

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مشاوران علمی این شماره:
دکتر محمدعلی آتش سودا
دکتر ابراهیم ابراهیم تبار بورا
دکتر تقی امینی مفرد
دکتر علی اصغر باباصفری
دکتر محمد حکیم آذر
دکتر اصغر رضا پوریان
دکتر امیر سیزوار
دکتر حمیدرضا قانونی
دکتر پرستو کریمی
دکتر حسین کیانی
دکتر علی محمدی آسیابادی
دکتر علی محمدی
دکتر مریم محمودی
دکتر مظاهر نیک خواه

■ " فصل نامه پژوهش های نقد ادبی و سبک شناسی " در پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی کشور
به نشانی SID.IR نمایه شده است و در سایت MAGIRAN.COM قابل دسترسی است.



فصل نامه

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

علمی - پژوهشی

سال دوم - شماره اول (پبی‌درپی ۵)

پاییز ۱۳۹۰



فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی

صاحب‌امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

مدیرمسئول: دکتر محمد حکیم‌آذر

سرمدیر: دکتر جهانگیر فکری‌ارشاد

مدیر داخلی: دکتر اصغر رضاپوریان

هیأت تحریریه:

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

انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد

طراح 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 درجه علمی - پژوهشی دریافت کرد.

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

website: www.iaushk.ac.ir

E.mail: naghdosabk@gmail.com

تلفن: ۰۳۸۱-۳۳۶۱۰۳۹

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 دربردارنده آخرین یافته‌ها و منطبق بر اصول علمی نگارش فارسی باشد. در مقالات ارسال، 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 یکصدوپنجاه 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 به‌روزآوری 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 نویسنده ناشناس یا بروشورها، مصاحبه‌ها، اخبار رادیویی و تلویزیونی و...) پژوهشگران ارجمند به کتاب "آیین نگارش مقاله علمی - پژوهشی" اثر دکتر محمود فتوحی مراجعه کنند.
۷. ارجاعات مقاله به شیوه "درون‌متنی" باشد. گیومه نقل قول قبل از پرانتز بسته شده و آنگاه درون پرانتز اطلاعات مربوط به منبع مورد نظر بدین شکل درج شود:
(نام آشهر نویسنده، سال نشر منبع: شماره صفحه)، مثلاً؛ (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۳).
۸. اصطلاحات لاتین بلافاصله درون پرانتز حروفچینی شود.
۹. عبارات و جملات عربی (آیات قرآن کریم، احادیث اولیای دینی، اشعار عربی و...) اعراب‌گذاری و مشکول شده باشند.
۱۰. حجم مقاله ترجیحاً از بیست صفحه بیست و چهارسطری (با طول سطر ۱۲ سانتی‌متر) تجاوز نکند.

* پژوهشگران محترم مقالات خود را به یکی از دو صورت زیر به نشانی مجله ارسال کنند:

الف) ارسال از طریق پست الکترونیک به نشانی naghdosabk@gmail.com

ب) ارسال پستی سه نسخه از مقاله به همراه لوح فشرده آن در قالب نرم‌افزار Word به نشانی زیر:

شهرکرد، رحمتیه، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، طبقه هم‌کف،

دفتر فصل‌نامه «پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی»

تلفن ۰۳۶۱۰۳۹ (۰۳۸۱) همراه: ۰۹۱۳۶۰۵۷۳۱۰

فهرست

- ۱۱ مضامین مشترک در دیوان حافظ و خزینة الامثال
دکتر سیّد محمد امیری
- ۲۹ نگاهی به ققنوس در ادبیات ایران با تحلیل داستان ققنوس از سیلویا تانزد وارنر
دکتر هادی خدیور، هادی حاتمی
- ۴۷ نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی
دکتر ابراهیم رنجبر، حسین ثنائی مقدم
- ۶۹ دو روایت از یک حکایت در شعر عطار و مولانا
دکتر علی ساجدی
- ۸۵ زن به مثابه نماد در داستان‌های اسطوره‌گرای معاصر ایران
دکتر رضا ستاری، دکتر حسین حسن پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی
- ۱۰۹ نقدی بر اشعار تعلیمی احمد گلچین معانی
دکتر محمود صادق‌زاده
- ۱۲۹ تحلیل سبکی "طوطی‌نامه" ضیاء نخشبی
دکتر حمیدرضا فرضی
- ۱۵۷ سرقات شعری در نقد ادبی
رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی
- ۱۸۱ تحلیل سبک‌شناختی شرف‌نامه نظامی گنجوی
سیّد جلال موسوی

مضامین مشترک در دیوان حافظ و خزینة الامثال

دکتر سیدمحمد امیری^۱

چکیده

شعر حافظ دانش‌نامه‌ای از میراث هشت قرن ادب فارسی و عربی است. بخشی از این میراث، مضامین مشترکی است که یا به دلیل آشنایی حافظ با ادب عربی یا به دلیل توارد که در شعر امری طبیعی است در دیوان این شاعر به چشم می‌خورد. پژوهش حاضر به مقایسه مضامین مشترک دیوان حافظ و خزینة الامثال حسین‌شاه متخلص به "حقیقت" که در قرن سیزدهم هجری قمری تألیف شده پرداخته است. خزینة الامثال چنان‌که از اسمش پیداست گنجینه‌ای است از امثال سایر عربی که خود ترجمه منتخب مجمع الامثال میدانی است. در این جستار پس از تجزیه و تحلیل بیش از دوهزار مثل عربی مندرج در این کتاب تعدادی از نزدیک‌ترین مثل‌ها که به اتفاق می‌تواند راه‌گشای برخی مشکلات دیوان هم باشد انتخاب و به لحاظ مضمونی با اشعار حافظ مقایسه شد. نتایجی که از بررسی، مقایسه و تحلیل این دو اثر به دست آمده نشان می‌دهد که برخی از ابیات حافظ به نحو شگفت‌آوری با مثل‌های عربی همه مضمون و منطبق است. کلیدواژه‌ها: مضامین مشترک، مثل، امثال عرب، شعر فارسی، خزینة الامثال، شعر حافظ.

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

تاریخ وصول: ۹۰/۱/۱۷

تاریخ پذیرش: ۹۰/۷/۱

مقدمه

خزینة الامثال تألیف سیّد حسین شاه متخلص به حقیقت است. حسین شاه از نوادگان سیّد عبدالله مظلوم است که اصل آن‌ها بدخشانی بود اما به لاهور مهاجرت کردند و در آن‌جا ساکن شدند. حسین شاه در سال ۱۱۸۶ ه.ق متولد شد و در شهر چیناتین هندوستان به سال ۱۲۴۹ ه.ق درگذشت.

خزینة الامثال در سال ۱۲۱۵ ه.ق تألیف شده است. در این کتاب ضرب‌المثل‌های عربی و فارسی و هندی گردآوری شده است و احمد مجاهد آن را در ظاهری پاکیزه و منقح به چاپ رسانده است (رک. حسین شاه ۱۳۷۹: ۹). این کتاب در بر دارنده دوهزار و هفتصد مثل عربی است که امثال آن را شخصی به نام ابوالبرکات رکن‌الدین محمد مشهور به "مولوی تراب علی" از فضلالی زمان مؤلف به فارسی برگردانده است. مترجم بر اساس دو کتاب معروف و معتبر "منتهی الارب" و "صراح اللغة" ترجمه خود را سامان داده است. کتاب خزینة الامثال با دوهزار و هفتصد مثل ترجمه منتخب مجمع الامثال میدانی است. در مجمع الامثال میدانی مجموعاً چهار هزار و هفتصد و شصت و شش مثل آمده است و البته با احتساب امثال مولدین حدود پنج هزار و اندی مثل می شود (رک. حسین شاه، ۱۳۷۹: هشت).

الف) بحث و بررسی

الف - ۱) شعر حافظ و مضامین مشترک

شعر حافظ آیینة هشت قرن ادب فارسی و عربی است. بخشی از مضامین شعری حافظ به گواه پژوهش‌ها و مقالاتی که تا کنون نوشته شده است برگرفته و ملهم از ادب عربی است. هم‌چنان که او بر زبان و ادب عرب احاطة کاملی داشت و به تصریح در بیتی

زیبا این تسلط و احاطه را باز می‌نمایاند:

«اگرچه عرض هنرپیش یاربی ادبی است زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی است»
(حافظ ۱۳۸۲: ۱۷۷)

یافتن مضامین مشترک سخن حافظ با ادب عرب می‌تواند به کشف و بازگشایی بخشی از پیچیدگی‌های شعر حافظ کمک کند و در عین حال آینه‌ای باشد برای دیدن وجوه مشترک مضامین در دو فرهنگ عربی و فارسی که این نیز خود مقدمه‌ای می‌تواند باشد بر جست و جوی ریشه‌های مضامین که نیازمند زمان و مکان دیگری است. حافظ در شعر خویش از مثل‌های فارسی و دیگر زبان‌زدها استفاده‌های فراوان برده است. گاه نیز خود او مثل‌سازی کرده است و مصراع‌ی یا بیت‌ی از او زبان‌زد مردم شده است. از آن‌جا که تا کنون پژوهشی مستقل درباره بهره‌های مستقیم یا غیرمستقیم حافظ از مثل‌های عربی صورت نگرفته است، باید گفت که این جستار نیز در حکم مقدمه‌ای بر این موضوع است. موضوع این مقاله چنان‌که پیش‌تر گفته شد مقایسه و تحلیل تأثیرپذیری حافظ از امثال عرب و یافتن این تأثیرپذیری در این امثله است. علت انتخاب خزینة الامثال گلچین بودن این اثر است که نویسنده آن با عدم درج امثال نادر عربی که معمولاً مورد توجه شاعری هم‌چون حافظ نیز نبوده است، مجموعه‌ای مجمل اما کامل و گویا از ضرب‌المثل‌های ادوار پیش از حافظ فراهم آورده است.

هدف اصلی این پژوهش این است که ضمن بازنمایی تأثیرپذیری حافظ، برخی دشواری‌های موجود در درک بهتر شعر حافظ را نیز از پیش پای خوانندگان متخصص‌تر شعر بردارد و به مفتاحی جهت مشکل‌گشایی برخی ابیات بدل شود، با این پیش‌فرض که برخی از ابیات حافظ ملهم از امثال عربی است. سؤالی که مطرح می‌شود این است که آیا اصلاً حافظ از مضامین مثل‌های عربی الهام پذیرفته است یا خیر؟

تا کنون پژوهش‌گران بسیاری از علامه محمد قزوینی به این سو در این زمینه

۱۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

قلم‌فرسایی نموده‌اند؛ کسانی هم چون احمد مهدوی دامغانی، بهاء‌الدین خرمشاهی، احمد مجاهد، عباس زریاب خویی، محمدامین ریاحی، هاشم جاوید و بسیاری دیگر هر یک به فراخور حال و مقام، بخشی از این تأثیرپذیری‌ها را گوشزد کرده‌اند. این پژوهش نیز هم خود را کاملاً مصروف این موضوع نموده است و بررسی بیش از دوهزار مثل سایر مندرج در خزینه الامثال را وجهه همت خود قرار داده است.

الف - ۲) مقایسه امثال عربی خزینه الامثال و شعر حافظ

در این بخش از مقاله با پرهیز از زیاده‌گویی و اطنا ب نمونه‌های یافته‌شده در شعر حافظ که در خزینه الامثال (گزیده مجمع الامثال میدانی) و به تبع آن در ادب عرب سابقه زیاد داشته، اجمالاً مطرح می‌شود و خوانندگان اهل فن را از آن جا که آگاه به مسائل تخصصی ادب فارسی و عربی فرض کرده‌ایم، گرفتار تحلیل‌های تکراری و ذکر بدیهیات نکرده‌ایم.

«رَافِهِيتهُ العَيْشِ فِي الأَمْنِ. فراخی عیش در امنیت است» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۹۵).

«مرا در منزل جانان چه امن عیش چون هر دم جرس فریاد می‌دارد که بر بند بلمحمل‌ها» (حافظ، ۱۳۸۲: ۱)

«رَضِينَا قِسْمَةَ الجُبَّارِ فِينَا. از تقسیم کردن جبّار در حق ما خشنود شدیم» (حسین‌شاه،

۱۳۷۹: ۹۵).

«رضا به داده بده وز جبین گره بگشای که بر من و تو در اختیار نگشاده است» (حافظ، ۱۳۸۲: ۴۵۱)

و:

«چو قسمت ازلی بی حضور ما کردند گران‌دکی نه به وفق رضاست خرده‌مگیر» (همان: ۶۱۶)

مضامین مشترک در دیوان حافظ و خزینة الامثال • دکتر سیدمحمد امیری • صص ۲۷-۱۱ □ ۱۵

«رؤیة الحبيب جلاء العین. دیدن محبوب سر مه (روشنی) چشم است» (حسین شاه،

۱۳۷۹: ۹۶).

حافظ:

«روشن از پرتو رویت نظری نیست که نیست منت خاک درت بر بصری نیست که نیست»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۲۰۲)

و:

«به بوی مژده وصل تو تا سحر شب دوش به راه باد نهادم چراغ روشن چشم»
(همان: ۷۷۷)

«رأی العلیل علیل. رأی بیمار بیمار است» (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۹۱).

حافظ:

«کمال سرّ محبت ببین نه نقص گناه که هر که بی هنر افتد نظر به عیب کند»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۴۶۶)

«رُبَّ رَمِيَّةٍ مِنْ غَيْرِ رَامٍ. بسا انداختنی است از غیر اندازنده، گاه باشد که کودک نادان /

به غلط بر هدف زند تیری»
(حسین شاه، ۱۳۷۱: ۹۲).

حافظ:

«قد خميدة ما سهلت نماید اما بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۳۹۲)

«الرِّزْقُ مَقْسُومٌ. روزی تقسیم کرده شده است» (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۹۵).

«ما آبروی فقر و قناعت نمی بریم با پادشه بگوی که روزی مقدر است»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۰۶)

«دعوة المظلوم مُجَابَةٌ. دعای مظلوم مقبول است» (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۸۶).

«کی یافتی رقیب تو چندین مجال ظلم مظلومی ار شبی به در داور آمدی»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۳۱۲)

۱۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

«الدُّنْيَا زُورٌ لَا يَحْصُلُ إِلَّا بِالزُّورِ. دُنْيَا دَرُوعٌ اسْتِ حَاصِلٌ نَمِي شُود مَگَر بَه دَرُوعِ»

(حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۸۶).

«جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۶۹۵)

«حَلَاوَةُ الدُّنْيَا لِلْجُهْلَاءِ وَ مَرَارَتُهَا لِلْعُقَلَاءِ. شِیرِیْنِی دُنْیَا بَرای نَادَانَان اسْتِ وَ تَلْخِی دُنْیَا

بَرای عَاقِلَان» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۷۷).

حافظ:

«بِه عَجَبِ عِلْمِ تَنْوَانِ شُد ز اسبابِ طَرَبِ مَحْرُومِ بیا سَاقِی کِه جَاهِل رَا هَنی تَر می رَسَد رُوزی»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۰۰۶)

«أَجْهَلُ النَّاسِ مَنْ قَلَّ صَوَابُهُ وَ كَثُرَ إِعْجَابُهُ. نَادَان تَر مَرْدَمَان کَسِی اسْتِ کِه رَاسْتِی اَو کِم

بَاشَد وَ خُودِیْنِی اَو بَسِیَار» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۱).

حافظ:

«نیکی نامی خواهی ای دل، با بدان صحبت مدار خودپسندی جان من برهان نادانی بود»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۵۳۶)

و:

«مَگُو دِیگَر کِه حَافِظ نِکْتَه دَان اسْتِ کِه مَآ دِیدِیم وَ مَحْکَم جَاهِلِی بُود»
(همان، ۵۳۵)

«أَحْسَنُ الْأَشْيَاءِ كَلَامٌ صَحِيحٌ مِنْ لِسَانٍ فَصِيحٍ فِي وَجْهِ صَبِيحٍ. نِیكُوتَرِین چِیزها سَخْن

صَحِیح از زبَان فَصِیحِ دَر رُوی خُوب اسْتِ» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۲).

حافظ:

«لَفْظِی فَصِیحِ شِیرِین، قَدِی بَلَنْد چَابِکِ رُویِ لَطِیفِ زِیَا، چِشْمِی خُوش کَشِیدَه»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۹۵۲)

«آفَةُ الْمَرءِ خُلْفُ الْمَوْعُودِ. آفْت مَرْدِ خُلاَفِ کَرْدَنْ وَعَدَه اسْتِ» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۷) و

مضامین مشترک در دیوان حافظ و خزینة الامثال • دکتر سیدمحمد امیری • صص ۲۷-۱۱ □ ۱۷

«آفَةُ الْمُرُوَّةِ خُلْفُ الْمَوْعُودِ. آفت جوان مردی خلاف کردن وعده است» (رک. میدانی، ۱۳۴۰:

۴۰۳ و صاحب این سخن غوف کلبی است).

حافظ:

«خواهی که سخت و سست جهان بر تو بگذرد بگذر ز عهد سست و سخن‌های سخت خویش»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۶۸۱)

«الآنَ قَدْ نَدِمْتُ، و مَا يَنْفَعُ النَّدْمُ. اکنون که پشیمان شدم، و حال این که پشیمانی نفع

نمی‌دهد» (حسین شاه ۱۳۷۹: ۷).

حافظ:

«در نیل غم فتاد و سپهرش به طنز گفت
الآنَ قَدْ نَدِمْتُ، و مَا يَنْفَعُ النَّدْمُ»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۷۲۰)

«أَعْرَضْتُ مِنْ سَرَابٍ. فریبنده‌تر از نمایش آب» (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۳۴).

حافظ:

«دور است سر آب از این بادیه هشدار تا غول بیابان نفرید به سرابت»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۴۱)

«إِذَا حُمِلَ عَلَى الثَّوْرِ عِقْدُ الثُّرَيَّا، جُدِيرٌ بِنِطَاقِ الْجَوْزَاءِ السَّرَطَانُ. چون گره ثریا بر ثور

برداشته شود، سرطان به کمر بند جوزا لایق است» (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۱۹).

حافظ:

«خورده‌ام تیر فلک باده بده تا سرمست عقده در بند کمر ترکش جوزا فکنم»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۷۹۶)

شبیهِ این مضمون از خطیب قزوینی:

«لَوْ لَمْ تَكُنْ نِيَّةُ الْجَوْزَاءِ خِدْمَتَهُ لَمَا رَأَيْتَ عَلَيْهَا عِقْدَ مُنْتَطِقِي»

اگر مقصود ستاره جوزا خدمت کردن آن مرد نبود، هر آینه او را کمر بسته نمی‌دید.

(رک. حافظ، ۱۳۷۹: ۵۱۸)

۱۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

«فَمَا اعْتَلَّ نَسِيمُ الصَّبَا إِلَّا لِحَبِّ زَهْرِ الرَّبِّيِّ پس باد صبا بیمار نشد، مگر به سبب محبت شکوفه ربی. ربی بر وزن هدی نام موضعی. منتهی الارب» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۳۷).
حافظ:

«چون صبا با تن بیمار و دل بی‌طاقت به هواداری آن سرو خرامان بروم»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۸۱۸)

«سِنَّةُ الْفِرَاقِ سِنَّةٌ وَ سِنَّةُ الْوِصَالِ سِنَّةٌ. خواب جدایی یک سال است و سال وصال یک خواب است» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۰۲).
حافظ:

«آن دم که با تو باشم یکسال هست روزی و آن دم که بی تو باشم یک لحظه هست سالی»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۰۲۶)

و:

«ماه‌م این هفته برون رفت و به چشمم سالی است حال هجران، تو چه دانی که چه مشکل حالی است»
(همان: ۱۸۹)

و شاعری دیگر گفته است:

«يَطُولُ الْيَوْمُ لَالْقَاكَ فِيهِ وَ حَوْلُ نَلْتَقَى فِيهِ قَصِيرٌ
روزی که تو را ملاقات نکنم طولانی می‌شود و سالی که در آن دیدار می‌کنیم کوتاه است» (حافظ، ۱۳۷۹: ۶۵۶).

«دُنْيَاكَ كُلُّهَا وَقْتُكَ الَّذِي أَنْتَ فِيهِ. دنیای تو همه آن وقت توست که تو در آن وقت هستی» (حسین‌شاه ۱۳۷۹: ۸۷).

حافظ:

«وقت را غنیمت دان آن قدر که بتوانی حاصل از حیات ای جان این دم است تا دانی»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۰۴۳)

علی بن ابیطالب:

«مافات مَضَى وَ مَا سَيَأْتِيكَ فَأَيْنَ قُمْ فَاعْتَنِمِ الْفُرْصَةَ بَيْنَ الْعَدَمَيْنِ»
آنچه از دست رفته است گذشته است و آنچه به زودی می آید در کجاست / پس برخیز
و در میان دو عدم فرصت را غنیمت شمار.

حافظ:

«فرصت شمار صحبت کز این دو راه منزل چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن»
(همان: ۸۸۹)

أَحْرُ مِنْ دَمْعِ الْمَقْلَاتِ. گرم تر از اشک پیه های درون چشم است. فرائدالادب: مقالات؛
زنی که بچه هایش می میرند و بچه ای برایش باقی نمی ماند از این جهت اشکش همیشه
جاری است و گفته اند: اشک اندوه گرم و اشک شادی سرد است (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۱۱).

حافظ:

«سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع دوش بر من ز سر مهر چو پروانه بسوخت»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۴۶)

«حروف القرآن سُيُوفٌ لِقَتْلِ الشَّيْطَانِ. حرف های قرآن شمشیرهایی است برای کشتن
شیطان» (حسین شاه ۱۳۷۹: ۷۵).

«در قرآن مجید گفته شده است که هرگاه آهنگ قرآن کردید از شیطان رجیم به خداوند
پناه ببرید: فاذا قرأت القرآن فاستعذ بالله من الشيطان الرجيم (نحل / ۹۸).

و سعدی در این مضمون می گوید:

«دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند آدمی زاده نگه دار که مصحف ببرد»
(سعدی، ۱۳۶۲: ۹۱۶)

حافظ:

«زاهد ار رندی حافظ نکند فهم چه شد دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۴۷۹-۴۸۰)

«آخر الدواء الكیُّ پسین علاج، داغ است» (حسین شاه ۱۳۷۹: ۶).

ابن منظور می‌نویسد: «کوی یکوی کیّاً و کیّه داغ نهادن بر پوست به آهن است. وسیله آن را مکواه گویند و در مثل است آخر الطب الكیّ و جوهری گوید: «آخر الدواء الكیّ (لسان العرب، ماده کوی)

دهخدا می‌نویسد: «مراد آن که وسائل صعب را آنگاه به کار برند که چاره‌های سهل بی‌اثر ماند» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۹).

این مثل در زبان فارسی بسیار مورد توجه بوده و شاعران آن را به صورت کامل یا به نقل مضمون در شعر خویش گنجانده‌اند:

انوری:

«گر کنم خیره ار نه خود سوزم
گفته‌اند آخر الدواء الكیّ»
(انوری، ۱۳۴۰: ۷۴۸)

خاقانی:

«زان که داغ آهنین آخر دواي دردهاست
ز آتشین آه من آهن داغ شد بر پای من»
(خاقانی، ۱۳۵۷: ۳۲۲)

ظهیر:

«داغ حسرت نهادهام بر دل
گفته‌اند آخر الدواء الكیّ»
(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۳۵)

کمال‌الدین اسماعیل:

«چو دید قهر تو زین پس معالجت نکند
چنین زدند مثل آخر الدواء الكیّ»
(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳۴۸: ۵۱۴)

سنایی:

«هر کجا داغ بایدت فرمود
چون که مرهم نهی ندارد سود»
(سنایی، ۱۳۸۲: ۳۵)

مضامین مشترک در دیوان حافظ و خزینة الامثال • دکتر سیدمحمد امیری • صص ۲۷-۱۱ □ ۲۱

«حال الجریضُ دونَ القَریضِ. غصه نزدیک شعر حائل شد [غصه مانع شعرگفتن شده است]» (حسین شاه ۱۳۷۹: ۷۳).

حافظ:

«کی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد یک نکته از این معنی گفتیم و همین باشد» (حافظ، ۱۳۸۲: ۴۰۷)

شبیبه: انها النشیدُ علی المَسرّه. جز این نیست که شعر بر خوشی است.

«طایفه بنی سلامان، شنفری را اسیر کرد. می خواستند او را بکشند. به او گفتند: آواز بخوان. گفت: ترانه خواندن دل خوش می خواهد. به روایت صاحب اغانی ج ۲۲ ذیل اخبار عبید بن ابرص، اما در دیوان وی دیده نمی شود و در مجمع الامثال هم مصراع به غیر از عبید بن ابرص منسوب است» (حافظ، ۱۳۷۹: ۲۵۹).

«تَفَالُ بِالْخَيْرِ تَنْلُهُ به نیکی فال بگیر، او را بیابی» (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۶۴).

نظیر:

تفألوا بالخير تجدوه: فال نیکو زیند تا نیکی تان پیش آید. نظیر: زبان آید زیان آید.

نظامی:

«ز بهبود زن فال کان سود توست که بهبود تو اصل بهبود توست» (نظامی، ۱۳۷۷: ۳۳۰)

«فال نیکو بزین به هر کاری: تفألوا بالخير تجدوه»

(دهخدا، ۱۳۶۳: ۱۰۲)

حافظ:

«رخ تو در نظر آمد مراد خواهم یافت چرا که حال نکو در قفای فال نکوست» (حافظ، ۱۳۸۲: ۱۶۴)

و باز هم:

۲۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

«از غم هجر مکن ناله و فریاد که دوش زده‌ام فالی و فریادرسی می‌آید»
(همان، ۲۶۰)

«إِذَا مَلَكَ الْإِرْذَالُ هَلَكَ الْأَفْضِلُ. چون دونان مالک [مسلط] شوند، فاضلان هلاک

شوند» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۲۱).

حافظ:

«فلک به مردم نادان دهد زمام مراد تو اهل فضلی و دانش همین گناهت بس»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۶۴۳)

و:

«دفتر دانش ما جمله بشوید به می که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود»
(همان: ۵۰۴)

و:

«آسمان کشتی ارباب هنر می شکند تکیه آن به که بر این بحر معلق نکنیم»
(همان: ۴۶۶)

مضامین بالا بی شباهت به این مورد نیست که گفته‌اند:

«أَرِطِي فَإِنَّ خَيْرَكَ فِي الرَّطِيطِ. احمق باش پس البته بهتری تو در حماقت است. این
مثل در حق شخصی گویند که در حماقت بخت‌مند و با روزی بود و در وقت تغافل محروم

و بی نصیب» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۲۲).

«تَأْمُرْنِي بِالْإِسْتِقَامَةِ وَأَنْتَ تَتَحَوَّجِينِ. مرا به راستی حکم می‌کنی و حال آن‌که تو کج

می‌شوی» (همان: ۶۰).

حافظ:

«واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۴۹۵)

«الْخَيْرُ فِي مَا وَقَعَ. خیر در چیزی است که واقع شده» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۸۳).

حافظ:

«در طریقت هر چه پیش سالک آید خیر اوست در صراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۹۶)

«الدَّالُّ عَلَى الْخَيْرِ كَفَاعِلِهِ. ره نما بر نیکی مانند کننده نیکی هاست» (حسین شاه، ۱۳۷۹:

.۸۵)

حافظ:

«دلا دلالت خیرت کنم به راه نجات مکن به فسق مباحات و زهد هم مفروش»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۶۶۴)

«أَشْهَى مِنْ قُبْلَةِ الْعَدَارِ. خواهان تر از بوسه رخسار» (حسین شاه، ۱۳۷۹: ۲۹).

حافظ:

«آن تلخ ووش که صوفی ام الخبائشش خواند آشهی لنا و أحلی من قُبْلَةِ الْعَدَارِ»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۳)

«إِغْلِقِ الْأَبْوَابَ أَيُّهَا الْبُؤَابُ. ای دربان درها را بند کن» (حسین شاه ۱۳۷۹: ۳۴).

حافظ:

«حضور خلوت انس است و دوستان جمعند و ان یکاد بخوانید و در فراز کنید»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۵۹۲)

بعضی از شارحان فراز را در این بیت از اضداد دانسته‌اند و دو معنا برای فراز کردن

۱. بستن ۲. گشودن آورده‌اند. شاید این مثل تأییدی باشد بر معنای اول.

«أَنَا الْغَرِيقُ فَمَا خَوْفِي مِنَ الْبَلَلِ. من غریقم پس ترس من از تری‌ها نیست» (حسین شاه،

.۴۱: ۱۳۷۹)

حافظ:

«یک دم غریق بحر خدا شو گمان مبر کز آب هفت بحر به یک موی تر شوی»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۰۶۹)

۲۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

«السَّعِيدُ سَعِيدٌ فِي بَطْنِ أُمَّهِ، وَالشَّقِيُّ شَقِيٌّ فِي بَطْنِ أُمَّهِ. نیک بخت در شکم مادر خود نیک است، بدبخت در شکم مادر خود بدبخت است» (حسین‌شاه ۱۳۷۹: ۱۰۰).

حافظ:

«کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت یارب از مادر گیتی به چه طالع زادم»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۷۳۰)

«الْمَدَارَةُ تُخْرِجُ الْحَيَّةَ مِنْ حُجْرِهَا. نرمی کردن مار را از سوراخش بیرون می‌آورد»
(حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۷۹).

حافظ:

«به خلق و لطف توان کرد صید اهل نظر به بند و دام نگیرند مرغ دانا را»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۱)

«الْمَأْمُورُ مَعْدُورٌ. حکم کرده شده معذور است» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۷۶).

حافظ:

«من نخواهم کرد ترک لعل یار و جام می زاهدان معذور داریدم که اینم مذهب است»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۸۳)

«مَا تَوَالَّدُ الْأَسْبَابُ إِلَّا بِمُبَاشَرَةِ الْأَسْبَابِ» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۷۴).

حافظ:

«تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف مگر اسباب بزرگی همه آماده کنی»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۰۵۷)

«هَلْ يَحْسُنُ الْعَفْوُ إِلَّا عِنْدَ الذَّنْبِ. عفو خوب نمی‌شود مگر وقت گناه» (حسین‌شاه،
۱۳۷۹: ۲۰۴).

حافظ:

«سهو و خطای بنده گرش اعتبار نیست معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست؟»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۸۰)

مضامین مشترک در دیوان حافظ و خزینة الامثال • دکتر سیدمحمد امیری • صص ۲۷-۱۱ □ ۲۵

«المُستَشَارُ مُؤْتَمَنٌ. مصلحت کرده شده اعتماد کرده شده است» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹:

۱۸۰).

حافظ:

«مشورت با عقل کردم، گفت: حافظ می بنوش ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۸۸۴)

«نَقَعُ بَابِ الْأَخْلَاءِ نَقَعٌ لِلْعَيْنِ كَكُحْلِ الضِّيَاءِ. غبار در دوستان برای چشم نفع است مانند

سرمه‌ی روشنی» (حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۹۸).

حافظ:

«چو کحل بینش ما خاک آستان شماست کجا رویم بفرما از این جناب کجا»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۴)

و:

«یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود دیده راروشنی از خاک درت حاصل بود»
(همان: ۵۱۳)

و:

«روشن از پرتوی رویت نظری نیست که نیست منت خاک درت بر بصری نیست که نیست»
(همان: ۲۰۲)

و:

«گر دهد دستم کشم در دیده همچون توتیا خاک راهی کان مشرف گردد از اقدام دوست»
(همان: ۱۷۳)

و:

«كحل الجواهری به من آرای نسیم صبح زان خاک نیکبخت که شد رهگذار دوست»
(همان: ۱۶۹)

«و انما لكل امرئ نوى و جز این نیست که برای هر مرد چیزی است که نیت کرد»

(حسین‌شاه، ۱۳۷۹: ۱۹۹).

حافظ:

«مژده دادند که بر ما گذری خواهی کرد نیت خیر مگردان که مبارک فالی است»
(حافظ، ۱۳۸۲: ۱۸۹)

نتیجه

ارتباط بین‌الذهانی در خصوص کلیات مسائل حیات انسان نظیر سعادت، عشق، مرگ، عالم برین، خداشناسی و سایر جنبه‌های زندگی، عامل خلق امثال در زبان ملت‌ها می‌شود. شاعران و سخنوران فارسی‌زبان با توجه به امثال سائره در زبان عربی و فارسی چه به صورت آگاهانه و تعمدی و چه به صورت ناخودآگاه این مضامین را در شعر خود درج کرده‌اند. حافظ که امتهات کتب علمی روزگار خود را خوانده و از بلاغت عرب به نیکی آگاهی داشته در درج مضامین دلنشین ادب فارسی و عربی اهتمام زیادی ورزیده است. مجمع الامثال میدانی از کتاب‌هایی است که بی‌گمان مورد نظر حافظ و شاعران بزرگ فارسی‌زبان بوده است. در این تحقیق گزیدهٔ مجمع الامثال (خزینة الامثال) با شعر حافظ مطابقت شد و پس از بررسی و تحلیل مثل‌های عربی و تطبیق آن‌ها با مضامین شعر حافظ نتایج زیر به دست آمد:

۱. حافظ به دلیل احاطه بر زبان و ادب عرب متأثر از امثال و حکم عربی است.
۲. برخی ابیات حافظ به نحو شگفت‌آوری با مثل‌های عربی هم‌مضمون منطبق است.
۳. برخی از مضامین مشترک که در این مقاله رصد و تحلیل شد، می‌تواند راهگشای پاره‌ای از مشکلات دیوان حافظ باشد.
۴. خزینة الامثال گنجینه‌ای از فرهنگ آداب و رسوم و مثل و حکمت است که می‌توان رد پای تک‌تک مثل‌های آن را در دیگر متون نظم و نثر فارسی مشاهده کرد.

* یادداشت: این مقاله بر اساس طرح پژوهشی مصوب دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف آباد تدوین شده است.

منابع

۱. قرآن کریم، (۱۳۶۷). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. قم: الهادی.
۲. انوری، اوحدالدین علی بن محمد، (۱۳۴۰). دیوان انوری. به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۳. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، (۱۳۷۹). دیوان حافظ لسان‌الغیب (نسخه فریدون میرزای تیموری). به اهتمام احمد مجاهد. تهران: دانشگاه تهران.
۴. حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد، (۱۳۸۲). شاخ نبات حافظ. به کوشش محمدرضا برزگر خالقی. تهران: زوار.
۵. حسین‌شاه (حقیقت)، (۱۳۷۹). خزینة الامثال (ترجمه منتخب الامثال). به اهتمام احمد مجاهد. تهران: دانشگاه تهران.
۶. خاقانی، افضل‌الدین بدیل، (۱۳۵۷). دیوان خاقانی شروانی. به تصحیح ضیاء‌الدین سجادی. تهران: زوار.
۷. دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۶۳). امثال و حکم. تهران: امیرکبیر.
۸. سعدی، مصلح‌الدین، (۱۳۶۲). کلیات سعدی. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
۹. سنایی غزنوی، مجدود بن آدم، (۱۳۸۲). حدیقة الحقیقة. با تصحیح و مقدمه مریم حسینی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۱۰. صدیقیان، مهین‌دخت، (۱۳۶۶). فرهنگ واژه‌نمای حافظ. تهران: امیرکبیر.
۱۱. کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، ابوالفضل، (۱۳۴۸). دیوان. به اهتمام حسین بحر‌العلمی. تهران: کتابفروشی دهخدا.
۱۲. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (۱۳۷۴). کلیات. ج ۱ و ۲. تصحیح وحید دستگردی، به اهتمام پرویز بابایی. تهران: راد.

نگاهی به ققنوس در ادبیات ایران با تحلیل داستان ققنوس از سیلویا تانزد وارنر

دکتر هادی خدیور^۱، هادی حاتمی^۲

چکیده

در این مقاله، ابتدا ققنوس در اساطیر جهان اجمالاً بررسی می‌شود و نقش این پرنده در ادبیات فارسی کهن و معاصر مورد بررسی و رمزگشایی قرار می‌گیرد و نیز وجه نمادین این پرنده اسطوره‌ای مشخص می‌شود. سپس با تحلیل نمونه‌ای از ظهور این پرنده در ادبیات جهان، در داستان ققنوس نوشته رمان‌نویس انگلیسی، "سیلویا تانزد وارنر" به شباهت‌ها و تفاوت‌های این پرنده با آنچه در ادبیات ایران آمده، پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، ققنوس، نماد، هویت، فرهنگ.

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.

تاریخ وصول: ۹۰/۳/۱۵

تاریخ پذیرش: ۹۰/۶/۳۰

مقدمه

ادبیات تطبیقی و مطالعه آثار ادبیات ایران و جهان و یافتن مشترکات این دو از جمله کارهایی است که می‌تواند نقاط مشترک فرهنگ‌ها را بنمایاند و پل دوستی بین ملت‌ها را بنا نهد. ققنوس در اساطیر جهان جلوه خاصی دارد و ادبیات ایران نیز از این قاعده مستثنا نیست. این پرنده افسانه‌ای در ادب اغلب ملل مورد توجه واقع شده و یکی از قهرمانان افسانه‌های متحدالمضمون ملل دنیاست.

ققنوس در ادب اساطیر

در عالم اسطوره‌ها «ققنس یا ققنوس (معرب کلمه یونانی کوکنوس Kuknos) مرغی است به غایت خوش‌رنگ و خوش‌آواز، که در سرزمین هند است. منقار او سیصدوشصت سوراخ دارد. در کوه‌های بلند مقابل باد می‌نشیند و صداهاى عجیب و غریب از منقار او برمی‌آید و به سبب آن، مرغان بسیاری بر او جمع می‌آیند و او چند تا را گرفته طعمه خود سازد. او را توالد نیست؛ چون هزارسال بگذرد و عمرش به آخر آید، هیزم بسیار گرد کند و بر بالای آن نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد و بال بر هم زند و از آن آتش افروخته گردد و او در آتش خویش بسوزد و از خاکسترش بیضه‌ای پدید آید و از آن بیضه ققنوسی دیگر در وجود آید. گویند موسیقی را از آواز او دریافته‌اند» (باحقی، ۱۳۷۵: ۳۴۱).

محققان اولین ظهور ققنوس را در اساطیر مصر می‌دانند آن‌جا که "رع" تجسم خدای خورشید به هیأت یک ققنوس، پر می‌کشد و بر فراز تک‌ستون هر می‌شکل پدیدار می‌شود و نمادی از پرتو خورشید است. ققنوس، از مشهورترین پرندهگان مقدس و خیالی اساطیر مصر است که هر بامداد از آتشی بامدادی، هستی می‌یابد و بر درخت مقدس می‌نشیند. به روایت هرودت زایش او هر سال یک‌بار از تخم پدر خویش است (رک. ایونس، ۱۳۸۵: ۴۱ و

نگاهی به ققنوس در ادبیات ایران با تحلیل... • دکتر هادی خدیور و هادی حاتمی • صص ۲۹-۴۵ □ ۳۱

۵۵ و ۱۹۹) در مصر باستان فونیکس (ققنوس) با عقاید مربوط به پرستش خورشید آمیخته شده و نمادی از مرگ و زندگی و تقابل آنها است. در نظر مصریان باستان، خورشید در مغرب می‌میرد و در مشرق زاده می‌شود. پس به تعبیری، خورشید خود همان فونیکس است. در این روایات، چون مرگ فونیکس فرا رسد خود را در آتشی می‌افکند که بر قربان‌گاه معبد خورشید افروخته شده است و از شراره‌های او فونیکس جوانی، دیگر باره، زاده می‌شود (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۷۳).

در اساطیر چین پرندۀ سرخ (فنگ‌هوانگ)؛ یعنی ققنوس، از آتش است. این پرنده در نقش‌ها دارای منقار خمیده، پنجه تیز و بلند، به شکل پرنده شکاری، یاری‌دهنده کشاورزان مزارع خشک جنوب است و در اساطیر مردمی اعتقاد بر آن است که هر جا ققنوس فرود آید گنجی نهفته است (رک. کریستی، ۱۳۸۴: ۳۶ و ۶۸ و ۱۶۳).

"کویاجی"، محقق هندی، با نگرشی تطبیقی و فراقومی رد پای ققنوس را در اساطیر چینی پی می‌گیرد. وی ققنوس را با وارغن - پرنده‌ای که در بهرام‌یشت وصف شده - می‌سنجد. از نظر او ققنوس پرنده‌ای بلندپرواز است که همه پرنده‌گان برای بزرگ‌داشت او سر فرود می‌آرند. این پرنده تنها به درختان فروتنی می‌کند و به سوی آنان فرود می‌آید و پای بر زمین نمی‌گذارد. این پرنده آشیانه خود را بر کاخ‌های بسیاری از شاهنشاهان چین می‌سازد و از این رو با هما، پرنده‌ای که سایه‌اش شاه‌نشان است، سنجیدنی است. در اساطیر چین این پرنده ایزدی از پیوند با "سی ان" - درختی سپند و آیینی - زاده شده است (رک. کویاجی، ۱۳۸۳: ۷۷-۷۹).

ققنوس را معرب کلمه یونانی کونوس دانسته‌اند ولی تعریفی که برای او در منابع اسلامی آمده با فونیکس یونانی تطابق می‌کند و از این رو بعضی ققنوس را محرّف فونیکس دانسته‌اند. در انگلیسی مثل‌گونه‌ای است که می‌گوید: هر آتشی ممکن است فونیکسی (ققنوسی) در بر داشته باشد (رک. معین، ۱۳۷۱: ذیل ققنس).

ققنوس در متون قدیم فارسی

آنچه در فرهنگ‌های فارسی درباره ققنوس آمده همه برگرفته از برهان قاطع است و به احتمال قوی مؤلف برهان از منطق‌الطیر عطار بهره برده است (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۷۳) طبق گفته محققان معلوم نیست که عطار این قصه را از چه آبخوری گرفته، اما رد پای آن را در کتاب‌های "تحفة الغرایب" و "المعتبر" یافته‌اند که کتاب اخیر می‌تواند مستند گفتار عطار درباره ققنوس باشد (رک. همان: ۳۷۴)؛ فقط یک جا قبل از عطار و در شعری منسوب به ناصر خسرو از زبان عقاب مغرور، به دور پروازی ققنوس اشاره شده است:

«چون من، که تواند که پرد در همه عالم از کرکس و از ققنس و سیمرخ که عنقااست»
(ناصر خسرو به نقل از یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۴۲)

اما طبق آنچه گفته آمد اولین ظهور پررنگ ققنوس در "منطق‌الطیر عطار" است. آن جا که "هدهد" در جواب پرنده‌ای که از مرگ می‌هراسد، چنین می‌گوید:

«تو نمی‌دانی که هر که زاد مرد شد به خاک و هر چه بودش باد برد؟»
(عطار، ۱۳۷۱: ۱۷۵)

و سپس عطار تمثیل ققنوس را می‌آورد (رک. همان: ۱۲۹-۱۳۱) عطار داستان ققنوس را بر سبیل نقل عجایب عالم به میان می‌آورد. ققنوس در این قصه طرفه مرغی دل‌ستان است که در هندوستان مکان دارد، منقاری دراز دارد که به نی چوپان می‌ماند، قرب صد سوراخ در منقار اوست، از هر سوراخ آن آوازی دیگر برمی‌آید و چون از هر سوراخ نغمه سر کند جمله پرندگان خاموش می‌گردند، همه بی‌هوش می‌شوند و مرغ و ماهی هم از آن آواز دچار بی‌قراری می‌گردند. فیلسوفی با آن دم‌ساز می‌شود و موسیقی را از آواز او استخراج می‌کند. ققنوس جفت ندارد طاق و تنها زندگی می‌کند و قرب هزار سال عمر می‌کند؛ چون وقت مردنش فرا می‌رسد در اطراف به جست و جوی هیزم برمی‌آید و هیزم بسیار گرد

نگاهی به ققنوس در ادبیات ایران با تحلیل... • دکتر هادی خدیور و هادی حاتمی • صص ۲۹-۴۵ □ ۳۳

خود جمع می‌کند. آن‌گاه با بی‌قراری در میان هیزم درمی‌آید و نوحه‌های زار سر می‌کند. پرنندگان و حتی درندگان از آواز و خروش او قرار و آرام از دست می‌دهند و گرد او فراز می‌آیند. در اندوه او، اندوهگین می‌شوند و از ناله‌هایی که سر می‌دهد، جانوران بسیار هلاک می‌شوند. ققنوس هم‌چنان می‌نالد و نوحه می‌کند و آن‌گاه که یک نفس بیش از عمرش باقی نمانده است بال و پر به هم می‌زند و از بال او آتشی برمی‌جهد در هیزم درمی‌گیرد و همه‌چیز می‌سوزد و از میان خاکستر هیزم، ققنوسی دیگر ظاهر می‌گردد. بدین‌گونه است که او با مرگ خویش، فرزند خود را به دنیا می‌آورد. عطّار در نقل این قصّه نشان می‌دهد که انسان هر قدر عمر بسیار کند سرانجام با مرگ سر و کار خواهد داشت (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۰: ۱۲۵-۱۲۶).

در داستان عطّار، افسانه کهن قو و افسانه مصری ققنوس یا فونیکس با یکدیگر خلط شده‌اند (رک. ریتز، ۱۳۸۸: ۴۹)؛ برخی معتقدند که اسطوره ققنوس از "قو" پدید آمده و نوای ققنوس را در زمان مرگ، همانند سرود مرگی می‌دانند که بنا بر اساطیر یونانی قو برای "آپولو" خوانده بود. از سقراط نقل است که من از قو کم‌تر نیستم که چون از مرگش آگاه شود، آوازه‌های نشاط‌انگیز می‌خواند و با شادی و طرب می‌میرد. در زبان فرانسه، آخرین تألیف زیبای یک نویسنده را "آواز قو" می‌نامند (رک. یاحقی، ۱۳۷۵: ۳۴۱) و در تحقیقات معلوم شده است که واژه ققنوس از Cycnus لاتینی و Kuknos یونانی گرفته شده است و به معنی قو است (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۳: ۳۷۴) بعد از عطّار، ققنوس جلوه چندان پرفروغی در ادب فارسی ندارد.

ققنوس در ادبیات معاصر

الف) ققنوس در شعر معاصر

ققنوس از دل اسطوره‌ها پرواز کرد، در آسمان عرفان عطّار چرخ می‌زد و در ادب

۳۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

معاصر اوج گرفت. ققنوس در شعر معاصر نام اولین شعر آزاد "نیما یوشیج" است. «ققنوس وصف حال سمبلیکی از خود نیماست و موقع و مقام او به عنوان شاعر سنت شکن و نیز نسبت او با شاعران دیگر و پیش‌بینی سرنوشتی که در انتظار اوست. حکایت ققنوس که "عطار" در "منطق الطیر" آورده است، الهام‌بخش نیما در شعر است اما نیما ققنوسی را که خویشتن را در او می‌بیند، وصف می‌کند نه ققنوسی را که جدا از اوست و مرغی است که در افسانه، می‌زید.

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه جهان

آواره مانده از وزش بادهای سرد،

بر شاخ خیزران

بنشسته است فرد

برگرد او به هر سر شاخی پرنندگان» (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۱۸).

جالب است بدانیم که نیما بعد از سه سال خاموشی در ۱۳۱۶ ه.ش دو شعر سرود یکی در قالب سنتی و یکی هم "ققنوس" در قالب آزاد. ققنوس اولین شعر آزاد نیمایی، ققنوسی است که از خاکستر ققنوس شعر سنتی زاده شد.

"ققنوس در باران" نام یکی از مجموعه شعرهای "احمد شاملو" است. «ققنوس در باران کنایه طرفه‌ای از زندگانی اوست» (دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۲۸) همان‌گونه که برای نیما بود. «ققنوس شعر شاملو در زیر باران و تازیانه برق و باد، پرپر می‌زند. این جاست که شعله‌های جان شاعر به افسردگی می‌گراید و باران بر شعله‌ها یک‌ریز می‌بارد. شاعری که در وجودش آتش همه عصیان‌ها بود، اکنون دردمندانه می‌گوید: آنچه جان از من همی ستاند، دشنه‌ای باشد ای کاش، یا خود گلوله‌ای! و این سخن چه دردناک است برای شاعری که آرزو دارد فریاد درد خود را در نعره طوفان رها کند؛ ولی واقعیت‌های تلخ زمانه، مجال فراهم آمدن این آرزوها را از شاعر می‌گیرد و او را به ژرفای نومیدی از

خویش می‌کشاند» (همان: ۱۲۸).

"منوچهر آتشی" نیز شعری با نام "مرغ آتش" دارد، پرنده‌ای تنها و غمگین، نماد شاعری تنها که از سرنوشت خویش در فغان و در غوغاست. هیچ کس سراغی از او نمی‌گیرد و او سرگذشت خویش را به مویه‌های غریبانه بازگو می‌کند:

«من مرغ آتشم - همه پرواز -

اینک نشستهم - همه اندوه -

چشمم فسرد زین ره متروک

جانم فسرد زین شب مکروه

زین سردخانه، قلبم خشکید

زین خواب یاوه، بالم فرسود

آن دود قصه‌ها که سرودم

(آتشی، ۱۳۶۹: ۷۷)

اشکی ز هیچ چشمی نگشود»

حضور دیگر ققنوس در شعر "م. سرشک" است. ققنوس در مجموعه شعر "در کوچه باغ‌های نشابور" که «چندی پس از قیام سیاهکل و در بحبوحه مبارزات چریکی ایران منتشر شد» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱۸۶)، نمادی است برای آن "عاشقان شرزه که با شب نزیستند" و "آن فرو ریخته گل‌های پریشان در باد". دریغ که صدای آنان را کسی نشنید:

«آن جا هزار ققنوس

آتش گرفته است؛

اما صدای بال زدندان را

در اوج،

اوج مردن،

اوج دوباره زادن

نشیده‌ایم هرگز»

(شفیعی کدکنی، ۱۳۵۷: ۵۳-۵۴)

وی در شعر دیگر با عنوان "صدای بال ققنوسان" صبور پیر، خنیاگر پارین و پیرارین را

مخاطب قرار می‌دهد که:

«شنیدی یا نه آن آواز خونین را؟

نه آواز پر جبریل،

صدای بال ققنوسان صحراهای شبگیر است

که بال‌افشان مرگی دیگر، اندر آرزوی زادنی دیگر،

حریق دودناک افروخته در این شب تاریک

در آن سوی بهار و آن سوی پاییز:

نه چندان دور،

همین نزدیک.

بهار عشق سرخ است این و عقل سبز.

بیرس از رهروان آن سوی مهتاب نیمه شب:

پس از آن جا کجا،

یا رب؟

در آن جایی که آن ققنوس آتش می‌زند خود را،

پس از آن جا کجا ققنوس بال‌افشان کند در آتشی دیگر؟

خوشا مرگی دگر،

با آرزوی زایشی دیگر»

(همان: ۱۶-۱۷).

و در شعر دیگر با عنوان "حتی نسیم را" خاکستر ققنوس را دواي درد بی تحرّکی،

خاموشی و غفلت و بی‌خبری می‌داند:

نگاهی به ققنوس در ادبیات ایران با تحلیل... • دکتر هادی خدیور و هادی حاتمی • صص ۴۵-۲۹ □ ۳۷

«ای خضر سرخ پوش صحاری!

خاکستر خجسته ققنوسی را

(همان: ۶۹)

بر این گروه مرده بیفشان»

ققنوس در ادبیات معاصر نماد شاعری است تنها، عاشقی راستین، آنان که جان بر سر اعتقاد و ایمان خویش می نهند و کسی صدایشان را نمی شنود و هم آنان که در راه مبارزه با ظلم و آگاهی بخشیدن در آتش بیداد ناکسان می سوزند اما دوباره در هیأت عاشقان دیگر به حیات خود ادامه می دهند.

ب) ققنوس در نثر معاصر

نمایش نامه ققنوس (۱۳۵۸ ه.ش) از محمود دولت آبادی هم، نمایش نامه ای است سیاسی که در پایان آن آریا بازجوی ساواک را - که با پیوستن به ساواک و شکنجه انقلابیون ماهیت انسانی خود را از دست داده - یک لحظه به اصل خود نزدیک می کند و بدین ترتیب یک لحظه آریا در تردید میان خود و از خودبیگانگی اش رها می شود (رک. قربانی، ۱۳۷۳: ۱۲۲) این نمایش نامه دعوتی است به شناخت حقیقت آدمی (رک. همان: ۱۵۱) و ققنوس نمادی از تحوّل و تازه شدن است.

"اسلامی ندوشن" در کتاب "ایران را از یاد نبریم و به دنبال سایه همای" چنین می نویسد: «بین افسانه ققنوس و سرگذشت ایران تشابهی می توان دید. ایران نیز چون آن مرغ شگفت بی همتا، بارها در آتش خود سوخته است و باز از خاکستر خویش زاییده شده» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۱۵).

ققنوس "سیلویا تانزد وارنر"

در فرهنگ انگلیسی، ققنوس (Phoenix) پرنده ای است افسانه ای و بسیار زیبا و

منحصربه‌فرد که بنا بر افسانه‌ها پانصد یا ششصد سال در صحاری عرب عمر می‌کند، خود را بر تلی از خاشاک می‌سوزاند، از خاکسترش دگر بار ققنوس جوانی سر برمی‌آورد و دور دیگری از زندگی را می‌گذراند. همان‌طور که قبلاً گفته شد ققنوس نماد جاودانگی است و اولین جلوه آن در اسطوره‌های مصر و یونان است. یکی از جلوه‌های زیبای ققنوس در ادبیات جهانی در داستانی عجیب از "سیلویا تانزد وارنر" شاعر و رمان‌نویس انگلیسی است. این نویسنده در داستان خود ققنوس را نماد هویت و موجودیت یک ملت می‌داند که باز یچه امیال دیگران قرار می‌گیرد و سرانجام باعث نابودی هوس‌رانا می‌شود اما خود دوباره جان می‌گیرد. در روایت سیلویا تانزد وارنر درون‌مایه اصلی داستان حرص و افراط در به دست آوردن منافع شخصی است.

داستان ققنوس از "سیلویا تانزد وارنر"^(۱) داستانی است که در آن لرد استرایی نجیب‌زاده‌ای پرنده‌باز بهترین محل نگه‌داری پرنده‌گان در اروپا را با هزینه شخصی اداره می‌کند. او همه پرنده‌گان را از مناطق مختلف جمع‌آوری کرده و برای آن‌ها جایی مناسب فراهم آورده و فقط یک غرفه خالی دارد که بالای آن نوشته شده "ققنوس؛ جایگاه اصلی: عربستان". عده‌ای این پرنده را دست‌نیافتنی می‌دانند اما بالاخره لرد استرایی موفق می‌شود ققنوس را بیابد و به انگلستان بیاورد. پرنده‌ای شگفت‌انگیز و بزرگ‌منش و مهربان. بعد از چندی لرد استرایی که تمام ثروت خود را صرف نگه‌داری از آن آشیانه کرده بود، در فقر کامل می‌میرد و وارثان او آشیانه را در ازای بیش‌ترین مبلغ به "مؤسسه جادویی آقای تانسرد پولدرو" می‌فروشند.

