بسم الله الرحمن الرحیم

گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی

کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

سال بیست و یکم، شمارهٔ ۴۷
زمستان ۱۳۹۹

پردیس علوم انسانی و اجتماعی
گروه زبان و ادبیّات فارسی

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی
سال بیست و یکم، شمارهٔ ۴۷، زمستان ۱۳۹۹
صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
مدیر مسئول: دکتر کاظم مهتدیانی
سردبیر: دکتر مهدی ملک‌ثابت
مدیر داخلی: دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی
ویرایش:
بخش فارسی: دکتر سیّد محمود الهام‌بخش
بخش انگلیسی: احمدرضا اسلامی‌زاده
امور رایانه: علی‌محمّد قائمی‌نیا
اجرای طرح روی جلد: نیلوفر قدیر
ناظر چاپ: کریم فلاح
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: شیراز، چاپخانهٔ دنا
شمارگان: ۱۰۰ نسخه
ISSN: ۱۷۳۵-۹۵۸۹

اعضای هیأت تحریریه
«به ترتیب حروف الفبا»

دکتر علیم اشرف‌خان: استاد دانشگاه دهلی
دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش: استادیار دانشگاه یزد
دکتر نصرالله امامی: استاد دانشگاه شهید چمران اهواز
دکتر محمّدصادق بصیری: استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر مهین پناهی: دانشیار دانشگاه الزهرا(س)
دکتر جلیل تجلیل: استاد دانشگاه تهران
دکتر یدالله جلالی پندری: استاد دانشگاه یزد
دکتر احمد خاتمی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر حکیمه دبیران: استاد دانشگاه خوارزمی

دکتر اصغر دادبه: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر کوروش صفوی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّد غلامرضایی: استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر میرجلال‌الدین کزازی: استاد دانشگاه علّامه طباطبایی
دکتر محمّدکاظم کهدویی: استاد دانشگاه یزد
دکتر مهدی ملک‌ثابت: استاد دانشگاه یزد
دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد دانشگاه یزد
دکتر نادر نصیری مقدّم: استاد دانشگاه سوربن فرانسه

کاوش‌نامه در سایت مجلات علمی ایران

به آگاهی خوانندگان گرامی می‌رساند چکیده، کلیدواژه و خلاصه مقالات کاوش‌نامه در سایت مجلات ایران به نشانی الکترونیکی **www.magiran.com** قابل مشاهده، استفاده و خریداری است.

کاوش‌نامه در پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(ISC)

مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، پایگاه اطّلاعاتی نشریات علمی معتبر(**ISC**) را تأسیس کرده است. در این پایگاه، نشریات معتبر با توجّه به میزان ارجاعی که به مقالات آنها می‌شود، رتبه‌بندی شده و براساس ضریب تأثیر (**Impact Factor**) تنظیم می‌شوند. فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه برای مراجعه و استناد پژوهشگران عضو این پایگاه قابل دسترسی و استناد است. نشانی پایگاه: **www.srlst.com**

ضمناً کاوش‌نامه در پایگاه علمی جهاد دانشگاهی(**SID**) نیز نمایه می‌شود.

نمایه شدن فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه

در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(ISC) و دریافت ضریب تأثیر(IF):

براساس نامهٔ مدیر محترم امور پژوهشی مرکز منطقه‌ای اطّلاع‌رسانی علوم و فناوری، فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام(**ISC**) نمایه می‌شود و از پایگاه مزبور موفق به دریافت ضریب تأثیر(**IF**) شده است.

فصلنامهٔ «کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات» براساس نامهٔ ۳/۵۲۵۷ مورخ ۱۳۸۶/۶/۲۶ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور حائز درجهٔ علمی- پژوهشی گردیده است و به موجب نامهٔ شمارهٔ ۳/۶۷۴۹ مورخ ۱۳۸۶/۸/۱۳ کمیسیون مزبور، مقالات مندرج در شماره‌های ۱۱، ۱۲ و ۱۳ کاوش‌نامه نیز دارای امتیاز علمی‌پژوهشی است.

*نشانی دفتر فصلنامه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۱، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸.

تلفاکس: ۰۳۵-۳۱۲۳۲۰۹۶

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

همکاران علمی این شماره:

دکتر سیّدمحمود الهام‌بخش (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمود بشیری (دانشیار دانشگاه علّامه طباطبایی)، دکتر محمّدصادق بصیری (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر آرزو پوریزدان‌پناه کرمانی (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر حمید جعفری قریه‌علی (دانشیار دانشگاه ولی عصر «عج» رفسنجان)، دکتر احمد زندوانیان (استادیار دانشگاه یزد)، دکتر محمّدرضا صرفی (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر اکبر صیادکوه (دانشیار دانشگاه شیراز)، دکتر محمّد غلامرضایی (استاد دانشگاه شهید بهشتی)، دکتر مرتضی فلاّح (دانشیار دانشگاه یزد)، دکتر علیرضا فولادی (دانشیار دانشگاه کاشان)، دکتر سیدعلی قاسم‌زاده (دانشیار دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره))، دکتر محمّدکاظم کهدویی (استاد دانشگاه یزد)، دکتر محمود مدبّری (استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان)، دکتر محمّدرضا نجّاریان (استاد دانشگاه یزد)، دکتر بتول واعظ (استادیار دانشگاه علامه طباطبائی).

خطّ مشی فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

این فصلنامه مقالاتی را که دارای اصالت و نـوآوری(Original Research) باشـد، روش تحقیـق علمی را رعایت کرده و از منابع معتبر و اصلی استفاده کرده باشد، خواهد پذیرفت. بـا توجّـه بـه خطّ مشی فصلنامه، مقاله باید درحوزهٔ مباحث مربوط به زبان و ادبیّـات فارسـی باشـد؛ از اینـرو کاوش‌نامه از پذیرفتن مقاله با موضوع زبان‌های عربی و انگلیسی معذور است.

پیش از ارسال مقاله به نکات زیر توجّه فرمایید:

- **مقالات صرفاً به صورت الکترونیک و از طریق نشانی ذیل ارسال شوند:**

http://kavoshnameh.yazd.ac.ir

- **مقالهٔ ارسال شده در نشریهٔ دیگری چاپ نشده و همزمان برای نشریات دیگر ارسال نشـده و یـا در همایش‌ها عرضه نشده باشد.**
- **زبان رسمی مجلّه فارسی و ارائهٔ چکیدهٔ انگلیسی و همچنین ترجمـهٔ فهرسـت منـابع بـه زبـان انگلیسی الزامی است.**
- **حجم مقاله باید بین ۵۰۰۰ تا ۸۰۰۰ کلمه باشد و مجلّه از پذیرش مقالات بـیش از ۸۰۰۰ کلمـه معذور است.**
- **ثبت اسامی تمامی نویسندگان(در مواردی که مقاله بیش از یک نویسنده دارد) در سایت نشـریه الزامی است.**
- **رسم‌الخطّ مقاله، براساس دستور خطّ فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده باشـد. رعایـت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها و ترکیبات الزامی است.**
- **نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند،آزاد است.**
- **مقالات مستخرج از پایان‌نامهٔ تحصیلی و یا مقـالاتی کـه بـا همکـاری اعضـای هیـأت علمـی دانشگاه‌ها ارسال می‌گردد باید:**

الف) همراه با نامهٔ تأیید استاد راهنما یا همکار عضو هیأت علمی باشد.

ب) نام استاد/ استادان راهنما یا همکار/ همکاران عضو هیأت علمی بعد از نـام نویسـندهٔ مسـئول مقاله ذکر شود.

- **مسئولیّت صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله بر عهدهٔ نویسنده/نویسندگان آن است.**

• در صورت عدم رعایت اصول اخلاقی نشر و موارد مصداق تخلّف علمی مانند ارسال همزمان به نشریات دیگر یا کپی‌برداری، بسته به مورد، در سه سطح و روش برخورد خواهد شد:

الف) تذکّر کتبی به نویسندهٔ مسئول مقاله؛

ب) محرومیّت از بررسی مقالات دیگر ارسال شده به فصلنامه به مدّت مشخّص؛

ج) اطّلاع به سازمان متبوع نویسندهٔ مسئول مقاله.

• چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیأت تحریریّه است.

• پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیأت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

• بررسی مقالات در این نشریه منوط به پرداخت هزینه است. با عنایت به مفاد «آیین نامه تعیین هزینهٔ پردازش مقاله در نشریات علمی دسترسی باز» (مصوّب ۰۱/۰۲/۱٤۰۰ توسط وزارت عتف) به استناد صورتجلسهٔ شمارهٔ ٦٧٦ هیأت رئیسهٔ دانشگاه یزد (مورّخ ۲۸/۰۲/۱٤۰۰) هزینهٔ مصوّب پردازش مقاله در نشریه ٤۰۰۰۰۰ تومان است. نویسندگان باید در زمان پذیرش مقاله مبلغ ۲۰۰۰۰۰تومان و قبل از انتشار رسمی مقاله نیز مبلغ ۲۰۰۰۰۰ تومان واریز نمایند.

• چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد ذکرشده در خطّ مشی کاوش‌نامه باشد، از روند بررسی خارج می شود.

شیوه‌نامهٔ حروف‌نگاری مقالات:

مقاله با قلم لوتوس۱۳ برروی کاغذ **A4** با گذاشتن دو سانتیمتر حاشیهٔ اضافی در اطراف و در محیط ورد ۲۰۰۷یا ۲۰۰۳(**word 2007-2003**) به بالا حروف‌نگاری شود.

مقالات ارسال شده باید دارای بخش‌های زیر باشد:

۱ ـ عنوان

۲ ـ نام نویسنده یا نویسندگان در زیر عنوان، سمت چپ، در صدر چکیده نوشته شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات با ستاره مشخّص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا مؤسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.(نوشتن نام نویسندگان در صدر مقاله فقط پس از پذیرش مقاله و در فایل‌های نهایی آمادهٔ چاپ ضروری است و ذکر نام نویسندگان در ابتدای ثبت مقاله، مانع ارسال مقالات به داوری خواهد شد.)

۳ ـ چکیده(بین ۱۵۰ تا ۲۵۰ کلمه)

٤ ـ واژه‌های کلیدی(بین ۳ تا ۵ واژه) واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول(،) از هم جدا شوند.

۵ ـ مقدّمه(دربردارندهٔ بیان مسأله، سابقهٔ تحقیق، اهداف و ضرورت بحث باشد)

٦ ـ بحث و بررسی

۷ـ نتیجه‌گیری

۸ ـ یادداشت‌ها: شامل پیوست‌ها ، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلّی مطالبی است که جزو اصل مقاله نیست، امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد. یادداشت‌ها در انتهای مقاله(قبل از فهرست منابع) قرار می‌گیرد.(با قلم اندازهٔ ۱۰ تایپ شود.)

۹ ـ فهرست منابع

فهرست منابع به شیوهٔ زیر تنظیم شود:

الف) کتاب‌ها

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، نام کتاب، نام مترجم یا مصحّح، نوبت چاپ(دوم به بعد)، محلّ نشر، نام ناشر.

مثال: زرّین‌کوب، عبدالحسین(۱۳٦۲)، ارزش میراث صوفیّه، چاپ سوم، تهران، انتشارات امیرکبیر.

ب) مقالات مندرج در مجلاّت

نام خانوادگی، نام(تاریخ انتشار داخل پرانتز)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، نام مجلّه، دوره و شمارهٔ مجلّه، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

ابراهیمی دینانی، آرزو(۱۳۹۳)، «کمال در مشرب عرفانی عزیزالدّین نسفی»، کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲۷، صص۱٤٦ ـ ۱۰۳.

ج) مقالهٔ مندرج در مجموعه مقالات یا دانشنامه‌ها

نام خانوادگی، نام(نویسنده/ نویسندگان)(تاریخ انتشار)، «عنوان مقاله داخل گیومه»، عنوان کتاب، نام گردآورنده یا سر ویراستار، محلّ نشر: نام ناشر، جلد، صفحهٔ آغاز و پایان مقاله:

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین(۱۳۸۱)، «کاویان»، دانشنامهٔ ادب فارسی، به سرپرستی حسن انوشه، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد۳، ص۸۲۰.

د) سایت‌های اینترنتی

نام خانوادگی، نام نویسنده(تاریخ درج شده در سرآغاز مقاله و یا تاریخ رؤیت)، «عنوان موضوع یا مقاله داخل گیومه»، نام و آدرس سایت اینترنتی.

هـ) لوح فشرده

نام خانوادگی، نام، سال انتشار(درون پرانتز)، عنوان، نام لوح فشرده، محلّ نشر، نام ناشر.

یادآوری:

- **اسامی خاص و اصطلاحات لاتین و ترکیبات خارجی بلافاصله پس از فارسیِ آن داخل پرانتز در متن مقاله ذکر شود.**
- **جدول‌های بزرگ در صفحات جداگانه تنظیم شود.**

باسمه تعالی

تعهدنامه

سردبیر فصلنامهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیّات فارسی

با سلام

اینجانب.....نویسندهٔ مسئول مقاله:.....تعهد می‌نمایم که:

الف) مقالهٔ مزبور را به هیچ مجلهٔ دیگر و یا همایشی ارسال نکرده‌ام و همچنین تمام یا بخشی از مقاله را در فضای مجازی در معرض رؤیت کاربران قرار نداده‌ام.

ب) تا زمان اعلام نتیجهٔ بررسی مقاله، آن را برای مجلات دیگر و یا همایش‌ها ارسال ننمایم.

ج) درخواست اضافه‌کردن نام دیگری به نام‌های نویسندگان مقاله نداشته باشم.

نام:

امضاء

نشانی نشریّه: یزد، صفائیه، خیابان پژوهش، دانشگاه یزد، ساختمان استقلال، پردیس علوم انسانی و اجتماعی، دفتر مجلّهٔ علمی دانشگاه یزد، اتاق ۲۰۱، کدپستی: ۱۳۱۴۹-۸۹۱۵۸، تلفاکس: ۰۳۵۵-۳۱۲۳۲۰۹۶

ایمیل:kavoshnameh@yazd.ac.ir

فهرست مطالب

عنوان صفحه

بررسی تحلیلی جایگاه بلاش بن فیروز در شاهنامه و تاریخ‌های دورهٔ اسلامی ۹
دکتر محمود رضایی دشت ارژنه، سیّده‌زهرا ملک‌پور

کارکردهای عرفانی تلمیحات و اقتباس‌های قرآنی سلطان‌ولد در عرصهٔ غزل ٤١
دکتر داوود واثقی‌خوندابی، دکتر مهدی ملک‌ثابت

ساختار طرح در «نمایشنامه وکروم اروشی» بر اساس بوطیقای ارسطو ۸۵
دکتر فاطمه وظیفه‌دان ملاشاهی، دکتر محمّد بارانی، دکتر مریم خلیلی جهانتیغ

تحلیل اصطلاح «بخت» در منظومهٔ «هفت پیکر» از منظر تقدیرگرایی زروانی، با نگاهی به نظریهٔ تحلیل‌گفتمان ۱۲۳
مرمر حسامی، دکتر اصغر دادبه، دکتر بهرام پروین گنابادی

لطافت غزلوار در قصاید سعدی ۱۵۳
مهدی صادقی، دکتر یدالله جلالی، دکتر محمّدرضا نجاریان

روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی ۱۸۹
دکتر رقیه فراهانی، دکتر علیرضا فولادی

بررسی ساختار و درون‌مایهٔ رباعیّات انوری ۲۲۷
دکتر امید وحدانی‌فر

همدلی؛ مهارتی آرامبخش در شاهنامه ۲۵۵
مینا نبئی، دکتر رضا فهیمی

Abstract.....3

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ٤٠-٩

بررسی تحلیلی جایگاه بلاش بن فیروز در شاهنامه و تاریخ‌های دورهٔ اسلامی *

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه[1]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز
سیّده‌زهرا ملک‌پور
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز

چکیده

یکی از بخش‌های چالش‌برانگیز شاهنامه، قسمت تاریخی آن است که آیا می‌تواند در مطالعات تاریخی مطمح نظر واقع شود یا افسانه‌هایی سراپا بشولیده و پریشان است که از آن، طرفی برنمی‌توان بست. در این جستار، با مطالعهٔ موردی شخصیّت بلاش و میزان همگونی روایت شاهنامه با تاریخ‌های دورهٔ اسلامی، روشن شد که بخش تاریخی شاهنامه نیز می‌تواند به عنوان منبعی موثق در کنار دیگر منابع تاریخی لحاظ شود؛ چنانکه جانشینی بلاش در غیاب فیروز، انتقال سلطنت از بلاش به قباد، جایگاه والای سوخرا در دوران پادشاهی بلاش، درخواست آشتی خوشنواز در عهد بلاش، چهار سال پادشاهی بلاش و مردم‌داری او هم در شاهنامه و هم در منابع تاریخی آمده است و هم‌سویی قابل توجّهی بین شاهنامه و تواریخ عهد اسلامی دیده می‌شود.

در عین حال، همان‌طور که خود منابع تاریخی نیز در بسیاری از موارد اختلاف نظر دارند، در مواردی از قبیل چگونگی مواجههٔ قباد با سلطنت برادر کوچکترش، بلاش، چگونگی انتقال مسند قدرت از بلاش به قباد، چگونگی رویارویی سوفرا با خوشنواز و رهاندن قباد و ساخته شدن چند شهر به دست بلاش، بین شاهنامه و متون تاریخی ناهمگونی‌هایی دیده می‌شود. بنیادی‌ترین ناهمگونی این است که بر خلاف روایت شاهنامه که به موجب آن، بدون هیچ تنشی، سلطنت از بلاش به قباد می‌رسد، در بیشتر متون تاریخی، قباد با

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۸/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰٤/۱۵
[1] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: mrezaei@shirazu.ac.ir

توسل به پادشاه هیاطله، در پی برکناری بلاش برمی‌آید، در حالی که این ماجرا در شاهنامه مربوط به بعد از خلع قباد از سلطنت است که برای برکناری برادرش جاماسپ به هیاطله می‌گرود و نه مربوط به بلاش.

واژه‌های کلیدی: بلاش فیروز، شاهنامه، تاریخ‌های دورهٔ اسلامی.

۱- مقدّمه

شاهنامه، آمیزه‌ای از اسطوره و تاریخ است و بخش‌های مختلف آن چنان در هم تنیده شده که برخی از شاهنامه‌پژوهان حتی قسمت‌های اسطوره‌ای آن را نیز بنوعی، تاریخی می‌دانند: «حماسه ملّی ایران در تدوین نهاییش که اینک به دست ما رسیده، نمای ظاهری تألیفی از نوع تاریخ های ایام و کارنامه شاهان دارد و طرح کلّی آن در بازگویی تاریخ ایران باستان به شیوه‌ای پرداخته شده است که ضمن آن، زمان اساطیری با تدبیری زیرکانه، به زمان تاریخی پیوسته و آنچه اسطورهٔ محض بوده، اینک به صورت بخشی از تاریخ و پاره‌ای از آن وانمود شده است»(سرکاراتی،۱۳۸۷ :۷۱). فریدون جنیدی نیز از ابتدای شاهنامه تا سلطنت ایرج را تاریخ آریاییان شمرده و پس از ایرج و زمان برنشستن منوچهر بر تخت پادشاهی را تاریخ ایران می‌داند.(جنیدی،۱۳۸۵:۲۳) مسکوب نیز حتّی بخش اساطیری شاهنامه را دارای بن‌مایه‌های تاریخی می‌داند: «داستان‌های بخش پهلوانی شاهنامه حاصل ترکیب شخصیت‌های اساطیری اوستا و دوران و مردان تاریخی اشکانی و جهان بینی ساسانی است».(مسکوب،۱۳۵۰:۷٤)

فردوسی بنیان سرایش شاهنامه را مبتنی بر شاهنامهٔ منثور ابومنصوری قرار داد، هرچند مرتضی ثاقب‌فر بر این دیدگاه است که فردوسی علاوه بر شاهنامهٔ ابومنصوری، برای تکمیل کار خود و تدوین بخش‌هایی از شاهنامه نه تنها از کتاب‌های دیگری چون اخبار رستم و اسکندرنامه‌های گوناگون سود برده؛ بلکه از آگاهان و دانایان زنده نیز داستان‌ها شنیده و یا از کتاب‌های ایشان بهره برده است، مثلاً:

یکی پیر بد پهلوانی سخن — به گفتار و کردار گشته کهن
چنین گوید از دفتر پهلوان — که پرسید موبد ز نوشیروان...
(شاهنامه به نقل از ثاقب‌فر، ۱۳۸۷:۸٤)

البتّه، اکبر نحوی در مخالفت با این دیدگاه، معتقد است که حتی در مواردی که فردوسی آشکارا می‌گوید که داستانی را از راوی شنیده، این امر به این معنی نیست که خود فردوسی مستقیماً داستانی را از کسی شنیده باشد، بلکه این امر به شیوهٔ ارجاع‌دهی در منبع مکتوب او برمی‌گردد. (نحوی،۱۳۸٤: ۳۲-٦٤)

یکی از تقسیم‌بندی‌های کهن شاهنامه، تقیسم آن به سه دورهٔ اساطیری، پهلوانی و تاریخی است که نخستین بار فیروز کواسجی داور این امر را تبیین نمود (Cowasji Davar,1927:18) و سپس، دیگر شاهنامه‌پژوهان این تقسیم‌بندی را پذیرفتند. (صفا،۱۳۸۹: ۲۰٦-۲۰۸)، (ماسه،۱۳۷۵: ۱۱٦-۱۷٤)، (مسکوب،۱۳۸٤: ۱۱۳-۱۱٤)، (Shahbazi,1991, 109-118). این تقسیم‌بندی را «بخش‌بندی سنتی شاهنامه» می‌نامند. (آیدنلو،۱۳۹۰:۱۳۷). این تقسیم‌بندی امروزه دیگر جایگاهی ندارد؛ زیرا این سه بخش چنان در هم تنیده‌اند که نمی‌توان براحتی، تفکیکی بین آنها قائل شد و از این رو، گویا باید با بهمن سرکاراتی همراه بود که شاهنامه را دو بخش دانسته است: اسطوره‌ای و تاریخی.(سرکاراتی،۱۳۷۸:۷۱)

بنا بر گزارشی که در مقدمهٔ شاهنامهٔ بایسنقری آمده، نخستین نگارش تاریخ شاهان ایران به دستور انوشیروان فراهم شد و سپس به فرمان یزدگرد سوّم، دانشمند دهقانی به نام دانشور بر اساس تألیفات خزانهٔ انوشیروان آن کتاب را تألیف و تکمیل کرد. ولی این نظر که آغاز خدای‌نامه‌نویسی در زمان انوشیروان انجام گرفته باشد، هیچ اصالتی ندارد؛ بلکه گزارش بالا در واقع مربوط به تکمیل مطالب خدای‌نامه در زمان برخی از پادشاهان است. ولی اتّفاقاً در زمان همان خسرو انوشیروان مورخ بیزانسی آگاثیاس (Agathias) به یاری دوست ارمنی خود به نام سرگیوس (Sergius) توانسته بود به چکیده‌ای از

تاریخ شـــاهان ســـاســـانی دســـت یابد و آن را در تألیف خود بیاورد. (خالقی مطلق، ۲۹:۱۳۹۰).

تورج دریایی دربارهٔ اطّلاعات تاریخی شـــاهنامه معتقد اســـت که: «شـــاهنامه حاوی اطّلاعات مهمّی دربارهٔساســانیان است که ظاهراً، علاوه بر خدای‌نامه از منابع دیگری نیز به دســت آمده‌اند. شاهنامه از وقایع مربوط به اواخر دورهٔ ساسانی اطّلاعات بسیار دقیقی بــه دســـــت می‌دهــد کــه حتّی از آثــار طبری و دیگر مورّخــان مســـلمــان کــامــل‌تر است.(دریایی،۱۳۹۱:۱۰۰). دریایی در ادامه یادآور می‌شود که بنا بر مسائل ایدئولوژیکی، خدای‌نامه‌ها و به تبع آن قســمت تاریخی شاهنامه، سندّیت تاریخی ندارد: «خدای‌نامه یا همان شاهنامه در دوران ساسانیان و پس از آن در خدمت اهداف و مقاصد متنوّعی بوده اســت. این کتاب ابزاری برای مشروعیّت بخشیدن به ساختار اجتماعی حکومت ساسانی بود و در نتیجه، اطّلاعاتی که ســندیّت تاریخی نداشت نیز به آن راه یافت و از مرجعیّت آن کاست.

یکی از اهداف نگارش این کتاب تبلیغ دین و دولت وقت بود که موجب شـــد در بســـیـاری از بخش‌هـای آن، ملـاحظـات ایدئولوژیکی مانع از توجه به واقعیّت شـــود (همان:۹۳). اما زاگرس زند با دیدگاهی در تضــاد با دیدگاه تورج دریایی، معتقد اســت که: «شـاهنامه با وجود جنبه‌های غیر تاریخی و اسطوره‌ای و نیز با وجود منظوم بودن و ویژگی‌های ادبی و خیال‌پردازانه‌اش، متنی اســت تاریخی، مســتند و امانت‌دار نســبت به متن‌هـای تـاریخی پیش از خود. این کتـاب بر اســاس اصـــول و ســـنّـت‌های دیرین تاریخ‌نویســی ایرانی پیش رفته و آن را به اوج رسانده است. با وجود اینکه خویشکاری فردوســی فراتر از تاریخ‌نویســی صــرف و گزارش نوشــته‌های گذشته بوده و آرمان‌هایی فراخ‌تر و والاتر داشــته اســت، اما این نکته مانع از وظیفه تاریخ‌نویسی او نبوده و متن را غیر تاریخی نکرده است (زند،۱۳۹۲:۹٦). پرداختن به چنین مقالاتی چون مقالهٔ پیش رو، درست یا نادرست بودن چنین دیدگاه‌هایی را آشکار می‌کند.

اهمیت شـاهنامه، سبب شده که پژوهش‌های ارزنده بسیاری دربارهٔ آن صورت گیرد و پرده از بسیاری از گوهرهای نهفته در بطن این اثر بشکوه برداشته شود، اما با توجّه به اینکه حدود یک سـوم این اثر سـترگ، تاریخی اسـت و این قسـمت هرچند تاریخ به معنای مصـطلح خود نیسـت و بسـیاری از عناصـر اسطوره‌ای نیز به آن راه یافته، اما در مقایسـه با دیگر بخش‌های شـاهنامه، تا حدود زیادی از دنیای رازآلود اسـطوره فاصـله گرفته اسـت. پژوهش در خصـوص این بخش از شاهنامه و میزان انطباق یا عدم انطباق آن با منابع تاریخی امری بایسـته می‌نماید؛ امری که در این جسـتار، نگارندگان در پی تبیین آن هسـتند تا با مقایسهٔ روایت ۱۹۰ بیتی شاهنامه دربارهٔ بلاش فیروز با تاریخ های دورهٔ اسـلامی، همگونی‌ها و ناهمگونی‌ها را بررسـند و روشـن کنند که تا چه حد بین روایت شاهنامه و دیگر متون تاریخی در خصوص پادشاه یاد شده، همگونی وجود دارد و در چـه مواردی روایات ناهمگون‌اند و آمیختگی بن‌مایه‌های اسـطوره‌ای با قسـمت تاریخی، تا چه حد سبب شده که روایات از اصل تاریخی خود دور شوند.

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

در کتاب‌هایی که دربارهٔ سـاسـانیان نوشـته شده، به فراخور، اشاراتی دربارهٔ بلاش فیروز وجود دارد. جدیدترین کتاب اثر شهرام جلیلیان «*تاریخ تحوّلات سیاسی ساسانیان*» است که در سـال ۱۳۹٦ چاپ شـده و در آن نویسـنده اشـاراتی ارزشمند دربارهٔ چگونگی بر تخت نشـسـتن بلاش، واکنش او به ارمنیان شـورشـی و نیکوکاری‌اش ارائه کرده اسـت (جلیلیان،۱۳۹٦: ۳۳۰-۳۳٦).

کتاب دیگری که به شـکلی جامع کوشـیده اسـت که روایت شـاهنامه را با دیگر روایات تاریخی دربارهٔ یکی از پادشـاهان سـاسـانی بررسـد، کتاب فرزین غفوری با نام «*سـنجش منابع تاریخی شاهنامه، در پادشاهی خسرو انوشیروان*» است که در سال ۱۳۹۷ چاپ شده و نویسندهٔ کتاب به این نتیجه رسیده که برخی از گزارش‌های شاهنامه از این

دوره، بویژه در شـرح جنگ‌های خسـروانوشـیروان، بهترین گزارش در میان منابع اوایل دوره اسـلامی اسـت و از دیگرسو که منبع شاهنامه دربارهٔ پادشاهی انوشیروان، علاوه بر شـاهنامهٔ ابومنصـوری، کتاب الکارنامج نیز بوده است (غفوری،۱۳۹۷: ۳)، اما از آنجا که اسـاسـاً مقالهٔ مسـتقلی که به شکلی همه‌جانبه و جامع تمام زوایای دوران سلطنت بلاش فیروز را بررسیده باشد، تاکنون منتشر نشده، این مقاله نخستین گام بنیادین در این زمینه است.

۲-۱- پرسش‌های پژوهش

- تا چه حد بین روایت شـاهنامه و دیگر متون تاریخی در خصـوص بلاش بن فیروز، همگونی وجود دارد؟
- در چه مواردی روایات ناهمگون‌اند و اختلاف اسـاسی بین روایت شاهنامه با دیگر روایات تاریخی دیده می‌شود؟
- آمیختگی بن‌مایه‌های اسـطوره‌ای با قسـمت تاریخی، تا چه حد سبب شده که روایات از اصل تاریخی خود دور شوند.

۲- نقد و بررسی

۲-۱- جانشینی بلاش در غیاب فیروز

بلاش در شـاهنامه پسر کوچک فیروز بن یزدگرد است که با وجود اینکه کوچک‌تر از قباد اسـت، بدون هیچ معارضـه‌ای با قباد چهار سـال بر مسند قدرت می‌نشیند. فیروز پس از این‌که در صـدد جنگ با خوشـنواز (شـاه ترکان) برمی‌آید، کشـور را به فرزند کوچک خود، بلاش، می‌سپارد و خود به همراه قباد راهی جنگ می‌شود.

بـدان جـنـگ، هـرمز بـدی پیش‌رو　　هـمـی رفـت بـا کـارسـازان نـو
قبـاد از پس پشـت پیروز شـاه　　هـمـی رانـد چون بـاد، لشـکر براه
کـه پـیـروز را پـاک فـرزنـد بـود　　خـردمـنـد شـاخـی بـرومـنـد بـود

بلاش از بر تخت بنشست شاد که کهترپسر بود با مهر و داد
(فردوسی، ۱۳۸٦ : ج۷: ۳۱ و ۳۳ – ۳٤)

با واکاوی تاریخ های دورهٔ اسلامی روشن شد که همه به‌اتّفاق، بر جانشینی بلاش در غیاب فیروز صحّه می‌گذارند و هیچ اختلافی در این زمینه بین روایات تاریخی دوره اسلامی و روایت فردوسی دیده نمی‌شود؛ از جمله دینوری در *اخبارالطّوال*، ابی یعقوب در *تاریخ یعقوبی*، محمدبن جریر طبری در *تاریخ طبری*، بلعمی در *تاریخ نامه طبری*، مسعودی در *التّنبیه و الاشراف*، اصفهانی در *تاریخ پیامبران و شاهان*، خوارزمی در *مفاتیح العلوم*، ابن مسکویه در *تجارب الامم*، گردیزی در *زین الاخبار*، *مجمل التواریخ های و القصص*، ابن اثیر در *تاریخ کامل*، حسینی قزوینی در *المعجم فی آثار ملوک العجم*، سراج درطبقات ناصری، ابن خلدون در *العبر*، مستوفی در *تاریخ گزیده*، مرعشی در *تاریخ طبرستان، رویان، مازندران* و میرخواند در *روضة‌الصّفا همه همگام با فردوسی*، *بلاش* را جانشین فیروز می‌دانند. (دینوری،۱۳۸٤: ۸۹)، (ابی یعقوب، ۱۳۷۱ : ۲۰۱)،(طبری، ۱۳۸۵: ٦۳۷)، (بلعمی،۱۳۷٤،:٦۷۲)، (مسعودی، ۱۳٦۵: ۷۲)، (اصفهانی، ۱۳٤٦ :۵٤)، (خوارزمی، ۱۳٤۷ : ۱۰۲)، (ابن مسکویه،۱۳۷٦:۱۵۵) (گردیزی، ۱۳٤۷: ۲۹)، (بهار، ۱۳۸۳: ۷٤–۷۳)، (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ۳۱۱)، (حسینی قزوینی، ۱۳۸۳: ۳۰۲)، (سراج، ۱۳٦۳: ۱٦۳)، (ابن خلدون،۱۳۷۵ :۱۹٦)،(مستوفی، ۱۳٦۲: ۱۱۵)، (مرعشی، ۱۳٤۵: ۵)، (میرخواند، ۱۳۳۸ : ۷۷۳).

البته یادکرد این نکته ضروری است که بر خلاف شاهنامه و تاریخ‌های دورهٔ اسلامی که بلاش را پسر فیروز خوانده‌اند، لازار فارپی و یوشع ستون نشین که هم روزگار بلاش بوده‌اند و همچنین پروکوپیوس (Procopius) و آگاثیاس (Agathias)، بلاش را برادر پیروز و پسر یزدگرد دوم دانسته‌اند (جلیلیان،۱۳۹۷:۳۳۱).

۲-۲- واکنش قباد به پادشاهی بلاش

بنا بر روایت شـاهنامه، با اینکه قباد پسر بزرگ‌تر فیروز است، بدون هیچ اعتراضی به بر تخت نشـستن برادر کوچک‌تر خود بلاش، پدر را در جنگ با خوشنواز همراهی می‌کند که در ادامه به دست خوشنواز اسیر می‌شود (فردوسی، ١٣٨٦ : ج٧: ٣١ و ٣٣ – ٣٤). اما در بیشـتر تاریخ‌های دوره اسـلامی، قباد از جانشینی بلاش بر می‌آشوبد و دست یاری به سوی شاه هیتالیان دراز می‌کند تا بلاش را از مسند قدرت فروکشد.

طبری چنین آورده که: «پس از فیروز پسـرش بلاش به پادشـاهی رسـید. وی پسـر فیروز پسـر یزدگرد پسـر بهرام گور بود، و برادرش قباد در کار پادشاهی با وی مخالفت کرد و مغلوب شد و سوی خاقان، پادشاه ترکان، گریخت و از او کمک خواست»(طبری، ١٣٨٥: ٦٣٧).

مقدسـی در «*آفرینش و تاریخ*» چنین گزارش داده که: «پس از او (فیروز) فرزندانش قباد و بلاش بر سـر پادشاهی با یکدیگر به نزاع پرداختند. قباد به بلاد ترک گریخت و از ایشان کمک خواست» (مقدسی، ١٣٧٤ : ٥١٧).

ثعـالبی نیز بـه منازعت بین قباد و بلاش اشـــاره کرده که برای درهم کوبیدن بلاش، دسـت به سـوی خاقان ترکسـتان دراز کرده: « همین‌که فیروز به سـرنوشـت شوم خود رسـید، پسـرانش بلاش و قباد بر سـر سلطنت به منازعت برخاستند. عاقبت بلاش غالب آمد و حکومت را در دست گرفت. قباد فرار کرده به خاقان پادشاه ترکستان پناهنده شد کـه به کمک او بر برادر خود بتازد. اعیان و وجوه مردم ایران بر بلاش گرد آمدند و با او عهد عبودیّت و تبعیّت بســته، با اطاعت کامل تاج بر تارکش نهادند و او را تهنیت گفته دعای خیرش کردند»(ثعالبی،١٣٨٤ : ٢٨٠).

ابن بلخی نیز در *فارسـنامه*، بر خلاف روایت فردوسی، به جدال قدرت بین بلاش و قباد اشـاره کرده است: «چون فیروز گذشته شد، از وی دو پسر ماند: یکی بلاش و دیگر قباد و در میان ایشـان منازعت می‌رفت؛ پس بلاش چیره شـد و پادشـاهی بگرفت، قباد

نزدیک خاقان ترکستان رفت و از وی مدد خواست. خاقان هدیه‌های بسیار به او داد، با او لشکر گران فرستاد تا این بلاش را قهر کرد» (ابن بلخی، ۱۳۷٤: ۸۳ – ۸٤).

ابن اثیر نیز در *تاریخ کامل* به منازعهٔ بلاش و قباد اشاره کرده، اما از دست یاری دراز کردن قباد به شاه ترکان سخنی به میان نیاورده است: «پس از فیروز، پسرش بلاش به جایش نشست و میان او و برادرش قباد نزاعی واقع شد که قباد پیروز گردید و پادشاهی را از او گرفت.» (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ۳۱۱).

حسینی قزوینی در « *المعجم*» چنین روایت کرده که با پادشاهی بلاش، چون قباد را بیم جان در میان بوده، به خاقان ترک پناه برده است: «و این فیروز را دو پسر بود: یکی بلاش و دویم‌قباد. و کار ملک‌داری و منصب پادشاهی پس از پیروز بر بلاش که فرزند دلبند و ارشد و خلف انجب بود، مقرّر شد و قباد از قصد او چون ایمنی نداشت، راه گریز پیش گرفت و به ترکستان رفت» (حسینی قزوینی، ۱۳۸۳: ۳۰۲).

بیضاوی در *نظام‌التّواریخ* نیز به منازعهٔ قدرت بین بلاش و قباد تصریح کرده است: «بلاش بن فیروز چون به پادشاهی رسید برادرش قباد بگریخت و به ترکستان رفت و از خاقان مدد خواست» (بیضاوی، ۱۳۸۲:٤٦).

ابن خلدون هم اختلاف دو برادر بر سر قدرت را یادآور شده است: «بعد از فیروز، پسر یزدگرد، فرزندش بلاش به پادشاهی نشست. برادرش قباد به خلاف او برخاست، بلاش بر او پیروز شد و قباد به خاقان پادشاه ترک پیوست و از او یاری خواست»(ابن خلدون۱۳۷۵ :۱۹٦).

مستوفی در *تاریخ گزیده* فقط به گریختن قباد از بلاش اشاره می‌کند، اما از یاری خواستن قباد از شاه ترکان اثری در این کتاب نیست: « بلاش بن فیروز بن یزدگرد بن بهرام بن یزدگرد بن شاپور بن شاپور بن اورمزد بن نرسی بن بهرام بن بهرام بن بهرام بن اورمزد بن شاپور بن اردشیر بن ساسان. بعد از پدر پادشاه شد. برادرش قباد از او بگریخت» (مستوفی، ۱۳٦۲: ۱۱۵).

خوافی اما در « *مجمل*» به گریختن قباد و پیوستنش به خاتان ترک اشاره کرده است: «برادر او از او بگریخت و به خاقان ترک پیوست» (خوافی، ١٣٨٦: ٤٥). مرعشی در «*تاریخ طبرستان*» یادآور شده که جاماسپ، برادر بلاش، در پادشاهی او را همراهی کرده، اما قباد به خاقان پناه برده: «از فیروز سه پسر مانده بود: قباد، بلاش، و جاماسب. بعد از آن بلاش را به پادشاهی برنشاندند. جاماسب که از برادران کوچک‌تر بود با بلاش همراهی کرد. قباد به پادشاهی برادر راضی نشد. به خراسان رفت و از آن‌جا نزد خاقان رفت که به مدد او بر بلاش غالب آید» (مرعشی، ١٣٤٥: ٥). سراج نیز در «*طبقات ناصری*» به پناه بردن قباد به خاقان برای فروکشیدن بلاش از مسند قدرت اشاره می‌کند: «قباد با پنج کس از خواص، به طرف ترکستان، به نزدیک خاقان رفت به طلب مدد» (سراج، ١٣٦٣: ١٦٣).

بلعمی نیز به اختلاف بلاش و قباد و توسّل قباد به خاقان اشاره کرده که در راه چون به حدّ نشابور می‌رسند، قباد با دخت دهقانی نرد عشق می‌بازد و حاصل این پیوند، انوشیروان است: «قباد سوی خاقان رفته بود که سپاه آرد با پنج تن از مهتران عجم که هوای وی خواستند، از ایشان یکی را نام زرمهر بود پسر سوفرای. چون می رفتند، به راه اندر، به حدّ نشابور به دهی برسیدند. آن‌جا فرود آمدند به خانه دهقانی از آن دیه، و قباد سخت نیکو روی بود و هر که او را بدیدی بدانستی که ملک زاده است. و آن دهقان را دختری بود سخت نیکو روی.

قباد آن دختر بدید و بر وی عاشق شد. نتوانست از خانه آن مرد شدن. چون سه روز ببود، زرمهر او را گفت: یا ملک! او را بیاید رفتن.قباد قصّه خویش زرمهر را بگفت و گفتا: امروز نه از ملک یاد است و نه از جهان به سبب این دختر. زرمهر بترسید که قباد آنجا بماند و تدبیر به خاقان شدن تباه شود.

و گروهی گفتند این اندر اصفهان بود و این زرمهر بیامد و آن دهقان را و مادر دختر را بگفت که این مهتر ما مردی بزرگ است و ملک زاده است. او را کاری افتاده است و

اندر راه گذر اســـت و این دختر شـــما را همی به زنی خواهد. این دختر را به زنی بدو دهید تا وی روزی چند اینجا باشد و به کار خویش رود، و چون کار وی نیکو شود باز گردد و دختر شــما را به خانه برد. پدر و مادرش اجابت کردند... آن دختر از پس نه ماه پسری بزاد، انوشروان نام کردند و همی پروردند.

و قباد چهار ســـال پیش خاقان بماند. پس او را ســـپاه داد تا به مملکت خویش باز آمد. چون بیامد، راه گذر بر آن دیه کرد. پدر دختر او را بشــارت داد به پســری، و او را نام انوشــروان کرده بودند. قباد شــاد شد و او را پیش خواست، سخت مانند بود به قباد. پس، دیگر روز خبر آمد قباد را که بلاش مرده اســت و عجم بی ملک مانده است و او را همی چشم دارند. قباد بدان نیز شادی کرد و گفت: این زن و فرزند بر من مبارک آمدند، و پسر را با مادر بر گرفت و با خویشتن به مداین برد و به ملک بنشست بی‌حرب، و آن ســـپاه ترک را باز فرســـتاد با هدیه‌های بســـیار، و ملک عجم بر وی راســـت بیســـتاد (بلعمی، ۱۳۷٤: ٦٧٢).

بنــاکتی نیز همین مــاجرا را گزارش کرده، بــا این تفــاوت کــه قبــاد در راه بر دختی اســـفراییني دل می‌بننـد: «در آن مـدت، برادرش، قبـاد، از او بگریخت و به خاقان ترک پیوســت و در راه که می‌رفت، در شهر اسفراییں در سرای دهقانی فروآمد. دهقان اگرچه او را نشــناخت، اما شــرط مهمان‌داری به جای‌آورد. و دهقان را دختری صــاحب جمال بود به وی داد. قباد با آن دختر جمع شـــد. دختر حامله گشـــت، و قباد به جانب خاقان رفت.

دختر بعد از نه ماه پســری زاد که در جمال نوش بود. بدین ســبب او را نوش‌روان نام کردند. و قباد چهار ســال در ترکستان بماند، بعد از آن، خاقان لشکری با وی فرستاد تا مُلک مســتخلَص گردانَد. چون قباد بدین دیه رسید و آن پسر را بدید و حظّ شادی از مشاهده او برداشت، همان روز از ایران شهر قاصدی برسید و او را خبر وفات برادر داد و بشــارت داد که اهل عجم او را می طلبند تا تاج و تخت به وی سپارند. قباد آن پسر را

به فال نیک گرفت و او را با خود به مداین برد و ملک را در تصرّف آورد و سوخرا را برقرار بداشت (بناکتی، ١٣٤٨: ٦٠).

خوافی نیز روایتی همسان با بناکتی ارائه می‌دهد و به اختلاف دو برادر و دست یاری دراز کردن قباد به سوی خاقان اشاره می‌کند (خوافی، ١٣٨٦: ٤٥). میرخواند نیز در *روضة الصّفا*، روایتی مشبع از برآشفتن قباد و پناه بردنش به خاقان ارائه کرده است: «قباد از مداین گریخته روی به ماوراءالنّهر نهاد چون به حدود نیشابور رسید به آزرمهربن سوخرا که ملازم او بود از غلبهٔ شهوت شکایت کرد. آزرمهر دختر خوب رویِ مناسب‌اعضای از بنات عظمای آنجا پیدا کرده، مادر و پدر آن مخدّه را راضی گردانید که دختر خود را به نکاحی که متعارف ایشان بود، به قباد دهند.

شاهزاده شبی با دختر به سر برده و آبی بر آتش شهوت زده در همان شب دختر نیک اختر به نوشین روان حامله گشت. صباح، قباد دختر را نعمت جزیل داده به خانهٔ مادر فرستاد و خود از آن‌جا متوجّه ترکستان شد. شاهزاده قطع منازل و مراحل نموده به درگاه خاقان رسید و چهار سال در آن‌جا بماند بعد از آن مدت، خاقان، جیشی جنگی همراه او کرده، به ایران فرستاد.

چون به نشابور رسید پدر دختر او را طلبید و از حال دختر استفسار نمود. آن شخص شاهزاده را به مولودی فرخنده مقدم بشارت داد. قباد نوشین روان را طلب داشت در همان موضع، خبر به او رسید که برادرش بلاش را از تخت بر تخته کشیده‌اند و از سرای فانی به عالم باقی رفته، قباد قدم نوشین روان را بر خود مبارک دانسته شاهزاده را با مادرش با تجمّلی تمام به مداین همراه برد (میرخواند، ١٣٣٨ : ٧٧٣).

نکتهٔ بسیار تأمّل‌برانگیز، ماجرای برآشفتن قباد از پادشاهی بلاش و دراز کردن دست یاری به سوی خاقان و ازدواج با دخت دهقان و تولد انوشیروان است. اگرچه این امر در شاهنامه نیز دیده می‌شود، اما این ماجراها مربوط به بعد از پادشاهی قباد است و نه، چنانکه در برخی روایات ذکر آن رفت، پیش از پادشاهیش. از دیگرسو دست یاری دراز

کردن قباد به سوی پادشاه هیتال در شاهنامه برای درهم کوبیدن جاماسپ ده‌ساله‌ای است که به عنف بر جای قباد نشسته، در حالی که در روایات یاد شده این امر، برای به زیر کشیدن بلاش از اریکهٔ قدرت است و گویا یک جابجایی صورت گرفته است. در شاهنامه ماجرا از این قرار است که قباد به تحریک عده‌ای رشک‌ور، خون سوخرا را ریخت. در پی آن، مردم همه از قباد بیزار شدند، او را از شاهی برکنار کردند و جاماسب (برادر کوچک تر قباد) را به جای او نشاندند. قباد را در غل و زنجیر، به تنها پسر سوخرا به نام زرمهر سپردند تا کین پدرش را بگیرد.

اما زرمهر نیز مانند پدر به قباد نیکی کرد و قباد را بخشید و با هم به همراه پنج مرد دگر راهی اهواز شدند. در اهواز در منزل دهقانی مهمان شدند و قباد به دختر دهقان دل بست و در نهایت، دختر به عقد قباد درآمد. قباد از اهواز همراه زرمهر و پنج مرد نزد شاه هیتال رفت و از او کمک خواست. شاه هیتال لشکری به او داد و قباد به سمت ایران حرکت کرد. در راه، دوباره، به خانهٔ دهقان سر زد و فهمید که دختر دهقان از او باردار شده و پسری به نام کسری زاییده. بسیار خوشحال شد و با زن و فرزند و لشکر به ایران آمد (فردوسی، ۱۳۸٦ : ج۷: ۵۹-٦۷).

البته گفتنی است که برخی از تاریخ‌های دورهٔ اسلامی نیز همگام با روایت شاهنامه هیچ اشاره‌ای به تنازع قدرت بین بلاش و قباد نکرده‌اند؛ چنانکه *تجارب الامم*(ابن مسکویه،۱۳۷٦:۱۵۵)، *زین الاخبار*(گردیزی، ۱۳٤۷: ۲۹)، *مجمل التواریخ و القصص*، (بهار، ۱۳۸۳: ۷۳) *طبقات ناصری*، (سراج، ۱۳٦۳ص: ۱٦۳)، حبیب *السیر*(خواندمیر، ۱۳٦۲: ۲۳۸) از این زمره‌اند.

۲-۳- چگونگی انتقال سلطنت از بلاش به قباد

بنا بر روایت شاهنامه، با تلاش سوخرای، قباد از بند آزاد می‌شود و با سوخرای، نزد بلاش بازمی‌گردد. بلاش و بزرگان کشور از آنها استقبال می‌کنند و از دلاوری‌های

سوخرای، بسیار تشکر می‌کنند. در پادشاهی بلاش، عملاً سوخرای حکومت می‌کرد و تصمیم‌های بزرگ می‌گرفت. پس از آمدن سوخرای با قباد، همه از کار سوخرای و انتقام وی از ترکان و آزادی قباد تعریف می‌کردند. در اینجا سوخرای بسیار شهره می‌شود. سوخرای بدون هیچ تنشی، از نفوذ خود استفاده می‌کند و بسیار زیرکانه بلاش را متقاعد می‌کند که دست از مسند قدرت بردارد و قباد بدون هیچ درگیری بر اریکهٔقدرت می‌نشیند.

ببد سوخرای از جهان بی‌همال — همی‌رفت ازین گونه تا چار سال
نبودی جز آن چیز کو خواستی — جهان را به رای خود آراستی
چو فرمان او گشت در شهر، فاش — به چربی بپرداخت گاه از بلاش
بدو گفت: شاهی نرانی همی — بدان را ز نیکان ندانی همی
قباد از تو در کار، داناتر است — بدین پادشاهی، تواناتر است
به ایوان خویش اندر آمد بلاش — نیارست گفتن که ایدر مباش

(فردوسی، ١٣٨٦ : ج٧: ٤٦)

البته گیرشمن (Ghirshman) دور نمی‌داند که هیاطله نیز بلاش را تحت فشار گذاشته باشند و با مداخلهٔ آنها قباد بر اریکهٔ قدرت نشسته باشد که چندان مستبعد هم نیست: «از زمان مرگ فیروز، قوم مجاور ایران در سمت مشرق، دیگر هم‌پیمان ایران به شمار نمی‌رود و نیز قومی تابع که باید خراج بپردازد نیست، و متّحد هم محسوب نمی‌گردد؛ بلکه تقریباً قوم مخدوم و سروری به شمار می‌رود که حتی به دریافت خراج هنگفت سالیانه و نقد – که آن را در زمان سلطنت چهار تن از جانشینان فیروز یعنی در مدتی متجاوز از نیم قرن گرفت – راضی نیست. پادشاه هیاطله در صدد مداخله در امور داخلی ایران و در وهلهٔ اول مشاجرات و رقابت‌های مدعیان تاج و تخت و توطئه‌های دربار برآمد. این امر از جلوس بلاش محسوس است. بلاش پس از چهار سال سلطنت جای خود را به قباد داد. اگر به یاد بیاوریم که قباد چند سال از روزگار جوانی خویش

را نزد هیـاطله گذرانیده بود، می‌توانیم نتیجه بگیریم که قوم مزبور در وقایعی که موجب جلوس این پادشاه گردید دخالت داشته است (گیرشمن، ۱۳۷۹ : ۳٦۰ – ۳٦۱).

کریسـتن‌سـن نیز مداخلهٔ هیاطله در جانشینی قباد را دور از ذهن نمی‌داند: «مؤلّفین عیسـوی نیز از نیات حسـنه و سـلامت نفس ولاش تمجید کرده‌اند. با وجود این، ولاش (بلـاش) مردی نبود، کـه کشـــور ایران در آن وقـت به وجود او احتیاج وافر داشـــت. ناخرسندی بزرگان تعمیم یافت و پس از چهار سال سلطنت ولاش را خلع و کور کردند و کواذ پسـر پیروز را بر تخت سـلطنت نشـانیدند. بلا شـک، محرّک اصـلی این انقلاب زرمهر بوده اسـت که ظاهراً مصـالح سیاسی در نظر داشته زیرا کواذ چندین سال پس از شـکسـت پیروز نزد پادشاه هفتالیان به عنوان گروگان به سربرده بود و روابط نیکویی با آن طایفه داشـت. ایرانیان امید داشتند، که انتخاب او از فشار هفتالیان بکاهد. ظاهراً، پس از نصـــب کواذ، با وجود اینکه کَما فِی السّـــابق، هفتالیان از ایران خراج می‌گرفتند، در روابط آن‌ها سهولتی ایجاد شد» (کریستن‌سن، ۱۳۸٤: ۲۱۳ – ۲۱٤).

در هرحال، در برخی از تاریخ های دورهٔ اسـلامی روایتی همسان با روایت فردوسی وجود دارد؛ چنانکه دینوری در اخبارالطّوال چنین آورده که: «پس از فیروز پسرش بلاش پادشـاه شـد و چهار سـال پادشاهی کرد و درگذشت و شوخر پس از او پادشاهی را به قباد برادر او سپرد.» (دینوری،۱۳۸٤: ۸۹). اما در دیگر تاریخ های این دوره روایت انتقال ســـلطنت از بلاش به قباد قدری متفاوت اســـت؛ چنانکه بلعمی چنین گزارش کرده که وقتی سـوخرا از جنگ با هیتالیان برگشـت، همه از او خواسـتند پادشـاه شـود، اما فقط شـاه‌زادگان را شـایستهٔ پادشاهی می‌دانست و از آنها خواست که یکی از ساسانیان را به پادشاهی بگمارند (بلعمی۱۳۷٤:٦٦۹).

ابن بلخی چنین گزارش کرده که قباد به کمک سپاه خاقان، بلاش را از مسند قدرت فروکشیده و خود جای او نشسته است: «قباد نزدیک خاقان ترکستان رفت و از وی مدد خواسـت. خاقان هدیه‌های بسـیار به او داد، با او لشکر گران فرستاد تا این بلاش را قهر

کرد» (ابن بلخی، ۱۳۷٤: ۸۳). ابن اثیر نیز در *تاریخ کامل* چنین روایت کرده که قباد به‌عنف، بلاش را از سلطنت کنار زده است: «پس از فیروز، پسرش بلاش به جایش نشست و میان او و برادرش قباد نزاعی واقع شد که قباد پیروز گردید و پادشاهی را از او گرفت» (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ۳۱۱).

در برخی دیگر از تاریخ های دورهٔ اسلامی، چنین گزارش شده که وقتی قباد از پادشاهی برادر کوچک‌تر برمی‌آشوبد و به خاقان پناه می‌برد، در راه برگشت، خبر مرگ بلاش را به او می‌رسانند و در نتیجه بدون درگیری بر تخت می‌نشیند؛ چنانکه در *آفرینش و تاریخ*، *المعجم فی آثار ملوک العجم*، *طبقات ناصری*، *نظام التواریخ*، *العبر*، *تاریخ بناکتی*، *مجمل فصیحی*، *تاریخ طبرستان*، *روضة‌الصفا و حبیب السیر*، قباد بعد از مرگ طبیعی بلاش، زمام امور را در دست می‌گیرد (مقدسی، ۱۳۷٤ : ۵۱۷)، (حسینی قزوینی، ۱۳۸۳: ۳۰۲)، (سراج، ۱۳٦۳: ۱٦۳)، (بیضاوی، ۱۳۸۲:٤٦)، (ابن خلدون۱۳۷۵ :۱۹٦ – ۱۹۷)، (بناکتی، ۱۳٤۸: ٦۰)، (خوافی، ۱۳۸٦: ٤۵)، (مرعشی، ۱۳٤۵: ۵)، (میرخواند، ۱۳۳۸ : ۷۷۳) و (خواندمیر، ۱۳٦۲: ۲۳۸).

۲-٤- جایگاه سوخرا در دوران پادشاهی بلاش

بنا بر روایت شاهنامه، وقتی فیروز در پی رویارویی با خوشنواز برمی‌آید، پور کوچکش بلاش را جانشین خود می‌کند و سوفرا (سوخرا) را که پهلوان است و اصالتی شیرازی دارد به‌عنوان مشاور بلاش قرار می‌دهد. در فرجام، فیروز در جنگ ترکان کشته می‌شود و قباد، پور بزرگ فیروز که در جنگ همراهش بود، اسیر می‌شود. بلاش حکومت خود را با کمک سوخرای که قبلا مرزبان زاولستان، بست، غزنین و کابلستان بود، آغاز می‌کند.

سوخرای با اجازه و مشورت بلاش تصمیم می‌گیرد انتقام خون فیروز را بگیرد. در واقع در دوران بلاش، عملاً سوفرا کشور را اداره می‌کند و زمام امور همه به دست

اوست و بعد از برگشت از جنگ با خوشنواز هم، چشم همه ایرانیان و رجال حکومتی به اوست و نه بلاش:

... بدآنگه که فیروز شد سوی جنگ / یکی پهلوان جست با رای و سنگ
که باشد نگهبان تخت و کلاه / بلاش جوان را بود نیک‌خواه
بدان کار شایسته بد سوخرای / یکی نامور بود پاکیزه‌رای
جهاندیده از شهر شیراز بود / سپهبددل و گردن‌افراز بود
هم او مرزبان بد به زاولستان / به بست و به غزنین و کاولستان
چن آگاهی آمد سوی سوخرای / ز فیروز بی‌رای و بی‌رهنمای
ز مژگان سرشکش به رخ برچکید / همه جامهٔ پهلوی بردرید
همی‌گفت بر کینهٔ شهریار / بلاش جوان چون بود خواستار
وزان پس فرستاد نزد بلاش / که شاها تو از مرگ غمگین مباش
کنون من به دستوری شهریار / بسیجم بدین گونه بر کارزار
که از کینهٔ خون فیروز شاه / بنالد ز چرخ روان هور و ماه
بیاراست لشکر چو پرّ تذرو / بیامد ز زاولستان، سوی مرو
چو آمد به شهر اندرون سوفزای / بزرگان برفتند یک‌سر ز جای
پذیره شدن را بیاراست شاه / همی رفت با آنک بودش سپاه
همی چامه‌گو سوفرا را ستود / به بربط همی رزم ترکان سرود
مهان را همه چشم بر سوخرای / ازو گشته شاد و بدو داده رای
همه شهر ایران بدو گشت باز / کسی را که بد کینهٔ خوشنواز
ببد سوخرای از جهان بی‌همال / همی‌رفت ازین گونه تا چار سال
نبودی جز آن چیز کو خواستی / جهان را به رای خود آراستی

(فردوسی، ۱۳۸٦ : ج۷: ۳۱ و ۳۳ – ۳٤)

در تاریخ‌های دورهٔ اسلامی نیز همگام با شاهنامه، به جایگاه رفیع سوخرا در دوران سلطنت بلاش اشاره کرده‌اند؛ چنانکه در تاریخ طبری چنین آمده است که: «چون بلاش تاج به سر نهاد، بزرگان و سران قوم به نزد وی فراهم شدند و تهنیت گفتند و خواستند که سوخرا را به سبب اعمالی که کرده بود پاداش دهد و بلاش وی را جزو خاصان خویش کرد و گرامی داشت و عطا داد» (طبری، ۱۳۸۵: ٦٣٧).

در تاریخ‌نامه طبری نیز چنین اشاره شده که: «چون بلاش به پادشاهی بنشست، سوفرای را خلیفت کرد بر مملکت خویش و کار و تدبیر به وی سپرد.» (بلعمی،١٣٧٤،:٦٧٢). ثعالبی نیز جایگاه شامخ سوفرا را یادآور شده: «عاقبت بلاش غالب آمد و حکومت را در دست گرفت. از او تقاضا نمودند که سپهبد سوفرا را در ازای شجاعت‌ها که به منصّهٔ ظهور رسانیده، پاداش خیر دهد. بلاش خطابهٔ آنان را پاسخ داده مسئولشان را اجابت کرد و سلطنت خود را به نشاط و انبساط، افتتاح نمود» (ثعالبی،١٣٨٤ : ٢٨٠ –٢٨١).

