، استفاده کرده است:

«چقدر مامان زیبا بود! زیبا و دل‌شکسته.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۴) «و چقدر خالی بودم؛ خالی و پوک.» (همان: ۱۱۷) «انگار آدمی را از تگرگ ساخته‌اند، ویرانگر و سرد و بی‌رحم.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۱) «اسفاری حالا سردش بود. رنگ پریده و تهی.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۷) «سکوت همه جا را گرفته بود، سکوت وحشتناک.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۶۸) «حتا عشق هم فقط یک جور است... یگانه است؛ یگانه و تنها.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۴۵) «چشمهاش میدرخشید، زیبا میشد، زیبا و شکفته.» (همان: ۱۴۵) «دار سایهٔ درازی داشت، وحشتناک و عجیب.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۹) «همیشه مست بود، سرد و تلخ.» (همان: ۱۸) «زندگی تلخ بود. زهر و تلخ.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۷۳) «ساعت چهار بعد از ظهر آیدین آمد. شکسته‌تر از گذشته بود. درست مثل آدمی که وارد گورستان میشود؛ خشک و غمگین و پژمرده.» (همان: ۲۲۸)

**تکرار**

از منظر سبک‌شناسی، تکرار میتواند بیانگر سبک شخصی نویسنده باشد. تکرار از آرایه‌های ادبی است که بر زیبایی متن و تأثیر آن می‌افزاید. آرایهٔ تکرار نقش مهمی در فضاسازی و انتقال معانی و مفاهیم ایفا میکند. «تکرار از

قویترین وسیله‌ها برای القای عقیده یا افکار است.» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹) در رمانها و داستانهای معاصر گاه جمله‌ها، عبارتها یا ترکیبهایی در سراسر داستان تکرار میشود؛ اینگونه تکرارها «علاوه بر اینکه زیبایی خاصی به متن میبخشند، حال و هوا و فضای روحی حاکم بر داستان و همچنین شخصیت اصلی داستان را خاطرنشان میسازند.» (فرجیان و دیگران، ۱۴۰۲: ۴۵۰)

معروفی نیز از آرایهٔ تکرار برای ایجاد فضای تنهایی، مرگ، فرار، ترس، اضطراب، غربت، تردید و ناامیدی بهره برده است: در رمان *فریدون سه* پسر داشت تکرار واژهٔ شاید فضای تردیدآمیز را در ذهن خواننده تداعی میکند. هر بخش از این رمان با جملهٔ «شاید همه چیز با ... آغاز شد.» آغاز میشود: «شاید همه چیز با مرگ ناصری آغاز شد.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۷) «شاید همه چیز با نان آغاز شد.» (همان: ۳۲) «شاید همه چیز با یک عکس آغاز شد.» (همان: ۱۳۱) «شاید همه چیز با رویای ناصری آغاز شد.» (همان: ۱۶۷)

در رمان *تماماً مخصوص* ترکیب «تماماً مخصوص» تکرار میشود: «آماده باش برای یک سفر تماماً مخصوص.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۶) «برای من مثل یک رمان تماماً مخصوص مانده بود.» (همان: ۳۹) «آرامش طبیعت از آنجا بهشتی ساخته بود تماماً مخصوص.» (همان: ۴۴) «ماه شده بود، ماهی تماماً مخصوص.» (همان: ۳۳۴) در سراسر رمان تکرار جملهٔ «گمت کردم.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۳۵، ۳۶، ۹۳، ۹۷ و...) دیده میشود؛ پری، معشوق عباس، سالها پیش مرده است اما عباس مرگ او را باور ندارد و به دنبال گم‌شده‌اش است.

در پیکر *فرهاد* فضای یأس و ناامیدی و ناتوانی با جملهٔ «دیگر نمیتوانستم.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۵، ۶، ۱۱، ۱۶ و...) به ذهن خواننده متبادر میشود. در *سال بلوا* تنهایی، انزوا، ناامیدی و افسردگی نوشا در سراسر داستان با تکرار «گفتم چه اهمیت دارد؟» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۱، ۱۳، ۱۵، ۱۸، ۲۴، ۲۹، ۶۲ و ...) بیان میشود. در *دوب شده* تکرار «اتاق بوی آب گندیدهٔ شکم غریق بادکرده را میداد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۳، ۱۴ و ۱۱۱) فضای بد و وحشتناک اتاق را در ذهن خواننده به تصویر میکشد.

### کوتاهی جمله‌ها

در نثر معروفی هم جمله‌های کوتاه و هم جمله‌های بلند دیده میشود، اما بسامد جمله‌های کوتاه بیشتر است؛ زیرا در زبان محاوره جمله‌های کوتاه کاربرد بیشتری دارد. ایجاز و کوتاهی جمله‌ها سبب پویایی، سرزندگی، هیجان و شتاب داستان میشود. افزون بر این، جمله‌های ساده و کوتاه برای مخاطب، روشنتر، تأثیرگذارتر و قابل‌فهمتر از جمله‌های طولانی و پیچیده هستند. همچنین معروفی با بهره‌گیری از جمله‌های کوتاه، شخصیتهای داستانها، حالات روحی و درونی، افکار و اندیشه‌های آنها را به تصویر میکشد.

«هرچه کرد نتوانست به وصالش برسد. دق کرد. مُرد. مرگ چیز غم‌انگیزی است.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۷۶) «ساعت ما پنج بود. ساعت فلکه نُه بود. و ساعت معصوم کار نمیکرد. گفتم: هیچ ساعتی دقیق نیست.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۶۶) «باز گریه کرد. و دنیاش تاریک شد. گلش پژمرد. صداش خاموش شد. دلش باز شکست.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۹۹) «آدمیزاد باید بگوید آب، و بخورد. بگوید نفس، و بکشد. وگرنه مرده است.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۴) «نه. اصلاً هیچ فضای زنده‌ای نبود. یادش نمی‌آمد. راه میرفت و فکر میکرد خوابیده است. خواب است.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۶۰) «مغرور بود. به من زنگ نزد. باور نمیکنم. اصلاً زنگ نزد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۵۲) «باز تنها شدم. و این بار از همیشه بدتر بود. عذاب وجدان داشتم. از خانه بیرون نمیرفتم.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۷۳)

### کاربرد زبان محاوره

با گسترش داستان‌نویسی در ایران و دگرگونی سبک نگارش، زبان محاوره با زبان نوشتار درآمیخت. داستان‌نویسان معاصر، کنایات و اصطلاحات عامیانه را در آثار خویش به کار گرفتند. این امر سبب جذابیت، صمیمیت و پویایی در نثر داستانی شد و فضایی آشناتر برای خوانندگان ایجاد کرد. معروفی در رمانهای خویش، زبان محاوره را متناسب با فضای داستان، سطح اجتماعی و فرهنگی و نوع نگاه شخصیتها به کار برده است و میتوان گفت یکی از پربسامدترین ویژگیهای نثر معروفی است:

«ژاله گفت: من که میدانم آن دخترهٔ پیانیست قاپت را دزدیده.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۳۹) «عده‌ای خیال میکردند آدم معمولی نبوده، پَرِ قیچی خدا بوده، نظر کرده یا یک همچو چیزی.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۴۴) «صورتش شده بود عینهو صورت میّت.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۸) «گفتم با یک آمپول قال قضیه را بکنید.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۱۱۷) «هروقت بیکار میشوی پاچهٔ این و آن را میگیری.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۷۶) «ماشین آهنیم را انگولک میکرد، دل و روده‌اش را بیرون میکشید، از دیوار راست بالا میرفت.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۲۳) «روز خودت را خراب میکنی، آن رویِ سگِ مرا هم بالا می‌آوری.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۱)

### کاربرد ضمیر متصل به فعل

یکی از ویژگیهای نثر معاصر که به تأثیر از درآمیختن زبان محاوره با زبان معیار، به زبان رمانِ معاصر راه یافت، پیوستن ضمیر متصل به فعل است که بسامد آن در رمانهای معروفی نیز بسیار است:

«مثل تار شکسته‌ای بود که هی مینواختندش.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۰۶) «با چشمهام میخواستم بخورمش.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۴۹) «مردی که پشت بار ایستاده بود آمد پیشواز. میشناختمش.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۹) «خوبیش این بود که دیگر نمیدیدمش.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۲۰۶) «برای چرا به صحرا میبردشان؛ علف تازه میداد به خوردشان.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۲۵) «دار حتماً سایهٔ درازی داشت و من نمیدیدمش.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۰۳) «دراز به دراز خواباندیمش در دالان.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۱۵)

### کاربرد فعلهای پیشوندی در جمله

فعلهای پیشوندی در متون نثر کهن بسیار به کار میرفت، با گذر زمان و دگرگونی زبان فارسی، از رواج و کارایی این افعال کاسته شد. کاربرد وندها در متنهای معروفی در راستای همان کهن‌گرایی است. البته این وندها به زبان نویسنده تنوع میبخشد و نویسنده میتواند معناهای ویژهٔ خود را با این وندها در متن جایگزین سازد. در نثر معروفی فعلهای با پیشوند **وا** و **فرو** بسامد بالایی دارد؛ پیشوند **وا** در برخی موارد پیشوند **باز** است که در زبان محاوره تحول یافته است. پیشوند **فرو** «معنای تازه‌ای به فعل ساده میبخشد و در تقویت و تأکید معنای فعل نیز مؤثر است، و یکی از پرکاربردترین پیشوندهای زبان فارسی در دوره‌های مختلف است.» (طاهری، ۱۳۸۶: ۱۳۲)

«حالا برفی باریده بود که نه تنها او، بلکه شهر را وا گذاشته بود.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۶) «خودت شروع میکنی و بعد وا میمانی.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۶۱) «آدم وقتی به سرنوشت محتوم خود واقف میشود، وا میدهد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۳۴۷) «این آخرین پردهٔ امیدم بود که فرومی‌افتاد.» (همان: ۳۳۲) «سرم را فروکنم توی شط زندگی بنوشم.» (همان: ۳۵۳) «در درازنای خوابی فرورفت.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۹۵) «دَم تبر را بر تنهٔ درخت فرونشاند.» (همان: ۶۵) «دلم میخواهد با همان لقمه که فرومیدهم در هق‌هقم خفه شوم.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۳۱) «ناگهان

چیزی در ذهنم فروریخت.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۱۱۱) «انگار در خواب مرگ فروشده بود.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۹) «پدر با دو زانو فروشکست.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۸۷) «در لاک سنگین عالم اسرار فروغلتیده بود.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۲) «بعد که شعله فرونشست، خاکسترها را شستیم و رفتیم حجره.» (همان: ۴۳) «آسمان فروخوابیده بود.» (همان: ۲۹۲)

**تتابع در لایهٔ نحوی**

در رمانهای معروفی، برای توصیف جزئیتر و دقیقتر، گاه چند اسم یا صفت با کسره بطور پیاپی به هم اضافه شده‌اند. گاه چندین واژه بصورت معطوف به کار برده شده است. از دیگر ویژگیهای زبانی معروفی، کاربرد افعال بطور پیاپی است، این امر سبب ایجاز و سرعت و پویایی متن میشود. از دیدگاه سبک زبانی، میتوان اینگونه کاربردها را از ویژگیهای ساختی سبک معروفی به شمار آورد:

**- تتابع کسره**

«جادویِ خوابِ زیباییِ بشر» (معروفی، ۱۳۹۷: ۸۹) «سکوتِ سنگینِ چرب‌آلود» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۱) «یادِ انسانِ وحشیِ قبیلهٔ پیروز» (معروفی، ۱۳۹۳: ۴۴) «لاکِ سنگینِ عالمِ اسرار» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۲) «جاده‌هایِ جنگلیِ مه‌آلودِ پیچ‌درپیچ» (معروفی، ۱۳۹۱: ۷) «بویِ آبِ گندیدهٔ شکمِ غریقِ بادکرده» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۵) «صدایِ آکاردئونِ مردِ نابینایِ موقر» (معروفی، ۱۳۸۱: ۷۵)

**- تتابع واوها**

«این آدمهای گرفتار خور و خواب و خشم و شهوت، هزار جور حرف زدند.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۰) «در سکوت و پچ‌پچه و تماشا، صداهای نامأنوس هر لحظه خبر از حادثه‌ای شوم میداد.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۲۰۷) «مثل روزنامهٔ کهنه‌ای که پر از حرف و صدا و سکوت و مرده و زنده است.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۴) «خاک و بیابان و مرگ بود که در صدای سگها تکرار میشد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۴۱) «این همه امنیه و پاسبان و سرباز و عمله و اکره نمیتوانند امنیت برقرار کنند.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۳۸) «از تبلیغ موسیقی و فیلم و کتاب به شاگردهاش کوتاهی نمیکند.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۴۶) «چرا عاقبت عشق، همه نکبت و ویرانی و بدبختی است؟» (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۲)

**- تتابع افعال**

«وقتی توی خیابانهای وطن راه میروی، دیده میشوی، هستی، وجود داری.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۷۸) «پردهها را باز میکرد، میشست، خشک میکرد و دوباره می‌آویخت...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۲۵) «می‌آیند بالای کوه نیزوا دورش را میگیرند و میخندند و میگویند و میشنوند و نمیروند.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۵۹) «هرچه میخواست برمیداشت، راحت دراز میکشید، مینوشید و میخورد...» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷۲) «تمامی اینها مرا وا میداشت که او را بپرستم، بنوشم، ببلعم، شیشه شوم و مثل نور از خود عبورش دهم.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۷۲) «مثل اورهان به فکر زندگی باش. بخور، بگرد، بزن، بکوب، بگیر، ببند، خلاصه عشق کن.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۷۷) «آدمی که فقط میشنود، بسختی حرف میزند، میخندد، میگرید...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۱۲۹)

**کاربرد «و» در آغاز جمله‌ها و بندها**

یکی از ویژگیهای نثر معروفی کاربرد حرف «و» در آغاز جمله‌ها و بندها است. این شیوه در همهٔ رمانهای معروفی تکرار شده و از ویژگیهای برجستهٔ سبک زبانی او است:

– **آغاز جمله:** «در خوابِ مادرم دیدم که مرده‌ام. و مرده‌ام.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۲) «آرام بخوابید من نگاهتان میکنم. و من خوابیدم.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۲۴) «تازه احساس کردم میتوانم بنشینم. و تازه فهمیدم که هنوز زنده‌ام.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۸۱) «آنجا فهمیدم که موضوع جدی است. و آنجا به عمق فاجعه پی بردم. و آنجا به پری گفتم: باید فرار کنیم.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۹۴) «و یادش رفت مواجب هفتگیش را بگیرد، یا شاید نخواست. و اورهان را در بهت سنگینی وا گذاشت. و چه تنهایی غریبی به آدم دست میدهد.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۴) «برای خودش چای ریخت. و من نگاهش کردم.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۴۵) «میرزا حسن صداش کرد، تکانش داد. و دانست که آن اتفاق افتاده است.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۵۶)

– **آغاز بند:** «و دیگر نمیفهمید. باهاش بازی میکردند...» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۱) «و من میلی به غذا نداشتم. لقمه از گلویم پایین نمیرفت...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۵۳) «و من داشتم فکر میکردم هر کسی از جنگ یک چیزش را میبینند...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۸۴) «و کارت تلفن تمام شد. صداها برید، و صدای باران دوباره وصل شد...» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۹) «و بعد ما این خانهٔ بزرگ را از مستر ملکوم آلمانی که هم فیلسوف بود و هم معدن‌شناس، خریدیم...» (معروفی، ۱۳۹۳: ۴۰) «و حالا در سکوت و سرمای ماندهٔ اتاقها اورهان نبود که بخزد زیر لحاف چرکمرده و خیال کند میتواند راحت بخوابد...» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۳) «و چنان عاشق که نبض همه چیز را میشنید...» (معروفی، ۱۳۹۷: ۴۸)

**لایهٔ واژه‌ها**

شیوهٔ هر نویسندهٔ صاحب‌سبک از نظر واژه‌هایی که برمیگزیند و چینش آنها در جمله، با نویسندگان دیگر متفاوت است. نوع گزینش واژه‌ها و شیوهٔ کاربرد هنری آنها در جمله برای نویسنده ایجاد سبک میکند. فتوحی سبک را هنر واژه‌گزینی میداند و نمود واژگانی سبک را به دلیل زنده و پویا بودن و داشتن بار فرهنگی و عاطفی، بیش از دیگر لایه‌های زبانی دانسته است. (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۹)

**نام شخصیتها**

نامگذاری شخصیتهای داستان امری مهم در ایجاد ارتباط خواننده با متن است؛ از این رو نویسنده نام شخصیتهای داستان را با توجه به هدفی که از حضور آنها در داستان دارد، انتخاب میکند. «نامگذاری مستلزم شناخت تکنیک راست‌نمایی است. نام شخصیت داستان نخستین پیوندی است که بین نویسنده و خواننده برقرار میشود.» (معروفی، ۱۳۹۰: ۱۲۴) از نظر معروفی نام شخصیتها باید هم برای نویسنده و هم برای خواننده باورپذیر باشد. (ر.ک: همان: ۱۲۴) معروفی نام شخصیتها را با توجه به بار معنایی آنها، ویژگیهای شخصیتی آنها و متناسب با وضعیت اقلیمی، اجتماعی و خانوادگی آنها برمیگزیند. برای نمونه، در *سمفونی مردگان* نام شخصیتهای داستان، متناسب با شخصیت آنهاست: آیدین به معنای روشنایی، اورهان به معنای خان بزرگ، جابر به معنای زورگو. گزینش هر یک از این نامها متناسب با ویژگیهای شخصیتی آنها در داستان است؛ آیدین هر جا میرود به آنجا نور و روشنی و دلگرمی میبخشد، بگونه‌ای که عدم حضور او حتی برای اورهان آزاردهنده است؛ «حضورش برایم اهمیتی نداشت اما غیبتش خیلی آزاردهنده بود.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۵۰) اورهان، شخصیتی بسیار حریص و خودخواه که دوست دارد تنها وارث اموال

پدر باشد و همانند خانها همه از او حساب ببرند. پدر نیز همانند نامش، جابر، شخصیتی مستبد و زورگو است که میخواهد فرزندانش مطابق میل او رفتار کنند. نمونهٔ دیگر؛ در *نام تمام مردگان یحیاست*، نورسا همانند نامش، روشنی‌بخش خانه است؛ «وقتی نبود، خانه سوت و کور میشد، وقتی از مدرسه برمیگشت خانه پر از نور میشد.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۱۲)

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ گزینش نام شخصیتها قابل ذکر است، علاقه و توجه معروفی به نامهای مختوم به «الف» است، چرا که برای نام شخصیتها اغلب نامهای مختوم به الف را برگزیده است؛ برای نمونه، نوشا، حسینا، آیدا، سورملینا، المیرا، مارتا، یحیا، نورسا، مسیحا، بهمنا، خنسا، بخشا، ماریا، یانوشکا، رویا.

### بار عاطفی واژه‌ها

نویسنده چه در گزینش واژه‌ها و چه در چینش آنها در کنار همدیگر با توجه به فضای روایت خود، عاطفهٔ ویژه‌ای را نیز در نظر دارد؛ اگر فضای روایت شاد باشد، واژه‌ها و جمله‌ها باید آن شادی را در خود آفریده باشد و اگر عاطفهٔ دیگری در روایت حضور داشته باشد، کلام و کلمه نیز باید در راستای همان عاطفه نمود پیدا کند. برای نمونه در *سال بلوا* در گفتگوی نوشا و حسینا احساسات عاشقانه در کلام و کلمه موج میزند: «گفتم: اگر یک روز تو را نبینم، چه بلایی سرم می‌آید؟... گفت: دلم برات تنگ میشود... وقتی خدا میخواست تو را بسازد، چه حال خوشی داشت، چه حوصله‌ای! این موها، این چشمها... خودت میفهمی؟ من همهٔ اینها را دوست دارم.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۱۰-۲۰۶) فضای تنهایی در *سمفونی مردگان* بزیبایی ترسیم شده است: «اورهان تا زانو در برف فرومیرفت... چه تنهایی عجیبی! پدر خیال میکرد آدم وقتی در حجرهٔ خودش تنها باشد، تنهاست. نمیدانست که تنهایی را فقط در شلوغی میشود حس کرد.» (همان: ۳۲) در *تماماً مخصوص* احساس سردرگمی عباس با جمله‌های پراکنده بیان میشود : «یانوشکا به طرفم می‌آید... پری نگاهم میکند... پیانو در قاب پنجره زیر برف... خطهای سفید جاده از جا بلند میشد و برمیگشت توی شیشهٔ ماشین... یانوشکا پیانو مینوازد...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۵۹-۲۵۷) عاطفه در واژه‌های رمان *نام تمام مردگان یحیاست*، در فضای خانهٔ داور و دولیلی و با حضور بچه‌ها موج میزند: «بچه‌ها دورش را میگرفتند، از بغلش درنمی‌آمدند... دور هم مینشستند، با هم میخوردند، میخندیدند، حرف میزدند... خانهٔ کوچکشان باغ سرسبزی بود پر از میوه و شادمانی و حرف و افسانه.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۴۸-۴۷)

### کهن‌گرایی

نویسنده با توجه به فضای متن خود، اینکه به چه جامعه‌ای اشاره دارد و داستان در چه زمان و مکانی روایت میشود، عناصر زبانی را برمیگزیند. چنانکه در برخی از داستانها با توجه به سنّتی بودن جامعه و یا اشاره به زمانهای کهن، زبان واژگانی نیز کهن میشود. معروفی در برخی از رمانها از واژه‌های کهن فارسی استفاده کرده است. بسامد کاربرد این واژه‌ها در رمان *نام تمام مردگان یحیاست* بیشتر است. «گیرم شبان افسانه، این بار هیزم‌کش باشد.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۱) «قفلی بر زلفین بود...» (همان: ۲۱) «برزگری چه عاقبتی دارد؟» (همان: ۳۱) «جهان را یکسره در باد پَرشیدم.» (همان: ۶۵) «وقتی از پَرکام مادرش پا به دنیا میگذاشت...» (همان: ۷۶) «اگر داشتم هیچوقت این فریشته را شوهر نمیدادم.» (همان: ۱۲۵) «در درازنای راه با دلش حرف بزند.» (همان: ۱۲۹) «مادر گبرت را هم ببر.» (همان: ۱۷۱) «خوشه‌های جامانده را در توبره‌شان میریختند.» (همان: ۱۷۶) «به بهانهٔ پیشاب

گریخت.» (همان: ۱۸۵) «تو که میدانی من پروای گفتن ندارم.» (همان: ۱۹۱) «یارای جنبیدن نداشت.» (همان: ۱۹۴)

در رمانهای دیگر، «تازه مگر مرده‌ریگ چه بود؟» (معروفی، ۱۳۹۴: ۲۱) «دود سیاهی تا سه روز بر فراز شهر ایستاده بود.» (همان: ۶۲) «با نگاه آزمندانه خیرهٔ دست دیگران میشد.» (همان: ۱۱۱) «الوارهای سفید را زیر ستیغ کوه ردیف کرده بودند.» (همان: ۱۸۲) «به جاش دو تا آبریزگاه عمومی بساز...» (معروفی، ۱۳۹۳: ۹۹) «دستهام را چلیپا میکنم...» (همان: ۲۰۵) «نور زرد و آبی کمرنگ در دل سیاهی نُمود قشنگی داشت.» (همان: ۳۳۵) «پلیور شرابی گرمی که به تنش نُمود قشنگی داشت.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۵۴) «کشتی درهم شکسته‌ای را میمانست که روزی ابهتی داشته...» (معروفی، ۱۳۸۳: ۷۳)

### اتباع

«اتباع در اصطلاح دستور، لفظی است مهمل و بی‌معنی یا فاقد معنی روشن که معمولاً به دنبال اسم یا صفت می‌آید، برای تأکید و گسترش معنی آنها یا بیان نوعی مفهوم جنس و قسم.» (احمدی‌گیوی و انوری، ۱۳۹۰: ۷۵) این ترکیبها در زبان عامّه بسیار رایج است. از آنجا که در نثر داستانی معاصر، زبان محاوره با زبان معیار درآمیخته است، استفاده از اتباع در این آثار بسامد بالایی دارد و سبب نزدیک شدن زبان رمان به گفتار روزمرهٔ مردم میشود. بسامد کاربرد این ترکیبها در نثر معروفی نیز فراوان است:

«همهٔ این چیزها با دو تا لیوان آب تهران صاف و صوف میشود.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۳۹) «نزدیک خانه ماشین را پارک کردم و با خرت و پرتهام راه افتادم.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۱) «دور و برش را نگاه کرد و آرره، دوباره خوابید.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۱) «اینجا لای این خوشه موشه‌ها مار به چشمت نخورد؟» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۸۶) «چهار تا یاغی هارت و پورتی کرده‌اند، تو چرا جا زده‌ای؟» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۱۲) «به سراپای تک و توک عابری که میگذشت نگاهی با دقت و وسواس می‌انداختند.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۰۲) «با مرد رهگذری خوش و بش میکرد...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۸)

### کاربرد واژه‌های گویش سنگسری در *سال بلوا* و *نام تمام مردگان یحیاست*

معروفی اصالتاً سمنانی و اهل سنگسر است و با زبان، فرهنگ، باورها، آداب و رسوم سنگسر آشنا است. داستان دو رمان *سال بلوا* و *نام تمام مردگان یحیاست* در سنگسر رخ میدهد و همین امر سبب شده است که معروفی از واژه‌های گویش سنگسری در این دو رمان استفاده کند:

«خیال کن توی کوه‌های سرم تورنه درگرفته. نمیخوابد.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۲۶) تورنه در گویش سنگسری به معنای طوفان و تندر است. «لابد کلی هم ماست و پنیر و آریشه و کشک و کره داشته‌اند.» (همان: ۲۶) آریشه فراوردهٔ لبنی عشایر سنگسر است. «داور یک نان فتیر از دم تنور آورد داد دستشان.» (همان: ۲۴) نان فتیر نوعی نان سنگسری است که روی آن کنجد و سیاه‌دانه و تخم‌مرغ میریزند. «دولیلی از شگون پلو سیزده‌رنگ حرف زده بود» (همان: ۵۶) در سنگسر جشن تیرگان در شب سیزده تیرماه برگزار میشود و یکی از غذاهای این جشن، برنجی به همراه سیزده ماده غذایی است. (ر.ک: اعظمی‌سنگسری، ۱۳۴۷: ۹۶) «چقدر سرواژه میکنی؟» (همان: ۵۷) سرواژه کردن به معنای هذیان گفتن است. «هر شب توی یک کماجدان کوچولو غذا میپخت... با هم شب-چره‌ای میخوردند...» (همان: ۷۴) کماجدان نوعی دیگ مسی برای پختن نان است. شب‌چره، تنقلاتی که در

شب‌نشینی میخورند. «با انگشت ستارهٔ ششک سحرگاه را نشانش داد: این هم پروین.» (همان: ۸۴) «راه‌های دراز را طی کردن، اَمُختهاش کرده بود...» (همان: ۱۳۲) «پیچه‌اش را در دستهای مسیحا جا گذاشت.» (همان: ۱۳۶) پیچه نوعی روبند و نقاب زنانه است. «کوربوو (بوف کور) رفت پیش کبک...» (همان: ۱۸۱) «به زبان سنگسری بهش گفته: «برخیز و راه برو!» (پِه بُو، رِه بَشه)» (همان: ۱۸۳) «مونگارشو بود، شب ماه‌نگار.» (همان: ۱۹۰) «انگشتری فیروزه‌ام را با ایشلوم برق انداختم.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۶۰) ایشلوم ماده‌ای گیاهی است که زنان عشایر سنگسری برای شستشو استفاده میکنند. «یک دست چنگوم نقره بالای مکنه‌اش پهن کرده بود.» (همان: ۱۸۱) چنگوم نوعی آویز نقره‌ای است که به موها آویزان میکنند و مکنه نوعی سرپوش یا مقنعه است. «از جشن نَرون شهریور تا سونای اسفندماه به انتظار زایش مینشستند.» (همان: ۲۲۸) این جشنها از جشنهای باستانی و اساطیری ایل سنگسر است. (ر.ک: اعظمی‌سنگسری، ۱۳۴۷: ۹۴)

**- کاربرد واژه‌های ترکی در *سمفونی مردگان***

از آنجا که منطقهٔ جغرافیایی داستان *سمفونی مردگان*، اردبیل است، واژه‌های ترکی در آن به کار رفته: «زمانی هم بود که مادر بود و از کَندی آرد می‌آورد، خمیر میکرد و در تَندیر وسط آشپزخانه نان میپخت.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۲) [ایاز]: «قارداش، تِزول.» (همان: ۱۳) «مادر گفت: تو را سنه‌نه؟» (همان: ۳۷) «همیشه جابر بود و صداش. هیکلین یوخ.» (همان: ۸۸) «یادش رفته بود پاپاخ را بردارد.» (همان: ۳۰۰)

**- کاربرد واژه‌های آلمانی در *تماماً مخصوص* و *فریدون سه پسر داشت***

معروفی دو رمان *فریدون سه پسر داشت* و *تماماً مخصوص* را پس از مهاجرت نوشته است. فضای سیال هر دو داستان در ایران و آلمان میگذرد، نویسنده به تأثیر از فضای داستان، از واژه‌های آلمانی در این رمانها استفاده کرده است:

«سرم را جلو بردم و جوری چرخاندم که بیته‌شون گفتنم صمیمانه‌تر جلوه کند.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۴۳) «امروز هم از ناهار خبری نیست. آرشلوخ!» (همان: ۶۶) «گفت هستی که هستی، لک میش اَم آرش. گفتم هالت دی کلاپه، زانو بزن.» (همان: ۷۵) «پرستار قبرسی مثل آلمانیها گفت: ناین.» (همان: ۱۰۳) «خیلی شایسه بود، ایرج. خجالت میکشم.» (همان: ۱۳۶) «گفت: ماینه توختر مگ میش نیشت... دخترم دوستم ندارد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۴۹) «پرسید: داتل به فارسی چی میشود؟... خرما.» (همان: ۲۰۲) «اگر میخواهی آلمانی باشی باید فرهنگ ریلکه و کانت و یونگ و هسه را بفهمی، وگرنه با گفتن یا بیته و آخ سو کسی تو را آلمانی نمیداند.» (همان: ۲۱۷) «همه جا هوای واینا‌ختن داشت.» (همان: ۲۴۳)

**کاربرد دُشواژه‌ها**

دشواژه‌ها واژه‌هایی توهین‌آمیز و ناشایست هستند که با هنجارها و ارزشهای اجتماعی تناسب ندارند. معمولاً افراد هنگام خشم، ناراحتی، پرخاش، توهین کردن و تحقیر کردن این واژه‌ها را به کار میبرند. در نثر معاصر به تأثیر از درآمیختگی با زبان عامه، دشواژه‌ها بیش از گذشته دیده میشود. معروفی با توجه به فضا، شخصیتهای داستان و فرهنگ جامعه‌ای که به تصویر میکشد، از این واژه‌ها استفاده کرده است:

«چطور تحمل میکردید که یک پتیارهٔ احمق فکر کند همهٔ دنیاست.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۴۰) «ای برنارد حرامزاده! این چه تشویش مزخرفی بود...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۹۰) «تو چی میخواهی مردکهٔ پفیوز؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۰۹) «اورهان از خشم میلرزید. فریاد زد: الدنگ مفتخور.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۲۴۳) «با آن پدر و مادر معلوم است چه حرامزاده‌ای بار می‌آید... از پدر و مادرم بد نگو، بی‌شرف!» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۴۵) «رسماً دیوانه است. یک احمق لامذهب... یک بی‌رگ ابله!» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۷۷) «مردکهٔ نره‌خر، چرا عربده میکشی؟» (معروفی، ۱۳۸۳: ۶۴)

### کاربرد رنگ‌واژه‌ها

رنگ‌واژه‌ها بیانگر احساسات، عواطف، اهداف، باورها، شخصیت و اندیشهٔ نویسنده است و در فضاسازی داستان به نویسنده کمک میکنند. در رمانهای معروفی رنگهای اخرایی، ارغوانی، بنفش، سفید، صورتی و توسی بیش از رنگهای دیگر نمود دارد؛

کاربرد فراوان رنگ توسی در *فریدون سه پسر داشت* فضای سرد و تیره و غم‌انگیز داستان را به خواننده القا میکند: «شش پیراهن توسی چهارخانه هم داشت که همه خیال میکردند مجید فقط یک پیراهن دارد.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۶۲) «به یاد دختری که پیرهن توسی چهارخانه میپوشید...» (همان: ۶۴) «پیراهن توسی چهارخانه تنش میکرد.» (همان: ۷۴) «پیراهن توسی چینی به تن داشتی.» (همان: ۱۴۶)

در *تماماً مخصوص* رنگ صورتی فضای عاشقانهٔ و رنگ توسی فضای یکنواخت و یأس‌آمیز داستان را تداعی میکند: «پری یک پیرهن چینی توسی تنش کرده بود.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۰۴) «صورتی چقدر بهش می‌آید!» (همان: ۱۱۵) «پیرهن صورتی خودش را با دست پس زد.» (همان: ۱۳۳) «بلوز صورتی بی‌آستینی تنش بود.» (همان: ۱۷۹) «کت و شلوار توسی به تن داشت.» (همان: ۳۵۹).

