

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

مشاوران علمی

دکتر محمدعلی آتش سودا
دکتر علی اکبر احمدی دارانی
دکتر محمد رضا اکرمی
دکتر محمد حکیم آذر
دکتر حسین خسروی
دکتر اصغر رضاپوریان
دکتر سعید شفیعیون
دکتر اسماعیل صادقی
دکتر جهانگیر فکری ارشاد
دکتر حسین کیانی
دکتر مظاهر نیک خواه



فصلنامه

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

سال اول — شماره سوم

بهار ۱۳۹۰



فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

صاحب‌امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

مدیرمسئول: دکتر محمد حکیم‌آذر

سر دبیر: دکتر جهانگیر فکری‌ارشاد

مدیر داخلی: دکتر اصغر رضاپوریان

هیأت تحریریه:

دکتر محمدعلی آتش‌سودا استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
دکتر محمدرضا اکرمی استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
دکتر محمد حکیم‌آذر استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
دکتر اصغر رضاپوریان استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد
دکتر مسعود فروزنده استادیار دانشگاه شهرکرد
دکتر جهانگیر فکری‌ارشاد استاد دانشگاه اصفهان
دکتر علی محمدی آسیابادی استادیار دانشگاه شهرکرد

مقالات نمودار آراء نویسندگان است و فصلنامه در رد و قبول و ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب درج شده در مقالات بر عهده نویسندگان است.

ویراستار فارسی: دکتر محمد حکیم‌آذر

ویراستار انگلیسی: امیر سیزوار

انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

طراح جلد: کریم منزوی

همهانگی: نرگس کریمیان

پردازش رایانه‌ای متن: محمد قاسمی، هاجر حسن‌زاده سورشجانی

لیتوگرافی: سروش شهرکرد ۳۳۴۵۴۰۹

این فصلنامه بر اساس مجوز شماره ۸۷/۱۷۵۲۲۳ مورخ ۱۳۸۸/۵/۲۴ کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی منتشر می‌شود. بدیهی است پس از طی مراحل قانونی و اخذ مجوز علمی - پژوهشی، تمامی مقالات درج شده در شماره‌های قبلی از امتیاز علمی - پژوهشی برخوردار خواهند بود.

نشانی: شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه اول، دفتر فصلنامه «پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی»

website: www.iaushk.ac.ir

تلفن: ۰۳۸۱-۳۳۶۱۰۳۹

E.mail: naghdosabk@gmail.com

همراه: ۰۹۱۳۶۰۵۷۳۱۰

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله

فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی به منظور انتشار آخرین یافته‌های محققان در زمینه رویکردهای مختلف "نقد ادبی" و تحقیقات سبک‌شناختی منتشر می‌شود.

شرایط عمومی مقالات:

۱. مقالات باید در بردارنده آخرین یافته‌ها و منطبق بر اصول علمی نگارش فارسی باشد. در مقالات ارسالی، لحن علمی، رعایت اصول ساده‌نویسی و بلاغت فارسی، پرهیز از کلی‌گویی و دوری از بیان بدیهیات، پرهیز از احساس‌زدگی، میل به کشف مجهولات و واقعیت‌های علمی، از شرایط اولیه برای پذیرش است.
۲. مقالاتی که در زمینه نقد آثار ادبی (ایرانی و غیر ایرانی) نوشته شده باشد مجال چاپ در این نشریه را خواهد یافت بدین‌منظور از متخصصان نقد ادبی در سایر رشته‌های علوم انسانی نیز دعوت به همکاری می‌شود.
۳. مقالاتی که از پایان‌نامه استخراج شده باشد باید از سوی استاد راهنما به دفتر این نشریه فرستاده شود. در غیر این صورت لازم است موافقت کتبی استاد راهنما به همراه مقاله ارسال گردد.
۴. مقالاتی که قبلاً در نشریات و همایش‌ها ارائه شده باشند در این فصلنامه پذیرفته نمی‌شوند، مگر این که یافته‌های جدیدی به تحقیق قبلی اضافه شده باشد و مقاله با هیأتی جدید ارسال گردد.
۵. اطلاعات شخصی نویسنده شامل: نشانی پستی، نشانی اینترنتی (سایت)، نشانی پست الکترونیکی و مرتبه علمی نویسنده یا نویسندگان در برگه‌ای جداگانه و به همراه لوح فشرده مقاله ارسال گردد.
۶. مقاله نباید هم‌زمان برای نشریه دیگری فرستاده شده باشد و تا زمان مشخص شدن وضعیت آن در فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی نویسنده ملزم به رعایت این بند است.

شرایط نگارش مقالات:

۱. حروفچینی در برنامه Word 97, 2000, 2003, 2007, 2010 یا زرنگار و با قلم بدر شماره ۱۴ باشد. رسم الخط این فصلنامه، بر اساس "دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی" است.
۲. در صفحه اول، چکیده فارسی بین یکصد و پنجاه تا دویست کلمه به همراه کلیدواژه‌ها (سه، تا شش کلیدواژه) آورده شود. چکیده انگلیسی در آخرین صفحه مقاله پیوست شده باشد.
۳. مقاله باید شامل مقدمه، متن اصلی (شامل مباحث اصلی، استدلال‌ها و ارائه نمونه‌ها) و نتیجه‌گیری باشد.
۴. توضیحاتی که ربط مستقیم به متن مقاله ندارند ولی در روشن‌تر شدن موضوع کمک می‌کنند در بخش پی‌نوشت‌ها بیاید. بخش پی‌نوشت‌ها قبل از فهرست منابع تنظیم شود.
۵. فهرست منابع بر اساس الگوی عمومی مجلات علمی - پژوهشی و به شکل زیر باشد:
کتاب: نام خانوادگی (نام آشنه) نویسنده، نام. (سال چاپ منبع). نام منبع (با قلم سیاه). نوبت چاپ (برای چاپ دوم به بالا) محل نشر: ناشر.
مقاله: نام خانوادگی نویسنده، نام. (سال انتشار مقاله). عنوان مقاله (با قلم سیاه). در [نام نشریه شامل: مجموعه مقالات همایش یا مجموعه مقالات فردی، مجله، فصلنامه، یادنامه، ارج‌نامه و...] دوره. سال. جلد. شماره صفحات.
منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام. تاریخ به‌روزرسانی سایت. عنوان مقاله یا بحث (با قلم سیاه). منبع: نشانی سایت اینترنتی.

← ...

۶. برای دستیابی به شیوه‌نامه منطقی فهرست‌نویسی منابع در مواردی که قالب‌های پیشنهادی بالا با منبع مورد استفاده منطبق نیست (نظیر کتاب‌هایی از نویسندگان ناشناس یا بروشورها، مصاحبه‌ها، اخبار رادیویی و تلویزیونی و...) پژوهشگران ارجمند به کتاب "آیین نگارش مقاله علمی - پژوهشی" اثر دکتر محمود فتوحی مراجعه کنند.
۷. ارجاعات مقاله به شیوه "درون‌متنی" باشد. گیومه نقل قول قبل از پرانتز بسته شده و آنگاه درون پرانتز اطلاعات مربوط به منبع مورد نظر بدین شکل درج شود:
(نام آشهر نویسنده، سال نشر منبع: شماره صفحه). مثلاً؛ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۳).
۸. اصطلاحات لاتین بلافاصله درون پرانتز حروفچینی شود.
۹. عبارات و جملات عربی (آیات قرآن کریم، احادیث اولیای دینی، اشعار عربی و...) اعراب‌گذاری و مشکول شده باشند.
۱۰. حجم مقاله ترجیحاً از بیست صفحه بیست و چهارسطری (با طول سطر ۱۲ سانتی‌متر) تجاوز نکند.

■ نشانی مجله: شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه اول،

دفتر فصلنامه «پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی»

همراه: ۰۹۱۳۶۰۵۷۳۱۰

تلفن ۰۳۸۱)۳۳۶۱۰۳۹

فهرست

- ۹..... بررسی ساختاری حکایت‌های گلستان سعدی.....
دکتر حسین حاجی‌علی‌لو
- ۲۷..... بررسی کنایات شاهنامه در بخش تاریخی (رویکردی فرهنگ‌واره‌ای).....
دکتر هادی خدیور، ملوک شفیعی‌اقدم
- ۴۷..... بررسی تخلص در غزل ابتهاج.....
دکتر مرتضی رشیدی آشجودی
- ۶۳..... بررسی سبک‌شناختی ردیف در غزل‌های سنایی و خاقانی.....
رامین صادقی‌نژاد
- ۸۳..... نقدی بر مفهوم پایداری در ادبیات سومری با رویکرد به حماسه گیل‌گمش و انلیل.....
دکتر حسین کیانی
- ۱۰۳..... بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه فارسی و عربی (باب شیر و گاو).....
فرناز نقی‌زاده، طیبه امیریان
- ۱۳۳..... نقد روان‌شناختی داستان "سرباز سربی" بزرگ علوی.....
دکتر لیلا هاشمیان، راحله کمالی
- ۱۴۹..... بررسی سبکی "لسان‌الذاکرین" راثی نایینی.....
امیر حسین همتی

بررسی ساختاری حکایت‌های گلستان سعدی

دکتر حسین حاجی‌علی‌لو^۱

چکیده

این تحقیق در پی بررسی ساختمان حکایت‌های گلستان سعدی و نیز شکل پی‌رنگ (مقدمه، تنه، پایان) در این حکایت‌ها است و این‌که سعدی از چه شکل و ساختمانی برای قصه و داستان‌پردازی بهره برده است. در این جستار، پس از بیان توضیحاتی برای آشنایی بیشتر با ساختار و پی‌رنگ، داستان‌های گلستان از دو منظر مورد بررسی قرار خواهند گرفت. در ابتدا شکل پی‌رنگ حکایت‌های گلستان - که شامل عناصری چون مقدمه، کشمکش، بحران، اوج و پایان است - و سپس ساختمان یا ساختار حکایت‌ها مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

کلیدواژه‌ها: گلستان سعدی، داستان، حکایت، ساختمان، طرح، پی‌رنگ

مقدمه

در داستان‌گویی و داستان‌پردازی نوین، توجه به شیوه بیان داستان و تکنیکی که نویسنده برای بیان داستان خود به کار می‌برد، اهمیت به‌سزایی دارد. فرمالیست‌ها می‌گویند: «هنر بحث سبک و تکنیک است، لذا در هنر چگونه گفتن از چه گفتن مهم‌تر است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۵۳). بررسی ساختمان داستان‌های گلستان و این‌که از چه شکل یا فرمی برخوردارند، از پژوهش‌هایی است که اگرچه اهمیت زیادی دارد، هنوز به‌طور کامل انجام نشده است. باید توجه داشت که نگاه به آثار ادبی، چه آثار کلاسیک و چه نواز منظرهای مختلف و نقد و بررسی این آثار به شیوه‌های جدید، از وظایف هر منتقد ادبی است، چرا که آثار ادبی کلاسیک ما نیز قابلیت این را دارند که با شیوه‌های جدید مورد بررسی قرار گیرند. بررسی ساختار یا شیوه پرداخت داستان‌ها و نحوه ترکیب اجزای متشکله هر داستان، از این جهت اهمیت دارد که به ما این امکان را می‌دهد تا شکل مورد استفاده نویسندگان مختلف را بیابیم و آن را با اهداف و اندیشه‌های آن نویسنده، بسنجیم. در این جهت می‌توان دریافت که چه فرم و شیوه‌ای برای بیان چه نوع اندیشه‌ای مفید و مناسب است و نویسنده توانمند کسی است که بتواند برای القای معانی و اندیشه‌های مورد نظر خود، فرم متناسب با آن را بیابد، (یا بسازد). البته نباید این نکته را از نظر دور داشت که تمام قسمت‌های موجود در گلستان سعدی را نمی‌توان داستان یا حکایت به معنای واقعی دانست. در باب هشتم گلستان، حکمت‌هایی کوتاه هست که نمی‌توانند نام "داستان" داشته باشند. بقیه حکایت‌ها در هفت باب نخست نیز، باید از منظر داستان‌پردازی مورد بررسی دوباره قرار گیرند. پی‌رنگ (Plot) بسیاری از حکایات گلستان از حد یک طرح‌واره^(۱) (Sketch) و یا لطیفه^(۲) (Anecdote) فراتر نرفته است و بسیاری از آن‌ها نیز تنها پند و اندرزهایی هستند که بدون هیچ‌گونه پرداخت داستانی نوشته شده‌اند.

در پیوند با بحث اصلی این تحقیق و به عنوان نمونه برای بررسی عناصر داستان در حکایات سعدی، حکایت‌های زیر را می‌توان با یکدیگر مقایسه کرد و تفاوت بین عناصر هر یک را به نیکی دریافت:

الف. حکایت ۹ از باب اول: داستان پادشاهی که هنگام مرگ مژده‌ای از طرف سپاهیان به او می‌رسد و آه سرد او که این مژده برای من نیست، بلکه برای دشمنانم یعنی وارثان تاج و تخت است.

ب. حکایت ۱۴ از باب اول: داستان پادشاهی است که به لشکر بی‌توجه است. دشمن حمله می‌کند و سپاهیان همه پشت می‌کنند.

پ. حکایت ۶ از باب سوم: داستان دو درویش که به تهمت جاسوسی به زندان می‌افتند و پس از دو هفته که بی‌گناه تشخیص داده می‌شوند، درویش قوی‌تر مرده و درویش نحیف زنده مانده است.

همان‌طور که می‌دانیم یکی از عناصر اصلی هر داستان طرح یا پی‌رنگ^(۳) (Plot) آن است. پی‌رنگ کامل باید حداقل از سه حادثه تشکیل شده باشد و میان حوادث آن نیز رابطه علّی و معلولی برقرار باشد (رک. رید، ۱۳۷۶: ۸). حکایت‌های فوق از نظر ساختمان پی‌رنگ با یکدیگر متفاوتند.

حکایت "ب" اگرچه بسیار کوتاه است و تنها از سه جمله تشکیل شده است؛ اما ساختمان طرح آن استوار است، زیرا این حکایت اولاً: از سه حادثه تشکیل شده است (حادثه ۱ بی‌توجهی شاه به لشکر و رعیت. حادثه ۲ حمله دشمن. حادثه ۳ فرار سپاهیان) ثانیاً: میان حوادث آن رابطه علّی و معلولی برقرار است. زیرا حمله دشمن و فرار سپاهیان به دلیل بی‌توجهی شاه به مملکت رخ می‌دهد.

حکایت "الف" از نظر ساختمان پی‌رنگ نمی‌تواند داستان محسوب شود؛ چرا که توصیف شخصی خاص (پادشاه) در حالتی خاص است. در واقع پادشاه هیچ کار یا عملی

انجام نمی‌دهد، بلکه تنها در موقعیتی خاص توصیف می‌شود. در مطالعات نقد ادبی معاصر، این حکایت به دلیل نداشتن حادثه نمی‌تواند در زمره داستان‌ها قرار گیرد. حکایت فوق تنها می‌تواند طرح‌واره یا داستان مینی‌مال باشد.

حکایت "پ" نیز نمی‌تواند داستان به معنی واقعی کلمه محسوب شود. پی‌رنگ این حکایت اگرچه از سلسله حوادثی تشکیل شده است؛ اما به دلیل نبود روابط علّت و معلولی میان آن‌ها، این حوادث نمی‌توانند داستان کاملی بسازند. این حوادث عبارتند از: حادثه (۱) گرفتار شدن درویشان (حادثه‌ای تصادفی که بدون دلیل رخ داده است. مردم شهر برای گرفتن دو نفر به این تهمت باید دلایلی داشته باشند). حادثه (۲) اثبات بی‌گناهی درویشان (در حادثه‌ای تصادفی که پس از دو هفته رخ می‌دهد، چگونه بی‌گناهی افراد ثابت می‌شود و چرا پس از دو هفته؟) هم‌چنان که ملاحظه می‌کنید پایه این حکایت بر این دو حادثه قرار گرفته است و هر دوی این حوادث، اتفاقی هستند. این حکایت به دلیل عدم روابط علّت و معلولی در آن، تنها می‌تواند لطیفه محسوب شود.

هدف این مقاله بررسی ساختمان یا ساختار حکایت‌ها (داستان‌ها) در گلستان سعدی است. در این خصوص لطیفه‌ها، طرح‌واره‌ها و حکمت‌های گلستان از داستان‌های آن جدا شده و تنها چهل و نه حکایت از گلستان مورد بررسی قرار گرفته است. این حکایات، آن‌هایی هستند که از پی‌رنگ یا روابط علّت و معلولی میان حوادث برخوردارند و توصیف موقعیت یا بیان پند و اندرز نیستند.

الف) ساختار و فرم

ساختار و فرم، مجموعه عناصری هستند که نویسنده از آن‌ها برای بیان داستان خود استفاده می‌کند. درباره ساختار، نظرات بسیار متفاوتی وجود دارد. میرصادقی در این باره می‌گوید: «ساختار، نتیجه ارتباط ضروری میان اجزای یک کل هنری است که موجب

یکپارچگی اثر می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۶۸). یک اثر می‌تواند از اجزای بسیار متفاوتی تشکیل شده باشد که ارتباط این اجزا و نحوه ترکیب آن‌ها را فرم می‌نامند. به عنوان اجزای تشکیل دهنده اثر، می‌توان به ساختمان، پی‌رنگ و نیز اجزای پی‌رنگ آن اثر اشاره کرد که نحوه ارتباط و ترکیب آن‌ها با یکدیگر، فرم آن اثر را تشکیل می‌دهند. گاهی نویسنده در بیان داستان خود به عناصری چون "تنش"، "حالت تعلیق" و "حادثه" می‌پردازد. این نوع داستان را داستان حادثه‌محور و دارای پی‌رنگ می‌نامند که اصل آن بر طرح یا الگو استوار است. گاهی نیز نویسنده به عناصر دیگری توجه می‌کند، که آن عناصر، ساختمان اثر را تشکیل می‌دهند. مثلاً کل داستان را بر پایه تضاد و تقابل دو نیروی خیر و شر قرار می‌دهد یا به روابط کلمات پارادوکسی در کل داستان توجه می‌کند که این تضادها ساختمان حکایت یا داستانش را می‌سازند.

ب) ساختمان

ساختمان هر اثر، شکل یا نظم مشخصی است که نویسنده برای بیان محتوا از آن استفاده می‌کند. برخی منتقدان معتقدند که امروزه توجه به شکل و ساختمان اثر، اهمیتی بیش از توجه به محتوای آن اثر دارد. «امروزه پس از این همه داستان که گفته و نوشته شده، نحوه روایت داستان مهم‌تر است تا خود ماجرا، که احتمالاً پیش‌نمونه‌هایی در گذشته دارد» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۲۳۶). در بسیاری موارد ساختمان و شکل (Form) در معنای یکسانی به کار می‌روند، اما باید گفت: «فرم بر ساخت اثر نظارت دارد. به این معنی که باعث می‌شود اجزای متشکله اثر به نحوی هنری با هم تلفیق شوند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۷۳). اگر نقد فرمالیستی فقط به بررسی روابط اجزای یک اثر خاص می‌پردازد، نقد ساختارگرا در صدد کشف آن روابط اصلی و بنیادی است که قابل تعمیم به همه موارد مثلاً یک نوع ادبی باشد (رک. شمیسا، ۱۳۷۴: ۸۲). برای نمونه اگر ما به بررسی عناصر

تشکیل‌دهنده یکی از حکایت‌های گلستان پردازیم و به ارتباط و انسجام آن عناصر با یکدیگر و هماهنگی یا عدم هماهنگی‌شان نظر بیندازیم؛ به نقد فرمالیستی دست زده‌ایم، اما اگر به بررسی عناصر مشترک میان تمام حکایت‌های گلستان یا اغلب آن‌ها پردازیم و نقاط مشترک میان این حکایت‌ها و حکایت‌های دیگر فارسی را بیابیم؛ به نقد ساختاری مبادرت کرده و ساختمان این حکایت‌ها را نشان داده‌ایم.

پ) پی‌رنگ

طرح داستان، شرح مختصر وقایعی است که برای اشخاص داستان اتفاق می‌افتد. البته این سلسله حوادث باید سازمان‌دهی منطقی داشته باشند و بر اساس الگویی مرتب شده باشند. در واقع باید برای هر حادثه، در پیکره داستان، دلیلی منطقی در رخدادهای قبلی وجود داشته باشد. "برای شناخت طرح باید به شروع و پایان داستان توجه کرد. حرکت داستان همیشه از "از" به سوی "به" است. باید در وضعیت شخصیت‌های اصلی در آغاز و پایان داستان کاوش کرد و مراحل تمام تغییرات را به خاطر سپرد (رک. اسکولز، ۱۳۷۷: ۱۹). طرح به طور مختصر یعنی حرکت. هرگونه تغییر و حرکتی در داستان، هرگونه حادثه و اتفاقی که خود علتی داشته باشد و منشأ حوادث پس از خود باشد، در طرح داستان نقش دارد. طرح یا پی‌رنگ هر داستان از سه بخش اصلی تشکیل شده است: مقدمه، تنه داستان، پایان داستان. مقدمه معمولاً در بخش آغازین داستان قرار دارد. نویسنده در مقدمه، عمل داستان (Action) را آغاز می‌کند. به طور کلی در مورد مقدمه نظر نویسندگان مختلف متفاوت است. گاه نویسندگان نیازی به بیان مقدمه‌های طولانی و زمینه‌چینی برای بیان حوادث نمی‌بینند. آن‌ها داستان خود را بدون مقدمه و در نقطه بحران، یا کشمکش و یا حتی اوج آغاز می‌کنند.

تنه داستان، بخش اصلی داستان است و بلافاصله پس از مقدمه آغاز می‌شود. اجزای

اصلی تنه داستان که از عناصر ساختاری پی‌رنگ هستند، عبارتند از: کشمکش (action)، تعلیق (suspense)، بحران (climax) و نقطه اوج (climax). البته ممکن است که یک داستان از تمامی عناصر فوق ساخته نشده باشد. این میل نویسنده است که چگونه و به چه ترتیبی از عناصر فوق بهره ببرد. شکل استفاده نویسنده از این عناصر، به داستان، نظم یا الگویی می‌دهد که ساختمان پی‌رنگ آن را می‌سازد. پایان داستان یا گره‌گشایی، نقطه پایان طرح است و در آن پی‌رنگ پایان می‌یابد و عمل داستانی متوقف می‌شود. گاه نتیجه‌گیری از کل داستان نیز در این قسمت بیان می‌شود. هر چند که امروزه نویسندگان، نتیجه‌گیری از داستان را به عهده خواننده می‌گذارند.

ت) ساختمان حکایت‌های گلستان سعدی

آنچه ساختمان حکایت‌های گلستان را می‌سازد، از یک منظر، شکل پی‌رنگ داستان‌ها یا نحوه ترکیب عناصر پی‌رنگ است. این‌که سعدی غالباً به چه شیوه‌ای عناصر پی‌رنگ مثل مقدمه، کشمکش، بحران، اوج و پایان را با هم ترکیب کرده است و داستان خود را ساخته است یا آنچه ساختمان این حکایت‌ها را می‌سازد، موضوع مطالعه، بر عناصر مشترک میان این حکایت‌هاست. عناصری مثل تضاد و تقابل نیروهای خیر و شر در هر داستان؛ وجود حکمت و داستان تأییدکننده آن در حکایت و یا عناصری که یک داستان را در زمره نوع داستانی مقامه، رمانس و یا مناظره قرار می‌دهند.

ث) شکل پی‌رنگ حکایت‌های گلستان

از نظر ساختمان پی‌رنگ می‌توان داستان‌های گلستان را به سه دسته تقسیم کرد. این سه گونه یا شکل پی‌رنگ از نظر فراوانی، در داستان‌ها، بسیار متنوع هستند. این انواع، به ترتیب فراوانی عبارتند از:

ث (۱- فرم نرمال یا معمولی

اغلب حکایت‌های گلستان، (چهل و دو حکایت از مجموع چهل و نه حکایت مورد بررسی در این تحقیق) با مقدمه آغاز می‌شوند، پس از آن کشمکش، سپس بحران، به دنبال بحران، نقطه اوج و در پایان، نتیجه‌گیری قرار دارد. برای نمونه می‌توان حکایت هفتم از باب اول را مثال زد. این داستان، حکایت غلام عجمی است که از کشتی می‌ترسد. در این ماجرا پیشنهاد حکیم برای انداختن غلام به آب و پذیرش آن از سوی پادشاه باعث از میان رفتن این ترس می‌شود. در این حکایت، ساختمان طرح یا پی‌رنگ حکایت نسبتاً منسجم و منظم است. داستان با مقدمه و توصیف ویژگی‌های غلام عجمی آغاز می‌شود. غلام از کشتی و دریا می‌ترسد و همین ترس پایه کشمکشی است که در درون غلام برپاست. با افتادن غلام به دریا این کشمکش به نهایت بحران می‌رسد و با گرفتن غلام و بازگشت او به کشتی، گره داستان گشوده می‌شود. غلام، دیگر از کشتی نمی‌ترسد. نقطه اوج حکایت یعنی آرامش یافتن غلام اگرچه شگفت‌آور است، اما نتیجه منطقی روند ماجراست. مثال دیگر، حکایت هفدهم از باب هفتم است. این حکایت، داستان سفر سعدی است هنگامی که در راه بلخ بامیان گرفتار حمله دو هندو می‌شود و جوانی که اگرچه برای بدرقه همراه او است، از چند هندو می‌ترسد و می‌گریزد. ساختمان طرح این حکایت نسبتاً منظم است. حوادث در پی یکدیگر می‌آیند و داستان را به نقطه بحران (افتادن تیر و کمان از دست جوان تنومند) و پس از آن نقطه اوج (فرار جوان) نزدیک می‌کنند. راوی در مقدمه حکایت، خصوصیات جوان را بیان می‌کند. جوان، سایه پرورده و متنعم است و همین امر، تضادی را ایجاد می‌کند که باعث ایجاد رغبت خواننده به ادامه خواندن ماجرا می‌شود. راوی در همین مقدمه، برای فرار جوان نیز زمینه‌چینی می‌کند و به همین دلیل است که فرار جوان اگرچه دور از انتظار است، اما قابل پذیرش است.

ث - ۲) شیوه ترکیبی

پی‌رنگ تعدادی از حکایت‌های گلستان (چهار حکایت از مجموع چهل و نه حکایت مورد مطالعه) اگرچه شکلی مشابه با داستان‌های فوق دارند، اما از دو یا چند خط طرح موازی یا به دنبال هم بهره‌مندند. در این حکایت‌ها اگرچه داستان با مقدمه آغاز می‌شود و پس از طی کشمکش و بحران در نقطه اوج و نتیجه‌گیری پایان می‌یابد، اما وجود خط طرح‌های فرعی در کنار خط اصلی یا در میانه آن، شکلی متفاوت به آن‌ها داده است. برای نمونه می‌توان از حکایت سوم در باب اول نام برد، که داستان کشمکش میان ملک‌زاده کوتاه‌قد و برادران بلندقد اوست. داستان، حکایت کشمکشی است که میان برادران برای رسیدن به پادشاهی درگرفته است. ساختمان پی‌رنگ این حکایت، نسبتاً مستحکم و منسجم است. داستان از یک خط طرح اصلی و در کنار آن دو خط طرح فرعی تشکیل شده است که خط طرح‌های فرعی، روند جریان خط طرح اصلی را تسریع کرده‌اند و باعث تسریع در تغییر عقیده شاه شده‌اند. خط طرح اصلی داستان با نگاه حقارت‌آمیز شاه به پسرش آغاز شده و پس از طی کشمکش و بحران، با ولیعهد شدن پسر و ایجاد محدودیت برای برادران به پایان می‌رسد. در میان این نقطه آغاز و پایان، کشمکشی میان پسر کوتاه‌قد و سپاه دشمن از یک سو و برادران از سوی دیگر برقرار است که خطوط طرح فرعی ماجرا را می‌سازند. یکی از این خطوط فرعی، خط طرح جنگ است که با حمله دشمن در نقطه بحران آغاز می‌شود و با پیروزی سپاه ملک، پایان می‌یابد و دیگری خط طرحی است که با حسادت برادران آغاز می‌شود و با گوشمالی دادن آن‌ها به پایان می‌رسد. در تمام خط طرح‌های فوق، قهرمان اصلی، پیروز از میدان خارج می‌شود.

حکایت دیگری که با این شیوه پرداخت شده است، حکایت چهارم از باب اول است. حکایت، داستان طایفه دزدان عرب است که در شکاف کوهی پنهان شده‌اند و مشغول

راهزنی هستند. این دزدان، با تدبیر پادشاه دستگیر می‌شوند و همه به دستور شاه کشته می‌شوند؛ مگر جوانی که با شفاعت وزیر زنده می‌ماند. این حکایت نیز از دو خط طرح تشکیل شده است. در مقدمه داستان، معرفی شخصیت‌های مهم، ایجاد رغبت و گره‌افکنی داستان همراه با توصیف اعمال دزدان آمده است. خط طرح اول داستان، خط طرح کشمکش میان دزدان و پادشاه و درگیری میان دزدان و مردان کارآزموده است که با دستور پادشاه برای کشتن آن‌ها به نقطه اوج می‌رسد. خط طرح دیگر، داستان زندگی جوان دزد است که با رضایت پادشاه برای زنده ماندنش، انتظاری برای خواننده ایجاد می‌کند و با قتل وزیر و پسرانش به نقطه بحران می‌رسد و با رفتن او به مغاره پدرش به نقطه اوج می‌رسد. نقطه اوج حکایت، ادامه نظم منطقی و روند حوادث پیش از آن است.

ث-۳) آغاز در نقطه اوج

تعداد کمی از داستان‌های گلستان نیز در نقطه اوج آغاز می‌شوند. در این حکایت‌ها که تعداد آن‌ها از سه داستان تجاوز نمی‌کند، داستان در نقطه اوج آغاز می‌شود و بیان پیش زمینه‌های بحران یا مقدمه‌چینی آن، به بعد از نقطه اوج موکول می‌شود. برای نمونه می‌توان به حکایت بیست و سوم از باب اول اشاره کرد که داستان فرار یکی از بندگان عمرولیت را روایت می‌کند. این حکایت از پی‌رنگی نسبتاً مستحکم برخوردار است و شیوه تنظیم عناصر پی‌رنگ از نقاط قوت آن است. داستان در نقطه اوج آغاز می‌شود و گره‌افکنی یا مقدمه‌چینی برای رسیدن به نقطه اوج آن به تعویق می‌افتد و همین موضوع باعث ایجاد رغبت خواننده می‌شود. در واقع دلیل فرار بنده که گره ماجرا را می‌سازد، دشمنی و غرض‌ورزی وزیر با اوست و این امر از سخنان وزیر مشخص می‌شود. سپس کشمکشی میان وزیر و بنده رخ می‌دهد که در پایان، غلام، پیروز ماجرا است. حکایت دیگری که با این شیوه پرداخت شده است، حکایت اول از باب اول گلستان

است. در این حکایت که داستان امیر و وزیران نیکومحضر و بدطینت است، داستان بدون مقدمه و با دستور پادشاه برای کشتن اسیر در نقطهٔ اوج آغاز می‌شود. پس از آن، کشمکش میان دو وزیر درمی‌گیرد و در پایان با سخن پادشاه، حکایت به نقطهٔ نتیجه‌گیری و گره‌گشایی می‌رسد.

ج) تنوع ساختاری حکایات گلستان

حکایت‌های گلستان از ساختارهای بسیار متنوع و متفاوتی بهره می‌گیرند. پس از مطالعه و بررسی، می‌توان شش نوع ساختار متفاوت را در داستان‌های گلستان تشخیص داد. این ساختارها یا شیوه‌های ترکیب به ترتیب فراوانی عبارتند از:

ج-۱) ساختار حکمت و قصه حکمت

اغلب حکایت‌های گلستان از ترکیب "حکمت" و "قصه حکمت" ساخته شده‌اند. ساختاری که مشابه با اغلب حکایت‌های اخلاقی کلاسیک ایرانی است (رک. بالایی، ۱۳۶۶: ۵۰). در این حکایت‌ها که تعداد آن‌ها، به بیست و یک عدد از میان چهل و نه حکایت مورد بررسی می‌رسد، راوی در آغاز، حکمت یا ضرب‌المثل و یا نکتهٔ خاصی را بیان می‌کند و پس از آن، حکایت کوتاهی را برای تأیید یا تثبیت آن حکمت بیان می‌کند. البته در برخی از این داستان‌ها، حکمت داستان در پایان حکایت ذکر شده است. برای نمونه می‌توان به حکایت پانزدهم از باب اول اشاره کرد. این حکایت، داستان وزیری است که پس از معزول شدن از دربار به حلقه درویشان وارد می‌شود. حکمت این داستان عبارت است از: «معزولی به نزد خردمندان به که مشغولی» (سعدی، ۱۳۸۱: ۶۹). این حکمت که از زبان وزیر بیان می‌شود، بن و پایهٔ حکایت را ساخته است و کل داستان تأییدی بر حکمت فوق است.

نمونه دیگری، حکایت چهاردهم از باب اول است. این حکایت، داستان پادشاه و سپاهی فراری است. این سپاهی که دوست سعدی است، در پایان حکایت برای فرار از جنگ، استدلال می‌آورد و می‌گوید: «سلطان که به زر با سپاهی بخیلی کند به سر با او جوان مردی نتوان کرد» (سعدی، ۱۳۸۱: ۶۸). اندکی توجه به داستان، ما را متوجه این نکته می‌کند که کل داستان برای تأیید و صحه گذاشتن بر حکمت فوق است.

ج-۲) ترکیب مسائل اجتماعی و اخلاقی

ساختار بسیاری از حکایت‌های گلستان ترکیبی است از مسائل اجتماعی و اخلاقی که اغلب، رنگ و لعابی بذله‌آمیز دارد. «این نگاه شوخی‌آمیز، همراه با مسائل اجتماعی و اخلاقی، در غالب حکایت‌های کلاسیک فارسی مشهود است و تنها مختص گلستان نیست، اما گلستان در رأس همه آنها قرار دارد» (بالایی، ۱۳۶۶: ۶۵).

ج-۳) ساختار تعارض و تضاد

تعدادی از حکایت‌های گلستان از مقابله دو نیروی خیر و شر به موازات یکدیگر ساخته شده‌اند. در این داستان‌ها که تعداد آنها به بیش از چهار حکایت نمی‌رسد، راوی داستان دو نیروی خیر و شر را به موازات یکدیگر در حکایت به پیش می‌راند و کل داستان از تضاد و کشمکش میان این دو جبهه ساخته شده است. در تمامی این حکایت‌ها، همواره یکی از پایه‌های دو نیرو را پادشاه تشکیل داده است و همیشه در پایان داستان با ملحق شدن پادشاه به جبهه خیر، حکایت به خیر و خوشی پایان می‌پذیرد. برای نمونه می‌توان به حکایت اول از باب اول اشاره کرد، که داستان تضاد و دشمنی میان وزیر نیکومحضر و وزیر خبیث و دروغ وزیر نیکومحضر برای نجات جان اسیر است. ساختار این حکایت بر مقابله دو نیروی خیر و شر استوار است. در آغاز، مقابله نیروی شاه که نماد

شر است، با وزیر نیک‌محضر را می‌بینیم و پس از آن، مقابلهٔ وزیر خبیث که نماد شر است با وزیر نیک‌محضر را مشاهده می‌کنیم. در پایان، پادشاه با تغییر نگرش به سمت جنبهٔ خیر می‌رود و حکایت به خوبی پایان می‌یابد.

حکایت دیگری که با این شیوه پرداخت شده است، حکایت بیست و دوم از باب اول است، که داستان بیماری مهلک ملک و نظر طبیبان است. در این حکایت طبیبان شفای پادشاه را در کشتن دهقان‌زاده و دادن زهرهٔ او به پادشاه می‌دانند. ساختار این حکایت بر مقابلهٔ دو نیروی خیر و شر استوار است که به موازات یکدیگر در حکایت به پیش می‌روند. در این داستان، خیر در وجود پادشاه نهفته است، اما نمود بیرونی ندارد. بقیهٔ اشخاص این حکایت به جز دهقان‌زاده به نوعی در خدمت نیروی شر هستند؛ چرا که همگی، پادشاه را برای انجام گناهی (کشتن دهقان‌زاده) تشویق می‌کنند. در پایان داستان تبسم و حکمت منقول از زبان دهقان‌زاده، نیروی خیر نهفته در وجود پادشاه را بیدار می‌کند و این نیرو بر نیروی شر داستان پیروز شده، حکایت به خیر و خوشی پایان می‌یابد.

ج-۴) ساختار مقامه

تعداد اندکی از داستان‌های گلستان نیز ساختاری شبیه به مقامه دارند. «مقامات داستان‌هایی است با نثر مصنوع آمیخته با شعر، در مورد قهرمانی واحد که به صورتی ناشناس وارد داستان می‌گردد و در پایان ناپدید می‌گردد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۰۷). در این حکایت‌ها که تعداد آن‌ها از سه مورد تجاوز نمی‌کند، همیشه راوی داستان در آغاز حکایت، وارد جایی می‌شود، با شخصی یا گروهی آشنا می‌شود، داستانی از زبان یکی از افراد بیان می‌شود و در پایان راوی از گروه جدا می‌شود (رک. بالای، ۱۳۶۶: ۶۰). نثر این داستان‌ها نیز مصنوع و آمیخته به شعر است. تمام ویژگی‌های فوق، مشابه ساختمان مقامه است. برای نمونه می‌توان به حکایت پنجم از باب دوم اشاره کرد. این حکایت، داستان

سعدی است، زمانی که می‌خواهد با گروهی به مسافرت برود و گروه درویشان به او اجازه ورود نمی‌دهند. درویشان برای این کار خود دلیل تراشی می‌کنند. در واقع یکی از درویشان، داستانی را از سرگذشت گروه، برای سعدی تعریف می‌کند و با بیان این داستان، سعدی را در موضوع کناره‌گیری درویشان از مردم ناشناس، متقاعد می‌کند. در این حکایت، راوی در میان گروهی (درویشان) وارد می‌شود؛ قصه‌ای را از زبان یکی از آن‌ها، در مورد سرگذشت خودش می‌شنود و در پایان از آن‌ها جدا می‌شود.

حکایت دیگری که با این شیوه بیان شده است، حکایت نوزدهم از باب دوم است. این حکایت، داستان سعدی است که در میان گروهی وارد می‌شود و مطرب بدصدایی را می‌بیند و او را تا صبح تحمل می‌کند. ساختمان این حکایت نیز به ساختار مقامه نزدیک می‌شود، زیرا راوی داستان به جایی و در میان گروهی وارد می‌شود و در پایان حکایت از آن‌ها جدا می‌شود. اگرچه در میان جمع، داستانی به صورت مشخص بیان نمی‌شود، اما سخن راوی در پاسخ به تعجب یارانش، شرح سرگذشت و دلیل تغییر اندیشه اوست. علاوه بر این، سبک نگارش متن و آرایش‌های لفظی و نیز سجع و جناس‌های فراوان موجود در آن، به نوع نگارش مقامه بسیار نزدیک است و بی‌اختیار ما را به یاد شیوه مقامه‌نویسی امثال بدیع‌الزمان همدانی، ابولقاسم حریری و حمیدالدین بلخی می‌اندازد.

ج-۵) ساختمان مناظره

در میان حکایت‌های گلستان، دو حکایت نیز به شیوه مناظره بیان شده است. «مناظره آن است که نویسنده دو طرف را برابر هم قرار می‌دهد، آن‌ها را بر سر موضوعی به گفت‌وگو وادار می‌کند و در پایان یکی را بر دیگری غالب می‌گرداند» (داد، ۱۳۸۵: ۴۵۰). در یکی از این حکایت‌ها (داستان جدال سعدی با مدعی) این درگیری لفظی، به جدال نیز کشانده می‌شود. ساختمان حکایت جدال سعدی با مدعی و نیز حکایت جوان مشت‌زن

در باب سوم که در آن مناظرهٔ میان پدر و پسر بر سر رفتن یا نرفتن به سفر است. مانند ساختمان مناظره، بر درگیری و جدال استوار است. در این دو حکایت، هر دو طرف ماجرا، بر سر موضوع خاصی، به کشمکش و بیان استدلال می‌پردازند و در پایان یکی بر دیگری غالب می‌شود.

ج - ۶) رمانس

یک حکایت از میان چهل و نه حکایت مورد بررسی در گلستان نیز از ساختمان مشابه شکل رمانس بهره می‌گیرد. «رمانس به معنی قصه‌های خیالی منظوم یا منظوری است که به وقایع غیرعادی یا شگفت‌انگیز توجه کند و ماجراهای عجیب و غریب، یا اعمال سلحشورانه را به نمایش گذارد» (همان: ۲۴۸). حکایت مورد نظر، حکایت بیست و هشتم از باب سوم است. این حکایت، داستان جوان مشت‌زنی است که می‌خواهد به سفر برود و ثروتی کسب کند. اگرچه این حکایت در آغاز، شکل مناظره دارد؛ در واقع مناظره‌ای است میان پدر و پسر بر سر خوبی یا بدی سفر، اما از زمانی که جوان مشت‌زن از پدرش جدا می‌شود و سفر را آغاز می‌کند، سفر طولانی و رخ دادن حوادث عجیب و خارق‌العاده، آن را به نوع رمانس نزدیک می‌کند. تنها تفاوت این داستان با نوع رمانس، در هدف سفر است. چرا که در رمانس اغلب هدف سفر، رسیدن به عشقی باشکوه و اغراق‌آمیز است، اما در این حکایت، سفر با هدف کسب ثروت و تجربه صورت می‌گیرد.

نتیجه

سعدی از انواع و اشکال متفاوتی برای تنظیم و ترکیب ساختمان حکایت‌های گلستان سود برده است که این انواع به ترتیب فراوانی عبارتند از:

۱. شکل حکمت و قصه حکمت، چهل و سه درصد:

باب اول حکایت‌های شماره ۳، ۴، ۶، ۱۴، ۱۵، ۲۰، ۲۱، ۲۳، ۲۶، ۲۷، ۳۳، ۳۵، باب دوم حکایت ۳۲ باب سوم حکایت‌های ۴، ۱۱، ۱۲، باب چهارم حکایت ۱۲، باب پنجم حکایت ۴، باب هفتم حکایت‌های ۴، ۵، ۱۷.

۲. ساختمان ترکیب‌شده از مسائل اجتماعی و اخلاقی با زمینه طنز، سی و هفت

درصد:

باب اول حکایت‌های ۵، ۱۳، ۱۶، ۱۷، ۲۴، ۲۸، ۴۰، باب دوم حکایت‌های ۱۳، ۳۱، ۳۳، باب سوم حکایت‌های ۱۹، ۲۳، ۲۹، باب پنجم حکایت‌های ۱۰، ۱۳، ۱۹، باب ششم حکایت‌های ۹، ۲، باب هفتم حکایت ۳.

۳. شکل تعارض و کشمکش میان دو نیروی پارادوکسی، هشت درصد:

باب اول حکایت‌های ۱، ۴، ۲۲، ۳۰.

۴. شکل مقامه، شش درصد:

باب دوم حکایت‌های ۵، ۱۹، باب پنجم حکایت ۱۷.

۵. شکل مناظره، چهار درصد:

باب سوم حکایت ۲۸ و باب هفتم حکایت جدال سعدی با مدعی.

۶. ساختمان رمانس، دو درصد: حکایت ۲۸ از باب سوم.

با اندکی توجه می‌توان دریافت که: ساختار اغلب حکایت‌های گلستان سعدی از "حکمت" و "داستان تأییدکننده آن حکمت" تشکیل شده است. به عبارت دیگر اسکلت یا استخوان‌بندی این حکایت‌ها تشکیل شده است از: "حکمتی که در آغاز یا پایان حکایت ذکر می‌شود" و "داستانی که این حکمت را تأیید یا تثبیت می‌کند". این شکل و ساختار با توجه به این که گلستان متنی تعلیمی است، کاملاً حساب شده است زیرا نشان‌دهنده منظور سعدی از بیان حکایت‌هاست. در مورد شکل پی‌رنگ باید گفت: سعدی از سه نوع پی‌رنگ برای ترکیب و تنظیم حکایت‌های گلستان بهره برده است که این اشکال به ترتیب

عبارتند از:

۱. پی‌رنگ عالی، شش درصد:

باب اول حکایت‌های ۱، ۱۵، ۲۳.

۲. فرم پی‌رنگ ترکیبی، هشت درصد:

باب اول حکایت‌های ۳، ۴، ۲۴، باب سوم حکایت ۲۸.

۳. شکل پی‌رنگ معمولی یا نرمال، هشتاد و شش درصد:

بقیه حکایت‌ها.

هم‌چنان‌که ملاحظه می‌شود، شکل پی‌رنگ در اغلب حکایت‌های گلستان، فرم متداول طرح است که با مقدمه‌چینی و گره‌افکنی آغاز می‌شود. کشمکش، بحران و نقطه اوج به ترتیب و پشت سرهم می‌آیند و در پایان، حکایت با گره‌گشایی و نتیجه‌گیری پایان می‌یابد. این شکل، طرح یا پی‌رنگ همواره مورد توجه نویسندگان قصه‌پرداز، بوده است، اما امروزه به دلیل تکرار در اغلب قصه‌ها، زیبایی خود را از دست داده است و به جای آن انواع دیگری رواج یافته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. «داستان کوتاه واقعه‌ای است مادی یا معنوی در حالی که طرح‌واره بیان یا وصف زنده و مختصر حالت شخصی است در موقعیتی هیجان‌آمیز» (یونسی، ۱۳۶۹: ۱۰).
۲. «خصوصیات عمده لطیفه‌ها عبارتند از: ۱. حادثه اتفاقی و محتمل، محور داستان قرار می‌گیرد. ۲. فاقد پی‌رنگ محکم و استوار است. ۳. غالباً حرف و پیامی را ابلاغ نمی‌کند» (داد، ۱۳۸۵: ۲۰۴).
۳. «پی‌رنگ تنها ترتیب و توالی وقایع داستان نیست. بلکه مجموعه حوادث با تکیه بر روابط علت و معلولی میان آن‌هاست» (اسکولز، ۱۳۶۴: ۶۴).

منابع

۱. اسکولز، رابرت. (۱۳۷۷). عناصر داستانی. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
۲. بالایی، کریستف و کویی پرس، میشل. (۱۳۶۶). سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی. ترجمه دکتر احمد کریمی حکاک. تهران: پایروس.
۳. داد، سیما. (۱۳۸۵). فرهنگ اصطلاحات ادبی. ج ۳. تهران: مروارید.
۴. رید، یان. (۱۳۷۶). داستان کوتاه. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
۵. سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). گلستان. تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی. ج ۶. تهران: خوارزمی.
۶. شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۴). نقد ادبی (مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل شواهد و متونی از ادب فارسی)، ویراست دوم. ج ۲. تهران: داستان.
۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). نقد ادبی. ج ۳. تهران: فردوس.
۸. ————. (۲). (۱۳۷۴). انواع ادبی. تهران: فردوس.
۹. مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۳). کتاب ارواح شهرزاد. تهران: ققنوس.
۱۰. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۴). عناصر داستان. تهران: شفا.
۱۱. ————. (۱۳۸۳). جهان داستان غرب. تهران: اشاره.
۱۲. یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۹). هنر داستان‌نویسی. ج ۵. تهران: نگاه.

بررسی کنایات شاهنامه در بخش تاریخی (رویکردی فرهنگی واره‌ای)

دکتر هادی خدیور،^۱ ملوک شفیعی اقدم^۲

چکیده

فردوسی در شاهنامه برای بیان افکار و اندیشه‌هایش نیروی تخیل را به کار می‌گیرد و گونه‌های مختلف خیال در تصویرپردازی‌های او بازتابی هنرمندانه می‌یابد. او از کنایه که یکی از طبیعی‌ترین راه‌های بیان و قوی‌ترین راه القای معانی است در مقایسه با دیگر صورخیال بیش‌ترین بهره را می‌گیرد. این مقاله، پژوهشی است در مورد جمع‌آوری و تنظیم کنایه‌های موجود در بخش تاریخی شاهنامه که همراه شاهد مثال ارائه شده است. حاصل این پژوهش این است که بیش‌تر کنایات استخراج شده بخش مذکور از نوع کنایه فعلی و از گونه ایما است که بسیاری از کنایات به کار رفته در آن در فارسی معاصر کاربرد دارند و برخی دیگر مخصوص شاهنامه‌اند. کلیدواژه‌ها: کنایه، فردوسی، شاهنامه فردوسی، صورخیال

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

تاریخ وصول: ۸۹/۹/۲۸

تاریخ پذیرش: ۹۰/۱/۳۰

مقدمه

زبان و ادبیات جلوه‌گاه اندیشه، آرمان، فرهنگ و تجارب یک جامعه‌اند. انسان‌ها در گذر زمان از زبان برای انتقال پیام‌ها، عواطف و اندیشه‌های خویش بهره‌جسته‌اند و از ادبیات که زبان برتر است به عنوان ابزاری در انتقال بهتر، بایسته‌تر و مؤثرتر اندیشه خود استفاده کرده‌اند. ادبیات در تلطیف احساسات، پرورش ذوق و ماندگار کردن ارزش‌ها سهمی بزرگ و عمده بر دوش داشته است. به همین دلیل هر اندیشه‌ای که در قالب ادبیات مناسب ریخته شود پایا و مانا خواهد بود. «سخنور زبان را چونان مایه آفرینش هنری به کار می‌گیرد؛ اما تنها بدان بسنده نمی‌کند که اندیشه خویش را به شنوندگان و خوانندگانش برساند، اگر چنین کند هنرمند و سخنوری به گوهر و توانا نیست. او اندیشه خویش را به یاری انگیزه می‌پرورد. اندیشه آن‌گاه که با انگیزه درآمیخت، پیام هنری را در ادب پدید می‌آورد؛ اندیشه برای سر، انگیزه برای دل» (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۹). شعر نیز نوعی زبان است لیکن زبانی که از حدود نثر گذشته و به استقلال رسیده است. به عبارت دیگر شعر ساخت عمیق زبان است و شاعر می‌کوشد تا با شکستن بنیان دستور و آمیختن شکل و محتوا، شعر را از سطح به عمق هدایت نماید. شفیع‌ی‌کدکنی می‌گوید: «هیچ تجربه‌ای از تجربه‌های انسان که می‌تواند موضوع شعر قرار گیرد، بی‌تأثیر و تصرف خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد و هر حادثه‌ای هنگامی موضوع شعر است که از شهود حسی و خیال شعری انسان شاعر، رنگ پذیرفته باشد» (شفیع‌ی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۷).