خواندمیر نیز معتقد است که حتی به تخت نشانده شدن بلاش، به‌واسطهٔ سوفرا صورت گرفته است:« سوخرا چون خاطر از ممر خوشنواز جمع ساخت، پلاش بن فیروز را که ملقب به گرانمایه بود به پادشاهی برداشت.» (خواندمیر، ١٣٦٢: ٢٣٨). در دیگر تاریخ هایی چون *مجمل التواریخ و القصص*، *تاریخ کامل*، *تاریخ بناکتی*، *تاریخ گزیده* و *روضة الصفا* نیز همسان با روایت فردوسی، به جایگاه والای سوفرا در عهد بلاش اشاره شده است. (بهار، ١٣٨٣: ٧٤–٧٣)، (ابن اثیر، ١٣٧١: ٣١١–٣١٤)، (بناکتی، ١٣٤٨: ٦٠)، (مستوفی، ١٣٦٢: ١١٥)، (میرخواند، ١٣٣٨ : ٧٧٣).

۲-۵- درخواست آشتی خوشنواز در عهد بلاش

بنا بر روایت شاهنامه، بعد از کشته شدن فیروز و اسارت برخی از رجال ایران، از جمله قباد پور فیروز در دست خوشنواز، سوخرای با کسب اجازه از بلاش، به خوشنواز نامه می‌دهد و اعلان جنگ می‌کند و خوشنواز نیز از در جنگ درمی‌آید:

من اینک به مرو آمدم کینه‌جوی — نمانم به هیتالیان رنگ و بوی
اسیران و آن خواسته هرچ هست — کز آن رزم‌گاه آمده استت به‌دست
همه بازخواهم به شمشیر کین — به مرو آورم خاک توران زمین
به فرمان یزدان، ببرّم سرت — ز خون همچو دریا کنم کشورت

(همان: ۳۳ – ۳٤)

جنگ سختی در «بیکند» در می‌گیرد. در این جنگ، سوخرای دلاوری‌ها می‌کند و زخمی بر خوشنواز می‌زند. خوشنواز می‌گریزد و در مکانی بنام «کهن‌دز» خود را پنهان می‌کند (همان: ۳۷ – ۳۹). خوشنواز که همهٔ راه‌ها را بسته می‌بیند، به آشتی می‌گراید و می‌گوید که اگر بر سر عهد و پیمان پیشین باشیم، اسیران را آزاد می‌کند و پول و ثروت غارت کرده را پس می‌دهد:

فرستاده‌ای آمد از خوشنواز — به نزدیک سالار گردن‌فراز
که از جنگ و پیکار و خون ریختن — نباشد جز از رنج و آویختن
اگر بازجویی ز راه ردی — بدانی که آن کار، بُد ایزدی
نه بر باد شد کشته فیروزشاه — کز اختر سرآمد بر او سال و ماه
کنون بودنی بود و بر ما گذشت — خنک آنک گِرد گذشته نگشت
اسیران وز خواسته هرچ بود — ز سیم و زر و گوهر نابسود،
فرستم همه نزد سالار شاه — چه از ویژه گنج و چه چیز سپاه
نباشد مرا سوی ایران بسیچ — تو از عهد بهرام گردن مپیچ

(همان: ٤۰ –٤۱)

سوخرای پس از مشورت با لشکر و بلاش تصمیم می‌گیرد که خوشنواز را ببخشد؛ چراکه جنگ را با ترکان بی‌فایده می‌داند و از طرفی، قباد پسر بزرگ فیروز شاه و عده‌ای از بزرگان در دست ترکان اسیر هستند. به این ترتیب، سوخرای با سیاست به خوشنواز امان می‌دهد و شرایطی برای بخشیدن خوشنواز تعیین می‌کند که از جملهٔ آن‌ها آزادی

قباد و بزرگان است و این‌که مرز بین ایران و ترکان همان مرز قدیم بهرام گور(جیحون) باشد. پس قباد و بزرگان از چنگ ترکان رها می‌شوند و بار دیگر، رابطهٔ مسالمت‌آمیز بین ترکان و ایرانیان برقرار می‌شود (همان: ٤١ – ٤٤).

اما شگرف است که از بین تاریخ‌های دورهٔ اسلامی، تنها *مجمل‌التواریخ و القصص* همگام با شاهنامه، به درخواست آشتی خوشنواز از سوفرا اشاره کرده‌است: «پادشاهی بلاش بن فیروز چهار سال بود. همین قدر بود پادشاهی وی، تا قباد را سوفرای شیرازی، سپهبد ایران، باز آورد، بعد از آنک سپاه برد از ایرانیان و خاقان صلح خواست و ناچار بپذیرفت و قباد را و خواهرش را، و موبد موبدان، و تن فیروز و اسیران دیگر با جزیت‌ها، جمله به ایران بازآورد(بهار، ۱۳۸۳: ٧٤–٧٣).

در *تاریخ گزیده*، فقط به این اشاره شده که سوفرا به کین فیروز، خوشنواز را کشته و از پیشنهاد آشتی سوخرا و آشتی بین ایران و هیاطله اثری نیست: « به عهد او سوخرای شیرازی که جهان پهلوان بود، برفت و کین فیروز از خوشنواز ترک باز خواست و خوشنواز را بکشت (مستوفی، ١٣٦٢: ١١٥).

در *حبیب‌السّیر* نیز خواندمیر به شکلی اشاره کرده که: «سوخرا چون خاطر از ممر خوشنواز جمع ساخت، پلاش بن فیروز را که ملقّب به گرانمایه بود به پادشاهی برداشت (خواندمیر، ١٣٦٢: ٢٣٨) و از پیشنهاد آشتی خوشنواز در این اثر هم نشانی نمی‌بینیم. گفتنی است جز سه تاریخ یاد شده، دیگر تاریخ‌های عهد اسلامی هیچ اشاره‌ای به رویارویی سوفرا و خوشنواز و مستأصل شدن خوشنواز و بناچار پیشنهاد آشتی دادن او نشده است.

٢-٦- مدت پادشاهی بلاش

بنا بر روایت شاهنامه، بلاش چهار سال بر مسند قدرت نشست و بعد از رهایی قباد از بند خوشنواز، با تدبیر سوفرا، بلاش فرمانروایی را به برادرش قباد واگذار کرد.

ببد سوخرای از جهان بی‌همال همی‌رفت ازین گونه تا چار سال
نبودی جز آن چیز کو خواستی جهان را به رای خود آراستی
چو فرمان او گشت در شهر فاش به چربی بپرداخت گاه از بلاش
(همان: ٤٦ – ٤٧)

جالب است که در همهٔ تاریخ های دورهٔ اسلامی نیز مانند شاهنامه، به چهارسال یا چهار سال و اندی فرمانروایی بلاش اشاره شده است؛ چنانکه *اخبارالطّوال*، *تاریخ یعقوبی*، *تاریخ نامه طبری*، *التّنبیه و الاشراف*، *آفرینش و تاریخ*، *فارسنامه*، *ثعالبی*، *مجمل التواریخ و القصص*، *تاریخ کامل*، *المعجم فی آثار ملوک العجم*، *طبقات ناصری*، *العبر*، *تاریخ گزیده*، *تاریخ طبرستان*، *رویان*، *مازندران* و حبیب *السّیر* از این زمره‌اند. (دینوری،١٣٨٤: ٨٩)، (ابی یعقوب، ١٣٧١ : ٢٠١)، (طبری، ١٣٨٥: ٦٣٧)، (بلعمی،١٣٧٤،:٦٧٢)، (مسعودی، ١٣٦٥: ٧٢)، (مقدسی، ١٣٧٤ : ٥١٧) ، (ثعالبی،١٣٨٤ : ٢٨٠ –٢٨١)، (ابن بلخی، ١٣٧٤: ٨٣ – ٨٤)، (بهار، ١٣٨٣: ٧٤–٧٣)، (ابن اثیر، ١٣٧١: ٣١١–٣١٤)، (حسینی قزوینی، ١٣٨٣: ٣٠٢)، (سراج، ١٣٦٣،: ١٦٣)، (ابن خلدون،١٣٧٥، :١٩٦)، .(بناکتی، ١٣٤٨: ٦٠) ، (مستوفی، ١٣٦٢: ١١٥)، (خوافی، ١٣٨٦: ٤٥)، (مرعشی، ١٣٤٥: ٥) و (خواندمیر، ١٣٦٢: ٢٣٨).

تنها تاریخی که به شکلی شگرف، بر خلاف شاهنامه و و دیگر تاریخ های دورهٔ اسلامی، مدت پادشاهی بلاش را پنجاه سال می‌داند، مجمل فصیحی است: «بلاش ابن فیروز بن یزدگرد بن بهرام بن یزدگرد بن شاپور بن شاپور بن اورمزد بن نرسی بن بهرام بن بهرام بن بهرام بن اورمزد بن شاپور بن اردشیر بن ساسان. بعد از پدر، پادشاه شد. برادرش قباد از او بگریخت. به عهد او، سوخرای شیرازی که جهان پهلوان بود، برفت و کین فیروز از خشنواز ترک باز خواست و خشنواز را بکشت. بلاش مدت پنجاه سال پادشاه بود (مستوفی، ١٣٦٢: ١١٥).

۲-۷- مردم‌داری بلاش

بنا بر روایت شاهنامه، بلاش یکی از پادشاهان مردم‌دار و رعیت نواز شاهنامه است که همواره می‌کوشد که بر مردم ستمی وارد نشود و مردم از نظر معیشتی، در تنگنا نیفتند. «بلاش در کوشش برای سامان‌دهی به اقتصاد نابودشدهٔ ایران و خزانهٔ شاهنشاهی که خشکسالی و پرداخت باج به هپتالیان آن را تهی کرده بود، به کشاورزی و ابادانی روستاها اهمّیت ویژه‌ای می‌داد (جلیلیان،۱۳۹۷:۳۳۵):

چو بنشست بر گاه گفت ای ردان — بجویید رای و دل بخردان
شما را بزرگیست نزدیک من — چو روشن شود رای تاریک من
بگیتی هر آنکس که نیکی کند — بکوشد که تا رای ما نشکند
هر آن کس کجا باشد او بد سگال — که خواهد همی شاه خود را همال
نخستین به پندش توانگر کنم — چو نپذیرد، از خونش افسر کنم
هر آنگه که زین لشکر دین پرست — بنالد بر ما یکی زیردست
دل مرد بیدادگر بشکنم — همه بیخ و شاخش ز بن بر کنم

(فردوسی، ١٣٨٦ : ج۷: ۳۱ و ۳۲)

البته گفتنی است که علی‌رغم مردم‌داری بلاش، در فرجام که قباد از بند خوشنواز رها می‌شود و سوفرا قباد را برای تاج و تخت شایسته‌تر می‌داند، او را متّهم می‌کند که بدان را از خوبان فرق نمی‌نهد و چون قباد از او داناتر است، باید سلطنت را به نفع قباد ترک گوید. (همان: ٤٦ – ٤٧)

کریستن‌سن نیز معتقد است که بلاش پادشاهی شایسته و کارآمد نبوده و بنا بر برخی مناسبات سیاسی، قباد را بر جای او نشانده‌اند: «ولاش ظاهرا مردی نیک نهاد و خوش نیت بود، که قصد داشت ملت را خوشبخت کند. حکایت کنند که چون از ویرانی مزرعه‌ای آگاه می‌شد، دهقان را مجازات می‌نمود؛ زیرا می‌گفت او با روستاییان چندان همراهی نکرده است تا به علّت فقدان وسائل معاش، ناچار ترک اوطان گفته‌اند.

مؤلّفین عیسوی نیز از نیات حسنه و سلامت نفس ولاش تمجید کرده‌اند. با وجود این ولاش مردی نبود، که کشور ایران در آن وقت به وجود او احتیاج وافر داشت. ناخرسندی بزرگان تعمیم یافت و پس از چهار سال سلطنت، ولاش را خلع و کور کردند و کواذ پسر پیروز را بر تخت سلطنت نشانیدند. بلا شک محرک اصلی این انقلاب زرمهر بوده است، که ظاهراً مصالح سیاسی در نظر داشته؛ زیرا کواذ چندین سال پس از شکست پیروز نزد پادشاه هفتالیان به عنوان گروگان به سربرده بود و روابط نیکویی با آن طایفه داشت. ایرانیان امید داشتند که انتخاب او از فشار هفتالیان بکاهد. ظاهراً، پس از نصب کواذ با وجود این که کَما فِی السّابق، هفتالیان از ایران خراج می‌گرفتند، در روابط آن‌ها سهولتی ایجاد شد» (کریستن‌سن، ۱۳۸٤: ۲۱۳ – ۲۱٤).

اما در خصوص مردم‌داری و دادگری بلاش، تقریباً همهٔ منابع تاریخی با شاهنامه هم‌گام هستند؛ چنانکه طبری چنین آورده که: «بلاش روشی نکو داشت و به آبادانی راغب بود و از حسن تدبیر وی یکی آن بود که اگر می‌شنید که خانه‌ای خراب شده و مردمش کوچ کرده‌اند، صاحب دهکده‌ای را که خانه در آن بود عقوبت می‌کرد که چرا کمکشان نکرده تا ناچار به کوچ کردن نشوند (طبری، ۱۳۸۵: ٦۳۷).

در تاریخ‌نامهٔ بلعمی هم اشاره شده که: «و سوفرای را خلیفت کرد بر مملکت خویش و کار و تدبیر به وی سپرد و عدل کرد و اندر جهان آبادانی کرد، و نپسندید که اندر پادشاهی وی، هیچ خانه ویران شدی و هر خانه که ویران شدی و خداوند از آن‌جا بشدی، از بهر او مهتران آن جای را عقوبت کردی و گفتی چرا این مرد را نگاه نداشتید یا مرا آگاه نکردید تا نفقه دادمی (بلعمی،۱۳۷٤ ص:٦۷۲).

ابن مسکویه نیز مردم‌داری بلاش را یادآور شده: «بلاش شیوه‌ای نکو داشت. آبادانی را سخت دوست می‌داشت. در کار کشور و مردم، نکو می‌نگریست؛ چنان که اگر می‌شنید خانه‌ای در دهی ویران شده و خانگیان از آن کوچیده‌اند، کدخدای آن ده را

کیفر می‌داد که گره از کارشـان نگشـوده تا ناگزیر به کوچیدن از ده خویش شده‌اند (ابن مسکویه،۱۵۵:۱۳۷٦).

جالب اسـت که ابن اثیر نیز همگام با بلعمی و ابن مسـکویه، حساسیت بلاش را به جلای وطن کسـی به خاطر سختی و ویران شدن خانه‌اش یادآور شده است و گویا این امر چنـان عظیم بوده کـه چنـد تـاریخ آن را در روایـاتی کمابیش همگون ذکر کرده‌اند: «بلاش همیشـه رفتاری نیک داشـت و به آبادانی شهرها و ساختن بناها علاقه‌مند بود. هر گاه می‌شـنید که خانه‌ای در قریه‌ای ویران شده و اهل خانه از آن جا رفته و جلای وطن کرده‌اند حاکم آن قریه را کیفر می‌داد و توبیخ می‌کرد؛ زیرا در جلوگیری از شـیوع فقر و فاقه غفلت ورزیده و نتوانسـته بود وسائل رفاه و آسایش مردم را طوری فراهم آورد که ناگزیر به دوری از زادگاه خود نشوند (ابن اثیر، ۱۳۷۱: ۳۱۱-۳۱٤).

میرخواند نیز همین امر را گزارش کرده اسـت: «چون بلاش عروس مملکت را در اعتناق آورد، عدل و داد آغاز کرد. هر کس که از وطن خود جدا شـدی، بلاش حاکم آن موضـع را عقوبت فرمودی و گفتی به جهت ظلم تو، آن بیچاره مهاجرت اختیار کرده» (میرخواند، ۱۳۳۸ : ۷۷۳).

ثعالبی به شـکلی مشبع، به خوش‌خویی بلاش اشاره کرده است: «به مسدود ساختن ابواب خلل و بهبود اوضاع و گستردن عدل پرداخته و از مهربانی به مردم و اعمال عدل و رعایت انصاف در امور آنان و بذل و بخشش که به حدّ امکان می‌نمود، خلق را وابسته به خود و از خود خشـنود کرده بود. بلاش مردم هر ایالت را به تهیّه مصـنوعات خاصـه همان نقطه از قبیل اشـیاء ظریفه و البسـه و چیزهای دیگر ملزم داشته غدغن کرد قیمت این اجناس را در فهرسـت باج و خراج آن محل محسـوب دارند. ضمناً، دلقکی چند به خـدمت خود پذیرفت که در امور جدّی به هزل و در مورد احقاق حق به گفتن لاطائل، او را کمک کنند و بخندانند که هرگز افسـرده‌خاطر نباشـد؛ ولی مداخلهٔ آنان را در سـه

مورد نهی کرد که عبارت از معابد و مجالس عمومی و میادین حرب باشد (ثعالبی،۱۳۸٤ : ۲۸۰ –۲۸۱).

گردیزی نیز در *زین‌الاخبار* به اوج امنیت و رفاه در دورهٔبلاش اشاره کرده است: «چون بلاش به شاهنشاهی بنشست، هم بر رسم پدر همی‌رفت، و او پادشاهی نیکو سیرت بود، و رسم‌های نیکو آورد، و همه به صلاح رعیّت کوشیده بود و رعیت را اندر ایمنی داشت و عدل کرد و به همه روزگار او، ایرانشهر آرامیده بودند و اندر ایمنی» (گردیزی، ۱۳٤۷ ص: ۲۹)

صاحب «*المعجم*» نیز کمال رعیت‌پروری بلاش را گزارش داده است: «بلاش بغایت عدل‌گستر و رعیت‌پرور بود و در انواع هنر، بصیرتی کامل و در فنون آداب، ذهن صافی داشت و در همّت جیّد و بلند خود، آیتی بود از آیات وَ مَا خَلَقتُ الّا لِجودِ أکُفّه وَ اَقدَامه الّا لِفیضِ المَواهِبِ. و اگر به شرح نبذی از اوصاف ستوده و اخلاق پسندیده او قیام نموده آید، سخن دراز گردد. (حسینی قزوینی، ۱۳۸۳: ۳۰۲). *طبقات ناصری*، *العبر*، *تاریخ بناکتی* نیز از دیگر تاریخ‌های دورهٔاسلامی‌اند که بر رعیّت‌پروری و حسن خلق بلاش تصریح کرده‌اند. (سراج، ۱۳٦۳ص: ۱٦۳). (ابن خلدون۱۳۷۵، ص :۱۹٦ – ۱۹۷)،(بناکتی، ۱۳٤۸: ٦۰).

۲–۸– ساخت شهر

در شاهنامه، هیچ اشاره‌ای به اینکه بلاش در دورهٔ سلطنتش به ساختن شهرها یا آبادی‌های پرداخته باشد، نشده است، در حالی که بیشتر تاریخ‌های دورهٔ اسلامی تصریح کرده‌اند که بلاش شهرهای متعدّدی را در عهد فرمانروائیش بنیان نهاده است؛ چنانکه در *مجمل التواریخ و القصص* چنین آمده که: «و از عمارت دو شهر کردست یکی بلاش آباد به ساباط مداین، و دوم به جانب حلوان، و بلاش‌فر خوانند و اکنون خراب است، و بدین حدود ما اندر، صورت او بر سنگی نگاشتست، و پیرامون آن مانند حرف نقش که

آن را ندانند خواند، و بر تلّی کوچک نهاده است، و از آن جنس سنگ کبود بدان نزدیک نیست و اکنون آن تل، و پیرامونش دهیست که بدان صورت باز خوانند: دون و لاش، و هم بدین حدودِ ولاشجرد شکارگاه وی بوده است، و اثر دیوار شکارگاه از سنگ بر دامن‌کوه بزرگ که آن را خورهند خوانند هنوز پیداست .(بهار، ۱۳۸۳: ۷٤-۷۳).

طبری شهر بلاشاواذ در مداین را ساختهٔ بلاش می‌داند: «وی در سواد، شهری بنیان کرد و آن را بلاشاواذ نامید که همان شهر ساباط نزدیک مداین است..(طبری، ۱۳۸۵: ٦۳۷) که در *تاریخ‌نامهٔ طبری* و *تاریخ بناکتی*، همین شهر، با نام بلاش‌آباد ذکر شده: « به سواد شهری بنا کرد و آن را بلاشاباد نام کرد (بلعمی،۱۳۷٤ ص:٦۷۲)، «در سواد عراق شهری بنا کرد نام آن بلاش آباد» (بناکتی، ۱۳٤۸: ٦۰).

اصفهانی دو شهر بلاش‌آباد و بلاشغر را برساختهٔ بلاش دانسته است: «دو شهر یکی در ساباط مداین به نام بلاش آباد و دیگری در جانب حلوان به نام بلاشغر ساخت (اصفهانی، ۱۳٤٦ :٥٤). این بلاشغر شاید گشته‌ی «باش‌کرد» باشد؛ چنانکه در شاهنامهٔ ثعالبی آمده: «پس به مسدود ساختن ابواب خلل و بهبود اوضاع و گستردن عدل پرداخته، از نظر آبادی کشور در سواد شهری به‌نام بلاش‌آباد که همان ساباط نزدیک مدائن است ساخت و در حلوان و مرو دو شهر به‌نام بلاش‌کرد بنا کرد (ثعالبی،۱۳۸٤ : ۲۸۰ -۲۸۱).

صاحب *معجم و العبر* نیز به ساخته شدن شهر ساباط در حدود مداین اشاره کرده (حسینی قزوینی، ۱۳۸۳: ۳۰۲)، (ابن خلدون،۱۳۷۵،:۱۹٦ – ۱۹۷)، اما سراج معتقد است که بلاش شانزده شهر را در دوران پادشاهیش بنیان نهاده است: « مملکت را به عدل و نیکویی آبادان گردانید، شانزده شهر را بنا نهاد(سراج، ۱۳٦۳،: ۱٦۳)

خواند میر بر خلاف دیگر تاریخ‌های عهد اسلامی، تبریز و طارم و برک را نیز از عمارات ساخته‌شدهٔ بلاش می‌داند: «بلاش بن فیروز: تبریز و طارم و برک از جمله عمارات بلاشان است و مرغزار بلاشان در حدود اصفهان منسوب بدوست. (خواند میر،

۱۳۷۲ : ۳٦)، اما میرخواند شـهر سـاباط و مداین را بنیادنهادهٔ بلاش می‌داند (میرخواند، ۱۳۳۸ : ۷۷۳).

نتیجه‌گیری:

با واکاوی جایگاه بلاش فیروز در شـاهنامهٔ فردوسـی و تاریخ‌های دورهٔ اسـلامی روشن شـد که شاهنامهٔ فردوسی از نظر تاریخی نیز می‌تواند به عنوان منبعی موثّق در کنار دیگر آثار تاریخی مورد توجه باشـد؛ برای نمونه، تصـویری که از بلاش در شـاهنامه پرداخته شـده، کمابیش در دیگر تاریخ‌های عهد اسـلامی نیز در بنیان همسـان اسـت؛ چنانکه جانشینی بلاش در غیاب فیروز، انتقال سلطنت از بلاش به قباد، جایگاه والای سوخرا در دوران پادشـاهی بلاش، درخواسـت آشـتی خوشنواز در عهد بلاش، چهار سال پادشاهی بلـاش و مردم‌داری او هم در شـاهنامه و هم در بیشـتر منابع تاریخی آمده اسـت و هم‌سویی قابل تأمّلی بین شاهنامه و تواریخ عهد اسلامی دیده می‌شود.

اما یک اختلاف بنیادی در روایت شـاهنامه با متون تاریخی دیده می‌شـود، به این ترتیب که بنا بر روایت شـاهنامه، با اینکه قباد پسـر بزرگ‌تر فیروز اسـت، بدون هیچ اعتراضـی به بر تخت نشـستن برادر کوچک‌تر خود بلاش، پدر را در جنگ با خوشنواز همراهی می‌کنـد، اما در بیشـتر تاریخ‌های دوره اسـلامی، قباد از جانشـینی بلاش بر می‌آشـوبد و دسـت یاری به سـوی شـاه هیتالیان دراز می‌کند تا بلاش از مسـند قدرت فروکشـد و در راه برگشـت به دخت دهقانی ازدواج می‌کند و با پور خود انوشیروان به ایران برمی‌گردد و جانشین بلاش می‌شود.

این در حالی اسـت که پناه بردن قباد به پادشـاه هیاطله و پیوند با دخت دهقان و زادن انوشـیروان در شـاهنـامه مربوط به بعد از پادشـاهی قباد و برای درهم کوبیدن جاماسـپ ده‌سـاله‌ای اسـت که به‌عنف بر جای قباد نشـسـته، در حالی که در روایات تاریخی توسّل قباد به پادشاه هیاطله، برای به زیر کشیدن بلاش از اریکهٔ قدرت است.

از دیگرسو، در شاهنامه وقتی قباد از بند خوشنواز می‌رهد، سوخرای بی‌کفایتی بلاش را یادآور می‌شود و بلاش بدون درگیری و به‌ناچار سلطنت را به قباد وامی‌گذارد، در حالی که ابن بلخی و ابن اثیر چنین گزارش کرده‌اند که قباد به کمک سپاه خاقان، بلاش را از مسند قدرت فروکشیده و خود جای او نشسته است و در *آفرینش و تاریخ*، *المعجم فی آثار ملوک العجم*، *طبقات ناصری*، *نظام التواریخ*، *العبر تاریخ بناکتی*، *مجمل فصیحی*، *تاریخ طبرستان*، *روضة الصفا و حبیب السّیر*، چنین گزارش شده که وقتی قباد از پادشاهی برادر کوچک‌تر برمی‌آشوبد و به خاقان پناه می‌برد، در راه برگشت، خبر مرگ بلاش را به او می‌رسانند و در نتیجه، بدون درگیری و بعد از مرگ طبیعی بلاش زمام امور را در دست می‌گیرد.

نکتهٔ ناهمگون دیگر بین شاهنامه و متون تاریخی این است که در شاهنامه به ساخت شهر یا عمارتی در زمان بلاش اشاره نشده، در حالی که قریب به اتّفاق متون تاریخی، به ساخت شهرهایی در زمان بلاش اشاره کرده‌اند، کما اینکه شهرهای بلاش آباد، بلاش‌فر، بلاشغر، ساباط و بلاش‌کرد را بنیان‌نهادهٔ بلاش می‌دانند و حتی سراج معتقد است که بلاش شانزده شهر را در دوران پادشاهیش بنیان نهاده است و خواندمیر بر خلاف دیگر تاریخ‌های عهد اسلامی تبریز و طارم و برک را نیز از عمارات ساخته‌شدهٔ بلاش می‌داند.

دیگر ناهمگونی شاهنامه و متون تاریخی، عدم اشارهٔکتب تاریخی به نقش سازندهٔ سوخرای (سوخرا) و انتقام از خوشنواز است. بنا بر روایت شاهنامه، سوفرا از در جنگ با خشنواز درمی‌آید و خوشنواز بعد از اینکه شکست می‌خورد، بناچار، پیشنهاد آشتی می‌دهد و سوفرا به خاطر امنیت قباد که در دست خوشنواز اسیر است، آشتی را می‌پذیرد و قباد را به ایران برمی‌گرداند، اما شگرف است که از بین تاریخ‌های دورهٔ اسلامی، تنها مجمل‌التواریخ و القصص، تاریخ گزیده و حبیب‌السّیر همگام با شاهنامه، به درخواست آشتی خوشنواز از سوفرا اشاره کرده‌اند و جز سه تاریخ یاد شده، دیگر متون

عهد اسلامی هیچ اشاره‌ای به رویارویی سوفرا و خوشنواز و مستأصل شدن خوشنواز و به ناچار پیشنهاد آشتی دادن او نکرده‌اند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آیدنلو، سجاد(۱۳۹۰)، *دفتر خسروان*، تهران: سخن.

۲. اصفهانی، حمزه. (۱۳٤٦). *تاریخ پیامبران و شاهان*. ترجمهٔ جعفر شعار، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۳. ابن‌اثیر، عزالدین. (۱۳۸٤). *تاریخ کامل*. ترجمهٔ محمد حسین روحانی، چ ۳، تهران: اساطیر.

٤. ابن‌بلخی. (۱۳۷٤). *فارسنامه*. تصحیح منصور رستگار فسایی، شیراز: بنیاد فارس شناسی.

۵. ابن خلدون، عبدالرحمن. (۱۳۷۵). *العبر*. ترجمهٔ عبدالحسین آیتی.تهران: پژوهشگاه.

٦. ابن مسکویه، ابوعلی. (۱۳٦۹). *تجارب الامم*. ترجمه ابو القاسم امامی،تهران: سروش.

۷. یعقوبی، احمد. (۱۳۷۱). *تاریخ یعقوبی*. ترجمهٔ محمدابراهیم آیتی، چ٦، تهران: علمی فرهنگی.

۸. بلعمی، ابوعلی. (۱۳۷٤). *تاریخ‌نامه طبری*. تصحیح محمد روشن، تهران: سروش.

۹. بناکتی، فخرالدین. (۱۳٤۸). *تاریخ بناکتی*. به کوشش جعفر شعار، تهران: انجمن مفاخر ملی.

۱۰. بیرونی، ابوریحان. (۱۳۸۹). *آثارالباقیه*. ترجمه اکبر داناسرشت، چ٦، تهران: امیرکبیر.

۱۱. بیضاوی، عبدالله. (۱۳۸۲). *نظام‌التواریخ*. تصحیح میر هاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

۱۲. ثاقب‌فر، مرتضی(۱۳۸۷)، *شاهنامه فردوسی و فلسفه تاریخ ایران*، تهران: معین.

۱۳. ثعالبی، عبدالملک. (۱۳٦۸). *تاریخ ثعالبی*. ترجمهٔ محمد فضائلی، تهران: نقره.

۱٤. جلیلیان، شهرام (۱۳۹٦)، *تاریخ تحولات سیاسی ساسانیان*، تهران: سمت.

۱۵. جنیدی،فریدون (۱۳۵۸)، *زندگی و مهاجرت نژاد آریا*.تهران: بلخ.

۱٦. حسینی قزوینی، شرف‌الدین. (۱۳۸۳). *المعجم فی آثار ملوک العجم*. تصحیح احمد فتوحی نسب، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

۱۷. خوارزمی، ابوعبدالله. (۱۳٤۷). *مفاتیح‌العلوم*. ترجمهٔ حسین خدیو جم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۸. خوافی، فصیح. (۱۳۸٦). *مجمل فصیحی*. تصحیح محسن ناجی نصرآبادی، چ٦، تهران: اساطیر.

۱۹. خواندمیر، غیاث‌الدین. (۱۳٦۲). *حبیب‌السیر*. تصحیح محمد دبیر سیاقی، چ ۳، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

۲۰. ــــــــــــــــ . (۱۳۷۲). *مآثر الملوک*. تصحیح میر هاشم محدث، تهران: رسا.

۲۱. دریایی، تورج (۱۳۹۱)، *ناگفته‌های امپراتوری ساسانیان*، ترجمه آهنگ حقانی، محمود فاضلی بیرجندی، تهران: کتاب پارسه.

۲۲. دینوری، ابوحنیفه. (۱۳۸٤). *اخبارالطوال*. تصحیح محمود مهدوی دامغانی، چ٦، تهران: نی.

۲۳. سرکاراتی، بهمن.(۱۳۸۷). *سایه‌های شکار شده*. تهران: طهوری.

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

۲۵. طبری، محمدبن‌جریر. (۱۳۸۵). *تاریخ طبری*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، چ٦، تهران: اساطیر.

۲٦. غفوری، فرزین (۱۳۹۷)، *سنجش منابع تاریخی شاهنامه در پادشاهی خسرو انوشیروان*، تهران: میراث مکتوب.

۲۷. کریستنسن، آرتور. (۱۳٦۸). *ایران در زمان ساسانیان. ترجمه رشید یاسمی*، چ٦، *تهران: دنیای کتاب*.

۲۸. گردیزی، ابوسعید. (۱۳٤۷). *زین‌الاخبار*. تصحیح عبدالحی حبیبی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲۹. ماسه، هانری. (۱۳۷۵)، *فردوسی و حماسه ملی*، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز: دانشگاه تبریز.

۳۰. *مجمل التواریخ و القصص*. (۱۳۸۳). تصحیح ملک‌الشعراء بهار، تهران: دنیای کتاب.

۳۱. مرعشی، ظهیرالدین. (۱۳٤۵). تاریخ طبرستان و رویان و مازندران. تصحیح محمد حسین تسبیحی، تهران: مؤسسه مطبوعاتی شرق.

۳۲. مستوفی، حمدالله. (۱۳٦۲). *تاریخ گزیده*. به کوشش عبدالحسین نوائی، چ۲، تهران: امیرکبیر.

۳۳. مسعودی، علی‌بن‌حسین. (۱۳٦۵). *التنبیه و الاشراف*. ترجمه ابوالقاسم پاینده، چ۲، تهران: علمی فرهنگی.

۳٤. مسعودی، علی‌بن‌حسین. (۱۳۷۸). *مروج‌الذهب*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، چ٦، تهران: علمی فرهنگی.

۳۵. مسکوب،شاهرخ. (۱۳۵۰)، سوگ سیاوش(در مرگ و رستخیز)، تهران: خوارزمی.

۳٦. ..... (۱۳۸٤)، *ارمغان مور، جستاری در شاهنامه*، تهران: نشرنی.

۳۷. مقدسی، مطهربن‌طاهر. (۱۳۷٤). *آفرینش و تاریخ*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگه.

۳۸. منهاج سراج. (۱۳٦۳). *طبقات ناصری*. تصحیح عبدالحی حبیبی، تهران: دنیای کتاب.

۳۹. میرخواند، محمد. (۱۳۳۸). *روضه‌الصفا*. تهران: خیام.

٤٠. نولدکه، تئودور. (بی‌تا). *تاریخ ایرانیان و عرب‌ها در زمان ساسانیان*. ترجمه عباس زریاب، تهران: انجمن آثار ملی.

ب)مقالات:

۱. خالقی مطلق، جلال (۱۳۹۰)، «شاهنامه‌سرایی در ایران» در *فردوسی و شاهنامه‌سرایی* (گزیده‌ای از مقالات دانشنامه زبان و ادبیات فارسی)، به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی: ۲۵-۳۷.

۲. رضایی دشت‌ارژنه،محمود، بیژن‌زاده، محمد (۱۳۹۵)، «نقد و بررسی داستان «آن پادشاه جهود که نصرانیان را می‌کشت از بهر تعصب» از مثنوی مولوی بر اساس رویکرد بینامتنیت»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال ۲۰: ش٦٨: *١٦٧-١٨٩*.

۳. زند، زاگرس(۱۳۹۲)، « سبک تاریخ‌نویسی شاهنامه فردوسی»، *پژوهشنامه ادب حماسی*، ش۱۵: ۷۷-۹۹.

٤. نحوی، اکبر(۱۳۸٤)، نگاهی به روش‌های ارجاع به منابع در شاهنامه، نامه فرهنگستان، ٤/٧، ۳۲-٦٤.

ج) منابع لاتین:

1. Covasji, Davar (1927),” The Historical Epic with articular Reference to the Shahnameh, , No10, Bombay.

2. Shahbazi, Shapour(1991), *Ferdowsi(A The journal of k.R Came Oriental Institute Critical Biography*), U.S.A, Costa Mesa, California, Mazda Publisher.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ٨٤-٤١

کارکردهای عرفانی تلمیحات و اقتباس‌های قرآنی سلطان‌ولد در عرصهٔ غزل *[1]

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر داوود واثقی خوندابی[1]
پژوهشگر پسادکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر مهدی ملک ثابت
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده

بهاءالدّین سلطان‌ولد یکی از عرفای اندیشمند و از اقطاب طریقهٔ مولویه محسوب می‌شود که توانست با تشریح و تبیین کلام پدرش مولانا و همچنین انتظام سلسلهٔ مولویه، از مکتب فکری خداوندگار محافظت کند و موجبات گسترش آن را فراهم نماید. وی نه تنها شارح اندیشهٔ مولوی است، بلکه در عرصهٔ عرفان به تجارب نابی دست یافته که در آثارش تبلوری خاص دارد.

غور در آثار او بیانگر این حقیقت است که وی تأثیر شگرفی از قرآن کریم پذیرفته است. سلطان‌ولد خود را مفسر قرآن می‌داند و معتقد است به علت سلوک عملی در راه حق و ادراک مرتبهٔ فنای فی الله و قدم گذاشتن بر آستان بقای الهی می‌تواند از غوامض ودایع الهی پرده بردارد و معانی بکر آیات قرآن را آشکارسازد. وی حتی در عرصهٔ غزل‌سرایی نیز گفتمانی قرآنی دارد و بسیاری از دقایق عرفانی و دینی را با اتکا به کلام وحی تفسیر و تشریح می‌کند.

نگارندگان در این جستار که مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و با شیوهٔ توصیفی- تحلیلی است، کارکردهای عرفانی تلمیحات و اقتباسهای قرآنی سلطان‌ولد را در عرصهٔ غزل بررسی می‌کنند. نتیجهٔ این پژوهش ما را به این نکته رهنمون می‌شود که استفاده از آیات وحی در غزلیات سلطان‌ولد بسامد بالایی دارد و ولد از آنها همسو با منظومهٔ فکری و معرفتی خود بهره می‌گیرد و گاهی به تأویلشان می‌پردازد. وی از

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۰۲ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰٤/۱۵
[1] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: d.vaseqhi@gmail.com

حکایات پیامبران نیز برای تبیین اصول و مبانی سلوک عرفانی استفاده می‌کند و در بسیاری از موارد، خود را با انبیای عظام مقایسه می‌کند و حوادث زمان آنها را با حوادث زمان خود وفق می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: غزلیات سلطان‌ولد، قرآن، تلمیح، اقتباس، کارکرد عرفانی.

۱- مقدّمه

بهـاءالدّین محمّد (٦٢٣- ٧١٢ ه.ق.)، معروف به سـلطان‌ولد و متخلص به «ولد»، فرزند ارشـد مولانا جلال‌الدّین محمّد بود که از نظر خَلق و خُلق شـباهت بسـیاری به پدرش داشـت و خداوندگار خطاب به او می‌گفت: «اَنْتَ أشْـبَهُ النّاسِ بی خَلْقاً وَ خُلقاً» (سـلطان‌ولد، ۱۳۸۹: ۲۰). مردم سـلطان‌ولد را به علت شـباهت ظاهری بسیار به پدرش مولانا و فاصـلهٔ اندکی که از نظر سنی با او داشت، برادر وی می‌پنداشتند. افلاکی گوید: «در هر محفلی و مجمعی که بودی، به پهلوی پدر خود نشـستی و در اوان جوانی اغلب مردم را ظن آن بودی که مگر برادر مولاناست» (افلاکی، ١٣٦٢، ج٢: ٧٨٥).

سـلطان‌ولد در زمره مشـایخی اسـت که مصـاحبت بزرگانی چونان برهان محقق ترمذی، شـمس تبریزی، صـلاح‌الدّین زرکوب، حسام‌الدّین چلبی و ... را درک کرد و از فیض همنشینی و متابعت آنها به مقامات والایی دست یافت. وی همچنین از عنایت‌های بی‌نهایت پدر خود برخوردار بود و با موهبت‌های بی‌کران او به مدارج بسـیار بالایی در عرصهٔ طریقت رسید و در حقیقت وارث علم مولانا شد.

سـپهسالار قدرت علمی و روحانی بهاءالدّین سلطان‌ولد را اینگونه توصیف می‌کند: «در جمیع علوم رسـمی، دریایی بود بی‌کرانه و در معارف و حقایق قدسی پادشاهی بود بی‌مثل و نشـانه. هرگاه که درّ بیان را به الماس مرجان‌وش زبان در حقّهٔ یاقوت دهان سفتی به یکبار مشکلات مبهم و رموز درهم عالمیان را از آیینهٔ زنگ گرفته درون هریک مشـاهده کرده، حل فرمودی و سرّ حقایق و لبّ دقایق را به براهین قاطع و دلایل واضح

بر همه حضـار روشـن و هویدا گردانیدی. فضـلا و علمای ملّت را انگشـت حیرت در دهان خجلت بازماندی» (سپهسالار، ۱۳۸۷: ۱۲٤).

سلطان‌ولد که خود را وارث بزرگان طریقهٔ مولویه و خلف صادق پدرش خداوندگار می‌دانسـت سعی می‌کرد تمام تلاش خود را برای تشریح مبانی تفکّر بزرگان این مکتب خصـوصـاً پدرش به کار بَرد. به اعتقاد وی سخنان مولانا به اندازه‌ای عمیق است که هر کسی را یارای درکشان نیست: «همچنان مگر حضرت سلطان‌ولد روزی فرموده باشد که سـخنان شما (مولانا) را بایزیدی باید فهم کند؛ فرمود که نی نی بهاءالدّین یاران ما به آن راضی نشوند» (افلاکی، ۱۳٦۲، ج۱: ٤۳۵).

سـلطان‌ولد اولین کسـی بود که به تقلید از پدرش، آثاری را مانند دیوان اشـعار، مثنوی‌های سـه‌گانه (ابتدانامه، رباب‌نامه و انتهانامه) و مجموعهٔ معارف آفرید. افلاکی در مورد آثار ولد آورده است: «سه مجلد مثنویات و یک جلد دیوان انشاد فرمود، از معارف و حقایق و غرایب اسـرار، عالم را پر کرد و بسـی بلیدان کودن را عارف عالم و عالم عامل گردانید و جمیع کلام والد خود را با امثال عجیب و نظایر بی‌نظیر بیان و تقریر کرد» (همان،ج۲: ۸۰٤).

همانگونه که اشاره شد، سلطان‌ولد دفتر شعری دارد که آن را به تقلید از دیوان کبیر مولانا سـروده است. در دیوان سلطان‌ولد غزلیات زیبایی وجود دارد که رنگ و نمایی از دیوان کبیر را بـه نمایش می‌گذارند. سـلطان‌ولد با تأثیر از کلام وحی و احادیث پیامبر (ص) و بزرگان دین به شرح و تبیین مفاهیم عرفانی می‌پردازد و از اسرار والای عرفانی پرده بر می‌دارد. آشـنـایی عمیق ولد با معارف قرآنی – روایی ریشـه در محیط پر بار خـانوادگی و تربیـت دینی وی دارد. او در خانواده‌ای به دنیا آمد که بزرگانش از عالمان دین بودند و تحت ارشـاد و سـرپرسـتی افرادی قرار گرفت که در عرصـهٔ علوم قرآن و حدیث و الهیات و ... از صـاحب‌نظران محسـوب می‌شـدند؛ پس بی‌دلیل نیسـت که به

کـارگیری آیـات و احـادیـث در غزلیـات او از بســامـد بالایی برخوردار اســت و از خصوصیات سبکی وی محسوب می‌شود.

بررسـی کارکردهای عرفانی تلمیحات و اقتباسهای قرآنی سلطان‌ولد در عرصهٔ غزل از دغدغه‌های این جستار است؛ نگارندگان پس از توضیحی کوتاه در خصوص تلمیح و اقتباس، به صـورت توصـیفی –تحلیلی به بررسـی و نقد کاربرد آیات قرآن در غزلیات سلطان‌ولد می‌پردازند.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

در خصــوص تلمیح و اقتباس در ادبیات فارســی تحقیقات درخوری انجام شــده اســت؛ به گونه‌ای که همهٔ آثاری که در مبحث بدیع نگارش گردیده، بخشــی را به این مبحث اختصـاص داده‌اند. البته در این مورد آثار مستقلی نیز تألیف شده است؛ سیروس شـمیسا در کتاب «فرهنگ تلمیحات»(١٣٦٦) پس از تعریف تلمیح و انواع آن، تلمیحات اســلامی و تلمیحات ایرانی را بررســی می‌کند. محمّدجعفر یاحقی در کتاب «فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی»(۱۳۷۹) به نحو مبسوطی، اساطیر ایرانی و غیر ایرانی را توضـیح داده اسـت. تقی پورنامداریان نیز در کتاب «داسـتان پیامبران در کلیات شــمس»(۱۳۸۵) پس از اشــاراتی به داســتانها و حکایات مربوط به پیامبران در شــعر درباری، شعر مذهبی و .... به تحلیل حکایات پیامبران در کلیات شمس پرداخته است.

در مورد تلمیح و اقتباس در شــعر شــاعران زبان فارســی، مقاله‌هایی نیز به نگارش درآمده اسـت؛ جلیل مشیدی در مقالهٔ «نگاهی به برخی از تلمیحات توحیدی و نبوی در شــعر کمال‌الدّین اســماعیل اصــفهانی»(١٣٨٤)، یکی از خلاقیت‌های هنری کمال‌الدّین اسماعیل را کاربرد تلمیحات توحیدی و نبوی دانسته، معتقد است که او از کشف‌الاسرار میبدی تأثیر پذیرفته است. مصطفی عرفانی و مهدی ماحوزی در مقالهٔ «جایگاه تشبیهات تلمیحی در سـاختار غنایی شـعر اسـتاد حمیدی شـیرازی»(۱۳۹۱)، برجسـته‌سـازی‌های

حمیدی شیرازی را در عرصهٔ تصاویر شعری با استفاده از عناصر تلمیحی، مذهبی، عاشقانه و تاریخی نشان داده اند. امیدوار عالی محمودی و سیّد مهدی نوریان و محمّد فشارکی در مقالهٔ «بررسی تلمیح و اقتباس مضامین قرآنی و احادیث نبوی در مثنوی نه سپهر امیرخسرو دهلوی»(١٣٩٦)، شعر امیر خسرو را ملهم از آیات قرآن و احادیث می‌دانند و معتقدند که وی نمایندهٔ زبان و ادبیات فارسی در سرزمین هند است.

رضا غفوری در مقالهٔ «دفتر دلگشا و تلمیحات شاهنامه‌ای آن»(١٣٩٦)، بر این باور است که صاحب شبانکاره‌ای به قهرمانان شاهنامه و سرگذشتشان اشاره کرده و شاهان و بزرگان زمان خود را به آنان تشبیه نموده است. محمّد خاکپور در مقالهٔ «پژوهشی در تلمیحات شعر صائب و تصرفات وی در آن»(١٣٩٦)، آشکار می‌کند که صائب تبریزی به تلمیحات سامی اهمیت بیشتری می‌دهد و معارف و عناصر مکتب تشیع در شعر او تبلور خاصی دارد. حسن شعبانی آزاد و احمد رضا یلمه‌ها در مقالهٔ «بررسی تأثیر مضامین قرآنی در دیوان شعر ابراهیم گلشنی بردعی»(١٣٩٧)، با بررسی تضمین، تلمیح و اقتباس در دیوان اشعار ابراهیم گلشنی بردعی، معتقدند که وی از قرآن کریم بسیار تأثیر پذیرفته است و بیشتر تلمیحات او مربوط به داستانهای پیامبران است.

امّا اگر چه پژوهش‌های بسیاری در زمینهٔ تلمیح و اقتباس در آثار بزرگان ادب صورت گرفته است، جستاری که کارکردهای عرفانی تلمیحات و اقتباس‌های قرآنی را در غزلیات سلطان‌ولد بررسی کند، انجام نشده است و این پژوهش می‌تواند نقش صنعت تلمیح و اقتباس را در غزلیات ولد آشکار و نگاه قرآن‌مدارانه او را در تبیین مسائل حکمی – عرفانی بررسی و تحلیل کند.

٢- تلمیح و اقتباس

تلمیح در مصدر تفعیل و از ریشهٔ «لَمَحَ، یَلْمَحُ، لَمْحاً و لَمَحَاناً»(زبیدی، ١٤١٤ه.ق.، ج٤ : ١٩٤) است. در لسان العرب آمده: «لَمَحَ إِلیه یَلْمَحُ لَمْحاً و أَلْمَحَ: اختلس النظر؛ و

قال بعضهم: لَمَح نَظر و ألمحَه هو، و الأول أصح. الأزهری: ألمحت المرأةُ من وجهها إلماحاً إذا أمكنت من أن تُلْمَحَ، تفعل ذلک الحَسْناءُ تُرِی محاسنها من يَتَصَدَّی لها ثم تُخْفيها.و اللَّمْحَةُ: النَّظْرَةُ بالعَجَلة؛ الفراء فی قوله تعالی: كَلَمْحٍ بِالْبَصَرِ؛ قال: كخَطْفَة بالبصر. و لَمَحَ البصَرُ و لَمَحه ببصره، و التَّلْماحُ تَفْعالٌ منه، و لَمَحَ البرقُ و النجم يَلْمَحُ لَمْحاً و لَمَحاناً: كلمَع. و بَرْقٌ لامِحٌ و لَمُوحٌ و لَمَّاحٌ» (ابن منظور، ١٤١٤ه.ق، ج٢ : ٥٨٤).

واژهٔ تلمیح در لغت فارسی به معنای «نگاه تند»، «چشم بر هم زدن»، «اختلاس نظر»، «باز شدن چشم به سوی چیزی» و ... آمده است (قرشی بنایی، ١٤١٢ه.ق، ج٦ :٢٠٥).

پژوهشگران عرصهٔ بلاغت در خصوص تلمیح تعاریفی را بیان کرده‌اند؛ صاحب البدیع گوید: «در اصطلاح آن است که در نظم یا نثر اشاره به واقعه یا قصه یا مثل و مانند آن کنند»(عبدالعظیم خان، ١٣٠٨: ٣١). شمیسا تلمیح را اشاره به داستانی در کلام می‌داند که دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب داشته باشد: «اشاره به داستانی در کلام است و دو ژرف‌ساخت تشبیه و تناسب دارد؛ زیرا اوّلاً، ایجاد رابطهٔ تشبیهی بین مطلب و داستانی است و ثانیاً، بین اجزای داستان، تناسب وجود دارد»(شمیسا، ١٣٨١: ١٢١).

کزازی در خصوص آرایهٔ تلمیح، چنین آورده است: «آرایه‌ای است درونی که سخنور بدان، سخت کوتاه از داستانی، دستانی (مثل)، گفته‌ای و هر چه از این گونه سخن در میان می‌آورد. و آن داستان یا دستان یا گفته را به یکبارگی در ذهن سخن دوست بر می‌انگیزد»(کزازی،١٣٧٣: ١١٠).

در کتاب علم البلاغه آمده است: «تلمیح آن است که گوینده در نظم یا نثر برای اثبات مطلب خود به آیه و حدیث یا مثل یا قصهٔ مشهوری اشاره نماید»(زاهدی، بی‌تا: ٣٨٦). تقوی تلمیح را اشاره به آیهٔ قرآن یا حدیث، شعر یا مثل سائره دانسته است: «(تلمیح) عبارت است از اینکه اشاره شود در طی کلام به آیه‌ای از قرآن و حدیث یا شعر مشهور یا مثلی مشهور یا قصهٔ معهود بدون ذکر آنها»(تقوی، ١٣١٧: ٢٥٩). همایی

نیز بر آن است که تلمیح «در اصطلاح بدیع آن است که گوینده در ضمن کلام به داستان یا مثلی یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند»(همایی، ۱۳۸۲: ۳۲۸).

در مجموع، می‌توان گفت تلمیح به آرایه‌ای اطلاق می‌گردد که گوینده در ضمن گفتار خود به آیه یا حدیث یا شعر یا مثلی و یا داستان و رویدادی اشاره نماید.

اقتباس در لغت به معنای «پرتو نور و فروغ گرفتن»، «آتشی که به دست می‌آید و در دسترس هست»، « طلب آتش» و ... است (ر.ک: همایی، ۱۳۸۲: ۳۸۳؛ راغب اصفهانی، ١٣٧٤، ج٤ : ١١٧) و به طور استعاری برای خواستن و طلب علم و هدایت نیز به کار رفته است(راغب اصفهانی، ١٣٧٤، ج٤ : ١١٧). در لسان العرب آمده است: «القَبَس: النار. و القَبَس: الشُّعْلة من النار. و فی التهذیب: القَبَس شُعلة من نار تَقْتَبِسها من مُعْظَم، و اقْتباسها الأخذ منها. و قوله تعالی: بِشِهابٍ قَبَسٍ: القَبَس: الجَذْوَة، و هی النار التی تأْخذها فی طَرَف عُود. و فی حدیث علیّ، رِضوان اللَّه علیه: حتی أَوْری قَبَساً لِقابِس»(ابن منظور،١٤١٤ه.ق، ج٦ :١٦٧).

اقتباس در نزد اهل بلاغت آن است که گوینده آیه یا حدیثی یا قسمتی از آنها را در گفتار خود بگنجاند. به دیگر سخن، «هر گاه آیه‌ای از قرآن کریم یا حدیثی را به طور کامل یا با اندک تغییری در شعر و نثر بیاورند، آن را اقتباس خوانند»(صادقیان، ۱۳۸۸: ۱۵۳).

در تفاوت تلمیح و اقتباس، چنین آورده‌اند: «تلمیح آن است که در ضمن کلام، اشاره‌ای لطیف به آیهٔ قرآن یا حدیث و مثل سایر یا داستان و شعری معروف کرده، و عین آن را نیاورده باشند، امّا در اقتباس شرط است که عین عبارت مورد نظر، یا قسمتی از آن را که حاکی و دلیل بر تمام جملهٔ اقتباس شده باشد، بیاورند»(همایی، ۱۳۸۲: ٣٦٨).

۳- تلمیحات و اقتباس‌های قرآنی

همانطور که ذکر شـــد، تلمیح و اقتباس از آیات و قصـــص قرآنی در غزلیات ولد بسامد بالایی دارد که در ادامهٔ به صورت مجزا به آنها پرداخته می‌شود:

۳-۱- تلمیح به آیات قرآن

در این بخش مبحث تلمیح به آیات قرآنی بررســی و کارکردهای عرفانی آن تحلیل می‌گردد.

۳-۱-۱- تلمیحات قرآنی مربوط به سلوک عرفانی

از آنجا که مباحث «ســیر الی الله» و «ســیر فی الله» در منظومهٔ فکری ســلطان‌ولد جایگاه برجســته‌ای دارند، وی از بســیاری آیات قرآن برای تبیین این مفاهیم بهره برده است.

۳-۱-۱-۱- مبارزه با نفس امّاره

ســالک زمانی می‌تواند به سرچشمهٔ وصال حضرت معشوق برسد که شیطان درونی خود را سرکوب کرده باشد؛ با این تمهید مبارزه با نفس و سرکوب کردن صفات بشری از اصول مهم سلوک در راه حق است.

۳-۱-۱-۱-۱- اشــاره به آیهٔ «الرَّحْمنُ عَلَی الْعَرْشِ اسْــتَوی»(طه/۵). «رحمان بر عرش مستوی شد».[۱]

در منظومهٔ فکری ســلطان‌ولد، عرش، دل انســان اســت (سلطان‌ولد، ۱۳۷٦: ۳۱٦) و این گفتــار ریشـــه در تفکّر مولانــا (ر.ک: مولوی، ۱۳٦۳ب، ج۱: ۲۲۵) و دیگر بزرگان تصوّف دارد؛ عین‌القضات همدانی گوید: «دریغا این رحمان چرا جمال به خلق ننمود تا بدانســتندی که «قلب المؤمن عرش الرحمن» چه باشــد؟! زهی دل که صــفت واســعیت دارد! مگر سهل عبدالله از اینجا گفت که «القلب هو العرش و الصدر هو الکرسی» گفت: عرش دل باشد و صدر کرسی»(عین‌القضات همدانی،۱۳٤۱: ۱٤۷).

ولد با تلمیح به آیهٔ فوق به یکی از مهمترین آموزه‌های تصـــوّف که همانا مبارزه با شـیطان درونی اســت، اشــاره و تأکید می‌کند که دل منظری روحانی اســت که جایگاه معشــوق برین اســت، نه دیو هوا. بنابراین ســالک باید مألوفات دنیوی را یکســو نهد و صـفات نکوهیده را ترک کند تا بتواند سرسخت‌ترین دشمن خود را که همانا نفس امّاره است، سرکوب نماید:

تخت دل آنِ ملک اسـت، دیو نشسته است بر او چونکه سلیمان برسد، کشته شود دیو هوا
(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳: ۸)

مبارزه با نفس در گرو عنایت الهی و همت ســالک و همچنین نظر گیرای انســان کامل اسـت، چنانکه سـلطان‌ولد در بیت فوق سلیمان (انسان کامل) را کشندهٔ دیو هوا و هوس نامیده اسـت. وقتی دل انسـان به واسـطهٔ عنایت حق و خاصان درگاهش از لوث گناه پاک شـود و زنگار مادیت از آن زدوده گردد، جایگاه حضـرت خداوندی اسـت و انسانی که به این مرحله رسیده، با خداوند اتحاد شأنی و نوری دارد:

دل پاک که عرش است نه بالا و نه پست است جـدا نیســـت خـدا زو چرا بنـد چرایید
(همان: ۱۳۱)

۳-۱-۱-۱-۲- اشـــاره بـه آیـهٔ «إِنِّی أَنَـا رَبُّـکَ فَـاخْلَعْ نَعْلَیْـکَ إِنَّـکَ بِالْوادِ الْمُقَدَّسِ طُوىً»(طه/۱۲). «من خداوند تو ام، نعلین از پای بیرون کن. تو به وادی مقدسی».

ســلطان‌ولد مقصــود از خلع نعلین را وانهادن خودمحوری و انانیّت می‌داند و تأکید می‌کند که وصال معشوق در گرو ترک هوای نفس است:

نـعـلـیـن خـودی ز پـا بـیـفـکـن گـر طـالـب آن گـل و گـلابـی
(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳: ٤٤٣)

دروازهٔ وصـال حضرت پروردگار فنای الهی و مرگ اختیاری است. پس سالک باید نفس خود را کنار نهد و به آســتان الهی بدون نعلین انانیت وارد گردد. ترک هســتی و صـفات بشـری نشـانهٔ سـعادت اسـت و موجب ارتقای انسان بر فلک معنوی می‌گردد.

انسان تا زمانی که در تصرّف هوای نفس است، در عالم مادی باقی می‌ماند و روح او یارای پرواز به آستان معشوق حقیقی را ندارد:

خنُک آن جان که رود مست و خرامان　　برهد از خر تن در سفر مصدر او
خلع نعلین کند وز خود و دنیا بجهد　　همچو موسی قدم صدق زند بر در او
(مولوی، ۱۳٦۳الف، جزء پنجم: ٦١)

۳-۱-۱-۲- بازگشت به اصل(وطن اصلی)

اهل عرفان در خصوص مبحث «بازگشت به اصل» بحثهای گسترده‌ای انجام داده‌اند؛ ولد نیز از تلمیحات قرآنی برای تبیین این مفهوم بهره برده است:

۳-۱-۱-۲-۱- اشاره به آیهٔ «وَ إِذْ أَخَذَ رَبُّکَ مِنْ بَنی آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّیَّتَهُمْ وَ أَشْهَدَهُمْ عَلی أَنْفُسِهِمْ أَ لَسْتُ بِرَبِّکُمْ قالُوا بَلی شَهِدْنا أَنْ تَقُولُوا یَوْمَ الْقِیامَةِ إِنَّا کُنَّا عَنْ هذا غافِلینَ»(اعراف/۱۷۲)، «گرفت خدای تو از فرزندان آدم از پشتهای ایشان فرزندان ایشان و ایشان را گواه گرفت بر ایشان و گواه بر آن گرفت که ایشان را گفت نه‌ام من خداوند شما؟ ایشان پاسخ دادند: آری تویی خداوند ما گواه بودیم بر ایشان تا نگویند روز رستاخیز که ما ازین اقرار و گواهی ناآگاه بودیم».