رنگهای ارغوانی و اخرایی در پیکر *فرهاد* بطور مداوم و مکرر به چشم میخورد: «در آخرین لحظهٔ زندگیم خواسته بود که این شهد ارغوانی را به من بنوشاند.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۲۶) «پاپیون ارغوانی رنگ که از پشت به موهام میزدم...» (همان: ۵۵) «خود را در عبایی اخرایی رنگ پیچیده بود.» (همان: ۱۰۴) «روی مبلهای اخرایی رنگ نشسته بودم.» (همان: ۱۱۶) «شال‌گردن ارغوانی رنگ میبافت.» (همان: ۱۲۵)

در *سمفونی مردگان* رنگهای ارغوانی و بنفش، بیش از سایر رنگها به کار رفته است: «ایستاد به تماشای کوه‌ها که در غروب خورشید، رنگ بنفش میگرفتند.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۴۶) «به مادام یوگینه نگاه کرد که با جدیت مشغول بافتن چیزی ارغوانی رنگ بود.» (همان: ۱۹۰) «گاه ارغوانی میپوشد و گاه بنفش.» (همان: ۲۰۸) «آن روز نیز پیراهن ارغوانی به تن داشتم... و کلاه ارغوانی سرم بود.» (همان: ۲۴۶) «آن دختر عجیب به رنگ بنفش بود.» (همان: ۳۲۶) «باد دامن ارغوانیش را تکان میداد.» (همان: ۳۴۹)

در *نام تمام مردگان یحیاست* با توجه به فضای پاک و بی‌آلایش خانهٔ داور، رنگ سفید نمود بیشتری دارد: «پسر کوچولویی با پیرهن و شلوار سفید...» (معروفی، ۱۳۹۷: ۵۰) «ما سفید میپوشیم...» (همان: ۷۱) «براش یک کیف قمیس سفید دوخت.» (همان: ۱۱۴) «پیرهن قمیس سفید تنش کند...» (همان: ۱۵۵)

### کاربرد واژه‌ها و نام ابزار موسیقی

معروفی در زمینهٔ موسیقی نیز فعالیت داشت. او مدتی مدیر ارکستر سمفونی تهران بود و مجلهٔ موسیقی آهنگ را منتشر میکرد. علاقهٔ معروفی به موسیقی و آشنایی و آگاهی او از انواع سازها سبب شده است که در آثارش از انواع

سازها، گوشه‌ها و دستگاه‌های موسیقی استفاده کند. «کاربرد گروهی از کلمات و ساختارهای دستوری در گفتار یک فرد... تحت تأثیر نگرش، اعتقادات، محیط اقلیمی، طبقهٔ اجتماعی، نوع مطالعات، تحصیلات و علایق وی قرار دارد.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۷)

واژه‌های مربوط به موسیقی در *فریدون سه پسر داشت* و *تماماً مخصوص* بسامد بیشتری دارد، چراکه در این دو رمان شخصیتهای پیانیست حضور دارند: «بارها فکر کرده بودم این انگشتها زمانی پیانو مینواخته...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۴۹) «صدای موسیقی می‌آمد، کسی تار میزد.» (همان: ۱۰۱) «دو نفر داشتند در اتاقش کمانچه و تار میزدند و آنجا پر از ساز بود.» (همان: ۱۰۳) «از من خواست که شبهای دوشنبه در رستوران پیانو بنوازم.» (همان: ۱۳۷) «نوازندهٔ آکاردئون هم بیداد میکرد.» (همان: ۳۶۱)

«ناصر ناصری انگار که همین حالا از پشت پیانو بلند شده...» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۱) «مجید خیال میکرد که سکوت در بخش چهار آسایشگاه مثل نُتهای نواخته نشده در هوا معلق است.» (همان: ۱۳۷) «رویا با هر ضربهٔ پیانو قدمی برمیداشت و در چرخش موسیقی میچرخید و دوباره روی نتهای پیانو راه میرفت.» (همان: ۱۶۷) «در تاریکی مطلق صدای آکاردئون عبدالناصر را میشنیدم.» (همان: ۱۹۳)

«در مایهٔ بیداد میخواند، ماهور میخواند، شور میخواند...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۴۲) «یکی رباب مینواخت، یکی دف میزد...» (همان: ۹۴) «آهنگ «کشتی در گِل نشسته» در مایهٔ شور پخش میشد.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۶۰) «بی‌توجه به ما سه‌تار میزد، اما سازش صدا نداشت.» (همان: ۳۱۸) «رهبر گروه نوازندگان... به گارمان کهنه‌اش ور میرفت... با اشارهٔ سر به دو نوازندهٔ بالابان اعلام آمادگی کرد.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۳۹) «صدای محزونی همراه با ساز عاشیق از دل این دالان شنیده میشد.» (همان: ۱۴۲)

## واژه‌های پرتکرار

در بررسی سبک زبانی، عناصر زبانی پرکاربرد و تکرارشونده در همهٔ آثار یک نویسنده، بعنوان موتیف زبانی وی به شمار میرود. موتیفهای زبانی، واژه‌هایی هستند که در آثار یک نویسنده، بطور مداوم و مکرر به کار گرفته میشوند و نمایانگر دیدگاه‌های نویسنده هستند و سبب شکل‌گیری فضای داستان میشوند. در آثار معروفی نیز موتیفهای زبانی دیده میشود:

**- واژه‌های آیین مسیحیت**:

معروفی در همهٔ رمانهای خویش از واژه‌هایی چون مسیح، مریم، صلیب، مصلوب، کلیسا، ناقوس، برای تشبیه و توصیف استفاده کرده است: «مژه‌هاش بی‌رنگ است و شباهت عجیبی به مریم مقدس دارد.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۴۴) «یانوشکا را شبیه مریم مقدس میدیدم...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۴۹) «چهره‌اش شبیه مسیح بود...» (معروفی، ۱۳۸۸: ۶۶) «صورتی مثل ماه، مثل مسیح مریم.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۶) «روی خاک خوابیده بودم، با بالهای گشوده، شکل صلیب.» (همان: ۵۸) «انگشتری صلیبی قشنگی که شما سالها بعد در تابلو نقاشی به انگشتم کردید...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۵۶) «دولیلی ایستاده بر درگاه اتاق، دو دست به چهارچوب، انگار مصلوبش کرده‌اند.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۴۲) «موهاش را شانه زد و بعد گفت: ببینید، شده‌اید مثل عیسی مسیح.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۲۱۱) «آن شب آیدین خواب دید که مسیح شده است، با تاج خاری بر سر و صلیبی بر دوش. او را به بیابانی میبردند که مصلوب کنند.» (همان: ۲۱۷)

– **واژهٔ سرب در تشبیه:** «سرم مثل سرب سنگین بود.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۳۱۰) «به جای هوا انگار سرب میبلعیدم.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۴۲) «پدر گفت: نفس که میکشم انگار سرب میبلعم...» (همان: ۱۴۶) «طعمش خوب است، اما انگار آدم سرب میخورد.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۲۰) «مانده است اینجا. سنگین... مثل سرب.» (همان: ۳۲۱) «مزهٔ مایع گس و شیرینی را در دهنم احساس میکردم... مثل سرب مذابی که آتش به جانم میزد.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۱۳۸)

– **واژهٔ نرمه به معنای آرام و ملایم:** «پاییز بود... گاهگداری نرمه بادی می‌آمد.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۵۹) «نرمه برفی در خیابانها و کوچه‌ها یخ بسته بود.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۳۷) «مرغهای دریایی در نرمه باران و نسیم ملایم، کش و قوس می‌آمدند.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۸۵) «در نرمه آفتاب صبحگاهی خودت را بکش و برسان به جایی که اگر هم نروی هیچ اتفاقی نمی‌افتد.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۲۳) «نرمه آفتابی خودش را پهن کرده بود روی سفیدی بی‌انتهایی که برق برق برق چشم را میزد.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۶۰)

– **سینه‌کش آفتاب:** «همه تابلوها را در سینه‌کش آفتاب پهن کرده بودند...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۹۹) «در سینه‌کش آفتاب بی‌رمق آلمان...» (معروفی، ۱۳۸۳: ۶۳) «شعبان نمدمال یک نمد در سینه‌کش آفتاب لول کرده بود.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۵۰) «عده‌ای از حمام درآمده و در سینه‌کش آفتاب ولو شده بودند.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۵۰) «روی حاشیهٔ دور شورآبی در سینه‌کش آفتاب دراز کشید.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۵۸)

– **واژهٔ هُرم:** «من هرم رقصان آفتاب را میدیدم...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۵۲) «هُرم داغی از زیر پاهام به صورتم میخورد...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۷) «هرم نفسهاشان به پشت کله‌اش میخورد.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۲۱) «سکوتی که هیاهوی کرکننده‌اش... زیر هرم آفتاب بر مغز میتابید.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۲) «زمان را به هرمی آغشته میکند که از نفس خودش برخاسته.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۳۷) «صدا در پادگان جوانیهای اسفاری بر زمین میشکست و مثل هرم آفتاب از حالای او در راهرو میپیچید.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۸)

**– قیدهای انگار، حتماً، شاید:**

**انگار**: «من نمیتوانستم تکان بخورم. انگار به زمین چسبیده بودم.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۷۱) «خسته شده‌ام، میدانید، انگار هزار سال عمر کرده‌ام» (معروفی، ۱۳۸۱: ۵۶) «برام تازه بود. انگار از یک فضای آشنا پرتاب شدم به کلماتی تازه.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۴۵) «صدای قهقهه‌ای شنیدم که خیلی بی‌معنا بود، انگار کسی به سرنوشت مسخرهٔ من میخندید.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۹۴) «انگار تمام فرشته‌های آسمان پشت او صف کشیده بودند که بدخواه نداشته باشد.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۱) «چشمهام کم‌سو شده، انگار همه جا را مه گرفته است.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۴۵) «خانه در سکوت غم‌انگیزی غرق شده بود. انگار کسی مرده است و راز مرگ را همه از هم پنهان میکنند.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۵۵)

**حتماً**: «دانه‌های درشت برف از برابر پنجره فرومینشست و حتماً بار سنگینی میگذاشت.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۱۴) «اگر گریه کرده‌اید حتماً از دست او به ستوه آمده‌اید.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۸۴) «احساس کردم باید حتماً راه دیگری در انتهای راهرو باشد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۰۲) «تمام تنم عرق کرده بود، صورتم حتماً گل انداخته بود.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۳) «به یک بهانه‌ای میخواستم بزنم بیرون، و مامان حتماً میدانست.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۲۵) «برف شاخه‌ها را خم کرده بود و در بارش بعد حتماً میشکستشان.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۷) «حتماً حکمتی توی کارت هست.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۲)

**شاید**: «شاید حرف میزد، شاید قربان صدقه‌تان میرفت، شاید فحش میداد، اما شما نمیشنیدید.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۱۲۸) «گفتم شاید آندریاس آمده بوده. شاید بیرون منتظر است.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۱۶) «شاید خستگی طولانی و تنهایی وحشتناک باعث این ماجرا شده بود. شاید هم نمیدانم.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۴۹) «فرقی با دیگران نداشت، شاید کمی‌تنهاتر...» (معروفی، ۱۳۹۷: ۲۸) «شاید دیگر نبینمش، شاید یک احساس دخترانه بوده و گذشته، شاید برادرهاش را پیدا کرده...» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۶۰) «شاید حضورش در ته کاروانسرا یک دلگرمی بود.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۷۸)

**- واژه‌های محاوره‌ای پرکاربرد**

**لمبر خوردن:** «دود ملایمی زیر طاقهای ضربی و گنبدی کاروانسرای آجیل‌فروشها لمبر میخورد...» (معروفی، ۱۳۹۴: ۹) «بوی ماهی گندیده... در تمام آن راهرو سیمانی سرد لمبر میخورد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۸) «صدای لرزانم در آن سردابه لمبر خورد...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۳۲) «دود سیگار زیر سقف بلند هاوانا لمبر میخورد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۹) «انعکاس صداش در اتاق پذیرایی لمبر میخورد.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۱۱) «صداش در کوه لمبر خورد و پژواکش تکرار شد.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۹۸)

**جر دادن**: «صدای چکشی بر گانگی ترک‌خورده پردهٔ گوش را جر میداد.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۵) «از بس دهن‌دره کرده بودم لبهام داشت جر میخورد.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۵۰) «گاه صدای چِک... پردهٔ گوشهاش را جر میداد.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۹) «قباله و سند را میشود سوزاند، جر داد، پاره کرد، حرف را نمیشود.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۰۴) «گرسنگی بیداد میکرد، به خاطر یک ران گوشت، همدیگر را جر میدادند.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۸) «کتاب را از دستش گرفت و از وسط جر داد.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۳۹)

**پشت و پسله:** «آن پشت و پسله‌ها، در آشپزخانه یا انباری، با درد رماتیسم میساخت.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۲) «من سی‌وسه سال است که با آقا حساب پشت و پسله ندارم.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۹۵) «خبرفروشِ پشت و پسلهٔ آن همه جنگ...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۳۸) «غیب میشدم و در پشت و پسله‌ها بودم» (معروفی، ۱۳۹۳: ۲۰۸) «باز برمیگشت و میرفت توی پشت و پسله‌ها.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۳۱)

**کش و قوس**: «چنان بسازمشان که بتوانند توی آفتاب راه بروند و حسابی کش و قوس بیایند.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۵) «مه بسیار رقیقی در هوا کش و قوس می‌آمد.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۶۴) «اگر جمعیت آن روز پر و پیمان بود تا مثل سیل کش و قوس بیاید...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۹۹) «دود سیگار زیر نورافکنها مثل ابر کش و قوس می‌آمد.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۲۵۶) «با ترفندی زنانه خودش را کش و قوس داد.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۷۵) «مهی نرم و رقیق که مثل بخار دهن کش و قوس می‌آمد.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۳۰) «به چند پرنده نگاه میکردند که بر آسمان شورآبی کش و قوس می‌آمدند.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۱۸)

**تکرارِ واژه**

معروفی از تکرار واژه برای تأکید معانی و مفاهیم موردنظر خود و تأثیر عمیق داستان بر خواننده استفاده میکند. تکرار واژه در اسم، فعل و صفت دیده میشود. این تکرار واژه‌ها برای توصیف و تصویرپردازی نیز به کار رفته و بر زیبایی متن افزوده است:

«سنگ نبض داشت، درخت نبض داشت، کوه نبض داشت.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۵۳) «همه داغ داشتند، دوخیرون داغ خورشید داشت، داور داغ فرزند، زمین داغ عشق.» (همان: ۹۰) «مادر پریشان بود. پریشان. پریشان. بی‌قراری

میکرد.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۷۷) «بوی ویرانی و مرگ می‌آمد، بوی بشر اولیه، و بوی حیوانیت.» (همان: ۱۷۴) «رمیده از من، بریده از دنیا، دلگیر، دلگیر، دلگیر.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۳) «وهم، وهم، وهم تلخی که زبان سنگین میشود.» (همان: ۸۵) «و من در این تکرار و تکرار و تکرار دست به دست و شهر به شهر میرفتم.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۲۰) «حرف میزد، حرف میزد، حرف میزد، از خودش میگفت...» (همان: ۶۰) «ناصر ناصری با انگشت بلندش گروه کر را نشان میداد و رو به بالا حرکت میکرد. طبل، طبل، طبل.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۶۶) «به زمان فکر نکن، به تصویرها فکر نکن، به اتوبان فکر نکن... به من هم فکر نکن، به خاک فکر نکن، به تنهایی فکر نکن...» (همان: ۱۴۰) «لبه‌های مانتوش را از هم گشود، دوباره بست، گشود، خندید، خندید، خندید...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۰۵) «اتاق نمی‌ایستاد؛ میچرخید، میچرخید، میچرخید، و اسفاری نمیدید چی کجاست.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۶۰)

**لایهٔ آواها**

در اینجا به همهٔ امکاناتی که به موسیقی لفظی یا واژگانی متن یاری میرساند اصطلاح «آوا» داده‌ایم، چراکه گویی در متن صدایی یا آوایی برای تأثیرگذاری بر معنای متن آفریده میشود.

**نام‌آوا یا اسم صوت**: اسم صوت لفظی است مرکّب که معمولاً از صداهای طبیعی گرفته میشود و بیانگر صداهایی از قبیل صوت خاص انسان یا حیوان، صوت خواندن و راندن جانوران و صوت به هم خوردن چیزی به چیزی است. (ر.ک: احمدی‌گیوی و انوری، ۱۳۹۰: ۷۷) عباس معروفی به تأثیر از کاربرد زبان محاوره و به منظور زیبایی و جذابیت متن، از اسم صوت در داستانهایش استفاده میکند:

«من مانده بودم و مادر که در ملافهٔ سفید میخوابید و خرخر میکرد.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۶۲) «ساعت لنگری سرسرا در ذهنم گفت دنگ دنگ دنگ و دوازده بار نواخت.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۳) «چراغ زنبوری فس‌فس میکرد...» (معروفی، ۱۳۹۷: ۳۰) «رادیو گفت: دینگ‌دینگ، داستان شب.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۷۸) «رامین از اتاق بیرون دوید و گروپ‌گروپ از پله‌ها پایین رفت.» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۲۸) «گاه صدای چک... مثل تیک‌تیک ساعت بود.» (معروفی، ۱۳۸۸: ۹) «چرخها قیژقیژ میکردند.» (معروفی، ۱۳۸۱: ۶۹)

**فرایند واجی ابدال**: فرایندهای واجی کاهش، افزایش، ابدال، ادغام، معمولاً در زبان محاوره برای سادگی تلفّظ به کار میروند. در رمانهای معاصر به دلیل ورود زبان گفتار به زبان نوشتار، این فرایندها دیده میشوند. در رمانهای معروفی ابدال بیش از بقیه دیده میشود. «در فرایند واجی ابدال، صامتی به صامت دیگر یا مصوتی به مصوتی دیگر تبدیل میشود.» (معتضدکیانی و دیگران، ۱۴۰۱: ۸۵) ابدال ق و غ، م و ن، پ و ف، در زبان عامه نمود بیشتر دارد: «یادم هست که مادرم ما را در یک فورقون گذاشته بود...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۸۴) «مرده‌ها یکی پس از دیگری اینجا روی هم تلمبار میشوند.» (همان: ۳۳۵) «خال کوچکی بر کپل سمت چپش بود.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۹) «اگر پا روی دُمبش بگذارند، رحم به صغیر و کبیرشان نمیکند.» (معروفی، ۱۳۹۷: ۱۱) «یک کبرای زرد ابلق بالای سرش چمبره زده...» (همان: ۱۸۵) «همیشه موقع فکر کردن، بی‌جهت یاد نیلوپر می‌افتد.» (همان: ۱۸۸) «با این شعرهای بند تمبانی که این پسرهٔ الدنگ میگوید.» (معروفی، ۱۳۹۴: ۱۶۶) «خیلی وقت بود که تلمبار شده بود.» (معروفی، ۱۳۹۳: ۱۵۴) «غرمساق ده تومان واسهٔ کلاه پول داده...» (همان: ۱۰۲) «هر شب اسفند دود میکنم.» (معروفی، ۱۳۸۳: ۸۶) «جایی که انسان چمبره میزند...» (معروفی، ۱۳۸۱: ۸)

**سجع و جناس:** آرایه‌های بیانی سجع و جناس برای ایجاد توازن و هماهنگی و قرینه‌سازی در کلام به کار میروند. نویسنده با بهره‌جویی از سجع و جناس میکوشد که آهنگ و موسیقی متن را به سوی هم‌صدایی و هم‌آهنگی ببرد

تا بر تأثیرگذاری داستان بر خواننده بیفزاید. معروفی در رمان *نام تمام مردگان یحیاست* با استفاده از سجع و جناس، نثری زیبا و آهنگین و شاعرانه پدید آورده است:

«مردم شهر هم عاقل بودند، هم عاشق... شادی و آبادی میخواستند، سرسبزی و آزادی میخواستند...» (معروفی، ۱۳۹۷: ۳۶) «آسمان آبی لاهوت، بیابان خستهٔ ناسوت.» (همان: ۴۹) «ای نفسهای آرمیده، بازگردید به سوی خدای پسندیده.» (همان: ۱۰۳) «چرا سرنوشت، این طومار سیاه شوم را به آرزوهای این دو جوان درنوشت.» (همان: ۱۲۴) «وقت حقیری نقاب خود به خود از چهره می‌افتد... وقت فقیری هم می‌افتد.» (همان: ۱۷۸)

## نتیجه‌گیری

در این پژوهش رمانهای عباس معروفی از دیدگاه سبک‌شناسی زبانی در سه لایهٔ نحوی، واژه‌ها و آواها مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت. مهمترین ویژگیهای شیوهٔ زبانی معروفی بدین شرح است: در لایهٔ نحوی، تناسب زبان شخصیتها با تیپ شخصیتی آنها، از برجستگیهای زبانی معروفی است؛ معروفی برای هر شخصیت، زبان ویژه‌ای برگزیده که نشان‌دهندهٔ نوع نگرش و سطح فرهنگی و اجتماعی اوست. جابجایی ارکان جمله یا باستانگرایی نحوی از مشخصه-های نحوی سبک معروفی است؛ در این راستا کاربرد صفت و ارکان تشبیه در پایان جمله و پس از فعل، زبان او را متمایز کرده است. تکرار یک جمله یا ترکیب در یک رمان از ویژگیهای زبانی معروفی برای به تصویر کشیدن فضای حاکم بر داستانها و حال درونی شخصیتهاست. افزون بر این موارد، کاربرد واو در آغاز جمله‌ها و بندها، کاربرد فراوان افعال پیشوندی، آوردن افعال بطور پیاپی، از بارزترین مؤلفه‌های سبک معروفی است. کوتاهی جملات، کاربرد زبان محاوره و به تبع آن استفاده از ضمیر متصل به فعل، از دیگر ویژگیهای نحوی نثر معروفی است که در نثر اغلب داستان‌نویسان معاصر نیز دیده میشود.

در لایهٔ واژه‌ها، اغلب واژه‌های معروفی برای القای احساس ترس، اضطراب، ناامیدی، تنهایی، انزوا، غربت، مرگ، پوچی و سردرگمی است. واژه‌های عاشقانه و پر از شور و احساس و عاطفه نیز در بخشهایی از هر رمان حضور دارد. معروفی با توجه به بار عاطفی واژه‌ها و فضای داستانها واژگان خود را برمیگزیند. دقت در گزینش نام شخصیتها با در نظر گرفتن ویژگیهای شخصیتی آنها از ویژگیهای مهم زبانی معروفی است. کاربرد واژه‌های مربوط به موسیقی از برجستگیهای سبک معروفی است که متأثر از علاقه، آگاهی و فعالیتهای او در زمینهٔ موسیقی است. تکرار واژه در اسم، فعل و صفت، برای تأکید معانی و مفاهیم و تأثیرگذاری بیشتر، از مشخصه‌های زبان معروفی است. معروفی موتیفهای زبانی خاص خود را نیز دارد که از عناصر سبک‌ساز نثر اوست. کاربرد واژه‌های گویش سنگسری و واژه‌های ترکی با توجه به محدودهٔ جغرافیایی داستان است. در رمانهایی که پس از مهاجرت نوشته شده، واژه‌های آلمانی به دایرهٔ واژه‌های معروفی افزوده شده است. کاربرد واژه‌های محاوره‌ای، اتباع، دشواژه‌ها و رنگ‌واژه‌ها، از ویژگیهای لغوی معروفی است که در نثر اغلب داستان‌نویسان معاصر دیده میشود. این واژه‌ها فضای داستان را برای خواننده جذابتر و عینیتر میسازد. در لایهٔ آواها، کاربرد نام‌آوا یا اسم صوت، تکرار، فرایند واجی ابدال، کاربرد سجع و جناس، بر زیبایی داستانها افزوده است.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز استخراج شده است. جناب آقای دکتر مختار ابراهیمی راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. سرکار خانم دکتر پروین گلی‌زاده بعنوان مشاور و سرکار خانم رضوان فاطمی دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز پژوهشگران این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. درنهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

**تشکر و قدردانی:**

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز که نویسندگان را در انجام و ارتقا کیفی این پژوهش یاری دادند، اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعّالیّتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

**Books**

Ahmadi Givi, H. and Anwari, H. (2010). Persian Grammar 1. Tehran: Fatemi.

Ishaqian, J. (2007). From anger and uproar to the symphony of the dead. Tehran: Ghoghnous.

Bahar, M. (1976). Stylology, History of the Development of Persian Prose. Vol. 1, Tehran: Amir Kabir.

Zarin Koob, A. (1984). Lieless Poetry, Unmasked Poetry. Tehran: Javidan.

Shafi'i Kodkani, M. (1992). Poet of Mirrors. Tehran: Aghah.

Shafi'i Kodkani, M. (2000). Poetry Music. Tehran: Aghah.

Shamisa, S. (1994). Generalities of stylistics. Tehran: Ferdous.

Alipour, M. (1999). Language Structure of Today's Poetry. Tehran: Ferdous.

Fotuhi, M. (2012). Stylology of theories, approaches and methods. Tehran: Sokhan.

Mahjoub, M. (1971). Khorasani style in Persian poetry. Tehran: Ferdowsi and Jami.

Maroufi, A. (2002). Farhad's body. Tehran: Ghoghnous.

Maroufi, A. (2004). Fereydoun had three sons. Berlin: Gardoun.

Maroufi, A. (2009). Melted. Tehran: Ghoghnous.

Maroufi, A. (2011). This side and beyond the text (Abbas Maroufi story writing workshop). Berlin: Gardoun.

Maroufi, A. (2012). completely special. Berlin: Gardoun.

Maroufi, A. (2013). The Year of Riots. Tehran: Ghoghnous.

Maroufi, A. (2014). Symphony of the Dead. Tehran: Ghoghnous.

Maroufi, A. (2018). The name of all the dead is Yahya. Berlin: Gardoun.

Mirsadeghi, J. (2003). Fiction. Tehran: Elmi.

Mirsadeghi, J. (2014). Story Elements. Tehran: Sokhan.

Mira Abdini, H. (2001). One hundred years of Iran's story writing. Tehran: Cheshmeh.

Yekta, E. (2005). from eternity to eternity (color death). Tehran: Ghoghnous.

**Articles**

Aazami Sangsari, Ch. (1968). Sangsar national celebrations. *Historical Reviews*, 3(5), pp. 87-106.

Omidali, H. (2017). Cognitive style analysis of the novel Symphony of the Dead. *Fiction*, 7(24), pp. 27-45.

Taheri, H. (2007). Analytical and historical study of prefix verbs in Persian language. *Prose Studies of Persian Literature*, 9(21), pp. 113-135.

Tabatabaii Sabaghi, S. and others. (2022). The stylistics of the stories of Fethullah Bei Neid. *Stylistics of Persian poetry and prose (Bahareadab)*, 15(79), pp.147-162.

Farajian, M. and others. (2022). Formative tricks in Reza Amirkhani's Bioten story. *Interpretation and analysis of Persian language and literature texts (Dehkhoda)*, 15(55), pp. 432-458.

Motazadkiani, kh. and others. (1401). Linguistic stylistics of Mashdi Glin Khanom's stories. *Stylistics of Persian poetry and prose (Bahar Adab)*. 15(78), pp. 81-101.

Mehroz, Z. (2001). Contemporary fiction prose stylistics. *Persian Language and Literature Education*, 60, pp. 54-59.

Natel Khanleri, P. (2004). Writing. *Ferdowsi*, 20, pp. 46-49.

Naseri, N. and Sherafati, S. (2017). The use of words in the novel Symphony of the Dead by Abbas Marouhi from the perspective of language and gender. *Persian Language and Literature*, 71(238), pp. 229-244.