آنچه در شعر و با توسعی بیش‌تر، آنچه در حوزه ادب، به عنوان عامل بیانی مطرح است و در نظر قدما، ماده اصلی مباحث علم بیان را تشکیل می‌داده است، عنصر خیال یا شیوه تصرف گوینده در ادای معانی است و اهل ادب، چه در گذشته و چه امروز به میزان استعداد و توانایی خود در خلق و آفرینش، از صورت‌های گوناگون خیال و شیوه ادای معانی به طریق غیرمستقیم استفاده می‌کنند. پس هر بیان هنری نوعی کوشش برای

دریافت مقصود و اندیشه هنرمند است.

اهمیت تدوین فرهنگ کنایات شاهنامه

در این نکته تردیدی نیست که زبان فارسی شطّ پر شوکتی است که جویبارهای بی‌شمار زبان‌ها و لهجه‌های ایرانی دیگر در آن سرازیر شده و بستر مشترک خلاقیت فرهنگی ما در طول قرون و اعصار بوده است. به همین دلیل برای بقا، گسترش و تحکیم مبانی زبان فارسی باید تحقیق و تتبع بسیار کرد تا بتوان بر همه ظرفیت‌های فرهنگ ایرانی احاطه یافت.

از میان آثار ادبی ما، شاهنامه فردوسی بزرگ‌ترین گنجینه شعر و ادب فارسی است که حق بزرگی در گران‌بار کردن گنجینه‌های دیگر شعر دارد و هیچ اثری به اندازه آن نتوانسته آن دیوار ضخیمی که طبقه باسواد را احاطه می‌کند، بشکافد و به میان توده مردم نفوذ کند. شاهنامه به علت شهرت افسانه‌های آن، معروف توده‌های وسیع‌تری از مردم ایران است. فردوسی با آفرینش شاهنامه، رشته از هم گسیخته ملیت ایرانی را از نو گره زد و به قول ملک‌الشعراى بهار:

آنچه کورش کرد و دارا و آنچه زردشت مهین زنده گشت از همت فردوسی سحرآفرین
(بهار، ۱۳۸۱: ۵۰۷)

با توجه به محتوای غنی شاهنامه از یک سو و اهمیت آن برای زبان فارسی از سوی دیگر و با در نظر گرفتن این‌که شاهنامه کهن‌ترین اثر شعر فارسی است که به طور تقریباً کامل به دست ما رسیده، می‌توان تأثیر بزرگ این کتاب را در سراسر ادب فارسی حدس زد. نه تنها مورخان و فرهنگ‌نویسان و حماسه‌سرایان و مؤلفان کتب اخلاق، بلکه اکثر متفکران و شعراى بزرگ زبان فارسی، هر یک به نحوی از شاهنامه تأثیر پذیرفته‌اند. ولی شاهنامه به عنوان بزرگ‌ترین منبع تاریخ، افسانه، لغت، حکمت و اخلاق ایرانی تنها بر

طبقه شاعران و متفکران پس از خود تأثیر نکرده است بلکه بر ادبیات توده نیز اثرگذار بوده است. آن‌گونه که ذبیح‌الله صفا در این باره می‌گوید: «اهمیت شاهنامه در ادبیات فارسی زیادتز از آن است که در باب آن به بحث و تحقیقی حاجت باشد، این آیت فصاحت و بلاغت و قرآن عجم و آیینۀ تمام‌نمای معرفت و دانش، حاوی افکار گوناگون حماسی و غزلی و حکمی و بلندترین و عالی‌ترین و زیباترین و شیواترین سخنان فارسی است» (صفا، ۱۳۶۹: ۲۱۵).

از آن‌جا که هدف این تحقیق جمع‌آوری و تنظیم کنایات شاهنامه در بخش تاریخی با رویکردی فرهنگ‌واره‌ای است، در ابتدا لازم است تا به بحثی مختصر در خصوص ضرورت و سابقه تدوین فرهنگ‌نامه‌ها و فرهنگ‌واره‌ها در زبان فارسی توجه شود، آن‌گاه به بررسی کنایات شاهنامه از این منظر پرداخته خواهد شد.

سابقه فرهنگ‌نویسی در ایران

ایرانیان به مناسبت آن‌که زبان فارسی زبان رسمی و ادبی آنان است، خود را از لغت‌نامه فارسی بی‌نیاز می‌دانستند، از این رو کم‌تر به تألیف فرهنگ زبان خویش توجه کرده‌اند، چنان‌که عرب هم خود را به تدوین قاموس عربی محتاج نمی‌دید و هنگامی که زبان عربی زبان دینی سرزمین پارس شد، ایرانیان به تألیف قاموس‌های عربی پرداختند. در نتیجه عدم توجه ایرانیان به تألیف لغت‌نامه فارسی، دانشمندان ملل مجاور مانند هندوستان و ترکیه، که زبان فارسی دیرگاهی زبان رسمی درباری یا زبان ادبی مملکت آنان بود، احتیاج به تدوین فرهنگ فارسی را احساس کردند و به تألیف لغت‌نامه‌ها همت گماشتند. اما چون اهل زبان نبودند ایشان را اشتباهات بسیار دست داده است (رک. دهخدا، ج ۱: ۴۱).

اما فرهنگ‌نویسی برای زبان فارسی کنونی تقریباً، معاصر با فرهنگ‌نویسی برای زبان

تازی به دست ایرانیان است. در دوره اسلامی از زمان طاهریان اندک‌اندک رویکرد به ادبیات منظوم و منثور در زبان دری پیدا شده و در دوره صفاریان و پس از آن در دوره سامانیان این زبان، شکل پیشرفته‌تری از ادبیات را تجربه کرد.

در زمانی که فارسی دری بنای انتشار را گذاشت مردم قلمرو زبان پهلوی به کتاب‌هایی نیاز داشته‌اند که زبان دری را بدیشان بیاموزد و این مقدمه فرهنگ‌نویسی در زبان دری است. تا اوایل قرن یازدهم کتابی مختصر در لغت فارسی نزد فرهنگ‌نویسان ایران و هندوستان بوده است که نام آن را "رساله ابوحفص سغدی" یا "فرهنگ ابوحفص سغدی" ضبط کرده‌اند. ظاهراً آغاز اهتمام به فرهنگ‌نویسی از سده پنجم بوده و این زمانی است که زبان دری خرده‌خرده در نواحی دیگر ایران که قلمرو اصلی آن نبوده انتشار می‌یافته است.

برخی از مشهورترین فرهنگ‌های زبان فارسی عبارتند از:

"لغت فرس اسدی توسی" / "صحاح الفرس" / "ادات الفضلا" / "فرهنگ ابراهیمی" /
"معیار جمالی" / "جهانگیری" / "مجمع الفرس" / "برهان قاطع" / "فرهنگ رشیدی" /
"فرهنگ انجمن آرا" / "برهان جامع" / "آندراج" / "فرهنگ ناظم‌الاطبا نفیسی" /
"فرهنگ نظام" / "لغت‌نامه دهخدا".

نقش کنایه در زبان فارسی

همان‌گونه که می‌دانیم اعتبار یک اثر ادبی عبارت است از: مجموعه ارزش‌هایی که آن اثر از جنبه‌های گوناگون دارد. جنبه هنری یک اثر تنها یکی از این ارزش‌هاست که البته در ارزیابی یک اثر ادبی، عنصری بسیار مهم است. ولی در این جا طرح این پرسش لازم است که چرا در گفتارهای روزانه خود و برای بیان مافی‌الضمیر از کنایه استفاده می‌کنیم و گویندگان و نویسندگان صراحت را کنار گذاشته، به پوشیدگی روی می‌آورند؟

باید گفت علل و اسباب مختلفی باعث ترک تصریح و روی آوردن به کنایه است. یکی از این علل، علت بلاغی است. آنچه کلام را هنری، جذاب و گیرا می‌کند، شیوه غیرمستقیم در بیان است و «آنچه شعر و نثر هر دو را که در خاصیت تأثیر و تلقین مشترکند از کلام عادی و معمولی جدا می‌کند عبارت است از استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۶۵). هم‌چنین فضای عاطفی و خیال‌انگیز شاعرانه که هم سبب القای معنی و هم مایه تحریک و تهییج خواننده و شنونده می‌شود، از خیال و صورت‌های خیال‌انگیز شاعرانه مایه می‌گیرد و صورت‌های مختلف خیال یعنی تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز در شعر اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. تصویر یا خیال شاعرانه پیوندی میان انسان و محیط او ایجاد می‌کند و شاعر در آفریدن تصویرهای خیال‌انگیز با تبدیل اشیاء به صورت‌های عاطفی و انسانی، کلام خود را از حالت عادی فراتر می‌برد و عواطف خواننده را برمی‌انگیزد و شناختی تازه از اشیاء و امور به او می‌دهد.

وقتی در تعریف "علم بیان" می‌گوییم: ایراد معانی واحد به طرق مختلف، یکی از راه‌های ایراد معنی، همین "کنایه" است، همان گونه که مجاز، تشبیه و استعاره، راه‌های دیگر بیان اندیشه و انتقال معنی به ذهن دیگرانند. شیوه غیرمستقیم بیان (کنایه) به قول شفیعی‌کدکنی، یکی از صورخیال است که در ادب و شعر هر زبانی وجود دارد و از دیرباز ادیبان و شاعران به آن توجه داشته‌اند. ایشان از قول "مالارمه" می‌گویند: «اگر چیزی را به همان نام که هست یعنی به نام اصلی خودش بنامیم، سه چهارم لذت و زیبایی بیان را از میان برده‌ایم زیرا کوششی که ذهن برای ایجاد پیوند میان معانی و ارتباط اجزای سازنده خیال دارد بدین‌گونه از میان می‌رود و آن لذت که حاصل جست‌وجوست به صورت ناچیزی درمی‌آید» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۳۹).

علت دیگر این است که گاهی بی‌پرده سخن گفتن، خطر و دشواری دارد و گوینده به کلام خود، رنگی از ابهام و ابهام می‌زند تا خود را از ورطه اتهام و خطر برهاند، هم‌چنین

بسیاری از الفاظ به خاطر رعایت آداب اجتماعی و احتراز از هرگونه ناخوشایندی در گفتار کم‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرند و غالباً از آن‌ها با الفاظ و عبارات وصفی کنایه‌آمیز یاد می‌شود. هم‌چنین آگاهی دادن مخاطب بر عظمت ملزوم کنایه، امتحان کردن هوش و استعداد مخاطب، به کار گرفتن واژه‌ای زیباتر از آنچه منظور ماست، مبالغه، اختصار و آگاهی دادن از سرنوشت کسان، از عواملی است که سبب می‌شود از صراحت در سخن پرهیز شود.

گویندگان و نویسندگان از بیان بسیاری مضامین که گوش از شنیدن آن‌ها انکار دارد و ذوق سلیم آن را نمی‌پذیرد، دوری می‌کنند و به ترفندی شاعرانه روی می‌آورند که تأثیر سخن را دوچندان می‌کند. یکی از این ترفندهای شاعرانه، در قلمرو بیان، کنایه است.

کنایه و انواع آن

کنایه در اصطلاح علوم بلاغی عبارت است از: کاربرد کلمه یا کلام در جایی که کلام علاوه بر معنای غیرحقیقی، اطلاقش بر معنای حقیقی نیز راست می‌آید. مثلاً: وقتی کسی در بحث با دیگری می‌گوید: من چند پیراهن از تو بیش تر پاره کرده‌ام. به کنایه می‌گوید که: من بیش تر از تو عمر کرده‌ام و تجربهٔ بیش تری دارم. چون لازمهٔ پاره کردن پیراهن‌های بیش تر، داشتن سن و سال بیش تر است. «کنایه سخنی است که دارای دو معنی قریب و بعید باشد و این دو معنی لازم و ملزوم یکدیگر باشند، پس گوینده آن جمله را چنان ترکیب کند و به کار برد که ذهن شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل گردد» (همایی، ۱۳۷۸: ۲۵۵-۲۵۶).

در کنایه قرینه‌ای که مانع از ارادهٔ معنی حقیقی باشد، وجود ندارد و تفاوت کنایه با مجاز و استعاره در این است که در کنایه ارادهٔ معنی اصلی ممکن است، اما در مجاز و استعاره، ارادهٔ معنی اصلی ممکن نیست. در واقع کنایه نوعی مجاز است که ایهام نیز دارد و

این خصوصیت کنایه سبب می‌شود که ملموس‌تر از مجاز و استعاره باشد، چرا که معنی حقیقی آن نیز درست و پذیرفتنی است. چون درک معنی کنایی نیاز به تأمل و تیزهوشی دارد. کنایه حتی به کلام عادی رنگی از شعر و خیال‌انگیزی می‌دهد. از دیدگاه کزازی «ارزش زیباشناختی کنایه در آن است که سخن درست، با درنگ و تلاش ذهنی می‌باید، سرانجام، به معنای پوشیده و فروپیچیده در کنایه راه برد و راز آن را بگشاید. از این روی گفته‌اند کنایه رساتر از آشکارگی در سخن است» (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۵۶).

کنایه به اشکال مختلف؛ تعریض، رمز، ایما و تلویح نیز در کلام سخنوران به کار می‌رود و بر جذابیت سخن می‌افزاید. که به طور اجمال به هر یک از آن‌ها اشاره می‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۷۴: ۹۶-۹۹).

کاربرد کنایه در شاهنامه

«شاهنامه از نظر تنوع حوزه تصویر، در میان دفاتر شعر فارسی، یکی از شاهکارهای خیال شاعرانه سرایندگان زبان پارسی است و صورخیال فردوسی محدود در شکل‌های رایج تصویر، که استعاره و تشبیه است، نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۴۸). فردوسی برای بیان افکار خود نیروی تخیل را به کار گرفته و گونه‌های مختلف خیال در تصویرپردازی‌های او بازتابی هنرمندانه یافته‌اند. در این میان از کنایه که یکی از طبیعی‌ترین راه‌های بیان در گفتار عامه مردم و امثال و حکم رایج در زبان و قوی‌ترین راه القای معانی است، بهره گرفته و در آن بیش از دیگر تصاویر به کنایه پرداخته، هر چند تصاویر خیالی دیگر نیز از نظر دور نمانده است.

نمونه‌هایی از کنایات شاهنامه

اینک در بازکاوی گونه‌های کنایه در شاهنامه به مواردی از این کنایه‌ها اشاره می‌شود که در زندگی امروز کاربرد بسیار دارد.

آبرو یافتن: عزت یافتن، کسب شرف کردن

برو پیش فغفور چینی بگو که نزدیک ما یافتی آبرو^(۱)
(ب. ۱۶۴۲. ج ۷)

ابرو پُرچین داشتن (کردن): خشمگین بودن

سوی حجره خویش رفت آرزوی ز مهمان بیگانه پُرچین بُروی
(ب. ۹۳۶. ج ۷)

از چشم خون باریدن: سخت خشمگین بودن

چو بهرام زان کاخ آمد برون تو گفتی ببارید از چشم خون
(ب. ۱۴۴۴. ج ۸)

از مو باریک‌تر: ظریف، شکننده، حسّاس

جهان از شب تیره تاریک‌تر دلی باید از موی باریک‌تر
(ب. ۲۸۹۴. ج ۸)

باد در دست: دست خالی

که بختش پس پشت او برنشست ازین تاختن باد مآند به دست
(ب. ۳۰۹. ج ۷)

بد دل شدن: بدگمان شدن

ز گرفتار، بد شد دل کیقباد ز رنجش به دل برنکرد ایچ یاد
(ب. ۴۲. ج ۸)

بدزبان: عیب‌گو، ناسزا گوینده

که یک چند باشد به ری مرزبان یکی مرد بی‌دانش بدزبان
(ب. ۳۰۵۹. ج ۹)

بر سر زدن: سخت آزدن

به جای کسی گر تو نیکی کنی مزن بر سرش تا دلش نشکنی
(ب. ۹. ج. ۸)

به خاک رفتن: مردن

سپر دم تو را جای و رفتم به خاک سپر دم روان را به یزدان پاک
(ب. ۳۸۲. ج. ۶)

به دست گرفتن: اداره کردن

بیامد به تختِ کیان برنشست گرفت این جهانِ جهان را به دست
(ب. ۲. ج. ۹)

پشت گرم به کسی بودن: از حمایت کسی برخوردار بودن

همیشه تن و جانَت پُر شرم باد دلت شاد و پشتت به ما گرم باد
(ب. ۲۱۲۲. ج. ۸)

تَرّ و خشک: همه چیز، همه کس

اگر بیخِ حنظل بُود تَرّ و خشک نشاید که بار آورد شاخِ مشک
(ب. ۷۵۵. ج. ۸)

تندی کردن: عصبانی شدن، خشم گرفتن

ستون خرد، بردباری بُود چو تندی کند تن به خواری بُود
(ب. ۱۷. ج. ۸)

جان به سر آمدن: جان به لب آمدن، به حال مرگ افتادن

بیاید مرا از بدش جان به سر نه تن مآند ایدر، نه بوم و نه بر
(ب. ۶۱۶. ج. ۹)

چشم‌رسان بودن: نظر بد داشتن، چشم‌زخم زدن

هر آن کس که او راه دارد نگاه بخشید برین گاه ایمن ز شاه

دگر هر که یازد به چیز کسان بُود چشم ما سوی آن کس رسان
(ب ۳۷۷-۳۷۷۱ ج ۹)

چشم روشن کردن: شادمان کردن، خوشحال نمودن

به فرمان ما چشم روشن کنید خرد را به تن بر چو جوشن کنید
(ب ۱۴ ج ۷)

خاک بر سر بیختن (ریختن): عزاداری کردن

همه خاک بر سر همی بیختند زمژگان همی خون دل ریختند
(ب ۱۸۱۷ ج ۷)

خاک پای کسی بودن: مطیع و فرمان‌بردار بودن

همه سر به سر خاک پای توایم به دانش همه رهنمای توایم
(ب ۷۳ ج ۷)

خون دل: رنج و اندوه و غصّه بسیار

چنان بچّه شیر بودی درست که از خون دل دایگانش بُشت
(ب ۲۳۳۱ ج ۷)

در مشت داشتن: در اختیار داشتن

چو اوسی و شش پادشاه را بکشت نگر تا چه دارد ز گیتی به مشت
(ب ۱۹۰۱ ج ۷)

دست شستن: دست کشیدن و قطع امید کردن

بدین دار چشم و بدان دار گوش که اوی است دارنده جان و هوش
هر آن پادشاه کو جز این راه جست ز نیکیش باید دل و دست شست
(ب ۶۳۷-۶۳۸ ج ۷)

دل کسی را شکستن: او را بسیار رنجاندن، آزرده، ناامید و ناکام کردن

به جای کسی گر تو نیکی کنی مزن بر سرش تا دلش نشکنی
(ب ۹ ج ۸)

در یک چشم بر هم زدن: در کوتاه‌ترین زمان، یک لحظه، یک آن

چو نامه بدین گونه باشد بدوی چو من دشمن و لشکری جنگ‌جوی
نمانم که بر هم زند نیز چشم نگویم سخن پیش او جز به خشم
(ب. ۷۱-۷۲. ج ۷)

دو رو: آن‌که ظاهر و باطن او تفاوت دارد، منافق

همه مرز هیتال آهرم‌مند دو رویند و این مرز را دشمنند
(ب. ۱۸۴۴. ج ۸)

رخت بستن: بار سفر بستن و رفتن، کوچ کردن

سپارم تو را پادشاهی و تخت چو بهتر شوی ما ببندیم رخت
(ب. ۳۳۵. ج ۶)

روز برگشتن: بدبخت و تیره روز شدن

فراوان ز ایرانیان کشته شد جهان‌گیر را روز برگشته شد
(ب. ۱۷۶. ج ۶)

زبان نگاه داشتن: خاموشی گزیدن

بدیشان چنین گفت هر کاو ز راه بگردد، ندارد زبان را نگاه
به خوبی مرا و را به راه آورید کزین بگذرد بند و چاه آورید
(ب. ۳۱۲۵-۳۱۲۶. ج ۹)

سبک‌سر: ابله، نادان

شک‌یبایی از مهر نامی تر است سبک سر بُود هر که او کهنتر است
(ب. ۱۷۹۶. ج ۷)

سخن به روی گفتن: بی‌پروا و بی‌پرده سخن گفتن

نباید سخن هیچ گفتن به روی چه روی آید اندر زنی چاره‌جوی
(ب. ۵۶۷. ج ۹)

سرافکنده: شرمسار، خجل

کسی کو جوان بود تاجی به دست بر قیصر آمد سرافکنده پست
(ب. ۱۷۱۳. ج ۷)

سر خاراندن: تعلل ورزیدن، بهانه و توقف نمودن، فرصت را از دست دادن

بشد پیش خاتون، دوان، کدخدای که دانا پزشکی نو آمد به جای
بدو گفت شادان زی و نوش خور بیارش مخار اندرین کار سر
(ب. ۲۵۴۷-۲۵۴۸. ج ۹)

شادکامی دشمن: خواری و نگون‌بختی آن کس

جهان جوی اگر کشته گردد به نام به از زنده، دشمن بدو شادکام
(ب. ۳۱۸۵. ج ۸)

فروختن جان: مردن و خویشتن را به کشتن دادن

وگر هیچ درویش خسپد به بیم همی جان فروشی به زر و به سیم
(ب. ۳۳۵. ج ۷)

کسی را سپر کردن: او را مانع و حایل در برابر خطر کردن

سپر کن کیان را همه پیش بوم چو خواهی که لشکر نیاید به روم
(ب. ۱۷۳۹. ج ۷)

گردن کشیدن: سرپیچی کردن، نافرمانی کردن

کنون خواب را پاسخ آمد پدید ز ما بخت گردن بخواهد کشید
(ب. ۳۷۱. ج ۹)

گرم و سرد از گیتی دیدن: تجربه اندوختن، محنت و راحت روزگار دیدن

اگر خود نزادی خردمند مرد ندیدی ز گیتی چنین گرم و سرد
(ب. ۲۳. ج ۷)

لب گزیدن: اظهار تأسف نمودن، افسوس و ندامت بردن

از آن شاه ایران فراوان ژکاید برآشفست وز روزبه لب گزید
(ب. ۱۲۴۰. ج ۷)

لب به انگشت بر زدن: سکوت احترام‌آمیز داشتن

به شبگیر نزدیک خاقان شدی دولب را به انگشت خود برزدی
بر آن سان که کهنتر گُند آفرین بر آن نام بردار سالارچین
(ب. ۲۲۱۶-۲۲۱۷. ج ۹)

مو شکافتن: دقت بسیار داشتن در کارها

همی موشکافی به پیکان تیر همی آب گردد ز داد تو شیر
(ب. ۶۸۰. ج ۷)

یک مشت: تعداد یا مقداری اندک و بی‌اهمیت

که گفتید ما را ز کسرا چه باک چه ایران بر ما چه یک مشت خاک
(ب. ۳۳۸. ج ۸)

علاوه بر این به نظر می‌رسد برخی از کنایاتی که در شاهنامه به کار رفته منحصر به فضای حماسی است و در ادبیات غنایی و تغزلی مجال ظهور کم‌تری دارد. تعدادی از معروف‌ترین این کنایه‌ها در ادامه بحث آمده‌اند:

آزادگان: ایرانیان

یکی رازدارست بالوی نیز که نفروشد آزادگان را به چیز
(ب. ۱۵۲۳. ج ۹)

اسبافکن: دلاور، توانا و چیره‌دست

نگه کرد گآزرسواری تمام عنان‌پیچ و اسبافکن و نیک‌نام
(ب. ۹۹. ج ۶)

بازار ننگ و نبرد: جهان

همان نیز یار گنهکار مرد نباشی به بازار ننگ و نبرد
(ب. ۴۰۵۱. ج ۸)

برکشیدن کوس: رهسپار شدن

وز آن جایگه، برکشیدند کوس زبُست و نشابور، شد تا به توس
(ب.۴۲۲. ج ۹)

پاشنه خیز کردن باره: برانگیختن و برجهاندن اسب

دلِ روشنیِ راد را تیز کرد مر آن باره را پاشنه خیز کرد
(ب.۱۵۴۴. ج ۹)

جستن ناله بوق: فرمان‌روایی

نجویی همی ناله بوق را بسند آمدت بند صندوق را
(ب.۱۸۷۷. ج ۷)

جفت بودن با دخمه تنگ: مردن، نابود شدن

چو گفتند با رستم ایرانیان که هستی تو زیبای تختِ کیان
یکی بانگ بر زد به آن کس که گفت که با دخمه تنگ باشید جفت
(ب.۱۶۲۱-۱۶۲۲. ج ۸)

خامه کردن از خنجر: سریع و تند، نامه نوشتن

به خاقان چینی یکی نامه کرد تو گفتی که از خنجرش خامه کرد
(ب.۲۳۹۷. ج ۹)

دُژ آگاه: دژخیم

دگر شب، چو برزد سر از کوه ماه به زندان، دژ آگاه کردش تباه
(ب.۲۲۲. ج ۸)

دست‌کش: نجیب و اصیل

چو بهرام برخاست از خوابِ خوش بشد نزد آن باره دست‌کش
(ب.۱۲۷۱. ج ۷)

دشت سواران نیزه‌گزار: سرزمین اعراب

از این پس بیاید یکی نامدار ز دشتِ سوارانِ نیزه‌گزار
(ب. ۱۷۹. ج ۷)

دهقان: ایرانی

چو این داستان بشنوی یادگیر ز گفتار گوینده، دهقان پیر
(ب. ۱۵۶۶. ج ۸)

رَمه شدن: گرد آمدن

بزرگان و اخترشناسان همه تو گویی به هندوستان شد رَمه
(ب. ۴۳۰. ج ۷)

روز ننگ و نبرد: روز جنگ، روز کوشش

به دستور گفت ای جهان دیده مرد فراز آمد آن روز ننگ و نبرد
(ب. ۷۲۵. ج ۹)

روی سندان کردن: به درشتی و سختی رفتار کردن

بفرمود تا روی سندان کنند به داننده بر کاخ، زندان کنند
(ب. ۳۴۹۹. ج ۸)

عنان از رکیب ندیدن: به تندی اسب تاختن

من اسب آن گزینم که اندر نشیب بتازم، نیبم عنان از رکیب
(ب. ۱۳۲. ج ۷)

فرو ریختن سلیح سواران: درماندن در نبرد و شکست آوردن

کجا گفت کز بنده بگریختی سلیح سواران، فرو ریختی
(ب. ۱۷۱۴. ج ۹)

کوس بر پیل بستن: آماده پیکار شدن

همه کوس بستند بر پشت پیل زمین شد به کردار دریای نیل
(ب. ۱۶۱۲. ج ۹)

گران شدن رکیب: تاختن

رکیبش گران شد؛ سبک شد عنان به گردن برآورد رخشان سنان
(ب.۲۹۸. ج ۷)

گرز پرخاش دیده: گزری که در میدان‌های جنگ به کار برده شده

سپه را بیاراست و خود برنشست یکی گرز پرخاش دیده به دست
(ب.۷۹۷. ج ۸)

مرز دهقان: ایران زمین

کنون، داغ دل، نزد خاقان شویم ز تازی سوی مرز دهقان شویم
(ب.۳۰۹. ج ۹)

ننگ و نبرد: جنگ و پیکار

دگر گفت کاندرا خردمند مرد هنر چیست هنگام ننگ و نبرد
(ب.۱۱۵۱. ج ۸)

نیکی دهش: خداوند

تو ناپاکی و دشمن ایزدی ز نیکی دهش، جز بدی
(ب.۲۸۵. ج ۹)

یادگیر: دانا و باتجربه

سکندر چو بشنید از یادگیر بفرمود تا پیش او شد دبیر
(ب.۶۸۸. ج ۷)

نمونه‌های بالا تنها بخشی کوچک از حجم فراخ کنایات شاهنامه است. با توجه به تنوع و نیز زنده بودن بسیاری از این کنایه‌ها به نظر می‌رسد ضرورت تدوین یک فرهنگ‌نامه خاص برای شرح و تبیین و دسته‌بندی کنایات شاهنامه به خوبی وجود دارد. کوشش‌های محققان و دانشمندان ایرانی و غیرایرانی در تحلیل برخی نمونه‌ها و شرح تکنیک‌های فردوسی در به‌کارگیری کنایه‌ها در جای خود بارز است. ولی فقر تحقیق عام و کلی در خصوص کنایات شاهنامه هنوز هم حس می‌شود. کنایات شاهنامه از آن‌جا

که از بستر اجتماعی و از ذهنیت مردم ایران در قرن چهارم و پنجم برخاسته‌اند در مطالعات اجتماعی نیز حائز اهمیت‌اند. به هر حال این تحقیق در پی آن بود تا نمونه‌ای مختصر از دریای ژرف بلاغت فردوسی را در پیش چشم بگسترده.

نتیجه

همه ما هنگامی که از اهمیت شاهنامه سخن به میان می‌آید، در این نظر، اتفاق داریم که شاهنامه یکی از مفاخر ما و تجلی‌گاه روح ملی ایرانی است، اما نباید تصور کرد که همه ارزش و اهمیت شاهنامه تنها به علت موضوع آن است که حماسه ملی است؛ بلکه باید دانست که وسعت خیال فردوسی و عمق اندیشه‌های او و قدرت او در هنر شاعری، چیره‌دستی او در دقایق داستان‌سرایی، توانایی او در آفرینش معانی لطیف در زمینه‌های گوناگون از حکمت و اخلاق و تغزل و وصف طبیعت، وی را به بزرگ‌ترین حماسه‌سرای ایرانی تبدیل کرده است. علاوه بر این فردوسی در شاهنامه تصویر را وسیله‌ای قرار می‌دهد برای القای حالت‌ها و نمایش لحظه‌ها و جوانب گوناگون طبیعت و زندگی. از این روی تنوع تصاویر شاهنامه، در صور گوناگون خیال، جلوه‌گر می‌شود. یکی از این صورت‌های خیالی کنایه است که از دیر باز اهل ادب و منتقدان به اهمیت آن در اسلوب بیان توجه داشته‌اند. کنایه از زمینه‌های غنای زبان فارسی و عامل تکثر تعبیراتی است که در معنی غیرحقیقی خود به کار می‌روند.

با این‌که تعداد واژه‌هایی که در زبان وجود دارد و از نظر علوم بلاغی کاربرد حقیقی دارند، نسبت به اشیای دنیای خارج بسیار اندک است ولی انسان با خلق زبان کنایی توانسته است این کمبود را جبران کند. به علت فراوان بودن کنایه در زبان و به خصوص با توجه به این‌که تحوّل جوامع در عصر ارتباطات شتاب گرفته و از آن‌جا که زبان، آیینه‌ای است که صورت جوامع را نشان می‌دهد، دگرگونی در زبان هم شتاب‌ناک شده است و در

این میان لاجرم بخشی از کنایه‌ها فراموش می‌شوند و در عوض کنایه‌هایی جدید ساخته می‌شوند.

بسیاری از کنایه‌ها که در زمان قدیم استعمال داشته‌اند، امروزه دیگر به کار نمی‌روند و بسیاری دیگر هم از دیرباز در پهنهٔ ادب فارسی به کار می‌رفته و امروز نیز هم‌چنان در زبان و ادبیات کاربرد دارند. از سوی دیگر کنایه‌های فارسی، ساختار دستوری متفاوتی نیز دارند گاهی در یک واژه ساده، اسم یا صفت آشکار می‌شوند، گاهی در یک واژه مرکب و گاه نیز به شکل ترکیب‌های وصفی و اضافی ظاهر می‌شوند.

با نگرش به واژگانی که کنایه را می‌سازند دریافت می‌شود که بسیاری از مفاهیم کنایی با واژگانی ساخته می‌شود که نوعی رابطه بین مفهوم و واژه دارد. بعضی از کنایه‌ها نیز حوزهٔ معنایی وسیع‌تری دارند، یعنی به بیش از یک مفهوم دلالت می‌کنند و بر اساس قراین در جمله معنی خاص خود را دارند.

در بررسی کنایات بخش تاریخی شاهنامه حدود هزار و دویست کنایه استخراج کرده‌ایم، البته این تعداد کنایه به غیر از کنایات تکراری و کنایاتی است که زیاد جنبهٔ هنری نداشته‌اند، به نظر می‌رسد کاربرد کنایه در شاهنامه نسبت به دیگر صورخیال (تشبیه، مجاز، استعاره) بیش‌تر است. بیش‌تر این کنایات از نوع کنایهٔ فعلی از گونهٔ ایماست که رایج‌ترین نوع کنایه است که در زبان امروز هم کاربرد دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای رهیافت سریع‌تر به نشانی ابیات، شیوه معمول ارجاع‌دهی در این مقاله را استثنائاً در مورد بیت‌های منقول از شاهنامه رعایت نکرده‌ایم و به صورت ذکر شماره بیت و شماره مجلد از شاهنامه فردوسی به کوشش سعید حمیدیان که بر اساس چاپ مسکو تنظیم شده است، سود برده‌ایم.

منابع

۱. انوری، حسن. (۱۳۸۳). فرهنگ کنایات سخن ج ۱ و ۲. تهران: سخن.
۲. برومند، پوران‌دخت. (۱۳۸۰). فرهنگ آرایه‌های ادبی (بیان) در شاهنامه. تهران: دیگر.
۳. بغدادی، عبدالقادر. (۱۳۸۲). لغت شاهنامه. به اهتمام توفیق سبحانی و علی رواقی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۴. بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا). (۱۳۸۱). دیوان اشعار محمدتقی بهار. تهران: علم.
۵. تبریزی، محمد بن خلف. (۱۳۶۲). برهان قاطع. با تعلیقات دکتر محمد معین. تهران: امیرکبیر.
۶. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۳۷). لغت‌نامه. تهران: لغت‌نامه دهخدا.
۷. زرّین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: علمی.
۸. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). صورخیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). بیان و معانی. تهران: امیرکبیر.
۱۰. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). حماسه‌سرایی در ایران. تهران: امیرکبیر.
۱۱. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). شاهنامه فردوسی مجلد سوم و چهارم. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۱۲. کزّازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۶۸). زیبایی‌شناسی سخن پارسی (بیان). تهران: مرکز.
۱۳. _____ (۱۳۸۴). نامه باستان ج ۶. (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی). تهران: سمت.
۱۴. _____ (۱۳۸۵). نامه باستان ج ۷. (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی). تهران: سمت.
۱۵. _____ (۱۳۸۶). نامه باستان ج ۸. (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی). تهران: سمت.
۱۶. _____ (۱۳۸۷). نامه باستان ج ۹. (ویرایش و گزارش شاهنامه فردوسی). تهران: سمت.
۱۷. معین، محمد. (۱۳۷۶). فرهنگ فارسی ج ۶. تهران: امیرکبیر.
۱۸. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۸). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: هما.

بررسی تخلص در غزل ابتهاج

دکتر مرتضی رشیدی آشجردی^۱

چکیده

نقد و بررسی سنت‌های شعری از بهترین راه‌ها و زمینه‌هایی است که در جهت شناخت و معرفی سبک عمومی یا شخصی شاعران، مفید و راهگشا تواند بود. سنت‌هایی که عموماً از دوره‌ای به دوره دیگر منتقل می‌شود و همواره یکی از ارکان عمده در شاعری و هنرورزی بزرگان ادب بوده است. این سنت‌ها به‌ویژه در حوزه بلاغت، سبک‌شناسی و نقد ادبی بسیار چشم‌گیرتر هستند.

تخلص یکی از همین سنت‌های شعری است که بسیار مورد توجه شاعران در دوره‌های مختلف بوده و گاه زمینه هنرورزی و عرصه ظهور شگردهای شاعرانه گشته است. در این مقاله ضمن اشاره به برخی ویژگی‌های سبکی امیر هوشنگ ابتهاج در حوزه غزل معاصر، به بررسی تخلص وی یعنی «سایه» پرداخته شده است. چگونگی کاربرد این تخلص در غزل‌ها و تناسب‌های شاعرانه‌ای که ابتهاج با این نام شعری زیبا به وجود آورده، ویژگی سبکی منحصر به فردی به غزل او داده است.

کلیدواژه‌ها: ابتهاج، سایه، تخلص، غزل، شعر معاصر

مقدمه

غزل معاصر به لحاظ کمی و کیفی بسیار قابل توجه و مورد تحقیق بوده است، اما غزل به معنای واقعی‌اش یعنی سخنی که دارای جان و جوهره شعری باشد کمیاب‌تر است. بسیاری از غزل‌سرایانی که از نظر فرم و ساختار، تخیل و تصویر و حتی موضوعات و مفاهیم، نوآور بوده‌اند اما شعرشان به معنای واقعی، غزل نبوده یعنی حال و هوا، شور و شیدایی و ناب‌گونگی مضامین غزل را نداشته است. با این حال بوده‌اند بزرگانی که هرچه بخواهی در شعرشان هست. به گونه‌ای که نوآوری و سنت‌گرایی، شور عاشقانه و شیدایی عارفانه، رندی، کشف و شهود و به طور کلی انسجام در ساختار و محتوا، همه را در غزلشان می‌توان یافت. رهی معیری، شهریار، عماد خراسانی، حسین منزوی و هوشنگ ابتهاج بزرگان و استادان این نوع قول و غزلند. در این میان شهریار و رهی، سنتی‌تر و عماد و منزوی امروزی‌ترند.

ابتهاج از بقیه ممتاز است چراکه نمونه‌های گزیده‌گویی و رندی حافظانه، شعر و شعور اجتماعی و شیفتگی‌اش به موسیقی، خاص خود اوست و نمونه‌هایش را در شعر دیگران کم‌تر می‌توان یافت. افزون بر این ابتهاج ضمن سنت‌گرا بودن، بسیار امروزی است. چنان که تقریباً در خلوت همه اقشار جامعه راه دارد و زبانش را همه می‌فهمند. هم در دل اهل هنر جای دارد و هم بی‌هنران را راهگشاست.

ابتهاج زبانی فاخر دارد و بی آن که صنعت‌پردازی کند، شکل طبیعی کلام را از دست نمی‌نهد. «ذهنیت غنایی سایه [برخلاف برخی معاصران] در فضایی فرهیخته‌تر سیر می‌کند و عشق شاعرانه او انسانی‌تر و دیرپاتر است و با بخش‌هایی از روان ما ارتباط پیدا می‌کند که بیش‌تر موجد لذت روحی عاطفی است تا جسمی غریزی و این نکته‌ای است که ابتهاج از غزلیات بزرگان کلاسیک فراگرفته است» (زرسانی، ۱۳۸۴: ۲۸۴).

غزل سایه انسجام و استواری خاصی دارد به ویژه این که پیوند عمیقی هم با موسیقی

برقرار کرده است و این‌ها نکاتی است که به زبان و تصاویر شعری سایه، رنگ و بوی ویژه‌ای داده است و غزلش را سرآمد غزل نیمایی کرده است. «بعد از آن‌که شور و التهاب جریانات دوره مشروطه فرونشست و شعر نیمایی در جامعه ادبی ایران راه باز کرد، در شیوه بیان و زبان بخشی از شعر سنتی نیز تغییراتی پدید آمد. در این دوره در کنار شاعرانی چون رهی معیری، صورتگر، پژمان بختیاری و مانند آنان که زبانی ادیبانه و بازگشتی داشتند، شاعرانی چون خانلری، توللی، ابتهاج و مانند آنان با زبان و بیانی تازه‌تر تمایل خود را به نوآوری در قالب‌های سنتی نشان دادند و روی آوردن به صورت‌های تازه خیال، تقویت عاطفه و زبان ساده از ویژگی‌های عمومی شعر این گروه از شاعران بود» (حسن‌لی، ۱۳۸۳: ۴۲۴).

قصد نگارنده در این گفتار معرفی نمونه‌ای از نوآوری‌های معاصران در حوزه غزل است. چنان‌که گفته شد امیر هوشنگ ابتهاج، در حوزه غزل معاصر بیان و زبانی ویژه دارد و در میان غزل‌سرایان معاصر جایگاه درخوری یافته است. زبان در بحث‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی اهمیت ویژه‌ای دارد و چنان‌که می‌دانیم ویژگی‌های زبانی، معیار و محک عمده‌ای در شناخت صحیح سبک شاعران بوده است.

ادعا و فرضیه این مقاله چنین است که بررسی تخلص "سایه"، به عنوان یک ویژگی زبانی و تفسیر بیت‌های تخلص در غزل‌های وی نکته‌ای است که می‌تواند در سبک‌شناسی غزل سایه مورد توجه قرار گیرد و از ویژگی‌هایی به شمار آید که غزلش را امروزی‌تر و نیمایی‌تر و ممتاز از دیگران سازد.

بحث

"تخلص" سنتی است ماندگار که از پدر شعر فارسی یعنی رودکی به ما رسیده و ظاهراً سنایی نخستین شاعری است که خود را مقید به آوردن تخلص کرده است (رک).

شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۲: ۵۳). تخلص، سنتی ایرانی و مربوط به شعر پیش از اسلام است و چنان که مرسوم است، امضا یا مهر شاعر در پایان شعر بوده و معادل علامت و نقشی است که پیشه‌وران بر صنعت خود می‌زده‌اند (رک. همان: ۵۱).

تخلص‌ها عموماً آگاهانه و به انتخاب خود شاعران بوده و «غالباً از نسبت شغلی و یا نسبت محلی و دیگر زمینه‌های پیدایش نام‌های خانوادگی سرچشمه گرفته است» (همان: ۵۴). البته برخی تخلص‌ها نیز بر اساس ویژگی‌های شخصی شاعران و گاه به صورت تحمیلی بوده است (رک. امین‌پور، ۱۳۸۳: ۲۰۶)، اما مهم‌ترین نکته در این باب چگونگی استفاده از تخلص‌های شاعرانه و هنرمندانه‌ای است که به ویژه از جهت سبک‌شناسی و نقد ادبی شایسته تحقیق و بررسی است. تخلص در شعر بزرگان غالباً عرصه بیان مفاخرات شاعرانه است، چنان که در اشعار خاقانی و غزل حافظ هم به خوبی دیده می‌شود:

«من به بغداد و همه آفاق خاقانی طلب نام خاقانی طراز فخر خاقان آمده»
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۳۷۳)

«کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف سخن را به قلم شانه زدند»
(حافظ، ۱۳۷۳: ۱۳۴)

«حافظ ببر تو گوی فصاحت که مدعی هیچش هنر نبود و خبر نیز هم نداشت»
(همان: ۹۸)

«این نکته که تقریباً تمام اشارات و مفاخرات شاعران به صفات شعرشان در بیت یا بیت‌های پایانی یعنی بیت تخلص آمده است، خود نشان دیگری از خودآگاهی آن‌هاست. زیرا در بیت تخلص، شاعر دیگر از تب و تاب سرودن رهایی یافته است و گویی از حوزه مغناطیسی شعر فاصله می‌گیرد و از بیرون به شعر خود می‌نگرد. آن‌گاه بیت تخلص را در وصف خود یا شعرش می‌سراید» (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۲۷۶).

در تاریخ ادبیات فارسی بسیاری نام‌های شعری و تخلص‌هایی که به انتخاب خود

شاعران و بسیار هنرمندانه بوده است. تخلص‌هایی چون "حافظ"، "خموش"، "بهار"، "امید"، "یغما" و بسیاری دیگر که تنها یک نام نیستند و بار معنایی بیش‌تر و گسترده‌تری دارند و می‌توانند در کنار واژه‌های دیگر یک بیت، تناسب‌های لفظی و معنایی زیبایی به وجود آورند. در این بین، "نام قلمی" امیر هوشنگ ابتهاج، سرّی دیگر دارد و بیانگر ذوق سرشار و لطافت طبع این شاعر بلندنظر است.

«بی‌گمان دو عامل موسیقایی و معنی‌شناسی در انتخاب تخلص‌ها سرنوشت‌ساز بوده‌اند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۲: ۶۱). چنان‌که می‌دانیم ابتهاج شیفته و شیدای موسیقی است و شعر و سخن را هم خوب می‌شناسد. از این جاست که در انتخاب تخلص، پیوند شعر و موسیقی را به دقت در نظر داشته است. سایه در هر غزل، طرحی نو درافکنده و در زبانی فاخر اندیشه‌هایی والا نشانده است به گونه‌ای که ابیات غزل او، از آغاز تا پایان چنان رشته‌ای پرگوهرند و در بسیاری از این غزل‌ها، بیت تخلص شاهکاری است بی‌مانند و حسن مقطعی است درخور تحسین. واژه تخلص نیز در شعر او هرگز اتفاقی نیست و ابتهاج نیم‌نگاهی هم به آرایه "اتفاق" و "استشهاد" داشته است (درباره این دو صنعت ادبی رک. شمس‌العلمای گرکانی، ۱۳۷۷: ۳۳ و ۵۳). "سایه" در غزل ابتهاج گاهی چنان خوش نشسته که گویی از ازل با او بوده است. خودش درباره انتخاب این تخلص می‌گوید:

«بعضی‌ها می‌پرسند چرا تخلص سایه را انتخاب کردید؟ این جوابش آسان است. می‌گویم هر چیز دیگر را هم انتخاب می‌کردم می‌گفتید چرا این را انتخاب کردید؟ اما این سؤال که چه طور این تخلص را انتخاب کردم قدری جوابش مشکل است. به طور کلی کلمات برای من بُعدهای مختلف دارند؛ مثلاً حروف و کلمات برای من رنگ دارند: "ر" خاکستری، "گ" نارنجی و "ج" سیاه است و یا کلمات برایم سرد و گرمند: سایه کلمه‌ای سرد است، گلایی کلمه‌ای گرم است. البته همه این‌ها شخصی است. به گمان من در کلمه سایه یک مقدار آرامش و خجالتی بودن و فروتنی و بی‌آزار بودن هست و این‌ها برای من

جالب بود و با طبیعت من می‌ساخت» (اسدی‌پور، ۱۳۸۷: ۴۳). ابتهاج در مثنوی زیبایی با عنوان "شمع و سایه" دلبستگی خود را به این تخلص نشان داده است. مثنوی، گفت‌وگویی است بین شمع و سایه، که شمع (شاعر) هم‌دمی جز سایه ندارد:

شب تنهایی و روز غم من کیست جز سایه من همدم من؟...
(ابتهاج، ۱۳۸۱: ۲۶۳)

سایه در ادبیات عرفانی ما کاربردی نمادین داشته است و از نظر روان‌شناسی نیز همان نیمه ناخودآگاه انسان است که یقیناً مورد نظر ابتهاج هم بوده و چنان که در بسیاری از غزل‌ها دیده می‌شود، بارها نمادی از همین نیمه ناخودآگاه و ناشناخته قرار گرفته است و آشکارا از تمایلات عرفانی شاعر و دلبستگی او به سبک عراقی و درون‌گرایی این سبک خبر می‌دهد.

بسیاری از غزل‌سرایان برجسته معاصر چندان توجهی به تخلص نداشته‌اند و اگر نام شعری یا تخلصی هم برگزیده‌اند، تنها به سنت شعری پیشینیان رفته‌اند و هیچ سبک و سیاق تازه‌ای در زبان‌شان نیست. اما سایه که از نوآوران عرصه غزل در دوره معاصر به شمار می‌رود، توجه ویژه‌ای به فرم و ساختار داشته و همچون استاد بی‌بدیش، حافظ، در ترکیب و تصویر، هنرمندی یگانه و صنعت‌گری بی‌همتاست. چنان که حافظانه‌ترین قول و غزل را در ادب معاصر دارد و چنان با خلق "صنعت" کرده است که استواری و انسجام سخنش بی‌اختیار خواجه شیراز را به یاد می‌آورد.