انسان قبل از محبوس شدن در قفس آب و گل در عالم برین از قوت و عطای خداوند برخوردار بوده است. پس اگر در این دنیا به صورت اختیاری به آستان او بازگردد، به مؤانست حضرت معشوق خواهد رسید:

هست تو را بخشش حق، هر دم از او گیر سبق　　بر نسق عهد قدیم، می‌خور زان قوت و عطا
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۰)

یکی از مهمترین آموزه‌های اهل عرفان تحریض سالکان به بازگشت به عالم برین است: صوفیه معتقدند: «همه چیزها را بازگشت به اصل خود، که از آنجا آمد، البته خواهد بودن. و تحقیق این آن است که صورت حق هرگاه که تمام ظاهر گردد به

حیثیتی که هرچه در قوت و امکان باشد همه هویدا و آشکارا شود، چنانچه از زمان آدم- علیه السلام- تا محمّد عربی- علیه الصلاة و السلام- که خاتم النبوة بود زمان اظهار آن بود. چه نبی عبارت از کسی است که وضع صورت حق تواند کرد و محمد- صلوات الله و سلامه علیه- از آن ختم انبیا شده که وضعی که او نهاده و صورتی که بدو فرود آمده تمام واقع شده، و آن صورت کامله است که اگر صورتی فرضاً از او اکمل بودی، هرکه آن بدو فروآمدی، او خاتم بودی. و کمال صورت بدان است که هیچ معنی که در کنه بی‌نهایتی و پوشیدگی پنهان بوده نگذاشته، بلکه همه را به صورتی که نمایندهٔ آن معانی باشد نموده و آشکارا کرده»(ابن ترکه، ۱۳۵۱: ۱۱۵).

سلطان‌ولد از اسیران عالم ماده می‌خواهد به یاد مجلس انس خداوند در عالم برین افتند و دنیا را رها سازند:

یاد کن آن عهد مرا، آن شکر و شهد مرا و آنچه ز من بود تو را، مملکت و کار و کیا
(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳:

۳-۱-۱-۲-۲- اشاره به آیهٔ «یُسَبِّحُ لِلَّهِ ما فِی السَّماواتِ وَ ما فِی الْأَرْضِ الْمَلِکِ الْقُدُّوسِ الْعَزِیزِ الْحَکِیمِ»(جمعه/۱)، «به پاکی می‌ستاید الله را. هر چه در آسمانهاست و در زمین آن پادشاه پاک ستوده بی‌عیب، بی‌همتا [کس با او نتاونده]. دانای راست‌کار راست دانش».

سلطان‌ولد ذکر و تسبیح مظاهر آفرینش را امری ظاهری می‌داند و به سالکان توصیه می‌کند که با گوش ظاهر پیام آنان را که همانا بازگشت به آستان الهی است، بشنوند:

ذکر خدای بشنو، پیدا به گوش می‌رو از باد و خاک و آتش، وز آب ای توانا
گویند از آن اوییم، او آب و ما سبوییم در ما ببین خدا را، گر عاشقی و جویا
(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳: ۲۶)

البته، ادراک تسبیح ظاهری موجودات امری است که فقط برای افرادی که ادراک باطنی دارند، حاصل می‌شود. «به دیگر سخن، به تسبیح آنها واقف نمی شود، مگر کسی

که باطنش به نور ایمان نورانی شد اولاً، و به مقام ایقان رسید ثانیاً و به مرتبهٔ عیان رسید ثالثاً. سپس به یافتن، نفس و روحش را در عین هر مرتبه و حقیقت هر موجودی حالاً ساری یافت، نه علماً و شهوداً فقط، چون سریان حق در آنها. پس به آن نور تسبیح موجودات را ادراک می‌کند و می‌شنود»(حسن‌زاده آملی،۱۳۷۸: ۱۱۹).

سلطان‌ولد معتقد است حتی رباب نیز به تسبیح حق می‌پردازد و آواز بازگشت به عالم برین سر می‌دهد:

زان جهانهای بقا ماندم جدا　　گشته‌ام نالان در این دار فنا
وارهانم از چنین هجران ز جود　　در وصال خود رسان از لطف زود
(سلطان‌ولد، ۱۳۵۹: ٦)

۳-۱-۱-۳- رسیدن به مرتبهٔ تمکین در سلوک

اشاره به آیهٔ «فَاعْلَمْ أَنَّهُ لا إِلهَ إِلاَّ اللَّهُ وَ اسْتَغْفِرْ لِذَنْبِکَ وَ لِلْمُؤْمِنینَ وَ الْمُؤْمِناتِ وَ اللَّهُ یَعْلَمُ مُتَقَلَّبَکُمْ وَ مَثْواکُمْ»(محمّد/۱۹). «می‌دان که نیست خدای مگر الله ، و آمرزش می‌خواه گناه خویش را، و مردان و زنان گرویدگان را، الله می‌داند گردیدن شما [درین جهان که چون می‌گردد از حال به حال] و بنگاه شما [در آن جهان که هر کس را در کدام سرای می‌باید بود]».

سلطان‌ولد با تلمیح به آیهٔ فوق از سالکان می‌خواهد که تلوین و دورنگی را یکسو نهند و به مقام تمکین رسند:

در لا تو چند تازی، تا کی به نفی سازی　　پیش آ گر اهل رازی، اثبات شو در الا
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۲٦)

اهل تمکین کسانی هستند که اوصاف بشری را از وجود خود زائل کرده و با تقرب به آستان جانان به کشف حقیقت نائل شده‌اند. غزالی تمکین را از فاضل ترین درجات

کاملان می‌داند (غزالی،۱۳۸٦، ج۱: ۷۲) و قشیری آن‌را صفت اصحاب حقائق و واصلان درگاه الهی می‌شمارد(قشیری، ۱۳۷٤: ۱۲۱).

۳-۱-۱-٤- گشایش معنوی در سلوک

اشاره به آیهٔ «وَ اتَّبَعُوا ما تَتْلُوا الشَّیاطینُ عَلی مُلْکِ سُلَیْمانَ وَ ما کَفَرَ سُلَیْمانُ وَ لکِنَّ الشَّیاطینَ کَفَرُوا یُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَ ما أُنْزِلَ عَلَی الْمَلَکَیْنِ بِبابِلَ هارُوتَ وَ مارُوتَ ...»(بقره/۱۰۲). «وانگه پس‌روی کردند آن چیز را که شیاطین خواندند بر عهد و در زمان او و هرگز سلیمان کافر نبود و لکن شیاطین کافر شدند، جادوی در مردمان می‌آموزند. و نیز پس روی کردند آن چیز را که فرستاده آمد بر آن دو فریشته، شهر بابل نام آن دو فرشته هاروت و ماروت».

سلطان ولد با تلمیح به آیهٔ فوق گشایش معنوی و فیض روحانی را اینگونه بیان کرده است:

قطره به دریا رسید، باز به ساحل برفت　　رسته بُد از سحر باز در چه بابل برفت
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۰۷)

۳-۱-۱-۵- رسیدن به مقام مشاهده در سلوک

اشاره به آیهٔ «وَ مَنْ کانَ فی هذِهِ أَعْمی فَهُوَ فِی الْآخِرَةِ أَعْمی وَ أَضَلُّ سَبیلاً»(اسرا/۷۲). «و هر که درین جهان از حق بدیدن نابیناست، او در آن جهان نابیناست، و از نابینا گمراه‌تر».

مشاهده دیدن حقّ است با بصیرت و دل آگاهی به گونه‌ای که هیچ شبهه‌ای باقی نماند و مانند رؤیت به عین باشد. ارباب احول حقیقت مشاهده را منوط به یقین راستین و محبت حق – تعالی – می‌دانند: «حقیقت مشاهده بر دو گونه باشد: یکی از صحّت

یقین، و دیگر از غلبه محبّت، که چون دوســت اندر محّل محبّت به درجه‌ای رســد که کلیّت وی همه حدیث دوست گردد جز او را نبیند»(هجویری، ۱۳۸۷: ٤٨٥).

در نظرگاه سلطان ولد، هر که در این دنیا جمال حقیقت را مشاهده نکند، در سرای دیگر کور برانگیخته می‌شود:

چون کور مـانـد اینجـا، بینا نگردد آنجا　　بشـنو ز نص اگر چه، حق قادر و غفور است

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۰٥)

۳-۱-۱-٦- بی‌اعتباری دنیا

اشــاره به آیهٔ «وَ ما هذِهِ الْحَياةُ الدُّنْيا إِلاَّ لَهْوٌ وَ لَعِبٌ وَ إِنَّ الدَّارَ الْآخِرَةَ لَهِيَ الْحَيَوانُ لَوْ كانُوا يَعْلَمُونَ»(عنکبوت/٦٤)، «نیسـت زندگانی این جهانی، مگر ناکاری و بازی، و سرای پسـین آن جهانی به راسـتی که آن پاینده است و با زندگانی، اگر ایشان دانندی ایشان را به بودید».

سلطان‌ولد با تلمیح به این آیه گوید:

گفـت خدا در قرآن، هســت لعِب کار جهان　　چند روی چون طفلان، از ره جِد سوی کلک

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۲۰۸)

البته در دیدگاه سـلطان‌ولد دلبسـتگی به دنیا امری نادرست محسوب می‌شود، و گر نه صــرف ثروت و مکنت برای واصــلان طریقت زیانی ندارد و بســیاری از انبیا و اولیا دارای ثروت و مکنت فراوان بودند: «ولی‌ای باشـد در دنیا توانگر، و باز ولی‌ای باشـد از روی صورت درویش، لیکن ولایت، عشق است که بنده را با خداست. چندین پیغامبران پادشـاه بوده‌اند، چو سـلیمان و داود و مصـطفی- علیهم السلام و چندان پیغامبران دیگر بوده اند درویش و فقیر. زیرا نبوت و ولایت تعلق به توانگری و درویشی ندارد. نبوت و ولایت خداشـــناســـی اســـت و با خدا مشـــغولی؛ مال و ملک مانع عشـــق و ولایت نیست»(همو، ۱۳۷٦: ۲۸۳).

۳-۱-۱-۷- سماع

اشاره به آیهٔ «وَ نُفِخَ فِی الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِی السَّماواتِ وَ مَنْ فِی الْأَرْضِ إِلاَّ مَنْ شاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فیهِ أُخْرى فَإِذا هُمْ قِیامٌ یَنْظُرُونَ»(زمر/٦٨)، «و دردمند در صور، مرده بیفتد از آن آواز هر که در آسمان و زمین کس است، مگر او که خدا خواهد، پس آن گه دردمند در صور دمیدنی دیگر، آن گه ایشان بر پای خاسته باشند همگان ایستاده می نگرند».

ولد با تلمیح به این آیهٔ شریفه مجلس سماع را اینگونه توصیف می‌کند:

امروز آن سرافیل، صوری دمید بی‌قیل تا چون قیامت اینجا، صد حشر و صد نشور است

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۰٤)

۳-۱-۲- تلمیحات قرآنی مربوط به توحید (وحدت وجود)

«وحدت وجود» از مهمترین موضوع‌هایی است که در عرفان اسلامی مطرح گردیده است؛ بزرگان دین و اهل عرفان هر کدام با دیدگاهی خاص به تفسیر و نقد این نظریه پرداخته‌اند؛ ولد نیز از آیات قرآن برای تبیین این مفهوم پیچیده استفاده کرده است:

۳-۱-۲-۱- اشاره به آیهٔ «وَ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَ الْمَغْرِبُ فَأَیْنَما تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ واسِعٌ عَلیمٌ»(بقره/۱۱۵)، «و خدایراست برآمد نگاه آفتاب و فروشد نگاه آفتاب هر جا که روی دارید آنجا به سوی روی نمازگران که الله فراخ توانست و دانا».

خداوند حسن خود را در مظاهر طبیعت آشکار کرده است تا بندگان با نگاه به جلوه‌های طبیعت از ریاض حسن خداوند بهره ببرند و از پیشگاه او دور نگردند. در حقیقت همهٔ مظاهر هستی جلوه‌دهندهٔ سیمای معشوق برین هستند و هر که موی علت از دیده بزداید و با نگاهی توأم با معرفت و بینش به آفرینش بنگرد، سیمای حضرت خداوند را مشاهده خواهد کرد:

هـم نیز حســـن یزدان، بی‌چون بود　　بنمود صـنع خود را، اندر نقوش اشـیاء
تـا زین ورا بـدانی، وز وی جدا نمانی　　می‌بین ورا همیشه، در طفل و پیر و برنا
(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ٢٦)

۳-۱-۲-۲- اشاره به آیهٔ «مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِنْ وَلَدٍ وَ ما کانَ مَعَهُ مِنْ إِلهٍ إِذاً لَذَهَبَ کُلُّ إِلهٍ بِما خَلَقَ وَ لَعَلا بَعْضُـهُمْ عَلی بَعْضٍ سُـبْحانَ اللَّهِ عَمَّا یَصِـفُونَ»(المؤمنون/۹۱)، «هرگز فرزند نگرفت الله –تعالی– و با او هرگز خدایی دگر نبود، که اگر ازین هر دو چیزی بودی بر یکدیگر خاسـتندی و هر یک با سـپاه خود با یک سـو جسـتید. و بر یکدیگر برتری جستندی، پاکی و بی‌عیبی الله را از آنچه ایشان او را به آن صفت می‌کنند».

لازمهٔ رسـیدن به توحید حقیقی، ادراک وحدت هستی است؛ زیرا همه نقوش مظهر شأنی از شئونات باری – تعالی – هستند:

بـه هر نقشـــی شـــود پیـدا، اگر بی‌جا اگر درجا　　از این جمله یکی را بین مشـو دو بین تو چون ترسا
(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ٣٢٠)

عرفای وحدت وجودی معتقدند که در عالم یک هستی و وجود بیشتر نیست که از جهت تقید و تعین به قیود اعتباریه متکثر به نظر می‌رسـد. پس اصـل هستی، خداست و کثرات امور اعتباری و موهومند که با وحدت هستی منافاتی ندارند.

۳-۱-۲-۲- اشـاره به آیهٔ «فَلَمَّا جَنَّ عَلَیْهِ اللَّیْلُ رَأی کَوْکَباً قالَ هذا رَبِّی فَلَمَّا أَفَلَ قالَ لا أُحِبُّ الْآفِلِینَ»(انعام/٧٦)، «چون شـب درآمد بر وی و او می‌خداوند خویش جسـت از زبر سـتاره‌ای دید تابان گفت که خدای من این اسـت چون نشـیب گرفت سـتاره گفت ابراهیم زیرینان را و نشیب گرفتگان را دوست ندارم».

تنها خدا باقی است و سالک الی الله باید چونان حضرت ابراهیم (ع) از امور ناپایدار دست بکشد:

عشق خدا باقی است، غیر خدا فانی است　　از مه و خور چون خلیل، بگذر کآفل برفت
(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳: ۱۰۸)

۳-۱-۳- تلمیحات قرآنی مربوط به انسان کامل

بحث پیرامون «انسان کامل» و مسألهٔ «ولایت» پس از مبحث «وحدت وجود» از مهمترین مباحث عرفان اسلامی است که این نظریه در غزلیات سلطان‌ولد تبلوری خاص دارد و وی با تلمیح به آیات قرآن نکات نغزی در این خصوص بیان کرده است:
۳-۱-۳-۱- اشاره به آیهٔ «وَ إِذْ قالَ رَبُّکَ لِلْمَلائکَةِ إِنِّی جاعِلٌ فِی الْأَرْضِ خَلیفَةً قالُوا أَ تَجْعَلُ فِیها مَنْ یُفْسِدُ فِیها وَ یَسْفِکُ الدِّماءَ وَ نَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِکَ وَ نُقَدِّسُ لَکَ قالَ إِنِّی أَعْلَمُ ما لا تَعْلَمُونَ»(بقره/۳۰)، «نیوش تا گوییم ای محمّد آن‌گه که گفت خداوند تو فریشتگان را، من کردگار و آفریدگارم اندر زمین از پس شما در رسیده گفتند می‌خواهی آفرید در زمین کسی را که در آن تباهکاری کند، و خونها ریزد، و ما به ستایش تو تورا می‌ستاییم و به آفرینهای نیکو تورا یاد می‌کنیم. خداوند گفت فریشتگان را من آن دانم که شما ندانید».

انسان کامل خلیفهٔ خداوند بر روی زمین است. باری «همین انسان خاکی چون به مرتبهٔ کمال رسید، گنجینهٔ اسرار روحانی الهی می‌شود؛ یعنی به مقام ولایت کلیه الهیه و منصب خلیفةاللهی می‌رسد؛ و در این مقام است که می‌تواند تودهٔ بشر را هدایت و اصلاح کند»(همایی،۱۳۸۵، ج۲: ٦٤٩). ولد نیز انسان کامل را نایب خداوند و هادی انسانها می‌داند:

کرد خلیفه‌ای ز طین، نایب خویش در زمین　　تا که از او زمینیان، راه برند بر سما
(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳: ۳۰)

۳-۱-۳-۲- اشاره به آیهٔ «وَ ما أَرْسَلْناکَ إِلاَّ رَحْمَةً لِلْعالَمینَ»(انبیا/۱۰۷)، «و نفرستادیم تورا مگر بخشایشی جهانیان را».

اولیا رحمت الهی بر بندگان هستند؛ در مقالات شمس آمده است: «اکنون، امروز خود را ایشان درمی‌کشند از خدمت شیخ، که ما را تا کی فریباند شیخ؛ و سر می‌کشد. گاهی به ناز گاهی به انکار؛ و شیخ ایشان را می‌کشد، اگر در ایشان کراهتی می‌بیند، زیرا رحمت شیخ به رحمت بی‌نهایت متصل است چون آن میل شیخ نماند، ایشان رغبت کردن گیرند»(شمس تبریزی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲٦۱-۲٦۲).

بهاءالدّین سلطان‌ولد نیز خود را زبدهٔ آدم و رحمت عالم می‌پندارد:

زبدهٔ آدمم بدان، رحمت عالمم بدان بهر من است هر عطا، بهر من است هر جزا

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۳۰)

۳-۲- تلمیح به حکایت‌های قرآنی مربوط به پیامبران در جهت تبیین مفاهیم عرفانی

سلطان‌ولد در غزلیات خود به حکایات و قصص قرآنی نیز اشاراتی کرده و مفاهیم عرفانی مختلفی را بیان نموده است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود:

۳-۲-۱- نوح (ع)

حضرت نوح (ع) از انبیای اولوالعزم بود که بعد از حضرت ادریس(ع) به نبوت رسید (یاحقی، ۱۳۸٦: ۸۲۷)؛ وی مردم را به پرستش خدای یگانه خواند، لیکن قوم او که اغلب از احولان بودند، دعوت وی را اجابت نکردند. نوح (ع) آنها را نفرین کرد. خدا نوح را فرمود که درخت ساجی بکارد و از آن کشتی بسازد. پس از ساخته شدن کشتی عذاب الهی به صورت طوفانی سهمگین نازل شد و تبهکاران را نابود ساخت (ر.ک: طبری، ۱۳۵٦،ج۳: ۷۳۰). داستان حضرت نوح (ع) در سوره‌های مختلف از جمله سورهٔ مبارکهٔ نوح و هود آمده است.

سلطان‌ولد از این قصهٔ قرآنی برداشتی همسو با تفکر صوفیه ارائه می‌دهد. وی که از مشـایخ طریقهٔ مولویه است، خود را چونان نوح (ع) می‌داند که هر که بر کشتی هدایت او سوار شود، نجات یابد و هر که از او اطاعت نکند تباه گردد:

طوفان چون دریا رسـد و این خلق را غرقه کند　　شـینید در کشـتی دین با نوح ای یاران ما
طـوفـان مـا دارد خـبـر از بـانظر وز بی‌نظر　　هست او عدوی کفرتان ماهی در او ایمان ما
(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳:

وی معتقد اسـت هر که طوق اطاعت او را بر گردن نیاویزد، در مصـائب دنیا غرق خواهد شد:

هر کـه از این نوح زمـان سـر کشـید　　غرقه در این آب چو طوفان شده است
(همان: ۸٦)

در نظرگاه ولد پند اولیا چونان کشـتی نوح اسـت که سـالکان را از غرقه شـدن در مادیات نجات می‌دهد و راه رستگاری را به آنها می‌نمایاند: «این جهان طوفان است همه را در خود غرقه کرده است و از خدا دور انداخته پند انبیا و اولیا کشتی نوح است هرکه پند ایشـان را گرفت و گزید ازین طوفان فنا رهید»(همو، ۱۳۷٦: ۲٦۱). به این دلیل ولد شمس تبریزی را نوح خود دانسته است:

گویم با تو کیست جان؟ شمس حق آن شه شهان　　نیسـت چو او در این جهان نوح من است و هود من
(همان: ۳۲٤)

۳-۲-۲- حضرت ابراهیم (ع)

تلمیح به داسـتان‌های مربوط به حضـرت ابراهیم (ع) نیز در غزلیات سـلطان ولد بسـامد زیادی دارد؛ وی با تکیه بر آیهٔ مبارکهٔ «قُلْنا یا نارُ کُونی بَرْداً وَ سَـلاماً عَلی إبْراهیمَ»(انبیا/٦۹)[۳]، آتش ریاضت را موجب رستگاری انسان و تصفیهٔ وجود او می‌داند:

رو چون خلیل خوش خوش در عشـق همچو آتش　　تـا انـدر او ببینی صـــد گلســـتان معنی
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ٤٥)

هوای نفس حجاب راه سـالک محسـوب می‌شود و تا نفس انسان در آتش ریاضت گداخته نشـــود، از این آلایش‌ها پاک نگردد و زنگار تمتعات مادی از آینهٔ قلبش زدوده نگردد و صورت غیب را نشان ندهد.

ســـلطـان‌ولد گاهی ادعا می‌کند که خداوند به او عنایت کرده و او را چونان خلیل (ع) محفوظ نگاه داشته است:

هر چه که خواهی می‌کن، با تو مرا نیسـت سخن　　چونکه خلیلی نگزد، پای تو را این شـــررم
(همان: ۲۱٥)

۳-۲-۳- حضرت موسی (ع)

تلمیح به حکایت‌های پیرامون حضـرت موسـی (ع) در غزلیات سـلطان‌ولد بسـیار است که در این مقال مختصراً به آنها اشاره می‌شود:

۳-۲-۳-۱- تلمیح به ید بیضاء

سـلطان‌ولد با اسـتناد به آیهٔ شـریفهٔ «وَ أَدْخِلْ یَدَکَ فی جَیْبِکَ تَخْرُجْ بَیْضـاءَ مِنْ غَیْرِ سُـوءٍ فی تِسْـعِ آیاتٍ إِلی فِرْعَوْنَ وَ قَوْمِهِ إِنَّهُمْ کانُوا قَوْماً فاسِـقینَ»[٤] (نمل/۱۲) خود را موسی دوران و صاحب معجزهٔ ید بیضا می‌داند و از مخالفان می‌خواهد از قدرت معنوی او حذر کنند:

گوید ولد موســـی منم دارد ید بیضـــا تنم　　ترسید ای فرعونیان چون شد عصا ثعبان ما
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۳۸)

۳-۲-۳-۲- تلمیح به عصای موسی

سلطان‌ولد با استناد به آیهٔ «قالَ أَلْقِها یا مُوسی * فَأَلْقاها فَإِذا هِیَ حَیَّةٌ تَسْعی»[٥] (طه/۱۹ و ۲۰) معتقد است که قطب وقت چونان موسی(ع) بر کارهای خارق‌العاده توانایی دارد، لیکن ظاهرنگران صورت کار را بینند و به کنه آن توجه نکنند:

مار از تو عصا گردد اگر موسی وقتی لیکن سوی فرعون به جز مار نباشد

(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ١٣٤)

۳-۲-۳-۳- تلمیح به موسی و شجر

اهل عرفان با اتکا به آیهٔ شریفهٔ «فَلَمَّا أَتاها نُودِیَ مِنْ شاطِئِ الْوادِ الْأَیْمَنِ فِی الْبُقْعَةِ الْمُبارَکَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ یا مُوسی إِنِّی أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعالَمینَ»[٦] (قصص/۳۰) اناالحق گفتن حلاج را توجیه می‌کنند؛ چونانکه شیخ محمود شبستری گوید:

روا باشد اناالحق از درختی چرا نبود روا از نیک بختی

(محمّد ابراهیم سبزواری، ١٣٨٦: ٨٣)

«اگر آدم مانند حلاج وجود ظاهری خود را حلاجی کند، می تواند بگوید «اناالحق»، وقتی انسان جهت سرمدی خود را می گیرد، جهت دیگر وی یعنی عدم، فنا می گردد، و جز وجود مطلق هیچ چیز باقی نمی‌ماند. و اما اناالحق کشف راز و اسرار الهی است، وقتی همه عالم این صدا را دارند، وقتی از درختی هم در وادی ایمن صدای «إِنِّی أَنَا اللَّه» بر می‌آید، چرا این صدا از حلاج روا نباشد، البته در اینجا صحبت از حلول و اتحاد نیست، بلکه منظور این است که تعین و محدودیت از وجود مرتفع می‌گردد، و به جز حق، چیزی باقی نمی‌ماند»(ابن ترکه، ١٣٧٥: ٢٤).

سلطان‌ولد نیز معتقد است وقتی درختی فریاد «إِنِّی أَنَا اللَّه» سر می‌دهد، پس انسان کامل نیز که چونان نی درون تهی است، می‌تواند ندای الهی را بازتاب داده و اناالحق بگوید:

حق نه به موسی ز شجر، گفت چه جویی تو شرر هستم من خالق تو، هین فکن از دست عصا
چون ز شجر گفت منم، و آن شد مقبول همه گر ز بشر گوید این، دور مدارش ز عمی
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۸)

۳-۲-۳-٤- تلمیح به داستان موسی (ع) و خضر (ع)

خداوند در سورهٔ مبارکهٔ کهف به داستان موسی و خضر (ع) اشاره کرده است. ارباب احوال خضر را نماد پیر و مرشد و موسی را نماد سالک می‌دانند و این مسأله در آثار طریقهٔ مولویه تبلوری خاص دارد:

بجوی خضر زمان را به عشق چون موسی که هست آن دل او تخت و عرش الرحمان
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۳۱۰)

در نظرگاه سلطان ولد فیض معنوی که موسی (ع) از مصاحبت خضر (ع) حاصل کرد، بسیار بیشتر از عبادت‌های ظاهری او بود، زیرا با ملاقات خضر به مرتبهٔ رؤیت رسید و امور نهان بر او آشکار گردید:

هر آنچه یافت ز طاعت کلیم در همه عمر ز خضر برد فزونتر چو از خودی برخاست
اگر نه پاسخ ارنیش لن ترانی بود خضر بگفت کنون آن گذشت وقت لقاست
(همان: ۱۰۷)

سلطان ولد منظور از موسی (ع) و خضر (ع) را در آثار خود مولوی و شمس دانسته، گوید: «چنانکه موسی(ع) با قوت نبوت و عظمت رسالت جویای خضر(ع) گشته بود. مولانا نیز قدسنا الله بسره العزیز با وجود چندین فضایل و خصایل و مقامات و کرامات و انوار و اسرار که در دور و طور خود بی‌نظیر بود و مثل نداشت، طالب شمس تبریزی قدس الله سره العزیز بود» (همو، ۱۳۸۹: ۵۳۹).

۳-۲-۳-۵- تلمیح به حکایت موسی(ع) و قارون

خداوند در سورهٔ مبارکهٔ قصص در مورد قارون سخن گفته است. قارون از قوم موسی (ع) بود که ثروت فراوانی داشت، لیکن به مستمندان کمک نمی‌کرد و مکنت خود را وسیله‌ای برای برآورده کردن خواهش‌های نفسانی خود ساخته بود. در تفسیر طبری آمده: «پس قارون فرمان نمی برد نه از خدای -عزّ و جلّ - و نه از موسی -علیه السّلم-، و زکات بنمی‌داد، تا موسی -علیه السّلم- بدان باز آمد که گفت یا قارون از هر خنبی زر که داری یک دینار بده. و هم بنداد، و با موسی - علیه السّلم- عداوت اندر گرفت تا خدای - عزّ و جلّ- زمین را فرمان بردار موسی - علیه السّلم- کرد. و بفرمود مر زمین را تا قارون را هم با خواسته که داشت فرو برد»(طبری، ١٣٥٦، ج٥: ١٣١٩-١٣٢٠).

سلطان‌ولد با نگاهی به حکایت قرآنی حضرت موسی(ع) و قارون از سالکان می‌خواهد که چونان موسی(ع) فقر اختیاری برگزینند و از متاع دنیوی و دلبستگی به آن بپرهیزند:

فقیری را گزین کن همچو موسی مشو بند غنا مانند قارون

(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ٣٥٧)

۳-۲-٤- حضرت عیسی (ع)

در غزلیات سلطان ولد به حکایات قرآنی پیرامون حضرت مسیح (ع) نیز اشاراتی شده که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود:

۳-۲-٤-۱- تلمیح به عیسی(ع) و دعوی رسالت

سلطان ولد با تلمیح به آیهٔ «قالَ إِنِّی عَبْدُ اللَّهِ آتانِیَ الْکِتابَ وَ جَعَلَنی نَبِیًّا»[٧] (مریم/٣٠) گوید:

چون عیسی ده روزه دعوی رسالت کرد از سی و چهل کم گو، بگذار تو پنجه را
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۲۲)

آنچه در عرصهٔ سلوک عملی حائز اهمیت است، سرسپاری به مرشدی فانی و راه‌پیموده است و این مسأله چندان ارتباطی با سن او ندارد.

۳-۲-٤-۲- تلمیح به معجزات عیسی (ع)

سلطان ولد با تکیهٔ بر آیهٔ شریفهٔ «وَ رَسُولاً إِلی بَنی إِسْرائیلَ أَنِّی قَدْ جِئْتُکُمْ بِآیَةٍ مِنْ رَبِّکُمْ أَنِّی أَخْلُقُ لَکُمْ مِنَ الطِّینِ کَهَیْئَةِ الطَّیْرِ فَأَنْفُخُ فیهِ فَیَکُونُ طَیْراً بِإِذْنِ اللَّهِ وَ أُبْرِئُ الْأَکْمَهَ وَ الْأَبْرَصَ وَ أُحْیِ الْمَوْتی بِإِذْنِ اللَّهِ وَ أُنَبِّئُکُمْ بِما تَأْکُلُونَ وَ ما تَدَّخِرُونَ فی بُیُوتِکُمْ إِنَّ فی ذلِکَ لَآیَةً لَکُمْ إِنْ کُنْتُمْ مُؤْمِنینَ»[۸] (آل عمران/٤۹) معتقد است هر کس صفات نفسانی را از وجود خود زائل کند، چونان عیسی(ع) می‌تواند مردگان را زنده نماید:

هر چه که خواهی بشود، وآنچه نخواهی نشود مرده شود زنده چو تو، دست بر آری به دعا
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۸)

وی همچنین خود را چونان مسیح (ع) می‌داند که می‌تواند کوری باطنی افراد را مداوا کند:

من عیسی خوش خویم، رنجور همی‌جویم تا رنج شفا گردد، تا کور شود بینا
(همان: ۱۹)

یا انسان کامل را کسی می‌داند که چون عیسی (ع) مرغ‌های فکر را پران می‌کند:

ای از دمت چو عیسی، مرغان فکر پران چوبی ز دست موسی، ثعبان چرا نباشد؟
(همان: ١٤٤)

۳-۲-٤-۳- تلمیح به عروج عیسی (ع)

در سورهٔ نساء آمده است: «وَ قَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسیحَ عیسَی ابْنَ مَرْیَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَ ما قَتَلُوهُ وَ ما صَلَبُوهُ وَ لکِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَ إِنَّ الَّذینَ اخْتَلَفُوا فیهِ لَفی شَکٍّ مِنْهُ ما لَهُمْ بِهِ مِنْ

عِلْمٍ إِلاَّ اتِّباعَ الظَّنِّ وَ ما قَتَلُوهُ يَقيناً * بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَ كانَ اللَّهُ عَزيزاً حَكيماً»[9] (نساء/ ۱۵۷ و ۱۵۸). سلطان‌ولد با اتکا به این آیات خود را چون عیسی(ع) عروج کننده به سماوات می‌پندارد:

منم آنکس که چو عیسی بپریدم به سماوات　　چو خور و ماه روانم به سوی برج سعادات
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۹۸)

و گاه خود را عیسی کیوان می‌نامد:

سر مکش از راه هین، ترس از این شاه دین　　راست برو بر زمین، عیسی کیوان منم
(همان: ۲۲۱)

۳-۲-۵- حضرت محمّد (ص)

سلطان ولد نه تنها در غزلیات خود به اقوال و احادیث حضرت محمّد(ص) اشاره کرده است، بلکه به حکایتهای قرآنی مربوط به آن حضرت نیز پرداخته است:

۳-۲-۵-۱- محمّد (ص) و غار ثور

سلطان ولد با تکیه بر آیهٔ «إِلاَّ تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذينَ كَفَرُوا ثانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُما فِي الْغارِ إِذْ يَقُولُ لِصاحِبِهِ لا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنا»[10] (توبه/٤٠) محمّد (ص) و حضرت حق را دارای اتحاد شأنی و نوری می‌داند. «در حقیقت احد و احمد در وجود عینی متحدند، چه، آنچه خداوند از ظهورات و بروزات و اسماء حسنی و صفات علیا در مقام ذات غیب‌الغیوبی داشت، به مقتضای «وَ عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْماءَ كُلَّها»، به حسب تعلیم کونی و وجودی در مقام انسان کامل ودیعه گذاشت»(محمّد ابراهیم سبزواری، ۱۳۸٦: ۸۰).

بنابراین حضرت محمّد(ص) هر چند از کفار به غار ثور پناه برد، لیکن با خداوند اتحاد نورانی دارد:

محمّد را احد می‌دان اگر چه گریزانش درون غار بینی
(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ٤٤٥)

۳-۲-٦- حضرت یعقوب و یوسف (ع)

در غزلیات سلطان‌ولد به حوادث مربوط به یوسف و یعقوب (ع) نیز اشاره شده است:

۳-۲-٦-۱- تلمیح به حادثهٔ یوسف (ع) و چاه

سلطان ولد با تلمیح به آیهٔ: «وَ جاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وارِدَهُمْ فَأَدْلى دَلْوَهُ قالَ يا بُشْرى هذا غُلامٌ وَ أَسَرُّوهُ بِضاعَةً وَ اللَّهُ عَليمٌ بِما يَعْمَلُون»[11](یوسف/۱۹) گوید:

چاه است یقین جاهش، فانی است خور و ماهش زین پستی چه سر زن، چون یوسف رو بالا
(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ٢٣)

گاه با تلمیح به این داستان، روح خود را یوسف چاهی دانسته است:

در دلو چون برآمد از چاه یوسفم کی باز باژگونه به زندان چه روم
(همان: ٢٤٠)

و بیرون آمدن از چاه تن را موجب رسیدن به سروری و پادشاهی می‌داند:

خیز ز چاه تن برآ، تا که روی در آن سرا همچو که یوسف رسد، ملکت مصر رایگان
(همان: ٣٢٠)

۳-۲-٦-۲- تلمیح به پیرهن یوسف (ع) و بوی آن

سلطان ولد با تلمیح به آیات «اذْهَبُوا بِقَميصي هذا فَأَلْقُوهُ عَلى وَجْهِ أَبي يَأْتِ بَصيراً وَ أْتُوني بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعينَ * وَ لَمَّا فَصَلَتِ الْعيرُ قالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ ريحَ يُوسُفَ لَوْ لا أَنْ تُفَنِّدُون»[12](یوسف/ ۹۳ و ۹٤) خطاب به مرشد و پیر خود گوید:

یـعـقـوب تـوام بـبـخـش دیـده چون یوســف از آن قمیص و بویـت
(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ٨٣)

و گاهی بوی ولیّ خدا را بدون پیراهن استشمام می‌کند:

بـوی آن رخســـار خوب یوســفی دائـمـاً بـی‌پـیـرهــن مـی‌آیـدم
(همان: ٢٥٠)

٣-٢-٦-٣- یعقوب (ع) و فراق یوسف (ع)

خداوند در سـورهٔ یوسـف آورده: «تَوَلَّی عَنْهُمْ وَ قالَ یا أَسَفی عَلی یُوسُفَ وَ ابْیَضَّتْ عَیْناهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ کَظیمٌ»[١٣] (یوسـف/٨٤). سلطان‌ولد با تلمیح به این آیهٔ یوسف حسن را چونان یعقوب در فراق معشوق گریان و نالان توصیف می‌کند:

ای یـوســـف حســـن از فـراقـت در نـالـه و گـریـه‌ام چـو یـعـقـوب
(سلطان‌ولد،١٣٦٣: ٦٤)

علاوه بر مواردی که اشـاره شـد، سـلطان‌ولد، شـمس تبریزی را یوسف زمان خود می‌داند:

حیات جملهٔ جانهاســت شـــمس تبریزی ز دل محـب وی آییـد گر مســلمـانیـد
وی اسـت یوسف اگر طالبش چو یعقوبید وی است موسی جان در وفا، چو عمرانید
(همان:١٤٥)

٣-٢-٧- سلیمان (ع)

سلطان‌ولد در خصوص حضرت سلیمان(ع) نیز تلمیحاتی دارد:

٣-٢-٧-١- تلمیح به داستان سلیمان (ع) و مور

سـلطان ولد با تلمیح به آیهٔ «حَتَّی إِذا أَتَوْا عَلی واد النَّمْلِ قالَتْ نَـمْـلَـةٌ یا أَیُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسـاکِنَکُمْ لا یَحْطِمَنَّکُمْ سُـلَیْمانُ وَ جُنُودُهُ وَ هُمْ لا یَشْـعُرُونَ»[١٤] (نمل/١٨) اذعان

می‌کند که پیروی از مشایخ طریقت انسان‌های خرد را چونان سلیمان (ع) عزت و شکوه می‌بخشد و به عالم برین هدایت می‌کند:

زو مور سلیمان شد، زو چشمه چو عمان شد　　زو این تن خاکی‌ام، پران سوی گردون شد
(سلطان‌ولد،۱۳٦۳: ١٤٩)

ولد به اهل سلوک توصیه می‌کند که چونان مور به تعلقات دنیایی سر فرو نیاورند و به عالم عقبی روی آورند:

پی آن دانه همچو مور مدو　　سوی انبار رو سلیمان‌وار
(همان: ۱۸۱)

۳-۲-۷-۲- دیو و خاتم سلیمان (ع)

در حکایات پیرامون سلیمان (ع) آمده است که صخر جنی خاتم او را ربود و چندی به جای او پادشاهی کرد، امّا بنی‌اسرائیل به اعمال او شک کردند. «وقتی آن شیطان مشاهده کرد که مردم به او مشکوک شده‌اند، فرار کرد و انگشتر سلیمان را در دریا افکند، خداوند ماهیی را فرستاد تا انگشتر را ببلعد و بنی‌اسرائیل تا چهل روز در جستجوی سلیمان (ع) بودند، از آن طرف سلیمان در ساحل دریا به صیادی رسید و به او پیشنهاد کمک کرد، بعد از صید، صیاد یکی از ماهیهای صید شده را به جای مزد به او داد و وقتی سلیمان شکم ماهی را شکافت، انگشتر خود را در آن دید و آن را به دست کرد و همان دم همه شیاطین و جنّ و انس و وحوش و طیور نزد او حاضر شدند، سلیمان بر تخت خود نشست و آن شیطان متقلّب و اعوان و انصار او را فرا خواند و همگی را در بند کرد، بعضی را در قعر دریا و بعضی را در دل صخره‌ها حبس نمود و این اعمال را به وسیله تسلّط بر اسماء الهی انجام می‌داد و آن شیاطین تا روز قیامت در عذاب و حبس هستند»(جزائری،۱۳۸۱: ۵۳۰).

سلطان ولد معتقد است که شیطان را توان تسلط بر او نیست، چرا که سلیمان زمان یاور اوست:

دیو شود دور ز کوی و درت　　چونکه به یاریت سلیمان رسید
(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ١٢٢)

وی همچنین خود را مانند سلیمان (ع) می‌داند که می‌تواند خاتم را از دیو بگیرد:

گر چه دیو از من ستد خاتم به طراری چه غم　　هم کنون بازش ستانم، چون سلیمان آمدم
(همان: ٢٢٧)

٣-٢-٨- یونس (ع)

یونس بن متی (ع) یا ذوالنون (صاحب ماهی) که خداوند او را به جانب اهل نینوا فرستاد تا آنها را به راه راست هدایت کند، لیکن این قوم به سخن حق او گوش ندادند و یونس (ع) آنها را نفرین کرد، امّا قوم او هنگامی که نشانه‌های عذاب را مشاهده کردند، توبه نموده و ایمان آوردند. با این تمهید خدا عذاب را از آنان برداشت و یونس (ع) از میانشان خارج گشت و به بلیهٔ بلعیدن ماهی دچار شد که با تضرع و زاری از شکم ماهی نجات یافت. در قرآن کریم آمده است: «وَ ذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغاضِباً فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنادى فِي الظُّلُماتِ أَنْ لا إِلهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحانَکَ إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمينَ * فَاسْتَجَبْنا لَهُ وَ نَجَّيْناهُ مِنَ الْغَمِّ وَ كَذلِکَ نُنْجِي الْمُؤْمِنينَ»[١٥](انبیا/٨٧ و٨٨).

سلطان‌ولد در غزلیات خود به این داستان قرآنی اشاره کرده است:

در بندگی شاهی ببین، یونس در این ماهی ببین　　شمعم که شد خورشید و مه پروانه‌ام پروانه‌ام
(سلطان‌ولد، ١٣٦٣: ٢٣٩)

وی همچنین یونس روح را از ماهی تن آزاد و به عالم برین هدایت می‌کند:

چو یوسف برشدم از قعر چاهی　　چو یونس سرزدم از بطن حوتی
(همان: ٤٥٧)

در نگرگاه سلطان ولد روح انسان مانند حضرت یونس (ع) است که در درون ماهی تن به اســـارت درآمده و تنها تســـبیح و ذکر خداوند می‌تواند او را رها کند: «تن چون ماهی اســـت و عالم چون دریا و جوهر آدمی چون یونس؛ چنان که یونس(ع) از شـــکم ماهی به تسـبیح رهید، تو نیز در تن اگر مسـبح باشی، جوهر ایمانت خلاص یابد و اگر غفلت ورزی در شکم ماهی تن هضم و نیست شوی»(همو، ۱۳۸۹: ۳٤۸).

۳-۳- اقتباس از آیات قرآن

ســـلطان ولد در غزلیات خود جهت تبیین مفاهیم عرفانی از آیات قرآن اقتباس‌هایی انجام داده است که در ادامه به آنها پرداخته می‌شود:

۳-۳-۱- اقتباسهای قرآنی مربوط به سلوک عرفانی

اقتباس‌های ولد از آیات قرآن نشـــان از تســـلط بی‌بدیل او به کلام وحی اســـت. در اقتباس‌های قرآنی وی گاهی تشـبیهات قرآنی نیز دیده می‌شود؛ چونان «پردهٔ مازاغ بصر» و «شـــراب اوحی». ولی آنچـه بیشـــتر جلب توجه می‌کند، مفاهیم عرفانی موجود در اقتباسهای قرآنی او در عرصهٔ غزل است.

۳-۳-۱-۱- بازگشت به اصل (وطن اصلی)

بازگشـت به اصـل از موضـوعاتی است که در غزلیات سلطان ولد با نگرگاه قرآنی تحلیل و تبیین شده است:

۳-۳-۱-۱-۱- اقتباس از آیهٔ «قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْها جَمیعاً فَإِمَّا یَأْتِیَنَّکُمْ مِنِّی هُدیً فَمَنْ تَبِعَ هُدایَ فَلا خَوْفٌ عَلَیْهِمْ وَ لا هُمْ یَحْزَنُونَ»(بقره/۳۸). «گفتیم فرو روید همگنان از بهشت، همگنان بهم، اگر به شما آید از من، پیغامی و نشانی، هر که پی برد به پیغام و نشان من، بیمی نیست وریشان که این کردند، و فردا هیچ اندوهگین نباشند».

سلطان ولد معتقد است ارواح انسانی پیش از آنکه مقید به آب و گل گردند، هفتصد هزار سال در دریای رحمت حق غرق بودند و خداوند برای آزمایش آنها به دنیا رهسپارشان کرد تا گوهر وجودی هر کسی آشکار گردد: «جان‌ها پیش از تنها به هفتصد هزار سال چون ماهیان زنده در دریای رحمت حق می بودند. از حق –تعالی– ندا رسید که: أ لَسْتُ بِرَبِّکُمْ، همه در جواب گفتند: قالُوا بَلی، بلی‌ها ظاهراً اگرچه یکسان نمود در حقیقت یکسان نبود. حق – تعالی– روا نداشت که دون و اعلی را یکسان دانند و شبه و در را به یک بها خرند، پس فرمود که: قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْها جَمیعاً، ای جان‌ها که «بلی» گفتید ازین ممالک جان بدان جهان خاکدان روید که محک است و جهت ابتلا و امتحان ساخته شده است؛ تا بر آن محک نقد از قلب جدا شود و ممتاز گردد(همو، ۱۳۷٦: ۲٤).

سلطان‌ولد با اقتباس از آیهٔ شریفهٔ «قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْها جَمیعاً» از خداوند می‌خواهد که بندگان خود را به عالم برین بازگرداند:

ماهیان را ز اهبطوا به زمین　　چون فکندی به خویشتان خوان باز

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۹۵)

۳-۳-۱-۱-۱-۲- اقتباس از آیهٔ «عالِیَهُمْ ثِیابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَ إِسْتَبْرَقٌ وَ حُلُّوا أساوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَ سَقاهُمْ رَبُّهُمْ شَراباً طَهُوراً»(انسان/۲۱)، «زورین جامه ایشان جامه‌های سندس سبز و دیبای ستبر و زیور کنند بر ایشان دستینه‌های سیمین و آشامانند ایشان را خداوند ایشان شرابی پاک».

سلطان‌ولد با اقتباس از آیهٔ مذکور مخاطبان را به نوشیدن می روحانی و عشقبازی با جمال جانان دعوت می‌کند و از آنان می‌خواهد ظواهر را رها سازند و به سوی مغز حقیقت بشتابند:

بخور شراب طهور و ز عشق جوی سرور　　گذر ز نقش و قشور و برو به سوی لباب

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ٦۰)

۳-۳-۱-۲-بی‌توجهی به غیر حق

اقتباس از آیهٔ «ما زاغَ الْبَصَرُ وَ ما طَغی»(نجم/۱۷)، «چشم [رسول (ص)] کژ نشد و از راست دیدن در نگذشت».

اهل عرفان نازل شدن آیهٔ «ما زاغَ الْبَصَرُ وَ ما طَغی» را نشان علو مقام و مرتبهٔ پیامبر(ص) می‌دانند: «رسول- عللم- مجمع آداب ظاهر و باطن بود، زبان قرآن مقرر این حال است: قال اللهُ تعالی: «ما زاغَ الْبَصَرُ وَ ما طَغی» و این موهبتی خاص است مر رسول را- عللم- که هیچ موجود را با وی مجال اشتراک نیست، از بهر آنکه در مکتب «ادبنی ربی فاحسن تأدیبی» کمالیت استقامت حاصل کرده بود، و عرصه سینه به نور مکارم اخلاق منور کرده، و عیار اخلاص بر محک امتحان پادیدار آورده»(سهروردی، ۱۳۷۵: ۱۲۲).

سلطان ولد با اقتباس از این آیه همت پیامبر (ص) را بالاتر از آن می‌داند که به دوکون سر فرو آورد:

همت عالیش در آن جستجو پردهٔ مازاغ بصر ساز کرد

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۱۲۰)

۳-۳-۱-۳- سالک و الهام حق

اقتباس از آیهٔ «فَأَوْحی إِلی عَبْدِهِ ما أَوْحی»(النجم/۱۰)، «آگاهی او کند به رهی خویش آنچه او کند».

انسان‌ها به اندازهٔ صفای باطن و صقالت روحی خود می‌توانند از الهام الهی برخوردار شود؛ همایی گوید: «حقیقت وحی و الهام ... اختصاص به طبقه انبیا و رسولان ندارد؛ بلکه سایر افراد بشر نیز کم و بیش به قدر صفای روح و حدت ذکاء و قوهٔ فراست از آن خاصیت بهره مندی دارند؛ و بدیهی است که مردان حق و عارفان واصل بیش از دیگر طبقات خلق از این موهبت برخوردارند»(همایی، ۱۳۸۵، ج۱: ۲۸۲).

سـلطان ولد بر آن است که سالک باید در سحرگاه دل خود را مرکز الهام الهی قرار دهد:

ز بامداد سـبک ناشـتا و صـافی و پاک خوریم همچو ملایک شـراب اوحی را
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۳)

۳-۳-۱-٤- دوام عشق

اقتباس از آیهٔ «وَ نُفِخَ فِی الصُّـورِ فَصَـعِقَ مَنْ فِی السَّماواتِ وَ مَنْ فِی الْأَرْضِ إِلاَّ مَنْ شـاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فیهِ أُخْرى فَإِذا هُمْ قِیامٌ یَنْظُرُونَ»(زمر/٦٨)، «و دردمند در صـور، مرده بیفتد از آن آواز هر که در آسمان و زمین کس است، مگر او که خدا خواهد، پس آن گه دردمند در صـور دمیدنی دیگر، آن گه ایشـان بر پای خاسـته باشـند همگان ایستاده می نگرند».

سلطان‌ولد با اقتباس از این آیه دائمی بودن عشق خود را به تصویر می‌کشد:

ز نـفـخ صـــور چون از گور خیزم قـیـامـت در ز ســـر گـیرم هوایـت
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۸۲)

۳-۳-۱-۵- مشاهده حق

اقتباس از آیهٔ «وَ لَمَّا جاءَ مُوسـى لِمیقاتِنا وَ کَلَّمَهُ رَبُّهُ قالَ رَبِّ أَرِنی أَنْظُرْ إِلَیْکَ قالَ لَنْ تَرانی ...»(اعراف/١٤٣)، «و چون موسی آمد هنگامی را که نام زد کرده بودیم و سخن گفت خدای او با او [بی‌ترجمان] موسی گفت: خداوند من! با من نمای تا نگرم. خداوند گفت اکنون نه بینی مرا لکن به کوه نگر اگر کوه آرمیده بماند بر جای خویش پس آن گه مرا بینی».

سلطان‌ولد جواب «لَنْ تَرانی» از جانب حضرت حق را حاصل از غیرت او می‌داند:

رسته ز نور حقی، همچو شعاع از خور وز غیرت حق آمـد، این قول لن ترانی
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ٤۰۰)

البته منع دیدار از جانب خداوند از بخل نبود، بلکه عین جود و بخشـش محسـوب می‌شد: «منع دیدار موسی را در آن حالت از جود بود نه از بخل، فرمود به موسی آن منع از غایت جود است، بهر باوری در کوه طور نگر که از تجلّی من چون ذرّه‌ذرّه شد. چون موسی- علیه السلام- در کوه نظر کرد از هیبت بی‌هوش گشت» (همو، ۱۳۷٦: ۹۰).

سـلطان ولد به سـالکان توصیه می‌کند که چونان موسی (ع) در تجلّی خداوند تازند و از منع دیدار خداوند نیندیشند:

می‌تاز در تجلی، بر طور همچو موسـی مندیش از آنکه گوید معشـوق لن ترانی
(همو، ۱۳٦۳: ٤۰۲)

۳-۳-۲- اقتباس‌های قرآنی مربوط به توحید (وحدت وجود)

ولد در اثبات مبحث «وحدت وجود» نیز از آیات قرآن اقتباس‌هایی دارد:

اقتباس از آیهٔ «هُوَ الْأَوَّلُ وَ الْآخِرُ وَ الظَّاهِرُ وَ الْباطِنُ وَ هُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ»(حدید/۳)، «اوست آن پیشین و پسین، و آشکارا و نهان، و او به همه چیز داناست».

این آیه از جمله آیاتی اسـت که از آن در تبیین وحدت وجود اسـتفاده می‌شـود: «توحید در نزد اهل حقیقت وجود مطلق است؛ یعنی مطلق وجود که از آن تعبیر به حق می شـود و مفاد آن این است که یک‌پارچه نظام هستی بی‌کران یک حقیقت صمد است، و به عبارت دیگر خداست که خدایی می کند. این توحید یکی دیدن است، و تعبیر قرآن کریم در بیان این توحید چنین است که «هُوَ الْأَوَّلُ وَ الْآخِرُ وَ الظَّاهِرُ وَ الْباطِنُ» یعنی همه اوست و او همه است. از این وجود مطلق در زبان اهل عرفان تعبیر به وحدت شخصیه وجود می شـود کـه نظام هسـتی یک شـخص اسـت و آن خداسـت که خدایی می‌کند»(حسن‌زاده آملی،۱۳۸۱، ج۵: ۷٤).

ولد نیز تفسیری همسو با وحدت‌گرایان در این مورد ارائه داده است:

گفت خدا با رسـول، حالت قرب و قبول نیسـت کسـی در وجود، ظاهر و باطن منم
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۲۲۱)

۳-۳-۳- اقتباس‌های قرآنی مربوط به انسان کامل

پیش از این اشـاره شـد که مبحث «انسـان کامل» در بین ارباب قلوب و عرفای اسـلامی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار اسـت؛ ولد نیز در تبیین و توضـیح این نظریه از آیات قرآن اقتباس‌هایی دارد:

۳-۳-۳-۱- اقتباس از آیهٔ «وَ عَلَّمَ آدَمَ الْأَسْماءَ کُلَّها ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَی الْمَلائِکَةِ فَقالَ أَنْبِئُونی بِأَسْـماءِ هؤُلاءِ إِنْ کُنْتُمْ صادِقینَ»(بقره/۳۱)، «آن گه در آدم آموخت نام‌های همه چیز، آن گه نمود آن چیزها همه فرا فریشـتگان. گفت ایشـان را خبر کنید مرا بنام‌های آن چیزها که چیست اگر می‌راست گویید که به خلافت شما سزاوارترایید از وی».

در اندیشـهٔ سـلطان‌ولد دل انسان کامل خانهٔ خداست و او اسماء الهی را از معشوق برین آموخته است:

سینهٔ او خانهٔ حق، خوانده ز حق درس و سبق گشـتـه میسـر او را، جملـه علوم اسـمـا
(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۷)

سـالک با رسیدن به مرتبهٔ فنا و پای گذاشتن به مقام بقا، قلبی غیب‌نما پیدا و آگاهی تمام از جامعیت اسمای الهی حاصل می‌کند(شاه داعی شیرازی، ۱۳۷۷: ۲۸٦).

سلطان‌ولد خود را واقف بر اسماء الهی می‌داند:

آدم مـنم تو بنگر، منگر بـه نقش پیکر از من بجو برادر، جمله علوم اسـما
(همان: ۲۵)

۳-۳-۳-۲-اقتباس از آیهٔ «إِنَّ الَّذینَ تَوَفَّاهُمُ الْمَلائِکَةُ ظالِمی أَنْفُسِـهِمْ قالُوا فیمَ کُنْتُمْ قالُوا کُنَّا مُسْـتَضْـعَفینَ فِی الْأَرْضِ قالُوا أَ لَمْ تَکُنْ أَرْضُ اللَّهِ واسِعَةً فَتُهاجِرُوا فیها فَأُولئِکَ مَأْواهُمْ جَهَنَّمُ وَ

ساءَتْ مَصیراً»(نساء/۱۵)، «ایشان که فریشتگان ایشان را می‌میرانیدند [بر کفر]، و ایشان ستمکاران بر خود، گفتند فریشتگان ایشان را، شما در چه بودید [که به هجرت نیامدید، و به جنگ رسول خدا آمدید؟]، جواب دادند که ما درمانده بودیم و بیچاره، [و گرفتگان بودیم در مکه و نتاوستیم به اظهار اسلام]، فریشتگان گفتند: زمین خدا بر شما فراخ نبود؟ که هجرت کردید شما در سبیل خدا، ایشانند که مأوای ایشان دوزخ است، و بد شدنگاهی است».

ارض واسع در منظر سلطان ولد، ارض معنوی است که اولیای الهی در آن سیر می‌کنند؛ ولد این سرزمین را با عباراتی پارادوکسی توصیف کرده است:

ور نه مارا در جهان بی‌نشان　　هست جولان هر دمی با اولیا
در زمینی کان ندارد رنگ و بو　　ارض واسع خوانده است آن را خدا
بی‌بهار و بی‌دیی سبز است و خوش　　گلشن و باغش همیشه با نوا
زندگی در زندگی بی‌مردگی　　باده‌های بی‌خمار جان فزا

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ۵۰)

۳-۳-۳-۳- اقتباس از آیهٔ «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمانَةَ عَلَى السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ الْجِبالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَها وَ أَشْفَقْنَ مِنْها وَ حَمَلَهَا الْإِنْسانُ إِنَّهُ كانَ ظَلُوماً جَهُولاً»(احزاب/۷۲)، «ما عرضه کردیم امانت دین، بر آسمان‌ها و زمین‌ها و کوه‌ها، باز نشستند از برداشت آن [و کژ رفتن در آن و راست باز نیامدن در آن]، و ترسیدند از آن [و تاوان آن]، و آدم فرا ایستاد و در گردن خویش کرد، که این آدمی ستمکار و نادان است تا بود».

سلطان‌ولد با اقتباس از آیهٔ فوق، انسان کامل را حامل امانت الهی می‌داند:

نپذرفت آسمان از حق امانت　　تو آن را حاملی می نوش می را

(سلطان‌ولد، ۱۳٦۳: ٥٦)

به دیگر سخن: «انسان کامل خلیفةالله و حامل امانت الهی و واسطه فیض باری – تعالی- و قلب عالم و مطاف عرشیان و مظهر تمام نمای أسماء حسنای الهی بلکه خود اسم أعظم، و تنها اوست که اجازهٔ ورود به دائره وصف خدای سبحان و حق توصیف ذات حق تعالی را دارد»(حیدر آملی، ۱۳۸۲: ۳۰).

سلطان ولد امانت را ولایت الهی می‌داند که از طرف حق به انسان کامل عطا شده است. گاهی نیز سماع روحانی را امانت الهی دانسته است:

سماع ماست آن نادر امانت نپذرفت آن امانت را جز انسان

(سلطان‌ولد، ۱۳۶۳: ۳۵۲)

٤- نتیجه‌گیری

بهاءالدّین سلطان ولد فرزند ارشد مولانا جلال‌الدّین و یکی از اقطاب اندیشمند طریقهٔ مولویه است که نقش بسیار مهمی در رشد این سلسله و تبیین و تشریح تفکر خداوندگار داشته است. تسلط بی‌بدیل او بر معارف قرآنی – روایی ریشه در محیط پربار خانوادگی و مصاحبت و تلمذ در نزد افراد صاحب‌نظر در این زمینه دارد. سلطان ولد خود را مفسر قرآن می‌داند و از مریدان می‌خواهد که به تفسیر اهل ظاهر وقعی ننهند، چرا که این افراد از پوستهٔ ظاهری الفاظ فراتر نرفته و نتوانسته‌اند عمق تعالیم آیات الهی را دریابند، بر خلاف اولیای الهی که به علّت رسیدن به مرتبهٔ فنا و تمکین در مقام بقا به اسرار نهفته در قرآن کریم واقف شده‌اند.

غزلیات سلطان ولد به علّت صبغهٔ تعلیمی که در آنان دیده می‌شود، بسیار متأثر از آیات و حکایات قرآنی و گفتار معصومان (ع) هستند و ولد در جای جای غزلیات به صورت تلمیح و اقتباس از آیات قرآن بهره برده است.