## فهرست منابع فارسی

### کتابها

احمدی‌گیوی، حسن. و انوری، حسن. (۱۳۹۰). دستور زبان فارسی ۱. تهران: فاطمی.
اسحاقیان، جواد. (۱۳۸۷). از خشم و هیاهو تا سمفونی مردگان. تهران: ققنوس.
بهار، محمدتقی. (۱۳۵۵). سبک‌شناسی، تاریخ تطور نثر فارسی. ج اول، تهران: امیرکبیر.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: جاویدان.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۱). شاعر آینه‌ها. تهران: آگاه.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). کلیات سبک‌شناسی. تهران: فردوس.
علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ساختار زبان شعر امروز. تهران: فردوس.
فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها. تهران: سخن.
محجوب، محمدجعفر. (۱۳۵۰). سبک خراسانی در شعر فارسی. تهران: فردوسی و جامی.
معروفی، عباس. (۱۳۸۱). پیکر فرهاد. تهران: ققنوس.
معروفی، عباس. (۱۳۸۳). فریدون سه پسر داشت. برلین: گردون.
معروفی، عباس. (۱۳۸۸). ذوب‌شده. تهران: ققنوس.
معروفی، عباس. (۱۳۹۰). این سو و آن سوی متن (کارگاه داستان‌نویسی عباس معروفی). برلین: گردون.
معروفی، عباس. (۱۳۹۱). تماماً مخصوص. برلین: گردون.
معروفی، عباس. (۱۳۹۳). سال بلوا. تهران: ققنوس.
معروفی، عباس. (۱۳۹۴). سمفونی مردگان. تهران: ققنوس.
معروفی، عباس. (۱۳۹۷). نام تمام مردگان یحیاست. برلین: گردون.
میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). ادبیات داستانی. تهران: علمی.
میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). عناصر داستان. تهران: سخن.
میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). صد سال داستان‌نویسی ایران. تهران: چشمه.
یکتا، الهام. (۱۳۸۴). از ازل تا ابد (مرگ رنگ). تهران: ققنوس.

### مقاله‌ها

اعظمی‌سنگسری، چراغعلی. (۱۳۴۷). جشنهای ملی سنگسر. *بررسیهای تاریخی*، سال سوم، شمارهٔ ۵، صص ۱۰۶-۸۷.
امیدعلی، حجت‌اله. (۱۳۹۷). تحلیل سبک‌شناختی رمان سمفونی مردگان. *ادبیات داستانی*، سال هفتم، شمارهٔ ۲۴، صص ۴۵-۲۷.

طاهری، حمید. (۱۳۸۶). بررسی تحلیلی و تاریخی فعلهای پیشوندی در زبان فارسی. *نثرپژوهی ادب فارسی*، سال نهم، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۳۵-۱۱۳.

طباطبایی‌سبقی، سید حمید. و دیگران. (۱۴۰۱). سبک‌شناسی داستان‌های فتح‌الله بی‌نیاز. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال پانزدهم، شمارهٔ ۷۹، صص ۱۶۲-۱۴۷.

فرجیان، منیژه، و دیگران. (۱۴۰۲). شگردهای شکل‌پردازانه در داستان بیوتن رضا امیرخانی. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، سال پانزدهم، شمارهٔ ۵۵، صص ۴۵۸-۴۳۲.

معتضدکیانی، خداداد. و دیگران. (۱۴۰۱). سبک‌شناسی زبانی قصههای مشدی گلین خانم. *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. سال پانزدهم، شمارهٔ ۷۸، صص ۱۰۱-۸۱.

مهروز، زکریا. (۱۳۸۰). سبک‌شناسی نثر داستانی معاصر. *آموزش زبان و ادب فارسی*، شمارهٔ ۶۰، صص ۵۹-۵۴.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۸۳). نویسنده‌گی. *فردوسی*، شمارهٔ ۲۰، صص ۴۹-۴۶.

ناصری، ناصر، و شرافتی، سکینه. (۱۳۹۷). کاربرد واژگان در رمان سمفونی مردگان عباس معروفی از منظر زبان و جنسیت. *زبان و ادب فارسی*، سال هفتاد و یکم، شمارهٔ ۲۳۸، صص ۲۴۴-۲۲۹.

**معرفی نویسندگان**

**رضوان فاطمی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
(Email: *rezvan.fatemi7@gmail.com*)

**مختار ابراهیمی:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
(Email: *m.ebrahimi@scu.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**پروین گلی‌زاده:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
(Email: *p_golizadeh @ scu.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Rezvan Fatemi:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
(Email: *rezvan.fatemi7@gmail.com*)

**Mokhtar Ebrahimi:** Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
(Email: *m.ebrahimi@scu.ac.ir*: Responsible author)

**Parvin Golizadeh:** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
(Email: *p_golizadeh @ scu.ac.ir*)

مقاله پژوهشی

# نقش قافیه و ردیف در شکل‌گیری نوع ادبی غنا و حماسه (بر پایهٔ مقایسهٔ بیژن و منیژه و ویس و رامین)

**نسرین قربانی[۱]، یداله شکری*[۱]، نوید فیروزی[۲]**

*۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.*

*۲- گروه دروس عمومی و زبان انگلیسی، دانشگاه صنعتی شاهرود، شاهرود، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۳۱۲-۲۹۳

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7312

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف:** یکی از نکاتی که در موضوع قافیه و ردیف به آن توجه نشده است این است که کاربرد قافیه و ردیف در ژانرهای مختلف ادبی چه تفاوتی با هم دارد و آیا شاعر در انواع مختلف ادبی(حماسی، غنایی و تعلیمی) در استفاده از قافیه و ردیف به تفاوت نوع ادبی آن نظر داشته است یا خیر. اگرچه آثار مهمی چون المعجم شمس قیس رازی و معیارالاشعار خواجه نصیرالدین طوسی و دیگر آثار برجسته در این حوزه به عنوان آغازگران این علوم حائز اهمیت هستند اما هیچ کدام از این آثار به رابطهٔ مهم میان قافیه، ردیف و کاربرد آنها در نوع ادبی خاصی اشاره نکرده اند و تمرکز عمدهٔ این آثار همواره بر قافیه و ردیف بهعنوان ابزار سازندهٔ موسیقی بوده است. این پژوهش به بررسی، تحلیل و مقایسهٔ ۱۲۷۹بیت از دو منظومهٔ عاشقانهٔ ویس و رامین با داستان عاشقانهٔ بیژن و منیژه در بحث قافیه و ردیف پرداخته است. هدف این پژوهش نشان دادن رفتار این دو شاعر با قافیه و ردیف و کاربرد آنها در ژانر غنایی و حماسی است.

**روش مطالعه:** روش تحقیق در این پژوهش، توصیفی و تحلیلی است که به شکل کتابخانه ای و با مطالعهٔ منابع، فیش برداری و طبقه بندی مطالب صورت پذیرفته است.

**یافته ها:** جایگاه ویژهٔ قافیه و ردیف در ساختمان بیت به لحاظ نحوی به شناخت درست و تحلیل آن در تاریخ تحولات گوناگون شعر فارسی یاری میرساند و با بررسی این عناصر اثرگذار در بیت، میتوان به نتایج ارزشمندی در تحلیل ابیات و شیوهٔ بیت سازی شاعر در نوع و سبک ادبی¬اش دست یافت.

**نتیجه گیری:** در این پژوهش با استخراج قافیه ها و ردیفهای ابیات این دو داستان عاشقانه نشان دادیم که فردوسی برخلاف فخرالدین اسعد گرگانی با استفاده از قافیه و ردیفهای اسمی نحو خویش را در بیتها کاملاً عامدانه از نحو معیار دور میکند و اگرچه داستانی عاشقانه را روایت میکند اما در هیچ قسمت از اثر خود، از ژانر حماسی و نحو غیرطبیعی زبان خارج نمیشود در حالی که در مقابل، گرگانی با استفادهٔ بیشتر از قافیه های فعلی، به نحو طبیعی زبان وفادار است.

تاریخ دریافت: ۱۷ خرداد ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۱۹ تیر ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۰۵ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۸ شهریور ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
نحو، غنا، حماسه، قافیه، ردیف، ویس و رامین، بیژن و منیژه

* نویسنده مسئول:
y-shokri@semnan.ac.ir
(+۹۸ ۳۱۵) ۳۱۵۳۰۰۰۰

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 293-312

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# The role of rhyme and row in the formation of the literary genre of Ghana and epic (based on the comparison of Bijan and Manijeh and Weiss and Ramin)

**N. Ghorbani[1], Y. Shokri*[1], N. Firouzi[2]**
*1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.*
*2- Department of General Courses and English Language, Shahrood University of Technology, Shahrood, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 07 June 2023
Reviewed: 10 July 2023
Revised: 27 July 2023
Accepted: 09 September 2023

**KEYWORDS**
syntax, richness, epic, rhyme, row, Weiss and Ramin, Bijan and Manijeh

*Corresponding Author
✉ *y-shokri@semnan.ac.ir*
☎ (+98 23) 31530000

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** One of the points that has not been paid attention to in the subject of rhyme and line is what is the difference between the use of rhyme and line in different literary genres and whether the poet in different literary types (epic, lyrical and didactic) uses Has he commented on the difference in its literary type from the rhyme and the line or not? Although important works such as al-Mujajm Shams Qais Razi and al-Khawaja Nasir al-Din Tusi's poetry standards and other prominent works in this field are important as the initiators of these sciences, none of these works have mentioned the important relationship between rhyme, row and their use in a specific literary type. and the main focus of these works has always been on rhyme and line as a means of creating music. This research has investigated, analyzed and compared 1279 verses from the two love poems of Weiss and Ramin with the love story of Bijan and Manijeh in the discussion of rhyme and line. The purpose of this research is to show the behavior of these two poets with rhyme and line and their use in lyrical and epic genres.

**METHODOLOGY:** The research method in this study is descriptive and analytical, which was done in a library form by studying sources, taking notes and classifying the materials.

**FINDINGS:** The special place of rhyme and line in the structure of verse helps to understand and analyze it in the history of various developments of Persian poetry, and by examining these influential elements in verse, we can get valuable results in the analysis of verses and the poet's style of verse making. He achieved in his type and literary style.

**CONCLUSION:** In this research, by extracting the rhymes and rows of verses of these two love stories, we showed that Ferdowsi, unlike Fakhruddin Asad Gorgani, uses rhymes and nominal rows in his verses, and deliberately moves his syntax away from standard syntax, and although a story He narrates a romance, but in no part of his work, he does not leave the epic genre and the unnatural language, while on the other hand, Gorgani is loyal to the natural language by using more current rhymes.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7312

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 27 | 2 | 4 |

**مقدمه**

**قافیه**

قافیه یکی از ارکان مهم شعر فارسی و همراه همیشگی آن است که محققان همواره به نقش کلیدی آن در القا معنا و انتقال حس شاعر و دیگر کارکردهای آن در شعر، توجه داشته‌اند. قافیه در شعر فارسی به قول نیما «زنگ مطلب و شعر بی‌قافیه آدم بی‌استخوان است» (یوشیج، ۱۳۸۵: ص۴۵). علم قافیه اولین بار در زبان عربی به وجود آمد و نخستین کتابهایی که در زمینهٔ قافیه نوشته شده به زبان عربی است که بعدها به زبان فارسی ترجمه شده‌اند. شمس قیس رازی در جایی «سخن بی‌قافیت را شعر به شمار نمی‌آورد اگرچه موزون باشد» (المعجم، ص۱۸۹). که این نگاه نشان‌دهندهٔ توجه او به قافیه صرفاً بعنوان ابزاری برای آفرینش شعر است، نگاهی که بیشتر پژوهشگران حوزهٔ قافیه نیز آن را دنبال میکنند، حتی شاعری همچون نیما که در نگاه نخست ممکن است به نظر برسد که چندان به قواعد و چارچوبهای عروض سنتی پایبند نیست، شعر بی‌وزن و قافیه را شعر به حساب نمی‌آورد. «به عکس، من سعی میکنم به شعرِ فارسی وزن و قافیه بدهم. شعرِ بی‌وزن و قافیه شعرِ قدیمیهاست. ظاهراً برخلاف آن به نظر می‌آید. اما به نظر من شعر در یک مصراع یا یک بیت ناقص است -از حیث وزن- زیرا یک مصراع یا یک بیت نمیتواند وزنِ طبیعیِ کلمه را تولید کند. وزن، که طنین و آهنگِ یک مطلبِ معیّن است، در بین مطالبِ یک موضوع، فقط به توسط آرمونی (هماهنگی) به دست می‌آید. این است که باید مصراعها و ابیات دسته‌جمعی و بطور مشترک وزن را تولید کنند» (طاهباز، ۱۳۶۸: ص۱۵۳). همانطور که ملاحظه شد این نگاه نیز برآمده از همان دیدگاه سنتی از قافیه است که آن را در ایجاد موسیقی شعر، عنصری تأثیرگذار میداند.

شمس قیس در جایی دیگر قافیه را مقدم بر معنی دانسته و میگوید: «در قوافی، اولی چنان باشد که شاعر تعیین آن مقـدّم دارد، پس معنی را بـدان الحاق کند و بر آن بندد تا متمکّن آید و هیچکس را تغییر آن ممکن نگردد» (المعجم، ص۴۴۹). میتوان از این سخن دریافت که شاعر در نوشتن شعر میبایست ابتدا قافیه‌ها را بنویسد و بعد با توجه به قافیه‌ها مضامین را خلق کند. این قافیه‌ها هستند که مضامین را میسازند، کلمات قبل از خود را احضار میکنند و تعیین‌کنندهٔ آن‌ها هسـتند. این مطلب یکی از فرضـیه‌هایی است که ما بنا داریم در این پژوهش به آن دست یابیم که ترکیب نحوی شعر تا چه اندازه در قافیه‌ها تأثیرگذار است. شاید یکی از روایتهای ساختگی در نحو قافیه حکایتی افسـانه‌ای باشـد که در شرح بوستان خزائلی نیز به آن اشاره شده است (خزائلی،۱۳۵۳: ص۲۹۱). این روایت گرچه افسـانه‌ای بیش نیسـت اما از اصـلیترین اهداف پژوهش حاضـر میباشد. «میگویند شبی سعدی شـیرازی فردوسـی را به خواب میبیند و از راه تفاخر به استاد توس میگوید که بیتی حماسی سروده‌ام تا به شما عرضـه کنم و این بیت را میخواند: خدا کشـتی آنجا که خواهد برد/ اگر ناخدا جامه بر تن درد. فردوسی لبخندی زد و گفت: اگر من بودم بیت را به این شـکل میسـرودم: برد کشـتی آنجا که خواهد خدای/ اگر جامه بر تن دَرَد ناخدای». همین داستان نشانگر این است که فردوسی با استفاده از اسم در محل قافیه‌ها و به کار بردن آن بعنوان قافیه، لحنی حماسـی را در مقابل لحن پندآمیز و تعلیمی سـعدی به کار برده است و با تغییرات زبانی در شعر و شـروع مصراع با فعل که یکی از تکنیکهای حماسی شدن لحن است با تأکید بر کنش، فضای حماسی را در شعر میگستراند.

همانطور که در ابیات فوق‌الذکر هم دیدیم قافیهٔ بیت سعدی فعلی است اما در بیت فردوسی با قافیه اسمی روبرو هسـتیم و شـاید بتوان گفت همین اسـتفاده از اسم بعنوان قافیه یکی از دلایل حماسی شدن سبک در شاهنامه اسـت، زیرا قافیهٔ اسـمی و فعلی دو نوع ترکیب نحوی متفاوت ایجاد میکنند. دلیل اهمیت قافیه اسـمی تغییر

ترکیب نحوی قبل از آن در مقابل قافیهٔ فعلی است. به عبارت دیگر هر گاه اسم بعنوان قافیه قرار میگیرد به جملهٔ پیش از خودش آرایشی میدهد که این آرایش با قافیهٔ فعلی کاملاً متفاوت است.

محمدرضا شفیعی کدکنی یکی از نقشهای قافیه را در «تشخّصی میداند که قافیه به کلمات خاصّ هر شعر میبخشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ص۶۲). همانطور که مشاهده میشود از دیدگاه شفیعی‌کدکنی قافیه صرفاً در خدمت موسیقی بیت نیست، بلکه صاحب تشخّص و امتیاز در شعر است. «در شعر شاعران هنرمند، آنها که یا از راه تجربه و یا ذوق سلیم خود و یا از رهگذر مطالعه در آثار ناقدان به تأثیر هنری قافیه توجّه داشته‌اند اگر دقت کنیم خواهیم دید که اینان به قافیه بعنوان یک کلمهٔ ساده که برای پایان‌بندی مصراعها و ابیات به خدمت گمارده میشود، نگاه نمیکرده‌اند بلکه همواره میکوشیده‌اند که قافیه را از کلماتی انتخاب کنند که در شعر تشخّص و امتیازی دارند و یک کلمهٔ ساده نیستند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ص۷۲)

واژه‌گزینی برای قافیه همواره آنقدر حائز اهمیت بود که شاعران تلاش میکردند برجسته‌ترین لغت را از لحاظ زبانی و معنایی در جایگاه قافیه قرار دهند. مایاکوفسکی میگوید: «من همیشه لغت برجسته و مشخص را در آخر بیت جای میدهم و به هر زحمت و شکل و ترتیبی که باشد قافیه‌ای برایش پیدا میکنم، نتیجه این میشود که قافیه‌های من همیشه غیرمعمولیند» (مایاکوفسکی به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۷۲).

با این وجود هستند پژوهشگرانی که صرفاً به قافیه بعنوان عنصری نگاه میکنند که بر موسیقی کلام می‌افزاید و بجز این، هیچ کارکردی را برای آن متصوّر نیستند. «باید دانست که قافیه تنها برای زیبایی شعر به کار نمیرود. این عنصر موسیقایی آهنگ شعر را تکمیل میکند و به زیبایی آن می‌افزاید و در گوشنوازی آن مؤثر است و نظم و سامانی به شعر میبخشد و اجزای آن را متناسب مینماید» (وحیدیان، ۱۳۶۹: ص۹۳-۹۲). و به همین دلیل قافیه را در شعر القاکنندهٔ وزن میداند. «به یاری نغمهٔ حروف، قافیه و ردیف ای بسا که وزنی تند و طرب‌انگیز را سنگین و غم‌انگیز کند. این مسئله بویژه در اوزان بینابین که نه چندان تند و ضربی است و نه چندان سنگین و ملایم، صورت میگیرد.» (وحیدیان، ۱۳۶۹: ص۷۱) و شاید همین موضوع و تکرار اصوات در قافیه، یکی از وظایف مهم آن باشد.

گرچه همان پژوهشگران قافیه را در خدمت موسیقی میدانند اما درنهایت به این موضوع معترفند که قافیه باید به معنا یاری رساند و مفاهیم شعر را اسیر خود نکند. «شک نیست که قافیه وقتی زیبا و باارزش است که بدون تکلّف باشد و شاعر با قدرت و مهارت خود و تسلطش بر واژه‌های هم‌قافیه، قافیه را چنان به کار گیرد که مزاحم معنی نشود. قافیه باید مطیع و رام باشد، زیرا اگر معنی و مفهوم شعر فدای قافیه شود، قافیه‌پردازی است، نه شعر. شعری که مفاهیمش اسیر قافیه است و به عبارت دیگر، واژه‌های قافیه‌دار، معانی را به وجود می‌آورند، شعر حقیقی نیست، بلکه نظم است» (وحیدیان، ۱۳۶۹، ص۹۳).

از آنجا که قافیه و ردیف در شعر فارسی از عوامل مهم به شمار می‌آیند و اساس سخن در شعر فارسی بر آن نهاده شده است و به دلیل ریشه‌های پارتی و مشترک دو داستان بیژن و منیژه و ویس و رامین، در این مقاله برآنیم به مقایسهٔ تفاوتها و شباهتهای رفتار شاعر در کاربرد ردیف و قافیه در ۱۲۷۹ بیت از منظومهٔ غنایی ویس و رامین و داستان عاشقانهٔ بیژن و منیژه از شاهنامهٔ فردوسی بپردازیم. در پژوهش پیشِ‌رو ابتدا قافیه‌ها و ردیفهای این دو منظومه و نوع آن بصورت جداگانه نوشته شده و سپس به دسته‌بندی آنها از منظرهای مختلف پرداخته‌ایم.

**مسئلهٔ پژوهش**

این تحقیق تلاش میکند تا نشان دهد آیا قافیه در ساخته شدن ژانر تأثیری دارد و میتوان ژانرها را به قافیه‌ها

متصل کرد؟ در کاربرد قافیه بین یک منظومهٔ غنایی صرف (ویس و رامین) در مقابل اثری حماسی (شاهنامهٔ فردوسی) که گاهی داستانهای عاشقانه‌ای در آن شکل میگیرد تفاوتی وجود دارد؟ آیا این تفاوت در کاربرد ردیف نیز احساس میشود؟ با توجه به اینکه شاهنامه در ژانر حماسی و ویس و رامین در ژانر غنایی سروده شده است؛ شیوهٔ کاربرد قافیه و ردیف در این دو اثر چه تفاوتها یا شباهتهایی با هم دارد؟

## پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ردیف و قافیه در شعر فارسی، پژوهشهای فراوانی صورت گرفته که بیشتر آنها به این دو عنصر بعنوان عوامل ساخت موسیقی در شعر پرداخته‌اند، اما از مهمترین کتابهایی که به بحث قافیه و ردیف در شعر فارسی پرداخته، موسیقی شعر شفیعی کدکنی است. این اثر مهم به شیوه‌های مختلف ایجاد موسیقی و عواملی میپردازد که موجب تقویت موسیقی در شعر میشود.

گرچه چند اثر پژوهشی به مقایسهٔ دو منظومهٔ بیژن و منیژه و ویس و رامین پرداخته‌اند، اما هیچکدام از آنها بطور مستقیم به موضوع موردبررسی ما مربوط نمیشود. ما در این بخش آثاری را بصورت اجمالی بررسی خواهیم کرد که به مقایسهٔ این دو اثر به هر نحوی پرداخته‌اند. جلال خالقی مطلق در مقاله‌ای با عنوان بیژن و منیژه و ویس و رامین (مقدمه‌ای بر ادبیات پارتی و ساسانی) که در سال ۱۳۶۹ در نشریهٔ ایران‌شناسی به چاپ رسیده است، ضمن بررسی این دو داستان به خاستگاه مشترک آنها میپردازد. او در این مقاله ضمن بیان چکیدهٔ دو داستان، به بررسی شباهتهای آنها پرداخته است و در پایان، انواع و قالبهای ادبیات دورهٔ ساسانی را براساس شاهنامه و دیگر متون بازماندهٔ پهلوی بررسی میکند.

زهرا پارساپور در کتاب مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی: با تکیه بر «خسرو و شیرین و اسکندرنامهٔ نظامی» این دو نوع ادبی یعنی حماسی و غنایی را از دیدگاه تشبیه و استعاره، خیال، مجاز، کنایه، دستور و صنایع ادبی با هم مقایسه میکند. نکتهٔ قابل توجه در اثر پارساپور بررسی نحو پنجاه بیت از این دو منظومه و مقایسهٔ آنها با هم میباشد.

نرگس هوشمند در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه اولین دیدار در ادبیات فارسی: بیژن و منیژه، ویس و رامین، لیلی و مجنون» که در سال ۱۳۸۷ در نشریهٔ قلم به چاپ رسیده است به واکاوی این دیدارها و این صحنه در سه اثر متعلق به ادبیات فارسی یعنی بیژن و منیژه، ویس و رامین، لیلی و مجنون با الهام‌گیری از روش ژان روسه پرداخته است. او در این پژوهش، نخست نشانه‌های زمانی و مکانی، سپس عناصر پویای داستان که شامل تأثیرگذاری، تبادل پیام و بالاخره وصال است و زنجیرهٔ نقل داستان به آن وابسته است را بررسی کرده است.

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سهراب حقیقی با عنوان «بررسی مقایسه‌ای داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی با ویس و رامین اسعد گرگانی» که در سال ۱۳۹۵ نوشته شده نیز به بررسی این دو منظومه پرداخته است. این پژوهش در سه فصل، شامل کلّیات، تعاریف و مبانی نظری و بررسی ساختار، محتوا، شباهتها، تفاوتها، ویژگیهای زبانی، ابعاد اخلاقی و غنایی داستان بیژن و منیژهٔ فردوسی و ویس و رامین اسعد گرگانی و مقایسهٔ آن دو با هم تدوین شده است و هدف از مقایسهٔ دو منظومه نشان دادن یک زمینهٔ واحد اجتماعی میباشد تا مشخّص شود تا چه اندازه ویس و رامین از شاهنامه تأثیر پذیرفته است. البته این پژوهش نیز، به مبحث قافیه و ردیف ورود نکرده است.

ولی بیرانوند و نورالدین بازگیر در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ بیژن و منیژه فردوسی با منظومهٔ غنایی ویس و رامین» که در سال ۹۵ در همایش ملی ادبیات غنایی شرکت داده شده است ضمن بررسی شباهتها و تفاوتهای این دو اثر

به شیوهٔ تحلیلی و مقایسه‌ای حالات و عواطف دو دلداده در این دو داستان پرداخته است و درنهایت با بیان اینکه اگر در ویس و رامین درگیری و جنگی در میانه داستان اتفاق می‌افتد خیلی سطحی و زودگذر است اما در داستان بیژن و منیژه صحنه‌های نبرد و درگیری مفصل ذکر میشود و درنهایت به این نتیجه رسیده است که عشق در منظومه‌های غنایی و حماسه در منظومه‌های حماسی محوریت دارند و همه چیز حول محور آنهاست. همانطور که مشاهده میشود بیشتر پژوهشهایی که در این قسمت به آنها اشاره شد، این دو اثر را صرفاً از جنبهٔ غنایی آن مورد مطالعه قرار داده‌اند و هیچکدام از آنها به بحث قافیه و مقایسهٔ آن در این دو اثر نپرداخته است. بیشترین چیزی که در بررسی این آثار در پژوهشهای نام‌برده برای پژوهشگر حائز اهمیت است بررسی محتوایی غنا و حماسه در این آثار است.

## بحث و بررسی

### بیژن و منیژه و ویس و رامین

بیژن، یکی از پهلوانان شاهنامه است که به گمان عده‌ای میتوان شخصیت او را به لحاظ تاریخی تا دورهٔ اشکانیان دنبال کرد. کویاجی معتقد است: «دست کم برای بخشی از رمانس بیژن و پیمان‌شکنی گرگین -با حذف قسمت مربوط به افراسیاب و رستم- بنیادی تاریخی وجود دارد. از لحاظ تاریخی پیوندی میان دودمانهای پارتی «مهران» و «مونز» وجود داشته و طبیعی است که دختری از خاندان مونز، «منیژه» خوانده شده باشد» (کویاجی، ۱۳۸۸: ص۱۳۱). از نظرگاه اساطیری، این داستان را باید یکی از آثار باقی‌ماندهٔ اساطیر دوران عتیق دانست که نمایندهٔ جامعهٔ زن‌سالارِ پیش از مهاجرت اجداد آریایی به سرزمین ایران است. «این داستان، شکل دگرگون‌شدهٔ اسطوره‌ای است که اصلاً کردار کیهانی الهه و بغ بانویی را بازمیگوید که پهلوانان بزرگ خود را میبرد و در چاه زندانی میکرد... اندک‌اندک این بنمایه بنابر تأثیر روایات تاریخی به پهلوانان ایران و توران انتساب یافته، اسطوره‌ای که اصلاً کردار کیهانی و ایزدینهٔ زنی اساطیری بوده به افسانهٔ «منیژه» دختر افراسیاب بدل شده است که بیژن دلاور و نوجوان را میدزدد» (واحددوست، ۱۳۷۹: ص۲۶۷)

ویس و رامین از داستانهای روزگار اشکانیان است که متن آن به پهلوی بوده و فخرالدین اسعد گرگانی آن را در میان سالهای ۴۳۲و۴۴۶ به نظم درآورده است. گفته شده: «تا اوایل قرن هفتم داستانی مشهور و موردعلاقهٔ مردم بوده و سرمشق شاعرانی قرار میگرفته که دست به سرودن داستانهای عاشقانه میزده‌اند» (صفا، ۱۳۸۸: ج۱: ۲۸۸). آنچنان که از زمینهٔ جغرافیایی داستان برمی‌آید «ویس و رامین» متعلق به دورهٔ اشکانی است گرچه مؤلّف «مجمل التواریخ» آن را به عصر شاپور اول پسر اردشیر بابکان مؤسس سلسلهٔ ساسانی نسبت میدهد (مجمل التواریخ، ص۹۴). اما ذبیح‌اله صفا معتقد است که: «این قصّه باید پیش از عهد ساسانی و در اواخر عهد اشکانی پیدا شده باشد، زیرا آثار تمدّن دورهٔ اشکانی و ملوک الطوایفی در آن آشکار است» (صفا، ۱۳۸۸: ج۱: ۲۲۶).

چیزی که بین داستان بیژن و منیژه و ویس و رامین پیوند تنگاتنگی برقرار کرده است ریشه‌های مشترک این دو داستان و چند داستان دیگر در شاهنامه است. «نه تنها داستان بیژن و منیژه، بلکه تعداد دیگری از داستانهای شاهنامه نیز دارای اصل پارتیند، منتها از منشأهای مختلف. چون حکومت پارتها که حدود پانصد سال بر سرزمین پهناوری حکومت کردند، برخلاف ساسانیان فقط دارای یک مرکزیت واحد نبودند، بلکه به تیولهای چندی تقسیم میشد که در برابر حکومت مرکزی از نوعی استقلال داخلی برخوردار بودند. این حکومتهای نیمه‌مستقل دارای رسوم و فرهنگ و ادبیاتی ویژه خود بودند. بررسی ویس و رامین و داستانهای شاهنامه و دیگر آثار حماسی فارسی

نشان میدهد که بویژه دو تا از تیولهای پارتی از نظر ادبی اهمیت بیشتری داشته‌اند. یکی تیول گرگان و مرو که در دست خاندان گودرز (گودرز دوم ۵۱-۳۹ میلادی) بود و دیگری تیول سیستان که بر طبق شاهنامه در دست خاندان زال بود» (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ص۲۸۶)

خاستگاه پارتی این دو داستان و پیوندهایی که میان آنهاست همواره مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. «نخستین بار نولدکه بدرستی دریافت که داستان بیژن و منیژه از جمله داستانهایی است که خاستگاه پارتی دارد. نزدیک پنجاه سال قبل ایران‌شناس فقید ولادیمیر مینورسکی در مقاله‌ای که معروف همگان است، نشان داد که داستان عشقی ویس و رامین یک داستان پارتی است. از میان دلایلی که مینورسکی برای اثبات نظریهٔ خود می‌آورد یکی نیز این است که منیکان لقب موبد شاه از «منیک» و حرف نسبت «ان» تشکیل شده و منیک همان منیژه زن بیژن اشکانی است که شاخه‌ای از فرمانروایان پارتی در ناحیهٔ مرو بودند» (خالقی مطلق، ۱۳۶۹: ص۲۷۳)

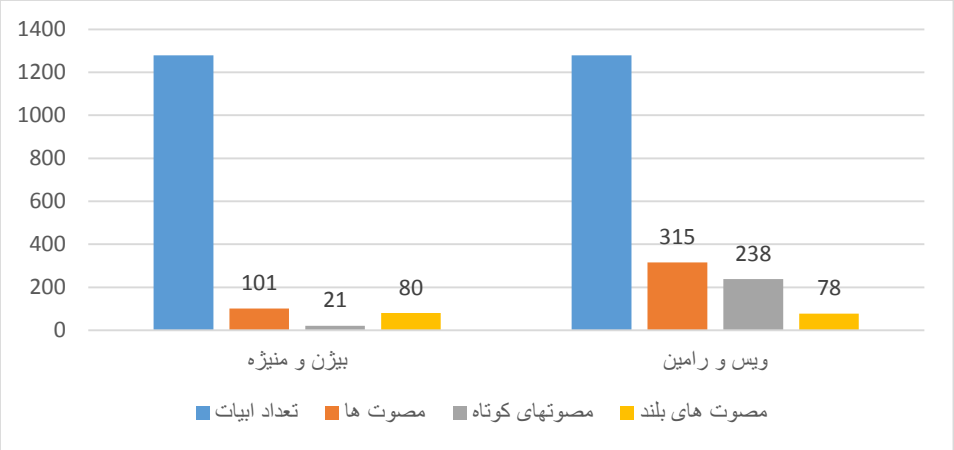
گرچه هیچگاه پژوهشگران زبان فارسی به امکانات زبانی در حوزهٔ ردیف و قافیه توجهی نداشته‌اند اما میتوان به تأثیر خاستگاه یک اثر بر زبان و مشخصاً قافیه و ردیف آن اثر، نگاه ویژه‌تری داشت. بررسی قافیه در سبکها و ژانرهای مختلف شعر فارسی که اتفاقاً ریشه‌ها و خاستگاه مشترکی دارند، میتواند نقش مهمی در نشان دادن تحوّلات زبانی و آوایی آن اثر داشته باشد.