در بررسی غزل‌های مجموعه "سیاه مشق" هوشنگ ابتهاج درمی‌یابیم که تخلص در این شعرها می‌تواند یک ویژگی سبکی باشد که از جهات مختلف آوایی و معنایی و هم‌چنین از جهت رعایت تناسب‌های زبانی و صورخیال قابل توجه است. از مجموع یکصد و بیست و نه غزل سیاه مشق، یازده غزل بدون تخلص و یکصد و هجده غزل دارای تخلص است که از این تعداد، تخلص نه غزل در بیت ماقبل آخر و یکی هم در دو بیت

مانده به پایان غزل آمده است. نکته‌ها و نتایج پژوهش حاضر به شرح ذیل است:

الف) سایه به عنوان تخلص شعری

"سایه" در بسیاری از بیت‌ها همان لقب شعری یا تخلص شاعر است. با این حال ابتهاج هرگز از رعایت تناسب‌ها غافل نشده و "سایه" را رها نکرده است. تخلص در این بیت‌ها هم تنها نیست و نقش به‌سزایی در کلام بازی می‌کند. نمونه‌ها به صورت: "سایه"، "غزل سایه" و "شعر سایه" آمده است و عموماً خطاب‌ی و ندایی یا مضاف‌الیه‌ی است:

«سایه خاموش‌ترین جان پر آتش که مراست آه را گر بدهم راه، جهان می‌سوزد»
(همان: ۱۴۷)

«به شعر سایه در آن بزمگاه آزادی طرب کنید که پر نوش باد جام شما»
(همان: ۱۲)

«بی تو دیگر غزل سایه ندارد لطفی باز راهی بزن ای دوست که آهی بزنم»
(همان: ۱۹۳)

ب) سایه در بافت کلام

"سایه" در تعدادی از بیت‌ها با واژه‌های دیگر ترکیب شده و چنان هنرمندانه و زیرکانه به کار رفته که از حالت تخلص خارج شده است و جزء جدانشدنی عناصر کلام شمرده می‌شود. این شگرد شاعرانه در نوع خود بدیع است و تنها از شاعری برمی‌آید که آگاهانه و رندانه غزل می‌گوید و هر لحظه مضمونی نو می‌آفریند و هر بار نقشی تازه می‌زند:

«هزار نقش نوام در ضمیر می‌آید تو خواستی که چو سایه غزل‌سرام کنی»
(همان: ۲۴۸)

در همین بیت‌ها و شعرهاست که ابتهاج "آن" غزل را به زیبایی نشان می‌دهد و تغزلش هر خواننده‌ای را به شگفتی وامی‌دارد. به ویژه این‌که به تناسب‌های آوایی و معنایی توجه شگرفی دارد. «بخش بزرگی از کوشش هنری سایه صرف ایجاد و تکمیل موسیقی درونی

غزل می‌شود. بی‌گمان غزل سایه از این حیث پیشرفته‌ترین و کامل‌ترین نمونه غزل معاصر است. سایه از همه‌گونه امکانات برای ایجاد زیبایی و تناسب موسیقایی بهره می‌برد. البته آموزگار بزرگ او در ایجاد این زیبایی‌ها حافظ است» (عظیمی، ۱۳۸۷: ۳۲۷-۳۲۸). اکنون برای روشن شدن بحث به نقد مواردی از کاربرد تخلص در بافت کلامی ابتهاج می‌پردازیم:

ب- ۱) سبک سایه

«این عمر سبک‌سایه ما بسته به آهی است دودی ز سر شمع پرید و نفسی رفت»
(ابتهاج، ۱۳۸۱: ۱۶)

ضمن این‌که واژه‌آرایی زیبایی در بیت دیده می‌شود، تناسب و قرابت شگفتی بین واژه‌ها هست که همچون دانه‌های زنجیر در هم تنیده‌اند و تفکیک‌ناپذیر شده‌اند. واژه و مفهوم مرکزی بیت، "سبک‌سایه" است که با تمام واژه‌های دیگر ارتباط لفظی و معنوی دارد: ۱. به معنای زودگذر، ویژگی و صفت عمر است؛ ۲. با توجه به اسلوب معادله بیت، ویژگی دود هم هست که خیلی زود از سر شمع گذر کرده و در یک نفس و به یک دم زدن تمام شده است. ۳. ویژگی شمع هم هست. چون شمع در حقیقت، خود شاعر است که عمرش در یک نفس به مانند دود سبک‌سایه گذشته و اکنون دیگر سایه عمر بر سرش نیست. ۴. سبک‌سایه بودن مثل "بسته به آه بودن" و "چون دود از سر شمع پریدن" و "مانند نفسی رفتن" است.

ب- ۲) سایه روشن

«خوش سایه‌روشنی است تماشای یار را این دود آه و شعله که بر دفترم گذشت»
(همان: ۳۰)

"دود آه و شعله" لحظه کوتاهی است که یار با ناز بر شاعر گذشته است و چون برقی زودگذر، سایه‌روشنی در دفتر شعر و خاطرات او ایجاد کرده است. تخلص شاعر از یک لقب شعری معمول و ساده، به تناسب مضمون زیبایی شعر، تبدیل به سایه‌روشن دل‌انگیز و شاعرانه‌ای شده است که در قاب دفتر وی، تماشای یار را حتی برای لحظه‌ای کوتاه، دیدنی کرده است.

در بیتی دیگر که البته خود "سایه" نیز حضور دارد، تناسب زیبایی با سایه‌روشن ایجاد کرده است:

«تو شعر گم‌شده سایه‌ای شناختم به سایه‌روشن مهتاب خامشانه مگرد»
(همان: ۲۳۰)

ب-۳ «سایه» در کنار واژه‌های دیگر تناسب، یا ایهام تناسب ساخته است

ب-۳-۱ سایه و سرو:

"سایه" و سرو در بین سنت‌های شعری دو هم‌نشین و هم‌دم دیرینه‌اند و سایه‌پروری سرو بارها مضمون ابیات زیبای شاعران گشته است. در غزل ابتهاج نیز تناسب ظریفی بین سایه، در معنی تخلص شاعر، با سایه سرو ایجاد شده و ایهام تناسب ساخته است:

سرو سایه‌پرور:

«نوید نامه‌ات ای سرو سایه‌پرور من بگو بیا که نسیم بهار را مانی»
(همان: ۳۸)

سرو سایه‌پرور استعاره از یار است و نوید نامه او، به جهت تناسب با سرو همیشه زنده، به نسیم بهار مانند شده است. در موارد دیگر نیز این تناسب‌ها دیده می‌شود:

«خوشا به پای تو سر سودنم چو شاهد مهتاب ولی تو سایه برانی ز خود که سرو روانی»
(همان: ۴۲)

«به ناز سر مکش از من که سایه توام ای سرو چو شاخ گل بنشین تا به سایه تو نشینم»
(همان: ۵۰)

«سایه چون باد صبا خسته سرگردانم تا به سر سایه آن سرو سرافرازم نیست»
(همان: ۶۶)

«خون هزار سرو دلاور به خاک ریخت ای سایه های‌های لب جویبار کو»
(همان: ۸۶)

ب - ۲-۳) سایه و درخت:

تناسب "سایه" با "درخت"، "تبر" و "بر" به خوبی در بیت زیر مشهود است اما ایهام تناسبی که بین "سایه" (تخلص شاعر) و سایه درخت دیده می‌شود درخور توجه است. در حقیقت مضمونی که شاعر، لقب شعری‌اش را در تناسب با درخت به سایه درخت نزدیک کرده است.

«نه سایه دارم و نه بر، بیفکندم و سزاست اگر نه بر درخت تر کسی تبر نمی‌زند»
(همان: ۸۰)

ب - ۳-۳) سایه و خورشید:

همنشینی سایه و خورشید نیز از موارد قابل توجهی است که در شعر ابتهاج دیده می‌شود. "سایه" در کنار خورشید، سایه‌ای از خورشید گشته است. اگر خورشید نباشد سایه هم نخواهد بود. ضمن این‌که وقتی خورشید هست، سایه نباید باشد؛ یعنی نور که می‌آید، سایه و تاریکی باید برود. اگر می‌خواهی که وجودت سراسر نور و روشنی باشد، باید از سایه‌ات بگریزی:

«شعله‌ای برکش و برخیز ز خاکستر خویش زان که تا پاک نسوزی نرسی سایه به نور»
(همان: ۱۷۷)

«به جان سایه و دیدار خورشید که صبری در شب یلدا به من ده»
(همان: ۱۲۷)

«ای سایه سحرخیزان دلواپس خورشیدند زندان شب یلدا بگشایم و بگریزم»
(همان: ۱۳۳)

«حریف وسعت عشق تو سینه سایه است چو آفتاب که آینه دار او دریاست»
(همان: ۲۱۶)

«روان سایه که آینه دار خورشید است ببین که از شب عمرش سپیده ای ندמיד»
(همان: ۲۳۴)

ب - ۳-۴) سایه و خاک:

سایه از سوئی همواره خاک نشین است، چون بر خاک می افتد. از سوئی دیگر نیز خود
شاعر است که خاک راه معشوق است:

«سایه گر خود در هوایت خاک گردد باک نیست عاقبت روزی به کویت باد می آرد مرا»
(همان: ۲۴۶)

و از او می خواهد که التفاتی کند و او را از خاک بردارد:

«چون سایه مرا ز خاک برگیر کاینجا سر و آستانه از توست»
(همان: ۷۶)

ب - ۳-۵) سایه و غم:

بسیاری از غزل های ابتهاج در حال و هوای اندوه سروده شده است. اندوهی که او را به
خلوت خود برده و البته نشانی از روحیه آرام و خونسرد شاعر است. به ویژه این که این
اندوه سرایی را در بیت های تخلص به اوج رسانده و قرابتی دلنشین بین "سایه" و غم ایجاد
کرده است و بی گمان یکی از دلایل انتخاب تخلص سایه، همین روحیه آرام و خلوت گزین
او بوده است. نکته دیگر نیز این است که آرامش درونی سایه حتی در انتخاب اوزان نرم و
جویباری غزل او مؤثر بوده و «در آرامش این اوزان، قاعدتاً فرصت صنعت گری های
مورد توجه و علاقه شاید بیش تر از اوزان تند فراهم است» (عظیمی، ۱۳۸۷: ۳۲۴).

«در فروبند که چون سایه در این خلوت غم با کسم نیست سر گفت و شنود ای ساقی»
(ابتهاج، ۱۳۸۱: ۱۴۱)

روشن است که سایه در معنای نام شعری ابتهاج، در این بیت یادآور سایه و تاریکی و سایه غم و اندوه هم هست و مخاطب، ساقی است که تنها او می‌تواند غم از دل شاعر اندوهگین ببرد. در بیت زیر هم هنرنمایی و صنعتگری شاعر به خوبی دیده می‌شود: تکرار حرف "گ" دل‌تنگی و غم‌زدگی را نشان می‌دهد و شاعر "گرفتگی" را به زیبایی تصویر کرده است. جناس سایه و سیاه نیز درخور توجه است. نکته مهم‌تر هم این‌که "سایه" در این بیت و بسیاری دیگر از غزل‌های ابتهاج همچون سیاه‌جامه‌ای است که او بر تن شعرش کرده است:

«گفتی که شعر سایه دگر رنگ غم گرفت آری سیاه‌جامه صد ماتم است این»
(همان: ۲۳۶)

«با جان سایه گرچه درآمیختی چو غم ای دوست شاد باش که شادی سزای توست»
(همان: ۱۳۹)

«بیا که جان سایه بی‌غمت مباد وگرنه جان غم‌پرست می‌رود»
(همان: ۲۱۱)

ب (۳-۶) ویژگی عموم تخلص‌ها در دیوان شاعران، خطایی بودن آنهاست. در غزل سایه نیز چنین است اما به شیوه‌ای دلنشین و جذاب، به گونه‌ای که لحن شعر را بسیار صمیمی و سخن را باورپذیرتر کرده است. چنان‌که در بیت‌های زیر و در ترکیب "سایه جان!" پیداست:

«سایه جان مهر وطن کار وفاداران است بادساران هوا را به وطن حاجت نیست»
(همان: ۱۲۳)

«مایه عیش و خوشدلی در غم اوست سایه جان آن‌که غمش نمی‌خورد عمر تباه می‌کند»
(همان: ۱۷۹)

«جدایی از زن و فرزند سایه جان سهل است تو را ز خویش جدا می‌کنند درد این جاست»
(همان: ۲۵۰)

ب - ۳-۷) در مواردی نیز تخلص سایه در تناسب با واژه‌هایی دیگر و با تشبیه یا پارادوکس یا استعاره به کار گرفته شده است. چنان که در بیت زیر "سایه" هم خود شاعر است و هم سایه‌ای در دل شب:

«چون سایه گرچه در شب تاریک گم شدم در روشنای روز ز هر سو فرا رسم»
(همان: ۱۵۷)

ب - ۳-۸) چنان که پیش‌تر آمد تعدادی از غزل‌های سایه بی تخلص‌اند اما به نظر می‌رسد که شاعر در این غزل‌ها نیز از ذکر تخلص غافل نبوده و به تناسب لفظ و معنایی که در بیت آورده، از واژه‌ای دیگر به جای نام شعری‌اش بهره برده است که در نوع خود بدیع و قابل تأمل است:

«دل خورشیدی‌اش از ظلمت ما گشت ملول چون شفق بال به بام شب یلدا زد و رفت»
(همان: ۲۵۴)

بیت ذکر شده مربوط به غزلی است با عنوان "مرغ دریا" که سایه به یاد محمود پاینده گفته است. این غزل تخلص ندارد ولی به نظر می‌رسد که شاعر با زیرکی، واژه "ظلمت" را به جای "سایه" به کار برده است و حتی اگر عمدی هم در این کار نداشته، لاقلاً واژه "ظلمت" به تناسب با خورشید و شب یلدا جانشین مناسبی برای تخلص وی خواهد بود، چراکه در بسیاری از بیت‌های دیگر نیز، سایه و خورشید و شب یلدا را در کنار هم ذکر کرده است (ابتهاج، ۱۳۸۱: ۱۲۷ و ۱۳۷).

نتیجه

چنان که گفتیم سنت‌های شعری در ادب فارسی از اهمیت خاصی برخوردارند و در تحقیقات سبک‌شناسی و نقد ادبی جایگاه ویژه‌ای دارند. تخلص، یا لقب شعری، یا نام قلمی، یکی از همین سنت‌هاست که در دوره‌های مختلف تاریخ ادبی ایران مورد توجه

بسیاری از غزل‌سرایان و حتی قصیده‌پردازان به‌نام بوده‌اند. امیرھوشنگ ابتهاج غزل‌سرای نامی معاصر نیز از جمله همین شاعران است که با انتخاب و پرورش تخلصی ویژه با عنوان "سایه"، ویژگی سبکی خاصی برای خود آفریده است.

"سایه" در برخی از بیت‌های تخلص مانند شاعران دیگر، فقط یک نام و لقب شعری است. در تعدادی از بیت‌ها نیز با واژه‌هایی دیگر ترکیب شده و از حالت یک تخلص صرف خارج شده است. در این ترکیب‌ها و همچنین در بیت‌هایی دیگر که ابتهاج با هنرمندی و تردستی از تناسب‌های آوایی و معنایی در پرورش "سایه" سود جسته است، واژه تخلص معمولاً مفهوم مرکزی بیت است و کلام حول محور آن می‌گردد. چنان‌که اگر تخلص از بیت حذف شود، بیت شعریت خود را از دست خواهد داد.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. ابتهاج، امیر هوشنگ. (۱۳۸۱). سیاه‌مشق. تهران: کارنامه.
۲. اسدی‌پور، بیژن. (۱۳۸۷). حدیث نفس. به اهتمام سارا ساورسغلی. تهران: سخن.
۳. امین‌پور، قیصر. (۱۳۸۳). سنت و نوآوری در شعر معاصر. تهران: علمی فرهنگی.
۴. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۳). دیوان حافظ. به تصحیح و حواشی علامه محمد قزوینی و قاسم غنی. به اهتمام پرویز بابایی. تهران: آروین.
۵. حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
۶. خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار. (۱۳۷۳). دیوان خاقانی. به تصحیح ضیاء‌الدین سجادی. تهران: زوار.
۷. زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۴). چشم‌انداز شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
۸. شمس‌العلمای گرکانی، حاج محمدحسین. (۱۳۷۷). ابداع‌البدایع. به اهتمام حسین جعفری. تبریز: احرار.
۹. عابدی، کامیار. (۱۳۷۷). در زلال شعر. زندگی و شعر امیر هوشنگ ابتهاج. تهران: ثالث.
۱۰. عظیمی، میلاد. (۱۳۸۷). روشن‌تر از آفتاب مردی. به اهتمام سارا ساورسغلی. تهران: سخن.

ب) مقالات:

۱۱. شفیع‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۲). روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی. در بخارا. سال ششم. مهر و آبان. شماره ۳۲. صص ۶۴-۶۶.

بررسی سبک‌شناختی ردیف در غزل‌های سنایی و خاقانی

رامین صادقی نژاد^۱

چکیده

به باور "مظاهر مصفا"، طولانی‌ترین و متکلف‌ترین ردیف‌ها در شعر سنایی آمده است و کسانی که از سابقه این‌گونه ردیف‌ها در شعر سنایی آگاهند؛ از ردیف‌های خاقانی تعجب نخواهند کرد. از آن‌جا که خاقانی از میان متأخرین عصر خویش تنها به سنایی باور دارد، آیا می‌توان با ترتیب دادن مقایسه میان ردیف‌های این دو شاعر، تأثیر خاقانی از سنایی در عرصه موسیقی کناری شعر را نیز نشان داد؟ نوشته حاضر در حد توان در روشن‌گری این مهم کوشیده است.

کلیدواژه‌ها: موسیقی شعر، موسیقی کناری، غزل، ردیف، تکرار

۱. مرئی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر.

تاریخ وصول: ۸۹/۸/۲

تاریخ پذیرش: ۹۰/۱/۳۰

مقدمه

"ردیف" ویژگی ممتاز سبک شاعری خاقانی است (رک. معدن‌کن، ۱۳۸۴: ۲۷). اما کسانی که از سابقه ردیف‌های طولانی و متکلف در شعر سنایی باخبرند؛ از ردیف‌های خاقانی تعجب نخواهند کرد (رک. سنایی، ۱۳۳۶: ۳). شفیعی‌کدکنی در تأیید سخن مصفا که می‌گوید طولانی‌ترین ردیف‌ها در شعر سنایی آمده‌اند، می‌نویسد: «این سخن درستی است، زیرا سنایی نسبت به دوره خود هم‌چنان که از جنبه‌های معنوی و توجه به جلوه‌های عرفانی، سبکی تازه و خاص خود دارد، از نظر آوردن ردیف‌های طولانی و عجیب، به خصوص در غزل‌هایش، سرمشقی است برای آیندگان...» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۵۲). در این‌که خاقانی از سنایی اثر گرفته و خود را بدل و بدیل سنایی می‌داند؛ تردیدی نیست (رک. فروزانفر، ۱۳۵۰: ۳۲۴؛ تربیت، ۱۳۷۸: ۱۳۱؛ دشتی، ۱۳۸۰: ۴۱؛ زرین‌کوب، ۱۳۶۷: ۶۲؛ صبور، ۱۳۸۴: ۳۴۶؛ شمیسا، ۱۳۸۶: ۹۶؛ کزازی، ۱۳۶۸: ۱۳۷؛ سجادی، ۱۳۶۸: ۵۳؛ محبتی، ۱۳۸۸: ۶۱۴).

پیشینه تحقیق

پیش‌تر مقالاتی تحت عنوان "ردیف و تنوع و تفنن آن در غزل‌های سنایی" از عطا محمد رادمش و "نقد موسیقایی ردیف در غزل‌های خاقانی" از رامین صادقی‌نژاد، نوشته شده است. اما این‌که آیا خاقانی در عرصه موسیقی کناری (ردیف و قافیه) از سنایی، متأثر شده یا نه؟ تحقیقی صورت نگرفته است. از همین‌رو در این جستار "ردیف" به عنوان برجسته‌ترین جلوه از خلاقیت هنری شاعر در تکرارهای مرئی در غزل‌های سنایی و خاقانی، مورد بررسی قرار گرفته، چرا که «قافیه در مفهوم عام آن چیزی است که در شعر همه شاعران کلاسیک زبان فارسی، مورد استفاده یکسان است و اگر از پرهیز و پرواهایی که بعضی به تکرار در فاصله‌های کوتاه داشته‌اند و بعضی مانند شاعران سبک هندی، نداشته‌اند؛ صرف نظر کنیم، همگان را در کاربرد قافیه در یک طرز می‌بینیم»

(شفیعی، ۱۳۸۴: ۴۰۷). از همین رو برای این بررسی قالب "غزل"، انتخاب شده است زیرا "ردیف" جزئی از شخصیت این قالب ادبی است و اساساً کم‌تر غزل موفقی را در زبان فارسی می‌یابیم که بدون ردیف باشد (رک. همان: ۱۳۸).

«اغلب خوانندگان و علاقه‌مندان شعر پارسی، خاقانی را شاعری قصیده‌سرا و مطمئن‌گوی در زمینه مدح و مسائل حکمی، اخلاقی و دینی و دیگر ابواب می‌شناسند و این شاعر بزرگ به علت بیان استوار و فخیم و محتوای عمیق در کعبه‌ستایی‌ها و خراسانی‌ها و ترسائی‌ها و حبسی‌ها و مرثی‌ها و مراثی پرسوز، بیش‌تر به عنوان شاعری قصیده‌سرا شناخته شده است تا غزل‌سرا، در حالی که نگاهی به غزلیات وی نشان‌دهنده این واقعیت است که شاعر بزرگ شروان، همان قدر که در قصیده‌سرایی زبانی فاخر و بیانی استوار و باشکوه دارد در غزل نیز از طبعی لطیف، ذوقی رقیق و اندیشه‌ای حساس برخوردار است» (معدن‌کن، ۱۳۷۲: ۳۰). دشتی در این خصوص می‌نویسد: «اشتت‌ها خاقانی به قصیده‌سرایی - آن هم قصایدی که به فخامت الفاظ و صلابت ترکیب و دشواری نفوذ به ذهن موصوفند - شائبه غزل‌سرایی را از وی (مانند ناصر خسرو) دور می‌کرد. از این رو در دیوان خاقانی برخورد با غزل‌های رقیق، غزل‌هایی که رایحه و ارستگی و عرفان از آن متصاعد و خواندن ابیاتی که گویی از طبع موزون حافظ بیرون ریخته است غیر مترقبه و عکس‌العمل آن در ذهن من این بود که شاعری خاقانی را باید در غزلیات وی جست‌وجو کرد نه در قصاید او» (دشتی، ۱۳۸۰: ۱۸۱).

اهمیت غزل‌های خاقانی تا آن‌جاست که صبور، نقش و اهمیت خاقانی را در سیر غزل فارسی قابل‌انکار دانسته؛ می‌نویسد: «وی در سیر اعتلای غزل، جهش قابل‌توجهی را شامل شده است و در کنار قصاید استوار و فخیم خویش، دست‌اندرکار سرودن غزل‌های دل‌پذیر شده و شیوه او - که در غزل نیز زاده سبک سنایی، مبداء تحول غزل است - می‌تواند به دریافت چگونگی سیر غزل و تأثیر سخنوران چیره‌دستی چون او در این زمینه یاری کند» (صبور، ۱۳۸۴: ۳۴۶).

بحث

ساختار یکی از عوامل مهم در خلق اثر ادبی است و باعث می‌شود که یک اثر از نظر شدت و ضعف جریانات موجود در آن مورد بررسی قرار گیرد. ساختار به دو نوع درونی یا معنوی و بیرونی یا ظاهری تقسیم می‌شود (رک. تودوروف، ۱۳۷۹: ۳۳). ساختار معنوی، اجزای تشکیل‌دهنده مفاهیم یک اثر و ساختار بیرونی اجزای کلامی و نوشتاری یک اثر از جمله وزن، قافیه و ردیف هستند. میزان توفیق و ماندگاری هر شعری، بستگی به میزان بهره‌مندی آن از موسیقی دارد. مجموعه عواملی را که از رهگذر نظام موسیقایی، سبب رستاخیز کلمه‌ها و شخصیت‌پذیری واژه‌ها در زبان می‌شوند؛ گروه موسیقایی می‌نامند. این گروه موسیقایی یا دارای عوامل شناخته شده قابل تحلیل از قبیل وزن، قافیه، ردیف، جناس و... است و یا عوامل ناشناخته‌ای دارد که احساس می‌شوند، ولی نمی‌توان قانونی برای آن‌ها کشف کرد. ردیف از جمله عوامل موسیقی شعر است و از آن‌جا که محور این مقاله بر بررسی "ردیف" استوار است. مختصری به تعریف آن در غزل، می‌پردازیم.

الف) ردیف چیست؟

علامه همایی در تعریف ردیف می‌نویسند: «در صورتی که یک کلمه عیناً در آخر همه اشعار تکرار شود آن را ردیف می‌گویند» (همایی، ۱۳۶۷: ۵). همان‌طور که ملاحظه می‌شود در این تعریف بر شرط وحدت معنایی تأکید نشده است. وحیدیان کامیار نیز، ردیف را تکرار یک کلمه یا چند کلمه هم‌معنی بعد از واژه‌های قافیه می‌داند (رک. وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۴۸). تعریف صاحب المعجم در مورد قافیه که ردیف نیز در آن مستتر است، چنین است: «قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آن‌که عین‌ها و معناها در آخر بیت تکرار نشود پس اگر متکرر شود آن را ردیف خوانند و قافیت در مقابل آن باشد» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۷: ۲۰۲).

برای تعریف دقیق‌تری از ردیف نیازمند توضیح معناشناسی "واژه" هستیم. یکی از واحدهای بنیادین معنی‌شناسی، "واژه" است. روابط معنایی موجود در میان واژه‌ها را می‌توان از جوانب مختلف مورد بررسی و مطالعه قرار داد که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: هم‌معنایی، چندمعنایی، هم‌نامی، تضاد معنایی، تناقض معنایی و شمول معنایی. آنچه که به بحث ردیف مربوط می‌شود شناخت دو رابطه چندمعنایی و هم‌نامی است.

الف - (۱) چندمعنایی (polysemy)

در میان واژه‌ها، حالتی است که یک واژه دارای چند معنی متفاوت است:

الف - (۱-۱) چندمعنایی هم‌زمانی

برخی واژه‌ها در آن واحد چند معنی متفاوت دارند. مثلاً، واژه "روشن"، در جملات زیر مفاهیم متفاوتی دارد:

الف - (۱-۱-۱) چراغ را روشن کرد.

الف - (۲-۱-۱) هوا روشن شد.

الف - (۳-۱-۱) لباس آبی روشن پوشیده بود.

د - (۴-۱-۱) مسأله زیر روشن است.

الف - (۲-۱) چندمعنایی در زمانی

یک واژه ممکن است در زمان‌های مختلف، معانی متفاوتی داشته باشد، برای مثال به تغییر معنایی واژه‌های ذیل توجه کنید:

معنای جدید	معنای قدیم	واژه
ناتوان	زخمی	خسته
پرهزینه	سنگین	گران
بذله‌گو	چرک	شوخ

الف - ۲) هم‌نامی (Homonymy)

این پدیده که بدان "هم‌آوا - هم‌نویسی" و "تشابه" نیز می‌گویند، حالتی است که دو یا چند واژه مختلف هم دارای لفظی یکسان و هم دارای شکل نوشتاری یکسان هستند. در زبان فارسی واژه‌های زیادی یافت می‌شود که دارای چنین رابطه‌ای باشند و همان است که به آن "جناس تام" گفته می‌شود (رک. صفوی، ۱۳۷۹: ۱۱۳).

صفوی در مورد تمایز میان چندمعنایی و هم‌نامی می‌نویسد: «پدیده چندمعنایی شامل همه واژه‌ها می‌شود، چون واژه‌ها بر حسب هم‌نشینی با یکدیگر تحت تأثیر مفهوم هم قرار می‌گیرند و تغییر معنی می‌دهند» (همان: ۱۱۶). باطنی در توضیح چندمعنایی می‌نویسد: «در چندمعنایی، یک کلمه با چندین تصور ذهنی رابطه دارد و میان تصویرهای ذهنی نیز رابطه‌ای دو جانبه برقرار است و وقتی هیچ رابطه‌ای یعنی تصویر ذهنی وجود نداشته باشد؛ پدیده دیگری ظاهر می‌شود که بدان "هم‌نامی" گفته می‌شود» (باطنی، ۱۳۷۸، ۲۳). بنابراین با توجه به روابط میان کلمات، مشخص می‌شود که واژه‌های "هم‌نام" در جایگاه ردیف قرار نمی‌گیرند و از طرفی یک واژه یا هر واحد زبانی که به عنوان ردیف شعر می‌آید، می‌تواند در بیت‌ها و مصراع‌های مختلف و تحت تأثیر واژه‌های هم‌نشین، مفاهیم مختلف داشته باشد که از این خصوصیت می‌توان به قدرت و توانایی و اهمیّت ردیف در ایجاد تصویرهای متنوع، ترکیب‌های اضافی و خلق کنایات و استعارات جدید تعبیر کرد. برای روشن شدن مسأله به مطلع غزل ذیل از خاقانی دقت کنید:

«چون تلخ سخن رانی تنگ شکر خوانم چون کار به جان آری جان دگرت خوانم»

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۶۳۷)

که ردیف "خوانم" در هر دو مصراع بیت مطلع به معنای "خطابت می‌کنم" آمده است ولی همین ردیف در بیت چهارم این غزل:

«چون درد توام گیرد دامان غمت گیرم
آیم به سر کویت و ز در به درت خوانم»
(همان)

دیگر در معنای خطاب کردن نیست و با توجه به محور هم‌نشینی کلمات در معنای "دعوت کردن" آمده است. بنابراین در تعریف ردیف باید به چندمعنایی واژه‌ای نیز دقت شود.

ب) ردیف در غزل

ردیف جزئی از شخصیت غزل است. در ادبیات فارسی، غزل موفقی که ردیف نداشته باشد به ندرت یافت می‌شود و هرگاه شاعران بزرگ خواسته‌اند، غزل بی‌ردیف بگویند موسیقی ردیف را به طریقی دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند. چنان که سعدی در غزلی معروف به مطلع:

«بگذار تا بگرییم چون ابر در بهاران
کز سنگ ناله خیزد روز وداع یاران»
(سعدی، ۱۳۶۵: ۵۷۸)

که فاقد ردیف است، قافیه را به صورت لزوم مالایلم آورده و در حقیقت نوعی ردیف را در آن لحاظ کرده است. با پیشرفت و تکامل غزل، مسأله ردیف محسوس‌تر می‌شود و هرچه غزل کامل‌تر می‌شود میانگین ردیف بالاتر می‌رود (رک. شفیعی، ۱۳۸۴: ۱۳۸).

پ) بررسی ردیف در غزل‌های سنایی و خاقانی

بررسی جلوه‌های مختلف موسیقی کناری، یکی از رویکردهای نقد موسیقایی است. تأمل در غزلیات سنایی و خاقانی نشان می‌دهد که توجه هر دو شاعر به این بخش از

موسیقی شعر، شایان اهمیت است. به طوری که از چهارصد و هشت غزل سنایی، دوست و شصت و پنج غزل (شصت و پنج درصد) و از سیصد و چهل غزل خاقانی سیصد و هجده غزل (نود و سه درصد) به صورت مردّف آمده‌اند. این مطلب نشان می‌دهد که سنایی در میان همه شاعران سبک خراسانی، به جز ادیب صابر ترمذی، بالاترین درصد ردیف در غزل را دارد (رک. رادمنش، ۱۳۸۸: ۱۰۶). اما مردّف بودن نود و سه درصد غزل‌های خاقانی چیزی است که باعث شده تا شعر خاقانی را اوج بازی با ردیف قلمداد کنند (رک. همان: ۱۵۳).

پ (۱- جنبه زبانی ردیف در غزل سنایی و خاقانی

یکی از مسائل مورد توجه در نقد موسیقایی ردیف، بررسی جنبه‌های زبانی آن است. سنایی و خاقانی با به کار بردن انواع مختلف ردیف‌های فعلی، اسمی و حرفی، طبع آزمایی کرده‌اند. در دسته‌بندی ردیف‌های غزل‌های سنایی و خاقانی می‌توانیم تقسیمات ذیل را در نظر بگیریم:

پ (۱-۱) ردیف‌های فعلی که یک جزء بسیط دارند

پ (۱-۱-۱) سنایی:

"است"، غ: ۲۷، ۲۹، ۳۶، ۴۰، ۴۵، ۴۶، ۴۹، ۵۴ و ۵۷ (نه بار)، "شکست"، غ: ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۳۳ و ۳۴ (شش بار)، "نیست"، غ: ۵۸ تا ۶۸ (یازده بار)، "گذشت"، غ: ۷۰ و ۷۱ (دو بار)، "گرفت"، غ: ۷۳، "داد"، غ: ۷۹، "نهاد"، غ: ۸۰ و ۸۱ (دو بار)، "نیابد"، غ: ۸۳، "بندد"، غ: ۸۴، "دارد"، غ: ۸۶، ۸۷ و ۸۹ (سه بار)، "ندارد"، غ: ۹۰ و ۹۱ (دو بار)، "برد"، غ: ۹۲، "کرد"، غ: ۹۵ و ۹۶ (دو بار)، "نیرزد"، غ: ۱۰۰، "زد"، غ: ۱۰۱، "باشد"، غ: ۱۰۶، "نباشد"، غ: ۱۰۷ و ۱۰۸، "شد"، غ: ۱۰۹، "کشد"، غ: ۱۱۱، "آمد"، غ: ۱۱۳، "نهادند"، غ:

۱۱۴، "برند"، غ: ۱۱۵، "کند"، غ: ۱۱۷، ۱۱۸ و ۱۱۹ (سه بار)، "نکنند"، غ: ۱۲۰، "بود"، غ: ۱۲۱ تا ۱۲۳، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹ و ۱۳۰ (هفت بار)، "شود"، غ: ۱۳۱، "آید"، غ: ۱۳۳ و ۱۳۴، "دار"، غ: ۱۴۱، "شمر"، غ: ۱۶۸، "مگیر"، غ: ۱۷۱، "باش"، غ: ۱۷۵، "مباش"، غ: ۱۸۲، "داشتم"، غ: ۲۱۵، "کردم"، غ: ۲۱۸، "ندارم"، غ: ۲۲۲، "باشم"، غ: ۲۲۶، "کشم"، غ: ۲۲۹، "نتوانم"، غ: ۲۴۲، "کنم"، غ: ۲۴۳ و ۲۴۴، "بینم"، غ: ۲۴۶، "نبینم"، غ: ۲۴۷، "نخواهم"، غ: ۲۴۹، "گرفتیم"، غ: ۲۵۹، "یافتیم"، غ: ۲۶۰، "کشیم"، غ: ۲۶۹، "زنیم"، غ: ۲۷۲ تا ۲۷۴ (سه بار)، "زن"، غ: ۲۸۸ تا ۲۹۷ (یازده بار)، "کن"، غ: ۲۹۹ تا ۳۰۷ (نه بار)، "مکن"، غ: ۳۰۸ تا ۳۱۵ (هشت بار)، "بین"، غ: ۳۲۱ و ۳۲۲، "شو"، غ: ۳۴۵، "منه"، غ: ۳۶۰، "داشستی"، غ: ۳۷۸، "آوردی"، غ: ۳۸۰، "کشیدی"، غ: ۳۸۰، "بردی"، غ: ۳۸۲، "داری"، غ: ۳۸۳ تا ۳۸۵ (سه بار)، "باشی". (در مجموع، یکصد و بیست و چهار بار)

پ - ۱ - ۱ - ۲ خاقانی:

"است" (نه بار) "نیست"، (سه بار)، "بشکست"، "داشت"، "نداشت" (دو بار)، "فرست" (سه بار)، "گریخت"، "نشست"، "پرداخت"، "ساخت"، "بود" (سه بار)، "نبود"، "افشانند"، "کرد"، "نکرد"، "دارد"، "ندارد" (دو بار)، "اندازد"، "نپذیرد" (دو بار)، "گردد" (دو بار)، "نمی‌گردد"، "می‌برد"، "ببرد"، "نبرد"، "شد" (دو بار)، "نمی‌شود"، "رسد"، "برسد" (دو بار)، "رسید"، "نرسانید"، "می‌رسد"، "نخواهند"، "باشد"، "آید" (دو بار)، "می‌آید"، "نمی‌آید"، "آمد"، "خندد"، "باید"، "خاید"، "شکبید"، "بخشد"، "دهید"، "می‌دهد"، "نویسد"، "خیزد"، "افتاد" (دو بار)، "فتاد"، "می‌رود" (دو بار)، "شناسد"، "می‌کند" (دو بار)، "بماند"، "نماند"، "خورد"، "می‌پوشد"، "بگیرد"، "شکند"، "نزند"، "بیار"، "نگر"، "آورم"، "آرم"، "می‌غلطم"، "می‌بریم"، "فارغیم"، "ساختیم"، "نهم"، "اندازیم"، "شستیم"، "می‌آیدم"، "آدم"، "خوانم"، "افشانم"، "فرستیم"، "کنم"، "می‌کنم"، "نتوانم"، "نیندیشم" (دو بار)، "بستیم"، "همی دارم"، "نبینم"، "نمی‌بینم"، "افکن"، "کن"، "بین"، "نهاده"، "نه"، "بریده"، "همی دارم"، "کرده"، "مشو"،

"بری"، "نهی"، "نمی‌کنی"، "کردی"، "نکردی"، "داشتمی"، "شکنی"، "انگیختی"، "بخشی"، "بگشایی"، "شکستی"، "بایستی"، "یافتی"، "کشی"، "بودی"، "نمی‌رهی"، "آمیزی"، "نیایی"، "نمایی"، "می‌زنی" (در مجموع، یکصدوسی و شش بار).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در دویست و شصت و پنج غزل مردّف سنایی، یکصد و بیست و چهار بار (تقریباً چهل و شش درصد) فعل‌های بسیط ردیف واقع شده و در سیصد و هجده غزل مردّف خاقانی یکصدوسی و شش بار (تقریباً چهل و دو درصد) فعل‌های بسیط به عنوان ردیف مورد استفاده قرار گرفته‌اند؛ که تفاوت معناداری را از این حیث در استخدام فعل‌های بسیط؛ نمی‌بینیم.

از میان افعال بسیط مورد استفاده سنایی و خاقانی؛ افعال ذیل مشترکند: "است"، در هر کدام، نه بار، "شکست" در سنایی و "بشکست" در خاقانی، در هر کدام یک بار، "نیست" در سنایی، یازده بار و در خاقانی، سه بار، "دارد" در سنایی سه بار و در خاقانی یک بار، "ندارد" در هر کدام، دو بار، "برد" در سنایی، یک و در خاقانی، دو بار، "کرد" در سنایی، دو بار و در خاقانی، یک بار، "شد" در هر کدام، یک بار، "آمد" در هر کدام، یک بار، "نتوانم" در هر کدام، یک بار، "کنم" در هر کدام، یک بار، "نبینم"، در هر کدام، یک بار، "بین" در سنایی دو بار و در خاقانی یک بار. که با توجه به کثرت افعال در شعر هر دو شاعر، چیز عجیب و معناداری نیست.

در بررسی آماری غزل‌های خاقانی در نسخه مصحح سجّادی برای اشعار، شماره‌ای لحاظ نشده و بعضاً در یک صفحه دو یا سه غزل آمده است و در نسخه کزّازی نیز چون سروده‌های کوتاه از غزل‌ها تفکیک نگردیده؛ امکان شماره‌گذاری دقیق غزل‌ها وجود ندارد، از این رو در غزل‌های خاقانی فقط به ذکر تعداد موارد بررسی شده؛ بسنده شد.

پ ۱-۲) ردیف‌های فعلی که به صورت ماضی نقلی آمده است

پ ۱-۲-۱) سنایی:

"ایم"، غ: ۲۵۵ تا ۲۵۸ (سه بار)

پ ۱-۲-۲) خاقانی:

"ایم" (پنج بار) و "ام" (پنج بار).

در استعمال فعل‌های نقلی خاقانی سه برابر سنایی از این امکان استفاده کرده است.

پ ۱-۳) ردیف‌های فعلی که از نوع افعال پیشوندی هستند

پ ۱-۳-۱) سنایی:

"درگذشت"، غ: ۶۹، "برآریم"، غ: ۲۶۵.

پ ۱-۳-۲) خاقانی:

"دریاب"، "درگذشت"، "برآورد"، "برآمد"، "برآرد"، "برآید"، "بازآورد"، "برنیامد"،

"برنتابد" (سه بار)، "برانگیزد"، "در نماند"، "فروناید"، "باز مگیر"، "در بسته‌ام"، "در فکن"،

"درده"، "بازگرفتی" (مجموعاً بیست بار).

در استعمال فعل‌های پیشوندی، تفاوت معناداری میان خاقانی و سنایی مشاهده

می‌شود و از آن‌جا که فعل پیشوندی از نظر معنایی نسبت به فعل بسیط از توسعه معنایی

بسیار بالاتری برخوردار است و اساساً فلسفه ساخت فعل پیشوندی برای رهاندن فعل

بسیط از دامنه محدود معنایی است، موفقیت خاقانی در این عرصه بسیار چشم‌گیر است.

پ ۱-۴) ردیف‌های فعلی که به صورت افعال تابع‌پذیر آمده‌اند

پ ۱-۴-۱) سنایی:

سنایی در استخدام ردیف از افعال تابع‌پذیر استفاده‌ای نکرده است

پ - ۱ - ۴ - ۲) خاقانی:

"توان یافت"، "توان خاست"، "یارم جست"، "توان نهاد"، "توانم شد".

پ - ۱ - ۵) ردیف‌های فعلی که از عبارتهای فعلی تشکیل یافته‌اند

پ - ۱ - ۵ - ۱) سنایی:

"باشد مرا"، غ: ۱۲، "توراست"، غ: ۳۵ و ۳۷، "دیگر است"، غ: ۳۸، "نیست هست"، غ: ۵۰ تا ۵۲، "چیست"، غ: ۵۵ و ۵۶، "از دست رفت"، غ: ۷۲، "خدایم بر تو داور باد"، غ: ۷۶، "تا باد چنین باد"، غ: ۷۷، "تو این نیز بگذرد"، غ: ۹۳، "چه خواهی کرد"، غ: ۹۸، "بنامیزد بنامیزد"، غ: ۱۰۳ و ۱۰۴، "چه سود کند"، غ: ۱۱۶، "یار باید بود"، غ: ۱۲۴، "است و بس"، غ: ۱۷۵، "بود دوش"، غ: ۱۸۷، "بودم دی و دوش"، غ: ۱۸۹، "شبت خوش باد من رفتم"، غ: ۲۱۶، "چون باشم"، غ: ۲۲۷، "چون کنم"، غ: ۲۴۵ (مجموعاً، بیست و سه بار).

پ - ۱ - ۵ - ۲) خاقانی:

"چه خوش است"، "کجاست"، "از من دریغ داشت"، "چه کار دارد"، "به کس نرسد"، "چگونه باشد"، "کجا رسد"، "چه نویسد"، "چه ستاند"، "چرا ندارم"، "چنان آمد که من خواهم"، "تازه کرد"، "باده بیار"، "چنین خوشتر"، "تو اولی تر"، "نگسستی هنوز"، "نپندارم که دارد کس"، "به ما رسان"، "تازه گردان"، "کیست او"، "که تو داری"، "بر نتابد هر دلی"، "تو زر بایستی"، "چه خواست گویی"، "دریغ داری"، "تازه کردی"، "چون نشنوی"، "کیستی" (پنج بار)، "که تویی" (دو بار) (مجموعاً، سی و چهار بار).

در این قسمت نیز با توجه به تعداد غزل‌های مردّف سنایی و خاقانی؛ سنایی با تقریباً

نه درصد) و خاقانی با تقریباً یازده درصد)، باز تفاوت معنادار قابل توجهی ندارند.

پ ۱-۶) ردیف‌های فعلی که از فعلی بسیط با اضافه شدن ضمیری یا اسمی به قبل و بعد فعل تشکیل یافته‌اند

پ ۱-۶-۱) سنایی:

"باشی مرا"، غ: ۱۲، "ماست"، غ: ۲۶، "تست"، غ: ۲۸ و ۲۹ تا ۳۴، "تو راست"، غ: ۳۵ و ۳۷، "من است"، غ: ۴۴، "ما کنید"، غ: ۱۴۰، "است این"، غ: ۳۱۹ و ۳۲۰، (مجموعاً، چهارده بار)

پ ۱-۶-۲) خاقانی:

"است مرا"، "فرست مرا"، "تو نیست"، "اوست"، "می فرستمت"، "آرمت"، "تو نرسد"، "تو باد"، "تو ندید"، "می خواندش"، "توام"، "او دارم"، "توایم"، "تو می خوریم"، "اویم"، "است آن"، "است این"، "تو باشی" و "او نبینی" (مجموعاً، نوزده بار).
در این نوع استفاده از فعل نیز باز تفاوت معنی‌داری مشاهده نمی‌شود.

پ ۱-۷) ردیف‌هایی که به صورت فعل مرکب آمده‌اند

پ ۱-۷-۱) سنایی:

"بار نداند"، غ: ۷۸، "کم کنید"، غ: ۱۴۱، "کم‌گیر"، غ: ۱۷۰ (مجموعاً، سه بار).

پ ۱-۷-۲) خاقانی:

تذکر: خاقانی در غزل‌های خود، فعل مرکبی به خدمت نگرفته است.

پ ۱-۸) ردیف‌هایی که یا اسم هستند و یا از گروه اسمی تشکیل یافته‌اند

پ ۱-۸-۱) سنایی:

"ما را"، غ: ۲، "تو را"، غ: ۳، "مرا"، غ: ۱۳، "من هر شب"، غ: ۲۱، "دوست"، غ: ۴۷، "ای دوست"، غ: ۴۸، "هنوز"، غ: ۱۷۴، "ای پسر خوش"، غ: ۱۸۵، "کام عاشق"، غ: ۱۹۸، "ای

بی‌وفا ای پاسبان"، غ: ۲۷۵، "ای سنگدل ای پاسبان"، غ: ۲۷۶، "الغیث ای دوستان"، غ: ۲۷۷، "ای جان"، غ: ۲۷۸ و ۲۷۹، "ایشان"، غ: ۲۸۰، "جانان"، غ: ۲۸۱ تا ۲۸۳، "من"، غ: ۲۹۶ تا ۲۹۸، "او"، غ: ۳۲۶، "تو"، غ: ۳۲۷ تا ۳۴۳، "صورت"، غ: ۳۴۴، "زهی کافر بچه"، غ: ۳۵۱ (مجموعاً، سی بار).

پ - ۱ - ۸ - ۲) خاقانی:

"مارا"، "مرا"، "تا کجا"، "من کجا"، "زیر آب"، "سگ کویت"، "ای باد"، "تو بس"، "ز من"، "آمدن"، "خوردن"، "او"، "تو" (پنج بار)، "از تو"، "ز دیده"، "شکسته"، "تو نه"، "من" (سه بار)، "من چه"، "دوستی"، "من چونی" (مجموعاً، بیست و دو بار).

در این بخش ردیف‌های به کار گرفته شده در غزل‌های سنایی؛ تشخیص خاصی نسبت به ردیف‌های اسمی خاقانی دارند و می‌توان موفقیت سنایی را در این قسمت مشاهده کرد.

پ - ۱ - ۹) ردیف‌های حرفی

پ - ۱ - ۹ - ۱) سنایی:

"را"، غ: ۴ تا ۱۱ و ۱۴، "ها"، غ: ۱۷ تا ۱۹، "بر"، غ: ۱۵۳، "تر"، غ: ۱۵۴، "اندر"، غ: ۱۵۵ و ۱۵۶، "هم"، غ: ۲۵۰ و ۲۵۲ (مجموعاً، بیست و هفت بار).

پ - ۱ - ۹ - ۲) خاقانی:

"را" (سه بار)، "تر" و "باری" (مجموعاً، پنج بار).

در استفاده از ردیف‌های حرفی نیز تفاوت معناداری میان سنایی و خاقانی دیده می‌شود. همان‌طور که ملاحظه می‌شود ردیف در غزلیات سنایی و خاقانی از تنوع و گستردگی چشم‌گیری برخوردار است و آنچه مهم است این‌که خاقانی شاعر ردیف‌های فعلی است و ردیف‌های اسمی وی در مقابل ردیف‌های فعلی نمودی ندارد و در مقابل، ردیف‌های اسمی سنایی از تشخیص و اعتبار خاصی برخوردارند.

پ-۲) ردیف و فعل ربطی

یکی از دلایل توسعهٔ ردیف در شعر فارسی، وجود افعال ربطی است (رک. همان: ۱۳۷). در استفاده از این امکان زبان فارسی، سنایی موفق‌تر از خاقانی عمل کرده است. سنایی در مجموع چهل و چهار بار از فعل‌های اسنادی (است، نیست، شد، بود، شود، نبود)، بهره برده است؛ در حالی که، خاقانی در مجموع، هجده بار از افعال (است، نیست، شد، بود، نبود). این امکان بیش‌تر مخصوص ردیف‌های اولیّهٔ شعر فارسی است و با روند تکامل شعر فارسی، این ردیف‌های ساده جای خود را به ردیف‌های دیگری می‌دهند که از نظر موسیقی نقش بسیار مؤثرتری دارند (رک. همان: ۱۳۸). پایین بودن کاربرد فعل‌های اسنادی در ردیف‌های خاقانی، می‌تواند نقطهٔ مثبتی در کارنامهٔ وی باشد.

پ-۳) ردیف میانی

«به واژه‌هایی که در وسط مصراع‌ها پس از قافیه میانی تکرار می‌شوند ردیف میانی گفته می‌شود و در مجموع با ردیف کناری، ردیف افقی را تشکیل می‌دهند» (فضیلت، ۱۳۷۸: ۱۳۰).