سلطان ولد با اتکا به آیات وحی مفاهیم عرفانی و معرفتی را تبیین می‌کند و در بسیاری از موارد برداشت‌های نابی از این ودایع الهی ارائه می‌دهد که حاصل ژرف‌نگری

او در مباحث قرآنی است. به عنوان نمونه با تلمیح به آیه «الرَّحْمنُ عَلَی الْعَرْشِ اسْتَوی»، منظور از عرش را دل انسان و منظور از نعلین را آیهٔ شریفه «إِنِّی أَنَا رَبُّکَ فَاخْلَعْ نَعْلَیْکَ إِنَّکَ بِالْوادِ الْمُقَدَّسِ طُوی» خودی و انانیت می‌داند. علاوه بر این استفاده از قصص و حکایات قرآنی در تفسیر و تبیین مفاهیم عرفانی از دیگر وجوه تأثیرپذیری از قرآن کریم در غزلیات ولد است. ولد گاهی همسو با حوادث طریقهٔ مولویه از حکایات قرآنی بهره می‌گیرد و خود را با انبیای عظام الهی مقایسه می‌نماید و خود را «نوح زمان» «عیسی کیوان»، «موسی دوران» یا «سلیمان» می‌نامد که این مسأله ریشه در تفکر عرفانی او و موقعیت اجتماعی طریقهٔ مولویه دارد.

سلطان ولد همچنین با اقتباس از آیات قرآن از لونی دیگر به آنان می‌نگرد؛ به عنوان نمونه با اقتباس از آیهٔ صد و چهل سورهٔ اعراف، «لَنْ تَرانی» گفتن حق را ناشی از کمال غیرت او می‌داند و یا با اقتباس از آیهٔ هفتاد و دو سورهٔ احزاب امانت الهی را، ولایت یا سماع روحانی می‌شمارد.

در کل می‌توان گفت بهره‌گیری از آیات و حکایات قرآنی از خصوصیات سبکی در غزلیات سلطان ولد است که بسامد بسیار زیاد و کاربردی معنادار دارند. ولد برای تبیین مهمترین اصول عرفانی مانند وحدت وجود، انسان کامل، سیر و سلوک عرفانی و ... به تفسیر و تأویل آیات قرآن می‌پردازد و با استفاده از دو آرایهٔ تلمیح و اقتباس هنری‌ترین برداشتها را از آنان ارائه می‌دهد.

یادداشت‌ها

۱- این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی «بررسی تحلیلی سبک غزل‌پردازی سلطان‌ولد با نگاهی به دیوان کبیر مولانا» است که به صورت تفاهم‌نامه بین صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور INSF و دانشگاه یزد در حال انجام است.

۲- ترجمهٔ آیات قرآن از کتاب «کشف‌الأسرار و عدةالأبرار» است.

۳- گفتیم ای آتش، سرد گرد و سلامت بر ابراهیم.

٤- دست خویش در جیب خویش کن تا بیرون آید سپید بی‌پیسی [شو] با نه نشان، به فرعون و قوم او که ایشان قومی‌اند از طاعت بیرون.

٥- الله –تعالی- فرمود او را بیفکن [آن عصا را ای موسی]بیفکند آن‌را، پس چون در نگرست آن را ماری دید نهیب می‌برد.

٦- چون آمد موسی به آن آتش آواز دادند او را از کران رودبار از سوی راست در آن جایگاه با برکت [و آفرین کرده بر آن] از آن درخت [سدره] [خواندند] که یا موسی من الله‌ام خداوند جهانیان.

۷- عیسی گفت [انگه که در گهواره بود شیرخواره] من بنده الله تعالی‌ام، مرا دین داد و کتاب، و مرا پیغامبر کرد.

۸- و پیغامبری به بنی‌اسرائیل.که من به شما آمدم و نشانی آوردم از خدای شما- که شما را آفرینم از گل چون سان مرغ. آن‌گه دمم در آن، تا مرغی بود. به خواست خدا و فرمان وی به مرغ و دستوری او مرا. و بی‌عیب کنم اکمه و پیس را و زنده کنم مردگان را به دستوری خدا و شما را خبر کنم که به خانه چه خورده‌اید و در خانه خویش چه باز نهاده‌اید درین نشانی است شما را بر راستی و استواری من اگر گرویدگانید.

۹- و گفتار ایشان که ما کشتیم عیسی را پسر مریم، آن رسول خدا، و نکشته‌اند او را، و بردار نکرده‌اند او را، لکن مانند صورت وی بر مردی افکندند و آن مرد را بردار کردند، و اینان که در او مختلف شده‌اند، در کار عیسی [از کشتن و صلب وی] خود بشک‌اند، ایشان را به آن هیچ دانش نیست، مگر بر پی پنداشت رفتن، او را نکشته‌اند بی‌گمانی. بلکه خدای وی را بر برد به سوی خود بر، و خدای توانا دانا است همیشه‌ای.

۱۰- اگر یاری ندهید رسول را، خدای سبحانه و تعالی یاری داد او را، آن گه که بیرون کردند او را کافران، دوم دو تن آن گه که هر دو در غار بودند، آن گه که یار خویش را گفت [ابو بکر]، اندوه مدار که خدای با ماست.

۱۱- آمد کاروانی، و فرستادند آب جوی و آب ساز خویش، و دلو در چاه گذاشت، گفت ای شادیا مرا، آنکه غلامی، و او را پنهان کردند [از کاروانیان] و بضاعتی ساختند، و الله دانا بود بهر چه می‌کردند.

۱۲- ببرید این پیراهن من، آن را بر روی پدر من افکنید، تا با بینایی آید، و کسان خویش همه به من آرید.چون کاروان گسسته گشت از مصر، پدر ایشان یعقوب گفت [بر سر هشت روزه راه]، من بوی یوسف می‌یابم، اگر شما مرا نادان و نابکار گوی نخوانید.

۱۳- و برگشت یعقوب از فرزندان خویش [و تنها شد]، گفت ای دردا و اندوها بر یوسف، و چشمهای وی سپید گشت از گریستن به اندوه، و او در آن اندوه خوار و بی‌طاقت.

١٤- تا هنگام برگذشت بر رودکده مورچه گفت: سالار آن لشکر مورچه، ای مورچگان در روید در جایگه‌های خویش شما را فرو نشکنند سلیمان و سپاه او و ایشان بی‌آگاه که ندانند.

۱۵- یاد کن آن مرد ماهی را، که خشمگین برفت، پنداشت و ندانست که ما بر او چه چیز تقدیر کرده‌ایم. تا بانگ در گرفت در تاریکی شب، [و دریا و ماهی] که نیست خدایی جز تو، پاکی تو را [از ستمکاری]، من از ستمکارانم. آواز دادن او را پاسخ کردیم، و برهانیدیم او را از آن تنگی و دشواری. و هم چنان گرویدگان را رهانیم.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن کریم.

۲. ابن ترکه، صائن‌الدّین علی، (۱۳۵۱)، *چهارده رساله فارسی*، به اهتمام سیّد علی موسوی بهبهانی و سیّد ابراهیم دیباجی، تهران: تقی شریف رضایی.

۳. ـــــــــــــــــــــــــ، (۱۳۷۵)، *شرح گلشن راز*، به اهتمام کاظم دزفولیان، تهران: آفرینش.

٤. ابن منظور، محمّد بن مکرم، (١٤١٤ه.ق.)، *لسان العرب*، به اهتمام جمال‌الدّین میردامادی، چاپ سوم، بیروت: دار الفکر للطباعة و النشر و التوزیع ـ دارصادر.

۵. افلاکی، شمس‌الدّین احمد، (١٣٦٢)، *مناقب العارفین*، به کوشش تحسین یازیجی، چاپ دوم، تهران: دنیای کتاب.

٦. پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۵)، *داستان پیامبران در کلیات شمس*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۷. تقوی، نصرالله، (۱۳۱۷)، *هنجار گفتار*، تهران: چاپخانهٔ مجلس.

۸. جزائری، نعمت الله بن عبد الله، (۱۳۸۱)، *قصص الأنبیاء(قصص قرآن- ترجمه قصص الأنبیاء جزائری)*، ترجمهٔ فاطمه مشایخ، تهران: فرحان.
۹. حسن‌زاده آملی، حسن، (۱۳۷۸)، *ممدالهمم در شرح فصوص‌الحکم، تهران*: سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.
۱۰. ـــــــــــــــــــ (۱۳۸۱)، *هزار و یک کلمه*، چاپ سوم، قم: بوستان کتاب.
۱۱. حیدرآملی، سیّد بهاءالدّین، (۱۳۸۲)، *انوار الحقیقة و اطوار الطریقة و اسرار الشریعة*، به اهتمام سیّد محسن موسوی تبریزی، قم: نور علی نور.
۱۲. راغب اصفهانی، حسین بن محمّد، (۱۳۷٤)، *ترجمه و تحقیق مفردات الفاظ قرآن*، ترجمهٔ غلامرضا خسروی حسینی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مرتضوی.
۱۳. زاهدی، زین‌الدّین (بی‌تا) *علم‌البلاغه*، مشهد: انتشارات دانشگاه مشهد.
۱٤. زبیدی، محمّد مرتضی حسینی، (۱٤۱٤ه.ق.)، *تاج العروس من جواهر القاموس*، به اهتمام هلالی علی و علی شیری، بیروت: دارالفکر.
۱۵. سپهسالار، فریدون بن احمد، (۱۳۸۸)، *رسالهٔ سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار*، به تصحیح محمّد افشین وفایی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
۱٦. سلطان‌ولد، بهاءالدّین محمّد، (۱۳۸۹)، *ابتدانامه*، به تصحیح محمّدعلی موحد و علیرضا حیدری، تهران: انتشارات خوارزمی.
۱۷. ـــــــــــــــــــ (۱۳۷٦)، *انتهانامه*، به تصحیح محمّدعلی خزانه دارلو، تهران: انتشارات روزنه.
۱۸. ـــــــــــــــــــ (۱۳۵۹)، *رباب‌نامه*، به تصحیح علی سلطانی گردفرامرزی، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات اسلامی مک گیل.
۱۹. ـــــــــــــــــــ (۱۳٦۳)، *مولوی دیگر بهاءالدّین محمّد بلخی*، به تصحیح حامد ربّانی و مقدمهٔ سعید نفیسی، تهران: کتابخانه سنایی.

۲۰. سهروردی، شهاب‌الدّین ابوحفص، (۱۳۷۵)، *عوارف المعارف*، ترجمهٔ ابومنصور بن عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۱. شاه داعی شیرازی، محمود، (۱۳۷۷)، *نسایم گلشن*، به اهتمام پرویز عباسی داکانی، تهران: الهام.
۲۲. شمس تبریزی، محمّد بن علی، (۱۳۹۱)، *مقالات شمس تبریزی*، به تصحیح محمّد علی موحّد، چاپ چهارم، تهران: خوارزمی.
۲۳. شمیسا، سیروس، (۱۳٦٦)، *فرهنگ تلمیحات*، تهران: فردوس.
۲٤. ـــــــــــــ (۱۳۸۱)، *نگاهی تازه به بدیع*، چاپ چهارم، تهران: فردوس.
۲۵. صادقیان، محمّد علی، (۱۳۸۸)، *زیور سخن در بدیع فارسی*، چاپ دوم، یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
۲٦. طبری، محمّد بن جریر، (۱۳۵٦)، *ترجمهٔ تفسیر طبری*، به اهتمام حبیب یغمایی، چاپ دوم، تهران: توس.
۲۷. عبدالعظیم خان، میرزا، (۱۳۰۸)، *کتاب البدیع*. چاپ دوم. تهران: چاپخانهٔ فردوسی.
۲۸. عین‌القضات همدانی، ابو المعالی عبدالله بن ابی‌بکر، (۱۳٤۱)، *تمهیدات*، به اهتمام عفیف عسیران، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۹. غزالی، ابوحامد محمّد، (۱۳۸٦)، ترجمهٔ احیاء علوم الدین، ترجمهٔ مؤیدالدّین خوارزمی، به اهتمام حسین خدیو جم، چاپ ششم، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۰. قرشی بنایی، علی اکبر، (۱٤۱۲ه.ق.)، *قاموس قرآن*، چاپ ششم، تهران: دارالکتب الاسلامیه.
۳۱. قشیری، ابوالقاسم، (۱۳۷٤)، *ترجمهٔ رساله قشیریه*، ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمد عثمانی، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۲. کزازی، میرجلال‌الدّین، (۱۳۷۳)، *زیباشناسی سخن پارسی(بدیع)*، چاپ دوم، تهران: مرکز.

۳۳. محمّد ابراهیم سبزواری، (۱۳۸٦)، *شرح گلشن راز*، به اهتمام پرویز عباسی داکانی، تهران: علم.

۳٤. مولوی، جلال‌الدّین محمّد، (۱۳٦۳الف)، *کلیات شمس یا دیوان کبیر*، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۳۵. ــــــــــــــ (۱۳٦۳ب)، *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، تهران: امیرکبیر.

۳٦. میبدی، ابوالفضل رشیدالدّین، (۱۳۷۱)، *کشف‌الأسرار و عدهٔ الأبرار*، به اهتمام علی اصغر حکمت، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

۳۷. هجویری، علی بن عثمان جلابی، (۱۳۸۷)، *کشف‌المحجوب*، به تصحیح محمود عابدی، چاپ چهارم، تهران: سروش.

۳۸. همایی، جلال‌الدّین، (۱۳۸۲)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ بیست و یکم، تهران: هما.

۳۹. ــــــــــــــ (۱۳۸۵)، *مولوی نامه: مولوی چه می‌گوید؟*، چاپ دهم، تهران: هما.

٤۰. یاحقی، محمّد جعفر، (۱۳۸٦)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

ب)مقالات:

۱. خاکپور، محمّد، (۱۳۹٦)، «پژوهشی در تلمیحات شعر صائب و تصرفات وی در آن»، فصلنامهٔ بهار ادب، سال دهم، شمارهٔ اول، صص۷۵-۹۲.

۲. شعبانی آزاد، حسن، احمد رضا یلمه‌ها، (۱۳۹۷)، «بررسی تأثیر مضامین قرآنی در دیوان شعر ابراهیم گلشنی بردعی»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی –قرآنی، سال ششم، شمارهٔ اول، صص۱-۲۱.

۳. صباغی، علی، حسن حیدری، (۱۳۹٦)، «تلمیح، از سرقت ادبی تا صنعت ادبی: بررسی تلمیح در منابع بلاغی»، مجلهٔ فنون ادبی، سال نهم، شمارهٔ سه، صص۱-۱۲.
٤. عالی محمودی، امیدوار، مهدی نوریان، محمّد فشارکی، (۱۳۹٦)، «بررسی تلمیح و اقتباس مضامین قرآنی و احادیث نبوی در مثنوی نه سپهر امیرخسرو دهلوی»، مجلهٔ فنون ادبی، سال نهم، شمارهٔ دوم، صص۳۳-۵۲.
۵. عرفانی، مصطفی، مهدی ماحوزی، (۱۳۹۱)، «جایگاه تشبیهات تلمیحی در ساختار غنایی شعر استاد حمیدی شیرازی»، پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب، سال هشتم، شمارهٔ سیزدهم، صص۲۷-٦۲.
٦. غفوری، رضا، (۱۳۹٦)، «دفتر دلگشا و تلمیحات شاهنامه‌ای آن»، مجلهٔ کاوشنامهٔ یزد، سال هجدهم، شمارهٔ سی و چهار، صص۹-۳٦.
۷. مشیدی، جلیل، (۱۳۸٤)، «نگاهی به برخی تلمیحات توحیدی و نبوی شعر کمال‌الدّین اسماعیل اصفهانی»، مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال سوم، پاییز و زمستان، صص۱۲۹-۱٤۲.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ۱۲۲-۸۵

ساختار طرح در «نمایشنامه وکروم اروشی» بر اساس بوطیقای ارسطو*

(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر فاطمه وظیفه‌دان ملاشاهی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه علوم پزشکی زاهدان
دکتر محمّد بارانی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر مریم خلیلی جهانتیغ
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

چکیده

نمایشنامه یکی از گونه‌های مهم ادبی است که در ادبیّات ایران کمتر به آن توجه شده است. دانش پژوهانی که جرات گام نهادن در این وادی را می یابند، موفق به صید دُرر ارزشمندی از جنس اساطیر، فرهنگ، تاریخ، داستان، عرفان، فلسفه، باورها و عقاید، زبان و دقایق ادبی می‌شوند که گر چه سخت به دست می‌آید، به دست هر کسی نمی‌آید. وکروم اروشی، نمایشنامه‌ای شرقی برخاسته از سرزمین هزارتوی تمدن و عرفان و فلسفه اشراقی هند است که توسط کالیداس، یکی از برجسته‌ترین نویسندگان ادبیّات سانسکریت هند، تحریر شده است. نویسندگان این مقاله بر آنند تا ساختار نقشهٔ داستانی این نمایشنامه را بر اساس بوطیقای ارسطو، به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای بررسی کنند تا به این سوال اصلی پاسخ داده شود که با وجود مشابهت‌هایی همچون آغاز و انجام نمایش‌ها، وجود شخصیت‌ها، گفتگوها، و... آیا ساختار نمایشنامه‌های کهن هند قابل تطبیق با بوطیقای نمایشنامه‌های کلاسیک یونان هست؟ نتیجهٔ تحقیق نشان می‌دهد که با وجود مشابهت‌هایِ ناگزیر، نمایشنامهٔ وکروم اروشی ساختار خاص «داستان در داستان» شرقی را دارد. طرح داستان شامل رویدادهایی جانبی با ساختار اوجگاهی است که هریک

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۵/۰۷ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۰٦
[۱] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: molashahif@yahoo.com

استقلال اجرایی دارند و از این جهت نمایشنامهٔ هندی ساختاری اپیزودیک دارد. دخالت خدایان و نیروهای فرازمینی نمایشنامه را از ساختار علت و معلولی ارسطویی دور کرده خردورزی کلاسیسم را از آن می‌گیرد و به جهت اعتقاد به کارما در میان هندوان، پایان مشخصی برای نمایشنامه وجود ندارد و بنوعی، پایان وقایع آن مساوی با آغاز دیگری است که به نمایشنامه حالتی دورانی می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نمایشنامه، وکروم اروشی، ساختار نقشه داستانی، ارسطو، نمایشنامهٔ کلاسیک.

۱- مقدّمه

پیدایش نمایش قدمتی به درازنایی تاریخ پیدایش بشر دارد؛ زیرا انسان بدوی در بیان افکار و عواطف خود ناتوان بود حرکت را به کمک طلبید و از طریق حرکات موزون سعی در بیان افکار و عواطف خود کرد و برای لذت و به عنوان نیایش و سخن گفتن با خدایان خود، شروع به انجام حرکات موزون (رقص) نمود. (ملک‌پور، ۱۳٦٤ :۵).

ارسطو (حدود ۳۸٤-۳۲۲) فیلسوف یونانی را نخستین تئوریسین می‌دانند که دربارهٔ نمایش اظهارنظر کرده است. به اعتقاد او، پایهٔ همهٔ خلاقیت‌های هنری ممیسیس (مانشگری) است این واژه از رقص‌های سنتی گرفته شده و مقصود او رقص‌های آیینی و محلی بوده است (راهگانی، ۱۳۸۸ : ٦۱۱). اما این بدان معنی نیست که یونانیان را مبدع نمایش بدانیم هر چند در مباحث مربوط به هنر نمایش صاحب نظر بوده، اولین نظریه‌ها را ارائه کرده‌اند و دیدگاه‌هایشان اساس و پایه‌ای برای دیگران نیز شده است. اینها همه می‌تواند از دلایلی باشد که یونانیان به عنوان آغازگران نمایش نیز شناخته می‌شوند؛ اما با کشف متون نمایش مصری مشخص شد هزار سال قبل از تآتر یونانیان، در مصر باستان تآتر وجود داشته است. همچنین با بررسی متون هند می‌توان به نتیجهٔ مشابهی دست یافت شمایل رقصانی که بر دیوارهٔ غارها پیش از تاریخ نقش شده است نشان از درام‌های رقصان آغازین با مایه‌های آیینی دارد (Madha،۱۹۸۳:.۱۷) آیین‌های

نمایشی که برای پدیدآوردن نظم در طبیعت توسط اقوام هاراپا (۳۰۰-۲۵۰۰ ق.م.) بر پا می‌شد و کشف تندیس رقصانی که نمونهٔ اولیهٔ شیوا دانسته شده (۱۲، ۱۹۷۹، Varadpand) و مربوط به این دوره است صحه‌ای است بر این ادعا.

پس از ورود آریایی‌ها و شکل‌گیری تمدن ودایی، نخستین دیالوگ‌ها یا گفت و شنودهای نمایشی در «ریگ ودا» دیده می‌شود. بخصوص در سروده‌های ده و نود و پنج ماندلای دهم که مربوط به گفتگوی یم و یمی و پوروردامن و اورواسی است (ریگ ودا، ۱۳٦۷: سروده ۹۵) که به نظر می‌رسد در نمایشنامهٔ وکروم اروشی که دو شخصیت اصلی آن پوروروس و اوروشی هستند کالیداس به سرودهٔ نود و پنج ودا نظر داشته است.

ضمن این که یکی از منابع الهام‌بخش کالیداس در برگزیدن اسم نمایشنامه «وکروم اروشی» را، پادشاه معروف «ویکرامادیتیا» نیز ذکر کرده‌اند دوران امپراطوری ویکرامادیتیا پرشکوه‌ترین دورهٔ تآتر هندی (راهگانی، ۱۳۸۸ : ۲۲۱) و کالیداس شاعر مخصوص و درجهٔ اول این پادشاه (کالیداس، ۱۳٤۱: ٦-۵) بوده است. کالیداس محبوبترین نویسندهٔ کلاسیک ادبیّات سانسکریت است. مقام و مرتبه‌ای او را همپایهٔ شکسپیر در ادبیّات انگلیسی و حافظ، فردوسی و سعدی در ادبیّات فارسی می‌دانند (کالیداس،۱۳٤۱: ۷-۸). او که نمایشنامه‌های خود را بر اساس مضامین آیینی/مذهبی سروده است می‌گوید: «بنابر نظر حکما دراما روزهٔ مقدس جذابی است برای چشمان خدایان»(Singl،۱۹۷۳:۲٤۰). تآتر سنسکریت برآمده از نظریات ناتیاساشتراست (۳۲۸: Stanton،۱۹۹٦) و ناتیاساشترا حکم فن شعر هندی را دارد (۱: ۱۹۹۱، Rangachary). فرم تراژدی که مهمترین و اولین فرم مطرح شدهٔ نمایشنامه توسط ارسطو است، در نمایش هند جایگاه چندانی ندارد، زیرا هندیان معتقد به نظریهٔ کیهان مداری و کارما (عدالت کیهانی) هستند که پایان را مساوی آغازی دیگر می‌دانند و عدالت جهانی را حاکم بر افکار و اعمال انسان می پندارند (راهگانی،۱۳۸۸ :٤٦۹).

۱-۱- بیان مسأله و سوالات تحقیق

مسألهٔ تحقیق حاضر پرداختن به موضوع تطبیق یا عدم تطبیق قدیم‌ترین نمایشنامهٔ هندی، وکروم اروشی، با کهن‌ترین تئوری‌ها در مورد نمایشنامه است. همواره واژه‌هایی مانند نمایش و نمایشنامه‌نویسی در جهان با فن شعر ارسطو و نمایشنامه‌های یونان همراه بوده است و یونانیان، سردمداران و نظریه‌پردازان این هنر معرفی شده‌اند و دیگر نمایشنامه‌نویسان، پیروان و مقلدان نمایشنامه‌نویسان یونانی و به طور خاص بوطیقای ارسطو دانسته شده‌اند. گرچه این ادعا چندان بی‌اساس نیست و در مورد ساختمان و ساختار نمایشنامه، ابتدا یونانیان طرح‌هایی را ارائه داده‌اند؛ اما با توجه به فرهنگ غنی شرق و پیشینهٔ درخشان هنری آن و بخصوص منطقه شبه قاره، صرفاً عنوان مقلد برای نمایشنامه‌نویسان آن بی‌انصافی است زیرا چنانکه می‌دانیم رقص از اقسام ابتدایی نمایش است و هندی‌ها در هنر رقص پیشینه‌ای طولانی دارند (برای اطلاعات بیشتر ر.ک..ثمینی و طاووسی، ۱۳۸٤: ۹۹-۱۰٦ و علیرضا اسماعیل پور، ۱۳۹٤ :۱۵-۱).

در همین راستا پژوهش پیش رو در پی پاسخ به این پرسش‌ها است:

۱- با وجود مشابهت ساختاری آیا می‌توان نمایشنامهٔ وکروم اروشی را با بوطیقای ارسطو کاملاً قابل تطبیق و تحلیل دانست؟

۲- ساختمایهٔ نمایشنامه‌های قدیمی هند با طرح نمایشنامه‌های ارسطو چه اختلافاتی دارد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت انجام آن

هندوستان پیشینهٔ درخشانی در فرهنگ و هنر دارد که با توجه به اشتراکات زیادی که نمایشنامه‌های شرقی با هم دارند و نیز استعداد و پیشینهٔ درخشان نمایشنامه‌نویسان هندی نکات ارزنده‌ای به دست می‌دهد ضمن اینکه ما را در شناخت پیشینهٔ مشترکی که با این سرزمین داشته‌ایم یاری می‌کند. هدف در این پژوهش آشنایی با ساختار نقشهٔ

داستانی نمایشنامه وکروم اروشی با توجه به نظریات ارسطو است و توجه به نکات ارزنده ای که می‌تواند نمایشنامه‌های هندی و از جمله این نمایشنامه را در این نوع نمایشنامه‌های کلاسیک غربی متمایز سازد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ ادبیّات نمایشی ناظرزادهٔ کرمانی تألیفات ارزشمندی دارد از جمله: درآمدی به نمایشنامه‌شناسی (۱۳۸۳)، گزاره‌گرایی در ادبیّات نمایشی (۱۳٦۸)، نمادگرایی در ادبیّات نمایشی (۱۳٦۸)، تآتر پیشتاز تجربه گرای وعبث نما (۱۳٦۵)، و مقالات فراوانی چون: معنا در نمایشنامه و نمایش (۱۳۸۱)، آشنایی با مکتب‌های ادبی نمایشی(۱۳٦۸) و.... که به جنبه‌های مختلف نمایشنامه پرداخته انواع، ساختار و ساختمایه‌های نمایشنامه را باز نموده و نظرهایی مختلف را در این زمینه بیان نموده است.

پژوهشگران دیگری چون ابراهیم مکی کتاب «شناخت عوامل نمایش»(۱۳۹۰) را تألیف نموده‌اند و نصرالله قادری «آناتومی ساختار درام» (۱۳۹۱)، نازنین دادور، «الفبای تآتر» (۱۳۹۲) و میشل پرونه، «تحلیل متن نمایشی» (۱۳۹۱) را تحریر نموده اند این عزیزان نیز اجزای نمایش و تآتر و همچنین چگونگی تحلیل متون نمایشی را ایراد نموده اند. و البته مقالاتی هم در این زمینه نوشته شده است که با توجه به تحقیق پیش رو می‌توان به مقاله «اسطوره و نمایش در هندوستان» از نغمه ثمینی و محمود طاووسی (۱۳۸٤)، و همچنین مقالهٔ از علیرضا اسماعیل‌پور به نام «خاستگاه‌های هنرنمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن» (۱۳۹٤) اشاره کرد، که ثمینی و طاووسی به ارتباط اساطیر با نمایشنامه‌های هندی و اسماعیل‌پور به پیشینهٔ نمایش در هند و شباهت‌های نمایش ایران وهند پرداخته‌اند.

در حوزهٔ نمایشنامه‌های هندی و پرداختن به ساختار آنها، متأسفانه کاری در ایران انجام نشده است. البته علی‌اصغر حکمت و امیرحسین عابدی در مقدمه‌های ترجمه خود از شکونتلا و وکروم اروشی اطلاعات ارزنده‌ای از نمایشنامه‌های هندی ارائه داده اند. اما قطع به یقین می‌توان این پژوهش را از اولین تحقیقات ساختاری در زمینه نمایشنامه‌های هندی در ایران قلمداد کرد.

۲- ساختمایه‌ها و ساختار نمایشنامه

نمایشنامه از عناصری تشکیل شده که ساختمایه‌های نمایشنامه نامیده می‌شود و در دو گروه جای می‌گیرند؛ ساختمایه‌های شکلی یا سازگانی و ساختمایه‌های درونمایه‌ای یا محتوایی. سازگان، طرح و برنامه‌ای است که ساختمایه‌های بیان هنری را به گونه‌ای انداموار به هم پیوند می‌زند و به آنها یگانگی می‌بخشد و درونمایه دربردارندهٔ خردمایه، معنی و بن اندیشهٔ اثر است (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۷۰). ساختمایه‌های نمایشنامه نخستین بار در قرن چهارم قبل از میلاد در نظریهٔ ادبی (بوطیقای) ارسطو مطرح شد و تا زمان حاضر پایه و اساس تحلیل‌گران و نظریه‌پردازان بوده است. ارسطو در بوطیقای خود ساختمایه‌های گونهٔ تراژدی را اینگونه برمی‌شمارد: ۱-افسانه مضمون (نقشه داستانی) ۲- سیرت (شخصیت) ۳- اندیشه ٤- گفتار ٥- منظر نمایشی (دیدارهای تآتری) ٦- آواز (شنیدارهای تآتری)(ارسطو ، ۱۳۸۱: ۱۲۲).

پس از ارسطو، نظریات دیگری منطبق و البته با کمی تغییر نسبت به نظر ارسطو ارائه شد؛ افرادی چون، جیمز تامس (James Thomas)، مکی آبادی، ناظرزادهٔ کرمانی و ... آرایی مطرح کردند که در خور توجه است. به نظر نگارندگان، ناظرزادهٔ کرمانی بهترین تقسیم‌بندی را عرضه کرده است. ایشان در کتاب «درآمدی به نمایشنامه‌شناسی» نهادمایه، بن اندیشه، نقشه داستانی، شخصیت‌پردازی، گفتاشنود، زمان-مکان، فضا و حالت، و قراردادهای تماشاگانی را ساختمایه‌های نمایشنامه

برمی‌شمارد (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳ :۷۲) و با افزودن دو ویژگی دیگر نمایشنامه، که شامل سبک و گونه می‌شود ساختمایه‌های نمایشنامه را ۱۰ مورد بیان می‌کند.

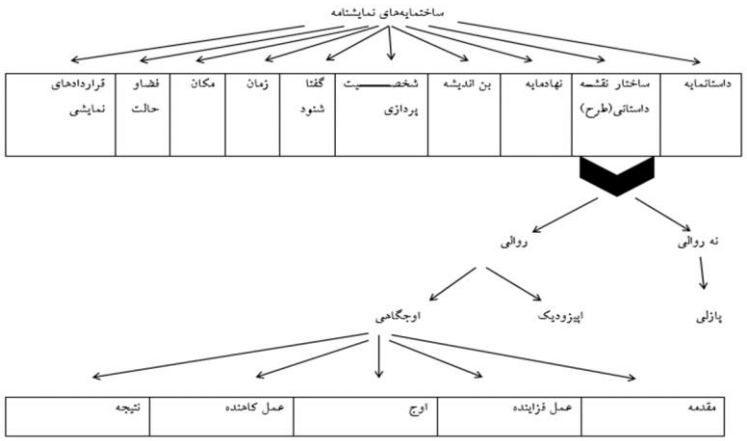
در این میان، ساختار نقشهٔ داستانی خود به سه دسته تقسیم می‌شود: ساختار اوجگاهی-ساختار اپیزودیک و ساختار پازلی. که ساختار اوجگاهی یا اپیزودیک در نمایشنامه‌های «روالی»، وجود دارد؛ نمایشنامه‌های روالی یعنی نظام‌های نمایشی که دارای روال و پیشینه و سنت هستند و در طرف مقابل نمایشنامه‌های بی روالی قرار می‌گیرند که بدون پیشینه و سابقه و سنت، و معرف ساختار دیگری به نام چیستانی یا پازلی می‌باشند (ر.ک: ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۱۷٤).

در اینجا، شایان ذکر است که برای شناخت و تحلیل درست تر آثار و دوره‌ها، تاریخ‌نویسان و منتقدان تآتر، هر اثر را با توجه به جنبهٔ تاریخی آن دسته‌بندی می کنند، چرا که معتقدند آثار هر درام‌نویس زیر لوای فرهنگ دوران، و تأثیر ارزش‌های هنری مسلط زمانهٔ خویش قرا می‌گیرد؛ ضمن اینکه در همان دوره نیز درام‌نویسانی که دارای «سبک» یا ویژگی‌های فردی و متفاوت از هم مکتبی‌های خویش باشند به چشم می‌خورند. بر این اساس، نمایشنامه‌ها بر اساس سبک مسلط زمانی خویش تحلیل می‌شوند. در ابتدا سبکی که برای نمایشنامه مطرح بود کلاسیک یونانی نام داشت. نمایشنامه‌های کلاسیک، نمایشنامه‌هایی روالی هستند که بر اساس قواعد ارسطویی تجزیه و تحلیل می‌شوند و گونه‌های تراژدی، کمدی و تراژدی-کمدی را دربرمی‌گیرند و البته گونه‌ها نیز به روایت نقشهٔ داستانی معرفی می‌گردند؛ «گونه» یا «ژانر» پدیده‌های ادبی هستند که از نظر «درونمایه» و «سازگان» همانند، همرسته و همدسته اند (همان:۲۸٤).

اما در مورد نقشهٔ داستانی نمایشنامه‌های کلاسیک باز هم ارسطو اولین نظریه را ارائه می‌دهد وی ساختار نمایش را بخصوص در تراژدی به دو بخش تقسیم می‌کند که پارهٔ نخست آن شامل گره‌افکنی از ابتدا تا نقطهٔ اوج و قسمت دوم دربردارندهٔ گره‌گشایی

از نقطهٔ اوج تا پایان است. یکی از متداولترین ساختارهایی که از مباحث ارسطو منتج شده ساختار علّی – معلولی «گوستاو فریتاگ (Gustav Freytag)» (منتقد قرن نوزدهم آلمان) به نام «هرم فریتاگ» است که از پنج بخش: مقدمه، عمل فزاینده، اوج، عمل کاهنده و نتیجه تشکیل شده است (قادری،۱۳۸۰ : ٥٤-٥٢). عمل فزاینده گره‌افکنی و بحران را در نمایش شامل می‌شود و عمل کاهنده گره‌گشایی نمایشنامه است که نتیجه‌ای نیز در پی دارد. نمایشنامهٔ وکروم اروشی نمایشنامه ای کلاسیک است و در دستهٔ نمایشنامه‌های روالی جای می‌گیرد. گرچه بن مایه‌ها و ساختار، به گونه‌ای آن را به تراژدی نزدیک می‌کند ولی تفاوت عمده‌ای که در نمایشنامه با گونهٔ تراژدی مشاهده می‌شود بهتر می‌نماید که وکروم اروشی را درام بنامیم که در گسترهٔ ادبیّات نمایشی به معنای «نمایشنامهٔ جدی» یا «شبه تراژدی » استعمال شده و از گونه‌های ساقه‌ای نمایشنامه است (ناظرزاده کرمانی، ١٣٦٨ :٣٠). ساختار نقشهٔ داستانی وکروم اروشی نیز بر اساس نقشهٔ داستانی اوجگاهی بررسی می‌شود. در ذیل نموداری از ساختمایه‌های نمایشنامه و ساختار نقشهٔ داستانی ترسیم شده است.

شمایی از ساختمایه‌های نمایشنامه و ساختار نقشهٔ داستانی بر اساس جمع‌بندی نگارندگان



۳- بحث و بررسی

ساختار نقشه داستانی وکروم اروشی مطابق با نمودار و تئوری ارسطو بررسی می‌شود و نکات شاخص در هر قسمت مطرح می‌گردد. قبل از پرداختن به ساختار نقشهٔ داستان، بیان خلاصهٔ داستان ضرورت دارد؛ چرا که نقشهٔ داستانی روالی، بر بنیاد «داستانمایه‌ای» استوار است که «هستهٔ» آن به شمار می‌رود (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۱۵۹).

۳-۱-خلاصه داستان (داستانمایه)

داستان مایه می‌تواند از تخیلات نویسنده، اسطوره، افسانه و یا متون مذهبی و عرفانی گرفته شده باشد. داستان نمایشنامهٔ وکروم اروشی برگرفته از اسطوره و متون مذهبی عرفانی هندی است که تخیل کالیداس آن را پرورده و به زیباترین شکل بیان نموده است.

شاه پروروس در حال بازگشت از پرستش آفتاب، به گروهی از پریان برمی‌خورد که از او می‌خواهند دوستشان اروشی را از اسارت کیشن دیو نجات دهد. شاه، پری را نجات می‌دهد و عاشقش می‌شود پری به آسمان می‌رود و شاه به کاخش باز می‌گردد. در کاخ، کنیز ملکه با ترفند درمی‌یابد که شاه دلباخته دختری شده و به ملکه خبر می‌دهد.

در عین حال، اروشی نیز که عاشق شاه شده است همراه دوستش چترلیکا برای دیدن شاه به باغ او می‌آید در حالی که به مدد طلسم «تریسکرینی» نامرئی شده اند. شاه در باغ با دلقک از دلباختن خود به اروشی سخن می‌گوید و اروشی که نامرئی است با نوشتن احساس خود بر برگ درختی، راز عشق خود را بر شاه فاش می‌کند سپس طلسم را باطل کرده و از مصاحبت شاه بهره‌مند می‌شود؛ ناگاه پیامبر آسمانی ندا می‌دهد که آن

دو پری برای اجرای نمایشی باید به آسمان بازگردند. اروشی و چترلیکا شاه را ترک می‌کنند.

در این هنگام ملکه و کنیزش به باغ می‌آیند، نامهٔ اروشی را در باغ می‌یابند و نزد شاه می‌روند شاه و مانوک (دلقک شاه) در حال جستجو برای یافتن نامه اند که ملکه به شاه نهیب می‌زند و به او می‌فهماند که نامه نزد وی است. سپس باخشم باغ را ترک می‌کند. در آسمان، اروشی نقش خود را در نمایش خوب بازی نمی‌کند و مورد نفرین استاد نمایش قرار می‌گیرد؛ اما ایندرا از اروشی دلجویی کرده اجازه می‌دهد نزد شاه پروروس برود و با او بماند. اروشی همراه دوستش به قصر می‌روند، ملکه را می‌بیند که برای ادای نذر رضایت شوهر نزد شاه آمده، پس از انجام مراسم شاه را ترک می‌کند. اروشی نزدشاه می‌رود.

اروشی شاه را به جنگل «گندمادن» می‌برد و به علت توجه شاه به دختری، از شاه خشمگین شده او را ترک می‌کند. اروشی وارد جنگل «کمار» می‌شود و بصورت عشقه درمی‌آید. شاه چون دیوانگان شب و روز دنبال اروشی می‌گردد و از همهٔ عناصر و موجودات طبیعت سراغ او را می‌گیرد تا این که در غاری، گوهر قرمز تابناکی می‌بیند به او ندا می‌رسد که آن را بردارد چرا که آن گوهر وصال است به محض در دست گرفتن گوهر، چشمش به عشقه می‌افتد قلبش تندتر می‌زند عشقه را بغل می‌کند و اروشی را در آغوش می‌بیند. اروشی گوهر وصال را زیب سرش می‌کند و با هم به قصر برمی‌گردند.

کرکسی اشتباهاً گوهر وصال را به جای گوشت از صندوقچه می‌رباید؛ اما با تیری سرنگون می‌شود. کارگزاران گوهر وصال را همراه تیر نزد شاه می‌آورند نقشی که روی تیر حک شده است نوید داشتن پسری را به شاه می‌دهد. زنی مرتاض پسر رابه قصر می‌آورد و می‌گوید که اروشی این پسر را هنگام تولد به او داده است. پسر تمام علوم را آموخته اما به علت شکار کرکس دیگر اجازهٔ ماندن در خانقاه را ندارد. شاه شاد اما

متعجب است که چرا از داشتن چنین پسری بی اطلاع است، اروشی را به حضور می‌طلبد. اروشی برای شاه توضیح می‌دهد که ایندرا به او دستور داده که آن هنگام که شاه پروروس فرزندش را که از اروشی است ببیند اروشی باید شاه را ترک کند و نزد ایندرا برگردد؛ به همین علت، اروشی پسر را بلافاصله پس از تولد به زن مرتاض سپرده تا از قصر دور کرده و به خانقاه ببرد اما حال که شاه فرزندش را ملاقات کرده زمان اقامت اروشی نزد او به پایان رسیده است و مطابق فرمان ایندرا، اروشی باید به بهشت برود. شاه غمگین می‌شود تصمیم می‌گیرد سلطنت را رها کرده و به جنگل پناه ببرد در این هنگام فرمان ایندرا می‌رسد که نوید ماندن اروشی نزد شاه را می‌دهد به شرط آنکه شاه سلاح زمین نگذارد و چون گذشته در شکست دشمنان ایندرا را یاری کند اسباب تاج‌گذاری شاهزاده نیز فرستاده شده است (کالیداس،بی تا:۱۰۲-۲۱٦).

۳-۲- ساختار طرح نمایشنامه

ساختار شیوهٔ تبدیل داستان مایه به طرح داستانی است. ناظرزادهٔ کرمانی در این باره می‌نویسد: «ساختار به شیوه و سبک گزینش، پیرایش، چینش رویدادها و کارپرداخت‌ها گفته می‌شود»(ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۱۷٤). «اگر نمایش و یا هر اثر دراماتیک دیگری را مشتمل بر دو جزء داستان و ساختار نمایشی آن بدانیم، داستان بیشتر از تخیل نویسنده نشأت می‌گیرد و ساختار نمایشی از تمهیدهایی است که او برای موثر کردن اثرات آن به کار می‌برد»(مکی،۱۳۸۳: ۱٦۳).

طرح یا نقشهٔ داستانی الگویی است که کارپرداخت‌های نمایشنامه بر آن استوار گردیده‌اند، به هم پیوند خورده و معنا و مفهوم ویژه‌ای را القا می‌کنند (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳:۱٦۰). طرح و نقشهٔ داستانی از جمله ضروریات یک نمایشنامه و داشتن آغاز، میانه و پایان از جمله ضروریات یک طرح داستانی کلاسیک است که ارسطو آن را تمامیت می‌نامد. تمامیت ویژگی است که دارای آغاز، میانه و پایان باشد. آغاز: اطلاعات کلی راجع به اشخاص، موقعیت، محل و زمینه‌های کشمکش را شامل می‌شود

و انتظاراتی را در تماشاگر برای ادامهٔ نمایش به وجود می‌آورد. میانه: شامل یک سلسله پیچیدگی‌هاست درهم پیچیده شدن وقایع و اشخاص، حالت تعلیق و انتظار در تماشاگر به وجود می‌آورد و واقعه را وارد مرحلهٔ «بحران» می‌کند و نمایش نهایتاً به «اوج» می‌رسد. پس از آنکه نمایش به اوج خود رسید (ن ک. به: ارسطو، ۱۳۷۷: ۷۹-۷٦) بالاخره «گره» نمایش گشوده شده و نمایش به انجام و پایان خود نزدیک می‌شود.

بجز تمامیت، نقشهٔ داستانی باید رویدادهایی را که بنا به اصل‌های احتمال و ضرورت به یکدیگر بستگی دارند تصویر کند. ارسطو در این زمینه می‌گوید: وظیفهٔ شاعر ذکر اموری که واقع شده‌اند نیست، بلکه باید اموری را روایت کند که وقوعشان بر حسب احتمال یا به حکم ضرورت ممکن بوده باشد»(همان: ۸۳) یعنی از آوردن وقایع غیر ممکن و خارق عادت پرهیز نماید. طرح داستان ترکیبی از رشته حوادث یا رویدادهای علی و معلولی است (کلارک ، ۱۳۷۸ :۱۷۸) و هیچ رویدادی در نمایشنامه بیهوده نیست بلکه معلول و محصول رویداد پیشین و علت و مسبب رویداد پسین خود است (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۷۵) و اینگونه است که طرح داستانی اوجگاهی و اپیزودیک در نمایشنامه‌های روالی مطرح می‌گردد که بنای آن بر روابط علت و معلولی حوادث است؛ علت و معلولی ساختی ایستا است؛ به این معنا که نقطه شروع، وسط و پایان روشنی دارد. بخش عمده تفکر ما درباره واقعیت نیز معمولاً خطی است. شیوهٔ دیگر می‌تواند مدور باشد به این معنا که هستی را می‌توان نه به صورت خطی مستقیم واقع میان دو نقطه شروع و پایان بلکه به صورت الگویی که در تکرار مداوم است دانست. الگوی مدور منکر تغییر نیست بلکه می گوید تغییر صرفاً جزئی از یک دایرهٔ بزرگ یا تکرار ابدی است.

سومین اصل نقشهٔ داستانی ارسطو، وحدت است. بنا بر نظر ارسطو «قسمت‌ها و بخش‌های نمایشنامه باید طوری تنظیم شود که نتوان بخشی از آن را دست کاری کرد یا این که در مجموعهٔ آن تغییری ایجاد نمود (ارسطو، ۱۳۸۱: ۱٤٥٥). نمایشنامه باید عملی

واحد و کامل را نمایش دهد به سخن دیگر نمایشنامه باید دارای وحدت کنش باشد به گونه‌ای که همهٔ عناصر از آغاز فراهم می‌آیند ودر گره‌گشایی به نتیجه می‌رسند (پرونه، ۱۳۹۱ : ۷۱).

وحدت کنش به معنای یک کنش صرفاً واحد یا ساده نیست. طرح‌های متعدد فرعی می‌تواند حضور داشته باشند اما به شرطی که روابط تنگاتنگی میان آنها و کنش اصلی وجود داشته باشد هیچ یک از طرح‌های فرعی نمی‌توانند حذف شوند بی آنکه نمایش نامه غیر قابل فهم گردد ... طرح‌های فرعی نفوذ موثری بر جریان نمایش می‌گذارند (همان).

بنابر آنچه ذکرشد «ساختار، چگونگی ترکیب اجزاء در کنار یکدیگر است؛ اینکه نمایشنامه به چند پرده، صحنه یا قسمت تقسیم می‌شود و چگونه با یکدیگر ارتباط پیدا می‌کنند»(پیکرینگ،۱۳۷۹: ۱۵۵) و بطور کلی طرح داستان گزینشی سازمان یافته از صحنه‌های داستان است (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳ :۱٦۰).

بنابراین، درست این است که تحلیل نمایشنامه با صحنه کاوی آغاز شود. هر پرده از نمایشنامه به بخش‌های خردتری به نام صحنه تقسیم می‌گردد که بر بنیاد درون آمد و برون شد شخصیتی از شخصیت‌های نمایشنامه، دگرگونی زمانی، دگرگونی مکانی، افزوده شدن شخصیت جدید بر صحنه ... و دگرگونی موضوع تغییر می‌کند (همان: ۱۰۱). با توجه به اینکه نمایشنامهٔ وکروم اروشی نمایشنامه‌ای اسطوره‌ای آیینی است، بخشی از آن در فضایی غیرواقعی اتفاق می‌افتد؛ مکانی بین آسمان و زمین که آسمانیان تجسم می‌پذیرند و زمینیان قابلیت پرواز و عروج می‌یابند به سخن دیگر «اجساد روحانی و ارواح جسمانی می‌شوند»(پورنامداریان،۱۳۸٦:۲۹۲). این مکان را سهروردی «عالم مثال و خیال» می‌نامد که بالطبع شخصیت‌ها و حوادث نیز از روند واقعی خارج می‌شوند و صورتی خیالی و مثالی می‌یابند بنابراین درست تر می‌نماید که صحنه‌ها را با توجه به تغییرات مکانی و موضوعی صحنه‌بندی نموده و با دیدی کلی‌تر

و شاید نگاهی فیلمنامه ای به نمایشنامه بنگریم . بر این اساس نمایش وکروم اروشی از پنج پرده تشکیل شده که هر پرده دارای ٤-۲ صحنه است.

پردهٔ اول، در کوهستان هیمالیا

صحنهٔ ۱: برخورد پروروس با پریان آسمان که نقطهٔ شروع نمایشنامه است و مقدمه و صحنه‌ای است الزامی برای اینکه طرح داستان شکل بگیرد. پریان برای شاه بازگو می‌کنند که دوستشان اروشی در راه بازگشت از قصر کوبیر، اسیر کیشن دیو شده است و از شاه می‌خواهند او را نجات دهد. شاه صحنه را به قصد نجات اروشی ترک می‌کند و پریان نیز به قرارگاه خود، قلهٔ «هیمکوت» رفته منتظر شاه می‌مانند:

شاه : کجا به انتظار من خواهید ماند؟

پریان: بر قلهٔ « هیمکوت» که در برابر شماست (کالیداس، بی تا: ۱۰۸)

رمبا (یکی از پریان): دوستان، «راج رشی» (شاه خردمند) که رفت، ما هم بقرارگاه خود برویم (همان: ۱۰۹)

در این صحنه، داستان قبل از شروع نمایشنامه آغاز شده که هنگام بازگو کردن توسط پریان برای شاه، مخاطب نیز از ماجرا آگاه می‌شود؛ اسیر شدن اروشی و دوستش چترلیکا به دست دیو. در حقیقت گرهی است در روند طبیعی داستان که باید به کمک شاه گشوده شود؛ گشودن این گره، داستان را وارد مسیری جدید می‌کند که هدف و منظور نویسنده، و زمینه‌ساز کنش‌های دیگر در روند نقشهٔ داستانی است و در حقیقت مقدمه‌ای برای ساختار نمایشی نمایشنامه می‌باشد.

صحنه۲: شاه همراه اروشی و چترلیکا که از دست کیشن دیو نجاتشان داده برمی‌گردد در حالی که اروشی بیهوش است.

چترلیکا- آه! چه باید کرد؟ از نفس‌های سرد وی پیداست که هنوز زنده است، اما بهوش نمی آید (همان:۱۱۰).

شاه- علت این است که دل نازکش سخت ترسیده و این از جنبش زیوری که زیب سینهٔ او می‌باشد هویداست (همان:۱۱۱).

اروشی به هوش می‌آید شاه را می‌بیند و دلباخته او می‌شود شاه نیز به او دل می‌بازد (همان:۱۱۱-۱۱۲).

در این صحنه بذر عشق بین شاه و اروشی جوانه می زند و تماشاگر را مترقب دیدن روند این عشق و سرانجام آن می کند.جرقهٔ اصلی داستان زده می شود.در حقیقت از این مرحله داستان وارد برهه ای میشود که تب و تابهای نمایش را به دنبال دارد.

ارابه ران ارابه را بر قلهٔ «هیمکوت»، قرارگاه پریان فرود می آورد.

یکی از خادمان ایندرا «چتررت» به جمع آنان در قله «هیمکوت» وارد می شود به شاه به خاطر پیروزی بر کیشن دیو تبریک گفته مراتب تشکر ایندرا را هم به او ابلاغ می‌کند:

چتررت- (شاه را از روی احترام می‌نگرد) شجاعت و دلاوری بی نظیر شاهنشاه را، که حتی «ایندر» کبیر را هم از خود ممنون کرده است، تهنیت می‌گویم (همان: ۱۱۶).

و پس از گفتگویی با شاه، پریان را فرا می‌خواند که نزد ایندرا بروند پریان با چتررت به آسمان می‌روند. اروشی قدری تأمل می‌کند تا به بهانه‌ای شاه را بنگرد:

اروشی- (قدری تأمل می‌کند) آخ، گلوبند مرواریدم در پیچک گیر کرده (باین بهانه به شاه می‌نگرد) چترلیکا، برای جدا کردن گلوبند کمک کن (همان).

چترلیکا گلوبند را جدا می‌کند و با اروشی به آسمان می‌روند. شاه نیز ارابه را سوار شده و آنجا را ترک می‌کند.

در این صحنه کشمکش اروشی باخودش در جدایی از شاه پروروس را مشاهده می‌کنیم که با تعلل او به بهانهٔ گیرکردن گردنبند بروز می‌کند. اروشی در نهایت به آسمان باز می‌گردد و پرده اول به پایان می‌رسد.

فراخواندن اروشی به آسمان گرهی است که مانعی در رسیدن وبودن او نزد شاه محسوب می‌شود؛ شاه زمینی و اروشی پری آسمان است.

پرده دوم، در باغ شاه

صحنه ۱: با کشمکش بین دلقک و کنیز ملکه آغاز می‌شود و بالاخره کنیز ملکه موفق می‌شود تا راز دل باختن شاه را از زیر زبان دلقک بیرون بکشد و به ملکه خبر بدهد.

در این صحنه ابتدا دلقک و سپس نپونیکا ندیم ملکه وارد می‌شوند ضمن سخن گفتن، خود را به تماشاگر می‌شناسانند:

دلقک- هاها! نمی‌توانم رازهای شاه را نگهداری کنم؛ مثل«براهمنی» هستم که به غذاهای خوب دعوت می‌شود. نمی‌توانم در این شور و غوغا خاموش باشم ... (کالیداس، بی تا:۱۲۱).

نپونیکا تماشاگر را از گفتگویی که بین او و ملکه گذشته نیز آگاه می‌سازد همچنین هدفی را که در سر دارد بیان می‌کند:

نپونیکا- ملکهٔ من که دختر شاه «کاشی» هستند به من فرمودند: «از وقتی که شاهنشاه از پرستش آفتاب بازگشتند همواره ایشان را پریشان و ناراحت می‌بینم؛ پس برو و از «مانوک» محترم بپرس» اما به چه وسیله آن « براهمن: پست را در چنگ بیاورم؟ ولی چرا، او خودش نمی‌تواند رازی را نگاه دارد، مثل قطرهٔ شبنمی که بر سبزه باشد ... (همان).

این منولوگ (تک‌گویی)ها در حقیقت مقدمه‌ای است در بروز کشمکشی که در برخورد بین نپونیکا و دلقک رخ می‌دهد:

نپونیکا - سرکار، شاه ملکه را باسم معشوقه خود خطاب کرد (همان:۱۲۳).

و دلقک با خود می‌اندیشد که شاید شاه راز خود را افشا کرده پس لزومی برای سکوت نمی‌بیند:

دلقک -... آیا اعلیحضرت ملکه را به اسم «اروشی» خطاب کرده اند؟ (همانجا).

بدین طریق ندیمهٔ ملکه در این کشمکش پیروز شده و راز دل باختن شاه را از زیر زبان دلقک بیرون می‌کشد و به ملکه خبر می‌دهد.

اطلاع ملکه از عاشق شدن شاه، گرهی است که می‌تواند عشق شاه و اروشی را با مشکل مواجه کند و مانعی سخت در تحقق وصال آن دو باشد. تماشاگر با دلهره منتظر است ببیند این گره چگونه گشوده می‌شود و می‌توان گفت نمایشنامه دچار لحظات تعلیق، دلهره و بحران می‌گردد.

صحنه۲:

با صدای رامشگری از پشت پرده که در حق شاه پروروس دعا می‌کند شاه وارد می‌شود دلقک نزد او می‌رود و با هم به گفتگو می‌پردازند؛ شاه از زیبایی اروشی و عشق و دلتنگی خود نسبت به او می‌گوید:

شاه – دوست من، پیکرش آیتی از زیبایی است و کسی با او در زیبایی نمی‌تواند همسری کند.

دلقک- به همین علت است که عالیجناب مثل پرندهٔ « چاتک» در اشتیاق آن جرعهٔ آسمانی هستند.

شاه- عاشق مهجور بجز گوشهٔ تنهائی جائی دیگر راحت نمی‌باشد؛ پس بیائید در باغ گردش کنیم (کالیداس، بی تا:۱۲۷).

در آسمان اروشی با چترلیکا از اینکه قلبش اسیر شاه پروروس شده سخن می‌گوید و اینکه قصد دیدن شاه را دارد ولی از این کار خجالت می‌کشد:

چترلیکا_ آیا می‌روید شاه خردمند «پروروس» را ببینید؟

اروشی- آری، اما از این کار خجالت می‌کشم (همان:۱۳۱).

و از او می‌خواهد راهی بیابد تا اروشی را به شاه برساند. چترلیکا به طلسم موبندی اشاره می‌کند که به مدد آن می‌توانند از نظرها مخفی شوند.

در این صحنه گره و مشکلی که بیان می‌شود شرم و حیای اروشی از حضور در نزد شاه است که طلسم ترسکریتی آن را حل می‌کند و گره را می‌گشاید. بنابراین گره با روندی طبیعی گشوده نمی‌شود بلکه نیروی مافوق بشری است که در این میان موثر می‌افتد.

صحنه ۳: فرود آمدن اروشی و چترلیکا از آسمان به باغ شاه

در این صحنه که در باغ شاه اتفاق می‌افتد اروشی و چترلیکا نزد شاه می‌روند در حالی که با طلسم ترسکرینی خود را نامرئی نموده اند:

اروشی- کمی در اثر دست مالیدن بر طلسم «تریسکرینی» از نظر مخفی شده پهلویش می‌ایستم، زیرا در خلوت با همراز خود صحبت میکند (همان: ۱۳۳-۱۳٤).

اروشی سخنان عاشقانه شاه را که با دلقک (همرازش) می‌گوید می‌شنود و در پاسخ، احساس قلبی خود را نسبت به شاه بر برگ درختی می‌نویسد:

اروشی- افسوس! افسوس! او برایم این طور فکر می‌کند! ولی نمی‌توانم حرف‌های او را جواب دهم. بنابراین می‌خواهم بر برگ غوشه‌ای که در دستم هست بنویسم و او را از خود آگاه کنم (همان:۱۳۵).

برگ جلوی پای دلقک بر زمین می‌افتد و شاه آن را از دلقک گرفته و می‌خواند.

اروشی- ببینم اکنون چه می‌فرماید.

چترلیکا –نمی‌بینید که همه اعضایش مثل شاخهٔ نیلوفر آبی جنبش می‌کند و زبان گویای او شده است (همان:۱۳۷).

نامه اروشـــی شـــاه را بســـیار هیجان زده کرده نامه را به دلقک می‌دهد که مبادا از بخاری که از دستانش متصاعد می‌شود نوشته‌های نامه پاک شود.

اروشـی و چترلیکا افسون چشم‌بندی را باطل نموده نزد شاه می‌روند؛ در این هنگام ندای پیامبر خدایی به گوش می‌رسد:

پیامبر خدایان- «چترلیکا»، «اروشـــی» عجله کنید، بیائید، امروز ســـردار خدایان با محافظین شـش جهت نمایشـی را می‌خواهد ببیند که «برت» خردمند به شما درس داده ... (همان:۱٤۰).

اروشـــی اظهار غم می‌کند و همراه چترلیکا به آســـمان می‌روند. شـــاه برای دلداری خود، نامهٔ اروشی را از دلقک طلب می‌کند اما دلقک آن را گم کرده است:

شاه- احمق در هر کاری که باشد غفلت می‌کنی. باید هر طور هست آنرا پیدا کنی.

دلقک- (بلند می‌شود) ممکن است که آنجا باشد (تلاش می کند) (همان:۱٤۲).

این صحنه‌ای الزامی است برای وقوع بحرانی که در راه است.

صحنه ٤: ورود ملکه به همراه کنیزش به باغ و یافتن نامهٔ اروشی

ملکه «اوشی نری» همراه کنیزان وارد می‌شود. برگ درختی که با وزش نسیم در هوا معلق اســت توجه ندیمه را جلب می‌کند آن را برمی‌گیرد و متوجه می‌شـود نامهٔ اروشی به شاه است آن را برای ملکه می‌خواند؛

ملکه- خوب، پس اکنون با همین پیام خوش به عاشق «اروشی» می‌رسم.

مخاطب که پس از اطلاع ملکه از عشـــق شـــاه با نگرانی نمایش را دنبال می‌کرد در این صحنه هنگامی که ملکه نامه عاشقانهٔ اروشی را در باغ می‌یابد خود را آمادهٔ رخ دادن فاجعه‌ای می‌کند که نقطهٔ اوج نمایشنامه باید باشد.

شاه و دلقک در حال جستجو برای نامه اند که ملکه وارد می‌شود.

ملکه- (نزدیک می‌شود) چرا غصه را به خود راه می‌دهید؟ آن نامه حاضر است (*کالیداس، بی تا*: ۱٤٥).

شاه نگران می‌شود و دلقک را به یاری می‌طلبد دلقک در جواب می‌گوید:

دلقک- اگر دزدی با اموال مسروقه به دام افتد چطور نجات خواهد یافت (همان).

