

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### مشاوران علمی

دکتر محمدعلی آتش‌سودا

دکتر قربان‌علی ابراهیمی

دکتر محمدرضا اکرمی

دکتر حسن بساک

دکتر محمد حکیم‌آذر

دکتر حسین خسروی

دکتر عبدالحسین خواجه‌علی

دکتر اصغر رضاپوریان

دکتر سعید شفیعیون

دکتر جهانگیر فکری ارشاد

دکتر حسین کیانی

دکتر علی محمدی آسیابادی

دکتر مظاهر نیک‌خواه

■ "فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی" در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی کشور به نشانی SID.IR نمایه شده است و در سایت MAGIRAN.IR قابل دسترسی است.



واحد پژوهش و فناوری

معاونت پژوهش و فناوری

## فصلنامه

# پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

علمی - پژوهشی

سال اول - شماره چهارم

تابستان ۱۳۹۰



## فصلنامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

صاحب‌امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

مدیرمسئول: دکتر محمد حکیم‌آذر

سردبیر: دکتر جهانگیر فکری ارشاد

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 فکری ارشاد ..... استاد دانشگاه اصفهان  
دکتر علی محمدی آسیابادی ..... دانشیار 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 سبزواری

انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

طراحی جلد: کریم منزوی

هماهنگی: نرگس کریمیان

پردازش رایانه‌ای متن: هاجر حسن‌زاده سورشجانی

لیتوگرافی: سروش شهرکرد ۳۳۴۵۴۰۹

به استناد نامه شماره ۸۷/۳۱۴۴۸۹ به تاریخ ۹۰/۸/۲۹ معاونت پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و یکمین و هشتاد و دومین جلسه کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانشگاه آزاد اسلامی مورخ ۱۳۹۰/۶/۱۴ این فصلنامه شایسته دریافت درجه علمی پژوهشی گردید.

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](http://www.iaushk.ac.ir)

تلفن: ۰۳۸۱-۳۳۶۱۰۳۹

E.mail: [naghdosabk@gmail.com](mailto: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. رسم‌الخط 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 شهر) 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. گویمه نقل قول قبل از پرانتز بسته شده و آنگاه درون پرانتز اطلاعات مربوط به منبع مورد نظر بدین‌شکل درج شود:  
(نام‌آشهر 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 بیست‌و‌چهارسطری (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»  
تلفن ۰۳۹۱۰۳۶۱۰۳۸۱ (۰۳۸۱)  
همراه: ۰۹۱۳۶۰۵۷۳۱۰

## فهرست

- ریخت‌شناسی گنبد سرخ در "هفت‌پیکر" نظامی گنجوی..... ۹  
دکتر اسماعیل آذر، سیده معصومه پورسید
- نقد کتاب "حسنی نگو یه دسته گل" اثر منوچهر احترامی..... ۳۱  
دکتر حسین خسروی، سمیرا رئیسی
- نقدی بر ساختار صفت نسبی در زبان فارسی..... ۵۳  
دکتر محمدجواد شریعت
- بررسی عناصر داستانی "زال و رودابه"..... ۶۹  
دکتر اسماعیل صادقی
- سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی..... ۹۳  
دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده
- تحلیل ساختاری مثنوی "جام جم" اوحدی مراغه‌ای..... ۱۴۱  
دکتر برات محمدی، سودابه ساعی
- لفظ و معنا در شعر فارسی..... ۱۷۳  
دکتر مریم محمودی
- جلوه‌های عشق در اشعار نزار قبانی..... ۱۸۷  
دکتر سید فضل‌الله میرقادری، مهناز دهقان





## ریخت‌شناسی گنبد سرخ در "هفت پیکر" نظامی گنجوی

دکتر اسماعیل آذر،<sup>۱</sup> سیده معصومه پورسید<sup>۲</sup>

### چکیده

هفت پیکر نظامی از جمله داستان‌های شگفت‌انگیز و پُرماجرا است. موضوع آن سرگذشت زندگی بهرام گور، از زمان تولد تا پادشاهی و مرگ اوست. در مقاله حاضر، ابتدا قصه چهارم منظومه هفت پیکر (قصه گنبد سرخ) و سازه‌های قصه‌ای آن براساس الگوی ولادیمیر پراپ مانند وضعیت آغازین قهرمان، شرارت و فریب‌کاری مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته آن‌گاه، از نظر فرم و عناصر داستانی شامل بی‌رنگ، زاویه دید، صحنه‌پردازی، زمان و مکان بررسی خواهد شد. نگارندگان برآنند که ضمن نمایاندن ساختار قصه‌ای از طریق تجزیه آن به اجزای کوچک‌تر، تفکیک قهرمانان، کارکردها و کنش‌ها، شخصیت‌ها، سیالی و تحرک داستان، نشان دهند که داستان گنبد سرخ از پرتحرک‌ترین و نمایشی‌ترین داستان‌های این مجموعه است و با حدود پانزده درصد تجمع کنش‌ها در رده دوم داستان‌های هفت پیکر قرار می‌گیرد. این داستان تا حدود زیادی ویژگی‌های قصه‌های عامیانه را داراست.

کلیدواژه‌ها: گنبد سرخ، ریخت‌شناسی، فرم، ساختار، پراپ.

---

۱. دانشیار واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی.

۲. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی.

## مقدمه

هفت‌گنبد یا بهرام‌نامه چهارمین مثنوی از خمسه نظامی است که شاعر آن را به اشارت شاه کربارسلان حاکم مراغه که در زمان خود به داد و دهش و جنگ‌جویی در بین فرمانروایان معروف بود به‌نظم درآورد. نظامی آن را "اشارتی پنهانی از سرایده سلیمانی" و "گوهری تراشیده شده از خرده‌ها و ذرات باقی‌مانده از شاهنامه فردوسی" می‌داند و مدعی است که سخنان ناتمام فردوسی را در این داستان تمام کرده است.

موضوع هفت‌گنبد سرگذشت بهرام‌گور، فرزند یزدگرد و سفر او از تاریکی به روشنایی است. این قصه روایت هفت‌گنبد با هفت‌اختر و هفت‌رنگ است. حوادث داستان‌ها در هر گنبد شکل می‌گیرد. این روایت‌ها که به‌صورت داستان در داستان هستند و برمبنای داستان‌های هزار و یک‌شب شکل گرفته‌اند حاوی نکاتی تمثیلی - عرفانی هستند.

هفت‌پیکر در رده داستان‌های عامیانه (FolkTale) و اسطوره‌ای قرار می‌گیرد. این مقاله در پی آن است تا نشان دهد که چرا افسانه گنبد سرخ مانند داستان‌های هزار و یک‌شب از جمله داستان‌های عامیانه و تصویری‌ترین قصه در میان قصه‌های هفت‌پیکر است. اکنون برای تفکیک متن به اجزای ریزتر و دستیابی به الگوی داستانی و آشنایی با محتوا و جزئیات، خلاصه داستان گنبد سرخ را از مجموعه هفت‌گنبد می‌آوریم.

## خلاصه داستان گنبد سرخ

ماجرای "گنبد سرخ" داستان دختر پادشاه سرزمین روس است. زیبارویی که از هر دانشی چیزی آموخته است و از هر فنی چیزی می‌داند. در جادوگری و نیرنگ و افسون سرآمد عالم است و اسرار و احوال ستارگان را می‌داند. خواستگاران زیادی دارد و چون دست‌خواهندگان را دراز می‌بیند از پدر می‌خواهد تا برایش در کوه حصار بسازد تا بتواند در آن‌جا تا زمان ازدواج زندگی کند. پدر می‌پذیرد و قلعه‌ای می‌سازد. دختر وقتی

در آن قلعه قرار می‌گیرد طلسمی از آهن و سنگ می‌سازد که هرکس به آن نزدیک می‌شود از زخم تیغ طلسم به دو نیم می‌گردد. در قلعه هم پنهان است. آن پری پیکر قلم بر می‌دارد و چهار شرط زناشویی را می‌نویسد و تصویر خود را بر آن می‌کشد و آن را به نگهبان می‌دهد تا به شهر ببرد و بر دروازه شهر آویزان کند و نگهبان نیز چنین می‌کند.

«ش‌رط اوّل درین زناشویی      نیکنامی شده‌ست و نیکویی  
دومین شرط آن‌که از سر رای      گردد این راه را طلسم گشای  
سومین شرط آن‌که از پیوند      چون گشاید طلسم‌ها را بند  
چهارمین شرط اگر به‌جای آرد      ره سوی شهر زیر پای آرد»  
(نظامی، ۱۳۸۴: ۲۰۰)

روزی شاهزاده‌ای که برای شکار از کنار شهر می‌گذرد آن نامه و تصویر را می‌بیند و شیفته آن زیبارو می‌شود. دلش آشفته می‌گردد ولی رازش را به کسی نمی‌گوید. به دنبال راه چاره می‌رود تا این‌که از وجود خردمندی آگاه می‌گردد، رازش را با او در میان می‌گذارد و آن خردمند همه اسرار پنهانی را به او می‌گوید و کار بر جوان آسان می‌شود. جوان به نشانه دادخواهی خون جوانان، جامه سرخ می‌پوشد و به قصر می‌رسد. طلسم را می‌گشاید و در قصر را پیدا می‌کند. دختر وعده می‌دهد که اگر به چند پرسش پاسخ دهد همسر او خواهد شد. جوان به شهر بر می‌گردد و مردم شهر به جشن و پایکوبی می‌پردازند. روز بعد پادشاه به رسم شاهانه مجلسی مهیا می‌کند و بزرگان و نامداران را جمع می‌کند و شاهزاده را فرامی‌خواند. بعد از این‌که خوردنی‌ها خورده می‌شود دختر پادشاه کردارهایی را این‌گونه انجام می‌دهد:

۱. دو گوشواره‌اش را می‌دهد و جوان آن را وزن می‌کند و سه گوهر دیگر بر روی آن می‌گذارد و به خازن می‌دهد.

۲. دختر پیاله‌ای شیر را به جوان می‌رساند و جوان شکر در آن ریخته به دختر

برمی‌گرداند.

۳. دختر انگشترش را به جوان می‌دهد. او آن را در دستش می‌کند و مرواریدی به دختر می‌دهد.

۴. دختر گردنبندش را باز می‌کند و هر یک را در یک رشته می‌کشد و به جوان می‌دهد. جوان مهره‌ای از رقرنگ را بر سر مروارید می‌گذارد و به دختر می‌دهد. دختر چون آن را می‌بیند، می‌خندد. آن مهره را می‌گیرد و به دست می‌بندد و مروارید را در گوش می‌کند و به پدر می‌گوید که برخیز و کار عروسی را بسازد که من اینک به بخت خویش می‌نازم. پدر که از کار او متعجب می‌شود و از او می‌خواهد حکایت را برایش بازگو نماید. دختر حکمت آن مروارید و لعل و انگشتر را به پدر می‌گوید و شاه بساط مراسم ازدواج آن دو را فراهم می‌کند.

## بحث و بررسی

### الف) نقد ریخت‌شناسی

تحقیق حاصل بر مبنای نقد مورفولوژی<sup>(۱)</sup> یا ریخت‌شناسی براساس الگوی پراپ است. «ولادیمیر یاکف لویچ پراپ در ۱۸۹۵م. در سن پترزبورگ به دنیا آمد. وی تباری آلمانی داشت. او حاصل سال‌ها تحقیق و مطالعه خویش را در نخستین کتابش، ریخت‌شناسی قصه‌های پریان در ۱۹۲۸م. منتشر کرد. این اثر ارزشمند تا سی سال بعد که به انگلیسی ترجمه شد، ناشناخته بود. ترجمه کتاب در محافل ادبی و در میان فولکورشناسان اروپایی با استقبال کم‌نظیری روبرو شد. آن را بسیار نقد و تحسین کردند. از میان محققان غربی، لوی استراوس<sup>(۲)</sup> با نقدی که بر کتاب پراپ نوشت نام وی را پرآوازه کرد» (خدیش، ۱۳۸۷: ۵۱-۵۰). «پراپ دسته‌بندی آثار فولکوریک را براساس قواعد صوری آنها انجام داد و از این‌رو کارش را ریخت‌شناسی می‌نامید و این اصطلاح

ریخت‌شناسی گنبدسرخ در "هفت‌پیکر" • دکتر اسماعیل آذر، سیده‌معصومه پورسید • صص ۳۰-۹ □ ۱۳

را به معنای توصیف حکایت‌ها براساس واحدهای تشکیل‌دهنده آن‌ها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت به کار برد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

«به نظر پروپ، ساختار داستان مشتمل است بر عدّه معینی از واحدهای کوچک روایی که دیگر کوچک‌تر از آن ممکن نیست و پراب به آن‌ها Function می‌گوید. مطالعه ساختاری قصه باید بر مبنای همین نقش‌های ویژه باشد. باید دریافت که در یک قصه از چند نقش ویژه استفاده شده است. به نقش ویژه، سازه هم می‌گویند که علی‌رغم تنوع خیلی زیاد قصه‌ها، بسیار محدودند چنان‌که پروپ در صد قصه فقط سی و یک نقش ویژه یافت» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۶-۱۹۷) و هرکدام از این نقش‌ها را با علایم قراردادی خاص نشان داد.

#### ب) ریخت‌شناسی قصّه

سازه‌های قصّه‌ای "گنبدسرخ" براساس ریخت‌شناسی قصّه پریان<sup>(۳)</sup> و ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی (رک. خدیش، ۱۳۸۷: ۱۰۷) قابل انطباق است. قصّه گنبد سرخ در این تحقیق مانند شیوه کار ولادیمیر پراب تجزیه گردید. روش کار پراب بدین‌گونه بود که صد قصّه از افسانه‌های روسی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داد و به این نتیجه رسید که افراد و شخصیت‌های قصّه‌ها متفاوتند ولی کنش و کارکردهای آن‌ها محدود و مشخص است. "پراب" با تجزیه و تحلیل کارکردها و شخصیت‌های قصه به چهار اصل کلی درباره قصه‌ها دست یافت: ۱. کارکردها، سازه‌های بنیادی عناصر ثابت و تغییرناپذیر قصه‌اند جدا از این‌که چه کسی و چگونه آن‌ها را انجام می‌دهد، ۲. تعداد کارکردها در قصه‌های پریان محدود است، ۳. توالی این عناصر و کارکردها همیشه یکسان و یکنواخت است، ۴. همه قصه‌های پریان از جنبه ریخت و ساختار متعلق به یک تیپ هستند. به این ترتیب و بر مبنای این اصل آخر، تمام قصّه‌های پریان با یک وضعیت آغازین شروع و با وضعیت

پایانی خاتمه می‌یابند و سی و یک کارکرد به صورت متناوب در قصه‌ها تکرار می‌شوند.

### ب - ۱) سی و یک کارکرد پراپ

ب - ۱ - ۱) وضعیت آغازین: که می‌تواند رفع نیازی یا مشکلی باشد.

ب - ۱ - ۲) غیبت: یکی از شخصیت‌های قصه غیبت می‌کند (جوان از شهر بیرون می‌رود تا قصر شاهزاده را پیدا کند).

ب - ۱ - ۳) نهی: قهرمان قصه از کاری نهی می‌شود (این کار را انجام ندهد، رازی را نگوید، از جایی بیرون نرود).

ب - ۱ - ۴) نقض نهی: انجام دادن همان کاری که قهرمان یا شخصیتی از آن نهی شده بود.

ب - ۱ - ۵) خبرگیری شریر: شریر به جست و جوی اخبار می‌پردازد.

ب - ۱ - ۶) کسب خبر: شریر اطلاعات لازم را به دست می‌آورد.

ب - ۱ - ۷) فریبکاری: شریر می‌کوشد تا قربانیش را فریب دهد.

ب - ۱ - ۸) شرارت: شریر به قهرمان یا فرد مورد نظرش صدمه می‌زند و به هدف خود می‌رسد.

ب - ۱ - ۹) میانجی‌گری: میانجی‌گر همان یاری‌گر است که به قهرمان کمک می‌رساند (در این داستان، فیلسوف).

ب - ۱ - ۱۰) مقابله اولیه: قهرمان به جستجو برای رفع شرارت می‌رود و یا برای رفع مشکل اقدام می‌نماید.

ب - ۱ - ۱۱) عزیمت: عزیمت قهرمان جستجوگر، که هدف او فقط جستجو است یا عزیمت قهرمان قربانی که در مقابل حوادث و رویدادهای مختلف قرار می‌گیرد.

ب - ۱ - ۱۲) اولین کارکرد بخشنده: قهرمان از او عامل جادویی را دریافت می‌کند.

ریخت‌شناسی گنبدسرخ در "هفت‌پیکر" • دکتر اسماعیل آذر، سیده‌معصومه پورسید • صص ۳۰-۹ □ ۱۵

ب - ۱ - ۱۳) واکنش قهرمان: اولین اقدام او است یا کاری را انجام می‌دهد یا به کسی کمک می‌کند یا نقشه‌ای را طرح می‌کند (واکنش شاهزاده برای از بین بردن طلسم قصر شاهزاده‌خانم، رفتن به نزد یاریگر است که فیلسوفی بود تا علوم سحر و جادو را به او بیاموزد).

ب - ۱ - ۱۴) دریافت عامل جادویی: (آموختن علوم سحر و جادو از فیلسوف).

ب - ۱ - ۱۵) انتقال مکانی: قهرمان به سرزمین یا شهر دیگری می‌رود.

ب - ۱ - ۱۶) مبارزه: قهرمان به رقابت و مبارزه می‌پردازد. این مبارزه می‌تواند به صورت گفتگو هم باشد (گفتگوی شاهزاده‌خانم با جوان).

ب - ۱ - ۱۷) داغ گذاشتن: قهرمان هنگام کشمکش زخمی می‌شود.

ب - ۱ - ۱۸) پیروزی: قهرمان، شریر را شکست می‌دهد.

ب - ۱ - ۱۹) رفع مشکل: بدبختی و مصیبت یا کمبود آغاز قصه رفع می‌شود.

ب - ۱ - ۲۰) بازگشت: قهرمان پس از دریافت عامل جادویی و رسیدن به هدف به جایگاه یا وضعیت اولیه خود برمی‌گردد. ورود قهرمان به صحنه قصه به همراه عوامل و مراحل طولانی‌تر صورت می‌گیرد اما بازگشت یک‌باره اتفاق می‌افتد.

ب - ۱ - ۲۱) تعقیب: تعقیب‌کننده به دنبال قهرمان می‌رود.

ب - ۱ - ۲۲) نجات: قهرمان از شر تعقیب‌کننده رها می‌شود.

ب - ۱ - ۲۳) ورود به طور ناشناس: قهرمان، ناشناخته به شهر یا سرزمین دیگر می‌رود.

ب - ۱ - ۲۴) ادعاهای بی‌پایه: قهرمان ادعای انجام کاری را می‌کند که توان انجامش را ندارد.

ب - ۱ - ۲۵) کار دشوار: کاری دشوار از قهرمان خواسته می‌شود (شاهزاده‌خانم از

شاهزاده می‌خواهد طلسم در قصر را پیدا کند و پاسخ معماهای او را بدهد).

ب - ۱ - ۲۶) انجام کار دشوار: (قهرمان شروط شاهزاده‌خانم را پشت سر می‌گذارد و به

معماهای او پاسخ می‌دهد).

ب - ۱ - ۲۷) شناخته شدن: قهرمان از روی علامتی، داغی یا از روی چیزی شناخته می‌شود.

ب - ۱ - ۲۸) رسوایی شریر: شریر رسوا می‌شود.

ب - ۱ - ۲۹) تغییر شکل: قهرمان شکل و ظاهر جدیدی پیدا می‌کند.

ب - ۱ - ۳۰) مجازات: شریر به جزای اعمال خود می‌رسد.

ب - ۱ - ۳۱) عروسی: قهرمان با شاهزاده‌خانم یا محبوب خود ازدواج می‌کند و بر تخت پادشاهی می‌نشیند.

در بررسی افسانه گنبد سرخ این توالی کارکردها به صورتی که در بالا آمد الزاماً قابلیت انطباق ندارند، در برخی قصه‌ها دو کارکرد در واقع یک کارکرد محسوب می‌شوند و در برخی داستان‌ها جایجایی کارکردها وجود دارد؛ مثلاً کار دشوار و انجام دادن آن با هم اتفاق می‌افتد یا این‌که مورد "تعقیب" وجود ندارد.

ب - ۲) تجزیه ریخت‌شناختی گنبد سرخ

ب - ۲ - ۱) وضعیت آغازین (a): نیاز: پسر پادشاه عاشق دختر زیباروی شاه می‌شود.

ب - ۲ - ۲) کسب خیر (p): آن‌گه را به صد هزار کلید جستجو می‌کند، از وجود خردمندی خبر می‌یابد.

ب - ۲ - ۳) فریبکاری (l): طلسم دختر پادشاه (شرط).

ب - ۲ - ۴) شرارت (A): گذاشتن چهار نوع شرط و سؤال پرسیدن - کشتن جوانان شیفته خود.

ب - ۲ - ۵) عزیمت (#): جوان به سوی قصر حرکت می‌کند.

ب - ۲ - ۶) واکنش قهرمان مبارزه (E-H): به جستجوی گشودن راز طلسم می‌رود و



ریخت‌شناسی گنبدسرخ در "هفت‌پیکر" • دکتر اسماعیل آذر، سیده‌معصومه پورسید • صص ۳۰-۹ □ ۱۷

همه اسرار پنهانی را از فیلسوف می‌آموزد. پیدا کردن در قصر - گشودن طلسم - پاسخ به سؤالات دختر شاه.

ب - ۲ - ۷) دریافت عامل جادویی (F): آموختن راه شکستن طلسم از فیلسوف.

ب - ۲ - ۸) رفع مشکل - انجام کار دشوار (K-N): قهرمان به همه سؤالات دختر پادشاه پاسخ می‌هد و طلسم را می‌گشاید.

ب - ۲ - ۹) پیروزی (I): قهرمان موفق می‌شود در قصر را پیدا کند و طلسم را بگشاید و مردم جشن می‌گیرند.

ب - ۲ - ۱۰) پیگیری و تعقیب (pr): ۱. قهرمان به دنبال خردمند می‌رود، ۲. قهرمان به قصر پادشاه می‌رود و طلسم را می‌گشاید.

ب - ۲ - ۱۱) کار دشوار - انجام کار دشوار (M-N): ۱. گشودن طلسم قصر، ۲. پاسخ به سؤالات.

ب - ۲ - ۱۲) عروسی (W): قهرمان با دختر پادشاه ازدواج می‌کند.

ب - ۲ - ۱۳) بازگشت (Ξ): قهرمان از قصر به شهر برمی‌گردد.

«پراپ هم‌چنین هفت شخصیت را در قصه‌ها شناسایی کرد: شیر، بخشنده، یاریگر، شاهزاده‌خانم، گسیل‌دارنده، قهرمان و قهرمان دروغین. میان این شخصیت‌ها و کارکردهایشان سه نوع رابطه می‌تواند وجود داشته باشد: ۱. یک شخصیت فقط با یک حوزه‌کنش سروکار دارد. ۲. یک شخصیت در چند حوزه‌کنش شرکت می‌کند. ۳. یک حوزه‌کنش میان چند شخصیت مختلف تقسیم می‌شود» (خدیش، ۱۳۸۷: ۵۳). این شخصیت‌ها براساس الگوی ذکر شده در قصه گنبد سرخ به نحوی قرار گرفته‌اند که می‌توان آن را در جدول ذیل نشان داد.

### هفت شخصیت گنبد سرخ

کارکردها	طبق داستان	شربیر
a.φ.#. E.F.K.N.I.pr. M.W.Ξ	پسر پادشاه	قهرمان
F.A.W	دختر پادشاه	شربیر
F.K	فیلسوف خردمند	یاریگر
A.W.λ	دختر پادشاه	شاهزاده خانم

هر کدام از شخصیت‌ها صفاتی دارند که در این داستان بدین صورت است:

قهرمان: زیبا، زیرک، زورمند، خوب، دلیر، شکارچی  
 (شاهدخت) شاهزاده خانم: زیبارو، سروقد، ماهرخ، دلفریب، جادوبند، آگاه به هر فن و هنر، دانش آموخته، سرآمد جادوگری در عالم، بانوی حصار، آگاه به اسرار روحانی و احوال و آثار ستارگان، نقاش.

یاری‌گر: خردمند و فیلسوف و آگاه به اسرار پنهانی عالم.

یاری‌گر: پدر قهرمان، پادشاه سرزمین.

### پ) فرم داستان گنبد سرخ

در قصه گنبد سرخ این ویژگی‌ها به عنوان برجسته‌ترین نقاط قوت و ضعف از منظر فرم و عناصر داستانی مشاهده می‌شوند:

#### پ - ۱) خرق عادت

خرق در لغت به معنای خلاف عادت آمده است. مثل معجزات انبیاء و کرامات اولیاء که با تجربیات عینی و مشاهده حسی مطابقت ندارد (رک. معین، ۱۳۷۱، ج ۲: ذیل قصه). خرق عادت در داستان روز سه‌شنبه، گنبد چهارم، اشراف و آگاهی دختر پادشاه از اسرار طلسم

و در جادوگری است که گاه به عنوان اهرمی در دست قهرمان و گاه در دست شریر برای شکست دادن رقیب و یا رسیدن به هدف، مورد استفاده قرار می‌گیرد.

### پ - ۲) پی‌رنگ ضعیف

داستان بر حوادث نامعقول خَلق‌الساعه بنا شده است. پُر از خیال‌پردازی و حوادث خیالی و وهمی و جادوگری است. با توجه به این موارد جایی که خرق عاداتی اتفاق می‌افتد رابطه علّت و معلولی وجود ندارد. بنابراین قصّه پی‌رنگی سیّال است. در این روایت و روایت‌های مشابه که از امتیاز آمیختن داستان با جادو و افسانه بهره می‌برند هرچند خواننده در فضایی افسانه‌ای قرار می‌گیرد اما باز به دنبال چرایی حوادث می‌گردد. نکته جالب این‌که، این شگفت‌زدگی هم او را سرگرم می‌کند و هم در اوج بُهت، داستان را برای او باورپذیر و دلنشین می‌نماید.

### پ - ۳) مطلق‌گرایی (خیر و شر)

در روایت‌های سنتی و قصه‌های عامیانه «قهرمان‌های قصّه‌ها یا خوبند یا بد، حد میانی وجود ندارد، قهرمان‌های نه خوب، نه بد در قصّه‌ها غالباً وجود ندارند. معنای قصّه‌ها از برخورد خوبی‌ها با بدی‌ها پدید می‌آید» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۶۲). در این داستان دختر پادشاه در آن‌جا که مغرورانه جوانان را به کام خود دعوت می‌کند شخصیتی بد و جوان که به خونخواهی کشته‌شدگان برمی‌آید و برای رسیدن به معشوقه‌اش تلاش می‌کند شخصیتی خوب است.

دختر پادشاه با پسر نوحاسته، جوان کم‌تجربه با فیلسوف باتجربه، شب با روز، جوان زیرک در مقابل جوانان کشته‌شده، از تقابل‌های دوگانه این قصّه‌اند.

#### پ - ۴) کلی‌گویی و نمونه کلی

«در قصه‌ها به شرح کلیات و احوال اکتفا می‌شود و به جزئیات وضعیت و موقعیت‌ها و وقایع و خصوصیت‌های روحی و خلقی قهرمان‌ها و شخصیت‌های شریک توجه نمی‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۶۵). در این داستان، نظامی به شرح کلیات اکتفا می‌نماید. در چند کلمه دختر را افسونگر، ثروتمند و باهوش و پسر جوان را زیرک و کوشا معرفی می‌نماید و برای مثال از جزئیات قصری که دختر در آن محصور شده چیزی نمی‌گوید.

#### پ - ۵) ایستایی شخصیت‌ها

«شخصیت‌های قصه، "ایستا" هستند و اغلب، خصوصیت روحی و خلقی ثابتی دارند، یعنی به نتایج اعمالشان واکنش نشان نمی‌دهند» (میرصادقی، ۱۳۸۲: ۶۶). دختر پادشاه و جوان جستجوگر که قصه بیش‌تر حول محور آن دو می‌چرخد در آغاز و پایان ماجرا ویژگی اخلاقی ثابتی دارند و هیچ‌گونه تحوّل را نمی‌پذیرند.

#### پ - ۶) زمان و مکان

در قصه‌های هفت پیکر زمان و مکان فرضی و تصویری هستند. گزارنده قصه، در نهایت به اسم شهر یا دهی اشاره نموده است. زمان وقوع حوادث نیز مشخص نیست فقط اشاره به صبح، شام و... شده است به زمان تاریخی آن هم اشاره‌ای نمی‌شود.

#### پ - ۷) همسانی قهرمان‌ها در سخن گفتن

در این قصه تفاوتی در سخن گفتن شاه و کنیز، مردم عادی و غولان و جادوگران، درباریان و کارگران نیست همه به یک سیاق سخن می‌گویند تنها اختلاف آن‌ها طرز رفتار و تند و تیزی و چابکی آن‌هاست.

پ - ۸) نقش سرنوشت

قهرمان این داستان خود را محکوم به تقدیر نمی‌داند. زیرا تلاش برای رسیدن به آرمان در تمام لحظه‌ها صورت می‌گیرد. اگر سرنوشتی محض را می‌پذیرفت دیگر گامی برای رسیدن بر نمی‌داشت.

پ - ۹) شگفت‌آوری

در طول روایت قصه، نظامی سعی در ایجاد شگفتی برای خواننده دارد زیرا این حیرت باعث می‌گردد که مخاطب تا پایان همراه او باشد. این شگفتی موجب می‌گردد تا خواننده تک‌تک صحنه‌ها را لمس کند و سرگرم شود.

پ - ۱۰) اپیزودها

قصه‌های هفت‌افسانه به خودی خود تقریباً کاملند. در هر داستان حوادثی اتفاق می‌افتد، هر قصه قهرمانی جدا دارد که به مکانی سفر می‌کند، به دنبال شاهزاده‌ای می‌رود، حوادث بسیاری را پشت سر می‌گذارد و به خواسته‌اش می‌رسد.

پ - ۱۱) کهنگی

معنا و مضمون قصه نو و امروزی نیست و موضوع آن قدیمی و کهنه و مربوط به روزگاران گذشته است.

پ - ۱۲) لحن

لحن قصه افسانه‌ای است و بر پایه رخدادهای اساطیری شکل می‌گیرد.

### پ - ۱۳) فضا و رنگ

روایت‌گر داستان، فضا و رنگی می‌آفریند که خواننده آن را مستدل و واقعی نمی‌بیند. در فضایی خیال‌انگیز، که گاهی دچار رعب و وحشت می‌شود و گاهی دچار شغف و شادی، گاه غرق در لذت جست‌وجو است و گاه، در عمق دردمندی با قهرمان. مخاطب در قصه دختر پادشاه و جوان، وقتی که شاهزاده در صدد رفع طلسم قصر برمی‌آید و برای پاسخ دادن به سؤالات به قصر پادشاه می‌رود و در برابر دختر شاه قرار می‌گیرد، تصور می‌کند که مانند دیگر حاضرین که درباریان، لشکریان و خادمین هستند در آنجا حضور دارد.

### پ - ۱۴) جدال داستان

جدال بین قهرمان و شریری صورت می‌گیرد که مانع رسیدن قهرمان به خواسته‌هایش است. در واقع جدال بر سر دو نیروی خیر و شر، بد و خوب، سیاه و سفید است.

### پ - ۱۵) زاویه دید

در گنبد سرخ زاویه دید سوم شخص است.

### پ - ۱۶) صحنه‌پردازی در گنبد سرخ

محیط در داستان گنبد سرخ خیالی و وهمی است و با محیط واقع‌گرایانه فاصله زیادی دارد، اما چنان قدرتمندانه، محکم و باظرافت به شرح لحظه‌های حادثه می‌پردازد که خواننده غم‌ها، شادی‌ها، ترس‌ها و دل‌نگرانی‌ها را با تمام وجود احساس می‌کند. نظامی با ایجاد فضا و رنگ یا حال و هوای داستان مخاطب خود را به عمق رویدادها می‌برد.

## پ - ۱۷) گفت و گو

گفت و گو یا دیالوگ در گنبد سرخ جزء پیکره اصلی قصه است.

## ث) تحلیل و بررسی ساختار گنبدسرخ

از آن جایی که قصه‌های هفت‌پیکر از جمله داستان‌های عامیانه محسوب می‌شود، همه ویژگی‌های قصه‌های عامیانه را از نظر ساختاری داراست. پس می‌توان داستان گنبدسرخ را نیز براساس خصوصیات ریخت‌شناسی مورد بررسی قرار داد.

هفت‌گنبد در گروه داستان‌های رئالیسم جادویی قرار می‌گیرد. مکتبی که در آن تاریخ و ادبیات، حقیقت و دروغ، واقعیت و افسانه آن چنان در آن به هم آمیخته‌اند که بازشناختن آن‌ها از هم اغلب ناممکن است. هفت‌گنبد در واقع سمبول‌هایی در قالب موتیف و نشانه راه به دنیای اخلاقیات دارد و می‌خواهد دست انسان سرگردان در دنیایی فریبنده را بگیرد و به عالم تعالی و تکامل ببرد. معنای اشعار نظامی در این منظومه دو جهت دارد یکی بیرونی، دیگری درونی، که با کمک مفهوم الگوی کلامی بزرگ‌تری که کلمات را می‌سازند، شکل می‌گیرد (رک. فرای، ۱۳۷۷: ۹۳).

«تنوع در سرتاسر هفت‌پیکر موج می‌زند» (ذوالفقاری، ۱۳۸۵: ۷۸). این تنوع ناشی از انعطاف‌پذیری تصاویر ابداع‌شده توسط شاعر است که به تصویرپردازی اهتمام دارد. «تنوع قصه‌ها، جنبه‌های سحرآمیز و تخیلی، تنوع مضامین و موضوعات و پیام‌های اخلاقی، همگی، داستان را از یک‌نواختی بیرون آورده است» (همان).

نظامی ضمن نشان دادن خوبی و بدی در این افسانه، جامعه آرمانی و مدینه فاضله<sup>(۴)</sup> شکل گرفته در ذهن خود را به تصویر می‌کشد. شخصیت شاه در گنبد سرخ قابل تأمل است. رنگ گنبد در این افسانه قرمز است و سیاره مرتبط با آن مریخ، مریخ نماد جنگاوری و خصومت است و با ستیز پادشاه با موانع هماهنگی دارد. رنگ قرمز، رنگ

عشق و زندگی است و با وصال شاه و شاهزاده، تناسب می‌یابد. به نشانه قدرت نیز می‌تواند، تداعی‌کننده شهامت جوان در نیل به اهدافش باشد. رنگ سرخ نماد خون‌های جوانانی است که به پای رسیدن به شاهزاده ریخته شده است و می‌تواند نماد طلسمی باشد که این شاهزاده بر در قصر خود نهاده است. می‌دانیم که طلسم با خشونت و تیرگی و قدرت نیروهای اهریمنی همسانی دارد. این قصه تا حدودی از نظر مضمون، تازه‌تر از مضامین دیگر قصه‌ها به نظر می‌رسد. «در قصه‌های پریوار شاهان قصه نمودار ناخودآگاهی یا خاطره و حافظه عالم‌اند. بنابراین دختران شاه که زناشویی می‌کنند، بخشی از حافظه عالم یا ناخودآگاهی کیهان است که به سوی حصه متناظر خود در خودآگاهی می‌شتابد و گنجینه‌هایی که جزء کابین اوست و وی آن‌ها را برای شاهزاده خویش به کار می‌برد، تجارب عالم محسوب می‌شود» (دلشو، ۱۳۶۶: ۱۲۱).

در این قصه نیز شاه نمودار ناخودآگاهی و شاهزاده‌خانم بخشی از حافظه ناخودآگاهی است که گنجینه‌های کابین خود را برای جوان که نماد خودآگاهی است می‌برد. «البته خودآگاهی باید مثبت، فاعل، جسور و بی‌باک و دلاور و نیرومند و توانا باشد و [قهرمان باید] امتحان‌های سختی را که همه برای سنجش شجاعت و تاب و توان اوست، پیروزمندانه از سر بگذراند، تا شایسته زناشویی گردد» (همان: ۱۲۲).

در داستان گنبد سرخ جوان قصه، شجاع و بی‌باک است و بدون توجه به خون‌های جوانانی که جان خود را در این راه از دست دادند، در دل خطر می‌رود. ظاهراً این امر «توجهی برای علل سیاسی حکومت‌ها و اعدام خود به خودی مخالفان و نحوه مبارزه با حکام خودکامه است» (ثروتیان، ۱۳۶۹: ۶۵).

«این بدان معنی است که در قرن ششم نظامی با خود می‌اندیشد، شکستن قلعه خودکامگان تنها یک راه دارد و آن از راه رهبری یک حکیم الهی ممکن است و انقلابی براساس دین الهی چاره این کار است» (همان: ۵۸). این نگرش می‌تواند بیانگر این باور هم



ریخت‌شناسی گنبدسرخ در "هفت‌پیکر" • دکتر اسماعیل آذر، سیده‌معصومه پورسید • صص ۳۰-۹ □ ۲۵

باشد که در همهٔ ادیان به ظهور موعودی که نجات‌دهندهٔ بشر از ستم حاکمان است، معتقدند.

### ج) توصیف به شیوهٔ برجسته‌سازی

توصیف «عبارت است از تمرکز بر روی یک چیز خاص و برجسته کردن آن نسبت به محیط خود. این عادت دیرینهٔ نظامی است که هرگاه نگاهش به شیئی دلخواه می‌افتد، بدون توجه به این که آن شیء در عالم واقع و یا در متن داستان چه اهمیتی در محیط خود دارد و دارای چه ابعادی است، آن را با ابیات متعدد بزرگ جلوه می‌دهد» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۷۸-۷۹). به عنوان مثال: صحنهٔ سؤال و جواب جوان و شاهزاده‌خانم و قصر طلسم‌شدهٔ او را می‌توان نوعی برجسته‌سازی در بطن توصیف دانست.

### چ) پراکنش کنش‌ها

مقدار کارکردهای قهرمانان نشان‌دهندهٔ میزان تحرک یا ایستایی قصه است. هر داستان به لحاظ دارا بودن بیش‌ترین فعل از بیش‌ترین حرکت برخوردار است و هر چقدر قصه‌ای از حرکت زیادتری برخوردار باشد حالت نمایشی و تصویری آن قوی‌تر و رساتر خواهد بود. این ویژگی در قصه‌ها یکسان نیست.

### ح) ساختار رمزی

قصه‌های هفت‌پیکر در نگاه اول جذاب و خواندنی به نظر می‌رسند. با مطالعهٔ در اندیشهٔ نظامی متوجه می‌شویم که در ورای ظاهر مضامین قصه‌های وی ساختاری رمزی نهفته است و از درون‌مایه‌های عرفانی - حکمی - اسطوره‌ای برخوردارند. نظامی هم‌چون دیگر نویسندگان و شعرا با توجه به فضای تاریخی و اجتماعی عصر خود، آراء

خود را با باورها و اساطیر مردم سرزمینش گره می‌زند و این پیوند در آثارش تجلی می‌یابد. به گونه‌ای که می‌توان گفت «همه آثار نظامی رمزنامه است» (ثروتیان، ۱۳۸۳: ۲۸۰). «رمز چیزی است از جهان ناشناخته‌شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس، که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس، یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره می‌کند» (پورنماداریان، ۱۳۶۷: ۱۴). «پادشاه نمودار ناخودآگاهی یا خاطره و حافظه عالم، دختران شاه بخشی از حافظه عالم ناخودآگاهی کیهان، نگاهبان قصری جادو، یا مگاکمی انباشته از گنج‌اند و غار و مغار، گنج‌های پنهان رمز ناخودآگاهند و با اتساع معنی، نمودار خود شاهزاده خانم یا ملکه‌اند» (دلشوی، ۱۳۶۶: ۱۲۱ و ۲۴۱). «پری گشاده‌دست نمونه‌ای از عارف کامل، واسطه بین حیات و عالم ارواح است. گوهر و زرو و سیم نشانه معرفت. کاخ نماد حافظه و خاطره است که سرنوشت قهرمان بر دیوارهای آن نوشته شده است. وصلت دختر و پسر روشنگر پیوند بخشی از ناهشیاری با هشیاری است. آب مظهر پاکی و معصومیت، زندانی شدن ملکه یا دختر در برجی یا چاهی تفکر و مراقبه است. در داستان‌هایی که زن قهرمان باشد، زیر زمین، چاه، صندوق، برج و جاهای بسته یا محصور نماد گذر و کمال‌یابی است» (عاشوری، ۱۳۸۵: ۳۶-۳۷).

## نتیجه

هرچند هدف افسانه‌ها سرگرم کردن خواننده است و در گذشته‌های بسیار دور، شکل گرفته‌اند اما هیچ افسانه‌ای وجود ندارد که حاوی نکته‌ای عبرت‌آموز نباشد. هر داستان و افسانه ضمن سرگرمی به نوبه خود با داشتن مضامین و محتوای غنی، آموزه‌ای را به دنبال دارد. لوی استراوس می‌گوید: «کارکرد ذهن "پیشرفته" (ذهن انسان معاصر) با کارکرد ذهن "ابتدایی" (ذهن اقوامی که "وحشی" یا "ابتدایی" خوانده می‌شود) یکسان است، فقط پدیده‌هایی که پیش روی آن‌ها قرار می‌گیرند یکسان نیستند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۸۴). بر این

اساس می‌توان ادعا کرد که افسانه گنبد سرخ که در گذشته‌های دور خلق شده است و برای ذهن انسان‌های آن عصر، سرشار از جذابیت بود برای انسان امروزی نیز قابل تأمل است. همان‌گونه که انسان قدیم از دریچه سرگرمی به قصه می‌نگریسته است انسان امروزی کنجکاو نیز، در وراء ظاهر الفاظ، نکته‌های آموزنده آن را در می‌یابد.

مجموع نتایج حاصل از این پژوهش به شرح ذیل است

۱. قصه گنبد سرخ از نظر ادبی و توصیفات و قصه‌پردازی غنی و گیرا است. از نظر نظم و توصیف صحنه‌ها از استحکام و قدرت برخوردار است.
۲. گفت و گوها در گنبد سرخ با موقعیت اجتماعی و ویژگی‌های شخصی افراد قصه تغییر نمی‌کند و همه گفتارها به یک سیاق انجام می‌شوند، یعنی بدین‌گونه نیست که شخصی از صنفی، گفتاری متفاوت با فردی دیگر، از صنف و موقعیت اجتماعی دیگر، داشته باشد. این خصوصیت همه قصه‌ها و افسانه‌های سنتی است.
- همین‌طور گفت و گو تنها به عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌رود بلکه عمل داستانی را در جهت معینی پیش می‌برد. نکته دیگر این‌که گفت و گوها ماهیت اندیشه نظامی و در نهایت نظر او را درباره موضوعات مطرح شده بیان می‌کند.
۳. شاعر با پرداختن به ویژگی‌های خوب و بد انسانی و مشخص نمودن پایان خوش یا بد سرنوشت قهرمانان، قضاوت را برعهده خواننده نگذاشته است و داستان، بی‌طرفانه نیست بلکه سعی دارد اندیشه‌ها، ایدئولوژی، و احساسات خود را در قالب قصه به خواننده القاء نماید.
۴. ویژگی‌های فردی و اجتماعی قهرمانان در داستان، شخصیت درونی آن‌ها را به‌طور مستقیم و اندیشه و عواطف درونی شاعر را به‌طور غیرمستقیم نقل می‌کند.
۵. رمز ماندگاری و جاذبه هفت‌پیکر به علت داستانی بودن آن نیست بلکه مرهون

فضاسازی بدیع و تخیل انگیز و مفاهیم عرفانی - فلسفی و روح‌غنایی در درون آن است.

۶. خصوصیات قهرمانان در قالب اصیل‌زادگی، سلحشوری، آرمان‌گرایی، دلاوری و

بی‌باکی، جستجوگری، زیرکی و ذکاوت و اعتماد به نفس مطرح می‌شود.

۷. نقش سرنوشت در این داستان در اندیشه قهرمان است. قهرمان به امید تقدیر نمی‌ماند

و اقدام به رفع مشکل می‌کند و دست به تلاش می‌زند.

۸. کشمکش‌ها در داستان از نوع کشمکش‌های ذهنی است. شخصیت‌ها در این قصه با

اصول اخلاقی و اجتماعی سر و کار دارند.

۹. هدف در قصه نشان دادن خصلت و طبیعت شخصیت‌هاست نه خود شخصیت‌ها به

همین دلیل بر شخصیت‌پردازی تأکید نشده است بلکه بیش‌تر برگزینش شخصیت‌ها و

کارکردهایشان تأکید گردیده است.

۱۰. حوادث هفت‌پیکر، به‌ویژه قصه "روز سه‌شنبه" مافوق طبیعی و فرا واقعیت‌اند.

بدین معنا که نظامی جزئیات و وقایع و حوادث را تا حدودی شرح می‌دهد و از وقایع

خَلْقُ السَّاعَةِ و شخصیت‌های غیرعادی و سحر و جادو و اعمال خرق عادت استفاده

می‌کند و کم‌تر به واقعیت‌ها توجه می‌کند و بیش‌تر گرد حوادث نامعقول می‌گردد.

۱۱. این داستان به دلیل دارا بودن کنش و حادثه بیش‌تر، پُر تحرک‌تر از داستان‌های

دیگر نظامی است.

۱۲. گنبد سرخ بیش‌تر صبغه اشراقی دارد و محیط‌های شاهانه را توصیف می‌نماید و از

جنبه‌های افسانه‌ای و اساطیری نیز قابل ملاحظه است. تصویرهای شعری که از رفاه و

خدم و حشم به دست می‌دهد مؤید این مطلب است. تصاویر دختر پادشاه که در ناز و نعم

به سر می‌برد نمونه‌ای قابل تأمل از این دست است.

۱۳. این داستان به دلیل استفاده از رنگ از صور خیال برجسته‌ای برخوردار است. در

واقع عنصر رنگ در تصویرسازی شاعرانه در کل هفت‌پیکر سهم عمده‌ای دارد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. «شکل‌شناسی یا مورفولوژی (Morphology) از مصطلحات علم‌الهیات است و بنا به مندرجات دائرةالمعارف‌ها علمی است که از ساختمان و شکل ظاهری موجودات زنده (اعم از گیاهی و حیوانی) و غیرزنده (معدنی‌ها) بحث می‌کند. در ادبیات شکل‌شناسی عبارت است از تحقیق در ساختارهای آثار ادبی و شناسایی اشکال و گونه‌های آن‌ها» (سرامی، ۱۳۷۳: ۳-۴). «اصولاً تقسیم‌بندی آثار ادبی، براساس ویژگی‌های هر کدام، خود شکل‌شناسی است. یعنی جداسازی آثار ادبی از یکدیگر، و بخش کردن هر یک از آنان در پاره‌های تشکیل‌یافته خودشان» (صفری، ۱۳۸۸: ۱۷).
۲. «استراوس از مشهورترین ساخت‌گرایان معاصر در تحقیقات مردم‌شناسی است» (شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۸۲).
۳. «از جمله قصه‌های مندرج در [هزار و یک‌شب] که دارای منشأ ایرانی به‌شمار می‌آیند داستان‌ها و قصه‌های پریان است که غالباً دیو و پری و جانوران را شامل می‌شود» (کرتیس، ۱۳۸۳: ۹۰). بیش‌تر محققان قصه پریان را دارای ویژگی‌هایی چون: ماوراءطبیعی بودن، حضور موجودات و رویدادهای غیرطبیعی می‌دانند.
۴. «آرمان‌شهر، اُتوپیا (utopia) یوتوپیا، مدینه فاضله، ناکجاآباد و ابرشهر، جامعه آرمانی و خیالی است که همه‌چیز بر وفق مراد و زندگی توأم با کامروایی و خوشبختی تصور شده است. طرح چنین شهری نخست توسط افلاطون فیلسوف یونانی ریخته شد. در چنین شهری مردمان در کمال سعادت و آرامش و به دور از بدبختی، فقر و تباهی خواهند زیست» (یاحقی، ۱۳۸۸: ۳۸).

## منابع

### الف کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۸). ساختار و تأویل متن. ج ۱۱. تهران: مرکز.
۲. انوشه، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ‌نامه ادب فارسی ج ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۳. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۸۶). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. ج ۲. تهران: توس.
۴. پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۷). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.
۵. ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۳). فن بیان در آفرینش خیال. تهران: امیرکبیر.
۶. \_\_\_\_\_ (۱۳۶۹). آیینة غیب نظامی. تهران: کلمه.
۷. حمیدیان، سعید. (۱۳۷۳). آرمان‌شهر زیبایی. تهران: قطره.
۸. خدیش، پگاه. (۱۳۸۷). ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی. تهران: علمی و فرهنگی.
۹. دلاشو، لوفلر. (۱۳۶۶). زبان رمزی قصه‌های پریوار. ترجمه جلال ستاری. تهران: نوین.
۱۰. سرامی، قدمعلی. (۱۳۷۳). از رنگ گل تا رنج خار. ج ۲. تهران: علمی فرهنگی.
۱۱. شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۶). نقد ادبی. ج ۳. تهران: دستان.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). نقد ادبی. ویرایش دوم. تهران: میترا.
۱۳. صفری، ابراهیم. (۱۳۸۸). پایان حماسه آغاز تاریخ. رشت: فرهنگ ایلپا.
۱۴. عاشوری، امیرقلی. (۱۳۸۵). افسانه‌های عامیانه ماسال و طبقه‌بندی ساختاری آن. صومعه‌سرا: توکل.
۱۵. فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). تحلیل نقد. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

۳۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال اول، شماره ۴، تابستان ۱۳۹۰

۱۶. کرتیس، وستا. (۱۳۸۳). اسطوره‌های ایران. ترجمه عباس مخبر. ج ۴. تهران: مرکز.
۱۷. معین، محمد. (۱۳۷۶). فرهنگ فارسی. ج ۶. تهران: امیرکبیر.
۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). ادبیات داستانی. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۹. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۱). عناصر داستان. ج ۱۴. تهران: سخن.
۲۰. نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۴). هفت پیکر. به تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: زوّار.
۲۱. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۸). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها. ج ۲. تهران: فرهنگ معاصر.

(ب) مقالات:

۲۲. ذوالفقاری، حسن. (۱۳۸۵). "هفت پیکر نظامی و نظیره‌های آن". در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۴. ش ۵۲ و ۵۳.

## نقد کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" اثر منوچهر احترامى

دکتر حسين خسروى،<sup>۱</sup> سميرا رئيسى<sup>۲</sup>

### چکیده

منوچهر احترامى از مشهورترين شاعران کودک و طنزنويسان معاصر است. وي در سال ۱۳۲۰ شمسى در تهران متولد شد و در بهمن ماه ۱۳۸۷ درگذشت. چهار کتاب داستان، چهل و سه دفتر شعر و مجموعاً چهل و هفت اثر از خود به يادگار نهاده است. احترامى با توجه به آثار مختلفى که دارد به عنوان يک نويسنده جدى در زمينه ادبيات کودکانه مطرح است.

مشهورترين اثر احترامى در زمينه ادبيات کودکانه "حسنى نگو يه دسته گل" نام دارد که در اين مقاله مورد بررسى قرار گرفته است. نويسنده اصل اين داستان را که در متل‌هاى قديمى وجود داشته با مسائل روز درآميخته و به صورت شعر کودکانه در قالب آزاد (نيمايى) درآورده است. محتوای این کتاب که برای گروه‌های سنی "الف" و "ب" چاپ شده، شعر تعليمى است و نويسنده در آن برای تأثيرگذارى بيش تر روى کودکان، نکات تربيتى را به صورت غير مستقيم آموزش داده است. کليدواژه‌ها: ادبيات کودکانه، گروه سنى، حسنى نگو يه دسته گل، منوچهر احترامى.

h\_khosravi@iaushk.ac.ir

۱. دانشيار زبان و ادبيات فارسى دانشگاه آزاد اسلامى واحد شهرکرد.

۲. دانش‌آموخته زبان و ادبيات فارسى دانشگاه آزاد اسلامى واحد شهرکرد.

تاريخ پذيرش: ۱۳۹۰/۴/۱

تاريخ وصول: ۱۳۸۹/۱۲/۱

## مقدمه

منوچهر احترامی، طنزنویس مشهور معاصر است، وی متولد شانزدهم تیرماه سال ۱۳۲۰ ه.ش. در تهران است. او در خانواده‌ای روحانی تبار رشد کرد. در سال ۱۳۲۴ یا ۱۳۲۵ به مکتب‌خانه رفت و پس از آن وارد دبستان شد. احترامی از کودکی به واسطه بستگان خود که در تئاتر کار می‌کردند، با تئاتر و بازیگری آشنا شد. «تحصیلات دوره دبیرستان را در رشته ادبی مدرسه مروی و دارالفنون تهران گذراند و تحصیلات عالی را در رشته حقوق قضایی در دانشگاه تهران ادامه داد. کار مطبوعات را از سال ۱۳۳۷ در هفته‌سالگی با سرودن شعر برای مجله توفیق شروع کرد» (باقری، ۱۳۸۹: ۲۱۳).

منوچهر احترامی از دوره جوانی علاقه‌مند بود که در حوزه ادبیات کودکان کار کند و از سال ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۵ به بیان موضوعات و مسائل کودکان در قالب طنز پرداخت. از سال ۱۳۴۵ به بعد علاوه بر مطبوعات در رادیو، تلویزیون، سینما و نویسندگی نیز فعالیت داشت. پس از همکاری با مجله توفیق با بسیاری از نشریات کشور مثل درنگ، آهنگر، تهران مصور، فردوسی و گل آقا همکاری کرد.

«سال‌های ۱۳۶۰ و ۱۳۶۱ کار برای کودکان رونق داشت. در آن زمان فعالیت در عرصه کودکان به دلایلی راحت بود. راحت‌ترین چیزی که بچه‌ها به آن دسترسی داشتند کتاب بود. منوچهر احترامی در خیل آدم‌هایی که به سراغ کار کودکان رفتند به این کار روی آورد» (قلی‌پور، ۱۳۸۴: ۱۷). وی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «سال ۶۱ در واقع [آغاز] ورود من به عرصه کار کودک [است] که محصول رکود شدید کار روزنامه‌نویسی در سال‌های آغاز دهه شصت بود. فترت کار روزنامه مرا به طرف نوشتن برای بچه‌ها سوق داد و طبیعی بود که از تخصصی که در زمینه طنز داشتم، برای نوشتن در حوزه کودک [استفاده کنم]» (ظریفی، ۱۳۸۳: ۱۱). احترامی قریب به نیم‌قرن در حوزه‌های گوناگون اعم



نقد کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" ... • دكتور حسين خسروى، سميرا رئيسى • صص ۵۲-۳۱ □ ۳۳

از طنز، کودکان، راديو و مطبوعات فعاليت داشت و حاصل آن کتاب‌هاى بسيارى است که براى کودکان و بزرگسالان تأليف و ترجمه کرده است.