این مسأله در اوزان خیزابی (رک. شفیعی، ۱۳۸۴: ۳۹۶)، منجر به تقسیم بیت به مربع‌های متساوی شده و آهنگ درونی شعر را تعالی می‌بخشد. در غزل‌های هر دو شاعر از این امکان تا حد بالایی استفاده شده است:

پ-۳-۱) سنایی:

«در نارم از گلزار تو بیزارم از آزار تو یک دیدن از دیدار تو خوش‌تر ز کلّ کاینات»
(غ: ۲۲)

و.ر.ک. غ: ۷۵، ۱۶۹، ۱۷۶، ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۱۴، ۲۳۳، ۲۷۱، غ:

۳۱۸ و غ: ۳۱۹ (مجموعاً، سی و هفت بار در دوازده غزل).

پ (۲-۳) خاقانی:

«ز انصاف خو واکرده‌ای ظلم آشکارا کرده‌ای خون‌ریز دل‌ها کرده‌ای خون‌کرده پنهان تاکجا»
(خاقانی، ۱۳۶۸: ۵۴۹)

و نیز رک. ص: ۶۱۲، ص: ۶۵۶، ص: ۶۵۷، ص: ۶۶۱ و ۶۶۲، ص: ۶۹۷ (مجموعاً، بیست و چهار بار در هفت غزل). با توجه به تعداد غزل‌های سنایی (چهارصد و هشت) و خاقانی (سیصد و چهل)، تفاوت معنی داری از این حیث مشاهده نمی‌شود.

پ (۴) ردیف‌های دراز

سنایی و خاقانی همانطور که در قصیده از عهده به پایان رساندن مضامین متعدد با ردیف‌های طولانی و دشوار برآمده‌اند؛ در غزل نیز ردیف‌های طولانی و مشکل را به استخدام خود درآورده‌اند. سنایی با ردیف‌هایی چون: "خدایم بر تو داور باد"، غ: ۷۶ و "تا باد چنین باد"، غ: ۷۷، "سبت خوش باد من رفتم"، غ: ۲۱۶، "ای بی‌وفای پاسبان"، غ: ۲۷۵، "ای سنگدل ای پاسبان"، غ: ۲۷۶، "الغیث ای دوستان"، غ: ۲۷۷، "زهی کافر بچه"، غ: ۳۵۱ و خاقانی با ردیف‌هایی مثل: "از من دریغ داشت"، (رک. خاقانی، ۱۳۶۸: ۵۵۷) و "نپندارم که دارد کس"، (همان: ۶۲۲) و "چنان آمد که من خواهم"، (همان: ۶۳۶) و "بر تو به نیم جو"، (همان: ۶۵۹) و "چه خواست گویی"، (همان: ۶۸۱) و "بر نتابد هر دلی"، (همان: ۶۸۴)؛ که حاکی از قدرت کم‌نظیر وی بر رموز و دقایق دستور زبان و وقوف بر عناصر و عوامل زیبایی‌شناختی سخن و به کارگیری آن‌ها در متن موضوعات و مضامین غنایی است که برتری خود را در این زمینه نسبت به سنایی نشان داده است، چرا که ردیف‌های طولانی خاقانی، بیش‌تر فعلی و ردیف‌های سنایی اسمی است و ناگفته پیداست که دست شاعر برای آفریدن مضامین، در ردیف‌های فعلی، بسته‌تر از ردیف‌های اسمی است.

پ-۵) ردیف‌های ترکیبی

القاء اندیشه و جنبه‌های مربوط به شخصیت‌پردازی در عالم خیال از عواملی است که ردیف‌های فعلی را بر ردیف‌های اسمی و حرفی برتری می‌دهد. پویایی ردیف‌های فعلی به ویژه هنگامی که ردیف از نوع ترکیب باشد باعث غنای موسیقی کناری می‌شود و هرچه بر کلمات تکراری ردیف افزوده می‌شود، این موسیقی قوی‌تر خواهد بود. اگرچه آمار ترکیب‌های بلند فعلی در مقایسه با ردیف‌های بسیط و کوتاه‌تر در غزل‌های خاقانی کم است (رک. ذوالفقاری، ۱۳۸۰: ۱۳۳) ولی باز هم از این حیث نسبت به سنایی جایگاه والایی را در غزل به خود اختصاص می‌دهد.

نکته دیگری که در مورد ردیف، به ویژه ردیف‌های فعلی قابل ذکر است آن است که اگر بخواهیم از منظر روان‌شناسی این شاعران را مورد بحث قرار دهیم، این شاعران بیش‌تر اهل تجربه و حرکت‌اند، چه در ذهن و چه در عالم خارج و شاعرانی که ردیف‌های اسمی و حرفی به کار می‌برند؛ بیش‌تر اهل تجرید و انتزاع و سکون و ایستایی‌اند (رک. شفیع، ۱۳۸۴: ۴۱۳).

تکرار ردیف یکی دیگر از موضوعاتی است که در غزلیات هر دو شاعر به چشم می‌خورد. سنایی در غزل‌های شماره ۱۰۳ و ۱۰۴، با فعل "بنامیزد بنامیزد" و خاقانی در غزل صفحه ۶۴۶ با فعل "نمی‌بینم نمی‌بینم"، ردیف غزل‌های خود را موکّد کرده‌اند. مورد دیگری که در غزلیات سنایی به چشم می‌آید؛ استعمال ردیف‌های عربی است. سنایی در غزل ۷۵: "الصبر مفتاح الفرج" و در غزل ۳۴۶: "علیک عین الله" را ردیف شعر خود قرار داده است و علی‌رغم این‌که در قصاید خاقانی استفاده از ردیف عربی، سابقه دارد (قصیده صفحه ۴۰۵: "ان شالله") در غزلیات وی، از کاربرد ردیف‌های عربی، خبری نیست.

پیش‌تر در بحث تعریف ردیف گفته شد که "چند معنایی هم‌زمانی" باعث ایجاد

تصویرهای متنوع، ترکیب‌های اضافی و خلق کنایات و استعارات جدید می‌شود.

سنایی در غزلی به مطلع:

دست از این مشت‌ریاست جوی دون برسرگرفت	«عشق ازین معشوقگان بی‌وفا دل برگرفت
از در سلمان درآمد دامن بوذر گرفت	عالم پرگفت‌وگویی و در میان دردی ندید
روی از عیسی بگردانید و سُم خر گرفت	این بی‌همت که در بازار صدق و معرفت
از برای فتنه را شاگردی آزر گرفت	سامری چون در سرای عافیت بگشاد لب
از برای فتنه را شاگردی آزر گرفت»	بوالعجب بازی است در هنگام مستی باز فقر

(سنایی، ۱۳۳۶: ۷۳)

ردیف "گرفت" را، در معانی: "برکنند، بالا برد، برگزید، پذیرفت و صید کرد" به کار برده و تصاویر بدیع و متنوعی را خلق کرده است.

خاقانی نیز در غزلی به مطلع:

سلطان عشقت ای بت هر دو جهان بگیرد	«خورشید حسنت ای جان هفت آسمان بگیرد
چون از افق برآید آفاق جان بگیرد	ماهی است عارض تو کاندرا سپهر خوبی
مرغ از هوا درآمد مه ز آسمان بگیرد	زلف تو گر به عادت خود را کمند سازد
نهار وصل را گو تا دستشان بگیرد	در پای غم فکنده است هجر تو عالمی راز
گر هجر تو بزودی پای از میان بگیرد	وصلت به کار ایشان دست از میان برآرد
داند که خوش‌نگاری این را برآن بگیرد»	گر خوش‌خویی نداری خاقانی آن نداند

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۶۰۸)

"بگیرد" را در معانی: "تصرف کند، برآید، بگیرد، بردارد و ببخشد" آورده و در آفرینش تصاویر زیبا کوشیده است.

نتیجه

از نظر توازن وازگانی که از همگونی کامل و بعضاً غیرمعنایی یک یا چند واژه با توالی یکسان در جایگاه پس از قافیه می‌آید و ردیف نامیده می‌شود، خاقانی با نود و سه درصد ردیف فعلی، بهتر از سنایی (با شصت و سه درصد) عمل کرده است؛ ولی تذکر این نکته هم ضرور است که سنایی از لحاظ کاربرد ردیف در غزل، نسبت به شاعران سبک خراسانی، باز هم کارنامه قابل قبول‌تری دارد (رک. رادمش، ۱۳۸۵: ۵۷ و ۳۵۳). برخلاف شیوه معمول تا قرن ششم هجری در شعر فارسی که ردیف‌ها غالباً اسمی یا محدود به تکرار یک واژه و یا یک فعل بسیط می‌شود در غزلیات سنایی و خاقانی؛ ردیف واحدهای بزرگ‌تری تا سطح یک جمله را دربر می‌گیرد که این مسأله در مورد سنایی، می‌تواند نقش ارزنده‌ی وی را در روند تکامل و توسعه ردیف، نشان دهد. ردیف‌های فعلی، در توسعه خیال‌های شاعرانه و آفرینش تصویرهای بدیع شعری و مخصوصاً مادی کردن و تشخیص مفاهیم مجرد و انتزاعی، نقش به‌سزایی دارند تا آن‌جا که با خلق استعارات و کنایات جدید از بسامد تشبیهات حسی و تفصیلی که در شعر دوره قبل رواج داشته؛ می‌کاهند، از این حیث هم سنایی با تقریباً شصت و شش درصد و هم خاقانی با تقریباً هشتاد و شش درصد ردیف فعلی، کارنامه قابل قبولی دارند؛ با این تفاوت که خاقانی در این بخش نسبت به سنایی بهتر عمل کرده است. بسامد بالای ردیف میانی در اوزان خیزابی که به غنای موسیقایی شعر کمک شایانی می‌کند؛ در شعر هر دو شاعر چشم‌نواز است و می‌تواند پیشینه این طرز استفاده از ردیف را که در غزلیات مولانا، به اوج می‌رسد، روشن سازد. نتیجه این‌که در مورد شعر خاقانی، اگرچه، اوج بازی با ردیف است، گفته مصفاً کاملاً مورد تأیید است که، کسانی که از ردیف‌های طولانی سنایی خبر داشته باشند؛ از ردیف‌های متکلف و طولانی خاقانی، تعجب نخواهند کرد و این همان نکته‌ای است که تأثر خاقانی از سنایی در حوزه موسیقی کناری را ثابت می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. باطنی، محمدرضا. (۱۳۷۸). زبان و تفکر (مجموعه مقالات زبان‌شناسی). ج ۸. تهران: آگه.
۲. تربیت، محمدعلی. (۱۳۷۸). دانشمندان آذربایجان. تبریز: بی‌ناشر.
۳. تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. تهران: آگه.
۴. خاقانی شروانی، افضل‌الدین. (۱۳۶۸). دیوان خاقانی. به اهتمام سید ضیاالدین سجادی. ج ۳. تهران: زوآر.
۵. خواجه نصیرالدین، طوسی. (۱۳۷۲). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح سیروس شمیسا. تهران: فردوس.
۶. دشتی، علی. (۱۳۸۰). خاقانی شاعری دیر آشنا. ج ۴. تهران: امیرکبیر.
۷. ذوالفقاری، محسن. (۱۳۸۰). فرهنگ موسیقی شعر. تهران: نجبا.
۸. رادمنش، عظامحمد. (۱۳۸۵). تحوّل و سیر ردیف در سبک خراسانی. اصفهان: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۷). سیری در شعر فارسی. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۱۰. سعدی شیرازی. (۱۳۶۵). کلیات سعدی. به اهتمام محمد علی فروغی. ج ۵. تهران: امیرکبیر.
۱۱. سنایی غزنوی. (۱۳۳۶). دیوان سنایی غزنوی. به کوشش مظاهر مصفا. تهران: امیرکبیر.
۱۲. _____ . (۱۳۸۵). دیوان سنایی غزنوی. به سعی و اهتمام محمدتقی مدرّس رضوی. ج ۶. تهران: سنایی.
۱۳. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۴). موسیقی شعر. ج ۸. تهران: آگه.
۱۴. شمس قیس رازی. (۱۳۸۷). المعجم فی معاییر اشعارالعجم. تصحیح محمد قزوینی به کوشش مدرس رضوی. تهران: زوآر.
۱۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). نقد ادبی. تهران: میترا.
۱۶. صبور، داریوش. (۱۳۸۴). آفاق غزل فارسی. ج ۲. تهران: زوآر.
۱۷. صفوی، کورش. (۱۳۷۹). درآمدی بر معنی‌شناسی. تهران: حوزه هنری.
۱۸. فروزان‌فر، بدیع‌الزمان. (۱۳۵۰). سخن و سخنوران. ج ۲. تهران: خوارزمی.
۱۹. فضیلت، محمود. (۱۳۷۸). آهنگ شعر فارسی. تهران: سمت.
۲۰. کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۶۸). رخسار صبح. تهران: مرکز.
۲۱. محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). از معنی تا صورت. تهران: سخن.
۲۲. معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۲). بزم دیرینه عروس. تهران: مرکز.
۲۳. _____ . (۱۳۸۴). بساط قلندر. تبریز: آیدین.
۲۴. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۰). قافیه و عروض. تهران: سازمان کتاب‌های درسی وزارت آموزش و پرورش.
۲۵. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۷). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: نی.

ب) مقالات:

۲۶. رادمنش، عظامحمد. (۱۳۸۸). "ردیف و تنوع و تفنّن آن در غزل‌های سنایی". در کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی سال دهم. شماره ۱۸. بهار و تابستان. صص ۹۷-۱۱۵.
۲۷. صادقی‌نژاد، رامین. (۱۳۸۸). "نقد موسیقایی ردیف در غزل‌های خاقانی". در مجموعه مقالات همایش ادبیات و نقد ادبی دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان. آذر. صص ۲۷۹-۲۹۶.

نقدی بر مفهوم پایداری در ادبیات سومری با رویکرد به حماسه گیل‌گمش و انلیل

دکتر حسین کیانی^۱

چکیده

اسطوره‌ها و حماسه‌ها که از قدیمی‌ترین جلوه‌های ادبیات جهان هستند مفهوم پایداری را در خود به فراوانی دارند. نخستین نمونه‌های پایداری را در اسطوره‌ها و حماسه‌های ادبی می‌توان یافت. از این روی حماسه‌ها و اسطوره‌ها که نمونه‌هایی از ادبیات پایداری هستند؛ حتی زمانی که با زبان تخیل بیان می‌شوند؛ از واقعیت‌هایی سخن می‌گویند که انسان، زمانی به آن دچار بوده است. پس آگاهی از اسطوره‌ها، ما را با بخش‌هایی از تاریخ پایداری انسان در برابر طبیعت و نیروهای مهاجم آشنا می‌کند. این مقاله بر آن است تا با ارائه نمونه‌هایی از تاریخ زندگی بشری و جلوه‌های پایداری در دوره‌های اولیه تاریخ حیات، به نقد و تحلیل ادبیات پایداری در مهم‌ترین اسطوره‌ها و حماسه‌های سومری بپردازد. مطالعات انجام گرفته در این پژوهش روشن می‌سازد که ادبیات و شعر سومری‌ها مخاطب خود را به نوعی تعمق و تفکر دعوت می‌کند و به دنبال روشن کردن راه برای او است و با توجه به آگاهی که به مخاطب خود می‌دهد او را تشویق به تغییر وضعیت موجود می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات پایداری، ادبیات قدیم، اسطوره، سومر، گیل‌گمش، انلیل

مقدمه

پایداری کوششی است برای بازگرداندن چیزی به حالت طبیعی خودش. به دیگر سخن، هر گاه در کشاکشی دوسویه یکی در تلاش باشد تا بر دیگری مسلط شود در این حالت پایداری پدید می‌آید تا تعادل و توازن را که اساس استمرار حیات است برقرار کند. با این تعریف، مفهوم پایداری شمولیت پیدا می‌کند و هر حرکتی که برای بازگرداندن طغیان‌گر یا متجاوز به توازن و اعتدال انجام شود، پایداری نامیده می‌شود. با اندکی ژرف‌نگری در پدیده‌های آفرینش و توجه به اثرگذاری و اثرپذیری هر پدیده نسبت به پدیده‌های دیگر روشن می‌گردد که هر چیز برای باقی ماندن نیاز به پایداری دارد. انسان برای بقای کالبد ظاهری و روح و روان خویش به پایداری نیازمند است. پیداست که هر جنبه از جنبه‌های وجودی انسان و هر زاویه از زوایای او نوع ویژه‌ای از پایداری را می‌طلبد. پایداری مفهومی جهانی و جهان‌شمول است؛ از ابتدای خلقت انسان تا کنون نگرانی او بوده و در این زمینه بستر فرهنگی به نام ادبیات پایداری شکل گرفته و گسترده گشته است.

ادبیات پایداری در پیوند با اختلاف، نزاع و درگیری بین دو طرف، به وجود می‌آید؛ پیشینه این درگیری به ابتدای پدید آمدن انسان برمی‌گردد (رک. انوشه، ۱۳۷۶: ۴۸). ادبیات نهادی اجتماعی است و از زبان که نهاد ارتباطی است به عنوان ابزاری استفاده می‌کند و با پایداری فردی و اجتماعی گره می‌خورد. روشن است که به واسطه وقوع درگیری و نزاع به محض تهاجم یک طرف، طرف مقابل، پایداری پیشه خواهد کرد. پس از جنگ و درگیری و فروکش کردن امواج سهمگین نزاع‌ها و شراره‌های خشم اقوام مهاجر، نوبت به ادبیات حماسی (با رویکرد به مقاومت و پایداری) می‌رسد، تا ملت‌ها به واسطه آن بتوانند اندیشه‌ها، از خودگذشتگی‌ها و مفاخر تاریخ پایداری خود را جاویدان کنند (رک. شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۴). پس به دنبال تهاجم، مردم یک سرزمین به واسطه غریزه حب وطن، موضوع

پایداری را در پیش می‌گیرند و در این میان ادیبان و شاعران نقش پررنگ‌تری در پیدایش ادبیات پایداری دارند و از ادبیات برای تشویق و تشجیع مردم به نجات و دفاع از ارزش‌های ملی و دینی در برابر مهاجمانی که در پی تحمیل قدرت خود هستند، استفاده می‌کنند (رک: کیانی، ۱۳۸۸: ۱۲۶-۱۲۹).

ادب پایداری به شکل‌های گوناگون ظاهر می‌شود و هر کس برای دفاع و استقامت در برابر آنچه که برای او پیش می‌آید به گونه‌ای کمر همت می‌بندد. هنرمند با خلق تابلوی زیبا و شاعر با سرودن قصیده‌ای دل‌نشین و ادیب با نوشتن متن ادبی، داستان یا نمایش‌نامه به پایداری در برابر فرهنگ غالب دشمن می‌پردازد. ادبیات پایداری در برانگیختن روح پایداری و آشنا ساختن مخاطبان با پیام پایداری، نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند و به دنبال این است تا جامعه را از فردگرایی به جمع‌گرایی سوق دهد و وحدت و هم‌دلی را در جامعه به وجود آورد.

این مقاله بر آن است تا پس از مقدمه‌ای در پیدایش جامعه و پایداری انسان اولیه در برابر ناهنجاری‌ها در جامعه و طبیعت، به بررسی این پدیده در اسطوره به ویژه اسطوره‌های سومر بپردازد و به دنبال پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

- پایداری از کی در زندگی انسان وجود داشته؟

- رابطه اسطوره و پایداری چیست؟

- پایداری در ادبیات سومری چگونه بوده است؟

امروزه ادبیات پایداری به عنوان یک نوع ادبی، مطرح شده است و لازم است تا جوانب گوناگون آن مورد توجه قرار گیرد و به این نکته اشاره شود که این نوع ادبیات از زمان پیدایش انسان به شیوه‌های گوناگون در تمدن‌ها مطرح بوده است و لازم است تا این نوع ادبی در اسطوره‌ها که نمونه‌ای از ادبیات پایداری کهن است، بررسی شود.

پایداری، ضرورت حیات بشری

تاریخ‌نویسان و جامعه‌شناسان، تاریخ بشر را قبل از دست‌یابی به تمدن به دو مرحله تقسیم می‌کنند؛ مرحله اول: مرحله پارینه‌سنگی، این مرحله است که طفولیت بشر را به تصویر می‌کشد و آن زمانی است که در جنگل‌ها بر روی درختان می‌زیست و از درختان و ریشه‌های آن‌ها و از حیوانات بَرّی و بحری به عنوان خوراک استفاده می‌کرد. در این زمان بود که انسان تیر و کمان را شناخت (رک. الانجلز، بی‌تا: ۲۴). سپس نقاشی و کنده‌کاری روی دیوارهای غارها را آغازید و اندیشه مرگ و زندگی نیز در ذهن خود پروراند (رک. طه، ۱۹۵۱، ج ۱: ۳۴). در مرحله دوم که مرحله نوسنگی است، انسان با ساخت سفال و سپس ذوب آهن و اختراع خط و به کار بردن آن برای نوشتن متون گوناگون آشنا شد و همچنین پرورش دام و زراعت و کشت گیاهان خوراکی را آغازید. پرواضح است که در این مرحله انسان به شکل بی‌سابقه‌ای نسبت به مرحله قبل پیشرفت کرد (رک. الانجلز، بی‌تا: ۲۴-۲۹). «عوامل سه‌گانه‌ای (حیوان، گاو آهن، تبر) که در کاشت و برداشت محصول کشاورزی بشر گذشته، نقش عمده داشت، میل به استقرار در مکانی ثابت و سکونت‌گاه دائمی در میان آنان ایجاد کرد و به دنبال زندگی اجتماعی، قوانین اجتماعی و حکومتی به تدریج به وجود آمد» (مورجان، ۱۹۷۱م: ۵۱) و پس از گذشت سال‌ها، نظام‌های اجتماعی و حکومتی در یونان، روم و بین‌النهرین پدیدار شد که بر سر اسکان و بهره‌جویی از منابع طبیعی با هم درگیر شدند.

زیاد شدن تولید در تمامی زمینه‌های دام‌پروری، کشاورزی، هنرهای دستی، انسان را قادر ساخت تا افزون بر نیاز خود تولید کند، در نتیجه جنگ بر سر تأمین نیروی کار درگرفت و مسأله برده‌داری به وجود آمد، زیرا استفاده از نیروی کار ارزان، سبب افزایش ثروت می‌شد. به دنبال آن، جامعه انسانی به دو گروه آزاده و برده تقسیم شد (رک. الانجلز، بی‌تا: ۱۹۳).

ظهور برده‌داری، زمینه عدم تساوی بین اعضای یک اجتماع و بین زن و مرد را باعث شد، این اختلاف‌ها و درگیری‌ها منحصر به یک گروه و یک جامعه نبود، بلکه با توجه به افزایش ثروت در هر مکان حس برتری‌جویی بر دیگر جوامع افزایش یافت و باعث نابود گرداندن بشر به دست یکدیگر شد. در این میان جنگ و درگیری امری گریزناپذیر بود و حکومت‌ها مجبور به ساختن برج‌ها و باروها به دور شهرها شدند (رک. همان: ۱۹۵-۱۹۷). به این ترتیب مالکیت خصوصی آغاز گشت و نظام قدیمی که بر پایه همکاری و برادری و مساوات بود فراموش شد و ظهور جامعه طبقاتی را باعث شد (رک. مورجان، ۱۹۷۱م: ۵۹). در دوره پارینه سنگی که همه انسان‌ها مجبور بودند با گردآوری خوراک، شکار و فراهم آوردن گیاهان و میوه‌های وحشی، زندگی کنند، جامعه یک دست و متجانس بود. اما در دوره نوسنگی با تولید خوراک (کشاورزی) رفته‌رفته انسان از آوارگی دست کشید و یک‌جانشین شد و بر اثر افزایش تولید و ذخیره کردن مواد و پیدا شدن زمان فراغت، امکان فعالیت‌های تفننی را پیدا کرد، در نتیجه بخش یا گروهی از جامعه توانستند بدون کار تولیدی مستقیم، زندگی کنند. صنعت و دادوستد نیز باعث پیدایش طبقه جدید (سوداگران) شد. به این ترتیب از دوره شهرنشینی، که طبقات اجتماعی شکل قطعی خود را یافته بودند؛ شاهد نزاع‌ها و درگیری‌های شدید طبقاتی هستیم؛ طبقاتی که در یک تقسیم‌بندی کلی، می‌توان آن‌ها را عوام و خواص یا اکثریت و اقلیت نامید. طبقه اکثریت شامل تمام گروه‌هایی است که کارهای خشن و کمال‌یابنده تولیدی را برعهده دارند و طبقه اقلیت شامل تمام گروه‌هایی است که مناسبات اجتماعی، امور نظری و رهبری و بهره‌کشی و رتق و فتق امور را در انحصار دارند. تردیدی نیست که به اقتضای زندگی هر طبقه، آراء و عقاید و جهان‌بینی متفاوتی در هر یک از طبقات وجود دارد و طبعاً دو نوع فلسفه و دو نوع ادبیات (خواص و عوام) را در این دو طبقه شاهدیم (رک. ایروانی، ۱۳۸۷: ۴۸). بنا بر آنچه گفته شد، وجود دو نوع ادبیات متفاوت در سپیده‌دم تمدن، قابل انتظار است.

ادبیات واقع‌گرایانه عوام و ادبیات واقع‌گرایانه خواص. پس در مقابل ادبیات ابتدایی، که متجانس و در واقع یکی از عوامل تولید به حساب می‌آید و مستقیماً خواسته‌های جامعه را بیان و برآورده می‌کرد، ادبیات تمدنی شامل دو جریان است که هیچ کدام از این دو جریان (مخصوصاً جریانی که به زندگی خواص مربوط است) عامل مستقیم تولید به حساب نمی‌آید و متعلق به همه جامعه نیست، بلکه از آن یکی از دو طبقه اجتماعی است. هنر و ادبیات هر طبقه، نمایش غیرمستقیمی از مقتضیات زندگی آن طبقه و وسیله‌ای غیرمستقیم برای تأمین مصالح اختصاصی آن است. هنر و ادبیات خواص (اقلیت) جامد و استاتیک است، سنت‌گراست و هنر و ادبیات عوام (اکثریت) جان‌دار و دینامیک است (همان: ۴۹). در این رویکرد، مفهوم ادبیات در ژرف‌ساخت خود با پایداری فردی و اجتماعی گره می‌خورد و چون در نگاهی فلسفی، فردیت فرد نیز با عواملی شکل می‌گیرد که یکی از آن‌ها جامعه است؛ می‌توان جامعه و ادبیات و پایداری را زوایای سه‌گانه مثلث زندگی انسان، در سده‌های پیاپی حیات او بر زمین دانست.

اسطوره و ادبیات پایداری

اسطوره (myth) داستانی است که در اعصار قدیم برای بشر باستانی معنایی حقیقی داشته است، ولی امروزه در معنای لفظی و اولیه خود، حقیقت محسوب نمی‌شود و بشر امروزی به آن باور ندارد، به عبارت دیگر اسطوره، زمانی "تاریخ" بوده ولی امروزه به صورت "داستان" فهمیده می‌شود (رک. Ebrams, 2005: 178 و دودمان کوشکی، ۱۳۸۷: ۲۰۴). «از این جا می‌توان دریافت که در مورد اسطوره دو نوع تلقی وجود دارد: از طرفی آن را افسانه و دروغ و از طرف دیگر حقیقت و تاریخ می‌دانند. آری مطالب تاریخی و مذهبی و واقعی با گذشت ایام، ظاهر افسانه یافته است. پس اسطوره بیانی است که ژرف‌ساخت آن حقیقت و تاریخ (در نظر مردمان باستان) و روساخت آن افسانه باشد. اساطیر در مواجهه

با حقیقت تبدیل به تاریخ می‌شوند و امروزه وجه راستین بسیاری از اساطیر قدیم معلوم شده است. چنان که اسطوره نابودی جزیره آتلانتیس که در آثار افلاطون آمده است، در دهه پنجاه قرن حاضر تبدیل به تاریخ و حقیقت شد. گاهی اوقات اسطوره همان مذاهب منسوخ ملل قدیم است که امروزه دیگر کسی به صورت خودآگاه بدان‌ها توجهی ندارد، اما یحتمل به صورت ناخودآگاه در بسیاری از رفتارها و پندارهای ما مؤثر است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۶-۸۷). نخستین نمودهای پایداری و مقاومت انسان در ادبیات را می‌توان در اسطوره‌ها و حماسه‌های ادبی دید، چنان که در ادبیات یونان باستان، مفهوم اسطوره با جنگ خدایان و قهرمانان یا مصائب و سختی‌هایی که بر اقوام کهن گذشته، گره خورده است (رک. داد، ۱۳۸۳: ۳۴).

نورتروپ فرای، برای اسطوره چهار شکل عنصری بیان می‌کند. از دیدگاه او چهار حالت روایت یعنی کمدی، رمانس، تراژدی و طنز، حالت‌های دگرگون شده چهار شکل عنصری اسطوره هستند که با گردش چهار فصل (بهار، تابستان، پاییز، زمستان) مرتبط می‌شوند (رک. همان: ۳۵). در هر یک از چهار حالت، مفهوم پایداری نهفته است. در کمدی گونه‌ای از مبارزه با غم و اندوه وجود دارد. زیرا ریشه‌ی واژه کمدی کوموس، نام جشنی بوده که در مراسم کهن دیونوسی همراه با آوازهای شادی بخش و عیش و نوش اجرا می‌شده است، این اصطلاح به طور کلی در برگیرنده نمایشنامه‌هایی بوده که به طرزی شوخی آمیز، به طرح مسائل اجتماعی بشر می‌پردازند (همان: ۳۸). در رمانس یا عشق‌نامه نیز به وقایع و عشقبازی‌های غیرعادی یا شگفت‌انگیزی پرداخته می‌شد که با اعمال سلحشورانه همراه بوده است (رک. همان: ۲۴۸). چنان که در ادبیات فارسی نیز داستان همای و همایون از خواجه‌ی کرمانی و امیرارسلان نامدار اثر نقیب‌الممالک، نقال ناصرالدین شاه (رک. معین، ۱۳۶۳: ذیل امیرارسلان) از گونه رمانس هستند و پیداست که مفهوم رمانس با پایداری در برابر موانع گره خورده است (رک. رضایی، ۱۳۸۲: ۲۸۹). در تراژدی نیز مفهوم همیشگی

مبارزه وجود دارد؛ اما مرکز ثقل توجه نویسنده تراژدی، پیامدهای مبارزه است؛ نه خود مبارزه، پیامدی که با سقوط انسانی سعادت‌مند از شوکت و بزرگی به ذلت و ننگون‌بختی همراه است و چنان که ارسطو و منتقدان دیگر گفته‌اند؛ تراژدی با فراهم ساختن شرایط تخلیه و پالایش روانی، بر تماشاگر، به جای نومییدی تأثیری مثبت می‌نهد. در طنز نیز مفهوم مبارزه و پایداری در برابر بدی‌ها و یا اصلاح آن‌ها وجود دارد. چنان که جانسون در کتاب فرهنگ واژگان، طنز را شعری در نکوهش شرارت یا بلاهت تعریف کرده و درآیدن و دفو، طنز را اصلاح‌پلیدی‌ها دانسته‌اند (رک. پلارد، ۱۳۸۳: ۵).

حماسه‌ها و اسطوره‌ها که نموده‌هایی از ادبیات پایداری هستند؛ حتی زمانی که با زبان تخیل بیان می‌شوند؛ از واقعیت‌هایی سخن می‌گویند که انسان زمانی به آن دچار بوده است. پس آگاهی از اسطوره‌ها، ما را با بخش‌هایی از تاریخ یعنی تاریخ پایداری و مقاومت انسان در برابر طبیعت و نیروهای مهاجم آشنا می‌کند. بر این بخش از تاریخ، گرد و غبار زمان و تخیل شاعرانه نشسته است و هم از این روی است که غیرواقعی می‌نماید. با این وصف نمی‌توان حماسه‌هایی را که مربوط به دوران گذشته بوده‌اند؛ صرفاً تخیلی دانست. چنان که یادگار زیریران که در اصل به زبان پارسی بوده و بنویسند برای نخستین بار به شعر بودن متن آن پی‌برد؛ ریشه در مبارزه و پایداری جوامع ایران پیش از اسلام دارد و از این روی، پدیده‌ای ادبی - اجتماعی نیز هست (رک. تفضلی، ۱۳۷۶: ۲۶۷) در یادگار زیریران از جنگ‌های ایرانیان با خیونان سخن رفته است و مطالب آن از متنی اوستایی گرفته شده، که امروز اصل آن از میان رفته است، اما بخش‌هایی از آن، ضمن سرگذشت زردشت در کتاب هفتم دینکرد آمده. دقیقی توسی، در شاهنامه ناتمام و در گزارش برده‌های پیشینیان، شرح جنگ‌های گشتاسب و ارجاسب را به نظم کشیده است و فردوسی آن‌ها را عیناً در شاهنامه نقل کرده است (رک. همان: ۲۶۸)

ادبیات سومری

سومریان از اقوام باستانی ساکن در جنوب سرزمین کنونی عراق یعنی بین‌النهرین (سرزمین میان دو رود دجله و فرات) و شمال خلیج فارس بودند و در شهر باستانی بابل مسکن داشتند و تمدنی پرمایه را پی‌ریزی نمودند (رک. لیستون، ۱۳۷۸: ۳۸۰-۳۸۱). تاریخ ورود سومریان به این سرزمین دقیقاً معلوم نیست، ولی بر اساس کاوش‌های باستان‌شناسی، آنان حدوداً در ۴۵۰۰ سال پیش از میلاد نخستین تمدن درخشان بشری را پایه‌گذاری کردند و دولت‌شهرهای باشکوهی چون اور، اوروک، نیپور، کیش، لاگاش، اریدو و غیره بنا نهادند. سومریان قبل از به وجود آوردن دولت‌شهرها، حداقل پانصد سال در منطقه حضور داشته‌اند. یعنی بین ۴۵۰۰ تا ۵۰۰۰ سال پیش از میلاد در منطقه بین‌النهرین ساکن شده‌اند. تاریخ، آنان را قومی کشاورز معرفی می‌کند که مرحله چوپانی را پشت سر گذاشته و در سرزمین بین‌النهرین ساکن شده بودند و مشغول تدوین قوانین و برقراری نظم بوده‌اند. «کاوش‌هایی که کاپیتان کمبل تامسون در اریدو در نخستین جنگ جهانی کرد، در زیر کهن‌ترین آثار تمدن سومری نشانی از نخستین مرحله کشاورزی نوسنگی یافت» (ولز، ۱۳۷۶: ۲۰۴).

ادبیات و تغییرات اجتماعی

می‌دانیم که هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند حالت ایستا داشته باشد و تغییر و حرکت در آن امری گریزناپذیر است و ادبیات که متأثر از تغییرات اجتماعی است، نیز تغییر می‌کند. بنابراین ادبیات جامعه‌های طبقاتی، تفاوت چشم‌گیری با ادبیات جامعه‌های غیرطبقاتی دارد. ادبیات در جامعه غیرطبقاتی، ادبیاتی عمومی و همگانی بوده است و انسان در ضمن یک رابطه اجتناب‌ناپذیر اجتماعی، مفهوم جامعه را شناخته و خودش را در آن معنا کرده است. با تقسیم‌بندی جامعه بشری و ایجاد جامعه طبقاتی اولین تحولات نیز در ادبیات

روی داد. یعنی ادب از آن شکل اجتماعی و همگانی که در جامعه‌های غیر طبقاتی داشت، خارج شد و ادیب به دنبال معصومیت از دست‌رفته خودش به تلاش افتاد و احساس تنهایی و غربت و شوق به گذشته در او پیدا شد.

ادیب در جامعه غیر طبقاتی در خدمت جمع و ادب او بیانگر ویژگی‌های جامعه خود بود، اما در جامعه طبقاتی نگاه ادیب، با دیدن اختلاف‌های طبقاتی تغییر کرد و پیوسته به مقایسه دو جامعه پرداخت. بهشت گمشده‌ای که شاعر گمنام سومری در آن، مدینه فاضله را به تصویر می‌کشد، بیانگر توجه شاعر به تفاوت دو جامعه است و نیز انعکاس‌دهنده اثرات نامطلوب جامعه طبقاتی که در آن زندگی می‌کند. این شاعر سومری با به تصویر کشیدن "دلمون"، بهشت گمشده انسان هم عصر خود را ترسیم می‌کند و آرزوی انسان سومری را در دست‌یابی به جامعه‌ای یک‌دست و بدون ظلم را مجسم می‌کند.

"فی دلمون لا ینعق الغراب السود، / و لا یصیح طیر ال "اندو" و لا یصرخ، / و لا یفترس الأسد، / و الذئب لا یفترس الحمل، / و لم یعرفوا الکلب المتوحش الذی یفترس الجدی، / و لم یعرفوا الذی یفترس الغلة، / و لم توجد الأرملة، / و الحمامة لا تحنی رأسها، / و ما من أرمد یتشکی و یقول: عینی مریضة، / و لا مصدوع یقول: فی رأسی مرض الصداع، / و عجوز دلمون لا تقول: أنا عجوز، / و لا یقول الشیخ: أنا شیخ طاعن فی السن، / و العذراء لا تستحم و لا یصب الماء الراتق فی المدینة، / و من عبر نهر الموت، لا یتفوه و یقول... / و الکهنة النائحون لا یحومون حوله، / و المنشد لا یعول بالثناء، / و فی طرف المدینة لا ینوح أو یندب".

در جامعه خیالی شاعر سومری، ترس و اندوه و حیوانات وحشی و درگیری‌های انسانی وجود ندارد، حیات او در اجتماعی است که مردم با یک زبان، خدای واحد را به نام "انلیل" (Enlil) "خدای عدل و پاکی" ستایش می‌کنند. خیال‌پردازی‌ها و تصویرگری‌های شاعر از مقایسه انسان روزگار خود با زمانی که همه در آرامش و امنیت

زندگی می‌کردند و برده و برده‌داری وجود نداشت، سرچشمه می‌گیرد و دلمون رمزی شاعرانه بود که بر جامعه عادلانه دوران غیرطبقاتی دلالت داشت که در حقیقت می‌توان آن را نوعی از ادبیات پایداری در برابر وضعیت موجود در جامعه دانست.

با تأملی در این شعر روشن می‌شود که اگر ادیب، راهی برای بیان واقعیت‌ها، مشکلات و رنج‌های جامعه پیدا نکند، دنیایی خیالی را می‌سازد که در آن مدینه فاضله خود را به تصویر کشد. ادبیاتی که از جامعه طبقاتی عراق قدیم باقی مانده است، شکل ابتدایی ارتباط انسان با اطراف خود را نشان می‌دهد و با مقایسه جامعه طبقاتی زمان خود با جامعه قبل از آن، به نقد و تحلیل جامعه خود می‌پردازد.

تنوع در ادبیات سومری

پژوهشگران ادبیات سومری را به هشت مقوله تقسیم کرده‌اند: اساطیر، داستان‌های حماسی، سروده‌ها، مرثیه‌ها، اسناد تاریخی، رسالات، احکام (دستورات اخلاقی) و ضرب‌المثل‌ها. نوشته‌های سومری در سراسر خاور نزدیک باستان ترجمه و نسخه‌برداری شدند و بر نوشته‌های عبری و یونانی تأثیر نهادند. بر پایه اشعاری که از ادبیات سومری به دست رسیده است، ادبیات پایداری سومری دو خواسته را بیش از همه دنبال می‌کند:

۱. سرکشی و عصیان در برابر مرگ

۲. جهانی امن سرشار از عدل

در جوامع ابتدایی همه در حقوق و انجام وظایف مساوی بودند و در رفاه و آسایش زندگی می‌کردند مانند سرزمین "دلمون" همان بهشت گمشده سومری‌ها، جایی که نه کلاغی است و نه شیری و نه مبارزه‌ای بر سر لقمه نانی. همه به طور مساوی کار می‌کنند حتی الهه (خداوند) نیز قوت خود را با عرق پیشانی خود به دست می‌آورد و انسان مرگ و

بیماری نمی‌شناسد. اما در جوامع طبقاتی مسأله فرق می‌کند، مرگ و ظلم وجود دارد. در حالی که مرگ یک حالت طبیعی برای انسان به حساب می‌آید و منشأ این احساس بدون شک به تطوّر اندیشه انسانی باز می‌گردد (رک. فرانکفورت، ۱۹۶۰م: ۲۴۶). در جامعه طبقاتی و تمایزات اجتماعی و رشد احساسات بشر با این تمایزات و تفاوت‌ها، احساس ضدیت با مرگ و تمرّد از آن رشد کرد و این سؤال مطرح شد که: چرا هنگامی که الهه (خداوند)، انسان را خلق کرد، خودش را جاودان کرد ولی بر انسان مرگ را مقدر فرمود؟

اسطوره گیل‌گمش و پایداری در برابر مرگ

اکتشافات تاریخی ثابت می‌کنند که در اوروک در بخش جنوبی بین‌النهرین پادشاهی به نام گیل‌گمش در نیمه هزاره سوم می‌زیست (رک. هوک، ۱۳۷۲: ۴۵). در فهرست شاهان سومری، گیل‌گمش در سلسله‌ای که پس از اوروک بر سر کار آمد، نفر پنجم بود. او با آن که یک شاهزاده واقعی بود، شخصیتی فوق‌العاده داشت و دارای جاذبه‌ای بود که پس از مرگ با جنبه‌های قهرمانی و اسطوره‌ای، باقی ماند. شرح ماجراهای حماسی او در سال‌های بین ۲۱۰ تا ۶۲۷ پیش از میلاد بر الواح گلی ثبت شده است. این ماجراهای حماسی از محبوبیت زیادی برخوردار بودند و در خاور نزدیک باستان، میان مردم به نحوی بارز شناخته شده بودند. بنا به گفته پرفسور اشپایزر «چشم‌انداز و میدان عمل این حماسه، همراه با توانایی صرف شعری آن، سبب شده است که این حماسه جاودانه توجه همگان را به خود جلب کند، چنان که در دوران باستان، زبان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون زیر نفوذ آن قرار گرفتند» (هوک، ۱۳۷۲: ۶۵).

فرهنگی که گیل‌گمش را در خود می‌پروراند، یعنی فرهنگ و تمدن سومری (رک. ستاری، ۱۳۸۰: ۷۱-۷۲) از قدیمی‌ترین فرهنگ‌هاست و سومریان، نخستین ساکنان فرهیخته بین‌النهرین بودند. «نفوذ این مردم مستعد در قوانین، زبان و آرمان‌ها، مدت‌ها

پس از زمانی که آن‌ها توسط همسایگان عرب خود مورد هجوم قرار گرفتند، تداوم یافت. این امر بسیار مشابه نفوذ روم بر اروپای قرون وسطی است» (ساندرز، ۱۳۷۶: ۱۶) اسطوره گیل‌گمش نمونه‌ای از پایداری انسان سومری در برابر مرگ و اعتراض بر این است که چرا خداوند انسان را آفرید و جاودانگی را برای خودش و مرگ را برای انسان مقدر ساخت. مهم‌ترین ویژگی حماسه گیل‌گمش، مرگ‌اندیشی است و این ویژگی قبل از آن‌که به وسیله عوامل بیرونی به سطح خودآگاه قهرمانان آن وارد شود، به صورت مکتوم و در عمق ناخودآگاه آنان وجود داشته است. به عنوان نمونه، گیل‌گمش خوابی می‌بیند (اسطوره در مورد فحواي رؤیا سکوت کرده است) و انکیدو دوست وفادار او، رؤیا را چنین تعبیر می‌کند: «... زندگی جاوید تقدیر تو نیست. از این بابت غمی به دل راه مده، اندوهگین و دژم مباش...» (رک. ساندرز، ۱۳۷۶: ۷۴). گیل‌گمش پس از شنیدن تعبیر خواب می‌کوشد آرزوی درونی خود را که همان میل به جاودانگی است، از راهی دیگر برآورده سازد، او خطاب به انکیدو می‌گوید: «وقتی تقدیر مرا تعیین کردند، من هنوز نام خویش را بر سنگ ننگاشته بودم... عزم آن دارم تا نام خود را در مکانی که نام مردان بلندآوازه دنیا را در آن نوشته‌اند، بنگارم. در مکانی که هنوز نام هیچ مردی درج نگشته است...» (رک: همان) و در جایی دیگر می‌گوید: «فقط خدایان تا ابد با شمس شکوه‌مند خواهند زیست. اما درباره مردان، روزهای عمر ما معدود است و کار و بارمان چون وزش بادی است» (همان: ۷۵).

و به این ترتیب برای پیدا کردن نام جاوید، به جنگ با هیولای هولناک جنگل درختان سدر، می‌رود و در جایی دیگر به هنگام نیایش به درگاه شمس می‌گوید: «این‌جا شهری است که انسان در آن با دلی پُردرد جان می‌سپارد... انسان با اندوهی که در دل او لانه گزیده هلاک می‌شود. من فراز بارو نگرستم و اجساد را دیدم که در رودخانه شناور بودند و این بهره من نیز خواهد بود...» (همان: ۷۶).

در حماسه گیل‌گمش، مرگ انکیدو دوست و یاور گیل‌گمش، نوعی فراخوان به رویارویی با مرگ است. حقیقت مرگ، درون گیل‌گمش را به خلجان و هیجان انداخته و او را چنین به زاری واداشته است:

«بشنوید ای بزرگان / بر دوستم انکیدو می‌گیریم / با ماتمی تلخ چون ماتم زنان / برای برادرم می‌گیریم... / بگذار بزرگان اروک بلند بارو / بر تو بگریند / بشنو در سراسر کشور یژواکی طنین افکنده است / چون مادری عزادار... / مردان جوان، برادرانت / چنان که گویی زنانند / با موهای بلند به عزا نشسته‌اند / و تقدیر شر مرا در ربوده است / آه برادر جوانم، انکیدو، دوست عزیزم / این چه خوابی است که اینک تو را دربر گرفته است؟ / تو در تاریکی غرقه گشته‌ای و صدایم را نمی‌شنوی» (همان: ۹۷-۹۵).

و حماسه در ادامه صریحاً از علّت اصلی زاری بیش از حد گیل‌گمش که همانا هراس از مرگ است پرده برمی‌دارد و از زبان او می‌گوید:

«چگونه می‌توانم بیارامم، چگونه می‌توانم در آرامش باشم. اندوه، در قلب من جای گرفته است. برادرم اکنون چگونه است و من پس از مرگ چگونه خواهم بود. از آن رو که از مرگ در هراسم تا بدان جا که می‌توانم، خواهم رفت تا او تناپیش تیم چون او به جمع خدایان راه یافته است. بدین گونه گیل‌گمش در بیابان سفر کرد» (همان: ۹۹).

بنابراین آنچه که گیل‌گمش را به سوی سفر به نزد کسی که «در میان انسان‌ها تنها به او زندگی جاوید دادند» (رک: همان)، مصمم می‌کند و نوعی فراخوانی محسوب می‌شود، انگیزه درونی است که از عمق ناخودآگاه و تحت تأثیر یک امر و رویداد بیرونی (مرگ انکیدو)، به منصّه ظهور رسیده است.

اسطوره انلیل و درخواست جهانی امن همراه با عدالت

"انلیل" در دوره بربری، خدای عادل و پاک بود و در دوره برده‌داری به خدای خشم و

خروش تبدیل می‌شود و از آن به نام خدای بین آسمان و زمین یاد می‌شود و او را سید طوفان می‌نامند. شاعری سومری هنگامی که جنگ جویان به شهرش حمله‌ور می‌شوند و آن را ویران می‌کنند برای به تصویر کشیدن این حمله خانمان‌سوز تصویر انلیل را مجسم می‌کند و می‌کوشد تا سربازان عیلامی که شهر او را ویران کرده‌اند، به طوفان انلیل تشبیه کند، طوفانی که شهر را خراب و مردمان شهر را آواره کرده است. شاعر جنگ را چنین به تصویر می‌کشد:

«دعا انلیل العاصفة / و الشعب ینوح / و أخذ من الأرض ریحاً منعشة / و الشعب ینوح / و أخذ ریحاً طيبة من شومر / و الشعب ینوح / و دعا ریحاً شريرة / و الشعب ینوح / و عهد بها إلى کنفالودا، أرض راعی العواصف / و دعا العاصفة التي ستفنی الأرض / و الشعب ینوح / و دعا ریحاً مدمرات / و الشعب ینوح / و اختار انلیل معاونا له غیبیل / و دعا زوبعة السماء / و الشعب ینوح / الزوبعة المعمية الزاعقة عبر السماوات و الشعب ینوح / و العاصفة المحطمة الهادرة عبر الأرض / و الشعب ینوح / و الاعصار الظالم المنقض كالطوفان على مراكب المدينة لالتهامها / هذه كلها حشدها عند قاعدة السماء / و الشعب ینوح / و اشعل نیرانا عظيمة كانت رسول العاصفة / و الشعب ینوح / و اشعل على المیمنة و المیسرة من الریح العاتية / هجیر الصحراء اللاهب / و كان حریق هذه النار مثل لهیب الظهيرة» (فرانکفورت، ۱۹۶۰م: ۱۶۴).

این طوفان علت اصلی سقوط شهر بود:

«و العاصفة التي أمر بها انلیل فی حقه / العاصفة التي تأكل من الأرض / کست أور کالتوب و غلفتها کالدثار» (همان).