و شاه مستاصل، وانمود می‌کند که دنبال چیز دیگری می‌گشته اند. درنهایت ملکه خود را مقصر می‌داند که بی جهت آنجا ایستاده پس با خشم شاه را ترک می‌کند و با کنیزان می‌رود.

بحرانی که پس از رویت نامه توسط ملکه تشدید می‌شود در دیدار ملکه و شاه به اوج نزدیک می‌گردد و تماشاگر منتظر رخ دادن فاجعه‌ای است که اتفاق نمی‌افتد.

رویارویی ملکه و شاه با کشمکشی کوتاه بین آن دو و در نهایت ترک کردن صحنه از طرف ملکه پایان می‌پذیرد؛ مجدداً داستان وارد تعلیق می‌شود و تماشاگر منتظر دیدن نتیجه می‌ماند.

تماشاگر ضمن همدردی با ملکه، راضی نمی‌شود قهرمان داستان (شاه) را محکوم بداند و نمی‌داند که آیا شاه باید مجازات شود؟ چرا که شاه به ملکه خیانت کرده است.

پرده سوم

صحنه ۱:

دو شاگرد برت (استاد نمایش)، گالو و پلّو وارد شده وشروع به صحبت می‌کنند تا تماشاگر را از آنچه اتفاق افتاده مطلع سازند؛ ضمن دیالوگی که بین آنها انجام می‌شود مخاطب آگاه می‌شود که اروشی نقش خود را در نمایش درست بازی نکرده و در حین نمایش به اشتباه نام «پروروس» را بر زبان آورده است. در حقیقت مقدمه چینی می‌شود تا روند طبیعی طرح ادامه یابد.

گلو- حواس پنجگانه همواره در دست تقدیر و سرنوشت می‌باشد. استاد ما حتماً خشمگین شده است.

پلو- بلی، استاد او را نفرین کرد، اما «ایندرا»ی کبیر به او لطف نمود (همان:۱۵۰).

استاد نمایش، اروشی را نفرین کرده است اما ایندرا از اروشی دلجویی نموده و اجازه داده نزد شاه رفته و همراه او باشد.

نفرین استاد نمایش، گرهی در روند داستان ایجاد خواهد کرد و تماشاگر را درانتظار این می‌گذارد که نفرین چگونه اثر می‌کند و چه مشکلاتی در پی خواهد داشت. ضمن اینکه در این صحنه گرهی که در پردهٔ اول مطرح شد (پری در آسمان و شاه در زمین سکنی دارد) با اجازهٔ ایندرا به ماندن اروشی نزد شاه گشوده می‌شود. و باز می بینیم گشودن گره با روندی طبیعی اتفاق نمی‌افتد و با دخالت خدا (ایندرا) حل می‌شود.

صحنه ۲:

با ورود رییس تشریفات آغاز می‌شود در حالی که اطلاعاتی در مورد خود می‌دهد و سپس مخاطب را از اینکه ملکه نذری کرده و به رییس تشریفات دستور داده تا به عرض شاه برساند و اجازهٔ حضور بگیرد، آگاه می‌نماید.

در این صحنه رییس تشریفات ضمن وصف زیبایی که ازکاخ شاه در شب می‌کند، زمان و مکان نمایشنامه را نیز غیرمستقیم اطلاع می‌دهد:

رییس تشریفات- ... وقتی شب پدید می‌آید قصر شاهی زیبائی مخصوصی بخود می‌گیرد؛ زیرا طاؤس‌ها مثل بت‌های تراشیده بخواب می‌روند؛ کبوتران بر کنارهٔ بام‌ها گرد می‌آیند، گوئی ذرات بخار از داخل شبکه‌ها خارج می‌شود؛ و زنان سالخوردهٔ حرم آداب و رسوم عادی را انجام می‌دهند و هنگام غروب شمعدان‌ها را روشن می‌کنند ... (کالیداس، بی تا:۱۵۳-۱۵۲).

شاه وارد می‌شود و رییس تشریفات (لاتو) خواهش ملکه را مبنی بر حضور نزد شاه به او می‌رساند.

شـــاه- «لاتو»ی محترم، از طرف من بـه ملکـه بگوئید که خواهش وی مورد قبول است.

رئیس تشریفات- فرمانبردارم (میرود) (همان:١٥٤).

پس از خروج لاتو ، شـاه و دلقک در مورد نذر ملکه صحبت می‌کنند و اینکه حتماً ملکه پشـیمان شده و برای جبران بی احترامی که کرده این نذر را نموده است. سپس به وصـف شـب و زیبایی‌های آن می‌پردازند و در نهایت سـخن به اروشـی و عشق رو به ازدیاد شاه نسبت به او می‌رسد.

صحنه ۳:

اروشـی و چترلیکا در آسـمان دیده می‌شـوند در حالی که اروشـی با لباسی ساده و خالی از زیور که لازمه رفتن به مقامی موعود و دیدن معشوق است خود را آراسته است (همان:۱۵۷). اروشـی از چترلیکا می‌خواهد که از قوهٔ مافوق بشری خود استمداد جوید و از شاه به او خبری بدهد:

اروشـــی- خوب، پس از قوهٔ خود اســتمداد کنید که محبوب من کجاســت و چه می‌کند؟ (همان:۱۵۸)

و چترلیکا به قصـد شـوخی ابتدا از وصـال شـاه و لذت بردن او با محبوبش سخن می‌گوید چون اروشـــی را غمگین و بدگمان می‌بیند عنوان می‌کند که شـــاه با دلقک بر بامی نشسته و همراه هم به سمت شاه راه می‌افتند.

در این صـحنه آنچه موجب شگفتی مخاطب می‌شود این است که چرا اروشی خود نمی‌تواند موقعیت شـــاه را ببیند و از چترلیکا می‌خواهد از قدرت خود کمک بگیرد؛ آیا عاملی باعث از دسـت دادن قدرت اروشی در این زمینه شده است؟ و تنها چیزی که به ذهن می‌آید نفرینی است که استاد نمایش در حق اروشی نموده؛ اینکه مقامش در بهشت تنزل یابد، پس می‌تواند پی آمدش تنزل دیگر نیروهای مافوق بشری اروشی نیز باشد.

صحنه ٤: آمدن ملکه نزد شاه برای جلب رضایت شوهر و به نوعی عذرخواهی ملکه!

شـــاه پروروس مشـــغول درد دل با دلقکش مانوک اســـت از عشـــق و دلتنگی‌های عاشـقانه‌اش نسـبت به اروشی؛ در حالی که اروشی به صورت نامرئی در صحنه حضور دارد و سـخنان او را می‌شـنود اروشـی به شـاه نزدیک می‌شـود که ناگاه از پشـت پرده صدایی به گوش می‌رسد:

از اینطرف، علیاحضرت، از اینطرف (همان:١٦١).

ملکه با کنیزان و وسائل عبادت وارد می‌شود.

ملکه- (نزدیک می‌شود) پیروز باد شاهنشاه ما!

دلقک- قدوم علیا حضرت مبارک باشد.

شـاه- ملکه، خوش آمدید (بازویش را به دست گرفته او را به جایگاه خود می‌برد) (همان:١٦٢-١٦٣).

همانطور که می‌بینیم هیچ اثری از خشـــم و ناراحتی در مکالمهٔ ملکه با شـــاه دیده نمی‌شـود ضـمن اینکه رفتار بعدی ملکه که انجام نذر رضـایت شـوهر نام دارد بیشـتر شگفت می‌نماید هر چند مخاطب در صحنهٔ قبل آمادگی پذیرش آن را یافته است.

ملکه از شـاه اجازه می‌گیرد که نذرش را انجام دهد و شـاه با خرسندی آن را لطفی از جانب ملکه می‌داند و در ادامه با ملکه اینگونه سخن می‌گوید:

شـاه- ...، پس ای ملکهٔ خجسـته، چرا باین نذر بدن خود را که همچون نیلوفر آبی نازک اسـت زحمت می‌دهید؟ کسـی که خودش طالب لطف شماست (کالیداس، بی تا: ١٦٤).

دوگانگی احساس شاه علاوه بر تماشاگر، اروشی را نیز برمی‌انگیزد:

اروشی- شاهنشاه از ملکه خیلی احترام می کند (همان).

چترلیکا- خیلی سـاده لوح هستی، وقتی که مردان زنی دیگر را دوست بدارند بزنان خود بیشتر فروتن می‌شوند (همان).

و جواب چترلیکا هم اروشی و هم مخاطب را قانع می‌کند.

ملکه سخنان مهرآمیز شاه را نتیجهٔ نذرش می‌خواند:

ملکه- (تبسم می‌کند) راستی، این اثر همین نذر است که اعلیحضرت اینگونه سخن می‌گویند (همان).

ملکه پس از ادای نذر، شـــاه را پرســـتش می‌کند و ابراز می‌دارد که اگر زنی مورد توجه شـاه باشـد ملکه نیز همواره او را دوست خواهد داشت. اروشی همچون تماشاگر مبهوت اما خرسند است:

اروشی- مقصودش را درک نمی‌کنم، اما حرف‌هایش دلم را تسکین می‌دهد.

چترلیکا- عزیزم، وصال محبوب بزودی خواهد رسید، زیرا این بانوی نجیب و باوفا به آن رضایت می‌دهد (همان: ١٦٥).

شاید ملکه چاره‌ای جز پذیرفتن این امر را ندارد به قول کنایه آمیز دلقک:

دلقک- (جدا از دیگران) وقتی که ماهی از دســـت می‌رود ماهی گیر می‌گوید: «یک عمل خیر کرده ام، (با صدا) خانم، آیا اعلیحضرت را اینقدر دوست دارید؟

ملکه- ای کوته فکر، من خوشـنودی شـاهنشاه را طالبم و خوشی خود را بر ایشان نثـار می‌کنم. اکنون می‌توانیـد قضـــاوت کنیـد که اعلیحضـــرت را دوســـت دارم یا نه (همان:١٦٦).

نویسـنده با این مکالمه ذهن مخاطب را از منفی‌گری نسبت به ملکه برحذر می‌دارد و شخصیت و مقام ملکه را بالا می‌برد.

ملکه با کنیزان می‌رود اروشی طلسم چشم‌بندی را باطل می‌کند و در کنار شاه جای می‌گیرد.

در این صحنه چترلیکا در سخنان خود به زمان نمایش اشاره می‌کند که بهار به پایان رسیده است:

چترلیکا- پس از اختتام فصل بهار لازم است که من در خدمت آفتاب مقدس بمانم ... (همان:۱٦۹).

چترلیکا از اروشی خداحافظی کرده به بهشت باز می‌گردد اروشی و شاه به وصال هم می‌رسند و پرده سوم پایان می‌یابد.

برخلاف آنچه انتظار می‌رفت ملکه برای عذرخواهی از شاه و کسب رضایت همسرش نزد شاه می‌آید حتی عنوان می‌کند که اگر پادشاه زنی را دوست دارد ملکه نیز او را دوست خواهد داشت اوج داستان به فرود می‌انجامد و لحظات بحرانی بدون هیچ فاجعه‌ای خاتمه می‌یابد.

دلهره و نگرانی مخاطب پایان می‌پذیرد؛ اما جای آن را دوگانگی و بهت و حیرت می‌گیرد. تماشاگر که تمایلی به مجازات پادشاه نداشت با بیتفاوتی و حتی برخورد حمایتگرانه ملکه از عشق شاه، سردرگم می‌شود. آیا باید این برخورد را نتیجهٔ ضعف ملکه بداند یا قدرت او.

پرده چهارم

صحنه ۱:

سهجنیا (یکی از پریان) چترلیکا را می‌بیند در حالی که مغموم و ناراحت است علت را جویا می‌شود، چترلیکا از حوادثی می‌گوید که با اندیشه در احوال اروشی درک کرده است؛ اینکه اروشی شاه را به جنگل «گندمان» برده در آنجا به علت چشم دوختن شاه به دختر «ودیادر» خشمگین شده عذرشاه را نپذیرفته به جنگل «کمار» وارد و تبدیل به عشقه شده است.

کشمکش بین شاه و اروشی به علت نگاه کردن شاه به دختری رخ می‌دهد و با ورود اروشی به جنگل ممنوعه (کمار) و تبدیل شدنش به عشقه، بحران ایجاد می‌شود و تعلیقی فزاینده در روند داستان شکل می‌گیرد.

در حقیقت این گرهی است که به تأثیر نفرین استاد نمایش در روند نقشه داستانی ایجاد شده است در خود نمایشنامه هم از زبان چترلیکا به این مهم اشاره می‌شود:

چترلیکا- سپس عذرهای شوهر را نپذیرفته و با سری که از نفرین مربی گیج خورده در جنگل «کمار» داخل شد، که ورود به آن برای بانوان ممنوع است، و فی‌الفور شکلش عوض شد و بصورت عشقه درآمد (کالیداس، بی تا:۱۷۳-۱۷٤)

سهجنیا از حال شاه می‌پرسد،

چترلیکا- او شب و روز در همان جنگل بدنبال محبوب است ... (همان:۱۷٤).

این صحنه در گذشته اتفاق افتاده و از زبان چترلیکا بیان می‌شود که هم مقدمه‌ای برای صحنهٔ بعد باشد و هم تلاقی بین گذشته و حال شود.

صحنه ۲:

شاه در لباس دیوانگان ظاهر می‌شود در حالی که دنبال اروشی می‌گردد بنابراین باید در جنگل کمار باشد. و در بین کلام شاه درمی‌یابیم که احتمالاً فصل بهار است اگر چه به فصل تابستان نیز اشاراتی می‌شود.

شاه- ای دیو شریر، محبوب مرا کجا می‌بری؟ آه! او بر قلهٔ کوه رسیده و مرا بتیر می‌زند. نه خیر، این دیو مسلح و شریر نیست بلکه ابر تازه‌ای است که می‌خواهد ببارد ... (همان:۱۷۵).

علائم از خود بیخودی و سرگردانی در کلام شاه جلوه‌گر است ضمن اینکه در ادامه حال و هوایی لطیف و عاشقانه را لمس می‌کنیم که حاصل گفت و گوی بسیار شاعرانه شاه با عناصر طبیعت می‌باشد و فضایی رمانتیک را رقم زده است.

به باور رمانتیک‌ها کارپرداخت‌های انسان را نه فقط خردش بلکه احساسات و عواطفش به بار می‌آورد بنابراین نسبت به شخصیت کلاسیک شورمندانه‌تر می‌نماید (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۳۵۵).

شاه- ... در اینجا گل‌های سرخ، که از قطره‌های شبنم پر شده است، چشمانش را بخاطرم می‌آورد که از خشم مملو از اشک است ... (کالیداس، بی تا:۱۷۵). ای غوی زیبا! اگر آن محبوب کمان ابرویم را در کنار دریاچه ندیده‌ای، پس چگونه خوش خرامیش را ربوده‌ای؟ ... هیچ میدانی که اگر بخشی از مال مسروقه نزد کسی یافت شود او را مسئول عمل دزدی می‌شناسند ... (همان: ۱۸۲).

یکی از زیباترین جلوه‌های ادبی و زبانی را در این صحنه از نمایشنامه مشاهده می‌کنیم. ضمن اینکه با یافتن گوهر وصال در تاریکی غار و ندایی که شاه را به برداشتن این گوهر فرامی‌خواند داستان جنبهٔ رمزآلود و عرفانی نیز به خود می‌گیرد. شاه به محض به دست گرفتن گوهر وصال و بغل کردن عشقه، اروشی را در آغوش می‌بیند.

با یافتن گوهر وصال مقدمات گره‌گشایی داستان آغاز می‌شود و پس از در آغوش گرفتن عشقه و آشکار شدن اروشی، نتیجهٔ آن دست می‌دهد.

و باز هم نیروهای شگفتند که در روند داستان جلوه‌گر شده و طرح داستانی را پیش می‌برند.

پردهٔ پنجم در قصر شاه

صحنه ۱:

مخاطب طی گفتگویی مطلع می‌شود که گوهر وصال توسط کرکسی ربوده شده است. دلقک شادمان از اینکه دوستش (شاه) از جنگل بازگشته است وارد می‌شود که صدایی از پشت پرده به گوش می‌رسد و خبر ربوده شدن گوهر وصال را توسط کرکسی می‌دهد شاه سراسیمه با ملازمانش می‌آیند تیرو کمانش را می‌طلبد تا کرکس را شکار کند اما او از تیر رس خارج می‌شود. شاه دستور می‌دهد کرکس را شبانه که به آشیانه می‌رود تعقیب کنند رییس تشریفات می‌رود و شاه با دلقک مشغول گفتگو می‌شود:

دلقک- سرکار، بفرمائید. هیچ دزدی نمی‌تواند از چنگال مجازات فرار کند.

شـاه- (با دلقک می‌نشـیند) عزیزم، آن گوهر وصـال را برای این دوسـت ندارم که قیمتی اسـت، بلکه علاقهٔ من از این جهت اسـت که همان گوهر مرا بمحبوبم رسـانیده است (کالیداس، بی تا:۱۹۷).

در این هنگام رییس تشـــریفات، گوهر وصـــال را با یک تیر می‌آورد، بر روی تیر طلسمی نقش شده است و شاه آن را می‌خواند:

شـاه- ... این تیر شـاهزاده «آیوس» پسـر «ایل» و «اروشـی» و بر باد دهندهٔ دشمنان است.

دلقک- (بشادمانی) عالیجناب را بداشتن فرزند تبریک می‌گویم (همان:۱۹۹).

شـاه متعجب است که چگونه از وجود چنین فرزندی بی اطلاع است او که همواره کنار اروشـی بوده چطور بارداری او را نفهمیده اسـت! و چرا اروشـی این بچه را از او پنهان کرده است؟

دلقـک- نباید اعلیحضـــرت پریان را مثل انســـان فانی تصـــور کنند. بعلت نیروی مافوق‌الطبیعه افعال و حرکات آنان از ما پوشیده می‌ماند (همان:۱۹۹).

به نظر می‌رسد که گرهی در روند عاشقانه داستان با ربوده شدن گوهر وصال ایجاد خواهد شـد؛ تماشاگر منتظر لحظات بحرانی است که با وارد شدن کارگزار شاه به همراه گوهر وصال و تیری که با آن کرکس شکار شده ،گره بدون هیچ بحرانی گشوده می‌شود اما تیری که نشـانی بر آن نقش شده است داستان را به تعلیق می‌کشاند مشخص می‌شود که تیر متعلق به پسـر شـاه اسـت. اما چگونه شـاه از این پسـر اطلاع ندارد. چگونه این اتفاق افتاده است و علت چیست؟

صحنه ۲:

زن مرتاض همراه پسر شاه به حضور شاه می‌رسد.

زن مرتاض به شاه می‌گوید که اروشی همان زمان زایمان پسر را به او می‌دهد و پسر در خانقاه تمام علوم لازم را آموخته است پس از شکار کرکس دستور رسیده که باید نزد مادرش برگردد.

تعلیق وارد لحظات بحرانی می‌شود. شاه در کشمکش با خود است که چرا اروشی این کار را کرده است.

شاه- «لاتوی»، « اروشی» را بگو بیاید (همان:۲۰۳).

با احضار اروشی داستان به نقطهٔ اوج نزدیک می‌شود.

اروشی همراه رئیس تشریفات نزد شاه می‌آید.

اروشی- (شاهزاده را می‌بیند) راستی، این کیست که با کمانی بر میز کوچک نشسته و کاکلش را خود شاه شانه می‌زند (کالیداس، بی تا:۲۰٤).

با دیدن زن مرتاض متوجه می‌شود که این پسر، فرزند خود اوست.

شاه= (اروشی را می‌بیند) ببین، مادرت می‌آید و بتو خیره می‌نگرد، و چنان پستان‌بند را محکم بسته که از تراوش شیر تر شده است (همان:۲۰۵).

اروشی توضیح می‌دهد که ایندرا به او فرمان داده، آنگاه که پادشاه پسرش را ببیند اروشی باید شاه را ترک کند و نزد ایندرا برگردد به همین علت پسر را پس از تولد به زن مرتاض سپرده است. گره‌گشایی و فرود داستان اتفاق می‌افتد اما طرح داستان گره دیگری می‌خورد، وجود پسر و دیدار او و شاه، جدایی اروشی و پروروس را در پی خواهد داشت؛ فاجعهٔ نهایی در راه است.

شاه - ... شما برطبق دستور اربابتان عمل کنید. پس از تحویل دادن سلطنت به پسرتان «آیوس» من هم بجنگل میروم ... (همان:۲۰۹-۲۱۰).

شاه در آسمان برقی می‌بیند این «نارد» است که از آسمان می‌آید.

نارد از شاه پروروس می‌خواهد که سلاح بر زمین نگذارد و در آینده نیز چون گذشته پشتیبان ایندرا در برابر دیوان باشد «اروشی» هم نزد او خواهد ماند.

شاه- من در اختیار خدایان هستم (همان: ۲۱۳).

نارد- خیلی خوب. «ایندر» آرزوی شما را انجام می‌دهد. شما هم باید آرزوی وی را بانجام رسانید ... (همان: ۲۱۳).

دعای دو رامشگر در حق ولیعهد از پشت پرده به گوش می‌رسد.

پریان به اروشی تبریک می‌گویند و نارد از شاه می‌خواهد اگر خواستهٔ دیگری از ایندر دارد بگوید.

شاه- اگر «ایندر» از من شاد باشد، دیگر چه حاجتی می‌توانم داشته باشم؛ اما همین قدر آرزو دارم که: خدا کند برای آسایش و رفاه نیکان علم و دولت که بطور نادر یکجا جمع می‌شوند و اکثر از یکدیگر فراری هستند همیشه یکجا دیده شوند (همان: ۲۱۵-۲۱٦).

در صحنهٔ پایان نمایشنامه نیز گره داستان بدون هیچ فاجعه‌ای گشوده می‌شود؛ اما به مدد خدایان.

در صورتی که می‌دانیم بنابر نظر ارسطو که در هنر شاعری خود نیز آورده است «گره گشایی هر داستان باید از وقایع همان داستان حاصل شود و دخالت خدایان در کار نباشد»(ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

ساختار طرح نمایشنامه وکروم اروشی بر اساس بوطیقای ارسطو

	مقدمه	گره‌افکنی	کشمکش	بحران	اوج	گره‌گشایی	نتیجه
پرده اول	- حضور شاه در آسمان و برخورد با پریان آسمان	اسیر بودن اروشی در دست دیو	-	-	-	نجات اروشی از دست دیو	عاشق شدن شاه و اروشی
	- عاشق شدن شاه و اروشی	آسمانی بودن اروشی و زمینی بودن شاه	اروشی با احساس درونی خود	گیر کردن گردنبند اروشی به پیچک	رها شدن گردنبند	----- (در پردهٔ سوم با اجازهٔ ایندرا محقق می-شود)	رفتن اروشی به آسمان و برگشتن شاه به زمین
پرده دوم	مونولوگ دلقک شاه و ندیمه ملکه برای معرفی این دو شخصیت	راز عشق پادشاه به اروشی	ندیمه با دلقک برای پی بردن به راز	ساد ه لوحی و فریب خوردن دلقک	افشای راز شاه توسط دلقک	ندیمه از راز عاشقی پادشاه آگاه می‌شود	راز عاشق شدن پادشاه به گوش ملکه می‌رسد
	-گفتگوی اروشی با دوستش چترلیکا و اظهار دلتنگی برای دیدار شاه	شرم	اروشی با خود	رفتن اروشی به باغ شاه همراه چترلیکا	حضور شاه و دلقک در باغ	استفاده از طلسم و نامرئی شدن اروشی و چترلیکا	حضور و دیدار شاه بدون دیده شدن
	-گفتگوی شاه و دلقک در باغ و	تردید شاه از عشق اروشی به خود	شاه با خود	دیدن برگ غوشه ای	ابراز احساسات اروشی به شاه نوشته بر برگ غوشه	دریافت پیام عشق اروشی به شاه از طریق برگ غوشه	اطمینان از عشق اروشی

	مقدمه	گره‌افکنی	کشمکش	بحران	اوج	گره‌گشایی	نتیجه
	- طلب کردن شاه بزرگ غوشه را از دلقک برای دلداری و آرامش خود	نبودن بزرگ غوشه و گم شدن نامه	شاه با دلقک به علت سهل انگاری و گم کردن نامه	ورود ملکه همراه با ندیمه‌اش به باغ	یافتن نامه اروشی در باغ توسط ملکه و رفتن نزد پادشاه	ملکه نامه را به پادشاه می‌دهد	خشم ملکه
پرده سوم	-گفتگوی دو تن از شاگردان نمایش در مورد نمایشی که اروشی در آن بازی می-کرده	اشتباه اروشی در نمایش	استاد نمایش با اروشی	نفرین استاد نمایش	ــــــــــ (در پردهٔ چهارم)	میانجیگری و لطف خدا ایندرا به اروشی و دلجویی او	اجازهٔ ایندرا به اروشی برای فرود به زمین نزد پادشاه (گره گشایی از گره پردهٔ اول)
	-یافتن نامهٔ عشق اروشی به پادشاه توسط ملکه	غیرت ملکه	ملکه با شاه به علت عشقی دیگر	ترک کردن ملکه شاه را	درخواست ملکه برای دیدار پادشاه	عذرخواهی ملکه از شاه به علت خشمش و پذیرفتن عشق پادشاه	هموار شدن زمینهٔ ازدواج شاه و اروشی
	-آمدن اروشی نزد شاه	وجود ملکه	اروشی با خود	پذیرفتن شاه درخواست ملکه را	عذرخواهی ملکه از شاه به علت خشمش و پذیرفتن عشق پادشاه	رضایت ملکه	ازدواج شاه و اروشی

	مقدمه	گره‌افکنی	کشمکش	بحران	اوج	گره‌گشایی	نتیجه
پرده چهارم	-گفتگوی چترلیکا با یکی از پریان و ابراز ناراحتی	توجه شاه به دختری در جنگل. نفرین استاد نمایش.	شاه با اروشی	ورود اروش به جنگل ممنوعه«کمار»	تبدیل شدن اروشی به عشقه	پشیمانی و پریشانی شاه	ورود شاه به جنگل ممنوعه«کمار»
	-جستجوی دیوانه وار شاه در جنگل ممنوعه برای یافتن اروشی	تبدیل شدن اروشی به عشقه	شاه باخود و با عناصر طبیعت	یافتن گوهری درخشان در غارو شنیدن ندای غیبی که امر به برداشتن گوهر وصال می کند	برداشتن گوهر وصال ودرآغوش کشیدن عشقه	تبدیل عشقه به اروشی	به دست آوردن گوهر وصال
پرده پنجم	-ربوده شدن گوهر وصال توسط کرکس	از دست دادن گوهر وصال و احتمال خلل در عشق	شاه و ملازمان برای یافتن کرکس و بازگرداندن گوهر	یافتن کرکس شکارشده با تیری که بر آن نقش طلسمی است	طلسم آشکار می کند که شاه صاحب فرزندی است	به دست آوردن مجدد گوهر وصال	وصال فرزند
	ورود زنی مرتاض همراه با پسری	شکار کرکس توسط پسر (انجام کار ممنوعه)	پسر با قوانین خانقاه	اخراج پسر از خانقاه یا معبد	خروج پسر از خانقاه و تحویل او به شاه	به دست آوردن گوهر وصال همراه با شکار کرکس ودریافت پیام خداایندرا مبنی بر پادشاهی پسر	سلطنت و پادشاهی پسر

نتیجه

– الگوی ارسطویی؛ شامل: مقدمه، گره‌افکنی و گره‌گشایی در روند نمایشنامه وجود دارد.

– زمینه‌چینی یا مقدمه طرح بیشتر ایستا است تا پویا؛ چرا که طی مکالمه‌ای اطلاعات پیشین بیان می‌شود و بصورت عملی انتقال نمی‌یابد.

– ستیزهٔ اصلی نمایش را می‌توان کشمکش با تقدیر (خواست خدا) دانست که در نهایت نیز تقدیر تغییر می‌کند.

– بحران در نمایش که با گره‌های داستان درهم تنیده شده برگرفته از جدایی‌هایی است که به حکم تقدیر یا روند نمایشنامه بین شاه و اروشی حادث می‌شود یا قرار است حادث شود. صحنه‌ای که ملکه از عشق شاه مطلع می‌شود و یا در پایان داستان که حکم خدا (ایندرا) بر آن قرار داده شده که اروشی پس از اینکه شاه فرزندش را دید باید شاه را ترک کند بحران‌های اصلی نمایشنامه را می‌سازند.

– تعلیق در نمایشنامه سیر صعودی را طی می‌کند و با توجه به داستان در داستان بودن نمایشنامه تعلیق در یک خط داستانی واحد رخ نمی‌دهد و در سراسر داستان با اضطراب و دلهرهٔ مخاطب در قصه‌های مختلف نمایشنامه روبرو هستیم.

– با اوج به آن معنایی که در نمایشنامه‌های کلاسیک مطرح است مواجه نیستیم در رسیدن به اوج رفتارهای غیرمنتظره‌ای رخ می‌دهد که اوج را با فرودی خوشایند تلطیف و همراه می‌سازد و البته این ترفند خود نویسنده است تا فاجعه‌ای رخ ندهد.

اما تفاوت‌هایی که ساختار این نمایشنامه را از سبک کلاسیک متمایز می‌کند:

– نمایشنامهٔ وکروم اروشی ساختاری پیچیده دارد که همان روند داستان‌های شرقی، یعنی داستان در داستان را در پیش گرفته است.

– طرح داستان شامل شماری رویداد جانبی است که هر کدام به تنهایی ساختاری اوجگاهی دارند و از استقلال اجرایی برخوردارند و از این جهت نمایشنامه به ساختار

اپیزودیک می‌ماند. از طرفی دخالت خدایان و نیروهای فرازمینی نمایشنامه را از ساختار علت و معلولی ارسطویی دور می‌کند.

– در ساختار کلی نمایشنامه منطق صریحی وقایع نمایشنامه را شکل نمی‌دهد که از این لحاظ نمایشنامه به نمایشنامه‌های نه روالی نزدیک می‌شود.

– در قسمت‌هایی از نمایشنامه رویدادهایی بازگو می‌شوند که در خارج از صحنه صورت گرفته و روشی پس‌انگاری مطرح می‌گردد که معادل همان فلش‌بک در سینما است و شکل خطی و عینی زمان را بهم می‌زند. بخصوص در پردهٔ آخر که علاوه بر گسست زیادی که در طرح داستان مشاهده می‌شود به علت تلاقی گذشته وحال، دلواپسی عجیبی به دنبال دارد که با طرح‌ریزی کنش ارسطویی متفاوت است.

– پایان مشخصی برای نمایشنامه وجود ندارد و به نوعی پایان مساوی با آغاز دیگری است که به نمایشنامه حالتی دورانی می‌دهد و باز هم این خصیصه متفاوت با ساختار ارسطویی است که پایانی مشخص و قطعی و ساختاری خطی دارد.

– ارسطو عنصر احتمال را در نمایش اصل می‌داند اما در این نمایشنامه وقایعی ذکر می‌شود که در عالم واقع محتمل نیست مثلاً حرکت شاه با ارابه در آسمان یا تبدیل شدن پری به عشقه و ... در حقیقت با اموری غیرطبیعی روبرو هستیم که البته بعضی رویدادها برخاسته از بنای اسطوره‌ای داستان نیز هست.

– تخیل و عاطفه در نمایشنامه جایگاه ویژه‌ای دارد که تا حدودی خردورزی کلاسیسم را تحت‌الشعاع قرار داده و به رومانتیسم نزدیکش می‌کند.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ارسطو (۱۳۷۷). هنرشاعری، ترجمهٔ فتح الله مجتبایی، تهران: بنگاه نشراندیشه.

۲. ----- (۱۳۸۱). فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین کوب. تهران: امیرکبیر.

۳. اگری، لاجوس (۱۳۳٦). فن نمایشنامه‌نویسی، ترجمه مهدی فروغ، تهران: نشر زوار.

٤. پرونه، میشـل (۱۳۹۱). تحلیل متن نمایشـی، ترجمهٔ غلامحسین دولت آبادی. تهران: افراز.

۵. پورنامداریان، تقی(۱۳۸٦). رمز و داستان‌های رمزی در ادبیات‌فارسی، چـاپ‌ششم. تهران: علمی و فرهنگی.

٦. پیکرینگ، کنت (۱۳۷۹)، شـناخت نمایشنامه مدرن، ناصردشت پیما، چاپ اول تهران: انتشارات نمایش.

۷. راهگانی، روح انگیز (۱۳۸۸). تاریخ نمایش، تآتر و اسـطوره در عهد باسـتان. تهران: نشر قطره.

۸. ریگ ودا (۱۳٦۷)، سیدمحمدرضا جلال نایینی، چاپ دوم، تهران: نشر نقره.

۹. قادری، نصرالله (۱۳۸۰)، آناتومی ساختاردرام، تهران: نیستان .

۱۰. کالیداس (۱۳۳٦). شکونتلا، ترجمهٔ منثور و منظوم علی اصغر حکمت، چاپخانه«ق» بمبای ۳.

۱۱. ----- (۱۳٤۱). شکونتلا، ترجمهٔ ایندو شیکهر، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۲. کالیداس (بی تا)، وکرم اروشـی، ترجمه سـید امیرحسـن عابدی، دهلی نو: شـورای روابط فرهنگی هند.

۱۳. کلارک، آرتور چارلز (۱۳۷۸). هزارتوی داستان، ترجمه نسرین مهاجرانی. تهران : نشر چشمه.

١٤. مکی، ابراهیم (۱۳۸۳). شناخت عوامل نمایش، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سروش.

۱۵. ملک پور، جمشید (١٣٦٥). تطور اصول و مفاهیم در نمایش کلاسیک. تهران: جهاد دانشگاهی.

١٦. ناظرزاده کرمانی، فرهاد (۱۳۸۳). درآمدی به نمایشنامه شناسی، تهران: انتشارات سمت.

۱۷. ــــــــــــــــــــ (١٣٦٨). گزاره‌گرایی در ادبیّات نمایشی. تهران: انتشارات سروش.

ب) مقالات

۱. اسماعیل‌پور، علیرضا (١٣٩٤). «خاستگاه‌های هنر نمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن»، پژوهش‌های ایرانشناسی، سال۵، شماره ۲، صص ۱-۱۵.

۲. ثمینی، نغمه وطاووسی، محمود (١٣٨٤). «اسطوره و نمایش در هندوستان»، نشریه هنرهای زیبا، سال ٦ ، شماره ۲۲، صص ۹۹-١٠٦.

ج) منابع لاتین

1. Madh. M. K. (1983).”History of Dramatic art in ancientIndia”abhinav .publication. India.

2. Rang acharya. Adya. (1999).”Natyasastra”munchiram manoharial publishers. New Delhi.

3. Singal. R. L. (1973).”Aristol and Bharata”. Publishing.

4. Stanton. Sarah (1996). “Cambridge paperback guid to theatre”. Cambridge press. London.

5. Vardpand. M. L. (1979).”Tradition in Indian theatre”. Abhinav publication. India.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ۱۵۱-۱۲۳

تحلیل اصطلاح «بخت» در منظومهٔ «هفت پیکر» از منظر تقدیرگرایی زروانی، بانگاهی به نظریهٔ تحلیل‌گفتمان *
(مقالهٔ پژوهشی)

مرمر حسامی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد تهران
دکتر اصغر دادبه[1]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد تهران
دکتر بهرام پروین گنابادی
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد تهران

چکیده

تقدیرگرایی از موضوعات حوزهٔ علم فلسفه است که در ادبیّات نیز راه یافته. برمبنای نظریات فرضیه‌پردازان، تحلیل زبان در کاربرد واژه‌هاست. در این روش، عناصر یک زبان، نشانه‌ها هستند و نظام زبان نمی‌تواند منحصر به توصیف صورت‌های زبانی مستقل از کارکردهای فرامعنایی باشد. با توجّه به بسامد بالای واژهٔ «بخت» در آثار شعرا، این واژه‌ها باید به عنوان واژه‌هایی نشان‌دار در نظر گرفته شود که ریشه در ناخودآگاه گویندگان آنها دارد. در این مقاله، ارتباط این گونه واژه‌ها در منظومهٔ «هفت‌پیکر» نظامی با تقدیرگرایی زُروانی بررسی و شیوهٔ تحلیل با نگاهی به نظریهٔ تحلیل گفتمان و بررسی واژه‌ها در سطح فرامعنایی در نظر گرفته شده است.

آنچه در مدل تحلیلی فرکلاف انجام می‌شود گذشتن از چیستی توصیف متن به سوی چگونگی و چرایی تفسیر و تبیین متن است. در این تحلیل، باید از الگوی سه لایهٔ فرکلاف برای تحلیل گفتمان استفاده کرد که به اصل متن (شامل تحلیل زبانی در قالب واژه‌ها، دستور، نظام آوایی و انسجام در سطح بالاتر از جمله)، کردار گفتمانی (تولید و مصرف متون) و کردار اجتماعی می‌پردازد. در این پژوهش، از این سه لایه، بخش «تحلیل زبانی در سطح واژه‌ها» مورد نظر بوده و ضمن بررسی واژه‌هایی نشان‌دار چون بخت و نظایرآن،

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲٦ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۰٦
[1] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: adaadbeh@yahoo.com

درباره اغراض ثانوی و مفهوم تأویلی و کهن‌الگویی آنها بحث شـده اسـت. در پایان، با ارائهٔ شـواهد، نتیجه گرفته شـده که اگرچه نظامی آرای کلامی اشـعری را بیان کرده اسـت، ولی هنگام استفاده از واژه‌هایی نظیر بخت؛ از الگوی تفکّر زُروانی پیروی می‌کند.

واژه‌های کلیدی: هفت پیکر، تقدیرگرایی (فاتالیسم)، زروان، بخت، تحلیل گفتمان.

۱- مقدّمه

عقاید و باورهای مردم هر جامعه ریشـــه در تمدن و گذشـــته تاریخی آن جامعه دارد و بنـابر این تفاوت در روش زندگی، نوع تفکّر، عقاید، نمادها و باورها، جوامع مختلف را از هم متمایز می‌سازد. یکی از موارد پرتکرار در ادبیّات فارسی ایران، تقدیرگرایی است. حال اگر ادبیّات را چکیدهٔ تاریخ یک ملت بدانیم به این نکته می‌رسـیم که این نوع نگاه خلق‌السـاعه نیسـت و قدمت دارد. اگرچه این مسـأله به مرور زمان و با توجّه به وقایع تاریخی و اجتماعی دسـتخوش تغییرات شده است امّا ردپای آن در بسیاری از آثار نظم و نثر ما مشهود و قابل پیگیری است.

وقتی خواننده‌ای متنی را می‌خواند یا می‌شـنود نه تنها تلاش می‌کند معنای واژه‌ها را بفهمد، بلکه درصـدد اسـت که مقاصد نویسنده یا سخنگو را نیز استنباط کند. پاره‌ای از جمله‌ها یا قطعه‌ای از گفتارها را از نظر معنا نمی‌توان فهمید، مگر اینکه انسـان بداند چه کسـی صـحبت می‌کند؛ درباره چه چیزی یا چه کسی حرف می‌زند؛ چه زمانی و در چه مکانی مطلب را بیان کرده اسـت و شـناخت و درک عمیق از معناهای نهفته در متون ارتباطی، مستلزم استفاده از روش‌های تحلیل کیفی در این عرصه است.

در این میـان، با توجّه به نظریات جدید متن پژوهی و زبانشـناسـی نظریهٔ تحلیل گفتمان، روشـی نوین برای پژوهش در متن‌های ارتباطی اسـت که برای شـناخت پیام و معنی بـه کـار رفتـه در پیـام‌هـای ارتبـاطی کـاربرد یافته اسـت. طبق نظریات فرکلاف (Fairclough) و دیگران، در مقـدمـهٔ کتـاب «تحلیـل انتقادی گفتمان»، تحلیل گفتمان

بیشتر به کارکرد یا ساختار جمله و کشف و توصیف روابط آن می‌پردازد. به عبارت دیگر، تحلیل گفتمان عبارت است از شناخت رابطهٔ جمله‌ها با یکدیگر و نگریستن به کل آن چیزی که نتیجه این روابط است. مطابق این تعریف، تحلیل گفتمان برخلاف تحلیل‌های سنتی زبان‌شناسانه، دیگر صرفاً با عناصر نحوی و لغوی تشکیل دهندهٔ جمله به عنوان عمده‌ترین مبنای تشریح معنا، یعنی زمینه متن سروکار ندارد؛ بلکه فراتر از آن با عوامل بیرون از متن، یعنی بافت موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی و غیره سروکار دارد. بنابراین، تحلیل گفتمان چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط عوامل درون زبانی، زمینه متن و عوامل برون زبانی (زمینه اجتماعی، فرهنگی و موقعیتی) بررسی می‌کند (فرکلاف،۱۳۷۹: ۸).

واژه‌های نشان‌دار «بخت»، «اقبال»، «زمانه»، «دهر»، «گیتی» و از این دست که در آثار بسیاری از شعرا و نویسندگان ما، به کار رفته‌اند حامل همان عوامل برون زمانی نظیر شرایط خاص زمانی و گفتمان (discourse) خاص زمان یعنی «جبر و اختیار» هستند. این واژه‌ها در منظومهٔ «هفت پیکر» نظامی در شرایط تاریخی قرن ششم هجری و در اقلیم ارّان (در مجاورت مرزهای جنگ‌های صلیبی) توسط حکیمی اشعری مذهب به کار برده شده‌اند. بحث اصلی ما در این مقال این است که واژه‌هایی که دالّ بر بخت و اقبال هستند در منظومه‌های نظامی از جمله «هفت پیکر» در لایه‌های زیرین خود علی‌رغم تفکّر اشعری یا معتزلی بار معنایی بسیار کهن‌تر یعنی زُروانی- مهری دارد.

ارزش و ضرورت این پژوهش در این مطلب است که بررسی این واژه‌ها در سطحی بالاتر از متن می‌تواند درک جدید و تازه‌ای از متن به خواننده دهد که در آن، ناخودآگاه شاعر را که پشت پردهٔ اشعری‌گری پنهان شده نمایان کند و نیز با نگریستن با این دیدگاه، به متن بسیاری از به ظاهر تعارضاتی که در متن و اندیشه شاعر رخ می‌نماید قابل توجیه و توضیح است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ عنوان خاص «تقدیرگرایی» زروانی و مهری- نه به شکل مستقل- پژوهش‌هایی لابلای متون دیگر صورت گرفته است؛ از جمله مهرداد اوستا در کتاب «ادیان آسیایی» (۱۳۷٦) در بخش چهارم و پنجم در باره عقاید زروانی و جبرگرایی گنوسی سخن گفته و سیروس شمیسا در «شاه نامه‌ها» (۱۳۹۷) در فصل نهم به دین و عقاید زروانی و تقدیرگرایی در شاهنامه پرداخته و دین غیر رسمی و عامهٔ مردم در زمان ساسانیان را زروانی می‌داند، که از نظر روحانیون زرتشتی مردود شمرده می‌شد. آر سی زنر (R. C. Zener) نیز در «زروان یا معمای زرتشتیگری» (۱۳۷۵) در سراسر کتاب به خصوص در فصل‌های نهم و دهم به بیان و تحلیل بخت و تقدیر زروانی پرداخته.

همچنین جلال الدین همایی (۱۳۵٦) در مقالهٔ «جبر و اختیار و قضا و قدر از دیدگاه مولوی و متکلمان اسلامی» در مقدمهٔ مقاله دربارهٔ کلیات جبر اشاعره و مسألهٔ قضا و قدر نوشته. ژاله آموزگار در مقالهٔ «گوشه‌ای از اساطیر زرتشتی» (۱۳٤۹) دربارهٔ روند آفرینش در دیدگاه‌های مانوی و زروانی پژوهشی ارائه داده. جوزف الفنباین (Josef Elfenbein) در مقالهٔ «فرّوبخت» (۱۳۹٤) ترجمهٔ یوسف سعادت، پژوهش جامعی در باره واژه‌های فرّ و بخت و کارکرد معنایی آن درحیطهٔ تفکّر تقدیرگرا ارائه کرده. داوود اسپرهم و سید جعفرسپهر سیدزیادی در مقالهٔ «بازتاب تقدیرگرایی و فره ایزدی در مرزبان نامه» (۱۳۹۵) در بخش مقدمه به بررسی مقایسه‌ای تقدیرگرایی در آیین‌های پیش از اسلام و وجوه اختلاف و تشابه آن با جبرگرایی اشعری پرداخته‌اند.

روش تحقیق

شیوهٔ پژوهش در این مقاله بر اساس روش تحقیق تفصیلی، از نوع پژوهش‌های کتابخانه‌ای و با استناد به منابع و مراجع معتبر در این زمینه است.

مبانی تحقیق

در گفتمان‌شناسی، دسته‌ای از واژه‌ها را نشان‌دار می‌نامند که معانی فراتری از سطح قاموسی دارند. دقّت در گزینش چنین واژه‌هایی در شعر، راهی است به سوی واقعیاتی که در بستر تاریخ جریان داشته‌اند.

تحلیل گفتمان (discourse analysis) گرایشی مطالعاتی بینارشته‌ای است. بدین معنی که از علومی چون هرمنوتیک، ساختارگرایی ، شالوده شکنی و ... الهام گرفته است. بنا بر نظریات جدید نقد، متن را بایستی بعنوان یک کل معنادار نگریست و این معنا لزوماً در خود متن نیست. هیچ متنی خنثی یا بی طرف نیست، متن‌ها بار ایدئولوژیک دارند و در هر گفتمانی حقیقت نهفته است، اما هیچ گفتمانی دارای تمامی حقیقت نیست. متن یا گفتار واحد توسط انسان‌های مختلف، متفاوت نگریسته می‌شود؛ یعنی انسان‌های مختلف از متن واحد، برداشت یکسان و واحدی ندارند و از دالّی متفاوت می تواند برای اشاره به مدلولی ظاهراً یکسان استفاده شود.

تحلیل گفتمان سعی دارد با مطالعه اثرهای ظاهری گفتار، ساختار تولید و زمینه وقوع متن یا گفتار یعنی عوامل بیرون از متن مانند بافت موقعیتی، فرهنگی، اجتماعی و ...، به تحلیلی دست پیدا کند که رابطهٔ بین تشکیل ایدئولوژی و تشکیل گفتار و تأثیرات آن را آشکار سازد؛ زیراکه در نگاه این رویکرد رابطهٔ تعاملی بین متن (text) و زمینه (context) وجود دارد.

بحث اصلی ما در این مقال این است که واژه‌هایی که دال بر بخت و اقبال هستند در لایه‌های زیرین خود، علی‌رغم تفکر اشعری یا معتزلی، بار معنایی بسیار کهن‌تر، یعنی زروانی- مهری، دارد.

مباحث مربوط به عقاید معتزله و اشاعره در ایران که طی زمان‌های طولانی، گفتمان عصر (discourse) بوده است، و هنوز هم ادامه دارد، در اصل، بر پایهٔ همین نگرش اوّلیّهٔ انسان به فاتالیسم (Fatalism) و دیترمینیسم (determinism) شکل گرفته است.

بحث تقدیرگرایی و فاتالیسم دیرینه‌تر و شایع‌تر از مقولهٔ جبر و اعتزال است. بسیاری از متفکّران و سخنوران آگاهانه و دانسته در شعر و سخن، از این دو مکتب پیروی می‌کردند و این تفکّرات جریان‌های سیاسی و اجتماعی را جهت‌دارتر می‌کرد و خود موجد تحولات دیگری در این عرصه می‌شد که از این منظر، بررسی این حرکت‌ها جای تأمل دارد.

در بحث بررسی تأثیرات خودآگاه و ناخودآگاه که شامل ناخودآگاه جمع نیز می‌گردد، توجّه به اوضاع و احوال زمانه شاعران و محیط پیرامون آنان، تأثیر رویدادهای تاریخی مثل حملهٔ مغول یا جنگ‌های صلیبی نیز ضروری است. از این رو در این پژوهش برای ورود به این مبحث ابتدا به تعاریف ارائه شده در باره اصطلاح تقدیرگرایی، سیر تاریخی جلوه‌های تقدیرگرایی در ادبیّات فارسی از زمان دیرین تا امروز پرداخته شده.

بحث

- واژه‌شناسی تقدیر

تقدیر نزد متکلّمان، «محدود ساختن هر مخلوق به حد خود» تعریف شده و آن را «قدَر» هم می‌نامند. از نظر فلاسفه، به معنای «مشخّص و معیّن شدن حوادث وجودی و تعیین و اندازه آن در عالم قضای الهی و تدوین در لوح محفوظ بوسیله قلم قدرت» است (تهانوی، ۱۹۹٦ :۱۱۱۸). از نظر عرفا، «تقدیر از طرف حق، هدایت است و کسی که ترک تدبیر کند به تقدیر راضی شود و کسی که مشاهده مقدور کند خود را بی‌اختیار داند» (سجادی ،۱۳٤۱ : ۱۷۳).

معادل لغت تقدیر در لغت‌نامهٔ آکسفورد و دائرةالمعارف بریتانیکا واژهٔ Fate (سرنوشت) است و نام مکتب فکری فاتالیسم (Fatalism) که برابر با تقدیرگرایی است، از این واژه مشتق شده. البتّه، همان طور که در فارسی، برای تقدیر، معادل‌های

فراوانی هســـت، واژه‌های دیگری چون Destiny، Doom، Lot، Hap و Karma (زیســـتکار، رویداد، بخت، نحوســـت و ســـرنوشـــت) نیز معادل Fate (تقدیر) قرار گرفته‌اند.

دربارهٔ Fate در اسـطوره‌شـناسـی یونان و روم چنین آمده است: «سه الهه‌ای که بر مقدّرات انسـان‌ها از تولد تا مرگ حکم می‌راندند و سـرنوشت هر انسانی (چون قماشی نابریده) توسـط این سـه الهه که «کلوثو»، «لکشـس» و «آتروپوس» بودند رشـته می‌شد، اندازه زده و بریده می‌شد». (اسمیت،۱۳۸۳: ۲٤۷) جدا از این سه الهه، ایزدبانوی دیگری در اساطیر غربی، جلوه‌ای پررنگ دارد. او با نام «فورتونا» (Fortuna) نامیده شده و در تصـاویر، زنی میانسـال وگاه نابیناست که چرخی سکان مانند را به دست گرفته (همان : ۲۷۷).

ـ معادل‌های واژه بخت

واژه‌های «سـرنوشـت» و«تقدیر» اگر چه اغلب به جای یکدیگر استفاده می‌شوند، دارای معـانی مجزا هســـتنـد. اصـــطلـاح «تقدیر» در معنای دقیق خود، به عنوان یک قدرت تعیین‌کننده که دسـتور مسیر حوادث را تعریف می‌کند به کار برده می‌شود. تقدیر وقایع را به عنوان دسـتور یا امری اجتناب ناپذیر تعریف می‌کند. مثلاً در شـریعت اسلام، تقدیر یا قدَر همان حکم و فرمان الله اسـت که شـامل بازهٔ زمانی گذشـته و آینده می‌شود، در حالی که واژهٔ سـرنوشـت بیشتر به سیر طبیعی و ناگزیر حوادث رو به آینده توجّه دارد. حوادثی که نتیجهٔ روال گریزناپذیر طبیعت است و نه حکم و ارادهٔ الهی به معنای اخص کلمه.

- بخت

واژهٔ بخت از لحاظ مفهوم در زمرهٔ واژه‌هایی است که مانند زمانه، روزگار، اختر، سپهر و آسمان، باری از معنای تأثیر نیروهای عالم بالا بر سرنوشت آدمیان دارند، چنانکه بعضی از وام واژه‌های عربی مانند قضا و قدر و قسمت نیز همین حال را در دورهٔ اسلامی دارند. در دائرةالمعارف ایرانیکا، ذیل این واژه چنین آمده: «بخت در ادبیّات فارسی غالباً به معنی سرنوشت و نصیبِ از پیش تعیین شده است و بر تأثیر نیروهای برتر در سرنوشت انسان دلالت می‌کند.

از آنجا که اعتقاد به بخت و سرنوشت در میراث فکری و فرهنگی همه اقوام دیده می شود، واژه‌هایی که برای بیان این مفهوم از زبان آنان به کار رفته بیشتر در اصل به همین معنای «بخش و سهم» است.

به نظر برخی از محققّان، بخت و اقبال متأثّر از آیین زُروانی مذهب زردشتی است، زیرا مزدیسنان پنج بهره از بیست و پنج بهر اعمال آدمی را در گرو بخت می‌دانند و به نظر آنان زروان تقدیرکنندهٔ (مقدّر) خوب و بد است و ستارگان عوامل اویند (زنر، ۱۳۸۹: ۹۸۳).

- تقدیرگرایی در آیین‌های زروانی، مهری و مزدایی

زروان در پهلوی (zurwan) به معنای زمان است. آیین زروانی بین آیین‌های ایرانی تاریخچه‌ای مبهم و طولانی دارد. در لوحه‌های بابلی مربوط به قرن پانزدهم پیش از میلاد، از ایزدی به نام زروان سخن رفته است. زروان اصلاً فرشتهٔ زمان است و با صفتِ اکرانه (بیکرانه) از او یاد شده است. از صفات زروان چنین پیداست که قدما برای زمان آغاز و انجامی متصور نشده و آن را همیشه پایدار و قدیم و جاودانی دانسته‌اند.

زروان در «مینوی خرد» همان خدای زمان و مکان است که به آفرین و دعای او امشاسپندان، مینوی خرد و روشنی توسط اورمزد آفریده می‌شوند (مینوی خرد ١٣٥٤

:۲۲) ؛ همچنین، در «مینوی خرد» آمده است: «کار جهان را به تقدیر، زمانه و بخت مقدّر پیش می‌آورد که خود زروان فرمانروا و دیرنگ خداســـت، به گونه‌ای که در هر دوره‌ای برای هر کســی مقدّر شــده اســت که آنچه لازم اســت بیابد، به همان گونه آن چیز بر او می‌رسد» (مینوی خرد ۱۳٥٤ :٤۲).

در این آیین، اعتقادی به جهان پس از مرگ و بهشت و دوزخ وجود ندارد که همین مسـأله را ریشه تقدیرگرایی دانسته‌اند، در حالی‌که در دین زرتشت، اصل بر اختیار آدمی نهاده شــده اســت .در اوســتا، بروشــنی بر قدرت انتخاب بشر تأکید شده است. در متون زروانی و آموزه‌ها و باورهای دینی آن، چیرگی مطلق از آنِ زروان و ســرنوشتی از پیش تعیین شـــده اســـت. پیروان نبرد نور و تاریکی در زمان بی کرانه، مقدّر گشـــته‌اند و راه گریزی از این چنبره نیســـت. هزاره‌هــای غلبـهٔ تاریکی بر جهان، فترت نور و تاریکی، آمیزش خیر و شر و نهایتاً غلبهٔ نور بر ظلمت با شمار و حسابی دقیق در ازل تعیین شده و با این حســاب پیروزی و شــکست، آبادانی و خشکسالی و ...، از اراده و اختیار انسان خارج است.

در مهرپرســـتی یا آیین مهر، میترا به هنگام تولد کره‌ای در دســـت دارد و دســـت دیگرش را بر دائرةالبروج گرفته اســت که نشــانگر دخالت و نوعی تســلّط بر سرنوشت اســت. در نشــانه‌شــناســی اســاطیری کرهٔ زمین (چرخ، فلک) و منطقةالبروج، نشــانه‌های روشنی دالّ بر گردش جبرگونه زمان و اندازه‌گیری و مقدّر ساختن سهم و بهره انسان‌ها از زندگی است.

از متون دینی مزدیســنا، چنین برآورد می‌شود که جهان میدان نبرد میان نیکی و بدی اســـت و انســـان، خود باید انتخاب کند که کدام را برمی‌گزینند. مزدیســـنا به او آموزش می‌دهد که این نیکی و اهورایی اســت که ســرانجام، پیروز خواهد شد و حتی آنهایی که به آتش دوزخ محکوم شده‌اند به بخشش پروردگار امید دارند.

زرتشتیان اعتقاد دارند که در پیروی از طریقت زرتشت تشخیص خیر و شر به واسطه وجدان (دئنا) جبری در کار نیست. اختیار برای هر فرد بخشی اساسی از مزدیسنا است. گرچه انسان متّحد خداست اما همه آدمیان باید میان راستی و دروغ یکی را برگزینند. اعتقاد به سرنوشتی از پیش مقدّر شده از دید اخلاقی زرتشتیان نکوهیده است زیرا این کار از عدل و نیکی خدا می‌کاهد (هینلز، ١٣٦٨: ١٩٢ تا ١٩٤).

- پس از اسلام

آئین زروانی پس از سقوط ساسانیان از بین نرفت و قضایای عمدهٔ آن، جبر، تقدیر، تضاد نیک وبد، تأثیر حرکات سپهر و ستارگان بر سرنوشت آدمی، زندگانی و مرگ وعاقبت کار انسان‌ها ...، در ادبیّات فارسی و در دانش‌های کلامی راه یافت و با استدلال‌های نیرومندتری بیان شد. در عصر بعد از دورهٔ ساسانی، این بحث‌ها به جدل‌های کلامی منجرشد.

مسلمانان که تا آن زمان توجّهی به فلسفه و کلام نداشتند، خود را با پرسش‌هایی روبه‌رو می‌دیدند که برای اثبات حق‌بودن دینشان ملزم به پاسخگویی در برابر آنها بودند. برای مثال، می‌توان به مناظرهٔ «مغ و مسلمان» از اسدی توسی اشاره کرد. چنین شبهاتی پدید آمدن فِرَق کلامی بعد را توجیه می‌کند.

اشعریان می‌گفتند که آدمی در کردار خود محکوم تقدیر الهی است و هر چه بر سر ما می‌رود، ارادهٔ اوست. معتزله بر خلاف اهل حدیث، عقل و خرد را به تنهایی برای پیروی از اسلام راستین کافی می‌دانستند و می‌گفتند که آزادی و اختیار را خدا به آدمی داده است و انسان می‌تواند نیک را برگزیند و بد و شر را از خود براند. اگر انسان اختیاری نداشته باشد و انجام دهندهٔ اراده الهی باشد، پس صواب و ناصواب و حُسن و قُبح افعال چه می‌شود؟ این کشمکش ذهنی و کلامی در قرون بعدی، از میان انبوه

فرقه‌های متعدد تحت دو عنوان اصلی و فراگیر «جبر و اختیار» موضوع بحث اندیشمندان، شعرا و حکما شد.

- تقدیرگرایی از منظر ادیبان

عوامل اجتماعی و حوادث تاریخی دلیل بسیار محکمی برای آشکار کردن عکس‌العملی جبرگرایانه از سوی شاعران و ادیبان و درواقع زبان ملّت و فرهنگ آن روزگار است. در سیر تاریخی شعر و ادب فارسی، قرون چهارم تا ششم عصر طلایی خردگرایی و بیان شاعرانه طبیعت است. این دو شاخه از درخت شعر هم‌پای هم رشد می‌کنند و گذشته از فاصلهٔ نسبتاً کم زمانی از عصر ساسانی، همان مفاهیم عقلی و طبیعی آن روزگار را هم در خود دارد. در این دوران که بخت رام و و گردش ایام به کام است، چهره مهیب زروان پنهان است و خردگرایی تا آن جا اقتدار خود را در حیطهٔ شعر و حکمت اعمال می‌کند که ناصر خسرو با صراحت می‌گوید:

چو تو خود کنی اختر خویش را بد مدار از فلک چشم نیک اختری را
(ناصرخسرو،۱۳۷۳: ٦٢)

اما مفهوم و به اصطلاح امروز «کانسپتی» (Concept) که در اشعار شاعران ایرانی قرون به بعد در دوران حملهٔ غزان و مغول و تیموریان به نوعی جبر اجتماعی و حتی جغرافیایی مبتلا گشتند، ادامهٔ همان تأثیرات خود آگاه و گاه ناخوداگاه زروانیسم است. حملات پی در پی بیگانگان، ترکتازی تشنگان قدرت، جنگ و قحطی و بیماری، از هم گسیختگی هویت ملّی، ناامیدی از قدرتی که حافظ جان و آسایش مردم باشد و نبود؛ چنان در حافظه تاریخی این مردم رنج کشیده رسوخ کرد که به غیر از پناه بردن به دامان تسلیم و چشم به سرنوشت دوختن گریز و گزیری نماند.