قافیه در شاهنامهٔ فردوسی موضوع مهمی است که فردوسی در سراسر متن حماسی خود به آن توجه ویژه‌ای دارد و با کاربرد درست و مهندسی‌شدهٔ آن، به شعر حماسی خود استواری بخشیده است. «قافیه در شاهنامه تنها تکرار بیهودهٔ صامتها و مصوتهای هماهنگ نیست، بلکه فردوسی با به کار بردن آن صورت و قالب شعر حماسی خود را انجام و استحکام میبخشد و در جای خود نیز از آن در القای معنی و مفهوم سود میجوید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص ۳۸۸-۳۶۹)

### قافیه و جایگاه آن در منظومه‌های بیژن و منیژه و ویس و رامین

از آنجا که نوع ادبی با مصوّتهای موجود در قافیه ارتباط دارد، در باب بررسی قافیه در شعر، حضور مصوتها در کلمات قافیه یکی از نکاتی است که در این پژوهش درمورد آن سخن خواهد رفت. «دکتر شفیعی به این خصوصیت زبان عربی که کلمات همواره دارای اعراب هستند و با مصوت ختم میشوند توجه کرده و آن را موجب کمال موسیقی قافیه در شعر عربی دانسته است. این خصوصیت موجب میشود که خواننده هنگام تغنّی و زمزمه صدا را براحتی امتداد دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۳۶)

بررسی صامتها و مصوتهای به‌کاررفته در ۱۲۷۹ بیت نخست دو داستان بیژن و منیژه و ویس ورامین نشان میدهد که تعداد مصوتهایی که فردوسی در قافیه‌های داستان بیژن و منیژه استفاده کرده است صدویک مصوت است که از این تعداد هشتاد مصوت بلند و بیست‌ویک مصوت کوتاه است. در داستان ویس و رامین تعداد مصوتهای به‌کاررفته در قافیه‌های ۱۲۷۹ بیت نخست این منظومه سیصدوپانزده مصوت است که از این تعداد ۲۳۸ مصوت بلند و ۷۸ مصوت کوتاه است.




**نمودار ۱- (صامت و مصوّتهای ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)**

همانطور که مشاهده میشود گرچه هر دو منظومۀ موردپژوهش به نظر غنایی میرسند، اما تعداد قافیه‌هایی که در ۱۲۷۹ بیت موردبررسی ما با مصوت به پایان میرسد، در داستان ویس و رامین سه برابر بیژن و منیژه است؛ این در حالی است که تعداد مصوتهای بلند این منظومه نیز چند برابر بیژن و منیژه است. «هنگامی که یک بیت با مصوت بلند ختم میشود خواننده میتواند صدا را متناسب با آهنگ شعر امتداد دهد و صوت به شکل نرمتری پخش میگردد، در حالیکه در بعضی از صامتها (مثل صامتهای انفجاری) صدا یکباره قطع میشود» (پارساپور، ۱۳۸۳: ص۲۴۱).

فراوانی مصوتهای بلند به‌کاررفته در دو داستان به شکل زیر است.

**جدول۱- (انواع مصّوتهای بلند در قافیه‌های دو منظومه)**

| داستان | تعداد ابیات | مصوت آ | مصوت ای | مصوت او |
|---|---|---|---|---|
| بیژن و منیژه | ۱۲۷۹ | ۵۱ | ۲۹ | ۰ |
| ویس و رامین | ۱۲۷۹ | ۲۱ | ۱۸۶ | ۳۱ |

البته ذکر این نکته ضروری است که در داستان بیژن و منیژه بیشتر الفها که در پایان قافیه‌ها آمده‌اند «الف اطلاق» میباشند که فردوسی آنها را در این داستان بیش از قسمتهای دیگر شاهنامه به کار برده است با این کاربرد بیشتر مصوتها در منظومۀ ویس و رامین نسبت به شاهنامه شاید به دلیل نوع ادبی غنا و نرمتر ادا شدن کلمات در آن باشد. «موسیقی غنایی نسبت به موسیقی حماسی باید نرمتر، رساتر و ملایمتر باشد. صدای زیر آلات موسیقی که در مجالس نرم نواخته میشوند و حاصل از تکرار واجها، میتواند با محتوای شعر متناسب باشد. درنتیجه آواهای انفجاری میتوانند در شعر غنایی کاربرد داشته باشند تا در حماسه. از سویی آواهای سایشی که نسبت به آواهای انسدادی رساتر و نرمتر هستند، متناسب شعر غنایی هستند» (پارساپور، ۱۳۸۳: ص۲۵۸).

هجای قافیه در شاهنامه که اثری حماسی است بیشتر با الگوی (صامت + مصوت + صامت) است. قافیه‌های (ماه و پیشگاه)، (لاژورد و گرد)، (پرده‌دار و هوشیار)، (شاه و سپاه)، (چراغ و باغ) و... از الگوی فوق پیروی میکنند و در

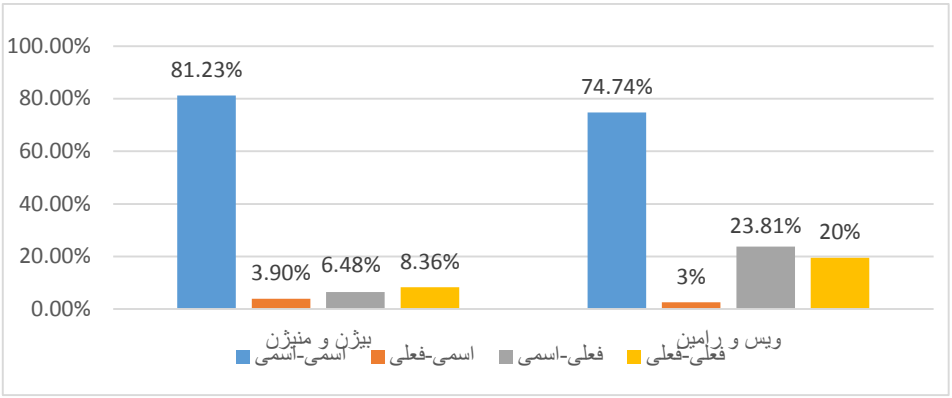
مقابل این الگو قافیه‌های (بنده و زنده)، (صحرا و تماشا)، (باری و لاله‌زاری)، (توانی و زندگانی)، (روی و مینوی) و... در ویس و رامین که در ژانر ادبی غنا سروده شده است جایگاهی ندارد. در بررسی صد بیت ابتدایی این دو منظومه تعداد هشتادوپنج قافیه از بیژن و منیژه و هفتادونه قافیه از ویس و رامین با الگوی (CVC) میباشند. الگوی (صامت + مصوت + صامت) باعث استواری و استحکام زبان و لحن حماسی در کلام میشود. گیتا ذاکری در مقالهٔ «آوا و معنا درشاهنامه» در بررسی ابیاتی منتخب از شاهنامه نتیجه زیر را به دست آورده است: «نسبت استفاده از هجای بلند CVC (صامت، مصوت کوتاه، صامت) در مقایسه با سایر حوزه‌های معنایی از قبیل عاشقانه و مرثیه‌ها بیشتر است. این هجای بلند با صامت پایان میپذیرد و هجای بسته محسوب میشود که این امر سبب میشود که لحن، استوار و کوبنده شود» (ذاکری، ۱۳۹۵: ۱۰۸). در مقابل دقّت در گزینش هنرمندانهٔ واژگان و حروف نرم، روان و عاطفی در قافیه موجب غنای قافیه در شعر فخرالدیّن اسعد گرگانی شده است.

براساس داده‌هایی که از فرهنگ قافیه‌های شاهنامه (که رسالهٔ دکتری نسرین قربانی میباشد) به دست آمده و اساس کار پژوهش حاضر نیز هست، فردوسی در قافیه‌های شاهنامه از قافیه‌های اسمی بیشتر از قافیه‌های فعلی استفاده کرده است و هرگاه در مصراع اول و یا دوم از قافیهٔ فعلی استفاده کرده در یکی از طرفین، قافیهٔ فعلی آورده است. در پژوهش حاضر نیز تعداد قافیه‌های اسمی در داستان بیژن و منیژه چهارصدونه قافیه و در منظومهٔ ویس و رامین سیصدوشصت‌ویک میباشد. در ادامه جدول مقایسه‌ای انواع قافیه در داستانهای بیژن و منیژه و ویس و رامین را خواهیم آورد.

**جدول۲- (فراوانی انواع قافیه‌های ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)**

| منظومه | تعداد ابیات | اسمی-اسمی | اسمی-فعلی | فعلی-اسمی | فعلی- فعلی |
|---|---|---|---|---|---|
| بیژن و منیژه | ۱۲۷۹ | ۱۰۳۹ | ۵۰ | ۸۳ | ۱۰۷ |
| ویس و رامین | ۱۲۷۹ | ۹۵۶ | ۳۳ | ۳۶ | ۲۵۴ |

با توجه به اطلاعات به‌دست‌آمده و پس از بررسی ۱۲۷۹ بیت نخست این دو منظومه همانطور که مشاهده میشود تعداد قافیه‌های فعلی در ویس و رامین بیش از دو برابر بیژن و منیژه است، همانطور که قبلاً هم به اشاره شد استفاده از قافیه‌های فعلی در شعر، به نحو متعارف و طبیعی زبان بیشتر یاری میرساند و هرگاه شاعر از قافیه‌های اسمی در بیت استفاده میکند، از نحو متعارف فاصله میگیرد.




**نمودار۲- (انواع قافیه‌های ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)**

همانطور که در جدول و نمودار بالا مشاهده میشود قافیه‌های اسمی در داستان بیژن و منیژه بیشتر از ویس و رامین است. پیش از این هم به این موضوع اشاره شد که در شاهنامهٔ فردوسی قافیه‌های اسمی بسامد بیشتری نسبت به قافیه‌های فعلی دارند. قافیه‌های اسمی به دلیل چینش نامتعارفی که در بیت ایجاد میکنند باعث ایجاد سبک حماسی میشوند و به نظر میرسد یکی از دلایلی که فردوسی از آنها بیش از قافیه‌های فعلی استفاده کرده است همین موضوع باشد. در حالیکه در بیژن و منیژه که در ژانر غنایی سروده شده است بیشتر شاهد استفاده از قافیه‌های فعلی هستیم.

نکتهٔ دیگر در مقایسهٔ قافیه‌های این دو منظومه، استفاده از قافیه‌های تکراری در آنهاست. فردوسی در داستان بیژن و منیژه نسبت به گرگانی در ویس و رامین قافیه‌های تکراری بیشتری استفاده کرده است. در ۱۲۷۹ بیت موردبررسی ما در داستان بیژن و منیژه چهل بار و در ویس و رامین سی بار از قافیه‌های تکراری استفاده شده است.

تعدادی از پرکاربردترین قافیه‌های تکراری در بیژن و منیژه:

جای و پای (۱۵)، شاه و راه (۱۱)، گیو و نیو (۱۲)، جنگ و چنگ (۷)، سپهر و مهر (۶)، شاه و سپاه (۶)، دور و تور (۶)، سخت و بخت (۵)، من و انجمن (۶)، کیان و میان (۶)، دلیر و شیر (۶)، پیش و خویش (۵)، جهان و نهان (۵)، فراز و نماز (۴)، شاه و کلاه (۴)، شاه و پیشگاه (۴)، افراسیاب و خواب (۴)، چاه و راه (۴).

پرکاربردترین قافیه‌های تکراری در ویس و رامین:

شهرو و ویرو (۱۳)، شاه و ماه (۷)، کام و نام (۵)، موبد و بد (۵)، شاهان و ماهان (۴)، مادر و برادر (۴)، بر و سر (۴)، امید و خورشید (۴).

با توجه به داده‌های بالا و همانطور که مشاهده میشود بسامد تکرار قافیه در بیژن و منیژه بسیار بیشتر از ۱۲۷۹ بیت منظومهٔ ویس و رامین است. نکتهٔ جالب توجه در قافیه‌سازی فردوسی، استفاده از قافیه‌های تکراری گاهی با ردیف و در برخی از موارد بدون ردیف است که برآمده از شیوه‌های شاعری او در قافیه‌پردازی است. بعنوان مثال در ابیات زیر فردوسی قافیه‌های «گیو و نیو» را یکبار با ردیف و یکبار بدون ردیف به کار برده است.

چو گودرزِ گشواد و فرهاد و گیو  چو گرگین میلاد و شاپور نیو

(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۴۰)

به از تو نداند کسی گیو را نهنگ دژم، رستم نیو را
(همان، ۶۵۳)

استفاده از قافیه‌های «شاه و راه» هم بدون ردیف و هم با ردیف:

نخست آفرین کرد مر شاه را به بیژن نمود آنگهی راه را
(همان: ۶۴۲)

چن آگاهی آمد ز گرگین به شاه که «بیژن نبوده‌ست با او به راه»
(همان: ۶۵۵)

و همچنین ابیات زیر با ردیف «جنگ و چنگ»:

منم بیژن گیو از ایران به جنگ به زخم گراز آمدم تیزچنگ
(همان: ۶۴۶)

اگر جنگ سازی و من جنگ را همیشه بشویم به خون چنگ را
(همان: ۶۴۹)

فردوسی گرچه در بیژن و منیژه بیش از ویس و رامین دچار تکرار قافیه است اما در استفاده از قافیه‌های انتخابی خود تلاش میکند تا این تکرار بر پیکرهٔ بیت آسیبی وارد نکند، حال چه با استفاده از ردیف و چه با استفاده از کلمات مرکب در جایگاه قافیه همچون قافیهٔ «تیزچنگ و چنگ» در دو بیتی که بعنوان مثال آورده شده است.

تعداد بیتهای شاهنامه که کلمهٔ قافیهٔ آنها مختوم به ا[a] و او[u] است و امکان افزودن «ی» در پایان آنها وجود دارد اما شاعر ترجیح میدهد که از «ی» در پایان ابیات در جایگاه قافیه استفاده کند به مراتب بیشتر از منظومهٔ ویس و رامین است. «در شاهنامه در اغلب مواردی که کلمهٔ قافیه مختوم به ا(a) و او (u) است و امکان افزودن «ی» هست غالباً «ی» می‌آید: پای، خدای، دلگشای، رهنمای، اوی، راهجوی، بوی، موی، آرزوی، سوی، شوی و... پیداست که این هجاهای کشیده چه تأثیر عظیمی در موسیقی حماسی دارند و در مواردی چون تعظیم و تفخیم، صلا زدن، ندا دادن، هشدار و زنهار و امثال اینها به کار میروند.» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ص ۴۴۰). قافیه‌های جای، پای، مشک‌سای، خدای، رومی‌درای، رای، رهنمای، کدخدای و... با این الگو ساخته شدند و نمیتوان موسیقی برجسته‌ای که این آواها به قافیه میدهند را نادیده گرفت، این در حالی است که در همین تعداد ابیات در منظومهٔ ویس و رامین با تعداد بسیار پایینی از این الگو مواجه هستیم. در این منظومه تنها در سه مورد با قافیه‌های رای، جای و دلارای روبرو میشویم.

به نظر میرسد در منظومهٔ ویس و رامین توصیفها و گاهی دیالوگها به قافیه‌های فعلی یا در برخی موارد به ردیف ختم میشود گرچه این شیوه در بیژن و منیژه هم دیده میشود اما تعداد آن بسیار کمتر از بخشهای بررسی‌شدهٔ ویس و رامین است. در منظومه‌های غنایی از جمله ویس و رامین، ما با نحو طبیعی زبان بیش از منظومه‌هایِ صرفِ حماسی، بویژه شاهنامه روبرو هستیم، در نحو حماسی، چگونگی کاررفت زبان در نوع ادبی حماسه بررسی میشود و به همین دلیل بین نوع ادبی حماسی و زبان به‌کاررفته در آن ارتباط تنگاتنگی قابل مشاهده است. به این مثالها از این دو منظومه توجه کنید:

.

خرد از روی او خیره بماندی ندانستی که آن بت را چه خواندی
گهی گفتی که این باغ بهارست که در وی لاله‌های آبدارست

بنفشه زلف و نرگس چشمکانست چو نسرین عارض و لاله رخانست
گهی گفتی که این باغ خزانست که در وی میوه‌های مهرگانست
سیه زلفینش انگور به بارست زنخ سیب و دو پستانش دو نارست
گهی گفتی که این گنج شهانست که در وی آرزوهای جهانست
رخش دیبا و اندامش حریرست دو زلفش غالیه گیسو عبیرست
تنش سیمست و لب یاقوت نابست همان دندان او درّ خوشابست
گهی گفتی که این باغ بهشتست که یزدانش ز نور خود سرشته‌ست

(ویس و رامین، ص۴۳)

همانطور که در بیتهای بالا مشاهده میشود، فخرالدین در منظومۀ ویس و رامین هرگاه به توصیف روی می‌آورد به نحو طبیعی زبان نزدیکتر میشود و از قافیه‌های فعلی یا ردیف استفاده میکند.

تو خود دانی که ما با هم چه گفتیم به پیمان دست یکدیگر گرفتیم
به مهر و دوستی پیوند کردیم وزان پس هر دوان سوگند خوردیم
کنون سوگند و پیمان را مفرموش بجا آور وفا در راستی کوش
به من تو ویس را آنگاه دادی که تا سی سال دیگر دخت زادی

(ویس و رامین، ص۵۳)

در بیتهای ذکرشده نیز با دیالوگ در این منظومه روبرو هستیم که باز هم شاهد استفادۀ شاعر از قافیه‌های فعلی و ردیف در انتهای بیت هستیم. بیتهایی از این دست در بخشهای بررسی‌شدۀ منظومۀ ویس و رامین کم نیستند و میتوان برای آن نمونه‌های فراوانی ذکر کرد. در مقابل و در سخن فردوسی در داستان بیژن و منیژه تنها یکبار شاهد استفاده‌های پیاپی از قافیه‌های فعلی هستیم، این فعلها همانطور که مشاهده میشود فعلهایی دعایی هستند. «فعل دعایی از انواع مضارع التزامی است زیرا بر نوعی آرزو که گاهی بصورت نفرین است دلالت میکند» (فرشیدورد، ۷۷۷:۱۳۵۱).

سپندارمذ پاسبان تو باد خرد جای روشن روانِ تو باد
ز خرداد باش از بر و بوم شاد! تن چارپایانت مرداد باد!
دی و اورمزدت خجسته بواد! درِ هر بدی بر تو بسته بواد!

(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۷)

در بیتهای بالا با دو فعل دعایی باد و بواد روبرو هستیم. در فعلهای دعایی مصوّت بلند «آ» نقشی کلیدی دارند و به حماسی شدن لحن شاعر کمک فراوانی میکنند موضوعی که در بررسی بیتهای منظومۀ ویس و رامین شاهد آن نیستیم. «فعل دعایی در دستور تاریخی زبان فارسی ساختمان ویژه‌ای داشته است که اولین و رایجترین آن در تبدیل «فتحه» پسوندهای فاعلی فعل به «الف» صورت میگیرد» (فرشیدورد، ۷۷۷:۱۳۵۱). فردوسی در این سه بیت هر دو صورت این فعل دعایی یعنی «بواد» که ریشۀ پهلوی دارد را با فعل «باد» که از پس از حذف «و» در بواد ساخته شده، به کار برده است.

### ردیف و جایگاه آن در منظومه‌های بیژن و منیژه و ویس و رامین

«ردیف در لغت به معنی سواری است که پس دیگری بر اسب مینشیند.» (رک: پادشاه، ۱۳۶۳: ص۲۰۷۲). ردیف یکی از ویژگیهای زبان فارسی است که در زبانهای دیگر کمتر دیده شده است: «در شعر ملل دیگر مانند فرانسه و

انگلیس ردیف وجود ندارد و در شعر ترکی، تا پیش از قرن سیزده سابقه‌ای ندارد و مشخص است که از ادب فارسی به آنجا راه پیدا کرده، زیرا شعر ترکی تقلیدی از شعر فارسی است، هم از نظر مفاهیم و هم از نظر قافیه و ردیف و وزن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۲۵).

ردیف را در بیشتر موارد کلمه‌ای مستقل تعریف کرده‌اند: «بدان که ردیف عبارت است از کلمه‌ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیهٔ اصلی به یک معنی تکرار یابد» (درّهٔ نجفی به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۲۳). سیما داد ضمن تعریف ردیف آن را نیاز شعر در معنا و وزن میداند: «ردیف در سنت نظم فارسی یک یا چند کلمهٔ مستقل و جدا از قافیه است که در همهٔ بیتها عیناً تکرار شود و شعر در معنی و وزن به آن احتیاج داشته باشد. جای ردیف در پایان مصراعهای هم قافیه و درست پس از قافیه است» (داد، ۱۳۹۲: ص۲۳۵)

در کتاب بدایع الافکار ویژگیهایی از جمله خوشایندی، لطافت طبع و ... برای ردیف ذکر شده است: «شعر دارای ردیف را مردّف گویند که بسیار خوشایند است و لطایف طبع و حدّت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلّم در سخن، بر بستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف میتواند بود که بود یا بیشتر و باشد که از مصراعی، یک کلمهٔ قافیه بود و باقی ردیف» (بدایع الافکار، ص۱۱۶)

وحیدیان کامیار نیز مانند غالب عروض‌دانان ردیف را تکرار یک یا چند کلمهٔ هم‌معنی بعد از واژهٔ قافیه میداند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۲: ص۱۱۶). به نظر این تعریف تقریباً در نظر غالب پژوهشگران پذیرفته است. «... اگر کلمه‌ای در آخر ابیات مکرّر شود، آن را ردیف نام نهاده‌اند و حروف قافیه در ماقبل آن قرار دارد» (مسگرنژاد، ۱۳۷۰: ص۱۹۴) در این میان علی‌محمدحق‌شناس تعریف کاملتری به ردیف دارد که ما در این پژوهش با توجه به تعریف او، ردیف را به دو نوع مستقل و غیرمستقل تعریف کرده‌ایم: «ردیف همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند، جمله) با توالی یکسان و با نقشهای صوتی حرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر بعد از قافیه پدید می‌آید» (حق‌شناس، ۱۳۶۰: ص۳۳).

گرچه برخی از پژوهشگران نظری غیر از این دارند. «با وجود تعاریف مختلفی که از ردیف ارائه شده، درک آن گاهی دشوار است؛ بعنوان مثال «در بین تکواژها تکواژ «-م» یکی از مشکل‌سازترین تکواژهاست، چنانکه این تکواژ، تکواژ آزاد دستوری (ضمیر متصل و مخفف فعل ربطی استم) باشد، ردیف خواهد بود و در غیر این صورت، یعنی اگر تکواژ مقید تصریفی (شناسه) باشد، جزو حروف الحاقی قافیه محسوب میشود» (بارانی و همکاران، ۱۳۸۹: ص۱۹). و درنهایت سیروس شمیسا ردیف را کلمه یا کلماتی میداند که در آخر مصراعها عیناً بعد از قافیه تکرار شوند. شعری را که علاوه بر قافیه، ردیف نیز داشته باشد «مردّف» گویند (شمیسا، ۱۳۸۹: ص۱۰۱). به نظر میرسد در تعریف ردیف میتوان به کلمات یا نشانه‌های مشترکی که دقیقاً مثل هم هستند و بعد از قافیه می‌آیند بسنده و همانطور که در ادامه توضیح داده خواهد شد آنها را با این تعریف، به دو گونهٔ ردیفهای مستقل و غیرمستقل تقسیم کرد.

ردیف همواره با زبان فارسی نوعی پیوستگی طبیعی داشته است و «از قدیمیترین روزگاران بصورت مشخص و برجسته‌ای در شعر فارسی وجود داشته است، حتی پیش از آنکه شعر به زبان ادب به وجود آمده باشد در ترانه‌های عامیانه ردیف را بصورت بارز و مشخصی میتوانیم مشاهده کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ص۱۳۳). گرچه حضور ردیف در شعر ضرورت ندارد، اما نقش مهمی در برجستگی زبان بر عهده دارد. ردیف را باید از عناصر برجسته و مهم در ساختمان زبان شعر دانست. «جلوه‌ای از تناسب، قرینه‌سازی، موسیقی و هارمونی موجود در عالم هستی

است. معماری زبان، وصفی از واقعیت زبان ادبی است که به شبکه‌های واجد ارزش زیباشناختی نظر دارد» (محمدی و اسلامی، ۱۳۹۷: ص۲۲۹)

در داستان بیژن و منیژه سیصدوپانزده ردیف به کار رفته که از این تعداد صدوپنجاه‌ودو ردیف مستقل و صدوشصت‌وسه ردیف غیرمستقل هستند. همانطور که گفته شد ما در این پژوهش ضمن دسته‌بندی ردیف به دو نوع مستقل و غیرمستقل، ردیفهای غیرمستقل را، نشانه‌های جمع، پسوندها، شناسه‌های فعل، الف اطلاق و... ردیفهای مستقل را افعال، اسامی خاص، معنی و ذات، حروف، انواع ضمایر و... در نظر گرفته‌ایم. در ادامه چند بیت بعنوان نمونه برای نشان دادن ردیفهای مستقل و غیرمستقل خواهد آمد.

بیتهایی با ردیفهای مستقل:

که خرّد بدآزرم من رنج خویش  وُزان پس کند گنج من گنج خویش
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۴۱)

دی و اورمزدت خجسته بواد!  در هر بدی بر تو بسته بواد!
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۷)

بیتهایی با ردیفهای غیرمستقل:

جز آن کز پی گیو گر بر سرم  هوا بارد آتش، بدو ننگرم
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۹)

همه بودنیها بدوی اندرا  بدیدی جهاندار افسونگرا
(شاهنامه فردوسی، ج۲، ۶۶۱)

در ۱۲۷۹ بیت ابتدایی منظومۀ ویس و رامین با پانصدوهفده ردیف روبرو هستیم که از این تعداد، صدونودوهفت ردیف مستقل و سیصدوبیست ردیف غیرمستقل است. بیتهایی با ردیفهای مستقل:

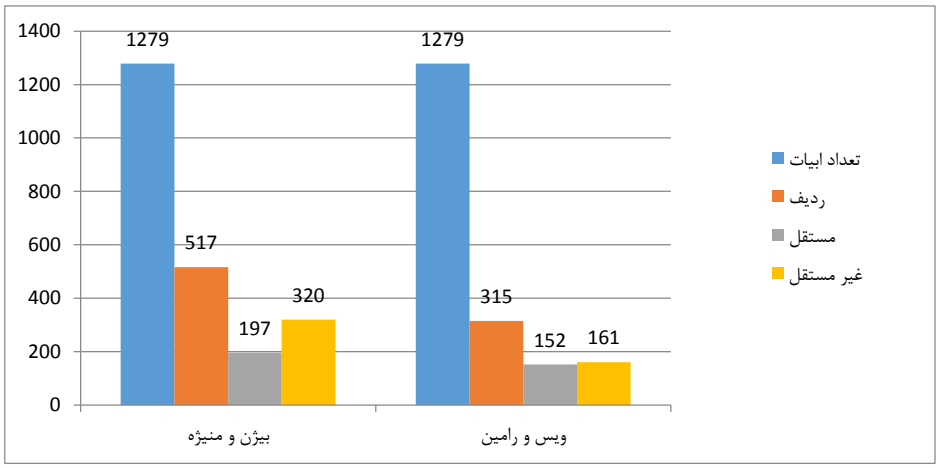
دو هفته ماه یک هفته چنان بود  که گفتی کان یاقوت روان بود
(ویس و رامین، ص۸۰)

دل سنگینش لختی نرم گشتی  به تاب مهربانی گرم گشتی
(ویس و رامین، ص ۹۶)

بیتهایی با ردیفهای غیرمستقل:

چه خرّم جشن بود اندر بهاران  به جشن اندر سراسر نامداران
(ویس و رامین، ص ۳۴)

من از بهر تو ایدر آمدستم  کجا در مهر تو بیدل شدستم
(ویس و رامین، ص۷۵)

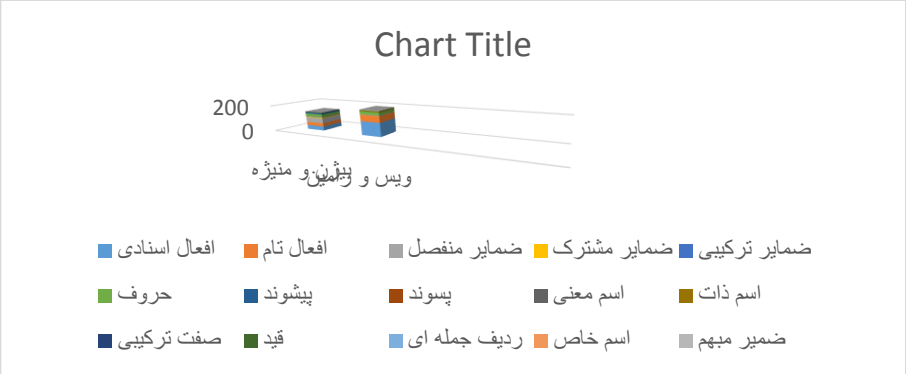



**نمودار۳- (ردیفهای مستقل و غیرمستقل ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)**

در زبان شعر حماسی همانند شعر دورهٔ سامانی غالباً ردیف کم، ساده و کوتاه است. مانند ردیفهای همی، را، است، خویش، تو، آورد، بود، شد، من، یافت، باد، مرا و... که در منظومهٔ بیژن و منیژه به کار رفته است. حمیدیان معتقد است: «ردیفهای بلند، جوش و جان حماسه را میگیرند و نیز در اثر کمبود جا، برای نقل داستان، ناگزیر از سرودن ابیات بیشتر و افزودن حشو و زوائد میشود و این یعنی نزول کلی سخن، چنانکه در حماسه‌های قرن ششم به بعد از جمله سامنامه میبینیم» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۴۲).