"پولدرو" مردی است سودجو و به ققنوس به عنوان گنجی بادآورده می‌نگرد. وی تصمیم می‌گیرد از ققنوس بهره‌برداری اقتصادی کند و سود فراوان به دست آورد. ققنوس در میان انسان‌هایی سودجو، اسیر می‌شود. پولدرو تصمیم می‌گیرد پرنده افسانه‌ای را پیر کند؛ او را تحت فشار می‌گذارد و با مراجعه به کتابی که به زبان عربی است و در مورد

نگاهی به ققنوس در ادبیات ایران با تحلیل... • دکتر هادی خدیور و هادی حاتمی • صص ۲۹-۴۵ □ ۳۹

ققنوس و شیوه نگه‌داری از آن مطالبی دارد، اهداف خود را پیش می‌برد. برنامه پیر کردن ققنوس به خوبی پیش می‌رود؛ او به زمان مرگ ققنوس که همانا سوختن در آتش است، نزدیک می‌شود. جماعت زیادی با دادن پول به تماشای این برنامه می‌آیند. ققنوس بر سر تل هیزم می‌رود ناگهان آتش شعله می‌کشد و شعله‌ها به بالا فوران می‌کند. در دو سه لمحہ همه چیز به خاکستر تبدیل می‌شود و بیش از هزاران کس از جمله آقای پولدرو در آتش می‌سوزند، اما تولدی دیگر برای ققنوس صورت می‌گیرد (رک. تاکی و دیگران، ۱۳۸۲: ۹۷-۱۰۲).

در این داستان ققنوس، نماد هویت و موجودیت یک ملت است، اما چرا یک پرنده؟ باید دانست «که پرنده‌گان در بیش‌تر فرهنگ‌های باستانی و آیین‌های کهن، ارزشی رازآمیز و فراسویی دارند» (کزازی، ۱۳۶۸: ۹۰)، راز اهمیت پرنده‌گان در این است که این موجودات سبک‌بال و زیبا که آزاد و رها بالای سر آدمیان به پرواز می‌آمده‌اند، برای مردمان باستان یادآور عالم بالا بوده‌اند. مردمان باستان هنگام مشاهده پرواز پرنده‌گان آرزو می‌کرده‌اند که ای کاش ما نیز چون این موجودات سبک‌بال قدرت رهایی از خاک و پرواز در عالم افلاک را داشتیم؛ یعنی این موجودات در پیوند با باد، عنصر برتر، بوده‌اند و در پیوند با آسمان و بهشت و جهان دیگر به شمار می‌رفته‌اند. پرنده‌گان به نوعی یادآور روزگار خوش و صل یعنی اصل و روزگار وصل انسان بوده‌اند و بی سبب نیست که در داستان می‌خوانیم که در شجره‌نامه آرزوهای خاندان "لرد استرایی" اعتقاد به وجود ققنوس عمیقاً ریشه دوانده است. جلوه آرزوهای دیرین یک قوم را در اسطوره‌های آن قوم می‌توان دید؛ که در این داستان آرزوی داشتن هویت و فرهنگی قدرتمند در شکل ققنوس جلوه یافته است. ققنوس با آن ویژگی‌هایی که از او برشمردیم و ویژگی‌های مثبتی که در داستان برای وی آمده است نمادی از هویت و فرهنگ یک ملت است. برخی از ویژگی‌های ققنوس داستان سیلویا تانزد وارنر از این قرار است:

الف) تاریخ‌ساز است.
ب) شرق (عربستان) خاستگاه اوست.
پ) به مرگ طبیعی نمی‌میرد، فردی نمی‌میرد، هرگز نمی‌میرد.
ت) اصیل و نژاده است.
ث) شگفت‌انگیز، بزرگ‌منش، دل‌کش، بهجت‌انگیز و نشانه جلال مطلق پرنندگان است.

ج) نسبت به تمجیدها آرام و بی‌اعتنا و موقر و متواضع است.
چ) رام و مهربان است و از بچه‌ها نمی‌رمد.
ح) کم‌زحمت، مقاوم و صبور است.
خ) وقتی پیر شود خود را آتش می‌زند و معجزه‌آسا از آن آتش برخاسته و حیات دوباره می‌یابد و....

ققنوس داستان برخاسته از شرق است؛ «شرق سرزمین حکمت و دین و عرفان شناخته شده و غرب سرزمین فلسفه و علم و سازمان و تکنیک» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۰: ۷۳)، در حقیقت این تقسیم‌بندی به دوران‌های کهن یعنی به جنگ تروا (حدود هزارسال پیش از میلاد) و جنگ ایران و یونان در زمان خشایارشا می‌رسد. از قراری که هومر و هرودت حکایت کرده‌اند، این دو نبرد نموداری از جنگ میان دو دنیای متفاوت یعنی شرق و غرب بوده است (رک. همان: ۷۳) ویژگی‌هایی که برای یونانیان برشمرده‌اند از جمله واقع‌نگری و مادی‌اندیشی (رک. همان: ۷۴)، آنان را موجوداتی زمینی و یک‌سره با آسمان بیگانه نشان می‌دهد. مردمی که همه‌چیز را در زمین می‌جستند و حتی خدایانی داشتند هم‌جنس و همانند خود، اسیر خور و خواب و خشم و شهوت. اما شرق سرزمین اسطوره‌ها، عرفان بودا، زرتشت و اسلام است. "گوته" شاعر بزرگ آلمان در "دیوان شرقی" خود شرق را دل‌پذیر و پاک می‌داند و غرب را بی‌هویت، شکننده و بی‌حقیقت؛ و

چنین می‌سراید:

«شمال و غرب و جنوب در هم می‌شکنند،
تخت و دیهیم فرو می‌باشند، و امپراتوری‌ها به خود می‌لرزند،
بیا از این دیار بگریز و در شرق پاک
تن به نسیم پدرشاهی بسپار،
تا که چشمه خضر در بر عشق و می و آوازا
شور ایام جوانی را به تو باز دهد.
در آن دیار، در پاکی و صفای دل
پیوند تبار آدمیان را به روزگار وصل خواهیم خواست؛
به روزگاری که کلام آسمانی را
به زبان زمینیان می‌شنیدیم؛

و در پی حقیقت، فکر خود را رنجور نمی‌ساختیم» (گوته، ۱۳۸۰: ۴۵)
پس اگر ققنوس یعنی هویت انسان از شرق برخاسته است چیز عجیبی نیست و مگر
جز این است که هویت اصلی انسان‌ها از عالمی دیگر است.

جایگاه اصلی ققنوس در روایت سیلویا تانزد وارنر "عربستان" است. عربستان
سرزمینی کویری است و «کویر انتهای زمین است. در کویر گویی به مرز عالم دیگر
نزدیکیم و از آن است که ماوراءالطبیعه را - که همواره فلسفه از آن سخن می‌گوید و عرفان
بدان می‌خواند - در کویر به چشم می‌توان دید، می‌توان احساس کرد و از آن است که
پیامبران همه از این‌جا برخاسته‌اند و به سوی شهرها و آبادی‌ها آمده‌اند. در کویر خدا
حضور دارد» (شریعتی، بی تا: ۱۹) عربستان همان سرزمینی است که نویسنده کتاب "محمد
پیامبری که از نو باید شناخت" «برای شناختن محمد^(ص) و دیدن صحرائی که آواز پر
جبرئیل همواره در زیر غرفه بلند آسمانش به گوش می‌رسد و حتی درختش، غارش،

کوهش، هر صخره سنگش و سنگریزه‌اش آیات وحی را بر لب دارد و زبان گویای خدا می‌شود به صحرای آن آمده است و عطر الهام را در فضای اسرارآمیز آن استشمام کرده است (رک. همان: ۲۰).

کتاب عربی که برای شناخت ققنوس داستان به آن مراجعه می‌شود، از آن جهت است که عربی، زبان بسیاری از مردم مشرق‌زمین است یا شاید رمزی از "قرآن مجید" باشد که آقای "پولدرو" برای شناخت و پی بردن به رمز مرگ ققنوس به آن مراجعه می‌کند. "لرد استرایی" در این داستان نجیب‌زاده‌ای پرنده‌باز است؛ یعنی دوست‌دار فرهنگ، هویت، آرمان‌ها و آرزوهای خود و ملت خود که تمام توان خویش را صرف نگه‌داری پرندگان (هویت خودی) می‌کند و آشیانه و محیطی فراهم می‌آورد تا یکایک عناصر هویتی و آرمان‌های خود را بتواند نگه دارد؛ در حقیقت آشیانه پرندگان نماد محیطی است که همه عناصر فرهنگی و هویتی را در خود جای دارد و برای هر کدام محیط مناسبی فراهم آورده است.

"لرد استرایی" کسی است که در راه حفظ و حراست از فرهنگ و هویت خود و ملتش از همه چیز می‌گذرد و عاشقانه از آن محافظت می‌کند تا جایی که در قمار عشق همه چیز خود را می‌بازد او در فقر کامل می‌میرد.

وارثان قدرناشناس "لرد" چه بر سر ققنوس آوردند؟ آیا جز این بود که نابخردانه و در مقابل ثمن بخش ققنوس را به دست انسان فرومایه‌ای هم‌چون "آقای پولدرو" مالک موسسه "دنیای شگفت‌انگیز و جادویی" سپردند. ترفندهایی که آقای جادوگر برای پیر کردن و آزار و اذیت ققنوس به کار بست، بسیار دردآور بود و از کسی جز او بر نمی‌آمد. به زندان انداختن پرنده‌های وحشی یعنی عناصر فرهنگی و هویتی بیگانه است که بالاخره در مقابل هویتی قوی و انسانی رام می‌شوند و می‌تواند نماد انسان‌هایی بیگانه با هویت و فرهنگ باشد که در آخر از یک سو به قدرت فرهنگ و از سویی به بی‌هویتی خود اذعان

می‌کنند.

آخرین ترفند آقای پولدرو نامناسب کردن محیط زندگی ققنوس است همان محیطی که انسان دل‌سوز فرهنگی، لرد استرابری، در نهایت دقت برای زندگی او فراهم آورده بود و همین اتفاق کار را تمام می‌کند. ققنوس محبوب سالخوردهٔ اجتماع به نقطهٔ پایانش نزدیک می‌شود. شراره‌های آتش، زبانه می‌کشد و طی دو سه لمحہ همه‌چیز را به خاکستر تبدیل می‌کند. هزاران کس به همراه آقای جادوگر نابود می‌شوند و در آتشی که خود افروخته‌اند، می‌سوزند، اما بی‌گمان از همان خاکستر، ققنوسی دیگر سر برمی‌کند. تولدی دیگر!

نتیجه

ققنوس در ادبیات ایران به‌ویژه در شعر عطار پرنده‌ای است از هندوستان برخاسته و در داستان وارنر خاستگاه او عربستان است که هر دو سرزمین‌هایی در مشرق‌زمین هستند. در داستان وارنر بیش‌تر ویژگی‌های رفتاری ققنوس مورد نظر است اما در شعر فارسی ویژگی ظاهری منقار عجیب و دراز او. در داستان وارنر ققنوس آرام و بی‌سر و صدا است و جنبهٔ موسیقایی ندارد، اما در فرهنگ فارسی آواز خاص و اسرارآمیزی دارد و خالق موسیقی است. در شعر نیما نیز مرغ خوش‌خوان است. ققنوس داستان وارنر، اسیر قفس و دست‌یافتنی است و ققنوس شعر فارسی دست‌نیافتنی. دیگر این‌که ققنوس در داستان شاعری چون عطار نمادی است از چیزی دست‌نیافتنی؛ شاید انسان کامل و در ادب معاصر نمادی از عاشقان راستین، شاعران مغموم و رمزی از تحوّل و فناپذیری، اما در داستان وارنر نماد موجودیت و فرهنگ یک ملت است.

زندگی امروز ما آکنده از اسطوره، زبان، نمادها و محتوای آن است و همهٔ این‌ها بخشی از میراث مشترک ماست. حکایت‌ها، قصه‌های پریان، ادبیات، حماسه‌ها، قصه‌های کنار

۴۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

آتش و متون مقدس ادیان بزرگ، همگی بسته‌هایی از اسطوره‌اند که به فرا سوی زمان، مکان و فرهنگ گام می‌نهند. در میان فرهنگ‌هایی که جدایی جغرافیایی عظیمی دارند، شباهت اسطوره‌های منفرد حیرت‌انگیز است. این اشتراک به ما کمک می‌کند که زیبایی وحدت در تکثر را ببینیم: ما با همهٔ مردمان زمان‌ها در چیزی مشترکیم (رک. برلین، ۱۳۸۹: ۱۰) و جان سخن در این جاست، که انسان‌های فرهیخته از هر رنگ و نژادی برای این اسطوره‌ها احترام قائلند و به وارثان لرد استرایی خرده خواهند گرفت که چرا با نابخردی هویت و موجودیت خود را که در نماد ققنوس جلوه‌گر شده بود، قدر ندانستند.

پی نوشت

۱. سیلوپا تانزد وارنر (Sylvia Townsend Warner) متولد سال ۱۸۹۳م. رمان نویس انگلیسی، اولین کتاب او به نام چفته (داربست درخت) در سال ۱۹۲۵م. به چاپ رسید. داستان های وارنر نشانگر علاقه وی به علوم ماوراءالطبیعی و موضوعات اسرارآمیز است (رک. تاکی مسعود و دیگران، ۹۷: ۱۳۸۲).

وارنر آخرین رمانش را در سال ۱۹۷۷م. با نام پادشاه الفین (Kingdoms of Elfin) منتشر ساخت این رمان شاهکار اوست که به شکل داستان های پیوسته نوشته شده است. وی به سال ۱۹۷۸م. درگذشت و در ژانویه سال ۲۰۰۰م. عده ای از دوست دارانش انجمنی به نام او تشکیل دادند که هدفشان گسترش دیدگاه ها و اندیشه های این نویسنده اندیشمند بود. رک. (www.townsendwarner.com)

منابع

الف) کتاب ها:

۱. آتشی، منوچهر. (۱۳۶۹). گزینۀ اشعار. تهران: مروارید.
 ۲. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۷۰). ایران را از یاد نبریم و به دنبال سایه همای. تهران: یزدان.
 ۳. _____ (۱۳۷۰). سخن ها را بشنویم. تهران: شرکت سهامی انتشار.
 ۴. ایونس، ورونیکا. (۱۳۸۵). اساطیر مصر. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
 ۵. برلین، ج. ف. (۱۳۸۹). اسطوره های موازی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
 ۶. پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). خانه ام ابری است. تهران: سروش.
 ۷. تاکی، مسعود و دیگران. (۱۳۸۲). ادبیات فارسی ۳ دبیرستان. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی.
 ۸. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). نقد آثار احمد شاملو. تهران: آروین.
 ۹. ریتر، هلموت. (۱۳۸۸). دریای جان. ترجمه زریاب خوبی و دیگران. تهران: الهدی.
 ۱۰. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۰). صدای بال سیمرغ. تهران: سخن.
 ۱۱. شریعتی، علی. (بی تا). زادگاه من کویر. مشهد: کویر.
 ۱۲. شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۷). در کوچه باغ های نشابور. تهران: توس.
 ۱۳. _____ (۱۳۸۳). منطق الطیر عطار. تهران: سخن.
 ۱۴. شمس لنگرودی. (۱۳۷۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. ج ۴. تهران: مرکز.
 ۱۵. عطار نیشابوری. (۱۳۷۱). منطق الطیر. به اهتمام سید صادق گوهرین. تهران: علمی فرهنگی.
 ۱۶. قربانی، محمدرضا. (۱۳۷۳). نقد و تفسیر آثار محمود دولت آبادی. تهران: آروین.
 ۱۷. کریستی، آنتونی. (۱۳۸۴). شناخت اساطیر چین. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر.
 ۱۸. کزازی، میر جلال الدین. (۱۳۶۸). از گونه ای دیگر. تهران: مرکز.
 ۱۹. کویاجی، ج. ک. (۱۳۸۳). بنیادهای حماسه و اسطوره ایران. گزارش جلیل دوست خواه. تهران: آگه.
 ۲۰. گوته، یوهان ولفگانگ. (۱۳۸۰). دیوان غربی شرقی. ترجمه کورش صفوی. ج ۲. تهران: هرمس.
 ۲۱. _____ (۱۳۸۰). دیوان غربی - شرقی. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.
 ۲۲. معین، محمد. (۱۳۷۱). فرهنگ فارسی معین. ج ۷. تهران: امیرکبیر.
 ۲۳. یاحقی، محمدرضا. (۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی. تهران: سروش.
- ب) منبع الکترونیکی:
۲۴. نرم افزار امین؛ کتابخانه الکترونیک شعر و ادب پارسی؛ دفتر هنر و ادبیات صریر امین.

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی

دکتر ابراهیم رنجبر^۱، حسین ثنائی مقدم^۲

چکیده

عباس معروفی با آفرینش بیش از سی داستان کوتاه و چند رمان توانسته است جایگاه ویژه‌ای در بین داستان‌نویسان سه دهه اخیر پیدا کند. در این مقاله ابتدا تعریف مختصری از اسطوره به دست داده‌ایم و هدف از به‌کارگیری آن را در آثار داستانی معروفی توضیح داده‌ایم و در نهایت نقش آن‌ها را در نوشته‌های وی بررسی کرده‌ایم. انتظار می‌رود خواننده با مطالعه این مقاله به نتایج زیر دست یابد:

- معروفی، با تسلط کافی بر ادبیات هزارساله ایران به تلفیق ادبیات کلاسیک و معاصر در داستان‌هایش پرداخته و غنای خاصی به آن‌ها بخشیده است.
- او، با نفوذ به لایه‌های زیرین شخصیت‌های داستانش، خیال و واقعیت را بی‌مرز کرده است تا از این طریق ناخودآگاه جمعی جامعه زمانه‌اش را آشکار کند.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، افسانه، داستان، عباس معروفی.

۱. استادیار دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل.

۲. دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل.

تاریخ وصول: ۹۰/۲/۱

مقدمه

اسطوره، داستانی است بی نویسنده و بدون زمان و مکان که بازتابی از باورهای بدوی از اسرار جهان طبیعت است. از منظری دیگر، اسطوره فرافکنی نمادین ارزش‌های جمعی یک ملت و بیان جمعی و تقریباً غریزی واقعیت است. گاهی هم آن را جنبه کلامی مناسب آیینی می‌دانند. اساطیر ماهیتاً جمعی و گروهی‌اند؛ یک قبیله یا ملت را در فعالیت‌های روانی و معنوی مشترکشان با هم گره می‌زنند. «لایه رویی اسطوره، داستان (Story) است، اما لایه زیرینش تاریخ (History) است. در نتیجه، اسطوره در حقیقت تاریخ نانوخته و شفاهی بشر است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۳۳).

درون‌مایه‌های ناخودآگاهی جمعی و آرکی‌تایپ‌ها که قالب‌ها و انگاره‌های روان پیش‌تاریخ ما هستند، گاه در خواب‌های عمیق به ساحت آگاه ذهن نزدیک می‌شوند و گاه در شعر و هنر و فلسفه و معماری به تجلی می‌رسند. این تجلی‌ها در واقع الفبای زبان از یادرفته‌ای هستند که روزی همه آدمیان به آن سخن می‌گفته‌اند. به سخن دیگر هر چه از امروز روان فاصله بیش‌تری بگیریم و به دیروز و گذشته‌های دور آن نزدیک‌تر شویم، وجوه تمایز و تفاوت میان آدمیان کم‌تر می‌شود تا به جایی که در اعماق روان - به تعریف یونگ - حتی جنسیت هم، معنای رایج امروزی خود را از دست می‌دهد؛ یعنی انسان کلی اولیه در جوامع کهن تمامیتی بوده است آکنده از صفات و مشخصاتی که امروز به نظر ما متضاد می‌آیند و موجودی دوجنسی بوده است. «هرما فرودیتیس (Herma phroditism) که یونگ هم مرتباً به آن اشاره می‌کند، ترکیبی است از دو کلمه هرمس و آفرودیت، و در بیان دوجنسی بودن، در یونان قدیم هم به کار می‌رفته است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۷۰)؛ البته در روزگاران کهن، ناخودآگاه جمعی هم، صورت و معنای مشخصی نداشته است. در آن روزگاران دور آغازین نه از خودآگاهی نشانی بوده است، نه از

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۴۹

ناخودآگاهی؛ تشکیل این هر دو هم‌زمان است با پا گذاشتن انسان به شبکه دلالت‌های تاریخی و اجتماعی و زبانی، اما هر چه به عمر نوع انسان افزوده می‌شود و هر چه شبکه منع‌ها و آزادی‌هایی که فرهنگ و اخلاق بر جسم و روان تحمیل می‌کنند، گسترش بیش‌تری می‌یابد، بر عمق و پیچیدگی‌های لایه‌های مشترک روان اضافه می‌شود و تأثیر شرایط گوناگون اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی بر این لایه‌های عمیق، به جهان ناخودآگاهی مردانه سرشتی زنانه می‌دهد و ناخودآگاهی مشترک و جمعی زنانه را از همه تجربه‌های نسل پیشین، از مرد و از همه چهره‌های مردانه پُر می‌کند. در واقع گزینش دو واژه هم‌ریشه آنیما و آنیموس از طرف یونگ به این هم‌ریشگی هم اشاره دارد.

در نگاهی اجمالی به نقش اسطوره‌ها در ادبیات داستانی، می‌بینیم که اسطوره‌ها و بازسازی آن‌ها در آثار عباس معروفی نویسنده معاصر، قابل تأمل است. آمیختگی اسطوره با دنیای امروز یکی از شگردهای داستانی اوست، که نشان از تأملات نویسنده در سرشت اسطوره‌ساز او در مقابل زمانه اسطوره‌ستیز دارد.

معروفی در ساخت و پرداخت رمان، نویسنده‌ای تجربه‌گراست؛ او از شیوه‌های قصه‌گویی شرقی بهره می‌برد (آوردن داستان در داستان، توازی افسانه و واقعیت). روش تنیدن داستان در داستان، به آثارش حال و هوای قصه‌های هزارویک شب را می‌دهد. شگرد دیگر معروفی، ایجاد ارتباط بینامتنی اثر خود با آثار دیگر است. چنان‌که به زمان حال رمان‌هایش، روایتی افسانه‌ای می‌پیوندد.

هدف‌های تحقیق

هدف از نگارش این مقاله دست‌یابی به زیرساخت‌ها و درون‌مایه‌های اسطوره‌ای آثار عباس معروفی و نقد و بررسی آن‌ها است. او توانسته تاریخ و افسانه‌های گذشته را با واقعیت‌های دنیای مدرن امروز پیوند دهد. اسطوره‌ها کاربرد ویژه‌ای در آثار او دارند.

۵۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

ضرورت پرداختن به این امور از آنجاست که نقد و مذاقه در آثار وی نیمه‌های تاریک فرهنگ ایرانی را با زبانی نوین روشن می‌کند و تصویرهای تازه‌ای از آن می‌نمایاند و مخاطب را به بازخوانی مجدد تاریخ و آثار کلاسیک ایران ترغیب می‌کند.

روش اجرای تحقیق

روش این مقاله نقد و تحلیل محتوا است. بدین‌گونه که در ابتدا همه آثار داستانی عباس معروفی و آثار مرتبط با آن، مطالعه و یادداشت‌های لازم برداشته شده و سپس با نقد و تحلیل نظریات نویسندگان، در ارزیابی و اثبات فرضیات کوشش شده است.

پیشینه تحقیق

طبق گواهی پایگاه اطلاع‌رسانی مرکز آمار و اطلاعات علمی ایران (Irandoc.ac.ir), تا کنون در مورد اسطوره‌ها و افسانه‌های آثار داستانی عباس معروفی تحقیق جامع و مستقلی صورت نگرفته، ولی در مورد رمان "سمفونی مردگان" خانم "الهام یکتا" یک کتاب مستقل به نام "ازل تا ابد، ۱۳۸۴" نوشته است که در آن به اسطوره‌های هابیل و قابیل اشاره کرده است.

بحث

روانشناسان نخستین بار اساطیر را در پرتو رؤیا تفسیر کرده و مدعی شدند اساطیر، همان نقش رؤیا در زندگی فرد را ایفا کرده و تجلی خواست‌های ناخودآگاه اوست. موضوعی که بعدها دست‌مایه آثار بسیاری از نویسندگان قرار گرفت و از سوی منتقدان به نظریه "کهن‌الگو" شناخته شد. این نظریه بر این باور است که در پس ذهن خودآگاه هر انسان، بخشی دیگر به نام ناخودآگاه قومی وجود دارد. این ناخودآگاه به نویسنده اجازه

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۵۱

می‌دهد که از تصاویر بدوی و آغازین بهره‌برداری نماید، تا بتواند تخیل خواننده را فعال کند و از این راه حافظه ناخودآگاه نویسنده با حافظه ناخودآگاه مخاطب، همگونی پیدا کند. نویسنده‌ای که از اساطیر یاری می‌جوید، در صدد گزارش مو به موی رخدادهای اسطوره‌ای نیست و قصد تحلیل و پردازش آن‌ها را ندارد؛ اساطیر برای او وسیله شناخت است و هدف او بیدار کردن خاطرات و کشف و شهودی ژرف است.

الف) رمان سمفونی مردگان

حوادث رمان "سمفونی مردگان" در فضایی سرد و تیره و تار و دل‌گیر پیش می‌رود، فضایی که هم حاصل وضعیت اقلیمی اردبیل است که وقایع رمان در آن می‌گذرد و هم از سلطه حکومت دیکتاتوری رضاشاه بر کل جامعه ایران خبر می‌دهد. فقر و بیماری و ناامنی حاصل از ورود متفقین در شهریور ۱۳۲۰ ه.ش و حوادث سال‌های بعد از آن در آذربایجان نیز بر شدت آن می‌افزاید. در خانواده جابر اورخانی که آجیل فروشی بزرگی در بازار اردبیل دارد، آیدین پسر دوم خانواده به خاطر زیبایی و هوش و ذکاوت فوق‌العاده‌اش، مورد توجه و علاقه پدر و مادر است و همین مسأله حسادت برادرش (اورهان) را که دو سالی از او کوچک‌تر است، برمی‌انگیزد.

در رمان سمفونی مردگان، مقوله برادرکشی برجسته‌ترین تم داستان است، چنان‌که خود نویسنده نیز صریحاً این امر را یادآور شده است: «من هابیل و قابیل دورانم را روایت کرده‌ام» (لطفی، ۱۳۶۹: ۶)، مقوله برادرکشی یا فرزندکشی در ادبیات اساطیری و دینی و نیز در تاریخ ما موضوع تازه‌ای نیست. هابیل و قابیل و رستم و شغاد و مرگ سهراب در روایات اساطیری و سنت فرزندکشی و برادرکشی در تاریخ سیاسی پیش از اسلام و پس از آن به خوبی گویای این امر است. ضمن این‌که روایت هابیل و قابیل به طور مشخص نیز در قرآن و تورات آمده است.

در این داستان آدم برای هابیل همسری برمی‌گزیند، اما قاییل به حکم پدر اعتراض می‌کند. هابیل و قاییل تصمیم می‌گیرند هر کدام قربانی‌ای به درگاه خداوند نثار کنند. هابیل اقدام به نثار هدیه‌ای می‌کند - محصول زمینش - که گرچه برای او ارزشمند است، اما می‌داند که برای به دست آوردن گمشده‌ای است که ارزش آن بسی بیشتر است و یافتنش آرزوی آرمانی اوست. قاییل با بخل، پیش‌کشی نه چندان ارزشمند می‌آورد که مورد سرزنش خداوند قرار می‌گیرد. قاییل که حاضر نیست شکست را بپذیرد، قصد کشتن برادر می‌کند.

در روایت عباس معروفی، اورهان، قاییل است و آیدین، هابیل. زن دغدغه اصلی اورهان است تا آن‌جا که بر سر قبر پدر زار می‌زند:

«چرا زن‌ها نگاهم نمی‌کنند، چرا اخمشان را برای من می‌آورند؟ چرا قشنگ‌ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟» (معروفی، ۱۳۸۴: ۲۸) باز می‌خوانیم:

«من وقتی به آن چشم‌های ملتمس طلایی نگاه می‌کردم، می‌مُردم شب‌ها خواب نداشتم، توی دلم می‌گفتم: به خدا قسم نابودت می‌کنم برادر» (همان). در روایت هابیل و قاییل می‌خوانیم که هابیل در پاسخ برادر چنین می‌گوید: «اگر تو به کشتن من دست برآوری، من هرگز به کشتن تو دست برنیاورم که من از خدای جهانیان می‌ترسم. در سمفونی مردگان نیز آیدین، هابیل و ار رفتار می‌کند و از این‌که داشته‌هایش را - چیزهایی که به حق یا ناحق - به او رسیده است برادر تصاحب کند، هیچ دل‌نگران نیست و واکنشی نشان نمی‌دهد. زمانی که اتاقش را گرفتند و ناچار شد به زیرزمین خانه قناعت کند؛ بارها به برادر می‌گوید به خاطر مال و منال نباید برادری را زیر پا بگذارند. نویسنده برای تأکید بیش‌تر به این موضوع، تمهیدات دیگری نیز به کار می‌برد، چه آن‌جا که مردم به اورهان لقب برادرکش می‌دهند و چه آن زمان که کلاغ‌هایی بالای خانه او نظاره‌گر اعمالش هستند. داستان اورهان نیز از کودکی، همواره مشت‌کرده بوده است و پدر چنین تفسیر

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۵۳

می‌کرد که او مال جمع‌کن می‌شود و زندگی‌اش را توی مشتش می‌گیرد» (یکتا، ۱۳۸۴: ۲۲).

الف - ۱) اشارات اساطیری در سمفونی مردگان

در سمفونی مردگان به اسطوره‌های ایرانی هم اشاره شده است و آنچه بیش تر به چشم می‌آید داستان بیژن و منیژه از شاهنامه فردوسی است که قرینه‌های آن در رمان، آیدین و سورملینا هستند. در بخشی از داستان وقتی آیدین (بیژن) در زیرزمین کلیسا - همان چاه تنگ و تاریکی که افراسیاب زمانه‌اش میرزایان، او را در آن انداخته و از او برای منافع خودش سود می‌جوید - به کار قاب‌سازی مشغول است هر روز سورملینا (منیژه) به او سر می‌زند. در شاهنامه وقتی بیژن در چاه گرفتار شد، منیژه هر روز برایش غذا می‌برد و در چاه می‌انداخت. در سمفونی مردگان، سورملینا هر روز از دریچه پوتشکا یک دسته روزنامه برای آیدین می‌اندازد، اما در واقع یک دسته موی قشنگ سرریز می‌کند و با این کار خود را در قلب آیدین جا می‌کند. بعد به آن جا می‌رود و موهای سر و صورت آیدین را مرتب می‌کند و فضایی فراهم می‌آورد که آیدین مثل یک تبعیدی دور از وطن، مثل یک انسان رانده‌شده، بر سرزمین عشق پای می‌گذارد.

«آن وقت آیدین با تمام محبت، او را هم چون سرزمینی از پیش تعیین شده از آن خود کرد و بر آن پا گذاشت» (همان: ۲۱۲).

معروفی در سمفونی مردگان با بهره‌گیری از افسانه و اسطوره و با به‌کارگیری تکنیک رمان نو، حدیث کهنه اما نامکرر هنرمند بیگانه با جامعه را باز می‌گوید. تلفیق و توازی داستان‌هایی از اساطیر، همواره این امکان را به نویسنده بخشیده است که اثر خود را از بُعد سمبلیک و به برکت آن از وجهه جهانی و فلسفی برخوردار سازد. به زبان دیگر نویسنده‌ای که آگاهانه پیرامون صورت‌های مثالی (اعم از شخصیت یا موقعیت) می‌نویسد، یک مفهوم فلسفی را پاس می‌دارد. اگر در اساطیر و افسانه‌های عامیانه، برخی

موضوع‌ها و شخصیت‌ها و الگوها مکرر دیده می‌شوند، می‌توان انسان اسطوره‌اندیش را برخوردار از ذهنیت فلسفی دانست که ناخودآگاه به الگوهای عام و جهان‌شمول و مکرر رفتار انسانی دست یافته است. وقوع مکرر چنین الگوهایی، چه در اساطیر و افسانه‌های عامیانه، چه در خیال و رؤیا و نیز در متن واقعی زندگی انسان‌ها خبر از آن می‌دهد که به گفته یونگ، آرکی تایپ‌ها یا "انگاره‌های ازلی"، حاصل ذهن یا ناخودآگاه فرد نیستند، بلکه بخشی از ناخودآگاه جمعی‌اند که در همه جا و در همه زمان‌ها یافت می‌شوند. رمان سمفونی مردگان جلوه‌گاه نمایش کردارهای نهان در ادبیات اسطوره‌ای است. معروفی در این رمان کوشیده است تا با استفاده از اسطوره، به بیان موقعیت‌های عام و جهانی هستی بشری بپردازد و اگر یکی از هدف‌های ادبیات و هنر، چنان‌که به‌ویژه ادبیات اسطوره‌ای در پی آن است، ارتباط دادن جزء و کل یا مجرد و عینی و نمایش ابعاد بومی و مسائل انسانی است، سمفونی مردگان به چنین مهمی دست یافته است.

ب) رمان سال بلوا

حوادث رمان سال بلوا در هفت شب روایت می‌شود و با بهره‌گیری از صناعت داستان در داستان، بافتی شرقی پیدا می‌کند. وقایع در آخرین سال‌های سلطنت رضاشاه می‌گذرد؛ اما از طریق تداویح و درآمیختن افسانه با واقعیت، زمان تاریخی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد. فصل‌های رمان به صورت یک در میان، از تک‌گویی‌های نوشا فرین و روایت دانای کل، شکل گرفته است. روایت هر شب جز شب هفتم، با تصویر داری آغاز می‌شود که سروان خسروی برپا کرده است. دار به تدریج "آونگ خاطره‌ها در ساعت تاریخ" این مرز و بوم می‌شود. سال بلوا حدیث حیف شدن و نابودی زیبایی‌ها و آرزوهای شریف است. درون‌مایه عمده داستان، انتظار است. انتظار موعودی که نمی‌آید و خیال برمی‌انگیزد؛ مثل پدر که منتظر رسیدن حکم شاه است و نوشا فرین که منتظر آمدن

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۵۵

حسیناست. به لحاظ جامعه‌شناختی، زیرساخت رمان، بیان اضمحلال بورژوازی خرده‌پا و میلیتاریسم است و نیز انحطاط معصومیت آدم‌ها که به دنبال زوال جامعه و تباهی سیاسی آن پدید می‌آید.

ب - ۱) اشارات اساطیری در سال بلوا

در طول رمان سال بلوا، هفت افسانه و حادثه از زبان آدم‌های مختلف تعریف می‌شود: "افسانهٔ مرد زرگر"، "افسانهٔ پیرمردی که سه پسر داشت"، "افسانهٔ حکیم حقه‌باز"، "افسانهٔ نامزد نوروز"، "حکایت دختر پادشاه"، "عشق افسر (عمهٔ نوشا) به تارزن دوره‌گرد" و "ماجرای اسفندیار قشنگ" که همهٔ آن‌ها به شکل متوازی و در تقارن با خط اصلی رمان آمده‌اند.

همان‌طور که گفته شد از تکنیک‌های معروفی، آمیزش افسانه و تخیل است. در بافت رمان سال بلوا، افسانهٔ دختر پادشاهی که عاشق مرد زرگر شده است، ولی سرانجام پسر وزیر عاشق آن دختر می‌شود و با او ازدواج می‌کند، با واقعیت رمان یعنی عشق نوشافرین به حسینا و سرانجام ازدواجش با دکتر معصوم ترکیب می‌شود. این روش تنیدن داستان در داستان به سال بلوا حال و هوای قصه‌های هزارویک شب را می‌دهد؛ اما در جهان‌بینی معروفی، کوزه‌گر (حسینا) شخصیت برتری دارد تا مرد زرگر؛ زیرا او کسی است که خاک را کیمیا می‌کند و این کیمیاگری خاک از حسینا قهرمان اسطوره‌ای می‌سازد که نجات‌دهندهٔ خاک میهن است.

هر اسطوره هم‌چون گفتاری است که درون نظام نمادینی عرضه می‌شود و با بررسی هر اسطوره معنای عنصرهای اسطورهٔ دیگر آشکار می‌شود و در نهایت می‌توان نظامی هم‌خوان به دست آورد که در آن هر اسطوره صرفاً در مناسبت با دیگر اسطوره‌ها شناخته شود. پس هر اسطوره شکل دیگرگون‌شدهٔ اسطورهٔ دیگر است و از این‌رو می‌توان از

ترکیب عنصرهایش به ترکیب معنایی آن اسطوره و در کل به ترکیب معنایی نظام اسطوره‌ها یا منطق اسطوره‌ها پی‌برد. زیرا نظام کامل مناسبات متقابل در هر اسطوره وجود دارد که فراتر از نظام روایی و زمانمند پیش می‌رود» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۸۹).

در سال بلوادو جریان موازی که در پی هم داستان را به پیش می‌برند و در حقیقت نوعی ویژگی داستان در داستان هستند، در عین ارتباطشان با هم، خود بر ارزش تکنیکی داستان می‌افزایند. به عبارت دقیق‌تر، معروفی می‌توانست رمان سال بلوآرا در دو داستان با دو ویژگی کاملاً متمایز، هم به لحاظ ساختار ارائه زبان‌شناختی آن و هم به لحاظ تم گسترش‌یافته آن، عرضه کند. زیرا روایت‌هایی که شب‌های اول و سوم و پنجم و هفتم را یگانه می‌کند و بر بستر درون‌مایه واحدی تشخص می‌بخشد، برون‌فکنی‌های نوشافرین است. روایت‌گر عاشقی که عشق پنهان وی به حسینا، دیگر شخصیت افسانه‌ای رمان، محور شکل‌گیری و گسترش داستان است و روایت‌های دوم و چهارم و ششم به ترسیم حوادث اجتماعی دوران رضاشاه مربوط می‌شود. درگیری بین نیروهای سرهنگ آذری و سروان خسروی با حسین خان در کافرقلعه، مرکز بسط داستان است. نویسنده به ماهیت رؤیاها و آگاهی نوشافرین که محور کلیه خاطره‌ها و رویدادهای شب‌های یادشده است از طریق دیالوگ‌ها و نقل قول‌های رسمی، امکان برون‌فکنی می‌دهد و حیطه پرواز این رؤیا را در همه زمان‌ها میسر می‌سازد و این بی‌زمانی در محدوده زمان، فضای شب‌های اول و سوم و پنجم و هفتم داستان را در گستره بی‌مرز روان‌شناختی می‌گسترده. استفاده بجای نویسنده از اسطوره و حکایت دختر پادشاه و مرد زرگر در بافت روایت خوش نشسته است. دختر پادشاه ممثل نوشافرین و معصوم ممثل پسر حسود وزیر و حسینای کوزه‌گر همان مرد زرگر است. فصل‌های کتاب به هفت شب تقسیم‌بندی شده است که بیان بیماری و بی‌هوشی شش‌روزه نوشافرین و مرگ او در شب هفتم و نیز اشاره تلویحی نویسنده به هفت‌پیکر (هفت‌گنبد) نظامی گنجوی است، حسینا نمونه نوعی فرهاد در منظومه خسرو و

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۵۷

شیرین نظامی است و در جایی به صراحت می‌گوید که خمسه نظامی را خوانده است. شغل او نیز کوزه‌گری است و همیشه بوی خاک می‌دهد که در نظر نوشافریین بوی اثیری است. نوشافریین که روایت عشق او و حسینا محور اصلی رمان است، در کودکی به خاک‌بازی علاقه داشته و سیطره بوی خاک در تمام عمر با او است، حتی با این‌که همسر دکتر معصوم می‌شود (که از او نوزده سال بزرگ‌تر است) اما شال سبزی را که از حسینا به یادگار دارد و تداعی‌کننده کوزه است و بوی خاک می‌دهد، تا آخرین روزهای زندگی‌اش بو می‌کشد (بوی اثیری شال سبز در تقارن با "پیراهن یوسف" در افسانه یوسف و زلیخا نیز قابل توجه است).

عدد هفت در مذاهب و اسطوره‌ها، عدد مقدّس و جادویی به شمار آمده و در متن‌های ادبی کهن و ادبیات داستانی معاصر، مکرر آمده است. ساختار هفت فصل (هفت شب) رمان به لحاظ زاویه دید، بدین ترتیب است که فصل‌های فرد (یک، سه، پنج و هفت) از دیدگاه اول شخص (نوشافریین) و فصل‌های زوج (دو، چهار و شش) به روایت سوم شخص دانای کل روایت می‌شود - و این صناعت در پیش‌برد داستان و تغییر زاویه‌های آن به خوبی به کار آمده است.

نویسنده قصد داشته است با تمسک به این‌گونه مقوله‌های موجود در فرهنگ و ادب ایرانی و نیز با بهره‌گیری از حکایت‌ها و افسانه‌ها، برای داستانش عمق فلسفی - اسطوره‌ای قائل شود. او هم‌چنین از نام‌های نمادین استفاده کرده است تا نشان دهد قصه او حکایت ازلی - ابدی است؛ بیانی سمبلیک از واقعیت جهانی بزرگ است.

قصه اصلی رمان در واقع همان حکایت مرد زرگر و دختر پادشاه یا به عبارتی حکایت مکرر عشق است. نویسنده سعی کرده است تا در این روایت، فضا و محیطی معاصر ایجاد کند و عوامل و حادثه‌های تاریخی نزدیک را در آن به کار گیرد. شخصیت منفی رمان ملکوم لامذهب و بی‌دین است که عامل پیوندهای دروغین است. معرکه را گرم نگه

می‌دارد تا خود از آن سود ببرد. او حتی می‌تواند بیان‌گر نقش تاریخی میرزا ملکوم‌خان در تاریخ معاصر ایران نیز باشد. میرزا حبیب رزم‌آرا عامل همه بدگمانی‌ها و وسوسه‌گر است. او همان اهریمن است و با تظاهر و دورویی و بدعت دینی جدید، زندگی‌ها و افکار را به نابودی می‌کشاند. نام وی نیز یادآور سرتیپ حسن علی رزم‌آرا است. میرزا حسن رئیس که بیان‌گر نقش تاریخی میرزا حسن رشیدی از پیش‌گامان آموزش و پرورش نوین و فردی مترقی است، همراه معلم‌ها نمایندگان دموکراسی و نوگرایی هستند. اینان مخالف استبداد و ساختن دار هستند و به آرای مردم معتقدند. میربکوتن شاعر، نقش تاریخی خود را در حاشیه ایفا می‌کند و در مورد حادثه‌ها و رخدادها اظهارنظرهای طنزآمیز دارد.

سروان خسروی نماد دیکتاتوری ابله و تازه به دوران رسیده است. او خالق استبداد بی منطق و کوری است که رفتار وی در حمایت از آن، گاه باعث مضحکه و خنده می‌شود. دکتر معصوم که نقش افسانه‌ای پسر وزیر را در حکایت اصلی به عهده دارد، از نظر اجتماعی نماینده طبقه "اپورتونیست" و ابن‌الوقت است. مردی بی‌ریشه و به‌ظاهر تحصیل‌کرده اما توخالی. او ساعت را بیش از اشیای دیگر دوست دارد و هرگاه منافعی اقتضا کند، تغییر موضع می‌دهد. ناژدکی شهردار که قصد دارد مجسمه سقراط را در کنار دار برپا کند، نماینده کاریکاتورگونه‌ای از اندیشه و تفکر رسمی است. از میان همه نجارهای شهر، آن که سرانجام دار را می‌سازد، یوسف نجار است. اگر نویسنده نمی‌خواهد ما را به یاد یوسف نجار در زندگی مسیح بیندازد، پس چرا نام دیگری بر وی نهاده است؟ همه این نام‌ها نشان از این دارند که نویسنده به چیزی فراسوی پوسته ظاهری قصه نظر داشته است و می‌خواسته به اصطلاح رمان کلیددار بنویسد. حسینا نیز نامی است که اهمیت کلیدی دارد. حسینا همان فرهاد سنگ تراش و نوشافرین همان شیرین است. چوپان ژولیده‌مویی که قاصد پدرش است، وقتی وارد می‌خانه شهر می‌شود، می‌گوید دنبال کسی می‌گردم که نامش را نمی‌دانم ولی می‌دانم سنگ تراش است. حسینا در کارگاه

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۵۹

کوزه‌گری خود دو مجسمه از شیرین و فرهاد ساخته و آن‌ها را بر سر نیزه گذاشته است. به علاوه او همانند یک زرگر است. خاک او با زر برابر است و نیز آفریننده و هنرمند است. عنصر خدایی در وجودش دارد. در حکایت کهن، دختر پادشاه دستمالی در دکان زرگر می‌اندازد. در این جا نیز نوشارفرین پارچه‌اش را گم می‌کند تا حسینا آن را بیابد. حسینا خود را فرهادی می‌پندارد که در پستوی مغازه کوزه‌گری نقش عشق بر گل می‌زند. او به دنبال برادرهایش آمده است. برادرهایی که عجزه کثیف نابودشان کرده است (عجزه کثیف در سال بلوا همان رقیه دلال است)؛ ولی دیگر دنبال برادرهایش نمی‌گردد. دنبال خودش می‌گردد. برادران حسینا؛ سیاوشان و اسماعیل، قربانیان اسطوره‌ای و تاریخی در تمدن‌های ایرانی و سامی هستند. این دو برادر، گمشدگان حسینا، در واقع بیان بخش دیگری از وجود حسینا هستند. اسماعیل قربانی ایمان و سیاوش قربانی پاک‌دامنی و راستی. این‌ها دو جنبه شخصیت این عاشق غریب، حسینا هستند.

پ) رمان پیکر فرهاد

رمان پیکر فرهاد بازخوانی مدرنی است از بوف کور صادق هدایت. راوی رمان، همان زنی است که در رمان بوف کور روی قلمدان نقاشی شده بود. این زن در رمان معروفی جان می‌گیرد و به روایتی پردامنه از آنچه بر او و در زمانه‌اش گذشته می‌پردازد. این روایت تا سال‌های دهه ۶۰ و ۷۰ را هم در بر می‌گیرد که در آن وضعیّت روشن‌فکران و نویسندگان ایرانی نیز منعکس است. معروفی مثل اغلب آثارش در این رمان هم از تکنیک درهم ریختن زمان استفاده می‌کند و بازی ذهن و روایت ذهنی را منشأ روایت خود قرار می‌دهد. در رمان پیکر فرهاد هم به سیاق دیگر آثار معروفی شاهد آنیم که رؤیا و افسانه و واقعیّت بی‌مرز شده‌اند و با هم درآمیخته‌اند. افسانه پسر خیطاط و پادشاه و دختر پادشاه که تصویری از دوران نوجوانی خسرو و شیرین و فرهاد است. ماهی طلایی و پادشاه کور که

از بچه‌هایش می‌خواست دریا را به توبره بکشند تا او بینا شود. دختری که در شکم خود، ازدها داشت. زال و سیمرغ هم در مرکز توجه نویسنده در این رمان قرار دارند. معروفی در مؤخره رمان پیکر فرهاد سخن از کشفی تازه می‌زند و می‌گوید: «احساس می‌کردم ارتباط عمیقی بین هدایت و نظامی وجود دارد. ارتباطی که هرگز شکل عینی نیافت، فقط در ناخودآگاهم موج می‌خورد... آیا به خاطر سیلان ذهنی دو هنرمند بود که ورای تاریخ سیاسی مثل ابری ناتمام بر فراز آسمان می‌ایستادند و مدام می‌باریدند؟ آیا برای مینیاتورها بود؟ آیا چیزی در کودکی‌ام دریافته بودم که حالا خاطرم نبود؟ برای گنبدها، رنگ‌ها، پری‌وار زیستن آدم‌ها؟...» (معروفی، ۱۳۸۶: ۱۴۲) باید این موضوع را که اساس شکل‌گیری رمان هم هست بررسی کرد تا آشکار شود که آیا چنین ارتباطی که در ناخودآگاه نویسنده موج خورده و به شکل یک سیلان ذهنی یک‌باره با خامه او بر کاغذ روان گشته است، وجود دارد یا خیر.

پ - ۱) اشارات اساطیری در پیکر فرهاد

در بوف کور هدایت و آثار نظامی مرزهای میان خیال و واقعیت، رؤیا و بیداری، شب و روز، امروز و دیروز و حتی مرگ و زندگی روشن نیست و صورت‌های خیال بسیار به هم شبیه‌اند. هر مجازی حقیقت است و هر حقیقتی مجاز - همان‌گونه که در پیکر فرهاد نیز شاهد آنیم - از این گذشته ایماژها و نشانه‌های دو سویه پیش و پس از اسلام به صورت‌های مختلف در هر دو منعکس است. مهم‌تر از همه آن‌ها باید به نقش‌های زنانه در روان این دو هنرمند اشاره کرد. به طور مثال در هفت پیکر که همه اجزای آن در شبکه پیچیده‌ای از رابطه‌ها به هم پیوند خورده و عشق و آشتی و سازگاری در فضای آن موج می‌زند؛ در درون هر گنبد زنی نشسته است که مشتاق و چشم به راه بهرام است و بهرام با لباسی به رنگ هر گنبد و لباس شاهزاده‌خانمی که در درون هر گنبد نشسته است به درون

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۶۱

این گنبدها پا می‌گذارد. در درون این گنبدها، کلام و گفتگو دمی از جوشش نمی‌افتد و میان بهرام و این شهرزاده‌های قصه‌گو، هم‌دلی و هم‌زبانی کامل برقرار است؛ اما آنیمای بوف کور صادق هدایت - درست بر خلاف آنیمای هفت‌پیکر نظامی که در درون این گنبدهای سرشار از عشق و گرما و مستی و رنگ به دیدار بهرام می‌رود - هرگز لباسی بجز رنگ سیاه بر تن ندارد و به جای آن گنبدهای رنگین، در بیابان پشت خانه‌ی راوی و در فضای گرفته و مه‌آلود به سراغ او می‌رود. در هفت‌پیکر، گفت و گوی بهرام با هم‌زادان مادینه‌اش - که گاه صدها بیت از داستان را در بر می‌گیرد - سرآغاز راه‌درازی است که پایان آن عشق و یگانگی است، در حالی که در بوف کور بین راوی و حوای درونش یک دیوار سنگین، یک سدّ نمناک بدون روزنه، به سنگینی سرب کشیده شده است و لحظه‌های کوتاه دیدار راوی، چه با دختر اثیری و چه با زن لکاته، از جادوی نگاه و افسون سخن و واژه تهی است. دختر اثیری و زن لکاته، هر دو، جز تن‌هایی مرده نیستند و هر دو در بی‌آوایی مطلق، به مرگی بی‌واژه، می‌میرند و راوی هرگز اسم آن‌ها را بر زبان نمی‌آورد.

خسرو و شیرین نظامی هم، جولانگاه زنان سخن‌آور و سوارکار و شیرین‌بیان است و گمان می‌رود همین بازتابِ چهره‌ی زنانه در آثار نظامی و هدایت است که نویسنده‌ای مثل معروفی را که به سرنوشت تلخ زنان در سرزمین ما می‌اندیشد - چنان‌که در دیگر آثارش هم تا حدودی این مسأله را نشان دادیم - و هم با تکنیک‌های روایی مدرن آشناست، به نوشتن داستانی مثل "پیکر فرهاد" کشاند که در آن چهره‌ی زنانه‌ی بوف کور مظهر سکوت از لب برمی‌دارد و با نقش و تأثیر سخن و واژه آشنا می‌شود. در واقع گفت و گوی معروفی در این کتاب با دو چهره‌ی مهم ادبیات فارسی، هدایت و نظامی، یک‌بار دیگر نشان می‌دهد که گفتمان ادبی - که در واقع همواره بحثی عاشقانه است - بدون وجود زن به عنوان واسطه، قابل درک نیست.

نظامی و هدایت از بسیاری جهات به هم شبیه و نزدیکند. هر دو از زمانه‌ای پرآشوب و

توفانی برمی‌خیزند. هر دو به گذشته پیش از اسلام ما دل‌بستگی دارند. هر دو به کناره‌گیری از های و هوی زندگی و غوغای اجتماعی رغبتی نشان می‌دهند و هر دو به دلایل خاص، آثاری آفریده‌اند که خاستگاه آن لایه‌های ژرف ناخودآگاه جمعی ماست. اما آنچه، یا آن دو چیزی که به هم نمی‌مانند، گزارشی است که این دو از دیدار خود با ناخودآگاه جمعی ما می‌دهند و روایتی است که از این دیدار می‌آفرینند و این در واقع برمی‌گردد به هم‌سانی یا ناهم‌سانی نظامی و راوی بوف کور که به دو نهایت یک طیف تعلق دارند و سنجش و کنار هم نهادن آن‌ها می‌تواند گویای دگرگونی‌های ژرفی باشد که در فاصله میان این دو هنرمند - چیزی در حدود هفتصد و پنجاه سال - در اعماق ناخودآگاه جمعی ما روی داده است.

روزگار نظامی - قرن ششم هجری - تازه سرآغاز ویرانی‌های عمیق در روان جمعی ماست که دگرگونی لایه‌های ته‌نشسته در اعماق آن، درست مثل حرکت کوه‌ها و دریاها در دوره‌های زمین‌شناسی آهسته است. در زمانه نظامی، با آن‌که از تحوّل در نهادهای دینی و فرهنگی و اجتماعی، بیش از پنج قرن می‌گذرد، هنوز انگاره جهانی، بسامان و موزون و بر جای خود بر اعماق روانمان نقش نهشته است. آنیمای روان نظامی هنوز قداست ویژه‌ای دارد اما هفتصد و پنجاه سال که می‌گذرد، به هدایت که می‌رسیم، دیگر از درون و بیرون، هر دو، ویرانیم. تباهی و شکست در ژرف‌ترین لایه‌های وجودمان رسوب کرده است و از آن جهان آرمانی که نظامی در اعماق روان ما می‌بیند و در آثار خود بازآفرینی می‌کند، چیزی جز همان ویرانه‌ای که در بوف کور می‌بینیم باقی نمانده است. زن اثیری با قدم گذاشتن به چنین جهانی در برابر چشمان راوی می‌میرد و جای خود را به لکاته می‌دهد و همین زن وقتی در پیکر فرهاد به سخن درمی‌آید از ویرانی می‌گوید، از عشق از دست رفته، و در پی آن، رو آوردن به سرنگ و خون‌بازی. آنچه باقی مانده ویرانه‌های بوف کور است. بوفی که بر آن ویرانه‌ها می‌گرید، در حقیقت تصویر آینه‌ای

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۶۳

همان جهانی است که انگاره آن بر لایه‌های عمقی روان هدایت و هم‌روزگاران هدایت نشسته است؛ انگاره جهانی از هم گسسته و پریشیده. به سخن دیگر، ایرانی هم‌زمان نظامی اگر از دست زندگی و روزگار (جهان بیرون) به تنگ می‌آمد، به عمقی ترین لایه‌های خاطره و ذهنش (دنیای درون) پناه می‌برد و روزگاران فرخنده‌ای را به یاد می‌آورد که در آن، میان انسان و جهان هم‌دلی و هم‌رنگی وجود داشت، اما این واپس‌نشینی برای ایرانی هم‌زمان هدایت - که قرن‌هاست از آن روزگاران فرخنده فاصله گرفته و بیداد روزگاران دراز را پشت سر دارد - جز تجربه‌ای رنج‌خیز چیزی نیست و اگر گزارشی از این سفر بدهد - هم چنان که هدایت داد - جز مرثیه‌ای بر آن آبادانی‌های از دست رفته و غیر قابل بازگشت نخواهد بود. حورا یاوری در کتاب "روان‌کاوی و ادبیات" به این مطلب اشاره کرده است. او می‌نویسد:

«سفر ما از بهرام‌گور به راوی بوف‌گور - از نظر بازتاب ساختارهای ژرف ناخودآگاهی جمعی در هفت‌پیکر و بوف‌گور - سفر اندوه‌باری است. داستان گذر ماست از رنگ و موسیقی و طنین واژه‌ها به سیاهی و مرگ‌های بی‌واژه، از آسمانی یگانه با زمین و آشتی با زمینیان به آسمانی عبوس و دور از دست، از ضیافت رنگین شب‌های درخشان روح بهرام به کابوس‌های پایان‌ناپذیر و شب‌های ابدی متراکمی که راوی بوف‌گور در آن دست و پا می‌زند... هفت‌پیکر حماسه پیروزی انسان بر جهان است و راوی بوف‌گور داستان شکست این انسان را در برابر جهان روایت می‌کند... و ما در گذر از یکی به دیگری - در این سفر دراز و بد فرجام - زیر بار سنگین قرن‌ها آشوب و پریشانی و بی‌داد از پای درآمده‌ایم و خسته و تباه و تنهایی» (یاوری، ۱۳۷۴: ۲۱۵).