عاشقم من بر فن دیوانگی سیرم از فرهنگی و فرزانگی
جزکه تسلیم و رضا کو چاره‌ای در کف شیرنری خون‌خواره‌ای
(مولوی، ۱۳۸۱، دفتر٦ :۸۳۵)

اگر نیک بنگریم، آثار این اضطراب اجتماعی را حتّی از ورای مفهوم کلی و اصلی در بازتاب کلمات مولوی هم می توان دید، چرا که لغت آیینهٔاندیشه و تفکّر انسان است و تداوم استعمال برخی لغات از کهن‌ترین زمان تا امروز دال بر تداوم اندیشه‌ای در پس کلام است. نمودهای کهن‌الگویی بی‌شماری از این واژه را می‌توان در سراسر آثار ادبی ما از آثار حکمای شاعر تا شاعران فرم‌گرای دربار سراغ گرفت. برخی از شعرا چون ناصر خسرو و سنایی، بخت را قابل تغییر و مغلوبِ توکّل به حق می‌دانند:

سنگ سیه بودم از قیاس و خرد کرد چنین دُرّ شاهوار مرا
خار خلان بودم از مثال و خرد سرو سهی کرد و بختیار مرا
(ناصرخسرو، ۱۳۷۹: ٦۰)

اما بیشتر شعرا و نویسندگان، بنا به حدیث نبوی «السّعیدُ مَنْ سَعِد فی بَطْنِ اُمّه وَالشّقیُ مَنْ شَقِیَ فی بَطْنِ اُمّه» (ابن بابویه،۱۳۸٦: ۸۵٦) به جبری و محتوم بودن بخت و تقدیر اشاره دارند و اراده و کوشش آدمی را در برابر قدرت سرنوشت چنان بی اثر می‌دانند که دشمنی با مقبلان را بیهوده قلمداد می‌کنند: «گفته‌اند که اگر دو تن در طلب کاری و کفایت مهمی ایستند مظفر آن کس آید که به فضیلت مروّت مخصوص است و اگر در آن برابر آیند آن که ثابت عزیمت است و اگر در آن هم مساواتی افتد آن که یار و معیّن بسیار دارد و اگر در آن نیز تفاوتی نتوان یافت، آن که سعادت ذات و قوت بخت او راجح است» (منشی،۱۳۸۸:۲۳۳).

رواج اصطلاحاتی نظیر «سعد» و «نحس» و کاربرد اصطلاحات نجومی چون اُسطرلاب، تثلیث، تربیع، تسدیس، رصد بستن، قِران و مقارنه، طالع دیدن دلالت آن بر

سرنوشت بشر می‌تواند ناشی از تأثیر جبرگراییِ زُروانی باشد. همان طور که پیش از این ذکر شد زرتشتیان و پیروان مزدا زروان را تقدیرکنندهٔ خوب و بد می‌دانند و ستارگان عوامل اویند (زنر، ۱۳۸۹: ۲۵٦). کلمات و ترکیباتی چون ستاره‌شمردن و ستاره‌شمر حتی به شکل مثل رایج در زبان عامه نیز جریان داشته است.

بدان مثل که شب آبستن است روز از تو ستاره می‌شمرم تا که شب چه زاید با
(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۷۷)[1]

مضامینی چون شکایت از روزگار، زمانه و فلک در آثار شعرای پارسی زبان، چونان بن‌مایه‌ای تکرار می‌شود. می‌توان تصور کرد این مفاهیم تکراری گذشته از مسایل اجتماعی به خصوص آشوب‌های قرن ششم به بعد تأثیرات آیین زروانی ناشی از اساطیر کهن نیز هست.

حتی در ادبیات تمثیلی و عرفانی هم دست تقدیر و چرخ فلک در کار است تا عده‌ای سعادت وصال نیابند و در نیمه‌راه از طی طریق عشق بازمانند؛ چنان که در منطق‌الطّیر پرواز مرغان به سوی خورشید وجود حقّ و هلاکت و ناکامی دسته‌ای از پرندگان در طیّ طریق (عطّار، ۱۳٦۹: ۱۸۰–۲٤٦) تمثیلی است از این نوع بخت‌آزمایی که به شکست گروهی و جاودانگی گروهی دیگر می‌انجامد.

تحلیل واژه‌های «بخت» و «زمانه» در منظومه «هفت پیکر» حکیم نظامی

هدف از تحلیل در نظریه تحلیل انتقادی گفتمان، یافتن ایدئولوژی در پس متون است تا ناگفته‌های گوینده و نویسنده روشن شود. به بیان دیگر، گفتمان را می‌توان مجموعه‌ای از نشانه‌ها دانست که در پس خود قلمرویی از مفاهیم با بار ایدئولوژیک را همراه دارند و هدف آنها ایجاد یا بازنمود نوع خاصی از نگرش و عملکردی اجتماعی است. تحلیل انتقادی گفتمان به‌دنبال آن است تا با تحلیل این نشانه‌ها مفهوم ایدئولوژیک را که در

ظاهر نیز قابل مشاهده نیست آشکار نماید. در این مختصر، بیشترین تأکید برای تحلیل فرامتنی این منظومه و استفاده از روش فرکلاف، پی گرفتن همین نشانه‌ها در قالب واژه‌های نشان‌داری چون «بخت» و نظایر آن است.

نظامی حکیمی است که در گنجهٔ قرن ششم می‌زیست. محیطی که زرین‌کوب در کتاب «پیرگنجه در جست و جوی نا کجا آباد» آن را پایگاه متعبّدان، توبه فرمایان و بیگانگان می‌شناسد و گنجه را «ثغری» می‌داند که طالبان جهاد برای دفاع از قلمرو اسلام از همه جا به آن منطقه جلب می‌شدند. ضرورت دفاع از مرزهای اسلام، مسلمانان این نواحی را مدام آماده مقابله با هجوم صلیبیون متعصّب می‌ساخت و از نواحی دیگر هم آنان را که خواهان جهاد با «کفار» بودند به یاری مسلمین متعصّب این منطقه می کشاند (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۸).

درعین‌حال، « قرن ششم، یعنی عصری که نظامی (حدود ۵۳۰ – حدود ٦١٦ق) در آن می‌زیست عصری است که مکتب کلامی اشعری میراث فلسفی-کلامی امام محمّد غزالی (در گذشتهٔ ۵۰۵ق) را پشت سر داشت و صحنهٔ فعالیت‌های فلسفی-کلامی بزرگ‌ترین اندیشه‌مند اشعری یعنی امام فخر رازی (درگذشتهٔ ٦٠٦ق) بود؛ قرنی که در آن شیخ شهاب‌الدین سهروردی، معروف به شیخ اشراق (٥٤٩ – ۵۸۷ق)، با عرفانی کردن فلسفه و با بهره‌گیری از میراث گرانقدر فلسفه و عرفان ایران باستان – که از آن به حکمت پهلوی یا فهلوی تعبیر می‌شود- یکی از مکاتب مهمّ فلسفی یعنی مکتب اشراق را بنیاد نهاد» (دادبه ،۱۳۷۱ : ۸۸).

اهل شهر تقریباً همه سنّی حنفی و شافعی مذهب بودند با این حال در بین طوایف دیلمی، شیعه مذهبان نیز دیده می‌شدند و کسانی هم بودند که به وسیلهٔ مخالفان راست یا دروغ به مذهب الحاد و باطنی‌گری متهم بودند (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۹).

به هر روی، در چنین محیط متعصّب دینی، با وجود قراینی از باستان‌گرایی و علاقه و توجّه به حکمت خسروانی و یونانی که در شعر خود نظامی پیداست و حتی ساختار

لهجه و زبان ارّانی که از شـعب به جا مانده از زبان پهلوی اسـت، با حکیمی روبه‌روییم که در ذهن پویای خود با چند جبهه در کشاکش است.

او از داسـتان‌های به جا مانده از زبان و دورهٔ پهلوی سـاسـانی «خسرو و شیرین»ی می‌سـازد که از صافی ذهن یک مسلمان معتقد به احکام اسلام، حکیمی که «تا در جهان بود به می دامن لب نیالود»،گذشـته و پالوده شده است. این تضارب آرا در همهٔ شئونات شعر حکیم در جریان است، چنان که در توحیدیه‌های پنج گنج او در کسوت یک کلامی معتقد و چیره دسـت مباحث مهم و اسـاسـی علم کلام را از «آفرینش» و «خلق از عدم» گرفته تا «حدوث و قدم جهان» با دقّت ارائه می‌دهد و در «هفت پیکر» و «اقبالنامه» آرای نو افلاطونیان را از زبان «تالس» شـرقی شـده و «فرفوریوس» با اندیشه‌های کلامی منطبق می‌کند. اصغر دادبه در مقالهٔ «تجلی برخی از آراء کلامی–فلسفی در اشعار نظامی» با ذکر نمونه بسـیاری از آرای کلامی قدما و پیشـینیان نظامی را در آثار وی دقیق و موشـکافانه بیان کرده و آشکار ساخته‌است.

وی می‌گویـد: «نظـامی، پـارسـامردی کـه «تا در جهان بود به می دامن لب نیالود» جهان‌بینی کلامی را برگزید و آراء کلامی را – غالباً از دیدگاه مکتب اشـعری – در اشعار خود بیـان کرد. این آراء نـه تنهـا در مثنوی اخلـاقی مخزن‌الاسـرار – که می‌توان آن را جلوه‌گاه حکمت عملی خواند – بیان شـد که مقدمه‌های پنج گنج جلوه‌گاه آراء کلامی با بیانی هنرمندانه اسـت. نیز جای جای در اثنای برخی از مثنوی‌های او، به ویژه در مثنوی اقبال‌نامه طرح دیدگاه‌های کلامی – فلسفی، چشمگیر است» (دادبه، ۱۳۷۱ :۸۸).

در هفت پیکر نظامی، سـفر بهرام پادشـاه نمادین ساسانی(نماد شادخواری و زایش) در هفت روز هفته چرخشـی دایره وار را دنبال می کند و از سـیاهی به سـپیدی سـیر می‌کند. هفت گنبد برابر با هفت اختر آسـمانی سـاخته شـده که نه در ابعاد فلکی خود بلکه در ابعاد کیهانی نمایانده می شـوند. بهرام از طریق ساختن هفت گنبد برای دختران

پادشاهان هفت اقلیم با کل جهان پیوند می‌یابد و این وجه افقی مکان در هفت پیکر است.

در این منظومه نظامی در عین این‌که در مقدمه همان آرای اسلامی و اشعری را بیان می‌کند، شاید بیش از همهٔ آثار خود به عناصر و مؤلفه‌های تفکّر پیش از اسلام نزدیک شده باشد. مؤلفه‌ها و عناصری نظیر تقدس عدد هفت، شکل گنبد که مشخصاً نمادی از سیطرهٔ زمان ازلی و ابدی آسمانی/ زروانی بر جهان و موجودات آن است و عنصر نور.

عدد هفت حلقهٔ اتصال میان سیارات، رنگ‌ها، فلزات، سرزمین‌ها و گنبد است. نظامی با انتخاب هفت بانو از هفت اقلیم که هر یک با یکی از روزهای هفته و یکی از اختران آسمانی و عناصر همانند زمینی آنها مانند فلزات و رنگ‌ها پیوند دارد، انسان و ارتباط او را نه فقط در سطح زمینی و انسانی آن، بلکه در گسترهٔ آسمانی به تصویر کشیده است. او با ساختن هفت گنبد به مانند و به رنگ هفت سیاره وجه عمودی، مکان را ترسیم کرده است.[۲]

چون چنان هفت گنبد گهری — کرد گنبدگری چنان هنری
چون شه آمد بدید هفت سپهر — به یکی جای دست داده به مهر
در چنان بیستون هفت ستون — هفت گردون کشید برگردون
شد در آن بارهٔ فلک‌پیوند — باره ای دید برسپهر بلند
هفت گنبد درون آن باره — کرده برطبع هفت سیاره
برکشیده برین صفت، پیکر — هفت گنبد به طبع هفت اختر
هفت کشور تمام درعهدش — دختر هفت شاه در مهدش
کرده هر دختری به رنگ و به رای — گنبدی را زهفت گنبد جای

(هفت پیکر،۱۳۷۸: ۱٤٤– ۱٤٥)

مهین دخت فرخ‌نیا (۱۳۹۳) در این باره از قول بری می‌گوید: «با بررسی ساختار کلی این داستان و داستان‌های مشابه و جست وجو برای یافتن خاستگاه اصلی آنها درمی‌یابیم که یکی از آبشخورهای فکری نظامی در سرودن این داستان، اندیشه‌های گنوسی است در عصری که نظامی می‌زیست، عرفان اسلامی از راه کوشش نظری شایان توجّهی، میراث چندگانه فلوتین و گنوس، مسیحیت و مانی، انجیل و اوستا، خدا شیطان، نیکی و بدی را در نگرش عرفانی یگانه‌ای با هم آشتی می‌دهد».

این عناصر آسمانی به روشنی یادآور الگوهای زُروانی در بارهٔ زمان و آسمان است که جباریّت خود را بر اهل زمین تحمیل می‌کند و گاه به آن‌ها چشم‌زخم و آسیب می‌رساند. چنان‌چه شیده، معمار گنبدهای زمینی/ آسمانی، با الهام از الگوی آسمانی ودانش نجوم مبادرت به ساختن هفت گنبد می کند. هدف از ساختن آن ایجاد یک «وادی ایمن» است.

نسبتی گیرم از سپهر بلند که نیارد به روی شاه گزند
(همان، ۱۳۷۸: ۱٤۲)

تا بود در نشاط خانهٔ خاک ز اختران فلک ندارد باک
جای در حرزگاه جان دارد بر زمین حکم آسمان دارد
(همان: ۱٤۳)

با توجّه به همین نگرش زروانی از سرنوشت است که نزدیکان بهرام پیشنهاد می‌کنند که با توجّه به مدارج آسمانی او، باید کاری کرد که از چشم‌زخم ایّام، درامان بماند.

چون سخن در سخن مسلسل گشت　　بر زبان سخنوری بگذشت
کاین دُرَج کاسمان شه دارد　　وین دقیقه که او نگه دارد
...کاشکی چاره ای درآن بودی　　که زما چشم بد نهان بودی
(همان: ۱٤۰– ۱٤۱)

شیده، شاگرد سنمار، سازندهٔ قصرخورنق، که در کار بنایی تناسبات زمینی را با تناسبات آسمانی می‌سنجد، قصر را از روی الگوی آسمان ساخته، آسمان دوّاری که نیکی و بدی از او می‌آید و شرّ و چشم‌زخم روزگار از حرکت سیارات و ثوابتش حاصل می‌شوند. شیده همچون همتایان ستاره‌شناس مهری و زروانی خود، با آسمان‌سنجی و ستاره‌شناسی می‌خواهد از بهرام محافظت کند.

گفت: اگر باشدم زشه دستور　　چشم بد دارم از دیارش دور
کاسمان سنجم و ستاره‌شناس　　آگه از کار اختران به قیاس
در نگارندگی و گِلکاری　　وحی صنعت مراست پنداری
(همان: ۱۳٦)

از دیگر عناصری که بازتاب توجّه نظامی در این منظومه به آیین‌ها و تفکرات پیش از اسلام است و می‌تواند تثبیت کنندهٔ مدعای نگرش او به کهن‌الگوی بخت زروانی در برابر جبرگرایی اشعری باشد؛ توجّه به عنصر نور در این منظومه است.

توجّه به نور در ضمیر ایرانیان پیشینه‌ای دیرین دارد. جغرافیای ایران، میان این پدیده و ساکنان این سرزمین پیوندی عمیق برقرار کرده است. در ایران تابش آفتاب برای آریایی‌هایی که از یخبندان‌های سرزمین شمالی به طلب زندگی نو، پای به این سرزمین گذاشته بودند، سبب رفع نیازهای زیستی آنان می‌شد و در نزد آنان، اهمّیتی الهی و آسمانی یافته است.

در آیین‌های پیش از اسلام -زروانی، مهری، زردشتی و آیین مانوی- به خورشید و نور و اهمیت آن، در ابعاد معنوی و ماورایی توجّه شده است. در این منظومه نیز حرکت از سیاهی به سپیدی و از تاریکی به نور از اجزای اصلی داستان است.

آفتاب ار بر او فگندی نور — دیده را در عصا، بستی حور
چون بهشتش درون پر آسایش — چون سپهرش برون پر آرایش
صقلش از مالش سریشم و شیر — گشته آیینه وار، عکس‌پذیر
در شبانروزی از شتاب و درنگ — چون عروسان برآمدی به سه رنگ
یافتی از سه رنگ ناوردی — ازرقی و سپیدی و زردی
صبحدم ز آسمان ازرق پوش — چون هوا، بستی ازرقی بردوش
کآفتاب آمدی برون ز نورد — چهره چون آفتاب، کردی زرد
چون زدی ابر کله بر خورشید — از لطافت شدی چو ابر سفید
با هوا در نقاب یکرنگی — گاه رومی نمود و گه زنگی

(همان: ٦٠- ٦١)

... شد چو برج حمل جهان آرای — خاصه بهرام کرده بودش جای
چون که برشد به بام او بهرام — زهره برداشت بر نشاطش جام
کوشکی دید کرده چون گردون — آفتابش درون و ماه برون
آفتاب از درون به جلوه‌گری — مه ز بیرون چراغ رهگذری

(همان،: ٦٤)

در اکثر موارد، این واژه‌ها تفاوت زیادی با کاربرد کلمه در کلام حکیمی چون فردوسی که آن را آگاهانه و عامدانه، به کار می‌برد ندارد. وضعیت واژه «بخت» و

واژه‌های نظیر آن در داستانی چون «خسرو و شیرین» شبیه به واژه «فرّ» و «فرّه» در شاهنامه فردوسی و با مفهومی تقریباً مرادف با همان فره ایزدی در شاهنامه است.

در منظومهٔ «هفت پیکر» هم که بهرام، «شاه» و دارای فر و بخت ایزدی است، وضع تقریباً همین گونه است. روی آوردن بخت در مقام انسان جاندار و با تجسدی شبیه به اندیشه زروانی که زروان و دیرنگ خدای را انسان می‌پنداشتند؛ نشان از به جای ماندن همان تفکّر است. علاوه بر این که اصولاً اساس این داستان بر هفت گنبد آسمان نهاده شده. در این داستان اپیزودیک، چند عنصر از قبیل «عدد هفت»، «گنبد»، شخصیت اصلی داستان «بهرام» نقش‌هایی اساسی و عمده دارند که هر کدام به شیوه‌ای با تفکّر باستانی ایران و کهن‌الگوی زروانی ارتباط پیدا می‌کنند.

رمزشناسی عدد هفت و تقدس آن نزد شرق‌نشینان باستان ریشه‌ای دیرینه دارد حدّاقل از زمان آیین‌های مهرپرستی و گنوسی که پیوندی انکارناپذیر با آیین‌های زروانی دارد، و این دیرینگی قابل پیگیری است. معین در این باره می‌گوید: «پیروان مهرپرستی برای آنکه به مرتبه بالاتر ارتقا یابند، می‌بایست از هفت درجه بگذرند. در ارداویرافنامه نیز سفر روحانی ارداویراف هفت روز طول میکشد. اما در دین مانی که از ادیان گنوسی به شمار میآید، انسان نخستین هفت بار پدرش را به یاری می‌خواند» (معین، ۱۳۸۵: ۵۸).

زرین‌کوب نیز در مورد حرّانیان که متأثر از پاره‌ای عناصر از فلسفه‌های گنوسی و نوافلاطونی بوده‌اند، می‌نویسد: «رسم قربانی حرّانیان متضمن نیایش نسبت به کواکب سبعه بوده است که هر یک از ایّام هفته به نام یکی از آنها منسوب بوده است. یکشنبه به نام شمس، دوشنبه برای قمر، سه شنبه برای مریخ، چهارشنبه برای عطارد، پنجشنبه مشتری، جمعه زهره و شنبه زحل» (زرین کوب، ۱۳٦۹ : ۱۵۹) که همین ترتیب در نام روزها و ارتباط آنها با سیارات در «هفت پیکر» نیز ذکر شده است.

ایرانی‌ها ضمن تقسیم زمین به هفت اقلیم، معتقدند که ایرانشهر در کشور مرکزی؛ یعنی«خونیرس» واقع است و در اوستا «خونیرس» شریف‌ترین قسمت زمین است (اوستا، ۱۳٦۹: ٥٤). در باره گنبد نیز ملاحظاتی وجود دارد که ایدهٔ اصلی بحث ما یعنی ارتباط واژه‌های دالّ بر بخت در منظومه هفت پیکر با تفکّرات تقدیرگرای زروانی، تقویت می‌کند.

علی‌اکبری و حجازی در باره «گنبد» و پیشینهٔ آن در هفت پیکر می‌گویند: «ساختن بناهای مقدس به شکل گنبد، برج‌های هرمی شکل ناقوس دار، معابد بودایی، مهرکده‌ها، گلدستهٔ مساجد، ضریح مقبرهٔ امامان و امام زاده‌ها، کلیسای جامع گوتیگ، خیمه‌های گنبدی شکل بعضی از قبایل، زیگورات‌ها و غیره مبتنی بر باوری است که آسمان را به شکل گنبد می‌دیده‌اند» (علی‌اکبری و حجازی، ۳۷:۱۳۸۸).

شیده برای ساختن هفت گنبد از الگوی آسمانی بهره‌مند شده است. الگوی آسمانی او هفت سیاره است. که علاوه بر آیین‌های ایران باستان در بسیاری از ملل و اقوام مورد توجه بوده است. آشوریان و بابلیان زمان را به هفت روز، و مکان‌های آسمانی و زمینی را نیز به هفت بخش تقسیم کرده بودند. در ادبیّات فارسی اژدهای هفت سر، نماد آسمان است.

فلکی کو به گرد ما کمر است چه عجب کاژدهای هفت سر است
(همان: ۲٤٤)

انتخاب «بهرام» ساسانی به عنوان شخصیت محوری داستان نیز ریشه در شخصیت اسطوره‌ای وی دارد. «ورهرام» ورجاوند که گاه شخصیتی موازی «کی خسرو» دارد و گاه همان نماد سیاره‌ای خود را به نمایش می‌گذارد. «بهرام نمادی است خورشدی و نیز

ایزدی برکت بخش و باران آور که دشـــمنان را مغلوب کرد و پس از انجام رســـالتش اکنون فرمانروای سرزمین مرگ است» (فرخ‌نیا، مهین دخت، ۱۳۹۳).

اگرچه «هفت پیکر» هم در نهایت، مانند منظومه‌های «اقبالنامه» و «مخزن الاســـرار»، منظومه‌ای اســـت که نظامی، در آن نظام فکری خود را بیان می‌کند و با زبانی نمادین از سیاهی کثرت به سوی سپیدی وحدت حرکت می‌کند، با این همه، این واژه‌های نشان‌دار نظیر «بخت»، «چرخ»، «آســـمان»، «زمانه» و ... در متن همان دلالت‌ها و الگوی اشـــعری-زروانی را دنبال می‌کند.

در زیر، نمونه‌هایی از ابیات منظومه «هفت پیکر» حکیم نظامی آورده می‌شـــود که علاوه بر دیدگاه‌های آشکار کلامی و اشعری به شکل ناخودآگاه در به کاربردن واژه‌هایی چون «چرخ» و «فلـک» و «بخـت» و غیره، کهن‌الگوهای زروانی را نیز در نظردارد. در واقع کاربرد کهن این واژه‌ها در بیان و کلام نظامی که اندیشـه‌های کلامی و اشعری دارد، بیشـــتر از ســـایر شـــعرا مؤید تأثیر ناخودآگاه کهن الگوهای زروانی اســـت زیرا این کهن‌الگوها اصـولاً با مشرب کلامی-اشعری مناسبت بیشتری دارد تا دیدگاه‌های زرتشتی و فلســـفی. در منظومه «هفت پیکر» واژه «بخت» و معادل‌های آن، نظیر «چرخ»، «زمانه»، «ســـپهر»، «گنبد»، «فلک»، «اختر» و ... در معنای مورد نظر ما چندین بار تکرار شـــده (که برای جلوگیری از اطاله کلام تنها به ذکر پاره ای از شواهد اکتفا کرده ایم).[۳]

در این بیت که از مقدمهٔ هفت پیکر اســت، همنشینی واژه‌های بخت و تخت یادآور همان فرّه ایزدی اســت که از جانب یزدان برای شاهان و مقبلان فرستاده می‌شد و ضامن بقای پادشاهی و دولتشان بود.

این ز نصـــرت، زده ســـه پایـهٔ بخـت　　فـلـک آنـرا چـهـار پـایـه تـخـت
چشـــم شـــه زیـر چـرخ مـیـنـائـی　　بـاد روشـــن بـدیـن دو بـیـنـائـی
دور مـلـکـش بـدین دو قطـب جلـال　　مـنـتـظـم بـاد بـر جـنـوب و شـــمـال
(همان: ۲۵)

در این بیت نظامی بروشنی، از دیدگاه اشعری خود می‌گوید و بخت را عامل اصلی دولتمندی می‌داند و البته از این بابت شـــکایت هم می‌کند. در واقع، می‌توان تأثیرپذیری نظامی از حکمت عامه را دریافت. اندیشـه‌هایی که در نگاه اول، بیشـتر حدیث «السعیدُ سـعیدٌ فی بطنِ امهِ و الشـقّیُ شقّیٌ فی بطنِ امهِ» را به ذهن متبادر می‌سازد، اما با ریزبینی بیشـــتر در دلالت‌ها و نشـــانه‌های بازمانده‌ای از همان حکمت و تفکر مهری و زروانی رسوخ یافته در ذهن کلامی نظامی را می‌توان از زیر لایه‌های رویی متن بازشناسی کرد.

از جهـان این جنایتم ســـخت اســـت　　کز هنر نیســـت دولـت، از بخـت اســـت
(همان: ۴۳)

در این بیت نیز واژه‌های بخت و هنر مبیّن مفهومی اسـت نظیر آن چه که فردوسـی در شاهنامه در باره بخت مطرح می‌کند.

از هـنـرمـنـدیَـم نـوازد بـخـت　　بی‌هنر کی رســـد بـه تـاج و بـه تخـت؟
(همان: ۸۰)

گفـت نـام تو چیســـت؟ گفتـا بخـت　　گفـت جـایـت کجـاســـت؟ گفتـا تخـت
(همان: ۲۹۸)

در مورد واژه‌های معادل بخت نظیر «چرخ»، «تقدیر» و «زمانه» نیز همان بار معنایی جریان دارد. تقدیر و زمانه نیز چون «بخت» در ذهن کهن‌گرای شاعر تجسدی انسان گونه دارد و در مقابل تدبیر قرار می گیرد، در حالی که چنان که پیشتر ذکر شد نه در تفکر زرتشتی و نه اسلامی تدبیر به کلی نفی نمی‌شود.

بازیی نو نمود چرخ بلند یزدگرد از سریر سیر آمد
(همان: ۷۵)

نگرش تلخ و منفی زروانی- مهری و این که سپهر روی بستگانی در دامان خود می‌پرورد که می‌توانند خیر و شر را تصادفی و حادثه‌وار بر اهل زمین نثار کنند؛ در کارکرد واژه‌های سپهر، شبیخون ماه و کینه مهر مشهود است.

آگه از روی بستگان سپهر از شبیخون ماه و کینه مهر
(همان: ٥٤)

نتیجه

تقدیرگرایی با مفهوم فلسفی و امروزی خود یکی از دیرینه‌ترین اندیشه‌های بشری است که ذهن انسان را از دیرباز به خود مشغول داشته. واژه تقدیر (یا معادل‌هایی نظیر بخت، روزگار، زمانه و ...) با همان دلالت فلسفی و بار معنایی تاریخی چنان سایهٔ گسترده‌ای بر زبان ما فارسی‌زبانان انداخته است که نادیده انگاشتن آن ممکن نیست.

از آنجا که لفظ و کلام در هر زبان به جز وظیفه اولیه انتقال معنی؛ حامل تاریخ و تفکّری است که ریشه در کودکی هر ملّت و قوم دارد، توجّه به کاربرد این واژه می‌تواند جنبه‌هایی ناپیدا از سیر تفکّر ایرانی را در این سالیان نمایان سازد. کلامی که گاه تنها منشأ آن ناخودآگاه شاعر و نویسنده است که از پس به کاربردن واژه تقدیر رخ می‌نماید.

علل و حوادث تاریخی، اجتماعی، مذهبی و حتی مسائل اقلیمی بر این نمودها اثر گذار بوده است. گاه، در بسامد بالای استفاده از این واژه‌ها مثلاً در قرن هفتم و مقارن حمله جهانسوز مغول و دوران پس از آن نشانه‌های ناامنی جان و ذهن شاعر و ناامیدی و یأس او نسبت به آینده را می‌توان مشاهده کرد و گاه در جایی دیگر مثلاً قرون چهارم و پنجم به دلیل رفاه اقتصادی، آرامش اجتماعی و حمایت شاهان و امرا از خردورزی به شکل محسوسی شکایت از بخت و تقدیر جای خود را به امید به تلاش و سازندگی می‌دهد.

اگرچه «هفت پیکر» نیز همانند سایر منظومه‌های حکیم در درجهٔ اول آیینهٔ تفکّرات فلسفی و گاه کلامی این اندیشمند و شاعر است و در جای جای آن به بیان و توضیح دیدگاه‌های فلسفی-کلامی خود می‌پردازد؛ اما با تأمّل بیشتر در لایه‌های زیرین متن، می‌توان کهن‌الگویی را بازشناسی کرد که هزاره‌هاست بر فکر و اندیشهٔ انسان شرقی و ایرانی سایه گسترده است.

نظامی در این منظومه بخت را معادل فرّه ایزدی به کار می‌برد و اگرچه در کلّیت متن مسلمانی معتقد و حتّی متعصّب است؛ با این همه هنگام به کاربردن واژهایی چون بخت، طالع و زمانه و نظایر این‌ها ذهنیت دیگری از خود به نمایش می‌گذارد. در بیت‌هایی که این کلمات به کاربرده شده‌اند؛ ستاره و فلک را حاکم بر سرنوشت انسان می‌داند که این همان دلالت ثانویه و ناخودآگاه متن است که به زمانی برمی‌گردد که ایرانیان به خدای قدرت‌مند و ازلی زروان معتقد بودند و نیک و بد سرنوشت را از او می‌پذیرفتند.

با دگرگونی دین و مذهب ایرانیان و ورود اسلام به ایران در سده‌های نخستین هجری، باز هم اندیشه‌های زروانی در قالب مناظره‌ها و مباحث اسلامی جزو نخستین مباحث مطرح شدهٔ جدید بین متفکّران اسلامی بود و عنوان کلی «جبر و اختیار» را پذیرفت. یکی از اندیشمندانی که آثار او جلوه‌گاه چنین آرایی است، حکیم نظامی است

که در این جستار منظومهٔ «هفت پیکر» از او به عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفته است.

روش انتقادی تحلیل گفتمان شیوهٔ مناسبی برای تحلیل ساختار این منظومه در جهت تحلیل داستان و کارکرد ایدئولوژیک آن در اختیار تحلیل‌گر قرار می دهد. بر اساس این روش با عبور از لایه‌های خرد و ملموس و دست‌یابی به ساختار کلان شیوه نظام ارزشی جامعهٔ عصر نظامی براساس مفاهیمی چون «بخت» بررسی شد.

در این پژوهش، به گونهٔ توصیفی تحلیلی، با توجه به گفتمان ایدئولوژیک قدرت (یعنی گفتمان جبری/اشعری) در عصر نظامی، کهن‌الگوهای مؤثر بر ذهن شاعر در نظر گرفته شده. سپس با استخراج و بررسی واژه‌های پربسامد و نشاندار درمنظومهٔ «هفت پیکر»، به ارتباط معنی‌دار میان حضور این واژه‌ها در شعر و غلبهٔ روساخت تفکّر اشعری در دوران زندگی او پرداخته شده. به منظور تحلیلی روشمند، رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف با تأکید بیشتر بر لایهٔ اول (سطح زبانشناختی) در نظر گرفته شد. بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که زبان نظامی یک «کردار اجتماعی» است؛ یعنی در عین حال که روابط و هویت‌های اجتماعی آن را به وجودآورده، سازندهٔ آن‌ها نیز هست.

اگر چه گاه برای برخی پرسش‌ها نظیر نقش و اندازه تقدیر هرگز پاسخی مقرون به حقیقت یافت نمی‌شود و این مسائل جدلی‌الطرفین باقی خواهد ماند،اما این حقیقت را نمی‌توان انکار کرد که متون و اشعار فارسی از جمله متن مورد بررسی ما «هفت پیکر» نظامی، از دیر باز جلوه‌گاه حضور این اندیشه در اشکال مختلف بوده است. در بین این متون می‌توان به آثار حکیم نظامی اشاره کرد که با توجّه به زمانه زندگی او و اقلیمی که در آن می‌زیست، قاعدتاً نمی‌بایست اثر و نشانه‌ای از تفکراتی چنین کهن در اشعار وی یافت شود در حالی که با نگاهی دیگرگونه و با عنایت به نظریه‌هایی نظیر ساختارشناسی و تحلیل گفتمان، می‌توان حیاتی دیگر در پس سطوح اولیه آثار این

حکیم هنرمند یافت. سخن آخر این که، پیگیری سیر این نمودها در آثار و نوشته‌ها در واقع پیگیری خط سیر جامعه فکری ایرانی است.

پی‌نوشت‌ها

۱- برای مشاهده نمونه‌های بیشتر بنگرید به: منوچهری، ص ۵؛ ناصرخسرو، ص ۳۱۱؛ سنایی، ص ٦۹۹؛ خاقانی، ص ۲۸، ۸۲، ۸۳؛ نظامی، خسرو و شیرین، ص ١٦٥، هفت پیکر، ص ۲۷، اقبالنامه، ص ۱۵، ۲۷٤؛ حافظ، غزل ۱۹۳، ۳۵۰.

۲- بنگرید به: مقالهٔ علی‌اکبری و حجازی، ۱۳۸۸، که در کلیات این بخش از آن استفاده شده.

۳- نسخهٔ استفاده شده در همه ارجاعات متنی این بخش از هفت پیکر نظامی، تصحیح حسن وحید دستگردی، سال ۱۳۷۸ انتشارات سوره است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. ابن بابویه، محمدبن علی (۱۳۸٦). توحید، میرزایی، علی اکبر، قم: خداباوران.

۲. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷). اسطوره بیان نمادین، تهران: سروش.

۳. اسمیت، ژوئل (۱۳۸۳). فرهنگ اساطیر یونان و روم. ترجمهٔ شهلا برادران خسروشاهی. تهران: فرهنگ معاصر و روزبهان.

٤. الیاده، میرچا (۱۳۷۲). رساله در تاریخ ادیان، جلال ستاری، تهران: سروش.

۵. بنونیست، امیل (۱۳۷۷). دین‌های ایرانی بر پایه متون معتبر یونانی، بهمن سرکاراتی، تهران: قطره.

٦. بهار، مهرداد (۱۳۷۵). ادیان آسیایی، تهران: چشمه.

۷. -------- (۱۳۸٦).از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه.

۸. -------- (۱۳۷٦). پژوهشی در اساطیر ایران پاره نخست و دوم، تهران: آگاه.

۹. بویس، مری، آسموسن، کای بار (۱۳۸۹). دیانت زرتشتی، ترجمهٔ فریدون وهمن، تهران: ثالث.

۱۰. تفضلی، احمد (۱۳۵٤). مینوی خرد، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۱۱. جاماسب جی منوچهر جی جاماسب آسانا، عریان، سعید (۱۳۹۱). متون پهلوی، تهران: علمی.

۱۲. جلالی مقدم، مسعود (۱۳۸٤). آیین زروانی مکتب فلسفی- عرفان زرتشتی بر مبنای اصالت زمان، تهران: امیرکبیر.
۱۳. حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۹۰). دیوان حافظ، به کوشش قاسم غنی و علامه محمّد قزوینی، تهران: زوار.
۱٤. خاقانی شروانی، افضل‌الدین ابراهیم (۱۳۷۹). دیوان خاقانی شروانی، با مقدّمهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: گل آرا.
۱۵. دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). لغت‌نامه، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱٦. دوستخواه، جلیل (۱۳۸۷). اوستا، تهران: مروارید.
۱۷. زنر، رابرت چارلز (۱۳۷۵). زروان یامعمای زرتشتی‌گری، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران: فکرروز.
۱۸. ---------- (۱۳۸۹). طلوع و غروب زرتشتی‌گری، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.
۱۹- سجادی، سید جعفر (۱۳٦۱). فرهنگ علوم عقلی، تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.
۲۰. سعدی، مصلح الدین (۱۳۸۸). کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: ققنوس.
۲۱. شهرستانی، ابوالفتح. محمدبن عبدالکریم (۱۳۸۷). الملل و النحل، به کوشش مصطفی خالقداد هاشمی، تهران: چاپخانه اقبال.
۲۲. عطارنیشابوری، فریدالدین (۱۳٦۹). منطق‌الطیر، به اهتمام احمد رنجبر، چاپ دوم، تهران: اساطیر.
۲۳. فردوسی، ابوالقاسم (۱۹٦۰). شاهنامه، زیر نظر ای برتلس و عبدالحسین نوشین، مسکو: اداره انتشارات ادبیات خاور.
۲٤. فرکلاف، نورمن(۱۳۷۹). تحلیل انتقادی گفتمان، ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران، تهران: مرکزمطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۲۵. فرنبغ دادگی (۱۳۹۷). بندهش، به کوشش مهرداد بهار، چاپ ششم، تهران: توس.
۲٦. قبادیانی بلخی، ناصرخسرو (۱۳۹۳). دیوان اشعار حکیم ناصرخسرو قبادیانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۲۷. کولون، فرانس (۱۳۸۳). ادیان شرقی در کافرکیشی رومی، ترجمهٔ تیمور قادری، تهران: امیرکبیر.
۲۸. گیرشمن، رومن (۱۳۸۵). تاریخ ایران از آغاز تا اسلام، ترجمهٔ محمد بهفروزی، تهران: جامی.
۲۹. معین، محمد (۱۳۸۵). تحلیل هفت پیکر نظامی، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
۳۰. منشی، نصرالله (۱۳۸۸). کلیله و دمنه، تصحیح مجتبی مینوی، تهران: ثالث.
۳۱. موله، م. (۱۳۸٦). ایران باستان، ترجمهٔ ژاله آموزگار، تهران: توس.

۳۲. نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸). هفت پیکر، به کوشش حسن وحید دستگردی، تهران: سوره.
۳۳. هینلز، جان (۱۳۹٦). شناخت اساطیر ایران، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی، تهران: چشمه.

ب) مقالات

۱. ایرانی ، محمد و دیگران (۱۳۹۸). «تحلیل واژگان مرتبط با اجتماعیات در خمسهٔ نظامی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف»، متن پژوهی ادبی، تابستان، دوره ۲۳، شماره ۸۰، صص ٦۰-۳۳.
۲. حجتی‌زاده، راضیه (۱۳۹٦). «وجه پنهان معنا و زبان پنهان واژه‌ها بررسی نقش یاری رسان دلالت‌های ضمنی در تبیین اغراض ثانوی گزاره‌های پرسشی»، دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، پاییز و زمستان، شمارهٔ ۸۳، صص ۹٤-۷۳.
۳. دادبه، اصغر (۱۳۷۱). «تجلی برخی از آراء کلامی- فلسفی در اشعار نظامی»، فرهنگ، پاییز، شماره ۱۰، صص ۱۳۰-۸۷.
٤. علی‌اکبری، نسرین و مهرداد حجازی (۱۳۸۸). «تحلیل استعلایی هفت پیکر»، پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، سال چهل و پنجم، دوره جدید، پاییز، شماره سوم، صص ۵۸-۳۵.
۵. فرخ‌نیا، مهین‌دخت (۱۳۹۳). «بنمایه‌های عرفان گنوسی در داستانی از هفت پیکر نظامی»، فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۱۰، شماره ۳۵ تابستان، صفحه ۲۸٤ تا ۲۱۳.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ۱۸۸-۱۵۳

لطافت غزلوار در قصاید سعدی *
(مقالهٔ پژوهشی)

مهدی صادقی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد
دکتر یدالله جلالی[1]
دکتر محمّدرضا نجاریان
استادان زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد

چکیده
گوشه‌ای از فعالیت‌های ادبی سعدی، قصیده‌سرایی است. سال‌ها قبل از دورانی که او پای به عرصهٔ شاعری نهد، زبان قصیده به رشد و کمال خود رسیده بود و شعرا از زبان قصیده‌سرایان سلف پیروی می‌کردند. اما در عصر حیات این شاعر بزرگ، بر اثر تحولات اجتماعی-سیاسی، فرهنگ درباری غالب، تغییر یافت و قصیده‌سرایی با افول مواجه گردید در نتیجه ذهن شاعران با غزل اُنس گرفت.

در این پژوهش، برآنیم تا به این حیطهٔ کوچک از هنرنمایی سعدی (قصیده‌سرایی) پرداخته، قصاید او را از منظر لطافت‌های زبانی واکاویم و بدون آنکه به حیطه سبک شخصی شاعر وارد شویم، آنچه را می‌تواند موجبات نرمی الفاظ را فراهم آورده باشد، نشان دهیم. در همین راستا، سه سطح زبانی یعنی آوایی، لغوی و نحوی، را به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی بررسی کرده‌ایم و با آوردن جدول آماری در بخش‌هایی از پژوهش، سعی در روشن‌تر شدن موضوع داشته‌ایم.

سعدی با تسلّطی که بر دقایق زبان فارسی دارد، اوزان نرم و جویباری را به خدمت گرفته است. صامت و مصوّت‌ها بیشتر از نوعی هستند که براحتی تلفّظ می‌شوند و چیزی از لطافت شعر نمی‌کاهند. به ایجاز سخن می‌گوید در عین حال کلامش روشن و بدون ابهام است. او واژه‌های نرم را در قصاید بکار گرفته و به شکل مخفّف و مشدّد کلمات تمایل ندارد. مضامین عرفانی همراه با واژه‌ها و اصطلاحات آن به صورت مفرد

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۲/۱۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۳/۱۲
۱ - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: jalali@yazd.ac.ir

یا ترکیب شـــده در این اشـــعار دیده می‌شـــوند، گاه زبان و لغات محاوره‌ای را در چینش ابیات او می‌یابیم. شگردهای نحوی که موجب شیوایی غزلیات سعدی است در قصاید او نیز راه یافته‌اند.

واژه‌های کلیدی: سعدی، قصیده‌سرایی، زبان قصیده، زبان غزل.

۱- مقدّمه

قصیده یکی از انواع مهمّ شعر فارسی است به این ملاحظه که عمدهٔ طبع آزمایی و نیروی سـخنوری شاعر از این قالب معلوم می‌شود (همایی، ۱۳۷۳: ۱۰۲و۱۰٤). همچنین، قالب مسـلّط شعر در زبان پارسی از زمان ورود اسلام به ایران محسوب می‌گردد و با تحولات بسـیار روبرو بوده است. قصیده‌سرایی با سادگی زبان سبک خراسانی در اشعار شاعرانی چون رودکی شـــروع بـه بـالیدن کرد، فرخی و منوچهری آن را پروردند و گاهی نیز با شـاعرانی چون عنصـری به دامان یکسر مدح پادشاهان نشست و صورخیالی تکراری را به خود راه داد.

این قالب، مورد اســتقبال شـــاعران مدّاح بود به همین دلیل زبان آن از ســـادگی به فخـامـت و صـــلـابـت روی نهاد و از آنجا که باید محملی برای بازگوییِ راســـتین و غیرراسـتین شجاعت و قهر و خشم حاکمان زمان خود می‌گشت لحنی حماسی به خود گرفت و به اوج اغراق کشـانده شـد. سـپس با ظهور انوری و در سـبک آذربایجانی، در شعر خاقانی، با انبوهی از اصطلاحات علمی و نجومی انباشته گشت.

در عصـری که سـعدی در آن زیسته (قرن هفتم) شعر و ادب و تمامی علوم و فنون اسـلامی در اوج کمال بوده‌اند که ناگهان سـیلی سـهمگین از سـمت تاتار سـرازیر شده، تمامی علوم را از رونق می‌اندازد و مانع ادامهٔ پیشـرفت آنها می‌گردد. در این دوره، این قالبِ غالب در سـده‌های پیشـینِ شـعر پارسـی؛ از رونق افتاد و هر چند «شعر مدحی و درباری، به ســـبب وجود بعضـــی از خاندان‌های محلی و دربارهای کوچک و وزیران

ایرانی در دورهٔ مغول نیز کم و بیش ادامه یافت. [لیکن] شـــاعران این دوره در قصـــاید مدحی ابتکاری نداشتند (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲٤٥).

مضـمون‌های تکراری و تصـنّعات عجیب و تکلّفاتی که در نیمهٔ دوم قرن شـشـم و حتی در قرن هفتم گریبانگیر سـخن فارسـی شـده بود مجال نوآوری را تنگ می‌کرد؛ چنانکه در این عصـر، «ساختن قصاید مصنوع، التزامات مختلف، ردیف‌های مشکل و ... امری متداول گردید مگر آن که شاعرانِ توانایی مانند سعدی در این میان با ذهن خلّاق و اسـتعداد کم‌نظیر و ذوق مسـتقیم به جای پیروی از دیگران به ایجاد قصـایدی کاملاً تازه توفیق یابند» (صفا، ۱۳۸٤، ج۱: ۳۲۰).

این شاعر خلّاق بر خلاف معاصرانش به ابداع روی آورده و تنها معدودی از قصاید او با سـاختار، محتوا و سـنّت‌های حاکم بر قصیده‌سرایی همخوانی دارند؛ از طرف دیگر رقّت الفاظ و لطافت معانی که از مشـخّصـات عمدهٔ اشـعار این عصـر و خاص سـبک عراقی اسـت در قصـاید وی کاملاً مشـهود اسـت. زبان پندآموز و موعظه‌گر وی فاقد درشـتی و طنطنه‌ای است که از صفات بارز اشعار استادان قصیده‌سرا به شمار می‌رود تا جایی که سـبک تغزّلات و تشـبیهات و مواعظی که او در اثنای قصـاید مدحیّه و اخلاقیّه خود به کار برده است تفاوت چندانی با غزلیات و دیگر اشعار او ندارد و از لحاظ سبک و زبان، مسلّماً دارای معیارهای شناخته شدهٔ قصاید سبک خراسانی نیست؛ زیرا اولاً زبان لطیفی دارد و بسـیاری از مختصـات زبان کهن و خشـن فارسـی قرون نخستین را کنار گذاشـته اسـت و ثانیاً، به لحاظ فکری به جای مدح و اغراق، حاوی اندرز و موعظه و گونه‌ای مضـامین عرفانی اسـت و ثالثاً، به لحاظ ادبی، زبانی اسـتعاری و بدیعی دارد (شمیسا، ۱۳۷٤: ۲۲۳).

بیان مسأله و ضرورت تحقیق

در قرن هفتم، با حملهٔ مغول و بی‌رونقی بازار مدح، شاعران به بیان حالات روحی روی می‌آورند و غم زمانه که سخت گریبان مردم را گرفته؛ به شکل غم هجران معشوق در شعر می‌نشیند پس قالب غزل بر قصیده چیرگی می‌یابد و زبان سنگین و خشن دوران قبل را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. سعدی که در این موقعیّت حسّاسِ زبان پارسی قرار گرفته است با زیرکی و توش و توان استثنایی در زبان و ادب توانست زبانی بنیان نهد که به گفتهٔ همگان زیر بنای زبان معیار امروز است. در آثار این شاعر بزرگ بررسی و کنکاش بسیار انجام شده، امّا جای خالی بررسی و تفحّص‌های جداگانه در قصاید سعدی بویژه، حیطهٔ لطافت‌های زبانی احساس می‌گردد و این مقاله در نظر دارد زبان قصاید سعدی را که تحت تأثیر طبع غزلسرای این شاعر شهیر قرن هفتم از سنگینی و هیمنهٔ دوره‌های پیشین فاصله گرفته و به لطافت کشانیده شده است؛ مورد بررسی قرار دهد.

پیشینهٔ تحقیق:

دربارهٔ پیشینهٔ پژوهش مورد نظر، مطالبی که با موضوع این پژوهش هم‌خوانی کامل داشته باشد یافت نشد و جای بررسی در موضوع حضور زبان لطیف و غزلوار در قصاید سعدی بلکه اغلب ویژگی‌های این قالب کاملاً خالی است. امّا در زمینهٔ قصاید سعدی و یا زبان غزل‌های او آثاری وجود دارد و به نوعی چشم‌انداز ما در این عرصه خواهد بود که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود:

ضیاء موحّد در مقاله‌ای با عنوان «موسیقی غزل سعدی» (۱۳۹۰) به بررسی موسیقی و زبان شعر در غزل‌های این شاعر پرداخته و معیارهایی برای لطافت زبان غزل بیان می‌کند که همین موارد را در این پژوهش برای یافتن برخی لطافت‌ها در قصاید سعدی در نظر داشته‌ایم.

مشـهدی و واثق عباسـی در مقالهٔ خود با عنوان «بررسـی و مقایسهٔ موسیقی بیرونی غزل‌های سـیف فرغانی و سـعدی» (۱۳۹۰) نگاهی آماری به بحرها و اوزان غزل‌های سـعدی و سـیف فرغانی داشـته و با مقایسـهٔ ۲۰۰ غزل به صورت آماری به تشابهات و تفاوت‌های موسـیقایی غزلیات این دو شـاعر اشـاره داشـته‌اند. که از برخی دادهای این مقاله در مقایسه آماری با قصاید یاری جسته‌ایم.

حاجی‌رضـایی و سیدیزدی در مقاله با عنوان «مقایسهٔ موسیقی شعر قصاید سعدی و سه شاعر هم روزگارش» (۱۳۹٤) در مبحث موسیقی شعر هر چهار شاعر وارد می‌شود؛ ولی به لطافت قصاید توجهی ندارد و صرفاً نگاهی سبک‌شناسانه و نه منتقدانه به قصاید سعدی، سیف فرغانی، مجد همگر و رکن دعوی‌دار است.

مقالات خدیش در «بررسـی عناصـر موسـیقایی در غزل سـعدی» (۱۳۸٦)، و برزگر خالقی و وحیده نوروززاده چگینی در «بررسـی وجوه تمایزات و تشـابهات سـبکی در قصـاید عصـر مغول» (۱۳۹۰)، همچنین زندوکیلی و داوود زرین‌پور. «موسـیقی شعر در دو سـوگ سـرودهٔ سعدی» (۱۳۹۳)، فتوحی در «بلاغت حذف در غزل سعدی» (۱۳۹۵) در مورد زبان در غزل سـعدی و یا قصـاید او اشاراتی دارند؛ مضاف بر آنچه که نام برده شـد در کتاب‌های اسـاتیدی چون موتمن «تحول شـعر فارسـی» (۱۳۵۲) یا حسن‌لی در «فرهنگ سـعدی پژوهی» (۱۳۸۰) نیز مواردی از رمز و راز این زبان سهل و ممتنع آمده اسـت که در حدّ توان از این سـخنان بهره برده‌ایم و در فهرست منابع نیز ذکر آنها آمده است.

با تمام آنچه ذکر شـد؛ در زمینهٔ قصـاید سـعدی جای بحث و فحص بسـیار است، بویژه لطافت زبان این قصـاید که تحولات محسـوسـی را نسـبت به هر آنچه به عنوان قصیده تا این دوره مرسوم بوده؛ در آنها مشاهده می‌کنیم.

ویژگی‌های زبانی لطافت آفرین قصاید سعدی

تحوّلات تاریخی و اجتماعی و تغییراتی که در طی زمان روی می‌دهند؛ در مجموع سبب می‌شوند که در هر عصر شاعران یا نویسندگان به زبانی خاص سخن بگویند و امور و مسائل را از دیدگاهی خاص بنگرند «زبان امر ثابت و منجمدی نیست و هر لحظه در حال پویایی و تغییرات تدریجی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۱).

از قرن ششم به بعد، گویندگان غیر خراسانی که می‌خواستند به فارسی دری شعر بگویند به ناچار دقایق آن را می‌آموختند. تعلیم و تربیت به تدریج زبان شعر را از چندگانگی بیرون آورده و صورت واژه‌ها را ثابت و ساخت نحوی زبان را یکسان کرده بود.

این آموزش و تتبّع باعث گردید تا شیوه شاعران و منشیان قرن ششم و هفتم مبالغه در ایراد مفردات و ترکیبات دشوار عربی و مبتنی بر زبانی باشد بینابین عربی و فارسی، و ترکیب عبارات بیشتر تابع معلومات نویسنده گردد؛ در همین زمان سعدی پا به عرصه شاعری می‌نهد؛ او در شعر، به مانند نثر خود، سبکی نو دارد و این سبک نو، بیان معانی بسیار تازه و لطیف و ابداعی است در الفاظ ساده و روان و سهل که در عین حال حائز همه شرایط فصاحت به حد اعلای آن است. در قصاید نیز کلامش روشن و بدون ابهام است و در لفافه حرف نمی‌زند. به ایجاز سخن می‌گوید وکهنگی‌های صرفی و نحوی در زبان شعر او بندرت دیده می‌شود (صفا، ۱۳٦۹، ج۳/۱: ۳۲۰).

در واقع، زبان لطیف او حاصل سبک عراقی است. بی‌تردید سعدی طبعی، غزلسرا داشته همین امر باعث شده زبان غزل بر زبان قصیده او تأثیر بگذارد و آن را از صلابت به لطافت بکشاند. اگر بخواهیم ویژگی‌های غزل را در جهت لطافت آفرینی در قصاید پیگیری کنیم؛ می‌توانیم به گفتهٔ مشترک پژوهشگران استناد کنیم که زبان غزل را زبانی می‌دانند ظریف با موسیقی گوشنواز و دقیق که در طول قرن‌ها تراش خورده و جا افتاده

اســت و به بسـیاری از واژه‌ها که در قصیده می‌آیند، پروانه ورود نمی‌دهد. در زبان غزل حافظ و سعدی ویژگیهای مشترکی را می‌توان یافت:

۱) وزن‌های عروضـی گوشنواز و پرهیز از وزن‌های نامطبوع ۲) پرهیز از سکته‌های وزنی حتی سـکته‌های به اصـطلاح ملیح ۳) پرهیز از شـکل مخفف و شکستهٔ کلمه‌ها یا سـاکن‌های متوالی که در قصـیده بسیار معمولند. ٤) کاربرد واژه‌هایی که تکرار صامت‌ها و مصـوّت‌های آنها در کنار هم بافت خوش‌آهنگی ایجاد می‌کنند. ٥) پرهیز از کلمه‌های مهجور و نامأنوس ٦) پرهیز از به‌کاربردن ردیف و قافیه‌های دشوار (موحّد، ۱۳۹۰: ۱۱).

موارد ذکر شـده را که بسـیاری از محقّقان در مورد غزل حافظ و سعدی و یا سبک عراقی خاطر نشـان کرده‌اند با امعان نظر و دقت در قصـاید سعدی می‌بینیم و آنچه را از زبـان غزل قرن هفتم انتظـار می‌رود در زبانی که وی در این قالب شـــعری به‌کار گرفته می‌توان یافت. در همین حد و از این چشـم انداز، بخشـی از عناصری که باعث لطافت زبان قصـاید او گردیده همان عناصـری اسـت که محقّقان در خصـوص زبان غزل این دوران برشمرده‌اند که در ادامه به آن می‌پردازیم.

ویژگی‌های لغوی

واژگان

ابزار انتقال معنی و اندیشـه، لفظ اسـت و شـاعران و نویسـندگان برای انتقال اندیشـهٔ شاعرانهٔ خویش به دست‌مایهٔ واژگان و الفاظ مناسب با معنی و اندیشه نیاز دارند و سعی دارنـد از میـان واژگـان مورد نیـاز، واژه‌ای را برگزیننـد کـه به لحاظ بار معنایی و جنبهٔ تصـویری و خیال‌انگیزی از سـابقهٔ ادبی بیشتری برخوردار باشد تا بتوانند به اتکاء غنای چنین واژگانی معانی، احسـاسـات و عواطف خود را به مخاطب منتقل کنند. «بی‌گمان یک شـاعر، به مناسـبت نیازمندی‌هایی که در ارائهٔ عواطف و تخیل خویش دارد و به خاطر داشـتن پشـتوانهٔ فرهنگی وسـیع، از واژگان وسـیع و گسترده‌ای برخوردار است»

(شـفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۲). شـاعرانی چون سـعدی در زمینه‌های مختلف از لغات و اصـطلاحات متعدد استفاده می‌کنند و محدودیت دامنهٔ لغات، آنان را در ارائه احساسات و عواطف خود دچار مشکل نمی‌کند.

زبان محاوره و واژگان عامیانه

سـعدی از مکنونات دل مردم سـخن می‌راند و در این راه از زبان همان مردم نیز یاری می‌گیرد. سـاده بودن زبان و نزدیک شـدنش به زبان محاوره، توجه به امثال و کنایات رایج در کوچه و بازار قصاید او را از جهت زبانی، روان و از قصاید اسلاف خود متمایز سـاخته و می‌تواند از موارد حدّ فاصـل بین زبان قصـاید سـبک خراسـانی با غزل سبک عراقی به شـمار آید. از ویژگی‌های شاعران سبک خراسانی بویژه در قصیده‌سرایی ذوق فاخر و مشکل پسند آنان در استفاده از زبان ادبی پر طنطنه و دوری از زبان بیرون دربار بوده است.

ذبیح‌الله صـفا در نزدیک شـدن به زبان محاوره انوری را پیشـرو سعدی می‌داند (آن هم در غزل) و می‌گوید: «انوری ... از کسـانی اسـت که در تغییر سبک سخن فارسی اثر بیّن و آشکاری دارد ... بزرگ‌ترین وجه اهمیّت او در ... استفاده از زبان محاوره در شعر اسـت و او بدین ترتیب، تمام رسوم پیشینیان را در شعر درنوشت و طریقه‌ای تازه در آن ابداع کرد» (صفا، ۱۳۸٤، ج۱: ۲۸۸-۲۸۹). حال آنکه سعدی در قصاید خود نیز از زبانی رسـمی، درشـتناک و فاخر عبور می کند و به زبانی سـاده و صـمیمی می رسد؛ او خود می‌گوید:

دوسـت دارم که هـمه عـمر نصیحت گـویم یا مـلامـت کـنم و نشنـود الا مسعـود

در راستای همین منظور با زیرکی زبانی روان و شیرین برمی‌گزیند تا تأثیر آن را در ذهن مخاطب ماندگار کند؛ ضمن آنکه «زبان ادبی از زبان و فرهنگ مردم الهام و مایه می‌گیرد و از این راه غنی می‌گردد. زبان ادبی سنتی دارد که حفظ آن از راه تتبع در آثار گذشتگان میسر است. اما برای غنی ساختن این سنّت و پروردن و مایه دادن به آن بهره‌گیری از زبان و فرهنگ مردم بس موثر است» (سمیعی، ۱۳۷۹: ٤٥). نمونه‌هایی از به کارگیری زبان عامیانه در قصاید سعدی با تکیه بر آنچه در فرهنگ فارسی عامیانه تالیف ابوالحسن نجفی با همین عنوان قید گردیده است:

بخت بلند باید و پس کتف زورمند　　بی شرطه خاک بر سر ملاح و بادبان
(سعدی، ۸۲٦)

«خاک بر سر چیزی بودن» از اصطلاحاتی است که در کوچه و بازار به‌کار می‌رود و بخصوص در زمان سعدی که مرز مشخّص‌تری بین کلمات و عبارات ادبی و غیرادبی وجود داشته؛ از شاعری جسور و توانا برمی‌آمده تا چنین عبارتی را به شعر خود راه دهد.