در شعر غنایی امّا با ردیفهای ساده کمتر روبرو هستیم. کلماتی مانند بودند، کردی، نخواهم، شمارند، فشاندند، گیرد، بگذشت و... در این منظومهٔ غنایی بعنوان ردیف استفاده شده است که گرچه نسبت به ردیفهای شاهنامه بلندتر هستند و ارزش حماسی شعر را کم میکنند اما بر اهمیت ردیفهایی در ادبیات غنایی تأکید میکند که واژگان آنها ساختمانی غیرساده دارند.

از تعداد صدوپنجاه‌ودو ردیف مستقلی که فردوسی در بیژن و منیژه از آنها استفاده کرده است سی‌وسه مورد افعال اسنادی، بیست‌وشش مورد افعال خاص یا تام، سی‌ونه مورد ضمیر منفصل، هفت مورد ضمیر مشترک، پنج مورد ضمیر ترکیبی، بیست مورد حرف، ده مورد پیشوند فعل (استمرار)، دو مورد اسم معنی، یک مورد اسم ذات، پنج مورد ضمیر ترکیبی، یک مورد صفت ترکیبی و دو مورد قید است. در مقابل در ۱۲۷۹ بیت ابتدایی منظومهٔ ویس و رامین که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است، از مجموع صدونودوشش ردیف مستقل شاهد صدوهفت مورد فعلهای اسنادی، پنجاه مورد افعال تام و خاص، بیست‌ودو مورد حرف، یک مورد ضمیر مشترک، سه مورد ضمیر منفصل، یک مورد ردیف جمله، سه مورد قید، چهار مورد اسم ذات، یک مورد اسم خاص، دو مورد ضمیر مبهم، یک مورد پسوند و یک مورد ضمیر ترکیبی هستیم.




**نمودار۴- (انواع ردیفهای ۱۲۷۹ بیت از دو منظومه)**

همانطور که ملاحظه میشود فردوسی در استفاده از ردیف نیز همچون قافیه، از ردیفهای فعلی چندان بهره نمیبرد، در حالیکه در ویس و رامین استفاده از ردیفهای فعلی بر اسمی ترجیح دارد که این موضوع را باز هم میتوان به نحو متعارف زبان گرگانی در سرودن منظومۀ ویس و رامین و نحو غیرمتعارف زبان فردوسی در بیژن و منیژه نسبت داد. آگاهی از نقش ردیف بویژه استفاده از ردیفهای فعلی، باعث غنای قافیه در ویس و رامین شده است، در حالیکه استفادۀ کمتر از ردیفهای فعلی در بیژن و منیژه به لحن حماسی سخن فردوسی بیشتر یاری رسانده است. نکتۀ قابل توجه در استفاده از انواع ردیف در ویس و رامین، بسامد بالای افعال اسنادی است. ردیفهای اسنادی ویژگی ثبات و ایستایی دارند و کمتر مناسب فضای حماسی هستند و به همین دلیل فردوسی کمتر از آنها استفاده کرده است.

## نتیجه‌گیری

نقشهای چندگانۀ قافیه در شعر فارسی و ارتباط آن با ژانر اثر، موضوعی است که تا حد زیادی از نگاه پژوهشگران پنهان مانده است. مقایسۀ ۱۲۷۹ بیت از دو منظومۀ بیژن و منیژه و ویس و رامین که با فاصلۀ نسبتاً اندکی از هم نوشته شده‌اند ما را به نکات ارزشمندی در حوزۀ قافیه و ردیف و کاربرد آنها در این دو منظومۀ عاشقانه هدایت میکند.

۱. بررسی صامتها و مصوتهای به‌کاررفته در ۱۲۷۹ بیت از منظومه‌های بیژن و منیژه و ویس و رامین نشان داد که کاربرد مصوت در این تعداد از ابیات بررسی‌شدۀ ویس و رامین تقریباً سه برابر بیژن و منیژه است. گرچه مصوّتهای بلند در قافیه ژانر حماسی را تقویت میکند، اما به نظر میرسد یکی از مولّفه‌های کمال در ژانر غنایی نیز استفاده از آنهاست.

۲. قافیه‌های بیژن و منیژه بیش از قافیه‌های ویس و رامین از الگوی هجایی (صامت + مصوت + صامت) پیروی میکند. این الگو در هجای پایانی قافیه باعث استواری و استحکام زبان و لحن حماسی در کلام میشود.

۳. فردوسی در استفاده از ردیفها و قافیه‌های اسمی از گرگانی در ویس و رامین پیشی گرفته است. استفاده از ردیفها و قافیه‌های اسمی و فعلی در این دو منظومه بر نحو بیت و شیوۀ بیت‌سازی شاعر کاملاً تأثیرگذار است. این در حالی است که در منظومۀ ویس و رامین توصیفها و دیالوگها به قافیه‌های فعلی و در برخی موارد به ردیف ختم میشود، شیوه‌ای که در بیژن و منیژه بندرت اتفاق می‌افتد.

۴. بررسی ۱۲۷۹ بیت از دو منظومهٔ موردمطالعهٔ این پژوهش ما را به این موضوع رهنمون کرد که در داستان ویس و رامین با نحو طبیعی زبان میتوان مواجه شد در حالیکه در منظومهٔ بیژن و منیژه نحو غیرمتعارفی از زبان را میبینیم. تعداد قافیه‌های اسمی و فعلی در دو داستان که پیش از این به شرح آن پرداخته شده بیانگر این موضوع است.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سمنان استخراج شده است. جناب آقای دکتر یداله شکری راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. جناب آقای دکتر نوید فیروزی بعنوان مشاور و سرکار خانم نسرین قربانی دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان پژوهشگران این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. درنهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

**تشکر و قدردانی:**

این مقاله از رسالهٔ دکترای نسرین قربانی مصوّب در دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سمنان استخراج شده است. نویسندگان برخود لازم میدانند مراتب قدردانی خویش را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سمنان و نیز مسئولین محترم نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعّالیّتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

Barani, Mohammad, Khalil Jahantigh, Maryam, Dahrami, Mehdi. (1389). "Balanced musical and semantic comparison of lines in the ghazals of Saadi and Imad Faqih Kermani", Fanon Adabi magazine, number 1, period 2, 17-30

PadeShah, Muhammad. (1363). inside The fourth volume, Tehran: Zovar bookstore. Parsapur, Zahra. (1383). Comparison of epic and lyrical language based on "Khosro and Shirin" and "Iskandarnameh" Nizami. Tehran: Tehran University Press.

Haqshanas, Ali Mohammad. (1360). "Paying to Rhyme to Lose", Noshardanesh, Year 3, 18-35.

Hamidian, Saeed. (1383). Ferdowsi's thought and art. Tehran: Nahid.

Khaleghi Motlagh, Jalal. (1369). "Bijan and Manijeh and Weiss and Ramin (an introduction to the Sasanian Parthian literature)", Iranian Studies Journal, No. 6, 273-298.

Khazaeli, Mohammad (1353) Sharh Bostan, second edition, Tehran: Javidan.

Dad, Sima (1392). Dictionary of literary terms. Tehran: Marwarid, 6th edition.

Zakari, Gita, Shabanlou, Alireza, Farzad, Abdul Hossein. (1396). "Sound and Meaning in Shahnameh", Poetry Research Magazine (Bostan Adab), No. 1, Year 9, 120-97

Razi, Shamsuddin Muhammad bin Qays. (1360). Al-Ajm in the criteria of al-Ashaar al-Ajm, Razavi, Modares. Tehran: Tehran University Press.

Shafii Kadkani, Mohammad Reza. (1392). Poetry music. Tehran: Aghah, 14th edition. Shamisa, Cyrus. (1389). Familiarity with prosody and rhyme. Tehran: Mitra, third edition. Safa, Zabihullah. (1388). History of literature in Iran. Volume 1, Tehran: Ferdous, 7th edition.

Tahbaz, Cyrus. (1368). About a poem and a poet from Nima Yoshij's collection of works. Tehran: Journals, first edition.

Ferdowsi, Abulqasem. (1399). Shah nameh. Editing by Jalal Khaleghi Mutlaq, Volume 2, Tehran: Sokhn, 7th edition.

Farshidvard, Khosrow (1351) The verb to pray and its transformation in Persian language, Armaghan Magazine, Volume 41, p. 777

Koyaji, Jahangir Kovarji. (1388). Foundations of Iran's myth and epic, report by Jalil Dostkhah, Tehran: Agha, third edition.

Gorgani, Fakhruddin Asad. (1349). Correction Jalil Tajil. Tehran: Farhang Iran Foundation Publications.

Majamal al-Tawarikh and Al-Qasas (1389) compiled by Saifuddin Najmabadi, revised by Mohammad Taghi Bahar, Tehran: Asatir.

Mohammadi, Dawood, Islami, Mohammadreza. (1397). "Language architecture; A proposal on the classification of the elements of speech beauty", biannual journal of linguistic and rhetorical studies, year 9, number 17, 205-234.

Masgranjad, Jalil. (1370). A brief introduction to the science of prosody and rhyme. Tehran: Allameh Tabatabai University Friendly, intelligent unit. (1379). Mythological institutions in Ferdowsi's Shahnameh. Tehran: Soroush

Vaez Kashifi Sabzevari, Molhasin. (1369). Innovations in the art of poetry. Edited by Mirjalaluddin Kazari, Tehran: Center.

Vahidian Kamiyar, Taghi. (1369). The weight and rhyme of Persian poetry. Tehran: Bija, second edition.

Vahidian Kamiyar, Taghi. (1372). "Repetition in News Language and Repetition in Emotional Language", Journal of Mashhad School of Literature and Human Sciences, year 26, number 3-4.

Yousefi, Gholamhossein. (1357). "The music of words in Ferdowsi's poetry", Literary essays, No. 39, 285-252

Yoshij, Nima. (1385). Neighbor's letters, collected by Siros Tahbaz, Tehran: Negah

**فهرست منابع فارسی**


بارانی، محمد، خلیل جهانتیغ، مریم، دهرامی، مهدی. (۱۳۸۹). «مقایسهٔ متوازن موسیقایی و معنایی ردیف درغزلیات سعدی و عماد فقیه کرمانی»، مجلهٔ فنون ادبی، شماره۱، دورهٔ ۲، ۳۰-۱۷.

پادشاه، محمد. (۱۳۶۳). آنندراج. جلد چهارم، تهران: کتابفروشی زوار.

پارساپور، زهرا. (۱۳۸۳). مقایسهٔ زبان حماسی و غنایی با تکیه بر «خسرو و شیرین» و «اسکندرنامه» نظامی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

حق شناس، علی‌محمد. (۱۳۶۰). «پرداختن به قافیه باختن»، نشردانش، سال ۳، ۳۵-۱۸.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). اندیشه و هنر فردوسی. تهران: ناهید.

خالقی مطلق، جلال. (۱۳۶۹). «بیژن و منیژه و ویس و رامین (مقدمه‌ای بر ادبیات پارتی ساسانی)»، نشریهٔ ایران‌شناسی، شمارهٔ ۶، ۲۹۸-۲۷۳.

خزائلی، محمد (۱۳۵۳). شرح بوستان، چاپ دوم، تهران: جاویدان.

داد، سیما. (۱۳۹۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید، چاپ ششم.

ذاکری، گیتا، شعبانلو، علیرضا، فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۶). «آوا و معنا در شاهنامه»، مجلهٔ شعر پژوهی(بوستان ادب)، شمارهٔ۱، سال نهم، ۹۷-۱۲۰.

رازی، شمس الدین محمد بن قیس. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر الاشعار العجم، رضوی، مدرس. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). موسیقی شعر. تهران: آگاه، چاپ چهاردهم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). آشنایی با عروض و قافیه. تهران: میترا، چاپ سوم.

صفا، ذبیح الله. (۱۳۸۸). تاریخ ادبیات در ایران. جلد۱، تهران: فردوس، چاپ هفتم.

طاهباز، سیروس. (۱۳۶۸). دربارهٔ شعر و شاعری از مجموعه آثار نیما یوشیج. تهران: دفترهای زمانه، چاپ اول.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۹). شاهنامه. پیرایش جلال خالقی مطلق، جلد ۲، تهران: سخن، چاپ هفتم.

فرشیدورد، خسرو(۱۳۵۱) فعل دعا و تحوّل آن در زبان فارسی، مجلهٔ ارمغان، دورهٔ ۴۱، ص۷۷۷.

کویاجی، جهانگیر کوورجی. (۱۳۸۸). بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران، گزارش جلیل دوستخواه، تهران: آگاه، چاپ سوم.

گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۴۹). تصحیح جلیل تجلیل. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

مجمل التواریخ و القصص. (۱۳۸۹). گردآورنده سیف‌الدین نجم آبادی، تصحیح محمدتقی بهار، تهران: اساطیر.

محمدی، داوود، اسلامی، محمدرضا. (۱۳۹۷). «معماری زبان؛ پیشنهادی در طبقه‌بندی عناصر زیبایی سخن»، دوفصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، سال۹، شماره۱۷، ۲۳۴-۲۰۵.

مسگرنژاد، جلیل. (۱۳۷۰). مختصری در شناخت علم عروض و قافیه. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

واحد دوست، مهوش. (۱۳۷۹). نهادینه‌های اساطیری در شاهنامهٔ فردوسی. تهران: سروش.

واعظ کاشفی سبزواری، ملاحسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. تصحیح میرجلال الدین کزازی، تهران: مرکز.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۶۹). وزن و قافیه شعر فارسی. تهران: بی‌جا، چاپ دوم.

وحیـدیـان کامیار، تقی. (۱۳۷۲). «تکرار در زبان خبر و تکرار در زبان عاطفی»، مجلهٔ دانشـــکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال ۲۶، شماره ۴و۳.

یوسفی، غلامحسین. (۱۳۵۷). «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»، جستارهای ادبی، شماره ۳۹، ۲۸۵-۲۵۲

یوشیج، نیما. (۱۳۸۵). حرف‌های همسایه، گردآوری سیروس طاهباز، تهران: نگاه

**معرفی نویسندگان**

**نسرین قربانی:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
(Email: *Nasrin.ghorbani@semnan.ac.ir*)

**یداله شکری:** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
(Email: *y-shokri@semnan.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**نوید فیروزی:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه صنعتی شاهرود، شاهرود، ایران.
(Email: *navidfirouze@shahroodut.ac.ir*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Nasrin Ghorbani:** PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.
(Email: *Nasrin.ghorbani@semnan.ac.ir*)

**Yadaleh Shokri:** Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.
(Email: *y-shokri@semnan.ac.ir*: Responsible author)

**Navid Firouzi:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrood University of Technology, Shahrood, Iran.
(Email: *navidfirouze@shahroodut.ac.ir*)

مقاله پژوهشی

# روایت‌شناسی رمان «ام سعد» غسان کنفانی و «تماماً مخصوص» عباس معروفی براساس نظریهٔ ژرار ژنت

**شهلا نواواجاری[۱]، شمسی واقف زاده*[۲]، معصومه خدادادی مهاباد[۱]**

*۱- گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین – پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران.*

*۲- گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین – پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران.*

سال هفدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۳، شماره پی در پی ۹۶، صص ۳۳۷-۳۱۳

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7336

**نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی**

(بهار ادب سابق)

## چکیده:

**زمینه و هدف**: روایت یکی از مهمترین فنون ادبی و عنصری اساسی در نظریهٔ ادبی است، که ما را در درک متون ادبی یاری میرساند. نظریه‌پردازان بسیاری ساختار روایت را مورد بررسی قرار داده‌اند. ژرارژنت فرانسوی، از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرا است که نظریهٔ او از کاملترین نظریه‌های روایت‌شناسی به شمار می‌آید. هدف از پژوهش موردنظر بررسی و بیان روایت‌شناسی در رمان «ام سعد» غسان کنفانی و «تماماً مخصوص» عباس معروفی براساس نظریهٔ ژرار ژنت میباشد.

**روش تحقیق**: این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی بر آن شده که با تکیه بر دیدگاه روایت‌شناسی ژنت به میزان ارزیابی اطلاعات روایی «روای» که ریشه در وجه شخصیت فردی و تجربیات عاطفی راوی دارد، به تحلیل رمانهای فارسی و عربی با اصل زمان کانونهای روایت، فاصله روایت، بیان روایت و انواع دیدگاه‌های حاکم و دخیل در هر دو رمان به تحلیل متن روایی آن پرداخته و قدرت تحلیل داستان‌پردازی نویسندگان در تغییر دادن نظام روایت‌شناسانهٔ رمان و ارزش هر یک را تعیین و ثبت نماید.

**نتیجه‌گیری**: رمانهای «ام سعد» و «تماماً مخصوص» هر یک کم یا زیاد مستقیم یا غیرمستقیم به گذشته خویش بازگشت دارند که روایت را به زمان پریشی گذشته‌نگر بدل میکنند. اما سیر تفاوت رمان کنفانی و معروفی بر این روال است که رمان «ام سعد» واقعگرایانه و کاهش‌دهندهٔ فاصله مخاطب از متن است و این امر بر پویای روایتگری کنفانی افزوده و اثر او را به متنی زنده تبدیل نموده است، در حالیکه رمان «تماماً مخصوص» منطبق بر واقعگرایی تخیلی ترسیم شده است و همین امر گاه روایت شنو را از چهارچوب متن روایت دور میکند و روای را گاه همساز و گاه ناهمگون جلوه میدهد که معیار نگرش معناگرایانه اثر معروفی است. «کنفانی و معروفی» همچنین از مکانهای واقعی در رمان که مصداق بیرونی دارند، بهره جسته‌اند. روای هر دو رمان دانای کل است.

تاریخ دریافت: ۰۲ تیر ۱۴۰۲
تاریخ داوری: ۰۳ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ اصلاح: ۱۸ مرداد ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۰۴ مهر ۱۴۰۲

**کلمات کلیدی:**
روایت‌شناسی، رمان، ام سعد، تماماً مخصوص، ژرارژنت.

* نویسنده مسئول:
s.vaghefzadeh@iauvaramin.ac.ir
(+۹۸ ۲۱) ۳۶۷۲۵۰۱۱

Seventeenth year, Number Two, May 2024, Continuous Number 96, Pages: 313-337

**Journal of the stylistic of Persian poem and prose**
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

# The narratology of the novel " Umm Sa'd " by Ghassan Kanfani and "Totally Special" by Abbas Maroufi based on the theory of Gerard Genet

**Sh. Navavajari[1], Sh. Vaghefzadeh*[2], M. Khodadadi Mahabad[1]**
*1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran.*
*2- Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran.*

**ARTICLE INFO**

Article History:

Received: 23 June 2023
Reviewed: 25 July 2023
Revised: 09 August 2023
Accepted: 26 September 2023

**KEYWORDS**
Narrative, novel, Umm Saad, completely special, Geragent

*Corresponding Author
✉ *s.vaghefzadeh@iauvaramin.ac.ir*
☎ (+98 21) 36725011

**ABSTRACT**

**BACKGROUND AND OBJECTIVES:** Narration is one of the most important literary techniques and an essential element in literary theory, which helps us to understand literary texts. Many theorists have examined the structure of the narrative. The French general Georges is one of the most prominent structuralist theorists, whose theory is one of the most complete theories of narratology. The purpose of this research is to study and express narratology in the novel "Umm Saad" by Ghassan Kanfani and "Totally Special" by Abbas Maroufi based on Gerard Gennet's theory.

**METHODOLOGY:** This descriptive-analytical study aims to analyze Persian and Arabic novels based on the narrative information of Genet, which is rooted in the individual personality and emotional experiences of the narrator, based on Genet's narratological perspective. Analyze the narrative text of the narrative centers, the narrative distance, the narration expression, and the types of views prevailing and involved in both novels, and determine and record the power of the authors' storytelling analysis in changing the narrative system of the novel and the value of each..

**CONCLUSION:** Conclusion: The novels "Umm Sa'd" and "Totally Special" each more or less directly or indirectly return to their past, which turns the narrative into a time of retrospective depravity. But the difference between Kanfani and the famous novel is that the novel "Umm Sa'd" is realistic and reduces the audience's distance from the text, and this has added to the dynamics of Kanfani's narration and turned his work into a living text, while The novel is "completely special" in accordance with imaginary realism, and this sometimes takes the narrator away from the context of the narrative text and sometimes makes the narration harmonious and sometimes heterogeneous, which is the criterion of the semantic attitude of a famous work. "Kanfani and Maroufi" also used real places in the novel that have an external meaning. The narration of both novels is omniscient.

DOI: 10.22034/bahareadab.2024.17.7336

| NUMBER OF REFERENCES | NUMBER OF TABLES | NUMBER OF FIGURES |
|---|---|---|
| 14 | 0 | 0 |

## ۱- مقدمه و پیشینهٔ پژوهش

علم روایت‌شناسی مجموعه‌ای از احکام کلی دربارهٔ ژانرهای روایی، نظامهای حاکم بر روایت (داستانگویی)، ساختار پیرنگ است (مکاریک، ۱۳۹۸: ۱۴۹). اولین بار در سال ۱۹۶۹ م تزوتان تودورف آن را پیشنهاد کرد. که معتقد بود روایت دارای دستور زبانی جهانی است، وی شخصیتها را بخش مهم در هر روایت میدانست. «که میکوشد تا چارچوب، اصول، مقوله‌ها و مفاهیم اصلی آن در متون ادبی بطور فشرده به خوانشگران بشناساند.» (تودورف، ۱۳۹۵: ۷)

ژرار ژنت یکی از روایت‌شناسان برجسته است که تحت تأثیر ساختارگرایان و تفکر پژوهشگرانی چون بارت، تودورف، استروس قرار گرفته است. و هدف از روایت، بازگویی اموری است که از دیدگاه زمانی و ارتباط میان وقایع با یکدیگر ارتباط رشته‌های متصل دارند. ژنت اصل زمان را شاخصترین اصل و بن روایت میداند و با وجه بیان خود مؤکد میکند، که مؤثرترین نظریه‌پرداز «زمان متن» است. «از نظر وی داستان فراگیرنده مواردی است که هنوز به واژه تبدیل نگردیده است. و نظم آن نیاز به تقسیم‌بندی زمان به بخشهای مساوی است. روایت، نیز همه چیزهایی است که نویسنده به داستان می‌افزاید.» (مارتین، ۱۳۹۱: ۷۷)

عامل واکاوی گفتمان روایی در رمانهای «تماماً مخصوص» «ام‌سعد» بر آن است که نظریهٔ ژنت را براساس یک اصل ناب ادراکی اندیشه خواننده را به پیوستگی هردو رمان برساند. آن هم از طریق بحث در چگونگی روایت داستان همانند: ساختار روایی، احساس تلقین انتظار به مخاطب، زمان‌پریشی، ترفند تلخیص، حذف وقایع، تغییر زاویه دید که «معروفی و کنفانی» در ساختار هر دو رمان بی کم و کاست از آن پیروی کردند.

درمورد اعمال روایت‌شناسی ژنت بر رمانهای «ام‌سعد» و «تماماً مخصوص» تا آنجا که نگارنده میداند از این منظر نگریسته نشده است. اکثر مقاله‌ها بسرعت جریان وقایع رمان در مقیاس زمان پرداخته‌اند، اما سرعت روایت در مقیاس مکان نیز از حیث تعداد کلمات، سطرها و صفحاتی که به داستان اختصاص یافته، سنجیده میشود. در این پژوهش علاوه بر دو رویکرد دیگر گفتمان یعنی وجه و لحن، بر روایت بعنوان تعاملی میان داستان و گفتمان نیز تأکید دارد.

### برخی پژوهشهای انجام‌شده در رابطه با روایت‌شناسی ژنت

(بهرامیان و علوی مقدم (۱۳۹۶ ش)، «کاربرد روایت‌شناسی (نظریه زمان در روایت) ژرار ژنت در رمان جای خالی سلوچ» این مقاله به بررسی زمانبندی روایت در سه سطح نظم، تداوم و بسامد در رمان میپردازد.

(فیروزآبادی (۱۳۹۴ ش)، «روایت‌شناسی رمان شناگر بر اساس نظریه ژرار ژنت» این پژوهش با هدف بررسی زمان، وجه یا حال و هوا و لحن در رمان شناگر انجام شده است.

### برخی پژوهشهای انجام‌شده درمورد آثار غسان کنفانی

(اسدی و ثقلی (۱۳۹۶ ش) در مقالهٔ «تحلیل ساختاری داستان مردان آفتاب غسان کنفانی بر اساس الگوی کلود برمون»، به بررسی انواع توالی مرکب و ساده و توالی زنجیره‌ای، نظامی پیوندی و انضامی در رمان پرداخته‌اند.

(تاجیک و واقف‌زاده (۱۳۹۸ ش)، در مقالهٔ «کاربرد شگردهای زمان در تکوین فرایند گفتمان روایی در رمان «رجال فی الشمس» اثر غسان کنفانی»، به بررسی ساختار زمان، کانونهای روایت، فاصلهٔ روایت با بیان راوی و انواع دیدگاه به‌کاررفته در رمان و به تحلیل متن روایی پرداخته است.

(حیدری و صالحی (۱۳۹۵ ش)، در مقالهٔ «بررسی شخصیت و شیوه‌های شخصیت پردازی در رمان «عائدالی حیفا» اثر غسان کنفانی»، بررسی عناصر داستانی در این رمان با هدف نشان دادن هنر نویسندگی غسان از اهمیت برخوردار است.

**برخی پژوهشهای انجام‌شده درمورد آثار عباس معروفی**

(موسوی ایرایی و رضایی (۱۳۹۵ ش)، مقالهٔ کنفرانس «بررسی مولفه‌های ادبیات مهاجرت در دو رمان همنوایی شبانه ارکستر چوبها اثر رضا قاسمی و تماماً مخصوص اثر «عباس معروفی»، به بررسی عنصر مهاجرت نیز توجه شده است.

(دهقانی و حسامپور (۱۳۹۴ ش)، در مقالهٔ «عوامل مؤثر بر شتاب روایت در رمان سمفونی مردگان»، به بررسی شتاب پیشبرد داستان و دریافت‌پذیری خواننده توجه شده است.

(محمودی و سرحدی قهری (۱۳۹۳ ش)، در مقالهٔ «بررسی ساختار روایی رمان پیکر فرهاد عباس معروفی از منظر جریان سیال ذهن»، به بررسی زاویهٔ دید درونی، انواع تک‌گوییها، تداعی، ابهام، پرشهای زمانی با استفاده از شیوهٔ سیال ذهن پرداخته است.

**سؤالات پژوهش:**

- تا چه حد امکان کاربست نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت بر رمانهای «ام سعد» و «تماماً مخصوص» وجود دارد؟
- روایتگری زمان تا چه حد توانسته در انعکاس درگیرهای ذهنی نویسندگان درمورد مشکلات مهاجرت ملتهای خویش در هر دو رمان موفق عمل کند؟
- تأثیر زمانبندی روایت و چگونگی کاربرد این عنصر در رمانهای ام سعد و تماماً مخصوص چگونه است؟
- براساس حوزهٔ روایت‌شناسی ژنت وجوه تفاوت و تشابه در دو رمان «ام سعد» و «تماماً مخصوص» کدام خواهند بود؟

**فرضیه‌های پژوهش:**

- رمانها، با تداخل زمانهای سه‌گانه درگیر بوده‌اند و قابلیت انطباق‌پذیری بر نظریهٔ گفتمان روایی ژنت را دارند و همین امر باعث ایجاد جذابیت و کشش در روایت شنو شده است.
- غسان کنفانی و عباس معروفی هر دو با بهره‌گیری از مؤلفه‌های روایی سعی دارند از روایات کلاسیک گذشته فاصله بگیرند و به خلق داستانهایی با روایت متحولانه بپردازند و جهان‌بینی خاص خویش را به نمایش بگذارند.
- زمان روایت بعنوان یکی از عناصر اصلی روایتگری، بیشتر مورد توجه نویسندگان قرار گرفته، بگونه‌ای که به کمک آن و براساس تغییراتی که در نظم خطی آن ایجاد میکنند، پیرنگ و شکل مطلوب و پیچیدهٔ داستانی خود را بنا میسازند.
- وجوه تفاوت در دو رمان «ام سعد» و «تماماً مخصوص» در تداوم روایت تکرار و بسامد، نمایش صحنه قابل رویت است و وجوه تشابه این دو رمان در نظم یا زمانمندی روایت، لحن و آوا مشهود است.

**روش تحقیق:**

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی بر آن شده که با تکیه بر رویکرد ژنت در روایت‌شناسی و با بررسی ساختار روایت، کانونهای روایت، فاصلهٔ روایت با بیان روای و انواع وجه و لحن به کار رفته در رمانهای ام سعد و تماماً مخصوص به تحلیل متن روایی بپردازد.

## ۲- رمان

رمان مهمترین و معروفترین شکل تبلوریافتهٔ ادبی روزگار ما میباشد. رمان با دنکیشوت اثر سروانتس (نویسنده و شاعر اسپانیایی) بین سالهای ۱۶۰۵ تا ۱۶۱۵ متولد شده است و با رمان شاهزاده خانم کلو نوشته مادام دولافایت (نویسندهٔ فرانسوی) و رمانهای آلن رنه لوساژ (نویسندهٔ فرانسوی) بخصوص اثر مشهورش ژیل بلاس پایه‌گذاری شده است و با رمانهای نویسندگانی چون دانیل دفو (نویسندهٔ انگلیسی) و ساموئل ریچاردسن (نویسندهٔ انگلیسی) و هنری فیلدینگ (نویسندهٔ انگلیسی) و والتر اسکات (نویسندهٔ اسکاتلندی) مرحلهٔ تکاملی خود را گذرانده است (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۳۲).