این طوفان علت اساسی کشت و کشتار بود:

«فی ذلك الیوم ترکت العاصفة المدينة / و كانت المدينة خرابا / نانا، یا أبتاه، خلفت المدينة خرابا / و الشعب ینوح / فی ذلك الیوم ترکت العاصفة المدينة / و الشعب ینوح / و

مداخل المدينة اكتست / لا بشظايا الخزف، بل بالموتى من الرجال / وفرت لالجدران / و
امتلات البوابات و الطرق / بركام الموتى / و فى الشوارع الفسيحة حيث كانت / تجتمع
الجماهير فى الأعياد / تبعثرت الجثث / فى الطرقات كلها و الازقة كلها تبعثرت الجثث / و
فى الحقول التى كانت تموج يوما بالافضيين / تراكمت الاجساد / و تقوب الأرض امتلات
بدمائها / كالمعدن المصهور فى قالب / و ذابت الاجساد - كادهن فى الشمس» (همان:
۱۶۶).

حال این سؤال در ذهن خطور می‌کند که شاعر و مردم در برابر این خدای مستبد چه
باید بکنند. شاعر از انلیل می‌ترسد و از او طلب رحم و بخشش می‌کند و در پایان با زبانی
شکوه آمیز از انلیل می‌پرسد:

«انلیل یا ابتاه، یا من عیناک تقدحان هیاجا / متی، متی تستقران سلاما ثانیة؟ / یا من
کسوت رأسک بثوب حتی م؟ / یا من أسندت رأسک إلى رکبتيك - حتی م؟ / یا من
اغلقت قلبک کصندوق من خزف - حتی م؟ / یا جبارا سددت بإصبعیک أذنيك - حتی م؟
/ اللیل یا ابتاه، إنهم الهالكون الآن!» (همان).

در این جا به نمونه دیگری از شعر پایداری شاعر سومری در برابر ظلمی که به ناحق بر
سر او و شهرش آمده و همه چیز ویران گشته اشاره می‌شود.

دشمن به شهر شاعر "لاگاش" که در ناز و نعمت به سر می‌برد، حمله کرده و اموال آن را
به یغما می‌برد. به دنبال آن، خدایان شهر ذلیل و خوار می‌شوند. شاعر سومری صحنه‌های
جنگ را به تصویر می‌کشد و از آوارگی کودکان و شکست خدایان و مرثیه‌سرایی برای
آنان سخن می‌گوید. بدون شک تصویری که از وقایع می‌دهد، نوعی ادبیات مقاومت است.
شاعر سومری فاجعه را در شعرش چنین سراید:

«وا أسفاه! إن نفسی تذوب حسرة على المدينة و على الكنوز / وا أسفاه! إن نفسی
لتذوب حسرة على مدینتی جرسو (لکش) / و على الكنوز / إن الأطفال فى جرسو

المقدسة لفي بؤس شديد / لقد استقر الغازي في الضريح الأفخم / وجاء بالملكة المعظمة من معبدها / أي سيدة مدينتي المقفرة الموحشة متى تعودين» (ویل دورانت، ۱۹۹۲، ج ۲: ۱۸). شاعر بازگشت پادشاه و بازگشت خدایان را به معبد می طلبد. او استقلال و آزادی قبل از جنگ و راندن دشمن از خاک خود را آرزوی قلبی خود می داند.

نتیجه

۱. می دانیم که جنگ و درگیری از مهم ترین محورهای ادبیات پایداری است، پیشینه جن و درگیری به زمان هابیل و قابیل و نزاع میان آن دو برمی گردد (رک. انوشه، ۱۳۷۶: ۴۸) بنابراین پایداری ریشه در تاریخ کهن اقوام قدیمی و اصیل دارد. این اقوام معمولاً نمونه های ارزشمندی از ادبیات پایداری در میراث مکتوب یا شفاهی خویش دارند و بعضی از حماسه های قدیمی آنان را می توان نمونه های عالی ادبیات پایداری به حساب آورد.

۲. ادبیات پایداری بسته به ویژگی های تاریخی، اجتماعی، سیاسی و هر دوره و برهه ای از زمان، مطابق با شرایط و احوال همان زمان در قالب های گوناگون در شعر و نثر بزرگان ادبیات جلوه گر شده است و حتی گاه در قالب ادبیات عرفانی و صوفیانه نیز جلوه نموده است.

۳. اعتراض و پایداری انسان ابتدایی برای آنچه بر سرش می آید، این نیست که تمام شرایط را تغییر دهد، بلکه در حد شکایت از وضعیت موجود، در پی آن است که از قدرتی ماوراء الطبیعه برای برطرف کردن سختی ها و دور کردن آن ها استفاده کند.

۴. ادبیات پایداری در اسطوره سومری چیزی نیست که شاعرش در مقابل یک انقلاب یا تغییر، فریاد برآورد، بلکه می کوشد تا مخاطب خود را به نوعی تعمق و تفکر دعوت کند و به دنبال روشن کردن راه برای مخاطب باشد، شاعر با توجه به آگاهی که به مخاطب خود

می‌دهد با سادگی تمام او را تشویق به تغییر وضعیت موجود می‌کند.

۵. اهمیت اسطوره‌گیل‌گمش به خاطر اطلاعات تاریخی آن نیست بلکه این اسطوره مخاطب را به مرگ‌اندیشی و ژرف‌اندیشی در آن و پیدا کردن راه حل مناسب برای آن دعوت می‌کند.

۶. اندیشه‌رهایی یافتن از قوانین طبیعت که در ادبیات سومری به وضوح یافت می‌شود، به این معنی نیست که انسان می‌خواهد قوانین طبیعت را نابود کند بلکه پایداری در برابر طبیعت، به هدف یافتن قوانین آن و جست‌وجوی راهی برای در اختیار آوردن آن است.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. الإنجلز. (بی تا). أصل العائلة. دار النداء للطباعة و النشر.
۲. انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۷۶). دانشنامه ادب فارسی ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳. پلارد، احمد. (۱۳۷۶). تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. تهران: سخن.
۴. تفضلی، احمد. (۱۳۷۶). تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام. به کوشش دکتر ژاله آموزگار. تهران: سخن.
۵. داد، سیما. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۶. رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲). واژگان توصیفی ادبیات. تهران: فرهنگ معاصر.
۷. ساندرز، ن. ک. (۱۳۷۶). حماسه گیل‌گمش. ترجمه محمداسماعیل فلزی. تهران: هیرمند.
۸. ستاری، جلال. (۱۳۸۰). پژوهشی در اسطوره گیل‌گمش و افسانه اسکندر. تهران: مرکز.
۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). انواع ادبی. ج ۹. تهران: فردوس.
۱۰. طه، باقر. (۱۹۵۱ م). مقدمة فی تاریخ الحضارات القديمة. بغداد: مطبعة العانی.
۱۱. فرانکفورت، ه. (۱۹۶۰ م). ماقبل الفلسفة. الترجمة جبرا ابراهیم جبرا. منشورات دار مکتبة الحياة.
۱۲. لینتون، رالف. (۱۳۷۸). سیر تمدن. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۳. معین، محمد. (۱۳۶۳). فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر.
۱۴. مورجان، لوئیس. (۱۹۷۱ م). المجتمع القديم (المجلد التاسع). عرض أحمد أبوزید: مجلة تراث الإنسانية.
۱۵. ولز، هربرت جرج. (۱۳۷۶). کلیات تاریخ. ترجمه مسعود رجب نیا. ج ۳. تهران: سروش.
۱۶. ویل، دورانت. (۱۹۹۲ م). قصة الحضارة. بیروت: دارالنشر و دارالجيل.
۱۷. هوک، ساموئل هنری. (۱۳۷۲). اساطیر خاورمیانه. تهران: روشنگران.

ب) مقالات:

۱۸. ایروانی، محمدرضا و قجاوند، کاظم. (۱۳۸۴). "مطالعه اجمالی جامعه‌شناسی ادبیات...". در مجموعه مقالات اولین کنگره ادبیات پایداری. کرمان: بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.
۱۹. دودمان کوشکی، علی. (۱۳۸۷). "بهره‌گیری از شیوه‌های نوین ادبی در شعر پایداری ملت فلسطین". نامه پایداری. مقالات اولین کنگره ادبیات پایداری. به کوشش احمد امیری خراسانی. تهران: بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.
۲۰. کیانی، حسین و میرقادری، فضل‌الله. (۱۳۸۸). "شهید و جانباز در شعر ابراهیم طوقان شاعر مقاومت فلسطین". در ادبیات پایداری نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان. سال اول - شماره ۱. صص ۱۲۷-۱۴۲.

پ) منابع لاتین:

بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه فارسی و عربی (باب شیر و گاو)

فرناز نقی‌زاده،^۱ طیبه امیریان^۲

چکیده

یکی از مهم‌ترین متون ادب فارسی که از دیرباز تاکنون توجه بسیاری از محققان و پژوهشگران را به خود جلب نموده، کتاب کلیله و دمنه است. به دلیل ترجمه این کتاب در دوره‌های مختلف مترجمان برحسب ذوق خویش و در گذر زمان دخل و تصرف‌هایی در آن پدید آورده‌اند. یکی از مشهورترین ترجمه‌های فارسی این کتاب ترجمه ابوالمعالی نصرالله منشی و تنها ترجمه عربی آن متعلق به ابن مقفع است. تفاوت در عناصر داستان از جمله؛ شیوه‌های شخصیت‌پردازی، زبان، پی‌رنگ و... از مهم‌ترین اختلاف‌هایی است که میان ترجمه ابن مقفع و نصرالله منشی به خوبی مشهود است. این تحقیق نشان می‌دهد که نصرالله منشی باتوان هنری و ذوق ادبی خویش این عناصر را در ترجمه‌اش به نحو زیباتری به کار برده است.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه، نصرالله منشی، ابن مقفع، عناصر داستان، شخصیت‌پردازی، پی‌رنگ

۱. مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلام آباد غرب و دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی.

۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب.

تاریخ وصول: ۸۹/۱۰/۱۵

تاریخ پذیرش: ۹۰/۱/۳۰

مقدمه

کلیله و دمنه ابن مقفع از آثار معروف نثر عربی است که به دست مترجمان زیادی تاکنون به زبان‌های مختلف ترجمه شده است. یکی از مشهورترین ترجمه‌های این کتاب، ترجمه نصرالله منشی است که چهار قرن بعد از ابن مقفع به زبان فارسی برگردانده شده است. نصرالله منشی به هدایت ذوق سلیم، نبوغ کم‌نظیر و قوت قلمش توانست ترجمه‌ای از کلیله و دمنه عربی ابن مقفع بیافریند که به رغم گذشت قرن‌ها هم‌چنان جزو آثار گران‌بهای ادب فارسی است. شایان ذکر است که اختلافاتی میان ترجمه نصرالله منشی با متن کلیله و دمنه عربی وجود دارد که توجه بسیاری از محققان را به خود جلب نموده است. یکی از این زمینه‌های پراختلاف میان این دو اثر تفاوت در عناصر داستانی، شیوه‌های شخصیت‌پردازی، زبان و پی‌رنگ است؛ بدان معنا که شیوه‌های شخصیت‌پردازی (مستقیم و غیرمستقیم توصیفات و گفتگوها) در ترجمه نصرالله منشی، با کلیله و دمنه عربی ابن مقفع تفاوت دارد و در پاره‌ای موارد زاویه دید آن دو نیز متفاوت است.

پیشینه تحقیق

در این راستا تحقیقاتی توسط محققان و پژوهشگران انجام شده است. محمدجعفر محجوب در کتاب "درباره کلیله و دمنه" به مقایسه تطبیقی حکایات فرعی ابواب پنج‌گانه پنجا تئترا با کلیله و دمنه و انوار سهیلی پرداخته، هر چند فقط به ذکر حکایات فرعی در هر باب بسنده کرده است (رک. محجوب، ۱۳۴۹: ۱۸۳). در همان کتاب، وی به دو تغییر اساسی که حسین واعظ کاشفی صاحب انوار سهیلی در روایت کلیله و دمنه ایجاد کرده است به تفصیل اشاره می‌کند (همان: ۱۵۵).

علی حیدری در مقاله‌ای با نام "بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی

با ترجمه عربی ابن مقفع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه" به موارد اختلافی ترجمه میان این آثار می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که تلاش‌های نصرالله منشی در ترجمه کلیله و دمنه برای بهتر جلوه دادن حکایت آن از هر جهت بر کسی پوشیده نیست، اما به ندرت در کار او لغزش‌هایی نیز دیده می‌شود، پاره‌ای از این لغزش‌ها احتمالاً کار مصححان ترجمه نصرالله منشی است. الگوی ساختاری هر دو متن بدون هیچ تعددی کاملاً مشابه یکدیگر است و ظاهراً این الگوی ساختاری که در ناخودآگاه دو قوم بوده، به شکل متفاوتی در ایران و هند ارائه شده است (رک. حسام‌پور، ۱۳۸۸: ۷۴). وی در پایان به این نتیجه می‌رسد که ترجمه نصرالله منشی بر دیگر ترجمه‌ها چه از نظر ادبی و چه از نظر انتقال پیام برتری دارد. نصرالله منشی برای هنرنمایی خود و بهتر جلوه دادن حکایت، در متن عربی دخل و تصرف‌هایی کرده است. بیش‌تر این دخل و تصرف‌ها باعث غنای متن و گاهی برطرف کردن کاستی‌ها و نارسایی‌ها شده است.

ضرورت دیدگاه تطبیقی

اگر ادبیات یک ملت از جریانات ادبی ملل دیگر بی‌خبر باشد و در انزوا قرار بگیرد، دچار انحطاط خواهد شد و برعکس ادبیات بومی و ملی یک قوم در برخورد با ادبیات دیگر ملل و تأثیرپذیری مثبت از آن، شکوفا می‌شود. «ادبای بیدار یک ملت باید آثار ارزشمند دیگران را در خود هضم کرده و آن را در سبکی نو بازسازی و در آفرینشی دیگر به مردم عرضه کنند» (غنیمی، ۱۳۷۶: ۱۵۳). «ادبیات تطبیقی، ملّت‌ها را به تفاهم با هم تشویق می‌کند و آنان را از غرورهای بی‌مورد قومی برحذر می‌دارد و به نشر انسانیت و اجتماع ملّت‌ها در زیر لوای آن بر می‌انگیزد» (همان: ۵۵۷).

طه ندا در مقدمه کتاب خود تحت عنوان "ادبیات تطبیقی" تلاش می‌کند، که به تشریح ادبیات تطبیقی مشرق زمین که پیوندی تنگاتنگ با آیین مقدس اسلام دارد، پردازد (رک.

ندا، ۱۳۸۰: ۹). وی یکی از فواید مطالعه و پژوهش در زمینه ادبیات تطبیقی را افزونی تفاهم و نزدیک شدن ملت‌ها به یکدیگر می‌داند (رک. همان: ۱۷).

پژوهش تطبیقی در آثاری مانند کلیله و دمنه که مختص و محدود به ملت ما نیست، می‌تواند باعث ارتباط و تفاهم بیشتر میان فرهنگ‌ها شود. هم محمد غنیمی الهلال و هم طه ندا از کلیله و دمنه با توجه به داشتن ترجمه‌های مختلف به عنوان یکی از مواردی که جزو موضوعات مهم ادبیات تطبیقی است، نام برده‌اند. محمدجعفر محجوب نیز معتقد است علت پیدایش ادبیات تطبیقی، کتاب کلیله و دمنه است (رک. محجوب، ۱۳۴۹: ۲۰).

ضرورت مطالعه تطبیقی کلیله و دمنه

کتاب کلیله و دمنه به لحاظ نوع ادبی اثری است تمثیلی از نوع فابل که شیوه آریاییان در داستان‌پردازی بوده است و از مقوله ادب تعلیمی محسوب می‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۸۰: ۸۶). این کتاب یک اثر تمثیلی است که از زبان حیوانات نقل می‌شود و به آن افسانه تمثیلی "فابل"^(۱) نیز می‌گویند. «این اصطلاح کلاً به آن دسته از آثار روایتی منشور اطلاق می‌شود که جنبه خلاقه آن‌ها بر واقعیت غلبه دارد و شامل: قصه، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان می‌شود» (داد، ۱۳۸۷: ۲۲).

تا به حال درباره جنبه‌های ادبی کلیله و دمنه و بررسی مختصات لفظی و معنوی آن کارهای تحقیقی متقن و معتبری انجام شده است، اما کم‌تر کسی به بررسی عناصر داستان در کتاب پرداخته است. خطیبی در کتاب "فن نثر" به اختصار به جنبه داستانی کلیله و دمنه می‌پردازد و از همین رهگذر می‌گوید: «به طور کلی می‌توان گفت که در کلیله و دمنه، داستان به تمام معنی، وسیله‌ای برای ابراز هنر در فن نثرنویسی، به شیوه متداول در این دوره و دوره بعد نیست؛ بلکه از جنبه‌های اخلاقی و داستانی نیز باید مورد توجه و نقد و تحلیل قرار گیرد» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۴۷۹).

عناصر داستان در باب شیر و گاو

می‌دانیم که داستان شیر و گاو یکی از پنج باب اصلی کتاب "پنج‌تتره" در زبان سانسکریت است. ابن مقفع در نیمه اول قرن دوم هجری کتاب کلیله و دمنه را از زبان پهلوی به عربی ترجمه کرد. این ترجمه به اصل سانسکریت نزدیکی بیش‌تری دارد تا کلیله و دمنه فارسی. نثر ابن مقفع ساده و مرسل است و البته اندکی به اطناب - برای ایضاح معنی - گرایش دارد. چهار قرن بعد، نصرالله منشی در نیمه اول قرن ششم هجری (۵۳۸ و ۵۳۹ ه.ق) متن عربی ابن مقفع را به فارسی دری برگرداند. «از حسن اتفاق، کتاب کلیله و دمنه، در زبان فارسی نیز مانند زبان عربی، مترجمی شایسته یافت و از این روی شهرتی را که این کتاب از جهت سبک انشاء در زبان عربی داشت؛ به همان معیار و شاید بیش‌تر، در زبان فارسی نیز به دست آورد» (همان: ۴۴۷).

می‌دانیم که هر داستانی برای شکل‌گیری خود از "ساختار" و "عناصری" تشکیل می‌شود که با هنرمندی و خلاقیت داستان‌نویس به روایتی نهایی، ظهور و نمود می‌یابد و داستان‌نویس با کمک عناصر داستانی به آفرینش پیکره داستان می‌پردازد. "کلیله و دمنه" ابن مقفع هم به مثابه یک داستان، از ساختار و عناصری تشکیل شده است، که در دوره‌های مختلف زمانی در ترجمه‌های مختلف مترجمان، در فرهنگ‌های گوناگون دچار کم‌ترین تغییرات شده‌اند. از آن‌جا که ترجمه نصرالله منشی یک ترجمه آزاد است - هرچند در اصل داستان از متن عربی عیناً به فارسی ترجمه شده است - اما نویسنده به فراخور توان خود کوشیده است تا این کتاب را با نثری آراسته‌تر، ترجمه کند و از همین رهگذر تفاوت‌هایی در نحوه بیان داستان در ترجمه این دو نویسنده ملاحظه می‌شود که این تفاوت‌ها بر شیوه داستان‌پردازی و عناصر داستانی آن تا اندازه‌ای تأثیر گذاشته است. در این بخش تفاوت‌های این دو اثر را با تشریح و توضیح تأثیر آن بر جنبه داستانی اثر روشن می‌کنیم. از این منظر اختلاف‌های این دو اثر قابل تقسیم به چهار بخش زیر است:

الف) تفاوت در شخصیت‌پردازی

ب) تفاوت در زبان و شیوه‌های زبانی روایت

پ) تفاوت در پی‌رنگ

ت) تفاوت در صحنه

ترجمه‌های مورد بحث ما بیش‌ترین اختلاف را در مبحث "شخصیت‌پردازی" و "زبان" دارند و کم‌ترین اختلاف را در مبحث "پی‌رنگ" و "صحنه‌پردازی" و همان‌گونه که می‌دانیم تفاوت در شخصیت‌پردازی بیش از سایر عناصر بر پی‌رنگ داستان اثر می‌گذارد.

الف) تفاوت در شخصیت‌پردازی

شخصیت، یکی از عناصر و مبانی اساسی داستان است، به گونه‌ای که حتی عمل داستانی و عکس‌العمل خواننده با درک شخصیت شروع می‌شود. «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۸۷). به خلق شخصیت داستان که نویسنده هر یک را با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در دنیای داستان و نمایش‌نامه می‌آفریند، شخصیت‌پردازی می‌گویند و انگیزه رفتار و گفتار اشخاص ساخته شده، همه از خصوصیات خلقی و روانی آن‌ها مایه می‌گیرد (رک. داد، ۱۳۸۷: ۱۷۹). نویسندگان و نظریه‌پردازان داستان روش‌های شخصیت‌پردازی را به دو دسته تقسیم کرده‌اند:

الف - ۱) شخصیت‌پردازی مستقیم

«در معرفی مستقیم شخصیت، نویسنده رُک و صریح با شرح یا با تجزیه و تحلیل، می‌گوید که شخصیت او چه جور آدمی است و یا به طور مستقیم از زبان کس دیگری در داستان، شخصیت داستان را معرفی می‌کند» (سلیمانی، ۱۳۷۴: ۴۸).

در کلیله و دمنه شخصیت‌ها به شیوه مستقیم از طرف راوی (دانای کل) معرفی می‌شوند. در کلیله و دمنه عربی شخصیت‌ها هم به صورت مستقیم و هم غیرمستقیم پرداخت شده‌اند، ولی در روایت نصرالله منشی بیش از ابن مقفع به معرفی شخصیت‌ها به طور مستقیم توجه شده است:

«و در حوالی آن مرغزار شیری بود و با او وحوش و سباع بسیار همه در متابعت و فرمان او و او جوان و رعنا و مستبد به رای خویش» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۶۱).

«وَكَانَ قَرِيْبًا مِنْهُ أَجْمَةٌ فِيْهَا أَسَدٌ عَظِيْمٌ وَهُوَ مَلِكٌ تَلِكَ النَّاحِيَةِ وَمَعَهُ سِبَاعٌ كَثِيْرَةٌ وَذِيَابٌ وَبَنَاتٌ آوَى وَتَعَالِبٌ وَفُهُوْدٌ وَنُمُوْرٌ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۷).

نصرالله منشی در معرفی شیر می‌گوید: "شیر جوان و رعنا و مستبد به رای خویش بود" وی در آغاز داستان اخلاق و منش شیر را به طور مستقیم برای خواننده بازگو می‌کند، اما ابن مقفع او را به پادشاهی قدرتمند معرفی می‌کند و به اخلاق او اشاره ندارد.

نصرالله منشی در معرفی "دمنه" که یکی از شخصیت‌های اصلی باب "شیر و گاو" است، اخلاق بد و حرص و خودخواهی او را از همان آغاز داستان به طور مستقیم بیان می‌کند ولی ابن مقفع به حرص و خودخواهی و بدمنشی دمنه نمی‌پردازد:

«و در میان اتباع او دو شگال بودند یکی را کلیله نام بود و دیگر را دمنه و هر دو دهای تمام داشتند و دمنه حریص تر و بزرگ‌منش تر بود» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۶۱).

«وَكَانَ فِيْهِنَّ مَعَهُ مِنَ السَّبَاعِ ابْنُ آوَى يُقَالُ لِأَحَدِهِمَا كَلِيْلَةٌ وَ لِأَخْرٍ دَمْنَةٌ، وَ كَانَا ذَوِي دِهَاءٍ وَ عِلْمٍ وَ أَدَبٍ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۷۴).

الف - ۲) شخصیت‌پردازی غیرمستقیم

میرصادقی برای شخصیت‌پردازی در داستان به سه شیوه اشاره می‌کند: «اول آرایه صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم، به عبارت دیگر نویسنده با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیت‌ها داستانش را به خواننده معرفی می‌کند. دوم آرایه شخصیت از طریق عمل او با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. این روش عرضه کردن شخصیت‌ها جزء جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است، زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیت‌هاست که آن‌ها را می‌توان شناخت. سوم آرایه شخصیت بی‌تعبیر و تفسیر. به این ترتیب که با نمایش اعمال و کنش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت خواننده، به طرزی غیرمستقیم شخصیت را می‌شناسیم» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۸۷).

شخصیت‌پردازی غیرمستقیم آن است که نویسنده از طریق رفتار، اندیشه‌ها، گفتار و حتی نام شخصیت، اطلاعاتی را به طور غیرمستقیم در اختیار خواننده قرار دهد. «در معرفی غیرمستقیم، نویسنده به صراحت درباره شخصیت چیزی نمی‌گوید بلکه صفات و خصوصیات او را به طور غیرمستقیم نشان می‌دهد» (عبداللهیان، ۱۳۷۹: ۶۹).

شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از راه‌های متعددی انجام می‌شود از قبیل: ذکر نام، ایجاد گفتگو، شرح رفتار و توصیف عادات. تفاوت‌های موجود در باب شیر و گاو که مستقیماً بر شخصیت‌پردازی داستان تأثیر می‌گذارد قابل تقسیم به سه مورد زیر می‌باشد: "ذکر نام"، "توصیف ظاهر و حالت" و "ایجاد گفتگو".

الف - ۲-۱) ذکر نام

یکی از راه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، نام‌گذاری شخصیت‌های داستان است، در این باب تفاوت‌هایی اگرچه اندک، میان دو اثر قابل ذکر است: «بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند ناگاه یراعه‌ای دیدند در طرفی

افکنده» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۶-۱۱۷).

نصرالله منشی در این داستان به جای بوزینه‌ها در عبارت فوق، واژه "بیچارگان" را به کار برده است و با کاربرد صفتی که آن را جمع بسته است به جای موصوف، به داستان تأثیر بیش‌تری بخشیده است. ابن مقفع در این مورد عبارتی نیاورده است (رک. ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۱۳۹).

در آغاز باب "شیر و گاو" نصرالله منشی در معرفی "برهن" فقط به نام او اکتفا می‌کند ولی ابن مقفع توصیف کامل‌تری آورده و او را بیدپای فیلسوف و رئیس براهمه معرفی کرده است.

«رای هند فرمود برهن را...» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۵۹).

«قَالَ دَبْسَلِيمُ الْمَلِكُ لِبَيْدَا الْفَلَيْسُوفِ وَ هُوَ رَأْسُ الْبِرَاهِمَةِ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۷۱).

نصرالله منشی وقتی از زبان دمنه به کشتن گاو اشاره می‌کند او را "گاو" می‌نامد، اما ابن مقفع او را "علف‌خوار" لقب می‌دهد که با توجه به فضای داستان با توهین و تحقیر همراه است، ولی با توجه به زمینه داستان، ترکیب "علف‌خوار" برای توصیف گاو مناسب‌تر است:

«... طریق آن است که به حیلت در پی گاو ایستم تا پشت زمین را وداع کند» (نصرالله

منشی، ۱۳۷۹: ۸۰).

«كُنْتُ فِيهِ لَمْ أَجِدْ حَيْلَةً وَلَا وَجْهًا إِلَّا الْاِحْتِيَالَ لِأَكُلِ الْعُشْبِ هَذَا» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۸۸).

الف - ۲-۲) شخصیت‌پردازی از طریق توصیف ظاهر یا حالات درونی

از جمله عواملی که نصرالله منشی، بیش‌تر از ابن مقفع، برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از آن بهره‌مند شده است "توصیف" است. اکثر توصیفات نصرالله منشی ساده و کوتاه است و در آن‌ها از استعاره، تشبیه و کنایه نیز بهره برده است. این توصیفات آن قدر

طولانی نیستند که به تسلسل و توالی منطقی داستان لطمه بزنند، نصرالله منشی به احتیاط و هر جا که داستان این امکان را فراهم می‌آورده، به توصیف پرداخته است. در این جا تفاوت توصیف‌هایی را نقل می‌کنیم که نویسنده به عملکرد و حالت یا ظاهر شخصیت‌ها پرداخته است و بر روند شخصیت‌پردازی داستان اثر گذاشته است:

«به برنایی نو خط آشوب زنان و فتنه مردان. بلندبالای باریک‌میان چست‌سخن نغز بذله قوی ترکیب.

چنان کس کش اندر طبایع اثر ز گرمی و تری بود بیش‌تر
مفتون شده بود و البته نگذاشتی که دیگر حریفان گرد او گشتندی» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۷۵).

«وَقَدْ كَانَتِ الْجَارِيَةُ قَدْ عَلَقَتْ رَجُلًا تُرِيدُ أَنْ تَتَّخِذَهُ بَعْلًا، وَقَدْ أَضْرَّ ذَلِكَ بِمَوْلَاتِهَا وَلَمْ يَكُنْ لَهَا سَبِيلٌ إِلَى مُدَافِعَتِهِ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۸۵).

«و یکی از آن کنیزان که در جمال رشکِ عروسان خلد بود، ماهتاب از بُناگوش او نور دزدیدی و آفتاب پیش رخس سجده بردی، دل‌آویزی، جگرخواری، مجلس‌افروزی، جهان‌سوزی، چنان که این ترانه در وصف او درست آید:

گر حسنِ تو بر فلک زند خرگاهی از هر بُرجی جدا بتابد ماهی
ور لطفِ تو در زمین بیابد راهی صد یوسف سر برآرد از هر چاهی»
(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۷۵).

«فَعَجَبَ النَّاسُ مِنْ ذَلِكَ وَ مَضَى حَتَّى دَخَلَ أَحَدَى الْمُدُنِ فَلَمْ يَجِدْ فِيهَا قَرِيًّا إِلَّا بَيْتَ امْرَأَةٍ فَتَنَزَلَ بِهَا وَ اسْتَضَافَهَا وَ كَانَتْ لِلْمَرْأَةِ جَارِيَةٌ تُؤَاجِرُهَا» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۸۵).

«شیر را دل‌تنگ یافت آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود و فروغ خشم در حرکات و سکنات وی پدید آمده، چنان که آب دهان او خشک ایستاده بود و نقض عهد را در خاک می‌جست» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۷).

«وَقَدْ جَاعَ، فَغَضِبَ وَقَامَ مِنْ مَكَانِهِ نَحْوَهَا فَقَالَ لَهَا: مِنْ أَيْنَ أَقْبَلْتِ؟» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۹۳).

«چون شیر او را بدید راست ایستاد و می‌گریید و دم چون مار می‌پیچانید. شنزبه دانست که قصد او دارد و با خود گفت...» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۴).

«وَجَاءَ شَتْرِبَةُ فَدَخَلَ عَلَى الْأَسَدِ فَرَأَهُ مُقِيمًا كَمَا وَصَفَهُ لَهُ دِمْنَةُ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۱۱۱).
نصرالله منشی در حکایت (باخه و مرغابی‌ها) به توصیف تشویش‌های باخه می‌پردازد ولی ابن مقفع نگرانی باخه را توصیف نمی‌کند.

«باخه از درد فرقت و سوز هجرت بنالید و از اشک بسی در و گهر بارید،

لَوْلَا الدُّمُوعُ وَفَيْضُهُنَّ لَأَحْرَقَتْ أَرْضَ الْوَدَاعِ حَرَارَةُ الْأَكْبَادِ» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۱).

در ادامه نصرالله منشی حالات دمنه را نیز وصف کرده است، اما ابن مقفع چنین نکرده است:

«... دمنه شادمان و تازه‌روی به نزدیک کلیله رفت. کلیله گفت: کار کجا رسانیدی؟» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۴).

«ثُمَّ إِنَّ دِمْنَةَ لَمَّا فَرَّغَ مِنْ تَحْرِيشِ الْأَسَدِ عَلَى الثَّوْرِ وَالثَّوْرِ عَلَى الْأَسَدِ تَوَجَّهَ إِلَى كَلِيلَةَ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۱۱۱).

الف - ۲-۳ گفتگو

«گفتگو، به معنای مکالمه و صحبت کردن با هم و مبادله افکار و عقاید است که در داستان منظوم و منثور و نمایش‌نامه به کار می‌رود. به عبارت دیگر، صحبتی که در میان شخصیت‌ها یا به طور گسترده‌تر، آزادانه در ذهن شخصیت واحدی در هر اثر ادبی صورت می‌گیرد، گفتگو نامیده می‌شود. گفتگو نیز یکی از عناصر مهم داستان است؛ پی‌رنگ را

گسترش می‌دهد و درون‌مایه را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۷۷: ۳۴۹). «گفتگو یکی از ظریف‌ترین و مشهودترین ابزارهای نویسنده است و صحت گفته‌های وی را درباره اشخاص تأیید می‌کند. هنگامی که نویسنده از گفتگو استفاده می‌کند، روابط شخصیت‌ها با هم رسماً آغاز می‌شود. نویسنده با به کارگیری گفتگو کاری می‌کند تا روابط اشخاص با هم شروع شود، تعمیق پیدا کند، تصدیق یا مجدداً تصدیق شود، تداوم پیدا کند یا تمام شود» (بیشاپ، ۱۳۷۸: ۱۵۹). گفتگو یکی از ارکان مهم داستان است که با کمک آن می‌توان شخصیت‌های داستان را بهتر معرفی کرد. گفتگو اگر هنرمندانه به کار برده شود به پویایی داستان کمک می‌کند و داستان را از حالت سکون درمی‌آورد. باید در نظر داشته باشیم که برخلاف داستان‌های امروزی، در روایت‌های کهن، شخصیت‌ها همه به یک روش سخن می‌گویند. تفاوتی بین گفتگوی شاه و وزیر تا مردم عادی نیست و گفتگو جزوی از روایت قصه است. هم‌چنین «در قصه‌های عامیانه به زبان قهرمانان کم‌تر توجه می‌شد و از آن‌جا که بیش‌تر آن‌ها تیپ بودند نه شخصیت، ناگزیر سیاق کلامی مخصوص به خود نداشتند و همه مثل هم حرف می‌زدند و در حقیقت با زبان نویسنده با یکدیگر گفتگو می‌کردند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸۲). گفتگوهای باب شیر و گاو در کلیله و دمنه مانند بسیاری دیگر از روایت‌های کهن و قصه‌های قدیمی علی‌رغم یکسان بودن و یک‌نواختی دارای تفاوت‌هایی است که به تفصیل به آن اشاره می‌کنیم:

«شیر می‌خواست که بر دمنه حال هراس خود پوشانیده دارد، در آن میان شنزبه بانگی بکرد بلند و آواز او چنان شیر را از جای ببرد که عنان تمالک و تماسک از دست او بشد و راز خود بر دمنه بگشاد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۷۹).

«فَبَيْنَمَا هُمَا فِي هَذَا الْحَدِيثِ إِذْ حَارَ شَتْرَبَةُ حُورًا شَدِيدًا فَهَيَّجَ الْأَسَدَ وَكَرِهَ أَنْ يُخْبِرَ دِمْنَةَ بِمَا نَالَهُ وَ عَلِمَ دِمْنَةُ أَنَّ ذَلِكَ الصَّوْتَ قَدْ أَدخَلَ عَلَى الْأَسَدِ رَيْبَةً وَ هَيْبَةً. فَسَأَلَتْ: هَلْ رَابَ

الْمَلِكِ سَمَاعُ هَذَا الصَّوْتِ؟ قَالَ: لَمْ يَرِنِي شَيْءٌ سِوَى ذَلِكَ وَهُوَ الَّذِي حَبَسَنِي هَذِهِ الْمُدَّةَ فِي مَكَانِي» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۸۱).

در روایت نصرالله منشی راوی، دانای کل است اما در متن عربی علاوه بر روایت دانای کل، گفتگو بین شخصیت‌ها، مانند روایت اول شخص دیده می‌شود. هرچند گفتگو به این شیوه در کلیله و دمنه فارسی نیز هست، ولی از آن‌جا که بحث اصلی بر سر بسامد و تنوع این تکنیک داستانی است، باید گفت که، متن عربی از این نظر قوی‌تر است.

«زن کفشگر ساعتی بی‌ارامید و دست به دعا برداشت و در مناجات آمد و گفت: ای خداوند اگر می‌دانی که شوی با من ظلم کرده است و تهمت نهاده است تو به فضل خویش ببخشای و بینی بمن بازده. کفشگر گفت: ای نابه‌کار جادو این چه سخن است؟ جواب داد و گفت: برخیز ای ظالم و بنگر تا عدل و رحمت آفریدگار عزّ اسمه بینی در مقابله جور و تهور خویش، که چون برائت ساحت من ظاهر بود ایزد تعالی بینی بمن باز داد و مرا در میان خلق مثله و رسوا نگذاشت» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۷۷).

«تُمْ إِنَّ امْرَأَةَ الْإِسْكَافِ جَعَلَتْ تَبْتَهْلُ وَ تَدْعُوا عَلَي زَوْجِهَا الَّذِي ظَلَمَهَا وَ تَقُولُ: اللَّهُمَّ إِنْ كَانَ زَوْجِي قَدْ ظَلَمَنِي فَأَعِدْ عَلَيَّ أَنْفِي صَاحِبًا. تُمْ رَفَعَتْ صَوْتَهَا وَ نَادَتْ زَوْجَهَا: أَيُّهَا الْفَاجِرُ الظَّالِمُ قُمْ فَانظُرْ كَيْفَ صُنَعَكَ بِي وَ صُنْعَ اللَّهِ بِي» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۸۷).

در داستان ماهی خوار و پنج‌پایک، نصرالله منشی سخنانی را از زبان ماهی خوار آورده است و برای تأکید بر پیام اخلاقی داستان تمثیلی نیز ارائه کرده، ولی ابن مقفع در این زمینه عبارتی نیاورده است.

«و دیگران در آن تحویل و تعجیل، مسارعت می‌نمودند و با یکدیگر پیش‌دستی و مسابقت می‌کردند و خود به چشم عبرت در سهو و غفلت ایشان می‌نگریست و به زبان عظمت می‌گفت که: هر که به لاوه دشمن فریفته شود و بر لثیم ظفر و بدگوهر اعتماد روا دارد سزای او این است» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۴؛ ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۹۱).

در همین داستان، ابن مقفع گفتگویی بین ماهی خوار و پنج‌پایک آورده است ولی نصرالله منشی به این گفتگو پرداخته و در عوض داستان را از زبان راوی (دانای کل) بیان کرده است:

«چون روزها بر آن گذشت پنج پایک هم خواست که تحویل کند. ماهی خوار او را بر پشت گرفت و روی بدن بالا نهاد که خوابگاه ماهیان بود» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۴).

«فَقُلْنَ لَهُ: مَا يَمُنُّ عَلَيْنَا بِذَلِكَ غَيْرُكَ. فَجَعَلَ الْعُلْجُومُ يَحْمِلُ فِي كُلِّ يَوْمٍ سَمَكَيْنِ حَتَّى يَنْتَهِيَ بِهِمَا إِلَى بَعْضِ التَّلَالِ فَيَأْكُلُهُمَا. حَتَّى إِذَا كَانَ ذَاتَ يَوْمٍ جَاءَ لِأَخِيذِ السَّمَكَيْنِ فَجَاءَهُ السَّرَطَانُ فَقَالَ لَهُ: إِنِّي أَيْضاً قَدْ أَشْفَقْتُ مِنْ مَكَانِي هَذَا وَاسْتَوَحَشْتُ مِنْهُ، فَادْهَبْ بِي إِلَى ذَلِكَ الْعَدِيرِ. فَقَالَ لَهُ: حُبّاً وَكَرَامَةً» (ابن مقفع، ۱۹۹۲: ۹۱).

همان گونه که می‌بینیم تأکید ابن مقفع بر عنصر گفتگو بیش‌تر از نصرالله منشی است. «شیر گفت: وفور امانت تو مقرر است و آثار آن بر حال تو ظاهر، آنچه تازه شده است باز نمای، که بر شفقت و نصیحت حمل افتد و بدگمانی و شبهت را در حوالی آن مجال داده نیاید» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۹).

«قَالَ الْأَسَدُ: فَمَا ذَاكَ؟» (ابن مقفع، ۱۹۹۲: ۸۹).

سخنان شیر در متن فارسی طولانی‌تر از متن عربی است. در این مورد ایجاز ابن مقفع تأثیرگذارتر و مناسب‌تر از اطناب نصرالله منشی است و به داستان تحرک بیش‌تری داده است. شاید به خاطر امکانات خاص زبان فارسی و میل به اطناب (در قرون ششم و هفتم) درست نباشد که بین سبک نصرالله منشی و ابن مقفع از منظر ایجاز و اطناب داوری کنیم ولی در کل و با مروری کوتاه بر هر دو کتاب، می‌توان دریافت که، میل ابن مقفع به ایجاز و میل نصرالله منشی به اطناب است. این را در خلال گفتگوهای واقع در میان شخصیت‌های داستان می‌توان به نیکی دریافت. از آن جمله همین دو عبارت فوق بودند که مختصراً مورد اشاره قرار گرفت.

نصرالله منشی سخنانی از زبان شنزبه بیان کرده که در متن عربی نیامده است. شاید هدف او از این سخنان تأکید بر مفاهیم اخلاقی بوده است.

«... و هنرمندان به حسد بی‌هنران در معرض تلف آیند و خصم امثال، فرومایگان و اراذل باشند و به حکم انبوهی غلبه کنند، چه دون و سفله بیش‌تر یافته شود و لئیم را از دیدار کریم و نادان را از مجالست و دانا و احمق را از مصاحبت زیرک ملالت افزایشد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۰۴).

نمونه‌ای از گفتگوی واقع در بین دو شخصیت داستان که در متن عربی هست ولی در روایت فارسی نیامده است.

«قَالَ دَمْنَةُ: فَمَاذَا تُرِيدُ أَنْ تَصْنَعَ الْآنَ؟ قَالَ شَتْرَبَةُ: مَا أَرَى إِلَّا الْاجْتِهَادَ وَالْمُجَاهِدَةَ بِالْقِتَالِ، فَإِنَّهُ لَيْسَ لِلْمُصَلِّي فِي صَلَاتِهِ وَلَا لِلْمُحْتَسِبِ فِي صَدَقَتِهِ وَلَا لِلْوَرَعِ فِي وَرَعِهِ مِنَ الْأَجْرِ مَا لِلْمُجَاهِدِ عَنِ نَفْسِهِ إِذَا كَانَتْ مُجَاهِدَتُهُ عَلَى الْحَقِّ» (ابن مقفع، ۱۳۷۹: ۱۰۸).

«دمنه گفت: فرمان ملک راست. اما هر گاه که این غدار مکار بیاید آماده و ساخته باید بود تا فرصتی نیابد و اگر بهتر نگر بسته شود خبث عقیدت او در طلعت کثر و صورت نازیباش مشاهده افتد، که تفاوت میان ملاحظت دوستان و نظرت دشمنان ظاهر است و پوشانیدن آن بر اهل تمییز متعذر» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۹۹).

نصرالله منشی با آوردن این سخنان از زبان دمنه زیرکی، بدطینتی و فریب‌کاری او را برجسته‌تر بیان می‌کند و بداخلاقی وی را بهتر از ابن مقفع به خواننده نشان می‌دهد. در داستان "وکیل دریا و طیطوی" نصرالله منشی با آوردن سخنانی از زبان پرندۀ ماده در غم از دست دادن فرزندانش، به داستان، گیرایی و جذابیت بیش‌تری بخشیده است. این سخنان در روایت ابن مقفع نیامده است.

«... ماده چون آن بدید اضطراب کرد و گفت: من می‌دانستم که با آب بازی نیست و تو به نادانی بچگان باد دادی و آتش بر من بیاری ای خاکسار، باری تدبیری اندیش» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۳).

نصرالله منشی در پایان حکایت "باخه و بطان" گفتگویی طولانی آورده و سخنانی را از زبان باخه نقل کرده که ابن مقفع بدان‌ها متوجه نبوده است. این گفتگوها برای تأکید بیش‌تر بر جنبه‌های اخلاقی اثر آورده شده است.

«بطان آواز دادند که: بر دوستان نصیحت باشد.

نیک‌خواهان دهند پند و لیک نیک‌بختان بوند پندپذیر
 باخه گفت: این همه سودا است، چون طبع اجل صفا تیز کرد و دیوانه‌وار روی به کسی آورد از زنجیر گسستن فایده حاصل نیاید و هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۲).

«آن مغرور به خانه رفت و پدر را گفت که: کار زر به یک شفقت و ایستادگی تو باز بسته است و من به اعتماد تو تعلق به گواهی درخت کرده‌ام. اگر موافقت نمایی زر ببریم و هم چندان دیگر بستانیم. گفت: چیست آنچه به من راست می‌شود؟...» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۸).

«وَكَانَ الْحُبُّ قَدْ أَتَى أَبَاهُ فَقَصَّ عَلَيْهِ الْقِصَّةَ وَطَلَبَ إِلَيْهِ أَنْ يَذْهَبَ فَيْتَوَارَى فِي الشَّجَرَةِ بِحَيْثُ إِذَا سُئِلَ أَجَابَ. فَقَالَ لَهُ أَبُوهُ: رَبِّ مُتَحَيِّلٍ أَوْفَعَهُ تَحْيِيلُهُ فِي وَرَطَةِ عَظِيمَةٍ لَا يَقْدِرُ عَلَى الْخُلَاصِ مِنْهَا» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۱۱۵).

در روایت نصرالله منشی از گفتگوی پسر با پدر استفاده شده است، اما در روایت ابن مقفع بخشی از داستان از زبان راوی (دانای کل) و بخشی از زبان پدر بیان می‌شود. از آن‌جا که نصرالله منشی بیش‌تر از گفتگو استفاده کرده است، به داستان حقیقت‌مانندی بیش‌تری داده است.

در داستان "غوک"، نصرالله منشی سخنانی را از زبان غوک آورده است که در کلیله و دمنه ابن مقفع نیامده است، آوردن این گفتگو باعث اثربخشی بیش‌تری در داستان شده است:

«ای بذاذر، کار مرا تدبیری اندیش که مرا خصم قوی و دشمن مستولی پیدا آمده است، نه با او مقاومت می‌توانم کردن و نه از این جا تحویل» (نصرالله منشی، ۱۹۹۲م: ۱۱۸).

(ب) شیوه‌های زبانی روایت

«زبان، شیوه سخن گفتن نویسنده است در داستان. این شیوه می‌تواند از سوی راوی و یا خود نویسنده اختیار شود. عناصری که به زبان هویت می‌دهند طیف گسترده‌ای را تشکیل می‌دهند که در یک سوی آن قواعد دستوری یا صرف و نحو زبان قرار دارد، در میانه آن آرایه‌های زبانی نظیر: استعاره، تمثیل، تشبیه، نماد، اسطوره، کنایه، قیاس، اطناب و ایجاز و در انتهای دیگر آن کارکردهایی نظیر: طنز، توصیف و گفتگو. وقتی که گفته می‌شود زبان داستان نمادین، استعاری، موجز، توصیفی، کنایی، طنزآلود و یا محاوره است، اشاره به یکی از عناصر مسلط زبان بر روایت است» (مستور، ۱۳۷۹: ۵۱). «روش سخن گفتن در روایت را به طور خلاصه زبان می‌گویند: ممکن است مستقیماً متعلق به نویسنده باشد یا راوی انتخابی او» (بی‌نیاز، ۱۳۸۲: ۹۸؛ رک. مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۲).

زبان برای نویسنده، وسیله بیان ذهنیات است. آنچه به خیال و تصوّرهای نویسنده شکل و جنبه عینی و ملموس می‌بخشد و به اندیشه‌ها و ذهنیات او صورت مادی و حقیقی می‌دهد، زبان است. زبان در داستان از اهمیت فراوانی برخوردار است تا جایی که بخشی از داستان را تشکیل می‌دهد و به عنوان عنصری اساسی و ارتباطی به حساب می‌آید. نویسنده به کمک زبان با آگاهی و آشنایی به فرهنگ گذشته و حال، پیراسته‌ترین واژه‌ها و عبارات را در بهترین موقعیت‌ها در داستانش می‌نشانند.

ابن مقفع کتاب کلیله و دمنه را در نیمه اول قرن دوم هجری از پهلوی به عربی ترجمه کرد. «سبک ابن مقفع و پیروان او نیز ساده و مرسل بود چنان که بعضی از محققان تصریح کرده‌اند؛ این نویسنده در انتخاب و استعمال الفاظ نه مُسرف بود و نه ممسک، بلکه روشی

بینابین داشت که عبارت بود از مساوات، توأم با بسط و تأکید معنی، به اقتضای مقام و از صنایع لفظی معمول در نثر دوره قبل به ندرت سجع و گاه ازدواج به کار می‌برد» (خطیبی، ۱۳۶۶: ۱۱۶). اما سبک نصرالله منشی در نگارش کلیله و دمنه تحت تأثیر سبک نثر قرن ششم، متکلف و فنی است. نصرالله منشی با اثرپذیری از شیوه نگارش عربی، زبان پارسی دری را با ترجمه خود بارور ساخت. وی با مهارت و چیره‌دستی توانست خصایص فنی نثر عربی عصر خود را از قبیل موازنه، قرینه‌سازی، ترادف، سجع، اطناب، مطابقه، ارسال‌المثل، تضمین و بالاخره تشبیه و استعاره در زبان فارسی نوپای دری، به کار بندد بی آن‌که زمام ترجمه را از دست بدهد (رک. بهار، ۱۳۸۲، ج ۲: ۲۷۰).