غلام‌على لطيفى به عنوان تصويرگر و کارىکاتوريست حرفه‌اى در بسيارى از آثار احترامى با او همکارى داشت. «کارهاى لطيفى بيش تر با خطوط اسليمى است و زاويه کم ترى دارد و علاوه بر قلم‌گيرى بى نظيرى که دارد و هنوز با قلم فلزى و مرکب کار مى‌کند، در فضاى‌سازى‌ها، پرسپکتيو و انتخاب رنگ‌ها نيز مهارت فوق‌العاده دارد... احترامى با تصويرگران ديگرى هم کار کرده است ولى استقبال او از کارهاى لطيفى بيش تر بوده است. به عنوان مثال کتاب "سليمون بابا سليمون" را آقای محمدحسين ارباب تهرانى تصويرسازى کردند و با وجود اين که ريتم اين کار از همه کارها بهتر شده بود و خيلى روى آن کار کرده بود ولى استقبال از اين کار به اندازه کارهاى قبلى نبود» (ده‌بزرگى، ۱۳۸۷: ۶۵). احترامى کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" را در سال ۱۳۶۱ نوشت. اين کتاب «در سال ۱۳۶۹ با هزار مشکل مواجه شد و وزارت ارشاد آن زمان حاضر نبود تا مجوز کتاب را تمديد کند به اين دليل که از نظر عروضى و کلمات ايراد داشته و بنا بر نظر مسئولان، زبان بچه‌ها را خراب مى‌کرده است» (رهبر، ۱۳۸۴: ۱۲).

کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" از سال ۱۳۶۱ تا اکنون بارها چاپ شده است و هم‌چنان يکى از محبوب‌ترين کتاب‌هاى کودکان به‌شمار مى‌رود. دليل اين که آثار احترامى از جمله: حسنى نگو يه دسته گل، خروس نگو يه ساعت، خرس و کوزه عسل، دزده و مرغ فلفلى، ده تا جوجه رفتن تو کوجه، حسنى ما يه بره داشت و گربه من نازناز يه؛ کهنه نمى شوند اين است که نويسنده کوشيده در آن‌ها مطالب را متناسب با روحيات و ذهنيات مخاطبان ارائه دهد. خود او در مصاحبه‌اش با مجله فرهنگ و هنر دليل محبوبيت آثارش را اين گونه بيان کرده است: «فضاهى اين داستان‌ها فضاهى ماندگار و ايده‌هاى آن‌ها چيزى فراتر از ايده‌هاى روز است و در مورد خصلت‌هاى ثابت آدم‌هاست که تغيير

نمی‌کنند. وجود شخصیت‌هایی مثل مادر بزرگ یا پرداختن به روابط خانوادگی، این‌ها چیزهایی است که در ناخودآگاه بچه‌ها جا افتاده و سوژه و مسأله‌ای نیست که امروز برای مخاطب کشش داشته باشد و فردا نه. همین باعث می‌شود که این کارها از مرز زمان بگذرند» (همان: ۶۹).

«هیچ گزاف نیست اگر منوچهر احترامی را پیرِ طنز ایران بنامیم. نیم‌قرن سابقه طنزنویسی حرفه‌ای، همکاری مستمر با نشریات گوناگون و تسلط بر انواع نظم و نثر کهن و معاصر فارسی، او را بدل به صاحب نظری بی‌بدیل در زمینه طنز کرده است» (بوستان، ۱۳۸۶: ۶۴). احترامی به عنوان طنزنویس اسامی مستعاری داشته از جمله: "الف. اینکاره"، "م. پسر خاله"، "پورنگ"، "م. وقایع‌نویس". این طنزنویس توانا، شاعر خوش‌ذوق و داستان‌نویس بزرگ که پنجاه سال از زندگی‌اش را صرف نوشتن برای مردم ایران کرد، در سه‌شنبه ۲۲ بهمن ماه ۱۳۸۷ بر اثر نارسایی قلبی در یکی از بیمارستان‌های تهران دیده از جهان فرو بست.

## آثار احترامی

۱. مجموعه اشعار ضد طاغوتی اباذر مزدک (۱۳۵۸ ه.ش)، انتشارات آزادی، ۲. اتل
۳. حسی نگو به دسته گل (۱۳۶۱)، انتشارات
۴. خروس نگو به ساعت (۱۳۶۳)، انتشارات لاک‌پشت، ۵. نگاه کنین بچه‌ها
۶. روباه ناقلا (۱۳۶۳)، انتشارات
۷. کرم ابریشم (۱۳۶۳)، انتشارات لاک‌پشت، ۸. دزده و مرغ فلفلی (۱۳۶۴)،
۹. ده تا جوجه رفتن تو کوچه (۱۳۶۴)، انتشارات لاک‌پشت،
۱۰. آی قصه قصه قصه (۱۳۶۵)، انتشارات دهداری، ۱۱. حسی ما به بره داشت (۱۳۶۶)،
۱۲. گربه من نازنازیه (۱۳۶۶)، انتشارات لاک‌پشت، ۱۳. شغال‌گنده

نقد کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" ... • دكتور حسين خسروى، سميرا رئيسى • صص ۵۲-۳۱ □ ۳۵

(۱۳۶۶)، انتشارات دهدارى ۱۴. خرس و كوزهٔ عسل (۱۳۶۸)، انتشارات لاک پشت  
۱۵. سليمان بابا سليمان (۱۳۶۸)، انتشارات گزارش ۱۶. يه صحراگل يه دنياگل (۱۳۶۹)،  
انتشارات گزارش ۱۷. اى خردمند عاقل و دانا (۱۳۷۰)، انتشارات گزارش ۱۸. نييمكت  
سفيد (۱۳۷۱)، انتشارات گزارش ۱۹. يک باغ دارم خيلى قشنگ (۱۳۷۲)، انتشارات  
گزارش ۲۰. آدم برفى نديدى؟ (۱۳۷۲)، انتشارات گزارش ۲۱. گربهٔ سياه کوچولو و پرنده  
(۱۳۷۴)، انتشارات گزارش ۲۲. من گم شدم آى بچه‌ها (۱۳۷۵)، انتشارات گزارش  
۲۳. موش موشى (۱۳۷۵)، انتشارات گزارش ۲۴. رنگ رنگ رنگ آميزى (۱۳۷۵)،  
انتشارات گزارش ۲۵. زنبورا به دنبال شما (۱۳۷۵)، انتشارات گزارش ۲۶. فيل اومد آب  
بخوره (۱۳۷۵)، انتشارات گزارش ۲۷. يک تيغ ريز با نوک تيز (۱۳۷۵)، انتشارات  
گزارش ۲۸. از آسمون صدا مياد (۱۳۷۵)، انتشارات گزارش ۲۹. بين شنا چه آسونه  
(۱۳۷۵)، انتشارات گزارش ۳۰. پريز زنان مى‌رم به سفر (۱۳۷۵)، انتشارات گزارش  
۳۱. جاى پاى گرگ (۱۳۷۵)، انتشارات گزارش ۳۲. يه روز بچه خرگوش (۱۳۷۶)،  
انتشارات گزارش ۳۳. حسن كچل و سه بزغاله (۱۳۷۷)، انتشارات گزارش ۳۴. عروسى  
خاله سوسكه و آقا موشه (۱۳۷۷)، انتشارات گزارش ۳۵. جامع الحكايات (۱۳۷۸)،  
انتشارات گل آقا ۳۶. دويدم و دويدم (۱۳۷۸)، انتشارات لاک پشت ۳۷. حسنى باباش يه  
باغ داره (۱۳۷۹)، انتشارات گزارش ۳۸. موش دم‌پريده (۱۳۷۹)، انتشارات گزارش  
۳۹. مهمان ناخوانده (۱۳۸۰)، انتشارات گزارش ۴۰. حسنى و گرگ ناقلا (۱۳۸۱)،  
انتشارات گزارش ۴۱. بچه‌ها من هم بازى (۱۳۸۲)، انتشارات گل آقا ۴۲. گردن كلفتى  
(۱۳۸۵)، انتشارات شهر ۴۳. مثل كنه چسبیدن (۱۳۸۵)، انتشارات گل آقا ۴۴. طنز در  
ادبيات تعزیه (۱۳۸۵)، انتشارات سورهٔ مهر ۴۵. كى بود رفت زير ميز؟ (۱۳۸۵)،  
انتشارات گل آقا ۴۶. طنزآوران امروز ايران (۱۳۸۷)، انتشارات سورهٔ مهر ۴۷. سبيل بابا  
ناميزونه (۱۳۸۹)، انتشارات گل آقا.

از کلّ چهل و هفت اثر احترامی، چهار کتاب به صورت داستان و چهل و سه دفتر به صورت شعر منتشر شده است. چهار کتاب داستان احترامی عبارتند از: "پریر زنان می‌رم به سفر"، "جامع‌الحکایات"، "گر به سیاه کوچولو و پرنده"، "یک تیغ ریز با نوک تیز". آثار احترامی «آن قدر صمیمی‌اند که خواننده تصور می‌کند نویسنده فقط گزارش‌گر صادقی است که حرف‌ها و کارهای بچه‌ها را ثبت کرده است. او این توفیق بزرگ را داشت که خود را از چشم‌ها پنهان کند و خواننده را مستقیم به دنیای تماشایی کودکان ببرد» (امینی، ۱۳۸۷: ۱۸۷). احترامی در سال ۱۳۸۶ به خاطر جلد دوم و سوم کتاب "بچه‌ها، من هم بازی" برنده جایزه جشنواره کتاب سال "سلام بچه‌ها" و "پوپک" شد.

### شناسنامه کتاب مورد بررسی

نام کتاب: حسنی نگویه دسته گل

نویسنده: منوچهر احترامی

مترجم: \_\_\_\_\_

تصویرگر: کیانوش لطیفی

ویراستار: \_\_\_\_\_

بازنویس: \_\_\_\_\_

ناشر: هنرور

شابک: ۹۶۴-۷۵۸۶-۰۸-۶

شمارگان: ۶۰۰۰۰۰ جلد

سال چاپ: ۱۳۸۲

محل چاپ: تهران

قیمت: ۵۰۰ تومان

### خلاصه داستان "حسنى نگو يه دسته گل"

توى ده شلمرود بچه‌اى زندگى مى‌کرد به نام حسنى. او به حرف پدر گوش نمى‌داد و حمام نمى‌رفت و موهاى خود را اصلاح نمى‌کرد. بچه‌اى بود تنها و تنبل با موهاى بلند و صورت سپاه و كثيف و به همين دليل كسى با او دوست نمى‌شد؛ نه كره الاغ، نه غاز، نه مرغ و جوجه‌ها و نه دوستانش. وقتى حسنى ديد كسى به او توجهى نمى‌كند، به حرف پدر گوش داد. موهايش را اصلاح كرد و به حمام رفت تا تميز شود. بعد از آن همه دور او حلقه زدند و با او دوست شدند.

### گروه سنى

كودكان براساس نيازها و رغبت‌هاى سنى خود كتاب را انتخاب مى‌كنند زيرا كودك براى مطالعه به كتابى رغبت دارد كه با نيازهاى روحى و جسمى او متناسب باشد. بر همين اصل كودكان و نوجوانان را براساس نوع نيازهاىي كه دارند به پنج گروه سنى تقسيم كرده‌اند:

گروه سنى الف (دوره آمادگى و پيش‌دبستانى)

گروه سنى ب (سه سال اول دبستان)

گروه سنى ج (دو سال پايانى دبستان)

گروه سنى د (دوره راهنمايى)

گروه سنى ه (دوره دبيرانستان)

مضمون اصلى اين كتاب، رعايت بهداشت فردى است. هدف نويسنده اين است كه كودك با خواندن آن آموزش‌هاى لازم را در زمينه مسائل بهداشتى به دست آورد. اين كتاب براى گروه سنى "الف" و "ب" يعنى براى دوره پيش‌دبستانى و سه سال اول دبستان در نظر گرفته شده است. بى‌گمان اين موضوع براى گروه‌هاى سنى هدف، مناسب است.

### اندازه کتاب

اندازه کتاب عامل مهمی در انتخاب آن از سوی کودک به‌شمار می‌رود. «کودک بیش‌تر کتابی را خوشایند می‌داند که قابل حمل بوده و نگهداشتن و ورق زدن آن برایش آسان باشد. البته گاهی کتاب‌های خیلی بزرگ یا خیلی کوچک نیز از لحاظ تنوع، توجه او را جلب می‌کند» (فضیلت، ۱۳۸۶: ۳۵). کتاب در حال بررسی، در اندازه ۲۱ × ۲۴ سانتی‌متر در قطع خستی بزرگ عرضه شده است. این کتاب به جهت حجم کم برای کودکان مناسب است. بیش‌تر کتاب‌های کودکان در این قطع چاپ می‌شود.

### حجم کتاب

این کتاب در شانزده صفحه مصور طراحی شده که برای گروه سنی مورد نظر مطلوب است زیرا بیش‌تر خوانندگان این کتاب‌ها کودکانی هستند که به‌تازگی توان خواندن مستقل کتاب را یافته‌اند و اگر حجم این مطالب بیش‌تر از توان آن‌ها باشد علاقه و اشتیاق آن‌ها به مطالعه کم می‌شود. کودکان دوست‌دار کتابی هستند که آن را در یک نشست بخوانند به همین دلیل بهتر است حجم کتاب مختصر و مطلوب باشد.

### اندازه حروف

«برای کودکان خردسال، تمرکز چشم بر روی اشیاء کوچک دشوار است. از این لحاظ، ممکن است، هماهنگی میان چشمان و دست‌های ایشان ناقص باشد. باید تا حد امکان، ضرورت نگاه کردن کودکان به چیزهای ریز و کوچک را کم‌تر کرد. به همین دلیل، باید کتاب‌های کودکان با حروف درشت نوشته و چاپ شوند» (شعاری‌نژاد، ۱۳۷۸: ۳۰). متن این کتاب با قلم "تایپ" در اندازه هجده چاپ شده است. اندازه حروف کتاب درشت و

نقد کتاب "حسنی نگو به دسته گل" ... • دکتر حسین خسروی، سمیرا رئیسی • صص ۵۲-۳۱ □ ۳۹

متناسب با توانایی خواندن مخاطبان است. علاوه بر اندازه حروف، فاصله بین سطرها نیز برای خوانندگان خردسال مهم است و در ایجاد خستگی یا تسهیل مطالعه نقشی مؤثر دارد. در کتاب مورد بررسی فاصله سطور ده میلی متر در نظر گرفته شده که این مقدار فاصله برای گروه سنی مورد نظر مناسب است.

### نوع کاغذ

«کتاب کودک پدیده‌ای است که از روی جلد تا آخرین صفحه و هم‌چنین پشت جلد آن و حتی اگر روکش داشته باشد با روکش آن در مجموع، یک کتاب را تشکیل می‌دهد و تک تک عناصر تشکیل دهنده آن در جذب خواننده و نگه‌داشتن او با کتاب مؤثر است، پس شکل ظاهری کتاب هم یکی از عواملی است که باید ارزیابی شود» (فزلی‌ایغ، ۱۳۸۳: ۶۷). یکی از عوامل جذابیت کتاب، نوع و جنس کاغذ و صحافی آن است اما این کتاب به دلیل در نظر نگرفتن این ویژگی‌ها جذابیت کم‌تری دارد. جنس کاغذ این کتاب، "تحریر ۷۰ گرمی" است. این نوع کاغذ کیفیت مناسبی ندارد. علاوه بر این، برای جلد کتاب از مقوای "پشت طوسی" استفاده شده که آن هم دوام زیادی ندارد. در کل، کاغذ و صحافی کتاب چندان رضایت‌بخش نیست.

### شماره‌گذاری صفحات

یکی از استانداردهای کتاب، دارا بودن شماره برای هر صفحه است. ممکن است کودک به متن یا تصویر یک صفحه، بیش از دیگر صفحات علاقه‌مند باشد و اگر کتاب دارای شماره صفحه باشد، یافتن مطلب مورد نظر او در هر قسمت از آن به‌سادگی انجام می‌گیرد؛ در غیر این صورت هرگونه مراجعه با اتلاف وقت همراه است. در این کتاب صفحات شماره‌گذاری نشده است. علت این امر سهل‌انگاری ناشر یا دست کم گرفتن مخاطبان است که از ارزش کتاب می‌کاهد.

### سفیدخوانی

«مقصود از سفیدخوانی آن است که در کتاب‌های گروه‌های سنی "الف" و "ب" و "ج" حجم مطالب هر صفحه کم باشد تا کودک خسته نشود. البته حجم دقیق و استاندارد شده‌ای برای هر صفحه وجود ندارد چون این میزان برای گروه سنی "الف" نیز در مقایسه با گروه سنی "ب" فرق می‌کند و تشخیص آن با توجه به نوع مطالب برعهده عوامل تولید کتاب است. با این حال بهتر است در هر صفحه از کتاب‌های گروه سنی "الف" در حدود سه چهار سطر آورده شود، گروه سنی "ب" چهار پنج سطر و گروه سنی "ج" پنج الی شش سطر. در صورت کوتاه بودن سطرها می‌توان تعداد آن‌ها را افزایش داد. کوتاه و بلند نوشتن سطرها و تغییر فرم پاراگراف‌بندی در ایجاد تنوع و جلوگیری از خستگی کودک مؤثر است» (خسروی، ۱۳۸۹: ۱۸۳).

در این کتاب در هر صفحه بیش از نه سطر وجود دارد که این میزان برای گروه سنی "الف" و "ب" زیاد است اما با توجه به کوتاهی سطرها و جذابیت موضوع و موزون بودن متن، کم‌تر ایجاد خستگی می‌کند. با این حال اگر مطالب بین صفحات کتاب تقسیم می‌شد، حاصل کار شکل مطلوب‌تری می‌یافت. در شکل فعلی اشکال کار این است که در یک صفحه مطلب و در صفحه مقابل تصویر آورده شده است. اگر مطالب بین تمام صفحات کتاب تقسیم می‌شد، ضمن رعایت سفیدخوانی، امکان افزایش تصاویر نیز وجود داشت.

### واژگان پایه

«در آثار کودکان باید به گنجینه لغات آن‌ها توجه داشت چون این گنجینه در سنین مختلف دارای حوزه واژگانی ویژه‌ای است. بنابراین نویسنده باید آشنایی کافی با گنجینه لغات ذهنی هر مقطع سنی داشته باشد که البته عوامل متعددی موجب تفاوت‌های فردی در قلمرو زبان و زبان‌آموزی می‌شود از قبیل زمان (عصر)، مذهب و تفکر حاکم بر جامعه،



نقد کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" ... • دكتور حسين خسروى، سميرا رئيسى • صص ۵۲-۳۱ □ ۴۱

موقعيت جغرافيايى کشور، وضعيت اجتماعى و خانوادگى کودک، وضعيت اقتصادى و شغل والدين، باسوادى و بى سوادى افراد خانواده، روستايى و شهرى بودن، امکانات و رسانه هاى جمعى (روزنامه، راديو، تلويزيون، مجله...) در سنين خردسالى (سه تا چهار سالگى) تا حد امکان نبايد از کلمات، در شکل مجازى و استعارى آنها استفاده کرد بلکه بايد از کلماتى که معنای صريح و روشن و عينى داشته باشد بهره برد» (اکبرى، ۱۳۸۳: ۳۱). در آثار نويسندگان يا شاعران بايد اين محدوديت درک معانى لغات رعایت شود. در کتاب "حسنى نگو يه دسته گل"، تعدادى از لغات کتاب، براى گروه هاى سنى هدف (الف و ب) به خصوص در جوامع شهرى قابل فهم نيست؛ از جمله: سه پايه، کدخدا، حلقه زدن، يورتمه و يال:

«تنها روى سه پايه / نشسته بود تو سايه» (احترامى، ۱۳۸۲: ۲).

«کره الاغ کدخدا / يورتمه مى رفت تو کوچه ها» (همان: ۴).

«يالت بلند و پرمو / دُمبت مثالِ جارو» (همان).

«با فلفلى با قلقلى با مرغ زردِ کاکلى / حلقه زدن دور حسن» (احترامى، ۱۳۸۲: ۱۴).

#### دانستنى هاى پايه

«اصطلاح دانش پايه به ميانگينِ اطلاعاتِ يک گروه سنى گفته مى شود. شاعر يا نويسنده کودکان و نوجوانان بايد از ميانگينِ اطلاعاتِ مخاطبانش آگاه باشد تا اثرى متناسب با سطح آگاهى هاى آنها خلق کند. اگر معنا و مفهوم اثرى پايين تر از دانش مخاطب باشد، بچگانه انگاشته مى شود و اگر معنا و مفهوم اثر، فراتر از دانش مخاطب باشد، آن اثر خواننده يا فهميده نمى شود» (گودرزى، ۱۳۸۷: ۳۶). دانستنى هاى پايه اين کتاب در مورد رعایت بهداشت فردى است که در حدّ معلومات گروه سنى مورد نظر پايه ريزى شده و خواننده به راحتی مفهوم مورد نظر را درک مى کند.

## تصویرگری

«نقش اصلی تصاویر (به جز نقش تزئینی که شاید ساده‌ترین نقش و کاربرد آن‌ها باشد) انتقال افکار، مفاهیم، اندیشه و کمک به هرچه ساده‌تر کردن درک مخاطب از موضوع است» (حسن‌پور، ۱۳۸۸: ۴). کتاب‌های تصویری یا کتاب‌هایی که در آن‌ها تصویر مکمل متن است از کشش و جذابیت بیش‌تری برخوردارند. در کتاب مورد بررسی تصاویر بسیار جالب و جذاب است در حدّی که به عبارات و کلمات جذابیت بخشیده و کودک می‌تواند با استفاده از این تصاویر خیال‌پردازی کند. ضمناً تصاویر هر صفحه با مطالب آن صفحه سازگار و هماهنگ است؛ رنگ‌آمیزی خوبی دارند و کودک را به سمت خود می‌کشاند. هم‌چنین تصاویر در تمام کتاب به یک اندازه است؛ به دیگر سخن تصویرها یک‌دست و هماهنگ و از لحاظ کوچک و بزرگی متناسب است. تصویر روی جلد کتاب نیز با موضوع آن ارتباط دارد.

## تناسب موضوع با سن مخاطب

«بدیهی است که هر موضوعی مناسب داستان‌های کودکان و نوجوانان نیست. دو عامل عمده، موضوع داستان‌های کودکان و نوجوانان را محدود می‌کند، یکی ساختار ذهنی کودکان و دیگری تجربه کودک از زندگی است. موضوع‌هایی که برای داستان‌های کودکان و نوجوانان انتخاب می‌شود، رابطه مستقیمی با سن آن‌ها دارد. موضوع‌هایی که برای کودکان زیر دبستان پیش‌بینی می‌شود، موضوع‌هایی است که ملموس بودن، برجسته‌ترین ویژگی آن‌ها است» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۱۷). هدف این کتاب آموزش است و از طریق شعر به کودکان می‌آموزد که چگونه می‌توانند بهداشت فردی خود را رعایت کنند. کودکان به شعر و قصه، به ویژه قصه منظوم، علاقه فراوانی دارند و می‌توان برای بیان

نقد کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" ... • دكتور حسين خسروى، سميرا رئيسى • صص ۵۲-۳۱ □ ۴۳

مسائل و نکات تربیتی از این قالب‌ها بهره جست. بنابراین محتوای این کتاب برای گروه سنی "الف" و "ب" مناسب است. مزیت دیگر این روش، آموزش غیرمستقیم است و همگان بر این باورند که این نوع آموزش برای کودکان مؤثرتر است.

### سبک و شیوه نگارش

بسیاری از نوجوانان و جوانان در کودکی این کتاب را خوانده‌اند. کم‌تر کسی را می‌توان شناخت که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم با این کتاب ارتباط برقرار نکرده باشد. یکی از موفق‌ترین تألیفات منوچهر احترامی همین کتاب است. دلیل آن را می‌توان سبک نگارش خوب آن دانست. منظور از سبک، شیوه و روشی است که خالق اثر برای نگارش آثار خویش به کار می‌برد. برای نوشتن یک اثر خوب، داشتن تجربه در باب موضوع شرط مهمی است، ولی تسلط به زبان، شرط اول به‌شمار می‌رود. زبان این کتاب، ساده و هم‌سطح درک و فهم کودک و عاری از کلمات منسوخ و بیگانه است. هرچند برخی از واژه‌ها چنان‌که گفته شد برای برخی از مخاطبان دیرفهم هستند ولی تعداد کم آن‌ها و امکان کشف معانی آن‌ها باعث می‌شود که این کتاب را عاری از الفاظ مهجور و بیگانه بدانیم.

همان‌طور که در ابتدای مقاله گفته شد، احترامی طنزپرداز مشهوری است که از تخصص خود در آثارش بهره جسته است. به عنوان مثال: «دور شدن حیوان‌های ده از حسنی به علت شلخته بودنش و جمله‌هایی مثل آنچه از دهان الاغ بیرون می‌آید، آن‌جایی که می‌گوید: "باید برم بار بیارم، دیرم شده عجله دارم". همین گفتن کار دارم در مورد بار بردن، یا جایی که بعداً به حسنی می‌گوید: "کاری اگر نداری، بریم الاغ سواری"، در حالی که اوست که باید به حسنی سواری بدهد» (ظریفی، ۱۳۸۳: ۱۰).

در عبارات زیر احترامی از طنز کلامی استفاده کرده و تمیز بودن حیوان را در مقابل کثیف بودن انسان به تصویر کشیده است:

«غازه پرید تو استخر / تو اردکی یا غازی؟ / من غاز خوش‌زبانم / میای بریم به بازی؟ / نه جانم / چرا نمیای؟ / واسه این‌که من، صبح تا غروب، میون آب / کنار جو، مشغول کار و شست و شو، اما تو چی؟» (احترامی، ۱۳۸۲: ۶).

نویسنده در این کتاب از کودکی به اسم حسنی در دهی به نام شلمرود صحبت می‌کند. روستایی که وجود خارجی ندارد. احترامی نام این ده را در بسیاری از آثارش آورده است. شلمرود مکانی ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است و نوعی ناکجاآباد به‌شمار می‌رود.

«توی ده شلمرود / حسنی تک و تنها بود» (همان: ۲).

«توی ده شلمرود / فلفلی مرغش تک بود» (احترامی، ۱۳۸۸: ۱).

## تحلیل شعر

الف) بررسی شعر از جنبهٔ زبانی

الف - ۱) استفاده از زبان محاوره‌ای و کلمات مخفف

احترامی برای وزن شعری از زبان محاوره‌ای و کلمات شکسته استفاده کرده؛ او نه تنها در این کتاب بلکه در دیگر آثارش نیز این شیوه را به کار برده است. در شعر کودک و نوجوان این امر جایز نیست زیرا کودک در کتاب‌های درسی خود زبان را به گونه‌ای دیگر آموخته است و در برخورد با کتاب‌هایی که شیوهٔ نگارش آن‌ها محاوره‌ای است دچار دوگانگی و تناقض می‌شود. شعر کودک، زبان معیار کودکان را می‌طلبد و وجود هرگونه انحرافی از هنجار زبان معیار کودکانه باعث می‌شود تا مخاطب نتواند با آن ارتباط برقرار کند؛ مثلاً در نمونه‌های زیر:

"نگاش کنین" به جای "او را نگاه کنید"، «قلقلی گفت: نگاش کنین» (احترامی،

"باهاش" به جاي "با او"، «هيچ كس باهاش رفيق نبود» (همان: ۲).

"يالت" به جاي "يال تو" و "دمبت" به جاي "دم تو"، «يالت بلند و پرمو / دمبت مثال

جارو» (همان: ۴).

و: با چشم گريون، اومد تو ميدون، در وا شد، اومد اومد، ميون آب، خونه تون، تو را به

خدا، مياين، بازي كنين، مي ريم، مي خوام.

استفاده از كلمات محاوره‌اي و شكسته در ديگر آثار احترامى:

«با دندوناي تيز اومد / با چشماي خونريز اومد» (احترامى، ۱۳۸۳: ۲).

«دس کوچولو، پا کوچولو / پشم تنش كرك هلو» (احترامى، ۱۳۸۴: ۲).

الف - ۲) به كار بردن كلمات مهمل

كودكان از كلمات مهمل به دليل آهنگ و ريتمي كه دارند لذت مي برند زيرا صداها و

آهنگ كلمات و تجانس حروف را دوست دارند و آنها را بهتر به خاطر مي سپارند. به

عنوان مثال:

«جوجه كوچولو، كوچول موچولو / مياي با من بازي كني؟» (احترامى، ۱۳۸۲: ۸).

«جوجه ريزه ميزه / ببين چقدر تميزه؟» (همان).

«حسنى نگو يه دسته گل / تر و تميز و تيل و ميل» (احترامى، ۱۳۸۲: ۱۲).

الف - ۳) آوردن كلمات مترادف

يكي از مطلوب ترين شيوه‌ها براي ياد دادن كلمات و واژه‌ها، آوردن كلمه همراه با

مترادف آن است اين كار باعث مي شود معنای كلمه آسان تر در ذهن جاي بگيرد. در بيت

زير تك و تنها را به دنبال هم آورده است.

«توي ده شلمرود / حسنى تك و تنها بود» (همان: ۲).

## ب) جنبه‌های بلاغی شعر

### ب - ۱) تشبیه

تشبیه، ساده‌ترین روش برای تصویرآفرینی است، تصویرهایی که با کمک "تشبیه" برای کودکان ایجاد می‌شود، مناسب و قابل درک است. مخصوصاً اگر برگرفته از دنیای فکری و ذهنی او باشند. در بیت زیر "دُم کره الاغ" را به "جارو" تشبیه کرده که تصویری کودکانه و تشبیهی قابل فهم و ساده است. "دُم" مشبه و "جارو" مشبه‌به است و هر دو طرف تشبیه از امور محسوس به‌شمار می‌روند. این تشبیه، تشبیه مجمل است زیرا وجه‌شبه در آن ذکر نشده است. «تشبیهی که وجه‌شبه در آن یاد نشده باشد، و ضمناً ذهن مستقیماً متوجه آن شود، بی‌گمان رساتر و پرتأثیرتر است، زیرا لذتی که ذهن از مسأله تشبیه و دیگر صورت‌های خیالی می‌برد، کم و بیش از نوع لذتی است که در کشف و حل مشکلات حاصل می‌شود و هنگامی که ذهن کوشش خود را انجام داد و به نتیجه رسید لذتی خاص می‌برد، البته در صورتی که وجه‌شبه ذکر شود، این کوشش چندان کوششی به حساب نمی‌آید بلکه نوعی ارائه مستقیم خواهد بود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۷۰).

«الاغ خوب نازنین / سر در هوا / سُم بر زمین / یالت بلند و پر مو / دمبت مثال جارو»

(احترامی، ۱۳۸۲: ۴).

### ب - ۲) تناسب

«صنعت تناسب و مراعات‌النظیر از لوازم اولیه سخن ادبی است، یعنی در مکتب قدیم اصل ادب فارسی، سخن نظم و نثر، وقتی ارزش ادبی پیدا می‌کند که مابین اجزای کلام تناسب و تقارب وجود داشته باشد» (همایی، ۱۳۶۷: ۲۵۹). در بیت زیر روی، موی و ناخن با هم مراعات‌النظیر یا تناسب دارند و با استفاده از اصوات "واه واه واه" ناپسند بودن

موضوع را برای کودک به تصویر کشیده است.

«موى بلند، روى سپاه، ناخن دراز، واہ واہ واہ» (احترامى، ۱۳۸۲: ۴).

#### ب - ۳) سیاقه‌الاعداد

نویسنده با به کار بردن آرایه سیاقه‌الاعداد، در زبانی ساده و روان به شعر تحرک و زیبایی بخشیده است.

«الاغ و خروس و جوجه غاز و بیعی / با فلفلی با قلقلی با مرغ زرد کاکلی / حلقه زدن دور حسن» (همان: ۱۴).

#### ب - ۴) تضاد

شاعر در نمونه‌های زیر کلمات ضدیکدیگر را آورده است.

«حسنى نگو بلا بگو / تنبل تنبلا بگو» (همان: ۲).

«الاغ خوب نازنین / سر در هوا، سم بر زمین» (همان: ۴).

در بیت زیر تصویری از افراد تمیز را نشان داده که در کنار حسنی دو وضعیت متضاد از دو گروه افراد تمیز و کثیف جلوه گر شده و از روشی غیرمستقیم به کودکان نشان می‌دهد که یک بچه تمیز محبوب همگان است ولی بچه کثیف طرد می‌شود.

«فلفلی گفت: من و داداشم و بابام و عموم / هفته‌ای دوبار می‌ریم حموم» (همان: ۱۰).

#### پ) موسیقی شعر

این داستان در قالب شعر آزاد (نیمایی) سروده شده و در آن از روش قافیه‌بندی مثنوی (الف الف / ب ب) استفاده شده است.

«توی ده شلمرود، حسنى تک و تنها بود. حسنى نگو، بلا بگو، تنبل تنبلا بگو، موى

بلند، روی سیاه، ناخن دراز، واه واه واه.

نه فلفلی، نه قلقلی، نه مرغ زرد کاکلی،

هیچکس باهاش رفیق نبود. تنها روی سه پایه، نشسته بود تو سایه. باباش می‌گفت:  
حسنی می‌ای بریم حموم؟ نه نیام، نه نیام سرتو می‌خوای اصلاح کنی؟ نه نمی‌خوام، نه  
نمی‌خوام» (همان: ۲).

#### پ - ۱) وزن شعر

«مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است چرا که تخییل یا تهییج عواطف بدون وزن کم‌تر اتفاق می‌افتد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۴۷). منوچهر احترامی می‌گوید: «متن کتاب حسنی و کلاً همه کتاب‌هایی که به این سبک نوشته شده، را با وزن ترانه‌ای یا غیرعروضی ایرانی ساختم. در واقع متن ریتمیک و با فرم هجایی و سیلابیک است و به همین خاطر خوب در کلام می‌نشیند» (ده‌بزرگی، ۱۳۸۷: ۶۵). وزن ابیات این کتاب به ریتم صدهای کوتاه و ساده موجود در طبیعت و محیط پیرامون کودک نزدیک است به همین دلیل برای او دلچسب و جذاب است، مثلاً:

«قد قد قدا / برو خونتون، تو رو به خدا» (احترامی، ۱۳۸۲: ۸). «خروسه می‌گفت:  
قوقولی قوقو، قوقولی قوقو» (همان: ۱۴).

#### پ - ۲) قافیه

«قافیه شعر کودک با دو کارکرد به خدمت گرفته می‌شود؛ [در شعر کودک] هم، کارکرد وزنی قافیه و هم جنبه استقلال بخشی آن به مصرع و بیت، مدنظر قرار می‌گیرد؛ منظور از استقلال بخشی، اعلام پایان عبارت شعری توسط قافیه است. از قافیه‌ها به گونه‌ای استفاده می‌شود که فاصله زیادی بین آن‌ها پدید نیاید؛ یعنی این‌که، طول مصرع‌ها را کوتاه می‌کنند



نقد کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" ... • دكتور حسين خسروى، سميرا رئيسى • صص ۵۲-۳۱ □ ۴۹

تا زنگ موسيقايى قافيه بيش تر احساس شود» (باقى نژاد، ۱۳۸۷: ۲۶۵). نويسنده در اين كتاب و در ديگر آثارش كوشيده تا قافيه را رعايت كند. قافيه يك اصل مهم در شعر او به حساب مى آيد.

«تو اردكى يا غازى؟ / من غاز خوش زبانم / مياى برىم به بازى؟ / نه جانم» (احترامى، ۱۳۸۲: ۶).

«در وا شد و يه جوجه / دويد و او مد تو كوجه» (همان: ۸).

«الاغ خوب نازنين / سر در هوا، سم بر زمين / يالت بلند و پرمو، دمبت مثال جارو» (همان: ۴).

پ - ۳) ردیف

احترامى كوشيده تا در بيش تر آثارش علاوه بر قافيه، ردیف نيز به كار ببرد. به دليل تأثير موسيقايى ردیف اثرگذارى شعر بيش تر مى شود و به خصوص براى حفظ كردن آسان تر است. «ردیف، در غنا بخشيدن به موسيقى شعر، گاه با كلمات ديگر بيت همسانى دارد. اين هماهنگى ها، هم حروفى و هم صدائى را در بيت ايجاد مى كند و آهنگ شعر بسيار زيباتر مى شود» (محسنى، ۱۳۸۲: ۴۸). در نمونه زير تکرار صامت "ن" و "ب" اين هم حروفى را پديد آورده است:

«حسنى نگو بلا بگو / تنبل تنبلا بگو» (احترامى، ۱۳۸۲: ۲).

## نتیجه

منوچهر احترامى شاعرى است كه سال ها در حوزه ادبيات كودك و نوجوان فعاليت داشت و چندين كتاب شعر و داستان براى گروه هاى سنى مختلف به چاپ رساند. با توجه به اين كه هر گروه سنى، از خردسالان تا نوجوانان، هر كدام احساسات، خواسته ها، اندیشه ها و تمايلات خاص خود را دارند، اين شاعر و نويسنده توانا جزو كسانى

به حساب می‌آید که در ایجاد ارتباط با گروه‌های سنی کودک و نوجوان موفق بوده زیرا با دنیای آنان آشنایی داشته و تصویری روشن از مخاطبان خود پیش چشم داشته است. این شناخت کامل از مخاطبان، در سروده‌ها و نوشته‌هایش از جمله کتاب "حسنی نگو یه دسته گل" به خوبی مشهود است.

نویسنده در این داستان موضوعی را انتخاب کرده که با نیازهای گروه سنی هدف، کاملاً تناسب دارد: پسر بچه‌ای بهداشت فردی را رعایت نمی‌کند (بحران داستان)؛ به همین دلیل از سوی همه رانده می‌شود و کسی با او بازی نمی‌کند (گره افکنی)؛ و سرانجام پی می‌برد که باید به امر بهداشت اهمیت بدهد تا در جمع دوستان و در بُعدی وسیع‌تر در جامعه پذیرفته شود (فرود داستان و گره‌گشایی).

هدف اصلی ادبیات تعلیمی این است که «خواننده در خصوص مسائل اخلاقی یا سیاسی، نظری خاص پیدا کند یا وضعیت خاصی اتخاذ نماید» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۷۰). احترامی در این اثر توانسته با روش تعلیمی غیرمستقیم - که برای کودکان اثرگذارتر است - موضوعی خاص را به مخاطبان خود آموزش بدهد. اصل داستان این کتاب برگرفته از متل‌های قدیمی است و می‌توان نتیجه گرفت که افسانه‌ها و متل‌ها و کلاً فرهنگ عامه، منبع مناسبی برای ادبیات کودکان است.

تصاویر این کتاب همراه و هماهنگ با سیر داستان پیش می‌روند و در واقع مکمل متن هستند، به گونه‌ای که متن و تصویر دو بخش جدایی‌ناپذیر به نظر می‌آیند. از منظری دیگر تصاویر در تمام قسمت‌های کتاب، شاد، با نشاط و هیجان‌انگیزند و کودک را مجذوب خود می‌کنند.

شاید تنها اشکال عمده‌ای که به این کتاب وارد باشد، استفاده از زبان محاوره‌ای و شکسته است، چون کودکان را در برخورد با شیوه نگارش و رسم الخط کتب درسی دچار تناقض می‌کند. همین امر ممکن است از دیدگاهی دیگر نه عیب و نقص، بلکه مزیت

نقد کتاب "حسنى نگو يه دسته گل" ... • دكتور حسين خسروى، سميرا رئيسى • صص ۵۲-۳۱ □ ۵۱

به شمار رود و اين مزيت از آن جاست كه زبان متن با زبان گفتارى - كه كودكان زودتر آن را آموخته اند - قرابت بيش ترى دارد. اين مزيت را به شرطى مى توان پذيرفت كه صرفاً بحث مطالعه اين داستان و موارد مشابه آن در ميان باشد و گرنه مشكل ايجاد دوگانگى در مواجهه با كتاب هاى درسى هم چنان لايحل باقى مى ماند.

از اين موضوع كه بگذريم، كتاب از تمام ويژگى هاى يك اثر ادبى خوب از قبيل: هيجان، عاطفه، احساس، خيال انگيزى و صميميت برخوردار است. مطالب با زبان و تعابيرى ساده عرضه شده و محدوديت هاى ذهنى و تجربى مخاطب مدنظر بوده است. اين كتاب براى گروه سنى مورد نظر كاملاً مناسب است و خواندن آن براى كودكان توصيه مى شود.

## منابع

### الف) کتاب‌ها:

۱. احترامی، منوچهر. (۱۳۸۲). حسنی نگو یه دسته گل. تهران: هنرور.
۲. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). حسنی ما یه بره داشت. تهران: هنرور.
۳. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). حسنی و گرگ ناقتلا. تهران: هنرور.
۴. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۸). دزده و مرغ فلفلی. تهران: هنرور.
۵. اکبری، فریدون و دیگران. (۱۳۸۷). ادبیات کودکان و نوجوانان. ج ۳. تهران: آیندگان.
۶. باقری، حمید. (۱۳۸۹). "طنز در ادبیات کودک". پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد.
۷. باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۸۷). تأملی در ادبیات امروز. تهران: کتاب پارسه.
۸. حسن‌پور، محسن. (۱۳۸۸). تصویرسازی. تهران: موسسه فرهنگی فاطمی.
۹. خسروی، حسین. (۱۳۸۹). نگاه نو. شهرکرد: سامان دانش.
۱۰. شعاری‌نژاد، علی‌اکبر. (۱۳۷۸). ادبیات کودکان. ج ۱۹. تهران: اطلاعات.
۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۶). صور خیال در شعر فارسی. ج ۹. تهران: آگاه.
۱۲. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). موسیقی شعر. ج ۳. تهران: آگاه.
۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). انواع ادبی. تهران: فردوس.
۱۴. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). آیین نگارش. تهران: سخن.
۱۵. فضیلت، محمد. (۱۳۸۶). زبان و ادبیات کودک و نوجوان. کرمانشاه: طاق‌بستان.
۱۶. قزل‌ایغ، ثریا. (۱۳۸۳). ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن. تهران: سمت.
۱۷. گودرزی، محمد. (۱۳۸۷). ادبیات کودکان و نوجوانان ایران. تهران: قو / چاپار.
۱۸. محسنی، احمد. (۱۳۸۲). ردیف و موسیقی شعر. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۹. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۱). فنون بلاغت و صناعات ادبی. ج ۲۰. تهران: هما.

### ب) مقالات:

۲۰. امینی، اسماعیل. (۱۳۸۷). "لیخندی بر لبان پیر ما" در آیین. اسفندماه ۱۳۸۷.
۲۱. بوستان، اسماعیل. (۱۳۸۶). مقاله "ژانر یا لحن" در خردنامه همشهری. اسفندماه ۱۳۸۶.
۲۲. ده‌بزرگی، هاجر. (۱۳۸۷). "فرهنگ ادب و هنر". سال ۱۷ (پیاپی ۲۰۳)، آذرماه.
۲۳. رهبر، محمد. (۱۳۸۴). مقاله "پیر ما گفت" در شرق. اردیبهشت‌ماه ۱۳۸۴.
۲۴. ظریفی، سیامک. (۱۳۸۳). "کتاب هفته". ش ۱۹۷. شنبه ۱۱ مهر ۱۳۸۳.
۲۵. قلی‌پور، علی. (۱۳۸۴). مقاله "مهم این است که خود آدم بچه باشد" در فرهنگ آشتی. شهریورماه ۱۳۸۴.

## نقدی بر ساختار صفت نسبی در زبان فارسی

دکتر محمدجواد شریعت<sup>۱</sup>

### چکیده

یکی از مشکلات متون نظم و نثر ادب فارسی صفت‌های نسبی و علائم آن است که غالب مطالعه‌کنندگان و مدرّسان متون فارسی تصوّر می‌کنند که آن‌ها را می‌دانند و بر آن‌ها تسلّط دارند، غافل از این‌که پسوندهای صفت نسبی ساز متعدّد و راه و رسم ساختن صفت و اسم و قید در آن‌ها مختلف و سرگردان‌کننده است.

در این مقاله قدم‌های اولیه در شناخت این قسمت از دستور زبان فارسی برداشته شده و بخشی از این پسوندها به نظر خوانندگان رسیده است و شرح مختصری از تأثیرات آن‌ها به میان آمده است و در نتیجه بخشی از صفت‌های نسبی در حدّ تذکّر به قلم آمده و این موضوع مورد نقد و بررسی قرار گرفته است.

کلیدواژه‌ها: صفت نسبی، پسوند صفت نسبی، صفت نسبی به جای صفت فاعلی و

مفعولی.

---

۱. دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد.

تاریخ وصول: ۱۳۹۰/۲/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۴/۱

## مقدمه

یکی از مشکلات متون نظم و نثر فارسی فهم و درک صفت‌های نسبی و ارتباط آن‌ها با ماقبل و مابعد این صفت‌هاست و این مشکل از آنجاست که خودِ صفت نسبی دقایقی دارد که کم‌تر به این دقایق توجه شده است. در این مقاله سعی شده است که این بخش از دستور زبان برای خوانندگان بررسی شود و زوایا و خبایای آن تا حدی روشن گردد.

قبل از هر چیز اشاره به این نکته لازم است که همه می‌دانیم که زبان فارسی زبانی پیوندی است یعنی پیشوندها و پسوندها در ساختمان کلمات نقش اساسی دارند. اما زبان عربی زبانی قالبی است یعنی در صرف زبان عربی اسم فاعل در قالب فاعل و اسم مفعول در قالب مفعول خودنمایی می‌کند. اما در قسمت صفت نسبی، زبان عربی هم شکل پیوندی پیدا می‌کند و این یکی از عجایب زبان عربی است و ریشه در زبان عبری و ماقبل آن دارد. صفت نسبی در زبان عربی با پسوند "یاء" نسبت شکل می‌گیرد و از این نظر قابل مطالعه جدی است. در زبان فارسی هم دامنه صفت نسبی و تعبیرات و تبدیلات، آن قدر وسیع است که باید درباره آن کتابی پر حجم و مبسوط نوشت. آنچه در کتب دستور زبان فارسی آمده است این است که چند پسوند در ساختن صفت نسبی دخالت دارند که اولین و مهم‌ترین آن‌ها پسوند "ی" (یاء نسبت) است که در زبان عربی مشدد است اما در زبان فارسی مشدد نیست. مثلاً کسی که اهل اصفهان باشد در زبان فارسی به (اصفهانی) موصوف است و اگر جانشین اسم گردد جمع آن (اصفهانیان) یا (اصفهان‌ها) می‌شود اما اگر در زبان عربی آن را بیابیم به (اصفهانّیّ با تشدید یاء نسبت) منسوب یا موصوف است و اگر جانشین اسم براساس زبان فارسی گردد جمع آن (اصفهانّیّون) یا (اصفهانّیین) یا (اصفهانّیات) می‌شود.

## صفت نسبی در زبان عربی

دامنه صفت‌های نسبی زبان عربی که در متون نظم و نثر فارسی آمده است و در ذیل همین علامت صفت نسبی قرار دارد، بسیار وسیع است:

مثلاً اگر در عربی کلمه‌ای بر وزن فاعل آمده باشد و مقصود صاحب آن چیز باشد بدون یاء نسبت هم منسوب یا صفت نسبی است: "تامر" صفت نسبی به معنی صاحب خرما یا خرمایی است و "ناصری" صفت نسبی به کلمه (ناصره) مؤنث ناصر است و "عِراقی" صفت نسبی و کلمه (عِراقین) تثنیه عراق است و "مَتَجَری" صفت نسبی کلمه (مَتَاجِر) جمع متجر است و "مَلکی" (به فتح لام) صفت نسبی (ملک به کسر لام) و "کَبَدی" (به فتح باء) صفت نسبی (کَبَد به کسر باء) است.

توجه داشته باشید که وقتی در کلاس درس، استادی کَبَدی را به فتح باء می‌خواند و آن را منسوب به کَبَد به کسر باء می‌گوید، دانشجویان از او توضیح خواهند خواست که چگونه باء مکسور در مفرد و اصل به باء مفتوح در صفت نسبی تبدیل شده است و باید استاد دانسته باشد که اسم سه حرفی مکسورالعین در صفت نسبی مفتوح العین می‌شود. در کلمه "بیضاء" که همزه‌اش علامت تأنیث است همزه به واو بدل می‌شود "بیضاوی". اما در کلمه "سما" که همزه‌اش بدل از واو است هم "سماوی" درست است و هم "سمائی". در کلمه "فَتی" که الف در مرتبه سوم کلمه است در صفت نسبی تبدیل به واو می‌شود "فَتوی" اما در کلمه "مَعنی" که الف در مرتبه چهارم و حرف دوم کلمه ساکن است هم می‌توان تغییری در کلمه نداد "مَعنی" و هم می‌توان الف را به واو تبدیل کرد "مَعنوی". هم‌چنین است در کلمه "دُنیا" "دُنئی"؛ "دُنیوی". اما اگر حرف الف در مرتبه پنجم و بالاتر باشد، الف حذف می‌شود مثل "مُصطفی" که "مصطفی" می‌شود اما هم در عربی و هم در زبان فارسی این الف گاهی به واو بدل می‌شود "مصطفوی". اما "قاضی" که مختوم به یاء است مانند مختوم به الف عمل می‌شود، جز آن‌که قبل از واو مفتوح می‌گردد "قاضی"، قاضوی".

اما "حَى" و "طَى" که به یاء مشدّد ختم می‌شوند و بعد از یک حرف هم هستند به صورت "حَيَوَى" و "طَوَوَى" در می‌آیند. اما "نَبَى" که به یاء مشدّد ختم می‌شود ولی بعد از دو حرف قرار گرفته به صورت "نَبَوَى" در می‌آید. اما "مَرَمَى" و "شَافَعَى" و "کَرَسَى" که یاء مشدّد بعد از سه حرف یا بیش‌تر قرار گرفته است در اسم منسوب یا صفت نسبی تغییری نمی‌کند و به حال خود باقی می‌ماند.

اگر اسمی بر وزن فَعِيلَه باشد، یاء آن حذف و ماقبل آن مفتوح می‌شود؛ مانند "مَدِينَه" که "مَدَنَى" می‌شود. اما اگر بر وزن فَعِيلَه باشد و مضاعف هم باشد، مانند "جَلِيلَه" و "طَوِيلَه" قاعده عمومی درباره آن اجرا می‌شود و به صورت "جَلِيلَى" و "طَوِيلَى" در می‌آید.

"طَبِيعَه" و "سَلِيقَه" هم به صورت "طَبِيعَى" و "سَلِيقَى" در می‌آیند.

اگر اسمی دارای سه حرف بوده اما حرف آخر آن حذف شده است در اسم منسوب یا صفت نسبی آن حرف حذف شده به جای خود باز می‌گردد مانند "أَب" و "أَخ" که به صورت "أَبَوَى" و "أَخَوَى" در می‌آید.

"إِبْن" و "إِسْم" به صورت "إِبْنَى" و "إِسْمَى" و گاهی هم به صورت "بَنَوَى" و "سَمَوَى" در می‌آیند.

"سَنَه" و "لُغَه" به صورت "سَنَوَى" و "لُغَوَى" در می‌آیند، زیرا در اصل به جای تاء تأنیث در اصل آن‌ها حرف "واو" بوده است.

از صفت‌های غیرقیاسی بعضی در نظم و نثر فارسی استعمال می‌شود که مهم‌ترین آن‌ها چنین است.

أَمَوَى: "أَمِيَه"، بَدَوَى: "باديه"، بحرانی: "بحرين"، بَصْرَى: "بصره"، ثَقَفَى: "ثَقِيف"، خَضْرَمَوَى: "خَضْرَمَوَت"، دَهْرَى: "دَهر"، دِيرَانَى: "دير"، رُوحَانَى: "روح"، رَبَّانَى: "رَبِّ"، شَام و شَامَى: "شَام"، شَعْرَانَى: "شَعْرُ كَثِير"، صَدْرَانَى: "صَدْرُ كَبِير"، صَنَعَانَى: "صَنَعَاء"،



طائِي: "طِي"، عَبْدَلِي: "عبدالله"، قُرَشِي: "قُرَيْش"، مَرَقْسِي: "امرؤ القيس"، نُبَاطِي: "الانباط"، نَصْرَانِي: "ناصره"، يَمَانِي: "يَمَن".

## صفت نسبی در زبان فارسی

در زبان فارسی چندین پسوند نسبت وجود دارد که هر کدام باید مورد بحث قرار گیرد و گرد ابهام از روی آن‌ها برطرف شود. در آغاز باید این نکته گوشزد گردد که پسوند نسبت به آخر اسم می‌پیوندد و آن را به صفت نسبی تبدیل می‌کند که در مورد "یاء نسبت" باید گفته شود که در مقابل آن "یاء مصدری" وجود دارد که کار آن به عکس "یاء نسبت" است یعنی صفت را به اسم تبدیل می‌کند.

### الف) پسوند "ی" نسبت

بزرگ‌ترین پسوند نسبت همان "یاء نسبت" است که به آخر بسیاری از اسم‌ها می‌پیوندد و آن‌ها را تبدیل به صفت می‌کند.

الف - ۱) نسبت به مکان: اصفهانی، شیرازی، خجندی، ایرانی.

الف - ۲) نسبت به چیزی: یاسی، کرباسی، زری، زعفرانی، شیری، قلمی.

الف - ۳) نسبت به شخصی از اشخاص: حسنی، حسینی، سیاوشی.

الف - ۴) سازندگی و فروشنده‌گی و با اشاره به مکان (که در این مورد پسوند به صفت به جای اسم می‌پیوندد): کله‌پزی، کبابی، بریانی، بقالی. ولی گاهی به آخر اسم هم می‌پیوندد: برقی و لغتی.

الف - ۵) اتّصاف و دارندگی (که معادل پسوندهای "وَر" و "مند" است): هنری، نامی.