ت) درباروندگان جزیره آبی تر

"درباروندگان جزیره آبی تر" مجموعه سی‌وسه داستان کوتاه از عباس معروفی است.

این مجموعه دربرگیرنده مجموعه داستان‌های پیشین نویسنده (عطر یاس و آخرین نسل برتر) با چند داستان نونوشته است.

از نظر زمانی داستان‌های این کتاب دوره طولانی نویسندگی معروفی را از آغاز جوانی تا سالیان اخیر پوشش می‌دهند. در این کتاب داستان‌هایی به تاریخ سال ۱۳۵۶ (بام تلخ) و داستان‌هایی به تاریخ ۱۳۷۵ (شبانه ۲) دیده می‌شوند. سایر داستان‌ها در فاصله این دو تاریخ نوشته شده‌اند. می‌توان گفت که این کتاب حدود بیست سال عمر داستان‌نویسی معروفی را از بیست‌سالگی (سال‌های آغازین نوشتن) تا چهل‌سالگی در بر می‌گیرد.

ت - ۱) اشارات اساطیری در مجموعه دریاوندگان جزیره آبی‌تر

در بسیاری از داستان‌های کوتاه معروفی هم اسطوره‌ها حضور دارند. برای مثال در داستان کوتاه "رمی" که درباره جوانی است که به حج مشرف شده است به هنگام اجرای اعمال حج دچار وسوسه‌های نفسانی می‌شود داستانی دیگر، "منظره باستانی"، سرگذشت پیرمردی زردشتی به نام کاووس باستانی روایت می‌شود که حالا تنها و غریب در خانه سالمندان روزگار می‌گذراند، در این داستان با اسطوره "آدم و حوا" و گناه ازلی آن دو مواجهیم.

داستان "آخرین نسل برتر" درباره کشتی‌گیری است که در کسوت مربی با تیمش برای شرکت در مسابقات جهانی به کشور مصر رفته و در هتلی مشرف به رود نیل اقامت دارد، خدمتکار زنی که در شب هتل کار می‌کند مسئول نظافت و رسیدگی به کارهای مربی در مدت اقامتش در هتل است. یک‌بار مربی وقتی از سالن تمرین تشک به هتل برمی‌گردد زن خدمتکار را در راهرو می‌بیند و از او می‌خواهد برایش چای بیاورد. پس از اندک زمانی زن خدمتکار در می‌زند و وارد می‌شود. مربی بعد از گپ و گفتی طولانی از او می‌خواهد شب پیش او بماند ولی زن قبول نمی‌کند و بدون این‌که حتی جیبی بکشد

خودش را از پنجره به پایین پرت می‌کند.

در این داستان هم اسطوره‌های اسلامی و مسیحی به هم درآمیخته‌اند تا از ناخودآگاه جمعی بشر سر نخ‌ی به دست دهند. از جمله اسطوره یوسف و زلیخا، اسطوره مسیح و هم‌نشینی او با خورشید و اسطوره‌های باستانی کشور مصر که به شکلی معنادار در این داستان حضور دارند.

داستان موری روایت مویه کردن بر جنازه‌ای است که حتی اجازه دفن شدن نیز ندارد. پسرک (باسی / عباس معروفی) و پدریزرگش خاطراتی را مرور می‌کنند و با بیان آن‌ها شخصیت و ماجرای مهندس پرورده می‌شود. در این داستان نویسنده سطح رویی داستان را (ماجرای مهندس کیومرث) از یک سو به سطح اسطوره‌ای و زمان حال داستان را از سوی دیگر به زمان ازل اسطوره‌ای پیوند زده است. نام "کیومرث" یادآور نام نخستین پادشاه پیشدادی و از طرفی نخستین بشر به روایت متون زردشتی است که به معنی "زنده فانی" است، مرگ مهندس در شبی که "آرش کمان‌گیر تیر انداخت" روی داده است. این اسامی یادآور اسطوره‌هاست و مراسم و آیین‌هایی مثل "لال‌شوش"، "تیرموسیزده"، و "محفه" نیز ریشه در آیین اسطوره‌ای دارند. مهندس پسر مردی چوپان بوده است و "تیرموسیزده" نیز مراسمی چوپانی است. استفاده نویسنده از مراسم و آیین‌های اسطوره‌ای، آن هم در این حد نسبتاً زیاد، به منظور ایجاد ارتباط میان داستان با گذشته صورت گرفته است. بدین طریق سطح کنونی واقعه به سطح ازل پیوند خورده است.

داستان "شبانۀ ۸"، درباره بازیگر تئاتری است که در نمایش‌نامه آنتیگون اثر سوفوکلس، نقش کروئون عموی آنتی‌گون را بازی می‌کند. نقش آنتی‌گون را هم زنی به اسم هما بازی می‌کند که بازیگر، عاشق اوست ولی تا به حال نتوانسته عشقش را به او ابراز کند، در این داستان با اسطوره‌های یونانی مواجه هستیم که نویسنده آن‌ها را با ظرافت خاصی به کار گرفته است. در نمایش سوفوکلس موضوع و تم اصلی برادرکشی

است. برادران آنتی‌گون، پولونیکس و اتئوکلس در جنگ مخالفان هفت‌گانه تب، همدیگر را می‌کشند و عمویشان کروئون - پدر همسر آنتی‌گون - پادشاه تب تدفین پولونیکس را به جرم خیانت ممنوع می‌کند. آنتی‌گون از این فرمان سرپیچی می‌کند و می‌گوید که از قلب فرمان می‌برد. او برادر را به خاک می‌سپارد و به دستور کروئون زنده در گور می‌شود.

معروفی به این واقعه این‌گونه اشاره می‌کند: «صحبت از برادرکشی است، مصیبت دوگانه‌ای که نه چیزی برای خوشبختی وجود دارد و نه درد عمیق‌تری برای غرق شدن. یکی را به خاک می‌سپارند و دیگری را به گورستان راه نمی‌دهند. آنتی‌گون با صدایی خسته می‌نالد: گوری که از آن برادران ماست، آری کروئون، بر یکی ارزانی و از دیگری دریغ می‌دارد» (معروفی، ۱۳۸۵: ۳۳۹).

نتیجه

آثار عباس معروفی دریچه تازه‌ای از ادبیات داستانی به خصوص رمان‌نویسی را به روی خوانندگان این نوع ادبی گشوده است. او به شهادت تک‌تک نوشته‌هایش بیش از هر چیزی تحت تأثیر ادبیات و جامعه ایران بوده است. همین امر باعث شده تا او بتواند به شکلی هنرمندانه مرز بین واقعیت و خیال را کنار بزند و قصه‌ها و افسانه‌ها و اسطوره‌های ملی کشورش را در بطن آثارش بگنجانند تا از این طریق با همه نسل‌ها پیوندی نزدیک ایجاد کند. لازمه این کار شکست زمان است. می‌دانیم که زمان یکی از مهم‌ترین عناصر ادبیات داستانی است. زمان در داستان و رمان مدرن، تا می‌شود، تا لایه‌هایی از آن پنهان بماند. به عبارت دیگر زمان در این‌گونه داستان‌ها حافظه می‌شود، بی آن‌که نویسنده طول داستان را حذف کند، آن را ناپیدا و پیدا می‌کند. فقط تکه‌های برجسته گذشته را انتخاب می‌کند تا با تکنیک تداعی و هر تکنیکی که بخواهد، به شکل جدولی، زمان داستانی را

نقش اسطوره‌ها و افسانه‌ها در آثار عباس معروفی • ابراهیم رنجبر و حسین تنایی مقدم • صص ۶۸-۴۷ □ ۶۷

بسازد و به شخصیت‌های اثر فرصت پرواز ذهنی بدهد، تا آن‌ها بی دخالت نویسنده هر چه دل تنگشان می‌خواهد بگویند و به هر جا که دوست دارند بروند و ذائقه و میل خود را به محک تجربه بیازمایند و رنگین کنند.

ویژگی مهم دیگری که در آثار معروفی نمود دارد، توجه بسیار او به ادبیات کلاسیک ایران است به نحوی که در تمام آثار او ردپایی از ادبیات کهن این سرزمین یافت می‌شود؛ اما از آن‌جا که کار او داستان‌نویسی است آن‌که بیش از همه بر او تأثیر گذاشته بی‌شک شاخص‌ترین داستان‌سرای ایران حکیم نظامی گنجه‌ای است که شهد آثارش قطره‌قطره در نوشته‌های معروفی چکانده شده است و این امر هرچه بیش‌تر بافتی شرقی به داستان‌های او داده است.

اسطوره‌ها و افسانه‌ها در رمان‌های عباس معروفی به عنوان داستان‌جانبی عمل می‌کنند که هدف از آن‌ها شناساندن نقش‌های اصلی و نیز جنبه همه‌زمانی بخشیدن به آن‌ها است تا از طریق این داستان‌ها سخن خود را با همه نسل‌ها در میان بگذارد و آثارش به همه دوره‌ها تعلق داشته باشد. اسطوره و افسانه اصولاً وجهه‌ای بی‌زمان دارد و از آن‌رو که بی‌زمان است، به همه زمان‌ها اطلاق می‌شود. از این‌رو اسطوره‌ها و افسانه‌ها نیز در خدمت نمادگرایی رمان‌اند تا آن‌را از حدّ یک داستان محدود در مکان و زمان خارج کنند و به میراث جاودان ادبیات پیوند دهند.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۶). ساختار و تأویل متن. ج ۹. تهران: مرکز.
۲. الیاده، میرچا. (۱۳۶۲). چشم‌اندازهای اسطوره. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). نقد ادبی. ج ۴. تهران: فردوس.
۴. _____ (۱۳۷۰). نگاهی به سپهری. تهران: مروارید.
۵. معروفی، عباس. (۱۳۸۴). سال بلوا. ج ۶. تهران: ققنوس.
۶. _____ (۱۳۸۴). سمفونی مردگان. ج ۵. تهران: ققنوس.
۷. _____ (۱۳۸۵). دریاروندگان جزیره آبی تر. ج ۳. تهران: ققنوس.
۸. _____ (۱۳۸۶). پیکر فرهاد. ج ۶. تهران: ققنوس.
۹. یاورى، حورا. (۱۳۷۴). روان‌کاوی و ادبیات. تهران: تاریخ ایران.
۱۰. یکتا، الهام. (۱۳۸۴). ازل تا ابد. تهران: ققنوس.
۱۱. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۶۸). چهار صورت مثالی؛ مادر، ولادت، روح، مکار. ترجمه پ، فرامرزی. مشهد: معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

ب) مصاحبه:

۱۲. لطفی، حسن. (۱۳۶۹). "مصاحبه با عباس معروفی" در: هفته‌نامه ولایت قزوین، سال ششم، فروردین، شماره ۴، ص ۶.

دو روایت از یک حکایت در شعر عطار و مولانا

دکتر علی ساجدی^۱

چکیده

داستان ایاز و محمود موضوع بسیاری از حکایت‌ها و تمثیل‌های شیخ عطار و جلال‌الدین مولوی است. این دو شاعر برای تبیین نکته‌های حکمی و عرفانی از تمثیل‌های فراوانی، سود جستند. در آثار عطار و مولوی، محمود و ایاز علاوه بر چهره تاریخی دارای شخصیت تمثیلی و نمادین هستند و شیخ و مولانا برای بیان اسرار صوفیانه از جمله خودشناسی و عبودیت، از سیمای نمادین آنان بهره برده‌اند. در این مقاله ضمن مقایسه دو داستان، نشان داده شده است که مولوی اگرچه در نقل داستان به روایت عطار نظر داشته اما در جنبه‌های داستان‌نویسی و شخصیت‌پردازی از خود ابتکار نشان داده است.

کلیدواژه‌ها: سلطان محمود، ایاز، چارق و پوستین، عبودیت، خودشناسی، خداشناسی.

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد فردوس.

تاریخ وصول: ۹۰/۲/۱۴

تاریخ پذیرش: ۹۰/۶/۳۰

مقدمه

حکایت سلطان محمود غزنوی و ایاز از موضوعاتی است که بارها به تناسب مقام در آثار عرفانی به شیوه‌های تمثیلی بیان شده است. ابوالنجم ایاز - نام وی ایاز یا ایاس هم آمده است - غلام محمود غزنوی به دلیل کثرت فراست و هوش و جنگ‌جویی و زیبایی، محبوب سلطان بود و در حکومت مسعود غزنوی هم اگرچه اعتمادی به کفایت او در بعضی مصادر حکومتی نبوده و تنها بدان سبب که از محبتان پدر سلطان مسعود بوده مشمول عنایت قرار گرفته، امارت قصدار و مکران داشته و در سال ۴۴۹ هجری قمری از دنیا رفته است. در ادب فارسی نام او همراه سلطان محمود ذکر شده، از جمله در مثنوی‌های عطار بیش از شصت بار از محمود غزنوی سخن به میان آمده است که اغلب با ایاز همراه است و شیخ در آن‌ها بسیاری از اسرار و رموز و لطایف عشق را بی‌پرده بیان نموده است. در تاریخ بیهقی هم در چند جا از ایاز سخن رفته است از جمله هنگامی که امیر مسعود می‌خواهد برای ولایت ری و قم و کاشان سالاری انتخاب کند، با بزرگان رای می‌زند. خواجه احمد وزیر می‌گوید:

«در علی دایه چه گوید که مردی محتشم و کاری است و در غیبت خداوند [مسعود] چنان خدمتی کرد که پوشیده نیست. یا "ایاز" که سالاری نیک است و در همه کارها با امیر ماضی بوده؟ امیر گفت: علی سخت شایسته و به کار آمده است و ی را شغلی بزرگ خواهیم فرمود چنان‌که با خواجه گفته آید. "ایاز" بس به ناز و عزیز آمده است هر چند عطسه پدر ماست از سرای دور نبوده است و گرم و سرد نچشیده است و هیچ تجربت نیفتاده است. وی را مدتی باید که پیش ما باشد بیرون از سرای، تا در هر خدمتی گامی زند و وی را آزموده آید. آن‌گاه نگریم و آنچه باید فرمود بفرماییم» (بیهقی، ۱۳۶۸، ج ۲: ۴۱۴).

ایاز به خاطر اطاعت محض و فرمان‌برداری که از سلطان محمود داشت مقامات

دو روایت از یک حکایت در شعر عطار و مولانا • دکتر علی ساجدی • صص ۸۳-۶۹ □ ۷۱

لشکری و درباری را طی کرد و از غلامی به سرهنگی رسید اما هم‌چنان گذشته خود را که برده‌ای بی‌مقدار بوده در پیش چشم داشته است و پیوسته آن بندگی و بردگی در نهاد وی آشکار بوده است.

حکایت چارق و پوستین ایاز

قصه پوستین و چارق ایاز در مصیبت‌نامه عطار به صورتی مجمل آمده و گویا در تاریخ هم مستندی ندارد و صورتی از یک داستان سرگردان عامیانه است که در باب برخی معاریف دولت اما پارسا و خویش‌شناس نقل شده است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۳۱۰). در مثنوی معنوی این حکایت با تفصیل بیش‌تری بیان شده است. هر دو شاعر عارف، هدفشان از آوردن این حکایت این است که نشان دهند، بنده هرچه به مقامات عالی‌دنیایی یا معنوی برسد باید همواره به این موضوع بیندیشد که خود هیچ نیست و هرچه دارد از محضر حق تعالی است. غرور هستی نه تنها بنده خاص را به دام "خودی و خودبینی" نمی‌اندازد بلکه در برابر حکم خالق هرگونه ملاحظه‌ای را که نشان از خودی دارد نفی می‌کند. حکایتی که شیخ عطار در مصیبت‌نامه آورده و نسبتاً کوتاه و مجمل است، چنین است:

«داشتی در راه ایاز سیمبر	خانه‌ای، هر روز بگشادیش در
در درون خانه رفتی او پگاه	پس از آن‌جا آمدی نزدیک شاه
این سخن گفتند پیش شهریار	شهریار آن جایگه شد بی‌قرار
خواست تا معلوم گرداند تمام	تا در آن خانه چه دارد آن غلام
آمد و آن خانه را در کرد باز	پوستینی دید شاه سرفراز
حال آن حالی بپرسید از ایاس	گفت: ای خسرو! از اینم خودشناس
روز اول چون گشاد این در مرا	بوده است این پوستین در بر مرا

روز اوّل کاین غلامت بنده بود در برش این پوسستین ژنده بود
باز چون امروز چندین قدر یافت نه ز خود کز شاه عالی صدر یافت
چون ببینم پوسستین خود پگاه بعد از آن آیم به خدمت پیش شاه
تا فراموشم نگردد کار خویش پای بیرون نهم از مقدار خویش
کان که پای از حدّ خود بیرون نهد پای برگردد ز جان در خون نهد»
(عطار، ۱۳۵۸: ۱۳۹)

پیش از عطار این داستان در "اسرار التوحید" و تفسیر "کشف الاسرار" آمده است. استاد فروزان فر بر این باور است که شیخ عطار در بیان این حکایت از "حلیة الاولیا" الهام گرفته است (رک. فروزان فر، ۱۳۶۲: ۱۷۳)، اما در "حلیة الاولیا" سخنی از محمود و ایاز نیست، بلکه داستان "عمر بن عبدالعزیز" است که درّاعه‌ای موبین با غل و زنجیر در حجره‌ای در بسته داشت. آخر شب داخل حجره می‌شد و درّاعه می‌پوشید و غل و زنجیر بر گردن می‌آویخت و تا صبح بر درگاه حق تضرع می‌کرد. طلوع فجر آن را در سبدی گذاشته و از حجره بیرون می‌آمد.

آنچه در اسرار التوحید آمده است، داستان ایاز با سلطان محمود نیست بلکه جولاهه‌ای است که به وزارت رسیده:

«هر روز بامداد برخاستی و کلید برداشتی و در خانه باز کردی و تنها در آن جا شدی و ساعتی در آن جا بودی پس بیرون آمدی و پیش امیر شدی. امیر را خبر دادند که او چه می‌کند. امیر را هوس آن بگرفت که آیا در آن خانه چیست؟ روزی ناگه از پس وزیر بدان خانه در شد، گوی دید در آن خانه، چنانک از آن جولاهگان باشد. وزیر را دید پای بدان گو فرو کرده، امیر وی را گفت: این چیست؟ وزیر گفت: یا امیر این همه دولت که هست از آن امیر است ما ابتدای خویش فراموش نکرده‌ایم. ما این بوده‌ایم هر روز خود را از خود یاد دهیم تا در خود به غلط نیوفتیم. امیر انگشتی از انگشت بیرون کرد و گفت: بگير در

دو روایت از یک حکایت در شعر عطار و مولانا • دکتر علی ساجدی • صص ۸۳-۶۹ □ ۷۳

انگشت کن. تا کنون وزیر بودی اکنون امیری» (محمد بن منور، ۱۳۶۷: ۲۵۳).

در کشف الاسرار در تفسیر آیه کریمه "یا آدمُ اسکنْ اَنْتَ وَ زَوْجَكَ الْجَنَّةَ" (اعراف / ۱۹) به بهانه خلقت آدم و خاکی بودن او از داستان "محمود و ایاز" یاد شده است:

«جای دیگر گفت: مِنْ حَمَائِ مَسْنُون، از گلی سیاه تیره... اصل وی باز نمود تا اگر کرامتی بیند نه از خود بیند و داند که شرف در تربیت است نه در تربت. از تربت چه خاست؟ ظلومی و جهولی و سیاست: وَ عَصَى آدَمُ رَبَّهُ. از تربت چه آمد کرامت هدایت و قبول توبه و نواخت: إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَى آدَمَ. نتیجه تربت است که گفت: «خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَبْجَلٍ» ثمره تربت است که گفت: «يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» (مبیدی، ۱۳۷۱: ج ۳: ۵۸۷).

آن‌گاه به مناسبت این گفتار داستان قبای کهنه و پاره ایاز را بیان می‌کند:

«محمود در سرای ایاز شد. آن مال و نعمت و زر و سیم و جواهر و دیبای رنگارنگ را دید. از آن خلعت‌ها که محمود او را داده و بخشیده. به گوشه‌ای نگاه کرد قبایکی دید کهنه و پاره پاره بر هم بسته از میخی آویخته محمود گفت: این یکی باری چیست؟ ایاز جواب داد که: این یکی منم بدین بیچارگی و بدین خواری و آن همه جمال و آرایش و آن عزّ و ناز همه تویی. درین نگرم عجز خود بینم. قدر خود بدانم، در آن نگرم تو را بینم و از تو دانم، بنازم و سر بیفرازم» (همان).

آنچه عطار در مصیبت‌نامه آورده است بسیار نزدیک است به روایت مبیدی در کشف الاسرار و گویای این مطلب است که عطار از کشف الاسرار الهام گرفته یا هر دو - مبیدی و عطار - از منبع واحد بهره گرفته‌اند. شیخ نجم‌الدین رازی (متوفی: ۵۶۵۴ ه.ق) هنگامی که فصلی در بیان حال ملوک می‌نگارد، اشاره‌وار یادی از چارق و پوستین ایاز می‌کند و می‌نویسد:

«تکیه بر سلطنت محمودی نکند، ایاز وقت خویش باشد به پوستین عجز در می‌نگرد»

(نجم رازی، ۱۳۷۱: ۴۴۷).

این نقل در "مصباح الهدایه" اثر عزالدین کاشانی هم آمده است. عزالدین کاشانی که حدود یک قرن بعد از عطار می‌زیسته است (وفات ۷۳۵ ه.ق) در آداب حضرت ربوبیت این تمثیل را ذکر کرده است:

«ادبی دیگر آن است که (بنده) به تقرّب و ترحیب پادشاه و تمکین و مجال محادثه و مسامره یافتن در حضرت عزّت مرتبه خود را فراموش نکند و از حدّ عبودیت و اظهار فقر و مسکنت متجاوز نگردد تا به طغیان منسوب نشود. حکایتی مشهور است که وقتی محمود به خلوت قصد وثاق ایاز کرد. چون حاضر شد دید که در برابر ایاز پوستینی دریده و کلاهی کهنه بر میخ آویخته بود. پرسید که این چیست؟ ایاز جواب داد که چون دست دولت مرا در سلک عبید پادشاه انتظام بخشید این لباس افلاس از سر من برکشید و خلعت کرامتم در پوشانید. اکنون جهت دفع نسیان و منع طغیان که از لوازم نفس انسان است آن را در مقابله نظر نصب کرده‌ام تا هر لحظه بدو می‌نگرم و به تکریر تذکیر او مذاکره سواف احوال خود می‌کنم و قدر مرتبه خود را فراموش نگردانم و به کلاه و کمر مرصع و جامه زربفت که از احسان پادشاه یافته‌ام مغرور و طاغی نگردم. دانم که لباس ذاتی من آن است و این که اکنون دارم همه فضل پادشاه است...» (عزالدین کاشانی، ۱۳۶۷: ۲۱۰).

قصه ایاز و حجره داشتن (رک. مولوی، ۱۳۷۰. ج ۵: ۱۱۸) که مولوی نقل می‌کند به دنبال ابیاتی است که در آن ذات و سرشت مادی و نفسانی بشر را یادآوری می‌کند. بشری که چون کرمکی آکنده از قدر، طمطراق او در برابر ذات حق و نور مطلق معنا و مفهومی نخواهد داشت.

«خود چه باشد پیش نور مستقر	کَرّ و فرّ اختیار بوالبشر
گوشت پاره آلت گویای او	پیه پاره منظر بینای او
مسمع او آن دو پاره استخوان	مُدِرکش دو قطره خون یعنی جنان
کرمکی و از قدر آکنده‌ای	طُمطراقی در جهان افکنده‌ای

دو روایت از یک حکایت در شعر عطار و مولانا • دکتر علی ساجدی • صص ۸۳-۶۹ □ ۷۵

از منی بودی منی را واگذار ای ایاز! آن پوستین را یاد آر»
(مولوی، ۱۳۷۰، ج ۳: ۱۱۸)

حکایتی که مولانا نقل می‌کند مشابه است به آنچه شیخ عطار بدان می‌اندیشیده است. به طور کلی میزان بهره‌گیری مولوی از عطار - به دلیل ارادتی که به او دارد - بیش از دیگران است و بسیاری از داستان‌ها و مضامین شیخ را در شعر مولوی می‌توان دید. در حکایت ایاز و حجره داشتن، خواجه تاشان گمان می‌برند که ایاز در حجره دفینه‌ای دارد که همیشه در آن را بسته نگه می‌دارد و هیچ‌کس را به درون راه نمی‌دهد.

«آن ایاز از زیرکی انگ‌پخته پوستین و چارقش آویخته
می‌رود هر روز در حجره خلأ چارقت این است منگر در علا
شاه را گفتند او را حجره‌ای است اندر آن جا زر و سیم و خمره‌ای است
راه می‌دهد کسی را اندر او بسته می‌دارد همیشه آن در او»
(همان)

هم‌چنان که در همین آغاز داستان ملاحظه می‌شود و در طول داستان نیز هم‌چنین است «همه‌جا اصرار مولوی را در رعایت روابط علّت و معلولی حوادث، طرح گفتگوها، شخصیت‌پردازی و تجسم صحنه‌ها و توانایی وی در شناخت و توصیف روحیه و خلق و خوی و عادت مردم عصر... به وضوح می‌توان دید» (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۵۸) از جمله در داستان عطار وقتی به شهریار می‌گویند ایاز خانه‌ای دارد که هر روز پگاه در آن را می‌گشاید و به درون می‌رود و بعد به حضور می‌رسد، سلطان بدون مقدمه به جست و جو برمی‌خیزد و می‌خواهد معلوم گرداند که غلام در حجره چه دارد، اما در حکایتی که مولوی نقل کرده گفتگوها متناسب است با شخصیت‌های داستان. برای این‌که سلطان حساسیت بیش‌تری نسبت به این خبر پیدا کند، نه تنها از داشتن حجره‌ای پنهانی او را آگاه کردند بلکه گفتند در آن جا زر و سیم و خمره نیز هست و بیش‌تر از همه این‌که کسی را هم به

درون حجره راه نمی‌دهد و در حجره همیشه بسته است. نکته دیگری که در سیر داستان تأثیر دارد و حاکی از توجه مولانا به سیر منطقی داستان نیز هست این است که:

«شاه فرمود: ای عجب! آن بنده را چیست خود پنهان و پوشیده ز ما؟»
(همان)

کلمه شاه و بنده بسیار عمیق و معنی‌دار و روان‌شناسانه و از سر آگاهی است. بنده‌ای، پنهان و پوشیده از شاه گنجی دارد. او که وجودش هم از خودش نیست چگونه می‌تواند صاحب چیزی باشد آن هم بدون آگاهی شاه.

سلطان به ایاز گمان بد نمی‌برد و اطمینان دارد که از خوی و خصال ایاز بعید است که در مقابل شاه ادعای وجود کند، با وجود این به دلیل سعایت بدخواهان فرمان می‌دهد که:

«پس اشارت کرد میری را که رو نیم شب بگشای و اندر حجره شو
هرچه یابی مر تو را، یغماش کن سرّ او را بر ندیمان فاش کن
با چنین اکرام و لطف بی‌عدد از لئیمی سیم و زر پنهان کند
می‌نماید او وفا و عشق و جوش و آن‌گه او گندم‌نمای جو فروش»
(همان)

آن چنان که در سخن شیخ عطار دیدیم، سلطان خود در حجره را می‌گشاید اما مولوی که سعی دارد نفس داستان‌پردازی نیز رعایت شود و گفت‌وگوها برای مخاطب گیرا و جذاب باشد چون روان‌شناسی آگاه، شأن و شخصیت قهرمان داستان را حفظ می‌کند. در داستان مولوی سلطان به امیری اشارت می‌کند که نیم‌شب حجره را بگشای و هرچه یابی یغما کن. امیر با سی معتمد مشعله در دست به سوی حجره روان می‌شوند با این تصوّر که هر کدام همیانی از لعل و گوهر و عقیق به دست خواهند آورد. این موضوع و گفت‌وگوی مأموران سلطان در شعر شیخ مسکوت مانده است.

«مشعله بر کرده چندین پهلوان جانب حجره روانه شادمان

کامر سلطان است بر حجره زنیم هر یکی همیان زر در کش زنیم
آن یکی می‌گفت هی! چه جای زر از عقیق و لعل گوی و از گهر
خاص خاص مخزن سلطان وی است بل که اکنون شاه را خود جان وی است
چه محل دارد به پیش این عشیق لعل و یاقوت و زمرد با عقیق»
(همان)

نکته‌ای که مولوی بجا بدان اشارت نموده اما عطار بدان اشاره نکرده است این است که سلطان به ایاز بدگمان نیست و یقین دارد که ژاژخایی سعایت‌کنندگان از روی بدخواهی است و فرستادن امیران برای امتحان است اما وهم بر دلش نهیب می‌زند که مبادا چنین سخنی راست باشد و ایاز از این حادثه شرم‌سار گردد. کنکاشی که محمود در درون خود دارد و مولانا با دقت تمام این جدال درونی را دیده است چنین است:

«این نکرده است او وگر کرد او رواست هرچه خواهد گو بکن محبوب ماست
هرچه محبوبم کند من کرده‌ام او منم، من او، چه گر در پرده‌ام
باز گفتمی دور از آن خو و خصال این چنین تخلیط، ژاژ است و خیال
از ایاز این خود محال است و بعید کاو یکی دریاست قعرش ناپدید»
(همان)

مولانا در طرح عنوان بخشی دیگر از داستان ایاز به: «حکمت نظر کردن در چارق و پوستین کی "فَلْيَنْظُرِ الْإِنْسَانَ مِمَّ خُلِقَ" اشاره می‌کند که این خود تأکیدی است بر این که او از بیان داستان چه هدفی دارد. این که انسان از آب گندیده خلق شده یا از خاک آفریده شده بارها مورد تأکید قرآن و احادیث بوده است. در ادامه آیه یاد شده آمده است: «خُلِقَ مِنْ مَاءٍ دَافِقٍ يَخْرُجُ مِنْ بَيْنِ الصُّلْبِ وَ التَّرَائِبِ» (الطارق / ۶) حضرت امیر(ع) می‌فرماید: «و ما الانسان و الفخر اوله نطفة و آخره جيفة» (نهج البلاغه، ۱۳۸۹: ۵۵۵) بنی آدم را چه به فخر فروشی که اولش نطفه و آخرش مردار است. مولوی در ذیل تمثیل - که ادامه می‌دهد:

"بازگردان قصه عشق ایاز" - این قصه را گنجینه‌ای مالا مال از اسرار می‌داند و گریزی به داستان آفرینش "آدم" و استکبار ابلیس می‌زند. او تأکید می‌کند که "هستی" و اظهار وجود و خود را دیدن مستی آور است و باعث می‌شود که عقل از سر و شرم از دل برود آن عاملی هم که راهزن ابلیس شد "مستی هستی" بود.

«ز آنک "هستی" سخت مستی آورد عقل از سر شرم از دل می‌برد
صد هزاران قرن پیشین را همی "مستی هستی" بزد ره زین کمین
شد عزازیلی از این مستی بلیس که چرا آدم شود بر من رئیس
خواجه‌ام من نیز و خواجه‌زاده‌ام صد هنر را قابل و آماده‌ام
در هنر من از کسی کم نیستم تا به خدمت پیش دشمن بیستم
من ز آتش زاده‌ام او از وحل پیش آتش مر وحل را چه محل
او کجا بود اندر آن دوری که من صدر عالم بودم و فخرِ زَمَن»
(مولوی، ۱۳۷۰. ج ۳: ۱۲۲)

این "من" گفتن ابلیس - "أنا خیرُ منه" - عبادات چندین هزارساله او را بر باد داد. استکبار و خودبینی او مقامات عالی را که در اثر طاعت و عبادت یافته بود از بین برد. «استکبرَ وَ کانَ مِنَ الْکافرین» (البقره / ۷۵) مولانا در این جا تأکید می‌کند که پیشوای مستکبران و گردن‌کشان ابلیس است.

«پیشوا ابلیس بود این راه را کو شکار آمد شیبکه جاه را
چون بر این ره خار بنهاد آن رئیس هرکه خست او گفت: لعنت بر بلیس»
(همان: ۱۲۴)

غدرکنندگان و پیمان‌شکنان هم از ابلیس الهام می‌گیرند مگر نه این است که سنت پیمان‌شکنی و استکبار و "انا" گفتن را او بنا نهاد به همین دلیل:

«هر که بنهد سنت بد ای فتی تا درافتد بعد او خلق از عمی

دو روایت از یک حکایت در شعر عطار و مولانا • دکتر علی ساجدی • صص ۸۳-۶۹ □ ۷۹

جمع گردد بروی آن جمله بزه کو سری بوده است و اینان دُم غزه
لیک آدم چارق و آن پوستین پیش می آورد که هستم ز طین»
(همان)

اما آدم همیشه چارق و پوستین عبودیت و ذُل بندگی فرایش می کشد و خاکی بودن
خود را مقابل چشم دارد. او با سر دادن «رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِن لَّمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ
مِنَ الْخَاسِرِينَ» (الاعراف / ۲۳) هستی خود را نیست کرد؛ زیرا:

«هست مطلق کارساز نیستی است کارگاه هست کُن جز "نیست" چیست»
(همان)

ایاز هم توجه به چارق و پوستین را وظیفه خود ساخته بود به ناچار عاقبتی "محمود"
داشت. این موضوع را شیخ عطار به خوبی مورد توجه قرار داده است: هنگامی که سلطان
ماجرای پوستین را می پرسد: ایاز پاسخ می دهد:

«روز اوّل چون گشاد این در مرا بوده است این پوستین در بر مرا
روز اوّل کاین غلامت بنده بود در برش این پوستین ژنده بود
باز چون امروز چندین قدر یافت نه ز خود کز شاه عالی صدر یافت»
(عطار، ۱۳۸۵: ۱۳۹).

مولانا هم یادآوری چارق و پوستین را مورد تأکید قرار داده است و می گوید:

«چون ایاز آن چارقش مورود بود لاجرم او عاقبت محمود بود
تو برادر موضعی ناکشته باش کاغذ اسپید نابنوشته باش
تا مشرف گردی از نون والقلم تا بکارد در تو تخم آن ذوالکرم»
(مولوی، ۱۳۷۰. ج ۳: ۱۲۴)

مولوی در حاشیه داستان ایاز غیر از موضوع "فنا" و نفی و تسلیم حق مباحث دیگری
هم بیان نموده که شیخ عطار بدان تصریح نکرده است؛ از جمله توجه به رموز خدمت و
التزام بنده در اخلاص و شک نیست که همین اشتها ایاز در لوازم خدمت باید سبب شده

باشد که صوفیه مخصوصاً عطار و مولانا وی را هم چون مظهر عارف فانی و محب صادق تلقی کرده‌اند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۴۴۹) به علاوه "ظن بد" را هم نکوهش می‌کند و بر این باور است که امیرانی که بر ایاز تهمت زده‌اند خود افرادی "خسیس" و "قلب‌ساز" بودند که بر حجره ایاز گمان بد بردند.

«گر نداری از نفاق و بد امان از چه داری بر برادر ظن همان
بدگمان باشد همیشه زشت‌کار نامه خود خوانده اندر حق یار
آن امیران خسیس قلب‌ساز این گمان بردند بر حجره ایاز
کو دینه دارد و گنج اندر آن ز آینه خود منگر اندر دیگران»
(مولوی، ۱۳۷۰. ج ۳: ۱۲۶)

گویا علت این که عطار به موضوع "ظن بد" نپرداخته، این است که در حکایت مصیبت‌نامه، خود سلطان حجره را می‌گشاید تا معلوم گرداند در آن چیست اما آن گونه که در مثنوی آمده سلطان به پاکی ایاز ایمان دارد و تنها برای رسوایی تماماً دستور تفحص و جست و جو می‌دهد. از سویی دیگر در مثنوی مولوی سلطان صحنه‌گردان و ناظر داستان است و برای از بین رفتن ظن بد، حاسدان را به جست و جو روانه می‌کند اما در سخن شیخ عطار خود سلطان است که بی‌قرار شده و می‌خواهد معلوم گرداند که ایاز چه گنجینه‌ای دارد. این تصرف در داستان باعث شده است که مولوی فرصت بیش‌تری برای بیان مباحث دیگر در داستان داشته باشد. به هر حال امیر تمام با سرهنگان نیم شب بر در حجره شدند و به دنبال زر و گنج و خمره، قفل را شکافتند و حجره را با صد حرص و هوس باز کردند. بسار و یمین را نگریستند، چارقی دریده و پوستینی ژنده دیدند اما باور نکردند که در این حجره‌های قفل بر زده تنها پوستینی باشد. گفتند این چارق و پوستین روپوشی بیش نیست.

دو روایت از یک حکایت در شعر عطار و مولانا • دکتر علی ساجدی • صص ۸۳-۶۹ □ ۸۱

«هین! بیاور سیخ‌های تیز را امتحان کن خمره و کاریز را»
(همان: ۱۳۲)

در همه جای حجره، حفره‌ها و گو عمیق کردند اما مرغ حرصشان بی چینه ماند.
به ناچار پُرگردد و روی زرد و شرم‌سار به سوی شهریار برگشتند. شاه از آنان پرسید:

«شاه قاصد گفت هین! احوال چیست؟ که بغلتان از زر و همیان تهی است
ور نهان کردید دینار و تَسُو فرّ و شادی در رخ و رخسار کو؟»
(همان)

امیران از شرم انگشت‌گزان بودند در مقابل سلطان به سجده افتادند و لب به اعتذار
گشودند او هم همه حجره‌گشایان را به ایاز حواله کرد تا میان عفو و مکافات یکی را
برگزیند و میان عدل و لطف آنچه صواب بیند، اختیار کند.

«کن میان مجرمان حکم ای ایاز ای ایاز پاک با صد احتراز
گر دو صد بارت بجوشم در عمل در کف جوشت نیابم یک دغل
ز امتحان شرمنده خلقی بی‌شمار امتحان‌ها از تو جمله شرم‌سار»
(همان: ۱۳۴)

ایاز هم عطای سلطان و لطف او را یاد می‌کند و مقام و موقعیت را از آن سلطان و خود را
همان چارق و پوستین می‌داند. در این جا مولوی که هدفش از آوردن تمثیل بیان نکته‌های
حکمی است گریزی به سخن پیامبر اعظم (ص) می‌زند که «مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ»
(فروزان‌فر، ۱۳۶۲: ۱۶۷) و در ادامه سخن می‌گوید:

«چارقت نطفه‌ست و خونت پوستین باقی ای خواجه عطای اوست این»
(مولوی، ۱۳۷۰. ج ۳: ۱۳۵)

این همان چیزی است که در تفسیر کشف الاسرار هم بدان تأکید شده و از خاکی بودن
انسان یاد شده است تا کرامت‌ها را از خود نبیند و اصل خود را بشناسد و لطایفی که انسان
بیند از حق بیند. به هر حال آن جا هم سلطان داوری میان مجرمانی - که مستحق

کشتن اند - به ایاز حواله می‌کند اما ایاز می‌گوید: «با وجود آفتاب اختر فناست».

«زهره که بود یا عطارد یا شهاب کو برون آید به پیش آفتاب»
(همان: ۱۳۶)

نتیجه

آنچه در مقایسه داستان عطارد و مولوی مشاهده می‌شود ایجاز سخن عطارد و اطناب سخن مولانا است. شیخ عطارد در این حکایت یک نکته را مورد نظر دارد و آن خودشناسی و فراموش نکردن گذشته است. آن چنان که در اسرار التوحید و تفسیر کشف الاسرار و مصباح الهدایه به بهانه همین موضوع، تمثیلی نقل شده است. سخن پایانی شیخ هم همین است. اما مولوی از پشت منشوری چند بعدی، یعنی فنا، وفاداری، خودشناسی و ظن بد به داستان باز نگریسته است و به طرح موضوع پرداخته است؛ یعنی از هر بخش داستان متناسب با موقعیت داستان به موضوعی اشاره کرده و با این کار توانسته است داستان را بهتر و بیش تر بر ذهن و دل مخاطب بنشانند. مولوی بر خلاف شیخ عطارد - که بیش تر به نتیجه داستان می‌اندیشد - سعی می‌کند روابط علت و معلولی حوادث، طرح گفت‌وگوها، شخصیت‌پردازی و تجسم صحنه‌ها و نیز چهارچوب داستان‌پردازی را مورد توجه قرار دهد. از این گذشته، مولوی مانند روان‌شناسی ورزیده به خلق و خوی قهرمانان داستان‌ش آشناست و با تفصیل بیش تر، صحنه‌ها را زیباتر و عمیق تر در ذهن خواننده ترسیم می‌نماید. به هر حال شیخ عطارد و مولوی هر دو نشان می‌دهند که حال ایاز و پوستین و چارق تصویری از حال انسان است و انسان که اصلش جز خون و نطفه نیست، هرچه دارد از عطای حق دارد و خود او را با چنان اصل پست، دعوی هستی نمی‌رسد.

منابع

۱. قرآن کریم. (۱۳۸۴). ترجمه مهدی الهی قمشاهی. قم: الهادی.
۲. بیهقی، ابوالفضل. (۱۳۶۸). تاریخ بیهقی، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. تهران: سعدی.
۳. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). در سایه آفتاب. تهران: سخن.
۴. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). بحر در کوزه. تهران: علمی و سخن.
۵. _____ (۱۳۶۴). سرّ نی. تهران: علمی.
۶. عزالدین محمود کاشانی. (۱۳۶۷). مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه. تصحیح جلال الدین همایی. تهران: هما.
۷. عطار، فریدالدین. (۱۳۸۵). مصیبت نامه. به تصحیح نورانی وصال. تهران: زوّار.
۸. فروزان فر، بدیع الزمان. (۱۳۶۱). احادیث مثنوی. تهران: امیرکبیر.
۹. _____ (۱۳۶۲). مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی. تهران: امیرکبیر.
۱۰. محمد بن منور. (۱۳۷۱). اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.
۱۱. مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۰). مثنوی معنوی. به تصحیح رینولد. ا. نیکلسون. ج ۳. تهران: مولی.
۱۲. میبیدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۷۱). کشف الاسرار و عدة الاپرار. به اهتمام علی اصغر حکمت. تهران: امیرکبیر.
۱۳. نجم الدین رازی. (۱۳۷۱). مرصاد العباد. به اهتمام محمّدامین ریاحی. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۴. نهج البلاغه. (۱۳۸۹). به اهتمام صبحی صالح. قم: انوار الهدی.

زن به مثابه نماد در داستان‌های اسطوره‌گرای معاصر ایران

دکتر رضا ستاری^۱، دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی^۲، مریم بنی‌کریمی^۳

چکیده

با شکست نهایی مشروطه در پی کودتای رضاخانی و حوادث پس از آن، ادبیات به انزوا کشیده شد. کم‌کم، فرم‌های ادبی مدرن، به سمت جریان‌های سیال ذهن و نوشته‌های روان‌پریشانه حرکت کرد تا حامل آزادی بیش‌تری برای نسل گرفتار خفقان باشد. در پی عبور داستان‌نویسی مدرن از جریان‌های رئالیستی و میل به دنیای درون، توجه به زن و مشکلات او در اجتماع، به نوعی نمادپردازی اسطوره‌ای از زن، انجامید. این نمادپردازی‌ها، در دو حیطه کاملاً متناقض، قابل ارزیابی است: ۱. زن، به عنوان نمادی از ملکوت، که تداعی‌کننده حس گذشته‌گرا و به دنبال آن، دامن گرم و آرام‌بخش اسطوره‌ها است که بشر به بلوغ‌رسیده مدرن، او را ترک می‌گوید و ۲. زن در جایگاه زمین - مادر، در مقابل آسمان - پدر. به دیگر بیان، این کارکرد، ناظر بر همان دنیایی است که در مقابل عقبی، قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: داستان، جریان سیال ذهن، زن، نمادپردازی، اسطوره.

پیش‌درآمد

خفقان رضاخانی که سال‌های پس از شکست را در بر می‌گرفت، به همراه کابوس فروپاشی آرمان‌های مشروطه، ادبیات را به انزوایی هنرمندانه سوق داد و محصول چنین انزوایی، درون‌گرایی و بازنگری‌های فیلسوف‌مآبانه بود. این در حالی بود، که ادبیات دوره مشروطه و به صورت خاص، رمان این دوره، تنها به اجتماع و سیاست می‌پرداخت و دغدغه مهم آن، دقت در روند گزارش‌گری وقایع خارجی بود. «نویسنده دوران مشروطه می‌دید که اثرش، تأثیری عملی در حرکت‌های جامعه دارد. اما روشن‌فکر دوره دیکتاتوری سیاه بیست‌ساله که دستش از هرگونه فایده‌بخشی و حضور اجتماعی بریده شده است، به درون می‌پردازد تا ضمن فاصله گرفتن از واقعیت موجود، آن را مورد سؤال و تردید قرار دهد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۲۵). برای مثال حقارت زندگی "عفت"، در تهران مخوف، نیزه‌ای بود که نظام اجتماعی فاسد آن روز را نشانه گرفت، و لکاته بوف کور، اعتراضی بر نقصان کمال‌گونه بشر بود. داستان‌نویسی پیش از مشروطه که نوعی وقایع‌نگاری و تاریخ‌نویسی به نظر می‌رسید، خود را ملزم به نگارش آن دسته وقایعی می‌کرد که تیترو روزنامه‌ها و مجله‌های سیاسی و اجتماعی بود و چنین تعهدی به اجتماع و سیاست، دامنه نفوذ نویسنده را به عمق ذهن شخصیت‌هایش، محدود می‌کرد و این‌گونه، داستان تنها بر روابط بیرونی توجّه داشت. سرخوردگی پس از کودتا، نسلی از روشن‌فکری را تربیت کرد که می‌خواست، تمامی آزادی‌های از دست رفته در حوزه اجتماعش را در اندیشه خویش بیابد، اندیشه آزادی که تمامی غل و زنجیرهای فکری‌اش را بگسلد و رهایی از این قید و بندها نیز، رویکرد دوباره به اسطوره‌هایش را می‌طلبید. دوباره‌سازی کاخ اندیشه فرو ریخته، به مصالح جدید و مقاوم‌تری نیاز داشت که به هر بادی از جای نلغزد و به این منظور، تمامی تعاریف باید دوباره بازشناسی می‌شد.

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۸۷

کم‌کم، فرم‌های ادبی مدرن، به سمت سیالیت ذهن و رؤیا در رؤیاگونگی و نوشته‌های روان‌پیشانه حرکت کرد تا حامل آزادی بیش‌تری برای نسل خفقان باشد. رازآمیزی فضاها، فرسنگ‌ها متن را از واقعیت دور نگاه می‌داشت؛ همان‌گونه که نسل جدید، خواهان دوری از واقعیت‌های تلخ اطراف خویش بود و چنین انزوا و بازنگری‌ای با حضور جدی اسطوره‌ها همراه شد و البته این، جدای از جریان تدافعی است که در هر عصری، مقابل آنچه در گذشته انجام گرفته می‌ایستد.

صحنه‌های فراواقعی داستان‌های رمانسی و قصه‌های شاه و پریان، هزارویک شب، به ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی انجامید و ما امروز دوباره شاهد حضور همان صحنه‌های فراواقعی، اما به گونه‌ای دیگر و با زبانی تازه‌تر هستیم و به یقین، جریان‌های رئالیستی پیش از مشروطه، واقع‌گرایی‌هایی را در پی داشت. به این منظور، داستان‌های تاریخی و وقایع‌نگار رئالیستی که قدرت کشف و دوباره‌سازی را از نویسنده می‌گرفت، به کنار نهاده شد و داستان مدرن، اگرچه هم‌چنان به سیاق رئالیستی علاقه‌مند بود، «... با حفظ فاصله خود با واقعیت، بر جنبه استثنایی رویدادها تأکید کرد تا خواننده را از عادی پنداشتن آن‌ها بر حذر دارد...» (همان: ۱۳۰۴). نویسنده داستان‌های مدرن، به دنبال یافتن ارزش‌های ازلی - ابدی، چون مرگ، کمال، فلسفه زیست انسان و ابدیت از فضای رئالیستی فاصله گرفت و پا به دنیایی گذاشت که به مراتب، قدرت ماندگارتری به متن داستان‌های او بخشید. دغدغه نویسنده مدرن، دغدغه‌ای است که تنها به یک دوره خاص سیاسی و اجتماعی محدود نیست؛ عمری به اندازه تمام بشریت دارد. بن‌مایه‌ای ثابت در قالبی نو؛ قالبی که همراه با پیچیدگی‌های روحی انسان مدرن، پیچیده‌تر شده است.

الف) وجوه شاخص داستان‌های اسطوره‌ای مدرن^(۱)

الف - ۱) شک‌گرایی

مدرنیسم، با فرضیهٔ نسبیّت و عدم قطعیت مفاهیم و تعاریف، در مقابل دنیای اسطوره و یقین ایستاد و اسطوره‌هایی را که در ذهن بشر جاودانه می‌نمود به آسانی به نقد و چالش کشید. در حیطهٔ ادبیات و به صورت خاص، در ادبیات داستانی، چنین برخوردی میان مدرنیسم و اسطوره، در لایه‌های گوناگون متن، قابل دست‌یابی و ارزیابی است و شاید ماندگارترین و هنری‌ترین نوع ادبیات اسطوره‌ای را بتوان در سیطرهٔ مدرنیسم یافت. یکی از رهاوردهای مدرنیسم در ادبیات داستانی، نوعی شک آزاردهنده به اسطوره‌ها است، که وجود شخصیت‌های داستان را از هم می‌پاشد. چنین شکی، به سرعت به تمامی بافت داستان کشیده می‌شود؛ به فضاها، طبیعت، جامعه و حتی خود مفهوم انسان؛ چنان‌که در مورد گلشیری چنین گفته شده است: «شک او به هستی و مهم‌تر از آن، به همهٔ کارکردهای جهان پیرامونش را می‌توان در همان برخورد نخست، با داستان‌هایش دریافت. راوی‌های داستان‌های او به همه چیز، اعم از سیاست، اقتصاد، زندگی و حتی نمادهای طبیعت با شک می‌نگرند. این بود و نمود، به نثر او، سبک ویژه‌ای داده است. چنان‌که در همان نگاه نخست می‌توان آن را شناخت» (کوشان، ۱۳۸۰: ۲۱). شاید تمامی آثار مدرن را از منظر همین ویژگی (شک‌گرایی) بتوان شناخت. همین ویژگی است که زمینه‌ساز پیدایش داستان‌های جریان سیّال ذهن و رویا در روایاگونگی و خواب در خواب شده است. جابه‌جایی و انتقال سریع فضاهای مرموزی که خواننده را در خود غرق می‌کند و تنها سردرگمی به او می‌بخشد، بیان ناتوانی بشر در درک واقعیت است که در جریان پست‌مدرن، اساساً به نفی هرگونه‌ای از واقعیت می‌انجامد.

الف - ۲) قاعده‌گزینی

شک به مفاهیم، دوباره‌خوانی آن‌ها را به دنبال دارد و دوباره‌خوانی، با قاعده‌گزینی و قاعده‌افزایی و هنجارشکنی همراه است و همین ویژگی است که ادبیات داستانی مدرن را مستعد انواع ابتکارات ادبی کرده است. نویسندهٔ مدرن، سر تسلیم در مقابل تعاریف و به تبع آن، اسطوره‌ها، فرود نمی‌آورد. بازی هنرمندانه‌ای که این نویسندگان با اسطوره‌ها به راه می‌اندازند، در صدد شکستن مرزهای اسطوره و نفی آن و گاه، کسب معنای دیگری از آن است. این تغییر شکل‌ها و جابه‌جایی‌ها، گاه چنان شگفت‌آور و غافل‌گیرکننده است که ذهن را به توقف و تمرکز وا می‌دارد و این، همان آشنایی‌زدایی است که به متن، فرصت بیش‌تری برای تأویل می‌دهد و در عین آشنایی‌زدایی، اسطوره‌های جابه‌جا شده، وظیفهٔ آشکار هدایت متن را نیز بر عهده می‌گیرد و درک چرایی جابه‌جایی‌ها، سرنوشت متن را کاملاً دگرگون می‌کند.

الف - ۳) استعاره‌گرایی

ادبیات داستانی مدرن، گرایشی نمادگرایانه دارد و واکنشی است علیه واقع‌گرایی سنتی؛ قاعدتاً باید بر طبق طرح یا کوبسن، ادبیات داستانی نو، به سوی قطب استعاری‌گرایی داشتته باشد (رک. فالر، ۱۳۸۱: ۵۱ و ۵۲) هر چه این جریان، پیش‌تر رفته، استعاره‌ها تودرتو تر شده و زبان، بافتی پیچیده‌تر یافته است. این زبان شاعرانه، نمایانگر توجه ادبیات داستانی مدرن، به استعاره است؛ همان‌زبانی که یا اسطوره‌ها را تشکیل می‌داده و یا ابزار مستقیم اسطوره‌ها در بیان مفاهیم بوده است. برای مثال علاقهٔ مندنی‌پور به نثر شاعرانه و استعاره، گاه چنان به افراط می‌کشد که یادآور تلفیق شعر و نثر در ادبیات کهن است و کلیت سمفونی مردگان معروفی، از استعاره‌هایی تشکیل می‌شود، که در ترکیب با هم، معانی پنهان متن را تشکیل می‌دهند. چنین به نظر می‌رسد که با تمام کینه‌ای که ادبیات

اسطوره‌ای^(۲) از اسطوره دارد، در نقطه مشترک استعاره به آن برخورد می‌کند.