منتقدان ادبی دوران باستان و قرون وسطی و عصر رنسانس، رمان را هنری مهم نمیدانستند و خیلی به آن اهمیت نمیدادند، اما در عصر جدید، مقام و اهمیت رمان به جایی رسیده که اگر بخواهید ماهیت رمان را بطور کامل توضیح دهید از بیان این امر عاجزید. اصطلاح رمان دو معنا دارد: ۱- معنای عام و ۲- معنای خاص. در معنای عام شامل همهٔ شکلهای داستان منثور بلند است که بر تخیل و افسانه تکیه دارد و قصد آن بیشتر لذت دادن به خوانندهٔ اثر میباشد. در معنای خاص به شکلی از همان داستان منثور بلند گفته میشود که در اوایل قرن هجدهم در اروپا به وجود آمد. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۲۱-۲۳)

گزاره‌های رمان برخلاف گزاره‌های شعر حماسی و رمانس از سرشتی تقریباً عام برخوردار نیست. رمان، زندگیهای خاص شخصیتهای خاص را در شرایط زمانی و مکانی مخصوص به آنها را به تصویر میکشد. با وجود این، رمانهای بزرگ از طریق همین زندگیهای خاص شخصیتهای خاص، به سرچشمهٔ احساسات میرسند که در کل انسانیت - در مردگان و زندگان- مشترک است و از این رو میتوان گفت که از سرشتی عام برخوردار است. (ایرانی، ۱۳۸۰: ۵۴) شکل داستانی رمان در طول قرن هفدهم بتدریج پدید آمد و در اوایل قرن هجدهم هویت مستقلی پیدا کرد. رمان از بین طبقات اجتماعی بیشتر با طبقهٔ متوسط سر و کار دارد؛ زیرا اولاً خود رمان‌نویسان بیشتر از همین طبقه میباشند، ثانیاً موضوع بیشتر رمانها مربوط به این طبقه است و ثالثاً خوانندگان بیشتر رمانها از این طبقه ظهور کرده‌اند. حامیان هنر رمان برخلاف حامیان گذشته که بیشتر شاهان و طبقهٔ مرفه بودند از طبقهٔ متوسط هستند. موضوع رمان اصولاً زندگی فرد در جامعه است. آن هم نه فردی متفاوت از بقیهٔ افراد، بلکه فردی معمولی که در میان افراد معمولی زندگی میکند. (همان: ۱۴۰-۱۴۲)

## ۳- ژنت و گفتمان روایی

اگر کلمات معنایی دارند (یا معناهایی دارند) گفتمان روایی و زبان ژنت که متأثر از ساختارگرایان روس بخصوص تودورف است که بر چگونه نگریستن به متون متمرکز شده است و به ما امکان میدهد که تصویری از چگونگی درونه شدن داستانها در داستانهای دیگر به دست می‌آوریم. و «نشانه‌های کاربردی بیانهایی که آگاهی روای از مخاطب و میزان جهت گیراش را و همچنین نحوهٔ کاربست آن در متون ادبی را بطور فشرده به خوانندگان

بشناساند.» (تودورف، ۱۳۸۲: ۷). او داستان را زنجیره‌ای از حوادث میداند که بوسیۀ راوی به خواننده منتقل میشود که میتواند آن آوای متنی را با «گوش ذهن» خود بشنود، درست همانطور که قادر است کنش داستان را با چشم ذهن ببیند، و بیانهای ذهن، عقاید، باورها، علایق، ارزشهای راوی، جهتگیریهای سیاسی ایدئولوژیکی و نگرش او را به مردم، رویدادها نشان میدهد و «زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرفهایی انجام میدهد و زمانمندی را نیز با توجه به این جابجایی تنظیم میکند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

در نظریۀ روایت‌شناسی ژنت، پنج مفهوم اصلی حضور دارد که از آنها در گفتمان روایی استفاده میشود. این پنج مفهوم عبارت از:

۱- نظم: بیان منطقی و زمانمندی داستان است، که حوادث و وقایع را پیش‌بینی میکند، و گاه همان حوادث و وقایع پیشی گرفته که در بخش زمان روایت مورد بررسی قرار میگیرد و به بررسی نظم زمانی در روایت میپردازد.

۲- تداوم روایت: که نشان میدهد کدام رخدادها یا کارکردهای داستان را میتوان گسترش داد، یا حذف کرد. منطق روایت در این مورد با صراحت و قدرت بیشتری آشکار میشود. تا حدودی میتوان قاعده‌ها و ضابطه‌هایی را یافت که در چه مواردی داستان را با شرح دقیق و بیشتری باید آورد، کجا سرعت میگیرد، کجا آرام میگیرد.

۳- تکرار یا بسامد: که به تعداد روایت رخدادی در رمان میپردازد. با توسل جستن به نقل مکرر که یک رخداد تنها یک بار روی نمیدهد، بلکه ممکن است دوباره روی دهد یا تکرار شود، «میان قابلیتهای (تکرار) رخدادهای روایت شده (داستان) و گزاره‌های روایی (متن) نظام روابطی شکل میگیرد» (ژنت، ۱۳۹۸: ۸۰).

۴- حالت یا وجه: فاصله روایت با بیان روای را توصیف میکند، که زنت بحث خود را با تقسیم‌بندی افلاطون از انواع روایت آغاز میکند که چهار دسته است: دسته نخست، داستانهایی که راوی در آنها بعنوان راوی و شخصیت حضور ندارد. دسته دوم، داستانهایی که راوی در آنها بعنوان حضور ندارد، ولی بعنوان شخصیت حضور دارد. دسته سوم، داستانهایی که در آن راوی حضور دارد، اما بعنوان شخصیت حضور ندارد. دسته چهارم، داستانهایی که راوی در آنها هم بعنوان راوی حضور دارد و هم بعنوان شخصیت حضور دارد.

۵-آوا یا لحن: به بحث با محاسبات روای یا روایت، از دیدگاه موقعیتهای زمانی-مکانی میپردازد. ژنت با تمرکز بر روایت‌شناسی در سطح گفتمان روایت را، با توجه به پنج اصل یادشده با پیروی از الگوی دستور زبان در سطح جمله، با سه عنصر زمان، وجه، لحن به توصیف روابط میان جهان روایت شده، روایت در چهارچوب نموده، برای روایتگری انتخاب میکند (ژنت، ۱۹۸۰: ۱۹۰).

وجه گفتمان روایت به فضا و عواطف مربوط میشود که راوی در متن پدید می‌آورد. این فضاسازی برای تأثیرگذاری عاطفی بر خواننده و روایت شنو ایجاد میشود. ازطریق ایجاد فضا و عواطف است که خواننده را با خود همراه و همسو میکند. در بررسی متن از منظر وجه سه وجه ادراکی، روانشناختی و ایدئولوژیک مورد تحلیل قرار میگیرد. هنگام بررسی وجه روایت به مقولۀ کانون‌شدگی و کانونگری پرداخته میشود و کانونیگری نیز پرداخته میشود؛ زیرا فاصلۀ راوی با متن و میزان حضور او در عمل روایتگری اهمیت زیادی دارد.

کانون‌سازی و کانون‌شدگی از منظر گفتمان روایت میان کانونی‌گر و کانون‌شدگی تفاوت وجود دارد. کانونی‌گر میتواند روای باشد و کانونی‌شدگی عملی است که کانونی‌گر در روایت انجام میدهد، کانونی‌شدگی توجه به گفته‌های شخصیت داستان است، یعنی کانونی‌گر و کانونی‌شدگی دو عمل جدای از هم هستند. فاعل (کانونگر) با ادراک خود به داستان جهت میدهد، حال آنکه مفعول (کانونی‌شده) چیزی است که کانونی‌گر مشاهده میکند و سپس آن را برای مخاطب بازگو میکند (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

یکی از مواردی که در کانون‌سازی دارای اهمیت است، مسئلهٔ انتخاب واژه‌هاست که موجب میشود تا فاصلهٔ بین کانونی‌گر و شخصیت کانونی‌شده مشخص شود. ژنت سه نوع کانونی‌سازی را مطرح میکند، «کانونی‌سازی صفر» در این حالت، راوی با نفوذ به ذهن شخصیتها، خواننده را از افکار و احساسات آنها آگاه میسازد.» «کانونی‌سازی داخلی» در این حالت ذهنیات یکی از شخصیتها چهارچوبی برای روایت است و روایت صرفاً بر مبنای ذهنیات همین شخصیت برای خواننده قابل درک است.

«کانون‌سازی خارجی» در این حالت رفتار و گفتار شخصیتها برای خواننده به نمایش گذاشته میشود، بدون آنکه افکار و احساسات درونی آنها بازگو شود.

«وجه ادراکی گفتمان روایی» این جنبه به ادراکات حسی میپردازد. ادراک (بینایی، شنیداری، بویایی) از طریق دو مختصهٔ مکان و زمان شکل میگیرد. شیوهٔ ادراک کانونی‌گر از زمان و چگونگی تحلیل آنها به روایت وحدت میبخشد و از طریق همین فضاسازی زمانی و مکانی است که روایت شکل می‌گیرد.

«وجه روانشناختی» جهتگیری عاطفی و ذهنیت کانونی‌گر نسبت به حوادث و رخدادها بررسی میشود. این وجه دو مؤلفهٔ شناختی و عاطفی کانونگر را نسبت به کانونی‌شده نشان میدهد، و میزان دانش، حدس و گمان و خاطرات کانونی‌گر مطرح میشود و ازطریق آن بر به دانش دیگر کانونی‌گرها نیز دسترسی پیدا میکنیم.

«وجه ایدئولوژیک» این وجه از روایت به بررسی ایدئولوژی و جهان‌بینی کانونی‌گر میپردازد و براساس برخی از واژه‌ها و جمله‌هایی که در متن وجود دارد میتوان این ایدئولوژی را دریافت. نظریات ایدئولوژیکی کانونی‌گر را میتوان ازطریق رفتارهای او نیز فهمید. برای دستیابی اندیشهٔ کانونی‌گر را باید مترصد زمانی بود که آشکارا جهان‌بینی خود را مطرح میکند. برخی از روایت‌شناسان عقیده دارند برای دستیابی به جهان‌بینی راوی بهتر است ساختار وجهی متن را مورد بررسی قرار دهیم (فالر، ۱۳۹۹: ۱۶۸).

### ۴- تحلیل رمان «ام‌سعد»

رمان ام سعد در سال ۱۹۶۹ منتشر شد، که روایت داستان آوارگانی است که در سرزمین دیگر در کنار یکدیگر اجتماع کرده‌اند، هرچند از طبقات مختلف جامعه هستند ولی تصویر مبارزه و اندیشهٔ اجتماعی آنان یکی است. این رمان، داستان پنج شخصیت اصلی «ام سعد»، «پسرعموی ام سعد»، «فرزند ام سعد»، «کدخدا» و «ابوسعد همسر ام سعد» است که تحولات مثبت پس از شکست ۱۹۷۶ م را بیان میکند که از اردوگاه فلسطینی و خانهٔ «پسرعموی ام سعد» که نویسنده و صاحب قلم است، رقم میخورد. موضوع اصلی شخصیت مادری و زنی به نام «ام سعد» که روستایی و ساکن اتاقی در اردوگاه پناهندگان میباشد، وی رمز خستگی‌ناپذیر مقاومت و کار در خانهٔ مرفهان برای گذراندن زندگی خویش را انتخاب کرده است. و دو فرزند ام سعد به گروه فدائیان پیوسته‌اند.

و پسرعموی ام سعد با او همفکر است که سرانجام وطن خود را آزاد خواهند کرد ... «پسرعمو» یا راوی ام سعد را نماد «ملت و مدرسه» معرفی کرده که دربارهٔ انقلاب و پیروزی و انگلیسها و یهود حرف میزند، زن متفاوت فلسطینی وارد عمل و مقاومت میگردد، دیگر آن چهرهٔ زن سنتی عرب فلسطینی را ندارد ... او زنی که همصدا با مردان برخاسته، ناامید نیست، با اراده است مادری که حقیقت را در اندیشهٔ خویش دیگر تحلیل کرده است، اما کدخدا آن شخصیت دیگر رمان که در مقابل ام سعد و فرزند ام سعد قرار میگیرد، آنگاه از شخصیت ام سعد فردی روشنفکر و تحصیلکرده پدیدار میشود... ام سعد آن اندیشهٔ زن فلسطینی که گردن آویزش استعاره‌ای که تبدیل به گلوله شده برای پیشبرد اندیشهٔ مردم خویش و زینت‌بخش گردن زن فلسطینی گردیده است که نشان از کلام شاعرانهٔ

نویسنده و توانایی خلق صور خیال دارد که حقیقتی در آن نهفته است. راوی یا دانای کل به خواننده در قالب عبارت مجازی این درس ارزشمند می آموزند که «ام سعد از دیرباز به من آموخته است که انسان تبعیدی چگونه سخن و واژگان خویش را در بر میگیرد و چنان آن مفردات را در زندگی خود فرو میکند که تیغه خیش را در زمین» (کنفانی، ۱۳۶۱: ۳۳). ادبیات کنفانی در ام سعد ادراکی تازه از زبان و ادبیات عرب که با بافت فرهنگی همگون دارد، به خواننده القا میکند زبان این داستان کیفیتهایی متفاوت دارد: دمی ساده و بدوی. دمی دیگر انباشته از تمثیل و استعاره است.

ام‌سعد کنفانی یک زن اسطوره‌ای که توسط نویسنده خلق شده و ریشه در زندگانی سرزمین خویش دارد نیرومند، سلحشور، صبور، ده برابر دگران شرایط را در رنج و کار میگذراند تا برای خودش و فرزندانش لقمه نان پاک به دست آورد در حالیکه در ابتدای رمان نویسنده او را زنی واقعی معرفی میکند ... واقعی بودن این تنه درخت پیر ام‌سعد تا پایان رمان توسط راوی حفظ میشود. راوی از فضایل ام‌سعد مینویسد ... اعرفها سنوات. تشکل فی مسیره ایامی شیئاً لاغنی عنه (کنفانی، ۱۳۹۷: ۲۱). «سالها است که او را میشناسم در گذر روزگاران او موجودی است که هرگز از او بی نیاز نمیشوم» عناصر فرهنگ بومی ام‌سعد و ارزشهای آن حفظ شده که راوی به او نیاز دارد و بعنوان یک ترکیب فرهنگ بکر و پایدار ام سعد چهره‌ای دوگانه ندارد که مسخ شده باشد او نهادها و نشانه‌های فرهنگ مقتدر عرب فلسطینی است که فرهنگ سلطه‌گر را به چالش میطلبد، آن را میتوان در این عبارت مشاهده کرد ... حین تدق باب البیت ... تفوح فی راسی رائحه المخیات بتعاسها و صمودها العریق، ببوسها و آمالها (کنفانی، ۱۳۹۷: ۲۱). «آنگاه که بر در میکوبد ... در سر من بوی اردوگاه‌ها، با بدبختیها و پایداریهای ریشه‌دارشان با بیچارگیها و آرزوهایشان افشانده میشود.» «ام‌سعد» سنبل مهر است آنجا که راوی میگوید ... وقامت، ففاض فی الغرفه مناح من البساطه. بدت الأشیاء اکثر الفه (کنفانی، ۱۳۹۷: ۲۴). «برخاست و برخاستنش فضایی از سادگی افشانده شد. به نظرم رسید که همه چیز مهربانتر شده است.»

ام‌سعد در اردوگاه با توجه به مهاجرت دستخوش تحول میشود. مفهوم وطن نیز بتدریج معنایی گسترده‌تر مییابد، نمادی ریشه‌دار و محکمی از وطن در اندیشهٔ ام‌سعد و پسرعمو نقش میبندد و این حرکت به سوی پویایی است. این مهاجرت اجباری برای ام‌سعد نشانگر تجربه است و به همین دلیل شخصیت «ام‌سعد» در رمان اعتبار شایسته‌ای یافته الگوی تثبیت شده فرهنگ جدید عرب فلسطینی که از باید و نباید گذر کرده و در چهارچوبهای متفاوت زندگی فردی و اجتماعی خود را با هویت شفاف بازجسته است. دیگر حتی به طلسم اعتقاد ندارد ام‌سعد میگوید: اننی اعلقه منذکان عمریم عشرنشین، ظللنا فقراء، وظللنا نهتری بالشعل، وتشردنا، وعشنا هنا عشرین سنه. حجاب؟ هنالک اناس ینتفعون بالضحک علی الحی الناس! (کنفانی، ۱۳۹۷: ۶۶). «از ده سالگی آن را بر سینه می‌آویختم، همچنان جان میکندیم، بعدها ما را از سرزمینمان بیرون راندند، و بیست سال اینجا زندگی کردیم. طلسم؟ آدمهایی هستند که با خندیدن به ریش دیگران سوداگری میکنند!»

راوی به مخاطب این معنا و هدف نهایی را از متن رمان «ام‌سعد» میدهد که اندیشه‌های آرمانگرایانه میتواند تحول حقیقی زیستن را رقم بزند چون نویسنده با مضمون و فرم نوشتاری رمان خویش آن را بازنمایی کرده است، قالب روایتی کنفانی ساده، متعهد، و همچنین از سبک زیبایی شناختی بسیار بهره گرفته و در محتوای آن میتوان تکنیک جریان سیال ذهن را روایت کرد، که همه طیفهای روحی و جریانات و مشغله‌های ذهنی قهرمان در آن داستان مطرح شده است.

**۵- زمان روایت در رمان ام سعد براساس نظریهٔ «زمان» ژنت**

در ادبیات روایی، زمان در درخشش داستان و متن معنا پیدا میکند. برای هر روایت، زمانی که نویسنده بهره میبرد حتمی و یقینی است، نویسنده با استفاده از عنصر زمان اندیشه و سبک هنری خویش را خلق میکند، و ژنت نخستین کسی است که بطور کامل به جنبه‌های زمان در روایت داستان‌نویسی به زمان معتقد بود و بر همین اساس به جایگاه و کارکرد زمان در رمان ام‌سعد میپردازیم.

۱- زمان تقویمی در رمان «ام‌سعد»

کنفانی برای سامان دادن به زندگی شخصیتهای داستان خویش از زمان تقویمی بهره جسته است ... لقد ذهب سعد ولکنهم أمسکوه، ومنذیومین کنت اعتقدانه یحارب. هذا الصباح عرفت انه کان محبوساً (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۲). «سعد رفت اما او را گرفتند، دو روز بود که فکر کردم دارد میجنگد امروز صبح فهمیدم که زندانی بوده» زمان زندانی گردیدن فرزند ام‌سعد دو روز قبل بود که راوی آن را در قالب عبارت زمان تقویمی ذکر کرده است. حال راوی در این بند به زمان تقویمی زیستن ام‌سعد در «غبسیه» و «اردوگاه» به این سیاق در نمونه توجه نموده است... ام سعد، المرأه التی عاشت مع اهلی فی الغابسیه سنوات لایحصیها العد، والتی عاشت، بعد، فی مخیمات التمزق سنوات لاقبل لاحد بحلمها علی کتیفه (کنفانی، ۱۳۹۷: ۲۱). «ام سعد، زنی که سالیان بیشماری با خانواده‌ام در (غبسیه) زندگی کرده، و از آن پس نیز در اردوگاه‌های وحشت، سالیانی را زیست که هیچکس حاضر نبود بار آن را بر شانه بکشد.» راوی در مشاهده دگر زمان تقویمی مبارزه ملت فلسطین و سن فرزند ام‌سعد را ذکر میکند ... و الآن انفتحنا فجاه فطار من بینها العصفور الذی کان هناک عشرین سنه (کنفانی، ۱۳۹۷: ۲۲). «و اکنون این دستها یکباره از هم باز شدند و گنجشکی که بیست سال تمام آنجا بود، از میانشان پر زد و رفت.»

راوی یا پسرعمو با به کار بردن ۱۹۴۸ برای خواننده سالی را مشخص میکند، که تداعی‌کنندهٔ جنگ است ... اخذت ام‌سعد تتذکر، یومها، ایاماً بدت بعیده، وتحدثت عن رجل ... تراه قتل فی ۱۹۴۸، أم بعد ذلک؟ انها لاتذکر بالضبط (کنفانی، ۱۳۹۷: ۴۷). «در همان روز ام‌سعد روزهایی را به یاد می‌آورد که حال بسیار دور مینمودند، از مردی ... راستی در سال ۱۹۴۸ کشته شد یا پس از آن؟»

۲- زمان حسی-عاطفی شخصیتها در رمان «ام‌سعد»

احساس روانشناسانه: شخصیتها را در موقعیتهای قرار میدهد و عواطفی چون شادی و لذت، اندوه و اضطراب و انتظار و دیگر احساسات ناراحت‌کننده کشش زمانی را طولانی میکند ... ولقت لنفسی لست ادری. وکنت انتظرها لأتعلم شیئاً، فوراء ظهورنا تراکمت دروع الجنود المحطمه فوق الرمل المهجور، وشقت طوابیر الناز حین مسافات جدیده. کنت أسمع هدیر الحرب من الرادیو، و منه سمعت صمت المقاتلین (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۰). «به خود گفتم: نمیدانم و گمان میکردم که او هم چیزی نداند چرا که در پس ما، زره‌های درهم‌کوبیده سربازان، بر شنهای محجور بر هم تلمبار شدند، و گردانهای کوچندگان و مهاجران، مسافتهای تازه‌ای را پشت سر گذاشتند. و سکوت رزمندگان را هم، از رادیویی که، پشت من، روی میز نشسته است.» راوی دشواری جزئیات خطوط زندگی را درک و ارزیابی میکند.

راوی برای آنکه احساس انتظار ام‌سعد را از زندانی گردیدن فرزندش را در مقابل کدخدا نشان دهد، چنین تصویرسازی میکند ... ذهب المختار لیری. مرعلی فی الصباح و قال لی: لاتخافی یا ام سعد. ساعود لک به. الاهبل، یعتقدان هذا ما اریده ... الاهبل، یعتقد ذلک ما یریده سعد. اتعرف؟ سیعود المختار فی اللیل و یقول لی: ابنک ولدشقی، اخرجته من الحبس فهرب منی نحوالجبل و قطع الحدود .... - یقطع الحدود إلی این؟ وبدا لی انها اشارت

بذراعها الی جهه ما، ثم ارتدت الذراع کانما من تلقائها، (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۳). «کدخدا رفت ببیند. صبح پیش من آمد و به من گفت: ام‌سعد، نترس. او را پیش تو برمیگردانم. ابله! خیال میکند من این را میخواهم ... ابله خیال میکند سعد این را میخواهد. میدانی؟ کدخدا شب برمیگردد و به من میگوید: فرزند تو پسر کله‌شقی است. او را از زندان درآوردم، اما او از پیش من گریخت و به کوه زد و از مرز گذشت ... با دستش به سویی اشاره کرد، بعد بی‌اختیار دستش را عقب کشید.» ترس و لرز ام‌سعد، را آن هنگام که فرزندش به گروه فدائیان پیوسته بود، راوی در هنگام روایت صحنه چنین بازگو میکند ... وتشفت کیفها بمریولها ... و دنت منی تقول: - اتعتقد ذلک حقاً؟ اتعتقدانه من غیر المفید ان اذهب الی رئیسه هناک و اوصیه به؟ و تحیرت قلیلاً، مستشعرهٔ التمزق ینهکها، (کنفانی، ۱۳۹۷: ۲۶، ۲۵) «و دستهایش را با پیشبند پاک کرد ... به من نزدیک شد و گفت: اگر آنجا پیش رئیس او بروم و سفارشش را بکنم بی‌فایده است؟ لحظه‌ای متحیر ماند احساس میکرد که وحشت و اضطراب او را از پای درمی‌آورد.» تک‌گویی درونی: همان حدیث نفس که در ذهن شخصیتها شکل میگیرد. در تک‌گویی درونی شخصیتها، بدون دخالت راوی، آنچه را که میخواهند می‌اندیشند و راوی تنها نویسنده و یا بازگوکنندهٔ این ذهنیت است، و گاهی این تک‌گوییها متفاوت به صورت درآوردن یک صور خیال از تفکرات شخصیتهای خود با ضمیر اول شخص میباشد ... اخذت تدور حول نفسها، تشیر الی کل شی، و اخذت احصی الاشیاء التی اشارت الیها الذراع السمراء: المکتبهٔ و المقعد و الاطفال و الزوجه و صحن الطعام وانا (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۳). «ام‌سعد شروع کرد به دور خودش چرخیدن، به همه چیز اشاره میکرد، من شروع به شمردن چیزهای کردم که دست سبزه او به آنها اشاره میکرد: میز و صندلی و کودکان و همسر ظروف غذا و من.»

در تک‌گویی ذکرشده، راوی ذهن شخصیت موردنظر را میخواند و آنچه در ذهن او میگذارد، برای خواننده روایت میکند. بار دگر نمونهٔ از این تک‌گویی «پسر عمو» از «ام‌سعد» که اشتیاق دوری فرزند خویش را در دل داشت، و حال او را چنین توصیف میکند ... جلست، وتنفست الصعداء مثلما یفعل الانسان حین پریدان یهیل علی الغیوم السوداء فی صدره هواءاً نقباً (کنفانی، ۱۳۹۷: ۳۰). «نشست، و از ته دل آه کشید، مثل آدمی که میخواهد هوای پاک را بر ابرهای تیرهٔ درون سینه‌اش بنشاند.»

**-طول یا تداوم زمان روایت**

گاهی مقطعی کوتاهی از زمان آنقدر سرشار از رویدادها و وقایع است که چند صفحه را مختص به آن میکند، از نظر ژنت باعث ایجاد شتاب مثبت روایت میشود و گاهی شامل شتاب منفی روایت میشود که در چهار حالت رخ مینماید.

حالت اول همسانی: زمان طرح‌شده با زمان واقعی مطابقت دارد. و یک دلیل دیگر این همسانی انتخاب کانون‌شدگی خارجی است که راوی فقط گفتگوهای بین شخصیتها را بیان میکند تا حوادث و اعمال صحنه را برای روایت شنو بازگو نماید. زمانی که افندی وارد خانه ام‌سعد میشود. نویسنده صحنه را بصورت گفتگویی بین ام‌سعد و افندی می‌آراید و تمامی حالات چهره این دو نفر و گفتگوهای آنها را برای خواننده نقل میکند ... کان قد اعتادان یمر علیها کل یوم، فی ابکر الصبح، ویسال عن سعد: هل عاد؟ سمعنا انه جاء. اکتبی له ان یعود. و فی کل مرهٔ کانت ام سعد تنظر الی الافندی صامتهٔ ولاتقول شیئاً. جاءها ذلک الصباح و کان قد قرر شیئاً وقف هنیهۀ ثم سال: اهذا هو سعد؟ و أخذ یشیر الی صورهٔ معلقهٔ علی الحائط بدبوس، کان سعد فی تلک الصورهٔ وجهاً ضاحکاً تحت شعر غزیر مجعد و غیرممشط، و احست ام سعد بخطر داهم، و تحت وطاهٔ شعور غامض قفزت الی الجدار فانتزعت الصورهٔ و

دستها فی الصدر. وقف الافندی متحفزاً لحظهٔ، خطوهٔ واحد فحسب (کنفانی، ۱۳۹۷: ۶۳). «مرد عادت کرده بود که هر روز، صبح زود، به دیدن ام‌سعد بیاید و سراغ سعد را بگیرد: «برگشته؟» «شنیدم که آمده»، «بنویس برگردد»، و هر بار ام‌سعد خاموش به افندی نگاه میکرد و چیزی نمیگفت: آن روز صبح آمد، انگار خیالی داشت، لحظه‌ای ایستاد، بعد پرسید، ببینم، این سعد است؟ و به عکسی که روی دیوار سنجاق شده بود اشاره کرد. در آن عکس، سعد، چهره‌یی خندان بود در زیر انبوه موهای مجعد شانه نشده یکباره احساس خطر کرد، و پوشیده در احساس مرموز، به سرعت خود را روی دیوار افکند و عکس را کند و در سینه پنهان کرد. افندی، آماده حمله، آنگاه به جلو گام برداشت.»

حالت دوم گستردگی: در این حالت زمان روایت از زمان رویداد طولانیتر میشود و زمان تا شروع کنش بعدی از جریان بازمی‌ایستد؛ در این حالت بین طول زمانی دو بخش از روایت، که از آن بعنوان دامنه یا اندازه یاد میشود، زمان حال اخلاقی به وجود می‌آید که دربرگیرندهٔ کلی‌گوییهای راوی است و عمدتاً راوی در این زمان سخن میگوید بعنوان مثال در رمان «ام‌سعد»، در بخشی از داستان «ام‌سعد» با افندی درگیر میشود. راوی برای آنکه صحنه را بخوبی در ذهن خواننده مجسم نماید از توصیف طولانی بهره گرفته است ... ما هذا العقد یا ام سعد؟ - کانت الحلیهٔ التی ترکها سعد لها قد قفزت من تحتها ردائها حین دست الصورهٔ فی صدرها، و اخذت تهتز فوق ثوبها المبرقش. ذلک کان ما ابقاه لها سعد حین زارها آخر مرهٔ، سلسلهٔ من المعدن تنتهی برصامهٔ مدفع رشاش، مثقوبه قرب قاعدتها النحاسیهٔ و مفرغهٔ من بارودها (کنفانی، ۱۳۹۷: ۶۴). «این گردنبند چیست؟ ام‌سعد؟ - گردنبندی که سعد به او داده بود، به هنگام فرو بردن عکس در سینه از زیر پیراهن بیرون پریده بود و روی پیراهن رنگارنگش تکان میخورد. این همان چیزی بود که سعد در آخرین دیدارش به او داده بود. زنجیرهٔ فلزی که به گلولهٔ مسلسل منتهی میشد که نزدیک پایهٔ مسیش سوراخ و باروتش خالی شده بود.» راوی در اندیشه روایت‌شنو درگیری «افندی» و «ام‌سعد» را با صحنه‌پردازی که خلق میکند طولانیتر جلوه میدهد تا خواننده بهتر شرایط ام‌سعد را در اردوگاه مجسم کند. در توصیفی دیگر راوی حالت «ام‌سعد» و «افندی» را اینچنین گسترده‌تر بازنمایی میکند ... و کانت اصابعها متمسکهٔ، لاتزال، بالرصامهٔ المتدلیهٔ من السلسهٔ علی صدرها، و تحت ثوبها احست بالدفء ینبعث من صورهٔ سعد، و صار الافندی الآن فی جههٔ الباب، ولکنه توقف عند النافذهٔ الصغیرهٔ المفتوحهٔ فی الجدار، و رفع من علی رفها الخشبی حزمهٔ قماش صغیرهٔ مثلثهٔ و ملوتهٔ و مربوطه الی خیط سمیک، واخذ یلوح بها بین اصابعه (کنفانی، ۱۳۹۷: ۶۵). «انگشتهای ام‌سعد همچنان به گلوله پیوسته به زنجیر سینه‌اش چسبیده بود. در زیر جامه، گرمایی را که از عکس سعد برمیخواست حس کرد. اکنون افندی در سمت در قرار گرفته بود. در کنار پنجره باز کوچک دیوار ایستاد، و از روی رف چوبی آن تکه پارچه کوچک سه‌گوش رنگی را که به نخی کلفت بسته شده بود برداشت و همچنان آن را در میان انگشتان خود تکان میداد.» عمل تکان دادن انگشتان افندی نشانه تهدید برای «ام‌سعد» و مقاومت مردم اردوگاه و فدائیان بود. این توصیف صحنه‌ها توسط نویسنده گستردگی زمان را نشان میدهد، تا زمان برای خواننده قدری طولانیتر و شخصیت افندی را بیشتر معرفی کند.