هر کرا خوف و طمع در کار نیست　　از ختا باکش نباشد وز تتار
(همان، ۸۱۲)

«باکش نباشد».

تُرکِ عشقش بُنه صبر چنان غارت کرد　　که حجاب از حرم راز معما برخاست
(همان، ۷۹۱)

«بنه» که واژه‌ای است همنشین «بار و بنه» عامهٔ مردم.

پرهیز از واژگان عربی نامأنوس

از ویژگی‌های بزرگان علم و ادب در عصر سعدی عربی‌دانی و عربی‌نویسی بوده است و در اغلب موارد آثار خود را یا به این زبان خلق کرده‌اند یا آثار آنها ترکیبی از دو زبان فارسی و عربی بوده است. چنانچه کلمات عربی قصاید این شاعر بزرگ را با آثار هم‌روزگارش مقایسه کنیم؛ وی در این زمینه هم اعتدال را رعایت کرده و از واژه‌های عربی در حدی که به غنای زبان شعر بیفزاید؛ بهره برده است. چیدمان این‌گونه کلمات در جوار کلمات فارسی به نحوی است که رنگ واژه‌های فارسی را به خود گرفته‌اند.

کلمات عربی در قصاید چنانکه در غزلیات او نیز مشهود است اغلب در جایگاه قافیه به‌کار رفته است. «آن چه وی از واژگان، ترکیبات و اصطلاحات تازی در شعر می‌آورد ثقیل و ناهموار نیست بلکه کاربردشان به نحوی است که فقط املای واژگان، تازی به نظر می‌رسد و کلمات در جوار کلمات فارسی بوی و خوی واژگان دری دارند» (پورفرج بیگ‌زاده، ۱۳۸۵، ۱۷۲).

به آفتاب نماند مگر به یک معنی — که در تأمل او خیره می‌شود ابصار
امین مشرق و مغرب که ملک و دین دارند — به رای روشن او اعتماد و استظهار
که من نه اهل سخن گفتنم درین معنی — نه مرد اسب دوانیدنم درین مضمار
(همان، ٦٨٢)

واژه‌های عربی در طول ابیات قصاید نیز مشاهده می‌شوند؛ امّا اغلب به دلیل وفور کاربرد درآثار دیگر، مأنوس شده و غرابت استعمال خود را از دست داده‌اند.

کوه و دریا و درختان همه در تسبیح‌اند — نه همه مستمعی فهم کند این اسرار
(همان، ٦٧٨)

ترکیبات عربیِ روان، نشـان از توان شاعر در کنار هم چیدن واژه‌های ناهمگن دارد. به گونه‌ای که فاصـلهٔ این ترکیبات از موارد مشـابه در آثار قصـیده‌سرایانی چون خاقانی کاملاً روشن است.

کریم عزّ و جلّ غیب‌دان و مطلع اســت گرش بلنـد بخوانی و گر به خفیه و راز
(همان، ٦٨٦)

روشـن اسـت که سـعدی دربند خودنمایی نیست و با داشتن تسلط کامل بر عربی، روانی و لطافت زبان را فدای به کارگیری واژگان نامأنوس عربی نکرده اســت. اگر تنها قصـاید فارسـی سـعدی را مورد نظر و توجه قرار دهیم همان طور که در این پژوهش؛ آنچه او از واژگان، ترکیبات و اصـطلاحات زبان عربی در قصایدش آورده برای مخاطب احسـاس بیگانگی به وجود نمی‌آورد و ثقیل و ناهموار نمی‌نماید. البته به‌کارگیری لغات و ترکیبات عربی در غزلیات سعدی نیز مشهود است و پژوهشی جداگانه می‌طلبد. برای نمونه:

یَعلَمُ اللـه! گر آیی بـه تماشـا روزی مردمـان از در و بـامت به تماشـا آیند
(همان، ٢٥٤)

ترکیبات

ترکیب‌سـازی یکی از حوزه‌هایی اسـت که شـاعران در راستای تازگی زبان و ایجاد خلاّقیت به آن وارد شده‌اند و با اسناد کلمه‌ای به کلمهٔ دیگر و ایجاد ارتباط و پیوند میان آنها تصـاویری بدیع و شـگفت ارائه داده و از این طریق، زبان را توسـع می‌بخشـند. در همین راسـتا «هر شـاعر بزرگ، در طول روزگار شـاعری مقداری ترکیب تازه در زبان

شعری خود می‌آفریند که می‌تواند مورد استفادهٔ گویندگان پس از او قرار گیرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۳).

رایج‌ترین نوع تصویرسازی در ادب فارسی بر پایهٔ ترکیب در اضافات استعاری و تشبیهی شکل می‌گیرد. تمایل سعدی بیشتر به استفاده از واژه‌های کم هجایی است به همین جهت کمتر به کاربرد ترکیبات طولانی و دیریاب در بافت کلام قصاید او برمی‌خوریم و هر چه هست ترکیباتی ساده و نزدیک به فهم همگان است.

دریای لطف، ارباب شوق، اصحاب فهم، گلگونه شفق، تیغ قهر، دست و پای فهم و بلاغت، زبان فصاحت (ص، ٦٨٢).

بر عروسان چمن بست صبا هر گهری که به غواصی ابر از دل دریا برخاست
(همان، ٦٦٤)

ترکیبات غزلوار عاشقانه

زبان در قصاید سعدی از لحن حماسی قصاید سبک خراسانی دور گردیده و در عوض ذکر عواطف و احساسات در آن رنگ بیشتری می‌یابد. در تحلیل زبان از دیدگاه لغوی، گاهی به ترکیباتی در قصاید بر می‌خوریم؛ که مطابق جبر سنّت شعر فارسی از تراوش حافظهٔ ادبی او برخاسته و گاهی نیز برخی ترکیب‌سازی‌ها بدیع هستند. اما نکتهٔ قابل تأمل آنکه در انتخاب و گلچین این شاعر آن‌دست ترکیبات جواز ورود یافته‌اند که لطیف‌تر باشند و بی‌مناسبت با تغزل نیستند. ترکیباتی که در آن عاطفه، شور و عشق، سخن از دلدار و معشوق، گل و بلبل، جمال و غمزه و زلف، خط و خال جلوه بیشتری دارند. از ترکیبات اضافی به‌کار رفته در قصاید سعدی که در نگاه اول یادآور غزل هستند؛ چند نمونه می‌آوریم:

کـدام عیش در این بوســتـان که باد اجل همی برآورد از بیخ قـامـت شــمشــاد
(همان، ٦٦٨)

گـرفـتـه راه تمـاشـــا بـدیع چهره بتـانی ز هر دریچـه نگـه کن که حور بینی و عین را
(همان، ٦٦٢)

به عهد ملک وی اندر نماند دســت تطاول مگر ســواعد ســیمین و بازوان ســمین را
(همان، ٦٦٣)

مضامین عرفانی

مؤلف کتاب سـبک‌شـناسـی شـعر پارسی در بیان ویژگی‌های زبان شعر این دوره ضمن بیان نرمی و لطافت زبان و ســایش یافتگی واژه‌های آن، در پایان نتیجه می‌گیرد که «این دگرگونی، اگر چه نتیجهٔ تحول طبیعی زبان می‌تواند بود، امّا رواج عرفان و غلبهٔ حالات درون‌بینی و دل‌پروری نیز در روانی و لطافت زبان شــعر تأثیری مهم داشــته اســت» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۲۵۱). سعدی در کنار مدح، مفاهیم و مضامین عرفانی را در قصاید به عناوین و شیوه‌های گوناگون به‌کار گرفته است، گاه به صورت مفرد:

دلهای دوستان تو خون می‌شود ز خوف بـاز از کمـال لطف تو دل می‌دهـد رجا
(همان، ٦٨٢)

گاهی نیز این معانی را در قالب ترکیبی اضـافی ارائه می‌کند که صـرف‌نظر از سابقهٔ این نوع ترکیبات در ادبیات عرفانی پیش از او، به‌کارگیری این مفاهیم در قصیده لطافت و رقّتی خاص پدید می‌آورد.

اربـاب شـــوق در طلبـت بی‌دلند و هوش　　اصـــحاب فهم در صـــفتت بی‌ســـرند و پا
(همان،٧٨٤)

ترک هواســـت، کشـــتی دریـای معرفـت　　عـارف بـه ذات شـــو نـه بـه دلق قلندری

ز چوگـان ملـامـت نادر آن کس روی برتابد　　که در راه خدا چون گوی سرتاسر قدم گردد
(همان، ٧٩٥)

مواردی که سعدی از بسامد آنها در قصاید خود کاسته

سـعدی بسـیاری از ویژگی‌هایی را که می‌توانسـت از لطافت شعر بکاهد به قصاید خود راه نداده و یا به صـورت بسـیار حسـاب شده و دقیق در حد اعتدال که از الزامات زبان سـهل و ممتنع به شمار می‌آید؛ به خدمت گرفته است. یکی از این موارد تشدید کلمات اسـت که در قصاید دوران پیشین شعر فارسی بسیار به آن برمی‌خوریم و از ویژگی‌های سبک خراسانی به شمار می‌آید. این موارد در قصاید سعدی به ندرت دیده می‌شود.

قرن هفتم دوران تسلّط مغول‌هاست و بسیاری از واژه‌های معمول و اداری ترکی نیز به زبان فارسـی راه یافته است. این واژه‌ها در غزلیات بسیاری از شاعران این دوره دیده می‌شـود و گروهی از آنها کلماتی اسـت که استعمال آنها در فارسی استمرار یافته است. نکته قابل توجه آن اسـت که در غزل و قصیده، سعدی لطافت شعر را با میانه‌روی حفظ می‌کند به همین دلیل «واژه‌های ترکی نیز در زبان او بسـیار معتدل است و فقط واژه‌های متداول در عصر خویش را به‌کار برده است که بعضی از آنها در فارسی امروز نیز وجود دارد» (غلامرضـایی، ۱۳۷۷: ۲۹۷). واژه‌های ترکی که در قصاید سعدی می‌یابیم اغلب از همان دست کلماتی هستند که در غزل‌های سعدی و حافظ نیز به یاد داریم:

چو خوان یغما بر هم زند همی بناگاهی　　زمانه مجلس عیش بتان یغمایی
(همان، ۷۰۹)

هر کرا خوف و طمع در کار نیست　　از ختا باکش نباشد وز تتار
(همان، ٦٨٥)

ویژگی‌های نحوی

سعدی از آن دست شاعرانی است که قدرت او در حسن ترکیب جمله نمایان است و اجزای کلام در قصایدش به همان ترتیبی دنبال هم چیده شده‌اند که معنای کلام اقتضا می‌کند. «یکی از مهمترین نکته‌ها در شعر و به طور کلی در هنرهایی که با کلمه سروکار دارند، «بلاغت جمله» است؛ یعنی آگاهی از طرز کاربرد اجزای جمله» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۹۳). تسلّط وی بر موانعی که در شعر کلاسیک فارسی وجود دارد از جمله وزن عروضی، قافیه و ردیف و مصراع‌بندی تا بدانجاست که نیاز نمی‌بیند واج‌های کلمات را کوتاه و بلند کند و یا به حشو در کلام خود متوسّل شود. زبان این شاعر به نحو معیار یا نظم پایهٔ زبان فارسی بسیار نزدیک است و می‌توان گفت بخشی از تأثیرگذاری شعر او از ساز و کار نحوی برمی‌خیزد. پوشیده نیست اینگونه سخن گفتن که از فخامت و صلابت کلام می‌کاهد به مقصود سعدی در نصیحت و پند نزدیکتر است. شاید همین خوی نصیحت‌گری باعث شده تا در این قصاید چنین نمونه‌هایی از نحو طبیعی زبان کم نباشد. حتی گاه، در مصراعی سخن شاعر تمام نمی‌شود و در طول یک بیت (با همان ترتیب زبان گفتار) ادامه می‌یابد. این ابیات چنان روان است که هر چند در وزن عروضی قرار می‌گیرند به صورت جمله‌ای می‌توانند کنار هم نوشته شوند.

آن صـــانع قـدیم کـه بر فرش کـائنات　　چنـدین هزار صـــورت الوان نگار کرد
ترکیـب آســـمـان و طلوع ســـتـارگان　　از بـهـر عـبرت نظر هوشـــیـار کرد
(همان،۷۹۷)

در رفتن و بـاز آمـدن رایـت منصـــور　　بس فـاتحـه خواندیم و به اخلاص دمیدیم
تـا بـار دگر دمـدمـهٔ کوس بشـــارت　　و آوای درای شـــتـران بـاز شـــنیـدیم
(همان،٦۹٤)

از دیگر ویژگی‌های نظم طبیعی زبان در شـــعر وی، آن اســـت که در اغلب موارد همانند نثر، فعل را در پایان جمله می‌نشـاند و همین امر به فهم بیت می‌انجامد و قصاید را از تعقید لفظی که از موانع لطافت کلام اســت؛ دور می‌کند. به چینش اجزای جمله در نمونه‌های زیر توجه کنید:

چو مرد رهرو انـدر راه حق ثـابت قدم گردد　　وجود غیر حق در چشم توحیدش عدم گردد
(همان، ٦٦٥)

علم دولـت نوروز به صـــحرا برخاســـت　　زحمت لشـکر سـرما ز سـر ما برخاسـت
(همان، ٦٦٤)

آنچه در نگاه نخسـت، بسـیار به چشـم می‌آید آن است که در طول ابیات و زنجیرهٔ کلام از فعل‌های گوناگونی و عطف مکرر افعال بهره می‌گیرد و با زیاد شدن تعداد افعال، جمله‌ها کوتاه و سـاده می‌شـوند؛ این مطلب زبان شـعر را از زبان رسمی دور و به زبان محـاوره نزدیـک می‌کنـد و از آنجـا که در مفهوم فعل، نوعی حرکت و روح و زندگی وجود دارد؛ همین امر در زبان قصایدش به نوعی ترنم و تحرک نیز بخشیده است.

جوابم گوی و زجرم کن به هر تلخی که می‌خواهی　　کـه دشـــنـام از لب لعلت به شـــیرین تر دعا ماند
(همان، ٦٧٤)

بـه طور کلّی حروف از خود هیچ معنـایی ندارند که باعث شـــوند هنرمند در تنگنا قرار گیرد و از طرفی ظرفیتی بالا برای حمل معانی مختلف دارند (نوح پیشه، ۱۳۸۷: ۵-۸). در قصـاید مورد بحث، اسـتفادهٔ از حروف بسیار خاص و زیرکانه صورت می‌گیرد. در حقیقت یکی از اسرار مهم رسایی و شیوایی زبان فارسی را گستردگی معانی حروف اضافه و ربط دانسته‌اند که گویندگان و نویسندگان توانای ما در کاربرد آن استادی نموده و سـخن را در جامهٔ ایجازی که با اعجاز پهلو می‌زند عرضـه داشـته‌اند (خطیب رهبر، ۱۳۷٤: یازدهم). سـعدی در قصـاید از این عناصـر علاوه بر وابسـته کردن یا ربط دادن اجزای کلام، برای بیان پاره‌ای تفاوت‌های ظریف معنایی و عاطفی همچنین ایجاز کلام بهره می‌گیرد؛ با کوتاه شـدن جمله‌ها برقراری ارتباط با مفهوم بیت و درک و دریافت آن برای مخاطب بسیار ساده می‌شود.

بـه چند نمونه از رفتار هوشـــمندانه وی با حروف که منجر به کوتاهی جمله و در نتیجه نزدیکی به زبان گفتار و لطافت کلام گردیده اشاره می‌کنیم:

با: به معنای «در برابر»

بـا بـدان بـد بـاش و بـا نیکـان نکو　　جـای گـل گـل بـاش و جای خارخار
(همان، ٦٨٥)

از: به معنای «به سبب»

عـدو را کز تو بر دل پـای پیل اســت　　بـزن تـا بـیـدقـش فرزین نبـاشـــد
(همان،٦٧٢)

و: در معنای «ولی»

تو نیز غـایـت امکـان از او دریغ مـدار　　کـه او نمـانـد و این ذکر جـاودان ماند
(همان، ٦٧٦)

در زبان فارسی برای جایگاه ضمایر آزادی و انعطاف ویژه‌ای وجود دارد که از مقولهٔ جابجایی‌های نحوی محسوب می‌گردد و از آن با عنوان «ضمیر لغزان» همچنین «رقص ضمیر» یاد شده است. «بسامد رقص ضمیر در غزل‌های سعدی میزان قابل توجهی را به خود اختصاص داده است تا آنجا که تبدیل به مشخصه‌ای می‌شود که به سعدی اختصاص پیدا می‌کند و خواننده باید با این ویژگی مأنوس شود تا معنای متن را دریابد» (فتوحی، ۱۳۹۵: ١٦٤). سعدی این شیوه را در قصاید نیز به‌کار بسته است.

دیوی که خلق عالمش از دست عاجزند　　عاجز در آنکه چون شود از دست وی رها؟
غم نیست زخم خوردهٔ راه خدای را　　دردی چه خوش بود که حبیبش کند دوا
(سعدی، ٧٨٤)

گاه هنر سعدی در بهره‌گیری از ساختارهای نحوی خاصی است که دیگر شاعران بدان توجه نداشته‌اند؛ «حذف» در شعر این شاعر از موضوعاتی است که نظر منتقدان را به خود جلب می‌کند. در شعر و به خصوص غزل او حذف‌ها از مقوله‌ای است که در گفتار هم رخ می‌نماید؛ «حذف از نادستورمندی‌های هنری و در عین حال شاخصهٔ سبکی غزل سعدی است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ٤٥١). حذف‌های بجا و ایجازهای دور از ابهام، یکی از عواملی است که موجب زیبایی و لطافت و روانی کلام می‌گردد؛ شاعر با این تکنیک خواننده را در قرائت متن سهیم می‌کند. او قسمت‌هایی از کلام را که نبودش خللی در اصل موضوع به وجود نمی‌آورد و خواننده در ضمیر خود آن را در می‌یابد؛ حذف می‌کند و به این واسطه خواننده را در گسترش معنا سهیم می‌کند.

خدای یوسف صدیق را عزیز نکرد　　به خوب‌رویی، لیکن به خوب‌کرداری
(سعدی، ٨٤٥)

لیکن به خوب کرداری [عزیز کرد].

حذف فعل سوگند و دعا:

یا رب به صدق سینهٔ پیران راستگوی　　یا رب به آب دیدهٔ مردان آشنا
(همان، ۷۸٤)

[تو را قسم می‌دهم].

عامل دیگری که نه تنها اشعار سعدی را که شعر سبک عراقی را به زبان طبیعی و روزمره نزدیک کرده سلیقه خاص شاعران این سبک و توانایی آنان در کاربرد واژگان و همنشین کردن آنها بر طبق الگوی عادی زبان بوده است. امری که ذوق فاخرپسند شاعران مکتب خراسان ظاهراً اجازه آن را نمی‌داده است و این دوری جستن از نحو و زبان رسمی و ادبیِ وابسته به دربار به ویژه در زبان قصاید سعدی به نوعی تازگی دارد. حذف حروف اضافه و ربط نیز علاوه بر ایجاز در سخن موجب نزدیک شدن نحو زبان قصاید او به نحو زبان محاوره گردیده و به جهت روانی و سرعت انتقال کلام، خود از موارد تلطیف زبان محسوب می‌گردد.

حذف حروف اضافه و ربط

یار آن بود که مال و تن و جان فدا کند　　تا در سبیل دوست به پایان برد وفا
جان [را] فدا کند / وفا [را] به پایان برد

بمرد و هیچ نبرد آنکه جمع کرد و نخورد　　بخور، ببخش، بده، ای که می‌توانی، هان!
(همانجا)

بخور [و] ببخش [و] بده

جز معانی مختلفی که سعدی از دل حروف بیرون می‌آورد گاه به واسطهٔ فعل و حرف ربط میان معطوف و معطوف‌الیه فاصله می‌اندازد. در نمونه‌ای که می‌آوریم میان

«بدخواه» در نقش مفعولی و «نیکخواه» که معطوف‌الیه است به واسطهٔ «دهد و» (فعل و حرف ربط) فاصله انداخته است.

یارب بقای عمر دهش تا به قهر و لطف بدخواه را جزا دهد و نیکخواه را
(همان، ٦٦٤)

تکرار افعال از مواردی است که هر چند در سبک خراسانی مرسوم بود در سبک عراقی عیب محسوب گردید؛ امّا تکرار کلمات به دلایل بدیعی و موسیقایی همچنان ادامه یافت. برخی معتقدند: «از مشخصه‌های بارز سبکی در غزل سعدی، تکرار نحوی است که از سویی با دستور زبان و از سوی دیگر با بلاغت، ارتباط مستقیم دارد» (نظری، ۱۳۹۰: ۲٤۹).

تکرار در سطح واج و واژه را در جای خود آورده‌ایم امّا گاه تکرار در سطح جمله صورت می‌پذیرد. این مقوله اگر چه به موازنه و مماثله بسیار نزدیک است، امّا تعریفی مستقل برای خود دارد و زیر مجموعهٔ عوامل نحوی زبان بررسی می‌گردد. «در تکرار الگوی نحوی چون ویژگی‌های نحوی بخش یا مصرع دوم، اولی را تداعی می‌کند، ذهن از این دریافت لذّت می‌برد. تکرار نحوی، قرینه‌سازی نحوی است و مانند هر قرینه‌سازی دیگری زیباست. علاوه بر این تکرار با تأکید همراه است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۷). نمونه‌های بسیاری از این نوع تکرار را در قصاید سعدی می‌بینیم؛ به طوری‌که چینش اجزای جمله در هر دو مصرع قرینه است.

ارباب شوق در طلبت بی دلند و هوش اصحاب فهم در صفتت بی سرند و پا
(سعدی، ٦٥٩)

گاهی سموم قهر تو همدست با خزان گاهی نسیم لطف تو همراه با صبا
(همان، ٦٥٩)

یکی از سعدی‌شناسان نکته‌ای را تحت عنوان «تناظر نحوی» مطرح می‌کند و آن گزاره‌ای نحوی است که در واقع، گونه‌ای تداعی از نوع تضاد است (موحّد، ۱۳۷۳: ۱۷۰). در این مبحث به تناظرهایی در غزل این شاعر پرداخته که الفاظ در آن با یگدیگر در تضاد قرار دارند امّا در معنا مترادف هستند. این رفتار متفاوت با نحو، در مخاطب نوعی تکانه زبانی ایجاد می‌کند که در قصاید او نیز دیده می‌شود؛ و به گونه‌ای هیمنه و صلابت زبان را کاسته و چنانکه گذشت وی در قصاید نصیحت‌آمیز خود نیازی به این مقوله ندیده و بیشتر به لطافت گراییده است.

به روزگار تو، ایّام دست فتنه ببست به یمن تو در اقبال بر جهان بگشاد
(سعدی، ۷۹۵)

«ببست» و «بگشاد» در ظاهر با هم متضاد هستند امّا در ساختار جمله، معنایی مشابه را القا می‌کنند.

چه هوایی است که خُلدش به تحسّر بنشست چه زمینی است که چرخش به تولاّ برخاست
(همان، ۷۹۱)

«بنشست» و «برخاست» دو کلمهٔ متضاد هستند که در جمله معنایی مشابه یافته‌اند و هر دو جمله مفهوم خرمی و دلپذیری هوا و محیط را برای مخاطب تداعی می‌کنند.

ویژگی‌های آوایی

وزن عروضی

انتخاب وزن شعر، گذشته از ارتباط آن با موضوع و درونمایه از قریحهٔ شاعر و سپس ملاحظات ذوقی و عاطفی شاعر سرچشمه می‌گیرد و بر مبنای گرایش او به هر بحر و وزن می‌توان در مورد روحیات و موزونی طبع صاحب اثر به نتایجی رسید. در ادامه

توضیحی در مورد اوزان غزلیات سعدی و حافظ می‌آوریم که به اذعان همگان سرآمدان غزل‌سرایی ادب فارسی به شمار می‌آیند و سپس اوزان قصاید سعدی را بررسی می‌کنیم تا نرمی و لطافت اوزان قصاید سعدی نمایان‌تر گردد. بررسی دیوان حافظ که در تمام دوران شعر فارسی به گلچین کردن عناصر غزلوار در اشعار خود شهره است؛ نشان می‌دهد که سه وزن (بحر رمل، مجتث و مضارع) به ترتیب مورد نظر این شاعر خوش ذوق در غزل بوده است (رک: سیف، ۱۳۸٤: ۳۹-۵۹).

تعداد کل غزل‌های حافظ	بحر رمل	بحر مجتث	بحر مضارع
٤۸٤	۱۷۳	۱۱۷	۹۳
بسامد نسبت به کل:	۳۵/۷٤	۲٤/۱۷	۱۹/۲۱

در بررسی آماری، اوزان پرکاربرد غزل‌های سعدی را در بحرهای رمل، هزج، مجتث و مضارع دانسته‌اند که «در گفتگوهای سعدی با محبوب و شکایت از بی‌رحمی و بی‌اعتنایی او و در پاسخ به آنان که از عشق او بی‌خبرند به‌کار رفته است، یعنی همان زبانی که عواطف شخصی و احساسات درونی گوینده را با صداقت و سوز نهفته بیان می‌کند» (خدیش، ۱۳۸٦: ۲۵۵).

تعداد کل غزل‌های سعدی	بحر رمل	بحر هزج	بحر مجتث	بحر مضارع
٦۹٦	۲۱۵	۱۵۰	۱۲٦	۹۵
بسامد	۳۰/۸۹	۲۱/۵۵	۱۸/۱۰	۱۳/٦٤

در مقابل، قصیده‌پردازان کهن در شعر خود لحنی حماسی دارند که در بحرهای شعرشان نیز بازتاب یافته است. امّا سعدی بیش از هر چیز غزل‌سراست و دارای طبیعتی خیالپردازانه، به همین دلیل در قصاید او اثری از بحری مانند رجز نمی‌یابیم؛ بحری که

در میان اوزان پرکاربرد در شعر فارسی، یکی از ثقیل‌ترین این اوزان به شمار می‌رود (خانلری، ۱۳۲۷: ۱۸۹) و بیشتر از اوزانی بهره جسته که در غزل کاربرد دارند. به طور کلی شاهکارهای سعدی اغلب در اوزان «جویباری» و ملایم است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۷۹).

در بررسی اوزان قصاید او، درمی‌یابیم که بحر مجتث بخصوص وزن «مفاعلن‌فعلاتن‌مفاعلن‌فعلن» که برای بیان درد و شکایت و غم مناسب است؛ نیمی از قصیده‌های او را شامل می‌شود. این وزن در قصاید سعدی ۲۸ بار تکرار شده و همانطور که دیدیم؛ حافظ نیز به این بحر توجه ویژه‌ای داشته است. از مشخصه‌های بارز این بحر عروضی، آهنگین بودن و خوش نوایی آن است.

بحر مجتث مثمن مخبون (مفاعلن‌فعلاتن‌مفاعلن‌فعلاتن)

اگر مطالعه خواهد کسی بهشت برین را بیا مطالعه کن گو به نو بهار زمین را
(سعدی،۷۸۸)

بحر مجتث مثمن مخبون محذوف (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن)

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار که برّ و بحر فراخ است و آدمی بسیار
(همان، ۸۰۳)

بحر رمل «موجد غمی خفیف است و برای بیان اندیشمندانه و اسطوره‌ای مناسب‌تر به نظر می‌رسد» (سراج، ۱۳٦۸: ۵۷) و در غزلیات عموماً برای بیان گله و هجر و فراق و مرثیه کاربرد دارد؛ در قصاید سعدی ۹ بار تکرار می‌شود و بعد از بحر مجتث یکی از پرکاربردترین اوزان است.

بحر رمل مسدس مقصور (فاعلاتن‌فاعلاتن‌فاعلان)

بس بگردید و بگردد روزگار دل به دنیا در نبندد هوشیار
(سعدی،۸۱۲)

یکی دیگر از اوزان جویباری، بحر مضارع و زحافات آن است که در قصاید سعدی ۹ بار تکرار گردیده. نمونهٔ آن بحر مضارع مثمن اخرب مکفوف مقصور (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلان).

این منتی بر اهل زمین بود از آسمان وین رحمت خدای جهان بود بر جهان
(همان، ۸۲۵)

بحر دیگری که به نسبت در قصاید مورد توجه سعدی بوده، بحر هزج است. اوزان این بحر مناسب مضامین آرام‌بخش یا عاشقانه است(وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۷٤) این بحر و زحافات آن ۵ قصیدهٔ او را شامل گردیده.

هزج مثمن سالم (مفاعیلن‌مفاعیلن‌مفاعیلن‌مفاعیلن)

چو مرد رهرو اندر راه حق ثابت قدم گردد وجود غیر حق در چشم توحیدش عدم گردد
(سعدی، ۷۹۵)

هزج مثمن اخرب مکفوف مقصور (مفعول مفاعیل مفاعیل مفاعیل).

در رفتن و بازآمدن رایت منصور بس فاتحه خواندیم به اخلاص دمیدیم
(همان، ۸۲٤)

سایر بحرها به نسبت بسیار کمتر در قصاید او دیده می‌شود. بحر خفیف ۳ بار، بحر متقارب ۲ بار، بحر منسرح ۲ بار و بحر سریع ۱ بار تکرار گردیده‌اند. می‌بینیم که ٤ بحر پرکاربرد قصاید وی همان بحرهای هستند که در غزل حافظ و سعدی نیز بیشترین

بسـامد تکرار را به خود اختصـاص داده‌اند و ظرفیت بیان احساسات و عواطف عاشقانه را دارند.

تعداد کل قصاید سعدی	بحر مجتث	بحر رمل	بحر مضارع	بحر هزج
۵۸	۲۸	۹	۹	۵
بسامد	٤۹	۱۵/۲	۱۵/۲	۸/٤

در این اشـعار به هیچ‌گونه بر هم خوردن وزن و حتی سـکته خفیف بر نخوردیم و این روانی وزن باعث افزونی لطافت در قصـاید اسـت. در اصل اوزان این اشعار شفاف هسـتند یعنی «در نخستین برخورد، نظام ایقاعی آن بر شنونده یا قرائت کننده به روشنی احساس می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۳۹۷).

قافیه

قافیه همراه با ردیف، وظیفهٔ آفرینش موسـیقی کناری شـعر را برعهده دارد. سـعدی برخلاف شـاعران قصـیده‌سرای پیشین و هم‌عصر خود، کلمات و واژه‌های معمول را در جایگاه قافیه نشانده است. او از واژه‌های طولانی، سنگین و یا ترکیبی پرهیز می‌کند و به این واسطه بر روانی و لطافت قصاید خود می‌افزاید.

طرز گزینش این شـاعر فحل از صـورت‌های مختلف کلمات که در جایگاه قافیهٔ قصاید خود نشانده و بعضی از انواع آنها را در ادامه می‌آوریم:

اسم:

کجاسـت آنکه به انگشت می‌نمود هلال کز ابروان تو انگشـت بر دهـان مـانـد

(سعدی، ٦۷۵)

فعل:

گـرت هزار بـدیع‌الجمـال پیش آیـد ببین و بگذر و خاطر به هیچ کس مسپار
(همان، ٦٨٠)

صفت:

بوی آلودگی از خرقـهٔ صـــوفی بـدمید ســوز دیوانگی از سـینهٔ دانا برخاســت
(همان، ٦٦٥)

حرف:

شکر و سپاس و منت و عزت خدای را پـروردگـار خلق و خـداونـد کبریـا
(همان، ٦٥٩)

ضمیر:

علم دولت نوروز به صـحرا برخاســت زحمت لشـکر سـرما ز سر ما برخاست
(همان، ٦٦٤)

ســعدی «از قافیه‌هایی که آهنگ خوشـــی ندارد، بهره نمی‌گیرد. (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۹۰). اغلب واژگان قافیه قصـاید وی دو سـیلابی و در صورت‌های حرف و ضمیر و قید یک سـیلابی هسـتند که بر لطافت شـعر افزوده ضـمن آنکه در همین قصـاید معدود، مصوت‌ها را در جایگاه حرف قافیه بسیار می‌بینیم؛ زیرا مصوت‌ها روان‌ترین و رساترین واج‌ها هســتند که موجب نرمی کلام می‌شـــوند. زمانی که یک بیت به مصـــوت ختم می‌شـود، خواننده می‌تواند صـدا را متناسـب با آهنگ شعر امتداد دهد و صوت به شکل نرم‌تری پخش گردد (پارساپور، ۱۳۸۳: ٢٤١).

مهـارت وی در ترکیب کلمات و آگاهی او از وزن و آهنگ، تا اندازه‌ای اســت که میدانی وسـیع در انتخاب به او می‌دهد تا در جایگاه قافیهٔ قصاید خویش واژه‌هایی را به خـدمـت گیرد کـه حروف آنها بویژه حروف قافیهٔ آنها راحت تلفظ می‌شـــود و خوش آهنگ و گوشـنواز است. در بررسی کلمات قافیه قصاید او حروف ث، چ، ذ، ص، ض،

ط، ظ، غ، ق دیده نشـد و به عکس، قصاید او در اغلب موارد، مختوم به حروف رسا و آهنگین ی، ن، د، ر، ل، م، الف، ت، ز، ژ، ب اسـت. این شاعر سره‌سرا حروفی را که در آهنگ و تلفظ ناسـاز، خشـن و ناملایم یافته، به کار نبرده اسـت. در قصـاید وی لغات نامأنوس و عربی کم اسـت و گاهی به ضـرورت قافیه آن‌ها را به کار برده اسـت (مثل: والسّما، الدّعا، المسا، هبا، عصا، اتی، فلا).

ردیف

قصـاید مرّدف سـعدی زیاد نیسـت و به اقتضای سخن از ردیف بهره برده امّا شعر را به دسـت تداعی معانی که به واسـطهٔ ردیف بر شـاعر تحمیل می‌گردد نمی‌سپارد. ردیف‌ها عموما کوتاه، جمع و جور و به گونه‌ای اسـت که محدودیتی برای شـعر ایجاد نمی‌کند. وی ردیف‌های طولانی و دشـوار اسـمی و فعلی را به کار نمی‌برد؛ همچنین «در انتخاب ردیف همواره بـه علـت وجودی ردیف توجـه دارد؛ یعنی، به این که ردیف باید هم به شعر وحدت و یکپارچگی بیشتری ببخشد و هم بر موسیقی و گوشنوازی آن بیفزاید. او راز ردیف و نقش ظریف و مهم آن را در شـعر بـه خوبی دریافته اسـت» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۹۰).

از ۵۸ قصـیده‌ای که وی به فارسـی سـروده، چهارده قصـیده مردف است که از آن میان، ده ردیف فعلی، دو ردیف حرفی و دو ردیف اسـمی (که یکی ضمیر است) به‌کار گرفته اسـت. این ردیف‌های نیز، کوتاه، سـاده و بیشتر فارسی است و تنها در یک مورد ردیف اسمی عربی به کار گرفته است.

مجموع کل ردیف در قصاید	فعل	اسم	ضمیر	حرف
١٤	١٠	١	١	٢
بسامد	٧١/٤٢	٧/١٤	٧/١٤	١٤/٢٨

جدول فوق مؤیّد آنست که سعدی در ردیف قصاید خود توجه ویژه‌ای به فعل داشته و همانطور که در بخش نحو نیز گفته شد؛ بسیاری از جملات او که معمولاً یک مصراع یا بیت را شکل می‌دهند به طور طبیعی و مانند کلام روزمره به فعل ختم می‌شوند. شایان ذکر است که وی در غزلیات نیز به ردیف‌های فعلی بیشترین گرایش را دارد البته نه آن ردیف‌های فعلی متکلّف که در اشعار قصیده‌سرایان قرن پنجم و ششم می‌بینیم که به کلی از آن فاصله گرفته و در پی احیای سادگی و لطافت زبان شعریِ قرون نخست شعر فارسی و احیای آن فضای روان و ملموس است.

این شاعر خوش ذوق با هماهنگی حروف در قافیه و ردیف گاهی بر آهنگین بودن قصاید افزوده است. تنها به یکی از موارد هماهنگی (الف و نون) در قافیه و ردیف توجه کنید:

کدام باغ به دیدار دوستان ماند　　کسی بهشت نگوید به بوستان ماند

(همان، ۸۱۵)

تناسب‌های درونی قصاید سعدی

شاعر با استفاده از رموز و تمهیداتی سبب غنای موسیقی میانی شعر می‌شود، و با آن احساسات و عواطف ناشی از شعر را القا می‌کند؛ نقش واژه و ارتباط آن با الفاظ مجاورش در ساماندهی افکار و اندیشه‌های شاعر بسیار مؤثّر است. در بعضی موارد نیز شاعر تحت تأثیر افکار و عقاید خود با بعضی از تعبیرات انس و الفت بیشتری دارد. به عنوان مثال، سعدی به واسطه اندیشه بشردوستانه و انسان‌گرایانه خویش با کلمات خلق، دود و درد آشناست (مظفر، ۱۳۷۷: ۸).

همانطور که اشاره شد او در قصاید، بیشتر اوزان جویباری و نرم را به‌کار گرفته است که در این اوزان «چون مصراع‌ها تجزیه‌پذیر نیستند، از تجانس حروف بیشتر

می توان کمک گرفت» (شـــفیعی کدکنی، ۸۳:۱۳۸۸). او گاهی کلمات را نه برای انتقال مفاهیم، بلکه برای آراســتن صــوری کلام خود به خدمت می‌گیرد و از کلمات ســاده و متـداول و هموار و یکنواخـت برای ایجـاد انواع مختلف جناس و ســـجع و افزودن بر زیبایی‌های صــوتی بیت‌ها اســتفاده می‌کند. وی در این عرصــه نیز به کلمات مهجور و خشن و دشوار متوسل نمی‌شود.

واج‌آرایی

هر یک از صـامت‌ها و مصـوّت‌ها در آثار ادبی، موسـیقی خاصّـی دارند. به عنوان مثال، نرمی و ملایمتی که صــامت‌های ســایشــی مانند «ش، س» و ترکیبات متشــکل از این صامت‌ها دارند، در صامت‌های غنه‌ای «م، ن» یا انفجاری «گ، ت، پ» مشاهده نمی‌شود. پس برخی از الفاظ شـیرین و لطیف، برخی غلیظ و سـنگین و بعضـی حالت میانه دارند (رک: خـانلری، ۱۳۳۲: ٤٣-٥٤). همچنین عواطف حاصـــل از هر یک از این موارد، متفاوت اسـت. در واج‌آرایی نیز صـامت و مصوّت‌ها می‌توانند لطافت و یا صلابت را به ذهن مخاطب القا کنند، و ترکیب واجی متشـکل از مصوت‌ها یا صامت‌های سایشی اگر به قصـیده وارد شـوند از صلابت آن می‌کاهند؛ سعدی در قصاید خود بیشتر از این نوع حروف و صداها بهره می‌برد:

هم صدایی «آ»:

آن روی بین که حســن بپوشــید ماه را و آن دام زلف و دانـهٔ خـال ســیـاه را

(سعدی، ٦٦٣)

ســعدی در این بیت با ۸ بار تکرار صــدای (الف) گویا صــلای دعوت برآورده و همگان را به تماشـا معشـوق می‌خواند. چون هنگام تلفّظ این مصوّت بلند راه خروجی دهان کاملاً باز است و فرد می‌تواند صدای خود را کاملاً بکشد.

تکرار حرف «ش»:

میلش از شام به شیراز به خسرو مانست که به اندیشهٔ شیرین ز شکر باز آمد
(همان، ٦٧٣)

تکرار شش بار حرف «ش» در کنار «س» موسیقی مواجی در بیت پدید آورده است که با شور و سرمستی، هیجان و اشتیاق سعدی در بازگشت به شیراز همخوان است.

سعدی با ذکاوت شاعرانه در انتقال معنا، تأکید بر مفهوم، انتقال احساس و افزایش موسیقی از نغمه حروف تا حد امکان و اعتدال بهره گرفته و بر لطافت قصاید خود با به‌کارگیری واج‌های نرم افزوده است.

سم یکران سلطان را در این میدان کسی بیند که پیشانی کند چون میخ و همچون نعل خم
(همان، ٦٦٩)

تکرار حرف (نون) به ویژه نون ساکن در این بیت حرکت اسب را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند و همچنین وقتی صدای «میم» در کنار آن قرار می‌گیرد از بزرگی و شکوه سوار حکایت می‌کند.

او در شعر «منحنی‌های صوتی را با دقت فراوان رعایت کرده و همین است که شعر او را به حالت امواجی آرام و ملایم و زیبا درآورده است. مهمترین خصلت سعدی موزونی آن است. وی با ذوق تام خویش توانسته است قرینه‌سازی‌ها و توازن‌ها را در شعر بهتر از هر شاعر دیگر رعایت کند» (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۳۰۰).

جناس

جناس پدیده‌ای آوایی است که در زبان ادبی ارزش موسیقایی دارد و از آنجا که به آهنگین‌تر شدن کلام کمک می‌کند، باعث تأثیر بیشتر سخن در ذهن مخاطب می‌شود. «روش تجنیس مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واک‌ها است، به طوری که کلمات هم‌جنس به نظر آیند، یا هم‌جنس بودن آنها به ذهن متبادر شود» (شمیسا، ۱۳۸٦: ٤۹). هر چند در قصاید سعدی، بسامد جناس از دیگر آرایه‌ها مانند واج‌آرایی و تکرار کمتر است؛ او هرگز از ظرفیتی که این صنعت می‌تواند در اختیار شعر قرار دهد چشم‌پوشی نکرده و به حد اعتدال از جناس در زیباسازی ابیات قصاید بهره گرفته است؛ مهمترین خصیصهٔ در این جناس‌ها استفاده از کلمات سلیس و شیوا و دوری کردن از کلمات مهجور و نامأنوس و بیگانه از ذهن است. در اغلب موارد استفاده از صنایع به گونه‌ای هنرمندانه و زیرکانه صورت می‌گیرد که شنونده یا خواننده شعر او پیش از آن که متوجه صنایع به‌کار رفته در شعر شود، مسحور زیبایی و هماهنگی ولطافت آنها می‌شود.

جناس شبه اشتقاق در مصرع اول و جناس ناقص افزایشی در مصرع دوم:

درم چه باشد و دینار و دین و دنیی و نفس　　چو دوست دست دهد هر چه هست هیچ انگار
(همان، ٦۸۱)

جناس ناقص افزایشی و اختلافی:

بیار ای بادِ نوروزی نسیم باغِ پیروزی　　که بویِ عنبرآمیزش به بویِ یار ما ماند
(همان، ٦۷٤)

جناس مرکّب:

به چند روز دگر کافتاب گرم شود　　مقرِّ عیش بود سایه‌بان و سایهٔ بان
(سعدی، ٦۹۹)

بسیاری از آرایه‌هایی که تحت عنوان موسیقی درونی مورد بررسی قرار می‌گیرد، در حقیقت زیرمجموعه آرایه تکرار است؛ انواع جناس، ردّ العجز علی الصدر، ردّ الصدر علی العجز، طرد و عکس و ... که به نمونه‌ای از آنچه در لطافت زبان قصاید سعدی مؤثر افتاده در بخشهای مختلف این پژوهش از جمله تکرار نحوی اشاره کردیم.

نتیجه‌گیری

زبان سعدی در نگاه اول سهل و در کنکاش برای یافتن آنچه هنرهای زبانی سعدی باید دانست و به شعر او جاودانگی بخشیده؛ ممتنع می‌نماید. در جمع‌بندی کلی می‌توان گفت وی برای القای هرچه بهتر ظرایف معنایی و خوی نصیحت‌گری خویش، دانسته زبانی لطیف را به خدمت گرفته است که با قصاید پیش از خود متمایز است.

این شاعر در به‌کارگیری هیچ عنصری از عناصر شعری به افراط و تفریط نمی‌گراید؛ با این حال تغییر سبک دوره و طبع لطیف و موزون و غزل‌پرداز، زبان قصاید وی را تحت تأثیر قرار داده؛ فخامت و صلابت زبان قصاید، جای خود را به زبانی نرم و لطیف داده زیرا واژه‌های قصاید او سایش یافته از شکل مشدّد، مخفّف و شکستهٔ کلمه‌ها یا ساکن‌های متوالی همچنین کلمه‌های مهجور و نامأنوس تا حدّ زیادی فاصله گرفته است. کلمات و اصطلاحات زبان محاوره را گاه در شعر او می‌بینیم. نیز واژه‌ها و ترکیبات عاشقانه و عرفانی که با خود مفاهیم و مضامین غیر ملموس و معنوی را وارد شعر کرده‌اند؛ همین امر لحن حماسی را از قصاید سعدی زدوده که در سبک خراسانی مورد نظر بوده است.

کاربردهای نحوی کهن در قصاید او رنگ باخته و در اغلب موارد نظم پایهٔ زبان فارسی یا همان نحو معیار رعایت گردیده که از رموز سهل و ممتنع بودن کلام او محسوب می‌گردد، جابجایی‌های نحوی مؤثر در القای معنی و بسیاری از خصایص و ویژگی‌های نحوی چونان تکرار فعل، حذف و ایجاز، کاربردهای ویژهٔ حروف و رقص

ضمیر و ... که زبان قصاید را به نظم پایه نزدیک می‌کند و به برقراری ارتباط مخاطب با متن یاری می‌رساند و بر شیرینی و لطافت زبان قصاید او می‌افزاید.

سعدی از وزن‌های نامطبوع پرهیز می‌کند، سکته‌های وزنی در قصاید او جایی ندارد و بیشتر از اوزانی بهره جسته که در غزل کاربرد دارند اوزانی جویباری و ملایم چون بحر مجتث که برای بیان درد و شکایت و غم مناسب است و حدود نیمی از قصاید او در این بحر سروده شده است. او از کلمات و واژه‌های معمول برای قافیه استفاده می‌کند و ردیف‌هایی عموماً ساده و آهنگین که موجب لطافت شعر می‌گردد. سعدی با زیرکی از صامت و مصوّت‌ها برای ایجاد بافتی زیبا و خوش‌آهنگ نهایت استفاده را برده است.

آنچه ذکر گردید و بسیاری عوامل که جسته و گریخته محقّقان به آن اشاره کرده‌اند؛ زبان را در قصاید سعدی از صلابت به لطافت کشانیده است، بنابر این می‌توان گفت که قصاید وی در لطافت بیان به غزلهای او نزدیک گردیده و زمینهٔ تناسب زبان با مضمون قصاید و خوی لطیف و نصیحت‌پرداز وی را فراهم آورده است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. بهار، محمد تقی (۱۳۷۳). سبک‌شناسی. چ۷. تهران: امیرکبیر.

۲. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). مقایسهٔ زبان حماسی و غنائی با تکیه بر خسرو وشیرین و اسکندرنامهٔ نظامی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۳. حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۰). فرهنگ سعدی‌پژوهی ۱۳۰۰-۱۳۷۵، شیراز: انتشارات بنیاد فارس‌شناسی با همکاری مرکز سعدی‌شناسی.

٤. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). سعدی در غزل. تهران: قطره.

۵. خاقانی، افضل‌الدّین بدیل (۱۳۷۸). دیوان اشعار. تصحیح ضیاءالدّین سجادی، چاپ ششم. تهران: زوّار.

٦. خانلری، پرویز (۱۳۲۷). تحقیق انتقادی در عروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل. تهران: دانشگاه تهران.

۷. خطیب رهبر، خلیل (۱۳۷٤). دستور زبان فارسی: کتاب حرف اضافه و ربط مشتمل بر تعریف و تقسیم و شرح اصطلاحات و معانی و کاربرد حروف. چاپ سوم. تهران: مهتاب.

۸. سمیعی، احمد. (۱۳۷۹). نگارش و ویرایش. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.

۹. شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت (ویرایش دوم). تهران: انتشارات سخن.

۱۰. ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۸). در عشق، زنده بودن. تهران: انتشارات سخن.

۱۱. ـــــــــــــــــــــــ (۱۳٦۸). موسیقی شعر. چ۲. تهران: آگاه.

۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۷٤). سبک‌شناسی شعر. تهران: انتشارات فردوس.

۱۳. ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۸٤). کلیات سبک‌شناسی، چاپ نخست از ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.

۱٤. ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۸٦). نگاهی تازه به بدیع. چاپ چهارم. تهران: نشر میترا.

۱۵. صفا، ذبیح الله (۱۳۸۱). تاریخ ادبیّات ایران (خلاصهٔ جلد اول و دوم)، جلد۱، چاپ بیست و سوم، تهران، ققنوس

۱٦. غلامرضایی، محمّد (۱۳۷۷). سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو. تهران: نشر جامی.

۱۷. موتمن، زین‌العابدین (۱۳۵۲). تحول شعر فارسی، تهران: کتابخانه طهوری.

۱۸. موحّد، ضیاء (۱۳۷۳). سعدی. تهران: طرح نو.

۱۹. نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۸). فرهنگ فارسی عامیانه، تهران: نیلوفر.

۲۰. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی. تهران: نشر دوستان.

۲۱. ـــــــــــــــــــــــــ (۱۳۸۸). عروض و قافیه. چاپ پانزدهم. تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

۲۲. همایی، جلال‌الدّین (۱۳۷۳). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ دهم، تهران: نشر هما.

ب) مقالات

۱. برزگر خالقی، محمدرضا و وحیده نوروززاده چگینی (۱۳۹۰). «بررسی وجوه تمایزات و تشابهات سبکی در قصاید عصر مغول». سبک‌شناسی نم و نثر فارسی. سال چهارم. شماره دوم. صص۳٦۷-۳۸٤.

۲. پورفرج بیگ‌زاده، روجا (بهار ۱۳۸۵). «واژگان مضمون‌ساز در شعر سعدی». ادبیات فارسی (دانشگاه آزاد اسلامی مشهد). شماره۹. صص ۱۷۲-۲۰۰.

۳. خانلری، پرویز (اسفند ۱۳۳۲). «موسیقی الفاظ». سخن. دوره ۵. ش۳. صص۱٦۱-۱٦٦.

٤. خدیش، پگاه (۱۳۸٦). «بررسی عناصر موسیقایی در غزل سعدی». پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی. دوره۳. شماره۵. صص۲۵۳-۲٦۷.

۵. زندوکیلی، محمدتقی و داوود زرین پور (۱۳۹۳). «موسیقی شعر در دو سوگ‌سرودهٔ سعدی». پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی. دورهٔ۱۲. شماره۲۳. صص۱۵۱-۱٦۸.

٦. سراج،سیدحسام‌الدّین (آبان ۱۳٦۸). «موسیقی شعر». سوره مهر. دوره اول. شماره۸. صص۵٦-۵۷.

۷. سیف، عبدالرّضا و شهرزاد شیدا (زمستان ۱۳۸٤). «نگاهی به بسامد اوزان عروضی در دیوان حافظ». نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. دوره۵٦. شماره٤. صص۳۹-۵۹.

۸. سیدیزدی، زهرا و قاسم ساللاری و ناهید حاجی رضایی (۱۳۹٤). «مقایسهٔ موسیقی شعر قصاید سعدی و سه شاعر هم‌روزگارش». نشریهٔ ادب و زبان کرمان. سال۱۸. شماره۳۸. صص۲۰۵-۲٤۰.

۹. ملکشاه، احمد و سبیکه اسفندیار (پاییز و زمستان۱۳۹۲). «مایه‌های عرفانی در قصاید سعدی و مقایسهٔ آن با مصیبت نامهٔ عطار». مجلهٔ ادیان و عرفان، سال ٤٦. شماره۲. صص۱۹۳-۲۲۰.

۱۰. فتوحی، محمود (۱۳۹۵). «بلاغت حذف در غزل سعدی». مندرج در: سخن عشق: جشن‌نامه دکتر حسن انوری. به کوشش دکتر علی اشرف صادقی. تهران: نشر سخن. صص٤٤۹-٤۸۳.

۱۱. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰). «جادوی نحو در غزل سعدی» سعدی‌شناسی. دفتر چهاردهم ویژه غزل. صص۱۵۹-۱۷۰.

۱۲. نظری، نجمه (۱۳۹۰). «بررسی تکرار نحوی در غزل سعدی». فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال چهارم شمارهٔ پیاپی۱۲- شماره دوم. صص۲٤۹-۲٦٤.

۱۳. نوح‌پیشه، حمید (۱۳۸۷). «معنای ویژهٔ حروف در شعر سعدی». مرکز سعدی‌شناسی. دفتر۱۱. صص۱۳۰-۱۷۷.

۱٤. مشهدی، محمد امیر و عبدالله واثق عباسی و محمّدرضا مشهدی (۱۳۹۰). «بررسی و مقایسهٔ موسیقی بیرونی غزل‌های سیف فرغانی و سعدی». مطالعات زبانی بلاغی. شماره۳. صص۱۳۷-۱۵۸.

۱۵. مظفّر، محمّدرضا (بهار ۱۳۷۷). «صناعت شعر». شعر. س٦. ش۲۲. صص٦-۹.

۱٦. موحّد، ضیاء (۱۳۹۰). «موسیقی غزل سعدی». کتاب ماه ادبیات. ویژهٔ غزل. سال چهارم. شماره٤۸. صص۹-۱۷.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ٢٢٦-١٨٩

روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر رقیه فراهانی
دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیّات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر علی‌رضا فولادی[1]
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه کاشان

چکیده
بحث دربارهٔ انواع ادبی، پیوسته از جمله مباحث پراهمیّت برای پژوهش‌گران در حوزهٔ نظریه‌های ادبی بوده است. از زمان مطرح شدن انواع ادبی ــ عصر ارسطو ــ تحت عنوان «ژانرها» تا به امروز، مباحثاتی جدی و گسترده دربارهٔ این موضوع شکل گرفته است. از مهم‌ترین پرسش‌ها در این عرصه، چگونگی و چرایی پدید آمدن انواع ادبی تازه است. پرسش‌هایی از این دست نشان از آن دارد که انواع ادبی در طول حیات خود تغییر و گسترش یافته‌اند. بر این پایه، مبحث روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی شکل می‌گیرد.

این مقاله که با روش توصیفی-تحلیلی پیش می‌رود، تلاش دارد ضمن تعریف انواع ادبی، به پرسش چگونگی و چرایی تحوّل این انواع پاسخ دهد. نتیجهٔ به دست آمده نشان از آن دارد که انواع ادبی جدید، عموماً از رهگذر تغییر یا احیای انواع ادبی قدیم و با روش‌هایی مانند تغییر موضوع، تغییر اندازه، تغییر ماهیّت، ترکیب دو یا چند نوع ادبی، تغییر کانون توجّه و ... پدید می‌آیند. انگیزه‌های این تغییرات نیز عبارتند از سفارش یا نیاز جامعه، طرز تعامل اثر با واقعیّت، ضرورات ناشی از شیوهٔ بیان، وضعیّت خاصّ مخاطب، کارآمدتر بودن نوع ادبی منسوخ و معرّفی آن، و یا هم‌سو کردن خود با یک خرده‌فرهنگ.

واژه‌های کلیدی: انواع ادبی، نظریّهٔ ژانر، ترکیب انواع، جامعه‌شناسی ادبیّات.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۲۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۰٦
[1] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: fouladi@kashanu.ac.ir

۱- مقدّمه

یکی از مهم‌ترین مباحث انواع ادبی، بحث دربارهٔ چگونگی و چرایی تحوّل آن‌هاست که با ارسطو آغاز شد و امروزه، ضمن مباحث نظریّهٔ ژانر، همچنان ادامه دارد. ارسطو در بحث از تراژدی، بر آن است که شعرهای نخستین، ساده و کوتاه بوده‌اند و با گذر زمان، به شعرهای کامل‌تری مانند تراژدی تبدیل شده‌اند. به باور او، تراژدی در اصل، از بدیهه‌گویی و اشعار سرایندگان دیتی‌رامب پدید آمد و کم‌کم به تکامل رسید؛ تا جایی که برای نمونه آشیل، یک نفر بازیگر تراژدی را به دو نفر و سوفوکل، آن را به سه نفر افزایش داد و تراژدی با این تحوّلات، افسانه‌های ساده و کوتاه را کنار گذاشت و طول و تفصیل یافت (زرّین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۱۸-۱۲۰). گویا این عقیدهٔ وی موجبات توجّه نظریّه‌پردازان را به موضوع تحوّل انواع ادبی فراهم کرده است؛ تا جایی که امروزه مباحث معتنابهی دربارهٔ این موضوع وجود دارد. مقالهٔ پیش رو به واکاوی چگونگی و چرایی تحوّل انواع ادبی اختصاص یافته است.

با این وصف، مسألهٔ اصلی پژوهش حاضر، چگونگی پدید آمدن انواع جدید ادبی و چرایی آن است. این دو موضوع، به‌ترتیب، با دو عنوان روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی، به بحث گذاشته می‌شوند.

۱-۱- پیشینه

به دلیل اهمیّت دانش انواع ادبی، تا کنون آثار فراوانی در این حوزه تألیف شده است. مهم‌ترین این آثار در ایران از این قرار است:

حسین رزمجو در «*انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*» (۱۳۷۰) آثار ادبی را، چه منظوم و چه منثور، از دو دیدگاه قالب و محتوا، طبقه‌بندی کرده است. منصور رستگار فسایی در «*انواع شعر فارسی*» (۱۳۷۳) به تقسیم‌بندی شعر فارسی از دو منظر محتوا و قالب پرداخته است. سیروس شمیسا در «*انواع ادبی*» (۱۳۷٦) آثار منظوم و منثور فارسی

را در دو حوزهٔ صورت و معنی طبقه‌بندی کرده است. منصور رستگار فسایی همچنین در «*انواع نثر فارسی*» (۱۳۸۹) به دسته‌بندی آثار منثور فارسی از دو دیدگاه محتوا و شکل پرداخته است. محمدرضا شفیعی‌کدکنی در فصلی از «*رستاخیز کلمات*» (۱۳۹۱) ـ که به شکل‌گیری نظریّهٔ ادبی صورت‌گرایان روس و دستآوردهای آنان و تطبیق آن بر ادبیات فارسی اختصاص دارد – انواع ادبی را محصول انواع پیش از خود دانسته است. مهدی زرقانی و محمودرضا قربان‌صبّاغ در بخشی از کتاب «*نظریّهٔ ژانر: نوع ادبی*» (۱۳۹۵)، برخی روش‌های تغییر انواع را مطرح کرده‌اند و سرانجام، مهدی زرقانی در «*تاریخ ادبیّات ایران*» (۱۳۹۵) تاریخ ادبیّات ایران را از ادوار پیش از اسلام تا حدود انقلاب مشروطه با روی‌کرد ژانری بررسی کرده است.

هم‌چنین مقاله‌هایی در این باره به چاپ رسیده است که مهم‌ترین آن‌ها را به ترتیب زیر، می‌توان برشمرد:

محمّدرضا شفیعی کدکنی، در «انواع ادبی و شعر فارسی» بخش نخست: (۱۳۵۲) و بخش دوم: (۱۳۷۲) ضمن تقسیم‌بندی آثار ادبی از منظر انواع ادبی و بررسی آن‌ها، انواع ادبی را به اختصار از نظرگاه‌هایی مانند تطوّر هر یک از انواع به طور مستقل، دگرگونی یک نوع در راه تبدیل به نوعی دیگر و نیز تغییرات کامل در انواع ادبی واکاوی کرده است. خسرو فرشیدورد در «انواع ادبی در اروپا و ایران؛ پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای» (۱۳۵۸) علاوه بر مقایسهٔ برخی انواع ادبی مانند شعر حماسی، شعر شبانی، شعر غنایی و ... در ایران و اروپا، می‌نویسد انواع ادبی و اساس طبقه‌بندی‌های قدیم آن، تحت تحوّلات اجتماعی و ادبی جدید تغییر یافته است. محمود دارم در «انواع ادبی» (۱۳۸۱) تاریخچهٔ پیدایش ژانرها را با تکیه بر آراء نظریّه‌پردازان بررسیده است.