الف - ۶) در معنی صفت فاعلی است: جنگی "جنگنده"، خونی "خونریز".

الف - ۷) در معنی صفت مفعولی است: زندانی (به زندان انداخته‌شده) نهانی (پنهان

شده) قرضی (به قرض گرفته).

الف - ۸) به آخر مصدر اضافه می‌شود که در بعضی از مواقع معنی لیاقت می‌دهد و آن را یاء لیاقت می‌خوانند: خوردنی (لایق خوردن) گفتنی (لایق گفتن).

الف - ۹) در مورد فوق می‌تواند این "ی" به آخر کلمه‌ای غیر از مصدر اضافه شود مانند: خوراکی، پوشاکی.

الف - ۱۰) به آخر مصدر اضافه می‌شود اما از آن معنی لیاقت مستفاد نمی‌شود مانند آمدنی (او عاقبت آمدنی شد) رفتنی (ما همه از این جهان رفتنی هستیم)، ماندنی (او چند روز دیگر در اینجا ماندنی است).

الف - ۱۱) گاهی به آخر صفت به جای اسم اضافه می‌شود و معنی تفخیم و بزرگداشت می‌دهد: حضرت صاحبقرانی، حضرت استادی (که در مورد اخیر بعضی در آن نشان ایهام یاء وحدت عربی هم می‌دهند).

الف - ۱۲) گاهی به آخر اسم اضافه می‌شود و معنی اصلی آن اسم را می‌دهد، یعنی به نظر می‌آید که این پسوند زائد است مانند: ارمغانی (از ارمغان) که هر دو به معنی هدیه است و یا (باره و بارگی) که هر دو به معنی اسب است.

الف - ۱۳) برای نسبت به خاندان، پدران، نیاکان به کار می‌رود: حسینی، زهرایی، قشقایی.

الف - ۱۴) برای بیان نسبت و ساختن اسم آلت به کار می‌رود: دم‌پایی، زیرسیگاری.

الف - ۱۵) برای بیان نسبت توأم با تحقیر به کار می‌رود: عوضی! مافنگی!

الف - ۱۶) برای بیان نسبت توأم با آلودگی به کار می‌رود: گلی، روغنی.

الف - ۱۷) برای بیان مناسبت به کار می‌رود مانند: کت و شلواری (پارچه مناسب کت و شلوار) سفری (گاز سفری).

الف - ۱۸) برای بیان دوست‌داری یا طرف‌داری: این بچه میوه‌ای نیست (علاقه‌ای به

میوه ندارد) او فوتبالی است (طرفدار بازی فوتبال است).

الف - (۱۹) جنس چیزی را می‌رساند: چرمی، مقوایی.

الف - (۲۰) به اسم یا صفت اضافه می‌شود و صفت ایجاد می‌کند اما صفتی است که به جای قید هم می‌تواند به کار رود: انتخابی، دروغی، زوری، ماشینی.

الف - (۲۱) به قید اضافه می‌شود و صفت می‌سازد: ناگهانی.

الف - (۲۲) به اسم، صفت و قید اضافه می‌شود و در معنی و مقوله دستوری آن‌ها تغییری نمی‌دهد: انباری، چندمی، زودی.

الف - (۲۳) برای بیان نسبت و مفهوم فاصله به کار می‌رود: در دو قدمی است، در نزدیکی تهران.

الف - (۲۴) با پیشوند "نا" و اسم و یاء نسبت: ناپدری، نامادری.

الف - (۲۵) در آخر کلمات مکرر صفت یا قید می‌سازد: سرسری، دمدمی، فرفری.

جالب توجه است که چند صفت نسبی همواره به عنوان اسم در زبان فارسی به کار رفته است مانند روزی (رزق) آدمی، (انسان و بشر) و القاب مختلف در ادبیات و زبان امروزی مانند فردوسی، سعدی، خاقانی، نظامی و همه نام خانوادگی‌های زبان فارسی کنونی مانند انزایی، اقبالی، اتابکی و....

نکته دیگر آن‌که این یاء نسبت به آخر کلمات جمع هم افزوده می‌شود مانند خسروانی و پهلوانی و شاهانی و صدرانی و.... اما نباید آن‌ها را با پسوند (آنی) در کلمات عربی اشتباه کرد. یعنی قاعده کلی آن است که اگر صفت نسبی با کلمه (آنی) ختم شده باشد این پسوند (آنی) مخصوص زبان عربی است مثل روحانی، جسمانی، صمدانی، عصبانی، اما اگر در کلمات فارسی مانند خسروانی و شاهانی ملاحظه می‌شود عبارت است از (الف و نون جمع فارسی) + یاء نسبت. از طرف دیگر در زبان عربی ممکن است یک اسم به دو صورت به حالت منسوب با صفت نسبی درآید مانند (روح) که (روحی) و (روحانی) هر

دو مورد استعمال است اما از نظر معنی هر یک دارای ظرافت مخصوص خود هستند. مثلاً "امراض روحی" به معنی بیماری‌های روانی است اما افکار روحانی به معنی افکار مربوط به تعالی روحی است.

#### ب) پسوند "ه" نسبت

علامت نسبت یا پسوند صفت نسبی دیگری داریم و آن حرف هاء غیر ملفوظی است که:

ب - ۱) به آخر اسم می‌پیوندد و صفت نسبی می‌سازد مانند نبرده (جنگجو)، بهاره، پاییزه، زمستانه، تابستانه.

ب - ۲) به آخر بن مضارع می‌پیوندد و صفت نسبی می‌سازد مانند بنده (غلام) و گنده (گندیده) که در هر دو مثال معنی اسم مفعول با صفت مفعولی از آن اراده شده است (بنده) (در بند شده) و گنده (گندیده شده).

ب - ۳) همراه اسمی می‌آید که دارای صفت پیشین است و به عنوان صفت نسبی به کار می‌رود مانند "این کاره"، "چند کاره"، "چند نفره".

ب - ۴) در بعضی از کلمات تغییری ایجاد نمی‌کند؛ مانند (جاودان و جاودانه)، (شادمان و شادمانه)، (آشکار و آشکاره)، (روان و روانه).

ب - ۵) گاهی این هاء نسبت در آخر جمع می‌آید مانند "روزانه" از روز + ان جمع + ه، "شبانه" از شب + ان جمع + ه، "مردانه" مرد + ان جمع + ه، "بچگانه" از بچه + ان جمع + ه، "دیوانه" از دیو + ان جمع + ه.

بعضی از دستورنویسان و بعضی از زبان‌شناسان در چنین مواردی می‌گویند نشانه صفت نسبی در این کلمات "آنه" است، اما این نظر خطاست. یکی در مورد روزانه و شبانه می‌گویند روز و شب به الف و نون جمع بسته نمی‌شود در حالی که در ادب فارسی بارها

روزان و شبان استعمال شده است. دیگر آن که می‌گویند بعضی از کلمات عربی که در فارسی آمده است نمی‌توان آن‌ها را به الف و نون جمع بست و به آخر آن، هاء نسبت افزود؛ مانند "شکرانه" غافل از این هستند که حرف هاء نسبت به آخر (شکران)، مصدر دوم شکر اضافه شده است و الف و نون آن جزء اصلی کلمه است. اصولاً قبل از این هاء نسبت انواع "ان" می‌آید خواه علامت جمع باشد مانند مثال‌های ذکر شده و خواه الف و نون اصلی باشد مانند "فرزان و فرزانه" و خواه الف و نون صفت نسبی باشد مانند "جانان و جانانه" و خواه الف و نون مصدر زبان عربی باشد مانند "شکران و شکرانه".

ب - ۶) پس از عدد و معدود هم می‌آید مانند دو روزه و سه ماهه که فاصله زمانی را می‌رساند، هم‌چنین "یکشبه" که هم صفت نسبی است "کار یکشبه" و هم قید است: "یکشبه این کار پایان می‌یابد".

ب - ۷) گاهی این هاء نسبت به آخر کلمه‌ای اضافه می‌شود ولی به عنوان صفت به کار نمی‌رود مانند "روزه" که هاء نسبت به آخر "روز" که اسم است افزوده شده ولی به عنوان اسم به کار می‌رود: آدمی "در یاء نسبت".

ب - ۸) این هاء نسبت گاهی معنی تشبیه می‌دهد و دیگر از زی خود خارج می‌شود و صفت نمی‌سازد بلکه اسمی با معنی تشبیه می‌سازد مانند دندان و دهانه و دماغه و دسته و پایه.

ب - ۹) گاهی به آخر عدد می‌آید و دوره‌ای از زمان را نشان می‌دهد مانند دهه، سده، هزاره.

ب - ۱۰) گاهی پس از عدد و معدود می‌آید و مقدار را می‌رساند مانند دو مرده و ده مرده و دوزنه و دو دره.

ب - ۱۱) به آخر صفت نسبی مختوم به "ین" می‌پیوندد مانند "زرّین و زرّینه" "سیمین و سیمینه".

در اینجا لازم است به نکته‌ای اشاره شود و از التباس یک نوع حرف "هـ" با این هاء پسوند صفت نسبی جلوگیری شود.

می‌دانیم که در زبان عربی بعضی از کلمات به تاء مدوّر ختم می‌شوند مانند تاء تأنیث و تاء مصدری. این حرف تاء وقتی به زبان فارسی راه پیدا می‌کند به دو صورت پذیرفته می‌شود: یکی به صورت حرف "ت" و دیگری به صورت حرف "ه" که گاهی در معنی کلمه باعث اختلاف می‌گردد. مثلاً در کلمه "مراجعة" عربی در فارسی گاهی به صورت "مراجعت" به معنی بازگشت در می‌آید و گاهی به صورت "مراجعه" به معنی رجوع کردن به کسی یا چیزی. همین‌گونه است "اقامة" که گاهی "اقامت" به معنی ماندن در محلی است و گاهی "اقامه" به معنی بر پای داشتن است. در مورد کلمه "اشاره" ضعیف‌تر عمل شده است به این معنی که "اشارت" و "اشاره" در زبان فارسی هر دو به معنی نشان دادن است اما در متون نظم و نثر فارسی گاهی اشارت به معنی "حکم" است مانند "پادشاهی به کشتن اسیری اشارت کرد - از گلستان سعدی" که همین کلمه اشارت در شعر حافظ با ظرافت ایهام، هر دو معنی را با هم دارد آنجا که می‌فرماید:

«مژه سیاهت ار کرد به خون ما اشارت ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۹۹)

که با توجه به این‌که فاعل "مژه" است، اشارت به معنی نشان دادن است و با توجه به معنی "خون" یعنی "قتل" اشارت به معنی حکم است.

پ) پسوند "و" نسبت

پسوند "و" هم یکی از پسوندهای صفت نسبی است که مانند پسوند "هـ" زیر و بالای بسیار دارد.

پ - ۱) این پسوند به آخر اسم می‌پیوندد و صفت نسبی ایجاد می‌کند که در آن معنی

دارندگی آن اسم است مانند "ریشو" و "سبیلو".

پ - ۲) به آخر اسم می‌پیوندد و صفت نسبی با معنی مبالغه ایجاد می‌کند مانند "ریغو".  
پ - ۳) در همان حالت بالا (شماره ۲) با پیوستن به بن مضارع می‌پیوندند. مانند "ترسو".

پ - ۴) صفت نسبی به جای صفت فاعلی می‌سازد مانند "زائو" و صفت نسبی به جای صفت مفعولی می‌سازد "کرمو".

پ - ۵) به آخر اسم می‌پیوندد و صفت نسبی با معنی مبالغه می‌کند (اما با فقره ۲ کمی فرق دارد) مانند "شکمو" (در اینجا افاده کثرت در عمل مراد است).

پ - ۶) این پسوند گاهی هم اسم‌ساز است. مانند "دارو" که دار به معنی گیاه و درخت است و داروهای اوّلیه از گیاه و درخت استحصال می‌شده.

پ - ۷) این پسوند که گاهی اسم‌ساز است در معنی مشابهت به کار می‌رود. مانند "سَمَنو" از سَمَن به معنی روغن چراغ که معمولاً روغن نباتی و به رنگ قهوه‌ای بوده است و چون این حرف "و" در اصل صفت نسبی می‌ساخته است اکنون در شیراز به آن "سمنی" می‌گویند و در افغانستان به آن "سمنک" می‌گویند. کلمه "کاهو" نیز مانند "سمنو" است یعنی چیزی شبیه "کاه" و "نازو" درختی شبیه "ناژ" کاج، صنوبر.

پ - ۸) این پسوند گاهی معنی وسیله کاری را بیان می‌کند مانند "بازو" (وسیله باز کردن است).

پ - ۹) این پسوند گاهی در معنی تأنیث است مانند "بانو" مؤنث (بان) به معنی کدخدا و رئیس خانه و محافظ خانواده.

پ - ۱۰) مبدّل الف مثلاً در "بابو" به جای بابا در بزرگان صوفیه.

ت) پسوند "ین" نسبت

پسوند دیگری که از اسم صفت نسبی می‌سازد "ین" است.

ت - ۱) این پسوند به آخر اسم می‌آید و صفت نسبی می‌سازد مانند؛ سنگ "سنگین"، زرّ "زرّین"، سیم "سیمین"، مشک "مشکین"، رنگ "رنگین".

ت - ۲) فرق این پسوند با پسوند "ی" در این است که این پسوند باطن چیزی را بیان می‌کند ولی پسوند "ی" ظاهر آن را، مثلاً "ظرف سنگی" یعنی ظرفی که از سنگ ساخته شده باشد اما "ظرف سنگین" یعنی ظرفی که از نظر وزن یا قیمت وزین یا قیمتی باشد. در کلمه زرّین هم همین‌گونه است یعنی وقتی می‌گوییم "پارچه زرّی" یعنی پارچه‌ای که در آن رشته‌های طلا به کار رفته باشد اما وقتی می‌گوییم "سیب زرّین" سیبی که تالّو داشته باشد.

ت - ۳) کلمه "مشکین" یعنی چیزی که بوی مشک بدهد و معطر باشد، اما وقتی می‌گوییم "مشکی" یعنی چیزی که به رنگ مشک یعنی سیاه باشد.

ت - ۴) اما گاهی این دو با هم فرق ندارند مانند پشمی و پشمین.

ت - ۵) در نثر و نظم فارسی گاهی این قواعد به هم می‌خورد و مثلاً "سنگین دل" یعنی کسی که دلش از سنگ باشد.

«کفر زلفش رهدین می‌زد و آن سنگین دل در بی‌اش مشعلی از چهره برافروخته بود»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۰۷)

ت - ۶) پسوند "ین" علاوه بر این که پسوند صفت نسبی ساز است، در عدد ترتیبی که در حالت مقلوب قرار گیرد به کار می‌رود. مثلاً اگر بخواهیم "درس چهارم" را مقلوب کنیم می‌گوییم "چهارمین درس" اما گاهی هم از این پسوند استفاده نمی‌کنیم و مثلاً "شخص دوم" را "دوم شخص می‌گوییم".



ت - ۷) این پسوند در صفت عالی نیز به کار می‌رود و اگر مکسور شود بعد از آن جمع می‌آید مانند "بزرگ‌ترین شهرها" و اگر مکسور نشود بعد از آن مفرد می‌آید مانند "بزرگ‌ترین شهر". در زمان قدیم این پسوند را در صفت عالی استعمال نمی‌کردند اما شرایط آن را اجرا می‌کردند یعنی به جای "بزرگ‌ترین اطبا"، "بزرگ‌ترِ اطبا" و به جای "بزرگ‌ترین طبیب"، "بزرگ‌ترِ طبیب" می‌گفتند.

ت - ۸) گاهی به آخر صفت نسبی که با "ین" ساخته شده باشد، علامت دیگر صفت نسبی یعنی "ه" را هم اضافه می‌کنند مانند "زرّین و زرّینه"، "پشمین و پشمینه" و این همان اساس طبیعی زبان فارسی است که قبل از "ه" یا "ان" می‌آید: "زنانه و مردانه" یا "ین" می‌آید مثل "زرّینه و سیمینه".

ت - ۹) غالباً صفت نسبی مختوم به "ینه" به جای اسم به کار می‌رود مثل "پشمینه" به جای لباس پشمینه "پشمینه ناپاک صوفی".

ت - ۱۰) گاهی هم این نوع صفت به عنوان صفت مقلوب به کار می‌رود مثل "زرّینه رود" و "زرّینه طشت" که کنایه از خورشید است.

### ث) پسوند "گان" نسبت

علامت صفت نسبی دیگر در زبان و ادبیات فارسی "گان" است.

ث - ۱) این علامت بعد از اسم می‌آید و صفت نسبی می‌سازد مانند "گروگان" و "بازارگان" که مخفف آن "بازرگان" است.

ث - ۲) این پسوند اگر به آخر اسمی بیوندد که به هاء ملفوظ ختم شده باشد، آن حرف هاء ملفوظ تبدیل به "ی" می‌شود مانند "شاه" و "راه" که شایگان و رایگان می‌شود در معنی شاهانه و مجانی (چیزی که از سر راه پیدا کرده باشی).

ث - ۳) این پسوند می‌تواند اسم‌ساز باشد و در وقتی اسم روز و اسم ماه در میان

زرتشتیان یکی می‌شد به آخر آن "گان" می‌افزودند مثلاً به پنجم ماه "خرداد" خرداد "خردادگان" و به شانزدهم ماه "مهرگان" می‌گفتند.

بحث دربارهٔ صفت نسبی و متفرعات آن بسیار گسترده است و این مقاله سرآغاز این بحث است که ان شاء الله در مقالات بعدی دربارهٔ آن گفت‌وگو خواهیم کرد.

### نتیجه

صفت نسبی در زبان فارسی و عربی مشکلات و ویژگی‌های فراوانی دارد. در زبان عربی که از اساس زبانی قالبی است، علامت صفت نسبی مانند زبان فارسی به کلمه می‌چسبد و بسته به نوع کلمه و حالت آن، شکل تازه‌ای بدان می‌بخشد. در زبان فارسی هم علائم و پسوندهای مختلفی برای ساخت صفت نسبی وجود دارد که "ی"، "ه"، "و"، "ین"، و "گان" از آن جمله‌اند. این پسوندها بسته به نوع و ساخت کلمه‌ای که بدان می‌چسبد، اشکال و معانی مختلفی به واژه‌ها می‌افزاید. دربارهٔ تنوع و غوامض صفت نسبی در فارسی و عربی علی‌رغم جذابیت و نظام خاصی که دارد تا کنون آن‌گونه که باید و شاید دربارهٔ آن تحقیق و بحث نشده است و این مقاله سرآغاز این تحقیق گسترده و بحث مفصل است که در آینده دربارهٔ آن مقالاتی ارائه خواهیم داد.

## منابع

۱. احمدی گیوی، حسن و حسن انوری. (۱۳۷۸). دستور زبان فارسی (۲). تهران: فاطمی.
۲. ارژنگ، غلامرضا. (۱۳۵۱). حرف ربط (پیوند). سومین کنگره تحقیقات ایرانی. ج ۲. ویرایش محمد روشن. توس. تهران.
۳. باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی. بر پایه یک نظریه عمومی زبان. ج ۱۵. تهران: امیرکبیر.
۴. حافظ. (۱۳۷۰). دیوان حافظ. به اهتمام عبدالکریم جریزه‌دار. ج ۳. تهران: اساطیر.
۵. خطیب‌رهر، خلیل. (۱۳۶۷). دستور زبان فارسی. کتاب حروف اضافه و ربط. تهران: سعدی.
۶. خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۴۷). دستور زبان فارسی. تهران: کتاب‌فروشی تبریز.
۷. دبیرسیاقی، محمد. (۱۳۴۵). دستور زبان فارسی. تهران: علی‌اکبر علمی.
۸. شفائی، احمد. (۱۳۶۳). مبانی علمی دستور زبان فارسی. تهران: خوشه.
۹. غلامعلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۲). ساخت زبان فارسی. تهران: احیاء کتاب.
۱۰. فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). دستور مفصل امروز. تهران: سخن.
۱۱. لازار، ژیلبر. (۱۳۸۴). دستور زبان فارسی معاصر. ترجمه مهستی بحرینی. تهران: هرمس.
۱۲. مشکور، محمدجواد. (۱۳۵۵). دستور نامه در صرف و نحو زبان فارسی. تهران: مؤسسه مطبوعاتی شرق.
۱۳. ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۸۲). دستور زبان فارسی ج ۱۹. تهران: توس.
۱۴. وزین‌پور، نادر. (۱۳۶۹). دستور زبان فارسی. تهران: معین.

علاوه بر منابع بالا از فرهنگ فارسی معین و فرهنگ بزرگ سخن نیز استفاده شده است و در بخش منسوبات عربی، کتاب کامل‌ترین صرف و نحو عربی ترجمه محمدجواد شریعت مورد استفاده قرار گرفته است.



## بررسی عناصر داستانی "زال و رودابه"

دکتر اسماعیل صادقی<sup>۱</sup>

### چکیده

داستان زال و رودابه مقدمه‌ای زیبا برای تولد رستم است و در مقایسه با داستان‌های سنتی، ویژگی‌هایی به لحاظ ساخت دارد که همان‌ها باعث جذابیت این داستان شده‌اند. در این تحقیق، عناصر داستانی مانند گفتارها، طرح، کردارها و درون‌مایه‌های داستان بررسی شده و به نقش این عناصر در شکل‌گیری داستان زال و رودابه توجه شده است.

کلیدواژه‌ها: زال و رودابه، عناصر داستان، طرح، درون‌مایه.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد.

تاریخ وصول: ۱۳۸۹/۱۰/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۳/۱

## مقدمه

داستان عاشقانه زال و رودابه بر پیشانی شاهنامه خوش می‌درخشد و در حکم غزلی شیوا یا حسن مطلعی دل‌انگیز برای همه داستان‌های پهلوانی است. این داستان دلنشین از لحاظ عناصر داستانی، کامل و در مقایسه با سایر قصه‌های سنتی کم‌نقص است. فردوسی در ابتدای شاهنامه نشان داده است که در سرودن داستان‌های عاشقانه نیز استادی بی‌نظیر است. ارزش واقعی این داستان در این است که مقدمه‌ای زیبا و خواندنی برای تولد رستم است. قهرمانان (شخصیت‌های) این داستان، شخصیت‌های پویایی هستند که دم به دم صحنه‌های زیبا می‌آفرینند و خواننده را در پیچ و خم ماجراها به دنبال خود می‌کشاند. گفتارهای داستان زال و رودابه نمونه کاملی برای نشان دادن مختصات گفتارهای تمام شاهنامه هستند. مونولوگ‌ها (تک‌گویی‌ها) و دیالوگ‌های (گفتارهای دو سویه) این داستان به خوبی نشان می‌دهند که فردوسی تا چه میزان در استفاده از این عنصر مهم داستانی توانایی داشته است. درون‌مایه‌های این داستان، تقریباً شامل همه درون‌مایه‌های شاهنامه می‌شود؛ لیکن در این داستان، برخی از درون‌مایه‌ها (مثل عشق) محور واقع شده‌اند یا سهم بیش‌تری از داستان را به خود اختصاص داده‌اند. طرح ساده و در عین حال منسجم این داستان به گونه‌ای است که نشان می‌دهد رشته علیت در اپیزودهای آن، نسبت به قصه‌ها و داستان‌های سنتی استوارتر است.

## بحث و بررسی

### الف) قهرمان‌سازی (شخصیت‌پردازی)

«اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۸۴). «شخصیت، شبه شخصی است تقلید شده از

اجتماع که بینش نویسنده بدان فردیت بخشیده است» (براهنی، ۱۳۶۲: ۲۴۹). در داستان‌های قدیمی، شخصیت بدان معنایی که امروزه از آن برداشت می‌شود، وجود ندارد. بنابراین به جای شخصیت، از "قهرمان" استفاده می‌کنیم. البته شاهنامه تا حدودی از این امر مستثناست و نباید از توانایی فردوسی در ساختن شخصیت‌ها غافل بود. دیدگاه نویسندگان قصه‌های سنتی نسبت به جهان، باعث می‌شد که "تیپ‌سازی" کنند. در تیپ‌سازی آدم‌های قصه معمولاً نمونه کلی (Type) یا قهرمان هستند نه شخصیت. «در قصه برخلاف داستان‌ها، توجهی به آفریدن و بررسی خصوصیات درونی و شخصیتی قهرمان‌ها نمی‌شود. قهرمان‌ها به عنوان افراد انسانی، با همه ویژگی‌های خلقی و رفتاری بشری آن‌ها مورد نظر گزارنده قصه‌ها نیست. قهرمان‌ها نمونه‌های کلی هستند از خصایل کلی و با جهان‌بینی‌های کلی» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۱۰۰). «اسوه‌های سنخی، زاده بینش تمثلی‌اند و در این‌گونه داستان‌ها قهرمانان معمولاً انتزاعی و نمونه افراد سنخ خود هستند و خصوصیات آن‌ها از حدود مشخصات سنخی خارج نمی‌شود» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۲).

#### الف - ۱) طبقه‌بندی شخصیت‌ها

از لحاظ کنش‌های درونی، شخصیت‌ها را می‌توان در دو دسته "شخصیت‌های پویا" و "شخصیت‌های ایستا" (قراردادی) تقسیم‌بندی کرد. به شخصیتی که در داستان تغییر نکند یا اندک تغییری بپذیرد، یا به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز داستان بود، "شخصیت ایستا" (Static character) گویند. شخصیت ایستا را ساده یا ثابت نیز نامیده‌اند. «شخصیت ساده یا ثابت، شخصیتی است که می‌توان همه وجود او را در یک جمله وصف کرد و به خواننده شناساند [این شخصیت] پیچیده نیست و با جزئیات سروکار ندارد» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۹۰).

این شخصیت‌ها بر ساخته بینش مطلق‌نگری و اسوه‌گرایی داستان‌پردازان قدیمی‌اند.

در مقابل، "شخصیت پویا" (Dynamic character) شخصیتی است که مدام در داستان دستخوش تغییر و تحول باشد و به گونه‌ای دگرگون شود؛ مثلاً عقاید و جهان‌بینی او یا ویژگی شخصیتی او دستخوش تغییر گردد (رک. میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۹۴).

داستان پردازان قدیم چون توجهی به توصیف دقیق شخصیت‌های داستان نمی‌کردند، شخصیت‌های داستانشان در گذر حوادث دگرگونی نمی‌پذیرفت و تا پایان ثابت می‌ماند و یا اگر هم دگرگونی می‌پذیرفت، از نوع دگرگونی‌های آرامی که پشتوانه‌ای منطقی و قانع‌کننده داشته باشد، نبود بلکه تغییری تکان‌دهنده و اساسی در قهرمان ایجاد می‌شد که چه بسا او را از سنخی به سنخ مقابل یا از قطبی به قطب دیگر انتقال می‌داد (رک. حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۲).

در روش داستان‌نویسی سنتی، داستان پرداز همواره قهرمان را در یکی دیگر از قهرمانان (قطب نیکی) متمرکز می‌کرد و با توصیف و جانب‌داری از او، خواننده را نیز در صف طرفداران او قرار می‌داد. هم‌چنین بخشی از داستان را به برشمردن ویژگی‌های یکی از قهرمانان (قطب شر) اختصاص می‌داد و او را یک سر و گردن از دیگران برتر می‌نهاد؛ بنابراین خود به خود داستان بر محور "قهرمان" (Hero) و "ضد قهرمان" (Antihero) می‌چرخید و سایر افراد نقشی فرعی عهده‌دار می‌شدند. با این توصیف، نمی‌توان از داستان پرداز انتظار داشت تا به پرورش شخصیت‌ها بپردازد و همه ویژگی‌های جسمی، روحی و اخلاقی شخصیت یا شخصیت‌های داستانشان را باز نماید.

برخی از صاحب‌نظران برآنند که شخصیت‌ها جزئی از ساختار داستان هستند و آن‌ها را باید مطابق نقشی که در داستان دارند طبقه‌بندی کرد (رک. اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۱). از دیدگاهی دیگر شخصیت‌ها را به شش دسته نمادین، قراردادی، قالبی، نوعی، تمثیلی و همه‌جانبه تقسیم کرده‌اند. از آن میان «شخصیت‌های قراردادی، افراد شناخته‌شده‌ای هستند که مرتباً در داستان‌ها ظاهر می‌شوند و ویژگی‌های سنتی و جا افتاده دارند.



شخصیت‌های همه‌جانبه با جزئیات بیش‌تری تشریح و تصویر می‌شوند و ویژگی‌های فردی آنان ممتازتر از سایر شخصیت‌های داستان است» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۹۷). به عنوان نمونه در شاهنامه فردوسی سیمرغ شخصیتی نمادین است و زال و سام و رودابه را باید جزء شخصیت‌های همه‌جانبه به‌شمار آورد.

#### الف - ۲) قهرمان‌سازی (شخصیت‌پردازی) در شاهنامه

اگر چه داستان‌های شاهنامه، جزء داستان‌های کهن محسوب می‌شوند و با دید داستان‌های امروزی نمی‌توان به آن‌ها نگرست، اما توانایی فردوسی در پرداخت این داستان‌ها، آن‌ها را از سایر داستان‌های قدیمی ممتاز کرده است.

یکی از امتیازات فردوسی، توصیف و تصویرسازی دقیق برخی شخصیت‌های داستان‌هاست. «شاهنامه از لحاظ دقت و توصیف و تبیین ویژگی‌های نفسانی قهرمانان و حرکات و سکنات و واکنش‌ها، انگیزه‌ها، بیان ستیزه‌ها و کشاکش‌های روانی، تجسم جنبه‌ها و جلوه‌های گوناگون روحی و به‌طور کلی کاوش و نفوذ در ژرفای اشخاص، در سراسر تاریخ داستان‌پردازی سنتی، نظیری ندارد و همین ویژگی است که به بسیاری از قهرمانان آن، اعمال، روابط و برخوردهایشان حالت زنده و نمایش‌گونه‌ای می‌بخشد که حتی در داستان‌های منشور که در آن‌ها دست داستان‌پرداز به سبب عدم وجود محدودیت‌های شعری بازتر است، کم‌تر دیده می‌شود» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۸).

البته روش فردوسی در معرفی قهرمانان، کلی‌گویی و تعمیم است که به "تیپ‌سازی" منجر می‌شود و این مربوط به ویژگی‌های کلی داستان‌های سنتی است که در آن‌ها مطلق‌نگری و اسوه‌گرایی رعایت می‌شود. در شاهنامه «آن‌که پهلوان است، دلیر و نیرومند و چاره‌گر و آشنا به دقایق رزم و واقف به دشواری مضایق و وقایع و جلد در بیرون شدن از تنگناهاست. آن‌که فرمانرواست، دوراندیش و باسنگ و مهربان و بزرگ‌منش است و

آسایش زیر دست خواه. آن‌که پرستار است جانباز و حق‌شناس و حدّان است. آن‌که زن و همسر است، در هر مقام و خاندان که هست به پارسایی و صفا و مهربانی و خویشتن‌داری و وفا برآمده است» (دبیر سیاقی، ۱۳۶۹: ۲۱-۲۲).

پویایی برخی قهرمانان شاهنامه، حاصل دقت و توجه فردوسی به این امر بوده است که اگر آن‌ها را در همان پوسته مطلق و خلل‌ناپذیر نگاه دارد و آن‌ها را تا حدّ انسان‌های عادی پایین نیاورد و برای اعمالشان، دلایل و انگیزه‌های معقول ذکر نکند، به‌زودی در آن پوسته خواهند پوسید. «در میان قهرمانان مهم داستان‌های شاهنامه، با وجود حفظ برتری آن‌ها نسبت به مردم عادی، اندکند آن‌ها که از نظر نفسانی، مظهر مطلق و بدون خلل و استثنای نوع خویش باشند؛ قوی‌ترین، گاهی ضعیف‌ترین است. خردمندترین هم ممکن است خطا کند و همین‌هاست که آنان را به زندگی و حوزه درک و لمس ما تا حدودی نزدیک می‌سازد» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۷).

هر نویسنده و هر داستان‌پرداز توانا برای تبیین احوال شخصیت‌های داستان خود از سه روش سود می‌جوید. فردوسی نیز از این قاعده مستثنا نیست. در شاهنامه هم مانند سایر آثار داستانی روش‌های شخصیت‌پردازی عبارتند از همین سه روش:

۱. با توصیف و تشریح مستقیم ویژگی‌های شخصیت. این وظیفه را یا راوی دانای کل به‌عهده می‌گیرد یا یکی از شخصیت‌های داستان.

۲. شخصیت‌های داستان را با عمل و گفتارشان معرفی می‌کند و به جای تشریح و ویژگی‌ها و افکار آن‌ها، خود خواننده از طریق کردار و گفتار و شخصیت‌ها، آن‌ها را می‌شناسد.

۳. ویژگی‌های درونی شخصیت‌ها را بدون این‌که تعبیر و تفسیر کند، برمی‌شمارد. او در مقام دانای کل بی‌طرف، اشخاص داستان را از طریق ذهنیات آگاه و ناخودآگاه، معرفی می‌کند (رک. میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۸۷ و ۱۹۳).

فردوسی در شاهنامه برای معرفی شخصیت‌ها، تلفیقی از روش‌های اول و دوم را به کار می‌گیرد اما بیش تر به شناساندن شخصیت‌ها از طریق عمل و گفتار آنان توجه دارد (رک. بیات بابلقانی، ۱۳۷۷: ۵۴).

### الف - ۲ - ۱) قهرمان‌سازی (شخصیت‌پردازی) در زال و رودابه

«سعی و دقت فردوسی در ساختن برخی شخصیت‌ها و توصیف و تبیین ویژگی‌های شخصیتی آنان عاملی است که آن‌ها را زنده و پویا نگاه داشته و به زندگی و حوزه درک و لمس ما نزدیک ساخته است» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۵۷). دو شخصیت مهم و مرکزی در داستان مورد بحث ما زال و رودابه هستند. این دو با توصیفاتی که فردوسی از ایشان ارائه کرده به نمونه‌هایی عالی از شخصیت‌های داستانی قدیم تبدیل شده‌اند. در این بخش قبل از بحث در شیوه‌های شخصیت‌پردازی در زال و رودابه، خلاصه‌ای از این داستان را می‌خوانیم:

### خلاصه داستان زال و رودابه

زال پس از آن‌که پدرش پادشاهی زابل را به او می‌سپارد برای سرکشی به شهرها و کشورهای تابعه از زابل بیرون می‌رود تا به کابل می‌رسد. پس از آشنایی با مهراب که پادشاه کابل و از نبیرگان آژی‌دهاک (ضحاک) بوده به گونه‌ای شگفت شيفته و دل‌باخته دختر مهراب می‌شود. از آن‌سو هم رودابه دخت مهراب با شنیدن ویژگی‌های زال از زبان پدرش، شيفته و دل‌باخته زال می‌شود. پس از آن با میانجی شدن غلام زال و چند کنیز از سوی رودابه پیش درآمدهای دیدار این دو فراهم می‌گردد. با وجود مخالفت دربار با این پیوند سرانجام با پافشاری و پیگیری‌های زال این پیوند سر می‌گیرد. در حالی که زال و رودابه برای نخستین دیدار ناشکیبا بودند، زال شب هنگام به دیدار رودابه می‌رود. پس از آن‌که زال از رودابه جدا می‌شود شب و روز، آرام و خواب ندارد و پیوسته در پی آماده

کردن مقدمات این پیوند است. نخست نامه‌ای به پدر می‌نویسد و به او یادآور می‌شود که هنگام گزینش همسر است و در دنباله، دخت مهرباب را به عنوان جفت درخور خود به پدر نشانی می‌دهد. لیکن سام که می‌داند او رودابه دختر مهرباب و از نییرگان آژی‌دهاک (ضحاک) است زال را از این کار باز می‌دارد و به او یادآور می‌شود که منوچهرشاه هرگز از این پیوند خرسند نخواهد شد. به اصرار زال، سام به سوی دربار به راه می‌افتد تا این مشکل را با منوچهرشاه در میان بگذارد. پیش از رسیدن سام به دربار، شاه از این موضوع آگاه می‌شود و برای آن‌که میزان وفاداری سام را بسنجد به او فرمان می‌دهد تا به کابل بتازد و آن شهر را درهم بکوبد و مهرباب و خانواده‌اش را از میان بردارد. سام هم بی آن‌که خواسته‌اش را بازگوید به فرمان شاه به سوی کابل به راه می‌افتد. در بیرون شهر کابل خبر به زال می‌رسد، او در نامه‌ای از سام می‌خواهد که میان زال و شاه میانجی شود و به سام یادآوری می‌کند که به خاطر دور افکندن زال در هنگام تولد به وی بدهکار است. سام هم نامه‌ای می‌نویسد و خواسته زال را در آن نامه برای منوچهرشاه می‌نگارد و نامه را به دست زال می‌دهد تا خود زال آن نامه را به دربار ببرد. در این هنگام سام کابل را محاصره می‌کند ولی به زال پیمان می‌دهد که به آن حمله نکند. زال به دربار منوچهرشاه می‌رود و شاه با کمک ستاره‌شناسان از آینده این پیوند و فرزندی که از ایشان پدید خواهد آمد اطمینان حاصل می‌کند. ستاره‌شناسان به او می‌گویند که فرزندی از ایشان پدید خواهد آمد که مرزبان ایران زمین خواهد شد. شاه نیز زال را به راه‌های گوناگون می‌آزماید تا دانش و هوش او آشکار شود. شاه از زال می‌خواهد تا با موبدان به گفت‌وگو بنشیند. موبدان برای سنجش رای و هوش زال برای او شش چیستان می‌گویند و از او می‌خواهند تا آن‌ها را پاسخ دهد. پس از توفیق زال در پاسخ‌گویی به معماهای موبدان، شاه، زال را در میدان سواری می‌آزماید و پس از آزمون تیراندازی و سواری از ایرانیان می‌خواهد تا با او کشتی بگیرند لیکن هیچ‌کس به این آزمون تن در نمی‌دهد. پس از آن‌که سام کابل را به محاصره

درآورد، مهراب قصد می‌کند که رودابه را بکشد تا آتش برپا شده را خاموش کند. سیندخت همسر مهراب که زنی دانا است جلوی این کار را می‌گیرد و خود به نزد سام می‌رود. اگر چه در این دیدار او خود را معرفی نمی‌کند و تنها به عنوان فرستاده کابل سخن می‌گوید ولی سام از دانایی و کردارش درمی‌یابد که او همسر مهراب است. پس از آن که سام مادر رودابه را به این نیکویی و والامنشی می‌بیند دست او را به دست می‌گیرد و دخترش را برای زال خواستگاری می‌کند. از آن سو زال هم با نامه شاه به سوی کابل بازمی‌گردد و این پیوند به شادی و خرسندی برگزار می‌شود.

#### الف - ۲ - ۱ - ۱ زال

زال فرزند سام است. پسری سپیدموی است که در هنگام تولد، سام جهان پهلوان او را بر کوه می‌گذارد تا از ننگ چنین فرزندی برهد. از همین ابتدای داستان، این قهرمان محبوب، تا حد انسان‌های عادی فرود می‌آید تا برای خواننده ملموس تر و عینی تر شود و خواننده تا پایان داستان دست از تعقیب این ماجرا برندارد و در پیچ و خم داستان به دنبال قهرمان برود. در منظومه‌های عاشقانه می‌بینیم که عاشق بر همه چیز پشت پا می‌زند. سر به بیابان می‌گذارد. همنشینی با انسان‌ها را رها می‌کند و با حیوانات انس می‌گیرد. از خانواده و قوم و خویش جدا می‌شود و اگر حتی پادشاه هم باشد، قید ملک و فرمانروایی را می‌زند. اغلب قهرمانان عاشق منظومه‌های غنایی چنین اند اما زال در عین حالی که با شنیدن وصف رودابه، از خود بی‌خود می‌شود در همان لحظه، پیشنهاد پدر معشوق را با تندی رد می‌کند و علی‌رغم بیمی که از باخیر شدن سام و منوچهر دارد، مخفیانه به دیدار رودابه می‌رود. او حرمت شاه و سپهد را نمی‌شکند اما با جسارتی تحسین‌برانگیز به خواسته خویش می‌رسد و دائماً برای توجیه رفتار خود دلایل و انگیزه‌های معقول می‌تراشد. با وجود موانع زیادی که بر سر راه او ایجاد شده است، در هیچ جای داستان دچار ضعف و

تشویش نمی‌شود و با شناختی که نسبت به سایر قهرمانان دارد، در مقابل آنان بهترین موضع را می‌گیرد و در انجام هر کاری از در اصلی وارد می‌شود. زال شخصیتی است همه‌جانبه: سرداری است کاردان و مقتدر، عاشقی است دل‌سوخته و بی‌قرار، عیاری است چالاک و دلیر، سواری است عنان‌تاب و صف‌شکن و عالمی است آگاه به راز و رمز غیب و شهود.

#### الف - ۲ - ۱ - ۲) رودابه

علاوه بر کردار قهرمانان، آنچه بیش‌تر ما را با شخصیت آنان آشنا می‌کند و به شناخت ویژگی‌های آنان رهنمون می‌شود، سخنان آنان است. سیندخت به زنی که دائماً وارد اتاق رودابه می‌شود بدگمان می‌شود و بالاخره با سخت‌گیری بر او، از ماجرای میان زال و رودابه آگاه می‌شود و رودابه را بازخواست می‌کند. گفتگویی که میان این مادر و فرزند صورت می‌گیرد، منجر به آشکار شدن راز عشق رودابه می‌شود و سیندخت مجبور می‌شود که با نقشه‌ای هنرمندانه، ماجرا را - بدون این‌که خطری متوجه رودابه شود - به گوش مهرباب برساند.

در تحلیل ویژگی‌های شخصیتی قهرمانان، بر آن بوده‌ایم تا آنان را در حوزه محدود داستان توصیف کنیم، مثلاً از دیدگاه ما رودابه دختری عاطفی است که از عشقی پاک، سرشار و در عین حال، بسیار بی‌باک و جسور است و به هیچ‌وجه اجازه نمی‌دهد حقوق خدادادی و طبیعی او، از سوی دیگران پایمال شود. حال اگر "رودابه مادر" در بخش‌های بعدی شاهنامه نیز حضوری زنده داشت باز هم به نظریه ما خدشه‌ای وارد نمی‌کرد. هم‌چنان‌که در مورد زال نیز بر آن بوده‌ایم تا زال داستان مورد بحث را توصیف کنیم.

### ب) گفتار در داستان

منظور ما از گفتار، سخنانی است که فردوسی آن‌ها را از قول قهرمانان داستان نقل می‌کند و هم‌چنین سخنانی که قهرمانان در تک‌گویی درونی، گفت و شنودها، پرسش و پاسخ‌ها، نیایش‌ها و... بر زبان آورده‌اند. گفتار از دیدگاه "نیازمندی یا بی‌نیازیشان به پاسخ" در شاهنامه در دو شکل کلی دیده می‌شود: "گفت و شنودها" و "تک‌گفتارها".

#### ب - ۱) گفت و شنودها (Dialogue)

گفتارهایی که با پایان پذیرفتن سخن گوینده تمام نمی‌شوند و با پاسخ مخاطب کامل می‌شوند، گفت و شنود نامیده می‌شوند. گفت و شنود (گفت و گو) یکی از عناصر مهم داستان است که پی‌رنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند (رک. میرصادقی، ۱۳۶۷: ۳۱۹). نمونه‌های عالی این گفت و گو را می‌توان در مجادلهٔ رودابه با سیندخت و نیز زال با سام مشاهده کرد.

#### ب - ۲) تک‌گفتارها (Monologue)

تک‌گفتارها، گفتارهایی هستند که با پایان گرفتن سخن گوینده تمام‌اند و احتیاجی به پاسخ ندارند (رک. سرامی، ۱۳۸۸: ۲۵۹). سخنان شاهان و موبدان در شاهنامه عموماً و در زال و رودابه خصوصاً، از این جنس گفتارهاست.

#### پ) لحن در داستان

«لحن، آهنگ بیان نویسنده است... نویسنده از همهٔ عناصر سبک یعنی زبان (واژگان، نحو)، معنی‌شناسی و موسیقی، برای ایجاد لحن در داستان استفاده می‌کند. لحن باید با موضوع، متناسب باشد» (میرصادقی، ۳۷۳ و ۳۷۷). یکی از مواردی که شاهنامه را از سایر

متون داستانی کهن متمایز می‌کند، لحن آن است. فردوسی لحن دلخواه را به سریع‌ترین و طبیعی‌ترین وجه ممکن به خواننده انتقال می‌دهد. لحن سراسر داستان‌های شاهنامه حماسی است و داستان‌ها و ماجراهای غنایی، آن را از وحدت نینداخته است (رک. حمیدیان، ۱۳۷۲: ۴۶۰).

«در شاهنامه چنان‌که می‌دانیم قسمت‌هایی دربارهٔ عشق و زناشویی وجود دارد که عده‌ای آن‌ها را - به غلط - غنایی نام کرده‌اند و حال آن‌که آن‌ها را باید ظاهراً غنایی خواند تا فرق فارق آن‌ها با داستان‌های عاشقانه محضاً غنایی مثل ویس و رامین، خسرو و شیرین و... مشخص شود. شاعر مرز دقیق میان توصیفات حماسی و غنایی را به خوبی می‌شناسد و می‌داند که کجاها با اندکی در گذشتن از حدّ توصیف و تصویر و نیز تبدیل لحن، کلام صبغهٔ غنایی به خود می‌گیرد. هم از این‌روست که از به‌کار بردن کلمات و تعبیرات خاص شعر غنایی و تشبیهات و استعارات و کنایاتی از آن دست و با دقت و ریزه‌کاری‌هایی که در شعر غنایی می‌بینیم، پرهیز دارد. در داستان‌های عاشقانه، زنان، مردان را به‌گونه‌ای می‌ستایند که تنها خصال پهلوانانهٔ آنان مورد نظر باشد و دو طرف حتی در ذکر زیبایی‌های جسمانی یکدیگر معمولاً صفات و تصاویر کلی و فاقد جزئیات غنایی را به کار می‌برند» (همان: ۴۶۰-۴۶۱).

صورت‌های مختلفی که لحن داستان زال و رودابه به خود گرفته عبارتند از: لحن اعتقادی، لحن ستایش از پهلوان، لحن گلایه‌آمیز، لحن حق به جانب، لحن خطابی، لحن دعوت گرم و پر آب و تاب، لحن گرم و نوازش‌آمیز، لحن طنزآمیز، لحن مفاخره، لحن برخاسته از احساسات رقیق عاشقانه، لحن بی‌پرده و جسورانه، لحن پرخاشگرانه، لحن تعارف‌آمیز عاشقانه، لحن آمرانه، لحن توهین‌آمیز و همراه با افسوس و دریغ، لحن مژده دادن و شادباش گفتن، لحن برخاسته از ترس یا خجالت، لحن فلسفی و عالمانه، لحن دل‌جویی و غم‌خواری، لحن خواهش و تقاضا و لحن تحسین‌آمیز و تعارف‌آلود.



### ت) پندارهای (درون‌مایه‌های) داستان

«درون‌مایه، فکر اصلی و مسلط هر اثری است. خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیانی دیگر، درون‌مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۴۲). بینش وسیع و درک والای فردوسی از پدیده‌ها و امور جهان به‌نحو معجزه‌آسایی در کلام او گنجانده شده است. اندیشه‌های حاکم بر داستان‌های شاهنامه تقریباً شامل تمام مسائل اجتماعی و تا حدودی شخصی انسان‌ها می‌شود. یکی از ویژگی‌های داستان‌های شاهنامه، اشتمالشان بر افکار و اندیشه‌های والای فردوسی است لیکن بت عیار اندیشه‌های فردوسی در هر داستان به شکلی دیگر جلوه‌گری می‌کند. داستان زال و رودابه در واقع برگردانی از تمام شاهنامه است. برخی از درون‌مایه‌ها (مثلاً عشق) در این داستان پررنگ‌ترند و برخی دیگر از درون‌مایه‌ها (مثلاً کین‌کشی) کم‌رنگ‌تر ظاهر شده‌اند. اطاعت از فرمان شاه که امر یزدانی است و حراست از مرز و بوم نیز از دیگر پندارهای مسلط در داستان زال و رودابه‌اند.

### ث) کردارهای داستان زال و رودابه

«کردارها در داستان‌های شاهنامه، تجلی جبر و اختیار است. کمانی که یک سر آن فرمان خداوند و سر دیگر آن تسلیم آدمیزاد است؛ در انجام آن صاحب اختیاریم اما چون کرده شد و از شدن به بودن تحول پیدا کرد، درمی‌یابیم که صاحب اختیار، دیگری بوده است» (سزای، ۱۳۶۸: ۳۷۲). کردارهای داستان زال و رودابه را می‌توان - به‌طور کلی - به کردارهای طبیعی و کردارهای مابعدالطبیعی تقسیم کرد:

### ث - ۱) کردارهای طبیعی

ث - ۱ - ۱) جنگ: بخش اساطیری و پهلوانی شاهنامه، تاریخ عظیم انتقام‌جویی است. تاریخ جهان با داستان دامنه‌دار انتقام‌جویی آغاز می‌شود. الگوی تاریخی حماسه فارسی همین است. بی‌حرمی به پادشاه دادگر در حکم تجاوز به عدالت است و فقط انتقام می‌تواند آن را جبران کند و حق را به کرسی بنشاند.

ث - ۱ - ۲) ازدواج: «ازدواج‌هایی که در شاهنامه یاد شده است، معرف نوع ازدواج‌های برون‌طایفه‌ای در درون قبایل بدوی است که براساس آن، مردان یک طایفه با زنان طایفه‌ای دیگر از همان قبیله ازدواج می‌کرده‌اند. سفر خواستگار، مخالفت خانواده دختر با خواستگار و اغلب، ماندن داماد در خاندان عروس، از مشخصات این‌گونه ازدواج‌هاست و عاملی که در تمام ازدواج‌ها مشترک است از یک خانواده نبودن عروس و داماد است» (بهار، ۱۳۵۲: ۳۶).

ث - ۱ - ۳) آیین‌ها و مراسم پیشواز رفتن، زاد جشن، بدرود گفتن و بدرقه کردن: میهمانی و پذیرایی از میهمان، هدیه دادن، خواستگاری و اجرای مراسم عقد و ازدواج، نیایش‌گری از دیگر کردارهای مسلط در زال و رودابه است.

ث - ۱ - ۴) کردارهای ویژه شاهان: نظیر پیمان بستن با دست‌نشانگان و تنظیم عهدنامه‌ها، آزمون دانایی و جنگاوری شاهزادگان و پهلوانان، برپا کردن جشن و مجالس بزم و می‌گساری، خلعت بخشیدن، تعیین جانشین و وصیت کردن به او در این داستان قابل تأمل‌اند و جزو کردارهای طبیعی به‌شمار می‌روند.

### ث - ۲) کردارهای مابعدالطبیعی

در زال و رودابه کردارهای مابعدالطبیعی که متضمن خرق عادت هم هست، کم‌تر دیده

می‌شود. شاید بتوان دو نمونه عالی آن را که اتفاقاً جزو نوادر کردارهای مابعدالطبیعی و شگفت‌انگیز کل شاهنامه است، پرورش قهرمان (زال) توسط سیمرغ، شکافتن پهلوی رودابه و بیرون آوردن نوزاد از آن دانست.

### ج) طرح (بی‌رنگ)

«طرح، عبارت است از نقشه، نظم، الگو و نمایی از حوادث. به عبارت دیگر، حوادث و شخصیت‌ها طوری در اثر شکل می‌گیرند که باعث کنجکاوی خواننده یا بیننده شوند. خواننده و بیننده به دنبال تعقیب حوادث است و می‌خواهد علت وقوع آن‌ها را بداند. از نظر زمانی، طرح دارای سه زمان دستوری است: چرا آن حادثه اتفاق افتاد؟ چرا این ماجرا اتفاق می‌افتد؟ و بعداً چگونه خواهد شد؟» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۶).

رمان‌های جدید دارای طرحی پیچیده و منسجم هستند و با دیدی که از طرح در رمان‌های امروزی داریم نباید به طرح در داستان‌های سنتی بنگریم زیرا دیدگاه کلی‌نگر داستان‌پرداز قدیمی، کسی مثل فردوسی را به بررسی اجزاء داستان و حالات و ویژگی‌های شخصیت‌ها و... وادار نمی‌کرد. «طرح در داستان‌های سنتی معمولاً ساده‌تر از رمان است در حالی که در رمان، مجموعه‌ای پیچیده از روابط علت و معلولی را میان اجزاء داستان و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها و در مجموع، ساختاری یک‌پارچه و منسجم را تشکیل می‌دهد که تمامی اجزاء داستان را بر حول محوری واحد یعنی حادثه اصلی و شخصیت‌های برتر گرد می‌آورد» (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۵). تفاوت دیگر طرح در داستان‌های سنتی با رمان‌های جدید این است که «طرح در داستان‌های سنتی و شعر حماسی از عنصر غافلگیری و حیرت برخوردار نیست زیرا همه حوادث آینده را یا خود داستان‌نویس پیش‌گویی می‌کند یا به وسیله خواب و یا فالگیری و به‌مدد موبدان و ستاره‌شماران، حوادث پیش‌بینی می‌شوند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۳۷).

یکی از مواردی که شاهنامه را از دیگر داستان‌های سنتی ممتاز می‌کند، مهارت فردوسی در طرح داستان‌هاست. فردوسی هم‌چنان‌که در قهرمان‌سازی توانسته است قهرمانان داستان‌هایش را به خوبی پرورش دهد و به خواننده بشناساند، در طرح داستان‌هایش نیز ویژگی‌هایی دارد که در سایر داستان‌های سنتی دیده نمی‌شود. برخی از این ویژگی‌ها عبارتند از:

«۱. رشته علیّت در ایزوذهای شاهنامه نسبت به داستان‌های سنتی - اعم از منظوم و منثور - استوارتر است.

۲. طراحی داستان‌ها کاملاً سنجیده است؛ به گونه‌ای که کم‌تر اتفاق می‌افتد که حساب جزئیات داستان - پس از گذشت زمان و حوادث بسیار - از دست داستان‌سرا به در رود.

۳. سیر رویدادهای داستان به سمت اوج، بسیار آرام و منطقی است.

۴. در مواردی که طرح داستانی زیاده ساده و تکراری است، تنها راهی که فردوسی برای خروج آن از یکنواختی ملال‌آور اختیار می‌کند، تنوع بخشیدن و درج توصیفات گوناگون است» (همان: ۴۰ - ۴۲).