ب) حضور زن در ادبیات داستانی امروز

در پی عبور داستان‌نویسی مدرن از جریان‌های رئالیستی و گریز به دنیای درون، توجه به زن و مشکلات او در اجتماع، جای خود را به نوعی نمادپردازی اسطوره‌ای از زن داد. این نمادپردازی‌ها در دو حیطه کاملاً متناقض قابل ارزیابی است: زن به عنوان نمادی از ملکوت (آسمان - پدر) که تداعی‌کننده حس گذشته‌گرا و به دنبال آن، دامن گرم و آرام‌بخش مادر است که فرزندش در پایان بلوغ (دنیای مدرن)، او را ترک می‌گوید و دیگری، زن، در جایگاه زمین - مادر در مقابل آسمان - پدر فرای بر آن است که این چنین اسطوره‌ای (اسطوره پدرسالارانه) به جهانی دلالت می‌کند، که ساخته شده است نه این‌که چون اسطوره‌های مادرسالارانه، زاده شده باشد. «... جهانی که ساخته شده است - نه زاده شده - و از سوی نیروی هوشمندی آگاه و برنامه‌ریز سامان یافته است. اسطوره‌ای این چنین، به پیوند با آسمان - پدرگرایش دارد که فارغ از پرستاری فرزندان خویش، سرگرم کار و بار رازآمیز خود است. در اسطوره‌های زمین - مادر جنسی، نیازی به تبیین مرگ نیست. مرگ، بخش جدایی‌ناپذیر کل فرآیند است، اما جهانی که هوشمندانه ساخته شده، نمی‌توانسته مرگ یا اهریمنی در خود داشته باشد، از این رو نیازمند اسطوره فرود بود تا تکمیلش کند» (فرای، ۱۳۸۴: ۱۳۲).

فرهنگ مادرسالارانه، تمامی نقایص را با عشق مادری خویش، پذیرا می‌شود و چون از این منظر، همه چیز، با بدی‌ها و خوبی‌ها زاده شده است، باید آن را با عشق پذیرفت. بر طبق این فرضیه، هر چه اسطوره از غلظت پدرسالاری بیش تری برخوردار باشد، معضل شرّ در آن بیش تر قوت می‌گیرد.

راوی بوف کور هدایت، انسانی چندین و چند هزار ساله است، با همان دغدغه ازلی،

که هدایت برای بیان آن، تصاویر سوررئال را به خدمت می‌گیرد. این دنیای فراواقعی و موقعیت‌های رویا و خواب، با شکستن محدودیت‌های دنیای واقعی و عینی، زمینه‌ مساعدی برای ظهور مفاهیم وسیع اسطوره‌ای ایجاد می‌کند. احمد شاملو در "درها و دیوار بزرگ چین" و شهریار مندنی‌پور، در مجموعه "شرق بنفشه"، از همین شیوه در ورود به این مضامین استفاده کرده‌اند و البته این تنها شیوه‌ی روایت اسطوره نیست؛ گلشیری، در "بره‌گمشده‌ی راعی" و "جن‌نامه"، زبان تصویری متعادل‌تری را برمی‌گزیند و این ازلیت و بی‌انتهایی را با زبان نوشتاری پویایی نشان می‌دهد که بین مرز گذشته و حال در حرکت است، گاهی از کلمات او بوی کهنگی برمی‌خیزد و گاه، بوی تازگی. ابوتراب خسروی نیز، با گزینش کلامی شاعرانه و کهنه در بستر زندگی مدرن، امروز و گذشته را به هم درمی‌آمیزد. صمد بهرنگی در "ماهی سیاه کوچولو" زبان تمثیل را برمی‌گزیند تا گریز انسان مدرن از اسطوره‌هایش را به نمایش گذارد و مدرسی، در "یکلیا و تنهایی او" در فضایی توراتی، چیستی گناه را می‌کاود؛ بوی کهنگی که از این فضا برمی‌خیزد با دغدغه‌های انسان امروز درمی‌آمیزد و همین دغدغه‌هاست که، وجه مشترک تمامی این جریان‌هاست. در چنین فضایی است که زن از فضای بیرونی و اجتماع به لایه‌های درونی داستان می‌رسد و جایگاهی به مثابه نماد می‌یابد. این در حالی است که شمار اندکی از داستان‌های اسطوره‌گرا، هم‌چون آدم و حوا، جم و جمک و مشی و مشبانۀ محمدعلی، تنها به خوانش اسطوره‌ها پرداختند، هر چند که این خوانش، تفسیر شخصی متنی مدرن، از همتای کهنه آن است. در این فضا زن، همان زن اجتماعی و بیرونی است و تنها از اجتماع کهنه به اجتماع کنونی تغییر مکان می‌دهد.

پ) زن به مثابه نمادی از دنیا

پ - ۱) در داستان‌های هدایت

بوف کور صادق هدایت، با منطقی نمادگرا، در فضایی سوررئال و زمانی در گردش، چیستی اسطوره‌ها را به چالش می‌کشد. «سرگردانی راوی، در جست و جوی زن اثیری و گذشته پاک، به مرور به سفری ذهنی در تاریخ و اساطیر یک ملت مبدل می‌شود. بوف کور، شرح تلاش روحی مردی است، که گریزان از پستی و زندگی روزمره، در پی رویای زیبای نیلوفرین خویش است. از این رو، بوف کور، شعر-رمانی متکی به استعاره است و تفاسیر متفاوت را بر می‌تابد» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

به نظر می‌رسد که بوف کور، بر اساس یک تقابل اساسی شکل گرفته است. تقابل مکیدن انگشت سیابه دست با خنده خشک و زننده یک پیرمرد قوزی. مکیدن انگشت، یادآور جهان کودکی، پاکی و به تبع آن، دنیای اسطوره‌ها است؛ آن دنیایی که به ذهن ما، آرامشی کودکانه می‌بخشد و این کودک پس از گذشت سال‌ها علم و تجربه، توجیحات کودکانه اسطوره‌ها را بر نمی‌تابد و به آن‌ها، خنده‌ای خشک و زننده تحویل می‌دهد و این خنده، همان سایه تقدیر شومی است که تمامی نوشته‌ها و تلاش‌های ذهنی راوی و مبارزه بی‌حاصل او را می‌بلعد و در خود فرو می‌برد. این مبارزه و رویارویی، از آن گاهی آغاز می‌شود که زن، نماد زمین، با مرد، نماد آسمان^(۳) درمی‌آمیزد و حاصل این پیوند، خوردن میوه دانش از دست زن و تبعید شدن، از بهشت اسطوره، به دنیای ماده است. «آنیما^(۴)، نیروی زنانه مرد، گاه، ماری خوش خط و خال و اغفال‌گر است که وظیفه فریب مرد را بر عهده دارد و با جهان تاریکی در ارتباط است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۷۹) او مانند اژدهای سیاهی است که در تاریکی، خود را به قهرمانان اسطوره‌ای می‌نمایاند و ناپدید می‌شود و سرانجام وظیفه قهرمان، کشتن این اژدها است؛ همان‌گونه که راوی بوف کور، زن‌ها را از پای

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۳

درمی‌آورد. به نظر می‌رسد که جدالی سخت و ریشه‌ای، آنیما و آنیموس بوف کور را دربر گرفته است. بوگام داسی، مادر روای، ماری خوش خط و خال است^(۵) که با زهری که به خورد پدر راوی می‌دهد، او را از جوانی برومند، مبدل به پیرمردی خنزرپنزی می‌کند و بعدها این پیرمرد خنزرپنزی، انتقام خود را از این زن می‌گیرد و زهر مارناک را که یادگاری‌ای از مادر است، به خورد زن اثیری می‌دهد و او را می‌کشد.

حس بی‌پناهی راوی پس از آشنایی با زن اثیری و گرفتن میوه دانش از او، راوی را از جرگه خوشبخت‌ها جدا کرده بود. در بخشی از بوف کور می‌خوانیم: «بعد از او، من دیگر خودم را از جرگه احمق‌ها و خوشبخت‌ها، به کلی بیرون کشیدم و برای فراموشی به شراب و تریاک پناه می‌برم...» (هدایت، ۱۳۸۲: ۲) و این، همان پوچی است که دنیای مدرن را تخریب کرده است.

پس از طی تمامی این وقایع، گویی زمان در گردش داستان، دوباره به عقب برمی‌گردد، تا همه چیز را از نو بسازد، آن‌جایی که دختر اثیری که در بخش دوم، ماهیت لکاته‌ای خویش را نمایان می‌سازد، تلاش دارد تا نیلوفر کبود را به پیرمرد قوزی که زیر سایه سرو، ایستاده و رودی میان آن‌ها فاصله انداخته، هدیه دهد، اما موفق نمی‌شود. «نیلوفری که در بوف کور مطرح است، نیلوفر آبی و نیلوفر مرداب نیست، بلکه نیلوفر صحرائی و باغی است. این نیلوفر، شبیه عشقه است و می‌پیچد. مشخصه آن، این است که دانه‌هایش بر روی خاک پخش می‌شود و به سرعت رشد می‌کند و تکثیر می‌یابد...» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۸). این نیلوفر نماد آگاهی ویران‌گری است که به سرعت گسترش می‌یابد و تمامی زندگی انسان را فرا می‌گیرد. سرو را می‌توان، به دلیل ظاهر همیشه ثابتش، نمادی از جاودانگی دانست و جوی آب را سمبل روندگی. این تقابل، با پیرمرد قوزی و دختر جوان و زیبای اثیری، کامل می‌شود و وحدت با وجود این همه تضاد امکان‌پذیر نخواهد شد. در اسطوره آدم و حوا، حوا با دادن سبب جاودانگی و دانش به آدم، سعادت ابدی را از

او می‌گیرد. در اسطوره آدم و حوای بوف کور، زن اثیری، باز هم می‌خواهد نیلوفر کبود را به پیرمرد قوزی هدیه دهد، اما این بار، زن با جریان رونده رود زندگی و گذر ایامی مواجه می‌شود که آدم داستان را به پیرمرد قوزی و با تجربه بدل ساخته، که با خنده خشک و زنده‌اش به تلاش او می‌خندد.

زهر مارناک و یا نیلوفر کبود و میوه دانش که هدیه زمین مادی به آسمان اسطوره‌ای بوده، این بار خودش را از پای درمی‌آورد؛ بوگام داسی که با زهر مارناک، پدر راوی را می‌کشد و او را خنزرنزری می‌کند، میراثش را به جلو دیگر خودش، زن لکاته اثیری نما می‌بخشد و او را از پای درمی‌آورد. زهر دانشی که بشر مدرن را در مدّت کوتاهی، به پیری خنزرنزری بدل ساخت و معصومیت و آرامش بهشت اسطوره‌ای‌اش را از او گرفت و او را جایگزین نالایق خدا ساخت اما این بشر خداگونه، چیزی نیست جز بوف کور نابینایی که سایه ناآگاهی (بشری که میوه دانش و علم ماده را خورد، اما این علم، جهلی بود که او را از آسمان اسطوره‌ای‌اش به زیر راند) و نحسی‌اش را بر همه چیز کشیده و با پهن کردن بساط خنزرنزری دنیوی خود و کشیدن پارچه‌ای چرک بر آن، زندگی پوچ خود را به حراج گذاشته است.

پ - ۲) در داستان‌های گلشیری

هماهنگی فرم و محتوا در آثار گلشیری، نمود ویژه‌ای دارد و هر مضمونی در شیوه داستان‌نویسی وی، ساخت و بافت درخور خود را دارد. مرکزیت اسطوره در مضمون داستان‌های وی، گلشیری را به کشف شیوه‌ای تازه در روایت سوق داد که منجر به احیای قالب‌های قدیمی و تطبیق آن با عناصر مدرن شد (رک. شیری، ۱۳۸۷: ۱۲۵). این قالب قدیمی در جن‌نامه، پنج‌مجلس و یک تکمله را در بر می‌گیرد. فضای اسطوره‌ای داستان، از مجلس دوم شکل می‌گیرد؛ آن‌جایی که راوی، حسین، از اموال عمومی مرده خویش، عمو

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۵

حسین، و داستان عشق نافرجامش آگاه می‌شود. شباهت میان عمو حسین و حسین راوی، به معشوقه‌هاشان نیز تسری می‌یابد؛ ملیح معشوقه حسین، گوشه دامنش را به دست می‌گیرد و کوکب، معشوقه عمو حسین نیز، همین رفتار را نشان می‌دهد. زن‌های داستان گلشیری نیز، هم‌چون بوف کور هدایت، در نقطه مشترک هرزگی و پتیارگی به یکدیگر می‌رسند. در داستانی که حسن، برادر راوی برایش نقل می‌کند، راوی به این نتیجه می‌رسد که ملیح، معشوقه بدکاره او نیز، هم‌چون ملیحه خاتون داستان است:

«می‌گویم ملیح من، مثل همان ملیحه خاتون است. نمی‌تواند بماند. ثابت قدم نیست. مثل همین خاک که می‌گویند، هی دارد می‌چرخد. باید این خاک را اول، یک کاریش کرد، به چیزی وصل کرد. چهار می‌خش کرد، بعد دنیا می‌شود همان که بود. کوکب تو هم می‌آید و ملیح من» (گلشیری، ۱۹۹۸م: ۳۱۷).

نماد اسطوره‌ای زمین مادر، که در اسطوره‌های کهن، ثابت بود (حرکت دورانی و زمان در گردش، از آن آسمان پدر بود) در این جا کارکرد خویش را تغییر داده و زمین در گردش، بازن بدکاره، پیوند خورده است. عشق به این زن بدکاره و رقاصه^(۶)، در جای جای داستان دیده می‌شود؛ هم، ملیح رقاصه است و هم کوکب، که در باغ شازده می‌رقصید (رک. همان: ۳۲۸) و این زن باید، هم‌چون زنان بوف کور، بمیرد تا آرامش برقرار شود. راوی در پایان داستان، معشوقه‌اش را می‌کشد تا پایانی بوف کوری برای داستان خود رقم زند. در ابتدای مجلس چهارم، بینش اسطوره‌ای داستان خود را نشان می‌دهد: حرکت دورانی نه خطی.

«... و این آدمی که اگر بر خط برود، می‌رسد به مرگ و به آن دهانه سیاه، اما اگر سیرکنان بلغزد بر انحنای دایره‌ای که هست، باز می‌رسد به همان اول...» (همان: ۱۸۹)^(۷)

راوی از کُپرنیک گله می‌کند که چرا تقدس دایره را شکست و گفت که مدارات بیضوی‌اند و نیز هم او در تقابل میان گذشته و آینده، جانب گذشته را می‌گیرد:

«گفتم: من از این آینده تو می‌ترسم. آن گذشته حداقل هر چیزی داشت، آدم معلوم بود، چه قدری دارد؛ یعنی که اشرف مخلوقات بود آن بهتر بود یا حالا که نتیجه میمون شده؟»
تقابل میان مدرنیسم و اسطوره، در جن‌نامه، به نظر می‌رسد که به سود اسطوره‌ها تمام می‌شود.

«من می‌نویسم: دایره، کامل‌ترین است، میان این همه اشکال هندسی، چرا که آغازش پایان هم هست و هر پایانش آغاز» (همان: ۳۲۰).

پ - ۳) در داستان‌های ابوتراب خسروی

ابوتراب خسروی زبان سنتی را با زبان امروز، درمی‌آمیزد و متنی دو زبانه و در پی آن چندصدایی ارائه می‌دهد (رک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۷۷) به نظر می‌رسد که بیش‌ترین بار ارزشی داستان‌های او نیز، بر عهده این بازی‌های زبانی است و با وجود تشخیص طرح، در سبک و سیاق این داستان‌ها، زبان از برجستگی بیش‌تری برخوردار است. "رود راوی"، یکی از داستان‌های قابل تأمل اوست که در کنار استفاده از کلام کهنه، با ساخت فضاهای خانقاهی معابد هندی، استعمال اسامی کهن عربی و هندی و به‌کارگیری قوانین اسطوره‌ای، سعی در دوباره‌خوانی اسطوره‌های "خلقت" دارد. راوی از میان رنج‌های سوزنده، در زهدان آتشین تخته‌بند خلق می‌شود و این خلق دوباره از آتش، به شیطان تقدس می‌بخشد. داستان، بر سر نزاع مکتب قشریه و مفتاحیه است.

«اولیاء مفتاحیه، آتش را نقطه شروع خلقت جهان می‌دانند و ایمان به عین شعر، به همین علت می‌باشد که از جنس آتش است و کلمات شعر، به مثابه مجاز آتش است نه عین آتش» (خسروی، ۱۳۸۵: ۷)؛ ولی مکتب قشریه «... زیبایی را خفیه‌گاه شرّ می‌داند و اصرار بر حذف ماهیت زیبایی از حیات دارند مفتاحیه، کاشف فعل لذت است، که لذت از تلالو آتش حاصل می‌گردد» (همان).

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۷

کلام قشریه، قشری و ظاهری و جدلی است و کلام مفتاحیه با رنگ بویی عرفانی، سعی در گشایش گره از کار اسطوره‌های سمج ماندگار در ذهن و ضمیر آدمیان دارد. راوی که مدتی به قشریه روی آورده بود، در پی شفای باطنی مرضای مؤمنین مفتاحی، دوباره مفتاحی شد. به این منظور، می‌بایست پس از پاک‌سازی از نو متولد می‌شد. در مراسم تسعیر، وارونه به تخته‌بندی بسته شد و مورد هجوم تمامی شکنجه‌های جسمانی قرار گرفت، اما روح گایتیری، معشوقه هندوی راوی، در تخته‌بند حلول کرد و شکنجه، روح و جسم وی را غرق در شادی کرد و شلاق، چون رشته گیسوانی شد که بر صورتش، بازی می‌کند. این درد که کارکرد خویش را با شادی عوض می‌کند، در پی دادن نطفه حیات به انسان است.

«... من اسم گایتیری را تکرار می‌کرده‌ام و اسم گایتیری همان اطراف پرسه می‌زده است. برای همین، جسم خاکی‌ام از اسم گایتیری، خواسته است که شکل تنش را به تخته‌بند بگوید. اسم گایتیری، هم، شکل تن‌اش را می‌گوید و تخته‌بند، خود را صورت‌بندی می‌کند؛ تنها تفاوت گایتیری با تخته‌بند، این بوده که جسم گایتیری هزارها فرسخ دور از واقعه تسعیر بوده» (همان: ۵۴).

بن‌مایه حضور زن رقاصه، به عنوان معشوقه و ارتباط این زن با آتش و شیطان و زجر، در رود راوی نیز، به صورت پرنگی دیده می‌شود. این تقدس، نمایان‌گر قداست زمین، در اسطوره‌های مدرن بشری است «زن که مادر صفت است، ماده‌گرایی را به خودجوش‌ترین و ابتدایی‌ترین گونه‌اش می‌ستاید و برمی‌انگیزد و به سائقه سرشت فطری‌اش با آرمان‌گرایی آسمانی و پدران که رقیب ماده‌گرایی است، می‌ستیزد» (بلان، ۱۳۸۴: ۱۱۸-۱۱۹). مفتاح، رئیس فرقه مفتاحیه که مظهر شیطان و به دیگر بیان، آتش است، هم‌چون گایتیری، چشم آبی است (رک. خسروی، ۱۳۸۵: ۱۲۴ و ۱۴۳) و ام‌الصبیان جد مفتاحیه نیز بدکاره‌ای بود که آوازه رسوایی‌های سی ساله‌اش همه‌جا را گرفته و بوتراب

کاتب، سلسله‌النسب بدکارگان را به نام او افتتاح کرده بود. گایتیری، معشوقه‌ی راوی، همانند مادر راوی، کلمه‌ی "رود" را تکرار می‌کرد (رک. همان: ۱۳۰ و ۲۰۱) و هم اسم او و هندو بود. بارگرفتن گایتیری از راوی در خلال شکنجه‌ی تسعیر، به زاده شدن دوباره‌ی وی از رنج و آتش (نماد شیطان) برمی‌گردد. در مجموع، رود راوی با ساخت فضایی خانقاهی و کهنه و تقابلی که میان کهنه و نو ایجاد می‌کند، بر آن است تا با قداستی که به رنج و آتش و سوزندگی می‌بخشد، اسطوره‌ی شیطان را به گونه‌ای نو، بازخوانی کند.

اما حضور زن رفاصه، در اسفار کاتبان، در جهت شکل‌گیری مفهوم "وحدت"، که تمامی عناصر ریز و درشت داستان نیز، سعی در القای آن دارند، پیش می‌رود.

«... کسی می‌گوید: آن زن است که ما او را در لاهور دیده‌ایم و خواهی می‌فرماید: هر که هست، زنی است که در جهان جاری است و دلیل ما حضور او است. هوشیاری به تن‌های خاکی ما قداست می‌بخشد؛ برای شما چه توفیری دارد که آن زن، ایامی در کجا بوده، مهم آن است که هوشیاری، او را بدین دور، باز آورده...» (همان: ۳۹).

زن دلربا، چون مار به خود می‌پیچد و با افعی سرخی می‌رقصد. گاه، نام بلقیس را پدک می‌کشد، گاه، کنیز هندوی حمیرا نامی است و گاه رفعت ماه، مادر راوی:

«... سلطان مغفور شانه به شانه آن کنیز که رفعت ماه، در شکل تن او پنهان شده، به کنار سفره‌گسترده‌ی نطع می‌روند» (همان: ۱۵۰).

زن، در هر دور و هر جا حضور دارد هم‌چون شدرک، قدیس یهودی و خواجه‌کاشف‌الاسرار، حافظ اسم اعظم است. به وحدت رسیدن ذرات پراکنده، رستاخیزی است که در بازخوانی این اسطوره، بر دوش کلمات نهاده می‌شود:

«... مهم‌تر آن‌که، همه‌ی این متن‌ها که در دوره‌های مختلف تاریخی، نوشته شده، درباره‌ی وجود شدرک قدیس و کراماتش، اتفاق نظر دارند. گفتم: همه‌ی آن‌ها را باید مطالعه کرد و حالا برای همین است که باید همه‌ی آن‌ها مجموع شوند. همه‌ی آن چیزهایی که به نحوی با

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۹۹

اقلیما مرتبط هستند. همه آن چیزهایی که اقلیما روزی آن‌ها را خوانده یا شنیده. همه چیزهایی که اقلیما را دوباره، در متنی که روزی خوانده می‌شود، بسازد... هوشیاری ما، در جسمیت این کلمات حلول خواهند کرد. بدن‌های خاکی ما و این کلمات مستهلک، چه شباهت غریبی خواهند داشت» (همان: ۴۳-۴۴).

پ - ۴) در داستان‌های شهریار مندنی‌پور

در داستان "شام سرو و آتش" مندنی‌پور نیز، همین بن‌مایه در فضاهایی سوررئال و با بیانی هنری و شاعرانه تکرار می‌شود. نثر و زبان داستان‌هایی از این نوع (سوررئال و سیلان ذهن)، محاوره و عامیانه نیست، به‌ویژه در داستان‌های مندنی‌پور؛ چراکه او با لحن شعری و آراسته می‌نویسد. داستان‌های مندنی‌پور معمولاً بی‌طرح، بی‌قصه و شاعرانه است و گاهی به شعرگفتار نزدیک می‌شود. داستان شام سرو و آتش، با روایت دوم شخص به شیوه روایت نامه‌ای نوشته شده است (رک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۲۶۲). داستان به این شکل است که، پیرمردی به بانوی اثیری دل می‌بازد و او را به قتل می‌رساند. راوی که هم‌چون راوی هدایت پیرمردی قوزی است سر آن دارد که صداقت خویش را بر آنیمای خود عرضه کند:

«... اما تو، بانوی رویاهای مردان تنها و گرگ‌زاد، روز و شب، شاهدی که باشی، باورم می‌کنی و کینه‌ای که شاید از من به دل گرفته‌ای، به شادکامی و یگانگی بدل خواهد شد. به سخن بیا که اگر سکوت کنی، دست‌هایم و پاهایم، سینه‌ام و چشم‌هایم، آتش می‌شوند. می‌سوزم و از کالبدم خارای داغی می‌ماند که تو در آن اسیر خواهی بود^(۸)... بانو، بانوی مار سیماب و سیب کیمیا... آن سرو را می‌خواهی با حوض کوچک وسط حیاط را؟» (مندنی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۹).

صحنه برخورد میان آنیما و آنیموس، در این جا، در زیر درخت سرو، با رود یا حوض

میانجی و میز با تقدیم سبب کیمیاست که در پایان، به راندگی و مرگ منجر می‌شود.

پ - ۵) در داستان‌های تقی مدرسی

"یکلیا و تنهایی او"، با نثری شبه کلاسیک و خوش‌آهنگ، یکی از تزیین‌ترین داستان‌های جریان ادبیات داستانی در شیوه‌ی اسطوره‌گرا است، که پس از کودتای ۱۳۳۲ ه.ش و در نیمه‌ی نخست این دوران پدید آمد. نویسنده‌ی منع‌شده از اقدام اجتماعی، در این داستان پرخاش‌گری را متوجه راز خلقت می‌کند (رک. میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۶۴). زن در این داستان، نمادی از زمین و شیطان فرض شده است. داستان از آن‌جایی آغاز می‌شود که یکلیا دختر پادشاه اورشلیم، به گناه عشق، رانده و طرد شده و در کنار رود باستانی ابانه، آواره، قدم می‌زند و آن‌گاه شیطان در قالب پیری، بر او ظاهر می‌شود و از راز مبارزه‌ی خدا و شیطان پرده برمی‌دارد و داستانی را بر او می‌گشاید. این‌که شیطان، دو روز از خدا مهلت می‌طلبد، تا اساس اورشلیم را در هم کوبد و در این دو روز، تamar^(۹) زیبا و دل‌با را مأمور ستاندن دل پادشاهی که نماینده‌ی خدا است می‌کند. پادشاه بر او عشق می‌ورزد اما عشق او محکوم به سرکوبی است. خدا به مجازات این هوس، طوفانی بر شهر می‌فرستد و طوفان زمانی باز می‌ایستد که تamar رانده شود. پس از نیل به این هدف، خدا فرشتگان رحمت خویش را، به میکاه‌شاه نازل می‌کند، اما این دل‌داری، چیزی از بار این غم نمی‌کاهد و این بار نیز انسان، ناامید و تنها با امیالی سرکوب‌شده رها می‌شود. نزول طوفان خشم بر شهر، نماینده‌ی ترسی است که قوی‌ترین ابزار این سرکوبی است، آن‌جایی که پادشاه از آمنون می‌خواهد که درد اضطراب و عشقش را با ترس تسکین دهد و از او می‌خواهد که از آنچه مجازات خدا بر بندگان عاصی‌اش است، برایش بخواند (رک.

ت) زن به مثابه نمادی از ملکوت

ت - ۱) در داستان‌های گلشیری

گلشیری در "برّه گمشده راعی"، در پی یافتن تکنیکی همسو با جهان‌بینی‌اش، به متون کهن روی می‌آورد و با قرار دادن حکایتی کلاسیک (تمثیل شیخ بدرالدین) در لایه زیرین داستان، آن را چون کلیدی برای درک معنای امروزین آن قرار می‌دهد و این حکایت به مثابه ناخودآگاه جمعی در پشت ماجراهای اثر قرار می‌گیرد (رک. میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۹۶۰). راعی شخصیت اصلی داستان، معلمی است که پس از عمری تدریس عرفان، حال، در پی ساخت اسطوره خویش است. تمثیل شیخ بدرالدین، که تمثیلی از خود راوی و اساساً نوع بشر است، با همّت راعی، مدام در حال تکمیل شدن است. این تمثیل، داستان شیخ بدرالدین نامی است که شیخ صنعان‌وار، دل‌بسته نگاری می‌شود. او برای رهایی از شرّ این وسوسه، زن را رجم می‌کند و باز هم سخن از همان تصویر معروف بوف کوری به میان می‌آورد؛ زن لکاته‌ای که به دست مرد کشته می‌شود و این طرح، کلّ داستان را پوشش می‌دهد. ارتباط ناموفق راوی با زنان، منجر به آزار جسمانی آن‌ها می‌شود. همسر مذهبی صلاحی، (دوست راعی) به دست شوهرش کشته می‌شود و در واقع، صلاحی با روشن‌گری، باورهای زنش را می‌کشد و پس از مرگ همسرش، هیچ‌گاه موفق به کشیدن تصویرش نمی‌شود (هم‌چون راوی بوف کور که نمی‌توانست، تصویر زن اثیری را بکشد) و پرنده‌ای^(۱۰) که صلاحی، سعی داشت، از بال‌هایش، شروع به کشیدنش کند، رمزی از همان زن است. زن یا اصل مادینه و مادر، با دنیای کودکی درآمیخته و در نمادشناسی اسطوره‌ای، نمادی از ضمیر ناخودآگاه است^(۱۱) و مرد، رمز خودآگاهی رشدیافته‌ای است که مقابل عنصر مادینه خویش می‌ایستد. کلام روشن‌گری که زن صلاحی، در مقابل آن تسلیم می‌شود و جان می‌دهد رمزی از این عنصر نرینه است که عنصر مادینه خویش را به تسلیم وا می‌دارد، رو در رویش می‌ایستد و او را می‌کشد. هبوط آدم و حوا، که داستان

۱۰۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پاییزی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

هبوط راعی است (رک. گلشیری، ۱۳۵۵: ۷۶)، معتقد است که میوه ممنوعه و یا میوه دانایی، همان روشن‌گری است که عنصر نرینه را رشد می‌دهد و از بهشت اسطوره‌ای‌اش می‌راند. صلاحی، پس از کشته شدن همسرش، (یا عنصر مادینه‌اش) به این نتیجه می‌رسد که مردم با اسطوره‌هاشان می‌زیند و این باورها، هیچ جایگزینی ندارند و با مرگشان، انسان‌ها نیز خواهند مرد.

ت - ۲) در داستان‌های احمد شاملو

زن پشت در مفرغی در مجموعه "درها و دیوار بزرگ چین" احمد شاملو، در فضای وهمی و بوف کوری، سعی در بازخوانی اسطوره خلقت دارد. «... این داستان، اصلی‌ترین عوامل سازنده بوف کور را در خود دارد، با این تفاوت که هدایت برای باور پذیر کردن رویای قهرمان داستان خویش، کم‌تر از مسائل زمینی و واقعی جدا می‌شود، هر چند آن‌ها را در هاله‌ای رویایی و افیونی می‌نمایاند؛ ولی سوررئالیسم شاملو، افسانه‌وار و گسسته از عینیت است» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۹۶). کل داستان، در زمان بی‌زمان اسطوره‌ها رخ می‌دهد:

«به ساعت نگاه کردم و در تاریکی به زحمت توانستم عقربه‌هاش را ببینم که روی دو و سیزده دقیقه خوابیده بود» (شاملو، ۱۳۸۸: ۱۸).

با وجود این، تلاش زیادی برای نزدیک کردن این حقیقت به واقعیت می‌شود و داستان، گاه رنگ و بوی رئالیسم جادویی به خود می‌گیرد:

«ببینید. این‌ها را نمی‌شود، تلقین یا چیزهای مضحکی از این قبیل نام داد... من موقعی به همه این‌ها اندیشیدم که سال‌های سال از زمان اتفاق افتادندشان گذشته بود، بدون این‌که حتی یک دقیقه درباره یک کدامشان فکر کرده باشم» (همان: ۱۵).

راوی که نمونه کاملی از انسان عصیان‌گر مدرن است، در پی نابودی مجسمه زنی که

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن پور آلاشتی، مریم بنی کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۱۰۳

نماد ساده‌ای از اسطوره‌ها انگاشته شده، برمی‌آید. (زن به دوران کودکی و به تبع آن، دوران معصومیت اسطوره‌ها بازمی‌گردد). صحنه اسطوره‌ای متن، با میوه ممنوعه، شیطانی که راوی را انتخاب می‌کند تا نجات‌بخش او باشد و نیز آنیما و آنیموسی که هیچ‌گاه به وحدت نمی‌رسد، تشکیل می‌شود و راوی که حال، دستیار شیطان است، با تبری که «مثل یک فرمان، مثل یک حکم لایزال...» (همان: ۱۳) است به جان ریشه‌های درهم پیچیده می‌افتد و در همین حال، زنی را می‌بیند که در سینه‌اش شکاف عمیق خون‌آلودی هست.

«انگار، با چیزی مثل تبر، تو سینه‌اش کوبیده بودند» (همان: ۲۷).

همان تبری که از ازل، با لکه خونی بر رویش، همیشه حامی راوی بوده است:

«... هم‌چنان که یک روز، وقتی مردی که اصرار داشته، جز او کس دیگری نباید پدر من بوده باشد خواست با زیر آب کردن سر من، شکست خودش را جبران کند، همین تبر بود که بالا رفته و بی سر و صدا نشان داده بود که من باید باشم» (همان: ۱۳).

و این مرد، همان ریشه‌هایی است که از هراس شکست و بریده شدنش، می‌خواهد صداها و سرها را زیر آب و خفه کند و تبر، تنها یآوری است که یاری‌اش، گندن و گندن است و همین گندن و دگرگونی است که شیطان، اصلی‌ترین دشمن انسان اسطوره‌ای را به حامی انسان مدرن غم‌زده بدل می‌کند:

«من شکی ندارم که سرنوشت سیاه مرا، داستان غمناک زندگی مرا، شیطان نوشته است؛ اصلاً انگار، زندگی در این دخمه را هم به سفارش شیطان قبول کرده بودم... من سایه فریبنده‌ او، نشئه پرکشش وجود او را، در سراسر شب‌های زندگیم احساس می‌کنم» (همان: ۱۶).

بستر خواب راوی، رو به قبله بود، بستر زفاف پدر و مادرش، رو به قبله بود، وقتی به دنیا آمد، رو به قبله بود و عروسش، زنی مرده بود؛ همان‌گونه که فال‌گیر، که نماد سرنوشت محتوم وی بود، پیش‌بینی کرده و به زن جوان گفته بود:

۱۰۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیدری ۵)، پاییز ۱۳۹۰

«... آگه رخت خواب دومادی پسر تو رو به قبله بندازن، بی برو برگرد، نوهات با یک زن مرده عروسی می‌کنه!» (همان: ۱۵).

حال، این انسان مدرن است که با تبری که در دست دارد و همیشه کنار او است، تقدیر خویش را از جا می‌کند و زن مرده اسطوره‌هایش را تکه تکه می‌کند:

«کنار زن مرده دراز شدم و دیگر گریه امانم نداد. احساس کردم از خیلی وقت پیش‌ها دوستش می‌داشتم» (همان: ۲۸).

ت - ۳) در داستان‌های صمد بهرنگی

بن‌مایه "ماهی سیاه کوچولو"ی صمد بهرنگی نیز، بیان این عذاب است، عذاب انسان مدرنی که از دامن مادر جدا می‌شود، و راهی را می‌پیماید که به مرگ منجر می‌شود.

یکی از ویژگی‌های مهم در سبک بهرنگی، عینیتی بنا شده بر پایه ذهنیت است؛ یعنی نمایش فعل و انفعال‌های درونی، بدون استفاده از شگردهای مرسوم روان‌شناختی و از طریق کنش‌های فیزیکی و عینی (رک. شیری، ۱۳۸۷: ۹۱) و تکیه اصلی متن، بر همین ذهنیت و درون‌مایه است؛ شاید به همین دلیل، تمثیل، غالب‌ترین ویژگی سبک وی است.

به دیگر بیان، باور نویسنده به تعهد در هنر و تکیه بر مضمون، سبک کار بهرنگی را به آثار تعلیمی نزدیک می‌سازد. ماهی سیاه کوچولو، داستان عبرت‌آموز ماهی جوانی (انسان مدرن) است که از دامن مادر (دنیای یقین و آرامش اسطوره) جدا می‌شود و پا به دنیای تشکیک و نسبیّت و به دنبال آن نابودی می‌گذارد.

ت - ۴) در داستان‌های محمد محمدعلی

با وجود این زمینه مساعد در شکل‌گیری نمادهای اسطوره‌ای از زن، در داستان‌نویسی اسطوره‌ای مدرن، گاه در شیوه نقلی اسطوره^(۱۲)، ادبیات اسطوره‌ای به سوی پرداخت

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۱۰۵

چهره‌ای رئالیستی از زن، تمایل پیدا می‌کند، آن‌گونه که کلام محمدعلی، در مشی و مشیانه، جم و جمک و آدم و حوا، در پی بردن امروز زن به دیروز است، می‌توان گفت که در واقع، در این چنین رویکردی، تلاش می‌شود که نقالی اسطوره‌ها به شیوهٔ رمان‌نویسی نیز نزدیک شود، اما نه آن‌قدر که از فضای اسطوره‌ای فاصله گیرد و نه آن‌قدر که برای خوانندهٔ مدرن نامحسوس باشد. به لحاظ بن‌مایه نیز، چنین توازنی رعایت می‌شود و حضور امروز در گذشته مشهود است. از آن جمله، نقش زنان در عصر اسطوره‌هاست (رک. محمدعلی، ب - ۱۳۸۷: ۲۳) که یادآور چهرهٔ امروز زن در اجتماع است.

نتیجه

سال‌های پس از شکست مشروطه، همسو با جامعهٔ ایران که در حال پوست‌اندازی است، در ادبیات با نوعی بازنگری و هنجارگریزی مواجه هستیم. تمامی قطعیت‌ها و یقین‌ها به چالش کشیده شده و نسبییتی که جایگزین آن‌ها می‌شود، اندک‌اندک اسطوره‌ها را درهم می‌شکند. در چنین فرایندی سبک‌های ادبی اسطوره‌گرا برای ورود به محدودهٔ اسطوره، از منطق نماد بهره جستند و در چنین فضایی، در بسیاری از داستان‌ها، زن به نمادی اسطوره‌ای بدل شد و بار شکستن بسیاری از اسطوره‌ها و بازخوانی آن‌ها، بر دوش او قرار گرفت. بن‌مایهٔ زنی که تمامی قداست را به خویش اختصاص می‌دهد، نمایان‌گر زمین‌محوری انسان مدرن و تقدّس زمین در مقابل آسمان (دنیای عین و ماده در مقابل دنیای ذهن و فراماده) در نزد وی است. کوکب، معشوقهٔ عمو حسین و ملیح، معشوقهٔ حسین، در جن‌نامهٔ گلشیری، زنانی بدکار اما مقدّس‌اند، که پرستش می‌شوند، همان‌طور که، در گایتیری رود راوی و بلقیس اسفار کاتبان و بوگام داسی بوف کور، چنین تقدّسی دیده می‌شود. ارتباط زن و دنیا، بن‌مایهٔ بسیاری از آثار داستانی مدرن را تشکیل می‌دهد که نمایان‌گر شکست اسطوره در مقابل دنیای عینیت و یا به تعبیری، جابه‌جایی مکان زیست اسطوره‌ها از عالم ملکوت به زمین است. (۱۳)

پی‌نوشت

۱. برای آگاهی بیشتر تر (رک. تسلیمی، ۱۳۸۳: ۹۲ و میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۴۲).
۲. هر نوع ادبیاتی که به گونه‌ای به اسطوره می‌پردازد، چه درصدد توجیه و تأویل و چه نقد و واپس‌زنی آن باشد، به مجاز جزء و کل، ادبیات اسطوره‌ای خوانده شده است.
۳. به سیر و جابه‌جایی اسطوره‌ها، از دوران کشاورزی و مادرسالاری به دام‌پروری و پدرسالاری توجه شود. برای آگاهی بیشتر تر (رک. بهار، ۱۳۸۶: ۴۴۹-۴۵۰).
۴. برای آگاهی بیشتر تر رک. شمیسا ۱۳۸۳: ۶۳، قسمت مواجهه با روح.
۵. بوگام داسی، هم‌چون شیوا، رقص‌کنان مجسم می‌شود و رقص شیوا "Tandara" نام دارد؛ یعنی رقص بزرگ کیهانی (بایار، ۱۳۸۷: ۲۴۲).
۶. رقص زن و حرکت دایره‌وار و مارگونه او که نمادی از حرکت و جنبش زمین مادر است.
۷. دایره نماد کمال و تمامیت در اسطوره است (رک. یونگ، ۱۳۸۲: ۲۱۹-۲۰۸).
۸. این‌که ققنوس از خاکسترش زاده می‌شود؛ یعنی همان‌دم که می‌میرد، متولد می‌شود. (بایار، ۱۳۸۷: ۳۳) اما راوی بر آن است که با از دست دادن آنیمایش، پس از خاکستر شدن، تولد دیگری صورت نمی‌گیرد و آنیمایش نیز در او کشته می‌شود.
۹. ارتباط کلمه تمار با مار و نیز، نزدیکی زن با شیطان، قابل توجه است.
۱۰. پرنده، صورت مادینه است. برای آگاهی بیشتر تر (رک. ترقی، ۱۳۸۷: ۱۸).
۱۱. انسان ابتدایی، با ضمیر ناخودآگاه خویش می‌زید و به جای مقولات عقلانی و مفاهیم خودآگاه، تصاویر روانی و غرایز، حاکم بر احوال و اعمال او هستند. ناآگاهی در این مرحله، به صورت مادر اساطیری و بزرگ بانوی هستی در اساطیر و ادیان اولیه، تجسم برونی می‌یابد. در مرحله پیشرفته‌تر می‌بینیم که فرزندی زربنه بر زانوان بزرگ بانو نشسته است (همان: ۶۵).
۱۲. در شیوه‌نقالی، سعی می‌شود، اسطوره‌ها پذیرفته و نقل شود. با وجود این، اسطوره‌ها در این نوع، گاه با توجیه و دگرگونی نیز همراه‌اند. زرتشت به امروز آمده فرهاد کشوری، خردمندی است که انسانیت معجزه او است: «زرتشت خندید: من ناپدید نشدم، آنان نابینا بودند. ما از باریکه راهی گذشتیم و به درون غاری رفتیم. آنان آمدند تا ابتدای همان باریکه راه و بازگشتند» (کشوری، ۱۳۸۶: ۲۵۰) و چشمان سفید انسان نخستین (کیومرث)، نه نشانی از مینوی بودن او، بلکه نمادی از دانایی او است (محمدعلی، ۲۴-ج: ۱۳۸۷).
۱۳. در مورد روند تغییر شکل اسطوره‌ها و به زمین آمدن آن‌ها در جایگاه علم (رک. یونگ، ۱۳۸۷: ۲۲۸ و ۲۲۰). در مورد روال دنیوی شدن اسطوره‌های عصر طلایی در دنیای مدرن (رک. ستاری، ۱۳۸۷: ۱۸۶ و ۲۱۰) و در مورد ناسوتی شدن اسطوره‌های لاهوتی، (رک. آدورنو و هورکهایمر، ۱۳۸۷: ۶۹ و ۷۱).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. آدورنو، تئودور و هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۷). دیالکتیک روشنگری. ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان. ج ۳. تهران: گام نو.
۲. بایار، زان پیر. (۱۳۸۷). رمزپردازی آتش. ترجمه جلال ستاری. ج ۲. تهران: مرکز.
۳. بلان، یانینگ. (۱۳۸۴). پژوهشی در ناگزیری مرگ گیل‌گمش. ترجمه جلال ستاری. ج ۲. تهران: مرکز.

زن به مثابه نماد در... • رضا ستاری، حسین حسن‌پور آلاشتی، مریم بنی‌کریمی • صص ۱۰۷-۸۵ □ ۱۰۷

۴. بهار، مهرداد. (۱۳۸۶). پژوهشی در اساطیر ایران (پاره نخست و دوم). ج ۶. تهران: آگاه.
۵. بهرنگی، صمد. (۱۳۸۴). ماهی سیاه کوچولو. تهران: اختر.
۶. ترقی، گلی. (۱۳۸۷). بزرگ بانوی هستی. اسطوره، نماد، صور ازل. ج ۲. تهران: نیلوفر.
۷. تسلیمی، علی. (۱۳۸۳). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران / داستان. تهران: اختران.
۸. خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۳). اسفار کاتبان. ج ۴. تهران: آگه.
۹. _____ . (۱۳۸۵). رود راوی. ج ۳. تهران: قصه.
۱۰. _____ . (۱۳۸۷). اسطوره در جهان امروز. ج ۳. تهران: مرکز.
۱۱. شاملو، احمد. (۱۳۸۸). درها و دیوار بزرگ چین. ج ۸. تهران: مروارید.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). داستان یک روح. ج ۶. تهران: فردوس.
۱۳. شبیری، قهرمان. (۱۳۸۷). مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران. تهران: چشمه.
۱۴. فالر، راجر و دیگران. (۱۳۸۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.
۱۵. فرای، نوترپ. (۱۳۸۴). صحیفه‌های زمینی. ترجمه هوشنگ رهنما. تهران: هرمس.
۱۶. کشوری، فرهاد. (۱۳۸۶). آخرین سفر زرتشت. تهران: ققنوس.
۱۷. گلشیری، هوشنگ. (۱۹۹۸). جن‌نامه. سوئد: باران.
۱۸. _____ . (۱۳۵۵). پره گمشده راعی. جلد اول، تدفین زندگان. تهران: کتاب زمان.
۱۹. محمّدعلی، محمّد. (۱۳۸۷ - الف). آدم و حوا. ج ۴. تهران: کاروان.
۲۰. _____ . (۱۳۸۷ - ب). جمشید و جمک. ج ۴. تهران: کاروان.
۲۱. _____ . (۱۳۸۷ - ج). مشی و مشیانه. ج ۴. تهران: کاروان.
۲۲. مدرسی، تقی. (۱۳۴۳). یکلیا و تنهایی او. بی‌نا.
۲۳. مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۷). شرق بنفشه. ج ۷. تهران: مرکز.
۲۴. میرعبدینی، حسن. (۱۳۸۶). صد سال داستان‌نویسی ایران. ج ۱، ۲، ۳ و ۴. تهران: نشر چشمه.
۲۵. هدایت، صادق. (۱۳۸۲). بوف‌کور. تهران: سیمرغ.
۲۶. یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). اسطوره‌ای نو " نشانه‌هایی در آسمان ". ترجمه جلال ستاری. ج ۳. تهران: مرکز.

(ب) مقاله:

۲۷. کوشان، منصور. (۱۳۸۰). " داستان مرگ نابهنگام هوشنگ گلشیری، راعی داستان‌نویسی معاصر ایران ". متن سخنرانی در کانون نویسندگان نروژ (اسلو) در: مجله نافه. شماره ۱۴/۱۳. صص ۱۸-۲۱.

نقدی بر اشعار تعلیمی احمد گلچین معانی

دکتر محمود صادق‌زاده^۱

چکیده

احمد گلچین معانی، اشعار تعلیمی خود را به شکل‌های گوناگون بیان کرده است. گاهی در قالب‌های شعری مختلف به طور مستقل، گاهی با تک‌بیت‌هایی در لابه‌لای دیگر اشعارش و گاهی نیز به شیوه حکایت و تمثیل و در بعضی از موارد نیز به صورت غیرمستقیم و طنزآمیز به بیان نکته‌های اخلاقی، عرفانی و مذهبی پرداخته است. در این جستار کوشش می‌شود، با تجزیه و تحلیل دیوان گلچین معانی، اصلی‌ترین گونه‌ها، ویژگی‌ها و مضمون‌های اشعار تعلیمی وی بررسی شود. مهم‌ترین مضامین اشعار تعلیمی وی، شامل: دعوت به خداپرستی، اقتدا به پیر و مرشد، قناعت، کار و تلاش، اغتنام فرصت، خوش‌باشی، عشق‌ورزی، شکیبایی، ترک خصومت، کسب معرفت و هنر و ترک لذت‌های زودگذر است. کلیدواژه‌ها: گلچین معانی، اشعار تعلیمی، سبک کلاسیک نو، حکایت و تمثیل، مضامین اخلاقی.

مقدمه

احمد گلچین معانی یکی از محققان و شاعران پرتلاش معاصر است که در عرصه تحقیق، تصحیح، تألیف، تذکره‌نویسی، نسخه‌شناسی و شاعری خدمات شایان توجّهی کرده است. آثاری هم‌چون: "گلزار معانی"، "کاروان هند"، "تاریخ تذکره‌های فارسی"، "مکتب وقوع"، "فرهنگ اشعار صائب" و تصحیح کتاب‌های "لطائف الطوائف"، "تذکره میخانه" و "تذکره بیمانه" نمونه کوشش‌های علمی او است.

احمد گلچین معانی در سال ۱۲۹۵ ه.ش در خانواده‌ای مذهبی در تهران به دنیا آمد. تحصیلات مقدماتی را در زادگاهش آموخت و شاعری را رسماً در پانزده سالگی با نخستین شعرش، "مذمت تریاک"، آغاز کرد. در سال ۱۳۱۳ ه.ش به استخدام وزارت دادگستری درآمد. یک سال بعد به کمک امیری فیروزکوهی (همکار و یار ادبی اش) به "انجمن ادبی حکیم نظامی" پیوست و فعالیت‌های ادبی خویش را آغاز کرد (رک. فرح‌زاد، ۱۳۷۷: ۱۵).

گلچین معانی، ابتدا به منظور سرگرمی و طبع‌آزمایی در انجمن‌های ادبی شعر می‌سرود، اما با مشاهده هجوم اشغال‌گران انگلیسی، روسی و امریکایی در سال ۱۳۲۰ ه.ش به مدت دو سال به فعالیت‌های مطبوعاتی پرداخت. وی پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ه.ش و اعمال سانسور شدید، به کارهای تحقیقی، کتاب‌شناسی و تذکره‌نویسی روی آورد. گلچین معانی پس از بیست‌وشش سال خدمات دولتی در دادگستری و چهار سال خدمت در کتاب‌خانه مجلس شورای ملی در سال ۱۳۴۲ ه.ش بازنشسته شد و پس از ۴۷ سال زندگی در تهران با دل‌تنگی از زمان و زمانه در سال ۱۳۴۳ ه.ش از تهران به مشهد نقل مکان کرد (رک. گلچین معانی، ۱۳۶۲: ۷). زمزمه‌های این دل‌تنگی‌ها را در سرودهایی هم‌چون: "رسم و راه من" (همان: ۷۲)، "گلشن شیراز" (همان: ۷۷)، "گل‌های

کاغذی" (همان: ۹۳)، "گل حسرت" (همان: ۹۷-۹۸)، "مرد و نامرد" (همان: ۱۰۴) می‌توان دید: به طور کلی، دوران زندگی گلچین معانی را به لحاظ محیط زندگی و فعالیت‌های اداری و ادبی به دو مرحله می‌توان تقسیم کرد: مرحله نخست، زندگی در تهران که به تجربه‌اندوزی و فعالیت‌های اجتماعی، هم‌چون: خدمات دولتی، شرکت در انجمن‌ها، خدمات مطبوعاتی و گذراندن اوقات در کتاب‌خانه‌ها گذشت. گلچین معانی بیش‌ترین اشعار، به‌ویژه غزلیاتش را در این زمان سروده است. مرحله دوم، شامل زندگی او در مشهد است که بیش‌تر در کتاب‌خانه‌ها به تحقیق، تألیف، تصحیح و فهرست‌نویسی بر کتب خطی پرداخت و اندکی نیز به سرودن شعر مبادرت ورزید.

اشعار او را به دو گروه می‌توان تقسیم کرد: گروه نخست، اشعاری که با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی خود سرود و در جرایدی هم‌چون: "امید"، "تهران مصور" و "علی‌بابا" چاپ و با عنوان "مجموعه اشعار عصری" بالغ بر پنج‌هزار بیت منتشر کرد. شیوه وی در سرودن این اشعار، همان سبک قدیم، آمیخته به طنز، هجو و حکایت است که به بیان مشکلات اجتماعی عصر خود می‌پرداخت. گروه دوم، اشعاری که بیان‌گر احساسات و روحیات شاعرانه است، شامل پنج‌هزار بیت که بخشی از آن با عنوان "دیوان گلچین"، در سال ۱۳۶۲ ه.ش منتشر گردید.

گلچین معانی در انواع قالب‌ها طبع آزمایی کرد، اما مهارت و شهرتش بیش‌تر در غزل‌سرایی است. غزل‌های گلچین معانی، شامل موضوعات عاشقانه، عارفانه و اجتماعی است. تنوع مضامین در دیوان او دیده می‌شود و اکثر غزلیاتش وحدت موضوعی دارند. وی در میان انواع ادبی، بیش‌تر از دو نوع غنایی و تعلیمی بهره می‌برد، اما بیش‌ترین مضمون اشعارش غنایی است. سبک وی را می‌توان کلاسیک دانست که تحت تأثیر عواملی، هم‌چون: انجمن‌های ادبی، انقلاب مشروطیت و دوستان سخن‌پرداز، بازگشتی به سبک‌های (خراسانی، عراقی و هندی) است که برخی آن را "سبک تهرانی" دانسته‌اند

۱۱۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

(رک. صبور، ۱۳۴۴: ۴۴) از نظر محتوایی نشانه‌هایی از نوگرایی در برخی از اشعارش دیده می‌شود.

درباره احوال، آثار و فعالیت‌های تحقیقی و تألیفی گلچین معانی تاکنون تحقیقات و تألیفاتی به صورت پراکنده نوشته شده است که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: معرفی کوتاه آثار و فعالیت‌های وی در کتاب "سخنوران نامی معاصر ایران" از سید محمدباقر برقی، "یادنامه گلچین"، تحت عنوان "نامه معانی" به کوشش بهروز ایمانی و مقالاتی هم‌چون: "احمد گلچین معانی، بزرگ‌ترین هندشناس ایرانی عصر حاضر" از باقر ابطحی و "به پاس یک عمر تلاش" از محمد فرح‌زاد. درباره اشعار تعلیمی وی، تحقیق و تألیف مشخصی صورت نگرفته است. نگارنده در این جستار با تجزیه و تحلیل دیوان گلچین معانی می‌کوشد، گونه‌ها و ویژگی‌های اشعار تعلیمی وی را با ذکر نمونه‌هایی تحلیل و بررسی کند. منبع اولیه در تحلیل اشعار، دیوان گلچین معانی به کوشش و مقدمه خود شاعر است که از مجموع بیش از ده‌هزار بیت شعر، پنج‌هزار بیت آن در سال ۱۳۶۲ ه.ش منتشر شده است.

بحث

الف) اشعار تعلیمی گلچین معانی

شعر تعلیمی، شعری است که در آن قصد سراینده، یا تعلیم اندیشه‌های پسندیده حکمی، مذهبی، عرفانی، اخلاقی و اجتماعی است؛ (کلیله و دمنه رودکی، قصاید ناصر خسرو، حدیقه الحقیقه سنایی و بوستان سعدی) یا آموزش علوم و فنون، (نصاب الصببان ابونصر فراهی). اشعار تعلیمی، هم‌چون دیگر انواع ادبی، در هر دوره، یک رنگ و یک خاصیت دارد و به‌مرور با تغییر شرایط اجتماعی دچار تغییر و تحول می‌شود و از این نظر در آثار گذشتگان به نام‌های مختلفی چون: تحقیق، زهد، پند، حکمت و وعظ

خوانده می شود.

اشعار تعلیمی در تاریخ ادبیات ایران در مراحل ابتدایی، با مضامینی چون: حکمت، پند، وعظ و به تدریج با بیان اعتقادات مذهبی و انتقادهای اجتماعی شروع می شود و سپس با شعر عرفانی آمیخته می شود و این آمیختگی چنان صورت می گیرد که جدا کردن آنها از هم دشوار می شود، مانند: حدیقة الحقیقه و مخزن الاسرار. شعر تعلیمی در برخی از آثار، به صورت عالی ترین نمونه های شعر عرفانی فارسی، مانند: مثنوی معنوی با بیان تمثیلات آموزنده به معانی عرفانی و حکمی می پردازد.