«سبک نثر این دوره به خصوص در داستان‌ها و قصص و گاه حتی معانی تاریخی، تنها بیان معنی مقصود نبود؛ بلکه بیش‌تر هدف نثرنویسان این بود که به شیوه اطناب و به گونه‌ای مبالغه‌آمیز و متکلف بتوانند الفاظ و ترکیبات متجانس را به رشته باریک و ظریف عبارت بکشند... در این میان، اگر نویسندگانی توانسته باشند این دو وجه نظر متضاد را در لفظ و معنی، به یکدیگر مرتبط سازند و در عین توجه به آراستگی لفظ، پیوستگی و توالی معنی را از نظر دور ندارند؛ این نشانه کمال مهارت آنان در فن نویسندگی است و بی‌شک مترجم فارسی کلیله و دمنه را باید در تعداد این دسته از نثرنویسان به شمار آورد» (همان: ۴۵۱-۴۵۲). به دلیل تفاوت سبک نثر حاکم بر قرن دوم و قرن ششم، تفاوت‌هایی در این دو اثر هست که بخشی از آن تحت تأثیر شیوه مرسوم در آن دوره و بخشی دیگر متأثر از تفاوت‌های سبک شخصی این دو نویسنده است. اکنون به تفصیل به تفاوت‌های زبانی داستان "شیر و گاو" و تأثیر آن بر کیفیت داستان می‌پردازیم.

ب- ۱) تفاوت‌های زبانی نصرالله منشی و ابن مقفع

«پسرانِ بازرگانِ عظمت پدر بشنودند و منافع آن نیکو بشناخت. برادر مهتر ایشان روی

به تجارت آورد و سفر دوردست اختیار کرد و با وی دو گاو بود، یکی را شنزبه نام و دیگری را نندبه و در راه خلایبی پیش آمد شنزبه در آن بماند. به حیلت او را بیرون آوردند، حالی طاقت حرکت نداشت، بازرگان مردی را برای تعهد او بگذاشت تا وی را تیمار می‌دارد، چون قوت گیرد بر اثر وی ببرد. مزدور یک روز بی‌بود، ملول گشت، شنزبه را بر جای رها کرد و برفت و بازرگان را گفت: سقط شد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۶۰).

«وَأَنَّ بَنِي الشَّيْخِ اتَّعَطُوا بِقَوْلِ أَبِيهِمْ وَأَخَذُوا بِهِ وَعَلِمُوا أَنَّ فِيهِ الْخَيْرَ وَعَوَّلُوا عَلَيْهِ، فَانطَلَقَ أَكْبَرُهُمْ نَحْوَأَرْضٍ يُقَالُ لَهَا مَيُّونٌ. فَأَتَى فِي طَرِيقِهِ عَلَى مَكَانٍ فِيهِ وَحْلٌ كَثِيرٌ وَكَانَ مَعَهُ عَجَلَةٌ يَجْرُهَا ثَوْرَانٌ يُقَالُ لِأَحَدِهِمَا شَتْرَبَةٌ وَلِلْآخَرِ بَنْدَبَةٌ. فَوَحَلَ شَتْرَبَةٌ فِي ذَلِكَ الْمَكَانِ، فَعَالَجَهُ الرَّجُلُ وَأَصْحَابُهُ حَتَّى بَلَغَ مِنْهُمْ الْجَهْدَ فَلَمْ يَقْدِرُوا عَلَى إِخْرَاجِهِ. فَذَهَبَ الرَّجُلُ وَخَلَّفَ عِنْدَهُ رَجُلًا يُشَارِفُهُ لَعَلَّ الْوَحْلَ يَنْشَفُ فَيَتَّبَعَهُ بِهِ. فَلَمَّا بَاتَ الرَّجُلُ بِذَلِكَ الْمَكَانِ تَبَيَّنَ لَهُ وَاسْتَوْحَشَ. فَتَرَكَ الثَّوْرَ وَالتَّحَقَّقَ بِصَاحِبِهِ فَأَخْبَرَهُ بِأَنَّ الثَّوْرَ قَدِمَاتٌ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۷۲).

در نمونه فوق میل نصرالله منشی به اطناب، مشهود است و همان طور که می‌دانیم اطناب از خصائص نثر دوره‌ای است که کلیله و دمنه در آن نگارش یافته است. ابن مقفع بدون توجه به اسراف‌کاری‌های زبانی صرفاً به روایت داستان پرداخته است.

«دست حسد سرمه بیداری در چشم وی کشید و فروغ خشم آتش غیرت در مفرش وی پراکند تا خواب و قرار از وی بشد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۷۴).

«فَلَمَّا رَأَى دَمْنَةَ أَنَّ الثَّوْرَ قَدْ اخْتَصَّ بِالْأَسَدِ دُونَهُ وَدُونَ أَصْحَابِهِ وَ أَنَّ قَدْ صَارَ صَاحِبَ رَأْيِهِ وَ خَلْوَاتِهِ وَ لَهْوِهِ حَسَدَهُ حَسَدًا عَظِيمًا وَ بَلَغَ مِنْهُ غَيْظُهُ كُلَّ مَبْلَغٍ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۸۵).

نصرالله منشی برای بیان حسادت دمنه به جایگاه شنزبه از استعاره، تشبیه و کنایه استفاده کرده است. ابن مقفع بسیار ساده و روایی این مطلب را نوشته است. توصیف حالت دمنه در داستان نصرالله منشی زیباتر به نظر می‌رسد.

«چندان که صبح صادق عرصه گیتی را به جمال خویش منور گردانید» (نصرالله منشی،

۱۳۷۹: ۷۶).

«فَلَمَّا رَأَى ذَلِكَ لَمْ يُصَدِّقْ أَنْ طَلَعَ الصَّبَاحُ حَتَّى حَرَجَ يَبْتَغِي مَنَزِلًا غَيْرَهُ» (ابن مقفع،

۱۹۹۲م: ۸۶).

توصیف طلوع خورشید در کلیله نصرالله منشی شاعرانه و بیان طلوع خورشید در

کلیله ابن مقفع خبری و ساده است.

«لکن در این نزدیکی آب‌گیری می‌دانم که آبش به صفا پرده‌درتر از گریه عاشق است و

غماتر از صبح صادق، دانه ریگ در قعر آن بتوان شمرد و بیضه ماهی از فراز آن بتوان

دید» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۳).

«وَلَا أَعْلَمُ حَيْلَةً إِلَّا الْمَصِيرَ إِلَى غَدِيرٍ قَرِيبٍ مِنْ هُنَا فِيهِ سَمَكٌ وَمِيَاهُ كَثِيرَةٌ وَ قَصَبٌ»

(ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۹۱).

نصرالله منشی با استفاده از عمده‌ترین عناصر صورخیال به توصیف آب‌گیر می‌پردازد

و آن را به گریه عاشق و صبح صادق تشبیه می‌کند. اما ابن مقفع به توصیف آب‌گیر با زبانی

مخیل نمی‌پردازد و به سادگی از کنار آن می‌گذرد.

«پنج پایک سر خویش گرفت و پای در راه نهاد تا به نزدیک بقیت ماهیان آمد و تعزیت

یاران گذشته و تهنیت حیات ایشان بگفت و از صورت حال اعلام داد. همگان شاد گشتند

و وفات ماهی خوار را عمر تازه شمردند» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۵).

«وَوَ تَخَلَّصَ السَّرَطَانُ إِلَى جَمَاعَةِ السَّمَكِ فَأَخْبَرَهُنَّ بِذَلِكَ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۹۲).

نصرالله منشی بازگشت پنج پایک را با اطناب بیان کرده است و ابن مقفع به اختصار.

«خرگوش پیش ایستاد و او را به سر چاهی بزرگ برد که صفای آن چون آینه‌ای شک

و یقین صورت‌ها بنمودی و اوصاف چهره هر یک بر شمردی» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۷).

«فَانْطَلَقَتِ الْأَرْنبُ إِلَى جُبِّ فِيهِ مَاءٌ غَامِرٌ صَافٍ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۹۴).

نصرالله منشی در بیان زلالی آب چاه آن را به آیینۀ تشبیه کرده است، اما ابن مقفع تشبیهی نیاورده است.

«خرگوش به سلامت باز رفت. وحوش از صورتِ حال و کیفیت کار شیر پرسیدند، گفت: او را غوطی دادم که چون گنجِ قارون خاک خورد شد. همه بر مرکبِ شادمانگی سوار گشتند و در مرغزار امن و راحت جَوَلانی نمودند و این بیت را ورد ساختند:

لِلَّهِ لَمْ أَشَمَّتْ بِهِ فَالْكُلُّ زَهْنٌ لِلِمَمَاتِ لَكِنْ مِنْ طَيْبِ الْحَيَاةِ أَنْ تَرَى مَوْتَ الْعِدَاةِ»
(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۸).

«فَاتَقَلَّبَتِ الْأَرْنَبُ إِلَى الْوُحُوشِ فَأَعْلَمَتْهُنَّ صَنِيعَهَا بِالْأَسَدِ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲: ۹۴).
در مثال فوق نصرالله منشی با اطناب، بازگشت و سلامت خرگوش را توصیف کرده و از تشبیه‌های متعدد و عبارات کنایی استفاده کرده، اما ابن مقفع با کلامی ساده و روایی با ایجاز، بازگشت خرگوش را روایت کرده است.

در زیر نمونه‌های دیگری از تمایل راوی عربی کلیله و دمنه به ایجاز و مقایسهٔ ضمنی سبک نثر او با سبک نثر نصرالله منشی ارائه می‌شود:

«وَمَلِكٌ فِي إِكْرَامِ أَنْ كَافِرٍ نِعْمَتِ غَدَارٍ إِفْرَاطِ نَمُودٍ وَ دَرِ حَرَمَتِ وَ نَفَازِ أَمْرٍ كِهْ مِنْ خِصَايِصِ مَلِكٍ أَسْتِ أَوْ رَا نَظِيرَ نَفْسِ خَوِيْشِ كَرْدَانِيْدِ وَ دَسْتِ أَوْ دَرِ أَمْرٍ وَ نَهْيِ وَ حَلِّ وَ عَقْدِ كِشَادِهْ وَ مَطْلُوقِ كَرْدِ، تَا دِيُو فِتْنَهْ دَرِ دَلِّ أَوْ بِيْضَهْ نِهَادِ وَ هَوَايِ عِصْيَانِ مِنْ سَرِّ أَوْ بَادِ خَانَهْ اِيْ سَاخْتِ»
(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۸۹).

«وَجَعَلْتَهُ نَظِيرَ نَفْسِكَ فَهُوَ يَظُنُّ أَنَّهُ مِثْلُكَ وَ إِنَّكَ مَتَى زُلْتَ عَنِ مَكَانِكَ كَانَتْ لَهُ مِثْلُكَ وَ لَا يَدْعُ بِهَذَا إِلَّا بَلَّغَهُ مِنْكَ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲: ۸۹).

«و آن‌که غفلت بر احوال وی غالب و عجز در افعال وی ظاهر بود حیران و سرگردان و مدهوش و پای‌کشان، چپ و راست می‌رفت و در فراز و نشیب می‌دوید تا گرفتار شد»
(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۹۲).

«أَمَّا الْعَاجِزَةُ فَلَمْ تَزَلْ فِي إِقْبَالٍ وَادْبَارٍ حَتَّى صِيدَتْ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۹۶).

«آن‌که حزم زیادت داشت و بارها دستبرد زمانه جافی دیده بود و شوخ چشمی سپهر

غدار معاینه کرده و بر بساط خرد و تجربیت ثابت قدم شده» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۹۲).

«فَأَمَّا أَكْبَسُهُنَّ فَلَمَّا سَمِعَتْ قَوْلَهُمَا ارْتَابَتْ بِهِمَا وَتَخَوَّفَتْ مِنْهُمَا فَلَمْ تُعْرِجْ عَلَى شَيْءٍ

حَتَّى خَرَجَتْ مِنَ الْمَكَانِ الَّذِي يَدْخُلُ فِيهِ الْمَاءُ مِنَ النَّهْرِ إِلَى الْغَدِيرِ فَفَنَجَتْ بِنَفْسِهَا» (ابن مقفع،

۱۹۹۲م: ۹۶).

«ناگاه دست روزگار غدار رخسار حال ایشان بخراشید و سپهر آینه فام صورت

مفارقت بدیشان نمود و در آن آب که مایه حیات ایشان بود نقصان فاحش پیدا آمد»

(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۱).

«فَاتَّفَقَ أَنْ غِيضَ ذَلِكَ الْمَاءِ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۱۰۹).

«و تو چون گل دو رویی که هر کرا همّت وصلت تو باشد دست‌هاش بخار مجروح

گردد و از وفای تو تمتعی نیابد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۲۰) (ابن مقفع این تمثیل را نیاورده

است).

پ) پی‌رنگ

«plot، پی‌رنگ، مرکب از دو کلمه "پی" و "رنگ" است؛ پی به معنای بنیاد، شالوده و

پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش. بنابراین، روی هم "پی‌رنگ" به معنی "بنیاد نقش"

و "شالوده طرح" است و معنای دقیق و نزدیک برای plot. پی‌رنگ عبارت است از نقشه،

طرح یا الگوی رخدادها در یک نمایش، شعر یا قصه. به عبارت دیگر، پی‌رنگ، توالی

حوادث یا رخدادهای یک داستان است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۵۳). پی‌رنگ وابستگی موجود

میان حوادث داستان را به طور عقلانی و منطقی تنظیم می‌کند. «پی‌رنگ فقط ترتیب و

توالی وقایع نیست، بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است؛ این مجموعه وقایع و حوادث

با رابطهٔ علّت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتّب و مستدل شده است» (میرصادقی، ۱۳۸۷: ۱۷۸). برخی، پی‌رنگ و هستهٔ داستان را یکی می‌دانند و در تعریف آن گفته‌اند:

«ترتیب و توالی حوادث بر حسب روابط علّی و معلولی است. بدیهی است که منطق هر داستانی مبتنی بر همین ترتیب منظم علّت و معلولی حوادث و وقایع است. پلات، ساختمان فکری و ذهنی و درونی داستان است و خوانندهٔ هوشمند با توجه به پلات است که ناظر توالی منطقی حوادث و نتایج علّت و معلولی مترتّب بر آن‌ها خواهد بود. چون پلات مهم‌ترین و ظریف‌ترین عنصر داستان‌ساز است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۹).

پی‌رنگ در حقیقت چرایی داستان است. چرا این اتفاق در داستان می‌افتد؟ چرا این شخصیت این‌طور عمل می‌کند؟ و مواردی از این دست، اما در قصه‌ها و روایت‌های قدیم اغلب پی‌رنگی استوار و بی‌نقص به چشم نمی‌خورد. در کلیله و دمنه نیز مثل سایر قصه‌های قدیمی پی‌رنگ ضعیف است و تفاوت‌های به دست آمده در این باب که مبنای قضاوت و شناخت پی‌رنگ داستان باشد، محدود به نمونه‌های زیر است:

در ابتدای باب شیر و گاو در چگونگی آشنا شدن شیر و گاو، نصرالله منشی علّت توجه و علاقه شیر به شنزبه را توضیح داده است و باعث استحکام پی‌رنگ داستان شده است، اما ابن مقفّع فقط به دوستی و قربت آن‌ها اشاره دارد و با صراحت به علّت دوستی آنان اشاره‌ای نکرده است.

«و هر چند اخلاق و عادات او را بیش‌تر آزموذتقت او به وفور دانش و کفایت و کیاست و شمول فهم و حذاقت و زیادت گشت و هر روز منزلت وی در قبول و اقبال شریف‌تر و در جهت وی در احسان و انعام منیف‌تر می‌شد تا از جملگی لشکر و کافّه نزدیکان درگذشت» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۷۴).

«تَمَّ إِنَّهُ قَرَبُهُ وَ أَكْرَمَهُ وَ أَنَسَّ بِهِ إِتْتَمَنَهُ عَلَى أَسْرَارِهِ وَ شَاوَرَهُ فِي أَمْرِهِ وَ لَمْ تَرَدَّهُ الْإِيَّامُ إِلَّا

عَجَبًا بِهِ وَرَغْبَةً فِيهِ وَ تَقْرِيْبًا لَهُ حَتَّى صَارَ أَحْصَى أَصْحَابَهُ عِنْدَهُ مَنَزِلَهُ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۸۴).
 نصرالله منشی در حکایت "باخه و بطان" از طرف بطان سخنانی نقل می‌کند که برای مخاطب تا حدودی پایان داستان را قابل پیش‌بینی می‌کند و حس انتظار خواننده و تعقیب داستان را تا حدی کاهش می‌دهد، این روش در داستان‌نویسی نوین به پی‌رنگ داستان لطمه می‌زند.

«... گفتند رنج هجران تو ما را بیش است و هر کجا رویم اگرچه در خصب و نعمت باشیم بی‌دیدار تو از آن تمتع و لذت نیابیم، اما تو اشارت مشفقان و قول ناصحان را سبک داری و بر آنچه به مصلحت حال و مال تو پیوند و ثبات نکنی» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۱) ابن مقفع عبارتی بیان نکرده است.

نصرالله منشی و ابن مقفع در پایان باب "شیر و گاو" سرنوشت دمنه را تا پایان برای خواننده، آشکار می‌کنند و باعث تضعیف پی‌رنگ داستان می‌شوند؛ چرا که از همان ابتدا، پایان داستان را باز می‌گویند. در اکثر داستان‌های کلیله و دمنه، از پیش گفتن پایان داستان، حس انتظار خواننده را از بین می‌برد و باعث کم‌رنگ شدن طرح داستان می‌شود:
 «اما روزگار انصاف گاو بستند و دمنه را رسوا و فضیحت گردانید و زور و افترا و زرق و افتعال او شیر را معلوم گشت و به قصاص گاو به زاریان زارش بکشت، چه نهال، کردار و تخم گفتار چنان که پرورده و کاشته شود به ثمرت و ربیع رسد» (نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۲۵).
 «فَرَضِيَ الْأَسَدُ بِقَوْلِ دَمْنَةٍ ثُمَّ عَلِمَ بَعْدَ ذَلِكَ بِكَذِبِهِ وَفُجُورِهِ فَفَتَلَهُ شَرًّا فَتَلِيَهُ» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۱۱۸).

ت) صحنه‌پردازی

«صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد. این موقعیت زمانی و مکانی حوادث داستان، صحنه

داستان را تشکیل می‌دهد. ظرف زمان می‌تواند دربرگیرنده دوره تاریخی معینی باشد. تعبیر مفهومی مکان در صحنه داستان تا حدی شبیه مفهوم میزانشن است، در هنر نمایش» (مستور، ۱۳۷۹: ۴۶). توصیف صحنه و مکان در داستان، باعث تجسم بخشیدن به وقایع و شخصیت‌ها و عمل داستانی می‌شود. نصرالله منشی مکان‌ها و صحنه‌ها را بیش‌تر و دقیق‌تر از ابن‌مقفع توصیف کرده است، اگرچه در بررسی بسامد توصیف صحنه‌ها تفاوت‌های به دست آمده، اندک بود اما شاید آوردن آن‌ها خالی از لطف نباشد.

«آورده‌اند که در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطر کرده بود و عکس آن روی

فلک را منور گردانیده، از هر شاخی هزار ستاره تابان و در هر ستاره هزار سپهر حیران

يُضاحِكُ الشَّمْسَ مِنْهَا كَوَكْبٌ شَرِيقٌ مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلٌ

سحاب گویی یاقوت ریخت بر مینا نسیم گویی شنگرف بیخت بر زنگار

بخار چشم هوا و بخور روی زمین ز چشم دایه باغ است و روی بچه خار»

(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۲۳)

«قال دمنه: زَعَمُوا أَنَّ أَسَدًا كَانَ فِي أَرْضٍ كَثِيرَةِ الْمِيَاهِ وَالْعُشْبِ» (ابن‌مقفع، ۱۹۹۲: ۹۳).

نصرالله منشی در داستان "مکر غوک" از زبان غوک به توصیف محل زندگی او

می‌پردازد. در توصیف این مکان وی می‌گوید موضع حیات من که موضعی خوش و

بقعه‌ای نزه است، صحن آن مرصع به زمرد و مینا و مکمل به بسد و کهر با است.

«آب وی آب زمزم و کوثر خاک وی خاک عنبر و کافور

شکل وی ناسپرده دست صبا شبه وی ناسپرده پای دبور»

(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۱۱۸)

در بیان کشته شدن شنزبه توسط شیر، نصرالله منشی با هنرمندی و استادی به واقعه

تجسم بخشیده است، اما ابن‌مقفع کشته شدن شنزبه را ساده و روایی می‌نویسد:

«و چندان که او را افکنده دید و در خون غلتیده و فورَتِ خشم تسکینی یافت، تأملی

کرد و با...» (همان: ۱۲۳).

«فَانتَهَى كَلِمَةً مِنْ كَلَامِهِ إِلَى هَذَا الْمَكَانِ وَ قَدْ فَرَعَ الْأَسَدُ مِنَ الثَّوْرِ. ثُمَّ فَكَّرَ فِي قَتْلِهِ بَعْدَ أَنْ قَتَلَهُ وَ ذَهَبَ عَنْهُ الْعَضْبُ وَ قَالَ: ...» (ابن مقفع، ۱۹۹۲م: ۱۱۸).

نتیجه

ترجمه نصرالله منشی همان‌طور که اشاره شد تحوّل‌ی شگرف در نگارش فارسی پدید آورد؛ از مقایسه و بررسی تطبیقی میان دو نسخه برگزیده از منظر عناصر داستانی چنین می‌توان نتیجه گرفت، که میان دو اثر اختلافاتی وجود دارد. این تفاوت‌ها بیش‌تر تحت تأثیر ذوق ادبی حاکم بر دوره زندگی دو مترجم به وجود آمده است. از رهگذر این تفاوت‌ها می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که:

۱. نصرالله منشی با توصیف ظاهر و حالت شخصیت‌ها و وصف مکان‌ها به داستان، تخیل بیش‌تری بخشیده است و از شیوه گفتگو و توصیف برای نمایاندن شخصیت‌ها بیش‌تر استفاده کرده است و این گفتگوها گاه به جای این‌که خود، مستقیماً به بیان شخصیت افراد پردازد به آن‌ها این امکان را می‌دهد که با همدیگر به بسط و گسترش شخصیت‌های قصه پردازند و همین امر به داستان‌ها پویایی و حرکت بیش‌تری داده است. این در حالی است که ابن مقفع در بسیاری از موارد از شخصیت‌پردازی فنی در خلال روایت خود استفاده نکرده است.

۲. به‌طور کلی نصرالله منشی شخصیت‌های داستان را (اعم از اصلی و فرعی) با عمل، گفتار و حالات خود به زیبایی به تصویر کشیده که این امر در بیان و پیش‌برد مطلوب درون‌مایه داستان موفق بوده است.

۳. زبان در اثر نصرالله منشی با اطناب بیش‌تری همراه شده. استفاده نصرالله منشی از آیات، احادیث، ابیات عربی و فارسی، ضرب‌المثل‌ها که در حقیقت از اضافات خود

بررسی عناصر داستان در کلیله و دمنه ... • فرناز نقی‌زاده، طیبه امیریان • صص ۱۳۱-۱۰۳ □ ۱۲۹

مترجم و نیز از ویژگی‌های سبک نگارش نصرالله منشی است، در نهایت سبب گشته که ترجمه نصرالله منشی از ابن مقفع بلاغی تر شود و عناصر داستانی در اثر نصرالله منشی متنوع تر به چشم بیایند.

۴. ساختار قصه در هر دو روایت و این که هدف داستان، تعلیم مبانی اخلاقی است باعث شده، پی‌رنگ هر دو داستان کم‌رنگ و ضعیف باشد. هر چند که می‌دانیم پی‌رنگ ضعیف از ویژگی‌های قصه‌های قدیمی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. حکایت تمثیلی یا فابل (fable) نوعی از داستان کوتاه است که در آن درس یا نکته‌ای اخلاقی نهفته است. این درس یا نکته بیش‌تر در پایان حکایت بر خواننده آشکار می‌شود. شخصیت‌های فابل آدم‌ها، حیوانات یا اشیای بی‌جانند. زمانی که حیوانات شخصیت حکایتند، مانند انسان‌ها سخن می‌گویند و احساسات انسانی از خود نشان می‌دهند. از بهترین نمونه‌های حکایت تمثیلی در زبان فارسی می‌توان "کلیله و دمنه" و "هزار و یک‌شب" را نام برد. حکایت‌های تمثیلی معمولاً طوری نوشته می‌شوند که خواننده به سادگی آن‌ها را درک کند. ادبیاتی را که در این حکایت‌ها به کار می‌رود، ادبیات تعلیمی می‌نامند. برخی فابل‌ها از نسلی به نسل دیگر بازگو می‌شود. در این حکایت‌ها با استفاده از اشیا و یا حیوانات، ناپردی انسان در رفتار و منشش به وی نشان داده می‌شود. گاهی فابل آکنده از طنز یا هزل است. در حکایت‌های تمثیلی برخی از حیوانات به خاطر رفتار ویژه شناخته شده‌اند. شیر: بی‌باکی و شجاعت / خروس: لاف‌زنی / طاووس: غرور / روباه: فریب‌کاری / گرگ: زیاده‌خواهی و آزمندی / اسب: دلاوری / گاو: بی‌خردی / خر: پرکاری. برای آگاهی بیش‌تر (رک. انوشه، ۱۳۸۱: ۱۰۰۷ و داد، ۱۳۸۷: ۳۵۸ و رضایی، ۱۳۸۲: ۱۱۲. هم‌چنین بنگرید به: Ebrams. (2005: 7

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. ابن مقفع، عبدالله. (۱۹۹۲م). کلیله و دمنه. مصحح محمد المرصفی. الطبعة الثانية. بیروت. لبنان: دارالکتب العلمیة.
۲. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: فردا.
۳. انوشه، حسن و دیگران. (۱۳۷۶). دانشنامه ادب فارسی ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. بهار، محمدتقی (ملک‌الشعرا). (۱۳۸۲). سبک‌شناسی ج ۲. ج ۸. تهران: امیرکبیر.
۵. بیشاپ، لئونارد. (۱۳۷۸). درس‌هایی درباره داستان‌نویسی. ترجمه محسن سلیمانی. تهران: سوره.
۶. بی‌نیاز، فتح‌الله. (۱۳۸۲). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افراز.
۷. خطیبی، حسین. (۱۳۶۶). فنّ نثر در ادب پارسی. تهران: زوار.
۸. داد، سیما. (۱۳۸۷). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۹. داستان‌های بیدپای. (۱۳۸۸). ترجمه محمد بن عبدالله البخاری. به کوشش پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. تهران: خوارزمی.
۱۰. رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲). واژگان توصیفی ادبیات. تهران: فرهنگ معاصر.
۱۱. سلیمانی، محسن. (۱۳۷۴). تأملی دیگر در باب داستان. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). سبک‌شناسی نثر. ج ۵. تهران: میترا.
۱۳. _____ (۱۳۸۱). انواع ادبی. تهران: فردوس.
۱۴. طه، ندا. (۱۳۸۰). ادبیات تطبیقی. ترجمه زهرا خسروی. تهران: فرزانه.
۱۵. عبداللهیان، حمید. (۱۳۷۹). کارنامه نثر معاصر. تهران: پایا.
۱۶. غنیمی، محمدالهیال. (۱۳۷۳). ادبیات تطبیقی. مترجم سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر.
۱۷. مارتین، والاس. (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت. ترجمه محمد شهباز. تهران: هرمس.
۱۸. محجوب، محمدجعفر. (۱۳۴۹). درباره کلیله و دمنه. ج ۲. تهران: خوارزمی.

۱۹. مستور، مصطفی. (۱۳۷۹). میانی داستان کوتاه. تهران: چشمه.
۲۰. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی. تهران: فکر روز.
۲۱. میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۷). واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. تهران: مهناز.
۲۲. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۳). عناصر داستان. تهران: سخن.
۲۳. نصرالله منشی، ابوالمعالی. (۱۳۷۹). کلیله و دمنه. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی. ج ۱۹. تهران: امیرکبیر.

(ب) مقالات:

۲۴. حسام‌پور، سعید. (۱۳۸۸). "بررسی تطبیقی ساختار داستان‌های شیر و گاو در کلیله و دمنه و افراسیاب و سیاوش در شاهنامه". در فصلنامه بوستان ادب، دانشگاه شیراز. دوره اول. سال اول. شماره ۱/۵۵. صص ۷۳-۸۹.
۲۵. حیدری، علی. (۱۳۸۶). "بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی با ترجمه‌های عربی ابن‌مقفع و داستان‌های بید پای و پنجاکیانه". در فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهراء. سال هفدهم و هجدهم، شماره ۶۸ و ۶۹. صص ۴۵-۹۱.
۲۶. سبزیان‌پور، وحید. (۱۳۸۷). "بررسی ریشه‌های ایرانی کلیله و دمنه". در فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهراء. سال هجدهم. شماره ۷۳. صص ۷۷-۱۰۴.

(پ) منابع لاتین:

27. Ebrams, m. h. (2005). A Glossary of literary Terms. Boston: Thomson.

نقد روان‌شناختی داستان "سرباز سربی" بزرگ علوی

دکتر لیلا هاشمیان^۱، راحله کمالی^۲

چکیده

یکی از رویکردهای نقد ادبی معاصر، نقد روان‌شناختی است. امروزه می‌توان شخصیت‌های آثار ادبی را مانند انسان‌های واقعی روان‌کاوی کرد، این امر به درک بهتر اثر و تعالی ادبیات کمک شایانی می‌کند. در این مقاله، پس از مقدمه‌ای درباره ارتباط ادبیات و روان‌شناسی، به تحلیل روان‌کاوانه داستان «سرباز سربی» بزرگ علوی پرداخته می‌شود. «سرباز سربی» یکی از داستان‌های کتاب «چمدان» است که با رویکرد فرویدی نوشته شده است.

کلیدواژه‌ها: نقد روان‌شناختی، بزرگ علوی، فروید، سرباز سربی

مقدمه

بین روان‌شناسی و ادبیات، ارتباط تنگاتنگی وجود دارد؛ به گونه‌ای که ادبیات بستری برای جست‌وجوی مفاهیم روان‌شناختی است. «بسیاری از روان‌شناسان برجسته، نظریه‌های روان‌شناختی خود را بر پایه آثار ادبی ارائه نموده‌اند. از جمله فروید "عقدۀ ادیپ" و "عقدۀ الکترا" را از نمایش‌نامه‌های سوفوکل، نمایش‌نامه‌نویس معروف یونان باستان و آدلر نظریۀ خود را درباره "عقدۀ حقارت" از آثار شکسپیر و استاندال برگرفته است. شیوۀ درمانی موسوم به "کاتارسیس" نیز متأثر از آثار ارسطو است» (رحیمی، ۱۳۸۸: ۱۱). هم‌چنین بسیاری از مفاهیم معروف روان‌شناسی از جمله، مازوخیزم، سادیزم و نارسیسم از نام‌های خاص ادبی و شخصیت‌های داستانی گرفته شده‌اند. آفرینندگان آثار بزرگ ادبی به بسیاری از نکات مهم روان‌شناسی پی برده بودند که از آن جمله می‌توانیم به شاعر بزرگ، مولانا جلال‌الدین بلخی اشاره کنیم که بسیاری از مفاهیم روان‌شناختی را در مثنوی بیان کرده است.

«پیوند میان ادبیات و روان‌انسان، نیازی به اثبات ندارد. این پیوند، همواره از کیفیتی متقابل برخوردار است. روان‌انسان، ادبیات را می‌سازد و ادبیات، روان‌انسان را می‌پروراند. دریافت‌های روانی انسان، به جنبه‌هایی از حیات طبیعی و انسانی نظر می‌کند و مایه‌های آفرینش‌های ادبی را فراهم می‌آورد؛ از سوی دیگر، ادبیات هم به حقایق زندگی نظر می‌کند تا روشنگر جنبه‌هایی از روان‌انسانی باشد و در همین رهگذر است که نقد ادبی و روان‌شناسی، علایق مشترکی پیدا می‌کند. حیات انسان و مسائل آن، ریشه‌هایی ثابت و مشخص و تغییرناپذیر دارند. آنچه تغییر می‌کند، مظاهر حیات انسانی است. شاعر و ادیب از یک زاویۀ دید و روان‌شناس از زاویۀ دید دیگری به حیات انسانی می‌نگرند، اما وجهۀ نظر و توجه هر دو یکی است. یعنی هر دو، حیات انسانی و مظاهر آن را مورد توجه قرار می‌دهند و هر کدام به گونه‌ای، کنج‌کاوی خود را معطوف به خیال،

افکار و عواطف و احساسات و مسائل روحی و روانی انسان می‌کنند» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۲۹) نقد روان‌شناختی، یکی از رویکردهای نقد ادبی معاصر است که با وجود ابهامات و کاستی‌هایی که دارد، در تحلیل روانی شخصیت‌ها و فهم بهتر آثار ادبی، مفید و پرازش است. مهم‌ترین ویژگی این رویکرد، کشف رازهای نمادین یا به عبارت دیگر کشف درون‌مایه‌های یک اثر ادبی - هنری از منظر روانکاوانه است.

«یکی از علل عمده گرایش به ملاحظات روان‌شناختی در آثار شاعران و نویسندگان گذشته، استنباط آنان از نوعی "ناخودآگاه" روانی، پیش از طرح آن به وسیله فروید می‌باشد. آن‌ها با کشف ناخودآگاه "ذهن انسان"، بسیاری از کشاکش‌های روانی را در آثار خود متجلی کرده‌اند و این نکته‌ای است که "فروید" نیز خود بارها بدان اعتراف کرده است و آثاری چون برادران کارامازوف اثر داستایوسکی نویسنده نام‌دار روس و تراژدی هملت از "شکسپیر" نمایش‌نامه‌نویس بزرگ انگلیسی را گواه چنین واقعیتی می‌داند» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۳۱)

با توجه به اثرپذیری ادبیات از مسائل روان‌انسانی، از چند طریق می‌توان به تحلیل روان‌شناختی داستان‌های یک نویسنده پرداخت: نخست این‌که از طریق تحلیل داستان، بتوان نویسنده داستان را روان‌کاوی کرد و از این میان نقابی به شخصیت نویسنده و انگیزه‌های پنهان او زد. البته تحلیل روانی نویسنده از طریق نوشته‌ها و داستان‌های او کار بسیار دشواری است و تا حدودی نیازمند حدس و گمانه‌زنی می‌باشد. دیگر این‌که، یک یا چند شخصیت داستان مورد توجه قرار گیرند و به تحلیل روانی شخصیت‌های داستان پرداخته شود و راه دیگر این‌که محتوای کار، به طور کلی از نظر روانی تحلیل شود. روشی که در این مقاله به کار گرفته شده، تقریباً ترکیبی از این سه روش است. طبیعتاً آثاری را که گاهی دشوار و به ظاهر آشفته به نظر می‌رسند، می‌توان در پرتو توضیحات و تحلیل‌های روان‌شناسانه، به صورتی روشن‌تر دید و درک بهتری از آن‌ها

داشت؛ اما باید به خاطر داشته باشیم که یک اثر ادبی در وهله اول یک اثر هنری است و یک منتقد باید از کاهش دادن یک اثر هنری به مقوله‌ها یا نظریه‌هایی اعم از روان‌شناسی یا جامعه‌شناسی یا غیره پرهیز کند. «تحقیق روان‌شناسی، به هر وسعت، خواه مربوط به شیوه آفرینش به طور کلی و خواه درباره مشکلات مصنفانی معین باشد، امکان ندارد به ما بگوید که آیا اثری خوب است یا بد، اگرچه تحقیق روان‌شناختی درباره مصنفانی معین گاه ممکن است ما را یاری دهد تا دریابیم چرا آن مصنفان، خصایص معینی را در آثار خود ارائه کرده‌اند. داوری درباره این که آن خصایص، خوب یا بد است، فقط بر اساس نظریه‌ای صحیح در زمینه ارزش ادبی که به طور دقیق بر آثار مورد نظر منطبق باشد امکان‌پذیر است» (دیچز، ۱۳۶۹: ۵۱۷).

رمان‌های منطبق با روان‌شناسی در ایران قدمت و گستردگی زیادی ندارند، شاید به این سبب که متون روان‌کاوی معتبر، به ندرت به زبان فارسی برگردانده شده‌اند. نویسندگان محدودی بوده‌اند که به دلیل آشنایی با ادبیات مدرن جهان و متن‌های روان‌کاوی، به کار نوشتن این نوع داستان‌ها پرداخته‌اند. شاید بتوان صادق هدایت را نخستین نویسنده‌ای دانست که به طور مشخص و با تعمدی عالمانه در این حوزه کار کرده است.

«تمامی گفتمان روان‌کاوی درباره این است که: چه چیز می‌تواند خواننده شود... در گفتمان روان‌کاوی به گفته "نشانگر" به جز آن معنایی که دارد، معنای دیگری داده شده است» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲). نیچه معتقد است بین "نیت واقعی" مردم و آنچه که به زبان می‌آورند، تفاوت بسیاری هست. فروید نیز در پشت واژه‌ها در پی یافتن انگیزه و نیت‌های پنهان می‌گشت. در نظر فروید «شخصیت (انسان) به مثابه تکه یخ قطبی بزرگی است که فقط قسمت کوچکی از آن آشکار و در سطح آگاهی است و قسمت عمده آن زیر آب (یعنی ناخودآگاه) قرار گرفته که شامل دنیای وسیع خواسته‌ها، تمایلات و انگیزه‌ها و

عقاید سرکوب شده است که فرد انسان از آن‌ها آگاهی ندارد، ولی در حقیقت تعیین‌کننده اصلی رفتارهای بشر همین عوامل ناخودآگاه هستند و از سه قسمت عمده ساخته شده است که عبارتند از: نهاد، خود، فراخود. این سه عنصر اساسی شخصیت به نحو مداوم و متقابلی بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند و تأثیر می‌پذیرند، در حالی که علی‌الاصول از لحاظ ساختاری و کنش و عناصر تشکیل‌دهنده و پویایی با یکدیگر به طرز مشخصی متفاوتند. از نظر فروید رفتار یا روان و یا شخصیت انسان همیشه محصول ارتباط متقابل تعاملی و یا تعارضی این سه دسته از عوامل می‌باشند» (شاملو، ۱۳۶۳: ۲۱).

نقد روان‌شناختی، به درمان نمی‌اندیشد بلکه از روان‌کاوی برای پیوند دادن یک علم به یک هنر استفاده می‌کند. ناخودآگاه، زبانی دارد متفاوت از زبان خودآگاه، زبانی تصویری که جایگاه استعاره‌ها و نمادهاست و اگر رمز آن‌ها دانسته نشود برای درک معنا بازگشوده نمی‌شوند. پس، از آن‌جایی که ذهن دارای دو زبان است، باید دو گونه خواندن نیز داشته باشیم، یکی برای درک معنای ظاهری که در خودآگاه قرار دارد و دیگری برای دریافت معنای پنهان و عمیقی که در نمادهای ناخودآگاه جای دارد. بنابراین روش کار یک منتقد ادبی، پرده برداری و حجاب افکنی از روی همین معنای پنهان و پوشیده است که کار نسبتاً دشواری است.

بزرگ علوی

بزرگ علوی در ۱۳ بهمن سال ۱۲۸۲ ه.ش در خانواده‌ای مشروطه‌طلب و بازرگان متولد شد، پدرش، سید ابوالحسن، از مبارزان انقلاب مشروطه بود و به دلیل فعالیت‌های سیاسی ناگزیر از مهاجرت به آلمان شد. او در سال ۱۳۰۱ ه.ش سفری به ایران داشت که در مراجعت، پسران خود مرتضی و بزرگ را به آلمان برد. بزرگ سال‌های آخر دبیرستان را در آلمان خواند، او می‌خواست روزنامه‌نگار شود اما به توصیه پدرش علوم تربیتی و

روان‌شناسی خواند تا معلّم شود. پس از پایان تحصیلات، با پشتوانه‌ای غنی از ادبیات اروپا به ایران بازگشت و به عنوان معلّم زبان آلمانی مشغول به کار شد. او در نشست‌های ادبی هدایت و دوستانش، مجتبی مینوی، مسعود فرزاد و عبدالحسین نوشین، شرکت می‌کرد. پس از مدتی به دلیل داشتن عقاید سیاسی به زندان افتاد و روش نویسندگی خود را پس از آزادی از زندان تغییر داد و وارد مسیر جدیدی شد. به همین ترتیب به فعالیت‌های خویش ادامه داد تا در ۲۸ بهمن سال ۱۳۷۵ ه.ش در برلین از دنیا رفت.

بزرگ علوی مانند جمال‌زاده و هدایت، یکی از مشهورترین نویسندگان صاحب سبک دوران معاصر به شمار می‌آید. نثر علوی، تغزلی و رمانتیک با چاشنی سیاست است. او داستان‌نویسی برون‌گراست، به حوادث و ماجراهای بیرونی بیش‌تر توجه دارد تا حادثه‌های درونی و روان‌کاوی شخصیت‌های داستان. تنها در چند داستان است که به تحلیل روانی شخصیت‌های داستان‌هایش توجه دارد و آن هم بیش‌تر در داستان‌های کتاب چمدان دیده می‌شود.

بزرگ علوی به گروهی از داستان‌نویسان ایرانی تعلق دارد که در آثارشان تعهد اجتماعی و پرداختن به مسائل سیاسی و اجتماعی و آرمان‌گرایی عمده شده است. «علوی اولین نویسنده‌ای است که پایه ادبیات داستانی زندان را گذاشت، پیش از او این نوع داستان در ادبیات داستانی ایران وجود ندارد؛ مجموعه داستان‌های "ورق پاره‌های زندان" و بعضی از داستان‌هایی که بعد از آن نوشت، به این نوع ادبیات اختصاص یافته است. ادبیاتی که از وضعیت و موقعیت زندانی‌ها و زندانبان‌ها و محیط هولناک و غیرانسانی زندان و تشریح و تصویر مقاومت‌ها، صحنه‌های تکان‌دهنده و فاجعه‌باری به دست می‌دهد» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۶۳-۶۴).

چمدان

بزرگ علوی کتاب چمدان را که از هفت داستان کوتاه تشکیل می‌شود، در سال ۱۳۱۳ ه.ش منتشر کرد. شخصیت‌های داستانی علوی در این کتاب، سودا زده‌اند؛ فضا و رنگی مبالغه‌آمیز و رمانتیک بر این داستان‌ها حاکم است؛ مضمون آن‌ها متفاوت است و داستان‌ها خط مشی معینی ندارند. «در این داستان‌ها علوی مثل هدایت، نگاهی تاریک و اندیشه‌ای بدبینانه دارد؛ اما بدبینی شخصیت برخلاف شخصیت‌های هدایت احساساتی و سطحی است. حال آن‌که بدبینی و تاریک‌اندیشی شخصیت‌های داستان‌های هدایت ناشی از بینش و جهان‌بینی یأس‌آلود و فلسفی صادق هدایت است. هم‌چنین تأثیر اندیشه‌های فروید را در بعضی از داستان‌های این دوره علوی آشکارا می‌توان دید» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۶۶).

در مجموعه چمدان، انسان‌ها اکثراً خیال‌پرداز و رمانتیک هستند. علوی در این داستان‌ها «روان‌شناسی را با تحلیل‌های اجتماعی درآمیخته و ضدیت خود را با قراردادهای و رسوم سنگواره شده نشان داده است. چمدان به همان اندازه از رمانتیسیسم آلمانی تأثیر پذیرفته است که از آثار هدایت، علوی مثل هدایت با پرداختن به تناقضات درونی شخصیت‌ها، گزارش‌های توصیفی جمال‌زاده را تا حد داستان روان‌شناختی ارتقاء می‌بخشد. این مجموعه، علوی را به عنوان یکی از پیشگامان داستان‌نویسی ایران - همراه با جمال‌زاده و هدایت - معرفی می‌کند» (دهباشی، ۱۳۸۴: ۱۸).

تحلیل داستان سرباز سربی

سرباز سربی عنوان یکی از داستان‌های مجموعه چمدان است. این داستان کوتاه را می‌توان با عقاید و نظریه‌های فروید مورد تحلیل قرار داد. راوی داستان با توصیف اتوبوس‌های خط "میدان سپه - شاهپور" تهران، داستانش را آغاز می‌کند. این یکی از

شگردهای قصه‌پردازی بزرگ علوی است. او داستان را از ابتدا شروع نمی‌کند، بلکه از وسط ماجرا شروع می‌کند، از جایی که قبلاً بسیاری از ماجراها اتفاق افتاده است. در این داستان، تصویرهایی از زندگی در تهران هشتاد سال پیش و آدم‌های آواره و خودفروش و دیوانه آن روزگار دیده می‌شود. این داستان، مثل بیش‌تر داستان‌های کتاب چمدان از چند شخصیت محدود تشکیل می‌شود و شاید از ویژگی‌های این‌گونه داستان‌ها همین کم بودن شخصیت‌ها باشد، البته برای پرهیز از پیچیدگی بیش‌تر این‌گونه داستان‌ها این کار بهتر می‌نماید. یکی از شخصیت‌های این داستان، زنی است کوکب نام، که نخستین صحبت راوی درباره او این‌گونه آغاز می‌شود:

«در یک روز توی یکی از این اتومبیل‌ها زنی که ای نشسته بود و روی لبه پنجره اتومبیل یک سرباز گذاشته بود، گاهی این سرباز را درمی‌آورد، توی دهنش می‌کرد و بعد می‌گذاشت سرجای اولش و همین که عروسک به واسطه تکان اتومبیل برمی‌گشت، باز آن را برمی‌داشت، توی دهنش می‌کرد» (علوی، ۱۳۵۷: ۵۳).

این‌جا عروسک سرباز سربی یک نماد است، نمادی از نرینگی، «فریاد همواره در رؤیا بازتابی از عقده‌های جنسی را می‌دید که ریشه‌هایشان به سالیان کودکی بازمی‌گردد. از این روی، فریاد و پیروان وی کمابیش در هر چیز درازی که در رؤیا دیده می‌شود، نمادهایی از نَرَه (فالوس) را می‌دیدند و در هر چیز گرد یا گود نشانه‌هایی رمزی از شرم زنانه را» (کزازی، ۱۳۸۵: ۸۲). «نمادها عناصر نخستین و غریزی و کودکانه و سپس عناصر وام‌گرفته از زندگی احساسی شخصی و سرانجام عناصر برتر از رده اخلاقی و اجتماعی و فلسفی و دینی را گرد می‌آورند» (ایوتادیه، ۱۳۷۸: ۱۶۸).

در ادامه داستان درمی‌یابیم که زن توصیف شده، همسر یک سرباز قزاق بوده که به او علاقه زیادی داشته و اینک که از او طلاق گرفته و دور افتاده، این عروسک نمادی از شوهر از دست داده اوست که با همراه داشتنش از تنش‌های روانی خویش می‌کاهد.

«بسیاری از نمادسازی‌ها، محصول دریافت‌های غیرارادی انسان است که توجهات آن‌ها در ناخودآگاه فردی یا جمعی بشر جای دارد و در نوع خود با تنوع بسیاری که دارند از سیستم و نظام خاصی تبعیت می‌کنند... در آثار ادبی، دریافت بسیاری از مفاهیم به مدد شناخت سمبول‌ها و به بیان دیگر به کمک تحلیل‌هایی نمادین حاصل می‌شود» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۴۵-۱۴۶). «یک سمبول از دیدگاه یونگ دو وظیفه یا کنش اصلی دارد؛ از یک طرف کوششی است در جهت ارضاء تمایلات غریزی که ناکام شده و از طرف دیگر تجلیگاه آرکی تایپ‌ها می‌باشد» (شاملو، ۱۳۶۳: ۶۱).

شخصیت سوم داستان، علاوه بر راوی و زن، مردی است تریاکی که راوی از قبل با او آشنایی داشته است. راوی که متوجه حضور آن مرد هم در داخل اتوبوس می‌شود، ناگهان به یاد می‌آورد که همین رفیقش زمانی از این سربازهای سربی درست می‌کرده و می‌فروخته است. پس از مدتی که دوباره راوی و مرد با هم روبه‌رو می‌شوند، راوی این موضوع را پیش می‌کشد و جویای رابطهٔ مرد با آن زن می‌گردد. شخصیت مرد تریاکی، شخصیتی پر از عقده‌های فروخته است که ریشه در کودکی‌اش دارد. او که اینک از زندگی خویش بیزار است، علاقهٔ بسیار شدید به مادر خویش داشته و با بیزاری و نفرت شدید از پدر رشد کرده است.

روان‌شناسان معتقدند: «شخصیت فرد در رابطه شکل می‌گیرد و رشد می‌یابد و این سایهٔ دیگران است (ابژه) که بر "من" او می‌افتد. در واقع "من" فرد از همان اوان زندگی در جست‌وجوی "ابژه" است. در جست‌وجوی کسی یا چیزی که خود را به آن پیوند دهد. پس چگونگی رفتار فرد را باید در همین رابطه، همین پیوند و "من" رشد‌یابندهٔ او جست‌وجو کرد. اولین کلیشهٔ این پیوند را، رابطهٔ کودک با مادرش می‌سازد» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۸۷). «ابژه چیزی است که گزینه از طریق آن یا در رابطهٔ با آن در پی رسیدن به هدفش (یعنی نوعی ارضاء) است» (همان: ۸۶).