تکرار و بازگویی ماجرا را باید به موارد فوق اضافه کرد. در موارد فراوان، اشخاص داستان موضوعی را در دو و گاهی چندبار در مواضع مختلف، برای دیگران بازگو می‌کنند. مثلاً سام ماجرای بازگرداندن زال از البرزکوه را مفصّل برای منوچهر بازگو می‌کند (رک. فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۱۴۸ - ۱۵۰) در حالی که همین ماجرا با جزئیات بیش‌تر در چند بیت شعر، از زبان داستان‌پرداز نقل شده بود. فردوسی با توصیفات گوناگون (چه از زبان خود و چه از زبان قهرمانان) به موضوعات تکراری، تنوع می‌بخشد و از بیان عین ماجرا احتراز می‌کند. گاهی نیز مطلب را طوری بیان می‌کند که گویی آن را پیش‌تر از این شرح داده است. مثلاً داستان نبرد سام با اژدها را - بسیار فشرده - در ضمن نامه‌ای بیان می‌کند (رک. همان: ۲۰۲ - ۲۰۴) در حالی که این داستان اهمیت آن را داشت که ماجرا به شکلی جداگانه

و مفصل در آن شرح داده شود.

نظریه پردازان داستان، طرح را به اجزایی تقسیم می‌کنند، این تقسیم‌بندی از طرح - دقیقاً با اجزاء تشکیل دهنده طرح داستان زال و رودابه هم‌خوانی دارد: حرکت (Move) - مشکل (Problem) - راه‌حل (Solution) - فعل کمکی و افراد یاری‌دهنده (Auxiliary) - آزمون مشکل (Tribulation) - دو پیشنهاد (یا موافق pro) و علیه یا مخالف (Counter).

«حرکت، نقطه مرکزی نظام کنشی و دربرگیرنده کلیه کنش‌های آدم‌های قصه است. قهرمان با مشکلی روبرو می‌شود و برای رفع این مشکل به دنبال یافتن راه‌حل است. او برای رفع مشکل مردم ممکن است از نیروهایی کمک بگیرد و یا خود به تنهایی آن را حل کند. نیروی مقابل قهرمان هم ممکن است دست به عمل بزند و موانعی جلو راه‌حل به وجود بیاورد. از سوی دیگر قهرمانان ممکن است با چند راه‌حل روبرو شوند که برخی از آن‌ها واقعاً به راه‌حل نهایی منجر شوند و برخی هم چون عامل بازدارنده عمل کنند» (اخوت، ۱۳۷۱: ۷۳-۷۴).

زال عاشق رودابه می‌شود، رودابه دختر مهرباب کابلی و ضحاک‌نژاد است و سام و منوچهر به شدت با این پیوند مخالف هستند (مشکل). زال به دنبال راه‌حل، خودسرانه اقداماتی می‌کند و با رودابه پیمان می‌بندد (حرکت). رودابه نیز به سان زال برای برداشته شدن موانع تلاش بسیاری می‌کند (حرکت). زال، موبدان را از راز خویش باخبر می‌کند و به صلاحدید آنان نامه‌ای کارگشا برای سام می‌نویسد و سام را تقریباً در ردیف طرفداران قرار می‌دهد (راه‌حل). مهرباب و سیندخت نیز که خود را بر لبه پرتگاه می‌بینند، دست به اقداماتی می‌زنند و نهایتاً سیندخت به سفارت نزد سام می‌رود (فعل کمکی). این اقدام سیندخت، برای خنثی کردن مشکلی بود که منوچهرشاه (مخالف) در داستان ایجاد کرده بود. مخالفت منوچهر، حرکت خاصی به قهرمانان داستان می‌دهد و داستان را به سوی اوج

پیش می‌برد. زال که کشور معشوق را در آستانه سقوط می‌بیند، دست به دامان سام (مخالف) می‌شود و او را وادار می‌کند که نامه‌ای به منوچهر بنویسد و برای حلّ مشکل شفاعت کند (فعل کمکی). تا این‌جا برتری و فعل‌های کمکی، داستان را برای برداشته شدن آخرین مانع آماده کرده است. زال برای کسب موافقت شاه باید آزموده شود (آزمون). سربلندی زال در آزمون به معنی برداشته شدن تمامی موانع است.

داستان پرداز برای ایجاد هیجان بیش‌تر در داستان، برخی شخصیت‌ها را در دو یا چند بار از صف مخالفان به صف موافقان و برعکس، جابه‌جا می‌کند. مثلاً سام ابتدا مخالف است سپس با نامه زال و پیشگویی موبدان در ردیف موافقان قرار می‌گیرد. لزوم اطاعت از منوچهر، دوباره او را در صف مخالفان قرار می‌دهد اما خواهش‌گری‌های زال کارساز می‌افتد و او را با خود همراه می‌کند. سیندخت و مهراب نیز ابتدا مخالفند اما در جریان داستان مجبور می‌شوند تغییر موضع دهند و حوادث داستان را به سود دلدادگان به پیش ببرند.

مشاهده می‌کنیم که سیر طرح حوادث داستان از نابسامانی به سامان است. ابتدا همه چیز بر ضدّ شخصیت اصلی داستان است اما با رنجی که می‌برد و مصیبت‌هایی که می‌بیند بالاخره شرایط را به نفع خود، تغییر می‌دهد.

داستان‌های شاهنامه - از جمله داستان زال و رودابه - از ویژگی دیگری نیز برخوردار هستند و آن ویژگی این است که چندین بار خواننده را در حالت تعلیق (Suspense) قرار می‌دهند و علاقه او را برای دنبال کردن ماجراها بیش‌تر می‌کنند. علت این امر آن است که قهرمانان داستان خیلی زود محبوب یا مبعوض خواننده قرار گیرند. بنابراین خواننده برای تعقیب ماجرای قهرمان مورد علاقه‌اش، سراپا هیجان و التهاب می‌شود.

آن‌گاه که سیندخت قرار است مهراب را از داستان رودابه آگاه کند، خواننده با خود

می‌گوید: عکس‌العمل مهرباب تندخو چه خواهد بود و آیا سیندخت خواهد توانست موضوع را به گونه‌ای با او در میان بگذارد که آسیبی به رودابه (قهرمان محبوب) نرسد؟ (رک. فردوسی، ۱۳۶۷. ج ۱: ۱۸۶ و ۱۹۰)

نیز آن‌جا که منوچهر فرمان ویرانی کابل را صادر کرده است، خواننده به دنبال این است که زال با چه ترفندی شرایط را به سود خویش تغییر خواهد داد. از این زمان تا آن‌گاه که زال به حضور منوچهر می‌رسد، خواننده در حالت تعلیق است (رک. همان: ۱۹۸ و ۲۱۶).

### چ) منطق و بی‌منطقی

«منطق داستان در روند رویدادهای آن شکل می‌گیرد و به چونی قهرمان آن پیوسته است. وقتی قهرمانان داستان طبیعی باشند، منطق حاکم بر داستان نیز طبیعی خواهد بود. وقتی قهرمانان، مابعدالطبیعی، و کردارهای آنان نیز چنین باشد به ناگزیر منطقی که بر کل آن فرمان می‌راند مابعدالطبیعی خواهد بود. در بیش‌تر داستان‌های شاهنامه، منطق طبیعی و منطق مابعدالطبیعی درهم آمیخته است. این از آن‌روست که هم قهرمانان داستان‌های شاهنامه و هم کردارهایی که از آنان سر می‌زند دوگانه‌اند» (سرامی، ۱۳۶۸: ۸۹۷).

یکی از ویژگی‌های داستان‌های سنتی، نداشتن طرح منسجم و حاکم نبودن منطق بر آن‌هاست. فردوسی هنگام به‌نظم کشیدن داستان‌ها، تا آن‌جا که توانسته در عقلانی کردن و حاکم کردن منطق بر آن‌ها کوشیده است. اما در موارد متعددی نیز درصدد توجیه تعارض‌ها بر نیامده و آن‌ها را مسکوت گذاشته است. برای داستان‌پرداز امانت‌داری چون فردوسی، باقی ماندن نقیضه‌ها در داستان آسان‌تر بود از وارد کردن لطمه به اصل داستان. در داستان زال و رودابه، تلاقی افسانه‌سیستان با افسانه‌شاهان، مقدار زیادی تعارض و افتادگی به وجود می‌آورد. مثلاً یکی از مشکلات بزرگ زال و رودابه، نژاد رودابه است اما با موافقت منوچهر تمام اختلاف‌ها به آشتی عمومی بدل می‌شود و موضوع هم‌خون بودن

مهراب و ضحاک به صورت شوخی، در مذاکره مطرح می‌شود.

هم‌چنین موافقت زود هنگام منوچهر با زال، بدون توضیح بیش‌تر - آنگاه که زال برای شفاعت نزد او می‌رود - به آسانی پذیرفتنی نیست. سام هنگامی که به مازندران می‌رود، حکومت زابلستان را به زال می‌سپارد. پس از عروسی زال و رودابه، باز سخن از سپردن فرمانروایی زابلستان به سام است. با وجود این‌که آشکارا می‌بینیم که سام - دوبار - فرمانروایی را به زال تفویض کرده است اما بعدها سام، باز به عنوان فرمانروای زابلستان در صحنه ظاهر می‌شود (برای تفصیل بیش‌تر دربارهٔ تعارض‌های داستان نک: کورت هاینریش هانزن، ۱۳۷۴: ۵۰ و ۷۸).

## نتیجه

۱. بخش پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی با داستان عاشقانه زال و رودابه شروع می‌شود. این داستان، تمام ویژگی‌های یک داستان کامل سنتی را دارد. علاقهٔ فردوسی به ابرپهلوان شاهنامه - رستم - او را بر آن داشته تا داستانی خواندنی مقدمهٔ تولدش قرار دهد تا در این ویژگی نیز از سایر قهرمانان شاهنامه مستثنی شود.

۲. قهرمانان ماوراءالطبیعی داستان - سیمرغ - نقش پرورش زال را در البرزکوه به عهده می‌گیرد. این پرورش غیرطبیعی در زال خصوصیات خلق می‌کند که در داستان زال و رودابه و سایر داستان‌ها نمود می‌یابد. این مطلب سایر اعمال خارق‌العادهٔ زال را توجیه پذیر می‌کند. سیمرغ هم‌چنین در تولد رستم نقش مهمی بر عهده دارد. حضور او هنگام تولد رستم، بهرهٔ این پهلوان آرمانی را از جهان غیب - در همان ابتدای زندگی - می‌دهد. این داستان اسطوره‌ای به سعی و ابتکار فردوسی عقلانی شده است؛ به همین لحاظ بسیاری از اعمال و اشیاء نمادین و شخصیت‌های اسطوره‌ای، ابتدا ماهیت و پیشینهٔ واقعی خود را به خواننده نشان نمی‌دهند. سعی ما بر این بوده است که حتی الامکان پیشینهٔ



قهرمانان، مکان‌ها و اشیاء اسطوره‌ای و نمادین را باز نماییم.

۳. شخصیت‌های (قهرمانان) این داستان بسیار پویا و فعال هستند و به خوبی از عهده نقش خویش برآمده‌اند. جسارت زال و رودابه در برداشتن موانع وصال، سایر قهرمانان را نیز به تکاپو انداخته است؛ به همین لحاظ، داستان بسیار سیال است و توصیف گفتارها و کردارهای این قهرمانان چنان استادانه صورت گرفته است که گویی، خواننده از نزدیک، ماجراها را به چشم مشاهده می‌کند. نقش سیندخت کاردان در کم کردن موانع و گشودن گره‌های داستان و نقش رودابه در ابراز احساسات رقیق عاشقانه و جسارت در به دست آوردن حقوق، نشان دهنده حضور زنده زنان در دنیای رازناک شاهنامه است. هرگاه پذیرفتیم که داستان‌های شاهنامه با واقعیات اجتماعی پیوندی ناگسستنی دارند، باید متوقع حضور نسبتاً پررنگ زنان در داستان‌ها باشیم.

۴. گفتارهای قهرمانان و گفتارهای داستان‌پرداز عوامل مهمی هستند که به داستان رونق خاصی بخشیده‌اند. فردوسی کاملاً به اهمیت نقش این عنصر داستانی واقف بوده است. می‌توان ادعا کرد که گفتار در هیچ‌یک از داستان‌های منظوم و منثور فارسی - آن‌گونه که در شاهنامه می‌بینیم - پرورده نشده است. فردوسی لحظه‌ای از قهرمانان داستان‌هایش غافل نمی‌شود؛ با آن‌ها می‌اندیشد، با آن‌ها زندگی می‌کند، به موقع آن‌ها را به صحنه می‌کشاند، به موقع به سخن گفتنشان وامی‌دارد و در شرایط مناسب، خود به جای آن‌ها سخن می‌گوید و از حوادث داستان نتیجه‌گیری می‌کند و داستان را به سوی اهداف خویش به پیش می‌برد.

۵. فردوسی در داستان‌های شاهنامه، در اولین فرصت، درصدد برمی‌آید تا آرمان‌های خویش را نشان دهد و از حوادث داستان، نتیجه‌گیری اخلاقی کند؛ بدین لحاظ هر کدام از داستان‌های شاهنامه - از نظر درون‌مایه - تقریباً برگردانی از کل شاهنامه هستند. داستان مورد بحث ما نیز غالب پندارهای (درون‌مایه‌های) شاهنامه را در خود جای داده است.

درون‌مایه اصلی داستان زال و رودابه "عشق" است.

۶. در شاهنامه، اکثر اعمال آیینی، رسمی، شخصی و... نشان داده شده‌اند. در داستان زال و رودابه نیز از بسیاری از "کردارها" سخن رفته است. طرفه این‌که بسیاری از کردارهای نمادین، غیرطبیعی و تزئینی، که در بخش‌های دیگر شاهنامه با آن‌ها روبرو نمی‌شویم، در این داستان باز نموده شده‌اند؛ که به جذابیت داستان می‌افزایند.

۷. داستان زال و رودابه در طرحی سنجیده پی‌ریزی شده است. تحرک قهرمانان و تنوع مضامین، داستان را از یکنواختی ملال‌آور خارج کرده است و سیر داستان به طرف اوج، روان است. شاعر در جای جای داستان، خواننده را در حالت تعلیق قرار می‌دهد و او را به پی‌گیری ماجراها ترغیب می‌کند.

## منابع

الف: کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۴). حقیقت و زیبایی. تهران: مرکز.
۲. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۵۶). نوشته‌های بی‌سرنوشت. تهران: جاوید.
۳. \_\_\_\_\_ (۱۳۴۹). زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه. تهران: ابن‌سینا.
۴. اصفهانی، ابوالفرج. (۱۳۶۸). الاغانی. ترجمه و تلخیص محمدحسین مشایخ فریدنی. تهران: علمی و فرهنگی.
۵. الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). اسطوره، رؤیا، راز. ترجمه رؤیا منبجم. تهران: فکر روز.
۶. باستید، روژ. (۱۳۷۰). دانش اساطیر. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
۷. براهنی، رضا. (۱۳۶۲). قصه‌نویسی. تهران: نو.
۸. بهار، مهرداد. (۱۳۵۲). اساطیر ایران. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۹. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۶). از اسطوره تا تاریخ. گردآورنده ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.
۱۰. بیات بابلقانی، حسین. (۱۳۷۷). بررسی داستان بیژن و منیژه از دیدگاه هنر داستان‌پردازی و اسطوره‌شناسی (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
۱۱. پارسای، فرخ‌رو. آهی، هما. طالقانی، ملکه. (۱۳۴۶). زن در ایران باستان. تهران: جمعیت زنان دانشگاهی.
۱۲. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۶). دیوان حافظ. تصحیح: محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: اقبال.
۱۳. حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). نوشته‌های بی‌سرنوشت. تهران: مرکز.
۱۴. خیام نیشابوری، عمر. (۱۳۳۸). رباعیات خیام. به کوشش محمد هادی. تهران: کتاب‌فروشی بارانی.
۱۵. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). در قلمرو وجدان. تهران: علمی.
۱۶. ستاری، جلال. (۱۳۶۶). رمز و مثل در روان‌کاوی. تهران: توس.
۱۷. سزائی، قدمعلی. (۱۳۶۸). از رنگ گل تا رنج خار. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۸. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). انواع ادبی. تهران: فردوس.
۱۹. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۹). حماسه‌سرایی در ایران. تهران: امیرکبیر.
۲۰. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). شاهنامه (براساس چاپ مسکو). به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۲۱. کریستن سن، آرتور. (۱۳۴۵). ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی. تهران: ابن‌سینا.
۲۲. کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۶۸). از گونه‌های دیگر. تهران: مرکز.
۲۳. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۲). رویا، حماسه، اسطوره. تهران: مرکز.
۲۴. کویاجی، ج.ک. (۱۳۶۲). آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان. ترجمه جلیل دوست‌خواه. تهران: سپهر.
۲۵. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۱). پژوهش‌هایی در شاهنامه. گزارش و ویرایش جلیل دوست‌خواه. اصفهان: زنده‌رود.
۲۶. کیا، خجسته. (۱۳۷۱). سخنان سزاوار زنان در شاهنامه فردوسی. تهران: فاخته.
۲۷. محبوب، محمدجعفر. (۱۳۷۱). آفرین فردوسی. تهران: مروارید.
۲۸. مسکوب، شاه‌رخ. (۱۳۷۰). سوگ سیاوش. تهران: خوارزمی.
۲۹. موسوی، مصطفی. (۱۳۷۵). بیژن و منیژه. تهران: سروش.
۳۰. مولوی، جلال‌الدین. (۱۳۷۴). کلیات شمس ۱ جلد. تصحیح بدیع‌الزمان فروزان‌فر. تهران: بوستان کتاب.
۳۱. میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). ادبیات داستانی. تهران: شفا.
۳۲. \_\_\_\_\_ (۱۳۶۷). عناصر داستان. تهران: شفا.
۳۳. مینوی، مجتبی. (۱۳۷۲). فردوسی و شعر او. تهران: توس.
۳۴. نولدکه، تئودر. (۱۳۶۹). حماسه ملی ایران. ترجمه بزرگ علوی. تهران: سپهر.

۳۵. هانزن، کورت هایزیش. (۱۳۷۴). شاهنامه فردوسی؛ ساختار و قالب. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: فروزان.
۳۶. هوک، ساموئل. (بی‌تا). اساطیر خاورمیانه. ترجمه علی‌اصغر بهرامی و فرنگیس مزداپور. تهران: روشنگران.
۳۷. هینلز، جان راسل. (۱۳۷۵). شناخت اساطیر ایران. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.
۳۸. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۲). برگ‌هایی در آغوش باد. تهران: علمی.
39. A Dictionary of literary terms. G. A. Gudden. penguin books. U. S. A. 1979.

## سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی

دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده<sup>۱</sup>

### چکیده

شناخت زوایای پنهان آثار هنری خصوصاً دیوان‌های شعری از طریق مطالعه در چگونگی شکل‌گیری آن‌ها امکان‌پذیر است. بررسی و تحلیل سبک‌شناختی شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی ضمن این‌که شگردهای هنری، زبانی و پیام‌های فکری این شاعر فحل را آشکار می‌کند، می‌تواند به کشف بخشی از حقایق مربوط به تاریخ و فرهنگ ایران منجر شود. در این تحقیق به مطالعه امتیازات سبکی شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی توجه شده و مسائل زبانی، هنری و فکری دیوان وی مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. در این ره یافت از تأثیرپذیری کمال از شعر پیش از خود و اثرگذاری او بر شعر ادوار بعدی سخن به میان آمده و نتیجه حاصل این است که شیوه شاعری کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی در قالب‌های مختلف شعری متفاوت است به طوری که در قصیده، خراسانی و در غزل، عراقی است. کلیدواژه‌ها: کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، سبک‌شناسی، سبک شخصی، سبک دوره، صنایع ادبی.

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان.

تاریخ وصول: ۱۳۹۰/۱/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۳/۱

## پیش‌درآمد

کمال‌الدین اسماعیل فرزند جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی ملقب به خلاق‌المعانی از شاعران بزرگ و نام‌آور زبان فارسی در پایان قرن ششم و آغاز قرن هفتم هجری قمری است. اهمیت او جدا از این‌که به قدرت طبع و نیروی شاعری‌اش مربوط می‌شود، بیش‌تر به جایگاه زمانی و مکانی این شاعر نامدار برمی‌گردد که توانست شعر فارسی را در حالی که «از ویرانه‌های خراسان مهاجرت کرده بود و در شرق میهنی تازه یافت و سبک عراقی جلوه‌گاه آن گشت» (رییکا، ۱۳۸۱: ۱۷۰)، پذیرا شود.

کمال‌الدین اسماعیل که در قصیده و قطعه به سبک و شیوه انوری و در اخلاقیات و تحولات فکری به آیین سنایی نزدیک شده است، توانست بر پایه تحولات فکری و اجتماعی عصر خویش که رنگی از جغرافیای محل زیست شاعر نیز با خود داشت، به شیوه شاعریش رنگ و لعاب تازه‌ای بدهد و از این‌رو می‌توان او را در زمره کسانی دانست که در متحول ساختن و تکامل بخشیدن به شعر فارسی در قرن ششم نقشی اساسی دارند. جای شگفتی نیست اگر همه ویژگی‌های زبانی سبک شعر خراسانی از رودکی تا انوری در دیوان کمال‌اسماعیل یافت شود. انواع مختصات زبانی (آوایی، لغوی و نحوی) که در دیوان‌های دوره سبک خراسانی با بسامد زیاد و فراوان به چشم می‌آید، در شعر او هم هست و دقیقاً به همین دلیل است که قصیده کمال‌الدین ساختار و نشان خراسانی دارد. خواننده این گفتار، پیش از این و به دلیل مطالعه دیوان‌های شعر دوره سبک خراسانی، با مختصات زبانی شعر خراسانی آشناست<sup>(۱)</sup> و این‌که در این جا بخواهیم فهرستی از انواع الف ابدال، اشباع، اماله، تخفیف مشدد، تشدید مخفف و... را به دنبال هم بیاوریم، هرچند خالی از فایده نیست، اما بخش عمده مقاله را به خود اختصاص خواهد داد. بنابراین با تأکید بر این‌که همه مختصات زبانی شعر خراسانی در قصاید کمال‌اسماعیل - که

یادگارهای شعر سبک خراسانی است - به فراوانی یافت می‌شود،<sup>(۲)</sup> بحث سبک‌شناسی شعر او را از معرفی و مرور ویژگی‌های ادبی دیوان اشعارش پی می‌گیریم.

## الف) بخش ادبی اشعار کمال‌اسماعیل

### الف - ۱) قالب‌ها

فراوانی قالب‌های ادبی در دیوان کمال‌الدین اسماعیل به شرح زیر است:

قصیده یکصد و چهل و دو مورد، مثنوی دو مورد، غزل یکصد و شصت مورد، قطعه سیصد و شصت و هشت مورد، ترکیب‌بند شانزده مورد، مثنوی دو مورد. هرچند نسبت به روزگار این شاعر اصفهانی - آغاز قرن هفتم - تعداد قصاید او زیاد می‌نماید اما با توجه به این‌که عمده حیات شعری او متعلق به قرن ششم است می‌توان این تعداد به نسبت زیاد را توجیه کرد.

برخی قصیده‌های کمال‌الدین اسماعیل هم‌چنان ساختار سنتی خود را دارند؛ یعنی با یک مقدمه (تشبیب) آغاز می‌شوند و بیت تخلص و مدح و شریطه و دعای تأیید در خود دارند. اما واقعیت این است که این شعرها کاملاً حال و هوای قصاید دوره خراسانی و قرن ششم را ندارند. قصیده‌های "برف" و "نرگس" و "شکوفه" او مقدمه دارند اما قابل مقایسه با سبک قصاید دوره قبل نیستند. از این‌رو کمال را مبدع قصیده عراقی می‌دانند (رک. ریپکا، ۱۳۸۱: ۳۰۲). تعداد زیادی از قصیده‌های او هم بدون مقدمه‌اند و حالت قطعه دارند. یعنی از همان بیت اول شاعر به موضوع اصلی (ستایش ممدوح یا نصیحت کردن) پرداخته است (رک. کمال، ۱۳۴۸: ۲۴ و ۳۶۷) که قصاید او در شکل اخیر یادآور لحن ناصر خسرو هستند. کمال در پایان هر قصیده معمولاً کار را به التماس و تقاضا می‌کشد و قصیده با دعا برای ممدوح پایان می‌پذیرد.

غزل‌های کمال‌الدین، گرچه تعدادشان کم‌تر از غزل‌های شاعران هم‌عصر نظیر انوری

است اما پختگی و روانی بیش‌تری دارند. غزل کمال‌الدین درست حد واسط میان انوری و سعدی است و اوست که دست‌مایه نخستین انوری در غزل را باز پیراست و به سعدی سپرد تا به‌دست او غزل غنایی و عاشقانه فارسی شکل کامل و جاوید به خود بگیرد. وزن هم در غزل‌های او برداشتی از وزن‌های معمول در نیمه دوم قرن ششم است (رک. صبور، ۱۳۸۴: ۳۹۴). در غزل او گاهی واژگان غیرتغزلی مانند "صداع" (کمال، ۱۳۴۸: ۷۸۵) و "چخیدن" و "ساتگین" (همان: ۷۰۸) به چشم می‌خورد اغلب هم بیت‌هایی لطیف مانند ابیات زیر به چشم می‌آید:

«مگر از نازکی عارض تو بر رخ از بوسه اثر می‌ماند  
بوسه خود چیست که بر چهره تو نقش تیزی نظر می‌ماند»  
(همان: ۷۰۱)

از مجموع تصویرهای هنری در قطعه‌های کمال می‌توان دریافت که قطعه‌های او زمستانی‌اند (با موضوع تقاضاهای زمستانی) و غزل‌های وی بهاری‌اند (در حال و هوای گل و بلبل و عیش) هم‌چنین باید گفت که کمال زبان کهن خراسانی را برای قصیده‌سرایی و زبان عراقی را برای سرودن غزل برگزیده است. او اولین کسی است که قبل از سعدی در غزل تحول ایجاد کرد (رک. شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۰۹).

قطعه‌های شاعر هم که تعدادشان اندک نیست؛ موضوعشان مسائل مبتلا به شاعر و انتقاد از افراد و اوضاع روزگار است و نشان می‌دهد که قطعه که پس از انوری جایگاه ممتاز و ارزنده‌ای در ادب فارسی برای خویش پیدا کرده، در زمان شاعری کمال‌الدین نیز هم‌چنان مورد توجه بوده است. این بدان معناست که در هر روزگار شاعری پیدا شده است که به بیان ناگفته‌ها و انگشت نهادن بر نادرستی‌ها و اعلام ناخرسندی از اوضاع بپردازد. تجربه نشان می‌دهد که قالب قطعه در این میان بهترین نقش را ایفا کرده اما به هر روی در سرنوشت قالب قطعه در قرن ششم و هفتم تقاضا از ممدوح هم رقم خورده است. در شعر



کمال‌الدین نشانه‌هایی یافت می‌شود که اثبات می‌کند شعر فارسی هم‌چنان محتاج گذشت زمان تا رسیدن به مرحله ثبات و انسجام و استحکام است؛ نمونه‌هایی از این قبیل:

«لعل تو را شبی ببسودم من و هنوز می‌لیسم از حلاوت آن گریه‌وار دست»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۱۶)

«از گنبد دماغ به جاروب انقباض خاشاک آز و گرد فضولی برفته‌ام»  
(همان: ۵۷۳)

در نمونه نخست مشکل بر سر نوع مضمون و ترکیب الفاظ و واژگان است و در نمونه دوم شاعر به صرف بیان یک نکته اخلاقی فراموش کرده است که بافت سخن را منسجم و خوش ترکیب سازد.

ترکیب‌بندهای او مجالی است تا بتواند ردیف و قافیه را در شعری که موضوعی متحد و یکسان دارد به فاصله چند بیت از هم تغییر دهد. این ترکیب‌بندها از اعنات‌ها و التزام‌های شاعرانه در ردیف و قافیه بر کنار نیست و نام‌گل‌ها و اعضای بدن، ردیف برخی از آن‌هاست.

## الف - (۲) قافیه

چند نکته در قافیه‌های شعر کمال‌الدین اسماعیل به چشم می‌خورد: یکی استفاده از کلمات دشوار عربی به عنوان قافیه که البته طبع آزمایی و قدرت‌نمایی شاعر را به دنبال خود دارد:

مطالع، مجامع، منافع (همان: ۲۷۲)؛ موافق، مضایق، منافق (همان: ۲۸۹)؛ عدت، نعمت، رخصت (همان: ۳۳۴)؛ رفیع، وضع، ترصیع (همان: ۳۵۱)؛ اسراف، عفاف، کفاف (همان: ۳۷۱)؛ موصوف، مشعوف، مخوف (همان: ۳۶۶)؛ اسباغ، اصداغ، راغ (همان: ۴۶۷).

هم‌چنین است قافیه‌های اشعار در صفحات: ۲۹۷، ۳۱۳، ۴۹۵، ۵۱۷، ۵۲۸، ۵۲۹.

۶۰۰، ۶۴۲، ۶۴۷، ۶۵۲، ۶۵۷، ۶۶۱ دیوان کمال اسماعیل. ناگفته پیداست که مضامینی که باید با این واژگان دور از ذهن عربی بیت را تشکیل بدهند، کنایتی است از قدرت شاعر در پرداختن به چنین امور و البته به معنی شکل گرفتن شعر فنی در کنار نثر فنی در روزگار توجه اهل فضل و ادب به فرهنگ و زبان عربی هم هست. نکته مهم دیگر در شعر او قافیه ساختن دال و ذال است. چند شعر او در صفحات ۸۵، ۱۹۵، ۲۰۳ و ۵۲۲ از این ویژگی برخوردارند.

کمال در دو قصیده از خواننده به خاطر به کار بردن قافیه‌های شایگان عذرخواهی کرده است: (رک. همان: ۱۹۱ و ۲۷۹).

از کارهای هنری کمال‌الدین اسماعیل در باب قافیۀ اشعارش، علاقه سرشار از اصرار او به قافیه کردن واژگان هم‌وزن واژه اصفهان است. او در بسیاری از ابیات از این خانواده قافیه بهره می‌برد (رک. همان: ۲۲۶ و ۲۷۴ و ۳۰۶ و ۳۴۴ و ۳۵۸ و ۴۳۷ و ۴۶۴ و ۵۲۰ و ۵۳۸ و ۶۴۹ و ۶۵۹).

در بررسی قافیه‌های شعر او درمی‌یابیم که حادثه، اتفاق یا موضوعی او را به انتخاب قافیه‌های خاص وادار کرده است. مثلاً وقتی از سرهنگ دربار ناراضی است قافیه‌ها را از خانواده واژه سرهنگ می‌آورد (رک. همان: ۳۷۰) و وقتی تقاضای پوستین دارد از این واژه و همانندهای آن بهره می‌گیرد (رک. همان: ۳۷۹) و یا برای تقاضای زمستانی خود واژه زمستان و هم‌آهنگ‌های آن را قافیه می‌کند (رک. همان: ۴۰۱) و هنگامی که اسب از ممدوح درخواست می‌کند قافیه‌ها بر وزن واژه لگام و وام است (رک. همان: ۴۹۴) و اگر از ممدوح نان می‌خواهد قافیه‌ها از جنس نان و ردیف شعر گرسنه خواهد بود (رک. همان: ۵۰۲) او در قصیده‌ای که مدح، موضوع آن است، باغ پیروزی را هم آورده است (رک. همان: ۲۶۵).

### الف - ۳) ردیف

بی شک ردیف شعر یکی از شاخص‌های عمده در تشخیص قدرت شاعری کمال‌الدین اسماعیل است. پیش از پرداختن به ردیف‌های اسمی - که تخصص عمده اوست - از چند ردیف فعلی او یاد می‌کنیم که شاعر برای بیان مسائل اخلاقی از برخی فعل‌ها مانند برخیز (رک. همان: ۲۴) و یابی (رک. همان: ۲۹) استفاده کرده است.

«چه داری ای دل از این منزل ستم برخیز      چو شیرمردان از زیر بار غم برخیز»  
(همان: ۲۴)

اما مهم‌ترین ردیف‌های اسمی او در شعر چنین است:

شکر (همان: ۸۶)، پرده (همان: ۱۰۵)، نرگس (همان: ۱۰۰)، چشم (همان: ۱۱۲)، دست (همان: ۱۱۴)، پای (همان: ۱۱۹)، روشن (همان: ۲۲۴)، شکوفه (همان: ۲۳۳)، شیرینی (همان: ۲۹۴)، سخن (همان: ۳۸۶)، برف (همان: ۴۰۸)، خاک (همان: ۴۴۴)، موش (همان: ۴۴۸)، گرسنه (همان: ۵۰۱) در سه ترکیب‌بند، هم‌ردیف‌های اسمی در هر بند متنوع و متناسب با یکدیگر از قبیل نرگس، لاله، نوروز، غنچه، بنفشه آورده است (رک. همان: ۲۲۸ به بعد).

تردیدی نیست که کمال با التزام ردیف‌های دشوار درصدد اثبات تفوق خویش بر معاصران بوده است و این امور خود می‌باید تا اندازه‌ای شعر او را از روانی و خوش‌پیوندی دور کند لیکن قدرت او در انتخاب تعبیرات مناسب این مشکل را از پیش پای وی برداشته است و شعر او در عین لطف و قوت معنی به گوارندگی و پیوستگی لفظ نیز ممتاز است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۳۴۸).

در ترکیب‌بند‌های بعدی ردیف‌های گل، شکر، گل و شکر (کمال، ۱۳۴۸: ۱۸۲) زر، گهر، زر و گهر (همان: ۱۸۴) وجود دارند. این ردیف‌ها و به‌ویژه ردیف‌های اسمی، حاصل دست‌یافتن شاعر به حریم هنرورزی و تصویرسازی از نوع اعنات و التزام است. وی در باب ردیف‌های اسمی از شاعران پیش از خود مانند خاقانی و انوری پیشی می‌گیرد. این

یعنی تلاش شاعر برای باز کردن بایی تازه در عرصه شاعری و همراه شدن با آهنگ تحولات ادبی که شاعران سعی دارند در قرن هفتم همه چیز را تا آن جا که توان دارند از گذشته، متفاوت و دیگرگون نشان بدهند.

#### الف - ۴) تخلص

کمال‌الدین اسماعیل معمولاً به آوردن نام خویش در شعر علاقه‌ای ندارد و قصاید و غزل‌های او بدون تخلصند.

#### الف - ۵) هنرورزی‌ها

می‌توان از شاعری چون کمال‌الدین انتظار داشت که در مسیر شعر، از هنرورزی‌های عمده و عدیده‌ای که دست‌مایه شاعران بزرگ است، استفاده کرده و سخن خویش را به آن‌ها آراسته باشد. البته آشکار است که بخشی از این هنرورزی‌ها ریشه در همان طبع‌آزمایی و قدرت‌نمایی شاعر دارد. چند بخش از هنرورزی‌های مورد علاقه شاعر چنین است:

#### الف - ۵ - ۱) بازی با حروف

«رمزی است از دو حرف میانین نام تو در هفت جا که هست اشارت به حا و میم»  
در بیت بالا اشاره به نام مبارک پیامبر اکرم (ص) کرده است. نمونه‌های مشابه را در خلال دیوان وی می‌توان یافت (رک. همان: ۲۰ و ۵۱ و ۸۰ و ۱۴۶ و ۵۵۹).

#### الف - ۵ - ۲) التزام واژه در شعر

در یک قصیده نود و سه بیتی واژه "مو" را به التزام و اعنات می‌آورد (رک. همان: ۲۸۰)،  
در یک جا هم واژه "خر" را در شکل‌ها و کاربردهای گوناگون می‌آورد:  
«مراز دست خران است سنگ در قندیل مراز سنگدلان است راه پر خرسنگ

همی‌زنندم چون خر به‌چوب و موجب آن رباب‌وارم روزی خری فتاد به چنگ  
خری خریدم و آمد خری که بستاند پیاده من زدو خر مانده اینت غایت ننگ  
چو شیر از دم خر، چنگ من جدا نشود چنان‌که شیر سپهر است از دم خر چنگ»  
(همان: ۳۷۰)

در بندی از یک ترکیب‌بند هم واژه هندو را التزام کرده است (رک. همان: ۳۲۳).

#### الف - ۵ - ۳) لغز و معما

در دیوان کمال‌الدین چند لغز به چشم می‌خورد: لغزهایی درباره کشتی (رک. همان: ۴۹)،  
خورشید (رک. همان: ۸۹)، دوات (رک. همان: ۳۱۶)، صندوقچه (رک. همان: ۵۵۴).

#### الف - ۵ - ۴) بازی با اعداد

«گرچه دهان تنگ تو چون صفر هیچ نیست بازی شمار حسن تو را صد هزار کرد»  
(همان: ۳۰۷)

#### الف - ۵ - ۵) مواردی دیگر

در یک شعر قافیه را که یک واژه است در تمام مصراع دوم میان ردیف شعر قرار  
می‌دهد:

«آن‌که از سحت نشد هرگز سیر نیست الا شکم خواجه فلان  
وان‌که بر خیر نشد هرگز چیر نیست الا قلم خواجه فلان  
وان‌که روی از نظر کس ننهفت نیست الا حرم خواجه فلان»  
(همان: ۶۷۰)

در یک قصیده هم پس از آن‌که همه ردیف شعر را در زمان گذشته می‌آورد در میانه کار  
آن را به فعل آینده تبدیل می‌کند:

«سپیده‌دم که نسیم بهار می‌آمد نگاه کردم و دیدم که یار می‌آمد...  
برای فال ز ماضی شدم به مستقبل که این ایام چنین خوشگوار می‌آید»

یک ابتکار دیگر او هم قصیدهٔ قسم‌نامه<sup>(۳)</sup> است. این قصیده دو بیست بیت است و شاعر قسم‌های شدید و غلیظ می‌خورد:

«که یک‌زمان به جز از بندگی به خدمت تو  
برخی از سوگندهای او چنین است:

«به حفظ او که ز ذرات کون خالی نیست  
به حق قابض ارواح و باسط ارزاق  
به ستر عصمت دوشیزگان غیب که عقل  
به روز حشر که اندر سراج عظم  
طلایه کرمش بالعشی و الایکار  
به خالق ظلمات و به خالق انوار  
ندیده چهرشان از دریچه پندار  
میان خلق کند حکم واحد قهار»  
(همان: ۱۲۶)

به دنبال این قصیده یک شعر هزل هم آورده که نتیجهٔ قسم خوردن بیتی اخلاقی است  
اما قسم‌ها همه حالت هزل و طنز دارند:

«به وادی‌ای که در او گرد کرده شد شلغم  
به اجتهاد خر لنگ در میان خلاب  
به حق اشتر گردن‌دراز و گاو حمل  
به حرمت سگ‌خوش خوی و روبه طرار»  
(همان: ۱۲۶)

یک هجو زشت هم دارد که در چهل بیت به وصف "نیز" می‌پردازد (رک. همان: ۴۳۴)  
گاهی وقت‌ها هم هنر شاعری را در صور خیال نشان می‌دهد (چهار تشبیه در یک  
بیت):

«زمین‌نورد چو شوق و فراخ‌رو چو هوس  
سبک‌گذر چو جوانی و قیمتی چو روان»  
(همان: ۷۹)

## الف - ۶) ارتباط با شاعران دیگر

نقش کمال‌الدین اسماعیل در آغاز قرن هفتم از دو سوی حائز اهمیت است؛ نخست

تأثیری که او از شاعران پیش از خویش پذیرفته است و دیگر تأثیری که بر شاعران پس از خود نهاده است:

الف - ۶ - ۱) تأثیرپذیری او از شاعران پیش از خود

کمال یک قصیده دارد به مطلع:

«این ابر نم گرفته ز دریای بیکران دود دل من است و در او اشک من نهان»  
(همان: ۱۸۰)

که هم‌چنان که خود می‌گوید استقبال از شهاب مؤید است: «این هم به وزن شعر شهاب مؤید است» (رک. همان). خاقانی هم قصیده‌ای چنین دارد که مشابه قصیده بالاست:

«قحط و فاست در بنه آخرالزمان هان ای حکیم پرده عزلت بساز هان»  
(خاقانی، ۱۳۸۱: ۳۰۸)

هم‌چنین در ضمن یک قصیده "از گفته قدما" بیتی می‌آورد که منسوب به ابوشکور بلخی یا آغاجی است:

«ادب مگیر و فصاحت مگیر و شعر مگیر نه من غریبم و تو صاحب غریب‌نواز»  
(همان: ۷۷)

استفاده او از ترکیب "دست خون" یادآور شعرهای خاقانی است: (رک. همان: ۲۳ و ۴۲۷) توصیف‌های او از قلم هم (رک. همان: ۷۵) یادآور وصف قلم در شعر ناصر خسرو (رک. ناصر خسرو، ۱۳۸۴: ۱۶۴) و انشای صاحب نفثة‌المصدور است.

کمال یک قصیده زیبا هم دارد که استقبال از ظهیرالدین فاریابی است به مطلع:

«درست گشت همانا شکستگی منش که نیک از آن بشکسته است زلف پر شکنش»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۳۶۴)

قصیده ظهیر چنین است:

«هزار توبه شکسته است زلف پر شکنش کجا به چشم درآید شکست حال منش»  
(ظهیر، ۱۳۸۱: ۱۱۲)

که سعدی هم آن را استقبال کرده است:

«رها نمی‌کند ایام در کنار منش که داد خود بستانم به بوسه از دهنش»  
(رک. سعدی، ۱۳۶۴: ۵۳۱)

هم‌چنین این بیت کمال‌الدین:

«غرس اقبال توام در چمن استعداد تربیت بایدم آن‌گاه بیابی ثمر»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۹۰)

یادآور این بیت ظهیر فاریابی است:

«من همچو خار و خاکم تو آفتاب و ابر گل‌ها و لاله‌ها دهم ار تربیت کنی»  
(نصرالله منشی، ۱۳۷۹: ۶۸)

آن بیت معروف کمال هم که حافظ از گفته او دلیلی می‌آورد، در دیوان کمال این‌گونه آمده است:

«گویند برگرفت فلان دل ز مهر تو من داوری مردم جاهل کجا برم  
گر برکنم دل از تو و بردارم از تو مهر آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷۷۷)

که در واقع از مسعود سعد سلمان است و چون کمال به اقتباس از مسعود اشاره نکرده  
خواجه حافظ هم گمان برده که از کمال‌الدین است. اصل شعر نزد مسعود سعد چنین است:  
«گر برکنم دل از تو و بگیرم از تو مهر آن مهر بر که افکنم آن دل کجا کنم»  
(مسعود سعد، ۱۳۶۴: ۴۹۷)

تعبیر باغ پیروزی هم در دیوان کمال (رک. کمال، ۱۳۴۸: ۵۳) یادآور شعر فرخی  
سیستانی در مرگ سلطان محمود است (رک. فرخی، ۱۳۸۰: ۹۰) که سعدی هم در مرگ  
ابوبکر سعد زنگی این تعبیر را دارد (سعدی، ۱۳۶۴: ۷۶۳) (گویا از لوازم پادشاهی یکی هم  
داشتن باغ پیروزی است).

این بیت کمال‌الدین:

«بر قلّه سرم چوز پیری نشست برف نشگفت اگر پدید شد از چشمم آبگیر»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۲۹۲)



یادآور این بیت نظامی است:

«ز قله‌ای که بر او برف باشد آب آید      همین بود سبب آب کاید از بصرم»  
(نظامی، ۱۳۷۶: ۳۱۰)

در یک‌جا روان مختاری غزنوی را پیرو شعر خود می‌داند (رک. کمال، ۱۳۴۸: ۳۴۲) و در مدح رکن‌الدین دعوی دار قمی شاعر هم روزگار خود قصیده‌ای سروده است (رک. همان: ۳۸۸) این بیت کمال هم:

«باش تا صبح دولتت بدمد      کاین اثرها هنوز از سحر است»  
(همان: ۵۱۱)

یادآور شعر انوری است:

«باش تا صبح دولتت بدمد      کاین هنوز از نتایج سحر است»  
(انوری، ۱۳۶۴: ۶۰ و ۶۳)

کمال در قصیده‌ی صفحه ۹۷ در توصیف بهار نام و صفت و حالت انواع گل‌ها و گیاهان را می‌آورد که یادآور قصیده‌ی منطق‌الطیر خاقانی است.

الف - ۶ - ۲) تأثیر کمال‌الدین اسماعیل بر شاعران پس از خود:

شعر کمال‌الدین بر دو شاعر بزرگ یعنی سعدی و حافظ تأثیری شگرف و آشکار دارد. چند نمونه از تأثیرگذاری کمال‌الدین بر شعر سعدی:

کمال‌الدین: «شاید که زار زار بگرید به های‌های» (کمال، ۱۳۴۸: ۱۸۶). «شاید که چشم چشمه بگرید به های‌های» (سعدی، ۱۳۶۴: ۷۶۰).

«آن روی را به هر کس منمای الله الله      یا معجری برافکن یا برقعی فرو هل»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۹۷)

«یا خلوتی برآور یا برقعی فرو هل      ورنه به شکل شیرین شور از جهان بر آری»  
(سعدی، ۱۳۶۴: ۶۱۹)

«زودش به سان استره سر در شکم نهد      در عهد تو هر آن‌که به مویی گزند کرد»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۳۱۲)

- «به مویی که کرد از نکویش کم  
نهادند حالی سرش در شکم»  
(کلیات سعدی، ۱۳۶۴: ۱۱۲)
- «امروز روی تو ز همه روز خوش تر است  
شیرین لب ز جان دل‌افروز خوش تر است»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷۰۸)
- «چشم‌خوش است و بر اثر خواب خوش تراست  
طعم دهانت از شکر ناب خوش تر است»  
(سعدی، ۱۳۶۴: ۴۳۷)
- «عشرت خوش است و بر طرف جوی خوش تراست  
می بر سماع بلبل خوشگوی خوش تر است»  
(همان)
- «صبر و جوانی و دل و جان بود در غمش  
شستم به آب دیده از این هر چهار دست»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۱۶)
- «بخت و رای و زور و زر بودم دریغ  
کاندرین غم هر چهار از دست رفت»  
(سعدی، ۱۳۶۴: ۴۶۱)
- «به اقتضای ارادت نهاد حکم خدای  
اساس مصلحت روزگار بر شو و آی»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۲۱۱)
- «به نوبت اند ملوک اندر این سپنج‌سرای  
کنون که نوبت توست ای ملک به عدل‌گرای»  
(سعدی، ۱۳۶۴: ۷۴۵)
- هم‌چنین کمال معشوق خانگی را آفتاب خانگی (رک. کمال، ۱۳۴۸: ۷۳۳) می‌نامد ولی  
سعدی بر اثر تفاوت‌های سبکی از درخت گل میان خانه (رک. سعدی، ۱۳۶۴: ۴۹۳) و حافظ  
شمشاد خانه پرور (رک. حافظ، ۱۳۷۰: ۲۸) یاد می‌کنند.
- یا این بیت کمال:
- «قبله جان من است آن خم ابروی به طاق  
زان نماز آورم او را که سزا برگردم»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷۲۷)
- را سعدی چنین آورده است:
- «چه نماز باشد آن را که تو در خیال باشی  
تو صنم نمی‌گذاری که مرا نماز باشد»  
(سعدی، ۱۳۶۴: ۴۸۱)

و حافظ می‌گوید:

«در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد  
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۱)

این نمونه‌ها خود برای نشان دادن روند تکامل یک شعر در دوره عراقی به حد کافی  
گویاست.

برخی از نمونه‌های اثرگذاری کمال‌الدین اسماعیل بر حافظ چنین است:

«طرب‌سرای بهشت از پی تو ساخته‌اند» (کمال، ۱۳۴۸: ۲۵)

«طرب‌سرای محبت کنون شود معمور» (حافظ، ۱۳۷۰: ۱۱۳)

«جوهر فرد است دهان تو کان  
جز به سخن کرد نشاید دو نیم»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۵۵)

«بعد از اینم نبود شائبه در جوهر فرد  
که دهان تو بر این نکته خوش استدلالی است»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۴۸)

«که لطف صنعت او از کجاست تا به کجا» (کمال، ۱۳۴۸: ۲۴)

«بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا» (حافظ، ۱۳۷۰: ۳)

«زلف خاتون ظفر را اشک چشم او خضاب  
رخنه‌های ملک را آب دهان او لحام»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۳۱۷)

«زلف خاتون ظفر شیفته پرچم توست  
دیده فتح ابد عاشق جولان تو باد»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۷۴)

«سحرگهان که دم صبح در هوا گیرد  
صبا چراغ گل از شمع روز واگیرد»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷۷۱)

«سپیده دم که صبا بوی لطف جان گیرد  
چمن ز لطف هوا نکته بر جنان گیرد»  
(حافظ، ۱۳۷۰: قکو)

«بگویم و نکند رخنه در مسلمانی

کدام پایه در اندیشه نصب شاید کرد  
که در مدارج رفعت نه برتر از آنی»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۴۵)

«بیار باده رنگین که یک حکایت راست  
بگویم و نکند رخنه در مسلمانی  
کدام پایه تعظیم نصب شاید کرد  
که در مسالک فکرت نه برتر از آنی»  
(حافظ، ۱۳۷۰: قکب)

«در شب خط تو معنی دقیق  
گشت انگشت‌نما چون مه نو  
بستان داس هلال از گردون  
پس بدان سنبله را سر بدرو»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۴۶ و ۵۵۱)

«مزرع سبز فلک دیدم داس مه نو  
یادم از کشته خویش آمد و هنگام درو»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۸۱)

«چون سلیمان همه بر پشت صبا بندی زین»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۱)

«اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۲۳)

«یارب بچه ترکان چه ز ما می خواهند»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷۰۹)

«یارب این بچه ترکان چه به خونند دلیر»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۱۲۵)

«زلعلت عکس در جام می افتاد»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷۷۴)

«عکس روی تو چو در آینه جام افتاد»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۷۵)

«اگر کنی طلب نانهاده رنجه شوی»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۳)

«خون خوری گر طلب روزی ننهاده کنی»  
(حافظ، ۱۳۷۰: ۳۴۰)

تعبیرات: دامن آخر زمان گرفت (رک. کمال، ۱۳۴۸: ۴۲۵)، کشتی اهل هنر (رک. همان:

۵۴۱)، ارباب حاجت (رک. همان: ۶۰۶) هم یادآور مشابه آن‌ها در دیوان حافظ است. قصاید

حافظ هم یادآور قصاید کمال است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۰: ۲۸۰)

هم‌چنین این بیت کمال‌الدین:

«ز تری الفاظ او نیست طرفه  
اگر بر دهد چوب منبر شکوفه»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۲۳۶)

در دیوان وحشی بافقی بدین صورت متجلی شده است:

«دم ز لطف خطیب اگر زند دم از چوب خشک منبر گل»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۲۲۹)

شعر شکوفه کمال‌الدین را صائب نیز استقبال کرده و گفته است:

«هوا را کند پر ز اختر شکوفه زمین را کند بحر گوهر شکوفه»  
(صائب، ۱۳۸۳. ج ۶: ۳۵۸۲)

این بیت کمال:

«به باغبانی و اخترشناسی افتادم ز عشق روی و قدت تا برفته‌ای ز برم»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷۱۲)

بن‌مایه هنری شعر "باغبانی" حمیدی شیرازی است که در فراق معشوق باغبانی می‌کند (رک. حمیدی شیرازی، ۱۳۶۹: ۴۶۰).

هم‌چنین از تأثیر شکل و موضوع قصاید کمال بر اشعار پروین اعتصامی نیز سخن رفته است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۰: ۳۶۹) و این‌که در دوره بازگشت هاتف و دیگران به قصیده کمال توجهی دارند (رک. همان: ۳۲۲) و حتی یکی از پایه‌های شکل‌گیری سبک هندی را اشعار کمال در کنار اشعار خاقانی نامیده‌اند (رک. صبور، ۱۳۸۴: ۴۳۵). در دوره سبک هندی که به نقد شعر توجه می‌شود، حزین لاهیجی در قطعه‌ای بیست‌ونه بیتی خطاب به ابوطالب شولستانی، درباره شعر کمال‌الدین و پدرش جمال‌الدین نظر می‌دهد (رک. حزین لاهیجی، ۱۳۸۴: ۱۵۸؛ مهیار، ۱۳۷۸: ۵۰).

## الف - ۷) تلمیحات

چند نمونه از تلمیحات فراوان کمال‌الدین اسماعیل به شرح زیر است:

«انگشت معجز تو که تیغی است آبدار یک زخم او کند سپر ماه را دو نیم»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۵)

«بت‌شکن همچو براهیم شو ار می‌خواهی که تو را آتش سوزنده گلستان گردد»  
(همان: ۹)

«عزیز مصر وجودی بضاعت مزجاء ز ما قبول کن و کیلیمان تمام بساز»  
(همان: ۷۶)

«خرد گواه من است اندرین که چون عیسی نشد به واسطه خر بر آسمان دجال»  
(همان: ۱۹۴)

بیت زیر هم آمیزش عناصر ملی و مذهبی است:

«خورشید فضل باز ز برج شرف بتافت جمشید شرع خاتم اقبال باز یافت»  
(همان: ۱۷۲)

#### الف - ۸) تمثیل

کمال‌الدین از عبارات عامیانه و امثال و حکم، به نیکی استفاده کرده است. برخی مثل‌ها و حکمت‌ها در شعر او چنین است: طبل در گلیم زدن (رک. همان: ۵)، اول احتماء بعد درمان (رک. همان: ۱۶)، سخن از دل برآمده بر دل می‌نشیند (رک. همان: ۱۷)، مرغ خانگی از چنگال باز ایمن است (رک. همان: ۲۳)، عاقبت مارگیر شوم است (رک. همان: ۲۶)، آب نهفته زیر گاه (رک. همان: ۷۳)، شب، راز پوش است (رک. همان: ۲۰۷)، دوست نه آشنا (رک. همان: ۲۳۹)، دوست در زندان دوست است (رک. همان: ۲۶۳)، موی از خمیر کشیدن (رک. همان: ۲۹۲)، چون شتر مرغ بودن (رک. همان: ۵۶۱)، جواب احمقان خاموشی است (رک. همان: ۶۰۵) و نیز (رک. همان: ۷۷ و ۳۹۴ و ۴۰۰ و ۵۱۴ و ۵۳۰ و ۶۱۴ و ۶۷۶ و ۷۵۳).