شعر تعلیمی، از انقلاب مشروطه به بعد وارد مسائل سیاسی و اجتماعی می شود و ادبیات را به سوی تعهد و مسائل اجتماعی سوق می دهد؛ به طوری که نوعی ادبیات را به نام ادبیات معترض و مسئول به وجود می آورد؛ ادبیاتی که با نظام سلطه گر و ستم پیشه به ستیز می پردازد و از نظام مردمی و دادپیشه حمایت می کند و به مسائلی هم چون؛ ظلم ستیزی، بزرگداشت آزادی و استقلال، وطن دوستی و حمایت از طبقات محروم و مستضعف توجه می کند نظیر: قصیده دماوندیه ملک الشعراء بهار، که در آن با خطاب به کوه دماوند، پرخاش خود را نسبت به هیأت حاکمه زمان بیان می کند (رک. رزمجو، ۱۳۸۲: ۹۶-۱۰۰).

قطعه، قصیده، مثنوی و رباعی، از جمله قالب هایی است که گلچین معانی بنا به کوتاهی یا بلندی مضمون برای بیان مضامین ادبیات تعلیمی از آنها استفاده می کند.

گلچین معانی در زمینه اشعار تعلیمی، به چند شکل عمل می کند: گاه با تک بیت هایی در لابه لای دیگر اشعار خود به بیان نکته های اخلاقی، عرفانی و مذهبی می پردازد و گاه، در قالب های شعری مختلف به طور مستقل نصیحت گری می کند. گاهی به شیوه تمثیل و حکایت به بیان نکته های اخلاقی و آموزنده و در بعضی از موارد نیز به صورت غیر مستقیم و در قالب طنزهای اجتماعی، در عین سرزنش محیط فاسد اجتماعی، ضعف های

اعتقادی و رفتار ناپسند مردم، انسان را به خوبی‌ها فرا می‌خواند و به شیوه موعظه، مردم را به سوی عبرت گرفتن از حقیقت دعوت می‌کند. در بعضی از اشعار عصری گلچین معانی به نوعی فریاد پرخاش وی را در دفاع از وطن و آزادی می‌توان شنید. گاهی نیز در قالب بیان فلسفه شاعری دیگر، مسائل تعلیمی را مطرح می‌کند.

از جمله نصایح گلچین معانی به دیگران، دعوت به خداپرستی، اقتدا به پیر و مرشد، قناعت، کار و تلاش، دعوت به عشق و خوش بودن، صبر و شکیبایی در برابر مصیبت‌ها، ترک خصومت با یکدیگر، کسب معرفت و تسلط بر نفس و ترک لذت‌های نفسانی، پرهیز از افسوس خوردن و ناراحتی از حوادث روزگار، اغتنام فرصت، پاس حرمت پیران، قدرشناسی نشاط دوران جوانی، دعوت به کسب کمال و فضل و هنر، تلاش در پی کسب نیک‌نامی و ترک حرص و آزهستند.

ب) حکایت‌های تمثیلی گلچین معانی

شاعران و نویسندگان گاهی به مدد نیروی تخیل خود، رویدادهای واقعی یا خیالی زندگی را بر مبنای نمادها می‌سازند و با ابزار حکایت به نتیجه‌گیری‌های اخلاقی می‌پردازند. به این شیوه داستان‌پردازی و نمادگرایی، فابل گفته‌اند. «داستان‌های کوتاهی که به شیوه تمثیلی نوشته شده است، فابل نام دارد. در فابل نویسنده یک اصل اخلاقی یا رفتاری را تشریح می‌کند، بدین ترتیب که معمولاً در پایان آن، راوی یا یکی از قهرمانان، آن اصل اخلاقی را در یکی دو جمله کوتاه پر معنای نکته‌دار که جنبه ارسال‌المثلی دارند، بیان می‌دارد و به اصطلاح نتیجه‌گیری می‌کند. معمولی‌ترین نوع فابل، فابل حیوانات است. در این نوع حکایات، جانوران نماینده و ممثل آدمیانند، مانند آدمیان عمل می‌کنند و سخن می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۵۰) در حدیقه سنایی، مثنوی مولوی، آثار عطار و منظومه‌های نظامی، نمونه‌های خوبی از این نوع حکایات آموزنده می‌توان یافت. در

ادبیات معاصر نیز آثار زیبایی از نوع اشعار قصه‌محور و داستان‌های بلند و کوتاه منظوم وجود دارد. شاعران برای بیان این حکایات در شعر، از قالب قطعه برای منظومه‌های کوتاه و مثنوی برای منظومه‌های بلند استفاده کرده‌اند (رک. همان: ۲۵۰).

گلچین معانی از روش قصه‌گویی تمثیلی یا فابل برای بیان اغلب موضوعات استفاده می‌کند. گاهی برای پند و اندرز، گاهی برای خندانند در قالب‌های فکاهی یا طنز و گاهی برای هجو، از این شیوه بهره می‌گیرد. حکایت‌های گلچین معانی، گاه به زبان حیوانات و گاه با زبان انسان‌ها، مطرح می‌شود. بیش‌ترین استفاده او از این روش، در بیان مشکلات اجتماعی عصر خویش است. وی سعی می‌کند در قالب حکایت، جامعه عصر خود را به تصویر کشد. او در لابه‌لای اشعار قصه‌محور خود به جریان‌ات و حوادث عصر، گریز می‌زند. هنرمندی او در استفاده از الفاظ روزنامه‌ای و عامیانه در قالب حکایات، قابل تحسین است. در بین حکایات وی، اشعار ترجمه‌ای از آثار اروپاییان نیز یافت می‌شود. گلچین معانی در بیان حکایات، از قالب‌هایی هم‌چون: مثنوی، قطعه، غزل، ترکیب‌بند و مسمط مربع استفاده می‌کند.

ب - ۱) حکایات تمثیل‌گونه آمیخته با مطایبات

ب - ۱ - ۱) قطعه "کار کودکانه": در این حکایت، گلچین معانی از حکایت آمیخته شدن شیر و ماست به موضوع نان ماشینی آمیخته به شن که در کارخانه سیلوی دولتی تهران می‌پختند و به خورد مردم می‌دادند، اشاره دارد و در قالب این تشبیه تمثیلی زیبا، به وضع جامعه عصر خود اشاره می‌کند:

«کودکی شیر کرد داخل ماست	دید کاین خوش‌نما نخواهد شد
خواست کز یک‌دگر جدا کندش	دید دیگر جدا نخواهد شد
رفت زاری‌کنان به نزد پدر	تا ببیند چرا نخواهد شد

پدرش گفت شن ز نان تفکیک
شیره و ماست چون که شد مخلوط
طعم این شیره برنخواهد گشت
نرزی بیش ازین اگر انگشت
به از این قصه‌ای مناسب حال
شیره غیر است و ماست کشور ماست
کار ما هست کار آن کودک
می‌شود، وین دو تا نخواهد شد
دگر از هم سوا نخواهد شد
رنگ این ماست، وانخواهد شد
بیش ازین جا به جا نخواهد شد
بهر ما و شما نخواهد شد
که از این غم رها نخواهد شد
به از این کار ما نخواهد شد»
(گلچین معانی، ۱۳۶۲: ۳۰۵-۳۰۶)

ب - ۱ - ۲) مثنوی "خر بیمار و سگ بی‌کار": از جمله حکایات مطایبه‌آمیز
گلچین معانی است که آن را در سال ۱۳۲۴ ه.ش سروده است:

«خری از کار مانده و بی‌برگ
دید نزدیک خود سگی بدرگ
گفت هر لحظه انتظار برم
خر بگفت ار چه پیرم و فرتوت
لیک دانم که بهر مردن من
بایدت رخت از این مکان در برد
گفت سگ تا نمیری ای جان سخت
خر نی‌ام کز تو دست بردارم
که همی بود در کشاکش مرگ
گفت این جا چه می‌کنی ای سگ؟
تا بمیری و لاشه‌ات بدرم
ور چه چندی است مانده‌ام بی‌قوت
بی‌خود امروز می‌کشی گردن
ز آن که تا جمعه من نخواهم مرد
نبرم من بدر از این جا رخت
ز آن که تا روز شنبه بی‌کارم»
(همان: ۲۹۴)

ب - ۲) حکایت‌های اجتماعی گلچین معانی

"داستان شیر و خرس و گوسفند"، از جمله اشعار تمثیلی احمد گلچین معانی است که
آن را در سال ۱۳۲۵ ه.ش، برای روزنامه تهران مصور سرود. گویا قصد او از این حکایت،

اشاره به جنگ جهانی دوم و اختلاف آلمان و متفقین در اشغال ایران بود که آن را در قالب شیر و خرسی که طمع به شکار گوسفندی (ایران) دارند، به تصویر کشید. در ادبیات، خرس، در حرص و امساک و دوستی مثل است و شیر، نمادی از قدرت و شجاعت و گوسفند، نماد بی دفاعی و مظلومیت (رک. انوشه، ۱۳۷۶: ۴۲۴-۴۲۵ و ۴۳۸):

«شنیدم شیر دندان‌گرد پیری	حریصی، سست‌عهدی، سخت‌گیری
طمع در گوسفندی خسته، بسته	که بودش در کمین خرسی نشسته
ز پیری شیر، زار و منحنی بود	به قانون طبیعت مردنی بود
ولیکن خرس، نیرومند و برنا	به فنّ کشتی استاد و توانا
چو شیر از بهر طعمه قد علم کرد	شکار از هیبتش ترسید و رم کرد...
چه خوش گفت آن سخندان سخن‌سنج	که گفتارش در این معنی است چون گنج
که پیر ار شیر باشد، باز پیر است	به شیر پیر نتوان گفت شیر است
یکی بر گوسفند آن‌جا‌گذر کرد	به وضع آن دو جنگاور نظر کرد
بگفت ای گوسفند زار بی‌پشت	دو دشمن را اسیر پنجه و مشت
گر اینان جنگشان شدت فزاید	تو خواهی تا کدامین غالب آید؟
به حیوان زبان‌بسته چو این گفت	زبان بسته بگشاد و چنین گفت
کز آن رو با هم اینان جنگ دارند	که هر یک عرصه بر من تنگ دارند
مرا زین جنگ، جز فرسودگی نیست	هم اندر صلحشان آسودگی نیست
مگرشان مرگ سازد چشم و دل سیر	که تا بر من نگردند از طمع چیر
وگر نه زین دو هر یک پا نهد پیش	مرا در لحظه سازد طعمه خویش»

(گلچین معانی، ۱۳۶۲: ۳۲۲)

ب - ۳) حکایات تعلیمی گلچین معانی

گلچین معانی در سال ۱۳۳۱ ه.ش، مثنوی "جوان‌مردی" را سرود. گویا قصد او از بیان این تمثیل، اشاره به فساد اخلاقی محیط زندگی خود بود که مردم در آن، پاسخ خوبی و جوان‌مردی را به بدی می‌دهند. وی در پایان این حکایت به پند و نصیحت می‌پردازد:

«سواری دید، از ره‌مانده‌ای را	به جان خسته دست‌افشاده‌ای را
در آن حالت که بود افتان و خیزان	گهی نالان و گاهی اشک‌ریزان
به زاری گفتش ای درمان‌دردم	چه باشد گر تو باشی پای‌مردم
دمی با من گذاری مرکب را	که حق بخشد مراد و مطلب را
بیا وز رنج راه آسوده دارم	که پیکر، خسته؛ جان، فرسوده دارم
به دل رحم آمد آن فرخنده‌پی را	ترخم کرد و مرکب داد وی را
چو از ره‌مانده رهواری چنان دید	درون پوست، از شادی نگنجید
چنان چابک بر او برجست و هی کرد	که در دم مبلغی از راه طی کرد
جوانمردش فغان برداشت، کای مرد	خدا را مرکب این سو ران و برگرد
چو از کف می‌ربایی راهوارم	عنان درکش که حرفی با تو دارم
عنان از ره چو در پیچید طرّار	بگفتش رادمرد نیک‌رفتار
که گر خواهی تو را بخشاید ایزد	خود این داستان مکن جایی زبان‌زد
مگوی این داستان با کس که نیکان	نگردند از جوان‌مردی پشیمان»

(همان: ۲۱۶-۲۱۷)

ب - ۴) حکایات فلسفی گلچین معانی

"بزدان‌شناس"، از دیگر حکایات گلچین معانی است که آن را با اقتباس از شعر ژان کوکتو شاعر، نویسنده و نقّاش فرانسوی (۱۹۶۳ م)، در سال ۱۳۳۱ ه.ش سرود. او در این

سروده به مقایسهٔ مردمان گذشته و امروز در پای‌بندی به اعتقادات پرداخت و به نوعی عدم اخلاص و ناسپاسی مردم زمان خود را زیر سؤال بُرد:

«در آن روزگاران که نوع بشر	ز دادار یکتا نبودش خیر
بتان را ز نابخردی بنده بود	خدایان چندی پرستنده بود:
ز اخلاص، در پای ارباب نوع	همی کرد قربانی تن به طوع
همی داشت مخلوق خود را سپاس	که می بود فی الجمله یزدان شناس
کنون بر خلائق بود آشکار	که یکتاست ذات خداوندگار
ولی زین همه بندهٔ ناسپاس	تو گویی یکی نیست یزدان شناس»

(همان: ۲۱۳)

از دیگر حکایات او، غیر از نمونه‌های مذکور، حکایات: "آتش پنهان" (همان: ۱۷۶-۱۸۲)، "کودکان مناسیدیکا" (همان: ۱۸۲-۱۸۳)، "گل شکفته" (همان: ۱۸۴)، "میزان عدل" (همان: ۱۹۴)، "یار سپیدموی" (همان: ۱۹۶)، "افسانه" (همان: ۱۹۸)، "سنگ تراش ژاپنی" (همان: ۲۰۷-۲۰۹)، "سرمايه دار فقیر" (همان: ۲۱۲)، "راز شب" (همان: ۲۱۳-۲۱۴)، "آدم حسابی" (همان: ۲۹۱)، "چراغ نفتی" (همان: ۲۹۲-۲۹۳)، "وطن عزیز ما" (همان: ۲۹۳-۲۹۴)، "اندیشهٔ فردا" (همان: ۳۰۳)، "لک لک" (همان: ۳۱۰-۳۱۱) و "حق با قوی است" (همان: ۳۲۳-۳۲۴) را باید نام برد.

پ) اشعار تعلیمی گلچین معانی در قالب‌هایی مستقل

پ - ۱) غزل "کاخ دو در"، از نمونه غزل‌های تعلیمی و عارفانهٔ گلچین معانی است. فراهم کردن توشه‌ای برای آخرت، توجه به گذر عمر و عبرت از وضع از دنیارفتگان، گذر خوشی‌ها و ناخوشی‌های دنیا، قدر جوانی را دانستن، قناعت، قطع تعلق خاطر از دنیا، اغتنام فرصت، لزوم بهره‌گیری از راهنمایی‌های پیر و مرشد، عشق و وفاداری در خدمت

به دیگران و تغییرپذیری، از نصایحی است که گلچین معانی در این غزل، ذکر می‌کند:

«در هر قدمی پندی از این راهگذر گیر	گر مرد رهی، توشه‌ای از بهر سفر گیر
یا بی‌خبری پیشه خود ساز در این راه	یا جهد کن از قافله رفته خبر گیر
با محنت درویشی و با شوکت شاهی	آخر همه را رفته از این کاخ دو در گیر
آن روز که گلبانگ رحیلت به خود آید	کس با تو نگوید که ره رفته ز سر گیر
جوش ثمر تاک، بدان قد دو تا بین	وز نخل قد خویش در این باغ ثمر گیر
زین صیدگه عام به در خواهی اگر جست	عنقا به قناعت شو و بر قاف مقرر گیر
اطعام فلک دادن زهر است به درویش	رو خون جگر خور دل از این مائده برگیر
تا نشکند از سنگ جفا، گوهر خود را	دور از نظر مردم ناپاک گهر گیر
در راه طلب خضری اگر نیست دلالت	خود را همه درگیر به خوف و به خطر گیر
گر نیست تو را زندگی آمیخته با عشق	این هستی ده روزه هبا دان و هدر گیر
خاکستر پروانه هم از شمع جدا نیست	آیین وفا یاد از این سوخته پر گیر
تا روشنی بزم حریفان شود افزون	ای شمع، به پروانه پر سوخته در گیر
گلچین سر رفعت اگرت هست چو گردون	هر لحظه ز نیرنگ، به خود رنگ دگر گیر»

(همان: ۳۹)

پ - ۲) غزل "حضور دل"، از دیگر غزل‌های تعلیمی و عرفانی گلچین معانی است که بعد از پند و نصیحت در زمینه‌هایی چون: ترک پیکار کردن در مواقعی که انسان احساس خطر می‌کند و ترک پیکار نکردن در مواقعی که به غلبه خود بر حریف مطمئن است، لزوم کار و تلاش و دوری از خوردن و خوابیدن، خردورزی و کسب فضل و فراهم کردن توشه‌ای برای آخرت؛ به اصل لزوم حضور قلب، برای درویش اشاره می‌کند و خدمت به خلق را از هر کاری بهتر می‌داند. در این جا به ابیاتی از این غزل اشاره می‌شود:

«سر خود گیر، گرت در دسری در پیش است پامنه پیش، چوبینی خطری در پیش است

ترک بیکار مکن چون به حریفی غالب
دست از کار مکش قدر تو گر شناسند
با بهایم چه تفاوت بود انسانی را
خرد و فضل به نزد همه کس معتبر است
جز حضور دلی از محضر درویش خواه
نظر از خدمت خلق آن که نبو شد گلچین
تیغ بیهوده مزن چون سپری در پیش است
کار کن کار، که هر کارگری در پیش است
که همین مشغله خواب و خوری در پیش است
دل مخورگر ز تو نامعتبری در پیش است
که همین است گرش ماحضری در پیش است
تجربت گویدم از هر نظری در پیش است»
(همان: ۱۲۹)

پ - ۳) غزل "گذر فتنه خیز"، از غزل‌هایی است که گلچین معانی در ضمن بیان بی‌وفایی دنیا و اشاره به حقایق عالم هستی که هر داده‌ای پس گرفته می‌شود و هر آمده‌ای می‌رود و هیچ چیز دنیا ثابت و پابرجا نیست، انسان را به پرهیز از درشتی با یکدیگر به خاطر حرص و طمع به مال بی‌ارزش دنیا، چنین دعوت می‌کند:

«به یک قرار نمانده است در جهان چیزی
کجا رواست درشتی کنند با هم خلق
چگونه خوار نگردد عزیز این دنیا
ز حرص و آز، پی خرده‌ریز این دنیا»
(همان: ۱۲۹-۱۳۰)

پ - ۴) غزل "اندیشه فردا"، غزلی است اجتماعی، انتقادی و تعلیمی که گلچین معانی در آن، به یکی از معضلات جامعه در دوران جنگ جهانی (قحطی نان) اشاره می‌کند، این حادثه را قهر خداوند می‌داند و بعد از انتقاد از بی‌دینی و غفلت مردم چنین می‌گوید:

«نان ما از بیخ آجر شد ز قهر کردگار
کیفردیروزخویش امروز می‌بینیم، از آنک
و آب خوش زین روی، پایین از گلوی ما نرفت
این همه دستی که بالا رفت سوی نان فروش
در سر ما هیچ روز اندیشه فردا نرفت
وین زمان با گردن کج در پی نان می‌رود
پیش از این یکبار سوی آسمان بالا نرفت
آن‌که بر درگاه حق از فرط استغنا نرفت
از خدا بودیم غافل رزق ما چون می‌رسید
با دو تا نان کس به سوی ایزد یکتا نرفت

تاشکم‌پرگشت، دل‌ها شد ز نور حق تهی تا نیامد جوع، زنگ کفر از دل‌ها نرفت»
(همان: ۳۰۳)

گلچین معانی، هر چند در این غزل با بیان صریح به پند و اندرز نمی‌پردازد، ولی با ریشه‌یابی، حدوث آن را نتیجه عملکرد خود بشر می‌داند و طبق باورهای مردمی، که حوادث را نتیجه عملکرد خود انسان‌ها می‌دانند، به طریقی موعظه‌گونه، خودآگاهی و بیداری را در خواننده ایجاد می‌کند.

پ - ۵) قصیده "خزان گل"، از قصاید تمثیلی، توصیفی، طرحی و تعلیمی گلچین معانی است که در آن، با تمثیل خزان و بهار، همراه با توصیفی از وضعیت باغ پاییزی بعد از بهار، به ارتباط بهار و پاییز با عمر و جوانی و پیری می‌پردازد و انسان را به تلاش در باقی گذاشتن نام نیکو از خود و غنیمت شمردن فرصت دعوت می‌کند و با تضمین بیتی از سعدی، از حکایت زیر، آن را به پایان می‌رساند؛ از جمله ابیات نصیحت‌گونه او در این قصیده چنین است:

«کاری کن ای عزیز که از بعد رفتنت
گویند حیف ازو که در این خاکدان نماند»
دایم به فکر نام نکو باش در جهان
کس را به غیر نام نکو در جهان نماند
این پند خوش ز سعدی شیرین‌زبان شنو
با آن که نیز سعدی شیرین‌زبان نماند
«خبری کن ای فلان و غنیمت شمار عمر
زان پیش‌تر که بانگ برآید فلان نماند»^(۱)
(همان: ۱۵۲)

پ - ۶) قصیده "پایان مهلت"، از دیگر قصاید تعلیمی گلچین معانی است که بعد از اظهار افسوس از گذشتن فرصت‌ها و فرارسیدن دوران ضعف و پیری و درد و رنج حاصل از آن و اظهار فخر بر کارنامه خود، چنین به نصیحت و اندرز می‌پردازد:

«از نعمت جوانی خود بر خور ای جوان
بشنو که در جهان به از این نیست نعمتی

قدر نشاط و شور جوانی بدان که نیست
بالا تر از مصیبت پیری مصیبتی
چون برق فتنه خرمن صاحب دلان مسوز
ترسم رسد به خرمن حسن تو آفتی
تا کارها به وفق مرادت شود، بخواه
از پیر، ای جوان برومند همّتی
می‌دار پاس حرمت پیران سالخورد
باشد ز خردسالت اگر چشم حرمتی
«گلچین»، نداده است، به کس شهرت آب و نان
گیرم که شد نصیب، تو را صیت شهرتی»
(همان: ۱۷۳-۱۷۵)

پ - ۷) قصیده "درس زندگی"، از قصایدی است که طنز تلخ دارد و در آن به ناپاکی و
خصلت نادرست مردم زمانه طعنه می‌زند. گلچین معانی با خطاب به فرزند به نصیحت او
می‌پردازد و از او می‌خواهد که مثل پدر، عمر خود را با پرداختن به شعر و شاعری تباه
نکند و برخلاف او، به جای کسب کمال و خدمت به خلق و معرفت‌اندوزی، به دنبال
مال‌اندوزی باشد و از هم‌دردی با مردم کند. با توجه به شرایط روحی او در آن اوضاع و
احوال، می‌توان این قصیده را بیش‌تر "شکوائیه" دانست تا "تعلیمی"؛ هر چند که در آن با
توجه به لحن طعنه‌آمیز آن، به نوعی از شیوه غیراخلاقی مردم زمانه شکایت می‌کند. او در
نصیحت به فرزند خود، در بیان راه و رسم سرافرازی چنین می‌گوید:

«بیشی بخواه و بر همه پیشی جوی
کافتی به روز من چو به کم سازی
قیمت منه به معرفت‌اندوزی
غفلت مکن ز پشت هم اندازی
دوری کن از کمال، که در این ملک
مال است مال، مایه ممتازی
مگذر ز کام دل، که در این محفل
خوش رقصی است به ز خوش‌آوازی
نرمی و سازگاری اگر خواهی
با خلق کن درشتی و ناسازی
ای وای اگر تباه کنی چون من
این نقد را به قافیه‌پردازی!»
(همان: ۱۵۶-۱۵۷)

۱۲۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

پ - ۸) قطعه "میزان عدل"، قطعه‌ای است تمثیلی، تعلیمی و انتقادی که گلچین معانی آن را در سال ۱۳۲۴ ه.ش در انتقاد از کسبه کم‌فروش و قاضیان دادگستری به شیوه توصیفی سرود و در پایان، کاسب ترازودار را چنین نصیحت کرد:

«فکر فردا کن ای ترازودار که ترازو به دست دیگری است»
(همان: ۱۹۴)

پ - ۹) قطعه "عکس جوانی"، قطعه‌ای است تعلیمی، با مطلع زیر و پیام اغتنام فرصت گلچین معانی آن را در سال ۱۳۱۸ ه.ش سروده است:

«ای برادر! ما در این عبرت‌سرا تا گشودستیم چشم اعتبار
هر بهار از پی خزان‌ی داشته است هم‌چنان کز پی خزان دارد بهار»
(همان: ۱۹۲)

پ - ۱۰) در دیوان احمد گلچین معانی قطعه کوتاهی به نام "زیست"، هست که گلچین معانی آن را در سال ۱۳۳۶ ه.ش سروده است. شاعر در این قطعه، آزاد و آزاده زیستن را بهترین زندگی می‌داند و مرگ را بر زندگی اسارت‌بار چنین ترجیح می‌دهد:

«نیست شایسته گذشته ما زیست با سرفکندگی کردن
تو خود آزاده‌ای و می‌دانی زندگی نیست، بندگی کردن
گر نباید که زیستن آزاد مرگ بهتر که زندگی کردن»
(دیوان گلچین: ۲۰۰)

پ - ۱۱) مثنوی "ذرات وجود"، از جمله مثنوی‌های تمثیلی و تعلیمی گلچین معانی است که در آن، با تمثیل خورشید و ذره، که از خورشید کسب نور می‌کنند، به تشبیه آن با ذرات وجود خویش می‌پردازد و با یک یادآوری آگاهانه و بیدارکننده، انسان را به یاد روزی می‌اندازد که ذرات وجودی او نیز هم‌چون ذرات معلّق، از هم جدا می‌شوند و در ادامه، به غفلت انسان از این حقیقت اشاره می‌کند و مثنوی خود را با این پند و اندرز به پایان می‌برد:

«خیز تا ما، هم شویم از خود به در
همچو ذرات از خودی‌ها بی‌خبر
یک‌سر از قید علایق و اهریم
روی، در تنهایی از تن‌ها نهیم
تا به کام دل چو ذرات وجود
بگسلیم از یک‌دیگر این تار و پود
در بلندی روی، از پستی کنیم
ترک هستی گفته، سرمستی کنیم
بی‌خبر مانیم، چون مستان مست
از شکنج و رنج مشتی خودپرست»
(همان: ۲۰۹-۲۱۱)

پ - ۱۲) در مثنوی "رهبر آزادگان"، گلچین معانی به تبیین منظومه‌ اسرار خودی یا فلسفه شاعر و متفکر بزرگ پاکستان (محمد اقبال لاهوری) می‌پردازد. این مثنوی، از اشعار کاملاً تعلیمی است که گلچین معانی در آن، به مسائلی چون: خودشناسی، تسلط بر نفس، تلاش برای اعتلای خویش، قناعت، ترک آرزو و لذت، شجاعت با حوادث مبارزه کردن و محبت‌ورزی به یکدیگر اشاره می‌کند و در پایان چنین می‌گوید:

«من نگفتم این حدیث، اقبال گفت
آن مهین علامه مفضل گفت
گر حدیثی نغز و جاویدانی است
فلسفه اقبال پاکستانی است»
(همان: ۲۱۴-۲۱۶)

ت) بیت‌های نصیحت‌گونه گلچین معانی

ت - ۱) پرهیز از هوس‌رانی و دعوت به عشقی عارفانه:

«به ساحت دل عاشق هوس ندارد راه
چو عشق ریشه دواند هوس نمی‌ماند»
(همان: ۲۵)

«سفر عشق کن ای گمشده‌ وادی عقل
گرچه این راه به‌نزدیک تودشوار تراست»
(همان: ۷۱)

ت - ۲) ترک حرص و آز:

«ترک خواهش کن که هر کس شد اسیر حرص و آز بهر خویش اسباب ناکامی فراهم می‌کند»
(همان: ۶۹)

ت - ۳) شکستن غرور با توجه به بی‌ارزشی خود:

«دانی که نمودما، خودچیست در این دنیا؟ کم تر ز خسی ناچیز، در قلزم طوفانی»
(همان: ۱۰۲)

ت - ۴) پرهیز از غفلت و پای بندی به دنیا:

«تاکی از غفلت توان شد پای بند روزگار چند گردد عمر، صرف چون و چند روزگار»
(همان: ۹)

«می‌شود در عهد پیری پست بالای بلند تا ببیند هر کسی پست و بلند روزگار»
(همان: ۲۶)

ت - ۵) لزوم کسب علم، ادب و فضیلت:

«گوی سعادت کسی ربود به دوران کز پی کسب و کمال و فضل و هنر رفت»
(همان: ۱۵۴)

نتیجه

گلچین معانی در قالب‌های گوناگون شامل: غزل، قصیده، مثنوی، قطعه، مسمط، دوبیتی، رباعی، ترکیبات و ترجیعات و تغزل طبع‌آزمایی کرد و تنوع مضامین در آثارش به وفور دیده می‌شود. شهرت و مهارت اصلی او در غزل‌سرایی است. انواع غزل‌های عاشقانه، عارفانه - عاشقانه، عارفانه و اجتماعی در دیوان وی وجود دارد؛ با این حال، غزل‌های وی وحدت موضوعی دارند. اشعار گلچین معانی بیش‌تر دربرگیرنده دو نوع ادبی غنایی و تعلیمی است، ولی بیش‌ترین مضمون اشعارش غنایی است. گلچین معانی اشعار تعلیمی‌اش را به اشکال گوناگون بیان کرده است؛ گاهی نکته‌های اخلاقی، عرفانی و

مذهبی را به صورت تکبیت‌هایی در لابه‌لای اشعارش بیان کرده و گاهی در قالب‌های شعری مختلف به صورت مستقل به نصیحت پرداخته؛ گاهی نیز، آموزه‌های اخلاقی و تربیتی را به شیوه تمثیل و حکایت یادآوری کرده است. گلچین معانی در برخی موارد نیز به صورت غیرمستقیم و به شیوه طنزآمیز، محیط اجتماعی فاسد و رفتارهای ناپسند، فقر فرهنگی و ضعف‌های اعتقادی مردم را به باد انتقاد گرفته و همراه موعظه، مردم را به نیکی‌ها دعوت کرده است؛ گاهی نیز از طریق بیان دیدگاه و فلسفه شاعری دیگر، مسائل تعلیمی را مطرح کرده است.

دعوت به خداپرستی، اقتدا به پیر و مرشد، قناعت و ترک آز، کار و تلاش، دعوت به عشق و خوش‌باشی و اغتنام فرصت، صبر و شکیبایی در برابر مصیبت‌ها، ترک خصومت با یکدیگر، کسب معرفت و تسلط بر نفس و ترک لذت‌های نفسانی، پرهیز از افسوس خوردن، عبرت گرفتن از روزگار، پاس حرمت پیران، کسب کمال، هنر و نیک‌نامی از مهم‌ترین نصایح و نکته‌های اخلاقی اشعار گلچین معانی به شمار می‌رود.

پی‌نوشت

۱. این ابیات با نگاه به حکایت معروف سعدی در گلستان نوشته شده که:

«یکی از ملوک خراسان، سلطان محمود سبکتگین را به خواب دیده که جمله وجود او ریخته بود و خاک شده مگر چشمان او که هم‌چنان در چشم‌خانه همی‌گردید و نظر همی‌کرد. سایر حکما از تأویل آن فروماندند مگر درویشی که به جای آورد و گفت: هنوز نگران است که ملکش با دگران است.»

بس نامور به زیر زمین دفن کرده‌اند	کز هستی‌اش به زیر زمین بر نشان نماند
و آن پیر لاشه را که سپردند زیر خاک	خاکش چنان بخورد کزو استخوان نماند
زنده‌ست نام فرخ‌نوشیروان به خیر	گرچه بسی گذشت که نوشیروان نماند
خیری کن ای فلان و غنیمت شمار عمر	زان پیش‌تر که بانگ برآید فلان نماند»

(گلستان سعدی، ۱۳۶۶: ۱۷۸)

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. انوشه، حسن. (۱۳۷۶). فرهنگ‌نامه ادب فارسی. دانشنامه ادب فارسی ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۲. ایمانی، بهروز. (۱۳۸۳). نامه معانی (یادنامه استاد احمد گلچین معانی). تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
۳. رزمجو، حسین. (۱۳۸۲). انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی. ج ۵. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۴. سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۶). گلستان. با مقدمه و شرح محمد خزائلی. ج ۷. تهران: جاویدان.
۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). انواع ادبی. تهران: فردوس.
۶. صبور، داریوش. (۱۳۴۴). صدف (تذکره‌ای از سخنوران روز). تهران: ابن‌سینا.
۷. گلچین معانی، احمد. (۱۳۶۲). دیوان. تهران: سلسله نشریات "ما".

ب) مقاله:

۸. فرح‌زاد، محمد. (۱۳۷۷). "به پاس یک عمر تلاش". در جهان کتاب. شماره ۶۱ و ۶۲. مرداد ۱۳۷۷. ص ۱۵.

پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)

شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰، صص ۱۵۵-۱۲۹

تحلیل سبکی طوطی‌نامه ضیاء نخشی

دکتر حمیدرضا فرضی^۱

چکیده

روش کار در این مقاله، بررسی سبکی براساس "دوره" است. در این تحقیق ویژگی‌های سبکی "طوطی‌نامه" تحت سه عنوان مختصات جمله‌ها، مختصات لفظی و مختصات ادبی - هنری بررسی شده و مشخص شده است که سبک آن، که از لحاظ سادگی قسمت‌های نقلی و خبری، یادآور نثرهای مرسل است، از لحاظ ویژگی‌های دیگر مانند استشهاد به آیات و احادیث و اشعار و امثله فارسی و عربی، آوردن اغراض شعری، معانی و اصطلاحات علمی و محسنات بدیعی شبیه نثرهای فنی است. کلیدواژه‌ها: طوطی‌نامه، تحلیل سبکی، سبک بینابین، مختصات جمل، مختصات لفظی، مختصات معنوی.

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز.

تاریخ وصول: ۹۰/۱/۲۵

تاریخ پذیرش: ۹۰/۶/۳۰

مقدمه

خواجه ضیاء‌الدین نخشی از نویسندگان و شعرای معروف قرن هشتم است. وی اصلاً از مردم نخشب یا نسف (نزدیک سمرقند) بوده که در روزگار جوانی به هندوستان رفته و در شهر بداؤون سکنی گزیده است تا این‌که در سال ۷۵۱ ه.ق بدرود حیات گفت. ضیاء نخشی مردی زهدپیشه و صوفی‌مشرّب بوده در بعضی از آثار او نشانه‌هایی از افکار صوفیانه دیده می‌شود (رک. صفا، ۱۳۶۶، ج ۳/۲: ۱۲۹۳-۱۲۹۴) آثار او عبارتند از: ۱. سلک السلوک ۲. طوطی‌نامه ۳. کلیات و جزئیات (چهل ناموس یا ناموس اکبر) ۴. قصیده ربویّه ۵. داستان گلریز ۶. عشره مبشره ۷. لذت‌النساء (رک. همان: ۱۲۹۴-۱۲۹۶؛ ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۱۶-۲۱).

ذبیح‌الله صفا در کتاب "تاریخ ادبیات در ایران" هنگام بحث درباره سبک نثر قرن هفتم و هشتم، نوع نثر آثار این دوره را سه شیوه ساده، مصنوع و موزون می‌داند و برای هر کدام نمونه‌هایی ذکر می‌کند (رک. صفا، ۱۳۶۶: ۱۱۵۴-۱۱۶۱) بنابراین می‌توان گفت که در قرن‌های هفتم و هشتم، نویسندگان، آثار خود را به یکی از این سه شیوه تألیف کرده‌اند. در این میان در نوشته‌های نویسندگان اواخر قرن هفتم و هشتم نوعی گرایش به سادگی دیده می‌شود. ملک‌الشعراى بهار این امر را نتیجه تربیت مغول‌ها می‌داند که از عبارت‌پردازی و تصنع و آراستگی کلام خوششان نمی‌آمد و با توجه به این‌که ذوق نویسندگان را محیط زندگی رهبری می‌کند - و در این محیط علاقه‌مندان نثر فنی کم‌تر از ادوار قدیم بوده‌اند - طبعاً ذوق نویسندگان به نثر ساده راغب‌تر افتاده است (رک. بهار، ۱۳۷۰، ج ۳: ۱۶۶-۱۶۸).

پیشینه تحقیق

علی‌رغم اهمیت و جایگاهی که طوطی‌نامه در میان آثار تمثیلی دارد نه تنها - تا

تحلیل سبکی طوطی‌نامه ضیاء نخشی • دکتر حمیدرضا فرضی • صص ۱۵۵-۱۲۹ □ ۱۳۱

کنون - کار مستقل و جامعی درباره سبک این کتاب نوشته نشده، بلکه در کتاب‌های سبک‌شناسی و تاریخ ادبیات نیز آن‌طور که باید و شاید به این کتاب توجه نشده است، به گونه‌ای که گاهی حتی نامی از این کتاب برده نشده است. در "تاریخ ادبیات در ایران" ذبیح‌الله صفا تنها به نظر نویسنده کتاب - ضیاء نخشی - درباره سبک نوشته‌اش اکتفا کرده است. در کتاب‌های سبک‌شناسی بهار و سبک‌شناسی نثر شمیسا نیز به این کتاب اشاره‌ای نشده است، ملک‌الشعراى بهار در میان آثار قرن دهم به کتابی از محمد قادری اشاره کرده که اصلاح‌شده و تهذیب‌شده طوطی‌نامه ضیاء نخشی است و ربطی به اصل طوطی‌نامه تألیف قرن هشتم ندارد (رک. بهار، ۱۳۷۰: ۲۵۹). در کتاب "انواع نثر فارسی" در میان آثار نخشی به کتاب طوطی‌نامه اشاره شده و بدون اشاره به مختصات سبکی، توضیح مختصری درباره آن آمده (رک. رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۴۹۳) زرین‌کوب در کتاب "از گذشته ادبی ایران" اشاره‌ای کلی به سبک این کتاب کرده است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ۱۱۶).

روش تحقیق

از مهم‌ترین و معروف‌ترین طبقه‌بندی سبک‌ها، طبقه‌بندی ارسطویی است که هفت نوع است: ۱. بر مبنای نام نویسنده و شاعر ۲. بر مبنای زمان و دوره ۳. بر مبنای نوع ادبی یا ویژگی‌های لفظی اثر ۴. بر اساس موضوع علمی ۵. بر مبنای محیط جغرافیایی ۶. بر اساس نوع مخاطبان ۷. بر اساس هدف و نیت نویسنده (رک. فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۶۵۵-۶۵۶؛ غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۱۴) علاوه بر این، شمیسا معتقد است که واژه "سبک" در سه مفهوم به کار می‌رود: ۱. سبک شخصی: یعنی سبک خاص یک شاعر یا نویسنده که اثر او را از هر اثر دیگری متمایز می‌کند. ۲. سبک دوره: یعنی سبک کم و بیش مشترک و شبیه آثار یک دوره خاص ۳. سبک ادبی (رک. شمیسا ۱۳۷۲: ۶۹-۷۰؛ همان، ۱۳۷۴: ۹-۱۰) چنان‌که

۱۳۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیدری ۵)، پاییز ۱۳۹۰

ملاحظه می‌شود در هر دو دیدگاه یکی از موارد مشترک طبقه‌بندی سبک‌ها بر مبنای "دوره" است، در این مقاله نیز، سبک نثر طوطی‌نامه از دیدگاه "سبک دوره" مورد بررسی قرار گرفته است، زیرا ویژگی‌هایی که در نثر طوطی‌نامه وجود دارد کم و بیش در سایر کتاب‌هایی که در این دوره و مخصوصاً در این موضوع نوشته شده، دیده می‌شود. در این تحقیق، تحلیل سبک‌شناسی طوطی‌نامه تحت سه عنوان صورت خواهد گرفت: الف) مختصات جمله‌ها، ب) مختصات لفظی، پ) مختصات ادبی - هنری؛ تا نهایتاً به این سؤال پاسخ داده شود که سبک و سیاق نوشتاری ضیاء نخشی چگونه است.

بررسی ویژگی‌های سبکی طوطی‌نامه

نویسنده طوطی‌نامه در آغاز کتاب، درباره انگیزه تألیف، مطالبی آورده که بیانگر دیدگاه ادبی و سبکی اوست. به طور خلاصه «ضیاء نخشی می‌گوید: دانشمندی پیش از او آن [طوطی‌نامه] را به پارسی مصنوع متکلفی درآورده بود و عبارات او چنان دشوار بود که خواص هم از آن بهره‌مند نمی‌توانستند شد و یکی از بزرگان زمان، نخشی را مأمور کرد که آن را کوتاه‌تر و پیراسته‌تر سازد و او بعد از آرایش و پیرایش و اصلاح و تهذیب و انتخاب، مجموعاً پنجاه‌ودو داستان را برگزیده و به ابیات و اشعار آراست و طوطی‌نامه نخشی از این راه پدید آمد» (صفا، ۱۳۶۶. ج ۳/۲: ۱۲۹۴) از ایرادات "نخشی" بر مؤلف قبلی طوطی‌نامه، اطالت کلام اوست بنابراین می‌کوشد تا بر میانه‌روی در این مورد تأکید کند وی می‌نویسد: «بلاغت در کلام آن است که کلام مطوّل گردانند نه آن چنان بی‌تکلف که خواص آن را نخوانند و نه آن چنان با تکلف که عوام آن را نشنوند بلکه امری که خیرالامور است اختیار کرده شد» (ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۴).

سبک طوطی‌نامه نه کاملاً فنی است و نه کاملاً ساده، بلکه "بینابین" است که هم ویژگی‌های نثر فنی در آن وجود دارد و هم نشانه‌های سادگی و خبری بودن کلام در

تحلیل سبکی طوطی نامه ضیاء نخشی • دکتر حمیدرضا فرضی • صص ۱۵۵-۱۲۹ □ ۱۳۳

قسمت‌هایی از آن دیده می‌شود. زرین کوب درباره نوع نثر طوطی نامه می‌نویسد: نخشی «در شیوه نثر، طرز بیان کلیله و دمنه نصرالله منشی را سرمشق می‌سازد و با وجود اشتغال بر صنعت، بیانی ساده و جذاب دارد» (زرین کوب، ۱۳۸۵: ۱۱۶).

اصل طوطی نامه در زبان سانسکریت به نام "هفتادطوطی" است و قبل از ضیاء نخشی، نویسنده‌ای به نام "عماد بن محمد" از آن ترجمه‌ای منقح به پارسی متکلف و مصنوع ترتیب داده بود که "جواهر الاسمار" نام دارد. تحریر نخشی تهذیب و انتخابی از آن ترجمه است که سعی کرده آن را تا حد ممکن ساده و مطبوع سازد (رک. همان) در روایت "جواهر الاسمار" بعضی شب‌ها بیش از یک حکایت حتی گاهی تا چهار حکایت را در بر می‌گیرد در حالی که، در طوطی نامه هر شب فقط یک حکایت دارد. طوطی نامه داستان زنی است که شوهرش به سفر می‌رود و زن در غیبت وی به عشق جوانی دل می‌سپارد و هر شب آهنگ دیدار او می‌کند. زن برای رفتن، با طوطی - که در خانه همدم اوست و شوهرش او را به حرف شنوی از آن پرندۀ زیرک و باهوش سفارش کرده - مشورت می‌کند و طوطی هر شب تا سحرگاه با گفتن قصه‌ای او را سرگرم می‌کند و تا روز بازگشت شوهر، زن را از رفتن به خانه معشوق باز می‌دارد. این قصه‌ها پنجاه و دو شب ادامه می‌یابد تا شوهر از سفر برمی‌گردد و طوطی حقیقت حال را می‌گوید و او زنش را می‌کشد.

تحریر طوطی نامه در سال ۷۳۰ ه.ق پایان یافته چنان‌که نویسنده می‌گوید:

«ز هجرت هفتصدوسی بود آن شب که این افسانه‌ها کردم مرتب
زهی افسانه کز پی خواب گفتن مرا قصدی از آن باشد نخفتن
ضیاء نخشی افسانه‌ها گفت وز آن افسانه‌ها در خواب خوش خفت»
(ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۴۳۷-۴۳۸)

الف) مختصات جمل

الف - ۱) همان‌طور که در سطور پیشین آمد نویسنده کتاب، گرایش و علاقه زیادی به سادگی عبارات دارد و خودش به این مسأله اذعان می‌کند. بیش‌تر قسمت‌های طوطی‌نامه نقلی و خبری است. در این قسمت‌ها جمله‌ها کوتاه هستند و از سادگی برخوردارند جز این‌که جمله‌ها و کلمات مترادف آورده می‌شود و مفردات عربی نسبتاً زیادی نسبت به نثر مرسل به کار می‌رود و ضمناً تا حدودی از تکرار مبراست، مانند نمونه زیر:

«شاهزاده را به حضرت پادشاه بردند. هر چند که خواستند سخن بگویند او اصلاً سخن نگفت. پادشاه گفت ما را چنان مصور و مقرر بود که او از حکیم علم و ادب خواهد آموخت. او خود اندک، بسیار سخن که می‌گفت، آن هم فراموش کرد. وزرا و ندما گفتند باشد که او را از جمع رجال شرم آید. او را در سرای حرم باید فرستاد مگر در سخن آید. در حرم پادشاه کنیزی بود، سال‌ها باز شیفته روی او بود. با پادشاه گفت من او را دایگی بسیار کرده‌ام و او با من الفتی دارد اگر فرمان پادشاه باشد من او را در منزل خود برم و استکشاف مزاج او کنم» (همان: ۷۲-۷۳).

چنان‌که ملاحظه می‌شود سبک عبارات طوطی‌نامه بسیار ساده است و جز چند مورد لغات عربی و برخی مترادفات، بقیه مانند آثار نثر مرسل است، مخصوصاً کوتاهی جملات و حتی مختصات زبانی. نظیر این قسمت‌ها در طوطی‌نامه خیلی زیاد است و یکی از دلایل جدّابیت و شیرینی این کتاب که از مختصات اصلی آن است به شمار می‌رود، همین امر است.

الف - ۲) در نثرهای فتی در مقابل گزاره‌ها و عبارات نقلی و خبری، عبارات و قطعات فتی قرار می‌گیرد؛ یعنی قسمت‌هایی که در آن‌ها سادگی و ایجاز جای خود را به دشواری و اطناب می‌دهد، چنین قسمت‌هایی در طوطی‌نامه اندک است. علاوه بر آن طول این

قسمت‌ها نیز در مقایسه با متون فنی دیگر، کم‌تر و کوتاه‌تر است. در نمونه زیر که مثالی برای این مورد است نویسنده از کنایه، تشخیص، تناسب، جناس، سجع، قرینه‌سازی، اعنات قرینه و... بهره جسته و عبارت را با اطناب بیان کرده است:

«طوطیان در مصیبت او جامه در نیل زدند، بلبلان در عزای او لباس سیاه گردانیدند. هدهد تاج از سر بینداخت، دراج دواج از بر دور کرد، خروس خروش کردن گرفت، قمری نوحه بنیاد نهاد. این خبر به اهل گلزار و سگان مرغزار رسید، شاخ نارون خشک شد، سرو پای در گل ماند. گل جامه بدرید، غنچه تنگدل شد. سبزه جامه در نیل زده، بنفشه لباس کیود کرد. سمن را رخساره زرد شد. لاله روی خون‌آلوده گشت» (همان: ۱۴).

اما هم‌چنان‌که بیان شد نظیر این قسمت‌ها در طوطی‌نامه کم است.

الف - ۳) مانند نثرهای فنی، در این کتاب نیز در موارد بسیاری بین مبتدا و خبر فاصله می‌افتد و عبارت طولانی می‌شود و جملات معترضه‌ای که معمولاً برای توصیف می‌آیند رشته سخن را از هم می‌گسلد مانند نمونه زیر:

«چنین گویند در شهری میان زرگری و نجاری محبتی بود - محبتی که چون فرقدان تصور انفکاک آن نداشتندی - همه روز یک‌جا بودندی و همه شب یک‌جا غنودندی. هر که در مودت ایشان نظر کردی ایشان را دو برادر پنداشتی و هر که در محبت ایشان چشم افکندی ایشان را دو قرابت انگاشتی. قرابة الوداد خیر من قرابة الاولاد. قطعه:

نخشی یار خوش کجا یابند؟ خدمت یار کن ولی از ود
اهل تحقیق خود چنین گویند - یار نیکو به از قرابت بد -
وقتی زرگر جانبی مسافر شد...»

(همان: ۲۸)

چنان‌که ملاحظه می‌شود عبارات بین دو خط فاصله (-) میان مبتدا "در شهری میان زرگری و نجاری محبتی بود که..." و خبر "وقتی زرگر جانبی مسافر شد" فاصله زیادی

۱۳۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیدری ۵)، پاییز ۱۳۹۰

انداخته است و باعث از هم گسیختگی رشته سخن شده است. نظیر این موارد در طوطی‌نامه زیاد است.

الف - ۴) با توجه به این‌که طوطی‌نامه از لحاظ موضوعی تمثیلی است و جنبه تعلیمی و تربیتی دارد، نویسنده هر جا فرصتی به دست آورده جملات قصاری آورده که می‌تواند به عنوان مثل و حکمت به کار رود که البته این ویژگی نیز در متون نثر فنی سابقه دارد (رک. خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۱۶) مانند نمونه‌های زیر:

«مرد تا از شهر بیرون نرود قدر او ندانند و دُرّ تا از صدف بیرون نیاید قیمت او نشناسند» (ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۲۳۳).

«لقمه تا بر ندارند در دهن نرود و شیر تا بر نخیزد به نخجیر نرسد» (همان: ۲۳۵).
«هر که صبح نیکی می‌کند شام جزا می‌یابد و هر که شام بدی می‌کند صبح سزا می‌بیند» (همان: ۲۷۱).

«وفای عهد علامت احرار است و نقض عهد امارت اشرار است» (همان: ۲۸۷).

«باغ بی باغبان نعمتی است و خزانه بی پاسبان دولتی» (همان: ۲۹۵).

«بیگانه که دولت روی بود بهتر از خویشی که دشمن خوی بود» (همان: ۳۰۸).

الف - ۵) از برجسته‌ترین ویژگی‌های طوطی‌نامه آوردن جمله‌های مترادف است که در همه قسمت‌های کتاب حتی در بخش‌های نقلی و خبری دیده می‌شود. در جمله‌های مترادف، معمولاً قرینه‌سازی و سجع و موازنه رعایت می‌شود. با این‌که جمله‌های مترادف در طوطی‌نامه زیاد است، اما اغلب پشت سر هم نیستند و به‌ندرت جملات مترادف در یک عبارت پشت سر هم آمده‌اند؛ مانند نمونه‌های زیر:

«اگر با کسی ایام مسامحت کند و اوقات مساعدت نماید آن را مملکت بی بدل باید پنداشت و سلطنت بی عوض باید شمرد که تیر از کمان جسته و وقت از دست‌رفته را قابلیت عود نیست و صلاحیت ردّ نباشد» (همان: ۳).

تحلیل سبکی طوطی نامه ضیاء نخشی • دکتر حمیدرضا فرضی • صص ۱۵۵-۱۲۹ □ ۱۳۷

«از این امتزاج عاقبت تو را آفتی مشاهده شود و از این ازدواج البتّه تو را عاهتی معاینه گردد» (همان: ۴۶).

«هیچ دارویی سود نمی‌کرد و هیچ مرهمی نافع نمی‌آمد» (همان: ۴۷).
«نباید که این اختلاط سبب وبال شما شود و این انبساط موجب نکال شما گردد» (همان).

چنان‌که ملاحظه می‌شود در بیش‌تر موارد جمله دوم میل به اطناب کرده است. جمله‌های مترادف در طوطی‌نامه آن‌قدر زیاد است که کم‌تر صفحه‌ای می‌توان پیدا کرد که این‌گونه عبارات و جملات در آن نباشد.

الف - ۶) گاهی در نثر طوطی‌نامه جملات به صورت متوالی به هم عطف می‌شوند؛ مانند نمونه زیر:

«اصطلاح نبض و دلیل را نیکو دانم و تقدّمه المعرفه امراض را به صواب کنم و امزاج استحالت یافته را به اعتدال برم و ماده فاسدگشته را به اصلاح آرم و حرقات تب برسام و سرسام را به شربتی از اشربه خود فرو نشانم و از چهار طبع و پنج حسّ، شانزده نوع سوء المزاج به نظری از نظرهای خود دفع کنم و در اجساد بدیع حیوانی آثار و طبایع مفرده و ارکان مزدوجه و جواهر تسعه و طبقات عشریه مشاهده کرده‌ام است و در هیاکل شریف انسانی انوار قوّت متحرّکه و شوکت مدرکه و بدایع جبلی و روایع نظری معاینه دیده‌ام...» (همان: ۴۹).

در این عبارت، علاوه بر عطف متوالی جملات، عطف مفردات و ترکیبات نیز وجود دارد.

الف - ۷) بر خلاف نثر مرسل که روابط و افعال تکرار می‌شوند در طوطی‌نامه مانند نثرهای فنی روابط و افعال مشترک یا حذف می‌شوند یا مترادف آن‌ها به کار می‌رود. در حذف به قرینه نیز معمولاً قرینه دوم حذف می‌شود؛ مانند نمونه زیر:

۱۳۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیدری ۵)، پاییز ۱۳۹۰

«اگر چه سفر دریا مریح است و تجارت دریا نافع، اما حوادث در او غالب است و وقایع در او جالب، از بی درمی خود را در موضع تهلکه نباید داشت و از بهر دیناری خود را در توا و تلف نباید افکند» (همان: ۱۰).

«اخلاص غیبت سبب افزونی محبت بود و موجب زیادتی قربت باشد چنان‌که آن مرد یتاقی را اخلاص غیبت او موجب افزونی مرحمت شد و سبب قربت پادشاه طبرستان گشت» (همان: ۲۰).

«مدت حیات او سپری شده است و مهلت بقاء او منقضی گشته» (همان: ۲۳).

«بنا بر آن که وفای طالب چون جفای مطلوب بی پایان باید و محبت محب چون حسن محبوب بی کران» (همان: ۴۵).

«نمی‌دانم محبت او با تو چون سایه همیشه خواهد ماند یا چون سایه ابر یک ساعت، و مودت او با تو چون محبت بالغان علی‌الدوام خواهد بود یا چون هوس کودکان یک شب» (همان). هم‌چنان‌که در مثال‌های فوق ملاحظه می‌شود روابط و افعال یا به قرینه لفظی حذف شده یا مانند نمونه دوم مترادف آن‌ها به کار رفته است.