بدین ترتیب است که مرد تریاکی به تمامی "ابژه" او بوده است. فرد سالم در طول زندگی، باید مراحل رشد روانی را یکی پس از دیگری پشت سر بگذارد و در طول زندگی خویش ابژه‌های دیگری را جانشین ابژه نخستین کند. بدین ترتیب که این رابطه ابژه‌ای بین فرزند و مادر باید به خانواده و تمامی ساختار اجتماعی توسعه یابد؛ زیرا در همین گذر است که شخصیت شکل می‌گیرد. این جدایی از ابژه‌های نخستین است که کودک را به سوی "فرد شونددگی" سوق می‌دهد تا شخص، هویت خویش را بیابد. هر خللی که در این مسیر ایجاد شود در کارکردهای "من" و سرانجام در شخصیت و روابط فرد خلل ایجاد می‌کند، مصداق این توضیحات، مرد تریاکی داستان سرباز سربی است.

فروید، توجه به والد جنس مخالف و خصومت نسبت به والد جنس موافق را "عقدۀ ادیپ" می‌نامد. توجه پسر به مادر و خصومت او نسبت به پدر موجب تضاد در وی می‌شود. «منشأ چنین حالتی (عقدۀ ادیپ)، تمایلات جنسی مبهم است و نهایتاً منجر به نوعی احساس گناه در ناخودآگاه کودک، به خاطر دشمنی نسبت به پدر می‌شود. کودک در این ایام نمی‌تواند رفتار خود را با عقل منطبق سازد و در مجموع رفتاری متأثر از احساسات دارد. این حالات به صورتی "ناخودآگاه" موجب برخوردهایی با والدین می‌شود که کودک علت آن را درک نمی‌کند. این حالت به صورت دشمنی و پرخاش نسبت به پدر، به عنوان رقیب و تندی با مادر برای پس زدن احساس اشتیاق نهادینه‌ای که کودک به سبب آن احساس گناه می‌کند، ظاهر می‌شود. گفتنی است که این دشمنی و اشتیاق، پدیده‌ای غیرعادی نیست، بلکه یکی از مراحل رشد کودک است و تا زمانی که به مرحله‌ای حادث از خصومت یا محبت منجر نشود، زیان‌آور نخواهد بود. در هر حال اگر چنین حالاتی، به شکل افراطی سرکوب شود، کودک احساس گناه می‌کند و به سوی رؤیاهای و تخیلات خود پناه می‌برد و تأثیر آن در شخصیت روانی او پایدار خواهد ماند» (امامی، ۱۳۷۷: ۱۳۷-۱۳۸). «در عقدۀ ادیپ پسر ابتدا مایل به از بین بردن پدر است و در

عین حال از تنبیه و رنجیدگی پدر می‌هراسد، ترس او از این است که مبادا پدر در اثر رنجش از او اقدام به بریدن آلت تناسلی وی کند. ترس از اختگی موجب سرکوبی احساس خصومت به پدر شده و او نه تنها این احساس را سرکوب می‌کند، بلکه با پدر به همانندسازی می‌پردازد. در دختران، عقده ادیپ، عقده الکترا خوانده می‌شود و حل آن به طریق پیچیده‌تری صورت می‌گیرد» (رحیمی، ۱۳۸۸: ۳۱۶).

«عقده، عبارت است از مجموعه متشکل و سازمان یافته‌ای از احساسات، تفکرات، ادراکات و خاطرات که در ناخودآگاه شخصی مستقرند. هر عقده یک هسته مرکزی دارد که جاذبه و کشش آن سبب می‌شود تجارب دیگر به دور آن تجمع نمایند. عقده ممکن است خودمختاری بشر و کنترل تمامیت شخصیت را به دست گیرد و سبب شود که شخص تمام وجود خود را در خدمت ارضاء آن عقده قرار دهد، مانند هیتلر و ناپلئون که گرفتار عقده قدرت‌طلبی بودند. هسته مرکز عقده و اقرار آن ناخودآگاه هستند، لیکن تحت شرایطی ممکن است به ضمیر آگاه بیایند» (شاملو، ۱۳۶۳: ۴۲).

هر چند ریشه‌های این مطلب را در شخصیت بزرگ علوی می‌توان پیدا کرد، اما به این شدت و حدت که در چند داستان از مجموعه "چمدان" دیده شده، نبوده است. او به صراحت قهرمان داستان‌ها را پدر خود ندانسته، اما با کمی دقت و نکته‌سنجی می‌توان این را دریافت. «قصه‌های علوی تا آن جا که مربوط به پدرش می‌شود، قصه‌هایی است واقعی یا لاف‌با رنگی از واقعیت؛ از جمله در خود داستان چمدان داستان رقابت یک پدر و پسر را بر سر یک زن نشان می‌دهد و سرانجام داستان به موفقیت کامل پدر منتهی می‌گردد» (دهباشی، ۱۳۸۴: ۱۳۵).

عقده ادیپ با اندکی جابه‌جایی در داستان "چمدان" مطرح شده است. پدری دختر مورد علاقه پسر خود را از چنگش درمی‌آورد. قهرمان داستان کینه آشکاری نسبت به پدر خویش دارد. معشوق جای مادر را گرفته و در نهایت این پدر است که در این رقابت

پیروز می‌شود. اما در داستان "سرباز سربی" این موضوع به صورت یک اختلال در قهرمان داستان به طور بارز مطرح است.

پدر علوی در دوران کودکی او به علت فعالیت‌های سیاسی و مهاجرت‌هایش بارها خانواده‌اش را تنها گذاشته و مادرش به تنهایی به امور مربوط به بچه‌ها رسیدگی کرده است. در نهایت نیز پدر دست به خودکشی زده است. بزرگ علوی علاقه زیادی به مادر خویش داشته است، اما این مطلب به ما این اجازه را نمی‌دهد که بگوییم علوی عقده ادیپ داشته است. شاید تصمیم ناگهانی پدر مبنی بر خودکشی و اجرای آن سبب شده که پسر روحیه‌ای محکم پیدا کند و آن ضعف پدری را با امیدواری بسیاری که خود داشته در روح خویش جبران نماید. علاقه شدید قهرمان داستان "سرباز سربی" که راوی او را "ف" می‌نامد نسبت به مادرش از این نقل قول‌ها روشن می‌شود:

«من شانزده سال داشتم، ولی تا مادرم دستش را توی دستم نمی‌گذاشت، خواب به چشمم نمی‌آمد» (علوی، ۱۳۵۷: ۵۵).

یا «بزرگ‌ترین لذت من در زندگانی این بود که پهلوی مادرم بنشینم، دست‌های نرم او را در دستم بگذارم و او را دلداری بدهم» (همان).

زن داستان که کوکب نام دارد، دایه و کلفت منزل پدری "ف" بوده است. در ابتدا "ف" می‌خواهد طبق خواسته زن، او را به شهر خویش یعنی نزد شوهر سابقش بفرستد، اما در طول داستان اتفاقاتی می‌افتد که از این کار سر باز می‌زند. مرد به کوکب علاقه دارد، بدون هیچ هوا و هوس؛

«من از کوکب خوشم می‌آمد، او را دوست داشتم آن طوری که آدم مادرش را دوست دارد» (همان: ۵۶).

مرد، خود را محکوم این زندگی می‌داند و معتقد است که دوران کودکی و زندگی زیر دست آن پدر و در دامن آن مادر، این خط مشی را در زندگی برایش رقم زده که به نوعی

خودش را بازیچهٔ زندگی ببیند. «روانکاوی فروید نیز از لحاظ نظری، تأثیر امیال و تمنیات دوران کودکی انسان را در حیات بعد از بلوغ وی نشان می‌دهد، خود، به عقیدهٔ فروید بازمانده و دنبالهٔ حیات کودکی انسان را دربر دارد، تجلی بارز این حیات کودکی عقدهٔ "ادیپوس" است که از سرکوفتگی تمایل به مادر حاصل می‌شود و البته وجود این‌گونه تمایلات سرکوفته است که موجب بروز بیماری‌های روانی می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۵۴: ۶۹۰).

در طی داستان، زن، عروسک سرباز سربی خود را گم می‌کند و از رفتن امتناع می‌نماید. در واقع، فقدان این عروسک را که نمادی از همسر سابقش بوده، جواب ردی از جانب او تلقی می‌کند و بهانه‌ای می‌شود برای وابستگی بیش‌تر "ف" به این زن و جانشین‌سازی او به جای مادری که اکنون او را از دست داده و نبودنش او را آزار می‌دهد. اما از آن‌جا که زن نمی‌تواند طبق تخیلات و اوهام "ف" به عنوان یک مادر با او زندگی کند، او را ترک می‌کند. «زن در داستان‌های علوی، چهرهٔ راستین و واقعی و بی‌هاله‌ای دارد و بُعدهای شخصیتی او، شیرینی، کام‌دهی، شورانگیزی و فتنه‌گری و آزار رسانی و بی‌وفایی و سنگ‌دلی و هوسرانی او در داستان‌های علوی به بهترین صورت ترسیم و تصویر شده است. برخلاف علوی، در داستان‌های هدایت، زن اغلب در هاله‌ای ابهام فرو رفته است، یا به صورت مطلق پتیارگی و بدجنسی "زن لکاته" یا مطلق خوبی و زیبایی فرشته‌آسا "موجود اثیری" چهره می‌نماید» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۷۲).

وقتی پس از گم شدن عروسک سرباز سربی، مرد به ساختن این عروسک از چوب می‌پردازد بی‌اختیار به شکل پدرش درمی‌آید، مهابت و وحشت از پدر و شدت نفرت از او آن‌چنان در او تعمق یافته که ناخودآگاهش هر چیز مهیب را به شکل پدر، عینیت می‌بخشد. این نفرت از پدر و مهر به مادر حتی در رؤیاهای او تأثیر می‌گذارد و حتی در خواب هم برای مادرش بی‌تابی می‌کند و نفرتش از پدر را اظهار می‌نماید:

«خواب می‌دیدم صاحب منصبی با شمیر لخت حمله کرده به طرف مادرم، پدرم آن‌جا

ایستاده بود و حرفی نمی‌زد» (علوی، ۱۳۵۷: ۵۹).

اختلالی که در طی دوران رشد کودکی برای این شخصیت پیش آمده، تمام احساسات او را تحت تأثیر قرار داده، به نوعی که قدرت دوست داشتن و عاشق شدن را از او سلب کرده و لذت‌های زندگی را برای او مبدل به زجر نموده است. چنان که پیش‌تر اشاره شد، اگر این سرباز سربی نمادی از نرینگی باشد، باز دلالت بر عجز و ناتوانی جنسی مرد می‌کند و مرد با ساختن این عروسک‌ها واکنشی به این نقص و کمبود خویش نشان می‌دهد و با قرار دادن آن‌ها در بقچه زن، خود را ارضاء می‌کند.

در نهایت زمانی که مرد نمی‌تواند به تنش‌ها و هیجانات و احساسات خویش غلبه کند و آن‌ها را در مسیر درستی هدایت نماید، صورت مسأله را پاک می‌کند و زن را خفه کرده، می‌کشد. البته این طبیعی است. چنان که در مبحث "ابژه" گفته شد، که فرد از ابژه برای ارضاء تمایلات غریزی خود سود می‌برد و مثبت و منفی بودن ابژه بستگی به این دارد که نقش خود را چگونه ایفاء کند. پس وقتی زن به خواسته مرد تن نمی‌دهد و دارای عملکرد منفی می‌شود، باید از میان برداشته شود. در نهایت، مرد با یک چمدان پر از سرباز سربی عازم سفر می‌شود؛ با یک چمدان پر از نقص و کمبودهای خویش، که همه جا همراه او خواهد بود.

بدین ترتیب «اگر صادق هدایت کافکا را کشف می‌کند، یعنی با دنیای کافکا آشنا می‌شود، آقا بزرگ فروید را کشف می‌کند و با دنیای او آشنا می‌شود» (دهباشی، ۱۳۸۴: ۶۳).

نتیجه

بین ادبیات و روان‌شناسی ارتباط نزدیکی وجود دارد؛ به نحوی که ادبیات از دیرباز بستری مناسب برای بیان مفاهیم روان‌شناختی بوده است. کند و کاو در ضمیر ناخودآگاه و

عوامل درونی انسان از دیرباز محور اصلی اندیشهٔ بسیاری از بزرگان علم و ادب ما بوده است. بزرگ علوی نیز نویسنده‌ای است که او به سبب تحصیل در غرب، آشنایی با ادبیات خارج از کشور و تحصیل روان‌شناسی، توانسته قدم در دنیای جدیدی از رمان‌نویسی بگذارد که همان نوشتن بر پایهٔ یک علم است. ردّ پای علم روان‌شناسی در برخی آثار او از جمله "سرباز سربی" به خوبی مشاهده می‌شود. در "سرباز سربی" محور اصلی را می‌توان الهام گرفتن از عقاید فروید دربارهٔ انسان دانست که بزرگ علوی، لااقل به عنوان یکی از بنیان‌گذاران نوشتن بر پایهٔ علوم دیگر، با جرأت و جسارت توانسته از پس این کار برآید؛ هر چند کارش ایرادها و نقایصی نیز داشته باشد. رویکرد فرویدی در پردازش شخصیت‌ها و نگاه موشکافانهٔ نویسنده به جزئیات رفتارهای هر کدام از شخصیت‌ها در خوانش داستان سرباز سربی کاملاً مشهود است. این رویکرد جدا از این‌که ریشه در آگاهی‌های نویسنده به عنوان داستان‌نویس دانش‌آموختهٔ روان‌شناسی دارد، می‌تواند بخشی از مافی‌الضمیر او نیز باشد. به عبارت دیگر نویسنده در داستان به نوعی خود را روایت می‌کند و اگر از منظری روان‌کاوانه به زندگی و علایق بزرگ علوی بنگریم، تأیید این نظریه چندان هم کار مشکلی نخواهد بود.

منابع

۱. امامی، نصرالله. (۱۳۷۷). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: جامی.
۲. ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم. ترجمه مهشید نونهالی. ج ۱. تهران: نیلوفر.
۳. دهباشی، علی. (۱۳۸۴). یاد بزرگ علوی. تهران: ثالث.
۴. دیچز، دیوید. (۱۳۶۹). شیوه‌های نقد ادبی. ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. ج ۲. تهران: علمی.
۵. رحیمی، یدالله. (۱۳۸۸). سرّ دلبران در حدیث دیگران. تهران: شاپورخواست.
۶. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۴). نقد ادبی. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۷. شاملو، سعید. (۱۳۶۳). مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت. تهران: چهر.
۸. صنعتی، محمد. (۱۳۸۰). تحلیل‌های روان‌شناختی در هنر و ادبیات. تهران: مرکز.
۹. علوی، بزرگ. (۱۳۵۷). چمدان. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۱۰. کزازی، جلال‌الدین. (۱۳۸۵). رؤیا، حماسه، اسطوره. ج ۳. تهران: مرکز.
۱۱. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران. تهران: اشاره.

بررسی سبکی "لسان‌الذکرین" راثی نایینی

امیرحسین همتی^۱

چکیده

خطه هنرپرور اصفهان، از دیرباز، مهد عالمان بزرگ و ادیبان نام‌آور بوده است. یکی از این شاعران، ادیبان و عارفان سوخته‌جگر، "راثی نایینی" است. کسی که در مکتب ادبی اصفهان بالیده و در این شهر، یکی از آثار جذاب و روح‌نواز حوزه ادبیات شیعی را خلق نموده است. اثری گران‌سنگ موسوم به "لسان‌الذکرین". کتابی که، زبان شیوای همه ذاکران فارسی‌گوی است و در حقیقت، به عنوان لسان‌گویای تمام مادحان فارسی‌سُرا در حق فضایل و شرح مصایب خاندان عصمت و طهارت به شمار می‌آید. در این مجال، قصد آن است، تا به معرفی اجمالی این ادیب، شاعر و نویسنده توانا و اثر پُر بهایش پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: اصفهان، مقتل، کتب اخبار، راثی نایینی، لسان‌الذکرین

۱. مربی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد و دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی.

مقدمه

با شکل‌گیری قیام عاشورا و از زمان وقوع این حادثه جان‌سوز تاکنون، شاعران و نویسندگان شیعه، به انگیزه زنده نگه داشتن یاد این مُصیبت بزرگ و پاس داشت خاطره شهیدای کربلا، همواره کتاب‌هایی با عنوان یا موضوع "مقتل" و "اخبار" پدید آورده‌اند. این گروه از شاعران و نویسندگان، در این دسته از آثار، به زبان نظم یا نثر، علاوه بر آن‌که در خصوص نهضت عاشورا با شیفتگی تمام به ایراد سخن پرداخته‌اند، به شیوه‌ای هنرمندانه، باورهای مذهبی و توانایی ادبی خویش را نیز ابراز نموده‌اند. "مقتل" چنانکه در معنی اصطلاحی آن گفته‌اند، «کتابی است که در آن، شرح قتل حسین بن علی (ع) کنند. یا کتابی [است] که درباره واقعه کربلا تألیف شده باشد» (لغت‌نامه دهخدا، ۱۳۷۱: ذیل مقتل). علاوه بر این، "اخبار" را به معنی "داستان‌ها، روایات، حدیث‌ها، وقایع، تواریخ و حوادث کتبی" نیز دانسته‌اند (رک: همان).

از دیرباز نگارش کتاب‌هایی در موضوع "مقتل و اخبار" در کشور ما رواج داشته است. شیخ آقا بزرگ تهرانی، در کتاب "الذریعه"، بیش از هفتاد اثر را نام برده است که به موضوع حادثه کربلا اختصاص دارند (رک: تهرانی، بی‌تا، ج ۲۱: ۲۲). این درحالی است که این هفتاد اثر، فقط آن‌هایی هستند که عنوان مقتل دارند. اگر آثاری را که در خصوص نهضت عاشورا، اما به نامی جز مقتل یا اخبار به نگارش در آمده‌اند به این تعداد بیفزاییم، شاید رقمی دوچندان حاصل شود. به عنوان نمونه در کتاب "نگرشی به مرثیه‌سرایی در ایران" از شصت کتاب شعر و نثر، که عنوان مقتل دارند، یاد شده است. برخی از این آثار، کتاب‌هایی هستند که در "الذریعه" به آن‌ها اشاره نشده است (رک: کرمانی، ۱۳۸۰: ۱۳۷). افزون بر این، کتاب‌های دیگری در همین موضوع، معروفند. این آثار هر چند عنوان "مقتل" یا "اخبار" ندارند، اما در موضوع مقتل و اخبار به نگارش در آمده‌اند. کتاب‌هایی نظیر "نفس المهموم"، "لهوف"، "روضة الشهداء"، "منتهی الامال" و "لسان‌الذاکرین"

از این جمله‌اند. کثرت این نوع از کتب، علاوه بر آن‌که نشان‌دهنده دل‌بستگی و تعلق خاطر نویسندگان شیعه به تألیف در خصوص این موضوع است، بیان‌کننده هواخواهی مردم از قیام عاشورا و به تبع آن، علاقه آنان به مطالعه آثار این حوزه نیز می‌باشد.

با روی کار آمدن سلسله صفویه در ایران و ترویج مذهب تشیع، بازار نگارش و مطالعه این نوع از آثار، رونقی دو چندان گرفت. این میراث به حکومت‌های پس از صفویه نیز منتقل گردید؛ به گونه‌ای که در روزگار قاجار نیز این امر کمابیش به قوت خود باقی بود. به عنوان نمونه، در زمان سلطنت فتح‌علی شاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۱۲ ه.ق.) در شهر اصفهان، یکی از ادیبان پرورش‌یافته حوزه ادبی این شهر، معروف به "راثی نایینی"، کتابی نفیس با نثری دل‌انگیز، با موضوع شرح وقایع عاشورا - "مقتل" - و ذکر سرگذشت و روایت‌های مربوط به ائمه هدی موسوم به "لسان‌الذکرین" تألیف کرد. کتابی که در نگارش آن، بیش‌تر نام‌آوران آن روز اصفهان به نوعی مشارکت داشتند و هر کدام به سهم خویش، نقشی در تمهید مقدمات تألیف آن ایفا نمودند. افرادی نام‌آور همچون: "میرزا هاشم اصفهانی"، "حاجی میرمحمدحسین اصفهانی" و "حاجی قاسم روضه‌خوان کاشانی" از جمله مشهورترین کسانی بوده‌اند که در نگارش این اثر، مؤلف کتاب را معاونت کرده‌اند. لسان‌الذکرین، کتابی است که اطلاعات چندانی درباره آن و احوال مؤلفش در اختیار نیست. به همین علت، هر منبعی که حاوی مستندات جدید در این زمینه باشد شایسته تأمل و دقت نظر ویژه است.

لسان‌الذکرین، محتوا و ابواب آن

کتاب "لسان‌الذکرین" از نظر موضوع و محتوا، جزو کتب "اخبار و مقتل" است. این کتاب به سرگذشت، تاریخ زندگانی و سوگواری ائمه اطهار^(ع) اختصاص دارد. "لسان‌الذکرین" در دو مجلد به نگارش در آمده است. جلد اول آن به شرح زندگانی

خمسۀ آل عبا مربوط می‌شود و جلد دوم، تاریخ زندگانی حضرت سجاد و دیگر ائمه^(ع)، تا قائم آل محمد^(عج) را دربر می‌گیرد.

در هنگام مقایسه و مطابقتِ نُسَخِ متعددِ این کتاب با یکدیگر، آشفتگی‌هایی در تعداد ابواب و فصول آن به چشم می‌خورد. علت این امر بعداً توضیح داده خواهد شد. از این روی شایسته است در آغاز، مروری اجمالی بر شماره صحیح ابواب و فصول این کتاب و هم‌چنین نظری گذرا بر عناوین هر بخش داشته باشیم.

جلد اول این کتاب، مشتمل بر یک مقدمه، پنج باب و یک خاتمه است (رک: نسخه‌گ: ۱۲). مقدمه کتاب، در تعریفِ عشقِ حقیقی است. عشقی که به باور مؤلف کتاب، اعتبار و منزلت آن ورای عقل است به گونه‌ای که: «بی‌نیروی عشق توانا، مانند مجردان عالم قرب به مقام رفیع وصال محبوب ازلی نمی‌توان پیوست و با قُوَّتِ عقل توانا چون عاشقان معشوق لم یزلی از قید تعلقات جسمانی نتوان رست» (نسخه‌گ: ۴۱).

باب اول کتاب لسان‌الذاکرین، در بیان آیات و احادیثی است که در شأن حضرت سیدالشهدا نازل شده‌اند. هم‌چنین، این باب مشتمل بر ذکر مصائب دوازده نبی نیز می‌باشد. باب اول کتاب، در سه مجلس ترتیب یافته است. مجلس اول، در ذکر دوازده آیه است که تأویلاً و تصریحاً در شأن حضرت امام حسین^(ع) نازل شده است. مجلس دوم، در ذکر دوازده حدیث است که از احادیث فضایل آن حضرت انتخاب شده‌اند. مجلس سوم نیز در ذکر دوازده پیغمبر است «و اعظم مصائبی که به ایشان وارد شده است و تطبیق هر مصیبت با آنچه که به حضرت سیدالشهدا روی داده و استدلال بر این‌که مصائب آن حضرت عظیم‌تر از همه بوده است» (نسخه‌گ: ۱۹).

بنیان و شکل‌گیری هر یک از این مجالس سه‌گانه، بر عدد دوازده و هم‌چنین کل باب‌های کتاب، بر عدد پنج، اشاره‌ای آشکار به گرایش‌های فکری و پای‌بندی مؤلف به مذهب شیعه اثنی‌عشری دارد. افزون بر آن، عدد پنج، براعت استهلالی است به موضوع و

محتوای مجلد اول این کتاب. موضوع مُجلدِ نخست لسان‌الذاکرین شرح احوال و توصیف مصائب پنج‌تن آل عباس است.

باب دوم کتاب لسان‌الذاکرین، در بیان مصائبی است که بعد از رحلت نبی مکرم اسلام (ص) تا زمان شهادت حضرت امام حسین (ع) به خاندان نبوت و امامت روی داده است. این باب، در پنج مجلس ارائه شده است (رک. نسخه پ: ۱۳۰). مجلس اول، "در بیان اجتماع مشرکان و منافقان در سقیفه بنی ساعده و غصب نمودن خلافت از معدن کرامت" است (رک. همان). مجلس دوم، "در بیان بیعت خواستن سامری امت از هارون زمان" نام گرفته است (رک. همان: ۱۳۶). مجلس سوم، به "شرح عزای دختر خیرالبشر" اختصاص یافته است (رک. همان: ۱۴۹). مجلس چهارم، در خصوص "شهادت حضرت علی بن ابی طالب" می‌باشد (رک. همان: ۱۶۳) و مجلس پنجم، نیز "در بیان شهادت حضرت امام حسن مجتبی (ع)" است (رک. همان: ۱۸۴).

باب سوم کتاب لسان‌الذاکرین، "در بیان کیفیت ولادت و شهادت حضرت امام حسین (ع)" است (رک. همان: ۱۹۵). این باب مشتمل بر سی و هفت مجلس است. در هر کدام از این مجالس سی و هفت‌گانه، قسمتی از شرح حال حضرت امام حسین (ع) از زمان ولادت تا عزم نمودن ایشان برای مسافرت به کوفه و جزء جزء وقایع عاشورا و چگونگی شهادت اصحاب امام، مورد بررسی قرار گرفته است.

باب چهارم کتاب لسان‌الذاکرین، به صورت مجزا به چگونگی شهادت حضرت امام حسین (ع) اختصاص یافته است. این باب مشتمل بر یک مقدمه و یازده ذکر در خصوص چگونگی جهاد، وداع، شهادت، خوارقی که بعد از شهادت ظاهر گردید و ماتم حضرت سیدالشهدا است (رک. همان: ۳۷۰). باب پنجم کتاب نیز به احوال اهل بیت بعد از شهادت، تا بازگشت به مدینه اختصاص یافته است. باب پنجم در هجده مجلس مرتب گردیده است (رک. همان: ۴۸۲).

خاتمه جلد اول کتاب لسان‌الذاکرین، به بیانِ شمه‌ای از قدر و منزلت حضرت رسالت (ص) در نزد حق و به توصیف جایگاه عترتِ طاهرهٔ ایشان در بارگاه الهی مربوط می‌شود (همان: ۵۱۳). این خاتمه در سه مجلس مرتب گردیده است. در پایان نیز با ذکر مناجاتی به درگاه حضرت احدیت، به همراه طلب مغفرت و آمرزش، جلد اول کتاب به اتمام رسیده است. تاریخ اتمام این مجلد از کتاب، سال ۱۲۳۱ هجری قمری است (همان: ۵۲۶).

جلد دوم کتاب لسان‌الذاکرین، همانند جلد اول، با یک دیباچهٔ کوتاه عربی، مشتمل بر حمد و سپاس ایزد متّان و ستایش پیامبر گرامی اسلام (ص) و حضرت علی (ع) به همراه ثناء بر اولادِ معصومین و عابدین و عالمین و صادقین آغاز شده است (رک. نسخه پ. ج ۱: ۲). مطالب این جلد از کتاب، شرح وقایع حیاتِ نه امام، از حضرت سیدالسادین (ع) تا حضرت قائم آل محمد (عج) را دربر می‌گیرد. این مجلد از کتاب نیز، خالی از ذکرِ مصائبِ کربلا نیست. مؤلف، در ضمن هر شرح، بنا به مورد، ذکری از وقایع کربلا نیز به میان آورده است. او خود در این زمینه می‌گوید:

قصه‌های راست، نه بیش و نه کم	«... خامهٔ معجزنگارم زد رقم
شرح حالی راست از آل عبا	سر به سر مجموعهٔ صدق و صفا
داستان شاه مظلومان حسین	ختم کردم با هزاران شور و شین
ثبته‌ها در دفتر دیگر کنم	خواهم از نو خامه‌ام را سر کنم
راست گویم شرح حال نه امام	قصه‌ها سازم بیان از غم تمام
قصه‌ای گویم ز شاه کربلا	در بیان هر حدیث غم‌فزا
خون چو جو از دیده‌ها بیرون کنم»	تا دل غم دیدگان را خون کنم

(همان: ۲)

جلد دوم این کتاب، مشتمل بر یازده ذکر [باب]، چهل حدیث [فصل] و یک خاتمه

است. مؤلف در این مجلد، از عنوان "ذکر"، برای بیان باب‌های کتاب و از عنوان "حدیث" برای معرفی فصل‌های کتاب، سود جستته است.

ذکر اول کتاب، به احوال امام زین‌العابدین^(ع) اختصاص دارد (همان: ۳). این ذکر، مشتمل بر شش حدیث است. ذکر دوم کتاب، به احوال امام محمد باقر^(ع) اختصاص یافته است (همان: ۲۶). این ذکر مشتمل بر سه حدیث است. ذکر سوم، در خصوص احوال زید بن محمد است (همان: ۴۲). ذکر چهارم، به احوال امام جعفر صادق^(ع) مربوط می‌باشد (همان: ۴۷). این ذکر نیز، مشتمل بر سه حدیث است. ذکر پنجم کتاب، مربوط به احوال امام موسی کاظم^(ع) می‌شود (همان: ۶۲). این ذکر، مشتمل بر هفت حدیث است. ذکر ششم کتاب، در بیان احوال امام رضا^(ع) است (همان: ۹۱). این ذکر، مفصل‌ترین باب کتاب است و مشتمل بر دوازده حدیث می‌باشد. ذکر هفتم کتاب، به شهادت حضرت معصومه^(ع) اختصاص دارد (همان: ۱۳۱). ذکر هشتم کتاب، در بیان احوال امام محمد تقی^(ع) است (همان: ۱۳۹). این ذکر مشتمل بر سه حدیث است. ذکر نهم کتاب، در بیان احوال امام علی‌التقی^(ع) است (همان: ۱۵۳). این بخش مشتمل بر دو حدیث است. ذکر دهم کتاب، ذکر مصیبت امام حسن عسکری^(ع) است (همان: ۱۶۵). این ذکر مشتمل بر یک حدیث است و سرانجام، ذکر یازدهم کتاب، به احوال امام زمان^(عج) اختصاص می‌یابد (همان: ۱۷۶). این ذکر مشتمل بر سه حدیث است. چنانکه مؤلف گفته است، خاتمه جلد دوم کتاب نیز «به شکرانه توفیق ختم دو جلد کتاب لسان‌الذکرین، نگارش چند سطری در اثبات نبوت حضرت ختمی مرتبت است» (همان: ۲۰۲).

مجموع احادیث [فصل‌های] جلد دوم این کتاب، بالغ بر چهل فصل [حدیث] است. شاید انتخاب این عدد برای تعداد فصول این مجلد از کتاب، نشان دهنده کامل و جامع بودن این اثر در مقایسه با دیگر آثار هم موضوع باشد.

مؤلف لسان‌الذکرین، پس از به پایان رساندن شرح حال نه امام و دو شخصیت نام‌آور

مذهبی و قبل از پرداختن به خاتمه کتاب در چند صفحه به ذکر سبب تألیف کتاب، مراحل آغاز و انجام کار و مُشوقانِ خویش در نگارش این اثر مبادرت نموده است. او در این قسمت، متذکر این نکته نیز گردیده است که پایان یافتن جلد دوم کتاب لسان‌الذاکرین مصادف با وفاتِ "حاجی محمدقاسم روضه‌خوان کاشانی" بوده است. شخص مذکور کسی است که بنا به تصریح مؤلف، آغاز و اتمام کتاب به اهتمام او بوده است. به همین سبب، مؤلف با سرودن ابیاتی حُزن‌انگیز، سوز درونی خویش را از مرگ چنان یاری مهربان، بیان کرده است و در پایان ماده تاریخی ساخته که به حساب جُمَل، سال اتمام کتاب و رحلتِ حاجی محمدقاسم روضه‌خوان را نشان می‌دهد. این تاریخ سال ۱۲۳۲ هجری قمری است (رک. همان).

مختصری در شرح احوال مؤلف کتاب

کتاب لسان‌الذاکرین، توسط "حاج میرزا محمدهادی نایینی" (وفات پس از ۱۲۴۳ ه.ق) و با کمک "حاجی محمدقاسم روضه‌خوان کاشانی" (در گذشته به سال ۱۲۳۲ ه.ق) و به نام "فتح‌علی شاه قاجار" (۱۲۵۰-۱۲۱۲ ه.ق) و با خطبه‌نگاری "میرزا محمدحسین اصفهانی" در دو مجلد به رشته تحریر در آمده است.

«حاج میرزا محمدهادی نایینی، فرزند ابوالحسن شریف نایینی، متخلص به "هادی" و معروف به "رائی نایینی"، مؤلف کتاب لسان‌الذاکرین است. همان طوری که از پسوند نام وی آشکار است، متولد نایین و از اهالی آن شهر بوده است. عمده‌ترین قسمت از دوران حیات مؤلف، که مقارن با ایام شکوفایی استعداد او در امر شاعری و نویسندگی است، مصادف با ایام سلطنت فتح‌علی شاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۱۲ ه.ق) بوده است. از همین روی، مؤلف، کتاب لسان‌الذاکرین را به نام این سلطان به رشته تحریر در آورده است» (نسخه گ: ۸).

مقدمه جلد اول کتاب لسان‌الذاکرین جزو معدود منابعی است که مؤلف در آن، به

توضیح مختصری درخصوص شرح احوال خویش پرداخته است. او در این مقدمه، ضمن اشاره به نام و عنوان خویش، به صورت گذرا، شمه‌ای از چگونگی احوال خود را قبل از تألیف کتاب لسان‌الذکرین بیان داشته و علاوه بر آن، انگیزه و مشوق خود را در تألیف این کتاب و چگونگی اجرای کار را شرح داده است.

برطبق گفته مؤلف، در ایام جوانی و بدو زندگانی، عاشق‌پیشگی و نظر‌بازی، پیشه اصلی او بوده است. او از همان ایام، از استعداد و توانایی سرودن شعر نیز برخوردار بوده، اما این توانایی را در راه سرودن اشعار بزمی و عاشقانه به کار می‌گرفته است. این احوال، به همین منوال ادامه داشته، تا این‌که به سبب گردش روزگار و در پی دگرگونی اوضاع، آتش هوس‌های او سرد و هوای آمالش به درد مبدل گردید. مؤلف، خود، به این دگرگونی چنین اشاره داشته که: «بر کاشفان حقایق ایمان و سالکان مسالک ایقان، مخفی و مستور نماند که این گمگشته وادی نامرادی، ابن ابوالحسن الشریف النایینی، محمدهادی، در ایام جوانی و بدو زندگانی، در سر هواها داشتیم و در دشت خاطر تخم هوس‌ها می‌کاشتم. گاهی به هوای لعبتی می‌بودم و زمانی در هوس شهادی می‌سرودم. یا سرو قامتی را از جویبار دیده آبیاری کردم، یا گل‌عداری را در باغ نظر می‌پروردم. تا از گردش روزگار آتش هوسم سرد و از فسردگی ایام، هوای آمالم به درد مبدل گردید» (نسخه گ: ۸).

مؤلف، در پی این دگرگونی احوال، روی به تحصیل علم می‌آورد. در دوران دانش‌اندوزی، علوم صرف، نحو، حکمت و طب را فرامی‌گیرد. در این ایام، رستگاری را در علوم رسمی می‌دانسته و غایت مقصد خویش را فراگیری کتاب‌هایی نظیر "اشارات"، "شفا"، "هدایه" و "حکمت‌العین" به شمار می‌آورده است. او در ضمن فراگیری این علوم، از مطالعه آثار ادبی و عرفانی نیز غفلت نورزیده و از مجالست و مصاحبت با اهل دل بهره می‌گرفته است. مؤلف، خود در این باره چنین گفته است که: «به زعم خود ذوقی و شوقی در تحصیل علوم به هم رسانیدم. یا اوقاتم در تحصیل صرف، صرف شدی، یا اندیشه نحو،

مسرت از دلم محو کردی. یا بیمار صحبت طبیعی بودم، یا در مجلس حکیمی استفاده می‌نمودم. غرض که، رستگاری را در علوم رسمی و ارباب صورت را صاحب ثروت معنی دانسته، می‌گفتم اشارات، شفای دل بیمار است و شفا، اشارات جذبه یار. هدایه، هدایتم خواهد کرد و حکمت‌العین، نجاتم خواهد داد» (همان).

روزگار، به شیوه معهود خویش، سپری می‌گردیده، ولی مؤلف مذکور، راه به کعبه مقصود نمی‌یافته است. تا این که سرانجام به برکت طالع ارجمند، سخنی عارفانه قلب او را آگاه می‌سازد. روزی در یکی از مجالس مثنوی‌خوانی، مؤلف راه گم کرده، مستمع توصیف عشق کبریا بوده است. او که سال‌ها در پی یافتن پاسخ این پرسش بوده است که: "عشق چیست؟" فرصت را غنیمت دانسته، پرسش خود را مطرح می‌سازد. از موافقت بخت مساعد، عارفی وارسته نیز در آن جمع حضور داشته است. کسی که مؤلف از او با عنوان "فزون از مولوی" یاد کرده است. این عارف، که از اشارات اندک موجود در کتاب، به قطع و یقین نمی‌توان به نام و هویت او پی برد، با خواندن چند بیت، زمینه را برای تغییر احوال باطنی مؤلف مهیا می‌سازد. عارف مذکور، عشق واقعی را، در عشق ورزیدن به حضرت امیرالمؤمنین - علی (ع) - و در پیش گرفتن طریقت ارباب سیر و سلوک، معرفی می‌نماید. مؤلف، خود در این باره چنین گفته است:

از کلام دلگشای مولوی	«... چند روزی هم به ذکر مثنوی
خویش را سالک همی پنداشتم	در جگر سوز و گدازی داشتم
روی امیدم به سوی ره نبود	لیک جانم از طلب آگه نبود
بودم اندر وصف عشق کبریا	روزی اندر آن کلام دلربا
نیست آن دانا که گوید عشق کیست؟	گاه می‌گفتم که یارب عشق چیست؟
مرغ دل اندر بر او می‌طپید	عارفی در بزم بود و می‌شنید
دامن خاموشیش از دست شد	ناگهان زان باده چون سرمست شد

سر بر آورد آن فزون از مولوی	خواند شعری به ز شعر مثنوی
کآنچه گویی، عشق از آن برتر بود	عشق امیرالمؤمنین حیدر بود
آن‌که هر کس دست زد بر دامنش	می‌نگردد معصیت پیرامنش
ره‌نمای سالکان کوی دوست	پیشوای طالبان دوست، اوست
این سخن قلب مرا آگاه کرد	روی امیدم به سوی راه کرد
پرتوی از عشق در دل تافتم	کعبه مقصود را ره یافتم
عشق صیدانداز چابک‌دست چُست	از قفا دست هوس بستم درست
عشق، بند عَلم از پا باز کرد	مرغ دل در باغ جان پرواز کرد
نغمه‌ها بر شاخساران می‌نمود	بر سر هر گلبنی خوش می‌سرود»

(همان: ۹)

مؤلف، پس از روی آوردن به عالم عرفان و در پیش گرفتن طریقه سیر و سلوک، استعداد باطنی خویش در سرودن شعر را، در این راه به کار می‌گیرد. زمانی چند از دگرگونی احوال باطنی مؤلف سپری نگردیده بود که روزی در یکی از مجالس عزاداری حضرت امام حسین^(ع) با روضه‌خوانی توانا، معروف به حاجی قاسم روضه‌خوان کاشانی، آشنا می‌شود. این آشنایی و شوق و دلدادگی ذاتی نسبت به آموزهای مذهبی، سبب تغییر احوال مجدد در مؤلف کتاب می‌گردد؛ این دگرگونی جدید، سبب‌ساز آن می‌شود تا از آن پس، هنر و استعداد شاعری خویش را به مرثیه‌سرایی شهیدان کربلا اختصاص دهد. او به این موضوع چنین اشاره دارد که:

«روزی اندر گلستان دل‌فگار	دید نالان بلبل را بی‌قرار
گفت این گلشن چه و این ناله چیست؟	نکته این گلستان یا رب ز کیست؟
پیشم آمد عارف پُر مایه‌ای	آفتابی در میان سایه‌ای
و چه عارف، در ره ایمان دلیل	و چه عارف، سالک کوی خلیل

اهل حق پروانه سان پیرامنش
 در نسب از خاندان مصطفی
 نامور از باقر علم رسول
 گفت با من فاش، کای مرد جهول
 هر که این‌جا با الم دمساز شد
 بلبش هم نام داماد حسین
 آن‌که در کاشان بود کاشانه‌اش
 گفت، بشنید آن‌که آوازش ز دور
 الغرض، از حرف او دانا شدم
 نوحه‌گر گشتم به صد حسرت مدام
 بی‌گمان گریان نیم روز جزا
 پاک از لوث معاصی دامنش
 در حسب، سر خیل اصحاب صفا
 ذاکر فرزند دل‌بند بتول
 هست این‌گلشن ز اولاد رسول
 در دو عالم صاحب اعزاز شد
 نغمه‌اش پیوسته باشد شور و شین
 در دل احباب باشد خانه‌اش
 راستی داوود می‌خواند زبور
 گنگ بودم، در زمان گویا شدم
 در عزای آن امام تشنه‌کام
 صدق می‌دانم حدیثِ مَنْ بَکَى»
 (همان)

مؤلف، در این طریق جدید، به زودی کسب موفقیت نمود و شهره هنروران عراق و حجاز گردید. شهرتی که خود از آن چنین یاد کرده است: «از همت عشقِ بلند و یاری طالع ارجمند، شاهباز سخنم سدره‌نشین و به طوبای ولای ائمه طاهرین آشیان‌گزین است. هر قلمی که بردارم دانا داند که در چه کارم و هر مدی که از دوات بردارم دانم که در چه مکان گذارم. خامه ماتم نگارم مایه نگارش سعادت و انگشتِ خامه بردارم کلیدِ شفاعت است. تا به راستی در ماتم حسین نوحه پردازم، شهره هنروران عراق و حجازم و تا گدای این بزرگ سرافرازم، در گوشه بی‌نوایی به شه نازم. نی، نی قلمم خضرآسا آب حیات از ظلمات دوات یابد و تیشه سخنم چشمه‌های روان از قلوب سنگین‌دلان گشاید» (همان: ۱۱).

مؤلف، در طریق مرثیه‌سرایی به شهرتی بی‌نظیر دست می‌یابد؛ به گونه‌ای که در مقام

تفاخر، قلم خود را خضر، دوات را ظلمات، فکرتش را جام و سخن خود را آب حیات دانسته است. او رسیدن به این مقام را، علاوه بر عنایت ازلی، حاصل خون دل خوردن مدام می‌داند. مؤلف، قدم نهادن در این مسیر جدید را به امید نائل گردیدن به شفاعت انبیا در روز جزا برگزیده است. او در این خصوص چنین گفته است:

«خامه‌ام خضر و دواتم ظلمات	فکرتم جام و سخن آب حیات
سسخنم آب، ولی آتش‌وار	هست سوزنده دل‌های فگار
هر که نه در طلب این آب است	ز آتش روز جزا در تاب است
آب نه، آتش نخل است و کلیم	به امید قبس این جاست مقیم
نی، درختی است همه درد ثمر	آب‌ها خورده ز خوناب جگر
مدتی خون دل از غم خوردم	تا کنونش به ثمر آوردم
ثمرش گاه بُود لؤلؤ صاف	گاه یاقوت به او گشته مضاف
هرچه ز آن‌ها به نظر می‌آید	صاف از نرگس تر می‌آید
این چنین دانه که ماندش نیست	درةالتاج رسول مدنی است
این سرشک غم آن تشنه لب است	که علی طینت و زهرا نسب است
قرةالعین شه بدر و حنین	گلبن گلشن اعزاز حسین

آن سروری که از نیروی عشق الهی، مُرتقی مدارج نامتناهی گردید و در بازار محبت خریدار کالای شهادت آمده، نقد جان در بها داد. زیرا که مصداق کریمه و من الناس من یشری نفسه ابتغاء مرضاة الله بود. امیدوارم که به مقتضای کلام بشارت فرجام من قال فینا بیئا بنی الله تعالی له بیئا فی الجنة و به مؤادی حدیث ما قال مومن شعرا بمدحنا الا بنی الله له مدینه فی الجنة اوسع من الدنیا سبع مرات و یزوره کل ملک مقرب و کل نبی مرسل در نشئه آخری به شرف حضور اشرف انبیا مُشرف گردم و به این تمنا مدایح آن حضرت را در ضمن وقایع کربلا در این اوراق مندرج و به لسان‌الذکرین موسوم، تا لسان‌الذکرین و

مُحَرَّقِ قلوب مؤمنین و جلائی عیون باکین گردد» (همان: ۱۲).

رائی نایینی، در نگارش لسان‌الذاکرین، تنها نبوده است. او در چند جای این اثر، از همراهی و همیاری حاج قاسم روضه‌خوان کاشانی در فراهم آمدن کتاب به نیکی یاد نموده است و حتی این شخص را باعث تغییر احوال خود و عامل روی آوردن به مرثیه‌سرایی معرفی کرده است. وی در این خصوص می‌گوید:

«جای من در دیر بود، آوردم اوسوی حرم سومناتم بود مسکن، کعبه‌ام کرد او مکان
گوش من دایم فرا تا نغمه مطرب کجاست مدح شاه دین، حسینم، کرد او ورد زبان
تا مرا سوی حرم از دیر پیش خویش خواند هرچه گویم هست مقبول طباع مقبلان»
(نسخه پ. ج ۲: ۲۰۲)

بنا به اعتراف صریح مؤلف، حاجی محمدقاسم کاشانی، که مدت هفتاد سال از عمر خویش را در مرثیه‌گویی سید شهدا سپری نموده، مُشَوِّق و معاون او در نگارش مطالب کتاب لسان‌الذاکرین بوده است. بنا بر همین اشارات است که آشکار می‌گردد حاجی محمدقاسم کاشانی مردی بسیار متعبد و مُتَهَجِّد بوده است و مرگ او نیز مصادف با اتمام کتاب و در وقت نماز و در هنگام سجده اتفاق افتاده است. اشارات مؤلف در این خصوص چنین است: «وقت، وقت دعاست و هنگام، هنگام حصول مدعاست. دعایی کنم که مقرون به آمین قدسیان گردد، در حق دوستی از دوستان خدا که مدت هفتاد سال رائی سیدالشهدا بود. مشوقم بود در ذکر ماتم اخیار، معینم بود در ماتم نگاری فرزند سید ابرار. به مظاهرت او داستان‌ها نگاشتم از وقایع حال امامان، به معاضدت وی سرگذشت‌ها رقم کردم از چگونگی احوال ایشان. کار شبش تهجد بود و مهم روزش تعبد. در هنگام رحلت، تأسی جست به سرور مظلومان یعنی در وقت سجود وداع عالم فانی نمود. آن افتخار ذاکران را دانی کیست؟ خلیل اخلاً حاجی محمدقاسم کاشانی.

آن‌که در کاشان یکی کاشانه داشت در دل محزون هادی خانه داشت

این زمان در جنتش کاشانه است خانه دل از غمش ویرانه است»
(نسخه پ. ج ۲: ۶۱)

مؤلف، نه تنها شروع کار، بلکه اتمام کتاب را نیز به اهتمام یار مهربان خویش حاجی محمدقاسم کاشانی دانسته است؛ اما در عین حال اذعان داشته است که باعث باطنی و انگیزه اصلی نگارش کتاب لسان‌الذکرین، فرط محبت آل ابوتراب و اهل بیت عصمت و طهارت بوده است. او در این زمینه گفته است: «اتمام آن، به اهتمام سرور اهل وفاق، مجموعه اخلاق و مکارم، یار مهربان من حاجی محمدقاسم روضه‌خوان کاشانی بود. اما باعث باطنی بنای نگارش این کتاب، فرط محبت آل ابوتراب صلوات الله رب الارباب بود» (نسخه پ. ج ۲: ۲۰۰).

ادامه نگارش کتاب لسان‌الذکرین و چگونگی آن

علاوه بر حاجی محمدقاسم روضه‌خوان کاشانی، که مؤلف کتاب، در نگارش جلد نخست اثر خویش، از معاضدت و معاونت معنوی او بهره‌مند بوده است؛ نام‌آورترین شخصیت آن روز اصفهان نیز یعنی کسی که اداره برخی از امور این شهر را از جانب سلاطین قاجار بر عهده داشته با مساعدت‌های مادی خود نقشی مؤثر در تألیف مجلدی دیگر از لسان‌الذکرین ایفا نموده است. چنانکه از سخن راثی نایینی برمی‌آید، سبب ظاهری شروع نگارش جلد دوم کتاب لسان‌الذکرین، توصیه و تشویق‌های "میرزا هاشم اصفهانی" و اهتمام او بر این امر بوده است.

بنا به گفته مؤلف، میرزا هاشم اصفهانی یعنی همان کسی که از او با عنوان "سلالة وزرای سلاطین صفویه و زبده نقبای علیه عالیه" یاد شده است پس از آن‌که از قدرت سخنوری مؤلف در مرثیه‌سرایی اطلاع می‌یابد و از خبر تألیف جلد نخست کتاب لسان‌الذکرین نیز آگاه می‌شود، راثی را به بارگاه خویش دعوت نموده، خواستار آن می‌شود که شرح حال

همه امامان دوازده‌گانه شیعه، به همان شیوه‌ای که دربارهٔ خمسه آل عبا بیان نموده، به نگارش درآورد.