حالت سوم فشردگی: نویسنده با استفاده از حذف برخی توصیفها زمان روایت را برای خواننده کوتاه میکند. فشردگی زمان از دیدگاه ژنت بر سه پایه است:

الف: ایجاد رخنه‌های زمان همراه با اشاره: نویسنده با آوردن جمله یا سبک نوشتاری خواننده را از حذف برخی از قسمتها و حوادث داستان آگاه مینماید ... و فجاهٔ التفت رجل عجوز کان یجلس علی حافهٔ الجدار الی أبی سعد و قال له: - لوهیک من الاول، ما کان صار لناشی (کنفانی، ۱۳۹۷: ۷۲). «پیرمردی که کنار ابوسعد بر حاشیه دیوار

نشسته بود ناگهان برگشت به او گفت: «اگر از اول اینطور بود، این بلاها به سرمان نمی‌آمد.» یعنی اگر از سال ۱۹۴۸ چنین فرزندانی بودند، سرزمین ما به یغما نمیرفت.

ب: حذف پنهانی زمان: نویسنده با استفاده از تمهیدات زمانی خواننده را سرگرم امری غیرضروری میکند تا خواننده متوجه این رخنهٔ زمانی نشود. بعنوان نمونه شرایط «ام‌سعد» بعنوان یک زن و مادر تحول پیدا کرده بود، راوی فاصلهٔ زمانی این تحول بنیادی را بدون آنکه ارجاعی بدهد، طی میکند ... اما الآن فقد تغیر کل شی فجاۀ و صار اذیسمع خطوات ثمر من امام شباک کوخه الواطی، فی ذلک الممر الموحل الضیق الذی لایتسع لمرور اکثر من شخص واحد، یطل برأسه و یشرع بالحدث مع الرجل العابر، موجهاً شتی الاسئلۀ، متحدثاً عن «الکلا شینکوف» (کنفانی، ۱۳۹۷: ۷۰). «اما حالا همه چیز یکباره عوض شد: وقتی صدای پای کسی را میشنید که از جلوی پنجره کلبهٔ کوتاهش، در آن کوچهٔ پرگل‌ولای تنگ که فقط یک نفر میتوانست از آن بگذرد، میگذشت سر بیرون می‌آورد و با مرد گذرنده سر صحبت را باز و همه جور سؤال از او میکرد، از «کلاشینکف» سخن میگفت.»

ج: حذف آشکار زمان: گاهی نیز نویسنده بصورت آشکار بخشی از رمان را حذف و یا بصورت خلاصه و مختصر می‌آورد، بدون آنکه جمله‌ای بیاورد و یا تمهید دگری برای این کار بیندیشد. در این حالت زمان روایت در مقایسه با زمان واقعی کوتاه‌تر است. تحول همسر «ام‌سعد» که مدت زمان بسیاری را دربرمیگیرد، اما این زمان در رمان بسیار کوتاه، و به چند ساعت تقلیل یافته است ... فجاۀ تغیر کل شی: کف ابوسعد عن الذهاب للقهوه وصار حدیثه لاسعد اکثر لیونۀ، بل إنه، ذلک الصباح، سالها إن کانت ماتزالٍ تتعب، و ابتسم طویلاً حین رمقته متسائلۀ عن السبب، فقد کان یأتی دائماً منهکاً (کنفانی، ۱۳۹۷: ۶۹). «ناگهان همه چیز تغییر کرد: ابوسعد دیگر به قهوه‌خانه نرفت، و از آن پس با ام‌سعد نه تنها نرمتر سخن گفت، بلکه در آن بامداد از او پرسید که آیا هنوز هم جان میکند، وقتی که زن با نگاه خویش علت را جویا شد تمام چهره مرد به لبخندی گشوده شد.»

این نمادی از زمان و ترسیم‌گر زن جدید و متحولی که کنفانی بعنوان سخنگوی رسمی جبهه آزادی‌بخش فلسطین در رمان ام‌سعد خلق کرده بود.

حالت چهارم درنگ: این حالت زمانی رخ مینماید که زمان سخن در زمان داستان هیچ قرینه‌ای نداشته باشد و نویسنده آن بخشی از داستان را رها میکند و در بیشتر موارد دیگر به سراغ آن زمان نمیرود و آن بخش از روایت را بصورت ناقص رها میکند.

درنگ زمانی «ام‌سعد» آنجا که «ام‌سعد» با «پسرعمو» یا راوی گفتگو میکند و از جنگ و فرزندش میگوید و از مقاومت مردمش و یکباره ناگاه بیان خویش را از شرایط و وقایع رخدادها منحرف مینماید از ساقۀ «مو» سخن میگوید، که یک درنگ در زبان راوی است ... و سألت: و انت؟ ماذا ستفعل یا ابن العلم؟ عشرون سنۀ مضت و أمس تذکرتک و أنا أسمع فی اللیل ان الحرب انتهت، و قلت لنفسی، یجب ان أزوره، ولو کان سعد هنا لقال لی: هذه المرۀ دوره هو أن یزورنا ... فهل ستفعل؟ «ام سعد» عادت الی الغرفۀ فرفعت عرق الدالیۀ عن الطاولۀ و اخذت تتامله کانها تراه تلک اللحظۀ للمرۀ الاولی. تقول: - سازرعه، وستری کیف یعطی عنباً (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۵). «بعد پرسید: و تو؟ چکار میکنی، پسرعمو جان؟ بیست سال گذشت و شب که شنیدم جنگ به پایان رسیده است تو را به یاد آوردم، و به خود گفتم، باید او را ببینم. اگر سعد اینجا بود به من میگفت: این بار نوبت او است که به دیدن ما بیاید ... تو این کار را میکنی؟ «ام‌سعد» به اتاق برگشت و ساقۀ مو را از روی میز برداشت و چنان در آن نظر انداخت که انگار در آن لحظه برای اولین بار آن را میبینند ... گفت: «میکارمش، خواهی دید که چطور انگور میدهد.» نویسنده ادامه روایت درباره جنگ را نمی‌آورد، بلکه بخشی دیگر از روایت که تصویرسازی یک زندگی

عادی برای کاشتن ساقه مو است را بازگو میکند. راوی بخشی از روایت را بدون اینکه بار دیگر به آن بپردازند، رها میکند. و به سراغ روایت بخش دگر میرود.

**-تناوب رویدادها**

منظور از تناوب تعداد دفعاتی است که آن رخداد روایت میشود. گاهی ممکن است یک حادثه، یک بار روی دهد، و چندین بار به شیوه‌های مختلف روایت شود و گاهی امکان دارد چندین وقایع رخ دهد، اما فقط یک روایت از آنها ارائه شود. این تناوب بدین دسته تقسیم میشوند:

۱- بسامد مفرد: یعنی هر یک بار روایت برابر است با یک بار روی دادن آن در متن. در رمان «ام‌سعد» کدخدا میخواهد فرزند ام‌سعد را از زندان با راهکاری آزاد کند و راوی آن راهکار را هر بار از زبان ام‌سعد روایت میکند ... هل قال لک المختار کیف سیفک سعد من الحبس؟ - اما زلت تفکر بالمختار؟ ألم أقل لک أن لاتفکر بالمختار؟ اتعرف ماذا احدث؟ ذهب و أراد أن یأخذ من کل واحد منهم توقیعاً علی ورقهٔ یتعهدون فیها أن یکونوا اوادهم، ولکنهم رفضوا و طردوه. من هم؟ - سعد ورفاقه. قال لی المختار انهم ضحکوا علیه، و ان سعد ساله؟ شو یعنی أوادم؟ قال المختار انهم کانوا محشورین فی زنزانهٔ و انهم اخذوا یضحکون جمیعاً، و إن شخصاً لایعرفه کان بینهم قال له: اوادهم یعنی قاعدین عاقلین؟ فقال رجل ثالث: یعنی ناکل کف و نقول شکراً؟ و ان سعد قام و قال له: یا حبیبی، اوادم یعنی بتحارب، هیک یعنی هیک ... و رفضوا توقیع التعهد؟ - طبعاً رفضوا قالوا للمختار «راحت علیک»، وقد زعل، خصوصاً حین سالهم المختار إن کانوا یریدون شیئاً من المخیم، فقال له سعد: «سلم عالا هل یا ابنی.» فزعل لانه اکبر من سعد، من جیل ابیه، و قال لی ان سعد لم یحترمه، و انه قال له «یا ابنی» کانه ولد... (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۷-۱۶-۱۵). «کدخدا به تو گفت چطور میخواهد سعد را از زندان آزاد کند؟ هنوز هم داری به کدخدا فکر میکنی؟ - به تو نگفتم که به کدخدا فکر نکن؟ میدانی چه شد؟ ... رفته بود از هر کدامشان روی ورقه‌ای امضا بگیرد که تعهد بدهند دیگر آدم بشوند، اما آنها این پیشنهاد را رد کردند و او را بیرون راندند. کیها؟ - سعد و دوستانش. کدخدا به من گفت که به او خندیدند؛ سعد از کدخدا پرسید: «آدم یعنی اینکه عاقل بگیریم بنشینیم» و سومی گفت: «سیلی بخوریم و بگوییم ممنون؟» بعد سعد پا شد و گفت: «عزیزم، آدم یعنی اینکه بجنگیم، یعنی اینطور، اینطور.»

گویی سعادت و خوشبختی او را به جوش و خروش آورده بود ... و تعهدنامه را امضا نکردند ... به کدخدا گفتند «چه لقمه‌ای را از دست دادی!» او هم قهر کرد، مخصوصاً وقتی که در جواب این سؤال که از اردوگاه چیزی لازم ندارند، سعد به او گفت: «به خانواده سلام برسان پسرجان.» کنایه فرزند ام‌سعد به کدخدا.

راوی و تعاملات وی در قالب گفته‌های به‌یادماندنی در سخنانی پرمغز دفاع از دیدگاه خود مبتنی بر مقاومت یک ملت آواره که راه مبارزه را برای خود برگزیده، و صدق آن ادعا با دیدگاه ژنت در بسامد مفرد قابل اثبات نموده است.

۲- بسامد مکرر: تحولی که دفعتاً یکبار محقق گردد. یک واقعه ممکن است از کلام اشخاص مختلف با دیدگاه‌ها و اندیشه‌های گوناگون تراوش شود و ممکن است توسط یک شخص با زبان متفاوت بیان شود. در رمان ام‌سعد ماجرای حالت «دستان» ام‌سعد از ابتدا روایت شده البته هر بار با بیانی تازه‌تر عنوان میشود ... و عاد ذراعها مرهٔ اخری یشیر الی تلک الحدود، و یدور فوق المکتبه و المقعد و الاطفال و الزوجهٔ و صحن الطعام و انا (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۵). «دستش بار دیگر به آن مرز اشاره کرد، و بر میز و صندلی و کودکان و همسر و ظرف و من گردش درآمد.»

و در عبارت دیگر راوی دست را چنین مینمایاند ... و یدت لی نظراتها، و هی تنتقل منی الیه، انما تمد بیننا قضبان حدید تعجز کفای عن هزها (کنفانی، ۱۳۹۷: ۱۸). «نزد خود گمان کردم که نگاه‌های او، همچنانکه از من به آن مینگریست چون میله‌ای آهنین است که دستهای من از تکان دادنش عاجز است.» این بسامد استدلال راوی برای ترویج و جلب خواننده و توجه به جنبهٔ زیباشناسانه‌ی اثر و شگردهای بسامد مکرر که یا جملات و کلمات معمولی بیان شده‌اند و آن هم هر بار با بیانی تازه روایت میشود.

۳- بسامد بازگو: راوی در متن خویش حوادث و رخدادهایی که از اهمیت کمتری در پیشبرد روایت دارد، حذف میکند. در رمان ام‌سعد روی شخصیت لیث تکیه نشده است فقط یک بار روی آن تأکید شده است ... لذلک یرید سعدان یمنع ذلک، هل عرفت الآن، إنه یرید الایجعل من لیث فضلاً آخر... (کنفانی، ۱۳۹۷: ۵۵). «به همین جهت سعد میخواهد جلوی این کار را بگیرد و حالا فهمیدی، نمیخواهد از لیث فضل دیگری درست شود.» ام‌سعد اینجا پسرعمو را مخاطب قرار می‌دهد که از شخصیت لیث که در روزگار ام‌سعد است فضل دیگر ساخته نشود که مانند فضل قربانی شود. در پایان پسرعمو را خطاب قرار میدهد ... فلماذا لاتقوله انت الآن، انت تعلمت من المکتب و المدارس، لماذا لاتقوله لاهل لیث؟ (کنفانی، ۱۳۹۷: ۵۶) «... حالا چرا تو نمیگویی، تو که از کتابها و مدرسه چیز آموخته‌ای، چرا این را به خانواده لیث نمیگویی؟» راوی اینگونه این مناقشه را در فصل ششم به پایان خویش هدایت میکند. نبوغ کنفانی در امر سبک نوشتاری به سوی دگر شدن در واژگان، و معانی عناصر خیال و وحدت بیان و سوژه‌گزینی متفاوت آن هم به سوی چشم‌انداز متفاوت حرکت نمود و نثر روایی را خلق کرد، که پس از وی در آثار سایر نویسندگان ادبیات مقاومت عرب فلسطینی پیشرو تبلور یافت، و موج نویسندگی نوین را پدیدار کرد.

### ۶- تحلیل رمان «تماماً مخصوص»

تماماً مخصوص معروفی نشان از مرد آرمان‌خواه شرقی است که از سرزمین خویش مهاجرت کرده و در گوشهٔ عزلت را شیوهٔ خود ساخته هر چند سرچشمهٔ غنای روحی و معنوی «عباس» شخصیت داستان بسیار است اما گوشه‌گیری نقص او میباشد که عامل نوشتن چنین مطالبی در رمان میشود: «ساعت ماشین از کار افتاده بود؛ عقربه‌ها آمده بود روی صفر، و من هر چه میرفتم به جایی نمیرسیدم. هراس و اضطراب در جمجمه‌ام تاب میخورد دَوران برمیداشت، و روی ساعت نُه شب کلید میکرد» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۶۳). عباس به ورطه پوچی در دیار غربت رسیده است. احساس بی تعلقی تقابلهای رایج میان شرق و غرب و مهاجر بودن، بومی نبودن این شیوه نوشته از منظر فکری وی هویدا میگردد. گاه لحن ناملایم دارد زیرا از غرب انتظارات خاص میطلبد. آنجا که میگوید: «نور چراغ ماشین مثل لاشه سفیدی از زیر ماشین رد میشد، از روی تصویرم میگذشت و مرا دو نیم میکرد» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۶۳). عباس گاه ادراک انسانی را از هستی طلب میکند که دیگر آینده‌ای برای خود مجسم نمیکند و روزهای زندگی را با مرور گذشته سپری میکند و تصویرهای معطوف به مرگ با استعاره‌های مخصوص به خود در متن رمان آشکارست مانند «هنوز دنبال بهانه یا حادثه‌ای میگشتن که سفر ناتمام بماند».

«مثل پدرم، مثل خودم، مثل پری، مثل یانوشکا، مثل خوابهایی که ناتمام مانده و من هرگز نفهمیدم بقیه‌اش کجا طی میشد ....» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۸۲).

در اندیشه روای تفکر انتقادی غرب با حکمت شرق در این رمان در هم می‌آمیزد. عباس کسی که نظاره‌گر وقایع تاریخی و اجتماعی میماند، تماشاگر میرایی در زندگانی خویش است، حتی گاه نمیتواند خود را از این ورطه نجات دهد. در جستجوی آرمان شهری دیگر خیال میبافد .... معروفی یا همان عباس ایرانی بسیار گفتگوی درونی با

لایه‌های فکری خود دارد او مانند سایر داستان‌نویسان از وصف و نمایش و جریانات ذهن شخصیت اول رمان و حدیث نفس، بی مخاطب با محیط اطراف و جدال با ذهن بهره گرفته است.

### ۷- تحلیل رمان تماماً مخصوص براساس نظریهٔ زمان ژنت

نظام روایت‌شناسی با خاستگاه ساختارگرایی، نزد نظریه‌پردازان حقیقت اخلاقی و ساده نمودن تحلیل داستان با دلیل اندیشه زمان و کارکرد آن در رمان‌نویسی اهمیت خاصی دارد که جوهر ذات داستان و نیت و فلسفهٔ فکری نویسنده را نزد خواننده آشکار کرده و اهداف عنصر زمان معماری فکری وضعیت روایت نوشتار ادبی را مشخص میکند.

بر همین معیار به موقعیت و کارکرد زمان در رمان تماماً مخصوص میپردازیم.

### ۱-زمان تقویمی در رمان «تماماً مخصوص»:

زمان تقویمی در تماماً مخصوص سرآغاز تمامی رویدادها و وقایعی که با نمادی پیاپی رخ میدهد. و خواننده را با متن رمان پیوند میدهد. «ساعت هفت و نیم صبح یکی از کارکنان آشپزخانه کریشن باوئر را آویخته به درختی کنار دریاچه یافته است» (معروفی، ۱۳۹۱: ۷۰). آغاز رویدادی مهم در تماماً مخصوص با خودکشی کریشن باوئر آغاز میشود، راوی این زمان تقویمی را تداعی‌گر مرگ تدریجی و پیچ زندگی خود میداند. در جمله‌ای دکتر برنارد گفت: «موقع جنگ من پنج شش ساله بودم و برادرم سه چهار ساله، یادم هست ... بعد هم دیوار برلین کشیده شد و ما آن طرف ماندیم زیر چکمهٔ اشتازیها» (معروفی، ۱۳۹۱: ۸۴). اشاره به زمان جنگ دوم بین الملل که بین سالهای ۱۹۴۵ تا ۱۹۳۹ به وقوع پیوست و کشور آلمان کنونی گسترش‌دهندهٔ جنگ بود و پس از پایان جنگ دیوار برلین آلمان را به دو نیمهٔ شرقی و غربی تقسیم کرد. و برنارد زمان تقویمی آن را و حتی دیوارکشی برلین را در قالب این عبارت بازنمایی میکند. تعریف آندریاس اوه ناریوس از جنگ بالکان که در سال ۱۹۹۹ آغاز شده بود و آندریاس آن را در بیان خویش به اوایل قرن بیستم که بالکان قبلاً این تجربه جنگی را کسب کرده است که ریشه در صد سال قبل دارد، در عبارت نمونه آن را چنین بازگو میکند. «آندریاس که تا آنوقت ساکت نشسته بود گفت: «من اگر میخواستم جنگ بالکان را تعریف کنم یک فیلم میساختم که با این صحنه آغاز شود از طلوع آفتاب دو تک تیرانداز کنار تپه ای پشت شاخ و برگها کمین کرده‌اند با کاتیوشا و مسلسل خانهٔ روستایی کوچکی را زیر نظر دارند. نزدیک غروب خانواده یعنی مادر، یک پسر جوان، دو دختر دبستانی، وارد خانه‌شان میشوند. درکه بسته شد، خانه میرود هوا. این صحنه را میگذارم زیر تیتراژ، و بعد تعریف میکنم که داستان این کینه و نفرت صدساله چی بود» (معروفی، ۱۳۹۱: ۸۵).

### ۲-زمان حسی-عاطفی شخصیتها در رمان تماماً مخصوص

عواطف و احساس روانشناسانه: تیپ فکری شخصیتها را از نظر زمان در شرایط متفاوتی درونی و بیرونی که گاه نشاط و لذت و گاه در دو آلام و شکیبایی و دیگر عواطف در داستان طول زمانی را طویل مینماید. «ساختمان غم‌انگیزی بود، سکوت غم‌انگیز بود، از جایی موزیک پخش میشد، و صدای زنی که سوپرانو میخواند غم‌انگیز بوده دیگر چیزی یادم نمانده جز اینکه در خیابانی کثیف و غم انگیز بودیم ...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۶۹). حال و شرایط

روحی پردرد عباس در این نمونه رویت میشود، آن لحظه که به خانهٔ حکمت سبیل و آستانه درگاهش ظاهر شده بود ... دشواری زندگی در تبعید و عذابی که از آن تحمل میکرد.

احساس آلام عباس در درون و سرگشتگی او در این عبارت «ساعت حدود هفت و نیم شب بود. دلم میخواست حالا که تعطیلم تا نه شب در باران راه بروم، و به چترهای رنگی نگاه کنم که زیر نور و سایه میلغزید. دلم صدای اذان میخواست. میخواستم تنهایی را با تمام وجودم بفهمم که در تلالو نور چراغها چه بُعدی پیدا میکند. دلم میخواست فقط نگاه کنم» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۶۰). بُعد روحانی روح عباس یا راوی در این عبارت موج میزند. ترس و لرز عباس ایرانی از سفر با برنارد در این نمونه از زبان روای چنین میتوان نقل نمود. «دلم را مثل فنر تا آخرین جای کز کردن فروبردم، تا ته خمیدگی انسان، که بعد یکباره از جا بلند شوم، در ماشین را باز کنم، چمدانم را بردارم و برگردم. درست جلو در خانه با برنارد سینه به سینه شوم و بگویم من از این سفر میترسم. نمی‌آیم. به پیاده‌رو سفید نگاه میکردم و نمیتوانستم تکان بخورم» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۶۹-۲۶۸).

تک‌گویی درونی: گفتگویی که در ذهن شخصیتهای داستان جریان دارد، تک‌گویی او اساساً واکنشی است، سیر اندیشهٔ صحبت‌کننده، نه زمان حال را گزارش میکند نه یادآور زمان گذشتهٔ داستان است. این تکنیک عموماً در روانشناسی است، اما در نقد نظریهٔ ادبی هم راه یافته است. مانند تک‌گویی درونی عباس یا راوی که بر مدار تنهایی دور میزند. «یکیش مثلاً تنهایی است. خیلیها فکر میکنند سلامتی بزرگترین نعمت است، ولی سخت در اشتباهند. وقتی سالم باشی و در تنهایی دست و پا بزنی، آنی مریض میشوی، بدترین نحوستها می‌آید سراغت، غم از در و دیوارت میبارد، کپک میزنی، کاش مریض باشی ولی تنها نباشی.»

تک‌گویی عباس یا راوی که احساسات و جریان افکار خود را با توصیف بازگو میکند، که ناشی از وضعیت و دنبال چیستی وجودی خود میگشت: «دنبال چی میگردم. شاید دنبال مرگ میگشتم. حالا دیگر کار کردن در هتل مثل رقصیدن ابلیس بود. وضعیت پیش آمده داشت از من یک قربانی میساخت و از برنارد یک فئودال بی رحم نوکیسه» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۱۹).

**-طول یا تداوم زمان روایت**

بواسطهٔ رخدادهای روایت‌شده از نظر ژنت ما مقیاسی به نام شتاب عالی و والایی مثبت روایت در رخدادهای زمانی داریم و در مقابل آن شتاب رخدادهای منفی زمانی روایت هم داریم، که در چهار حالت رخ میدهد.

حالت اول همسانی: در این حالت زمان وقایع در روایت با زمان آن وقایع در عالم حقیقی برابری میکند. راوی تمامی گفتگوها میان شخصیتهای داستان را لحاظ میکند و عمل و عکس‌العمل صحنه را در روایت میشکافد. مانند زمانی که برنارد در بیمارستان به ملاقات عباس رفت که راوی تمامی صحنه و حالات چهره و فضای ایجادشدهٔ روحی بین این دو نفر نقل میکند: «در باز شد و دکتر برنارد با یک دسته گل آمد تو. هاج و واج مانده بودم، و نمیتوانستم چه واکنشی نشان بدهم. خواستم از تخت بیایم پایین پرستار گفت: شما اجازه ندارید. لطفاً، لطفاً با تأکید گفت ... برنارد زل زده بود و با لبخندی ثابت نگاه میکرد ... آمد کنارم روی آن صندلی چرمی سیاه نشست. دسته گل را گذاشت روی تخت که در ملافهٔ سفید بیشتر جلوه کند. خیره شد به گلبرگها: داری با خودت چکار میکنی؟ عباس؟!» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۶۶-۲۶۵).

حالت گستردگی: روای با کمک توقف طولانی زمانی به کمک توصیف عینی و ذهنی تا شروع زمان دیگر داستان روایت شنو را درگیر سخنان خویش با فضاسازی میکند. نویسنده برای آنکه فضای صحنه را در ذهن خواننده جاندار

کند از توصیف طویل بهره‌جویی میکند؛ مانند این نمونه که در بخشی از داستان بین عباس و دکتر برنارد برای قطب شمال سفری پا میگیرد و آن را عباس منطبق میکند با سفری که با کابلی و پدرش در دوران کودکی داشت و صحنه‌های آن را چنین‌گونه روایت‌گوست: «برنارد در سکوت میراند و من از شمردن مولدهای برق منصرف شدم تکیه دادم و چشمهایم را بستم. ناگهان برنارد گفت: «بوی ماندگی سیگار در ماشین خیلی وحشتناک است. پمپ بنزین بعدی نگه میدارم، دو تا بکش، سه تا بکش. اما تا ایستگاه بعد ...؛ عباس گفت: باشد نمیکشم. چشمهام را بستم که او خیال کند خوابم. بعد دیگر سکوت شد و از صدای چسبناک لاستیک بر آسفالت فهمیدم که باران میبارد. معلوم بود که صدای چرخ بر آسفالت خیس فرق دارد با صدای کامیونی که در جاده کویری کله کرده و دیوانه‌وار پیش میرود. کامیون توسی رنگ زیل در جاده‌های خراب پیش میرفت و آن همه پیچ تمامی نداشت. وسط پاهای پدرم ایستاده بودم و با دو دست دستگیرهٔ آهنی بالای داشبورد را گرفته بودم. داشتیم از لبه‌های پرتگاه میگذشتیم و قلب من تند میزد» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۷۲). راوی حال عباس را در دو مرحله زندگی تشریح میکند آنگه که کودکی بود در سرزمین خویش در سفر، آنگه که مردی گردید در سفر آن هم سفر در سرزمین دگر به سوی قطب شمال، سفری که عباس خواهان آن نبود.

در توصیفی دیگر راوی حالت «عباس» و «موسی کابلی» را در ادامه اینچنین گسترده‌تر میکند. کابلی چنین میگوید: «شهریور بیست من رانندهٔ ارتش بودم و با همین زیل نان سیاه میبردم برای مردم توی بهارستان توزیع میکردم. من یک عکس کوچک حضرت مولا را داشتم که خیلی برام آمد داشت. از یک تقویم قدیمی بانک ملی کنده بودم و چسبانده بودم اینجا. یک چالهٔ بزرگ را رد کرد و گفت: دست بر قضا، وقتی مرا به شرکت معرفی کردی و من شدم رانندهٔ شرکت ... کامیون را دادند به من زندگیم را زیر و رو کردی ایرانی! ... پدرم گفت: مواظب باش، کابلی! آقای کابلی دو چالهٔ دیگر را رد کرد و گفت: هستم. پدر به جاده نگاه میکرد و ساکت بود. صدای موتور تبدیل به زوزه شده بود. هم هورهور میکرد و هم زوزه میکشید» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۷۳). عمل زوزه و هورهور برای عباس تداعی‌کنندهٔ سختی سفر بود. این فضاسازی و توصیف توسط راوی گستردگی زمان را نشان میدهد، تا به شیوه‌ای که زمان برای خواننده طولانیتر گردد و همچنین شخصیت موسی کابلی را بیشتر معرفی کند.

حالت سوم فشردگی: ژنت به سه پایه در فشردگی زمان پایبندی دارد که نویسنده اغلب برای توصیفات زمان در متن خویش مطالب محتوای را حذف میکند که شامل:

الف: ایجاد رخنه‌های زمانی همراه با اشاره: نویسنده با سبک نوشتاری خود بعضی قسمتهای وقایع را حذف میکند، که البته خواننده از آن آگاهی دارد. مانند این نمونه «عباس گفت: میرزا عبدالله پنج دقیقه زود رسید بود سر قرار، وگرنه روی پاهایش ایستاده بود. فرشاد گفت: کتاب عرفانی زیاد خوانده‌ای؟» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۴۴). یعنی میرزا عبدالله در جنگ معلول شده بود نویسنده آن را حذف کرده چون خواننده به داستان احاطه دارد که این وقایع در تابستان ۱۹۸۱ رخ داده است.

ب: حذف پنهانی زمان: نویسنده بعضی از موارد غیرضروری را وارد رمان خویش مینماید تا خواننده متوجه خلل زمانی نشود. بعنوان مثال شرایط حکمت سبیل در مقابله با نئوفاشیستها از احمدبن بن که خبرنگارست با طعنه میخواهد در روزنامه از نژادپرستی بنویسید. «رو به احمد کرد: تو که خبرنگار کاپیتالیستهایی، بنویس!» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۷۴). نویسنده بدون آنکه ارجاعی بدهد که روزنامه‌ها تحت کنترل جهان سرمایه‌داری هستند این جمله را از زبان یکی از شخصیتهای داستان بیان میکند.

ج: حذف آشکار زمان: نویسنده یا راوی بصورت جذب بخشی از زمان را حذف یا بصورت محمل و مختصر می‌آورد، بدون آوردن حتی یک جمله یا مساعدتی که جمله واضحتر به نظر بیاید در حالت حذف آشکار زمان روایت، راوی در مقیاس با زمانی واقعی کوتاه‌تر میشود. مانند این عبارت رمان تماماً مخصوص که از زبان یکی از شخصیتهای رمان بیان میشود. «حکمت آمد بالا سرم ایستاد: (عباس! تو که سرت توی کتاب متاب است اصلاً فهمیدی چرا میخاییل گورباچف شوروی را از هم پاشانید؟» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۷۶) این یک تحول بزرگ قرن بود که مدت زمانی بسیاری برای بازگفتن دربرمیگیرد، اما راوی آن را در یک عبارت به شیوه کوتاه بیان نموده تا پافشاری حکمت سبیل بر افکار خود نشان دهد، حال او زخم‌خوردهٔ افکار خویش است، که هیچگاه آن بینش تثبیت نشد و همهٔ آنچه که حکمت از روزگار جوانی بدان میبالید، در یک طرفهٔ العین بر باد رفته بود. این نمادی از دگر شدن که توسط راوی ترسیم گردیده و نویسنده عباس معروفی در آن حضور داشته و به آن نگریسته است.