«خر رفت که آورد سر رویی ناورد سر و دو گوش بنهاد»  
(همان: ۵۹۵)

#### الف - ۹) آرایه‌های ادبی

یکی از کارهای اساسی در مطالعات سبک‌شناختی کشف رابطه آرایه‌های ادبی با سبک شخصی شاعر است. مثلاً آرایه "خلاف آمد" در شعر خاقانی "مراعات النظیر" در

شعر سعدی و "ایهام" در شعر حافظ تصادفی و اتفاقی بسامد ندارند؛ بلکه کاملاً با سبک شخصی شاعر در ارتباط هستند. از این‌رو در بررسی هر دیوان شعر بایست فهرستی از همه آرایه‌ها را عرضه کرد آنگاه بر آرایه برتر که تعلق خاطر شاعر به آن بوده است وقوف یافت. کمال‌الدین اسماعیل هم شاعری صاحب سبک است و آرایه‌های دیوان او ارزشمند و هنرمندانه است. در ادامه فهرستی از آرایه‌های مورد توجه کمال را برای کامل بودن بحث عرضه می‌کنیم.

در بسامد آرایه‌های ادبی در دیوان کمال، "استثنای منقطع" حضوری معنی‌دار دارد و از سبک شخصی شاعر ناشی می‌شود. در سه دسته شعرهای کمال می‌توان حس کرد که او از جنس همه مردم نیست و گلایه‌های او از بی‌توجهی ممدوح در روزگار نزاع‌های مذهبی شدید میان "آل صاعد" و "آل خجند" او را از همه مردم و ابنای زمان مستثنی کرده است. به لحاظ محدودیت برخی از آرایه‌ها با شماره صفحه و برخی با نمونه شعری عرضه شده‌اند:

موازنه: (رک. همان: ۲۲ و ۲۸ و ۶۸ و ۳۰۲، و سراسر قصیده صفحه ۹۷) سجع: (رک. همان: ۲ و ۲۱ و ۷۸ و ۹۵ و ۱۰۶ و ۱۱۷ و ۱۵۹ و ۳۰۰) واج آرایه؛ گ: مشاطگی، گونه، گل، گلگونه، (رک. همان: ۱۹۲) تکرار واژه: (رک. همان: ۱۸۱) جناس تام: مدار، مدار، (رک. همان: ۱۲۳)، خطا، خطا، (رک. همان: ۷۰۹)؛ جناس ناقص: خلق، خلق، (رک. همان: ۲۰)، مُلک، مُلک، (رک. همان: ۴۲)؛ جناس خط: شوری، سوزی، (رک. همان: ۱)، کوره، کوزه، (رک. همان: ۵۸)؛ جناس اشتقاق: شمع، مشمع، (رک. همان: ۱۱۱)، مکون، تکوین، (رک. همان: ۶۶۸)، ارزان، ارزد، (رک. همان: ۱۷۸)؛ جناس شبه اشتقاق: محرور، احرار، (رک. همان: ۱۲۴)؛ جناس شباهت: مار، مال، (رک. همان: ۲۶)، گام، کام، (رک. همان: ۲۷)؛ جناس مزید: ریا، بوریا، (رک. همان: ۱۷)، آب، خراب، (رک. همان: ۱۸۹)؛ جناس وسط: کمند، کند، (رک. همان: ۳۷)، جام، جم، (رک. همان: ۸۲)؛ جناس مذیل: شرع، شه، (رک. همان: ۱۴۶)، قهر، قهرمان، (رک. همان: ۱۶۴)؛

جناس اختلاف مصوت: نور، نار، (رک. همان: ۴۰)، لالا، لؤلؤ، (رک. همان: ۵۶۸)؛ جناس لفظ: بحر، بهر، (رک. همان: ۹۸)؛ جناس مرکب: خر - چنگ، خرچنگ، (رک. همان: ۳۷۰).  
ایهام:

«همی بیچد بر خویشتن بریشم‌ساز / که هیچ کس را در روز نه نیست برگ و نوا»  
(همان: ۲۵۰)

«اگر هجو گویی در این گردن من / که هرگز زیانی به ایمان ندارد  
حروف هجا گر نخوانند از اول / کس اندر جهان خود دبستان ندارد»  
(همان: ۶۷۵)

ایهام تناسب:

«به جای دم ز کام پر دلان آتش دمدبیرون / به جای خون ز اندام دلیران خون روان گردد»  
(همان: ۶۶)

«دیده حدیقه‌ای است سنایی که اندر او / منظوم گشت مثنوی آبدار چشم»  
(همان: ۱۱۴؛ نیز رک. ۱۱۶ و ۱۶۰ و ۲۹۶ و ۳۷۰)

قلب:

«تنگ شکر چو فراخ است در آن شکر تنگ / زو به کام دل تنگم برسان شیرینی»  
(همان: ۲۹۵)

قلب مطلب:

«اگر به عهدی ثعبان شده است چوب عصا / به نوبت تو عصا گشت رمح چون ثعبان»  
(همان: ۳۰۳)

«تا که از بوسه به تاراج دهم / شکر تنگت و تنگ شکرت»  
(همان: ۷۵۶)

طرد و عکس:

«به لب رسید مرا جان و جان بر لب را / یکی بود لب شمشیر با لب جانان»  
(همان: ۳۰۴)



### مراعات النظیر:

«کژی مکن چو کمان تات خیره پی نزنند  
چو تیر راست روی کن که بال و پر یابی»  
(همان: ۳۰)

«ز آب تیغ تو در ضرب خصم شهادت است  
به اسب و پیل چه حاجت یکی پیاده بران»  
(همان: ۳۷؛ نیز رک. ۳۹ و ۸۹ و ۱۰۳ و ۱۱۶ و ۱۴۷ و ۵۷۹)

### متناقض‌نما:

«نه جایگاه نشست است این خراب‌آباد  
چو باد از سر دود و غبار غم برخیز»  
(همان: ۲۴)

### خلاف آمد:

«جز که بر خوان نکویی تو در روی زمین  
من ندیدم شکرستان که نمکدان باشد»  
(همان: ۴۶؛ نیز رک. ۶۴ و ۲۰۰)

### تجاهل‌العارف:

«زان که با خاک برابر شده‌ام در نظرت  
هر زمان در غلط افتم که زرم یا گهرم؟»  
(همان: ۱۹۰)

«بیشکر است کلک تو یا طوطی ای عجب  
خوش طوطی ای که از شکرستان پدید نیست»  
(همان: ۲۶۲؛ نیز رک. ۷۸ و ۱۴۹ و ۲۹۵ و ۴۲۹)

### حشو ملیح:

«ناگه خبر شنیدم و - یا رب چه خوش خبر -  
کاینک رکاب شاه سوی اصفهان رسید»  
(همان: ۷۰)

«به طوطی قفص وحی جبرئیل امین  
به نور باصره عقل احمد مختار»  
(همان: ۱۲۷)

### استثنای منقطع:

«در همه بحری بود جایش مگر کاندر دو بحر  
بحر شعر و بحر جود پادشاه بحر و بر»  
(همان: ۵۰)

«لله الحمد که از فر قدومت امروز کس پراکنده نمانده است به جز زر و نثار»  
(همان: ۱۸۱)

«یک قطره خون ناحق در دور عدل تو جز کز فنیه در دل ساغر نیامده است»  
(همان: ۳۶۵)

«به عهد عدل تو نشکست فتنه جز سر زلف به روزگار تو نگرفت خنجر الا زنگ»  
(همان: ۳۶۹)

«به روزگار تو سرگشته جز قلم کس نیست ز نعمت تو تهی دست جز چنار نماند»  
(همان: ۴۰۲؛ نیز رک. ۴۱ و ۷۳ و ۸۵ و ۳۳۲ و ۳۸۰ و ۳۹۹ و ۴۰۱ و ۴۰۵ و ۴۳۸ و ۴۶۸)

#### جمع و تفریق:

«دو بنده را به شاه رهنمون شده‌ام یکی ز ماء مهین و یکی ز ماء معین»  
(همان: ۵۴)

#### جمع و تقسیم:

«از قهر و لطف تو ست که مشغول می شوند لاله به کار آتش و نرگس به کار آب»  
(همان: ۵۴۸)

ردالصدر علی العجز: (رک. همان: ۴۳ و ۱۰۸ و ۱۱۳ و ۱۱۴).

#### حسن تعلیل:

«چل روز از آن سبب گل آدم سرشته شد تا قصر دین به خشت وجودت شود تمام»  
(همان: ۳)

«گل در غرور دولت ضحاک سیرت آمد زان دیر می نیاید در عصر شاه عادل»  
(همان: ۹۸)

«دُر زان سبب یتیم نهاده است نام خود تاوی درآورد به سرش خوار خوار دست»  
(همان: ۱۷؛ نیز رک. ۳۸۵ و ۵۹۶ و ۵۶۷)

تنسیق الصفات: (رک. همان: ۶ و ۲۰۱ و ۳۹۲ و ۳۷۸).

### سیاق‌الاعداد:

«از عاج و آبنوس و زکافور و مشک ناب  
ترتیب داد قدرت او پود و تار چشم»  
(همان: ۱۱۴؛ نیز رک. ۱۱۶ و ۶۰۷ و ۶۴۵)

### لف و نشر:

«به گوش حکم تو و انتظار فرمانت  
ظفر گشاده بود چشم و فتح بسته دهان»  
(همان: ۳۸)

«شاگردی عبارت و خط تو کرده‌اند  
هم صبح آینه‌گر و هم شام مشک‌سای»  
(همان: ۱۷۳؛ نیز رک. ۳۴۲ و ۵۴۸)

### مدح شبیه به ذم:

«ماریست زلف تو که هم بر جگر زند  
دستش درست کاو سر آن مار بشکند»  
(همان: ۳۱۰)

«با سخای او کفن شد بر تن زر بدره‌ها  
با نهیب سهم او تابوت خنجر شد نیام»  
(همان: ۳۱۹)

### رجوع:

«در آرزوی تو از عمر من دو سال گذشت  
که هیچ‌گونه ندانم که بر چه حال گذشت  
دو سال چیست غلط می‌کنم که هر روزی  
ز روزهای فراقت هزار سال گذشت»  
(همان: ۵۳۰)

### امر بدیهی:

«بر سر شمع چه آید همی از آتش و آب  
آمد از چشم و دلم دوش دوچندان بر سر»  
(همان: ۱۰۸)

### الف - ۱۰) صور خیال (بلاغت)

### الف - ۱۰ - ۱) تشبیه:

مهم‌ترین ترکیبات تشبیهی در شعر کمال‌الدین چنین است:

رخت هوس (همان: ۸)، حجره دل (همان)، نسیم لطف (همان: ۱۰)، دایه عصمت (همان):

۱۱)، شحنه هیبت (همان)، قاف قناعت (همان: ۱۳)، لباس عمر (همان: ۱۴)، تیغ آفتاب (همان: ۱۸)، فتراک جاه (همان: ۲۰)، قرص قمر (همان)، جوش غفلت (همان: ۲۱)، تیغ جور (همان: ۲۵)، تیغ حکم (همان: ۳۳)، عروس طبع (همان: ۵۴)، تیر دعا (همان: ۸۸)، دیگ تمنی (همان: ۹۶)، ادیم زمین (همان: ۱۰۷)، عروس خاطر (همان: ۱۳۰)، تیر فکر (همان: ۱۷۸)، کمان تدبیر (همان)، تیر اجل (همان: ۲۹۳). هم‌چنین به اعتبار خراسانی بودن قصاید و بهره‌مندی از عنصر تشبیه در این سبک، تشبیهات چهار رکنی و نیز تشبیه مرکب فراوان به چشم می‌آید: «فکندگی تو چون سفره از پی نان است      چو دیگ بر سر آتش ز بهر سکباست» (همان: ۱۳)

«ز تیر شخص دلیران نهان چو خوشه ز داس      ز نیزه چشم یلان سفته همچو جزع یمان» (همان: ۳۷)

الف - ۱۰ - ۲) استعاره: برخی اضافه‌های استعاری در شعر کمال این هاست:

عقل برهنه (همان: ۶)، صلب سحاب (همان: ۱۰)، دست لطف (همان: ۱۱)، ابلق زمانه (همان: ۲۷)، زبان تیغ (همان: ۲۸)، عنان نظر (همان: ۳۰)، دست خنجر (همان: ۴۶)، آستی حرب (همان)، پهلوی حرص (همان: ۶۸)، دهان عافیت (همان: ۷۵)، چشم فتنه (همان)، جوشن آب (همان: ۹۴)، چشم شریعت (همان: ۱۶۷).

استعاره‌های مصرحه‌ او هم مانند دولاب (آسمان) (همان: ۹)، حور (جان) (همان: ۱۶)، خوک (جسم) (همان) و ... است.

استعاره بالکنایه نیز مانند:

«آمد به باغ نرگس مخمور سرگران      تا بشکند ز نرگس مستت خمار چشم» (همان: ۱۱۳)

و نیز استعاره تمثیلیه مانند:

«ز زخم خنجر سبزت چنان برآید خون      که ظن برند که آتش همی جهد ز خیار» (همان: ۴۱)

الف - ۱۰ - ۳) کنایه: برخی تعبیرات کنایی بر ساخته خود شاعر است و برخی هم در ادب فارسی سابقه دارد:

تهی چشم بودن (همان: ۱۳)، بر باد دادن (همان: ۱۸)، آهن سرد کوبیدن (همان: ۲۵)، گره بر ابرو نهادن (همان: ۲۷)، کفش رها کردن (همان: ۷۸)، پنبه از گوش بیرون کردن (همان: ۹۸)، بازار تیز کردن (همان: ۱۲۳)، شب را پنبه کردن (همان: ۲۲۰)، خاک در دهان افکندن (همان: ۳۳۴)، پشت پای خاریدن (همان: ۴۰۷)، بز گرفتن (همان: ۴۳۸)، بی جگر دادن (همان: ۵۴۷)، طاق نهادن (۵۷۳) سر کسی را اندودن (۵۸۳).

الف - ۱۰ - ۴) مجاز: کاربرد مجاز در شعر کمال به فراوانی دیگر صور خیال نیست. برای نمونه، کلاه به معنی تاج (همان: ۲۱)، صلب به معنی نسل (همان: ۷۱)، سی و دو به معنی دندان (همان: ۱۳۶)، نان به معنی روزی (همان: ۳۰)، روی به معنی چشم (همان: ۳۱)، سر به معنی فکر (همان: ۷۸۰) برخی از این مجازهاست.

## ب) ویژگی‌های فکری

مهم‌ترین اندیشه‌ها و دغدغه‌های فکری کمال‌الدین اسماعیل در دیوانش به شرح زیر است:

### ب - ۱) ستایش خداوند

کمال‌الدین به عنوان یک مسلمان معتقد در شأن یک انسان پارسا و متعبد از خداوند یاد می‌کند و حق تعالی را به نیکی می‌ستاید از جمله در قصیده‌ای که در آغاز دیوان او قرار دارد:

«ای جلال تو زبان‌ها را بیان انداخته  
عزت ذات یقین را در گمان انداخته  
عقل را ادراک صنعت دیده‌ها بر دوخته  
نطق را وصف تو قفلی بر دهان انداخته»  
(همان: ۱)

و از آن جا که تحت تأثیر عبارت نورانی "بسم الله الرحمن الرحيم" بوده این غزل را سروده است:

«تا از این نام ازل بر ره دل دام نهاد  
دام دیگر بگسترده ز بسم الله و پس  
از رحیمی وز رحمانی آغاز گرفت  
تا در این نام شود هر دو جهان مستغرق  
مایه رامش و آرامش جان است این نام  
که در او از پی دل مایه آرام نهاد»  
(همان: ۵۵۸)

و با همه گناه از کرمش نا امید نیست:

«طرفه تر این است که بر درگهش  
هم نشوم از کرمش نا امید  
عذر گنه هم به گنه می‌کنم  
گر چه همه کار تبه می‌کنم»  
(همان: ۵۶۴)

تأکید شاعر بر استفاده از لحظات ماه رمضان برای ارتباط با خداوند و بستن دهان - که بستن در دوزخ است - زیبا و خواندنی است (رک. همان: ۵۶۲)؛ هر چند که در جایی گله می‌کند که بهار با ماه رمضان همراه شده است و عیش بر او تباه می‌شود (رک. همان: ۲۰۵). این حالت در حقیقت همان تناقضی است که در شعر کمال جلوه‌های گونه‌گون یافته است.

ب - ۲) نکوداشت پیامبر اکرم (ص)

کمال‌الدین در ستایش پیامبر اکرم (ص) ترکیب‌بندی زیبا در ده بند دارد که بخشی از آن چنین است:

«ای جز به احترام خدایت نبرده نام  
گر صورت تو رحمت عالم نیامدی  
وی سلک انبیا ز وجود تو با نظام  
از حضرت خدای که دادی به ما پیام

عیسی ز مقدم تو به ایام مژده داد

از یمن سان سخنش جان به مرده داد

ای کرده خاک پای تو با عرش همسری ختم است بر کمال تو ختم پیمبری

تو بر گذشته فارغ و آزاد از همه جایی که جبریل ندانست رهبری ...

برهان معجز تو کلام الهی است

نه چون کلیم و ذوالنون از مار و ماهی است»

(همان: ۲ به بعد)

### ب - ۳) تقاضا از ممدوح

یکی از رگه‌های قوی در اندیشه شاعرانه کمال‌الدین اسماعیل، توجه او به شعر تقاضایی و استفاده از این شیوه نه چندان شایسته در مسائل مادی و زندگی روزمره است. از این جهت شعر کمال‌الدین یادآور تقاضانامه‌های انوری است. این دسته اشعار البته بازتاب اوضاع اجتماعی و وضعیت اقتصادی هم هست. آیا ترکان سلجوقی و خوارزمشاهی که ایران را در قلمرو خود داشتند، توانسته بودند کاری برای ترفیه حال مردم انجام دهند؟ این که ذهن شاعر مصروف یافتن علوفه و کاه برای مرکب خود است هم گویای این اوضاع نامناسب است و هم یادآور این که کالای فضل و هنر در این روزگار کاسد و بی‌خریدار است. شکوه شاعر از نبود ممدوح مناسب برای نوازش شاعر این امر را تأیید می‌کند (رک. همان: ۱۳۳). کمال‌الدین هم مانند دیگر شاعران متقاضی از ممدوح تقاضاهای حقیر و دور از شأن یک شاعر والامقام دارد از جمله: تقاضای پوستین (همان: ۴۶۸)، غله (همان: ۵۰۳)، آرد (همان: ۶۰۰)، علوفه (همان: ۶۳۵ و ۶۸۴ و ۶۸۵ و ۶۹۱)، تتماج (همان: ۶۴۳).

کمال‌الدین در اوج چنین حالتی قیاس به نفس می‌کند و درباره شاعری می‌گوید:

«گناه من همه شرم است و خویشتن داری که خاک بر سر شاعر اگر گدا نبود»

(همان: ۲۴۰)

«دور از خران خاص خری گیر خود مرا      آخر چه شد که از در افسار نیستم»  
(همان: ۱۹۹)

اما این‌که آیا واقعاً در آخر کار شاعری از تقاضا کردن دست کشیده به درستی معلوم نیست زیرا در موقعیتی قرار گرفته است که خویش را مصداق تمثیل مرکب خری پیری می‌داند که به‌رغم پیری از او آخور و علف دریغ نمی‌کنند هرچند از وی کاری بر نیاید.

«هم حق خدمت و هم حرمت پیری است مرا      این همه حرمت و حق خیره به یک سو مفکن»  
(همان: ۵۷۵)

توجیه شاعر در تقاضا از ممدوح حفظ صیت هنر است:

«چو گوش بخشش کر شد چه سود صیت هنر      چو غنچه کوردل آمد چه سود لحن طیور»  
(همان: ۳۷۷)

توجیه دیگر او نیز چنین است:

«کریم طبعا اندر اداء این مدحت      گمان میر که مرا حرص می‌کند تطمیع  
ولیک مقصد من آن بود که عرضه دهم      عنای طبع پریشان به نزد رای رفیع»  
(همان: ۳۵۳)

و اگر ممدوح تقاضا را بر نیورد متهم به بخل است:

«قطعه‌ای بس مبارک است الحق      که از او من گدا شدم تو بخیل»  
(همان: ۴۳۲)

و مانند شاعران گذشته، از جمله انوری ممدوح را تهدید می‌کند که یکی از سه نوع شعر، ثنا، هجو یا مدح را خواهد سرود (رک. همان: ۴۴۰) و به صراحت هجو را آلت شاعری می‌داند (رک. همان: ۶۷۵). دیگر نمونه‌های شعر تقاضایی کمال‌الدین اسماعیل که در دیوان پراکنده است در صفحات ۶۶۰ و ۶۵۸ و ۶۵۷ و ۶۵۰ و ۶۰۷ و ۵۸۸ و ۵۵۱ و ۵۵۰ و ۵۴۹ و ۵۲۰ و ۴۷۴ و ۳۸ آمده‌اند.



ب - ۴) ستایش ممدوح

کمال‌الدین در اصفهان ستایشگر خانواده صاعديان (آل صاعد) بوده است. این خانواده رهبری حنفیان را در اصفهان برعهده داشتند هم‌چنان‌که رهبری شافعیان برعهده آل خجند بود. رکن‌الدین صاعد و پسرش رکن‌الدین مسعود (نظام‌الاسلام) در اصفهان دارای نفوذ و قدرت بودند. این مسعود یک برادر به‌نام قوام‌الدین هم داشت که زودتر از او درگذشت و کمال‌الدین ستایشگر این هر سه بوده است:

«جاودان باد در سرای وجود جان مسعود و صاعد محمود»  
(همان: ۴۲۱)

بیش از نود درصد از قصیده‌های ستایشی کمال‌الدین درباره صاعديان است. در همه گرفتاری‌ها و نزاع‌های پیش‌آمده میان آل صاعد و آل خجند، کمال‌الدین به هواداری آل صاعد برخاسته است؛ حتی یک‌بار که جنگ مغلوبه شد و آل صاعد شکست خوردند مردم خانه رکن‌الدین صاعد را به آتش کشیدند و شاعر با او هم‌دردی کرد (رک. همان: ۱۳۹). اما همین شاعر دلسوز و مهربان مورد بی‌مهری رکن‌الدین صاعد قرار گرفت و لاجرم شاعر شکوه و گله خویش را از ممدوح به فرزند او (مسعود) ابراز داشت. به هر حال قصیده‌های معروف شاعر مانند قصیده برف (رک. همان: ۴۰۷) در ستایش رکن‌الدین صاعد است. درباره فرار وی از اصفهان و اقامت در ری و بازگشت دوباره‌اش به اصفهان کمال‌الدین قصیده‌هایی دارد: (رک. همان: ۱۶۸ و ۱۷۱) هم‌چنین شاعر درباره شب زفاف ممدوح (رک. همان: ۱۹۱) و تولد فرزند ممدوح (رک. همان: ۱۹۴) شعرهایی دارد. در مرگ رکن‌الدین صاعد هم یک ترکیب‌بند زیبا از کمال با مطلع زیر وجود دارد:

«کو خروش و شغب و ناله چرا خاموشید  
خواجه را حال بر این حال و شما باهوشید»  
(همان: ۴۱۰)

در مرگ ناگهانی فرزند ممدوح، جلال‌الاسلام محمود (قوام‌الدین) هم یک قصیده دارد  
(همان: ۴۱۵).

ممدوح دیگر کمال‌الدین اسماعیل علاء‌الدین تکش خوارزمشاه است که کمال‌الدین قصیده‌ای با مطلع زیر درباره‌ی وی سروده است:

«ای زاربت ملک و دین در نازش و در پرورش ای شهنشاہ فریدون فر اسکندرمنش»  
(همان: ۳۳)

هم‌چنین سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه را هنگامی که از فتح کرمان به اصفهان بازمی‌گشت در قصیده‌ای ستایش کرده است (رک. همان: ۳۴). ممدوحان دیگر کمال‌الدین اسماعیل، اتابک سعد بن زندگی و اتابک ابوبکر بن سعد بن زندگی و مظفرالدین محمد بن مبارز از ملوک شبانکاره می‌باشند که چند قصیده درباره‌ی آن‌ها در دیوان به چشم می‌آید. در ستایش همه‌ی این ممدوحان، معمولاً لحن شاعر تفاوت زیادی ندارد. همه‌ی ممدوحان عدالتی دارند که در پناه آن گرگ بر میش ستم نمی‌کند، اجرام و ستارگان آسمانی، غلام و دبیر و در اختیار او هستند. ممدوح دل و دستی دارد که کوه و دریا در بخشندگی و گوهرریزی مانند آن‌ها نیست (همان مضامینی که شعر سبک خراسانی از آن‌ها سرشار است). به همین جهت است که قبح خیلی از مسائل هم ریخته است و شاعر مع‌الاسف خود را خر ممدوح می‌داند (رک. همان: ۳۷۴ و ۳۶۷ و ۲۹۳ و ۲۶۶ و ۱۹۹).

قدر مشترک دیگری که در شعرهای ستایشی کمال‌الدین خطاب به ممدوح به چشم می‌خورد انتظار هنرنوایی ممدوح است که در بحث منادا از آن یاد کردیم و در بخش شعر تقاضا به آن اشاره شد. از یاد نبریم که ممدوحان کمال بیش‌تر مذهبی‌اند تا سیاسی و پیشنهاد کمال به رکن‌الدین دعوی دارقمی این است که بهتر است از بی‌ممدوحی، همدیگر را مدح کنیم (رک. همان: ۳۹۰).

در مواردی، شاعر ممدوح را از سر ناچاری یا از روی واقعیت طرفدار فضل و هنر می‌داند (رک. همان: ۵۷۵ و ۵۷۴ و ۵۷۱ و ۵۶۷ و ۵۴۶). کمال‌الدین مانند انوری در ستایش قصری که ممدوح برای خویش ساخته، شعر می‌سراید (رک. همان: ۲۸۵) و اگر یکی از

ممدوحان کارهای عام‌المنفعه بکند از او ستایش می‌کند مانند شعری که در نکوداشت شرف‌الدین معین‌الاسلام سروده که در اصفهان مدرسه‌ای را بنا کرده است (رک. همان: ۸۱). کار دیگری که کمال‌الدین در زمینه شعر ستایشی انجام می‌دهد، تخلص به نام ممدوح در پایان غزل است که بعد مورد استفاده حافظ هم قرار می‌گیرد (رک. همان: ۷۰۷ و ۷۱۵)، که البته چیزی جز رعایت پاره‌ای ملاحظات اخلاقی نیست. ولی جالب توجه این جاست که در جایی لحن نصیحت به شعر می‌دهد و ممدوح را نصیحت می‌کند که چرا به حرف ضعیفان گوش نمی‌دهی در حالی که پیش از تو و پس از تو بسیار آمده‌اند و می‌آیند (و تو نیز رفتنی هستی) که یادآور لحن سعدی است.

«چومن به مردم از اندیشه تو وصلت را حدیث خواه توان کرد و خواه نتوان کرد  
به جز به بدرقه جاه صدر فخرالدین دلیر بر سر کوی تو راه نتوان کرد»  
(همان: ۶۹۹؛ نیز رک. ۷۰۸ و ۷۱۵)

#### ب - ۵) شکایت از روزگار

این سرفصل در مجموعه شعرهای کمال‌الدین اسماعیل جایگاه خود را دارد. به هر حال او نیز به عنوان یک شاعر و با نگاهی که از این منظر به جهان دارد از آنچه که رفتار خاص روزگار به اهل هنر است شکوه دارد و مانند شاعران بزرگ دیگر ضمن برشمردن موقعیت ممتاز خویش از این که دور، دور سفلگان است؛ معتقد است که در چنین برهه‌ای نی زدن (مطربی) بهتر از قلم زدن است!

«دورگردون با همه کس بدفعالی می‌کند  
بوربای کهنه از پهلوی ما دارد دریغ  
تاسگان راطوق زرین است و کسوت ششتری  
زشت ترکاری در این ایامیکوکاری است  
خاصه با ما قصدهای لایبالی می‌کند  
بهر پشماگند خر ترتیب قالی می‌کند  
هر کجا شیری است در عالم شگالی می‌کند  
نیک بختا آن که رای بدسگالی می‌کند»  
(همان: ۶۴۰)

«نی زنی کن قلم زنی بگذار      کان که این کرد محترم باشد  
هر که او کاتب است همچو قلم      تیره روز و تهی شکم باشد»  
(همان: ۴۷۸)

در یک قطعه خطاب به ممدوح گفتگوی خیالی خویش با گردون را شرح می‌دهد که  
گفته است:

«کیست در روی زمین از همه ارباب هنر      کآب رویش نشده از پی نان مستعمل  
آن که کم تر ز خران است و طویله است او را      ز تودر مانده من سوخته چون خر به وحل»  
(همان: ۳۷۳)

غزل زیبای زیر هم یک شکایت دیگر از روزگار است:

«مرا که هیچ نصیبی ز شادمانی نیست      بسی تفاوتم از مرگ و زندگانی نیست  
ز من فلک عوض عشوه عمر می‌خواهد      که عشوه نیز در این دوره رایگانی نیست  
برای نظم معیشت همیشه در سعیم      چه سود سعی چو تقدیر آسمانی نیست  
کسی که او را فضلی چنان که باید هست      گمان مبنده که کارش چنان که دانی نیست  
چو بهترین هنری در زمانه بی‌هنری است      مرا چه سود که سرمایه جز معانی نیست»  
(همان: ۶۴۶)

یکی از نمادهای عینی شکایت کمال‌الدین اسماعیل از روزگار و مقطع زمانی زندگی  
خویش توصیف وقایع خونین اصفهان است که بر اثر نزاع و جدال میان حنیفان (آل  
صاعد) و شافعیان (آل خجند)، رکن‌الدین صاعد شکست خورد و متواری شد. پیداست که  
در این جنگ مذهبی که بلای تعصب، آتش آن را افروخته نگاه می‌داشت، چه روزگار  
آشفته و نابسامانی برای عامه مردم به وجود می‌آمد و چگونه طرف مقابل که خود را دارای  
مذهب برتر و غالب می‌دانست کار را بر اهل مذهب روبروی خویش تنگ کرد.

## ب - ۶) عشق

کمال‌الدین در کنار همه گرفتاری‌ها و دل‌مشغولی‌ها و پرداختن به ممدوحان متفاوت و حضور در منازعه مذهبی آل صاعد و آل خجند، به عشق هم پرداخته است. عشق در دیوان کمال‌الدین اسماعیل در مجموع زمینی و مجازی است و کم‌تر نشانه و مجالی برای تأویل کردن تصاویر غنایی غزل او و تبدیل کردن معشوق شعری به معشوق حقیقی با شخصیت و لباس عرفانی به دست می‌آید. از لحاظ جامعه‌شناسی نمی‌توان از این نکته مهم گذشت که عشقی که کمال‌الدین به ترسیم آن پرداخته، عشقی است که آرام و لطیف در دیوان انوری شکل گرفت و با قلم کمال‌الدین و نقش پذیرفت و همین کمال است که در مقطعی از زبان فارسی بر سر راه غزل قرار گرفته و راه شوریدگی را می‌پیماید (رک. صفا، ۱۳۶۸. ج ۳: ۳۲۱).

در شعر او توجه به شاهدان مذکر به عنوان یک سنت ادبی از روزگار گذشته رایج است (رک. کمال، ۱۳۴۸: ۴۶ و ۷۵۱). نشانه‌هایی در شعر کمال به چشم می‌خورد که معشوق ترک او همان معشوق سپاهی است:

«روز اسب و زره و تیغ و کمر می‌طلبند      شب شراب قدح و زیر و دو تا می‌خواهند»  
(همان: ۷۰۹؛ نیز رک. ۷۰۵)

و برای درک حضور این معشوق مجازی "جای خالی" می‌جوید:

«منم امروز و یکی مطرب و جایی خالی      شیشه‌ای پر ز می و صحن سرایی خالی»  
(همان: ۷۰۴)

و گاهی درگیر و دار عاشقی برایش مشکلی پیش می‌آید:

«برای مصلحتی یک دو روز دور شدم» (همان: ۷۵۵).

اما:

معتقد است که عشق با شهوت همراه نیست:

«غلمان و حور کی طلبد مرد حق شناس      شهوت پرست کی بود آن کس که عاشق است»  
(همان: ۲۸۱)

علاوه بر نمونه‌های بالا آنچه پس از این خواهیم آورد، نشان می‌دهد که غزل غنایی فارسی در دوره کمال‌الدین اسماعیل در مرحله انتقال قرار دارد. بسامد معشوق مذکر و معشوق سپاهی و تغزل آغاز قصیده در دیوان او از سعدی بیش تر و از انوری کم تر است و این به معنی آن است که در آغاز قرن هفتم پرتو تازه‌ای از سیمای معشوق بر اندیشه شاعران نقش بسته و شکل گرفته است. گاهی مواقع در غزل کمال‌الدین هم می‌توان مانند غزل سعدی، شعرهایی یافت که مشخص نیست که معشوق زن است یا مرد، زمینی است یا افلاکی و هرچند این مقدار قابل توجه نیست اما از جهت ریشه‌یابی بخش‌هایی که غزل عاشقانه فارسی روی به سوی اوج و تعالی داشته، قابل تأمل است:

«هر شبی از سرشک من دامن خاک تر شود      شاد شوم اگر تو را از غم من خبر شود  
هر سحری که آورد باد نسیم زلف تو      جان به کنار لب رو دیده بهر گذر شود»  
(همان: ۶۹۸)

یک جا هم از معشوق چادر به سر سخن می‌گوید (رک. همان: ۷۸۸)

نمونه‌های زیر هم حکایت‌کننده پیشرفت کار غزل نزد کمال‌الدین اسماعیل است:

«سحرگهان که گریبان آفتاب کشند      حریفکان صبحی شراب ناب کشند  
برون در بنشانند عقل و ایمان را      چو در سراچه خلوت به لب شراب کشند  
کنند زحمت هستی ز راه مستی دور      که جنس و ناجنس از یکدیگر عذاب کشند  
به بوی آن‌که ببوسند روی شاهد خویش      چو زلف یار بسی بند و پیچ و تاب کشند  
چه خوش بود که سحرگامساقیان سوی تو      به دست خویش غزل‌های چون گلاب کشند  
و لیک سلسله صبر حلقه حلقه کنند      اگر به ناز دمی روی در نقاب کشند»  
(همان: ۷۶۸)

نکنته شگفت این‌که در شعر او با نوعی "واسوخت" گرایي نیز روبرو هستیم که کم‌تر به آن توجه شده است از این‌رو به معشوق می‌گوید مبادا سرگرانی تو دل‌گرانی مرا بیاورد (رک. همان: ۷۰۷). کمال از بی وفایی معشوق (رک. همان: ۷۱۳) و پیمان‌شکنیش (رک. همان: ۷۲۳) گله می‌کند و حتی منت می‌نهد که ما از خطای تو در گذشته‌ایم (رک. همان: ۷۹۱) و توجیه دست‌شستن از معشوق را خون به دل‌کردن‌های او می‌داند (رک. همان: ۷۳۲).

«زان شب که با تودست درآغوش کرده‌ام      یک‌باره ترک صبر و دل و هوش کرده‌ام  
هرچ آن‌نه عشق توست به بازی شمرده‌ام      هرچ آن‌نه یاد توست فراموش کرده‌ام  
در چشم من شده است یکی دانه گهر      هر نکته‌ای که از دهنش گوش کرده‌ام»  
(همان: ۷۸۳)

این هم که شعر او را دارای اصطلاحاتی با رگه‌های عارفانه دانسته‌اند (رک. صبور، ۱۳۸۴: ۳۰۱) یادآور انتقال مفاهیم عرفانی از روزگار سنایی به دوره عطار و مولوی است.

## ب - ۷) تأثیر قرآن و حدیث

این مرد بزرگ و اندیشمند که خلاق معانی دشوار و دوست‌دار مضامین آبدار است به قرآن و حدیث هم پناه برده است. با اعتقادی که او به ارکان و اصول دین اسلام دارد، طبیعی است که قرآن و حدیث دست‌مایه زبان و اندیشه او در شاعری باشد. کمال‌الدین آن‌قدر با قرآن و حدیث مأنوس است که تأثیرپذیریش از آن‌ها به صورت تکیه‌کلام در سراسر شعرش جاری است. نمونه چند شعر او را که سرشار از مفاهیم قرآنی و احادیث نبوی است مرور می‌کنیم:

«صورت آدم به لطف و صنع خودبنگاشته      پس به فخر اهبطوا در خاکدان انداخته»  
(همان: ۲)

که اشارت به آیه: «فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ» (بقره / ۳۶).

«بر عزم قاب قوسین اندر دمی لطیف چون تیر برگزیده ز افلاک چنبری»  
(همان: ۳)

که یادآور آیه: «ثُمَّ دَنَىٰ فَكَانَ قابِ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَىٰ» است (النجم / ۸ و ۹).

«ای تیر دیده‌دوز تو از کیش "ما رَمَيْتَ" وی سنجق سپاه تو خیل "مُسَوِّمِينَ"  
در بیت بالا مصراع اول به آیه ۱۷ سوره انفال: «فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ  
إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَىٰ وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلَاءٌ حَسَنًا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ» و مصراع دوم  
به آیه ۱۲۵ سوره آل عمران اشاره دارد: «بَلَىٰ إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِّنْ فَوْرِهِمْ هَذَا  
يُمَدِّدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ».

«ما خود که ایام تا به ثنای تو دم ز نیم در معرض لعمرک و لولاک و والضحی»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۶)

مصراع دوم به دو آیه و یک حدیث اشاره دارد: «لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ»  
(الحجر / ۷۲).

و نیز: به حدیث قدسی: "لولاک لما خلقت الافلاک" اشاره می‌کند.

والضحی: به آیه «وَالضُّحَىٰ وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ» (الضحی / ۱ و ۲).

«گر باورم نداری مصداق ابن سخن آنک اجیب دعوة داعی اذا دعاست»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۸)

در مصراع دوم بخشی از این آیه آمده است: «وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ  
أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ فَلْيَسْتَجِيبُوا لِي وَلْيُؤْمِنُوا بِي لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ» (بقره / ۱۸۶).

«چو پیر گشتی یا ایها المزمّل خوان نه‌جای وقت صبح است ای صنم برخیز»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۲۵)

که آیه اول سوره المزمّل را یادآور است: «يَا أَيُّهَا الْمَرْمُلُ قُمْ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا» (المزمّل / ۱).



سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی • دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده • صص ۱۴۰-۹۳ □ ۱۲۹

نمونه‌های دیگر تأثیرگذاری قرآن بر سخن کمال‌الدین در صفحات ۵۹۷ و ۵۱۳ و ۲۵۴ و ۱۵۴ و ۱۴۵ و ۱۲۷ و ۵۱ و ۵ دیوان وی به چشم می‌خورد. اینک به ارائه چند بیت از شاعر که به احادیث اشاره دارد، می‌پردازیم:

«برجوش دیگ سینه چه داری که می‌یزد در مطبخ ابیت تو را گونه‌گون طعام»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۳)

که به احادیث پیامبر اشاره دارد: «أَبَيْتُ عِنْدَ رَبِّي يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِي» (فروزان‌فر، ۱۳۷۰:

۸۸).

«گسترده در سرای نبوت بساط تو آدم هنوز رخت نیاورده از عدم»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۴)

که به حدیث نبوی: «كُنْتُ نَبِيًّا وَالْآدَمَ بَيْنَ الرُّوحِ وَالْجَسَدِ» اشاره دارد (فروزان‌فر، ۱۳۷۰:

۱۰۲).

«محرورم کرد روح قدس را از محرمی چاووش "لو دنوت" شب خلوت دنا»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۷)

که یادآور این حدیث است: «فَلَمَّا بَلَغَ سِدْرَةَ الْمُنْتَهَى فَانْتَهَى إِلَى الْحُجْبِ فَقَالَ جِبْرِيلُ تَقَدَّمَ يَا رَسُولَ اللَّهِ لَيْسَ لِي أَنْ أَجُوزَ هَذَا الْمَكَانَ وَ لَوْ دَنَوْتُ أَنْمَلَهُ لَأَ حَتَرَفْتُ» (فروزان‌فر، ۱۳۷۰: ۱۴۳).

«مصطفی گفت که لا احصی و آن‌گه چو منی از سر جهل ستایشگر رحمان گردد»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۱)

پیامبر فرمود: «اللَّهُمَّ إِنِّي أَعُوذُ بِرِضَاكَ مِنْ سَخَطِكَ وَ أَعُوذُ بِمُعَافَاتِكَ مِنْ عُقُوبَتِكَ وَ أَعُوذُ بِكَ مِنْكَ لَأُحْصِيَ تَنَاءَ عَلَيْكَ أَنْتَ كَمَا أَتَيْتَ عَلَيَّ نَفْسِكَ» (فروزان‌فر، ۱۳۷۰: ۲).

## ب - ۸) داوری کمال در باب شعر

در نگاه به شعر، کمال‌الدین اسماعیل پا در جای پای استاد بزرگ خراسان، انوری،

نهاده است. انوری هم به یاد داریم که در پایان کار به شعر و شاعری نگاهی منفی و از سر حسرت و اندوه و درد داشت و خود را در این پیشه، زیان‌کار می‌دانست. کمال‌الدین اسماعیل همین لحن و صدا را درباره شعر دارد. وی شاعران را سرزنش می‌کند که کارشان تقاضا کردن است:

«اگر سرود سُرایبی و گر دعا خوانی  
برای پاکی لفظی شیبی به روز آرد  
چو شد تمام برد نزد ناتمام خری  
پس آن‌گهی چو بر او خواند و بوسه داد زمین  
برون کنندش از خانه چون سگ از مسجد  
هزار منت و خواری تحمل افتد بیش  
پس آن‌گهی ز پی دفع صدع او روزی  
دویست نام عطا باشد و ادا پنجاه  
خدای بر تو به انصاف گو نه گه خوردن  
ز شاعری بتر اندر جهان ندیدم کار  
که مرغ و ماهی باشند خفته و او بیدار  
که خود نداند کاو شاعر است یا بیطار  
گر استماع فتد بعد متنی بسیار  
خسیس مرتبت و خوار عرض و بی‌مقدار  
کمینه ناخوشی پرده‌دار و حاجب بار  
فراکنند کسی را که کار او بگزار  
کمینه غبن همین بس دگر همه بگذار  
نکو ترست ز نان خورد چنین صدبار»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۳۹۳)

خود شعر هم به نظر کمال‌الدین آش دهن‌سوزی نیست و در قیامت به فریاد کسی نمی‌رسد (رک. همان: ۱۱).

«این متاع از کاسدی ادنی البضایع می‌شود» (همان: ۲۷۳).

و بعد که خشمگین می‌شود به سرودن هجو دست می‌زند و معتقد است:

«چه آن شاعری کاو هجاگو نباشد  
چه شیری که چنگال و دندان ندارد»  
(همان: ۶۷۵)

البته در هجوهای او دو ویژگی: حجب کلام و بیان هنری نسبت به متقدمان دیده می‌شود (رک. مهیار، ۱۳۷۸: ۵۸). هرچند در دوره او به قول شاعر، زشتی‌ها چنان است که

زشتی هجو، نمودی ندارد (رک. کمال، ۱۳۴۸: ۳۹۰). دوره‌ای که مانند روزگار ناصر خسرو و عصر حافظ مزگی شهر، خود رباخوار و ریاکار است (رک. همان: ۴۹۹) و چاره‌ای جز هجو گفتن او نیست! به زعم کمال، هجو، وسیله دفاع شاعر است. چندین هزل و هجو بسیار رکیک و ضداخلاقی از او سراغ داریم (رک. همان: ۴۳۴ و ۵۹۷ و ۵۹۸ و ۶۰۹).

او گاه از هجو هم سرخورده می‌شود:

«هجو را نیز اگر وقتی تأثیری بود  
این‌زمانش اثری نیست به جز وزر و وبال»  
(همان: ۳۹۰)

با همه این حرف‌ها، ستایش از خویش را به عنوان مفاخره فراموش نمی‌کند:

«به گرد من نرسند آن کسان که یافته‌اند  
قیاس می‌کنم از شاعران منم تنها  
نه از کفایت و غم‌ری است حظ و محرومی  
و گرنه در جلبات هنروری هرگز  
اگر به شعر نکو افتخار شاید کرد  
به من عراق تفاخر کند تو خود دانی»  
(همان: ۲۴۷)

و در جای دیگر گوید:

«منم آن طوطی‌ای که گاه سخن  
از فنون هنر نیم خالی  
مایه از شرع دارم ار چه مرا  
نادر افتد چو من شکر گرفتار  
وز علوم جهان کنم اخبار  
هست در صف شاعران بازار»  
(همان: ۳۶۰)

و از خود دفاع می‌کند:

«عالم و شعر و فقیه و ادیب  
من که این هر چهارم از تو چرا  
به خدایی که در خزینه ملک  
از تو دارند راتب و ادرار  
خوف و تهدید دارم و آزار  
پاسبان کرد دولت بیدار

کان که گفتند حاسدان به غرض در حق من ز اندک و بسیار  
همه کذب صریح و بهتان است ورنه از فضل و دانشم بیزار»  
(همان: ۳۶۱)

#### ب - ۹) توجه به اخلاق و معنویات

در بخشی از زندگی کمال که هنوز آغشته به مسائل مداحی و تعلق به مادیات نگشته است و یا بعد از آمیختن به آن‌ها از چنین رفتارهایی سرخورده شده است، توجه او به اخلاق و مسائل معنوی قابل تأمل است. در قصیده زیر اقرار می‌کند که نوبت امور نفسانی گذشته است و باید کاری کرد:

«عشق‌بازی و هوس نوبت خود داشت، کنون چون خط‌خوبان هر روزیبه روی تراست  
عقل را بنده شهوت مکن ایرانه رواست  
مال دنیا که بر او تکیه زدستی چو عصا  
مردگان را به نفس زنده کنی همچو مسیح  
گر سر از جیب صفا بر کنی از صدق چو صبح  
دل بر این گنبد گردنده منه کاین دولاب  
وقت آن است که دل با سر ایمان گردد  
هر که پیرامن روی و لب ایشان گردد  
که ملک هیمه‌کش مطبخ سلطان گردد  
اگر از دست بیندازی ثعبان گردد  
گر به معنی نفست همدم قرآن گردد  
جرم خورشید تو را گوی گریبان گردد  
آسیای است که از خون عزیزان گردد»  
(همان: ۸ به بعد)

یک قصیده زیبایی دیگر هم با موضوع زهد و ترک دنیا از او خواندنی است:

«ای دل چو آگهی که فنا در پی بقاست  
برهم چه بندی این همه فانی به دست حرص  
دست از طلب بدار اگر ت‌برگ این ره است  
نه فقر صورتی که بود هم‌عنان کفر  
این آرزو و آرزو تو بر کجاست  
چیزی به دست کن که نه آن عرضه فناست  
کان را که راه توشه نه فقر است بی‌نواست  
بل فقر معنوی که بدو فخر انبیاست»  
(همان: ۱۵)

قصیده دیگری هم با مضمون توجه به مرگ و ترک گفتن دنیا دارد که اندکی رنگ و بوی عارفانه دارد:

«ز کار آخرت آن را خبر تواند بود      که زنده بر پیل مرگش گذر تواند برد  
به آرزو و هوس برنیاید این معنی      به سوز سینه و خون جگر تواند برد  
به ترک خویش بگو تا به کوی یار رسی      که کارهای چنین با خطر تواند بود»  
(همان: ۲۰)

هشدار او به عنوان کسی که در پایان عمری سراسر تجربه، قرار گرفته به دیگر انسان‌ها چنین است:

«بر سر راهی سفری بس دراز      وانگهی از توشه جدا می‌روی  
مظلّمه در گردن وزر و وبال      وه که چه به برگ و نوا می‌روی»  
(همان: ۵۶۱)

ترکیبات و واژگانی چون مجرد بودن، فقر عرفانی، ترک حرص و آرزو نشان از توجه شاعر به مسائل عرفانی دارد و این نکته را به یاد می‌آورد که هر اندیشمند و یا هر انسان عادی که به تفکر در کار خویش بپردازد معمولاً به چنین جمع‌بندی‌هایی از رفتار خویش در دنیا می‌رسد. از نظر سبکی هم این مضامین در دوره انتقال و پختگی قرار دارند.

#### ب - ۱۰) توجه به ابزار و آلات جنگی

در بخش واژگان خاص شاعر، به این موضوع اشاره کردیم که کمال‌الدین در قصیده‌های ستایشی از نام آلات و ابزار جنگی به گونه‌های مختلف استفاده کرده است. به‌نوعی می‌توان حدس زد که تمام فضاهای ذهن و اندیشه او را چنین واژگان و تصویرهای مربوط به آن‌ها فراگرفته است.

درباره توجه کمال‌الدین اسماعیل به آلات و ابزار نظامی می‌توان گفت که ممدوح او

علاقه‌مند به چنین ابزاری بود و به‌استفاده شجاعانه از آن‌ها مغرور بوده است و ضمن آن، این نکته را هم می‌توان افزود که در روزگار شاعر، اصفهان و مرکز ایران از جنگ‌های سلطان خوارزمشاه و نبردهای مذهبی آل صاعد و آل خجند درامان نبوده است و بخشی از تصویرهای ذهنی شاعر همین مسائل هستند که به‌طور مستقیم بر شعر او نیز اثر گذاشته‌اند. به هر حال می‌توان در تحقیقی جداگانه و با مرور دوباره دیوان شاعر و جمع‌آوری بسامدی واژگان مربوط به آلات و ابزار جنگی، این حدس را به‌یقین، نزدیک یا تبدیل کرد.

#### ب - ۱۱) توجه به اصطلاحات پزشکی

در دیوان کمال‌الدین چند اشاره صریح و زیبایی او را به اصطلاحات طبّ قدیم، شاهد هستیم که از اصرار شاعر بر آگاه شدن از این مسائل و دخالت دادن آن‌ها در شعر به عنوان کوششی در افزودن آگاهی‌ها و دانستنی‌های او نشان دارد:

«مزاج خانه من گرم گشت و نجلی گشت      علاج آن به دو چیز است ابر یا پرده»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۰۷)

«ز لفظ پاک تو شد دیده هنر روشن      بلی ز دیده سبل محو می‌کند شکر»  
(کمال، ۱۳۴۸: ۱۴۱)

اما شاهکار او در این زمینه، یک قطعه طبییانه است که سرشار از اصطلاحات و

تعبیرات پزشکی است:

«... کلک بیمار ناتوان که هنوز      اثر ضعف در تنش پیداست  
به سه کس می‌کشندش از سر دست      وین هم از ضعف و سستی اعضاست  
دو سه علت در او همه متضاد      بدهم شرح ارت سر اصغاست  
دق او ظاهر است و خوردن آب      بر تواتر دلیل استسقاست

سبیهی زبان و گونه زرد      گرچه هر دو علامت صفاست  
بند بر پای و جنبش بسیار      می‌نماید که علتش سوداست»  
(همان: ۳۵۶)

ب - ۱۲) سایر موارد

ب - ۱۲ - ۱) مرثیهٔ فرزند:

پسر خاقانی در نوباوگی درگذشت. لاجرم از شاعر در این زمینه شعرهای سوزناک و رقت‌انگیزی به یادگار مانده است (یکی از این دلایل سوزناکی این مرثیه این است که ظاهراً فرزند شاعر با عده‌ای به سفر رفته و آن‌جا درگذشته است).

«همرهان نازنینم از سفر باز آمدند      بد گمانم تا چرا بی آن پسر باز آمدند  
چون ندیدم در میان کاروان معشوق خویش      گفتم آیا از چه این‌ها زودتر باز آمدند  
او مگر از نازکی آهسته‌تر می‌راند اسب      یا خود ایشان از رهی دیگر مگر باز آمدند  
قره‌العین مرا تنها به‌جا بگذاشتند      در بیابانی و خود با یک‌دگر باز آمدند  
بر نشاط روی او همسایگان کوی او      مطربان رفتند لیکن نوحه‌گر باز آمدند  
آه از آن ساعت که همزادان او با چشم تر      بی برادر خون‌چکان پیش پدر باز آمدند  
خاک غربت آتشی از آب حسرت بر فروخت      عالمی زان درد دل خونین‌جگر باز آمدند»  
(همان: ۴۳۱؛ نیز رک. ۴۳۲ و ۴۳۳)

این شعرها قابل مقایسه با مرثیه‌های خاقانی در سوگ فرزندش رشیدالدین می‌باشد. اما به‌خلاف خاقانی، کمال‌الدین نام این فرزند را نمی‌گوید (رک. همان: ۴۲۹) و البته مانند خاقانی از این‌که نوزاد دختر دارد، ناراحت است (رک. همان: ۵۸۹).

ب - ۱۲ - ۲) نکوداشت حضرت امام حسین(ع):

علاوه‌بر انتقاد کمال‌الدین به مذهب اهل سنت و حمایت جدی وی از آل صاعد که حنفی بودند، شاهد توجه او به حادثهٔ کربلا نیز هستیم:

«چون محرم رسید و عاشورا  
خنده بر لب حرام باید کرد  
وز پی ماتم حسین علی  
گریه از ابرو ام باید کرد  
لعنت دشمنانش باید گفت  
دوست‌داری تمام باید کرد»  
(همان: ۶۲۸)

قطعه زیر هم که یک برهان برای عزاداری بر امام حسین (ع) در خود دارد نشان می‌دهد  
که شاعر، دیگران را در توجه به عزاداری حضرت سیدالشهدا (ع) توجیه کرده است:

«اگر کسی پسری را از آن تو بکشد  
به عمر خویش ره لعنتش رها نکنی  
اگر کشنده فرزند مصطفاست یزید  
حدیث لعنت و نفرین او چرا نکنی  
تو بر کشنده فرزند خود مکن لعنت  
چو بر کشنده فرزند مصطفی نکنی»  
(همان: ۶۲۸)

ب - ۱۲ - ۳) نکوهش فلسفه یونان:

«در قیامت نرسد شعر به فریاد کسی  
ور سراسر سخنش حکمت یونان باشد»  
(همان: ۱۱)  
«با ترهات حکمت یونان تو را چه کار  
بس نیست کت نبی و نبی هر دو مقتداست»  
(همان: ۱۹)

یک جا هم اسکندر را مظهر دانش می‌داند (رک. همان: ۵۶).