ب) مختصات لفظی

ب - ۱) مناسبات و مترادفات لفظی:

ضیاء نخسبی در گزینش الفاظ و ترکیبات، مانند نویسندگان نثر فنی، می‌کوشد تا در توصیفات، الفاظ و ترکیبات متجانس را از لحاظ لفظی و معنوی به کار گیرد تا توجه خواننده را به مناسبات لفظی و معنوی کلمات و کیفیت گزینش و استقرار آن‌ها در عبارات جلب کند؛ این مسأله باعث می‌شود قرینه یا قرینه‌های لفظی در برابر هم قرار بگیرد و قطعات متقارن و متقابل مانند ابیات در شعر شکل یابد. تناسب الفاظ برای نویسنده طوطی‌نامه آن قدر مهم است که در بسیاری از حکایت‌ها سعی می‌کند تا توصیفات با

عنوان داستان هم خوانی داشته باشد. مترادفات لغوی نیز در این کتاب زیاد به کار رفته است و در آن‌ها علاوه بر تناسب معنا به تناسبیات لفظی نیز توجه شده است؛ این رعایت مناسبات لفظی - که هر کلمه‌ای، کلمه متناسب با خودش را به دنبال دارد - و آوردن مترادفات باعث اطناب در کلام می‌شود که البته در این مورد در مقایسه با کتاب‌های نثر فنی زیاده‌روی نشده است.

بر خلاف نثرهای فنی که لغات دور از فهم و نامأنوس عربی را زیاد به کار می‌بردند در این کتاب لغات عربی، رایج و معمول‌اند و خواننده فارسی‌زبان با آن‌ها آشناست. اگر کلمه‌ای نامأنوس بنماید یا به خاطر تغییری است که نویسنده در کلمات ایجاد می‌کند و آن را در باب‌ها و صیغه‌هایی به کار می‌گیرد که معمول و مأنوس نیست و یا خود واژه در زبان فارسی کاربرد ندارد که البته چنین مواردی اندک است. کلماتی مانند: "اندمال"، "انزهاق"، "انسکاب"، "انوئیت"، "اوجاع"، "اوجال"، "ایاس"، "بالیه"، "بلبال"، "بلبله"، "تحلل"، "تخالج"، "تغضب"، "تقلقل"، "تلجئه"، "تململ" و "توا" نمونه‌هایی از این مقوله هستند. در کنار این‌ها، نویسنده از برخی واژه‌های فارسی و به ندرت ترکی و عربی که قدیم می‌نمایند و کاربرد خاص دارند، استفاده کرده است از قبیل: "هفتده"، "هشتده"، "کمینه"، "بارگیرگ"، "پای‌افزار"، "دوچار"، "خداونده"، "یتاقي"، "ترغاق"، "یگان"، "دوگان"، "دست‌انبو"، "نفران"، "کوتوال"، "پیشوا"، "سنه"، "بهت"، "مندل"، "دانائیکی"، "شکرانه"، "کروه"، "هرهمه"، "تنبول"، "تلخه"، "پرکاله"، "پیخال"، "یغنی"، "کنانم"، "شمیدم"، "کریزخانه"، "اشکره" و "چیزی".

درست است که در این کتاب به تناسبیات لفظی توجه شده است، اما این طور نبوده که معنی فدای لفظ بشود و لفظ، معنی را به دنبال خودش بکشد در نثر ضیاء نخشی با ارسال و اطلاق معنی مواجه هستیم که جز در موارد محدود به خصوص مطلع و مقطع حکایت‌ها عمده توجه نویسنده به نقل داستان و اخبار است نه آراستگی کلام.

ب - ۲) اطناب:

از مختصات نثر فنی که در طوطی‌نامه کمابیش مشاهده می‌شود تفصیل و اطناب کلام است. الفاظ و قرائن زیادی که نویسنده برای شرح و بسط کلام می‌آورد، باعث می‌شود که معانی جدید برای کلمات ایجاد شود. آوردن الفاظ و کلمات متناسب در طوطی‌نامه همواره در خدمت معنا است و این موارد موجب گسیختگی معنوی نمی‌شود. «در این روش نویسندگان برای آوردن عبارات طویل و آرایش سخن، به آوردن تشبیهات و استعارات و کنایات می‌پردازند و گاهی برای اثبات مطالب و معانی با قرینه‌کاری در لفظ و جمله به آیات و احادیث و اخبار و امثال و اشعار عرب استشهد می‌کنند» (میرفخرایی، ۱۳۸۶: ۵۶) چنین ویژگی‌هایی با رعایت اعتدال در طوطی‌نامه نیز وجود دارد.

از دیگر موارد اطناب، تخیل و مضمون‌سازی، توصیف، درج تغزل و تشبیب شعری در نثر و وارد کردن اصطلاحات و مضامین علمی است که در طوطی‌نامه نیز از آن‌ها استفاده شده است. به طور کلی می‌توان گفت که اطناب در طوطی‌نامه همراه با اعتدال به کار رفته و مملّ نیست.

ب - ۳) تناسب الفاظ:

با توجه به این‌که هدف عمده نویسندگان نثر فنی هنرنمایی در آرایش کلام است و به لفظ بیش‌تر از معنی توجه دارند، نثرشان «نثری است شعروار که مخیل است و زبان تصویری دارد و سرشار از صنایع ادبی است. در یک کلام، نثر فنی نثری است که با شعر یک قدم بیش‌تر فاصله ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۷۶).

نویسنده طوطی‌نامه - مخصوصاً در توصیفات - به تناسب الفاظ از لحاظ لفظی و معنوی توجه دارد و با قرینه‌سازی‌ها، آوردن مترادفات، سجع و موازنه، تناسب، جناس و

تحلیل سبکی طوطی نامه ضیاء نخشی • دکتر حمیدرضا فرضی • صص ۱۵۵-۱۲۹ □ ۱۴۱

تضاد سعی می‌کند قدرت نویسندگی خود را در تناسب کامل الفاظ با یکدیگر نشان بدهد؛ او در این باب، راه افراط را نمی‌پیماید.

ب - ۴) صنایع و محسنات بدیعی:

در ادب قدیم فارسی رعایت تناسب الفاظ ایجاب می‌کرد که نویسنده از صنایع و محسنات بدیعی برای آرایش کلام بهره‌گیرد؛ نویسنده طوطی نامه نیز از این قاعده مستثنی نیست و از برخی صناعات ادبی مانند سجع، جناس، موازنه، اعنات القرینه، مراعات النظیر و تضاد برای آراستگی کلام بهره گرفته است (برای نمونه می‌توان مثال‌های قبلی را از نظر گذراند).

ب - ۴ - ۱) سجع:

از صناعات ادبی است که در طوطی نامه زیاد به کار رفته است؛ نویسنده عمدتاً در قطعات فنی و توصیفات از سجع بهره گرفته است. در بیش تر موارد سجع‌های او از دو قرینه فراتر نمی‌رود ولی گاهی سجع‌های پی‌درپی نیز می‌آورد:

ب - ۴ - ۱ - ۱) سجع متوازی: «نتیجه مشاورت عقلا همه صلاح بود و ثمره استصواب بلغا همه فلاح» (ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۱۱).

ب - ۴ - ۱ - ۲) سجع مطرف: «تفحص کنم که این چه راز است و تجسس نمایم که این چه آواز» (همان: ۲۳).

ب - ۴ - ۱ - ۳) سجع متوازن: «طالب چندین گاهه به مطلوب رسید و قاصد چندین ماهه به مقصود پیوست» (همان: ۱۶).

بیش‌ترین نوع سجع که در طوطی نامه به کار رفته "سجع متوازی" است. هم‌چنان که گفته شد نویسنده گاهی سجع‌های پی‌درپی می‌آورد، مانند:

«دینار چیست؟ بند داشته ذلیلان، کور کرده بخیلان، پای بند بنی آدم، دست مال همه»

۱۴۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

عالم، سرمایه همه علائق، سرزنش یافته همه خلائق، زده جهانیان و مضروب عالمیان»
(همان: ۱۰).

ب - ۴ - ۲) جناس:

جناس از دیگر صناعات ادبی است که در طوطی‌نامه به کار رفته، اما بسامد آن از سجع و ازدواج و موازنه کم‌تر است. در میان انواع جناس به کار رفته در این کتاب، بسامد "جناس مضارع" از بقیه بیش‌تر است. موارد زیر نمونه‌هایی از کاربرد جناس می‌باشد:

ب - ۴ - ۲ - ۱) جناس ناقص: «اگر چه من مشتى پَرَم اما از همه علمى پُرم» (همان: ۸).

ب - ۴ - ۲ - ۲) جناس زاید: «نه لیل فراق را صباحی ست و نه شام اشتیاق را

مصباحی» (همان: ۳۵).

ب - ۴ - ۲ - ۳) جناس لاحق: «در ایام خالیه و قرون بالیه» (همان: ۷).

ب - ۴ - ۲ - ۴) جناس مضارع: «یرقان عشق، دیده مرا زرد کرد و غلبه شوق، باطن

مرا در درد افکند» (همان: ۲۷).

ب - ۴ - ۲ - ۵) جناس مطرف: «خروس خروش کردن گرفت» (همان: ۱۴).

ب - ۴ - ۳) موازنه و ترصیع: با توجه به این‌که موازنه و ترصیع نقش زیادی در

آهنگین کردن کلام و تناسب بین الفاظ دارد، نویسنده طوطی‌نامه از این صناعات بسیار

بهره جسته است و در جملاتی که مترادف هم می‌آیند به نوعی در آن‌ها موازنه و گاهی

ترصیع نیز دیده می‌شود؛ مانند:

«دیده پر خون از وصال محبوب روشن گردانم و سینه محزون از اتصال مطلوب گلشن

کنم» (همان: ۳۵).

«مرا از غم تو سینه در التهاب است و دیده در انسکاب» (همان).

ب - ۴ - ۴) ازدواج:

نام‌های دیگر صنعت "ازدواج"، "اعنات قرینه و تضمین مزدوج" است و کاربرد زیادی

در طوطی‌نامه دارد؛ مانند:

«تو هر شب به لطایف و ظرایف من فریفته می‌شوی و به حکایت و درایت من مشغول می‌گردی» (همان).

ب - ۴ - ۵) اشتقاق:

از صناعاتی است که برای آراستگی کلام و تناسبیات لفظی از آن زیاد استفاده می‌شود؛ نویسنده طوطی‌نامه از این صنعت نیز بهره گرفته است، مانند:

«خوش وقت کسی که او را هنر دهند و غرور ندهند و فضل بخشند و فضولی نبخشند» (همان: ۲۲).

ب - ۴ - ۶) مراعات‌النظیر:

از صناعاتی است که بیش‌تر برای تناسب معنوی بین الفاظ به کار می‌رود و نویسندگان و شاعران از آن بهره زیاد می‌گیرند. این صنعت در طوطی‌نامه زیاد به کار رفته است مانند:

«گفت: آتش بلیه و بلبال فراق در کانون سینه من شعله زده و نایره اوجاع و اوجال اشتیاق از کوره بطانۀ من سر بر کرده» (همان: ۱۹).

ب - ۴ - ۷) تضاد:

نویسنده طوطی‌نامه از تضاد نیز برای آرایش کلام بهره گرفته است؛ مانند:

«نخواستی که باد مخالف بدان موافق بوزد» (همان: ۳۶).

ب - ۵) استفاده از آیات و احادیث:

«یکی از مختصات نثر فنی وارد کردن آیات و احادیث در ضمن کلام است. نویسندگان قرن هفتم و هشتم به پیروی از آثار قرن ششم علاوه بر آوردن لغات عربی بی‌شمار و آرایش سخن به موازات و محسنات بدیع به عناوین مختلف به آیات قرآنی و احادیث، استشهاد کرده‌اند چنان‌که گاهی مقصود ایشان در این مورد استدلال محض و گاه شرح و تبیین مطلب و زمانی هم استفاده از سجع و خوش‌آهنگ کردن کلمات بوده است»

۱۴۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

(میرفخرایی، ۱۳۸۶: ۴۶)، نویسنده طوطی‌نامه توجه خاصی به استفاده از آیات و احادیث داشته به گونه‌ای که در اثرش بیش از چهل بار بدانها استناد کرده است. بیش‌تر این استنادها به آیات قرآنی است و فقط شش بار به احادیث اشاره کرده است. از جهت کیفیت ارتباط معنوی آیات و احادیث با عبارات فارسی، دو شیوه در نثر طوطی‌نامه مشاهده می‌شود:

ب - ۵ - ۱): «آیات و احادیث گاهی به طوری به معنی کلام پیوستگی دارد که گویی خود قسمتی از نثر است و اگر آن‌ها را از میان کلام بردارند به کلی رابطه عبارت، گسیخته می‌شود» (ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۴۷)؛ مانند:

«یک روز در خاطر گذشت که من در اقصای عالم، تجارت بسیار کردم سودای "مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ امثالِهَا" نیز بکنم» (همان: ۳۶۸).

«بر مقتضی "مَنْ عَمِلَ صَالِحًا فَلِنَفْسِهِ" کار خورشید به غایت عالی شد و به حکم "وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا" کار آن سه کس به تباهی کشید» (همان: ۲۷۱).

ب - ۵ - ۲): «در بعضی از عبارات آیه و حدیث یا مثل از جمله سابق و لاحق مجزاست و فقط برای استشهاد و تکمیل یا تأکید معنی جمله قبل آمده است و اگر برداشته شود و به مفهوم کلام خللی وارد نمی‌سازد» (همان: ۴۸)؛ مانند:

«چون وقت فراغ آید درد درمان شود و زهر پازهر گردد. عَسَىٰ أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ» (همان: ۳۴۵).

«ندانست که خدنگ تقدیر به سبب هیچ حيله دفع نشود و ناوک قضا به جنبش هیچ تدبیر مرتفع نگردد. اِذَا جَاءَ الْقَضَاظِقُ الْفَضَاءُ» (همان: ۲۰۱).

ب - ۶) درج و تضمین اشعار و امثله:

«درج و تضمین امثله و اشعار نیز، از مختصاتی است که در مراحل کمال نثر فنی به موازات دیگر مختصات لفظی و معنوی، توجه نویسندگان را به خود جلب می‌کند»

تحلیل سبکی طوطی‌نامه ضیاء نخشی • دکتر حمیدرضا فرضی • صص ۱۵۵-۱۲۹ □ ۱۴۵

(خطیبی، ۱۳۷۵: ۲۰۹). اشعاری که در طوطی‌نامه به کار رفته است: بیش‌تر به فارسی و اکثراً از خود نویسنده است، اشعاری را که خود نویسنده سروده قطعه‌های دوبیتی هستند و با نام نویسنده آغاز می‌شوند؛ مانند:

«نخشی نیست بی جزا عملی چند باشی تو در رضای بدی
هر که بد می‌کند همی‌یابد هم به دنیای دون جزای بدی»
(ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۱۷۴)

ضمناً یک قطعه در آخر همه حکایت‌های پنجاه‌و دو شب تکرار می‌شود؛ که مضمون آن رسیدن صبح است. نویسنده از اشعار فارسی‌گویندگان دیگر خیلی کم‌تر استفاده کرده که از لحاظ کمیت از یک مصراع یا یک بیت تجاوز نمی‌کند. در این کتاب حدود نُه مورد تک‌بیت و پنج مورد تک‌مصراع به کار رفته است. نویسنده با قید "مصراع" یا "شعر" قبل از استشهاد، آن را از متن جدا می‌کند؛ مانند: «گفت ای بلبل سخن سرا و ای صلصل خوش‌نوا؛ شعر:

«بس که چون چنگ از تنم رگ شد پدید از سر هر مو فغان برخاسته است»
روزها برآمد که دیده در ره مانده‌ام»
(همان: ۱۲۱).

بر خلاف نثرهای فنی، استشهاد به اشعار عربی کم‌تر است و تنها سی و پنج بیت عربی در این کتاب به کار رفته است و در هر مورد از یک بیت بیش‌تر نیست. از لحاظ ارتباط معنوی با عبارات منشور، اشعار طوطی‌نامه عمدتاً برای استشهاد و تکمیل یا تأیید معنی جمله قبل، آمده است و اگر حذف شود به مفهوم کلام خللی وارد نمی‌شود؛ مانند:

«اگر مرا خواهی فروخت باید که به دست کریمی فروشی نه لیئمی و در صحبت شریفی
افکنی نه خسیسی.

قطعه:

نخشی دور شو ز صحبت بد همره نیک فضل سرمد دان
گرچه بد در زمانه بسیار است صحبت زشت بدتر از بد دان»
(همان: ۸۶)

اما در مورد امثله؛ نویسنده هم از مَثَل‌های فارسی استفاده می‌کند و هم از مثل‌های عربی؛ با این توضیح که بسامد مثل‌های عربی در طوطی‌نامه بیش‌تر از فارسی است. امثال طوطی‌نامه از لحاظ ارتباط معنوی با متن، مثل اشعار آن، بیش‌تر برای استشهاد و تکمیل یا تأیید جمله قبل آمده است؛ نمونه:

«و لِلْأَرْضِ مِنْ كَأْسِ الْكِرَامِ نَصِيبٌ» (همان: ۶).

«كُلُّ إِنَاءٍ يَتْرَشُّحُ بِمَا فِيهِ» (همان: ۱۱۹).

«انگور از انگور رنگ گیرد» (همان: ۱۴۸).

«بالا تر از سیاهی رنگی نیست» (همان: ۴۰۲).

پ) مختصات ادبی - هنری

پ - ۱) ساده‌نویسی:

گرایش به ساده‌نویسی، مخصوصاً در قسمت‌های نقلی و خبری که از لحاظ فشردگی و کوتاهی جملات، یادآور نثر مرسل است از بارزترین ویژگی‌های سبک طوطی‌نامه است. در مقایسه با نثرهای فنی، که در آن‌ها قطعات فنی و وصفی بر قسمت‌های نقلی و خبری برتری دارد در طوطی‌نامه قسمت‌های نقلی و خبری بر قطعات فنی و وصفی غلبه دارد به گونه‌ای که معانی انشایی و وصفی و عاطفی در آن معمولاً کوتاه‌تر بیان می‌شود و قسمت عمده حکایت‌های این کتاب نقلی و خبری است.

با این‌که عمده توجه نویسنده به نقل حکایت و اخبار به زبان نسبتاً ساده است اما در هر جا که به معانی وصفی و عاطفی پرداخته است می‌توان لطف تخیل و مضمون‌سازی او

را مشاهده کرد؛ او با ایجاد تناسبات لفظی، مبالغه و اغراق شاعرانه، ابداع تشبیهات تازه و بیان یک مضمون با عبارات مختلف، قدرت مضمون‌سازی خودش را نشان می‌دهد.

پ - ۲) صور خیال:

نویسنده طوطی‌نامه مانند نویسندگان نثر فنی برای آرایش کلام و هنرنمایی از صور خیال نیز در کنار سایر محسنات ادبی و بدیعی بهره جسته است و تلاش او در این مورد - مخصوصاً در حوزه تشبیه - به نوآوری‌ها و نواندیشی‌هایی منجر شده است که در ادامه این موارد را جداگانه بررسی می‌کنیم:

پ - ۲ - ۱) تشبیه:

هم‌چنان که گفتیم نویسنده در تشبیه، نوآوری‌هایی دارد؛ او از میان انواع تشبیه، گرایش بسیاری به "تشبیه بلیغ" با ساختار اضافی دارد با این‌که، در همه قسمت‌های طوطی‌نامه کمابیش از تشبیه استفاده شده، اما مطلع و مقطع حکایت‌ها - به خصوص مطلع آن‌ها - که درباره طلوع و غروب خورشید و ماه و وصف مشرق و مغرب است، لطف و جذابیت بیش‌تری دارد و نویسنده، داستان هر شب را که طوطی بیان می‌کند با توصیف غروب خورشید در مغرب و طلوع ماه در مشرق آغاز می‌کند که در دو جمله بیان می‌شود و در هر جمله دو ترکیب "اضافه تشبیهی" برای وصف غروب خورشید در مغرب و طلوع ماه در مشرق به کار می‌رود. نکته جالب توجه در بیش‌تر این تشبیهات، تناسب آن‌ها با عنوان حکایت‌هاست. در جدول زیر تشبیهات این عوامل چهارگانه را که در رسیدن شام‌گاه بیان می‌شود نشان می‌دهیم:

در این جدول چهار عنصر توصیفی خورشید، مغرب، ماه و مشرق در سراسر طوطی‌نامه بررسی شده‌اند. در این جدول عناصر ذکر شده (خورشید، مغرب، ماه، مشرق) مشبه و سایر موارد، بسته به شبی که داستان از زبان طوطی تعریف می‌شود، مشبه‌به واقع شده‌اند. تأمل در تنوع مشبه‌به‌ها از منظر ظرفیت‌های بلاغی نثر ضیاء نخشی خالی از لطف نیست.

شب	خورشید	مغرب	ماه	مشرق
	(مشبه)	(مشبه)	(مشبه)	(مشبه)
اوّل	-	-	-	-
دوم	سکندر جهان‌گیر	ظلمات	شاه سیاه‌نشانه	ملک
سوم	زر خالص	بوته	نقره ناب	کان
چهارم	سمن زرد	گل‌ابی	گل صدبرگ	گلبن
پنجم	طوطی زرین‌بال	قفس	باز سیمین‌بال	برج
ششم	سیاح	منزل	مسافر	مرحله
هفتم	یوسف	چاه	یونس	شکم حوت
هشتم	ناظر یک‌دیده	دیوان	برید سریع‌السير	دفترخانه
نهم	سلطان نیم‌روز	ملک	کوتوال شبگرد	گشت
دهم	طاس نیبید جوشان	خم	نیم‌جام جهان‌نما	مجلس
یازدهم	عاشق دریا	خلوتخانه	معشوق انجم	جلوه‌گاه
دوازدهم	دُرّ المعانی روز	دُرّجک	گوهر شب چراغ	کان
سیزدهم	بربط زرّین	غلاف	دف سیمین	چنبر
چهاردهم	همای همایون	آشیانه	طایر میمون	نشیمن
پانزدهم	غزاله زرّین	غار	آهوی سریع‌السير	دشت
شانزدهم	سپر زرّین	زرادخانه	ناجیح سیمین	سلاح‌خانه
هفدهم	تیغ زرّین	نیام	سپر سیمین	غلاف
هیجدهم	خسرو شنگرف کلاه	شادروان	شاه سیمایی	تخت
نوزدهم	طاووس جلوه‌گر	کوه	بط خوش خرام	گرداب
بیستم	زاهد روشن ضمیر	خلوت‌خانه	راهب شکسته‌دل	کلیسا
بیست‌ویکم	شیر غران	پیشه	آهوی مشکین	بیابان
بیست‌ودوم	سلطان جهانگیر	کشور	خسرو سیارات	سمت
بیست‌وسوم	نهنگ دریا آشام	چشمه	ماهی درم‌ریز	گرداب
بیست‌وچهارم	سجنگل زرّین	غلاف	آینه سیمین	آینه‌دان
بیست‌وپنجم	عروس حجله‌چهارم	خوابگاه	شاه کشور اوّل	سریر
بیست‌وششم	صفدع زرهیکل	آبگیر	ماهی	دام
بیست‌وهفتم	سنج زرّین	طبله	حریر سپید	کارگاه

سقایه	شرابه سیمین	آبگیر	سبوی زرین	بیست‌وهشتم
غار	سیاه‌گوش	بیشه	شیر اسد خانه	بیست‌ونهم
قماط	معیل با اطفال کثیر	غار	پلنگ گرم مزاج	سی‌ام
طور بی فتور	موسی	رود نیل	فرعون	سی‌ویکم
چین	شاه ختن	زنگبار	عروس رومی	سی‌ودوم
مناره بلند	نمرود	آتشکده	خلیل	سی‌وسوم
سمت	کوکبه شاه سیاه‌علم	مُلک	خسرو زردقبا	سی‌وچهارم
مصر	جادو	چاه	هاروت	سی‌وپنجم
گشت	کوتوال سیمین ناچخ	تخت	بازرگان مشرقی	سی‌وششم
سیرگاه	پیل سپید جلاجل	غار	اژدر زرین کفچه	سی‌وهفتم
منبر	خطیب عباسی شعار	احتساب	محتسب روشن ضمیر	سی‌ونهم
شادروان	شاه زنگبار شب	ایوان	ملکه رومی روز	چهل‌م
زاویه	صوفی خانقاه اول	خلوتخانه	چهل‌دار صومعه چهارم	چهل‌ویکم
قربان	کمان سپیدتوز	قرباب	تیغ زرین	چهل‌ودوم
سوراخ	افعی عقرب خانه	غار	اژدر زرین کفچه	چهل‌وسوم
ادهم	غاشیه مرصع	شب‌دیز	زین زرین	چهل‌وچهارم
حمام	مزین	محجمه	آینه زرین	چهل‌وپنجم
خوان زمردین	نان کافوری	تنور گرم	قرص مزعفر	چهل‌وششم
درجک	گوهر لعمانی	حَقّه	مهره زرین	چهل‌وهفتم
دکان	غلام چینی	نخّاس	جاریه رومی	چهل‌وهشتم
ایوان	جوان نوباوه	گنبد	پیر لرزان	چهل‌ونهم
تعویذ نقره عروس	خاتون	زرین	حمایل	پنجاهم
خانه	ترک پاک‌چشم	چادر	خاتون پاکدامن	پنجاه‌ویکم
هوا	باز سیمین	آشپان	مرغ آسمان	پنجاه‌ودوم

پ - ۲ - ۲) استعاره و کنایه:

نویسنده کتاب در قیاس با تشبیه، از استعاره و کنایه کم‌تر استفاده کرده است، اما در مواردی نوآوری و نواندیشی در استعاره‌ها و کنایات معدود او "تشخیص" هستند؛ مانند:

«سرو پای در گل ماند. گل جامه بدرید. غنچه تنگدل شد. سبزه جامه در نیل زد. بنفشه لباس کبود کرد. سمن را رخساره زرد شد. لاله روی خون آلوده گشت» (همان: ۱۴).

«آب منجمد (شیشه)، آتش محلول (شراب) را در دل جای داده بود» (همان: ۲۱).

مثال برای کنایه:

«خواست تا در زمان در وثاق معشوق رود و آب نادیده موزه بیرون کشد» (همان: ۱۴۳).

«چون تخت سلطنت او به تخته تابوت بدل شد» (همان: ۱۶۲).

پ - ۳) توصیف:

وصف به گونه‌ای که خبر، تحت الشعاع آن قرار بگیرد از ویژگی‌های نثرهای فنی است، شمیسا در این مورد می‌نویسد: «شیوه خاص نویسندگان نثر فنی (جز در ترسل و نامه‌های درباری) بر اصل رجحان وصف بر خبر است به این معنی که خبر را تقریباً به اختصار (البته نه به ایجاز) بیان می‌کنند تا به وصف برسند و سپس وصف را مفصلاً شرح می‌دهند. به مناسبت این وصف (که غالباً موزون و مسجع است) چند بیت شعر فارسی و عربی و احیاناً ضرب‌المثل هم نقل می‌کنند. از این رو نویسنده نثر فنی به دنبال فرصت یا بهانه‌ای است که بتواند وصف کند» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۷۷) و صف‌های طوطی‌نامه بر خلاف توضیحات فوق، نه بر خبر رجحان دارند و نه طولانی هستند و نه بین اجزاء کلام گسستگی ایجاد می‌کنند، بلکه ساده و کوتاه و پیوسته به اجزاء کلام هستند و از این لحاظ یادآور وصف‌های کلیله و دمنه هستند (رک. خطیبی، ۱۳۷۵: ۴۷۵) و صف‌های طوطی‌نامه از لحاظ سادگی به گونه‌ای هستند که در آنها از عبارت پردازی‌ها، اطناب، اغراق و ترکیبات و تعبیرات دور از ذهن خبری نیست و همواره روشنی و رسایی کلام مد نظر نویسنده آن است و از لحاظ کوتاهی به گونه‌ای هستند که در طولانی‌ترین توصیفات از سه و به ندرت از چهار سطر فراتر نمی‌روند؛ البته این نمونه‌ها سه چهار مورد بیش تر نیستند. اکثر وصف‌ها در طوطی‌نامه از دو قرینه تشکیل یافته‌اند و از لحاظ پیوستگی به اجزاء کلام، بدون ایجاد گسستگی در

نظام عبارات، به قبل و بعد عبارات، پیوسته هستند. این توصیفات که اکثراً از دو قرینه بیش‌تر نیستند، در موضوعات مختلف هستند از قبیل، وصف اشخاص (رک. همان: ۲۸، ۴۷، ۵۴، ۹۶، ۱۲۷، ۱۴۶، ۱۵۶، ۱۶۲، ۱۷۶، ۱۹۲، ۱۹۳، ۲۳۲، ۲۴۰، ۳۱۵، ۳۲۹، ۳۶۰، ۳۶۲، ۳۷۲ و ۴۱۶)؛ که در این موارد علاوه بر توصیف ظاهر اشخاص، با توجه به این‌که هر کدام شغلی دارند اکثراً به توصیف هنر و مهارت آن‌ها پرداخته شده؛ وصف طبیعت و عناصر آن (رک. همان: ۳۹، ۱۱۵، ۱۷۲، ۲۴۰، ۲۴۲، ۲۹۲، ۳۱۴ و ۳۷۴)؛ وصف حیوانات (رک. همان: ۴۶، ۸۷، ۲۲۵ و ۳۷۲)؛ وصف مکان‌ها (رک. همان: ۲۱، ۲۲۴ و ۲۳۳)؛ وصف دینار (رک. همان: ۱۰)؛ امّا برجسته‌ترین و مهم‌ترین توصیفات این کتاب، وصف غروب خورشید در مغرب و طلوع ماه در مشرق است که در آغاز هر داستان می‌آید و توصیف طلوع خورشید و نیز رسیدن صبح و رفتن شب که در متن داستان‌ها و پایان آن‌ها بیان می‌شود. این توصیفات از دو قرینه فراتر نمی‌روند و در ساختار آن‌ها تشبیه - به خصوص اضافه تشبیهی - نقش مهمی دارد؛ نمونه‌هایی از توصیفات:

توصیف غروب خورشید و طلوع ماه: «چون بربط زرین آفتاب در غلاف مغرب نهادند و دفّ سیمین ماه از چنبر مشرق بیرون کشیدند» (همان: ۱۲۱).

توصیف درخت: «درختی بود چون چتر شاهان مدوّر و چون خطّ جوانان معنبر، بیخ او به شاخ گاو ثری رسیده و شاخش بر درخت طوبی دویده» (همان: ۳۱۴).

توصیف زمستان: «بعد چند روز زمستان در رسید و هنگام زمهریر عالم‌گیر شد، باغ را بی‌برگ پیش آمد. راغ راگل خزان بشکفت. از غایت سردی، آسمان چون زبان سردگویان یخ می‌بارید و از نهایت سرما و خنکی، جهان چون طبع خنک طبعان برف می‌پاشید. از سردی جهان، آتش در دیوار می‌خزید و از خنکی کیهان سمندر میان آتش می‌لرزید» (همان: ۳۹).

پ - ۵) تغزل و نسیب و تشبیب:

«نثرنویسان این دوره، از مضامین غزلی و نسیب و تشبیب نیز تقلید کرده و در مواردی که مضمون کلام اقتضای آن را داشت، قطعاتی شعرگونه نوشته و در رشته عبارت جای داده‌اند که بعضی از آن را می‌توان هم در اسلوب بیان و هم در مضمون کلام با نمونه‌های مشابه خود در شعر مقایسه نمود» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۲۶۵). نویسنده طوطی‌نامه از معانی و مضامین غزلی نیز بهره گرفته است که همانند توصیفات او ساده، کوتاه و پیوسته به اجزای کلام هستند؛ مانند:

«زنی خورشید نام داشت. گفتی که شعاع رخسار او آفتاب را ذره گفتی و نور عذار او ماه را سها خواندی. با آن همه جمال بی‌غایت و دلالت بی‌نهایت، در عفت نشانه دهر بود و در عصمت فسانه عصر» (ضیاء نخشبی، ۱۳۷۲: ۲۶۶).

«این بازرگان زنی داشت شهرآرای نام، در غایت جمال و نهایت دلالت. لطافت او چون مال بازرگان بی‌عد و ملاحظت او چون جهالت شوی بی‌حد» (همان: ۳۲۱).

چنان‌که ملاحظه می‌شود نویسنده در این تغزل‌ها، با قرینه‌سازی و با استفاده از مبالغه شاعرانه، تشبیه، سجع، جناس و ازدواج، مضمون‌سازی کرده است.

پ - ۶) استعمال اصطلاحات و مضامین علمی:

«نثرنویسان قرن هفتم و به تقلید از آنان نویسندگان ادوار بعد، به شیوه اشعار متکلف سبک عراقی، معانی و اصطلاحات علمی را به خصوص در طب و نجوم و صرف و نحو و اساطیر، به کار گرفته و آن را در قالب مضامین شعری نهاده و به کار می‌برده‌اند» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۵۳۷). نویسنده طوطی‌نامه در نگارش این کتاب از اصطلاحات و مضامین علمی از قبیل طب، نجوم، موسیقی و دین در مضمون‌سازی و تخیل و آراستگی کلام بهره گرفته است. بیش‌ترین مضامین علمی در اثر او مربوط به مسائل دینی است که رنگ و بوی عرفانی دارد، بعد از آن، مسائل طبّی بیش‌تر مورد استفاده قرار گرفته و بعد موسیقی است

تحلیل سبکی طوطی نامه ضیاء نخشی • دکتر حمیدرضا فرضی • صص ۱۵۵-۱۲۹ □ ۱۵۳

که چهاربار به اصطلاحات آن اشاره شده - به خصوص این که داستان شب چهاردهم کلاً درباره علم موسیقی و کیفیت مزامیر و اختراع و استخراج آن است که نویسنده اطلاعات جالبی در این خصوص درباره موسیقی بیان کرده است - نهایتاً به علم نجوم نیز فقط یک بار اشاره کرده است؛ مثال هایی از این مورد:

مسائل طبی: «من جانوریم طیب پیشه و لیب اندیشه، در علم ابدان عالم و در حکمت یونان نشانه، اصطلاح نبض و دلیل، نیکو دانم و تقدمة المعرفه امراض را به صواب کنم و امزاج استحالت یافته را به اعتدال برم و ماده فاسدگشته را به اصلاح آرم و حرقات تب برسام و سرسام را به شربتی از اشر به خود فرو نشانم و از چهار طبع و پنج حس، شانزده نوع سوء المزاج به نظری از نظرهای خود دفع کنم و در اجساد بدیع حیوانی آثار طبایع مفرده و ارکان مزدوجه و جواهر تسعه و طبقات عشریه مشاهده کرده من است...» (ضیاء نخشی، ۱۳۷۲: ۴۹-۵۰).

موسیقی: «سماعی در دادند. غنا و قانون و چنگ و ارغنون بر ساز شد. طنبور و چغانه و کمانچه و شبابه در کار آمد، بریط و رباب و سنج خطایی بساختند و عجب رود و ملک نای عراق بنواختند. خورشید دفّ خود گرم کرد، ناهید کمانچه خود بکشید» (همان: ۱۲۵). چنان که ملاحظه می شود در این قطعات فنی، بدون اطلاع از این علوم، فهم کلام ممکن نیست و نویسنده هدفی جز هنرنمایی و به رخ کشیدن علم خود ندارد.

نتیجه

۱. از لحاظ سبک و نوع نثر می توان گفت که طوطی نامه نثری بینابین دارد. در این کتاب قسمت های نقلی و خبری با جملات کوتاه و فشرده و به زبان ساده مانند نثر مرسل نوشته شده و هدف نویسنده فقط بیان معنا است، اما استفاده از آیات و احادیث و اشعار و امثله فارسی و عربی، معانی و اصطلاحات علمی، تغزل و تشبیب و توصیف و سبک نوشته

او را به نثرهای فنی معتدل، نه مصنوع، نزدیک می‌کند.

۲. از لحاظ مختصات جمل؛ قسمت‌های نقلی و خبری آن با جملات کوتاه و ساده بیان شده و قطعات فنی آن که زیاد هم نیست در مقایسه با متون فنی دیگر کوتاه‌تر است. بین مبتدا و خبر فاصله افتاده، جمله‌های مترادف، زیاد به کار رفته، گاهی عطف‌های پی در پی جملات به همدیگر دیده می‌شود. روابط و افعال مشترک یا حذف می‌شوند یا مترادف آن‌ها به کار می‌رود. ضمناً برخی از جملات قصار این کتاب می‌تواند به عنوان مثل و حکمت به کار رود.

۳. از لحاظ مختصات لفظی؛ در گزینش الفاظ و ترکیبات، تناسب لفظی و معنوی، مورد نظر نویسنده بوده اما لغات عربی که به کار برده غیر از مواردی اندک دور از فهم و نامأنوس نیستند. اطناب در طوطی‌نامه معتدل است و ممل نیست. نویسنده به تناسب الفاظ توجه دارد و از صنایع و محسنات بدیعی برای آرایش کلام بهره گرفته است؛ آیات و احادیث و اشعار و امثله فارسی و عربی را نیز به کار برده است.

۴. از لحاظ مختصات ادبی - هنری؛ گرایش به ساده‌نویسی از بارزترین ویژگی‌های سبکی طوطی‌نامه است اما در جاهایی که به معانی وصفی و عاطفی پرداخته می‌توان لطف تخیل و مضمون‌سازی او را مشاهده کرد. او از تشبیه، استعاره و کنایه در بافت کلامش استفاده کرده و نوآوری‌هایی در این زمینه دارد مخصوصاً تشبیهات او در مطلع حکایت‌ها در وصف غروب خورشید در مغرب و طلوع ماه در مشرق بسیار جالب و جذاب است. توصیفات طوطی‌نامه عمدتاً کوتاه و ساده و پیوسته به اجزای کلام هستند و نهایتاً این که از معانی و اصطلاحات علمی مانند طب، نجوم، موسیقی و... نیز استفاده کرده است.

با جمع‌بندی موارد بالا نثر طوطی‌نامه را می‌توان نثری هنری اما در عین حال ساده و به دور از تکلفات بارد دانست. این الگوی نثرنویسی بی‌گمان از لحاظ شکل، تالی کتاب‌هایی نظیر؛ کلیله و دمنه و از لحاظ ایجاد رابطه با مخاطب، تابع شیوه‌های پیام‌رسانی کتاب‌های نثر عرفانی و حکایات تمثیلی ساده ادب صوفیه است.

منابع

۱. بهار، محمدتقی. (۱۳۷۰). سبک‌شناسی. ج ۳. ج ۶. تهران: امیرکبیر.
۲. خطیبی، حسین. (۱۳۷۵). فنّ نثر در ادب فارسی. ج ۲. تهران: زوّار.
۳. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). انواع نثر فارسی. تهران: سمت.
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۵). از گذشته ادبی ایران. ج ۳. تهران: سخن.
۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). کلیات سبک‌شناسی. تهران: فردوس.
۶. _____ . (۱۳۷۴). سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس.
۷. _____ . (۱۳۸۰). سبک‌شناسی نثر. ج ۵. تهران: میترا.
۸. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۶). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۳ بخش ۲. ج ۴. تهران: فردوس.
۹. ضیاء نخشی. (۱۳۷۲). طوطی نامه. به اهتمام فتح‌الله مجتنبایی و غلامعلی آریا. تهران: منوچهری.
۱۰. غلامرضایی، محمد. (۱۳۷۷). سبک‌شناسی شعر پارسی. تهران: جامی.
۱۱. فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۲). درباره ادبیات و نقد ادبی. ج ۲. ج ۴. تهران: امیرکبیر.
۱۲. میرفخرایی، حسین. (۱۳۸۶). نقد نثر فارسی در دوره مغول. تهران: ثالث.

سرقات شعری در نقد ادبی

رضا قنبری عبدالملکی،^۱ دکتر محمد غلامرضایی^۲

چکیده

بحث از سرقات بخشی از نقد ادبی است که به انواع اقتباس‌ها و عاریت‌گرفتن‌های شاعران و نویسندگان می‌پردازد. در نقد امروز، بحث در مورد سرقات بیش‌تر شامل تحقیق و بررسی درباره منبع الهام اثر، چگونگی تأثیرپذیری هنرمند از دیگران و مسأله اصالت یا تقلیدی بودن اثر می‌شود. در کتاب‌های بدیع فارسی و عربی برای سرقات، بر حسب میزان تقلید، انواع و اقسامی قائل شده و اصطلاح‌های مختلفی برای هر کدام وضع کرده‌اند. نام‌گذاری‌ها و تعریف‌هایی که برای سرقات شده، در همه کتاب‌های بلاغی و بدیعی یکسان نیست و تفاوت‌هایی در آن‌ها دیده می‌شود. این مقاله، نخست به پیشینه سرقات در ادبیات یونانی، عربی و فارسی و در ادامه به برخوردهای دوگانه منتقدان با مسأله سرقات توجه می‌کند. سیر تاریخی بحث "سرقات شعری" در کتاب‌های بلاغت فارسی و تحقیق در انواع سرقات شعری نیز از موضوعاتی است که این مقاله به آن می‌پردازد. کلیدواژه‌ها: سرقات شعری، نقد ادبی، تأثیرپذیری، الهام، ضمیر خودآگاه، ضمیر ناخودآگاه.

rezaabdolmaleki59@yahoo.com

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان.

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران.

تاریخ پذیرش: ۹۰/۶/۳۰

تاریخ وصول: ۹۰/۲/۲۷

مقدمه

آیا سرقات شعری (Plagiarism) موضوعی است که به تازگی در نقد ادبی مورد توجه قرار گرفته یا این که در تاریخ ادبیات ملل مختلف، همواره به شکل‌های گوناگون مطرح بوده است؟ این مقاله در پی اثبات این مسأله است که بحث سرقات در بین آرای ادبی قدما همواره مطرح و علی‌الخصوص در ایران و ادبیات فارسی از مسائل مورد توجه ادبا و شعرا بوده است.

سرقات شعری بخشی از سرقات ادبی است که دربارهٔ انواع اقتباس‌های شاعران از یکدیگر بحث می‌کند. در یونان و روم باستان، در کتاب‌های مربوط به ادبیات به مواردی که بین آثار شاعران با گویندگان دیگر مشابهت‌هایی وجود داشته، اشاره‌هایی شده است. هم‌چنین در ادبیات عرب، از قدیم به این مسأله توجه می‌شده است و ادیبان غالباً در جستجوی موارد سرقت شاعران از یکدیگر بوده‌اند. در نزد شعرا و ادبای فارسی زبان نیز مسأله سرقات شعری اهمیت بسیار داشته است.

سرقات شعری بخشی از نقد ادبی است. در نقد امروز، بحث در مورد سرقات، بیش‌تر شامل تحقیق و بررسی دربارهٔ منبع الهام اثر، چگونگی تأثیرپذیری هنرمند از دیگران و مسأله اصالت یا تقلیدی بودن اثر است. در گذشته بعضی از منتقدان جز در مورد سرقات آشکار، وجوه شباهت و قرابت بین دو شعر را ادراک نمی‌کرده‌اند؛ نیز بسا که قصد هواداری و تعصب دربارهٔ شاعری، آنان را به این تغافل و تجاهل وامی‌داشته است. هم‌چنین بسیاری از منتقدان فقط به اندک شباهتی که در بعضی الفاظ یا ترکیبات بین دو شعر دیده‌اند حکم بر سرقت و انتحال کرده‌اند و در این قضاوت عجولانه، از طریق انصاف و عدالت خارج گشته، مورد ملامت قرار گرفته‌اند. در کتاب‌های بدیع فارسی و عربی برای سرقات، بر حسب میزان تقلید، انواع و اقسامی قائل شده و اصطلاح‌های مختلفی برای هر

سرقات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۵۹

کدام وضع کرده‌اند. مؤلف "المعجم" در فصلی جداگانه در پایان کتاب خود به بحث در مورد "سرقات شعری" پرداخته است.

گاه شاعر، برخی معانی تازه را که برای اولین بار در شعر خویش بدان رسیده، در چندجا تکرار می‌کند. این کار را در اصطلاح "از خویش دزدی" (Selfplagiarism) می‌خوانند. این نوع سرقت، گاه آگاهانه و گاه ناآگاهانه رخ می‌نماید. سرقات شعری را به نسبت آگاهانه یا ناآگاهانه بودن، باید به دو دسته سرقات خودآگاه و سرقات ناخودآگاه تقسیم کرد. سرقات خودآگاه نیز به دو دسته سرقات اصلی و سرقات فرعی (تهمت سرقات) تقسیم‌بندی می‌شوند. سرقات ناخودآگاه، شامل مواردی می‌شود که در آن ممکن است دو اثر، شبیه به هم باشند و سرقتی هم در کار نباشد. در مواردی، دو هنرمند بی آن‌که از کار یکدیگر مطلع باشند اثر متحدالمضمون یا متحداللفظ می‌آفرینند.

بحث و بررسی

الف) سرقات و سابقه آن

سرقات جمع سرقت به معنی دزدی، بخشی از نقد ادبی است که درباره انواع اقتباس‌ها و عاریت گرفتن‌های شاعران از یکدیگر بحث می‌کند (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۳). توجه به اقتباس‌ها و شباهت‌هایی که بین آثار شاعران وجود دارد (Rapprochement)، از دیرباز در تاریخ ادبیات جهان و حوزه‌های نقد ادبی سابقه داشته است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۴۶).

الف - ۱) "سرقات شعری" در تاریخ ادبیات یونان و اروپا

در یونان و روم باستان، اغلب در کتاب‌های مربوط به ادبیات به مواردی که بین آثار شاعران با گویندگان دیگر، شباهت‌هایی وجود داشته، اشاره‌هایی شده و کسانی چون

۱۶۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

اریستوفان (۳۸۵-۴۵۰ ق.م) و سوفوکل (۴۰۶-۴۶۹ ق.م) و دیگران متهم به سرقت ادبی شده‌اند (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۳) از شاهکارهای بزرگ ادبی، آثاری مانند "فاوست" گوته و "سیدنی" کرته نیز این داغ را بر پیشانی خود دارند. ویرژیل را به جهت ابیاتی چند که از انیوس گرفته است، شکسپیر را به خاطر داستان‌های رایج و کهنه‌ای که از آن‌ها الهام یافته است و مولیر را به واسطه پاره‌ای مطالب که از نویسندگانی به نام سیرانو دو برژاک گرفته است، به سرقت متهم کرده‌اند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۴۷). توجه به شباهتی که بین آثار شاعران وجود دارد، در تاریخ ادبیات غرب سابقه ممتدی دارد و شارحان کتب در یونان و روم از دیرباز مواردی را که بین آثار شاعران شبیه می‌دیدند، خاطر نشان می‌کردند.

الف - ۲) "سرقات شعری" در تاریخ ادبیات عرب

در زبان عربی کتاب‌های خاصی در مورد سرقات و حتی سرقات یک شاعر، پرداخته شده است^(۱) (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۵۴). در ادبیات عرب از قدیم به این مسأله توجه می‌شده است و ادیبان غالباً در جست و جوی موارد سرقت شاعران و نویسندگان از یکدیگر بوده‌اند (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۳). بختری شاعر بزرگ عرب، به سرقت اشعار ابوتمام متهم شد و ابوتمام که خود در دواوین و اشعار پیشینیان مطالعه و ممارست داشته نیز از این تهمت مصون نمانده است. بسیاری از معانی و مضامین منتبئی را کسانی مانند مؤلف کتاب "الابانه" و صاحب بن عبّاد مسروق و منتحل شمرده‌اند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۴۹). در حلقه شعرا و مجالس و محافل ادبی عرب غالباً سخن از اخذ و سرقت پیش آمده است. دعبل، ابوتمام را به سرقت اشعار خویش متهم می‌کرد و بشار بن برد پاره‌ای از گفته‌های سلم خاسر را مأخوذ از ابیات خود می‌شمرد. ابن قتیبه در "الشعر و الشعرا" به اشعار و مضامین مسروق و مأخوذ توجه خاص و در ذکر هر شاعر، معانی ویژه او را که

سرقات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۶۱

دیگران از او گرفته‌اند برمی‌شمرد. ابن قتیبه و اصحاب او هر چند مواضع سرقت را تعیین می‌کرده‌اند اما دیگر بین سارق و مسروق محاکمه و داوری نمی‌کرده‌اند. ابوهلال عسکری ظاهراً نخستین کسی بود که در باب حُسن اخذ و قبح اخذ به بحث پرداخت و کوشید که معلوم دارد از سارق و مسروق کدام یک مضمون را بهتر ادا کرده‌اند. کتاب "الابانه عن سرقات المتنبی لفظاً و معنی" تألیف ابی سعید محمد بن احمد العبیدی و کتاب "الموازنه بین الطائیین" تصنیف آمدی و کتاب "الوساطه بین المتنبی و خصومه" تألیف قاضی جرجانی، نشان می‌دهد که در ادب عربی تا چه اندازه به مسأله ابتکار و انتحال اهمیّت می‌داده‌اند (رک. همان، ۱۳۷۴: ۱۵۳-۱۵۴).

الف - ۳) "سرقات شعری" در ادبیات فارسی

در نزد شعرا و ادبای فارسی‌زبان نیز مسأله سرقات شعری اهمیّت بسیار داشته است. این موضوع مانند دیگر مباحث نقد ادبی، به گونه‌ی اشاراتی کوتاه در خلال دیوان‌های شعر فارسی یا بعضی تذکرها آمده است. معمولاً بخشی از کتاب‌های مربوط به فن بدیع نیز به بحث درباره‌ی سرقات اختصاص یافته است و حتّی در بعضی از کتاب‌های غیربدیعی از جمله "قابوس‌نامه" تألیف عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر شگردهای اقتباس و سرقات ادبی، توصیف و توصیه شده است (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۳). در "چهارمقاله"، خواندن کتب سرقات به شعرا توصیه شده است. نظامی عروضی در این باره می‌نویسد: «اما شاعر بدین درجه نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد، و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد... عروض بخواند و گرد تصانیف استاد ابوالحسن السرخسی البهرامی گردد چون "غایة العروضین" و "کنز القافیه" و "نقد معانی" و "سرقات" و "تراجم" و انواع این علوم بخواند بر استادی که آن داند» (نظامی عروضی، ۱۳۸۲: ۴۹).

نظامی به همین سرقات و عاریت گرفتن‌های شعری اشاره دارد و می‌گوید:

«عاریت کس نپذیرفته‌ام آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام»
(نظامی، ۱۳۸۱: ۲۲۷)

دیوان معزی - شاعر سبک خراسانی - از مضامین و ترکیب‌های فرخی، عنصری، منوچهری و لامعی مشحون است و انوری که خون دو دیوان را برگردن معزی (از اکابر گردنکشان نظم)^(۲) افکنده است (رک. انوری، ۱۳۷۶: ۸۵)، خود از انتقال مضامین و افکار ابوالفرج و دیگران برکنار نیست. پاره‌ای از مضامین منتبّی و ابونواس و امرؤالقیس و دیگر شاعران عرب در اشعار عنصری و منوچهری آمده است و اکثر مضامین مسعود سعد سلمان را در نزد استادان قدیم علی‌الخصوص کمال‌الدین اسماعیل یافته‌اند. حتی حافظ و سعدی نیز از نسبت سرقت و انتقال برکنار نمانده‌اند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۴۹). بهاء‌الدین خرمشاهی در این باره می‌نویسد: «یکی از ابواب مهم حافظ‌شناسی، کندوکاو در کم و کیف تأثیر سخن پیشینیان بر سخن حافظ است. این بحث و فحص تا حدودی اعجاب ما را به هنرمندی حافظ کاهش می‌دهد چراکه پیشینه بسیاری از مضامین و اندیشه‌ها و صنایع و ظرایف شعری او را در آثار پیشینیان می‌یابیم» (خرمشاهی، ۱۳۷۸: ۴۱). سعدی در گلستان در حکایت شیادی که گیسوان برتافته بود و دعوی سیادت و شاعری می‌کرد و معلوم شد که هر دو را دروغ گفته است، می‌گوید:

شیادی گیسوان بافت که من علویم... و قصیده‌ای پیش ملک برد یعنی خود گفته‌ام... دیگری گفت من او را می‌شناسم... و شعرش را همان روز در دیوان انوری یافتند (رک. سعدی شیرازی، ۱۳۸۱: ۸۱)؛ یعنی آن سارق ادبی اشعار انوری را به نام خود خوانده بود. شمس قیس رازی مؤلف "المعجم" به تفصیل در این باب سخن رانده است و امیرخسرو دهلوی نیز، شاعر استاد را از شاعر سارق جدا شمرده است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۴). سراج‌الدین علی‌خان آرزو در "تنبيه الغافلین" و امام‌قلی صهبایی در کتاب "قول فیصل"

سرفات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۶۳

گاهی به نقد شعر حزین لاهیجی - شاعر معروف سبک هندی - از دیدگاه سرفات شعری پرداخته‌اند. در بخشی از جدل آن‌ها در باب شعر حزین آمده است: «هر چند تذکار توارد و ابتذال در دیوان شیخ [حزین لاهیجی] به حدی است که انتها ندارد و مکروه و سوء ادب، بلکه سرمایه خجالت خود می‌داند. لیکن سرقه صریح لطفی دیگر دارد (آرزو، ۱۴۱ به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۵۴). «هر چند جایز است که شیخ [حزین لاهیجی] را از شعر سعدی ذهول واقع شده باشد و این مضمون در خاطرش نیز خطور کرده اما چون این بزرگ را سرقه مضامین دیگران عادت شده این‌گونه تأویلات دور از کار را محل نیست» (صهبایی، ۹۶ به نقل از همان: ۳۵۵).

بحث در مورد سرفات از حدود نام‌گذاری انواع آن تجاوز نکرده است و به طور عمده این شباهت‌ها را تنها در مورد آوردن یک مضمون واحد که اغلب در یک بیت گنجانده شده است، بررسی کرده‌اند و کم‌تر به بحث در مورد مقایسه کل آثار یک شاعر با دیگری پرداخته‌اند و در مورد اخیر نیز در نهایت این بحث‌ها در حدود اتهام‌هایی بوده است که شاعران در مورد سرفات ادبی به یکدیگر زده‌اند (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۴).

ب) سرفات و نقد تطبیقی

سرفات بخشی از نقد ادبی است. در نقد امروز، بحث در مورد سرفات، بیش‌تر شامل تحقیق و بررسی درباره منبع الهام اثر، چگونگی تأثیرپذیری هنرمند از دیگران و مسأله اصالت یا تقلیدی بودن اثر او می‌شود و از آن‌جا که بر اثر گسترش روابط فرهنگی، حوزه‌های خواننده‌ها و دانسته‌های شاعران و نویسندگان از مرزهای زبان مادری آن‌ها تجاوز کرده است، به ناچار دامنه این بحث‌ها و تحقیق‌ها، به ادبیات سایر زبان‌ها نیز کشیده شده و بخشی از آن به "نقد تطبیقی" ارتباط می‌یابد (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۴).

تحقیق علمی درباره منابع الهام شاعران، در اروپا از اواخر قرن بیستم آغاز گشت.

۱۶۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

مطالعات منتقدان، امروز تقریباً به این نتیجه رسیده است که هیچ اثری منحصرأ از قلم و فکر امضاکننده آن تراوش نمی‌کند و ابداع و ایجاد مطلق و بی سابقه اگر به کلی نایاب نباشد قطعاً کمیاب است. از این رو هیچ شاعر و نویسنده نیست که به سرقت و انتحال متهم نباشد (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۴۷).