حالت چهارم درنگ: این حالت زمانی رخ میدهد که رمان‌نویس به سوی توصیف میرود و تمامی اندیشه و حالات و روحیه شخصیتهای داستان را بطور اکمال بدین سیاق بیان مینماید. درنگ در «تماماً مخصوص» آنجا که «عباس ایرانی» یا راوی با «یانوشکا» گفتگو میکند و از شرایط و موقعیت اجتماعی خویش و شغل خود سخن میگوید و عباس خود را معلق مییابد و ناتوان از هر تحول بنیادی برای هویت وجودی خویش و در این کشاکش کلافه‌کننده پاسخی برای خویش نمیتواند کسب کند و ذهن راوی درنگ میکند و به سوی مرگ کریشن باوئر حرکت میکند. این درنگ نمایش ذات گیج و متحیر عباس یا راوی است. «یانوشکا میگفت: کاش همان روزنامه‌نگار میماندید. شما که می‌توانید به آن خوبی بنویسید چرا آمدید توی این هتل؟ بهش گفتم: مگر تو توانستی پیانیست بمانی؟ یانوشکا: وضعیت من با شما فرق دارد ... مجبور بودم. عباس با خود میگوید: آیا من هم مجبور بودم؟ مجبور بودم آن فضای باسمه‌ای را تحمل کنم؟ درخشش تابلوها، گلدانها، بخصوص آن گلهای پلاستیکی چنان شاخم بزند که به اتاقم پناه ببرم ... اینجا اگر کریشن باوئر خوشبخت بود چرا خودش را کشت؟ و اگر من آدم بدبختی هستم چرا هستم؟ سردرگم بودم، و تکلیفم با هیچ چیز روشن نبود» (کنفانی، ۱۴۷:۱۳۹۱).

**-تناوب رویدادها**

یعنی تعداد مکرری که آن وقایع از زبان راوی به شیوه‌های مختلف روایت شود از دیدگاه ژنت این تناوب به سه قسم است:

۱-بسامد یا تناوب مفرد، یعنی آن رخداد یکبار در متن رخ نموده است، چون هر یک بار روایت برابر است با یک بار روی دادن آن در متن. در رمان تماماً مخصوص «عباس» یا راوی وقتی «بوکوفسکی» افسر اداره پلیس را دید حالت دستان وی بر روی لیوان قهوه را در روایت چنین تشریح میکرد. «صندلی را نشانم داد. یک فنجان بلند قوه توی دستهایش بود که با آن بازی میکرد ... به فنجان قهوه‌اش نگاه کردم ... فنجان را به لب نزدیک کرد، لبی زد و بی آنکه بنوشد، آن را در دستهایش چرخاند... بعد با نوک انگشت دورش را نوازش کرد، از پایین به بالا و از بالا به پایین. چشمهای آبیش را به چشمهام دوخت و گفت: شاید کارفرمای شما. آقای دکتر برنارد در این مورد با شما صحبت کرده باشند. (بله) فنجان بلند آبی رنگش را نوازش کرد و همچنان ساکت ماند. به نظر آمد قصد دارد با چشمهایش جایی را سوراخ کند آنجا دقیقاً چشمهای من بود، یا جایی در پیشانیم. فنجانش را به لب برد، جرعه‌ای نوشید و گفت: شما آقای کریشن باوئر را میشناختید؟ نگاهم را از چشمهایش برنداشتم تا هرقدر دلش میخواهد به سوراخ کردن پیشانیم ادامه دهد. «امیدوارم قاتلش من نباشم!» فنجان را بلند کرد، در هوا چرخاند و بعد آن را

روی میز گذاشت ...» (معروفی، ۱۳۹۱: ۶۸). بسامد مفرد فنجان قهوه و دستان بوکوفسکی و نگاه چشمان بوکوفسکی که نویسنده از آن بهره گرفت در قالب عباراتی که کیفیت زیبایی شناختی هنر زبان را در جملات به نمایش گذاشته است. بنابراین این توصیفات در هنر نوشتن نوخاسته بودن واژگانی و مهارت فراتر از توانش زبانی نویسنده است.

۲-بسامد مکرر: دگرگونی که یکبار هویدا میگردد. این رخدادها از زبان شخصیتهای متفاوت با اندیشه‌های متفاوت با عناصر شخصیت رمان با واژگان متفاوت هر بار مکرر میشوند. تکرار واژه‌ای در قالب نمونه‌ای که نگارنده ذکر خواهد کرد و تکرار آن در فصل بعد بسامد مکرر در رمان‌نویسی تماماً مخصوص معروفی محسوب میشود. «تو یک جورهایی افتاده‌ای به شوربختی!» «به شوربختی افتاده بودم؟ نمیدانم. فقط میدانم که تمام آن چند روز را با ترس و کابوس گذراندم» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۸۵-۱۸۴). بار دیگر در مثال نمونه میتوان چنین کاربرد، بسامد مکرر را از زبان راوی در جای دگر در مقابل خوانش روایت شنو قرار داد. «گاهی ماشینی از خیابان دراز امیریه میگذشت، و باد تند آخر تابستان افتاده بود به جان کاغذپاره‌ها که بکوبدشان به درختها» بسامد «باد»: «باد میپیچید در پره‌های مولد برق و ما رسیده بودیم به بندر روستوک» (معروفی، ۱۳۹۱: ۲۷۷). این شرح بسامد تکرار فرایند خلاقانهٔ نویسنده با سبک نوشتاری آگاهانه تولید هنری است که هنرمند مقاصد زیبایی‌شناسانهٔ خود را بر بستر آن شکل میدهد.

۳-بسامد بازگو: در متون ادبی روایی وقایع تعددار وجود دارد که چند بار محقق میشود اما راوی آن را یکبار روایتگر است و از حذف استفاده میکند. در رمان تماماً مخصوص راوی وقتی برای انجام بازپرسی به اداره پلیس رفت در بخشی از داستان با بسامد از نوع بازگو روبرو هستیم، زیرا نویسنده هر اتفاق را تنها یک بار در رمان بازپرسی بیان میکند و از این طریق اتفاقات که کم‌اهمیت هستند، از روند بیان مجدد خارج میکند. نویسنده هنگام حکایت ماجرا جزئیات را بیان نمیکند فقط به ذکر موارد گفتگو بسنده میکند. مانند این نمونه: «بازپرس: از کجا فهمیدید آقای کریشن باوئر خودکشی کرده؟ عباس: دکتر برنارد خبر داد. مگر در هتل نبودید ... چرا؟ ولی بیرون نرفتم ... صدایی نشنیدید ... اصلاً» (معروفی، ۱۳۹۱: ۷۰-۶۹). راوی در فصل هشتم در قالب کوتاه مطالب را اینچنین به خواننده تفهیم میکند. چون برخی مسائل ابتدایی نیاز به توضیح ندارند، این یک سنت ادبی که در متون با عرف و قراردادهایش منطبق و بیان‌کنندهٔ صورت زبانی نویسنده است.

## ۸- بررسی وجوه افتراق و اشتراک دو رمان «ام سعد» و «تماماً مخصوص» در حوزهٔ روایت‌شناسی ژنت

### -تطبیق نظم یا زمان‌بندی روایت در رمانهای «ام سعد» و «تماماً مخصوص»

در سیر وقایع رمان «ام سعد» در معرفی دو شخصیت اصلی رمان از زمان‌پریشی گذشته‌نگر بهره گرفته شده است، هر حرکتی راوی را سوی گذشته و مبارزه رهنمون میکند، عبور ام سعد از راهرو مثل همیشه برای پسرعمو یادآور این بود که «ام سعد همچون چیز افراشته بلندی است» (کنفانی، ۱۴:۱۳۶۱). چون سلحشوری مینمود که با نور آفتاب به اندرون آمده است (کنفانی، ۱۵:۱۳۶۱). «وقتی پسرعمو به ام سعد گفت: ببینم، بهتر نیست از زندان بیرون بیاید؟» ام سعد ایستاد و در حالیکه آن لبخند را به گوشهٔ لبان داشت، به من نگاه کرد (کنفانی،۱۶:۱۳۶۱). و گفت: «خیلی خوب، تو زندانی نیستی، اما مگر چکار میکنی؟ ... گمان میکنی ما در زندان نیستیم؟ مگر ما در اردوگاه جز راه رفتن در آن زندان عجیب کار دیگری هم میکنیم؟ پسرعموجان، همه جور زندان هست! همه جور!

اردوگاه زندان است، زندگیهای ما زندان است، و بیست سال گذشته زندان است، و کدخدا زندان است...» (کنفانی، ۱۷:۱۳۶۱).

ام سعد بخش وسیع از زمان گذشته دور تا امروز را بعنوان زندان معرفی میکند. این رمان، وجه غالب نابهنگام از نوع تأخیری و در جای دگر راوی از «ام سعد» و ساعدش میگوید که چگونه این زن تبعیدی از دور زمان تا این لحظه بر واژگان او در نوشتار تأثیرگذار بوده است. «آستینش را بالا زد، و به من نشان داد که چگونه گلوله ساعد او دریده بود. در ساعد تیره نیرومندش، دیدم که مادران چگونه میتوانند رزمندگان را به دنیا آورند، ام سعد از دیرباز به من آموخته است که انسان تبعیدی چگونه مفردات سخن واژگان خویش را برمیگزیند» (کنفانی، ۳۳:۱۳۶۱).

اما در رمان «تماماً مخصوص» در معرفی شرایط و ایام گذشته از سه شخصیت برای زمان‌پریشی گذشته‌نگر استفاده شده است. هر حرکتی راوی را به یاد گذشته می‌اندازد. در ماجرای عبور از مرز، آشنایی عباس با فرشاد که یادآور «میرزا عبدالله که نگاهش محجوب بود» (معروفی،۱۹:۱۳۹۱)، مرگ کریشن باوئر، عباس را به یاد میرزا عبدالله که «پاهات کو میرزا؟ حالا چه جوری برویم راه آهن؟ چه جوری در جالیزارهای خیار و گوجه بدویم فرار کنیم بخندیم؟» (معروفی،۱۴۸:۱۳۹۱). در فراز و نشیب ذهن عباس میتوان کشاکش را رویت نمود. و همچنین وقتی عباس عمل «قورت دادن» (معروفی،۳۰:۱۳۹۱) را انجام میدهد به یاد نامهٔ ژاله می‌افتد: «تمام نامه‌اش در ذهنم میگذشت» (معروفی،۳۱:۱۳۹۱) شخصیت ژاله در ذهن عباس غیرقابل‌هضم است. اضطراب و نگرانی وصف‌ناشدنی عباس از سفر آن لحظه که یانوشکا به او گفت: «داری میروی سفر؟» دلم لرزید.» (معروفی، ۱۸۱:۱۳۹۱) سفر برای عباس یعنی زخمها «بعضی از زخمها خیلی چیزها را یاد آدم می‌آورد.» (معروفی،۱۶:۱۳۹۱) بنابراین در طول رمان عباس از سفر اجتناب میکرد، چون در ذهن او مخاطرات آن را پدیدار میکرد، برد زمان‌پریشی این دو رمان «ام سعد» و «تماماً مخصوص» بواسطهٔ تداعی معانی، در ذهن هر دو شخصیتها شکل گرفته، که درنتیجه افکار آنان را به زمانی در گذشته سوق میدهد، که این برای «ام سعد» از دیدگاه راوی «پسرعمو» رو سوی آینده‌ای نویدبخش است، و برای «عباس ایرانی» از دیدگاه راوی که وی «عباس معروفی» است سوی آینده‌ای نامانوس و پر از تضاد حکایت دارد.

**-تطبیق تداوم روایت در رمان «ام سعد» و «تماماً مخصوص»**

تداوم روایت در رمان «ام سعد» در طول بیست‌وسه سال ۱۹۶۹ تا ۱۹۴۸م صورت گرفته است که شامل هشت فصل و هفتادوهفت صفحه است.

بیشترین حجم صفحه‌ها مربوط به وقوع بینش خلاقانهٔ «ام سعد» در شیوهٔ تصویر یک مبارزه در سرزمین و مکان مشخص با اختصاص شصت صفحه است که بوسیلهٔ راوی در تمامی فصلها نقل‌شده است.

روایت در فصلهایی که از «ام سعد» نقل‌شده، متعادل سرعت دارد و کمترین آن مربوط به حرفهٔ حقیقی اصلی راوی که نویسندگی است با اختصاص سه صفحه و همچنین پنج صفحه مربوط به افندی که مأمور دستگیری فرزند «ام سعد» که نام او «سعد» است و همچنین راوی در فصل شش از صفحه ۴۹ تا ۵۸ بطور آشکار به سال ۱۹۴۸م آغاز نبردی که فلسطین به دو بخش تقسیم کرد... اشاره میکند.

اما تداوم روایت در رمان «تماماً مخصوص» رخدادهای آن طی بیست سال ۲۰۰۰ تا ۱۹۸۱م صورت گرفته، که شامل چهل‌ونه فصل و سیصد صفحه است. بیشترین حجم صفحه‌های مربوط به حالات «روحی» راوی است که در

تمامی فصلها نقل‌شده است، و کمترین آن مربوط به حرفهٔ اصلی راوی که روزنامه‌نگار میباشد، راوی تقریباً در تمامی فصلها از «یانوشکا» «پری» نام‌برده شد، که سرعت بسیار دارد. راوی تقریباً در تمامی فصلها از دکتر «برنارد» نمای مختص ذکر کرده است. سرعت مطالب در فصل بیست‌وهفت درمورد شخصیت راوی بسیار میباشد و تعداد صفحه‌های که به پری و یانوشکا اختصاص‌یافته بالغ به صدوشصت صفحه است. فصل یازده و دوازده آمیخته با تاریخ سرزمین ایران در سال ۱۹۸۱م میباشد. راوی در فصل بیست‌ویک و همچنین بیست‌وپنج به جنگ بالکان (بوسنی و صربها) و فروپاشی دیوار برلین مطالب خویش را اختصاص داده است.

هر دو رمان سرگشتگی را ذکر میکنند و منازعات سیاسی و تاریخی طراح زندگانی انسان معاصر خواهد بود و همچنین از سرعت روایتی ثابتی بهره برده است.

**-تطبیق عمل توصیف روایی در رمانهای «ام سعد» و «تماماً مخصوص»**

عمل توصیف به جهان داستان بُعد و فضابخشی میکند و آن را زنده، واقعی و ملموس میسازد. در رمان «ام سعد»، توصیف پیری حالت دو دست ام سعد، توسط راوی «میدیدمشان که همچون دو تکه چوب هیزم خشک بودند، تکه‌پاره همچون تنهٔ درختی پیر، و در طول شکافها، که از کار سخت و طاقت‌فرسا، ریش‌ریش شده بودند» (کنفانی، ۱۳۶۱: ۲۰). توصیف گرسنگی فرزند از زبان ام سعد «گرسنه شده بودند آسمان بارید. وقتی‌که فولاد مسلسلها سیراب میشود، از آن بوی نان برمیخیزد، سعد این را گفت» (کنفانی، ۱۳۶۱، ۳۵). بار دیگر شکافهای دبستان ام سعد که توسط راوی چهره‌نمایی میشود.

«ام سعد کف دو دستش را روبروی من گسترده، میان شکافهایی که از شدت کار و رنج له و پاره‌پاره شده بود، نشانه‌های سرخ باریکه‌های زخم دیدم که هنوز التیام نیافته بود» (کنفانی، ۱۳۶۱: ۴۲). توصیف پرواز هواپیما توسط راوی «هواپیما، با آن رنگ سیاهش آمد، و در ارتفاع گردش کرد و رگبار تیرهایش را بر خیابان بارید.» (کنفانی، ۱۳۶۱: ۴۵) کنفانی زاویهٔ دید خویش را در رمان با توصیف موقعیت جسمانی و تجلی موقعیت مکانی به خواننده واقعیت را قالب واژه‌ها و جملات با عمل توصیف روایی به زبان ساده به بافت تصویری تبدیل میکند.

در رمان «تماماً مخصوص» معطوف شدت راوی به توصیف تاریخ و جایگاه آن در تفکر انتقادی مجادله با درون خویش. «تاریخ مثل صفحه کاغذ است که ما روی پهنه‌اش زندگی میکنیم» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۰۰). حالت صورت یانوشکا که راوی (عباس) آن را چنین مینگارد. «صورت یانوشکا، براثر نور نقره‌ای ملایمی چون فلس ماهی چهره‌اش را اثیری جلوه میداد» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۳۶). توصیف به دست گرفتن لیوان از زاویهٔ دید راوی: «لیوان دسته‌دارش را جوری توی دست گرفته بود که انگار مشعل المپیک حمل میکند. مشعلی که ممکن است با هر وزشی خاموش شود» (معروفی، ۱۳۹۱، ۱۷۵). توصیف هتل دکتر برنارد: «هتل متعلق به دکتر برنارد بود که در همان شهر واندلیتز ... با تابستانی وصف‌ناپذیر که اطراف نیزارهای حاشیه‌اش چند قوی سفید روی آب شناور بودند، یا کاجهای خوابیده» (معروفی، ۱۳۹۱: ۴۴). نویسنده با این سبک توصیف و بیان زاویهٔ دید خود را به شخصیتهای داستان و مکانها بیان میکند. و در هر دو رمان مدت‌زمانی خواننده را نویسنده از سیر رمان خارج و جهانی با فرم تصویربندی خلق میکنند.

**-تطبیق تکرار یا بسامد در رمان «ام سعد» و «تماماً مخصوص»**

در رمان «ام سعد» تکرار بصورت دو بار یا چند بار توسط راوی نگاشته شده است. تکرار یاس و پریشانی در این عبارتهای پیاپی «در ژرفای چشمهایش چیزی چون یاس و نومیدی دیدم» (کتفانی، ۱۳۶۱: ۲۴). «در چشمها و کف دستهای خشنش، حیرانی و هراس و اضطراب مادر را دیدم» (کنفانی، ۱۳۶۱: ۲۵). بار دگر تکرار مستمر حالت

ام سعد در دشت و حرکت و راه رفتن وی توسط راوی در دو نمونهٔ متفاوت بدین ترتیب ارائه شده است. «و در آنجا زنی را دیدند پوشیده در جامهٔ بلند و سیاه روستایی که فرود می‌آمد و به سمت آنها روان بود. بر سرش بقچه‌ئی بود و در دستش دسته‌ئی از ریشه‌های سبز» (کنفانی، ۱۳۶۱: ۳۶). «زن بار دیگر ایستاد، و حیران، به پیرامون خود نگریست، و چون چیزی ندید، بقچه را از روی سر برداشت و بر زمین گذاشت و دستهٔ ریشه‌های سبز را هم بر آن گذاشت، و کف دو دست را بر دو پهلوی خود گذاشت» (کنفانی، ۱۳۶۱: ۳۷). کنفانی بدفعات روایت یک رویداد در رمان آن هم با تکثر واژگان متعدد در رمان خواننده را با متن مأنوس نموده است.

اما در رمان «تماماً مخصوص» تکرار موضوع در پایان بعضی فصلها، دقیقاً همان تکرار آغاز شروع فصل دیگر است مانند این دو عبارت نمونه کوتاه «با شما تا ته دنیا هم می‌آیم» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۴۰). عبارت دوم فصل بعد «ته دنیا بودیم و همچنان میرفتیم» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۴۱). همچنین تکرار دربارهٔ «یادم رفته بود که چهل‌وچهار سال از عمرم گذشته است» (معروفی، ۱۳۹۱: ۱۵۳). معروفی در فصلهای متعدد از این روش دوگانه‌ی تکرار پی‌درپی بهره گرفته تا رسالت وجودی روح خود را به خواننده تفهیم کند. هر دو نویسنده هوشیار این تکرارها را با تغییر شرایط به نفع روایت داستان به کار میگیرند و خواننده در هر دو رمان با نوآوریهایی که در این تکرار خلق شده، محو هر دو ماجرا میشود.

**-تطبیق لحن یا آوا در رمانهای «ام سعد» و «تماماً مخصوص»**

مفهوم روایت‌شناسانه اصطلاح لحن در ارتباط با این سؤال که در متن «چه کسی صحبت میکند؟» توسط ژنت معرفی گردید. وی به این سؤال با استفاده از انواع مختلف راویها جواب میدهد و بحث را فراتر از آن به این موضوع که راوی از کجا و کی صحبت میکند، میکشاند (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۰۶)

در لحن رمان «ام سعد» وقایع روایت از فلسطین تا اردوگاه‌های مرزی در خاک سوریه تا مرز فلسطین توسط راوی حکایت گشود میشود، و در نزد فضل در سال ۱۹۴۸ م وقایع مقاومت فلسطین رقم میخورد، و نزد پسرعمو یا راوی که خارج از اردوگاه در سوریه زندگی میکرد و ام‌سعد امور منزل آنان را انجام میداد شخصیت «ام سعد» روح متفاوت زن فلسطینی توسط راوی آفریده میشود، و نزد فرزندش سعد که اینک از فدائیان محسوب میشود رشد میکند، تا اینکه ابوسعد، همسر «ام سعد» در شخصیت «ام سعد» زن درخور تأملی میبابد، تا اینکه راوی به کشف شهودی میرسد در مهاجرت که میتوان در تبعید افزونتر روح مبارزه و مقاومت را گسترش داد.

در لحن رمان «تماماً مخصوص» وقایع روایت از تهران تا مرز پاکستان و پاکستان تا آلمان و درنهایت یک سفر تماماً مخصوص به قطب شمال توسط راوی رمان که مختص معروفی است، نگاشته میشود، اما مکان روایت نسبت به زمان رمان مختلف است. در نزد پری ۱۹۸۱م، در نزد دکتر برنارد در شصت کیلومتری شمال شرقی برلین و نزد یانوشکا در برلین آغاز میشود و شخصیت عباس ایرانی با روح ناهنجار خویش طرد میشود و گاه ترکیب متفاوتی از الگوی روحی خویش به خواننده ارائه میدهد، تا اینکه این روح در آن‌سوی مرزها اسکاندیناوی خود را باز میبابد. راوی رابطهٔ مهاجرت با گرداب بیگانگی روح شرقی را در پیکر رمان خویش گنجانیده است.

در هر دو رمان، «ام سعد» و «تماماً مخصوص» راویان درون داستانی، اول شخص مفرد میباشند.

**نتیجه‌گیری**

ژنت در گفتمان روایی خود، سه عنصر داستان، گفتمان و روایت را از یکدیگر جدا کرده و مسئلهٔ زمان را وارد روایت‌شناسی کرد. و با تمرکز بر روایت‌شناسی در سطح گفتمان، روایت را با توجه به پنج اصل نظم، تداوم، حالت، بسامد و لحن موردبحث قرار داد. بررسی ساختاری رمانهای «ام سعد» و «تماماً مخصوص» نشان میدهند:

- زمان برای هر دو نویسنده روایی است که نویسندگان به کمک آن و براساس تغییراتی که در نظم خطی آن ایجاد میکنند، پیرنگ هدفمند با مضمون صریح مطابق میل خود را میسازند، در هر دو رمان سرعت روایت داستان با سرعت رخ دادن جهت‌گیری رویدادها یکسان است.

- القای حس تعلیق و انتظار در مخاطب که از طریق به‌هم‌ریختگی زمانی رویدادها، ایجاد گسستها و زمان‌پریشیها شکل میگیرد، که تضاد و کشمکش است؛ چون حرکت ناشی از تضاد پدیدهاست و اگر تضاد رخ دهد، حرکت معنا خواهد یافت که یکی از بهترین شیوه‌های ایجاد جذابیت در هر دو رمان است. با پس نگرهایی که در طول روایت اتفاق می‌افتد صرفه‌جویی فراوان در زمان روایتها ایجاد میشود.

- گاهی نویسندگان با حذف رویدادهای واقع‌شده، امر جریان روایتگری را سرعت میبخشند. عنصر زمان در متن هر دو رمان به وقایع ماهیت هویتی میبخشد و موجب تمایز آن با واقعیت میشود، و زمان روایت عامل طولانیتر یا کوتاه‌تر شدن وقایع گردیده است.

- راوی هر دو داستان هنگام گفتگوی شخصیتها، ازنظر ناپیدا هستند، اجازه میدهند تا صحنه‌ها، با عنصر نقل‌قول مستقیم جریان یابند.

- بررسی زمان رویدادهای دو رمان، در قالب نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت اثبات میکند. در «ام سعد» اندیشه دو شخصیت از همان آغاز شکل‌دهندهٔ یک مقاومت حتمی است یعنی آن دو باهم به این اندیشه میرسند و همین مدت برای شکل‌گیری حرکت پایداری کافی است. پس آن لحظه‌های که گفتگو میان ام سعد و پسرعموی «راوی» در جریان است، مقاومت رقم میخورد و نویسنده کنفانی در کتاب خود صرفاً تصاویر مأنوس ادبی را خلق کرده است. در «تماماً مخصوص» اندیشه چهار شخصیت از آغاز حتمی بوده یعنی آن چهار شخصیت به‌هرحال درگیر چالش روحی بودند، و تمامی این مدت توسط راوی روایت شده است. پس از آن لحظه‌های کند و طولانی میشود، و نویسنده معروفی در بازی نوشتن این را در گفتگوهای عباس ایرانی «راوی» و دکتر برنارد منعکس میکند که جهان معاصر انسان سوی بحران روحی میبرد، بنابراین منبع این تضادها که معروفی نمادسازی میکند از زندگی آدمی در نگارش استعارهٔ ادبی وی تأثیرگذار است.

- خواننده و منتقد با هر دو نویسنده همراه میشوند تا حقایق جهان را بر تکیه با رمز و راز و معنای ادبی تأکید کنند که انسان قادر به همگون‌سازی با هر شرایط دشوار میباشد.

- لذا معروفی و کنفانی هر دو از منظر تحلیل گفتمان روایی (روایت رویدادهای غیرکلامی) گفتمان شخصیت (روایت رویدادهای واژگان کلامی) خلاقیت تک‌گویی درونی که مقولهٔ ماهیت شخصیتها را توضیح میدهد، و بازنمایی ابهام مستقیم اندیشه شخصیتهای رمان خویش از بلاغت و دستور واژگان مختص به خود پیروی کرده‌اند.

**مشارکت نویسندگان:**

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین - پیشوا استخراج شده است. سرکار خانم دکتر شمسی واقف‌زاده راهنمایی این رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مطالعه و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. سرکار خانم معصومه خدادادی مهاباد بعنوان مشاور و سرکار خانم شهلا نواواجاری دانشجوی دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین - پیشوا پژوهشگران این رساله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. درنهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

**تشکر و قدردانی:**

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از مسئولان آموزشی و پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین - پیشوا و نیز مسئولین فرهیخته و دلسوز نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) اعلام نمایند.

**تعارض منافع:**

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعّالیّتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیهٔ موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

**REFERENCES**

Akhovvatt, Ahmed. (1992). Persian grammar, Isfahan: Farda.

Irani, Nasser. (2001). Novel Art, Tehran: Abangah Publications.

Todorf, Tzutan. (2016). Structural boutiques, translated by: Mohammad Nabavi, Tehran: Agah.

Rimon Kanan, Shlomit. (2008). Narrative of contemporary boutiques, translated by: Abolfazl Horri, Tehran: Nilofar.

Genet, Gerard. (2018). Imagination and expression, translation: Allah Shokr Asadollahi Tajragh, Tehran: Sokhon Publications.

Faller, Roger and others. (2019). Linguistics and literary criticism, translation: Maryam Khozan and Hossein Payandeh, Tehran: Ney Publishing.

Konfani, Ghassan. (1982). Umm Saad, translation: Adnan Gharifi, Tehran: Ayandeh Zan Publications.

Konfani, Ghassan. (2018). Olive tree, translated by Sirus Tahbaz, Tehran: Rozbahan Publications.

Martin, Wallace. (2012). Narrative theories, translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes.

Maroufi, Abbas. (2012). All Special, Berlin: Gerdon Publishing House.

Makarik, Irnarima. (2018). Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories, translated by: Mohammad Nabovi and Mehran Mohajer, Tehran: Aghah Publishing.

Mirsadeghi, Jamal. (2014). Story Elements, Tehran: Sokhon Publications, 11th edition.

Yaghobi, Roya. (2012). "Narrativity and the difference between story and discourse based on Gérard Genet's ideas", research paper on epic literature, Islamic Azad University, Rodhan branch, Number 13

**فهرست منابع فارسی**

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستورزبان فارسی، اصفهان: فردا.

ایرانی، ناصر. (۱۳۸۰). هنر رمان، تهران: انتشارات آبانگاه.

تودورف، تزوتان. (۱۳۹۵). بوطیقای ساختارگرا، ترجمه: محمد نبوی، تهران: آگه.

ریمون کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه: ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

ژنت، ژرار. (۱۳۹۸). تخیل و بیان، ترجمه: الله شکر اسداللهی تجرق، تهران: انتشارات سخن.
فالر، راجر و دیگران. (۱۳۹۹). زبان‌شناسی و نقد ادبی، ترجمه: مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشر نی.
کنفانی، غسان. (۱۳۶۱). ام سعد، ترجمه: عدنان غریفی، تهران: انتشارات آینده زن.
کنفانی، غسان. (۱۳۹۷). درخت زیتون، ترجمه: سیروس طاهباز، تهران: انتشارات روزبهان.
مارتین، والاس. (۱۳۹۱). نظریه‌های روایت، ترجمه: محمد شهبا، تهران: هرمس.
معروفی، عباس. (۱۳۹۱). تماماً مخصوص، برلین: انتشارات نشر گردون.
مکاریک، ایرناریما. (۱۳۹۸). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه: محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: نشر آگاه.
میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). عناصر داستان، تهران: انتشارات سخن، چاپ یازدهم.
یعقوبی، رؤیا. (۱۳۹۱). «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریات ژرار ژنت»، پژوهش‌نامه ادب حماسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، شماره سیزده.

**انگلیسی:**

Genette. Gerard, (1980), narrative discourse, an cassay in method, translated by Jean E. Lewin New York. Com 11 University Press.

**معرفی نویسندگان**

**شهلا نواواجاری:** دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین – پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران.
(Email: *sha.navavajary@gmail.com*)

**شمسی واقف‌زاده:** استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین – پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران.
(Email: *s.vaghefzadeh@iauvaramin.ac.ir* :نویسنده مسئول)

**معصومه خدادادی مهاباد:** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد ورامین – پیشوا، دانشگاه آزاد اسلامی، ورامین، ایران.
(Email: *m-khodadad@iauvaramin.com*)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited. no permission is required from the authors or the publishers.

**Introducing the authors**

**Shahla Navavajari:** Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran.
(Email: *sha.navavajary@gmail.com*)

**Shamsi Vaghefzadeh:** Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran.
(Email: *s.vaghefzadeh@iauvaramin.ac.ir*: Responsible author)

**Masoumeh Khodadadi Mahabad:** Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran.
(Email: *m-khodadad@iauvaramin.com*)

ISSN: 2008-2789

**A Mounthly Journal**
**Of The**
**Stylistic Of Persian Poem and Prose**

**VOL 17, No 2, Serial No: 96**
**My , 2024**

**Price 1000000 RLS**