ب - ۱۲ - ۴) شکایت از پیری:

قطعه زیر به ریختن دندان شاعر اشاره دارد که قابل مقایسه با قصیده معروف رودکی  
است:

«مرا سی و دو خدمتکار بودند  
همه یک‌خانه و یک‌روی و یک‌رای  
همه سرسخت و تیز و چست و چالاک  
همه پاکیزه‌روی و چهره‌آرای  
همه ثابت‌قدم هنگام کوشش  
همه در وقت راحت لذت‌افزای»  
(همان: ۶۵۵)



در تشبیب چند قصیده از جمله در صفحات ۲۲، ۲۹۱ و ۵۶۵ هم به کفایت دربارهٔ پیری داد سخن داده است.

ب - ۱۲ - ۵) کم‌توجهی به حماسه‌های ملی:

در شعر کمال هم مانند دیگر شاعران این روزگار، جریان بی‌توجهی به پهلوانان و داستان‌های حماسی ایران که از قرن ششم آغاز شده است، ادامه دارد. پس طبیعی است که در برابر ممدوح حاضر که پهلوان قدرتمند شعرهای کمال است، رستم و فریدون و آرش ارزشی نداشته باشند. کمال در مواردی ارزش و قدرت قلم ممدوح را برتر از قدرت رستم می‌داند (رک. همان: ۴۶۵ و ۵۲۰) و فریدون را بنده و مطیع ممدوح می‌خواند (رک. همان: ۴۹۷) و معتقد است که تیر آرش در برابر خشم ممدوح کاری از پیش نمی‌برد (رک. همان: ۵۰۰).

### پ) سبک شخصی کمال

با مطالعه در مجموعه اشعار کمال‌الدین اسماعیل می‌توانیم بر پایهٔ ویژگی‌های اصلی شعر او، چند نکته را در باب سبک شخصی شاعر مطرح کنیم:

پ - ۱) جنگ‌های مذهبی آل صاعد و آل خجند بر روحیهٔ شاعرانهٔ کمال اسماعیل اثرگذار بوده است و او را درگیر این ماجراهای خونین کرده است.

پ - ۲) کمال اسماعیل با توجه به موقعیت زمانی و مکانی‌ش کوشش می‌کند شاعری تأثیرگذار و صاحب سبک باشد.

پ - ۳) فشار زندگی روزانه و تأمین نیازهای شخصی، شاعر را به سرودن اشعار تقاضایی مجبور کرده است.

پ - ۴) زندگی زمستان و تابستان شاعر متفاوت بوده است. رویکرد او به ممدوح و شعر تقاضایی و نوع تقاضا نشان‌گر آن است.

پ - ۵) احساس برتری داشتن شاعر نسبت به دیگران در شعر او آشکار است.

## نتیجه

از مرور کردن دیوان کمال‌اسماعیل می‌توان به این نتایج رسید:

۱. زبان خراسانی شعر فارسی البته خود را به مرکز ایران - اصفهان - رسانیده است، اما این مسیر دور و دراز و نیز فاصله زمانی، باعث کاسته شدن از بسامد ویژگی‌های زبان کهن خراسانی در شعر کمال‌اسماعیل شده است.
۲. کاربرد قصیده در دیوان کمال‌اسماعیل هرچند یادآور گونه خراسانی آن است اما شگردهای هنری شاعر به‌ویژه روی آوردن به ردیف‌های دشوار اسمی نشان از تلاش‌های شاعر برای صاحب سبک شدن دارد.
۳. غزل‌های کمال‌اسماعیل هم یادگار رویکرد تازه به شعر فارسی در مرکز ایران است که دست‌مایه‌ای برای شعر فارسی قرن هفتم در سرزمین دیگر - فارس - است.
۴. وجود شعر تقاضایی در دیوان کمال‌اسماعیل یادآور وابسته بودن شاعران به مرکز قدرت سیاسی حتی در قرن هفتم است.
۵. تأثیرپذیری شاعران پس از کمال‌اسماعیل مانند سعدی و حافظ از او، نشانه قدرت تأثیرگذاری شاعر است که در مطالعات سبک‌شناسی شایان توجه است.
۶. عذرخواهی‌های مکرر شاعر از ممدوح درباره حضور "دردسر آفرین" او یادآور پای‌بندی شاعر به حجب و حیا و اخلاق است که روحیه جسارت کردن را به شاعر نداده است.
۷. توجه شاعر به آرایه استثنای منقطع - به عنوان آرایه سبک‌ساز او - نشان می‌دهد، شاعر در میان مردم روزگار خود دچار تنهایی و حاشیه‌نشینی بوده است.
۸. در برخی قطعات شاعر اصطلاحات روستایی و کشاورزی، یادآور زندگی دور از مردم اوست که گرفتاری‌ها و مزاحمت‌های سیاسی - مذهبی باعث آن بوده است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. عجالتاً می‌توان مختصات فارسی دری کهن را در کتاب کلیات سبک‌شناسی دکتر شمیسا، فصل هشتم، به صورت یک‌جا مطالعه کرد.
۲. البته در کم و کیف کاربرد این ویژگی‌های زبانی جای درنگ و توغل هست که مجال دیگری می‌طلبد.
۳. برای بررسی ساختار قسم‌ها در دیوان کمال اسماعیل ن. ک. سوگند در زبان و ادب فارسی دکتر حسین کیانی.
۴. چند مورد از این نمونه‌ها از حافظ‌نامه خرمشاهی نقل شد. بقیه را خود جستجو کرده و یافته‌ام.

## منابع

- قرآن کریم. (۱۳۸۴). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. قم: الهادی.
۱. افشار یزدی، ایرج. (۱۳۷۴). فهرست مقالات فارسی. تهران: علمی و فرهنگی.
  ۲. انوری، اوحدالدین محمد. (۱۳۶۴). دیوان اشعار. به تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.
  ۳. حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۰). دیوان اشعار. به تصحیح علامه محمد قزوینی و دکتر غنی. تهران: زوار.
  ۴. حزین لاهیجی، ابوطالب. (۱۳۸۴). دیوان اشعار. به تصحیح ذبیح‌الله صاحب‌کار. تهران: میراث مکتوب.
  ۵. حمیدی شیرازی، مهدی. (۱۳۶۹). اشک معشوق. تهران: پاژنگ.
  ۶. خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی. (۱۳۸۱). دیوان اشعار. به تصحیح دکتر ضیاء‌الدین سجادی. تهران: زوار.
  ۷. خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۶۷). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
  ۸. ریپکا، یان و دیگران. (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات. ترجمه دکتر عیسی شهابی. تهران: علمی و فرهنگی.
  ۹. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۰). با کاروان حله. تهران: علمی.
  ۱۰. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵). از گذشته‌های ادبی ایران. تهران: الهدی.
  ۱۱. سعدی شیرازی، شیخ مصلح‌الدین. (۱۳۶۴). کلیات آثار. به تصحیح محمدعلی فروغی، ویراسته بهاء‌الدین خرمشاهی. تهران: امیرکبیر.
  ۱۲. شفیعی‌کدکنی، محمد‌رضا. (۱۳۸۶). زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی. تهران: اختران و زمانه.
  ۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). نگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس.
  ۱۴. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). سبک‌شناسی شعر. تهران: میترا.
  ۱۵. صائب تبریزی، محمدعلی. (۱۳۸۳). دیوان اشعار. ج ۶. به تصحیح محمد قهرمان. ج ۳. تهران: علمی و فرهنگی.
  ۱۶. صبور، داریوش. (۱۳۸۴). آفاق غزل فارسی. تهران: زوار.
  ۱۷. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۷). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۲. ج ۸. تهران: فردوس.
  ۱۸. \_\_\_\_\_ (۱۳۶۶). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۳/۱. ج ۵. تهران: فردوس.
  ۱۹. ظهیرالدین فاریابی. (۱۳۸۱). دیوان اشعار. به تصحیح دکتر امیرحسین یزدگردی و به کوشش دکتر اصغر دادبه. تهران: قطره.
  ۲۰. فرخی سیستانی. (۱۳۸۰). دیوان اشعار. به تصحیح دکتر سیدمحمد دبیرسیاقی. ج ۶. تهران: زوار.
  ۲۱. فروزان‌فر، بدیع‌الزمان. (۱۳۷۰). احادیث مثنوی. ج ۵. تهران: امیرکبیر.
  ۲۲. کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی. (۱۳۴۸). دیوان کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی. به کوشش حسین بحرالعلومی. تهران: کتاب‌فروشی دهخدا.
  ۲۳. کیانی، حسین. (۱۳۷۱). سوگند در ادب فارسی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۴۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال اول، شماره ۴، تابستان ۱۳۹۰

۲۴. مسعود سعد سلمان. (۱۳۶۴). دیوان اشعار. تصحیح دکتر مهدی نوریان. اصفهان: کمال.
۲۵. مهیار، محمد. (۱۳۷۸). جان معنی. قم: باورداران.
۲۶. ناصر خسرو قبادیانی، ابومعین. (۱۳۸۴). دیوان اشعار. تصحیح مینوی، مهدی محقق. تهران: دانشگاه تهران.
۲۷. نظامی گنجوی. (۱۳۷۶). گنجینه. تصحیح وحید دسجردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۲۸. وحشی بافقی، کمال‌الدین. (۱۳۶۶). دیوان اشعار. ویراسته دکتر حسین نخعی. ج ۷. تهران: امیرکبیر.

## تحلیل ساختاری مثنوی "جام جم" اوحدی مراغه‌ای

دکتر برات محمدی،<sup>۱</sup> سودابه ساعی<sup>۲</sup>

### چکیده

مثنوی جام جم اوحدی مراغه‌ای یکی از آثار ممتاز ادب فارسی در بیان مسائل اخلاقی، اجتماعی، عرفانی و حکمی است. اوحدی برای ملموس ساختن مطالب و پیام‌های خود در جام جم از حکایات استفاده کرده است. وی هرچند در این کتاب تالی و مقلد حقیقه سنایی است اما توانسته به صورتی یک‌نواخت و منسجم ساختار کتاب را شکل بدهد. در نقد ساختاری این متن به نشانه‌های مختلف زبانی نظیر نشانه‌های آوایی، نحوی، معنایی و واژگانی پرداخته می‌شود و در حوزه روایت نیز عناصر شکل‌دهنده روایت هم‌چون طرح، شخصیت، شخصیت‌پردازی، راوی، صحنه و لحن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: جام جم، اوحدی مراغه‌ای، ساختار، روایت.

---

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه.

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

## مقدمه

در زبان، همه عناصر و اجزا به شکلی با عناصر و اجزای دیگر مرتبط‌اند و مجموعه نشانه‌های زبانی، کلیتی منسجم و هماهنگ می‌سازند که همه عناصر سازنده آن بر پایه اصول و قواعد معینی به یکدیگر وابسته و پیوسته‌اند. فردینان دوسوسور این مجموعه منسجم و یک پارچه را "سیستم" یا "نظام" نامیده است و زبان‌شناسان عمدتاً آن را "ساختار" می‌نامند (رک. علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۵). هر متن ادبی از چندین "نظام" یا ساختار متفاوت و اثرگانی، نوشتاری، وزنی و واجی ساخته می‌شود و از طریق برخوردها و تنش‌های مداوم میان این نظام‌ها مفهوم پیدا می‌کند (رک. ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۴۰). این نظام‌ها هرچند درهم تنیده شده‌اند و کلیتی یک پارچه را ساخته‌اند اما هر کدام قواعد و الگوهای خاص خود را دارند که می‌توان آن‌ها را به صورت جداگانه مورد بررسی قرار داد. در این تحلیل قصد داریم به بررسی نظام ساختاری جام جم بپردازیم و از رهیافت به کارکردهای مختلف اجزای متن، نقش آن‌ها را در کلیت اثر دریابیم.

## بحث و بررسی

جام جم اوحدی مراغه‌ای در ماه رمضان ۷۳۲ ه.ق شروع شده و در مدت یک سال یعنی به سال ۷۳۳ ه.ق به اتمام رسیده است. این کتاب دارای دقایق عرفانی، اخلاقی و اجتماعی زیادی است که به حکم احتیاج و ضرورت آن دوره، به نظم کشیده شده است. اوحدی در نظم این کتاب به حدیقه سنایی نظر داشته و سبک آن را تعقیب کرده است. بنا به اعتقاد برخی از محققان، مثنوی جام جم شیرین‌تر، یک‌نواخت‌تر و منسجم‌تر از حدیقه ساخته شده است (رک. اوحدی، ۱۳۷۵: ۳۷). همین نظریه، انگیزه‌ای گردید تا درباره ساختار این منظومه، تحقیقی صورت گیرد و جوانب مسأله شکافته گردد.

تحلیل ساختاری مثنوی "جام جم" ... • برات محمدی، سوادیه ساعدی • صص ۱۷۲-۱۴۱ □ ۱۴۳

به‌طور کلی در جام جم سه ساختار اساسی و عمده را می‌توان مشخص کرد که هر سه، از آن‌گونه ساختارهایی هستند که بر روی نظام عادی زبان بنا شده و از نوع قاعده‌افزایی می‌باشند. این سه ساختار اساسی عبارتند از: ساختار متن، ساختار نظم و ساختار روایت.

## الف) ساختار متن

متن عبارت است از یک یا چند جمله که دارای معنا و پیام معینی باشد. با قرار گرفتن چند جمله به‌طور متوالی در کنار هم متن تشکیل نمی‌شود، بلکه باید میان جملات و عبارات یک متن، روابط معینی برقرار شود که از اثر کلیتی هم‌بسته و منسجم بسازد و آن‌ها را از مجموعه جملاتی که به‌طور تصادفی کنار هم قرار گرفته‌اند، جدا سازد. مجموعه این روابط آفریننده متن را انسجام متنی می‌نامند. «انسجام متنی شامل روابط معنایی می‌شود که به‌وسیله آن روابط، هر قطعه‌ای از گفتار یا نوشتار می‌تواند به عنوان متن انجام وظیفه کند. انسجام به کلیه رابطه‌هایی اطلاق می‌شود که عنصری از یک جمله را به عناصر جملات قبلی مرتبط می‌کند» (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۰-۱۱۱).

جام جم اوحدی مراغه‌ای در قالب مثنوی سروده شده است و دربردارنده حدود پنج‌هزار بیت است. این کتاب که در رأس آثار اوحدی مراغه‌ای قرار دارد از مهم‌ترین تألیفات قرن هفتم و هشتم هجری قمری محسوب می‌شود، اوحدی این منظومه را به‌نام سلطان ابوسعید بهادرخان ساخته و وزیرش غیاث‌الدین محمد را در آغاز آن ستایش کرده است (رک. صفا، ۱۳۷۰. ج ۳/۱: ۱۷۳). در این منظومه علاوه بر بیان مسائل اجتماعی، اخلاقی و تربیتی، مطالب و نکات سودمندی درباره مبدأ و معاد و معاش انعکاس یافته است. در جام جم به‌مانند جام واقعی سه دور وجود دارد که در آن احوال و اسرار مبدأ را می‌توان دید. این جام باید چون جام روحانی در طی این سه دور، اسرار و رموز مربوط به

عالم زندگانی و فرجام کار را نشان دهد و بدون اتمام این دورها، کار در کشنده جام به پایان نمی‌آید و سیر و سلوک روحانی حاصل نمی‌شود (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۵: ۳۲۹). منتقدان، ابزارهای آفرینش متن را به سه دسته انسجام دستوری، انسجام واژگانی و انسجام پیوندی تقسیم می‌کنند.

### الف - ۱) انسجام دستوری

انسجام دستوری خود به دو بخش "ارجاع" (Reference) و "حذف" (Ellipsis) تقسیم می‌شود.

#### الف - ۱ - ۱) ارجاع (Reference)

منظور از ارجاع کاربرد انواع مختلف ضمیر در متن است که با ایجاد ارتباط بین جملات، باعث انسجام بین آن‌ها می‌گردد و درک معنای آن‌ها بدون رجوع به عناصر دیگر امکان‌پذیر نیست (رک. لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۱)، این نوع از انسجام دستوری در جام جم از بسامد بالایی برخوردار است و تقریباً می‌توان گفت که در اکثر ابیات آن، این نوع انسجام متنی به چشم می‌خورد. مثلاً در ابیات زیر:

«عاشقی، خیز و حلقه بر در زن دست در دامان پیمبر زن  
حب این خواجه، پایمرد تو بس نظر او دوی درد تو بس  
اوست معنی و این دگرها نام پخته او بود و این دگرها خام»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۴۸۷)

در ابیات بالا ضمایر ارجاعی "این" در جمله سوم و ضمیر "او" در جمله چهارم و پنجم و ششم به مرجع یکسان یعنی (پیامبر) برمی‌گردند که می‌توان مرجع آن را در جمله دوم بیت اول مشاهده کرد.

یا در ابیات زیر:



تحلیل ساختاری مثنوی "جام جم" ... • برات محمدی، سودابه ساعدی • صص ۱۷۲-۱۴۱ □ ۱۴۵

«مکن ای خواجه بر غلامان جور که بدین شکل و سان نماند دور  
زور بر زبردست خویش مکن دل او را ز غصّه ریش مکن  
که از آن جا تو را گماشته‌اند بر سر این گروه داشته‌اند»  
(همان: ۵۵۶)

مرجع ضمیر "او" در جمله چهارم به زبردست (غلام) می‌رسد و مرجع ضمیر "تو" در  
جمله پنجم به خواجه و ضمیر ارجاعی "این" در جمله ششم دوباره به غلامان برمی‌گردد.  
ارجاع متنی به دو صورت انجام می‌گیرد:

الف - ۱ - ۱ - ۱) ارجاع به قبل که در آن مرجع ضمیر قبل از ضمیر قرار دارد.  
الف - ۱ - ۱ - ۲) ارجاع به مابعد که در آن مرجع ضمیر بعد از خود ضمیر واقع شده  
است.

#### الف - ۱ - ۲) حذف (Ellipsis)

منظور از حذف، حذف یک یا چند عنصر جمله در قیاس با عناصر قبلی در متن است.  
برای نمونه در بیت زیر:

«داد دنیا تو دادی و دین هم لاجرم آن ببردی و این هم»  
(همان: ۴۹۶)

فعل هر دو مصراع به قرینه حذف شده است یا در این بیت:

«بخش کن روز خویش و شب را نیز من دلش می‌کنم فدا، جان نیز»  
(همان: ۵۰۳)

قسمتی از جملات به قرینه حذف شده است یعنی در مصراع اول "بخش کن" و در  
مصراع دوم "فدا می‌کنم" حذف شده است.

#### الف - ۲) انسجام واژگانی

انسجام واژگانی به دو صورت "تکرار" و "با هم آیی" تقسیم شده است:

### الف - ۲ - ۱) تکرار

در این ساختار عناصری از جمله‌های قبلی در جمله‌های بعدی متن تکرار می‌شود و این تکرار می‌تواند به صورت تکرار عین واژه، تکرار واژه مترادف، تکرار واژه‌ای که نسبت به واژه قبلی شمول معنایی دارد یا تکرار واژه عام باشد (رک. اخلاقی، ۱۳۷۷: ۸۵-۸۷). در ابیات زیر کلمه شاه در تمامی ابیات تکرار شده است به این نحوه تکرار، در علم بدیع "التزام" گفته می‌شود:

«شاه کشور طراز والاطرز	شاه دانان نواز دانش ورز
شاه توفیق جوی صافی تن	شاه تحقیق گوی صوفی فن
شاه شب زنده دار عزلت جوی	شاه پاکیزه خلوت کم گوی»

(اوحدی، ۱۳۷۵: ۴۹۲)

یا در ابیات زیر:

«چو به کسب علوم داری میل	از همه لذتی فرو چین ذیل
تن به دود چراغ و بی خوابی	ن نهادی هنر کجا یابی
از پی علم دین بیاید رفت	اگرت تا به چین ببايد رفت
علم بهر کمال باید خواند	نه به سودای مال باید خواند»

(همان: ۵۷۰)

واژه "علوم" نسبت به "علم" و "هنر" در ابیات بالا شمول معنایی دارد. هم‌چنین در دو بیت زیر هم می‌توان تکرار مترادف‌ها را مشاهده کرد:

«خرد اندر جهان او نرسد	علم بر آستان او نرسد
با تو عقل ارچه بس دراز استد	از تو در نیم راه باز استد»

(همان: ۴۸۷)

### الف - ۲ - ۲) با هم آیی

با هم آیی عبارت است از: هم آیی یا ارتباط بین کلماتی که به یک حوزه معنایی تعلق دارند. منظور از آن با هم آمدن عناصر واژگانی معینی در چارچوب موضوع یک متن است که به نوعی با هم مرتبط اند (رک. لطفی پور ساعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۴). برای نمونه:

«به شب هجرت و حمایت غار      به دم عنکبوت و صحبت یار  
به خروج و فلک نوشتن تو      به عروج و به بازگشتن تو»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۴۸۹)

ابیات بالا از دو حوزه معنایی جداگانه سرچشمه گرفته‌اند: در بیت اول واژه‌های "هجرت"، "حمایت غار"، "دم عنکبوت" و "صحبت یار" از لحاظ معنایی وابسته به یک حوزه معنایی هستند و به اصطلاح ادبی با همدیگر مراعات نظیر و به یک واقعه مشهور تاریخی "تلمیح" دارند. در بیت دوم نیز "فلک را طی کردن" و "عروج و بازگشتن" اشاره به معراج رسول اکرم (ص) دارد و با هم به یک حوزه معنایی تعلق دارند و ارتباط آن‌ها باعث پیوند خوردن جمله‌ها با یکدیگر شده است.

### الف - ۳) انسجام پیوندی

منظور از انسجام پیوندی وجود ارتباط معنایی و منطقی بین جملات یک متن است که به چهارگونه "اضافی"؛ (Additive)، "سببی"؛ (Causal)، "تقابلی"؛ (Adversative) و "زمانی"؛ (Temporal) تقسیم می‌شود. گاهی با توجه به نوع ارتباطها، عناصر پیونددهنده‌ای از قبیل "علاوه بر این"، "برای مثال"، "بنابراین"، "زیرا"، "اگرچه"، "اما"، "سرانجام" و غیره بین جملات متن به کار می‌روند (رک. لطفی پور ساعدی، ۱۳۷۱: ۳۲). گاهی روابط معنایی بین جملات کاملاً جنبه درونی داشته و هیچ‌گونه نماد بیرونی بین جملات وجود ندارد و خواننده تنها با بررسی و تحلیل محتوای جملات به نوع رابطه معنایی و

منطقی آن‌ها پی می‌برد (رک. اخلاقی، ۱۳۷۷: ۸۹). برای نمونه در ابیات زیر:

«ز علوم گذشتگان ورقی      نزد ایشان به از طلا طبعی  
دل آن‌کس که درد دین دارد      داغ انصاف بر جبین دارند»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۷۱)

### الف - ۳ - ۱) ارتباط اضافی

این رابطه معنایی، زمانی برقرار می‌شود که جمله‌ای درباره محتوای جمله پیشین در متن، مطالبی اضافه کند و این افزوده ممکن است جنبه توضیحی، تمثیلی و مقایسه‌ای داشته باشد (رک. اخلاقی، ۱۳۷۷: ۸۹). اوحدی در بیت اول در قطعه شعر زیر به توصیف سلطان ابوسعید و وزیرش پرداخته و در بیت‌های بعدی گفته‌های خود را تکمیل کرده است:

«خسروی طاهر و وزیری پاک      هر دو در دین مبارز و چالاک  
آن فلک را کشیده اندر سلک      وین جهان را نظام داده به کلک  
آن چو ماه است بر سپهر جلال      وین چو مهر است در جهان کمال  
شب دین از فروغ این شده روز      دل کفر از شعاع آن پرسوز»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۴۹۳)

یا در این ابیات سعی کرده با آوردن تمثیل پیام خود را به خواننده برساند:

«گرچه شیرین و دلکش است رطب      نخورد طفل اگر بداند تب  
تب ندید او و دید شیرینی      لاجرم حال او همی بینی  
گر به دنیا نظر کنی و به خویش      حال آن کودک است بی‌کم و بیش»  
(همان: ۵۹۳-۵۹۴)

این تمثیل‌ها در حکم مطلب اضافی است و برای تحکیم استدلال به متن اضافه شده‌اند. علاوه بر شیوه تمثیل گاهی اوحدی در لابه‌لای ابیات، داستان‌هایی از پیامبران ذکر کرده که بیش تر جنبه توضیحی دارند و مطلب اضافی بر متن می‌افزایند:

«خر عیسی است این تن مردار      سوزن او تعلق و پندار  
چو شوی بسته خر و سوزن؟      زین دو بیگانه خیمه یک سوزن»  
(همان: ۶۵۹)

گاهی اوحدی در خلال ابیات از نمادهای متنی (چون و همچو) استفاده کرده و یک  
ارتباط مقایسه‌ای با استفاده از عمل تشبیه به وجود آورده است:

«در بهشت ار خوری جو و گندم      همچو آدم کنی ره خود گم»  
(همان: ۶۶۶)

«ذات ما را صفات اوست حیات      چون حیات صفات خلق از ذات  
هر که او زین صفات عور شود      همچو چشمی بود که کور شود»  
(همان: ۶۳۵)

در جام جم این ارتباط اضافی هم چون ارتباط تقابلی و ارتباط سببی از بسامد بالایی  
برخوردار است.

#### الف - ۳ - ۲) ارتباط تقابلی

این رابطه معنایی، زمانی برقرار می‌شود که محتوای یک جمله برخلاف انتظاراتی  
باشد که جمله ماقبل آن نسبت به موقعیت گوینده و مخاطب به وجود می‌آورد (رک.  
لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۵). مثلاً در ابیات زیر:

«بت آن خیمه گرچه یک چندم      کرد چون میخ خیمه پابندم  
زود بگسیختم طنابش را      کردم از دیده دور خوابش را»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۷۳)

«گرچه تاریخدان این شهرم      همچو تقویم کهنه بی بهرم»  
(همان: ۶۴۹)

در جمله‌ای پیامی به مخاطب داده شده اما در جمله دیگر مطلبی عکس مطلب قبلی  
آمده است و نوعی ارتباط تقابلی بین جملات پدید آمده است. از نشانه‌های متنی این

رابطه معنایی میان جملات می‌توان از "اگرچه"، "علی‌رغم" و "یا" را نام برد. اما گاهی از این نمادهای متنی استفاده نمی‌شود و یک رابطه درونی و محتوایی برقرار می‌شود (رک. اخلاقی، ۱۳۷۷: ۹۵)؛ مانند:

«گاه اندر تبی و گه در تاب      گاه در بزم و گاه در محراب»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۶۲۰)

### الف - ۳ - ۳) ارتباط سببی

این رابطه معنایی میان جمله‌ها هنگامی برقرار می‌شود که رویداد فعل یک جمله با رویدادهای دیگر ارتباط سببی و علی داشته باشد. این ارتباط شامل روابط "علت"، "نتیجه"، "هدف" و "شرط" می‌شود (رک. لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۵). در ابیات زیر:

«چون که ذات تو بی‌کران باشد      کس چه گوید تو را که آن باشد؟»  
«چون نبیند کسی تمام تو را      چون بدانند که چیست نام تو را؟»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۴۸۳)

میان جمله اول (ذات بی‌کران پروردگار) و جمله دوم (کسی نمی‌تواند خدا را آن‌گونه که شایسته است بستاید) رابطه سببی از نوع علت وجود دارد.

### الف - ۳ - ۱) ارتباط سببی از نوع نتیجه

«هر که چون خیمه رفت در بندش      روز دیگر ز بیخ برکنندش»  
(همان: ۵۷۳)

شاعر می‌گوید که نتیجه اسارت در بند تعلقات نفسانی، نابود شدن اصل و ریشه است.

«چون نهاد تو آسمانی شد      صورتت سربه‌سر معانی شد»  
(همان: ۵۲۲)

از نتیجه آسمانی بودن ذات توس که وجودت سراسر دریای معرفت و معنی شده

است.

الف - ۳ - ۳ - ۲) ارتباط سببی از نوع هدف

«دست حاجت کشید، سر در پیش  
آمدم بر درت من درویش  
مگرم رحمت تو گیرد دست  
ورنه اسباب ناامیدی هست»  
(همان: ۴۸۵)

در این ابیات (شمول رحمت پروردگار بر انسان) هدفی برای رویدادهای جمله‌های قبلی است.

«دست حاجت کشیده سر در پیش  
آمدم بر درت من درویش  
تا مگر بر تو اوفتد نظری  
بربایی ازین میان گهری»  
(همان: ۵۸۲)

الف - ۳ - ۳ - ۳) ارتباط سببی از نوع شرط

«اگر این چند حق به جای آری  
رخت در خانه خدای آری»  
(همان: ۵۸۱)

در بیت بالا لازمه رسیدن به خدا، گزاردن حقوقی است که خداوند بر انسان لازم و واجب شمرده است. یا در بیت زیر لازمه زندگی جاودانی را، توفیق خداوندی دانسته است.

«گر تو توفیق بندگی مدهی  
جاودان خط زندگی مدهی»  
(همان: ۴۸۶)

الف - ۳ - ۴) ارتباط زمانی

این رابطه هنگامی میان دو جمله برقرار می‌شود که گونه‌ای توالی زمانی میان رویدادهای آن دو جمله وجود داشته باشد. در فنون روایی، قصه و داستان مهم‌ترین رابطه میان جمله‌ها و اجزای روایت همین رابطه زمانی است (رک. لطفی پور ساعدی، ۱۳۸۵: ۱۱۵).  
برای نمونه در ابیات زیر:

«ساده ترکی زده به شهر آمد پیش شیخی تمام‌بهر آمد  
سفره‌ای چرب دید و حلقه ذکر در میان جست ترکمان بی فکر  
خود مگو تا چگونه گوید و چند به سه شب مغز خویشان بر کند  
روز چهارم چو آش دیر آمد روستایی ز خرقه سیر آمد»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۹۹)

در تمام جمله‌های متن بالا توالی و پیوستگی زمانی میان جملات وجود دارد و رویدادهای هر جمله از لحاظ زمانی پس از جمله‌های پیشین و قبل از جمله بعدی است. باید به این نکته توجه کرد که تمام عوامل انسجام متنی را می‌توان در جام جم اوحدی مشاهده کرد و گاهی این عوامل انسجام متنی از جمله "تکرار، حذف، ارجاع، با هم آیی و ... با کمک یکدیگر باعث انسجام متن شده‌اند.

### ب) ساختار نظم

ساختار نظم یکی از ساختارهای عمده سخن ادبی است که قواعد و الگوهای آن بر روی نظام عادی زبان اعمال می‌شود و آن را از سخن غیرادبی متمایز می‌کند. نظم تنها منحصر به وزن و قافیه نیست بلکه الگوهای دیگری در ایجاد نظم دخیل هستند. بر همین اساس می‌توان گفت که ساختار نظم شامل مجموعه تناسب‌ها و توازن‌هایی آوایی، واژگانی و نحوی در متن است که الگوهای آن از طریق آرایش‌ها و تکرارهای کلامی خاصی ایجاد می‌شود.

### ب - ۱) توازن آوایی

از آن‌جا که ساختار آوایی زبان در دو سطح واج‌ها و هجاها قابل تحلیل است، توازن آوایی نیز به دو گروه توازن واجی و توازن هجایی تقسیم می‌شود (رک. صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵۵ و ۱۶۱).



ب - ۱ - ۱) توازن واجی:

ب - ۱ - ۱ - ۱) توازن واجی ممکن است از تکرار صامت (همخوان) در آغاز هجاها باشد؛ مثلاً تکرار "خ" در مصراع دوم بیت زیر:

«کم شنیدم که مرد آهسته      گردد از خوی خویشتن خسته»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۳۷)

ب - ۱ - ۱ - ۲) گاهی تکرار صامت در پایان هجاها است؛ مانند تکرار "د" در بیت زیر:

«احد غیر واجب باحد      صمد لم یلد و لم یولد»  
(همان: ۴۸۲)

ب - ۱ - ۱ - ۳) گاهی نیز مصوت‌های کوتاه و بلند در درون هجاها تکرار می‌شوند که به این حالت، تکرار واکه (مصوت) نیز گفته می‌شود.

تکرار مصوت بلند "آ / A" در بیت زیر:

«باد سر، خاکسار خواهد بود      باده‌خور خاک‌خوار خواهد بود»  
(همان: ۵۳۷)

تکرار مصوت کوتاه "اُ / O" در بیت زیر:

«به صفا و به مروه و عرفات      به مه و مهر و فرش و کرسی و ذات»  
(همان: ۴۸۹)

ب - ۱ - ۱ - ۴) گاهی ممکن است صامت آغازین هجا با مصوت بعدی آن همراه باشد؛ مثلاً صامت و مصوت آغازین "س" در بیت زیر که پنج‌بار تکرار شده است:

«بر سبک‌سر نشاید ایمن بود      که سبک‌سر به سر درآید زود»  
(همان: ۵۳۷)

ب - ۱ - ۱ - ۵) گاهی صامت‌های درون هجا بدون تکرار مصوت به‌طور کامل تکرار می‌شوند؛ مثلاً واژه‌های "گاه و گه" و "راه و ره" در ابیات زیر:

«گاه زهرت دهند و گاهی نوش گه زبان آوری و گه خاموش»  
(همان: ۶۲۰)

«اندرین نامه بدیع سرشت ره دوزخ پدید و راه بهشت»  
(همان: ۵۰۸)

ب - ۱ - ۱ - ۶) گاهی نیز تکرار صامت هجا با مصوت پیشین همراه شده است که به آن تکرار واکه و هم‌خوان پایانی نیز گفته می‌شود.

تکرار "an / ان" در پایان هجاها در بیت زیر:

«نیست خالی جهان ازین پاکان چه نشینی بسان غمناکان»  
(همان: ۵۹۲)

ب - ۱ - ۱ - ۷) گاهی واج‌های یک هجا، صامت و مصوت، به‌طور کامل در درون هجاها تکرار می‌شوند. تکرار هجای "de / ده" در بیت زیر:

«تن درنده است و روح دارنده عقل مر هر دو را نگارنده»  
(همان: ۶۲۸)

ب - ۱ - ۲) توازن هجایی:

هجا از ترکیب یک مصوت با یک یا چند صامت به وجود می‌آید بنابراین تعداد هجاها به تعداد مصوت‌هاست. هر هجا دارای ویژگی‌هایی چون امتداد زمانی هجاها، تکیه‌ها و زیر و بمی است. وزن نظم فارسی را مبتنی بر امتداد زمانی هجاها دانسته‌اند. به همین دلیل پژوهشگران در طبقه‌بندی اوزان نظم فارسی هجاها را به سه دسته کوتاه، بلند و کشیده تقسیم می‌کنند (رک. نجفی، ۱۳۸۰: ۶۵).

آرایش هجایی هر مصراع در جام جم اوحدی مراغه‌ای از راست به چپ چنین است:  
(U U - - / - U - U - -) (فعلاتن، مفاعلن، فع لن). این الگو بنا به قواعد نظم فارسی، از آغاز تا پایان این مثنوی تکرار شده است بنابراین تقطیع مصراع‌ها به ارکان عروضی در جام جم در بحر (خفیف مسدس مخبون) می‌باشد. این آرایش هجایی همیشه به‌طور دقیق

تحلیل ساختاری مثنوی "جام جم" ... • برات محمدی، سودابه ساعدی • صص ۱۷۲-۱۴۱ □ ۱۵۵

تکرار نمی‌شود و گاهی انحراف‌هایی در وزن عروضی به وجود می‌آید. این انحراف‌ها را به عنوان "اختیارات شاعری" مطرح می‌کنند. مثلاً در ابیات زیر از جام جم شاعر به جای فعلاتن در رکن اول هر مصراع، فاعلاتن آورده است و این اختیار شاعری در بسیاری از ابیات دیده می‌شود و از بسامد بالایی برخوردار است.

«گر تو دانسته‌ای، بیاموزش ورنه، بگذار و بد مکن روزش»

-- / - U - U / -- U -

(اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۶۸)

«تا تو اندر میان انبوهی روز و شب در عذاب و اندوهی»

-- / - U - U / -- U -

(همان: ۶۰۹)

علاوه بر موارد ذکر شده، در ابیات جام جم به یکی دیگر از اختیارات شاعری برخورد می‌کنیم که شاعر در آخر مصراع یک یا دو حرف صامت اضافه بر وزن آورده است:

«کس چه داند که بر چه باریکی است این چه رمز است و در چه تاریکی است»

(همان: ۵۲۶)

در این بیت در آخر هر دو مصراع "است" اضافه بر وزن معمول جام جم آمده و طبق قاعده از تقطیع ساقط است. به هر حال گذشته از این اختیارات شاعری که به نوعی توجیه‌پذیر هستند، الگوی هجایی "فعلاتن، مفاعلن، فع لن" در سرتاسر این مثنوی به عنوان یک قاعده بنیادی مشهود است و به اثر، یک دستی و یک پارچگی بخشیده است.

## ب - ۲) توازن واژگانی

توازن واژگانی از تکرار واحد زبانی بزرگ‌تر از هجا حاصل می‌شود. این تکرارها صناعاتی را به دست می‌دهند که در چارچوب هجا نمی‌گنجند و این توازن، محدود به تکرار چند هجا در درون یک واژه نیست بلکه می‌تواند کلّ یک واژه، یک گروه و حتی

مجموعهٔ واژه‌های درون یک جمله را شامل شود در چنین شرایطی همگونی میان دو یا چند واژه می‌تواند به دو صورت ناقص و کامل مطرح شود (رک. صفوی، ۱۳۸۰: ۱۹۹ و ۲۰۱).

توازن واژگانی جام جم را در سه دسته می‌توان بررسی کرد:

(۱) تکرار در سطح واژه (۲) تکرار در سطح گروه (۳) تکرار در سطح جمله

ب - ۲ - ۱) تکرار در سطح واژه:

در ابیات زیر:

«باز داند ستمگران را جای / ننه‌د در درازدستی پای»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۵۹)

«تا تو این عهد را وفا نکنی / روی در قبله صفا نکنی»  
(همان: ۵۶۲)

«چون ز تاریخ برگرفتم فال / هفتصد رفته بود و سی و سه سال»  
(همان: ۶۷۲)

«شاد منشین که در سرای سپنج / نتوان بود بی کشیدن رنج»  
(همان: ۵۲۱)

«عارفان ماه خویش سال کنند / روزه گیرند و شب وصال کنند»  
(همان: ۶۰۸)

جفت‌واژه‌های "جای / پای"، "وفا / صفا"، "فال / سال" ساختمان هجایی یکسان دارند و در اصطلاح، "سجع متوازی" نامیده می‌شود اما جفت‌واژه‌های "سپنج / رنج"، "سال / وصال" دارای ساختمان هجایی متفاوت‌اند و در اصطلاح بدیع، "سجع مطرف" نامیده می‌شود. لازم به ذکر است که این دو آرایه در جام جم نسبت به دیگر آرایه‌ها از بسامد بسیار بالایی برخوردارند. گونه‌های دیگر از تکرار واژگانی را می‌توان در ابیات زیر از جام جم مشاهده کرد:

«نیست گر نیک بنگری حالی در جهان ذره‌ای ازو خالی»  
(همان: ۴۸۳)

«دل من خوش کن از شمایل خود گردنم پر کن از حمایل خود»  
(همان: ۴۸۶)

«اوحدی، گر سر لجاجت نیست زو نخواهی، که خواست حاجت نیست»  
(همان: ۴۸۶)

«ما نباشیم و این جلال بود لم یزل بود و لایزال بود»  
(همان: ۴۸۷)

«لنگری باز کرده چون کشتی پر ز سنگ و ز آلت کشتی»  
(همان: ۵۶۶)

«از چه پرهیز واجبست اینجا چه حجاب و که حاجبست اینجا؟»  
(همان: ۵۰۵)

«چون شد از زهد گردنت باریک نیست محتاج خلوت تاریک»  
(همان: ۶۱۱)

جفت‌واژه‌های "حالی / خالی" (جناس مضارع)، "شمایل / حمایل" (جناس لاحق)، "لجاجت / حاجت" (جناس مذیّل)، "لم یزل / لایزال" (اشتقاق)، "کشتی / کُشتی" (جناس ناقص)، "حجاب / حاجب" (قلب) "باریک / تاریک" (مصحف یا خط) دارای همگونی ناقص می‌باشند و در اصطلاح بدیع، جناس نامیده می‌شوند. افزون بر این، صناعاتی دیگر در توازن واژگانی وجود دارد که می‌توان به قافیه، (ترصیع و ازدواج) که کاربرد متقارن سجع متوازی است و (موازنه) که کاربرد متقارن سجع متوازن می‌باشد، اشاره کرد؛ مثلاً در ابیات زیر:

«باشدش خوف و بیم از آتش و آب آفت خفت و خیز و گریه و خواب»  
(همان: ۵۱۶)

«با تو بهرام شوکت است و غضب زهره تزئین شهوت است و طرب»  
(همان: ۵۲۴)

«هیچ در وقت تندی و تیزی      میل و رغبت مکن به خونریزی»  
(همان: ۵۳۰)

در جام جم، صناعات (ازدواج و موازنه و متوازن) نسبتاً بسامد پایینی دارند. گاهی  
توازن واژگانی از تکرار واژه با همگونی کامل ایجاد می‌شود.

«شاه کشور طراز والاطرز      شاه دانانواز دانش‌ورز»  
(همان: ۴۹۲)

«گاه بر دار و گاه بر تختی      آدمی کی بود بدین سختی»  
(همان: ۵۲۵)

یا تکرار واژه‌ها در ابیات زیر:

«تیغ درویش تیغ یزدانی‌ست      تیغ سلطان به شحنه ارزانی‌ست»  
(همان: ۳۱۴)

هم‌چنین صناعاتی چون "ردیف"، "ردالصدر علی‌العجز"، "ردالعجز علی‌الصدر"، از  
همین‌گونه تکرار است.

«سایه کردگار باشد شاه      شاه عادل، نه شاه عادل‌کاه»  
(همان: ۵۲۹)

«نور کلی ز سایه دور بود      سایه نور نیز نور بود»  
(همان: ۵۲۹)

گاهی عناصر تکرارشونده به یک صورت زبانی واحد بلکه به چند صورت زبانی  
متفاوت می‌آیند.

«زهر در روی و زهر در کاسه      چون نگیرد خورنده را تاسه»  
(همان: ۵۵۹)

«هر که علم از برای زر طلبد      دانش از بهر نفع و ضرر طلبد»  
(همان: ۵۷۰)

جفت‌واژه‌های "زهر / زهر" (جناس تام)، و "زر / ضر" (جناس لفظ) هستند.

ب - ۲ - ۲) تکرار در سطح گروه:

منظور از این بخش آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیش تر ساخته شده باشد و نقش واحدی را در جمله ایفا کند. این تکرار ممکن است به صورت ناقص یا کامل انجام شود (رک. صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۷).

«بر فلک بی عروج نتوان رفت      به سفر بی خروج نتوان رفت»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۶۵۷)

«در نِهانِ نِهانِ نِهفته رُخت      در عیان هم چو گل شکفته رخت»  
(همان: ۴۸۳)

«واعظ شب شب از سر منبر      چون بدید آن دو زلف چون عنبر»  
(همان: ۵۷۷)

در ابیات بالا در بیت اول (گروه فعلی؛ نتوان رفت) و بیت دوم (گروه اسمی؛ نِهانِ نِهان) و در بیت سوم (یک گروه وصفی؛ شب شب) به کار رفته است.

ب - ۲ - ۳) تکرار در سطح جمله:

توازن واژگانی ممکن است از تکرار واژه‌های درون یک جمله ایجاد شود که می‌تواند به دو صورت ناقص و کامل انجام شود (رک. صفوی، ۱۳۸۰: ۲۱۰). مانند نمونه‌های زیر:

«لاجرم یافت بیش از اندازه      فیض بر فیض و تازه بر تازه»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۶۷۲)

«کیست کین را شمار داند کرد؟      همه را اعتبار داند کرد؟»  
(همان: ۵۲۱)

در ابیات ذکر شده، واژه‌ها در درون جمله عیناً تکرار شده و این توازن واژگانی در جام‌جم از بسامد بالایی برخوردار است.

### ب - ۳) توازن نحوی

منظور توازنی است که از تکرار ساخت‌های نحوی به وجود آمده باشد. توازن نحوی به دو صورت همنشین‌سازی عناصر هم‌نقش، یا به صورت جابجایی و جانشین‌سازی عناصر جمله ایجاد شود (رک. صفوی، ۱۳۸۰: ۲۱۹ و ۲۲۵). در همنشین‌سازی، صناعاتی چون "لف و نشر"، "اعداد"، "تنسیق الصفات"، "تقسیم" وجود دارد؛ مانند ابیات زیر که دارای "لف و نشر" هستند:

«زهد فرض است و زهد فضل بدان      ترک دنیا بدین دو زهد توان  
زهد فرض از حرام برگشتن      زهد فضل از حلال بگذشتن»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۶۱۱)

یا در این دو بیت که صنعت "اعداد" وجود دارد:

«سخن مبدأ و معاش و معاد      اندرین چند بیت کردم یاد»  
(همان: ۵۰۸)

«شمع و قندیل و نای و دف باید      لوت و بریان چهار صف باید»  
(همان: ۶۳۰)

در بیت زیر می‌توان صنعت "تنسیق الصفات" را به وضوح مشاهده کرد:

«به خدایی که واحد است و صبور      به خدایی که قادر است و غفور  
بی زن و بی شریک و فرزند است      او به کس، کس به او نه مانند است»  
(همان: ۶۷۲)

اما گونه‌ی دیگر از توازن نحوی از طریق جابجایی عناصر جمله و جانشین‌سازی به وجود می‌آید که صناعاتی چون "قلب مرتب و مشوش" را شامل می‌شود؛ مانند نمونه‌های زیر:

«سعی کن در صفای روح و بدن      تا شود تن چو جان و جان چون تن»  
(همان: ۵۲۶)



در این بیت جای واژه‌ها با هم عوض شده "تن" مسندالیه و "جان" که مسند است جابه‌جا شده "جان" مسندالیه و "تن" مسند شده است.

«دوستی زامن و استواری خاست امن چون نیست دوستی ز کجاست»  
(همان: ۵۶۲)

### پ - ۳) ساختار روایت

همان‌گونه که قبلاً اشاره شد مخاطب جام جم نخست با سطح آوایی متن روبرو می‌شود، و سپس واحدهای معنایی یا واژه‌ها را درمی‌یابد که از ترکیب آن‌ها جمله‌ها ساخته می‌شوند. با جمله‌ها و مناسبات میان آن‌هاست که رخدادهای داستان، شخصیت‌ها و فضا و زمینه‌ای که همه‌چیز در آن می‌گذرد و به‌طور کلی "جهان داستان" در ذهن وی شکل می‌گیرد. در واقع می‌توان گفت که "متن" داستان دالّ یا صورت دلالت‌گری است که به مدلولی اشاره دارد که همان "جهان داستان" است (رک. اخلاقی، ۱۳۷۷: ۱۱۸). بنابراین "ساختار روایت" نیز طرح و ساختمان داستانی متن است، و شامل شخصیت‌های داستان و کنش‌ها و گفتارهای آن‌هاست که توسط راوی‌ای نقل می‌شود (رک. همان: ۸۰). در این جا سعی شده است تا اصالت و ویژگی‌های ساختاری حکایات اوحدی با عنایت به، طرح (پی‌رنگ)، درون‌مایه، شخصیت و شخصیت‌پردازی، صحنه و صحنه‌پردازی، لحن، زاویه دید و جایگاه گفتگو مورد بررسی و نقد قرار گیرد. در یک نگاه حکایات اوحدی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته اول که بیش‌ترین حکایات اوحدی را تشکیل می‌دهد، حکایت‌هایی هستند که در آن‌ها شاعر به‌شکلی بسیار مختصر در حداقل بین (شش تا ده) بیت، کلّ ماجرا را آورده و پیام خود را بیان کرده است و جای بسیاری از عناصر داستانی در آن‌ها خالی است. مثل حکایت زیر:

«شیخکی بر فسانه بود و گزاف چشم برهم نهاده می‌زد لاف  
در حدیثی دلیل خواستمش حرمت و آب رخ بکاستمش

از مـریدان او مـریدی خـر      به غضب گفت: از این سخن بگذر  
او دلیل است از او دلیل مـخواه      شرح گردون ز جبرئیل مـخواه»  
(اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۷۱)

دسته دوم حکایت‌های که ساختار مطلوب‌تری نسبت به دسته اول دارند و شاعر با پرداخت گفتگوهای دوسویه میان شخصیت‌ها پیام خود را آورده است و از تعداد ابیات بیش‌تری برخوردارند. مثلاً می‌توان به حکایت «کسری و گفتگو با باغبان» (همان: ۵۳۱-۵۳۲)، و حکایت «مردی که زنش را با سنگ زد»، (همان: ۵۷۵) اشاره کرد.

«رفت کسری ز خط شهر به دشت      با سواران ز هر طرف می‌گشت  
گلشنی دید تازه و خندان      تر و نازک چو خط دلبنان  
پرز نارنج و نار باغی خوش      زیر هر برگ آن چراغی خوش  
گفت: کاب از کدام جوی است اش؟      که بدین‌گونه رنگ و بوی است اش  
باغبانش ز دور ناظر بود      داد پاسخ که نیک حاضر بود...»  
(همان: ۵۳۱-۵۳۲)

#### پ - ۱) عناصر داستانی در حکایات جام جم

پ - ۱ - ۱) طرح (پی‌رنگ): طرح، چارچوب و قالب اولیه اثر است که با حذف و تلخیص کل داستان باقی می‌ماند و اساس داستان است. به طوری که نکات کلیدی و اساسی داستان را شامل می‌شود و حذف یکی از آن‌ها باعث نقص در داستان می‌شود (رک. عبداللهیان، ۱۳۸۰: ۴۱۲).

اولین بار شکل‌گرایان روس، دو سوییۀ روایت را از یکدیگر متمایز کردند و هر روایت را متشکل از دو سطح دانستند: "داستان" و "پی‌رنگ". از نظر آنان، داستان رشته‌ای از رخدادها است که براساس توالی زمانی و علی‌شان به هم می‌پیوندند و پی‌رنگ بازآرایی

هنری رخدادها در متن است (رک. اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

بعضی از حکایات اوحدی براساس رابطه علّت و معلولی بنا شده‌اند. با توجه به این که تعداد حوادث یا بحران‌ها در حکایات کم است، به همین خاطر علّت‌ها و معلول‌ها به یکی دو مورد خلاصه می‌شوند. این نوع حکایات بسامد پایینی دارند. می‌توان گفت که در ده درصد حکایت‌ها این رابطه علیّ و معلولی دیده می‌شود. از جمله حکایت «آن مردی که زنش را با سنگ زد» (اوحدی، ۱۳۷۵: ۵۷۵). طرح آن به شکل زیر است:

مردی زنش را به علّت بدگویی و دشنام دادن، با سنگ می‌زند. زن برای تظلم و دادخواهی پیش قاضی شهر می‌رود. قاضی با دیدن زن شیفته او می‌شود و از مرد می‌خواهد که زنش را طلاق دهد. چون مرد مهریه‌ای به زن نمی‌پردازد زن دوباره زبان به شکایت و دادخواهی گشوده و قاضی را به خاطر نداشتن علم و آگاهی در قضاوت سرزنش می‌کند. قاضی با شنیدن سخنان متین زن به سرزنش خود می‌پردازد.

در این ساختار روابط علیّ و معلولی و رعایت خطّ سیر زمانی به چشم می‌خورد که اصولاً با حذف این عناصر علیّ، چیزی از حکایت باقی نمی‌ماند. اما بخش عمده‌ای از حکایات اوحدی دارای طرح نیستند. بیش‌تر این حکایات دارای یک یا دو شخصیت هستند که نه کنش داستانی در آن‌ها رخ داده و نه گفتگوی داستان در معنی خاص (دو طرفه) در آن‌ها اتفاق می‌افتد. لذا این نوع حکایت‌ها را می‌توان "حکایت‌واره" نامید. در حکایت‌واره‌ها گفتگو یک طرفه است. گاهی شخصی با خود سخن می‌گوید یعنی واگویه درونی دارد و گاهی هم، سخنان حکیمانه‌ای است که یک طرفه گفته می‌شود. از آن جمله می‌توان به حکایت‌های «پسری را پدر سلاح آموخت» (همان: ۵۵۴-۵۵۵)، حکایت «شاه کیخسرو» (همان: ۴۸۶) و «شمع و پروانه»، (همان: ۴۵۹) اشاره کرد. به‌طور کلی طرح حکایت‌های اوحدی ساده و صریحند. عناصری چون شخصیت‌ها و پیام جزو عنصر ثابت در بیش‌تر حکایات هستند. عنصر زمان و مکان در طرح حکایت‌های اوچندان

مطرح نیست و به ندرت حکایت‌هایی دارد که عنصر زمان و مکان در آن‌ها به صراحت ذکر شود.

#### پ - ۱ - ۲) شخصیت

«شخصیت‌ها اشخاص برساخته‌ای هستند که در داستان‌ها، حکایت‌ها، نمایش‌نامه‌ها، فیلم‌نامه‌ها و... ظاهر می‌شوند. این اشخاص زاده‌ی ذهن نویسنده می‌باشند که می‌توان هر چیزی اعم از انسان، حیوان، موجود غیرجاندار و حتی نیروهای طبیعی و اجتماعی، خصلت‌های اجتماعی و فردی و... باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۹۹).

«شخصیت عنصر حرکتی روایت می‌باشد که به نحوی به سیر روایتی داستان سمت و سو می‌دهد و نقش یک هدایت‌گر و نیروی کمکی را بازی می‌کند که در انبوه بن‌مایه‌های روایتی راه خود را پیش می‌برد و ضمناً وظیفه مرتب کردن این بن‌مایه‌ها نیز برعهده وی می‌باشد» (تودروف، ۱۳۸۵: ۳۲۶).