شفیعی کدکنی درباره تأثیرپذیری هنرمندان از یکدیگر می‌نویسد: «هیچ هنر کامل و جاودانه‌ای در پیدایش و ظهور خود، از مجموعه جریاناتی که در حوزه تاریخی آن هنر وجود داشته، بی بهره نیست و شعر نیز به مانند دیگر هنرها بلکه به علل خاص بیش‌تر از دیگر هنرها، در کمال و اوج خود، بی‌نیاز از کوشش‌های گذشتگان نیست. هیچ ابتکار و خلقی، آن‌گاه که بتواند مصداق راستین ابتکار و آفرینش باشد، نمی‌تواند دور از حوزه نفوذ آثار قبلی وجود داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۰۲). بنابراین بعد از مسأله انتساب - تحقیق در صحت و سقم نسبت، که آن را می‌توان اولین قدم در انتقاد دانست - مهم‌ترین کار منتقد بحث و تحقیق در منبع الهام اثر است.

پ) برخورد منتقدان با مسأله سرقات

پ - ۱) مسامحه و اغماض بعضی از منتقدان

از قدیم، بعضی از منتقدان در باب سرقات بیش از حد لزوم اغماض و مسامحه را جایز شمرده‌اند. اینان جز در مورد سرقات آشکار، وجوه شباهت و قرابت بین دو شعر را ادراک نمی‌کرده‌اند؛ نیز بسا که قصد هواداری و تعصب درباره شاعری، آنان را به این تغافل و تجاهل وامی‌داشته است. چون می‌پنداشته‌اند که هیچ گوینده‌ای از اخذ معانی و مضامین پیشینیان بی‌نیاز نیست و هیچ نویسنده‌ای جز آن‌که افکار خود را در قوالب الفاظ گذشتگان بریزد، چاره‌ای ندارد. اینان سعی کرده‌اند بسیاری از سرقات را عذر بنهند. در این صورت به عقیده این دسته از منتقدان، اگر شاعر مضمونی را از شاعر دیگر بگیرد و در

سرقات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۶۵

آن چندان تصرف کند که از حیث تألیف و ترتیب از گفته شاعر اول بهتر برآید آن مضمون، وی را بیش تر سزااست (رک. زرین کوب، ۱۳۷۴: ۱۵۴). بنابراین بعضی از منتقدان و ادبا، عنوان "معانی مشترک" را بهانه‌ای ساخته‌اند تا وجود سرقات را در آثار استادان و منتقدان یک سره انکار کنند. در نظر آن‌ها گویی به قول جرجانی، "سرقت" فقط وقتی است که شاعر لفظ و معنی را بی هیچ دخل و تصرف از شاعری دیگر اخذ کند یا این که بیتی یا مصرعی را به تمامی از دیگری بگیرد و به خود نسبت نماید (رک. همان: ۱۵۷). بنا بر آنچه که گفته شد این منتقدان در بحث سرقات شعری، فقط نسخ یا انتحال را عیب دانسته‌اند که شامل تصرف بی کم و زیاد است؛ و گویا سلخ یا المام را سرقت شعری نمی‌دانند که در آن، فکر و مضمون نظم یا نثر را از دیگران گرفته و در قالب عبارتی دیگر می‌ریزند.

پ - ۲) افراط و عدم رعایت جانب احتیاط

بسیاری از منتقدان فقط به اندک شباهتی که در بعضی الفاظ یا ترکیبات بین دو شعر دیده‌اند حکم بر سرقت و انتحال کرده‌اند و در این قضاوت عجولانه، از طریق انصاف و عدالت خارج گشته‌اند. قاضی جرجانی در کتاب "الوساطه" و آمدی در کتاب "الموازنه" نمونه‌هایی از این احکام عجولانه و دور از انصاف را که بعضی از نقادان به متابعت هوی و تعصب و عناد کرده‌اند، نقل نموده‌اند (رک. همان: ۱۵۹).

زرین کوب در ادامه همین مطلب می‌نویسد: «حکم به سرقت، در پاره‌ای موارد بسیار عجولانه به نظر می‌آید و بسا که باید در اظهار حکم تأمل کرده و پاره‌ای از شباهت‌ها و قرابت‌ها را در اشعار شاعران به توارد منسوب داشت. بسا که دو شاعر بی آن‌که هرگز شعر یکدیگر را دیده باشند در مضمون و حتی در لفظ واحدی مشترک افتند. در چنین مواردی است که ابوالطیب بر وجه تمثیل می‌گوید شعر جاده‌ای است و بسا که در جاده‌ای کسی قدمی بر جای قدم دیگری نهد (رک. همان: ۱۶۱). بنابراین در تحقیق سرقات باید جانب

۱۶۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

احتیاط و دقت را بسیار رعایت نمود. هرگونه مبالغه و افراط درباره تحقیق در منابع الهام آثار ادبی ناپسند و دور از منطق است. بهتر است خوش‌بین باشیم و بگوییم که شباهت آثار که عمدتاً در ایران به شعر برمی‌گردد، می‌تواند توارد باشد. نگاه مشابه به موضوعی مشابه می‌تواند بر اثر ویژگی سیطره‌جویانه آن موضوع بر ذهنیت شاعران پدید بیاید.

ت) پیشینه نگرش علمی به سرقات

در کتاب‌های بدیع فارسی و عربی برای سرقات، بر حسب میزان تقلید، انواع و اقسامی قائل شده و اصطلاح‌های مختلفی برای هر کدام وضع کرده‌اند. بعضی از منتقدان عرب‌زبان در احصا و تسمیه انواع سرقات تحقیق بیش‌تر کرده و در این باره دقت بیش‌تری کرده‌اند. از جمله حاتمی در "حلیة المحاضرة" در انواع سرقات، اسم‌هایی تازه آورده است و هم‌چنین ابن رشیق فیروانی مؤلف کتاب "العمده" نیز در باب اقسام سرقات تحقیقاتی دقیق و مفصل کرده است (رک. همان: ۱۶۴). نام‌گذاری‌ها و تعریف‌هایی که برای سرقات شده، در همه کتاب‌های بلاغی و بدیعی یکسان نیست و تفاوت‌هایی در آن‌ها دیده می‌شود (رک. میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۳۵).

قدیمی‌ترین کتاب در زمینه علم بلاغت که به زبان فارسی نگاشته شده است، "ترجمان البلاغة" محمد بن عمر رادویانی متعلق به قرن پنجم هجری قمری است. کتاب "ترجمان البلاغة" در هفتادوسه فصل در علم بدیع و بعضی مباحث بیانی مثل تشبیه و استعاره تألیف شده است. مؤلف در این کتاب، فصلی جداگانه به "سرقات شعری" اختصاص نداده است. اما در فصل‌های پنجاه‌وسه و شصت و چهار به مباحث "تضمین" و "ترجمه" پرداخته که بعضی از کتاب‌های بدیعی متأخر مانند "فنون بلاغت و صناعات ادبی"، آن‌ها را از فروع سرقات دانسته‌اند (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۵۷).

در قرن ششم، کتاب "حدائق السحر فی دقایق الشعر" را امام رشیدالدین محمد عمری

سرقات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۶۷

بلخی، معروف به رشید و طواط در علم بدیع و مباحث بلاغی تشبیه و استعاره نوشت. نویسنده در این کتاب ابتدا صناعات را تعریف کرده، سپس نمونه‌هایی از ادب عربی و فارسی آورده است. رشید و طواط بسیاری از توضیحات و شواهد "ترجمان البلاغة" را ذکر کرده است. رشید و طواط مانند رادویانی در کتابش فصلی جداگانه به "سرقات شعری" اختصاص نداده و فقط به مباحثی چون "ترجمه" و "تضمین" پرداخته است؛ وی در تعریف "تضمین" اشاره‌ای هم به سرقت شعری نموده و می‌نویسد: «این صنعت چنان باشد که شاعر مصراعی یا بیتی یا دو بیت از آن دیگری در میان شعر خود به کار برزد به جایی لایق نیک، بر سبیل تمثّل و عاریت، نه بر وجه سرقه و این بیت تضمین باید کی مشهور باشد و اشارتی بود چنان‌که شنونده را تهمت و شبهت سرقه بیفتد» (رشیدالدین و طواط، ۱۳۶۲: ۷۲).

شمس‌الدین محمد بن قیس رازی در قرن هفتم هجری مهم‌ترین اثر بلاغی فارسی، "المعجم فی معاییر اشعار العجم" را تألیف کرد. این کتاب نیز بی‌شکایت به حدائق السحر رشیدالدین و طواط نیست (رک. صفوی، ۱۳۸۳: ۸۲). المعجم شامل دو قسم است: قسم اول در فن عروض و قسم دوم در فن معرفت قوافی و علم شعر.

"المعجم" اولین کتابی است که مؤلف آن در فصلی جداگانه در پایان کتاب به بحث در مورد "سرقات شعری" پرداخته است. شمس قیس چهارگونه سرقات تشخیص داده و برای هر یک مثال‌هایی آورده است: «بباید دانست کی سرقات شعر چهار نوع است انتحال و سلخ و المام و نقل» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۴۶۴).

جلال‌الدین همایی بعضی نظریات شمس قیس در مورد سرقات را نقد کرده و می‌نویسد: «نقل و المام را می‌توان در تحت یک عنوان داخل کرد، زیرا در المام نیز نقل مضمون بیت دیگری است به عبارت و وجهی دیگر؛ و آن وجه شامل تغییر موضوع در ابواب نظم از مدح و هجا و شکر و شکایت و امثال آن نیز می‌شود. وانگهی بعض اقسام نقل

که صاحب المعجم جزو سرقت شمرده، علی‌التحقیق از حد و مرز سرقت بیرون است» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۹۷).

از قرن هشتم تا قرن یازدهم هجری قمری، کتاب‌های بلاغت فارسی در واقع نوعی تکرار نوشته‌های قبل هستند. در کتاب "بدایع الافکار فی صنایع الاشعار" تألیف کمال‌الدین حسین واعظ کاشفی (قرن نهم هجری)، انواع سرقات به این ترتیب طبقه‌بندی شده‌اند: ۱. مصالته یا نسخ یا انتحال ۲. سلخ ۳. مسخ ۴. المام. تعریف‌های هر کدام نیز همان تعریف‌های شمس قیس در "المعجم" است.

در قرن یازدهم هجری کتابی به نام "انوار البلاغة"، تألیف محمد هادی بن صالح مازندرانی تألیف شد که در آن باب چهارم از فن سوم (بدیع) به "بیان سرقات شعریه" اختصاص یافته است. مؤلف انوار البلاغة هر چند که در بحث سرقات شعری به نظریات شمس قیس رازی توجه داشته؛ اما به نکاتی در کتابش به ویژه در زمینه طبقه‌بندی سرقات اشاره کرده است که قابل توجه هستند وی می‌گوید: سرقت بر دو قسم است: ظاهر و غیرظاهر و ظاهر بر سه گونه است: نسخ و مسخ و سلخ... نسخ، که آن را انتحال نیز می‌نامند، عبارت است از دزدیدن تمام معنی را با تمام لفظ به همان ترتیبی که ناظم اول گفته (رک. محمد هادی مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۷۳) مسخ، و آن را اغاره نیز می‌گویند، آن بر دو گونه است: ممدوح و مذموم. مسخ ممدوح آن است که کلام ثانی بلیغ‌تر از اول بوده باشد به اعتبار تحقق فضیلتی از فضایل کلام در ثانی نه در اول (رک. همان: ۳۷۵) و سلخ، و آن را المام نیز گفته‌اند و این نیز بر دو قسم است: ممدوح و مذموم. سلخ ممدوح آن است که ثانی بلیغ‌تر از اول بوده باشد و سلخ مذموم آن است که ثانی بلیغ‌تر از اول نبوده باشد (رک. همان: ۳۷۶) «و مذموم از هر سه قسم از سرقة ظاهره یعنی نسخ و مسخ و سلخ مذمومند هرگاه معلوم باشد که ثانی از اول برده و اگر معلوم نبوده باشد مذمت ثانی معقول نیست چه، گاه باشد که از باب توارد باشد. و سرقة غیرظاهر آن است که دزدیدن ثانی از اول خفایی

سرقات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۶۹

داشته باشد، به سبب تغییری، و از این قبیل است چند نوع از سرقه: یکی آن‌که معینین متشابه باشند نه متحد. دویم آن‌که معینی در جایی گفته شده باشد و همان معنی را در جایی دیگر گویند. سیوم آن‌که شمول معنی ثانی بیش تر بوده باشد از اول. چهارم آن‌که معنی ثانی نقیض معنی اول بوده باشد و این را قلب می‌نامند. پنجم آن‌که پاره‌ای معنی بیت اول بوده و اضافه شود به آن چیزی دیگر که باعث زینت او باشد» (همان: ۳۷۸-۳۷۹).

در کتاب "حدائق البلاغة" تألیف شمس‌الدین فقیر دهلوی (۱۱۱۵-۱۱۸۳ ه.ق) نیز بخش جداگانه‌ای به بحث سرقات در "حدیقه" آخر کتاب اختصاص داده شده است. فقیر دهلوی در بخش "سرقات شعری" با تفصیل و دقت زیاد انواع سرقات شعری را بازگو کرده که در کتب بلاغی فارسی دیگر به این تفصیل و دقت به آن پرداخته نشده است (رک. صادقیان، ۱۳۸۶: ۲۰).

از بین نویسندگان متأخر کتاب‌های بلاغی و بدیعی، جلال‌الدین همایی در کتاب "فنون بلاغت و صناعات ادبی" با نگاهی به یادداشت‌های قدما در این زمینه، سرقات ادبی را به یازده اصل کلی تقسیم‌بندی کرده که در ادامه این مقاله به تفصیل به آن خواهیم پرداخت. بعد از استاد همایی، از بین نویسندگان و منتقدان ایرانی که با نگاهی تازه به موضوع سرقات پرداخته‌اند، می‌توان از عبدالحسین زرین‌کوب و محمدرضا شفیعی کدکنی نام برد که در کتاب‌های "آشنایی با نقد ادبی"، "صور خیال در شعر فارسی" و "موسیقی شعر" به این موضوع پرداخته‌اند.

ث) انواع سرقات شعری

ث - ۱) سرقت شاعر از خود

بسیاری از معانی تازه‌ای را که شاعری برای اولین بار در شعر خویش بدان رسیده، در چند جا تکرار می‌کند و این کار را در اصطلاح نقد اروپایی "از خویش دزدی"

۱۷۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

(Selfplagiarism) می‌خوانند (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۱۶). شفیع کدکنی دربارهٔ نقش قافیه در مسألهٔ "از خویش دزدی" شاعران می‌نویسد: «قافیه‌ها آفاق دید شاعر را بالطبع محدود می‌کنند و همین محدودیت است که کار را گاه در بعضی شعرا و شاید در تمام شعرا به "از خود دزدی" می‌کشاند یعنی مضمون و اندیشه‌ای را که پیش از این با این قافیه در شعری قبلاً بیان کرده‌اند باز با آمدن آن قافیه بی‌اختیار همان موضوع و مطلب به یادشان می‌آید و در شعر خود می‌آورند» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۰۴).

ث - ۲) سرقت شاعر از دیگران

سرقت از دیگران را به نسبت آگاهانه یا ناآگاهانه بودن، باید به دو دستهٔ سرقات خودآگاه و سرقات ناخودآگاه (توارد) تقسیم کرد.

ث - ۲ - ۱) سرقات خودآگاه

سرقات خودآگاه، آن‌هایی است که شاعری آگاهانه الفاظ و معانی شاعران و هنرمندان پیش از خود را اخذ نماید و در اثرش به کار برد. البته منتقدان، همهٔ سرقات خودآگاه را عیب ندانسته‌اند؛ بلکه برخی را با رعایت شروطی، هنرمندانه به شمار آورده‌اند؛ چنان‌که شمس قیس رازی در مورد سرقت "نقل" می‌نویسد: «ارباب معانی گفته‌اند چون شاعری را معنی دست دهد و آن را کسوت عبارتی ناخوش پوشاند و به لفظی رکیک ادا کند و دیگری همان معنی فراگیرد و به لفظی خوش و عبارتی پسندیده بیرون آرد او بدان اولی گردد و آن معنی ملک او گردد و للاؤل فضل السابِق» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۴۷۵). استاد جلال‌الدین همایی نیز می‌نویسد: «به نظر ما این نوع عمل [نقل] را هنر حُسن تقلید و استقبال بگویند سزاوارتر است تا سرقت و دزدی» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۶۹).

سرقات خودآگاه را می‌توان به دو دستهٔ سرقات اصلی و سرقات فرعی (تهمت

سرقات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۷۱

سرقات) تقسیم کرد. استاد جلال‌الدین همایی، پیش‌گام این تقسیم‌بندی در انواع سرقات بوده‌اند. ایشان در کتاب "فنون بلاغت و صناعات ادبی" می‌نویسند: «فصل سرقات ادبی، موافق آنچه ما خود طرح و پی‌ریزی کرده‌ایم، مشتمل بر یازده اصل کلی یا یازده عنوان است، بدین قرار: ۱. نسخ یا انتحال ۲. مسخ یا اغاره ۳. سلخ یا المام ۴. نقل ۵. شیادی و دغل‌کاری یا دزدی بی‌برگه و بی‌نام و نشان ۶. حل ۷. عقد ۸. ترجمه ۹. اقتباس ۱۰. توارد ۱۱. تنبیه و تقلید. انواع عمده یا ارکان اصلی سرقات ادبی، پنج عنوان اول است و باقی از فروع و توابع همان ارکان اصلی است» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۵۷).

ث - ۲ - ۱ - ۱) سرقات اصلی

سرقاتی آگاهانه را شامل می‌شود که لفظ یا معنی، آشکارا از شاعران و هنرمندان پیشین اخذ گردیده است و تقریباً همه منتقدان درباره‌ی تعریف و انواع آن‌ها اتفاق نظر دارند، که عبارتند از: نسخ، مسخ، سلخ و نقل.

ث - ۲ - ۱ - ۱) نسخ یا انتحال

در اصطلاح آن است که گفته یا نوشته دیگری را عیناً حرف به حرف و بی‌کم و زیاد و بدون تصرف و تغییر، یا با اندک تصرفی که از حدود تغییر تخلص شعری و نام کتاب و مؤلف تجاوز نمی‌کند به خود نسبت دهند، نظیر همان شیادی که قصیده انوری را انتحال کرده بود و حکایتش در گلستان سعدی آمده است (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۵۸). شمس قیس در تعریف این نوع سرقت می‌نویسد: «سخن دیگری بر خویشان بستن است و آن چنان باشد که کسی شعر دیگری را مکابره بگیرد و شعر خویش سازد بی‌تغییری و تصرفی در لفظ و معنی آن، یا به تصرفی اندک چنان‌که بیتی بیگانه به میان آن درآورد یا تخلص بگرداند» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۴۶۴).

ث - ۲ - ۱ - ۱ - ۲) مسخ یا اغاره

همایی در تعریف مسخ یا اغاره می‌نویسد: «در اصطلاح آن است که اثر دیگری را از لفظ و معنی بردارند، و در آن به تقدیم و تأخیر کلمات و بسط عبارات یا نقل کردن به مرادفات و امثال این امور تصرف کنند و اگر سخن منظوم است، وزن و قافیه آن - هر دو یا یکی - را تغییر بدهند» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۶۱). این سرقت شعری در "المعجم" شمس قیس نیامده است. مؤلف "انوار البلاغة" در تعریف آن می‌نویسد: «مسخ، و آن را اغاره نیز می‌گویند، عبارت است از بردن تمام الفاظ با تغییر در نظم و ترتیب یا بردن بعضی الفاظ نه تمام آن‌ها» (محمد هادی مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۷۵).

ث - ۲ - ۱ - ۱ - ۳) سلخ یا المام

سلخ یا المام در اصطلاح آن است که فکر و مضمون نظم یا نثر را از دیگری بگیرند و آن را در قالب عبارتی دیگر بریزند، بدون این که موضوع آن را تغییر داده باشند (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۶۳). هم‌چنین ممکن است مضمون شعری را از گوینده دیگر بگیرند و با حفظ موضوع مدح و ذم و جدّ و هزل و تهنیت و تعزیت، آن را در قالب الفاظی دیگر بیورانند. در این مورد به خصوص مابین شعرا، این قاعده معروف است که هرگاه شاعر دوم فکر و مضمون را بهتر و شیواتر از گوینده اول به نظم درآورده باشد نه تنها تهمت سرقت بر وی نباید نهاد بلکه شایسته است که خود او را صاحب آن فکر و مضمون بشناسند، امّا در عین حال فضل سبق و تقدم برای گوینده قبل به حال خود باقی است (رک. همان: ۳۶۴).

شمس قیس، سلخ و المام را از هم جدا کرده است و در تعریف آن‌ها می‌نویسد: «در شعر این نوع سرقه [سلخ] چنان باشد که معنی و لفظ فراگیر ذو ترکیب الفاظ آن بگرداند و بر وجهی دیگر ادا کند» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۴۶۹). «[المام] در سرقات شعر آن است که

سرقات شعری در نقد ادبی • رضا قنبری عبدالملکی، دکتر محمد غلامرضایی • صص ۱۸۰-۱۵۷ □ ۱۷۳

معنی فراگیر و به عبارتی دیگر و وجهی دیگر به کار آرد» (همان: ۴۷۱).
مؤلف "انوار البلاغة"، سلخ و المام را یکی دانسته و در تعریف آن می‌نویسد: «سلخ، و آن را المام نیز گفته‌اند، عبارت است از بردن تمام معنی لیکن به تغییر عبارات» (محمدهادی مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۷۶).

ث - ۲ - ۱ - ۱ - ۴) نقل

نقل در اصطلاح آن است که گفته یا نوشته دیگری را از لفظ و معنی یا مضمون تنها بگیرند و موضوع آن را تغییر دهند چنان‌که سخن منظوم را از باب مدح به هجا و از وصف و حماسه به غزل و از شکر به شکایت و از تعزیت به تهنیت یا برعکس نقل کنند (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۶۷). صاحب "المعجم" در تعریف این اصطلاح می‌نویسد: «[نقل] آن است که "در این باب" شاعر معنی شاعری دیگر بگیرد و از بابی به بابی دیگر برد و در آن پرده بیرون آرد» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۴۷۳). استاد همایی درباره معنای شناور این اصطلاح و داخل شدن آن در "انتحال" و "المام" می‌نویسد: «قسمتی از موارد نقل، یعنی آن‌جا که لفظ و معنی هر دو را سرقت کرده باشند داخل نسخ و انتحال است و موردی را که تنها مضمون و معنی اخذ شده باشد می‌توان مشمول سلخ و المام شمرد، به این شرط که المام را از جهت حفظ و تغییر موضوع تعمیم بدهیم» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۶۷).

ث - ۲ - ۱ - ۲) سرقات فرعی (تهمت سرقت)

سرقات فرعی، شامل حلّ و عقد و انواع ترجمه‌های شاعرانه است که اصالتاً سرقت نبوده و اگر به وجه اقتباس باشد جزو محاسن کلام به شمار می‌آید. این سرقات عبارتند از: عقد، حل، ترجمه، اقتباس و تقلید. صاحب "ترجمان البلاغة" و مؤلف "حدائق السحر"، صنعت "ترجمه" را به عنوان یکی از محاسن شعری در کتاب‌های خود آورده‌اند. نویسنده

۱۷۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

"انوارالبلاغه"، نیز باب جداگانه‌ای را در فصل سوم کتابش به این موضوعات اختصاص می‌دهد و آن‌ها را از "سرفات شعریه" در باب چهارم کتاب، متمایز می‌سازد.

ث - ۲ - ۱ - ۲ - ۱ عقد

عقد در اصطلاح اهل ادب آن است که سخن نثری را که از دیگری است، به رشته نظم درآورند و این عمل در صورتی جزو سرقت محسوب می‌شود که شاعر در قصد ربودن فکر و لفظ و معنی نویسنده قبل باشد؛ اما اگر قصد اقتباس یا هنرنمایی در فن شعر و شاعری داشته و برای این امر قرینه‌ای در کار باشد، نه تنها داخل سرقت نیست که آن را جزو هنرمندی‌ها و قدرت‌نمایی‌های طبع شاعر و داخل در محاسن کلام باید شمرد (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۷۱). صاحب "انوار البلاغه" در تعریف این اصطلاح می‌نویسد: «عقد، عبارت است از تضمین کلام نثری در شعر، خواه آن نثر از قرآن مجید بوده یا از حدیث یا از امثال یا غیر آن‌ها، به شرط آن‌که تضمین به طریق اقتباس نبوده باشد» (محمدهادی مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۷).

ث - ۲ - ۱ - ۲ - ۲ حلّ

حلّ در اصطلاح، عکس عقد است، یعنی سخن منظوم را تبدیل به نثر کردن؛ آن نیز اگر به وجه اقتباس یا برای ترجمه و شرح و تفسیر باشد بسیار مستحسن و در جزو صنایع و محاسن بدیعی است و گرنه آن را از دستبردهای ادبی می‌توان شمرد (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۷۲). مؤلف "انوار البلاغه" در تعریف آن می‌نویسد: «حلّ آن است که تضمین شود در کلام نثر، شعر دیگری، برعکس عقد» (محمدهادی مازندرانی، ۱۳۷۶: ۳۸۸).

ث - ۲ - ۱ - ۲ - ۳ ترجمه

استاد همایی در تعریف این اصطلاح می‌نویسد: «صنعت ترجمه را در کتب بدیع، به این امر اختصاص داده‌اند که مابین شعرا و ادبای قدیم معمول بوده است که مضمون شعری را از زبان عربی به نظم فارسی، یا از فارسی به نظم عربی نقل می‌کردند و این عمل مخصوصاً در صورتی که شاعر مترجم استادی به خرج داده و تمام مضمون و معنی یک بیت را در یک بیت گفته از جهت بلاغت و پروراندن مضمون و فکر، ترجمه از اصل بهتر درآمده باشد، نه تنها جزو سرقات شمرده نمی‌شود، بلکه هنری است بسیار گران‌قدر که جزو محاسن و صنایع بدیعی و از دلایل قدرت طبع و نیروی استادی شاعر سخندان در هر دو زبان است (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۷۴). صاحب "ترجمان البلاغة" نیز، ترجمه را از فنون بلاغت دانسته و در تعریف آن می‌نویسد: «یکی از بلاغت ترجمه گفتن است. و بهترین ترجمه آن بودگی معنی را تمام نقل کند و لفظی موجز بلیغ» (رادویانی، ۱۳۸۶: ۱۱۵).

ث - ۲ - ۱ - ۲ - ۴ اقتباس

اقتباس در اصطلاح اهل ادب آن است که حدیثی یا آیه‌ای از کلام الله مجید یا بیت معروفی را بگیرند و چنان در نظم و نثر بیاورند که معلوم باشد قصد اقتباس داشته‌اند نه سرقت و انتحال؛ و هرگاه در گرفتن اثری از نظم و نثر شعرا و نویسندگان، قرینه و قصد اقتباس در کار نباشد، محل تهمت سرقت است؛ به‌ویژه هرگاه از شاعر یا نویسنده‌ای گمنام و غیرمعروف اقتباس کرده باشند (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۸۳).

ث - ۲ - ۱ - ۲ - ۵ تقلید

تقلید در اصل پی‌جویی و پیروی کردن است و این‌جا مقصود ممارست و بسیار خواندن دیوان شعر و پیروی کردن از سبک و اسلوب سخن یکی از شعرا است. افراط در

این کار ممکن است احیاناً منتهی به عملی گردد که مظنهٔ تهمت سرقت باشد (رک. همان: ۳۹۵).

ث - ۲ - ۲) سرقات ناخودآگاه

ث - ۲ - ۲ - ۱) توارد

تَوَارِد، یا توارد خاطر، بر وزن تفاعل از فعل "وَرَدَ، وروداً"، در لغت به معنای "رسیدن دو نفر با یکدیگر در یک جای و از یک سرچشمه آب گرفتن" است، ولی در بلاغت ادب فارسی، از مباحث دانش بدیع به شمار می‌رود که دو شاعر بدون آگاهی از حال و سخن یکدیگر و بدون آن‌که شعر یکدیگر را دیده باشند، مضمون واحدی را صرفاً از روی قریحهٔ خویش و به کمک "فکر و رویت و قوت ذهن" بسرایند. موضوع توارد به طور معمول در بحث سرقات ادبی مطرح می‌گردد (رک. میرانصاری، ۱۳۸۷: ذیل توارد). البته ممکن است دو اثر، شبیه به هم باشند و سرقتی هم در کار نباشد. یونگ منشأ توارد را خاطرهٔ پنهان (Cryptomnesia) می‌داند (رک. شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۶۸). جلال‌الدین همایی در تعریف توارد می‌نویسد: «در اصطلاح آن است که دو شاعر بدون اطلاع و آگاهی از حال و سخن یکدیگر، شعری را عیناً مثل هم ساخته باشند چنان‌که در نظر اشخاص جاهل، مورد تهمت سرقت باشد» (رک. همایی، ۱۳۷۷: ۳۹۳). عبدالحسین زرین‌کوب نیز توارد را از تهمت سرقت، میرا دانسته و در شرح و تعریف آن می‌نویسد: «مقصود از توارد آن است که دو شاعر بی آن‌که شعر یکدیگر را دیده باشند، مضمون واحدی بسرایند و بسا که در الفاظ نیز مشترک باشند. در چنین موردی می‌توان گفت که این هر دو، مضمون واحد را از امثال و اقوال سائر و معانی متداول و جاری مردم اقتباس کرده‌اند و اگر دو شاعر معاصر نباشند شاید که شاعر متأخر، معنی و مضمون را به طور غیر مستقیم و معالواسطه از شاعر متقدم اخذ کرده باشد. با این حال توارد را غالباً امری عادی و معمولی شمرده‌اند و آن را جهت

بعضی سرقات عذر نهاده‌اند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۱۶۰).

ج) زمینه‌های ایجاد توارد

ج - ۱) ممارست در دیوان‌های شعرا

خواندن شعر دیگران در شاعر اثر می‌گذارد. تأثیر معانی و صورت شعر پیشینیان را در آثار شاعران و هنرمندان بعدی به وضوح می‌توان دید. دربارهٔ این تأثیرپذیری و تأثیرگذاری‌های شعری در کتب مختلف اشارات بسیار می‌توان یافت؛ از جمله آنچه صاحب چهارمقاله می‌گوید که: «... اما شاعر بدین درجه نرسد الا که در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی خواند و یاد همی گیرد که درآمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است؛ تا طرق و انواع شعر در طبع او مترسّم شود» (نظامی عروضی، ۱۳۸۲: ۴۹)؛ و این دستوری است که ابن طباطبای نیز در کتاب "عبار الشعر" آورده و خواندن شعر گذشتگان را لازم دانسته است تا معانی آن‌ها به فهم شاعر بیامیزد و اصول آن در قلب وی جایگزین شود. ابن طباطبای حاصل ترکیب این خواننده‌ها و شنیده‌ها را به ترکیب مادهٔ خوش‌بویی مانند می‌کند که اجزای آن پنهان و بوی خوش آن آشکارا و دل‌انگیز است (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۰۴) و صاحب المعجم نیز می‌گوید: «و بیايد دانست کی شاعر در جودت شعر خویش به بیش تر علوم و آداب محتاج باشد و بدین جهت باید کی مستطرف بود و از هر باب چیزی کی داند» (شمس قیس، ۱۳۶۰: ۴۷۷).

بعضی از ناقدان معاصر عرب متوجه این نکته شده‌اند که ابن رشیق قیروانی، گوشه‌ای از مسألهٔ تأثیرپذیری از شعر قدما را در حوزهٔ زبان شعر، در دو نکته، مورد نظر قرار داده است: نخست دریافت او از این‌که خواندن و روایت شعر دیگران در شاعر اثر می‌گذارد و

۱۷۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (بی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

از این روی تأثیر معانی متقدمان و صور شعر ایشان را در آثار کسی چون فرزدق، نتیجه این می‌داند که او، یعنی فرزدق، شعر بسیاری به حافظه داشته و روایت می‌کرده است. دو دیگر این‌که شاعر، چون شعر بگوید، در وزن و قافیه‌ای که پیش از او، در آن وزن و قافیه دیگران شعر سروده باشند، سیاق الفاظ، او را به معانی می‌کشد که در آن آثار پیش از او وجود داشته است (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۰۵).

استاد همایی یکی از عوامل مؤثر بر توارد را ممارست در دواوین شاعران می‌داند: «این اتفاق [توارد] ممکن است که در اثر ممارست دواوین و معاشرت با ارباب سخن، شعری را که در جایی خوانده یا از کسی شنیده باشند، در زوایای تو در توی مخزن حافظه و خیال پنهان مانده باشد و احیاناً به طور ناخودآگاه از پرده تاریک ذهن بر طبع شاعر جلوه دهد به طوری که یقین کند که از خود او و مولود فکر و خیال تازه اوست» (همایی، ۱۳۷۷: ۳۹۴).

ج - ۲) تأثیر ضمیر ناخودآگاه

شفیعی کدکنی در مورد الهام، ضمیر ناخودآگاه و تأثیر آن‌ها بر توارد و سرقات شعری می‌نویسد: «درباره الهام، فعالیت‌های ذهن شاعر و ضمیر ناخودآگاه او، پیشینیان کم‌تر توجه داشته‌اند ولی در نقد ادبی معاصر و به خصوص در حوزه سرقات و اخذ (Plagiarism) امروز نکته‌های دقیق و شیرینی مطرح می‌شود یکی از این موارد، تحقیقی است که lowes درباره شعر "قبلائی خان" کالریج انجام داده است و بر اثر جستجو در مسیر مطالعات شاعر، به این نتیجه رسیده است که، شعری که کالریج در خواب بدان الهام شده و به سرودنش پرداخته، بیست و پنج سال قبل از آن لحظه، که او به سرودنش پرداخته، در ضمیر وی وارد شده بوده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۲۰۵-۲۰۶).

ضمیر ناخودآگاه جایگاه کشش‌های فطری، تمایلات و خاطرات سرکوب‌شده و

بنیادی‌ترین و ابتدایی‌ترین بخش از دستگاه روانی انسان است. این نظام، مسائل و رویدادها را به همان شکلی که واقع می‌شوند در خود ثبت کرده و توان فعلیت بخشیدن آن‌ها را در قالب کلام و قابلیت‌های بیانگرانه ندارد؛ نه قواعد منطقی و خردمندانه در این نظام راه دارند و نه نظم زمانی. ادراکات عالم ناخودآگاه در حاشیه یا پیرامون دستگاه روانی انسان واقع شده و اطلاعاتی را هم از جهان درون و هم از جهان بیرون دریافت می‌کند. (رک. محسنی، ۱۳۸۶: ۸۷). فروید ناخودآگاه را نهادی روانی قلمداد کرد که محل بروز پدیدارهایی است که از ورود به جهان خرد و آگاهی امتناع کرده و به شکل تمایلاتی سرخورده در ذهن آدمی باقی مانده‌اند. در بحث نشان‌گرها، فروید از "یادمان‌های ذهنی" سخن به میان می‌آورد، یعنی آنچه که از یک موضوع یا یک شی در نظام‌های مختلف ذهنی ثبت می‌شود. او معتقد بود زمانی که کلام منعقد می‌شود و سخن بر زبان جاری می‌شود، این "یادمان‌های ذهنی" از مرحله ناخودآگاهی به مرحله خودآگاهی می‌رسند (رک. همان: ۸۸).

نتیجه

بحث سرقات (Plagiarism) در بین آرای ادبی قدما همواره مطرح بوده و علی‌الخصوص در ادبیات فارسی از مسائل مورد توجه ادبا و شعرا بوده است. سرقات را می‌توان به دو دسته سرقات اصلی و سرقات فرعی (تهمت سرقات) تقسیم کرد که استاد جلال‌الدین همایی، پیش‌گام این تقسیم‌بندی در انواع سرقات بوده‌اند. البته "المعجم" شمس قیس، اولین کتابی است که مؤلف آن در فصلی جداگانه در پایان کتاب به بحث در مورد "سرقات شعری" پرداخته است. سرقات شعری به نسبت آگاهانه یا ناآگاهانه بودن، به دو دسته سرقات خودآگاه و ناخودآگاه تقسیم می‌شود. در بحث سرقات ناخودآگاه و تحلیل آن می‌توان از نظریات روان‌شناسانه فروید و "یادمان‌های ذهنی" او بهره جست و سرقات را از این دیدگاه توجیه کرد.

پی‌نوشت

۱. بدین منظور بنگرید به: مشکله السرقات فی نقد العربی، محمدمصطفی هداره، قاهره ۱۹۵۸.
۲. گفته‌اند مقصود از "اکابر گردنکشان نظم" امیر معزی است و مقصود از دو دیوان بعضی دیوان عنصری و برخی دیوان فرخی دانسته‌اند و گفته‌اند معزی این دو دیوان را غارت کرده و مضامین اشعار این دو شاعر را گرفته است. محمد شادی‌آبادی در شرح دیوان انوری گوید: که مقصود از دو دیوان، دیوان مولانا احمد ساوی و مولانا احمد مغانی است که دیوان این دو شاعر را دزدیده و از میان برده و در دیوان خویش وارد ساخته است. (رک. انوری، ۱۳۷۶: ۱۰۶۵).

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. انوری ایبوردی. (۱۳۷۶). دیوان انوری. تصحیح محمدتقی مدرّس رضوی. تهران: علمی و فرهنگی.
۲. خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۷۸). حافظ‌نامه. تهران: علمی و فرهنگی.
۳. رادویانی، محمد بن عمر. (۱۳۸۶). ترجمان البلاغة. به اهتمام محمدجواد شریعت. تهران: دژنپشت.
۴. رشیدالدین طواط. (۱۳۶۲). حدایق السحر فی دقائق الشعر. تصحیح عباس اقبال. تهران: طهوری و سنائی.
۵. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۴). آشنایی با نقد ادبی. تهران: سخن.
۶. سعدی شیرازی. (۱۳۸۱). گلستان. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
۷. شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). شاعری در هجوم منتقدان. تهران: آگه.
۸. _____ (۱۳۷۸). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگه.
۹. _____ (۱۳۷۶). موسیقی شعر. تهران: آگه.
۱۰. شمس قیس رازی. (۱۳۶۰). المعجم فی معاییر اشعار العجم. به تصحیح محمد قزوینی. تهران: زوّار.
۱۱. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۰). نقد ادبی. تهران: فردوس.
۱۲. صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. تهران: سوره مهر.
۱۳. کاشفی سبزواری، ملاًحسین. (۱۳۶۹). بدایع الافکار فی صنایع الاشعار. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.
۱۴. محمدهادی مازندرانی. (۱۳۷۶). انوار البلاغة. به کوشش محمدعلی غلامی‌نژاد. تهران: مرکز فرهنگی نشر قبله.
۱۵. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). واژه‌نامه هنر شاعری. تهران: کتاب مهناز.
۱۶. نظامی عروضی. (۱۳۸۲). چهارمقاله. تصحیح محمد قزوینی. به اهتمام دکتر محمد معین. تهران: صدای معاصر.
۱۷. نظامی گنجوی. (۱۳۸۱). احوال و آثار و شرح مخزن الاسرار. به کوشش دکتر برات زنجانی. تهران: دانشگاه تهران.
۱۸. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۷). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: موسسه نشر هما.

ب) مقالات:

۱۹. صادقیان، محمدعلی. رضایی، فضل‌الله. (۱۳۸۶). "بررسی و تحلیل انتقادی حدائق البلاغة" شمس‌الدین فقیر دهلوی. در پژوهشنامه زبان و ادبیات فارسی (گوهرگویا). شماره ۱، صص ۱۱-۳۸.
۲۰. محسنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). "ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه" در پژوهش زبان‌های خارجی. شماره ۳۸، صص ۸۵-۹۸.
۲۱. میرانصاری، علی. (۱۳۸۷). "توارد" در دایرة المعارف بزرگ اسلامی ج ۱۶. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی. صص ۲۷۷-۲۷۸.

تحلیل سبک‌شناختی شرف‌نامه نظامی گنجوی

سید جلال موسوی^۱

چکیده

در این مقاله، شرف‌نامه نظامی با رویکرد سبک‌شناختی، تحلیل شده است. چارچوب منظور در این تحلیل، بررسی سه سطح فکری، زبانی و ادبی اثر به روش توصیفی است که ابتدا عناصر دارای بسامد از متن استخراج، سپس از راه توصیف و تحلیل بررسی شده است. بر طبق مؤلفه‌های دارای بسامد، هر یک از سه سطح مذکور به زیرمجموعه‌هایی نیز تقسیم شده است. جستجوی ناکجاآباد، دم‌غنیمت شمردن و بزم‌اندیشی سه مفهوم غالب در سطح فکری است که عمدتاً برخاسته از تجارب ناخوشایند شاعر در کهنسالی اوست. تشخیص زبانی به واسطه جنبه موسیقایی و حوزه‌های واژگانی گوناگون و برخی ویژگی‌های نحوی، سطح زبانی شرف‌نامه را دارای جنبه‌های سبک‌شناختی کرده است. بررسی تشبیه و استعاره، مهم‌ترین مؤلفه‌های سطح ادبی شرف‌نامه، نشان می‌دهد که ناسازگاری تصاویر و بسامد آن‌ها با جنبه‌های مختلف حماسه از قبیل درشتی و خشونت و فراخی و گستردگی فضا، به جنبه حماسی اثر لطمه زده و آن را در مقایسه با متون حماسی فاخری چون شاهنامه در سطح پایین‌تری قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: نظامی گنجوی، شرف‌نامه، حماسه، تحلیل سبکی.

مقدمه

توانایی و مهارت نظامی در داستان‌سرایی با مضمون‌پردازی‌های کم‌نظیر، او را جزو چند شاعر بزرگ و صاحب‌نفوذ در ادب فارسی قرار داده است. حاصل نبوغ و خلاقیت‌های او، پنج مثنوی ماندگار مخزن الاسرار، لیلی و مجنون، خسرو شیرین، هفت‌پیکر و اسکندرنامه است که به‌خمسۀ نظامی معروفند. عرصۀ داستان‌پردازی که نظامی مهارت خود را در آن بروز داده، عده‌ای را به تقلید از او واداشته است. به همین دلیل در ادبیات فارسی نظیره‌گویی‌های متعددی بر طبق خمسۀ او صورت گرفته است، به طوری که برخی مکرر به این کار دست زده‌اند^(۱) بنابراین معرفی و شناخت شایسته این شاعر تأثیرگذار و صاحب‌سبک، از راه تحلیل آثار او ضرورتی انکارناپذیر است. شرف‌نامه یکی از مهم‌ترین حماسه‌های تاریخی در ادبیات فارسی است. تفاوت شرف‌نامه با آثار پیشین شاعر به لحاظ نوع ادبی، تأثیر منابع مختلف در سرایش آن، هم‌چنین انعکاس احوال کهنسالی شاعر در آن، ضرورت بررسی دقیق آن را آشکار می‌سازد. در این مقاله، عناصر دارای بسامد در متن شرف‌نامه به روش توصیفی - تحلیلی، در سه سطح فکری، زبانی و ادبی بررسی شده‌اند ولی از آن‌جا که هر سه سطح مذکور می‌توانست شامل جزئیات و زیرمجموعه‌های متعدد باشد، فقط به عناصر دارای بسامد که سبک متن برآمده از آن‌هاست، توجه شده است.

الف) سطح فکری

کلام، تجلی‌گاه جهان درونی نویسنده و طرز دریافت‌های اوست و به طور خلاصه چنان که امرسون می‌گوید سبک، صدای ذهن نویسنده است (رک. شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۸). بر این مبنا سه مفهوم غالب در ذهن نظامی، یعنی؛ جستجوی ناکجا آباد^(۲)، دم غنیمت شمردن

و بزم‌اندیشی در این بخش بررسی می‌شود.

الف - ۱) جستجوی ناکجاآباد

«شهر آرمانی یا مدینه فاضله، جامعه‌ای است خیالی که باشندگان آن در شرایط کامل می‌زیند. جایی است دست‌نیافتنی که تصوّر آن همواره در افق آرزوی بشر نمونه خیر برین و زیبایی و رستگاری بوده است» (اصیل، ۱۳۷۱: ۱۵). چنان‌که از این تعریف برمی‌آید شهر آرمانی جایی است که انسان مطلوب‌های خود را در آن جا جستجو می‌کند. اشتغال به این تصوّرات آرمانی را باید زاده آگاهی انسان نسبت به فاصله‌ای دانست که عوامل گوناگون، بین او و مطلوب‌هایش ایجاد کرده است؛ لذا «همه آرمان‌شهرها، واکنش ذهن عصیان‌گر نویسنده در برابر ناروایی‌های روزگار اوست» (همان: ۱۹). نظامی نیز در روزگار خود ناهنجاری‌های زیادی را تجربه کرده است (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۸۳ و ۲۸۶) و همین تجارب، از عوامل گرایش او به طرح شهر آرمانی بوده است.

هر چند نظامی عمده‌مطلب درباره مدینه فاضله را در اسکندرنامه بیان کرده، با این حال در دیگر آثارش، هر جا که مجال یافته، تلقی‌های خود را در این باره، به‌ویژه در پیوند با اعمال و کردار شاهان اظهار کرده است^(۳). در شرف‌نامه نیز، بعد از آن‌که اسکندر در اصطخر به جای دارا بر تخت پادشاهی می‌نشیند، به شیوه مملکت‌داری خود اشاره‌هایی می‌کند. به نظر می‌رسد این اظهارات از زبان پادشاه بیگانه، تا حدی برای جلب قلوب قوم مغلوب باشد، اما این اندازه اظهار ایثار و عدالت‌ورزی، آن هم از زبان فاتح جوان و آشنا به مقام عمل، نمی‌تواند برکنار از اراده راوی کمال‌جوی قصه، باشد. شاعر حسّاس و روزگاردیده یکی از راه‌های تحقق مدینه فاضله خود را، آگاهانه در گرو اصلاح اراده‌های مطلق می‌داند که به واسطه استیلای بلامنازع خود، نمود اصلی ماهیت جامعه هستند. لذا منش حاکم آرمان‌شهر، بسیار مورد توجه نظامی است و نمود عینی آرمان‌های شاعر در

اعمال و رفتار او متجلی است:

«ز پیشانی پیل تا پای مور نیاید ز من بر کسی دست زور»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۱۰۳۰)

شاعر، شهر آرمانی را با در پیش چشم قرار دادن واقعیات ناخوشایند روزگار خود بنا می‌کند و در طرح آن سعی دارد آن نابهنجاری‌ها را برطرف شده ببیند. حاکم شهر او، باید موضع خود را در برابر پخته‌خواران بهره‌مند، مشخص کند:

«بپیچم سر از رایگان‌خوارگان مگر بی‌زبانان و بیچارگان
در آس افکنم هر که را سود نیست ببخشایم آن را که بخشودنی است»
(همان)

حاکمی چنین، زورگو نیست، عاقبت و فردا را در پیش چشم دارد، در مجازات حد ننگه می‌دارد و حتی آزار می‌بیند و آزار نمی‌رساند. دستگیر افتادگان و حق‌شناسان است، و تقصیر ناخواسته را جبران می‌تواند کرد:

«گر از من به چشمی رسد چشم درد توانم در او توتیا نیز کرد»
(همان)

الف - ۲) دم غنیمت شمردن

در سخن از ناپایداری جهان، نظامی طرز تلقی‌ای را از خود بروز می‌دهد که اغلب در ادبیات فارسی به نام خیام شناخته شده است. نظامی که در کهنسالی شرف‌نامه را سروده و در طول زندگی شاهد حوادث متعدد بوده است در داستان خود، آن‌گاه که ناپایداری جهان و فرجام‌های نامیمون را می‌سراید، دریافت حال را توصیه می‌کند. البته «برای کسی که همواره در مرز مرگ و زندگی به سر می‌برد طبیعی است که روحیه خیامی جاذبه داشته باشد. او مرگ را پیوسته در برابر خود می‌بیند و حضور مدام مرگ، میلی برای بهره‌گرفتن از زندگی در درون او برمی‌انگیزد» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۲: ۱۳۵). جدا از علت مذکور شاید بتوان شاهنامه را در این طرز فکر نظامی مؤثر دانست؛ زیرا نظامی در سرودن اثر حماسی

خود به شاهنامه - که به باور برخی اساس فکر خیامی را در زبان فارسی نهاده است - نظر داشته است (رک. همان: ۱۳۹؛ صفا، ۱۳۸۷: ۳۵۰-۳۵۱). به هر حال این دعوت به اغتنام وقت، در مخاطب به ویژه از آن جهت که راوی، خود، روزگاردیده‌ای صاحب‌نظر است، تأثیر عمیقی می‌تواند داشته باشد:

«در این دم که داری به شادی بسیج که آینده و رفته هیچ است هیچ»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۱۰۰۲)

«دمی را که سرمایه از زندگی است به تلخی سپردن نه فرخندگی است»
(همان: ۱۱۵۲)

از نظر نظامی اشتغال به گذشته و آینده "هیچ است هیچ" و گاه نیز آن را ناآمده‌ای می‌گوید که از پیش نباید به آن مشغول شد بلکه برای کار فردا همان فردا مناسب است و گرنه "همه ساله خود را به غم داشتن" باشد:

«چو دی رفت و فردا نیامد پدید به شادی یک امشب بسباید برید
چنان به که امشب تماشا کنیم چو فردا رسد کار فردا کنیم
غم نامده خورد نتوان به زور به بزم اندرون رفت نتوان به گور
مکن جز طرب در می اندیشه‌ای پدید است بازار هر پیشه‌ای
چه باید به خود بر ستم داشتن همه ساله خود را به غم داشتن»
(همان: ۱۱۵۱)

بر همین مبنا انگشت انتقاد بر یکی از مهم‌ترین اشتغالات بشر یعنی انباشت دارایی می‌گذارد و با دید حکیم جهان‌آزموده، برای "درم بر درم نهادن" پایانی می‌طلبد تا فرصت تمتعی مهیا شود.

«بیا تا خوریم آنچه داریم شاد درم بر درم چنند باید نهاد»
(همان: ۹۷۸)

با این همه نمی‌توان برای خیام و نظامی در گرایش به اغتنام وقت علل یکسانی

۱۸۶ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

برشمرده؛ در تلقی نظامی، دریافت حال، فرصتی است که در آن انسان احوال و اشتغالات خود را پیش چشم می‌آورد تا مآل را دریابد، نه شک و پرسشگری نسبت به کار جهان و پایان آن را، که در احوال خیام دیده می‌شود^(۴). به طور کل به نظر می‌رسد، عواملی که او را به جستجوی ناکجاآباد واداشته است در اغتنام وقت او نیز مؤثر بوده‌اند.

الف - ۳) بزم‌اندیشی

در آثار حماسی معمولاً قهرمان در کنار رزم به شادی و بزم نیز می‌پردازد. در شاهنامه پهلوانان مردمی خوش‌گذران هستند (رک. صفا، ۱۳۷۸: ۱۳۴) به گونه‌ای که «دو کلمه رزم و بزم چکیده فعالیت‌های آنان است» (ماسه، ۱۳۷۵: ۲۰۳). در شرف‌نامه نیز به مانند شاهنامه، قهرمان نظامی در موقعیت‌های مختلف، مجالس بزم ترتیب می‌دهد تا از سختی رزم و کار جهان‌گیری بیاساید. جدا از اقتضای حماسه، نظامی به بزم‌سرایي، چنان‌که مخصوصاً در خسرو و شیرین و هفت‌پیکر دیده می‌شود، گرایش ذاتی نشان می‌دهد. بر اثر غلبه این ذهنیت، او حتی در مضمون‌های غیر مرتبط، از تعابیر بزمی استفاده می‌کند. در خسرو و شیرین درباره رسالت حضرت رسول می‌گوید:

«خلاق را ز دعوت جام داده به هر کشور صلاي عام داده»
(نظامی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۴۳۴)

در اقبال‌نامه نیز از مجلس اسکندر با فیلسوفان، به:

«طرازنده بزمی چو تابنده هور هم از باده خالی هم از باد دور»
(نظامی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۳۷۱)

تعبیر می‌کند. بر همین اساس، چارچوب‌های نوع ادبی حماسه و حتی کهنسالی شاعر مانع بزم‌سرایي او در شرف‌نامه نشده است. او صحنه‌های بزم را گاه طوری با ریزبینی و تفصیل توصیف و مجسم می‌کند که داستان کشورگشایی‌های اسکندر و پنجه درافکندن او

با پادشاهان و امیران کشورهای مختلف فراموش می‌شود. علاوه بر این، در ابتدای هر داستان، یعنی در ساقی‌نامه‌ها، مستقلاً ساقی را به باده‌گساری فرا می‌خواند سپس به سر قصه می‌رود. ماجرای اسکندر با روشنک دارا، نوشابه، ملکه بردع و کنیزک چینی نمونه‌هایی از بزم‌سرایی‌های مفصل اوست. برای مثال چند بیت زیر از حدود صدوسی بیت، توصیف نشاط کردن اسکندر با کنیزک چینی است.

«که اسکندر آن شب به مهر تمام به یاد لب دوست پر کرد جام
به نوشین لب آن جام را نوش کرد ز لب جام را حلقه در گوش کرد
نشسته به کردار سرو جوان که گه لاله ریزد گهی ارغوان
ز عنبر خطی برگ گل انگیخته برگ گل جهان آب گل ریخته...»
(نظامی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۱۵۲)

ب) سطح زبانی

زبان نظامی، گنجینه‌ای از تصاویر، اشکال مجازی، طنین و خوش‌آهنگی است. او نه تنها اندوخته غنی‌ای از گنجینه واژگانی دارد و دست به گزینش آگاهانه و متناسب با موضوع‌های بزمی و رزمی، از میراث واژگان زبان فارسی می‌زند بلکه با کمک طبع نوجوی خود به ساخت واژه نیز می‌پردازد. زبان آهنگین نیز در نزد نظامی بزم‌اندیش و حماسه‌سرا جایگاه مهمی دارد. انواع جناس‌ها و تکرارها در کنار تصاویر تغزلی و رزمی، زبان نظامی را پویا و پرتحرک ساخته است. او از شاعرانی است که در زبان به دنبال ابداع و آفرینش است. تجربه‌های تازه او در این عرصه از ذهن خلّاق و جستجوگر وی حکایت دارد. با این حال برخی واژه‌هایی که او ساخته است، مانند؛ "پایین پرست" به معنی پرستار پایین دست (همان: ۱۰۴۸) و "برینش" در معنی بریدن (همان: ۱۰۰۵)، نمی‌تواند مقبول طبع واقع شود^(۵). «قسمتی از این موارد، بی تردید ناشی از التزام "طرز غریب" و برخورد با جوازا و "ضرورت"هایی است که پای‌بندی به وزن و قافیه و رعایت مناسبات لفظی یا

غیرلفظی شاعر را در طی کلام با آن درگیر می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۴۰).