باعث و بانی اصلی آشنایی، میان میرزا هاشم اصفهانی و راثی نایینی و مشوق میرزا هاشم برای مطرح ساختن این درخواست، حاجی محمدقاسم روضه‌خوان کاشانی بوده است. بنا به تصریح مؤلف، حاجی محمدقاسم روضه‌خوان، هر سال در ایامی خاص گویا ماه‌های محرم و صفر، برای برپایی مجالس سوگواری، میهمان بارگاه میرزا هاشم اصفهانی بوده است. در یکی از همین سال‌ها، حاجی محمدقاسم روضه‌خوان، مؤلف کتاب یعنی میرزا محمدهادی نایینی را نیز به همراه خود در مجلس روضه‌خوانی مذکور حاضر می‌سازد و زمینه آشنایی او با میرزا هاشم اصفهانی را مهیا می‌نماید. پس از این آشنایی، مؤلف، مدتی در خانه میرزا هاشم اصفهانی، که از آن با عنوان "مجمع اهل هنر" یاد کرده است، اقامت می‌نماید. در این مدت، حرف اصلی مجالس روضه‌خوانی، قرائت مطالب شیوا و جذاب کتاب لسان‌الذاکرین بر سر منبر بوده است. تمام حاضران مجلس، عموماً و میرزا هاشم اصفهانی، خصوصاً، به شنیدن اشعار و سخنان مؤلف کتاب رغبت تمام از خود نشان می‌داده‌اند و با تشویق‌های مکرر خود، مؤلف را به ادامه نگارش این کتاب ترغیب می‌کرده‌اند.

راثی، این درخواست را می‌پذیرد و سرگرم نگارش ادامه مطالب کتاب می‌شود. او اکثر وقایع جلد دوم کتاب را در مدت اقامت خود در منزل میرزا هاشم اصفهانی به قلم درآورده است. این ایام، دوران آسودگی خیال و زمان فراغت خاطر وی به شمار می‌آمده است؛ چراکه از آن با عنوان "روزگار خوش" یاد کرده است.

پس از چندی، راثی نایینی به جهت تجدید دیدار با خانواده خود، چند روزی اصفهان را ترک می‌کند و به وطن مألوف خویش یعنی نایین مراجعت می‌نماید. گویا وی، تعهدی نسبت به میرزا هاشم اصفهانی داشته است مبنی بر این‌که کار نگارش کتاب در مدت زمانی

معین پایان پذیرد. به همین علت، وی در مدت اقامت در شهر خویش نیز، شبانه‌روز سرگرم نگارش باقی مانده مطالب کتاب بوده است. باقی مانده مطالب کتاب نیز، بنا به تصریح وی، شرح احوال امام دهم، یازدهم و دوازدهم را شامل می‌شده است.

در این ایام، حاجی قاسم روضه‌خوان نیز، که حامی و مشوق مؤلف در نگارش کتاب بوده، در زادگاه خویش، کاشان به سر می‌برده است. تا این‌که طی تقارنی شگفت‌انگیز، در شبی که مؤلف، کار نگارش کتاب را به اتمام می‌رسانیده، خبر ارتحال حاجی قاسم روضه‌خوان به او می‌رسد. مؤلف با شنیدن این خبر، اذعان می‌دارد که، تا زمانی که اسباب شوق و اشتیاق برای تألیف کتاب در کار بوده است، حاجی قاسم روضه‌خوان نیز به حیات ادامه می‌داده است، اما با اتمام کتاب و تمام شدن انگیزه‌های زندگانی، او نیز از این سرای فانی رخت بر بسته است. وی به این وقایع گوناگون چنین اشاره دارد که: «سبب ظاهری شروع در آن [تألیف کتاب] دوستی از اهل نایین که مُسمی به لقب فخرالساجدین علی بن الحسین زین‌العابدین^(ع) است و برگزیده اخیار و ستوده ابرار، مخدوم مهربان دوست سرور شهیدان، پیش فرد دفتر وقار و تمکین، سر لوح کتاب معرفت و یقین، سلاله وزرای سلاطین صفویه و زبده نقبای علیه عالیه میرزا هاشم اصفهانی و اهتمام آن عالی مقام به این وجه سبب شد که روزی از سیاق کلام این ارادت فرجام، اطلاع یافته از اشعارم رایحه گلشن ماتم‌نگاری به مشام شریفش رسید و چون فخر ذاکران، بلبل هزاردستان چمن شهیدان حاجی مرحوم مذکور همه ساله میهمان سرای این میزبان مهربان بود، مرا نیز در سلک مستلزمان انجمن صاحب مقام بصیرت و فتن، انتظام داد. روزی چند، در دولت‌خانه او در خدمت آن مخدوم ارجمند بودم. الحق مجمعی داشت اهل هنر در آن جمع و تمامی اصغای کلامم را سراپا سمع بودند و تمامی مشوق و محقق ارباب تمیز و در معرفت، عزیز بودند. القصه، اکثر وقایع را در سرای برگزیده اخیار میرزا هاشم به سعی و تشویق مرحوم حاجی محمدقاسم، نگاشتم و روزگار خوشی از محبت او داشتم. روزی چند به وطن

مألوف خود آمدم. قدری از ذکر احوال جناب امام همام، علی بن محمد النقی و حسن بن علی‌العسکری و خاتم اوصیا و سرور اولیا، فخر اولاد خاتم انبیاء امام‌العصر و الزمان، حجة الله الملك المنان، باقی مانده بود. روزان و شبان در نگارش آن سعی بلیغ می‌نمودم و شوق صوری من، تحسین آن یار بی‌قرین بود و در آن وقت، کاشان محل اقامت آن یگانه دوران بود. از عجایب امور، آن بود که در شبی که ختم نمودم، خبر ارتحال روح کثیرالفتوح و انتقال آن حبیب دل‌مجروح از این دار فانی رسید. معلوم شد که اسباب شوق این کار تا در کار بود، بود. آه‌آه که مصیبت او نمک‌پاش دل‌مجروح شد» (نسخه پ. ج ۲: ۲۰۲).

از آن جایی که در زمان وفات حاجی قاسم روضه‌خوان، کار نگارش کتاب لسان‌الذاکرین نیز به پایان رسیده بود، راثی درصدد نوشتن مطلبی در خصوص تاریخ اتمام نگارش کتاب برمی‌آید. از سوی دیگر، وی به سبب مصیبت وفات حاجی قاسم روضه‌خوان، در مرثیه‌سرایی آن دوست دیرین بی‌اختیار بوده است. بنابراین، تاریخ اتمام کتاب را تاریخ رحلت حاجی قاسم روضه‌خوان رقم می‌زند و با سرودن مصراع "قاسم اندر سجده حق برده ره سوی جنان" که با حساب جُمَّل سال ۱۲۳۲ هـ.ق را نشان می‌دهد، این کار را به اتمام می‌رساند. او در این خصوص گفته است:

«آه کز جور سپهر واژگون کج‌مدار	آتش غم سوخت دیگر بار هر دل را عیان
آه کز بیداد‌گردون بار دیگر تازه شد	ماتم سلمان و بوذر در جهان ای مؤمنان
از غم سلمان خصالی بی‌شبیبه و بی‌قرین	از غم بوذر همالی باوفا و مهربان
بوذر ایام، حاجی قاسم، آن داوود عهد	کو سلیمان زمان را بود باب روضه‌خوان
ذاکر سبط پیمبر، شاه مظلومان حسین	حامی اهل عزا، رأس و رئیس راثیان
شهره شهر حجاز و زبده اهل عراق	ناقل نقل حسین از قول صدق راستان
آن‌که کاش آن بود در کاشان و من امیدوار	کش بینم باز دیگر بار اندر اصفهان

کاش آن ساعت که از فوتش مرا آمد خبر
بر که خوانم بعد از او مدحی که گویم از حسین
یاد ایامی که می‌بودیم با هم روز و شب
من به حرفش داده دل، او بر کلامم داده گوش
بود از اشعار من او را ورق‌ها در کنار
آن‌که اندر عمر خود از هفت تا هفتاد بود
یادش آمد در نماز از قتل فخر ساجدین
بر سر او بود چون دایم هوای کوی دوست
بر سرش افتاد شوق کوی محبوب ازل
گفت تاریخ وفاتش وقت اتمام کتاب
سال اتمام کتاب و رحلتش این مصرع است
زنده او در جای من می‌بود و من در جای آن
با که گویم راز دل چون نیست آن آرام جان
من ز هجرش بی‌گمان و او ز وصلم شادمان
او به مجلس شعرفهم و من به محفل شعرخوان
بود از گفتار او ما را سخن‌ها در میان
ذاکر سالار دین دارای ملک جسم و جان
آن‌که اندر سجده شد سوی جنان او از جهان
در نماز اندر سجود دوست بود و داد جان
پای را لایق ندانستی به سرآمد روان
هادی محنت قرین، ماتم‌نگار عارفان
قاسم اندر سجده حق برد ره سوی جنان»
(همان)

بنا به اشاره راثی نایینی در قطعۀ مذکور، که حاجی محمدقاسم روضه‌خوان از سن هفت تا هفتاد سالگی که زمان وفات اوست، ذاکر سالار دین بوده است و این‌که سال اتمام کتاب نیز سال ۱۲۳۲ ه.ق می‌باشد، سال ولادت حاجی محمدقاسم روضه‌خوان را می‌توان سال ۱۱۶۲ ه.ق تعیین نمود.

راثی، پس از اتمام کتاب لسان‌الذکرین، به شکرانه این توفیق، چند صفحه‌ای در اثبات نبوت حضرت ختمی مرتبت و بیان معجزات باهرات حضرت امام حسین (ع) مطلب پرداخته است. گویا در سال اتمام کتاب لسان‌الذکرین، یکی از یهودیان، رساله‌ای ترتیب داده و قصد آمدن به دربار عباس میرزا نایب‌السلطنه فتح‌علی شاه قاجار را داشته است. در آن رساله شبهاتی چند در باب ابعاث حضرت ختمی مرتبت مسطور بوده و از آن جمله "تواتر اخبار را ضم معدوم به معدوم دانسته". به همین سبب، مؤلف کتاب لسان‌الذکرین

خود را ملزم به پاسخ‌گویی به این شبهات دانسته، خاتمه جلد دوم کتاب خویش را به بیان معجزات حضرت ختمی مرتبت و امام حسین (ع) اختصاص داده است.

پس از اتمام کتاب، مؤلف جهت تکمیل هرچه تمام‌تر اثر خویش، کتاب را از نظر "حاجی میرمحمدحسین اصفهانی" می‌گذراند و از این پیشوای محدّثین و مقتدای مجتهدین درخواست می‌نماید تا آغاز این کتاب را با نگارش خطبه‌ای از قلم خویش زینت بخشد. این خواهش از جانب حاجی میرمحمدحسین اصفهانی مورد اجابت واقع می‌شود. راثی در این باره چنین گفته است: «المنّة لله تعالی که بعد از اتمام، تکمیل یافت از نظر فیض گستر مفر علمای امصار و سرآمد فضلاى اعصار طایف حرمین، مجدالانام حاجی میرمحمدحسین اصفهانی و زینت پذیرفت صدر این تألیف شریف به خطبه بلاغت تضمینی که دُرر عباراتش از بحرالدُرر ضمیران جناب به غواصی قلم معجز رقم به ساحل تحریر آمده، مؤلف و تألیف را کرامتی و شرافتی است» (نسخه پ. ج ۱: ۸).

پس از سپری گردیدن این نوع از حوادث گوناگون، مؤلف، به سنت رایج زمان، کتاب خویش را به نام سلطان روزگار "فتح‌علی شاه قاجار" درمی‌آورد (رک. همان: ۹)؛ تا علاوه بر اجر معنوی و اخروی، از پاداش دنیوی این تلاش نیز، که همان دریافت صله و جایزه سلطان است، بی‌نصیب نماند. او در این باره چنین گفته است:

«... شهریاران گریه سر کردند و افزون از تمام صاحب تاج جم و ایوان افریدون گریست نامور فتح‌علی شاه، آن‌که اندر این عزا دیده حق‌بین او مانند گردون خون گریست شاهنشاهی که ارادتش به خاندان حضرت رسالت به نوعی است که هر که در مدحتگری اهل بیت طاهرین به میزان سخن رنجی کشد، گنجیش دهند و هر که از کلک ماتم‌نگاری، بر صفحه نقشی بندد، دریادریا گهرش به دامن ریزد» (نسخه گ: ۷).

اطلاعاتی دیگر درباره مؤلف کتاب لسان‌الذاکرین

در کتاب لسان‌الذاکرین، درباره احوال مؤلف و نحوه تألیف کتاب، چیزی بیش از آنچه ذکر گردید، مسطور نیست. در منابع دیگر نیز، یعنی متونی که در باب بررسی احوال و آثار گویندگان و نویسندگان دوره قاجار به تألیف در آمده‌اند، تا جایی که راقم این سطور بررسی کرده است، یا هیچ نام و نشانی از "راثی نایینی" و آثارش در میان نیست یا این که فقط به ذکر نام و عنوان کلی این شاعر و نویسنده، بسنده شده است. آثاری همچون: حدیقة الشعرا، تذکره دلگشا، سفینةالمحمود، تذکره انجمن خاقان، ریحانةالادب، مصطبة خراب، تذکره القبور، اعیان‌الشیعه و الذریعه از جمله متونی هستند که در آن‌ها از راثی نایینی یا نام و نشانی یافت نمی‌شود یا اشارات موجود بسیار کلی و مجمل‌اند.

از جمله منابعی که اطلاعات نسبتاً مفیدی از راثی نایینی در اختیار پژوهنده می‌گذارد، مقدمه‌ای است که بر چاپ سنگی تهران، از کتاب لسان‌الذاکرین، نگاشته شده است. در این مقدمه، از مؤلف کتاب با این القاب و عناوین یاد شده است: «جناب غفران مآب، رضوان ایاب، فخرالمؤمنین العالمین، اشرف‌العارفین و المتذکرین، المغفور فی بحور رحمة رب‌العالمین، حاج میرزا محمدهادی نایینی، طاب‌الله تراه و جعل الجنة مثواه» (شکیب، ۱۲۹۶ ه.ق: ۲). این عناوین و القاب، هر کدام به نوعی بیان‌کننده مقام و منزلت مؤلف در روزگار خویش هستند. شهرت و اعتبار مؤلف در نویسندگی و توانایی او در این هنر، از صفت "فخر مؤلفان عالم" آشکار می‌شود. هم‌چنین تمایلات عرفانی مؤلف و مقام مرثیه‌سرایی و ذاکر اهل بیت بودن او، از صفت "اشرف‌العارفین و المتذکرین" معلوم می‌گردد.

علاوه بر این، در همین مقدمه، به این مطلب نیز اشاره شده است که مؤلف لسان‌الذاکرین، عموی حاج میرزا علی نقی، مشیر لشکر مظفرالدین شاه قاجار بوده است. هم‌چنین در این مقدمه عنوان گردیده که بانی چاپ سنگی این کتاب، در سال ۱۲۹۶ ه.ق،

یکی از همشهریان مؤلف، معروف به حاج میرزا یوسف خان نایینی، منشی رسایل خاصه مظفرالدین شاه قاجار بوده است و کتاب به همت میرزا عبدالرضا متخلص به شکیب در تهران طبع گردیده است. افزون بر همه این موارد، در مقدمه مذکور، در خصوص دیگر آثار میرزا محمدهادی نایینی آمده است که این مؤلف، هفت کتاب به قرار ذیل تألیف کرده است:

۱. لسان‌الذاکرین ۲. یوسفیه ۳. نخبة‌الاسرار ۴. سرورالمؤمنین یا مختارنامه ۵. سلمانیه ۶. واردات مکه ۷. شرح دعای عرفه در چهار جلد: اسرارالشهاده، انوارالسعاده، مناسک‌العباد، مرام‌الانام (همان).

شیخ آقابزرگ تهرانی در کتاب الذریعه، علاوه بر لسان‌الذاکرین و منظومه یوسفیه، کتاب دیگری تحت عنوان "منظومه فی الغناء و حرمتها" را نیز جزو آثار حاج میرزا محمدهادی نایینی نام برده است اما توضیحی در خصوص آن نیاورده (رک. تهرانی، بی‌تا. ج ۲۳: ۱۲۵). آقابزرگ، در خصوص منظومه یوسفیه چنین توضیح داده است: «یوسفیه: فی قصة یوسف و زلیخا، بالفارسیه علی ما جاء فی تفسیر سوره یوسف، مع تطبیق علی حوادث کربلا و شهادت الحسین^(ع). لمیرزا هادی بن ابی الحسن الشریف النایینی، المتخلص "هادی" نظمه فی سفره للحج ۱۲۴۳ باسْم میرزا عبدالوهاب و قد طبع مع (چهارده بند صباحی) بطهران ۱۲۶۹، ۱۲۸۸، ۱۳۵۴ کما فی فهرس مشار و رایث مخطوطه منه فی مجالس، سادس عشرها فی ذهاب یعقوب الی مصر. جاء فیها:

من به نقل یوسفم اندر سخن هست مقصودم حسین ممتحن
ای حسین، ای یوسف مصر وفا صد هزاران یوسفت بادا فدا»
(همان، ج ۲۵: ۳۰۱).

مجموعه این اطلاعات، تمام آن چیزی است که درباره راثی نایینی، در متون اشاره شده در فوق، به آن می‌توان دست یافت.

ویژگی‌های سبکی کتاب لسان‌الذکرین

کتاب لسان‌الذکرین، اثری است که علاوه بر ارزش‌های گسترده اعتقادی و معنوی، دارای وجوه فراوان ادبی نیز می‌باشد. این کتاب، ضمن آن‌که به نثری شیوا و دلنشین به نگارش در آمده است، مجموعه متنوعی از انواع آرایه‌های بدیعی و بیانی، به همراه منتخبی از بهترین مرثی‌ها نیز هست. هر دو جلد لسان‌الذکرین، از آغاز تا انجام، با نثری زیبا در قالب عبارات موزون و مسجع، آمیخته به اشعار و ابیات فراوان که هر یک متناسب با موضوع سخن ایراد گردیده‌اند به همراه اقتباس از آیات متعدد و احادیث کثیر، به نگارش در آمده است.

میزان مهارت مؤلف کتاب لسان‌الذکرین، در نثرنویسی فارسی، امری است که سر تا سر این کتاب شاهدهی گویا بر آن است. راثی نایینی با پرهیز از تکلف‌های منشیانه مرسوم در روزگار خویش، ساده‌نویسی و زیبانویسی را سر لوحه کار خود قرار داده است. او با حسن سلیقه تمام و شیفتگی محض نسبت به خاندان عصمت و طهارت، قسمت عمده‌ای از مطالب کتاب خویش را به نثر مسجع به تحریر درآورده است. به کارگیری این نوع از نثر، به کلام مؤلف آهنگ و طراوتی خاص بخشیده و آن را در ردیف آثاری قرار داده است که به منظور اثرگذاری بر مخاطب، شایسته طرح شدن و مناسب قرائت در مجالس عزاداری هستند؛ اما با این حال، دقت و تأمل در برخی از فقرات مسجع این اثر، به خوبی مبین این نکته نیز هست که سجع‌های به کار گرفته شده از جانب نویسنده در همه موارد خالی از تکلف و تصنع نیستند.

از دیگر خصوصیات درخور توجه این اثر آن است که مؤلف در ضمن به کارگیری این نوع از نثر آهنگین، به جهت تأثیر بیش‌تر کلام بر خواننده و مخاطب، پس از به پایان رساندن سخن منثور در هر قسمت، به سخن منظوم روی آورده است و بیت یا ابیاتی از اشعار خود یا دیگر شاعران متقدم یا معاصر را، که متناسب با موضوع مورد بحث بوده‌اند،

چاشنی کلام نموده است. این امر، حال و هوایی خاص و بسیار زیبا به کلام مؤلف بخشیده است و در ترغیب خواننده به پیگیری مطالب کتاب به نحوی چشم‌گیر مؤثر واقع شده است.

آنچه از مطالعه اشعار مؤلف آشکار می‌گردد، آن است که قدرت شاعری او، در مرتبه دوم و پس از توانایی او در فن نثر قرار دارد. شعر او، در کل، شعری متوسط و بیش‌تر از نوع مرثیه و نوحه است. مرثی و نوحه‌ها نیز چنان که می‌دانیم، ریشه در زبان و فرهنگ عامه دارند. از این رو در نظم آن‌ها برخی لغزش‌ها در وزن و قافیه به صورت طبیعی مشاهده می‌شود.

بیش‌تر اشعار و مطالب منظوم این کتاب، سروده مؤلف آن هستند. از این اشعار، در جای جای این اثر، با عنوان "لمؤلفه" یاد شده است. نویسنده با اتخاذ این شیوه، سروده‌های خویش را نسبت به اشعار تضمینی دیگر شعرا، کاملاً مشخص ساخته است. به نظر می‌رسد یکی از مقاصد اصلی مؤلف، در استعمال نظم در ضمن فقرات نثر، استفاده فراوان از سخنان منظوم خویش بوده است؛ اما با این حال، او به جهت زیباتر ساختن سخن، عنایتی ویژه به شعر شاعران پیشین یا معاصر با خود نیز نشان داده است. مؤلف در جای جای عبارات منثور، تضمین‌های دلپسندی از شعرای مرثیه‌سرا همچون محتشم کاشانی و صباحی بیدگلی به دست داده است. از شعر شاعران پیشین نیز، تضمین‌هایی روح‌نواز از سروده‌های مولانا، سعدی و حافظ، در این کتاب به وفور یافت می‌شود.

هر چند در میان مطالب این اثر، مطالب و موضوعاتی یافت می‌شود که احتمالاً از نظر واقعیت و صحت تاریخی، اتفاق نظر همگانی در خصوص آن‌ها وجود ندارد، اما، این قسم از مطالب و موضوعات نیز در ردیف باورهایی قرار می‌گیرند که در خصوص وقایع عاشورا در میان مردم عامه رواج داشته‌اند و جزو آموزه‌های اعتقادی آنان محسوب می‌شده‌اند. مؤلف با ثبت این نوع از باورها در اثر خویش، خدمتی شایان توجه در جهت

حفظ و نگهداری آن‌ها نموده است.

یکی دیگر از خصوصیات این اثر آن است که مؤلف آن، به شیوهٔ مرسوم و معمول، وقایع عاشورا را به صورت یکنواخت، از ابتدا تا انتها، با لحنی یک دست، ذکر نموده است. روش نویسنده در این خصوص چنان بوده است که بنا به مورد و به مقتضای حال و هوای ایراد سخن، در هر قسمت، گوشه‌ای از این وقایع را شرح و توضیح داده است. شاید در مقام تشبیه بتوان مطالب کتاب لسان‌الذکرین دربارهٔ وقایع عاشورا را به یک "پازل یا جورچین" مانند نمود که پس از در کنار هم قرار دادن مطالب آن، می‌توان به تصویری کامل از نهضت امام حسین^(ع) دست یافت. این امر نیز از دیگر ویژگی‌هایی است که به گیرایی و دلنشینی اثر کمک نموده است. مضافاً این‌که همین عامل سبب‌ساز این امر گردیده است تا بتوان هر یک از بخش‌های کتاب را مستقل از قسمت‌های قبلی یا بعدی، مورد استفاده قرار داد و در عین حال با اثری یک پارچه نیز مواجه بود.

تعصب شدید مؤلف کتاب در مذهب شیعه و جانب‌داری صرف او از خاندان نبوت و هواخواهی تام از ائمهٔ اطهار^(ع)، به همراه مخالفت و عناد نسبت به غاصبان منصب خلافت و حکام بنی‌امیه و علی‌الخصوص ابراز بغض و کینهٔ فراوان نسبت به قاتلان سیدالشهدا، از جمله خصوصیات است که در سرتاسر کتاب لسان‌الذکرین جلوه‌های گوناگون و حتی هنرمندانهٔ آن را می‌توان مشاهده نمود.

نسخه‌های لسان‌الذکرین

در کتاب فهرست نسخه‌های خطی فارسی، تألیف احمد منزوی، در ذیل کتاب "لسان‌الذکرین" از ده نسخهٔ موجود از این کتاب نام برده شده است. در میان این ده نسخه، خوش‌بختانه نسخهٔ مؤلف و نگارندهٔ کتاب یعنی حاج میرزا محمدهادی نایینی نیز به چشم می‌خورد. این نسخه به خطِ نسخِ مؤلف و دارای تاریخ ۱۲۳۱ ه.ق است که در کتابخانهٔ

مسجد گوه‌رشاد به شماره عمومی ۵۴۸ نگهداری می‌شود. دیگر نسخه‌های موجود از این کتاب نیز به قرار ذیل می‌باشند:

الف) نسخه کتابخانه سپهسالار به شماره ۴۳۹ به تاریخ ۱۲۳۵ ه.ق

ب) نسخه کتابخانه سپهسالار به شماره ۵۵۱ به تاریخ ۱۲۳۵ ه.ق

پ) نسخه کتابخانه سپهسالار به شماره ۴۲۹ به تاریخ ۱۲۵۴ ه.ق

ت) نسخه کتابخانه سامره، به تاریخ ۱۲۵۴ ه.ق

ث) نسخه کتابخانه اصغر مهدوی، به تاریخ ۱۲۵۵ ه.ق

ج) نسخه کتابخانه دانشکده الهیات، به تاریخ ۱۲۶۲ ه.ق

چ) نسخه کتابخانه جمعیت فرهنگ رشت، به تاریخ ۱۲۸۹ ه.ق

ح) نسخه کتابخانه سنا و نسخه کتابخانه قم. [بی تا]

آقابزرگ تهرانی، در کتاب الذریعه، نسخه‌های سامرا، اصغر مهدوی و الهیات را از این کتاب معرفی کرده است. نسخه دیگری از این کتاب، در سال‌های اخیر وقف کتابخانه آستان قدس رضوی گردیده است. تاریخ تحریر این نسخه، سال ۱۲۳۶ ه.ق می‌باشد. خط نگارش این نسخه، از نوع نسخ و کاتب آن "محمدزمان ابن محمدعلی اصفهانی" است. از میان این نسخه‌های متعدد، آنچه در درجه اول اهمیت قرار دارد، نسخه مسجد گوه‌رشاد است. در این مقاله همه جا از این نسخه با علامت اختصاری "گ" ذکر شده است. این نسخه، همان گونه که اشاره گردید، دارای تاریخ کتابت ۱۲۳۱ ه.ق و به خط نسخ مؤلف کتاب است. طول این نسخه ۱۴/۵ و عرض ۹/۵ سانتی‌متر و مشتمل بر ۳۵۸ برگ و ۷۱۷ صفحه مختلف‌السطر است. این نسخه در سال ۱۳۳۲ ه.ش توسط "حاج سید حسنعلی طباطبایی" وقف کتابخانه گوه‌رشاد گردیده است. این نسخه فقط شامل مطالب جلد اول لسان‌الذاکرین است. شماره باب‌ها و مجالس آن به درستی مشخص نگردیده است و جای اکثر آن‌ها خالی گذاشته شده است. اشعاری که به صراحت دیگر نسخه‌ها از

سرودهای مؤلف کتاب می‌باشند و در ضمن فقرات نثر به کار رفته‌اند و با نشانه "المؤلفه" مشخص گردیده‌اند، در این نسخه بدون هیچ نشانه مشخصه‌ای آمده‌اند. این نسخه، فاقد خطبه میر محمدحسین اصفهانی است و دیباچه عربی آن، که کتاب با آن آغاز شده است، دیباچه‌ای است که در دیگر نسخه‌ها، در آغاز جلد دوم قرار گرفته است. در پایان این نسخه، نام هیچ کاتبی ذکر نگردیده است و مؤلف به صراحت، فقط به تاریخ اتمام کار اشاره کرده است. اشاره دیگری که در خصوص این نسخه قابل ذکر می‌باشد آن است که مطالب آن در برخی موارد نسبت به دیگر نسخه‌ها خلاصه‌تر می‌باشد و هم‌چنین تعداد مجالس آن در مقایسه با تعداد مجالس نسخه‌های دیگر کم‌تر است.

تمام این ویژگی‌ها، مؤید این امر هستند که: کتاب "لسان‌الذکرین" دارای دو تحریر بوده است. تحریر اول شامل جلد اول کتاب در سال ۱۲۳۱ ه.ق نگاشته شده است و تحریر دوم شامل تکمیل جلد اول کتاب به همراه مطالب جلد دوم در سال ۱۲۳۲ ه.ق انجام پذیرفته است.

ظاهراً مؤلف کتاب، پس از آشنایی با "حاج قاسم روضه‌خوان کاشانی" و به تشویق او، اقدام به نگارش مطالب جلد اول لسان‌الذکرین نموده است. پس از به پایان رسیدن مطالب این جلد، مؤلف و اثرش، توسط حاج قاسم روضه‌خوان کاشانی، به "میرزا هاشم اصفهانی" معرفی شده‌اند. میرزای مذکور نیز پس از آشنایی با مؤلف و کتاب لسان‌الذکرین، او را به تکمیل و افزودن سرگذشت تمامی دوازده امام به مطالب کتاب، توصیه و تشویق نموده است.

میرزاهاشم اصفهانی، برای حصول این امر و به جهت مهیا ساختن اسباب آسودگی خیال مؤلف، مقدمات اقامت او در منزل خویش، واقع در اصفهان را، فراهم ساخته است. مؤلف نیز ضمن اقامت در این مکان، عمده مطالب جلد دوم کتاب، جز اندکی از سرگذشت امامان دهم، یازدهم و دوازدهم را، در منزل میرزاهاشم به نگارش درآورده است. این کار

در سال ۱۲۳۲ ه.ق، هم‌زمان با وفات حاجی قاسم روضه‌خوان کاشانی به اتمام رسیده است. پس از تکمیل کار، مؤلف، اثر خویش را از نظر روحانی برجسته اصفهان، "حاجی میرمحمدحسین اصفهانی" گذرانده و از این محدث و مجتهد نام‌آور درخواست کرده که کتاب را با افزودن خطبه‌ای از جانب خویش مُزین فرمایند. با پذیرش این تقاضا و افزوده شدن خطبه "میرمحمدحسین اصفهانی" به آغاز مجلد اول کتاب، تحریر دوم کتاب لسان‌الذاکرین نیز فراهم آمده و سرانجام، به فتح‌علی شاه قاجار تقدیم شده است.

نسخه دیگری که در میان نسخه‌های لسان‌الذاکرین در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد، نسخه‌ای است که در سال‌های اخیر وقف کتابخانه آستان قدس رضوی گردیده است. واقف این نسخه، "حاج قدرت‌الله پارسا بروجنی" است. نگارنده مقاله، از این نسخه، همه جا با علامت اختصاری "پ" یاد کرده است. این نسخه، دربردارنده تمام مطالب دو جلد کتاب لسان‌الذاکرین است. جلد اول آن مشتمل بر ۲۴۵ برگ و ۵۲۸ صفحه در ابعاد ۳۰ در ۲۹ سانتی‌متر می‌باشد. در هر صفحه‌ای از این نسخه نفیس، ۲۲ سطر به خط نسخ زیبا و خوانا نگاشته شده است.

این نسخه، نزدیک‌ترین نسخه از نظر تاریخ کتابت به نسخه اصل می‌باشد. عناوین و شماره باب‌ها و مجالس کتاب در آن کاملاً مشخص شده‌اند. هم‌چنین اشعار مؤلف کتاب نیز در این نسخه با عنوان "المؤلفه" معین گردیده‌اند. کاتب این نسخه "محمدزمان ابن محمدعلی اصفهانی" است. تاریخ نگارش این نسخه "بتاریخ شنبه شهر ربیع‌الاولی من شهر سنه ۱۲۳۶ من الهجرة النبویه" باشد (رک. نسخه پ: ۵۲۶).

این نسخه از نظر محتوا، علاوه بر آن‌که با تمامی محتوای نسخه گوهرشاد مطابقت دارد، دارای مطالب و موضوعات دیگری نیز هست که نسخه گوهرشاد فاقد آن‌هاست. این امر مؤید این مطلب است، که این نسخه از روی تحریر دوم لسان‌الذاکرین به نگارش در آمده است. جلد دوم این نسخه نیز مشتمل بر ۱۱۸ برگ و ۲۳۴ صفحه در همان ابعاد ذکر

شده است. در هر صفحه‌ای از این مجلد، تعداد ۲۱ سطر به خط نسخ نگاشته شده است.

چاپ‌های سنگی لسان‌الذکرین

کتاب لسان‌الذکرین، در سده پیشین، دو بار به چاپ سنگی رسیده است. بار اول در سال ۱۲۸۷ ه.ق در شهر بمبئی بوده است. این چاپ در قطع رحلی و مشتمل بر ۳۹۲ صفحه است. چاپ بمبئی، حاوی هر دو جلد کتاب لسان‌الذکرین است. بار دوم، در سال ۱۲۹۶ ه.ق، در تهران، این کتاب به چاپ سنگی رسیده است. این چاپ نیز در قطع رحلی بزرگ و مشتمل بر ۴۷۶ صفحه است. چاپ تهران نیز حاوی مطالب هر دو جلد لسان‌الذکرین است.

در هنگام مقایسه این دو چاپ سنگی با یکدیگر و مطابقت با نسخه‌های خطی و هم‌چنین در زمان مقابله مجموع آن‌ها با نسخه مؤلف، محفوظ در کتابخانه مسجد گوهرشاد، علاوه بر مشاهده افزونی و کاستی مطالب، که مؤیدی است بر تحریرهای دوگانه کتاب، آشفتگی‌هایی در تعداد ابواب، مجالس و شماره آن‌ها نیز به چشم می‌خورد. سبب‌ساز این امر، سهو و لغزشی است که نخست، مؤلف در نسخه خویش مرتکب آن گردیده است. او در این نسخه، ترتیب درست و شماره مجالس کتاب را سهواً رعایت نکرده است. همین مسأله باعث اشتباه کاتبان بعدی نیز شده است. این لغزش به گونه‌ای مؤثر افتاده که حتی بین کاتبان، در تعداد باب‌های کتاب نیز اختلاف پدید آمده است. برخی، تعداد باب‌های جلد اول را چهار و تعدادی دیگر، پنج باب ذکر نموده‌اند. در تعداد مجالس و شماره آن‌ها هم، همین تفاوت‌ها به چشم می‌خورد. صورت صحیح تعداد باب‌ها و مجالس کتاب و عنوان هر یک، همان چیزی است که پس از صرف وقت فراوان و مقابله‌های متعدد، به دست آمده است و نگارنده در آغاز این مقاله متذکر آن شده است.

نتیجه

حوزه ادبی اصفهان، که مزیّن به اعتقادات مذهبی و باورهای دینی است، همواره محلی مناسب جهت پرورش و شکوفایی استعدادهای نهفته ادبی، عرفانی و دینی به شمار می‌آمده است. یکی از نمونه‌های عینی این امر، آفرینش کتابی، موسوم به "لسان‌الذاکرین" در این شهر و به همت و حمایت بزرگان آن می‌باشد. کتابی که به تصریح مؤلف آن، مقصود از تألیف آن بوده است «که جلالت شأن حضرت سیدالشهدا را بر آنانی که دیده بر رخسار شواهد حقایق نگشوده‌اند، روشن سازد، تا در تقدیم مراسم تعزیت‌داری به جان و مال کوشیده، در روز جزا به فیض شفاعت رسول خدا فایض گردیده از احوال قیامت نجات یابند» (نسخه گ: ۱۹).

به منظور محقق ساختن این هدف متعالی، گروهی متشکل از چند نفر از بزرگان اصفهان و ولایات آن، عزم خویش را جزم می‌نمایند تا با به کارگیری تمام سرمایه مادی و معنوی خویش در جهت تمهید مقدمات حصول این امر تلاش نمایند. در صدر این گروه، محمدهادی بن ابوالحسن شریف نایینی متخلص به هادی و معروف به راثی نایینی جای داشته است. وی چنان‌که از شرح احوال و آثارش برمی‌آید از علما، عرفا، شعرا و مرثیه‌سرایان روزگار قاجار بوده است. عنایت الهی گشودن باب طریقت و عرفان و در پی آن با القای حُبّ آل علی بر دل او، انگیزه نگارش کتاب لسان‌الذاکرین را در باطن مؤلف پدیدار می‌سازد و سبب می‌گردد تا او مهارت و توانایی خویش را در نویسندگی و شاعری در خدمت این امر قرار دهد.

کتاب لسان‌الذاکرین مجموعه‌ای از مرثیه‌های سوزناک در عزای خاندان پیامبر اکرم است. این کتاب که به صورت جُنْگی پُر حُجْم ترتیب یافته از سروده‌های مؤلف (راثی نایینی) نیز برخوردار است. شیوه ادبی دوره قاجار، گرایش به ادبیات کهن و اثرپذیری از متون معروف عرفانی، نظیر آثار مولانا و عطار و پیروی از سبک سخن بزرگان ادبیات

فارسی در آن مشهود است. اعتبار و ارزش نثر راثری نایینی با توجه به قرائن و شواهدی که در این کتاب می‌بینیم از نظم او بیش تر است و در مجموع، لسان‌الذکرین را به مجموعه‌ای شیرین اما سوزناک مبدل کرده است.

نیت ابتدایی مؤلف در نگارش لسان‌الذکرین، تألیف یک جلد کتاب درباره پنج تن آل عبا بوده است. با آماده شدن این مجلد از کتاب و آشکار گردیدن اعجاز بیان و توانایی صاحب اثر در امر نویسندگی، توصیه و تشویق‌ها برای دنبال نمودن کار، آغاز می‌شود.

منابع

۱. افسری کرمانی، عبدالرضا. (۱۳۷۱). نگرشی به مرثیه‌سرایی در ایران. تهران: موسسه اطلاعات.
۲. الامین، حسن. (۱۹۸۶م). اعیان‌الشیعه. بیروت: دارالتعارف المطبوعات.
۳. تهرانی، شیخ آقازرگ. (بی تا). الذریعه الی تصانیف‌الشیعه. قم: موسسه اسماعیلیان.
۴. _____ . (۱۴۰۴ه.ق). طبقات اعلام‌الشیعه. مشهد: دارالمرتضی للنشر.
۵. حرزالدین، شیخ محمد. (۱۴۰۵ه.ق). معارف‌الرجال فی تراجم العلماء و الادباء. قم: منشورات مکتبه آیه‌العظمی‌المرعشی نجفی.
۶. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه. ج ۲. تهران: سازمان انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۷. دیوان بیگی شیرازی، سیداحمد. (۱۳۶۴). حدیقه‌الشعرا. به تصحیح عبدالحسین نوایی. تهران: زرین.
۸. قاجار، محمود میرزا. (۱۳۶۴). سفینه‌المحمود. به تصحیح عبدالرسول خیام‌پور. تبریز: بی تا.
۹. قاجار، هلاکو. (۱۳۴۴). مصطبه خراب. به تصحیح عبدالرسول خیام‌پور. تبریز: بی تا.
۱۰. مدرس تبریزی، محمدعلی. (۱۳۴۰). ریحانة‌الادب. تبریز: شفق.
۱۱. موسوی خوانساری اصفهانی، میرزا محمدباقر. (بی تا). روضة‌الجنات فی احوال العلماء و السادات. تهران: مکتبه اسماعیلیان.
۱۲. مهدوی، سید مصلیح‌الدین. (۱۳۴۸). تذکرة‌القبور. اصفهان: کتابفروشی ثقفی اصفهانی.
۱۳. نایینی، محمدهادی. (بی تا). لسان‌الذاکرین. نسخه خطی، ش ۵۴۸. کتابخانه مسجد گوهر شاد.
۱۴. _____ . (بی تا). لسان‌الذاکرین. نسخه خطی. کتابخانه آستان قدس رضوی.
۱۵. _____ . (۱۲۸۷ه.ق). لسان‌الذاکرین. چاپ سنگی. بمبئی: بی تا.
۱۶. _____ . (۱۲۹۶ه.ق). لسان‌الذاکرین. چاپ سنگی. تهران: بی تا.



Islamic Azad University
Shahrekord Branch
Deputy of Research

**The Journal of Literary Criticism
and Stylistics Research (JLCSR)**

Vol.1, No.3

APRIL 2011

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)

License Holder: Islamic Azad University, Shahrekord Branch

Director: Dr. Mohammad Hakimazar

Editor-in-Chief: Dr. Jahangir Fekri Ershad

Managing Director: Dr. Asghar Rezapoorian

Editorial Board:



Dr. Mohammad Ali Atashsowda	Assistant Professor
Dr. Mohammad Reza Akrami	Assistant Professor
Dr. Mohammad Hakimazar	Assistant Professor
Dr. Asghar Rezapoorian	Assistant Professor
Dr. Mas'oud Foroozande	Assistant Professor
Dr. Jahangir Fekri Ershad	Professor
Dr. Ali Mohammadi Asiabadi.....	Assistant Professor

The Journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.

The authors are responsible for the published materials.

Persian Editor: Dr. Mohammad Hakimazar

English Editor and Translator: Amir Sabzevar

Islamic Azad University, Shahrekord Branch Publications

Assistants & Coordinators: Narges Karimian

Cover Designer: Karim Monzavi

Copy Preparation: Mohammad Ghasemi, Hajar Hasanzadeh Soureshjani

Lithography: Soroush Shahrekord 3345409

Under Permission No. 87.175223 Dated Augst 2009 Issued by Islamic Azad University, Central Office, 56th Commission on certifying & Evaluating scientific journals.

This Journal will recieve scientific rating from the certifying & Evaluating Commission of Islamic Azad University in the near future. After receiving the scientific rating, it is obvious that all the articles printed in the back issues will be subject to the proposed benefits.

Address: The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR), Literature & Humanities Faculty, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, p.o box: 166, Shahrekord, Iran.

Tel: (0381) 3361039

Website: www.iaushk.ac.ir

Mobile Phone: 09136057310

E.mail: naghdosabk@gmail.com

Index

Structural Investigation of Stories and Maxims in Gulistan of Sa'adi	5
Dr. Hossein Haji Aliloo	
Research on Allusions in Historical Part of Shahname	6
Dr. Hadi Khadivar, Molook Shafiee Aghdam	
Investigation of Pseudonym in Ebtehaj's Ghazels	7
Dr. Mortaza Rashidi Ashjerdi	
Comparison of Rhythm in the Ghazels of Sanaei and Khaghani	8
Ramin Sadeghinezhad	
A Review on the Concept of Perseverance in the Soomerian Literature with an Approach to Gilgamesh and Enlil Epics	9
Dr. Hossein Kiani	
Study on Differences in the Elements of Story in Persian and Arabic Version of "Kelile and Demne"	10
Farnaz Naghizadeh, Tayyebe Amirian	
Psychological Criticism of Bozorg Alavi's "The Lead Soldier"	11
Dr. Leyla Hashemian, Rahele Kamali	
A Stylistic Investigation of Lesan_ol_Zakerin and a Review of Rasi Na'eeni	12
Amirhossein Hemmati	

Structural Investigation of Stories and Maxims in Gulistan of Sa'adi

Dr. Hossein Haji Aliloo¹

This article aims at investigating the structure and plot of stories in Gulistan of Sa'adi. In addition, the manner in which Sa'adi has made use of structure and form to develop stories is scrutinized. In the first place, the concepts of structure and plot are explained and then the stories are analyzed from two standpoints. First, the plot which consists of introduction, conflict, predicament, climax and conclusion are examined and then the structure and form of stories are analyzed.

Key words: Sa'adi, Gulistan, Story, Maxim, Structure, Plot.

1. Assistant professor, Payame Noor University, Maraghe

Research on Allusions in Historical Part of Shahname

Dr. Hadi Khadivar,¹ Molook Shafiee Aghdam²

Shahname is regarded as one of the literary masterpieces in the world with regard to its rich content on the one hand & its importance in the Persian language on the other. It is also the oldest work that has been reached to us thoroughly & has had a great impact on Persian literature.

In this unique work Firdausi has used the power of imagination to express his thoughts and opinions. Also various kinds of imagination have an artistic reflection in his work. In addition, he has used irony as the most natural and powerful way to express meanings in comparison with other forms of imagination. This article aims at collecting the ironies along with examples in the historical part of Shahname.

The results show that most of the collected ironies in the historical part are verbal ironies and allusions which are used in contemporary works and some of them which can be applied in other poetical and heroic works are just specific to Shahname.

Key words: Allusion, Firdausi, Shahname, Imagination Forms.

1. Assistant professor, Islamic Azad University, Hamedan Branch

2. M.A in Persian language and literature

Investigation of Pseudonym in Ebtehaj's Ghazels

Dr. Mortaza Rashidi Ashjerdi¹

The critique and review of poetic practices can pave the way to understand and introduce the personal and general styles of poets. These practices are transferred from one period to another and have always been one of the primary elements of the art of writing poetry and literature. These practices especially in the realm of rhetoric, stylistics and literary criticism are rather significant.

Pseudonym is one of these practices which has drawn the attention of many poets to itself in different periods and has been the birthplace of new artistry and emergence of poetic tricks. This article discusses some of the stylistic properties of Amir Hushang Ebtehaj in the realm of contemporary ghazel. It analyzes his pseudonym "saye" (i.e. shadow) as well. The way he uses this pseudonym in ghazels and poetical aesthetics that Ebtehaj created using this wonderful pseudonym have made his style unique.

Key words: Ebtehaj, Saye, Pseudonym, Ghazel, Stylistics, Literary Criticism, Contemporary Poetry.

1. Assistant professor, Islamic Azad University, Najafabad Branch

Comparison of Rhythm in the Ghazels of Sanaei and Khaghani

Ramin Sadeghinezhad¹

Musaffa believes that the longest and the most complex rhythms appear in the poems by Sanaei, and those who have an experience of these rhythms in Sanaei's poem will not be taken aback by the rhythms of Khaghani. Since Khaghani believes only in Sanaei among his contemporaries, is it possible to show Sanaei's effect on Khaghani in the area of rhythmic music by comparing the rhythms between these two poets? This paper is an attempt to clarify this important point.

Key words: Poem Music, Rhythmic Music, Ghazel, Rhythm, Repetition

1. Islamic Azad University, Abhar Branch. Lecturer

A Review on the Concept of Perseverance in the Soomerian Literature with an Approach to Gilgamesh and Enlil Epics
Dr. Hossein Kiani¹

Ever since the human has become aware of the differences in his own kinds, he has turned to battles so as to make up for his deficiencies, while the ones attacked have engaged in self-defense and perseverance. Therefore, perseverance roots back to the primitive years of the human life on this planet. Mythology, as one of the ancient sub-branches of the literature, entails the idea of perseverance. Besides, you can find the rudimentary symbols of perseverance in the mythology and epic part of the literature.

As a result, myths and epics are representative symbols of the Perseverance Literature; even when they are introduced using the figurative language, they speak of the realities that people have been involved in. Therefore, being aware of the Myths familiarizes us with parts of the Perseverance History, that is to say the history of the mankind's perseverance and withstanding against the nature and the intrusive forces. This article aims at reviewing and analyzing the Perseverance Literature in the most important Sumerian myths, opening with a short introduction on the history of the human life and perseverance models in the primitive eras. The findings of this study show that Sumerian's literature and poetry call for their reader's attention and concentration trying to guide him as well as providing him with enough knowledge and encouraging him to change the current circumstances.

Key words: Perseverance Literature, Ancient Literature, Epic, Soomer, Review.

1. Assistant Professor, Shiraz University.

Study on Differences in the Elements of Story in Persian and Arabic Version of "Kelile and Demne"

Farnaz Naghizadeh,¹ Tayyeb Amirian²

"Kelile and Demne" is one of the most important treasures in Persian literature which is researched considerably by researchers from time immemorial. Since this book has been translated in different periods there were some translators who have changed this book according to their own taste. One of the most well-known translators of it is Abolma'ali Nasrollah Monshi. There are some differences in elements of story such as characterization, tone, and plot between Ibn_e_Moghafa's translation and Nasrollah Monshi's. This study attempts to show how Nasrollah Monshi has elaborately applied such elements in his translation.

Key words: Kelile and Demne, Elements of Story, Characterization, Plot

1 Islamic Azad University, Islamabad Gharb Branch. Lecturer

2 M.A in Arab Language and Literature

Psychological Criticism of Bozorg Alavi's "The Lead Soldier"

Dr. Leyla Hashemian¹, Rahele Kamali²

One of the approaches in modern literary criticism is psychological criticism. We can perform psychoanalysis on fictional characters in the same way as we do on real human beings, which help to obtain a better understanding of the work as well as to improve the status of literature. After providing an introduction regarding the relationship between literature and psychology, this paper will analyze Alavi's "The lead soldier" (Sarbaz_e_Sorbi) from a psychological point of view. "The lead soldier" is one of the stories in his collection "The suitcase" (Chamedan) which was written according to Freudian ideas and theories.

Key words: Psychological Criticism, Bozorg Alavi, Sigmund Freud, The Lead Soldier (Sarbaz_e_Sorbi).

1. Assistant professor, Bozalisina Hamedan University

2 M.A in Persian Language and literature.

A Stylistic Investigation of Lesan_ol_Zakerin and a Review of Rasi Na'eeni

Amirhossein Hemmati¹

Isfahan, this artistic land, from early years had been a place for great scientists and famous literati. □ Rasi na'eeni is one of these poets and literati who had been in literary school of Isfahan and in this city, has created one of the attractive, eye_catching works of the sheite's literature.

His most important work is a book named Lesan_ol_Zakerin. The book that is the eloquent mouthpiece of all Persian_speaking people. In fact, it is the language of all Persian_speaking poets that describe virtues and difficulties of our virtuous Imams. The purpose of this article is to briefly introduce this poet/writer and his important work.

Key words: Isfahan, Akhbar Books, Rasi Na'eeni, Lesan_ol_Zakerin.

1. Islamic Azad university, Shahrekord Branch. Lecturer