در تحلیل آماری انواع شخصیت انسانی و حیوانی و غیره در حکایات اوحدی به این نتیجه می‌رسیم که شاعر عمدتاً به شخصیت‌های انسانی توجه داشته و نود درصد شخصیت‌ها در حکایات او انسانی هستند. فقط ده درصد حکایت به شخصیت‌های انسانی - حیوانی و یا شخصیت اشیاء - حیوان تعلق گرفته است. به‌طور کلی مطابق شخصیت‌های قصه‌های قدیم می‌توان ویژگی‌های زیر را برای شخصیت‌های حکایات جام جم برشمرد:

#### پ - ۱ - ۲ - ۱) کلیت

در طبقه‌بندی شخصیت‌های انسانی به دو دسته از شخصیت‌ها برخورد می‌کنیم. دسته اول شخصیت‌های معروفی هستند که شناخته‌شده اند و شهرت خاصی دارند. به عنوان مثال (کیخسرو، انوشروان عادل) (رک. همان: ۵۳۱)، حضرت عیسی (رک. همان: ۵۵۸ - ۵۵۹) و بقیه شخصیت‌های ناشناخته‌ای که نوعی و تمثیلی هستند و با عناوینی چون گدا و

شاهزاده (رک. همان: ۴۶۳)، پدر و پسر (رک. همان: ۵۴۹)، واعظ و پیرزن (رک. همان: ۵۵۱) و غلام و ملک (رک. همان: ۶۶۷) و ... آورده شده‌اند. اوحدی در همه‌ی این حکایات پیام خاصی را مدنظر داشته و هدفش بیان نام شخصیت‌ها نبوده است. شخصیت‌ها در حکایات اوحدی ایستا هستند. اینان از آغاز حکایت تا پایان، وضعیت موجود خود را حفظ می‌کنند و دچار هیچ تغییر و تحولی نشده‌اند و پویایی در آن‌ها دیده نمی‌شود. اوحدی بیش‌تر از شخصیت‌های مرد استفاده کرده و فقط در پنج حکایت از واژه زن و پیرزن به‌صورت کلی و نوعی استفاده نموده است. اغلب اشخاص حکایات اوحدی از تیپ‌های اجتماعی تشکیل شده‌اند مانند پادشاهان و وزیران، عاشقان، معشوقان، درویشان، واعظان، زنان و مردان.

#### پ - ۱ - ۲ - ۲) مطلق‌گرایی در شخصیت‌پردازی

بیش‌تر شخصیت‌ها در نوع خود و از لحاظ ویژگی و صفات ممدوح و مذمومی که دارند، مطلق و آرمانی هستند و در بین آن‌ها حدّ میانه و نسبی، کم‌تر وجود دارد. اکثر حکایات یا به‌طور مطلق، مظهر حسن و کمال هستند مانند حکایت کیخسرو و باغبان (رک. همان: ۵۳۱) یا به‌طور مطلق، سیرتی ناپسند و مذموم دارند مانند حکایت شاگرد ناپاک‌زاده (رک. همان: ۵۶۲). به‌طور کلی در نقد و تحلیل سیرت شخصیت‌ها کم‌تر دو طیف ارزشی و غیرارزشی را به‌طور مجزّا می‌توان مشاهده کرد بلکه بیش‌تر شخصیت‌ها متضاد یا متقابل هم هستند مانند: (عاشق / معشوق)، (گدا / شاهزاده)، (پادشاه / رعیت) و (خواجه / غلام).

#### پ - ۱ - ۲ - ۳) سادگی شخصیت‌ها

اکثر شخصیت‌ها در حکایات اوحدی ساده هستند و هیچ‌گونه ابهام و پیچیدگی در آن‌ها وجود ندارد. انگیزه‌ها و تمایلات و افکار آن‌ها هم برای خودشان و هم برای دیگران روشن است و در چیزی که به زبان می‌آورند، صادق هستند. مانند حکایت زیر:

«م‌رشدی را ملامتی افتاد در م‌ریدان قیامتی افتاد  
به خصومت میان فرو بستند وز پی خصم او برون جستند  
زان م‌ریدان یکی که داناتر به فنون هنر تواناتر  
در تحمل ز بس تمام که بود بنجنید از آن مقام که بود...»  
(همان: ۶۰۴)

#### پ - ۱ - ۲ - ۴) شخصیت‌های انتزاعی

شخصیت‌ها در حکایات اوحدی یک بعدی و انتزاعی هستند. در هر یک از شخصیت‌ها فقط یکی از خصایص یا صفات اساسی بشر مانند عشق، وارستگی، ریاکاری، شهوت‌پرستی غالب شده است. گویی که هیچ ویژگی و صفت دیگری ندارند مانند حکایت زیر که ریاکاری به عنوان صفت غالب مطرح شده است:

«بود در روم پیش ازین سر و کار صاحبی نام ده فتوت یار  
لنگری باز کرده چون کشتی پر ز سنگ و ز آلت کشتی...»  
(همان: ۵۶۶ - ۵۶۷)

#### پ - ۱ - ۳) شخصیت‌پردازی

به خلق شخصیت‌ها با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در داخل متن داستان اعم از داستان، حکایت، نمایش‌نامه، فیلم و... شخصیت‌پردازی گفته می‌شود. در روایت‌شناسی، دسترسی به خصوصیات خلقی، روحی و شخصیتی شخصیت‌ها یکی از ایده‌های اصلی به‌شمار می‌رود. بلکن برگ (Belkan berg) ویژگی مهم روایت را دسترسی به اندیشه و احساسات شخصیت‌ها می‌داند (رک. ولک، ۱۳۸۲: ۷۹).

شخصیت‌پردازی در حکایات جام جم به دو صورت مستقیم و غیرمستقیم صورت می‌گیرد. اوحدی در بعضی از حکایت‌ها شخصیت‌ها را با توجه به مقام و جایگاهی که دارند توصیف کرده است مثلاً در حکایت زیر، کیخسرو زمانی که گوهری از عالم معنا در

وجود او پیدا می‌شود، تاج و تخت دنیوی را رها کرده و به طرف عالم روحانی و قدسی حرکت می‌کند؛ شاعر وی را به‌طور مستقیم این‌گونه توصیف می‌کند:

«آن شنیدی که شاه کیخسرو      چون ز معنی بیافت ملکی نو  
کار این تخت چون ز دست بداد      نیستی جست و هرچه هست بداد  
در پی شاه هر کسی بشتافت      پر بگشتند و کس نشانه نیافت  
پادشاهی بدان توانایی      با چنان علم و عقل و دانایی»  
(همان: ۵۹۱)

در شخصیت پردازی غیرمستقیم راوی با استفاده از دو عامل گفتگو و کنش، شخصیت را به تصویر می‌کشد. مثلاً در حکایت «حضرت عیسی و خرش» (همان: ۵۵۸ - ۵۵۹)، حکایت «مردی که زنش را با سنگ زد» (همان: ۵۷۵).

«زن خود را به سنگ زد مردش      شد دوان، پیش قاضی آوردش  
حال خود گفت و مرد شد حاضر      گشت قاضی میانشان ناظر  
مرد را گفت قاضی از پستی:      زن خود را چرا چنین کشتی؟  
گفت: دشنام داد و چوب زدم      او مرا زشت گفت و خوب زدم  
گفت: قاضی که ای پریشان دست      کس به چوب این چنین گهر نشکست...»  
(همان: ۵۷۵)

پ - ۱ - ۴) زاویه دید

در حکایات جام جم شاعر نود درصد از زاویه دید بیرونی استفاده کرده است. اوحدی به عنوان دانای کل و از دید سوم شخص، حکایت‌ها را نقل می‌کند. در بعضی از حکایت‌ها می‌بینیم که اوحدی در آغاز ابیات به عنوان راوی و دانای کل حضور دارد ولی در ابیات دیگر رشته سخن را به دست یکی از شخصیت‌ها (اصلی یا فرعی) می‌سپارد و زاویه دید را به دانای کل محدود تغییر می‌دهد و اجازه می‌دهد که افکار و عقاید خود از زبان یکی از

شخصیت‌ها نقل شود. ولی با وجود این، باز هم حضور اوحدی را به عنوان راوی در همهٔ حکایت‌ها احساس می‌کنیم مثلاً در حکایت زیر:

«داشت عیسی خری کبود به رنگ      که نرفتی دو روز یک فرسنگ  
من شنیدم که در شبان دراز      با وجود چنان حضور و نماز  
بار من برده، آب اگر نخورد      پیش جبار آب من ببرد...»  
(همان: ۵۵۸ - ۵۵۹)

دستهٔ دیگر حکایت‌هایی هستند که اوحدی آن‌ها را از کسی شنیده یا در کتابی خوانده است و در این ابیات از واژهٔ "من" استفاده کرده و زاویهٔ دید اول شخص را مدّ نظر داشته است.

«من شنیدم که صاحب دیدی      داشت ناپاک‌زاده تلمیذی»  
(همان: ۵۶۲ - ۵۶۳)

#### پ - ۱ - ۵) صحنه (زمان و مکان)

«صحنه که "زمینه"، "موقعیت" و "قرارگاه" نیز گفته شده است، به معنی زمان و مکان وقوع داستان یا نمایش‌نامه است. صحنه، موقعیت مکانی و زمانی است که عمل داستانی در آن تحقق می‌یابد» (داد، ۱۳۷۱: ۳۲۹).

اوحدی در حکایت‌ها به زمان و مکان مشخصی اشاره نکرده، و زمان و مکان وقوع داستان‌ها اغلب مبهم و کلی است و از عناوینی چون شب، آن شب، سال‌ها، روزی، ده، شهر و ... استفاده کرده است و فقط در بعضی از حکایت‌ها زمان آن‌ها را مشخص کرده است. حکایت حضرت عیسی و یارانش (همان: ۶۶۰ - ۶۶۱) و حاجبی که احرام بسته بود (همان: ۴۷۸) از این جمله‌اند.

در واقع زمان این حکایت‌ها می‌تواند بازگوکنندهٔ وقت به خصوصی باشد و شمار این نوع حکایت‌ها بسیار کم است. اوحدی هرگز در صدد پرداختن به صحنه‌های ظاهری



حکایات‌ها نبوده بلکه هدف وی ابلاغ پیام اخلاقی و تربیتی بوده است.

پ - ۱ - ۶) گفتگو و بیان هنری

در حکایات جام جم انواع گفتگو از جمله تک‌گویی و دیالوگ وجود دارد. اکثراً گفتگویی که در حکایات دیده می‌شود از نوع تک‌گویی یا همان حدیث نفس است. از جمله می‌توان به حکایت پسری را پدر سلاح آموخت (همان: ۵۵۴-۵۵۵)، ساده ترکی زده به شهر آمد (همان: ۵۹۹-۵۶۰) اشاره کرد. این حکایات‌ها را حکایت‌واره نیز گویند چون یک شخصیت داستانی دارند و از او با توجه به موقعیت، رفتاری سر می‌زند و به دنبال آن جملاتی می‌آید که شخص با خود واگویی می‌کند (رک. غلام، ۱۳۸۲: ۱۹). در تعداد کمی از حکایت‌های اوحدی گفتگوی متقابل (دیالوگ) وجود دارد. بیش‌تر این گفتگوها حالت پرسش و پاسخ را دارند مثلاً حکایت کیخسرو و باغبان (همان: ۵۳۱-۵۳۲) و داستان مرشدی را ملامتی افتاد (همان: ۶۰۴-۶۰۵).

پ - ۱ - ۷) لحن

اوحدی در حکایت‌های خود کم‌تر به لحن گفتاری شخصیت‌ها توجه کرده است. با توجه به محدود بودن گفتگوها، لحن گفتاری همه شخصیت‌های جام جم یک‌نواخت است. تشخیص و تفاوتی میان گفتار شخصیت‌ها وجود ندارد. به گونه‌ای که نمی‌توان به موقعیت و حتی سطح فرهنگی آن‌ها پی برد. لحن اوحدی جدی، ساده و بی‌پیرایه است. از آن‌جا که اوحدی در علوم دینی و عرفانی استغراقی داشته و در مسائل اخلاقی، اجتماعی، تربیتی دانشمندی صاحب‌نظر بوده، لحن حکایات او بیش‌تر عرفانی و حکیمانه همراه با پند و اندرز است.

### پ - ۱ - ۸) درون‌مایه و تحلیل زیرساختی

درون‌مایه حکایات جام جم غالباً نکات اخلاقی، عرفانی، اجتماعی و تربیتی است و مطالب آن به‌قدری روشن و صریح است که خواننده، هدف شاعر را به‌راحتی متوجه می‌شود و پیام او را درک می‌کند. اوحدی در حکایات خود از مضامین و درون‌مایه‌های مختلفی بهره برده است از جمله مضامینی مانند؛ عدل و داد پادشاهان، رفتار زاهدان ریاکار، فتوت داران و دروغین، تربیت اولاد، آداب مریدی و... که بیش‌تر آن‌ها را در حکم ابزاری تربیتی، اخلاقی، اجتماعی در خدمت اهداف آموزشی خود درآورده است.

### نتیجه

مثنوی جام جم اوحدی مراغه‌ای یکی از منظومه‌های عرفانی زبان فارسی است که اوحدی در آن با آوردن حکایات و داستان‌های کوتاه و تأثیرگذار هدف و پیام خود را به خواننده القا نموده است. با توجه به الگوهای تحلیلی ساختارگرایان، مثنوی جام جم دارای انسجام نظم، متن و روایت است.

اوحدی کوشیده است با انسجام‌بخشی در مثنوی خود از جمله انسجام دستوری، واژگانی و پیوندی، ارجاعات و حذف‌های به‌موقع در جملات، از تکرار و طولانی شدن موضوع بکاهد. هم‌چنین با ایجاد توازن واژگانی و پیوندی بین کلمات متن، انسجام و یک‌پارچگی پدید آورده و گاهی برای این ارتباط از نمادهای بیرونی استفاده کرده است. اوحدی با آوردن تمثیل بر زیبایی کلام افزوده و استدلال‌های خود را قوت بخشیده است. وی در ساختار نظم که شامل مجموعه تناسب‌ها و توازن‌های آوایی و واژگانی و نحوی در متن است و الگوهای آن از طریق آرایش‌ها و تکرارهای کلامی خاصی ایجاد شده؛ بر زیبایی متن افزوده است. وی در ساختار روایت نیز با طرح و بیان ساختمان

داستانی حکایات که شامل شخصیت‌های داستان و کنش‌ها و گفتارهای آن‌هاست، اصالت و ویژگی حکایت‌ها را نشان داده است.

اوحدی در طرح بعضی از حکایت‌ها از رابطه علت و معلولی استفاده کرده و به کمک گفتگو و کنش داستانی، شخصیت‌ها را معرفی کرده است. این شخصیت‌ها اغلب کلی و نوعی بوده و ابهام و پیچیدگی در آن‌ها وجود ندارد، هم‌چنین حالت ایستا داشته و در آن‌ها پویایی و تحوّل دیده نمی‌شود. گفتگوها در اکثر حکایات از نوع تک‌گویی و حدیث نفسند و غالباً دربردارنده سخنی حکیمانه و قابل تأملند که به صورت یک طرفه بیان شده و کم‌تر گفتگوی دو سویه (دیالوگ) در بین شخصیت‌ها دیده می‌شود.

لحن گفتاری شخصیت‌ها با توجه به محدود بودن گفتگوها یک‌نواخت است و تشخص زبانی در آن‌ها دیده نمی‌شود. به طور کلی می‌توان گفت که لحن شاعر، جدّی، ساده و بی‌پیرایه است و در مسائل اخلاقی، اجتماعی و تربیتی لحنی حکیمانه همراه با پند و اندرز دارد.

## منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۷). تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار. ج ۱. اصفهان: فردا.
۲. اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: فردا.
۳. اوحدی اصفهانی مراغه‌ای، حسین. (۱۳۷۵). کلیات. تصحیح سعید نفیسی. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۴. ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. ج ۱. تهران: شفا.
۵. تودورف، تزوتان. (۱۳۸۵). نظریه ادبیات (متن‌هایی از فرمالیست‌های روس). ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
۶. داد، سیما. (۱۳۷۱). فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). جستجو در تصوف ایران. تهران: امیرکبیر.
۸. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۲. ج ۵. تهران: فردوسی.
۹. صفوی، کورش. (۱۳۸۰). از زبان‌شناسی به ادبیات. ج ۱. ج ۲. تهران: سوره مهر.
۱۰. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی). ج ۱. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
۱۱. لطفی پور ساعدی، کاظم. (۱۳۸۵). درآمدی به اصول و روش ترجمه. ج ۱. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۲. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). ادبیات داستانی. ج ۳. تهران: سخن.
۱۳. نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۰). مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی. ج ۷. تهران: نیلوفر.
۱۴. ولک، رنه و آوستن وارن. (۱۳۸۲). نظریه ادبیات. مترجمان ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.

ب) مقالات:

۱۵. عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۰). "شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان". در فصلنامه ادبیات داستانی. شماره ۵۴.
۱۶. غلام، محمد. (۱۳۸۲). "شگردهای داستان‌پردازی در بوستان". در نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز. شماره ۱۸۹.
۱۷. لطفی پور ساعدی، کاظم. (۱۳۷۱). "درآمدی به سخن‌کاوی". در مجله زبان‌شناسی. شماره پیاپی ۱۷.

## لفظ و معنا در شعر فارسی

دکتر مریم محمودی<sup>۱</sup>

### چکیده

رابطه لفظ و معنا از موضوعات مهم و قابل توجهی است که قرن‌هاست ذهن شاعران و منتقدان ایرانی و غیرایرانی را به خود جلب کرده است. در این بین برخی جانب لفظ و برخی جانب معنا را گرفته‌اند و البته گروهی نیز به هر دو به یک اندازه توجه کرده‌اند. این مقاله کوشیده است رابطه لفظ و معنا را در شعر فارسی بیش‌تر با تکیه بر نظریات منتقدان و شاعران فارسی‌زبان تبیین نماید و البته در این راه از دیدگاه‌های اندیشمندان غربی نیز استفاده کرده است. ما حاصل این جستجو آن است که هرچند در بین شاعران و منتقدان فارسی‌زبان اختلاف نظر درباره اهمیت لفظ یا معنا وجود دارد اما بی‌گمان این دو عنصر سازنده شعر، تفکیک‌ناپذیرند. هم‌چنان‌که ارائه معنا بدون لفظ امکان‌پذیر نیست لفظ بدون معنا هم ارزش چندانی ندارد. کلیدواژه‌ها: شعر، لفظ، معنا، شاعر، منتقد.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد دهقان.

تاریخ وصول: ۱۳۸۹/۱۲/۵

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۳/۱

## مقدمه

لفظ و معنا یا به تعبیر دیگر صورت و محتوا عناصر تشکیل‌دهنده شعر هستند که هر شاعری به فراخور حال خود به گونه‌ای آن‌ها را در شعرش جلوه‌گر ساخته است. از دیرباز شاعران و منتقدان ایرانی و غیرایرانی در پی آن بوده‌اند تا رابطه لفظ و معنا را تبیین کنند و دریابند که از این دو کدام مهم است و کدام اهم؛ به عبارت بهتر در شکل‌گیری شعر آیا لفظ نقش اصلی را به عهده دارد یا معنا و هر شعری از هر یک از این عناصر سازنده، تا چه حد بهره برده است. در این مسیر کند و کاوهای بسیاری انجام گرفته و هر یک به نتیجه‌ای منجر شده که در ادامه این موضوع با تکیه بر نظریات منتقدان و شاعران فارسی‌زبان مورد بررسی قرار می‌گیرد.

## لفظ یا معنا

در ادبیات غرب چگونگی رابطه لفظ و معنا (صورت و محتوا) منجر به پیدایش نظریه‌ها و مکاتب مختلف در نقد ادبی شده است. صورت‌گرایی (فرمالیسم) با تأکید بر اثر ادبی و فرم و شکل آن به وجود آمد. از نظر صورت‌گرایان آنچه به ادبیت اثر کمک می‌کند چگونه گفتن است نه چه گفتن. شک洛夫سکی از نظریه‌پردازان این مکتب، معتقد است که متن، مجموعه‌ای از تمهیدات است که آفریننده اثر ادبی آن‌ها را به کار می‌گیرد (رک. سلدن رامان، ۱۳۷۲: ۳۷). به این ترتیب فرمالیست‌ها درصددند عناصر ادبی و تمهیدات ادیبانه را در یک اثر ادبی کشف کنند. از نظر فرمالیست‌ها باید به ساختار بیان ادبی توجه کرد نه شیوه پیدایش اثر. بنابراین آشنایی با زمینه‌های تاریخی و اجتماعی در ایجاد یک اثر بی‌فایده است. آن‌ها در یکی از نظریه‌های افراطی خود به‌طور کلی نیت، قصد و هدف نویسنده را در آفرینش اثر ادبی بی‌فایده می‌انگارند.

صورت‌گرایان در صدد تحلیل خود متن یا اثر هستند. آن‌ها ادبیات را بر این اساس که زبان را به شیوه‌ای خاص به کار می‌گیرد، تعریف می‌کنند. بنابراین موضوع حائز اهمیت برای آنان کارکردهای زبانی ویژه در متن ادبی و ساختار آوایی و نحوی است. در همین رابطه کالریج (Coleridge) و تی. اس. الیوت (T. S. Eliot) معتقد بودند که «آثار ادبی موجوداتی مستقل هستند که کیفیت خاص هستی آن‌ها بر حسب اجزایی که ذاتی آن‌هاست دریافته می‌شود. برجسته‌ترین کلمه در این جهت‌گیری عینیت است. عینیت اثر در واقع مربوط به زبانی است که اثر در آن هستی یافته است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲).

چگونگی به کارگیری زبان، همان بیان است که در فرمالیسم اهمیت زیادی دارد. برای بیان مضمونی واحد، می‌توان از شیوه‌های بیانی مختلف استفاده کرد تا جایی که حتی آن مفهوم واحد را می‌توان متفاوت جلوه داد. در ادبیات فارسی پس از نظامی گنجه‌ای شاعران زیادی به تقلید آثار او پرداختند به طوری که حتی برخی کوشیده‌اند تا تک تک ابیات او را بازآفرینی کنند اما آنچه اثر آنان را از اثر نظامی متمایز می‌کند نحوه بیان است که در بررسی زبان ادبی هر شاعر و نویسنده‌ای باید مورد دقت و توجه قرار گیرد. آنچه در ادبیات قطعی است ادبیت یعنی اعمال قوانین ادبی در زبان است که به کمک آن، زبان به جای این‌که وسیله ارتباط و انتقال اطلاعات باشد تبدیل به آفرینش‌گری توانمند می‌شود و ارزش زیباشناختی پیدا می‌کند.

پس به طور کلی از نظر فرمالیست‌ها صورت و فرم اهمیتی خاص دارد. «فرم یا صورت نظم و شکلی است که در بیان محتوای اثر ادبی و هنری به کار می‌رود به عبارت دیگر فرم شیوه تنظیم و هماهنگ کردن اجزا و عناصر یک اثر هنری و ادبی و روش ارائه آن است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۴۳). در پدید آمدن صورت و فرم بی‌شک واژه که به مثابه ماده اولیه در دست شاعر و نویسنده است، نقش اساسی دارد. واژه نه تنها در تصویرآفرینی نقش برجسته‌ای دارد بلکه به خودی خود دارای اهمیت است. به طوری که درباره آن گفته

شده «انواع فنون ادبی چون شعر و تکرار اصوات یا هجاها در کلمات و طرز ترکیب اصوات برای این ابداع شده‌اند که توجه را به سوی واژه‌ها جلب کنند» (ولک، ۱۳۷۰: ۴۵). استفان مالارمه (Stephan Mallarme) به خوانندگان و شاعران توصیه می‌کرد که «ابتکار عمل را به واژه‌ها بسپارید» (غیائی، ۱۳۶۸: ۱۷۹).

در بین نظریه‌پردازان ایرانی و مسلمان، نظریات برخی چون ابن سینا، شمس قیس رازی و خواجه نصیر طوسی نزدیکی زیادی به دیدگاه‌های صورت‌گرایان دارد. البته آنان به کلی معنا را انکار نمی‌کنند و به آن بی‌توجه نیستند. حتی هنگامی که منتقد و ادیب معرفی چون جاحظ معانی را پیش یا افتاده تلقی می‌کند باز هم به معنا بی‌اعتنا نیست بلکه با این منطق بر "شیوه بیان" که از اصول صورت‌گرایان نیز هست، تأکید می‌کند و منظور او معنا و محتوای تکراری است.

بسیاری از آراء و عقاید صورت‌گرایان، امروزه در نظریه‌های اندیشمندان، صاحب‌نظران ادب فارسی و منتقدان این عرصه به کار گرفته شده است. شفیع کدکنی در مقدمه کتاب موسیقی شعر می‌نویسد: «فرمالیسم یعنی اهمیت دادن به صورت؛ و ساخت و هنر، چیزی جز همین کار نیست. اصلاً مهم‌ترین چیزی که از دوران ماقبل سقراط تا امروز گفته شده این است که وظیفه هنرمند چیزی جز ایجاد فرم نیست و وظیفه فرم هم چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نیست» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۲). هم‌چنین او با استناد به سخن شک洛夫سکی شعر را "رستاخیز کلمات" خوانده (رک. همان: ۶) و این‌گونه اهتمام خود را به "واژه" نشان داده است. براهنی نیز با تأکید بر واژه پای‌بندی خود را به این اصل صورت‌گرایان نشان می‌دهد و در تفاوت شعر و نثر می‌گوید: «در شعر کلمات قد می‌کشند و در نثر کلمات دراز به دراز می‌خوابند» (براهنی، ۱۳۷۱: ج ۱: ۳۶۴). بابک احمدی نیز در کتاب "ساختار و تأویل متن" به‌طور منسجم و مفصل به تحلیل صورت‌گرایی پرداخته و بایی تازه برای شناخت آن در حوزه مطالعات ادبی به‌ویژه شعر گشوده است. به این ترتیب



مشخص می‌شود که مقوله لفظ در ادب و شعر دارای اهمیت و ارزش خاص خود است که در هیچ برهه زمانی نمی‌توان این ارزش را نادیده گرفت.

توجه به لفظ مانع توجه به محتوا و معنا نیست. هرگاه شعر انعکاس نیات و بازتاب اندیشه‌ها و عواطف شاعر در قالب‌هایی از الفاظ و کلمات زیبا و آهنگین بر پایه موازین عروضی یا هجایی باشد یکی از عوامل سازنده آن محتوا است که در طول تاریخ موضوع‌گیری‌های متفاوتی در برابر آن شده است. «در بررسی اثر هرگاه تأکید بر مخاطب و تأثیرپذیری او از اثر باشد نظریه پراگماتیک شکل می‌گیرد که در آن تأکید بر جنبه تعلیمی شعر و مفید بودن آن است. سرفیلیپ سیدنی مدافع این نظریه است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: یک). با این تعریف معنا و محتوا اهمیتی بیش‌تر از لفظ می‌یابد. در بین ادبا و شعرا نویسندگان مسلمان و ایرانی عده زیادی به معنا اهمیت داده‌اند. این موضوع در ادبیات صوفیان برجسته‌تر است. همین امر سبب شده در نقد و بررسی شعر، محتوا، ملاک و معیار اصلی باشد. تقسیم‌بندی شعر به شعر شعرا و شعر اولیاء با توجه به همین معیار صورت گرفته است.

بحث لفظ و معنا در ادبیات صوفیه به گونه‌ای متفاوت مطرح می‌شود: زیرا در نظر ایشان حقایق و معانی بلند آسمانی در قالب الفاظ زمینی نمی‌گنجد:

«معانی را زبان چون ناودان ست کجا دریا رود در ناودانی  
جهانی جان که هر جزوش جهان ست نگنجد در دهان هرگز جهانی»  
(مولوی، ۱۳۶۳، ج ۶: ۶۶)

به همین سبب عرفا پیوسته توصیه کرده‌اند که باید از تنگنای لفظ به معنا گریخت.

«رهاکن حرف هندو را ببین ترکان معنا را من آن ترکم که هندو رانمی دانم نمی دانم»  
(همان، ج ۳: ۲۰۷)

عطار "شعر حکمت‌آمیز" را طاعت می‌داند. در نظر او این‌گونه از شعر مورد ستایش

خداوند، پیامبر و بزرگان است.

«شعر گر حکمت بود طاعت بود  
شعر بر حکمت پناهی یافتست  
قیمتش هر روز و هر ساعت بود  
شعر مدح و هزل گفتن هیچ نیست  
کو به یوتی الحکمه راهی یافتست  
شعر حکمت به که در وی هیچ نیست»  
(عطار، ۱۳۸۰: ۵۰)

او هر چند شعر گفتن را حجت بی حاصلی می‌داند اما آن را محملی مناسب برای بیان ما فی الضمیر خود یافته است.

«شعر گفتن حجت بی حاصلی ست  
چون ندیدم در جهان محرم کسی  
خویشتن را دید کردن جاهلی ست  
هم به شعر خود فرو گفتم بسی»  
(عطار، ۱۳۷۲: ۲۵۲)

و او از مخاطبان‌ش می‌خواهد که شاعرش نشمارند و از شعر او تنها معنا را بنگرند نه ظاهر آن را:

«گر بخوانی شعر من ای پاک دین  
شاعرم مشمر که من راضی نیم  
شعر من از شعر گفتن پاک بین  
عیب این شعر است و این اشعار نیست  
مرد عالم شاعر ماضی نیم  
تو مخوان شعرش اگر خواننده‌ای  
شعر را در چشم کس مقدار نیست  
ره به معنی بر اگر داننده‌ای»  
(عطار، ۱۳۸۰: ۳۶۸)

حکایت فردوسی و نمازگزاردن فرشتگان بر پیکر او که در اسرارنامه آمده نیز نشان‌دهنده اهمیت معنا نزد شاعر است (رک. عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۳).

هر چند توجه خاص صوفیه به معناست اما به لفظ به عنوان عنصر ضروری شعر و سخن نیز بی توجه نبوده در نظر ایشان، جان معنی از نقش سخن آشکار می‌شود.

«این سخن چون پوست و معنی مغز آن  
این سخن چون نقش و معنی هم چو جان»  
(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۸)

آب معنی باید در ظرف لفظ ریخته شود تا تشنگان را سیراب نماید:

«حرف ظرف آمد در و معنی چو آب بحر معنی عنده ام الکتاب»  
(مولوی، ۱۳۶۰: ۲۹۶)

شیخ محمود شبستری معتقد است نازل شدن معنا به سوی لفظ، تناسبی عاقلانه است  
(رک، شیخ محمود شبستری، ۱۳۷۱: ۹۷). عطار نیز لفظ را محملی مناسب برای بیان معنا  
می‌داند:

«گر نبودی در جهان امکان گفت کی توانستی گل معنا شکفت»  
(عطار، ۱۳۸۱: ۲۱۷)

اما او هم‌چنان معتقد است اعتبار و زیبایی لفظ به واسطهٔ معناست و نور معناست که  
خاطر او را درخشان کرده است:

«خاطر عطار از نور معانی در سخن آفتاب تیر بر چرخ منقش می‌کشد»  
(همان: ۲۹۵)

و الماس سخن او دُرچکان است زیرا در بحر معانی غوطه‌ور است:

«زهی عطار کز بحر معانی به الماس سخن دُر می‌چکانی»  
(همان: ۶۰۳)

ابیات زیر نیز هر یک مؤید آن است که شاعر محتوا را بر لفظ و چگونگی آن مؤثر  
می‌داند:

«هر گهر کان از زبان افشاندن در رخت از قعر جان افشاندن»  
زان شدم از بحر جان گوهر فشان کز تو بحر جان من دارد نشان»  
(عطار، ۱۳۷۲: ۲۲)

«صورت جان است شعرت لاجرم عقل را نظم تو می‌آید شگفت»  
(عطار، ۱۳۸۱: ۲۱۸)

«عطار تا بیان مقامات عشق کرد از لفظ او دو کون به گوهر گرفته‌ایم»  
(همان: ۴۸۴)

«چون دل عطار شد دریای عشق بس جواهر کز زبان افشانده‌ایم»  
(همان: ۴۸۶)

آن چنان‌که گفته شد نزد اکثر شعرا و صوفیه اصالت و بها متعلق به فحوا و معنای کلام است. آنان معانی حاصل از کشف و شهود عارفانه خود را برتر و والاتر از قالب تنگ و محدود الفاظ می‌دانند. فاصله بسیار زیاد بین لفظ و معنا، آنان را به استفاده از تمامی امکانات زبان واداشته است. توسل آنان به تشبیه، استعاره، رمز و کنایه نشان‌گر تنگنای زبان است. «چون معانی صدچند الفاظ بوده است آن مسمیات که عموم نبینند و ندانند آن را هیچ لفظی موضوع نیست اکنون در عالم ملک چون مسمیات مدرک است عموم را به دیده ظاهر لاابد آن را الفاظی موضوع است چون سماء و ارض و جبل و بر و بحر و عسل و انسان الی سایرها و مدرکات عالم ملکوت چون ظاهر نبود همگان را لاابد آن را الفاظی موضوع نبود و چون کسی خواهد که از آن خبر دهد لاابد او را از آن الفاظ موضوع لفظی به طریق استعاره باید گفت» (عین‌القصات همدانی، ۱۳۷۷، ج ۲: ۸۷). عطار نیز چنین گفته است: «تا تو جان از بس لطیفی در نیابد کس تو را ما تو را از استعارت درسخن جان گفته‌ایم» (عطار، ۱۳۸۱: ۴۸۴)

بنابراین شناخت ویژگی‌های زبانی این دسته از شعرا در دست‌یابی به اندیشه‌های آنان بسیار مؤثر است. به‌واقع شعر تصویرگر اندیشه‌های اصیل، ترجمان و بازتاب محتوا و راهی به دنیای خاص شاعر است. اسپیتزر می‌گوید: «مطمئن‌ترین شیوه برای تشخیص مراکز عاطفی نویسنده یا شاعر این است که آثارشان را بخوانیم آن قدر بی وقفه بخوانیم که غرابت زبان شناختی ویژه‌ای نظر ما را جلب کند اگر اتفاقاً چند غرابت زبان شناختی توجه ما را جلب کرد، بازیابی وجه مشترک آن‌ها و تشخیص احساسی که الهام‌بخش آن‌ها بوده است آسان خواهد شد، آن‌گاه به راحتی می‌توان این غرابت‌ها را با عناصر نحوی و ترکیبی و حتی محتوای اخلاقی و فلسفی اثر مرتبط ساخت» (غیائی، ۱۳۶۸: ۴۱ - ۴۲).

و این همان کلام عطار است:

«کسی را کارزوی این ضعیف است نمودار منش شعر لطیف است  
ز شعر خود نمودارش نمودم ز هر در دژ و اسرارش نمودم»  
(عطار، ۱۳۸۱: ۱۸۱)

بنابراین حتی شعر صوفیه نیز حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد (رک. شفیع‌ی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۸۱) و باید به دیده‌ی یک هنر زبانی به آن نگریست که از عناصر گوناگونی چون واژه، موسیقی، آواز و معنا در ساختاری منسجم و دقیق شکل گرفته است. تأثیرپذیری شعرا و ادبای مسلمان به خصوص شاعران عارف از قرآن و احادیث در ترجیح جانب معنا، شایان توجه است. اسلام، هنر و شعری را تأیید می‌کند که متعهد و در خدمت مکارم اخلاقی و بیان ارزش‌های معنوی باشد و انسان را به سوی کمال راهبر گردد به همین مناسبت در قرآن شاعرانی که ایمان آورده‌اند و عمل صالح انجام می‌دهند و بسیار ذکر خدا را می‌گویند از شاعرانی که به عنوان راهبر جاهلان معرفی شده‌اند، جدا می‌شوند (شعرا / ۲۲۴ - ۲۲۷). پیامبر اکرم (ص) نیز می‌فرماید: «إِنَّ لِلَّهِ كُنُوزًا تَحْتَ الْعَرْشِ مَفَاتِيحُهَا أَلْسِنَةُ الشُّعْرَاءِ» و نیز «إِنَّ مِنَ الشُّعْرِ لِحِكْمَةٌ وَإِنَّ مِنَ الْبَيَانِ لَسِحْرًا» (فروزان‌فر، ۱۳۸۱: ۱۹۹). حمایت و تأیید پیامبر اکرم (ص) شامل حال شعری می‌شد که شمشیر بران سخن خود را در جهت استقرار و تأیید دین اسلام و رسوایی دشمنان آن به کار می‌بردند. بنابراین به‌طور کلی از دیدگاه قرآن و احادیث، شعر وسیله است. شعر ظرفی است که نیت و اندیشه‌ها و احساسات شاعر را در خود دارد. چگونگی محتوای شعر می‌تواند اثراتی مفید و سازنده یا مخرب و فاسد بر مخاطب داشته باشد.

بسیاری از دیدگاه‌های انتقادی درباره‌ی شعر و ادبیات براساس توجه به معنا و محتوا شکل گرفته است از جمله نقد کاربردی، نقد اخلاقی، نقد اعتقادی و نقد مارکسیستی. هرچند معنا به عنوان یکی از عناصر سازنده‌ی شعر و عامل تأثیر در نفوس قلمداد می‌شود

اما گاه نمی‌توان به معنای مورد نظر شاعر پی برد. به عبارت دیگر بین معنی شعر که از کلام شاعر فهمیده می‌شود با آنچه مقصود اوست تفاوت وجود دارد. «حتی گاهی در دوره‌های مختلف، معانی متعددی از یک شعر برداشت می‌شود. دلیل عمده این تفاوت تغییر و تحول در زبان و الفاظ در گذشت زمان است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۲۹). امروزه در نقد جدید بر همین پافشاری می‌شود که آیا اثر ادبی معنای واحدی دارد یا به تعداد خوانندگان می‌تواند معنا داشته باشد. معنای متن را نویسنده یا شاعر وضع می‌کند اما در هرمنوتیک جدید از عدم قطعیت معنی سخن گفته می‌شود. این عقیده اکثر نحله‌های ادبی قرن بیستم را تحت تأثیر قرار داده است تا آن‌جا که برخی اثر ادبی را قاتل مؤلف خود گفته‌اند (رک. شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۷۳).

بنابر آنچه گفته شد مشخص می‌شود که شعر عبارت است از لفظ و معنا و هر یک از جانب‌داران لفظ یا معنا جانب دیگری را رها نکرده‌اند. حتی در برخی مکاتب و نظریات مانند فرمالیسم که لفظ و صورت اهمیت زیادی می‌یابد جانب معنا رها نمی‌شود. دیدگاه شعرا نیز در این زمینه حائز اهمیت است. ناصر خسرو که بسیار به این نکته توجه کرده است، لفظ را مشک و معنی را بوی آن می‌داند، هم‌چنان‌که مشک بدون بو ارزشی ندارد لفظ بدون معنا نیز ارزشمند نیست.

«مشک باشد لفظ و معنی بوی او      مشک بی بو ای پسر خاکستر است»  
(ناصر خسرو، ۱۳۷۵: ۳۵)

با این حال او بی‌اعتنا به لفظ نیست و لفظ و معنی را تار و پود سخن دانا برمی‌شمارد که هر یک مکمل دیگری است.

«آنچه دانا گوید آن را لفظ و معنی تار و پود      و آنچه نادان گوید آن را هیچ تار و پود نیست»  
(همان: ۳۱۲)

و شعر خود را این‌گونه می‌یابد و به آن می‌بالد.

«شعر حجت بدیل حجت دان      پیرز معنی خوب و لفظ جزیل»  
(همان: ۱۲۴)

انوری در ستایش ممدوح خود جهان را به لفظ و ممدوح را به معنی مانند کرده که هرچند معنا از لفظ پیش است اما در درون او جای دارد.

«این جهان لفظ و تو در او معنی      هم از او پیش و هم بدو اندر»  
(انوری، ۱۳۷۲. ج ۱: ۱۹۸)

در جای دیگر سخن رشیدالدین را می‌ستاید که به واسطهٔ دام و دانه، لفظ و معنی دل‌ها را صید می‌کند:

«بگو چیست آن طرفه صیاد دل‌ها      که از لفظ و معنیش دام‌ست و دانه»  
(همان. ج ۲: ۷۲۲)

سنایی لفظ را موجب درخشش معنی می‌داند:

«معنی اندر شعر او تابان بود از لفظ او      چون گهر از روی تاج و چون نگین ز انگشتری»  
(سنایی، ۱۳۶۲: ۶۳۷)

خاقانی نیز لفظ و معنی را تار و پود شعر دانسته است:

«به نوبت من هرکس که یافت کسوت شعر      ز لفظ و معنی من پود و تار می‌سازد»  
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۸۵۷)

سیف فرغانی معنی را شراب درخشانی می‌یابد که از جام جهان‌نمای حروف پدیدار می‌شود:

«شراب معنی رخشان چو طلعت یوسف      نمود از دل جام جهان‌نمای حروف»  
(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۷۶)

سرانجام جامی لفظ را آب زلال و معنی را چون جواهری در آن ترسیم کرده است:

«لفظ خوش و معنی ظاهر در آن      آب زلال است و جواهر در آن»  
(جامی، ۱۳۷۰. ج ۱: ۵۵۱)

با توجه به شواهد مذکور می‌توان دریافت هرچند معنا نزد شعرا اهمیت ویژه دارد اما آنان بی‌اعتنا به لفظ نیز نیستند و حتی گاهی اهمیتی هم‌سنگ معنا برای آن قائل‌اند.

عبدالقاهر جرجانی که طرف‌دار اولویت معنا است در نظریه‌ای که به آن نظریه "نظم" می‌گویند به اهمیت لفظ اشاره می‌کند و معتقد است لفظ به صورت مجرد، اهمیتی ندارد بلکه در جمله و ارتباط با کلمات پیش و پس واجد اهمیت می‌شود (رک. شمیسا، ۱۳۷۸: ۷۲). شمس قیس رازی لفظ را کسوت معنا گفته است و فضل اسبق را متعلق به شاعری می‌داند که معنایی را کسوتی از لفظ خوش و عبارتی پسندیده بیوشاند (رک. شمس‌قیس، ۱۳۷۳: ۴۰۳). هم‌چنین می‌گوید: «ادوات شعر کلمات صحیح و الفاظ عذب و عبارات بلیغ و معانی لطیف است» (همان: ۳۸۴). او شعرا را به انتخاب الفاظ پاکیزه و معانی لطیف توصیه می‌کند و آنان را از به‌کار بردن الفاظ رکیک و معانی واهی برحذر می‌دارد زیرا «معنی بی‌عبارت هیچ طراوت ندارد و عبارت بی‌معنی به هیچ نشاید» (همان: ۳۹۴). خواجه نصیر طوسی نیز در کتاب اساس الاقتباس موجبات خیال‌انگیزی شعر را چنین بیان می‌کند: «عدد زمان‌های قول بر وجهی ایقاعی یا نزدیک به آن، آنچه مسموع بود از قول یعنی الفاظ، آنچه مفهوم بود از او یعنی معانی» (خواجه نصیر طوسی، ۱۳۵۵: ۵۸۸) بنابراین آشکار است که از نظر او لفظ و معنی در کنار عوامل دیگر در تخیل شاعرانه مؤثر است.

### نتیجه

لفظ و معنا از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. لفظ در ارائه معنا و محتوا نقش برجسته‌ای دارد. جدا کردن لفظ از شعر همان‌قدر به شعر لطمه وارد می‌کند که جدا کردن معنا از شعر. آنچه حافظ را به عالی‌ترین درجه محبوبیت رسانده است نه لفظ و نه محتوا بلکه ترکیب هر دو است. شعر به عنوان یک هنر لفظی هنگامی به کمال زیبایی خود دست می‌یابد که اصول زیباشناختی که بعضاً در ارتباط با الفاظ است در آن رعایت شده باشد. به کمک لفظ



می‌توان افق معنا را به‌روی خواننده گشود. در تأیید اهمیت معنا می‌توان گفت: «فرم، شعر را در روبروی خواننده نگاه می‌دارد و حالت گریز را از محتوای شعر می‌گیرد و آن را در برابر تماشاگر نگاه می‌دارد تا او در لذت و هوشیاری تمام به تماشای جلوه‌های توأم فرم و محتوا بنشیند. فرم یعنی در برابر بینش انسان جلوه‌های محتوا را نگاه داشتن و آن‌ها را به‌صورت چیزهای پایدار و دائمی و ایستا دیدن» (براهنی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۳۶۳).

## منابع

- قرآن کریم، (۱۳۸۴). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. قم: الهادی.
۱. انوری، علی بن محمد. (۱۳۷۲). دیوان. تصحیح مدرس رضوی. ج ۳. تهران: علمی و فرهنگی.
  ۲. براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس ۲۰ ج. تهران: نویسنده.
  ۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). سفر در مه. تهران: زمستان.
  ۴. جامی، نورالدین عبدالرحمن. (۱۳۷۸). بهارستان و رسائل. تصحیح اعلاخان افصح‌راد و دیگران. تهران: میراث مکتوب.
  ۵. خاقانی، افضل‌الدین بدیل. (۱۳۷۳). دیوان. تصحیح ضیاء‌الدین سجادی. ج ۴. تهران: زوار.
  ۶. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). شعر بی دروغ شعر بی نقاب. ج ۷. تهران: علمی.
  ۷. سلدن، رامان. (۱۳۷۲). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.
  ۸. سنایی، ابوالمجد. (۱۳۶۲). دیوان. تصحیح مدرس رضوی. ج ۳. تهران: کتابخانه سنایی.
  ۹. شریعت، محمدجواد. (۱۳۶۳). کشف‌الابیات مثنوی. ج ۱. اصفهان: کمال.
  ۱۰. شیخ محمود شبستری. (۱۳۷۱). مجموعه آثار. به اهتمام صمد موحد. ج ۲. تهران: طهوری.
  ۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). موسیقی شعر. ج ۵. تهران: آگاه.
  ۱۲. شمس قیس رازی. (۱۳۷۳). المعجم فی معاییر الاشعار العجم. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: فردوس.
  ۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). نقد ادبی. تهران: فردوس.
  ۱۴. طوسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۵۵). اساس الاقتباس. تصحیح مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
  ۱۵. عطار، فریدالدین. (۱۳۸۱). اسرارنامه. تصحیح سید صادق گوهرین. ج ۳. تهران: زوار.
  ۱۶. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۱). الهی‌نامه. تصحیح فؤاد روحانی. ج ۶. تهران: زوار.
  ۱۷. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۱). دیوان. تصحیح جهانگیر ثروت. ج ۴. تهران: نگاه.
  ۱۸. \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۴). مختارنامه. تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی. تهران: علمی.
  ۱۹. \_\_\_\_\_ . (۱۳۸۰). مصیبت‌نامه. تصحیح نورانی وصال. ج ۵. تهران: زوار.
  ۲۰. \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۲). منطق‌الطیر. تصحیح سید صادق گوهرین. ج ۹. تهران: علمی و فرهنگی.
  ۲۱. علوی‌مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر. تهران: سمت.
  ۲۲. غیائی، محمدتقی. (۱۳۶۸). سبک‌شناسی ساختاری. تهران: شعله اندیشه.
  ۲۳. فرغانی، سیف‌الدین. (۱۳۶۴). دیوان. تصحیح ذبیح‌الله صفا. ج ۲. تهران: فردوس.
  ۲۴. فروزان‌فر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۱). احادیث مثنوی. تهران: هرمس.
  ۲۵. قبادیانی، ناصر خسرو. (۱۳۵۷). دیوان. به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق. تهران: مؤسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل. (شعبه تهران).
  ۲۶. مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۸). شرح جامع مثنوی معنوی، کریم‌زمانی. ج ۷. تهران: اطلاعات.
  ۲۷. \_\_\_\_\_ . (۱۳۶۳). کلیات شمس. با مقدمه بدیع‌الزمان فروزان‌فر. ج ۱۰. تهران: امیرکبیر.
  ۲۸. \_\_\_\_\_ . (۱۳۶۰). مثنوی معنوی. تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: سهیل.
  ۲۹. \_\_\_\_\_ . (۱۳۷۰). چشم‌اندازی از هنر و ادبیات. ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. تهران: مبین.
  ۳۰. همدانی، عین‌القضات. (۱۳۷۷). نامه‌ها، مقدمه و تصحیح علی‌نقی منزوی. تهران: اساطیر.

## جلوه‌های عشق در اشعار نزار قبانی

دکتر سید فضل‌الله میرقادری<sup>۱</sup>، مهناز دهقان<sup>۲</sup>

### چکیده

نزار قبانی عاشقانه‌سرای سوری است که در سال ۱۹۲۳م. در دمشق متولد شد. او را شاعر عشق لقب داده‌اند. درباره نزار قبانی و عاشقانه‌های وی دیدگاه‌های ضدّ و نقیضی وجود دارد. بعضی معتقدند که این عاشقانه‌ها صرفاً محدود به معشوقه بوده و مبتدل است و برخی خلاف این نظر را دارند. در این مقاله به بررسی جلوه‌های عشق در اشعار نزار پرداخته شده و با استناد به اشعار و گفته‌های خود وی بدان جا می‌رسیم که این عاشقانه‌ها تنها به معشوقه تعلق ندارد، بلکه قسمت زیاد و مهمی از آن اختصاص به مادر شاعر، همسر و شهرهای دمشق و بیروت دارد و از این منظر، عشق در شعر نزار چندوجهی است.

کلیدواژه‌ها: نزار قبانی، شعر، جلوه‌های عشق، عاشقانه.

---

۱. دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز.

۲. دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات عرب دانشگاه شیراز.

تاریخ وصول: ۱۳۹۰/۱/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۴/۱

## مقدمه

نزار قبانی بزرگ‌ترین عاشقانه‌سرا و پرمخاطب‌ترین شاعر عرب معاصر است که در ۲۱ مارس ۱۹۲۳ م. از پدری فلسطینی‌الاصل و مادری دمشقی در دمشق به دنیا آمد. او در خانواده‌ای بزرگ شد که همه اهل شعر و ادب بودند. پدرش از مدافعین آزادی وطن بود که علیه اشغالگران فرانسوی مبارزه می‌کرد. خانه کودکیش حدّ نهایی جهان بود، با درختان نارنج و مو و گل‌های یاسمن، لاله عباسی، شب‌بوی هراتی، ریحان و گل کوب. نزار از این خانه به بهشت تعبیر می‌کند. «از نظر طرز تفکر میان نزار و مادرش تناسبی وجود نداشت. وی زنی متعبد و مقید بود که بیش‌تر وقتش را صرف امور عبادی و نذر و نیاز می‌کرد اما پدرش مردی متجدد بود و نزار در این میان، تجدد پدر را بر اندیشه سنتی مادر ترجیح می‌داد» (قبانی، ۱۳۵۶: ۶۹).

«قبانی در سال ۱۹۴۵ م. در رشته حقوق از دانشگاه دمشق فارغ‌التحصیل شد و سرانجام به استخدام وزارت خارجه سوریه درآمد و به مدت ۲۱ سال در سمت‌های دیپلماتیک در قاهره، آنکارا، لندن، مادرید، یکن و بیروت خدمت کرد. در سال ۱۹۶۶ م. از مشاغل دیپلماتیک استعفا داد و به بیروت رفت و در آنجا مؤسسه‌ای انتشاراتی به نام خود دایر کرد. پس از درگرفتن جنگ‌های داخلی در لبنان و کشته شدن همسرش در سال ۱۹۸۲ م. نخست به سوئیس و سپس به لندن رفت و تا اواخر عمر در همان‌جا ماندگار شد و در سال ۱۹۹۸ م. درگذشت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۱۸).

به دلیل جایگاه ویژه نزار در میان شعرای عربی معاصر، پژوهشگران، مقالات و تحقیقات زیادی در خصوص زندگی، آثار و عاشقانه‌های او به رشته تحریر درآورده‌اند. ما نیز برآن شدید تا با دقت نظری دوباره در اشعار شاعر و بررسی جلوه‌های عشق به بحث در برخی ابهامات بپردازیم. نظر به این‌که شخصیت نزار در میان پژوهشگران دووجهی

است و همواره در میان آونگ اتهام و تقدیس قرار گرفته، لازم آمد در این مقاله از خلال آثار وی و با استناد به اظهارنظرهای دیگران، از کرامت نفس وی به عنوان شاعری جهانی یاد کنیم.

## بحث و بررسی

### الف) عشق در زندگی نزار قبانی

نزار می‌گوید: «در خانواده، ما وقتی به یازده سالگی می‌رسیم عاشق می‌شویم و در دوازده سالگی از عشق خسته شده و بار دیگر در سیزده سالگی نیز عاشق می‌شویم و دوباره در چهارده سالگی احساس ملالت می‌کنیم. طفل در خانواده ما در پانزده سالگی برای خود، پیری است و در عشق و عاشقی صاحب مسلک و طریقه‌ای» (قبانی، ۱۹۸۲م: ۷۰). اگر دیگران در مقابل بوها و رنگ‌ها و تغییرات فصول حساسیت نشان می‌دهند، منشأ حساسیت در خانواده نزار، دل است که به دنبال دیدن زیبایی به این حساسیت مفرط دچار می‌شوند. پدرش نیز که در مقابل مشکلات و حوادث بزرگ، مردی پرقدرت و پرتحمل بود، در مقابل زیبایی‌ها دلی کوچک چون گنجشک داشت، حتی گریه کودکی یا ناله مستمندی او را به مشتی خاکستر تبدیل می‌کرد (رک. شفیع‌کدکنی، ۱۳۸۰: ۱۱۷).

### ب) عشق در شعر نزار

عاشق، حاکم است و عشق نوعی حکومت. حکومت عشق، حکومتی است پاینده که غم‌ها و شادی‌هایش همه زیباست و فقیر و غنی در آن به یک اندازه از دولت عشق برخوردار می‌شوند. نزار در قطعه شعری معروف، خود را مؤسس جمهوری عشق می‌داند.

«لم أزل من الف عام

لم أزل أكتب للناس دساتير الغرام

و اغثی للجمیلات

علی الف مقام و مقام

أنا من أسس جمهوریه الحب

لا یسکنها الا الحمام...»<sup>(۱)</sup> (قبانی، ۱۳۸۴: ۵۹).

با دقت و بررسی در اشعار نزار قبانی می‌توان دریافت که نخستین و اساسی‌ترین موضوعی که وی در اشعارش بدان پرداخته و درونی‌ترین لایه‌های آن را به دقت بررسی نموده، عشق است. اشعار عاشقانه نزار نمایان‌گر ظرایف و زیبایی‌های زن و دیدگاه‌های شرقی مرد است.

«احبک ...

یا امرأة لاتزال معی فی زمان الحصار

احبک ...

یا امرأة لاتزال تقدم لی فمها ورده فی زمان الغبار

احبک حتی التقمص، حتی التوحد

حتی فنائی فیک و حتی اندثاری»<sup>(۲)</sup> (قبانی، ۱۹۹۲م: ۳۲).