ب - ۱) سطح آوایی

می‌توان کلام نظامی را از مصادیق این سخن که «شعر، تجلی موسیقایی زبان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۸۹) قلمداد کرد. غلبه زبان موسیقایی و التذاذ حاصل از آن، از عوامل مقبولیت آثار نظامی است. این برجستگی‌های روساختی، زبان او را مصداق رویکردهای صورت‌گرایی (فرمالیسم) کرده است (رک. حمیدیان، ۱۳۷۲: ۱۴ و ۱۸) نظامی با شم خاص خود، متناسب با مقتضای مقام معنی، با درج طنین و آهنگ در زبان، آن را در انتقال معنی نافذتر می‌گرداند. تکرار از عوامل اصلی تشخیص زبان اوست. تکرار عین کلمه و تکرار برخی صامت‌ها دو ویژگی‌ای است که در بررسی سطح آوایی به آن‌ها اشاره می‌شود.

ب - ۱ - ۱) تکرار عین کلمه

از میان انواع تکرار، از تکرار صامت، مصوت و تکرار جزء یا کل کلمه، مورد اخیر که به لزوم مالایلم و اعنات نیز تعبیر شده است، در شعر نظامی بیش‌تر به چشم می‌آید. این‌گونه به کارگیری مکرر یک کلمه از نوع التزام‌های مرسوم شعرا در قصاید - که فاقد هر نوع ارزش ادبی تلقی شده‌اند - نیست (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۰۹) نظامی با توانایی خاص از راه تداعی، کلمه مکرر را با کمک شیوه‌هایی، از تکرار صرف خارج می‌کند و با استفاده از ظرفیت‌های حقیقی و مجازی کلمه، وجوه معنایی آن را در کلام به کار می‌گیرد.

در بیت:

«نباشد جز این موی ما را درم نگردد یکی موی از این موی کم»
(نظامی، ۱۳۷۴: ج ۲: ۱۱۴۹)

"موی" در مصرع اول در شکل مجازی خود به معنی پوست است که کالای مبادلاتی روس‌ها بوده است و در مصرع دوم، در جزئی از عبارت کنایی "یک موی کم شدن / نشدن"، به معنی مقدار بسیار اندک، به کار رفته است. در ابیات زیر "کمند" در کنار معانی حقیقی، در مصرع دوم بیت آخر صورت استعاری دارد.

«اگرچه کمند جهانگیر شاه فتاد است بر گردن مهر و ماه
کمندی من از زلف برسازمش نترسم به گردن دراندازمش
گر او را کمندی بود ماه‌گیر مرا هم کمندی بود شاه‌گیر»
(همان: ۱۱۵۳)

نظامی گاه یک کلمه را در ابیات متعدد چندین بار تکرار می‌کند. در مثال زیر نیز کلمه خشت، هفت بار تکرار شده است که در شش مورد به معنای سلاح جنگی است و در مصرع دهم به معنای "آجر گلی" جزئی از عبارت کنایی است.

«یکی خشت پولاد الماس‌رنگ برآورد و زد بر دلاورنهنگ
که آن خشت اگر بر زدی بر هیون تمام از دگر گوشه جستی برون
ز سختی که تن را به هم برفشرد بر آن خاره شد خشت پولاد خرد
دگر خشتی انداخت پولادتر بر آن کشتنی هم نشد کارگر
سوم همچنین خشت بر وی شکست نشاید به خشت آب را باز بست
چو دانست کان دیو آهن‌سرشت نیندیشد از حربه و تیر و خشت»
(همان: ۴۶۱)

تکرارها، به منظور برقراری تناسب‌های لفظی و ایجاد گوش‌نوازی در کلام، بعضاً انتقال سریع از یک صحنه به صحنه دیگر را که لازمه تأثیرگذاری اوصاف و کنش‌های حماسی است به تأخیر می‌اندازد. چون خاصیت تکرار، تأکید است (رک. فاطمی، ۱۳۷۹: ۲۸۹) و هر تأکیدی خواه ناخواه توفقی در پی دارد.

ب - ۱ - ۲) هم‌حروفی (تکرار صامت‌ها)

این نوع تکرار که از راه تشابه و تکرار صامت‌ها حاصل شده است، آهنگی تولید می‌کند که استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در آن نهفته است (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۹۲). بسامد نسبتاً بالای این ویژگی از دیگر عوامل ایجاد برجستگی در زبان نظامی است. او این ویژگی دارای بسامد را طوری در زبان خود درج کرده که به طبیعت و روانی آن لطمه نزده است و تعقیدی را که از این راه ایجاد می‌شود - چنان‌که گاهی در کلام خاقانی می‌بینیم - با شمّ خاص خود برطرف کرده است. تکرار حرف "ک" در بیت:

«نکو کن چو کردار خود کار من مکن کار با من به کردار من»
(نظامی، ۱۳۷۴: ج ۲: ۹۱۷)

و تکرار "ه" در بیت:

«ز گفتن که هوی و دگر باره هان برآورده سرهای و هوی از جهان
(همان: ۹۶۷)

از این نمونه است. از تکرار حروف "پ" و "د" در دو بیت زیر نیز اخلاقی در روانی کلام دیده نمی‌شود؛

"پ":

«گروهی ز پاک‌ی و دین‌پروری پذیرا شدندش به پیغمبری»
(همان: ۹۳۳)

"د":

«چو دارا در آن داوری رای جست دل رای زن بسود در رای سست»
(همان: ۱۰۰۳)

در مواردی نیز تکرار حروف، ناشی از ذکر اصوات آلات و ادوات رزم است.

«ز بیم چکاچک که آمد ز تیر کفن گشت در زیر جوشن حریر»
(همان: ۹۶۶)

«ترنگ‌ترنگ درفش‌نده تیر به مه درق‌ها را برآورده میغ»
(همان)

ب - ۲) سطح لغوی

نظامی طیف وسیعی از مفردات اعم از واژگان عامیانه، کلمات عربی و اصطلاحات رزمی را در شرف‌نامه به کار برده است. اما ظاهراً این همه را کافی نیافته و دست به ابداع واژگان جدید به‌ویژه به صورت ترکیب، زده است. این سطح گسترده از واژگان، بر توانمندی‌های نظامی دلالت دارد؛ چون «بی‌گمان یک شاعر بزرگ، به مناسبت نیازمندی‌هایی که در ارائه عواطف و تخیل خویش دارد، و بر اثر داشتن پشتوانه فرهنگی پهناور، از واژگان وسیع و گسترده‌ای برخوردار است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۲).

لغات عامیانه، عربی، رزمی و ترکیبات کلام نظامی، بنابر بسامد آن‌ها، در سطح لغوی بررسی می‌شود.

ب - ۲ - ۱) لغات عامیانه

از عوامل تنوع واژگانی در کلام نظامی، استفاده از واژه‌هایی است که در زبان مردم عادی و در کوچه و بازار رایج بوده است. وجود اسامی خوراک‌ها مانند؛ کلیچه: قرص نانی که با روغن و شکر تهیه می‌شده است (رک. نظامی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۱۰۰۳) و مصوص: طعامی مرکب از گوشت کبوتر و تخم مرغ و مغز بادام و پسته (رک. همان: ۱۰۴۹)، نام خاص حیوانات اهلی، مانند بخته: گوسفند سه‌ساله پوست‌کنده (رک. همان)، ابزارها مانند گیان (قپان): وسیله توزین (رک. همان: ۱۱۶۷)، کباده: از آلات ورزشی (رک. همان: ۹۵۰)، لبیشه: از آلات نعل‌بندی (رک. همان: ۹۵۵)، لوید: دیگ مسین بزرگ (رک. همان: ۹۵۹) و اجناس، مانند

۱۹۲ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

سریشم: ماده‌ای که از آن برای گرفتن رخنه‌ها استفاده می‌کردند (رک. همان: ۱۰۰۸) و کول: پوستین کم‌بها (رک. همان: ۹۸۲)، نشان می‌دهد که نظامی با حوزه‌های مختلف زندگی روزانه مردم در تماس بوده است. علاوه بر این به کارگیری واژگان عامیانه موجب شده است تا مردم کوچه و بازار هم، شاعر استعاره‌پرداز و خیال‌اندیش را در مقام یک قصه‌گو بپذیرند. همین گرایش به الفاظ "سوقه"، «در عین حال نوعی رنگ واقع‌گرایی به کلام وی می‌دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۳۰) که ارتباط راوی و مخاطب را حفظ می‌کند. ممکن است منابع قصه‌ها نیز - که در شکل‌گیری آن‌ها مردم، نقش دارند - در بسامد این الفاظ در شعر نظامی مؤثر باشند.

ب - ۲ - لغات عربی

در شاهنامه، بجز در بخش‌هایی از آن، لغات عربی به دلایل مختلفی کم‌تر به کار رفته است^(۶) اما در اثر حماسی نظامی علاوه بر بخش‌های آغازین آن، که به اقتضای موضوع حمد و مناجات خدا، نعت حضرت رسول^(ص) و ذکر معراج آن حضرت، بسامد لغات عربی اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد، در دیگر قسمت‌ها نیز لغات عربی کاربرد فراوان دارد. عواملی مانند تأسیس مدارس دینی و رواج معارف اسلامی (رک. شمیسا، ۱۳۸۲: ۹۶-۹۸) در عصر نظامی، باعث گسترش لغات عربی در زبان فارسی شد و نویسندگان و شاعران این عصر به فراوانی از آن در آثار خود استفاده کردند. جدا از این موارد، منابعی که نظامی در سرودن اسکندرنامه از آن‌ها استفاده کرده است، در بسامد لغات عربی شرف‌نامه می‌تواند مؤثر باشد، همان‌طور که در شاهنامه نیز، داستان اسکندر نسبت به دیگر داستان‌ها، دارای لغات عربی بیش‌تری است^(۷). بسیاری از این لغات، ساده و در عصر نظامی متداول بوده است، اما برخی، هم شکل ساده و هم مرکب آن‌ها، چنان‌که در مثال‌های زیر دیده می‌شود، مهجور است به طوری که نه مناسب بزم به نظر می‌رسد و نه

مناسب رزم. نمونه‌های زیر از این جهت قابل تأمل هستند:

مقرعه (رک. نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۹۱۷)، معرج (رک. همان: ۹۱۸)، بیت‌العروس (رک. همان: ۹۳۹)، محابا (رک. همان: ۹۹۹)، تأسّف (رک. همان: ۱۰۰۷)، سماطین (رک. همان: ۱۰۱۳)، درة‌التاج (رک. همان: ۱۰۲۴)، بوالفضولان و بوالحکیمان (رک. همان: ۱۰۳۱)، بحمدالله (رک. همان: ۱۰۷۵)، ضیق‌النفس (رک. همان: ۱۱۲۶)، علی‌الله (رک. همان: ۱۱۳۸)، توقف (رک. همان: ۱۱۴۵)، مقراضه و مقراضی (رک. همان: ۱۱۴۶).

شکل ممال این لغات هم، بسامدی دارد، اما هر چه هست اغلب آن‌ها مانند؛ مزیح: (ممال مزاح)، لحیف: (ممال لحاف)، کری: (ممال کرا به معنی کرایه)، رکیب: (ممال رکاب)، مکیس: (ممال مکاس به معنی سخت‌گیری در معامله)، طرید: (ممال طراد به معنی نیزه کوچک)، فریش: (ممال فراش)، چندان مهجور و غریب به نظر نمی‌رسند.

ب - ۲ - ۳) لغات مرتبط با رزم

شرف‌نامه متنی حماسی است و طبعاً واژگان رزمی در آن باید بسامد قابل توجهی داشته باشند. لغات مرتبط با رزم، جزو واژگان محوری شرف‌نامه است. جدا از اسامی متعارف سلاح‌ها مانند شمشیر و تیر و کمان، نام‌های لوازم و آلات رزمی، مثل خشت (سلاح یرتایی)، قاروره (اینجا نیزه کوچک)، یاسج و بید برگ (نوعی پیکان)، استخوان (حربه زنگیان به شکل اژه که از استخوان نهنگ ساخته می‌شده است)، تُرس (در عربی به معنی سپر)، پیل پا (نوحی حربه)، ناچخ (نیزه کوچک)، تنوره (پوشش جنگی)، رکابی (اسب جنیبت و نیز شمشیری که بر پهلوی اسب بندند)، زنبوره (نوعی پیکان)، نیم‌لنگ (جای کمان)، قاروره (آلتی که با آن نفت و آتش به طرف دشمن اندازند)، عروسک (منجنیق کوچک)، پای پیلان (نوعی گرز کلان) و مقراضه (نوعی از تیر دو شاخ)، که کم‌تر شناخته شده هستند در شرف‌نامه رایج است.

۱۹۴ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

از دیگر لوازم مرتبط با جنگ و ستیز در شرف‌نامه، سازهای جنگی، همچون روئینه خم (نقاره)، خرمهره و گاودم (نوعی شیپور که در جنگ استفاده می‌شده است) و نای ترکی (بوق جنگی) است که نظامی از راه توصیف صدای آن‌ها در بحبوحه نبردها، فضای حماسی را به مخاطب خود القاء می‌کند.

ب - ۲ - ۴) ترکیب‌سازی

نظامی در کلام خود به فراوانی از ترکیب استفاده کرده است. به کارگیری ترکیب، به زبان او ویژگی‌ای داده است که به قول زرین‌کوب «در ایجاد حالتی که طرز بیان او را "غریب" جلوه می‌دهد تأثیر خاص دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۲۹). برخی از این ترکیبات در زبان متداول عصر او وجود دارد اما برخی دیگر را - که بدیع و زیبا هم هستند - خودش ابداع کرده است. ترکیب‌سازی و رواج ترکیبات ساخته‌شده یک شاعر، نشان‌دهنده مقام خلاقانه و بزرگی اوست و از این حیث نظامی نیز مانند خاقانی در زبان فارسی دارای مقامی ارجمند است (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۳). ترکیبات نظامی جدا از بسامدی که دارند، به دلیل غرابت و بدیع بودن - که موجب آشنایی‌زدایی و ایجاد حیرت در خواننده می‌شوند - از عوامل تشخیص زبان و نشان‌دهنده نگاه جستجوگر شاعر است (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۸). چنان‌که در مثال‌ها دیده می‌شود اشکال گوناگون ترکیب را می‌توان در شرف‌نامه دید. او گاهی یک جزء ترکیبی را به کرات می‌آورد. مثلاً با پسوندهای "گه و گاه"، اسم‌های مرکب "انجمن‌گاه"، "وطن‌گاه"، "قلعه‌گاه"، "آرزوگاه"، "طرف‌گاه"، "آماج‌گاه"، "پاس‌گاه"، "تاراج‌گاه"، "خواب‌گاه"، "عرض‌گاه"، "داوری‌گاه"، "صیدگاه"، "قلب‌گاه"، "نوبت‌گاه"، "تاج‌گاه"، "پایین‌گاه"، "پاس‌گاه"، "دست‌گه"، "آتش‌گه"، "خصومت‌گه"، "زخم‌گه"، "حرب‌گه"، "کوچ‌گه"، و "نوبت‌گه" و با تکرار جزء معنی‌دار "پرست" ترکیب‌های "آتش‌پرست"، "آزرپرست"، "دانش‌پرست"، "گوهرپرست"،

"دولت پرست"، "گل پرست"، "عمارت پرست"، "جوهر پرست"، "ایزد پرست"، "یزدان پرست"، "دارا پرست"، "اسکندر پرست"، "دین پرست"، "چوگان پرست" را ساخته است. در شرف‌نامه ترکیبات بسیاری مانند؛ "باد مشعل‌کشان"، "کوه پولادپشت"، "طیاره کوهکن" و "شاه گیتی‌نورد"، نیز وجود دارد که دارای صبغه حماسی هستند.

از میان انواع ترکیب، به کارگیری نوع مقلوب آن، از بدیع‌ترین هنرنمایی‌های زبانی نظامی است. ترکیب‌هایی، مانند "پلنگینه‌خرگاه"، "فراخ‌ابروی"، "سغدی‌سرو"، "تکاورسمندان"، "نوشین‌گلاب"، "گلگون‌گلابی"، "گلین‌گوی"، "مالیده‌ران"، "مرصع‌فسار"، ضمن بدیع بودن، با تکرار صامت و مصوت، موسیقی شعر را پرمایه کرده‌اند. در مجموع، ترکیبات زیبا و خوش‌آهنگ نظامی، درشتی "الفاظ مهیب و نامأنوس" او را در نظر خواننده تا حدی تعدیل می‌کند و موجب "هم‌دلی و هم‌زبانی" مخاطب با شاعر صاحب‌فضیلت می‌شود (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۲۹).

ب - ۳) سطح نحوی

نحو عبارت است از «طرز قرار گرفتن اجزای جمله» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۶). در شرف‌نامه در بیش‌تر موارد هر چند جملات با اسلوب طبیعی زبان (فاعل، مفعول و فعل) منطبق نیست و وزن شعر، کاربردهای مجازی و تخیل‌های شاعر، روانی و سلاست متن را با اشکال روبه‌رو می‌کند؛ معمولاً اجزای اصلی جمله، ذکر شده است و برخی حذف‌ها و جابه‌جایی‌ها در اجزای جملات، عمدتاً طوری نیست که به تعقید بیانجامد. آغاز جمله با قید علت، حذف را و افعال کهن و پیشونددار از مواردی است که در ادامه این بحث به آن‌ها اشاره شده است.

ب - ۳ - ۱) آغاز جمله با قید علت

یکی از معیارهای توانایی هر شاعر عبارت است از قدرت او در طرز قرار دادن اجزای جمله به تناسبی که نیاز دارد (رک. همان: ۹۲) نظامی برای مبالغه، که لازمه هر اثر حماسی است شیوه‌های گوناگونی به کار می‌گیرد، از جمله بیش از پنجاه بار از قید علت، با مفهوم "فراوانی و کثرت"، استفاده کرده است. چنان‌که در مثال‌های ذیل دیده می‌شود، ذکر "بس" در ابتدای بیت، با مفهوم "فراوانی و کثرت"، تأکید و اغراقی در اثر ایجاد می‌کند که متناسب با لحن حماسی آن است.

«ز بس گرد بر تارک و ترک و زین زمین آسمان، آسمان شد زمین»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۹۹۸)

«ز بس خون که گرد آمد اندر مفاک چو گوگرد سرخ آتشین گشت خاک»
(همان: ۹۹۹)

«ز بس مردمی‌ها که آن زن نمود زبان بر زبان هر کسش می‌ستود»
(همان: ۱۰۴۳)

ب - ۳ - ۲) حذف "را"

این‌گونه حذف، که در متون قدیمی دیده می‌شود، در شعر، بیش‌تر ناشی از محدودیت‌های وزنی است. حذف برخی از حروف که در میان آن‌ها "را" محذوف دارای بسامد است، در سخن نظامی آن‌گونه که در بیت‌های:

«چنان بستی آن طاق نیلوفری که اندیشه را نیست زو برتری»
(همان: ۹۱۳)

«ز رونق مبر نقش آرایشم نصیبی ده از گنج بخشایشم»
(همان: ۹۱۷)

دیده می‌شود طوری نیست که مانع فهم مطلب شود.

چند مثال دیگر از «را»ی محذوف:

«گر انعام او برشمارد کسی بدان تا کند شکر نعمت بسی
(همان: ۹۳۵)

بیا ساقی آن راحت‌انگیز روح بده تا صبحی کنم در صبح
(همان: ۹۳۵)

ب - ۳ - ۳) گزینش خاص در حوزه افعال

به کارگیری شکل‌های کهن و پیشونددار، دو ویژگی در حوزه افعال شرف‌نامه است. به نظر می‌رسد قدمت منابع نظامی در سرودن اسکندرنامه و توجه او به زبان شاهنامه (رک. زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۶۳-۶۵) - که از صبغه حماسی این افعال برمی‌آید - در این امر مؤثر بوده است^(۸). افعالی مثل شکردن: (شکار کردن)، سنبیدن: (سودن و کوبیدن) و خاریدن: (نواختن) در بیت‌های زیر از نمونه‌های افعال مهجور هستند.

«و گر گرگ برطاس را نشکرم ز برطاسی روس روبه‌ترم»
(نظامی، ۱۳۷۴: ج ۲: ۱۱۱۶)

«چو افتاد دشمن در آن پای لغز به سم سمندش بسنبید مغز»
(همان: ۱۱۳۰)

«ز خاریدن کوس خارا شکاف پر افکند سیمرخ در کوه قاف»
(همان: ۱۱۳۸)

در افعال پیشوندی معمولاً مطلب با تأکید و استحکام بیش‌تری ادا می‌شود و از این حیث این‌گونه افعال در حماسی شدن لحن نقش دارند. در استخدام این‌گونه افعال، احتمالاً، نظامی بیش از پیش، به زبان شاهنامه توجه داشته است. چنان‌که در نمونه‌های "فرو بست"، "برتافتند"، "برآمد"، "درآمد"، "برآشفت"، "بازجست"، "درآرد"، "برآراست"، "فرو گوید"، "وانیابد"، "برافراشتند"، "برافروخت" و "درپذیرفت" دیده

۱۹۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پی‌درپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

می‌شود. اغلب این افعال دربرگیرنده کنش و حرکت هستند و در پویایی که لازمه فضای حماسی است نقش اساسی دارند.

پ) سطح ادبی

در این بخش چند مؤلفه مهم ادبی دارای بسامد یعنی؛ تشبیه، استعاره، شخصیت‌بخشی به عناصر بی‌جان، کنایه و اغراق، بررسی شده است.

پ - ۱) تشبیه

تشبیه یکی از پربسامدترین مختصات ادبی شرف‌نامه است و نظامی از آن برای ترسیم رزم و بزم بهره برده است. با توجه به الزامات حماسه که تشبیه در آن باید «در فواصل حوادث در گزارش صحنه‌ها و یا مواردی که زمینه کار از حماسه به سوی شعر غنایی یا حکمی در حرکت است به کار رود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۳۸۴)، به کارگیری نابجا و بیش از حد تشبیه به ارزش حماسی شرف‌نامه آسیب زده است. در تشبیهات شرف‌نامه، تصاویر حاصل از تشبیه - که بسامد قابل توجهی هم دارند - گاهی با خشونت، عظمت و گستردگی، که از مقتضیات فضای حماسی هستند، تناسب چندانی ندارد. برای نمونه در بیت‌های:

«بیوشید جوشن برافراخت ترگ چو سروی که تیغش بود بار و برگ»
(نظامی، ۱۳۷۴: ج ۲: ۱۱۲۹)

«حمایل یکی تیغ زهر آبدار کمندی چو زلف بتان تاب‌دار»
(همان: ۱۱۳۱)

«برآمیختند لشکر روم و روس به سرخی سپیدی چو روی عروس»
(همان: ۱۱۴۶)

در تشبیه قهرمان مبارز به سرو، کمند به زلف تاب‌دار بتان و درآمیختن دو لشکر سفید

و سرخ‌روی به دو رنگی روی عروس؛ لطافت مندرج در سرو، زلف تاب‌دار بتان و روی عروس، مانع سازگاری آن‌ها با فضای خشونت‌بار و مهیب حماسی است. در کنار این عدم تناسب تشبیه، اشتغال ذهن مخاطب به کشف طیف تخیل‌های شاعر - چه در ساحت‌های رزمی و چه در عرصه‌های بزم - که گاهی خالی از غرابت و باریک‌اندیشی هم نیست - تعقیب جریان خوانش روایت حماسی را به تأخیر می‌اندازد. علاوه بر این، چون در حماسه، وسعت و عظمت و نوعی رهایی از قراردادهای اندیشگی مطرح است (رک. شفیع کدکنی، ۱۳۷۸: ۶۱۴)، ذکر این‌گونه تشبیه‌های مبتنی بر جزئی‌نگری، ساحت طبعاً گسترده و فراخ حماسه را، دچار تنگی می‌کند؛ به‌ویژه که گاه این هنرنمایی‌ها چندان به کار القای فضای حماسی و پیش‌برد آن نمی‌آید و در حدّ تصاویر جالب اما گسسته از کلیت اثر باقی می‌مانند؛ مثلاً در تشبیه:

«فرنجه چو دید آن چنان دست زور سپر بر کتف دوخت چون پر مور»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۱۱۳۰)

مشبه به "پر مور" به دلیل حقارت آن، با فضای حماسی متناسب نیست هر چند تصویر حاصل، به خاطر دقت نظر شاعر، تازگی و رسایی دارد و در خاطر می‌ماند؛ در یک متن حماسی، جایگاهی ندارد. همین‌طور مژه و چشم فیل در تشبیه زیر،

«مژه چون سنان چشم‌ها چون عقیق ز خرطوم تادم در آهن غریق»
(همان: ۹۵۹)

و یا مثلاً در تشبیه زره به مرغول (موی مجعد) زنگی و کمند به ابروی طمغاچیان - علاوه بر ناهماهنگی آن‌ها با موضوع حماسه - تصویر فرد طمغاچی (طمغاچ نام شهری است در ترکستان)، غیرمتعارف و دیرباب است. در بین تصاویر تشبیهی، عناصر طبیعت به‌ویژه "کوه" که اغلب، مبارزان قهرمان به آن تشبیه می‌شوند، بسامد دارد. این تصاویر تناسب قابل توجهی با فضای اثر دارند و موجب القای اغراق‌آمیز توصیفات و پدیده‌ها می‌شوند و

۲۰۰ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

گاهی دارای معنی خیالی و وهمی هستند که ناشی از ویژگی خارق‌العاده فضای حماسی است (رک. شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۵۳) مانند:

«به عرض دو میدان در آن تنگ‌جای فشردند چون کوه پولاد، پای»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۱۱۲۵)

«دو لشکر چو دریای آتش، دمان گشادند باز از کمین‌ها کمان»
(همان: ۱۱۲۷)

از موجودات و موهومات، حیوانات مهیب مانند پیل، اژدها و بیش از همه شیر و چند حیوان درنده دیگر، مانند گرگ در تصویرهای شرف‌نامه به کار گرفته شده‌اند. از ویژگی‌های مهم در مشبه‌به‌ها، شکل ترکیبی بیش‌تر آنهاست. عنصر اضافه‌شده، چنان‌که در مثال‌های زیر دیده می‌شود، اغلب موجب اغراق‌آمیز و ملموس شدن تصویر، مخصوصاً تصاویر تخیلی شده است. «سیه‌شیری الماس‌دندان»، «چو شیر دمان»، «چون شیر نر»، «چو شیر سیاه»، «چو غرنده شیر»، «چون نره شیر»، «چون تند شیر»، «چون شیر مست»، «چو سرخ اژدها»، «چون اژدهای سیاه»، «چو تند اژدهایی».

پ - ۲) استعاره

نظامی را «استاد بی بدیل استعاره» نامیده‌اند (رک. شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۶۱) و «در حقیقت بدیع‌ترین و زیباترین شاهد را برای انواع این فنون، که در علم بیان مطرح است و در بعضی موارد لطائف آنها در حوصله انواع شناخته‌شده آن هم نیست، از جای‌جای سخنان وی می‌توان به دست داد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۳۳). ذهن نظامی به قدری به استعاره تمایل دارد که گاهی کلام او به تراحم تصاویر دچار می‌شود. در مقایسه با فردوسی «که استعاره‌های او در زمینه‌های غیرحماسی شاهنامه است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۴۴۶) و عمدتاً برای توصیف صحنه‌های بزمی و بیان مطالب غیرصریح، به کار می‌رود؛ در زبان نظامی،

استعاره علاوه بر بزم، در توصیفات رزمی نیز بسامد بالا و اطناب غیر ضروری دارد که به علت تخیل‌های بی‌سابقه و جزئی‌نگری‌ها، به صراحت و قوت، اسلوب را که رکن اصلی بیان حماسی است (رک. همان: ۶۱۴) گاه متزلزل کرده است. در بزم‌ها بیش‌ترین کاربرد استعاره در وصف شراب، زنان و اعمالی است که صراحت را بر نمی‌تابد. در مثال‌های زیر غنچه نوبهار و آسمان استعاره از روشنگر است.

«شکبیایی آورد روزی سه چار که تا بشکفد غنچه نوبهار»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۱۰۲۴)

«ببر تا نشیند در او نازنین خرامان شود آسمان بر زمین»
(همان)

در خطاب به ساقی در اغلب ساقی‌نامه‌ها - که در ابتدای هر بخش شرف‌نامه آورده شده است - شراب با استعاره یاد می‌شود:

«بیا ساقی آن زیبق تافته به سنگرف کاری عمل یافته»
(همان: ۱۱۲۴)

«بیا ساقی آن شیر سنگرف‌گون که عکسش درآرد به سیماب خون»
(همان: ۱۰۵۶)

در توصیفات رزمی همانند تصاویر تشبیهی، ضمن وجود برخی تصاویر ناهم‌خوان با موضوع حماسه، عناصر کلان طبیعت، مانند کوه و حیوانات مهیب، مثل شیر و پیل، در مقام استعاره، دارای بیش‌ترین بسامد هستند و از این حیث تناسبی با فضای حماسی ایجاد شده است. چنان‌که در مثال‌ها دیده می‌شود حالت تخیلی برخی از استعاره‌ها مانند "کوه پولاد"، حامل غرابت و اغراقی است که با وصف حماسی تناسب دارند. بیش‌تر استعاره‌ها نیز به شکل مرکب آمده و اغلب الحاق جزء ترکیبی، موجب اغراق آمیز شدن و ملموس گشتن تصویر شده است. مانند دیو، با صفت آهن سرشت (همان: ۱۱۳۸). اینک مثال‌هایی از حیوانات و عناصر طبیعت:

"پیل پولادپوش" (همان: ۱۱۲۵)، "آن تند مار" (همان: ۱۱۲۶)، "آن گرگ درنده" (همان: ۱۱۲۶)، "پیلان" (همان: ۱۱۲۷)، "شیر" (همان: ۱۱۲۷)، "آن پیل جنگ آزما" (همان: ۱۱۲۷)، "آن اژدهای نبرده" (همان: ۱۱۲۸)، "پیل کویال گیر" (همان: ۱۱۲۹)، "آن تند شیر" (همان: ۱۱۲۹)، "آن شیر شرز" (همان: ۱۱۲۹)، "آن شیر شرز" (همان: ۱۱۳۰)، "آن شیر جنگی" (همان: ۱۱۳۳)، "آن اژدها دم" (همان: ۱۱۳۴)، "آن نهنگ دمان" (همان: ۱۱۳۵)، "آن شیر جنگی" (همان: ۱۱۳۶)، "آن شیر درنده" (همان: ۱۱۳۶)، "اژدهای دمنده" (همان: ۱۱۳۸)، "آن اهرمن" (همان: ۱۱۳۹)، "آن شیر نخجیر سوز" (همان: ۱۱۴۰)، "آن گور وحشی" (همان: ۱۱۴۰)، "آن نهنگ ستمگر" (همان: ۱۱۴۳)، "آن کوه پولادسنج" (همان: ۱۱۳۱)، "آن کوه پولاد پشت" (همان: ۱۱۳۱)، "آن کوه پولاد" (همان: ۱۱۳۱)، "کوه و دریا" (همان: ۱۱۳۹).

چنان‌که در مثال‌ها دیده می‌شود صفت اشاره "آن" که در ابتدای اغلب استعاره‌ها آمده است، دریافت مدلول استعاره را آسان می‌کند، اما همواره معنی استعاره به این سادگی در دسترس نیست.

پ - ۳) تشخیص

تشخیص یعنی بخشیدن صفات و خصایص انسانی به اشیاء، مظاهر طبیعت و موجودات غیر ذی‌روح یا امور انتزاعی. این مبحث علم بیان «در کلام نظامی بیش‌تر از شاعران دیگر نیست اما قدرت در ابداع استعاره‌های رنگین به این شگرد شاعرانه او غالباً جلوه‌ی ویژه می‌بخشد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۲۱۵) این مقوله، هر چند می‌توانست در ذیل استعاره مطرح شود، به دلیل ویژگی مذکور، توضیح جداگانه‌ای می‌طلبد.

جاندارانگاری امور بی‌جان، ریشه در نگاه شاعران دارد. «این طرز تعبیر که سابقه طولانی در اداهای شاعرانه دارد، خود بازمانده‌ی از باورهای دیرینه انسان بدوی در اسناد حیات به تمام کاینات عالم است» (رک. همان). از منظری دیگر می‌توان گفت که

شاعر با استعداد ذاتی غبار عادت را از دیدگان خود شسته است و با پرورش این استعداد و الزام خود به نگاه دیگرگون به پدیده‌ها، تلقی متفاوتی از آن‌ها، که جاندارانگاری نمونه برجسته آن است، ابراز می‌کند. از آن‌جا که جاندار کردن پدیده‌ها درک عمیق از ذهن خلّاق شاعر را ممکن می‌سازد (رک. مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۵۸)، تشخیص، در نمودن میزان هنر شاعری نظامی، عنصر حائز اهمیتی است. او با حیات‌بخشی به پدیده‌های بی‌جان، به کلام خود جنبش و پویایی محسوس داده و آن را مستعدّ حمل اغراق‌های شاعرانه متناسب با حماسه کرده است.

در شرف‌نامه، به اقتضای موضوع حماسی آن، فلک و آسمان با رفتار و حالت‌های خود موجب ترسیم فضاهای حماسی شده‌اند، فضاهایی که به دلیل رفتار و کنش فعّالان کلان آن، چنان‌که در مثال‌های زیر دیده می‌شود، فراخ و غیرعادی می‌نمایند:

«برآمد ز قلب دو لشکر خروش رسید آسمان را قیامت به گوش»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۱۰۰۴)

«ز بس تیرباران که آمد به جوش فکند ابر بارانی خود ز دوش»
(همان)

«برآمد چو خورشید بالای تخت فلک در غلامی کمر کرده سخت»
(همان: ۱۰۲۸)

«تیبیره به غریدن افتاد باز سر نیزه با آسمان گفت راز»
(همان: ۱۰۳۹)

مزیت تصاویر ناشی از تشخیص در شعر نظامی این است که درک آن‌ها آسان‌تر از تصاویر تشبیهی و استعاری او است و با صراحتی که لازمه توصیفات حماسی است، توافق دارد.

پ - ۴) اغراق

«اغراق ارائه مستقیم حالت یا صفتی باشد با این تفاوت که در اغراق آن صفت یا حالت، با تصرفی که ذهن گوینده انجام می‌دهد، از وضع طبیعی و عادی که دارد تغییر می‌کند یا کوچک‌تر می‌شود یا بزرگ‌تر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۱۳۷) در میان انواع ادبی، حماسه مهم‌ترین عرصه ظهور اغراق است. وصف اعمال فوق‌العاده قهرمانان و ضدقهرمانان و برانگیختن احساسات ملی و قومی، با کمک اغراق ممکن است. بررسی آثار نظامی نشان می‌دهد که اغراق را می‌توان جزو چند ویژگی مهم شعر او دانست. علاوه بر ساحت رزم، بسیاری از توصیفات بزمی او نیز در قالب بیان اغراقی، آمده است. هر چند «مبالغه غنایی عرضی است و مبالغه حماسی ذاتی و جوهری» (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۸۱)، به کارگیری آن در توصیفات بزمی می‌تواند منبث از روحیه کمال‌گرایی شاعر - که جستجوی ناکجاآباد نمودی از آن است - باشد (رک. همان). از آن‌جا که شرف‌نامه نیز جزئی از حماسه‌هاست، اغراق در آن بسامد زیادی دارد، اما همه این اغراق‌ها مانند بیت:

«ز فریاد شیپور و آواز کوس پدید آمد از سرخ گل سندروس»
(نظامی، ۱۳۷۴. ج ۲: ۱۱۳۲)

در تقویت فضای حماسی مؤثر نیست. همان‌طور که در نمونه‌های زیر دیده می‌شود، اعمال و حالات عناصر کلان در ایجاد فضای حماسی نقش اساسی دارند.

«سم بادپایان ز خون چون عقیق شده تا نمد زین به خون در غریق»
(همان: ۱۱۴۶)

«ز نعل سمندان پولادمیخ زمین را ز جنبش بر افتاد بیخ
ز بس نعره کامد برون از کمین فرود اوفتاد آسمان بر زمین
ز گرز گران سنگ چالشگران شده ماهی و گاو را سرگران»
(همان: ۹۵۳)

چنان‌که گفته شد اغراق ویژگی شعر نظامی است و توصیفات اغراق‌آمیز فقط شامل

تحلیل سبک‌شناختی شرف‌نامه نظامی گنجوی • سید جلال موسوی • صص ۲۰۸-۱۸۱ □ ۲۰۵

مطالب حماسی نیست، بلکه در بزم‌سرایی او نیز، اغراق و بزرگی مهمی به شمار می‌آید. برای نمونه کنیزک چینی در بزم اسکندر، خود را در حدود پنجاه بیت با اغراق توصیف می‌کند:

«...اگر راهیم بیند از راه دور برد سجده چون هیرید پیش نور
و گر زاهدی باشد از خاره سنگ در آرم به رقصش به یک بانگ چنگ...»
(همان: ۱۱۵۴)

نتیجه

ظلم و ستم و نابسامانی‌هایی که شاعر همواره در طول حیات خود با آن روبه‌رو بوده است، او را به طرح آرمان‌شهر کشانده است. از آن‌جا که حاکمان و امرا بیش از همه در بی‌عدالتی‌ها نقش داشته‌اند شاعر در همه آثار خود بخشی از الزامات ناکجاآباد، مانند عدالت‌ورزی را در اعمال آن‌ها متجلی کرده است. در شرف‌نامه نیز این آرمان شاعر، در اعمال و رفتار اسکندر ترسیم شده است. باز همین تجارب شاعر از نابسامانی‌ها و احتمالاً تأثیر شاهنامه، او را در کهنسالی به اغتنام وقت واداشته است، اما اغتنام وقت او مانند خیام از هجوم تردیدهای فلسفی - که تسلايش را در باده‌نوشی می‌بیند - نیست، بلکه دعوت به هشیاری است که اشتغالات همه‌روزه آن را از انسان سلب کرده و مانع دریافت حال و اندیشیدن به مآل شده است. گرایش ذاتی شاعر به بزم‌سرایی نیز که از درون مایه آثار شاعر آشکار است، طوری در او غلبه کرده که حتی در زمینه‌های غیرمرتبط نیز، عناصر بزم در تعابیر او حضور دارد. وجود این گرایش، باعث پرداخت مفصل به الزامات بزم در شرف‌نامه شده و از سر همین تفصیل، انسجام و فضای حماسی اثر دچار گسست‌هایی شده است.

منابع گوناگون نظامی در سرودن اسکندرنامه، ضرورت توجه به حد درک مخاطب و

طبع آفرینش‌گر او، به زبان وی تشخیص و ویژگی‌های ممتازی داده است. این تشخیص با بسامد لغات خاص (عربی، عامیانه، رزمی)، افعال ویژه، ترکیبات خوش‌آهنگ و ایجاد موسیقی از راه تکرار کلمات و آواهای خاص ایجاد شده است. این طیف از ویژگی‌ها همواره با گوناگونی درون‌مایه (بزم، رزم) متناسب نیست و گاهی غلبه این عوامل، روایت حماسی را به‌کندی و توقف دچار کرده است.

در سطح ادبی شرف‌نامه، تشبیه و استعاره با بسامد بالا و شکل بدیع، نوع ادبی حماسه را از کیفیت متعارف خود دور کرده است. جدا از بسامد این عناصر که با جریان طبیعی روایت حماسی سازگار نیست، نوع تصاویر حاصل از آن‌ها نیز با الزامات فضای حماسی توافق چندانی ندارد. غفلت نظامی از همین الزامات اثر او را در مقایسه با شاهنامه کم‌ارزش کرده است. به‌کارگیری تشخیص که در مقایسه با تشبیه و استعاره تناسب بیش‌تری با فضای حماسی دارد و در آن، اغلب عناصر کلان طبیعت مانند؛ کوه، فعال نشان داده شده، نتوانسته است عیوب برشمرده شده را کاملاً بی‌تأثیر کند.

پی‌نوشت‌ها

۱. عبدی‌بیک نویدی شیرازی شاعر قرن دهم هجری سه بار به پیروی از نظامی دست به ایجاد خمسه زده است. برای اطلاع بیشتر، رک. صفا، ۱۳۷۲، ج ۵: ۷۴۶-۷۵۰.
۲. این تعبیر از عنوان کتاب استاد زرین‌کوب به وام‌گرفته شده است.
۳. برای مطالعه نمونه‌هایی از حضور شاهان و امرا در باب اندیشه‌های آرمان‌شهری، در آثار نظامی، رک. اصیل، حجت‌الله، ۱۳۷۱: ۱۲۹-۱۳۵.
۴. برای مطالعه بیشتر دربارۀ اغتنام وقت، رک. رحمدل، ۱۳۸۶: ۷۴۶-۷۵۰.
۵. طبق قواعد دستوری، صفت تفضیلی از افزوده شدن "تر" به صفت مطلق ساخته می‌شود، اما در زبان نظامی بعضاً از سر تسامح، پسوند "تر" به اسم اضافه می‌شود. نمونه‌های این‌گونه کاربرد در کلام مولوی نیز یافت می‌شود مانند: "من‌تر" و "سوسن‌تر". در شرف‌نامه این‌گونه کاربرد بسامد چندانی ندارد اما از جهت آن‌که می‌تواند مسامحات زبانی نظامی را نشان دهد، چند نمونه ذکر می‌شود: "هندوتر"، "مولاتر"، "فولادتر"، "روبه‌تر".
۶. ذبیح‌الله صفا استفاده نکردن فردوسی از کلمات عربی را تعدی می‌داند زیرا موضوع کتاب (حماسه)، زمان شاعر (قرن چهارم) و مآخذ فردوسی مانع این کار بوده است. برای توضیح بیشتر تر رک. صفا، ۱۳۸۷: ۲۸۰-۲۸۱.
۷. برای اطلاع بیشتر، رک. صفا، ۱۳۸۷: ۲۸۱.
۸. علاوه بر افعال کهن، اسامی کهن نیز در شرف‌نامه دارای بسامد است، مانند: "بادلی": نوعی منسوج (نظامی، ۱۳۷۴: ج ۲: ۱۰۷۳)، "نصفی": نوعی از جام و ساغر کوچک، "برانداز": خرج و بخشش، "فرضه": ساحل، "برنگ": جرس و درای، "گوری": عشرت و نشاط، "بیسراک": شتر جوان، "موینه": پوست سنجاب و خز و غیره.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۲). جام جهان‌بین. تهران: قطره.
۲. اصیل، حجت‌الله. (۱۳۷۱). آرمان‌شهر در اندیشه ایرانی. تهران: نی.
۳. حمیدیان، سعید. (۱۳۷۲). آرمان‌شهر زیبایی (گفتارهایی در شیوه بیان نظامی). تهران: قطره.
۴. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). در جستجوی ناکجاآباد (درباره زندگی، آثار و اندیشه‌های نظامی). تهران: سخن.
۵. _____ (۱۳۷۱). سیری در شعر فارسی. ج ۳. تهران: علمی.
۶. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت. ج ۳. تهران: سخن.
۷. _____ (۱۳۷۸). صور خیال در شعر فارسی. ج ۷. تهران: آگاه.
۸. _____ (۱۳۷۳). موسیقی شعر. ج ۴. تهران: آگاه.
۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). سبک‌شناسی شعر. ج ۹. تهران: فردوس.
۱۰. _____ (۱۳۷۴). کلیات سبک‌شناسی. ج ۳. تهران: فردوس.
۱۱. صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۷). حماسه‌سرایی در ایران. ج ۸. تهران: امیرکبیر.
۱۲. فاطمی، سید حسین. (۱۳۷۹). تصویرگری در غزلیات شمس. ج ۲. تهران: امیرکبیر.
۱۳. ماسه، هانری. (۱۳۷۵). فردوسی و حماسه ملی. ترجمه مهدی روشن‌ضمیر. ج ۲. تبریز: دانشگاه تبریز.
۱۴. مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: فکر روز.
۱۵. نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۷۴). کلیات. ج ۱ و ۲. تصحیح وحید دستگردی، به اهتمام پرویز بابایی. تهران: راد.

۲۰۸ □ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی - پژوهشی)، سال دوم، شماره ۱ (پیاپی ۵)، پاییز ۱۳۹۰

(ب) مقاله:

۱۶. رحمدل شرفشاهی، غلامرضا. (۱۳۸۶). "مقایسه اغتنام فرصت در اندیشه‌های حافظ و خیام" در: ادب‌پژوهی، شماره ۲. صص ۷۴۶-۷۵۰.



Islamic Azad University
Shahrekord Branch
Deputy of Research & Technology

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

Vol.2, No.1

OCTOBER 2011

The Journal of Literary Criticism and Stylistics Research (JLCSR)

License Holder: Islamic Azad University, Shahrekord Branch

Director: Dr. Mohammad Hakimazar

Editor-in-Chief: Dr. Jahangir Fekri Ershad

Managing Director: Dr. Asghar Rezapoorian



Editorial Board:

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

Islamic Azad University, Shahrekord Branch Publications

Assistants & Coordinators: Narges Karimian

Cover Designer: Karim Monzavi

Copy Preparation: Mohammad ghasemi, Hajar Hasanzadeh Soureshjani

Lithography: Soroush Shahrekord 3345409

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

Tel: (0381) 3361039

Website: www.iaushk.ac.ir

Mobile Phone: 09136057310

E.mail: naghdosabk@gmail.com

Index

Common Themes in Hafiz's Divan and Khazinat-ol-Amsal	5
Hadi Khadivar Ph.D, Hadi Hatami	
Reviewing the Phoenix in Persian Literature, and Analyzing the Story	6
of Phoenix by Sylvia Townsend Warner	
Hadi Khadivar Ph.D, Hadi Hatami M.A	
A Glance at the Role of the Myths and Legends in Abbass Ma'roufi's	
Works.....	7
Ebrahim Ranjbar Ph.D, Hossein Sana'ie Moghaddam M.A	
Two Accounts of the Same Story in the Poetry of Attar and Rumi	8
Ali Sajedi Ph.D	
Women Symbolism in Modern Iranian Mythological Fictions	9
Reza Sattari Ph.D, Hossein Hassanpour Alashti Ph.D, Maryam Banikarimi M.A	
An Investigation of Didactic Poems by Ahmad Golchin Maani.....	10
Mahmood Sadeghzade Ph.D	
A Stylistic Analysis of Tootiname by Ziya Nakhshabi	11
Hamidreza Farzi Ph.D	
The Research on Plagiarism in Literary Criticism	12
Reza Ghanbari Abdolmaleki M.A, Mohammad Gholamrezaei Ph.D	
A Stylistic Analysis of Nezami's Sharafnameh	13
Sayyed Jalal Moosavi M.A	

Common Themes in Hafiz's Divan and Khazinat-ol-Amsal

Dr. Sayyed Mohammad Amiri¹

Hafiz's poem is an anthology of eight centuries of heritage of Persian and Arabic literature. Parts of this heritage are common themes which are either due to Hafiz's familiarity with Arabic literature or repeated usage which is a common phenomenon in his Divan. This article is an attempt to compare common themes in Hafiz's Divan and Hossein Shah's (known as Haghghat) Khazinat-ol-Amsal which was composed in 13th A.H. Khazinat-ol-Amsal, as the name implies is a treasure of proverbs which is itself a translation of Mayadani's Majma-ol-Amsal. In this research, after analyzing more than two thousands Arabic proverbs in this book, a number of proverbs, which may be solutions to the problems of Divan, are selected and were compared with Hafiz's poems from a thematic point of view. The results show that some of Hafiz's poems are surprisingly theme-like and compatible with the Arabic proverbs.

Key words: common themes, proverb, Arabic proverbs, Persian poem, Khazinat-ol-Amsal, Hafiz's poems

1. Assistant professor Islamic Azad University, Najafabad Branch.

**Reviewing the Phoenix in Persian Literature, and Analyzing
the Story of Phoenix by Sylvia Townsend Warner**

Dr. Hadi Khadivar¹, Hadi Hatami²

The present paper aims at briefly investigating the Phoenix in the myths of the world, and the role of this bird in old and contemporary Persian literature is discussed and analyzed. Also, the symbolic aspect of this mythical bird is clarified. Then it investigates its similarities and differences in the world's literature and Persian literature, by analyzing an example of its manifestation in world literature in the story of Phoenix by Ms. Sylvia Townsend Warner, the English novelist.

Key words: myth, Phoenix, symbol, identity, culture.

1. Assistant professor Islamic Azad University, Hamedan Branch.

2. M.A in Persian Language and Literature

A Glance at the Role of the Myths and Legends in Abbass Ma'roufi's Works

Dr. Ebrahim Ranjbar¹, Hossein Sana'ie Moghaddam²

A wide range of Iranians are connected with fiction. So understanding of the genre and its literary analysis and criticism is the responsibility of the critics and theoreticians in this field. In this article, the author has attempted to criticise and analyse the content of the works of the contemporary writer, Abbas Ma'roufi, Author of more than thirty short stories and some novels. The author has been able to achieve an especial position among fiction writers of the recent three decades.

In the article, we have made an effort to engage in the influence of the myths and legends on Abbass Ma'roufi's Works. Hence, of the beginning, we have proposed a brief explanation of the myth and the reason for its employment in his fictional works, and ultimately have discussed their role in Ma'roufi's writings. The reader is expected to achieves the following:

-Having had thorough knowledge in the thousand years literature of Iran, Ma'roufi had engaged in merging the classic literature with the modern one in his writings and had given them a fantastic richness.

-Using the stream of consciousness technique, Ma'roufi, in addition to finding his way into the inner layers of his characters, has broken the division between reality and imagination in order to elucidate the collective unconscious of the society of his time.

Key words: Myth, legend, fiction, Abbass Ma'roufi.

1. Assistant Professor, Mohaghegh Ardabili University

2. M.A in Persian Language and Literature

Two Accounts of the Same Story in the Poetry of Attar and Rumi

Dr. Ali Sajedi¹

The story of the relationship between Ayaz and Mahmood Ghaznavi is the cornerstone of many allegorical stories in the poetry of Attar and Jalal al-Din Rumi. These two literary and mystical figures have made use of various allegories, including the story of the meeting of Sultan Mahmood and Ayaz, to elucidate many philosophical and mystical points. In the works of Attar and Rumi, the two figures, Mahmood and Ayaz, have allegorical and symbolic characters over and above their historical characters. Attar and Rumi have used the symbolic characters of these two figures to explicate mystical secrets such as divine worship and self-knowledge. The present paper has tried to have a comparative analysis of the two stories. It was revealed that although Rumi has benefited from Attar in retelling the two stories, he has enhanced their status and enriched the two stories through better characterization and interpretation as well as more critical storytelling.

Key words: Sultan Mahmood Ghaznavi, Ayaz, Fur garment and shoes, Divine worship, Self-Knowledge, Theology.

1. Assistant Professor Islamic Azad University, Ferdows Branch.

Women Symbolism in Modern Iranian Mythological Fiction

Dr. Reza Sattari¹, Dr. Hossein Hassanpour Alashti²,

Maryam Banikarimi³

With the final defeat of the Iranian Constitution and other subsequent events and also the usurpation of power by Reza Khan and his Coup d'etat, literature was forced to acquire a quiet and artistic guise. In this period, modern literary forms gradually moved toward the use of stream of consciousness, and dream within dream techniques. One can also witness an increase in the number of works that are about people who suffer from psychological disorders. This apparently provided them with the chance to write freely and without fear of persecution. With the transition of story writing from the world of realism into the world of mind, interests in women issues increased and a kind of mythological symbolism in treatment of women was born. Such symbolisms of women can be analyzed through two major perspectives: first, woman as a mythological symbol that represents motherly warmth and peace; in this perspective, the modern human beings forsake it (mythology). Second, woman represents mother Earth and is the opposite of father who symbolizes the sky and is after perfection. In other words, this function stands against the entire past world and is the one that can cause the annihilation of a godly person.

Key words: story, stream of consciousness, woman, symbolism, myth.

1. Assistant professor Mazandaran University

2. Associate Professor Mazandaran University

3. M.A in Persian Language and Literature

An Investigation of Didactic Poems

by Ahmad Golchin Maani

Dr. Mahmood Sadeghzade¹

Ahmad Golchin Maani (1295-1379) expresses his didactic poems through different forms. Sometimes with different poetic models, sometimes with single distiches among other poems and sometimes by telling a story and an allegory and often he states moral, mystical and religious points through indirect and satirical forms. This research is an attempt to investigate the main types, characteristics and poetic themes related to his didactic poems. The most important themes of his poems include: invitation to worship of god, imitation of an spiritual leader and guru, work, making the most of the opportunities and love making, patience, abandoning enmity, art and knowledge gaining, abandoning transient joys etc.

Key words: Golchin Maani, instructional poems, neoclassic, telling a story and allegory, moral remarks.

1. Assistant professor Islamic Azad University, Yazd Branch.

A Stylistic Analysis of Tootiname by Ziya Nakhshabi

Dr. Hamidreza Farzi¹

This paper is an stylistic analysis base on the era. The stylistic characteristics of Totiname are surveyed under the category of Jamal features, verbal features, and spiritual features. It seems that the applied style is of inter-relationship type. Its simplicity in narrative parts is reminiscent of Morsal prose, but in terms of other features such as citation of verses in the Holy book and Hadith, Persian and Arabic poems and proverbs, meanings and scientific expressions, rhetorical virtues, and so on it resembles technical prose.

Key words: Totiname, Stylistic Analysis, Inter-relationship, Jamal features, Verbal features, Spiritual features.

1. Assistant Professor, Islamic Azad university Tabriz branch.

The Research on Plagiarism in Literary Criticism

Reza Ghanbari Abdolmaleki¹, Dr. Mohammad Gholamrezaei²

Plagiarism is a part of literary criticism that discusses kinds of borrowing from works of poets. In modern criticism, most of discussions about plagiarism is about research on the source of inspiration of the literary work, an artist's impression on others, and the issue of originality and authenticity or imitation. Persian and Arabic books, with regard to amount of imitation, distinguish between different kinds of plagiarism and have coined diverse nomenclatures for them. Naming and definition rendered for plagiarism are not the same in all the rhetorical books and there are differences among them. This essay aims to review the background of literary plagiarism in Greek, Iranian and Arabic literature and also touches upon the ambivalent position some scholars have taken on the issue of plagiarism. Historical discussions regarding poetic plagiarism in Persian rhetoric books and various types of it are also put forth.

Key words: plagiarism, literary criticism, impression, inspiration, unconscious.

1. M.A in Persian Language and Literature
2. Full Professor, Shahid Beheshti University

A Stylistic Analysis of Nezami's Sharafnameh

Sayyed Jalal Moosavi¹

In this paper, Nezami's Sharafnameh has been analyzed based on a stylistic approach. The framework in this analysis is studying three levels of intellectual, language and literature based on a descriptive-analytical approach in which frequent elements have been extracted from the text, then described and analyzed. Based on frequent elements, each of the three levels has been divided into some subsets. Searching for utopia, carpe diem, and bacchanalian occasions are the dominant intellectual themes which are mainly rooted in the unfortunate experiences of the poet during his life and his senility. Individualized aspects of language through musical aspects and various lexical aspects and also some syntactic features have made Sharafnameh a work of stylistic aspects. Studying analogy and metaphor, the most important literary elements in Sharafnameh, shows that the incompatibility of images and their frequency with different aspect of epic such as violence and the amplitude extent of space have damaged the heroic aspects of the book and have placed it on a lower level of importance compared with Shahnameh.

Key words: Nezami Ganjavi, sharafnameh, epic, stylistic analysis.

1. M.A in Persian Language and Literature.