در این اشعار بیش از هر چیز جسارت و بی‌پروایی در انتخاب مضامین بکر و بدیع، تشبیهات و استعاره‌های تازه، خلاقیت در ساخت تصاویر محسوس و جاندار، مشهود است:

«اخاف

اخاف أن أقول للتی احبّها

(احبّها)

فالخمر فی جرارها

تخسر شیئاً

عندما نصیبها...»<sup>(۳)</sup> (قبانی، ۱۹۸۰م: ۱۶۲).

در ابیات بالا شاعر، گفتن "دوستت دارم" را به "شراب" تشبیه می‌کند. همان‌طور که شراب هنگامی که پیموده می‌شود، کاسته می‌گردد، شاعر نیز این ترس را دارد که مبادا با گفتن و بیان کردن "دوستت دارم" از ارزش دوستیش کم شود.

### پ) جلوه‌های عشق در شعر نزار قبانی

منظور از جلوه‌های عشق تمامی لحظه‌ها، رویدادها، دیدگاه‌ها، گفته‌ها و رفتارهای عاشقانه‌ای است که عشق با بیانی سمبلیک در آن‌ها نمود پیدا کرده است. محمل همه این عاشقانه‌ها، اشعار نزار است که بازگوکننده جلوه‌های روشن و شفاف عشق است. با دقت و بررسی در اشعار نزار قبانی می‌توان دریافت که سمبل عشق در این اشعار، "زن"، "مادر"، "همسر"، "محبوب"، "دمشق" و "بیروت" است.

### پ - ۱) مادر

آنچه که در اشعار نزار به وضوح دیده می‌شود علاقه شدید وی به مادر است. اگر آغوش وطن در بزرگسالی به وی احساس دل بستگی و وابستگی می‌داد، آغوش مادر در کودکی بستر عاطفه و مهربانی و امنیت را برایش فراهم کرده بود. او خود می‌گوید: «مادرم منبع عاطفه‌ای بود که بی حساب می‌بخشید و مرا فرزند برتر خود می‌دانست و در بین خواهر و برادرانم همیشه بهترین‌ها را به من اختصاص می‌داد. تا سن هفت سالگی مرا شیر می‌نوشاند و تا سیزده سالگی با دستان خویش به من غذا می‌داد» (حیدوش، ۲۰۰۱م: ۹۳).

نزار در دیوان‌های نخستینش بیست و سه مرتبه کلمه "ام = مادر" را به کار برده است و چون از وی درباره تأثیر اولین زن در زندگی‌اش پرسیده شده، پاسخ داده که مادرم اولین زن تأثیرگذار در زندگی‌ام بوده است و از زمان انتشار نخستین دفتر شعرم تا آخرین دیوانی که

منتشر کرده‌ام، مادرم پیوسته همگام و همراهم بوده و حضورش در شعرم چشم‌گیر است (رک. همان). بیش‌ترین قصاید دفاتر اولیّه نزار سرشار از واژه‌ها و استعاره‌هایی است که در پیوند با محبت مادر و کودک است و شیر تنها عنصری است که بیش‌ترین حضور را در این ارتباط دارد:

«انا شاعر لایزال علی شفقیه

حلیب الطفوله» (قبانی، ۱۹۶۰م: ۱۰۵).

نزار در قصیده‌ای تحت عنوان "القصیده تولد من اصابعها" به این موضوع اشاره می‌کند که مادرم تنها زنی است که در نوشتن قصیده با من مشارکت داشته، شیرش تنها جوهری است که با آن می‌نویسم.

«حلیب امی کان حبرا ابیضا و ثدیها علمنی صناعه الفخار»  
(قبانی، ۱۹۹۳م: ۱۴)

این گرایش به عشق مادرانه، غزل نزار را به غزل صوفیانه مانند کرده است که در آن، همه چیز یکی است. در شعر نزار نیز نگاه محبت‌آمیز شاعر به مادر باعث شده که خواننده فرض را بر این بگذارد که در ذهن و زبان این شاعر، مخاطب تنها یک فرد است و غیر از او کسی نیست و اوست که سیده‌العالم است:

«فطول الشعر واحد ...

و محیط الخصر واحد ...

و امتلاء الثغر واحد ...

و جنون الصدر واحد ...

و صراخ الحلمات» (قبانی، ۱۹۶۰م: ۵۷).

نزار قائل به وجود زن دیگری غیر از مادرش در زندگی نیست و معتقد است که اگر چنین چیزی وجود داشته باشد فقط در حدّ خیال و توهم است چرا که مادرش برایش



همه چیز است و دیگر زنان چون سنگ ریزه.

«ان ما تحکینه من وجود امراه ثانیه فی جواریری ... و فی ذاکرتی  
هو تالیف روائی ... و شطحات خیال انکالاولی... و ماتیقی من نساء الارض»  
(همان: ۱۶۷)

و شاید مهم ترین شعری که بتواند شدت این علاقه و ارتباط را نشان دهد و ما را نسبت  
به این موضوع واقف سازد همان قصیده معروفی است که هنگامی که در بیروت ساکن بود  
و خبر مرگ مادرش را شنید آن را سرود:

«عندما کانت بیروت تموت بین ذراعی

کسمکه اخترقها رمح

جاءنی هاتف من دمشق یقول:

"امک ماتت"

لم استوعب کیف یمکن ان یموت السمک کله

فی وقت واحد

کانت هناک مدینه حبیبه تموت... اسمها بیروت

و کانت هناک ام مدهشه تموت... اسمها فائزه...»<sup>(۴)</sup> (قبانی، ۱۹۷۸م: ۴۶).

حبّ شدید نزار به مادر، پایه گذار عشق و محبت در وجود وی بوده است و خود  
صراحتاً بیان می کند که سخن گفتن با هر زنی برای من تنها زمانی میسر است که آن زن  
بتواند شخصیتی میان مادر و معشوقه را داشته باشد و چه بسا بسیاری از روابط عاشقی و  
عاطفی من به دلیل نبودن این مشابهت از بین رفته است (رک. الهواری، ۲۰۰۸م: ۱۸).

پ - ۲) همسر

از دیگر جلوه‌گاه‌هایی که نزار را به سرودن اشعار عاشقانه برانگیخته، بلقیس الراوی

است. بلقیس، همسر نزار، زنی عراقی است که در حادثه بمب‌گذاری در سال ۱۹۸۱م. در بیروت کشته شد و مرگ او تأثیری عمیق در اشعار بعدی نزار به جا گذاشت. عاشقانه‌های نزار درباره بلقیس فراوان است که به تعدادی از آنها اشاره می‌کنیم:

#### قصیده بلقیس

«بلقیس کانت اجمل الملكات فی تاریخ بابل

بلقیس کانت اطول النخلات فی ارض العراق

قتلوک یا بلقیس، ایه امه عربیه

تلك التي تغتال اصوات البلايل؟»<sup>(۵)</sup> (قبانی، ۲۰۰۶: ۱۶۳).

و در جای دیگر می‌گوید:

«هل تعرفون حبیبتی بلقیس؟»

فهی اهم ما کتبوه فی الغرام

کانت مزیجا رائعا بین القطیفه و الرخام

کان البنفسج بین عینیه ینام ... و لا ینام ...

بلقیس، یا عطرا بذاکرتی و یا قبرا یسافر فی الغمام»<sup>(۶)</sup> (همان).

نزار در جایی دیگر می‌گوید:

«كنت اعرف انها سوف تقتل ...

لان عینیه کانتا صافیتین کنهرین من الزمرد ...

و شعرها کان طویلا کموال بغدادی

فاعصاب هذا الوطن،

لا تتحمل رویه ملیون شجره نخیل

تتجمع فی عینی بلقیس ...»<sup>(۷)</sup> (همان، ۴۹۳).

پ - ۳) معشوقه

سومین جلوه‌گاهی که عاشقانه‌های نزار را متوجه خود کرده، معشوقه است. معشوقه شعری از جمله عناصری است که عواطف را بیدار کرده و بر احساسات مسلط می‌شود و شاعر را به سرودن اشعاری در این زمینه سوق می‌دهد. نزار نیز در ردیف کسانی است که از این قاعده مستثنی نبوده و به خلق اشعاری زیبا در این خصوص پرداخته است:

«ارید ان احبک

حتى اطمئن ...

ان غابات النخيل في عينيك

لا تزال بخير ...

واعشاش العصافير بين نهديک

لا تزال بخير ...»<sup>(۸)</sup> (قبانی، ۱۹۹۲م: ۷۹).

و در جای دیگر می‌گوید:

«فی مرفا عینیک الازرق امطار من ضوء مسموع

و شمس دائخه ... و قلوب ترسم رحلتها للمطلق»<sup>(۹)</sup>

(قبانی، ۲۰۰۷م: ۱۷۸)

معشوق نزار باید دارای خصوصیتی باشد تا بتواند به انتخاب وی درآید: اول آن‌که با وی شباهت داشته باشد. آن‌ها باید از نظر فکری و روحی مانند هم باشند، هرچه باعث شادی و خوشحالی محبوب است، موجبات شادی دیگری را هم فراهم کند و آنچه آن یکی را اندوهگین می‌کند در دیگری نیز تأثیرگذار باشد. نزار می‌گوید:

«من هرگز نمی‌توانم کسی را دوست داشته باشم که خواسته‌هایش در جهت عکس

علائق و خواسته‌های من باشد و نمی‌توانم به کسی عشق بورزم که در افکار و خلیقات با من همراه نباشد. من زنی را می‌پسندم که در همه‌چیز از تفکر و تکلم و رفتار گرفته تا آب و

هوا، کوه‌ها و رودها، پاره‌ای از وجود من باشد. من کسی را دوست دارم که از او رایحهٔ نعناع، آویشن، یونه، کوکب و شب‌بوی هراتی به مشام برسد و در سایهٔ بیشه‌ها، دریاها، گل‌دسته‌ها، باران‌ها و آواز کبوتران وطنم رشد کرده باشد. به همین دلیل من هرگز با هیچ خارجی پیوند عمیق عاشقانه برقرار نکرده‌ام زیرا احساس می‌کنم که عشق به خارجی یا ازدواج با او مشروط به داشتن مترجم است» (حیدوش، ۲۰۰۱: ۹۱).

نزار می‌گوید: دومین خصوصیتی که معشوق باید داشته باشد این است که برایم مادر باشد یعنی بتواند وظیفهٔ مادریش را خوب انجام دهد، مرا نوازش کند، خواسته‌های کودکانه‌ام را برطرف سازد و همیشه و در همه حال مراقبم باشد زیرا کودکی و دنیای کودکی پیوسته همراه من است و هرگز از من جدا نمی‌شود. کودکی کلید شخصیت و زندگی ادبی من است و هر تلاشی در جهت از بین بردن آن تلاشی ناموفق است. من کودکان را با همهٔ معصومیت و پاکیشان دوست دارم و آرزوهایم چون آرزوهای آن‌هاست. من چون کودکان، نیازمند مراقبت و حمایت هستم. زنی که بتواند نیازهای کودکانهٔ مرا برطرف سازد مثلاً با دستمالی عرق پیشانی مرا پاک کند و یا دستش را بر روی شانه‌هایم بگذارد، مرا شیفتهٔ خود کرده و دنیا را با تمام متعلقاتش به من ارزانی می‌دهد. اما این‌گونه زنان یعنی زنانی که مدارا کردن با مرد را می‌دانند بسیار اندک‌اند (رک. الفاخوری، ۱۹۹۵: ۶۹۱).

نزار در ادامه می‌گوید: سومین انتظار من از زنی که دوستش دارم، این است که شعر مرا درک کند و هنر شعری مرا پاره‌ای از وجود خود بداند و میان من و شعرم جدایی ایجاد نکند. من و شعرم یکی هستیم و آن‌که بخواهد معشوق من باشد باید ما هر دو را با هم بپذیرد. او باید بتواند حالات شعری مرا دریابد. یعنی وقتی احساس کرد که من به تنها بودن نیاز دارم، مرا ترک کند و چون دریافت که با او بودن برایم بهتر است در کنارم باشد. او باید زمینه‌ساز شرایطی باشد تا من بتوانم در آن شرایط کار کنم بدون آن‌که هیچ‌گونه تناقضی میان عشق من به هنرم و عشقم به خودش بیابد (رک. قبانی، ۱۹۹۳: ۳۴۰).

بسیاری از روابط عاشقانه نزار، به خاطر نبودن یکی از این شرایط از بین رفته است. مثلاً زنی که از نظر فکری با وی شباهت داشت، نخواست که مادرش باشد و آن‌که مادریش را قبول کرد، نپذیرفت که با او و شعرش در زیر یک سقف باشد و به این علت است که برای دست‌یابی به کسی که تمامی این شرایط را داشته باشد از یکی به دیگری رسید و از این جاست که وی را متهم به فضحیه کردند. علی‌رغم این اتهام که وی با زنان به صداقت رفتار کرده و هرگز در پی فریب آنان نبوده است و برایشان کاخ‌های خیالی نساخته است. او خود می‌گوید: «ابراز احساسات من به هر زنی همیشه به اندازه دوست داشتنم نسبت به او بوده است. هرگز به زنی نگفتم "دوستت دارم" مگر زمانی که واقعاً این احساس را نسبت به او داشتم یعنی زبان و دلم همیشه در یک راستا بوده است و در این خصوص زنان بسیاری را از دست داده‌ام. به این دلیل که در تظاهر به عشق و چاپلوسی و تملق سررشته نداشته‌ام و راه و روش فریب دادن آن‌ها را نمی‌دانستم» (قبانی، ۱۳۵۶: ۱۳۸).

«لم يحدث ابداً

ان احببت بهذا العمق

لم يحدث... لم يحدث ابداً

انی سافرت مع امرأة... لبلاد الشوق

و ضربت شواطئ نهديها...

كالرعد الغاضب او كالبرق

لم يحدث ابداً...

أن أوصلني حب امرأ حتى الشنق

لكنك... لن تجدی بعدی

رجلاً يهواك بهذا الصدق

لن تجدی ابداً...

## لافی الغرب

و لافی الشرق...»<sup>(۱۰)</sup> (قبانی، ۱۹۹۳: ۶۲).

### پ - ۴) دمشق

دمشق شهری است که حضوری پررنگ در اشعار نزار دارد. رودخانه‌های هفت‌گانه این شهر نه فقط در سرزمین دمشق که در رگ‌های شعر نزار جریان دارد. نزار در سرزمین دمشق احساس می‌کند که صدایش زیباتر است چرا که گنجشک چون بر درختی که بر آن به دنیا آمده و در زیر سایه‌اش زندگی کرده، نغمه‌سرایی کند، پیوسته زیبا می‌خواند (رک. جریده البعث السوریه، ۱۹۸۸: ۷۶۲۸).

«نزار در خانه‌ای از خانه‌های قدیم دمشق به دنیا آمد که برایش حدّ نهایی جهان بود با درختان نارنج و مو و یاسمن‌هایی که بر نردۀ پنجره‌ها آویخته شده بود. بیلاق دسته‌های پرستو که فقط در خانه آن‌ها بود. گل‌های نسترن که چون قالیچه سرخی گسترده است، لاله عباسی، شب‌بوی هراتی، نعناع، آویشن، پونه، ریحان، گل کوکب و هزاران گیاه دمشقی که حیاط خانه را زینت می‌داد و به جاست که نزار از این خانه به بهشت تعبیر کند. به عبارتی دیگر نزار قبانی دو بهشت داشت بهشتی در دنیا و بهشتی در آخرت و بهشت دنیا برایش همان دمشق بود» (قبانی، ۲۰۰۶: ۱۱). دمشق با تمامی رودخانه‌هایش، گل‌ها و گیاهانش، درختان هلو، سیب، انار و انگور پیوسته در شعر نزار ساری و جاری است و او هرگز از به کار بردن اصطلاحات گیاهانی که مادرش آن‌ها را در خانه قدیمیشان در دمشق می‌کاشت چون شمشیر، منشور، خبیز و اضالیا در اشعارش غفلت نکرده است (رک. جریده البعث السوریه، ۱۹۸۸: ۷۶۲۸). نزار می‌گوید: «کل الذین سکنا دمشق و تغلغوا فی حاراتها و زواریه‌ها الضیقه یعرفون کیف تفتح لهم الجنه ذراعیه‌ها من حیث لا ینتظرون»<sup>(۱۱)</sup> (قبانی، ۱۹۹۵: ۱۴).

او در قصیده زیر در توصیف دمشق می‌گوید: این شهر دمشق است من یک دمشقی هستم که اگر پیکرم را بشکافید از آن خوشه‌های انگور و سیب بیرون می‌ریزد. گل یاسمن در خانه‌های ما حقوقی دارد پس چگونه فراموش کنم؟ حال آن‌که بوی خوش هل همه جا پراکنده شده است. این خانه ابی‌المعتز است. او منتظر است و چهره فائزه شیرین و جلوه‌گر است. ریشه‌های من در این جاست. قلب من این جاست، زبان من این جاست پس چگونه توضیح دهم؟ آیا در عشق، وضوحی است؟

#### القصیده الدمشقیه

«هذی دمشق... و هذی الکاس و الراح	انی احب... و بعض الحب ذباح
انا الدمشقی... لو شرحتم جسدی	لسال منه عناقید... و تفاح
للیاسمین حقوق فی منازلنا...	فکیف انسی؟ و عطر الهیل فواح
هذا مکان "ابی‌المعتز"... منتظر	و وجه "فائزه" حلو ولماح
هنا جذوری... هنا قلبی... هنا لغتی	فکیف اوضح؟ هل فی العشق ایضاح؟»

(قبانی، ۲۰۰۷: ۲۵۷)

نزار دمشق را در اشعارش بسیار ذکر کرده. از جمله در قصیده‌ای تحت عنوان "من مفکره عاشق دمشقی" می‌گوید:

«فرشت فوق ثراک الطاهر الهدبا	فیا دمشق لماذا نبدا العتبا
حبیبتی انت... فاستلقى کاغیه	علی ذراعی و لاتستوضحی السببا
انت النساء جمیعا... مامن امراه	احبیت بعدک الا خلتها کذبا
فکل صفصافه حولتها امراه	و کل مئذنه رصعتها ذهابا» <sup>(۱۲)</sup>

(قبانی، ۱۹۹۵: ۹۵)

در قصیده‌ای دیگر تحت عنوان "القصیده تولد من اصابعها" می‌گوید:

«مسقط راسی فی دمشق الشام      حیث البیوت امراه عاریه  
علی بـیاض نهدیها      تراهق الانهار...»  
(قبانی، ۱۹۹۳م: ۱۶)

و در جای دیگر می‌گوید:

«ایا امرأة...»

یتلاقى الحمام الدمشقى فوق مياه ثديها

و یبدأ فصل السفرجل...

و الخوخ... و التین...

من شفتیها...» (همان: ۱۰۴).

نزار می‌گوید: تمامی شهرهای عربی از جمله دمشق، بیروت، قاهره، بغداد و... به مثابه مادری است که مرزاده و به من شیر نوشانده است و به همین دلیل است که هرگز وارد شهر عربی‌ای نمی‌شوم مگر این‌که آن شهر مرا با عنوان "یا ولدی" صدازند و در هیچ شهر عربی را نمی‌گویم مگر این‌که در آن شهر، تخت خواب کودکیم مرا به انتظار کشد:

«کل مدینه عربیه هی امی...»

دمشق، بیروت، القاهره، بغداد، الخرطوم، الدارالبیضاء

بنغازی، تونس، عمان، الریاض، الکویت، الجزائر، ابوظبى

و اخواتها...

هذه هی شجره عائلتی...

كل هذه المدائن انزلتني من رحمها

و ارضعتني من ثديها

لذلك لا ادخل مدینه عربیه... الا و تنادیني:



«یا ولدی

لا اطرق باب مدینه عربیه...

الا و اجد سریر طفولتی بانتظاری» (قبانی، ۱۹۸۶م: ۱۶۱).

و بالاخره باید گفت که دمشق از نزار عاشقی شیفته و شاعری مشتاق ساخته است. ارتباط وی با دمشق چون ارتباط عاشق با معشوق و هم‌چون ارتباط شاعر با شعرش است. نزار چون نوزادی است که بند نافش با دمشق گره خورده است و خود اشاره می‌کند:

«کل اطفال العالم یقطعون لهم حبل مشیمتهم عند ما یولدون الا انا ... فانا حبل مشیمتی لم یزل مشدودا الی رحم دمشق منذ ۲۱ آذار (مارس) ۱۹۲۳. انها معجزه طیبیه ان یتقی طفل من الاطفال یبحث عن ثدی امه سبعین عاما»<sup>(۱۳)</sup> (قبانی، ۱۹۹۵م: ۱۲).

پ - (۵) بیروت

بیروت بعد از دمشق دومین شهر دوست‌داشتنی نزار قبانی است. او در یکی از گفتگوهایش دربارهٔ بیروت می‌گوید: «من در همهٔ مکان‌ها بوده‌ام و در تمامی شهرهای عالم زندگی کرده‌ام اما بعد از بیروت نتوانستم در جایی بخواهم و در مکانی شعر بسرایم چرا که دانستم تمامی شهرهای عالم چون مهمان‌سرا و بیروت خانه است، تمامی شهرها بدون دیوار و بیروت سقف است، تمامی شهرها صحرا و بیروت آب است، تمامی شهرها حاشیه و بیروت اصل است» (حیدوش، ۲۰۰۱م: ۱۳۷).

«بیروت. افتش عن بیروت

علی اهدابک و الشفتین...

فاراها... طیرا بحریا

اراه... عقدا ماسیا

اراه... امراه فاتنه» (قبانی، ۱۹۹۳م: ۷۴).

نزار در قصیده "بیروت و الحب و المطر" اذعان می‌کند که بیروت شهری متفاوت از سایر شهرهاست و بارانش بارانی خاص است. آن‌هنگام که در بیروت باران می‌بارد نیاز به محبت در انسان بیدار می‌شود و برای عشق و دلدادگی لازم به جست و جوی مکان مناسب نیست چرا که عشق در بیروت پراکنده است:

«بیروت و الحب و المطر

انتقی انت المكان...

ای مقهی، داخل کالسيف فی البحر

انتقی ای مکان...

عندما تمطر فی بیروت...

احتاج الی بعض الحنان

قرری انت الی این...

فان الحب فی بیروت مثل الله فی کل مکان» (قبانی، ۱۳۸۳: ۸۴).

نزار می‌گوید: «بیروت به من جرعه‌ای از آزادی نشانده که هیچ شهر دیگری قادر به انجام آن نبود. نوشتن برای من تا زمانی ممکن است که در بیروت باشم و چون آن‌جا را ترک کنم خواندن و نوشتن را فراموش می‌کنم و بدون شک برج ابی حیدر، برج البراجنه و برج المر در بیروت مرا به نوشتن بیش‌تر تشویق می‌کند تا برج زیبای ایفل در پاریس» (قبانی، ۱۹۹۰م: ۱۲۶).

«آه... یا حبیبی اللبنانی... آه... یا جرحی اللبنانی

لا غیریک یسکن ذاکرتی... لا غیریک یسکن اجفانی

قد ماتت کل نساء الارض و انت ببقیت بفنجانی...» (۱۴)

(قبانی، ۲۰۰۶م: ۴۰)

بیروت با باران‌هایش شعر نزار را خیس کرده و به او تجربه‌های شعری داده است.

شوق نوشتن را در او مشتعل ساخته و در نظر وی از نیویورک و توکیو مهم‌تر است. نزار بیروت را با هیچ شهر دیگری قیاس نمی‌کند. وی می‌گوید: «ارتباط من با لبنان اتفاقی نبوده و پیوندی که من با لبنان دارم مانند پیوند جهانگردان نیست که سریع پایان پذیرد. از همان نخستین روزهای کودکی که پدرم ما را به بیروت می‌آورد تا تعطیلات تابستانی را بر ساحل "اوزاعی" و در کنار رود "بردونی" بگذرانیم با لبنان از نظر فرهنگی و شعری درآمیخته بودم. لبنان ظرفی بود که شعر مرا در درون خود جای داد و به آن شکل و حالت بخشید. در لبنان بود که بذر نخستین اشعارم را کاشتم، لبنان به آن‌ها آب و غذا داد تا جایی که به جنگلی انبوه تبدیل شد» (الشرابی، ۲۰۰۸م: ۵۳۲).

هنگامی که نزار اشعار شاعران لبنان چون "بشاره الخوری"، "امین نخله"، "الیاس ابو شبکه" و... را می‌خواند در اشعارشان رایحه‌ای تازه می‌یافت که برایش جدید بود. این شاعران با زبان دیگری سخن می‌گفتند و با جوهری دیگر می‌نوشتند اما وی احساس می‌کرد که با آن‌ها پیوستگی دارد. احساس می‌کرد زبانی که آن‌ها بدان شعر می‌گویند زبان مشترکی است میان دمشق و بیروت (رک. حیدوش، ۲۰۰۱م: ۱۴۰). شعر زیر از آخرین سروده‌های نزار است که بیان‌گر تأثر و تأسف شدید وی بر اثر جنگ‌های داخلی و خونین لبنان می‌باشد.

«یاستَ الدنیا، یا بیروت

یاستَ الدنیا، یا بیروت

من باع اساورکِ المشغوله بالیاقوت؟

من ذبح الفرح النائم فی عینیکِ الخضراوین؟

ها نحن اتینا معتذرین و معترفین

انا اطلقنا النار علیک بروح قَبَلِیَّه

قومی من أجل الحب و من أجل الشعراء

نعترف أمام الله الواحد أنا كُتًا منك نغار  
نعترف الان بأننا لم ن نصفك و لم نفهمك  
و أهديناك مكان الورده سكينا  
قومي يا احلى لؤلؤه أهداها البحر  
مازلت احبك يا بيروت المجنونه...  
يا نهر دماء و جواهر  
مازلت احبك يا بيروت القلب الطيب  
ياست الدنيا ان الدنيا بعدك ليست تكفيننا»<sup>(۱۵)</sup> (قبانی، ۱۹۸۹: ۱۶۱).

#### ت) نزار قبانی شاعر فاضحه

نزار شاعر عشق است و اگر می‌بینیم شهرتش در عشق، بیش از شاعران دیگر است و اگر این شهرت، وی را به رسوایی کشانده و به شاعر الفاضحه ملقب کرده است، بدین دلیل است که وی شاعری است عاشق‌پیشه و تمامی آنچه را که در راه عشق، تجربه می‌کند با همه جزئیاتش بر روی کاغذ می‌نگارد.

«خطیبتی

انی نقلت الحب من كهوفه

الی الهواء الطلق...

و ان صدري صار يا حبيبتی

كنیسه مفتوحه

لكل اهل العشق...»<sup>(۱۶)</sup> (قبانی، ۱۹۸۹: ۳۲).

نزار خود را از عشق برکنار نمی‌داند و معتقد است که عاشق نشدن خود بزرگ‌ترین گناه است. او می‌گوید: من از دیرزمان به عشق عادت کرده‌ام و اگر در زندگی من وجود

نداشته باشد به چوبی خشک تبدیل می‌شوم. «دوست دارم اعتراف کنم که شعر من، مرا به صورت خطرناکی به مردم معرفی کرد و نام مرا قرمز رنگ کرد و باعث شد چهره من در نظر آنان به شکل قهرمان هزار و یک شب جلوه کند» (قبانی، ۱۳۵۶: ۱۲۱). من قبل از این که به شعر عشق بپردازم، می‌دانستم که شهرتم خواهد سوخت و طرد خواهم شد چرا که من با چهره طبیعی خود بر اوراق اشعارم ظاهر شدم و به رنگ‌ها و آراستنی‌ها متوسل نشدم (همان: ۱۲۴).

«شبقونی فی سبیل الشعر، مرّات... و مرّات  
و یبدو أنّهم ما قتلونی ...  
حاولوا أن یقلعوا الثوره من قلبی... و أوراقي  
و یبدو أنّهم فی داخل الثوره - یا سیدتی -  
قد زرعونی...»<sup>(۱۷)</sup> (قبانی، ۲۰۰۶: ۱۵۸).

### ث) عشق میراث پاک نزار

عده‌ای از منتقدان برآنند که مضامین و مفاهیم شعر نزار حسی و اباحی است و از عفت و وقار زینده شعر به دور است. آنان نزار را به فساد و بی‌مبالاتی در اشعارش متهم کرده و به وی نسبت‌های ناروا داده‌اند. حال آن‌که با بررسی مجموعه‌های شعری وی روشن می‌شود که او هرگز در اشعارش از معانی لطیف و ارزشمند غافل نبوده است. وی در قصیده‌ای تحت عنوان "ایضاح الی قراء شعری" در مقابل منتقدان در دفاع از خود چنین می‌گوید:

«و یقول عتی الاغیاء:

انی دخلت الی مقاصیر النساء... و ماخرجت  
و یطالبون بنصب مشنقی... لانی

عن شؤن حبیبتی... شعراً کتبت

أنا لم أتاجر مثل غیری بالحشیش

ولا سرقت... ولا قتلت

لکننی أحببت فی وضح النهار

فهل ترانی قد کفرت» (قبانی، ۱۹۷۳م: ۱۰۱).

و از اتهامات دیگر بر علیه وی:

«یتهموننی ایضا بالنرجسیه

و بالسادیه

و بالادیبیه

و بكل ما فی کتب الطب النفسی من أمراض

لیثبتوا أنهم مثقفون

و اننی منحرف» (همان: ۱۷۲).

اما او چون یک حامی از نفس خویش دفاع می‌کند و اتهاماتی را که وی را آزرده کرده

رد می‌نماید:

«فما أعانی عقده

ولا أنا أودیب فی غرائزی و حلمی

جميع ما قالوه عني صحيح

لکنهم لم يعرفوا اننی

أنزف فی حیک مثل المسیح» (همان: ۳۱-۳۲).

در واقع باید گفت آنانی که اشعار نزار را اباحی می‌دانند، او را به گناهی که هرگز مرتکب نشده نسبت می‌دهند حال آنکه حُبِّ در اشعار وی در اکثر موارد محرک فکر و زیبایی و سمبل و نماد حیات است. نزار این اتهامات را رد می‌کند و معتقد است که این

محکمه‌ها، محکمه‌هایی غیر قانونی است آن‌جا که می‌گوید:

«فهذا العصر يؤمنُ بالأزاهير الصناعية»

و لا تبكى علىّ إذا أدانوني

و قالوا عن كتاباتي إباحيّه

فكلُّ محاكم العشاق في وطني

محاكم غير شرعيّه» (قبانی، ۲۰۰۶م: ۷۳).

نزار به پاک بودن عشق خود اشاره می‌کند و معتقد است که عشق از پیامبران به ما

رسیده است. عشق نزد وی به پاکی و خلوص و تنزیه ممتاز است:

«سأظللّ أحترف المحبّه... مثل كلّ الأنبياء

و أظللّ أحترف الطفوله و البراءه و النقاء

و أظللّ أكتب عن شوون حبيبتني

حتّى يصير الحب في وطني بمرتبه الهواء

و أصير قاموساً لطلاب الهوى» (قبانی، ۱۹۷۳م: ۱۰۳).

و در جای دیگر او را می‌بینیم که برای عشق، معبد می‌سازد و این خود دلیل دیگری

است بر قداست عشق نزد وی:

«شيدت للحبّ الأنيق معابداً و سقطت مقتولاً... أمام معابدي»

(قبانی، ۱۹۸۰م: ۴۲)

و بالاخره در دیوان شعر نزار به ابیاتی برمی‌خوریم که چارچوب عشق را به تصویر

می‌کشد. این چارچوب نشان می‌دهد که عشق دارای ویژگی‌هایی است و از آن جمله

این‌که ساده و سهل‌الوصول نیست و عشقی که ساده نباشد، پاک و مقدس است:

«الحبّ... مواجهه کبری

إبحار ضدّ التيار

صلب... و عذاب... و دموع» (قبانی، ۱۹۹۲م: ۱۴).

و یقیناً می‌توان گفت که منشأ تمامی این انتقادهای و اتهام‌ها این است که عشق نزار با عشق دیگران متفاوت است. او دوست ندارد که در عاشقی چون دیگران رفتار نموده و مانند آن‌ها بنویسد، زیرا معتقد است هنرمند نمی‌تواند در زندگی به گونه‌ای باشد و هنگام نوشتن آثارش به گونه‌ای دیگر.

«أکره أن أحبَّ مثلَ الناسِ

أکره أن أکتبَ مثلَ الناسِ

أودُّ لو کان فمی کنیسهً

و أحرفی اجراس»<sup>(۱۸)</sup> (همان: ۱۰۷).

عشق هر اندازه بزرگ و مهم باشد اگر خفیف و متظاهرانه جلوه داده شود، بی ارزش می‌شود و قداستش از بین می‌رود. اما عشق نزار، بصیرت و وقار را از وی نمی‌گیرد. او اگر عاشق شود در حالت هوشیاری و صفای ذهن و آگاهانه عاشق می‌شود زیرا در این صورت است که می‌تواند محبوبش را از میان دیگران برگزیند. محبوب نزار شخص خاصی نیست و مصداق معینی ندارد بلکه یک الگوی تمام‌عیار برای عشق ورزیدن است که حیات زمینی را به ملکوت متصل می‌کند. عشق در اشعار نزار نردبانی است برای ایجاد ارتباط با خدا و تمام هستی:

«إني أحبُّکِ کی أبقی علی صلّةٍ

بالله، بالارض، بالتاریخ، بالزمن» (قبانی، ۱۹۸۹م: ۲۳).

## نتیجه

با این‌که مایه اصلی بسیاری از اشعار نزار قبانی، عشق است، طرز تلقی و شیوه برخورد وی با این مسأله از تنوعی هنرمندانه برخوردار است. در آغاز شاعری



رؤیایپردازی و جمال‌پرستی در اشعارش دیده می‌شد ولی به تدریج پخته‌تر اندیشید و خواست تا محبوبش به غم‌ها، شادی‌ها، نگرانی‌ها، آرزوها و دردهای او پی‌بردد و در مقام دفاع از وی به عنوان انسانی رنج‌دیده برآید. آنچه که حائز اهمیت است این است که عاشقانه‌های نزار قبل از هر چیز جلوه‌های عشق به مادر است. او خود صراحتاً بیان می‌کند که محبت هر زنی برای من تنها زمانی میسر است که آن زن بتواند شخصیتی میان مادر و معشوقه را داشته باشد و چه‌بسا بسیاری از روابط عاطفی من به دلیل نبودن این مشابهت از بین رفته است.

این اعتقاد منتقدان که عاشقانه‌های نزار فقط مختص به معشوقه است و اباحی است، صرفاً به دلیل پررنگ‌تر بودن و شفاف جلوه دادن این اشعار است و گرنه نزار در موضوعات دیگر از جمله مادر، همسر و حب الوطن نیز اشعار عاشقانه سروده است و در عاشقانه‌هایش هرگز از معانی لطیف و ارزشمند غافل نبوده است.

## پی‌نوشت‌ها

۱. بیش از هزار سال است که برای مردم از عشق سخن می‌گویم و قوانین و دستورات عشق را برایشان می‌نگارم و به هزاران طریقه و روش برای زیبارویان نغمه می‌سرایم. اینک منم که جمهوری عشق را به‌پا داشته‌ام. جمهوری که ساکنان آن را کیوتران تشکیل می‌دهند.
۲. دوست دارم... ای زنی که در زمان محدودیت همواره با منی، دوست دارم... ای زنی که حتی با وجود بودن گرد و غبار دهان بسان گلش را به من می‌دهد، دوست دارم... تا حد تناسخ، تا مرز یکی شدن و فنا شدنم در تو و از بین رفتنم!
۳. می‌ترسم به آن کسی که دوستش دارم بگویم: "دوست دارم" چرا که شراب چون از ساغر ریخته شود اندکی از آن کاسته می‌شود.
۴. آن‌گاه که بیروت در میان بازوانم می‌میرد چون ماهی‌ای که نیزه‌ای در آن فرو رفته باشد، هاتفی از دمشق نزد من آمد و گفت: "مادرت مرد" شگفت زده شدم چگونه ممکن است که تمام ماهی‌ها در یک لحظه بمیرند. آن‌جا شهری دوست‌داشتنی به‌نام بیروت بود که مرد و هم‌چنین مادری شگفت‌انگیز به‌نام فائزه که مرد.
۵. بلقیس زیباترین ملکه‌ها در تاریخ بابل بود. بلقیس بلندترین نخل‌ها در سرزمین عراق بود. ای بلقیس کدام امت عربی تو را کشت همان امتی که آواز بلبلان را می‌کشد؟
۶. آیا محبوب من بلقیس را می‌شناسید؟ او مهم‌ترین موضوع عاشقانه‌ای است که بدان پرداخته شده است. بلقیس آمیزه‌ای شگفت و جذّاب از مخمل و مرمر بود. گل بنفشه در میان چشمانش می‌خوابد... و نمی‌خوابد. بلقیس ای معطر در حافظه‌ام و ای قبری که در ابرها سیر می‌کند.
۷. می‌دانستم که بلقیس کشته خواهد شد... چرا که دو چشمانش چون دو رود زمرد صاف و زلال بودند و موهایش چون موال بغدادی بلند بود. اما اعصاب این سرزمین تحمل دیدن میلیون‌ها درخت نخل را که در چشمان بلقیس جمع شده است، ندارد....
۸. می‌خواهم که دوست داشته باشم تا مطمئن شوم که جنگل‌های نخل همواره به‌سلامتی در چشمان تو ساکنند و لانه‌های گنجشکان همواره به‌سلامتی در میان پیکر تو قرار دارند.
۹. در بندر آبی چشمانت باران‌هایی از نور شنیدنی است و خورشیدهایی ستمگر و بادبان‌هایی که کوچ به‌سوی مطلق را به‌تصویر می‌کشند.
۱۰. اما در عین محبت زنان زیبا که تعدادشان هم کم نبود هرگز به هیچ‌یک از آنان نگفت دوست دارم تا ابد! زیرا معتقد است در زبان عشق، "ابد" مفهومی ندارد و هر کسی روزی می‌آید و روزی می‌رود و تنها خداست که می‌ماند.
۱۱. کسانی که در دمشق زندگی می‌کنند و محله‌ها و کوچه‌های آن را خوب می‌شناسند، می‌دانند که چگونه بهشت بی آن‌که انتظارش را داشته باشند آغوش خود را بر روی آن‌ها می‌گشاید.
۱۲. بر روی خاک پاک و پهناورت، فرشم را گستردم پس ای دمشق چرا سرزنش را شروع کنیم! محبوبه من تویی... اینک چون سرود و آواز بر بازوانم جاری شو و علت را میرس. تو هم‌چون تمامی زنان هستی... اما من پس از تو زنی را دوست نداشتم جز این‌که او را دروغ پنداشتم. پس هر درخت بیدی را زنی تصور کردم و هر مناره‌ای را با طلا آراشتم.
۱۳. تمامی نوزادان جهان چون به دنیا می‌آیند بند نافشان را قطع می‌کنند به‌جز من. چرا که من از ۲۱ آذار ۱۹۲۳ م. بند نافم به رحم دمشق گره خورده است و این خود معجزه‌ای است که کودکی هفتاد سال در جستجوی پستان مادرش باشد.
۱۴. آه... ای عشق لبنانی من... آه... ای زخم لبنانی من. جز تو کسی در حافظه من نمی‌ماند... جز تو کسی در چشمانم ساکن نمی‌شود. تمامی زنان دنیا مردند و تنها تو برایم باقی ماندی.
۱۵. در این شعر شاعر از بیروت به عنوان بانوی خردمند جهان یاد می‌کند و خطاب به او می‌گوید: چه کسی الگوهای یاقوت

را فروخت؟ چه کسی خواب خوش را در چشمان سبزه حرام کرد؟ شاعر در این شعر از سوی اهل شهر از بیروت معذرت خواهی می‌کند از این‌که او را به آتش کشیدند و از او می‌خواهد که به پا خیزد تا جهان باقی بماند و به او می‌گوید ما تو را نفهمیدیم، حق تو را ادا نکردیم و به جای گل به تو کارد و خنجر هدیه دادیم. این‌ها همه از روی غفلت و نادانی بود، ما هم چنان تو را دوست داریم ای بیروت دیوانه، ای رود خون و جواهر! ای بیروت پاک‌دل! ای بانوی خردمند جهان، بعد از تو دنیا ما را کفایت نخواهد کرد.

۱۶. اشتباه من این است که عشق را از اتاق‌های در بسته و غارهای پنهانی بیرون آورده و آن را به هوای آزاد منتقل کردم و در میان مردم بردم تا با آن انس گرفته و جزئی از زندگی‌شان بدانند و همانا سینه‌ام چون معبدی شد که درش همیشه بر روی عاشقان و اهل عشق باز است و ورود به این معبد و زیارتگاه برای همه آزاد است.

۱۷. بارها و بارها مرا در راه عشق به دار آویختند و به سبب سرودن اشعار عاشقانه، مرا از خود راندند و از جامعه طرد شدم. آن‌ها قصدشان این بود که مرا از این کار باز داشته و بذر عشق را از میان قلبم و از درون کاغذهایم بربکنند حال آن‌که نمی‌دانستند با این کار، بذر عشق را در درونم و در اشعارم محکم‌تر کاشتند و بهتر رویانندند.

۱۸. دوست ندارم که بسان دیگران عشق‌ورزی کنم دوست ندارم که همانند دیگران بنگارم دوست دارم دهانم، معبدی باشد و واژه‌هایم چون آوای زنگ‌ها.

## منابع

(الف) کتاب‌ها:

۱. حیدوش، احمد. (۲۰۰۱م). *شعریه المرأة و انوئه القصیده - قرأه فی شعر نزار قبانی*. دمشق: اتحاد الکتب العرب.
۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *شعر معاصر عرب*. تهران: سخن.
۳. الفاخوری، حنا. (۱۹۹۵م). *الجامع فی تاریخ الادب العربی*. بیروت. لبنان: دارالجليل.
۴. قبانی، نزار. (۱۹۶۰م). *تنویعات نزاریه علی زمن العشق*. بیروت.
۵. \_\_\_\_\_ (۱۹۷۸م). *الی بیروت الانثی مع حبی*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۶. \_\_\_\_\_ (۱۹۸۶م). *کل عام و انت حبیبتی*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۷. \_\_\_\_\_ (۱۹۹۰م). *لعبت باتقان و ها هی مفاتیحی*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۸. \_\_\_\_\_ (۱۹۷۳م). *دیوان "لا"*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۹. \_\_\_\_\_ (۱۳۵۶). *داستان من و شعر*. ترجمه غلام‌حسین یوسفی و یوسف حسین بکار. تهران: توس.
۱۰. \_\_\_\_\_ (۲۰۰۶م). *الاعمال الکامله*. قاهره.
۱۱. \_\_\_\_\_ (۲۰۰۷م). *الاعمال الکامله*. قاهره.
۱۲. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). *عشق و باران (گزیده شعرهای عاشقانه)*. ترجمه رضا عامری. تهران: نگار و نیما (نگیما).
۱۳. \_\_\_\_\_ (۱۳۸۴). *جمهوری عشق*. ترجمه محمد عساکره‌پور با همکاری کاظم عابدینی مطلق. تهران: آفرینه.
۱۴. \_\_\_\_\_ (۱۹۹۳م). *قصائد متوحشه*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۱۵. \_\_\_\_\_ (۱۹۸۰م). *یومیات امرأة لا مبالیه*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۱۶. \_\_\_\_\_ (۱۹۸۹م). *اشعار مجنونه*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۱۷. \_\_\_\_\_ (۱۹۹۳م). *الاعمال النثریه الکامله*. ج ۷. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۱۸. \_\_\_\_\_ (۱۹۸۰م). *الرسم بالکلمات*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۱۹. \_\_\_\_\_ (۱۹۹۲م). *احلی قصائدی*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.
۲۰. \_\_\_\_\_ (۱۹۸۲م). *صتی مع الشعر*. بیروت. لبنان: نزار قبانی.

۲۱۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال اول، شماره ۴، تابستان ۱۳۹۰

۲۱. \_\_\_\_\_ (۱۹۹۲م). دیوان انا رجل واحد و انت قبيله من النساء. بیروت. لبنان: نزار قبانی.  
۲۲. \_\_\_\_\_ (۱۹۹۲م). لا غالب الا الحب. بیروت. لبنان: نزار قبانی.  
۲۳. قبانی، صباح (۱۹۹۵م). دمشق نزار قبانی. دمشق: الاهالی للطباعة و النشر و التوزيع.  
۲۴. الهواری، صلاح‌الدین (۲۰۰۸م). المرأة فی شعر نزار قبانی. بیروت. لبنان: دارالبحار.

(ب) مقالات:

۲۵. الشرايبي، كمال فوزي. "نزار قبانی عاشق السفر". المعرفة ۲۰۰۸. دورة ۴۶.  
۲۶. حوار مع نزار قبانی. (۱۹۸۱م). جريدة البعث السوریة. عدد ۴. سبتمبر.

- ریخت‌شناسی گنبد سرخ در "هفت‌پیکر" نظامی گنجوی  
دکتر اسماعیل آذر، سیده معصومه پورسید
- نقد کتاب "حسنی نگو به دسته گل" اثر منوچهر احترامی  
دکتر حسین خسروی، سمیرا رئیسی
- نقدی بر ساختار صفت نسبی در زبان فارسی  
دکتر محمدجواد شریعت
- بررسی عناصر داستانی "زال و رودابه"  
دکتر اسماعیل صادقی
- سبک‌شناسی اشعار کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی  
دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده
- تحلیل ساختاری مثنوی "جام جم" اوحدی مراغه‌ای  
دکتر برات محمدی، سودابه ساعی
- لفظ و معنا در شعر فارسی  
دکتر مریم محمودی
- جلوه‌های عشق در اشعار نزار قبانی  
دکتر سید فضل‌الله میرقادری، مهناز دهقان

● **Morphological Analysis of Gonbade Sorkh in Nezami's Haft Peykar**

Esmail Azar Ph.D

Masome Poorsayyed M.A

● **A Review of "Hasani Nagu Ye Daste Gol" Written by Manoochehr Ehterami**

Hossein Khosravi Ph.D

Samira Raeisi M.A

● **An Investigation of Attributive Adjective Structure in Persian**

Mohammad Javad Shariat Ph.D

● **Investigating the Elements of "Zaal and Roodabeh" Story**

Esmail Sadeghi Ph.D

● **A Stylistics Analysis of Kamal-din Esmael Isfahani's Poems**

Abdorreza Modarreszadeh Ph.D

● **Structural Analysis of Uhadi's Jam-e-jam**

Barat Mohammadi Ph.D

Soodabe Saei M.A

● **Word and Meaning in Persian Poems**

Maryam Mahmoodi Ph.D

● **Manifestation of Love in Nezar Ghabani's Poems**

Sayyed Fazlollah Mirghaderi Ph.D

Mahnaz Dehghan M.A



**Islamic Azad University**  
**Shahrekord Branch**  
**Deputy of Research & Technology**

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

**Vol.1, No.4**

**JULY 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 Atashowda .....	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 .....	Associate 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:** Hajar Hasanzadeh Soureshjani

**Lithography:** Soroush Shahrekord 3345409

---

**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

**Mobile Phone:** 09136057310

**Website:** [www.iaushk.ac.ir](http://www.iaushk.ac.ir)

**E.mail:** [naghdosabk@gmail.com](mailto:naghdosabk@gmail.com)



## Index

<b>Morphological Analysis of Gonbade Sorkh in Nezami's Haft Peykar.....</b>	<b>5</b>
Dr. Esmail Azar, Masoome Poorsayyed	
<b>A Review of "Hasani Nagu Ye Daste Gol" Written by Manoochehr Ehterami ..</b>	<b>6</b>
Dr. Hossein Khosravi, Samira Raeisi	
<b>An Investigation of Attributive Adjective Structure in Persian.....</b>	<b>7</b>
Dr. Mohammad Javad Shariat	
<b>Investigating the Elements of "Zaal and Roodabeh" Story.....</b>	<b>8</b>
Dr. Esmail Sadeghi	
<b>A Stylistics Analysis of Kamal-din Esmael Isfahani's Poems.....</b>	<b>9</b>
Dr. Abdorreza Modarreszadeh	
<b>Structural Analysis of Uhadi's Jam-e-jam .....</b>	<b>10</b>
Dr. Barat Mohammadi, Soodabe Saei	
<b>Word and Meaning in Persian Poems.....</b>	<b>11</b>
Dr. Maryam Mahmoodi	
<b>Manifestation of Love in Nezar Ghabani's Poems .....</b>	<b>12</b>
Dr. Sayyed Fazlollah Mirghaderi, Mahnaz Dehghan	



## **Morphological Analysis of Gonbade Sorkh in Nezami's Haft Peykar**

**Dr. Esmail Azar<sup>1</sup>, Masoome Poorsayyed<sup>2</sup>**

Nezami's Haft Peykar is one of the most exciting and adventurous stories. It is about Bahram Goor's life from birth to his coronation and eventually to his demise. In this article elements such as hero's initial state, wickedness, deception, etc. in the fourth story of Haft Peykar are analyzed based on Vladimir Propp's framework. Then, these elements are analyzed from the viewpoint of plot, point of view, time and setting. The researchers aim to show the structure of the story by breaking it into smaller parts, analyzing the heroes, actions and reactions, characters and dynamicity of the story. The researchers also try to show that Gonbade Sorkh is one of the most dynamic stories in this book, with 15% of all the actions. It has the features of an informal story too.

**Key words:** Gonbade Sorkh, morphology, form, structure, Propp.

---

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Science and Research Branch.

2. M.A in persian Language and Literature.

## **A Review of "Hasani Nagu Ye Daste Gol"**

**Written by Manoochehr Ehterami**

**Dr. Hossein Khosravi<sup>1</sup>, Samira Raeisi<sup>2</sup>**

Manoochehr Ehterami is the most famous poet in children literature and one of contemporary satirists. He was born in 1320 A.H. and died in 1387 A.H. in Tehran. He has written four stories, and has composed forty three poem selections, and overall forty seven literary works. With regard to his various works he is considered a prominent figure in children's literature. This article investigates his most famous work in children's literature named "Hasani Nagu Ye Daste Gol". The writer has combined the original story which stems from old proverbs and sayings with modern issues and composed blank verses for children. The content is suitable for small children. Most poems are instructive and are taught in an indirect way to be more effective.

**Key words:** children's literature, age brackets, Hasani Nagu Ye Daste Gol, Manoochehr Ehterami.

---

1. Associate professor, Islamic Azad University, Shahrekord Branch.

2. M.A in persian Language and Literature.

## **An Investigation of Attributive Adjective Structure in Persian**

**Dr. Mohammad Javad Shariat<sup>1</sup>**

One of the problems in Persian prose and poetry is attributive adjectives and their respective suffixes. Most scholars in the field think they know these, unaware of the fact that suffixes which form attributive adjectives are ample and their formation patterns with regard to their adjectives, adverbs and nouns is diverse and quite confusing. In this article initial steps are taken to understand this aspect of Persian grammar. Some of these suffixes and their effects are briefly introduced and explained. In the future articles, the researcher is going to further discussions in this respect.

**Key words:** attributive adjectives, attributive adjective suffix, attributive adjective in place of present participle and past participle.

---

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Najafabad Branch.

## **Investigating the Elements of "Zaal and Roodabeh" Story**

**Dr. Esmacil Sadeghi<sup>1</sup>**

The story of Zaal and Roodabeh is a beautiful introduction to the birth of Rostam. In comparison with traditional stories, it has some structural features which make it attractive. In this research, elements such as dialogue, plot, action and theme are investigated and their role in the story of Zaal and Roodabeh is analyzed.

**Key words:** Zaal, Roodabeh, elements of story, plot, theme.

---

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Shahrekord University.

**A Stylistics Analysis of Kamal-din  
Esmael Isfahani's Poems  
Dr. Abdorreza Modarreszadeh<sup>1</sup>**

Understanding hidden aspects of art works especially poetic divans is possible through investigation of their form and structure. Stylistic analysis of Kamal-din Esmael Isfahani's poems reveals not only his artistic and linguistic ability but also helps to unearth parts of historical and cultural facts of Iran. In this research stylistic features of this poet are studied and his linguistic and artistic styles are also discussed. The effect of previous eras and the influence he had on following eras are also touched on. We conclude that his poetic style is different in all meters as it is the case in Khorasani Qasida and Iraqi Ghazel.

**Key words:** stylistics, personal style, style of era, figures of speech.

---

1. Associate Professor in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Kashan Branch.

## **Structural Analysis of Uhadi's Jam-e-jam**

**Dr. Barat Mohammadi<sup>1</sup>, Soodabe Saei<sup>2</sup>**

Uhadis' Jame jam is an incomparable masterpiece of Persian literature in expression of moral, social, mystic and wise subjects. The poet has employed anecdotes in expression of contents and subjects. Uhadi in this work imitates Hadighe of Sanayi. This book has a unified and regular form and structure. In the structural criticism of this Masnavi various linguistic elements such as phonetic, syntactic, semantic, and lexicon are analyzed. Narrative elements such as plot, character, narrator, setting and tone are also investigated.

**Key words:** Jame jam, Uhadi, poetry structure, text structure, narrative structure.

---

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Urmiya Branch.

2. M.A in Persian Language and Literature.



## **Word and Meaning in Persian Poems**

**Dr. Maryam Mahmoodi<sup>1</sup>**

The relationship between word and meaning is one of the most important and considerable topics that occupied the mind of Iranian and non-Iranian poets and critics for many centuries. Among them some have advocated meaning and some have advocated word. And of course some have attended to both of them. This paper has strived to clarify the relationship between word and meaning in Persian poems with more emphasis on the opinion of Persian critics and poets. Views of western thinkers are also touched on in this regard. The conclusion of this probe is that although there are conflicts about the importance of word and meaning between Persian poets and critics, but these two constructing elements of poem are not separable. Presentation of meaning without word is not possible and word without meaning is of no value.

**Key word:** poem, word, meaning, poet, critic.

---

1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Dehaghan Branch.

## **Manifestation of Love in Nezar Ghabani's Poems**

**Dr. Sayyed Fazlollah Mirghaderi<sup>1</sup>, Mahnaz Dehghan<sup>2</sup>**

Nezar Ghabani is a Syrian poet of love who was born in Damascus in 1923. Nezar is known as the poet of love. There are many different opinions and contrasting views about Nezar and his love poems. Some say that these love poems are only limited to a lover and is banal. This article is an attempt to investigate love in Nezar's poems and quotes. The researchers concluded that these love poems not only are related to a lover but also a huge part of them are related to his mother, wife, Damascus and Beirut.

**Key Words:** Nezar Ghabani, Poem, Love Sights.

---

1. Associate Professor in Arab Language and Literature, Shiraz University.

2. M.A in Arab Language and Literature.