شهره کائدی در «نوع ادبی، امروزه نوع دیگری است؛ با نگاهی انتقادی به چند نقد نوعی» (۱۳۸۲) با ذکر مثال‌هایی از نقدهای صورت‌گرفته دربارهٔ برخی رمان‌های ایرانی، در پی اثبات عدم تعلّق هر اثر ادبی به ژانری خاص، عدم تعلّق نویسنده به ژانری خاص

و عدم تعلّق منتقد به نقد انواع است. مهدی رحیم‌پور در «کتابی دیگر دربارهٔ انواع ادبی» (۱۳۸۵) به معرّفی و نقد کتابی از محمّدحسین جواری به نام «انواع ادبی» پرداخته است. تقی پورنامداریان در «انواع ادبی در شعر فارسی» (۱۳۸٦) سخن را بر اساس محتوا تقسیم‌بندی کرده، با تأکید بر سه نوع حماسی، غنایی و تعلیمی، ارتباط آن را با روان انسان و اساس به وجود آمدن هر یک را وامی‌کاود. محمّدحسین جواری و محسن آسیب‌پور در «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریّه‌پردازان مکتب رمانتیسم» (۱۳۸۷) پیدا شدن طبقه‌بندی انواع ادبی رمانتیک را بر پایهٔ معیارهای شکلی و محتوایی بررسی می‌کنند و تلاش دارند ضمن نوع شناختی فلسفی رمانتیک‌ها، تمایل خالقان آثار رمانتیک معاصر را به التقاط انواع نشان دهند. مهدی زرقانی در «طرحی برای تقسیم‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک» (۱۳۸۸) سه نوع حماسی غنایی و تعلیمی را از شاخهٔ شعر کلاسیک فارسی بازتعریف کرده، زیرشاخه‌های هر یک را بر اساس مصادیق ادبیّات فارسی تعیین و تعریف کرده است.

مصطفی گرجی در «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجّه به آرای پل تیلیش (Paul Tillich)» (۱۳۸۸) ضمن بررسی دیدگاه تیلیش، تلاش دارد با توجّه به غلبهٔ گفتمان فکری و بروز اضطراب در دوره‌ای مشخّص کیفیّت ظهور نوع ادبی متجانس را با آن نوع گفتمان تحلیل کند. قدرت قاسمی‌پور در «وجه در برابر گونه؛ بحثی در قلمرو نظریّهٔ انواع ادبی» (۱۳۸۹) تلاش کرده است ضمن مقایسهٔ وجه و گونه، نشان دهد اصطلاحات وجه‌نما مانند تراژیک، به شکل و ساختار صوری انواع ادبی خاصّی وابسته نیستند و گویای جنبه‌های درون‌مایگانی آثار ادبی‌اند.

داوود عمارتی‌مقدّم در «نقش موقعیّت در شکل‌گیری ژانر؛ معرّفی یک رویکرد» (۱۳۹۰) ضمن بررسی مفهوم ژانر، نقش «موقعیّت» را در شکل‌گیری ژانرها بررسی کرده است. قدرت قاسمی‌پور در «درآمدی بر نظریّهٔ گونه‌های ادبی» (۱۳۹۱) نشان می‌دهد که موضوع‌های اصلی گونه‌های سخن و گونه‌های ادبی نه صرفاً مقولاتی برای طبقه‌بندی

متون بلکه الگوها و چارچوب‌های الزام‌آوری هستند که به کمک آن‌ها معنا در موقعیّت‌های مکرّر تولید می‌شود. عبّاس واعظ‌زاده، ابوالقاسم قوام، عبدالله رادمرد و مریم صالحی‌نیا در «تأمّلی در نظریّهٔ انواع در ادبیّات فارسی» (۱۳۹۳) بر آنند تا رابطهٔ نوع ادبی با آثار ادبی، انواع بنیادی، قراردادهای نوع، میزان رعایت این قراردادها، زمان‌بندی انواع ادبی و اموری از این دست را واکاوی کنند و سرانجام، امیر سلطان‌محمّدی، سیّدمهدی نوریان و اسحاق طغیانی در «چند بحث تازه در باب گونه‌های ادبی (ژانرهای ادبی)» (۱۳۹۷) با طرح سیّالیّت زیرگونه‌ها، استقلال آن‌ها، گونه‌های غالب و مغلوب و متروژانر، در پی نشان دادن نقص طبقه‌بندی انواع ادبی در ایران هستند.

از مهم‌ترین آثار مربوط به انواع ادبی در غرب، می‌توان از این آثار نام برد:

ارسطو در *«فنّ شعر»* (۱۳۸۱) بر سخن‌شناسی و نظریّهٔ ادبی تمرکز دارد و هدر دوبرو (Heather Dubrow) در *«ژانر (نوع ادبی)»* (۱۳۸۹) جسته‌وگریخته به چند مورد از انگیزه‌های احیای انواع ادبی اشاره کرده است.

میخائیل باختین (Mikhail Mikhailovich Bakhtin) در مقالهٔ «گفتاری در باب گونه‌های سخن» (۱۳۹۰) دیدگاه خود را دربارهٔ روابط میان گونه‌های اولیّه و ثانویه مطرح می‌کند. از نظر او، برخی گونه‌ها ساده و برخی گونه‌ها پیچیده‌اند. باختین ضمن طرح این آرا تلاش دارد قلمرو نظریّهٔ انواع ادبی را در تمام پهنهٔ فعالیّت‌های زبانی گسترش دهد.

از آنچه گذشت، چنین برمی‌آید که از میان منابع مذکور، کتاب *«ژانر (نوع ادبی)»* (۱۳۸۹: ٢٤، ٤٤، ٤٦، ١٥٢ و ١٥٦) به صورت پراکنده به چند مورد از انگیزه‌های احیای انواع ادبی اشاره کرده است. همچنین در فصلی از *«رستاخیز کلمات»* نیز به این موضوع اشاره شده است که انواع، محصول تغییر انواع پیش از خودند؛ بی آن که شیوه‌ها یا انگیزه‌های آن بررسی شود. در بخشی از *«نظریّهٔ ژانر (نوع ادبی)»* و با استناد به آرای الستر فاولر (Alastair Fowler)، برخی روش‌های تغییر انواع ادبی هم آمده است. بر

این اســـاس، موضـــوع روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی در هیچ‌یک از این آثار به طور ویژه مطرح نبوده اســت؛ بلکه در حدّ اشاره، یا فقط به برخی روش‌ها و یا صرفاً به بعضی انگیزه‌ها توجه داشته‌اند.

در پژوهش حاضـــر روش‌های تغییر و احیای انواع ادبی و انگیزه‌های این دســـت تحوّلات با استقصای کامل مورد واکاوی قرار خواهند گرفت.

این پژوهش با روش توصـــیفی-تحلیلی پیش می‌رود و پس از تعریف انواع ادبی و اشــاره به دیدگاه‌های اصــلی دربارهٔ تقسـیم‌بندی آن‌ها، به بحث از روش‌ها و انگیزه‌های تحوّل این انواع پرداخته می‌شود.

۲- بحث

۲-۱- تعریف انواع ادبی

به نوشتهٔ آبرامز (Meyer Howard Abrams)، «ژانر واژه‌ای با ریشهٔ فرانسوی، به معنی گروه‌ها یا انواع ادبیّات اســت. ژانرهایی که آثار ادبی در دوره‌های مختلف در قالب آن‌ها دســته‌بندی می‌شــوند، بســیار فراوانند و ملاک‌هایی که این دســته‌بندی‌ها براســاس آن‌ها بوده‌اند، بســـیار متفاوتند [متفاوت هســـتند]» (Abrams, 2005: 115). همچنین در *فرهنگ اصـطلاحات ادبی*، ژانر این‌گونه تعریف شده است: «واژه‌ای فرانسوی برای یک نوع یا گونه و یا دستهٔ ادبی است. عمده‌ترین ژانرهای کلاسیک شامل حماسه، تراژدی، غنایی، کمدی و طنز اســت که امروزه رمان و داســتان کوتاه نیز به آنها اضــافه شــده‌اند» (Cuddon, 1977: 298). هـدر دوبرو (Heather Dubrow) معتقـد اســـت: «نوع (Genre) چنان‌که شـــاید از ریشـــه‌های آن در واژهٔ لاتینی Genus (kind) برآید، در اساس، اشاره به سنخ (Type)های ادبی دارد و ازاین‌رو، به‌لحاظ نظری، می‌توان آن را به شـــعر غنـایی، تراژدی، رمان، غزل‌واره، کمدی مجلســـی و از این قبیل اطلاق کرد؛ اما تمایزات آشـــکار میان قالب‌ها، ... منتقدانی را بر آن داشـــته تا نوع را به شـــکلی دقیق‌تر

تعریف کنند. بسیاری معتقدند که روایت، نمایش و شعر غنایی را باید از سنخ‌هایی چون بیلدونگز رمان[1] و لطیفه جدا کرد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۹ـ۱۰).

در میان منابع فارسی نیز تعاریفی کمابیش مشابه تعاریف بالا دربارهٔ انواع ادبی آمده است. رزمجو نوع ادبی را عبارت از شکل ادبی می‌داند که گوینده یا نویسنده به اثر یا اندیشه و موضوع گفتار و نوشتار خود می‌دهد (رزمجو، ۱۳۷۰: ۱۱). همچنین شمیسا اعتقاد دارد: «انواع ادبی ترجمهٔ Literary Genres است. در زبان‌های فرنگی، گاهی به جای Genres، Types، Kinds و حتی Forms هم گفته می‌شود ...، استعمال این واژه در انگلیسی از اوایل قرن بیستم پیش‌تر نمی‌رود و قبل از آن، از واژه‌های دیگر و معمولاً Kind استفاده می‌کردند.

اصل این واژه در زبان‌های اروپایی از ریشهٔ یونانی Genes یا Genos (لاتین: Genus) است و به زادن و ولادت مربوط می‌شود. بعید نیست که کلمهٔ "جنس" عربی همین "گنز" یونانی باشد. به هر حال، ژانر ... به معنی نوع و قسم و جنس است» (شمیسا، ۱۳۷٦: ۳۲ـ۳۳). سیروس شمیسا دربارهٔ اجناس انواع می‌نویسد: «هر نوع ادبی... اجناسی Species هم دارد که بعضاً در قدیم ملحوظ نظر نبوده‌اند؛ چنان‌که انواع و اقسام تراژدی یا حماسه یا غزل داریم که برخی در قدیم شناخته‌شده نبوده است. به‌هرحال، هر نوع ادبی می‌تواند فروعی داشته باشد» (همان: ۳۳). نویسنده همچنین به دو مفهوم نوع اشاره می‌کند و می‌گوید مفهوم نوع فرعی یا جزئی، بیش‌تر به سبک نزدیک است؛ زیرا محدودتر و دقیق‌تر است (همان: ۵۲). هم او نوع ادبی را از اقسام جدید علوم ادبی و یکی از شعبه‌ها و مباحث نظریهٔ ادبیات Theory of Literature دانسته است که موضوع آن طبقه‌بندی‌کردن آثار ادبی از نظر ماده و صورت در گروه‌های مشخص است(همان: ۱۹).

عبادیان نوع را چنین تعریف می‌کند: «ژانر تلفظی از generis (گنریس) لاتین است که خود حالت نسبی (اضافی) از کلمهٔ genus (گنوس) به معنی "جنس" است. به

سخن دیگر، کلمهٔ ژانر (گونه، نوع) در همان حال که با جنس بستگی دارد، بیانگر "گونه"ای از جنس، یعنی "نوع" است» (عبادیان، ۱۳۷۹: ۱۱؛ نیز نک.: کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۳٥٤ـ۳٥۷؛ سبزیان و کزّازی، ۱۳۸۸: ۲۳۸).

شفیعی‌کدکنی نیز انواع ادبی را مجموعه‌ای از خصایص فنّی عامی می‌داند که هرکدام دارای مشخّصات و قوانین ویژهٔ خود هستند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸٦: ١٤). در *دانش‌نامهٔ نقد ادبی* هم از انواع ادبی به‌عنوان قواعد و احکامی یاد شده است که نویسنده ناچار به پیروی از آن است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۹٦).

بنابر تعاریف پیشین، نوع ادبی را به‌اجمال می‌توان این‌گونه تعریف کرد: نوع (Genre) واژه‌ای است فرانسوی و ریشهٔ آن Genus است. این واژه از اوایل قرن بیستم برای انواع ادبی نیز کاربرد یافته است و معادل آن هم در فارسی سنخ، گروه، دسته، گونه، جنس، قسم و شاخه است. بااین‌همه، همین واژه در اصطلاح، هم می‌تواند اقسام صورت کلّی بیرونی مانند نثر و نظم و قالب‌ها را در بر بگیرد و هم اقسام صورت کلّی درونی مانند شعر و داستان و نمایش و گونه‌های‌شان را و هم عواطف کلّی مانند حماسه و تراژدی و ادبیات غنایی را و قس علی هذا.

باری؛ در پژوهش‌های شکل‌گرفته و نظریّه‌های طرح‌شده دربارهٔ انواع ادبی، شاید مهم‌ترین دستاورد مفهوم ژانر این باشد که ژانرها از بین رفتنی نیستند و هدف آن‌ها آشتی دادن بین کهنه و نو در گفتمان نظری است. ژانر گرچه در هر دوره متغیّر است و ثبات ندارد، اصلی‌ترین وجه مشخّصهٔ ادبیّات است و بنابه گفتهٔ فاولر (Fowler)، ادبیّات نمی‌تواند از ژانر دوری بجوید، مگر این‌که دیگر ادبیّات نباشد (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۸۰). به عبارت دیگر، هرگاه از رده‌بندی آثار سخن در میان باشد، ضمن آن تمایزات ژانری به رسمیّت شناخته می‌شود.

در عین حال، میان منتقدان و ادیبان، هستند کسانی که با دسته‌بندی آثار ادبی به انواع ادبی مخالفند. برای مثال، شکسپیر ضمن فهرست *پولونیوس (هملت)*، از انواع

«تراژدی، کمدی، تاریخی، مذهبی، مذهبی-کمدی، تاریخی-مذهبی، تراژدی-تاریخی، تراژدی- کمدی- تاریخی-مذهبی ...»، نام می‌برد و اعتقاد صاحب‌نظران را به انواع ادبی معدود مورد تمسخر قرار می‌دهد (Abrams, 2005: 115).

نویسندگان رمانتیک، از دیگر مخالفان رده‌بندی انواع ادبی بوده‌اند. به باور دیوید داف (David Daff) مهم‌ترین میراث رمانتیسم ایدهٔ کنار گذاشتن نظریّهٔ ژانر است. این باور رمانتیک‌ها که هر اثر هنری بوطیقای خاصّ خود را دارد و به اصطلاح «یگانه» است، سبب شد برخی بپذیرند که رمانتیک‌ها اصولاً جهت‌گیری ضدّ ژانر داشته‌اند. مخالفت با مفهوم ژانر کم‌کم به عنوان یکی از صداهای اصلی در نهضت رمانتیک اروپایی جلوه کرد و بعدها در اعلامیّه‌های زیبایی‌شناسانهٔ اوایل قرن بیستم نیز آمد.

زیبایی‌شناسی کروچه (Benedetto Croce) مشتمل بر نظریّاتی بنیادین بود که تأثیر فراوان بر فرضیّهٔ ضدّ ژانر داشت. به زعم او، نظریّهٔ انواع ادبی امری موهوم و خرافه است که در باورهای کلاسیک باستانی، ریشه دارد. از نظر وی، هر اثر ادبی یک ژانر یا گونهٔ منفرد است و با دیگر گونه‌ها مرتبط نیست (زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۲۲۳ــ۲۲٤). بلانشو (Maurice Blanchot) هم از جملهٔ منتقدانی است که با رده‌بندی انواع ادبی مخالف بود.

به نظر بلانشو تنها کتاب مهم است؛ آن هم به همان شکل که هست. دور از انواع ادبی، کتاب، دیگر به نوع ادبی مشخّصی تعلّق ندارد. هر کتاب جزئی از ادبیّات محسوب می‌شود(تودوروف، ۱۳۸۷: ۳٤)، امّا تودوروف (Tzvetan Todorov) معتقد است با دقّت در کتاب بلانشو می‌بینیم ضمن آن، دسته‌بندی‌هایی شکل گرفته است که بسختی می‌توان شباهت‌شان را با تمایزات انواع ادبی نادیده انگاشت. برای مثال، یکی از فصل‌های کتاب بلانشو به یادداشت‌های روزانه و فصلی دیگر به کلام پیامبران اختصاص یافته است. از همه مهم‌تر این‌که کلّ کتاب بلانشو نه بر تمایز بین دو نوع ادبی، بلکه بر دو شیوهٔ بیان بنیادین، یعنی بر حکایت و رمان استوار است (همان: ۳۵).

افزون بر رمانتیک‌ها، پساساختارگرایان از دیگر افرادی هستند که با تمرکز بر «متن»، «نوشتار» و «گفتمان» جای چندانی برای طبقه‌بندی ژانرها باقی نمی‌گذارند (مقدادی، ۱۳۹۷: ۱٤۹).

به باور مکاریک (Irena Rima Makaryk)، گوناگونی نظرها و تنوّع نام‌ها در حوزهٔ انواع ادبی، از آن‌جا ریشه می‌گیرد که ادبیّات فرایندی زنده و پرتکاپوست و با گذر زمان و در اثر عواملی مانند سیاست، مذهب، اجتماع و اقتصاد، پیوسته در حال تحوّل است (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۷۱). این امر همچنین نشان‌دهندهٔ پیوند ناگسستنی بین ادبیّات و انواع ادبی است. تودوروف معتقد است ادبیّات هیچ‌گاه از نوع ادبی خالی نبوده است؛ زیرا انواع ادبی نظامی را تشکیل می‌دهند که پیوسته سر تحوّل دارد و پرسش دربارهٔ خاستگاه انواع ادبی نمی‌تواند به لحاظ تاریخی از زمینهٔ خود انواع ادبی جدا باشد (تودوروف، ۱۳۸۷: ۳۸).

۲-۲- روش‌های تحوّل انواع ادبی

باری، وجود این دیدگاه‌های گوناگون ابتدا پرسش «چگونه» را در باب تحوّل ژانرها به ذهن می‌رساند. این پرسش همان است که پاسخ آن، روش‌های تحوّل ادبی را روشن می‌کند. الستر فاولر مجموع این روش‌ها را در هشت دستهٔ اصلی می‌گنجاند: نوآوری موضوعی، ترکیب، تجمیع، تغییر اندازه، تغییر کارکرد، تغییر بیان متقابل، اشتمال و اختلاط ژانری (نک.: زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۳٦٤ ـ ۳۷۳). با این حال، هم بررسی پژوهش‌های دیگر و هم مطالعهٔ نمونه‌ها ما را به نتایج کامل‌تری می‌رساند. از این رهگذر، عمدهٔ روش‌های تحوّل انواع ادبی به قرار زیرند:

۲-۲-۱- تغییر موضوع

تغییر موضوع، مهم‌ترین شیوه برای ایجاد نوع ادبی تازه از نوع ادبی پیشین است. هنگامی‌که یک موضوع نو به مجموعهٔ موضوع‌های ژانری افزوده شود، ژانر تغییر می‌کند؛ چنان‌که در دورهٔ مشروطیّت، با افزودن موضوعات اجتماعی و انتقادی به قالب غزل، نوع غزل سیاسی پدید آمد. «غزل سیاسی شعری است که در قالب غزل و نوع تعبیرات تثبیت‌شده در غزل گفته می‌شود، امّا خالی از اشاراتی به اوضاع اجتماعی و سیاسی روز نیست»(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۹۷). فرّخی یزدی از مشهورترین سرایندگان این نوع غزل است:

تا نشود جهل ما به علم مبدّل — پیش ملل، بندگیّ ماست مسجّل
تودهٔ ما فاقد حقوق سیاسی است — تا نشود جهل ما به علم مبدّل
ما همگی جاهل و ز دانش محروم — پیر و جوان، شیخ و شاب، کامل و اکمل ...

(فرّخی یزدی، ۱۳۸۹: ۲۰۱)

۲-۲-۲- تغییر اندازه

تغییر اندازهٔ ژانرها ممکن است از راه «تطویل» و یا «اختصار» باشد:

۲-۲-۲-۱- تطویل

در این شیوه، مؤلّف از راه بسط دادن اندازهٔ نوع پیشین، نوع تازه را پدید می‌آورد. برای مثال، اگر مؤلّف اثر خود را براساس یک ضرب‌المثل ایجاد کند، از شیوهٔ تطویل بهره برده است. همچنین قالب ادبی ساقی‌نامه از مثنوی‌های دوبیتی در *شرف‌نامهٔ نظامی* پدید آمد که خطاب به ساقی سروده شده بود. حافظ نخستین کسی است که تحت تأثیر این دوبیتی‌ها، ساقی‌نامهٔ مستقلّ و مفصّل سرود (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۲۵۹-۲۶۰). همچنین، در بین نویسندگان و کاتبان رسم بود که در پایان هر کتاب، ضمن

سپاس‌گزاری از خداوند به دلیل توفیق اتمام اثر، تاریخ نگارش آن را نیز یاد کنند. شعرا هم در بخش پایانی منظومه‌های خود، تاریخ سرایش را در یکی دو بیت صریحاً یا با معمّا و حساب جمل می‌آوردند. کم‌کم، نوعی تازه با بهره‌گیری از چنین ابیاتی، با عنوان «ماده‌تاریخ» پدید آمد که قطعاتی مستقلّ و مفصّل بودند و در تولّد، وفات، ساخت بنا یا هر موضوع دیگری سروده می‌شدند (نک.: همان: ۳۲۳ـ۳۳۷).

۲-۲-۲-۲- اختصار

اختصار نقطهٔ مقابل تطویل است. در این روش، مؤلّف با حذف برخی ویژگی‌ها و یا مختصر آوردن توصیفات و ... دست به ایجاد نوع ادبی تازه می‌زند. برای اختصار، می‌توان از قالب قطعه نام برد که بریده‌ای از قصیده است و به همین مناسبت، با این نام خوانده می‌شود (شمیسا، ۱۳۷٦: ۳۱۲). میان‌پرده نیز شکل کوتاه‌شدهٔ نمایش‌نامه را تداعی می‌کند. داستان‌های مینی‌مال را هم باید شکل اختصاریافتهٔ داستان‌های کوتاه دانست. تلمیحات و اشارات داستانی و نیز گزینه‌گویی‌ها در این شمارند.

۲-۲-۳- تغییر جزئی

هدر دوبرو معتقد است: «قراردادهای مرتبط با یک قالب ادبی، هرقدر هم مفصّل و دقیق باشند، صرفاً اختیار کردن توپوس[1]هایی معیّن را تجویز نمی‌کنند؛ بلکه در عین حال، فرد را فرامی‌خوانند تا آن توپوس‌ها را با اوضاع زیباشناختی و اجتماعیِ عصر خود و علایق ناشی از خلق و خوی خودش تطبیق دهد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ٢٤).

بنابراین، انواع ادبی، گاه تحت تأثیر اندکی خلاقیّت و براساس ایجاد تغییرات جزئی به نوعی دیگر تبدیل می‌شوند. چنین تغییراتی عمدتاً به حوزهٔ شکل مربوط است. قالب چارپاره در ادبیّات فارسی محصول ایجاد تغییرات اندک در قالب مسمّط مربع است. همچنین است قالب قصیده در ادبیّات غرب که بنابر تغییرات جزئی، به انواع قصاید

پینداری،[۳] قصاید بی‌قاعده و قصاید هوراسی تقسیم شده است (نک.: داد، ۱۳۹۰: ۳۷۸_۳۷۹).

دوبرو دربارهٔ یکی از آثاری که با زیر پا نهادن برخی اصول کلاسیک پدید آمده بود، معتقد است بلاغیّونی که از *جنون ارلاندو* (Orlando) دفاع می‌کنند، مدّعی هستند که همان‌طور که جوامع متحوّل می‌شوند، قالب‌های ادبی‌شان نیز باید متحوّل شوند و نمی‌توان و نباید انتظار داشت قواعد ارسطو بدون هیچ تغییر در جهانی به کار بسته شوند که خود، این‌همه تغییر کرده است (دوبرو، ۱۳۸۹: ۸۰).

در شعر فارسی، سرودن مثنوی با وزن‌های بلند غیرمعمول، از سوی علی معلّم، در این مقوله جای می‌گیرد؛ مانند این مثنوی که در اصل هشتادوچهار بیت دارد:

خضر در هم شکن زلف تو در گمراهی است — بعد از این زخم و عطش رهزن مرگ آگاهی است
در نماز همه حتّی من من بی او نیست — به صنم صورت و بی قبله ثمن نیکو نیست
بعد از این نکتهٔ زاهد به قلندر گیرند — زمرهٔ مدرسه در میکده لنگر گیرند ...

(معلم دامغانی، ۱۳۷۹: ۷۵)

۲-۲-٤- تغییر کلّی

زیر پا نهادن اصول کلّی در یک نوع ادبی، از مهم‌ترین روش‌هایی است که سبب پدید آمدن نوع ادبی متفاوت از نوع ادبی پیشین می‌شود. تودوروف می‌نویسد اگر اثری از قواعد نوع ادبی خود سرپیچی کند، آن نوع ادبی از بین نمی‌رود. حتّی عکس این مطلب به دو علّت صحیح‌تر است؛ یک) اگر بخواهیم از چیزی فراتر رویم، باید قانونی باشد که بشود آن را نادیده گرفت. معیار وقتی قابل رؤیت است و وقتی به حساب می‌آید که کسی آن را زیر پا بگذارد. دو) نه تنها باید الزاماً قاعده‌ای وجود داشته باشد تا اثر به استثنا بدل شود، بلکه همین اثر هنوز چیزی از رسمیّت یافتن جلوهٔ استثنایی‌اش نگذشته

که به نوبهٔ خود و عطف به میزان بالای فروش در کتاب‌فروشـــی‌ها و توجّه منتقدان، به صورت قاعده، جلوه می‌کند (تودوروف، ۱۳۸۷: ۳٦ـ۳۷).

ایجاد تغییرات کلّی در نوع ادبی، گاه به‌سبب تکامل نوع ادبی موجود است: «سنخی که دیگر به کمال رسـیده است، دست‌خوش تلاش‌هایی می‌شود که به منظور تغییر دادن یا اصلاح آن صورت می‌گیرد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

بسـیاری از بهترین آثار ادبی با عدول از اصول مدوّن و قوانین ژانرهای رسمی پدید آمدند. حماسـه‌های سـخره‌آمیز الکسـاندر پوپ (Alexander Pope) با به‌کارگیری این شـیوه نگاشـته شده‌اند (نک.: زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۲۲۸). همچنین، سه اثر دورهٔ رنسـانس، یعنی *جنون اورلاندو*، *اورشـلیم آزادشـده* و *شـبان وفادار*، معرّف روی‌کردهای نامتعارف به انواع ادبی متعارفند و هیچ‌یک از آن‌ها به‌آســانی و به‌طور کامل در مقولاتی که ارسطو مقرّر کرده بود، نمی‌گنجند (نک.: دوبرو، ۱۳۸۹: ۷۹ـ۸۰).

در ادبیّات فارسـی، شـعر سـپید را می‌توان محصول ایجاد تغییرات اساسی و زیر پا نهادن قوانین کلّی شـعر نیمایی دانسـت و خود شـعر نیمایی نیز نسبت به شعر کلاسیک فارسـی همین وضـعیّت را دارد. منظور از شـعر نیمایی، همان شـعر عروضـی با ارکان نامتسـاوی در مصـراع‌ها و منظور از شـعر سپید، شعر منثور یا بی‌وزن است (داد، ۱۳۹۰: ۳۱٤ و ۳۲۵).

۲-۲-۵- تغییر ماهیّت

منظور از تغییر مـاهیّـت این اســت که در یک نوع ادبی، به حدّی تغییر راه یابد که نوع ادبی دیگری پدید آورد. شـــفیعی کدکنی می‌نویســـد: انواع ادبی تنها تطوّر و دگرگونی نمی‌یابند، بلکه گاه تبدیل به نوعی دیگر می‌شـوند. هنگامی‌که اجتماع می‌کوشـد اشـکال تازهٔ سازگار با تمایلات جدید به وجود آورد، یک نوع به نوع دیگر تبدیل می‌گردد و از

مادّهٔ قبلی، نوعی تازه به وجود می‌آید؛ مانند *حماسهٔ هومر* که به گونهٔ *تاریخ هرودوت* تغییر شکل پذیرفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۱۸).

۲-۲-٦- تغییر کارکرد

در ادبیّات کلاسیک این احتمال وجود داشت که حتّی تغییر جزئی کارکرد (زرقانی و قربان‌صبّاغ، ۱۳۹۵: ۳٦۸) به تغییر ژانر بینجامد. برای مثال، در منظومه‌های حماسی و غنایی کهن با بخش‌هایی سروکار داریم که دربردارندهٔ پرسش‌هایی هستند که قهرمان می‌بایست بدان‌ها پاسخ دهد. هدف از طرح این پرسش‌ها، نشان دادن تیزهوشی قهرمان و شایستگی او برای ازدواج است.

بپرسید مر زال را موبدی — از آن پیش‌بین تیزهش بخردی
که از ده و دو تاه سرو سهی — که رسته است شاداب با فرّهی
از آن هر یکی برزده شاخ سی — نگردد کم و بیش بر پارسی ...

(فردوسی، ۱۳۸٦: ۲٤۷/۱)

بعدها این بخش‌ها به‌طور مستقل تحت عنوان چیستان و معمّا مطرح شدند که هدف از آن، سرگرم کردن مخاطب و به تکاپو واداشتن ذهن او و نیز به رخ کشیدن خلاقیّت ذهن مؤلّف بود؛ چنان‌که در «لغز شمشیر» عنصری آمده است:

چیست آن آبی چو آتش و آهنی چون پرنیان — بی‌روان تن پیکری پاکیزه چون بی تن روان
گر بجنبانیش آب است؛ ار بلرزانی، درخش — ور بیندازیش، تیر است؛ ار بدو یازی، کمان
... آینه دیدی بر او گسترده مروارید خرد؟ — ریزهٔ الماس دیدی بافته بر پرنیان؟ ...

(عنصری، ۱۳٦۳: ۲٤۷)

نمونهٔ بارزتر در این باره، تغییر مخاطب شعر از بزرگ‌سال به کودک و نوجوان است که نوع شعر کودک و نوجوان را پدید آورده است. شاید به همین دلیل نخستین شعرهای کودکانهٔ فارسی مانند شعر معروف «گویند مرا چو زاد مادر ...» ایرج‌میرزا (۱۳۵۳: ۱٦۷) توسّط شاعران بزرگ‌سال سروده شده است.

۲-۲-۷- ترکیب

از آنجا که تفاوت‌هایی میان ترکیب دو نوع ادبی و ترکیب چند نوع ادبی وجود دارد، این دو شیوه را جداگانه بررسی می‌کنیم.

۲-۲-۷-۱- ترکیب دو نوع ادبی

یکی از روش‌های اصلی تحوّل در نوع ادبی و ساختن نوع ادبی جدید، ترکیب دو نوع ادبی با یکدیگر است. هدر دوبرو معتقد است هیچ نوع ادبی منفردی به تنهایی پدید نمی‌آید. ممکن است فلان اثر هنری بر الگوی یک نوع واحد و شسته‌رفته منطبق باشد و به این ترتیب، به یکی از رنگ‌های اصلی شباهت یابد؛ یا ممکن است در نوعی ادبی همچون رمانس شبانی مشارکت کند که درواقع ترکیبی است از قالب‌های ادبی؛ درست مثل رنگ‌های فرعی که آمیزه‌ای از رنگ‌های هم‌جوارند (دوبرو، ۱۳۸۹: ٤٤ـ٤٥).

رنه ولک (Rene Wellek) و آئوستن وارن (Austin Warren) نیز معتقدند در این باره هیچ نسخهٔ ثابتی وجود ندارد و انواع می‌توانند باهم درآمیزند (داد، ۱۳۹۰: ۵۹). ترکیب غزل و مثنوی با یکدیگر در شعر معاصر فارسی مثالی مناسب برای این شیوه است. همچنین تراژدی-کمدی یا مصیبت‌نامهٔ مضحک در اثر کاربرد این الگوی تغییر پدید می‌آید. برای نمونه، *مرغابی وحشی* به اذعان خود نویسنده‌اش تراژدی کمدی محسوب می‌شود (ایبسن، ۱۳۹۸: ۱٦٦) و *مکبث* نیز در این زمره قرار می‌گیرد (شکسپیر،

۱۳۹۷: ۱۳– ۱۲۲). برای این دست تغییرات، از شعر فارسی هم نمونه‌ای می‌آوریم که منوچهر نیستانی ضمن آن، غزل را با شعر نیمایی آمیخته است:

مهمان طلوع دیگری هستیم،
با هرچه نشسته روبه‌رو با ما.

یغماگر سال و ماه را دیدم،
می‌رفت، ...
و الماس عزیز عمر ما با او،
می‌رفت،
بر چهره نشان پای او با ما

احساس نمی‌کنی که می‌میریم،
با هرچه نشسته پیش رو با ما؟

(نیستانی، ۱۳۹۳: ۳۰۰)

۲-۲-۷-۲- ترکیب چند نوع ادبی

در این شیوه، بیش از دو نوع ادبی باهم می‌آمیزند. برای نمونه، *منطق‌الطیر* عطار در انواع داستانی، عرفانی، حماسی، رمزی، تمثیلی، فابل و... جای می‌گیرد. این روش، به دلایل زیر با شیوهٔ قبل تفاوت دارد:

الف) در شیوهٔ ترکیب دو نوع، نام نوع جدید، تلفیقی از نام دو نوع پدیدآورندهٔ آن است؛ مانند مسمّط مستزاد در شعر فارسی، امّا در شیوهٔ ترکیب چند نوع، عموماً این‌گونه نیست.

ب) در شـــیوهٔ ترکیب دو نوع، معمولاً دو نوع، از یک‌دیگر متمایزند، امّا در شـــیوهٔ ترکیب چند نوع، اغلب گونه‌های پایه مشخّص نیستند و تفکیک ژانرها از هم غیرممکن است.

بـه نظر می‌رســـد اختلاط ژانری موردنظر فـاولر(زرقـانی و قربـان‌صـــبّاغ، ۱۳۹۵: ۳۷۲ـ۳۷۳) با این نوع ترکیب هم‌پوشانی دارد.

۲-۲-۸- اشتمال

اشـــتمال یعنی آوردن نوع قدیم، ضـــمن نوع جدید؛ چنان‌که اخوان ثالث در دفتر *از این اوستا* ضـمن شعر نیمایی آواز چگور ترانه‌های عامیانه به کار می‌برد و با این کار، برای شعر نیمایی، شکل جدید ایجاد می‌کند:

اینک چگوری لحظه‌ای خاموش می‌ماند
وآن‌گاه می‌خواند
شو تا بشوگیر، ای خدا، بر کوه‌سارون
می‌باره بارون، ای خدا، می‌باره بارون
از خان خانان، ای خدا، سردار بجنورد
من شکوه دارم، ای خدا، دل زار و زارون...

(اخوان‌ثالث، ۱۳٤۹: ۵۷)

نـاگفته نماند این روش، می‌تواند در روش ترکیب بگنجد؛ با این حال، در این مورد بیشتر با احیا مواجهیم و در روش ترکیب، بیشتر با تغییر.

۲-۲-۹- ایجاد ضدّ نوع

برخی از انواع، صـــرفاً از راه ایجاد ضـــدّ نوع برای یک نوع، پدید آمده‌اند، چنان‌که نوع ادبی «قضیّه»[٤] ضدّ نوعی برای آثار به‌ظاهر فاخر است که اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی ساخته می‌شد. در قضیّه‌های هدایت و همکارانش، به روش نقیضه سعی بر آن بوده است که ضدّ تمام ویژگی‌های زبانی، شکلی و محتوایی آثار جدّی مورد انتقاد آنان عمل شود. همچنین با کمی تسامح، شاید بتوان رمان *دن‌کیشوت* را ضدّ نوعی در برابر حماسه‌های کلاسیک دانست.

پدید آمدن مثنوی‌های تزریقی[٥] بی‌معنی در استقبال از مثنوی‌های نظامی را هم باید در نقد فراوانی مثنوی‌هایی شمرد که برای تقلید جدّی از خمسه پدید آمده‌اند. فراوانی، تکراری شدن، شکست خوردن نظیره‌های جدّی و دیگر عوامل موجب شد سرایندگانی در دورهٔ صفویّه مانند تزریقی اردبیلی، تزریقی تربتی، وحدت قمی، حکیم باقر شفایی، شوکت بخارایی و... به این نوع شعر غیرجدّی روی بیاورند (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۱۸ـ۱۲۸).

نمونه‌های متعادل‌تر ضدّ نوع، همانا نقیضه‌های طنزآمیزند. برای نمونه، بسحق اطعمه و نظام‌الدین قاری شعرهای جدّ را به طنز مورد نقض قرار داده‌اند و دیوان‌های اطعمه و البسه را آفریده‌اند. نظام‌الدین قاری، تحت تأثیر توفیق بسحق اطعمه، با تغییر دادن موضوع شعرش از اطعمه و اشربه به البسه و اقمشه، در راه گسترش این ژانر کوشید (رستگارفسایی، ۱۳۷۳: ۳۰۰-۳۰۳). برای نمونه، غزل:

اگرچه بحث رطب پیش قند بی‌ادبی است — زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی است
نبات همدم چوب است و خار یار رطب — در این میان دل ما سوخت کاین چه بوالعجبی است ...
صفا و پختگی و ذوق دنبهٔ کشک — ز آتش سحر و جوش‌های نیمه‌شبی است ...

(بسحق اطعمه: ۱۳۸۲: ۱۰۰)

نقیضهٔ غزل حافظ است با مطلع:

اگرچـه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی اســت زبان خموش ولیکن دهان پر از عربی اسـت ...

(حافظ، ١٣٦٨: ٦٣)

۲-۲-۱۰- تغییر بیان متقابل

منظور از تغییر بیان متقابل، ایجاد نوعی اسـت که در مقابل نوعی دیگر باشـد (زرقانی و قربان‌صـبّاغ، ۱۳۹۵: ٣٦٩). هجویّه‌ها در برابر مدیحه‌ها، دارای این ویژگی‌اند. به‌کارگیری این شـیوه بر زبان و محتوا اثر مستقیم می‌گذارد. گاه، شیوه‌های تغییر مذکور، مانند ایجاد شـعر نو در ادبیّات فارسـی، آگاهانه روی می‌دهند و گاه، مانند رمانس که «پس از به سر آمدن عمر حماسه» (شمیسا، ١٣٧٦: ١٢٢ـ١٢٣) پدید آمد، ناآگاهانه اتّفاق می‌افتند.

۲-۲-۱۱- تغییر کانون توجّه

منظور از تغییر کانون توجّه، تغییر میزان اهمیّت عناصـر است. در ادبیّات کلاسیک، وطن کانون توجّه حماسـه اسـت و اگر قهرمان در راه وطن کشـته شود، مرگش تحت‌الشعاع بـاقی مـانـدن وطن قرار می‌گیرد؛ حال آن‌که در حماسـهٔ دورهٔ متأخّر، دین جای وطن می‌نشیند و شهادت در راه آن تقدّس می‌پذیرد:

باید شهید بود و نوشت
باید شهید بود و از شهادت گفت
با خون نوشت باید
در روزگار خواری وجدان
یگانه رنگ عزّت
سرخی است

(موسوی گرمارودی، ۱۳۵۸: ۲۹)

۲-۳- انگیزه‌های تحوّل انواع ادبی

از دیدگاه صورت‌گرایان روس، عناصری که به وجه غالب تبدیل می‌شوند، هیچ‌گاه کاملاً افول نمی‌کنند؛ یعنی در این زمینه فانی مطلق وجود ندارد و حتّی عناصر بسیار کم‌قدرت و کوتاه‌عمر برای همیشه از صحنه بیرون نمی‌روند؛ بلکه سال‌ها و شاید قرن‌ها در حاشیه به حیات‌شان ادامه می‌دهند تا ضرورت‌های اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و فرهنگی، بار دیگر آن‌ها را به صحنه بیاورد.

این صورت‌گرایان تأکید دارند که در ادبیّات، آنچه به نظر تازه است، ظهور فعّال یک ساخت یا یک موتیف است که از پیش، نوعی وجود حاشیه‌ای داشته است و اکنون، موقعیّت‌های تاریخی، اجتماعی و فرهنگی عصر چنین خواسته است تا آن عنصر از حاشیه بیرون آمده، در مرکز خلاقیّت عصر، قرار گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۹-۱۶۰). از این دیدگاه، تحوّلات ادبی، ظهور مجدّد کهنه‌هاست در صورتی نو و بدیع؛ طوری‌که می‌توان گفت هیچ تصویری نو نیست و هیچ هنرسازه‌ای به دور ریخته نمی‌شود؛ بلکه در سیاقی جدید خود را آشکار می‌کند (همان: ۲۳۷ـ۲۳۸).

دوبرو دربارهٔ احیای نوع ادبی کهنه و علل آن می‌نویسد: عمل انتخاب یک نوع ادبی، اعلام چندین گزارهٔ ضمنی است دربارهٔ واکنش‌های مؤلّف به آن وجه در ادبیّات، واکنش او به نویسندگان دیگری که در این وجه نوشته‌اند و واکنش او به فرهنگ‌هایی که این نوع را عزیز داشته‌اند. نوع ادبی‌ای که نویسنده در آن کار می‌کند، ممکن است معرّف ادبیّات گذشته به‌طور اعم، معرّف دستاوردها و نگرش‌های مؤلّفی خاص که نوشته‌هایش نمونهٔ اعلای آن نوع ادبی است، یا معرّف ارزش‌هایی باشد که بنابر رسم رایج بر آن‌ها صحّه می‌گذارد.

ممکن است مؤلّفی از گزینش یک نوع ادبی، علاوه‌بر تثبیت نگرش‌هایش به نویسندگان پیشین و آثار آن‌ها، همچون علامت یا فرمانی به نویسندگان هم‌عصر خود و آیندگان استفاده کند. نیز ممکن است تأییدی باشد دالّ بر این‌که نوع ادبی موردنظر برای

زمانهٔ خود و احتمالاً زمانه‌های بعدی نیز مناسب است و شعری که اکنون نوشته می‌شود، ممکن است و باید به‌صورت سرمشقی برای تقلید درآید (دوبرو، ۱۳۸۹: ٤٦).

بر این پایه، «چرایی» تحوّل انواع ادبی، پرسش دیگری است که در این باره مطرح می‌شود و هر پاسخی در این باره از بحث انگیزه‌های این تحوّل سر برمی‌آورد. طبق واکاوی ما، این انگیزه‌ها بدین قرارند:

۲-۳-۱- سفارش جامعه

از عوامل اصلی در تکوین انواع، نیازهای اجتماعی و به اصطلاح سفارش جامعه است (شمیسا، ۱۳۷٦: ۵۲)؛ بدین ترتیب که گاه نوع ادبی بنابر تقاضای جامعه پدید می‌آید. «به‌رغم ادّعاهای فرمالیست‌های روس، نه فقط نظام‌های ادبی، که نظام‌های برون ادبی- سیاسی، اجتماعی، دینی و از این قبیل ـ نیز سهم مهمّی در شکل دادن به قالب‌های ادبی دارند. برای نمونه ... تقلید آگاهانهٔ ملکه الیزابت اوّل از معشوقهٔ غزلوارهٔ پترارکی به محبوبیّت غزلواره دامن زد» (دوبرو، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

۲-۳-۲- طرز تعامل اثر با واقعیّت

طرز تعامل اثر با واقعیّت را می‌توان از دیگر اسباب تغییر نوع ادبی دانست. در برخی از دوره‌ها، برای ابراز واقعیّت‌ها یا نوعی تازه ایجاد می‌شود و یا در صورت موجود بودن، بیش از دیگر انواع مورد توجّه قرار می‌گیرد و یا در صورتی که منسوخ باشد، آن را احیا می‌کنند. برای نمونه، مناسب‌ترین قالب برای ملک‌الشعراء بهار در سرودن برخی اشعار با موضوع وطن‌دوستی، قالب منسوخ قصیده بود:

هر کو در اضـــطراب وطن نیســـت　　آشـــفتـه و نژنـد چو من نیســـت ...
ایران کهن شـــده‌ســـت ســـراپـاش　　درمـانش جز که تازه شـــدن نیســـت ...
(بهار، ۱۳۹۷: ۲۱٤)

احیای قالب قطعه در کارهای پروین اعتصـامی برای سـرودن شعرهای اجتماعی از دیگر نمونه‌های این مورد است:

خلیـد خـار درشـــتی بـه پـای طفلی خرد　　بـه هم برآمـد و از پویـه بـازمـاند و گریســـت
بگفـت مادرش: این رنج اوّلین قدم اســـت　　ز خـار حـادثـه تیـه وجود خـالی نیســـت
هنوز نیـک و بـد زنـدگی بـه دفتر عمر　　نخوانده‌ای و به چشم تو، راه و چاه یکی است...
(اعتصامی، ۱۳۳۳: ۱٤٦)

۲-۳-۳- کاربرد شیوهٔ بیان مؤثّر

از دیگر انگیزه‌های تغییر یا احیای انواع ادبی، کاربرد شـیوهٔ بیان مؤثّر پیشین است؛ مانند *منشـآت* قائم‌مقام فراهانی که تقلیدی اسـت از *گلسـتان* به منظور کاربرد شیوهٔ بیان مؤثّر سعدی (نک.: قائم‌مقام فراهانی: ٦ـ۳٦۰).

۲-۳-٤- ایجاد طنز

گاه، غرض مؤلّف از احیای نوع ادبی، صـرفاً سـاختن طنز از رهگذر نقیضه‌سازی است. نوع ادبی کهن بـه کار رفته در چنین آثاری، برای مخاطب یادآور آثار جدّی کلاســـیک است؛ از دیگر سو آمیختگی آن نوع ادبی با متن طنز، نوعی تضاد در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند و این امر بر جنبهٔ طنز اثر ایجادشـده می‌افزاید. *التفاصـیل* (۱۳٤۸) فریدون تولّلی که تقلید طنزآمیز *گلسـتان* اسـت و *تذکرةالمقامات* (۱۳۷٦) ابوالفضل زرویی نصرآباد که تقلید طنزآمیز *تذکرةالاولیای* عطار است، از این دستند.

۲-۳-۵- وضعیّت مخاطب

در برخی موارد، نیاز مخاطب نقش اصلی را در اختیار کردن یک نوع از سوی مؤلّف دارد. احیای کامل یا همراه با تغییر کلّی یا جزئی قالب‌های شعر کوتاه در عصر حاضر بر اساس وضعیّت مخاطب بوده است؛ چه، حوصلهٔ انسان این عصر، به دلیل مشغله‌های فراوانش، با آثار کوتاه، سازگارتر است.

۲-۳-٦- تأیید نویسندگان پیشین و آثارشان

چنان‌که غزل‌های متأثّر از حافظِ شهریار و غزل‌های متأثر از صائبِ امیری فیروزکوهی (نک. آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۳/ ۵۱۵ و ۵۳۰) تأییدی است بر غزل‌های پیشین در دو سبک عراقی و هندی. مروری گذرا بر دیوان‌های این دو شاعر کلاسیک‌پرداز معاصر، ناخودآگاه یادآور اشعار حافظ و صائب است، مانند:

به کان لعل تو هر مشتری که ره دانست بهای لعل بدخشان کم از شبه دانست
(شهریار، ۱۳۷۱: ۲/ ۸۹٦)

که در استقبال از این غزل حافظ پدید آمده است:

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست دری دگر زدن اندیشهٔ تبه دانست
(حافظ، ۱۳٦۸: ٦٦)

۲-۳-۷- کارآمدتر بودن نوع ادبی منسوخ به سبب ویژگی‌های فرمی

بهره‌وری‌های نسیم شمال از فرم نوحه‌های مذهبی، با اغراض وطنی، ظهور مجدّد انواع ادبی پیشین به صورتی جدید بود:

ای غرقـه در هزار غم و ابتلا وطن ای در دهـان گـرگ اجـل مبتلا وطن
ای یـوســف عـزیز دیـار بلا وطن قـربـانـیـان تو همـه گلگون‌قبـا وطن
بی‌کس وطن غریب وطن بی‌نوا وطن
ای جنّت معارف ویران شـــدی چرا؟ از رخت علم یک‌سره عریان شدی چرا؟
در آتش جهـالت بریان شـــدی چرا؟ ای بـی‌معین و مونس و بی‌اقربـا وطن
بی‌کس وطن غریب وطن بی‌نوا وطن
(نسیم شمال، ۱۳۸٦: ٤٥ـ٤٦)

استفاده از مناظره در کارهای پروین اعتصامی نیز به سبب ویژگی‌های فرمی صورت گرفته اسـت. با توجّه به این‌که هدف اصـلی او، بیان نکات اخلاقی و تربیتی اسـت و از آن‌جا که یکی از موفّق‌ترین شـیوه‌ها در این باره، به کارگیری فنّ گفت‌وگوسـت، وی از مناظره بیش‌ترین بهره را برای این منظور برده است:

برد دزدی را سـوی قاضـی، عسـس خلق بسـیـاری روان از پیش و پس
گفت قاضی کاین خطاکاری چه بود؟ دزد گفـت از مردم‌آزاری چه ســود؟
گفـت بـدکردار را بـد کیفر اســت گفـت بـدکـار از منـافق بدتر اســت
گفت هان! برگوی شـغل خویشـتن گفـت هسـتم همچو قاضـی راه‌زن
گفت آن زرها که برده استی کجاست؟ گفت در همیانِ تلبیس شـماسـت ...
(اعتصامی، ۱۳۳۳: ۱۳۰)

۲-۳-۸- تأیید اصالت و کارآمدی نوع ادبی کهنه

حمیدی شـیرازی با همین هدف کوشـید از رهگذر سرودن مثنوی‌هایی چون «بت‌شکن بابل» و «موسـی»، قالب مثنوی را روزآمد سـازد (ر.ک. حمیدی شـیرازی، ۱۳٦٦، ۱/ ۲۵۰ـــ۲۵۵ و ۲٤۲ـــ۲٤۵). همچنین اسـت مثنوی «عقاب» خانلری(ر.ک ناتل خانلری، ۱۳۹٤: ٦۵ ـ ۷۳).

۲-۳-۹- تأثّر

نمایندگی از کسایی در قصاید مذهبی ناصرخسرو، نمونه‌ای مناسب است که شعر مذهبی اولیه را سرپا نگه داشت. همچنین صائب در غزل‌های استقبالی‌اش به وام‌گیری از حافظ اذعان دارد (صائب، ۱۳۸۳: ۱٦۲۸/٤، ۱٦۳۰، ۱۷۰۳، ۱۷۵۵ و ۱۹۰٤؛ ۲۲۵٦/۵، ۲۳۱٤، ۲۳۳۹، ۲٤۱۸، ۲٤۳٦ و ۲۵۳۲؛ ۳۳۲۲/٦ و ۳۳۹۳).

۲-۳-۱۰- مناسب بودن نوع ادبی قدیم برای بیان موضوع‌های جدید

مانند کارکردهای تازه‌ای که قالب رباعی برای بیان موضوعات خطابی پس از پیروزی انقلاب اسلامی یافت:

جنگ است بیا که جان‌فشانی بکنیم　　کاری چو حماسه جاودانی بکنیم
آن‌سان به تن دشمن خود زخم زنیم　　کز روزن زخم دیدبانی بکنیم
(امین‌پور، ۱۳٦۳: ٦۳)

۲-۳-۱۱- معرّفی ادبیّات گذشته به‌طور عام

مانند منظومهٔ *زهره و منوچهر* ایرج‌میرزا (۱۳۵۳: ۹۷ـ۱۱۹) که با سرودن آن، چند نسل از منظومه‌های عاشقانهٔ کلاسیک، مانند *لیلی و مجنون* و *خسرو و شیرین* نظامی و *لیلی و محنون* و *یوسف و زلیخای* جامی معرّفی مجدّد شد.

۲-۳-۱۲- معرفی ارزش‌های پیشین

مانند مثنوی *طاقدیس* نراقی (۱۳٦۲) که به تقلید از *مثنوی* مولوی برای معرفی ارزش‌های عرفانی سروده شده است. همچنین است *اسرار الشهود*، سرودهٔ شمس‌الدین محمّد لاهیجی(۱۳٦۸: ۱ـ ۱۲۸).

۲-۳-۱۳- معرّفی نوع ادبی کهنه و کارآیی آن به معاصرانی که از آن غفلت ورزیده‌اند

تک‌بیت‌های اخوان‌ثالث در *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم* (۱۳۶۹: ۱۹ـ ۲۸)، مثالی مناسب برای این مورد است:

دیوانه شد آیینه چو روی تو پری دید حسن تو پری را به لباس بشری دید
(اخوان‌ثالث، ۱۳۶۹: ۲۱)

تا چشم را گشودم و بستم، گذشت عمر بود و نبود من چو شرر جز دمی نبود
(همان: ۲۳)

۲-۳-۱٤- محکوم کردن بخشی از ادبیّات

شعرهای رضا براهنی تحت عنوان شعر پست‌مدرن، در مقابل کارهای نیما قرار می‌گیرد. او در کتاب *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم* (براهنی، ۱۳۹۳)، دلایلش را برای این تقابل شرح داده است. نمونه‌ای از شعرهای وی را می‌آوریم:

مردی مرا هماره به بوی تو می‌رواند.
زیباست فصل کبوتر به چابهار
قولنج کلمهٔ پیچاپیچی است که در نخاع شعر به قنداق می‌رسد
حالا نگو که شهر مرا آفتاب می‌رواند
یک زن نمی‌رواند
مرا به او بخواهانید؛ شخصاً مرا نمی‌خواهد

(همان: ۹۱)

۲-۳-۱۵- جدا شدن از فرهنگ ادبی مسلّط زمانه و قد علم کردن در برابر آن

مانند پریای احمد شاملو که در ژانر شعر عامیانه پدید آمده است:

یکی بود، یکی نبود
زیر گنبد کبود
لخت و عور تنگ غروب سه تا پری نشسّه بود
زار و زار گریه می‌کردن پریا
مث ابرای بهار گریه می‌کردن پریا
گیس‌شون قدّ کمون رنگ شبق
از کمون بُلَن‌ترَک
از شبق مشکی‌ترَک
روبه‌روشون تو افق شهر غلامای اسیر
پشت‌شون سرد و سیا، قلعهٔ افسانهٔ پیر...

(شاملو، ۱۳۷۷: ۱۹۵)

۲-۳-۱٦- ناکارآمد بودن نوع ادبی موجود

چنان که مکتب بازگشت کوشید انواع شعر کلاسیک را در برابر غزل سبک هندی قرار دهد. به نوشتهٔ مؤلّف *از صبا تا نیما*: «[در عهد کریم خان، چند تن از شاعران] یک‌باره روی از سبک رایج هندی برتافتند و به تتبّع طرز ... استادان پنج شش قرن پیش پرداختند...» (آرین‌پور، ۱۳۸۷، ۲/ ۱۳؛ نیز نک.: شمس لنگرودی، ۱۳۷۲، ٤۳ و ٤۸).

۲-۳-۱۷- واکنش فن‌آورانه

پاگرفتن نمایش‌نامه‌نویسی در ایرانِ عصر مشروطه تحت تأثیر ادبیّات غرب، بدین منظور بود. افرادی چون میرزا آقا تبریزی و دیگران به تأسّی از چارچوب و اصول تئاتر غربی

و شـــیوهٔ تفکّر غربیان به نمایش‌نامه‌نویســـی مدرن دســـت زدند. این روند با حاکمیّت نمایش‌نامه‌های ترجمه‌شـــدهٔ غرب در ایران ادامه پیدا کرد. همچنین، ایجاد مرکز پرورش افکار و هنرسـتان هنرپیشگی در سال ۱۳۱۸ش موج جدیدی از آموزش تئاتر و گسترش تئـاتر غربی را در ایران دامن زد (فرّخی، ۱۳٦۸: ۱۹؛ نیز نـک. همـان: ۱۵، ۱٦ و ۱۷ و ملک‌پور، ۱۳٦۳: ۱/ ۱۲۳، ۱۳۱، ۱۳۲).

۲-۳-۱۸- معرّفی دستاوردها و نگرش‌های مؤلّفی خاص

مـانـنـد غزلیّـات نوذر پرنگ که تعمّداً برای بزرگ‌داشـــت شـــعر حافظ و به صـــورت درهم‌آمیزی زبان تازه با سـبک غزل حافظ سـروده شـده است (نک.: ترقّی، ۱۳۸۲: ۳٤ـ ۵۲ و درودیان، ۱۳۹٦: ٤۹).

ای دل عالم اسـیر کلک مشـک‌افشـان تو — روح دنـیـای اثـیر آیینـه‌دار جـان تو ...
دیـدهٔ مـهتـاب چینم زیر بـاران خیـال — مانده بین صـدهزار آیینه سـرگردان تو ...
تا سـر زلفت چه رنگی رو کند، حالی دلم — برگشـــاده بادبان چون لاله در توفان تو ...
بعد حافظ کس چنین گل‌چرخ رنگینی نزد — بسته عهدی دیگر ای گل، چرخ با دوران تو
(ترقّی، ۱۳۸۲: ۱٤۲ـ۱٤۳)

۲-۳-۱۹- هم‌سو کردن خود با یک خرده‌فرهنگ

نوشـتن و سـرودن به گویش‌ها و لهجه‌های محلی که امروزه رایج اسـت، این هدف را دنبال می‌کند:

اِمْشَـــوْ دَرِ بِهشـــتِ خُـدا وایَـهُ پِنْدَری — مـاهر عرس منن شـــوِ آرایـه پنـدری
او زهره گـه مِگی خَطِرَیْ مـاهِرَه مِخَـهْ — وَاز مِشْتری بزهره خَطِرْخوایَهْ پِنْدَری...
ما یک کِلیمه گفتم از اسرار و گپ تموم — کـار خـدا «بهـار»، معمّـایـه پنـدری
(بهار، ۱۳۹۷: ٦۳۳ـ ٦۳۵)

دَســـــت خَـلـی نـمـرَن جـای رِفق نـه کـه وَرگُم بُبُری بختَـه و قوچ
بـه کُـمُم از تو مرَه شـــاد و مِگَـه یـار مُر یـاد کنـه، یَـگ هـل پوچ
(قهرمان، ۱۳۸۸: ۱۱۲)

(نیز نک.: قهرمان، ۱۳۸۸: ۲۷ـــ۱۵۵؛ ازغدی، ۱۳۸٤: ۲۵ـــ٦٨ و میرخدیوی، ۱۳۸۵: ٤٧٨ـ۲۲).

۲-۳-۲۰- کارکرد مضمون به کار رفته در نوع ادبی منسوخ

وقوع‌گرایی در غزل‌های شـاعران غزل‌پرداز معاصر مانند محمّدعلی بهمنی بر اساس این انگیزه شـکل گرفته اسـت. در عاشـقانه‌های شاعرانی از این دست، معشوق اغلب زمینی است و عشق، حاصل تأثّرات سطحی، رمانتیک و روزمرّهٔ شاعران؛ بنابراین، تصویری که این شاعران از معشوق ارایه می‌دهند، تصویری تازه و در عین حال، واقعی است.

زبان دست، صمیمی‌ست ای زبان صمیمی بخواه از تو، ببخشید از شما، بسرایم
سـکوت کن که فقط دست‌ها به حرف درآیند که از زبان «غریبان آشـــنا» بســـرایم
(بهمنی، ۱۳۹۲: ٦٨٩)

۳- نتیجه

از زمان افلاطون و ارسـطو تا نظریّه‌پردازان عصـر حاضـر، آرای گوناگونی دربارهٔ انواع ادبی و ملاک‌های دسـته‌بندی آثار ادبی ارائه شـده اسـت. امروزه با این‌که به مسـألهٔ تشـخیص و تمییز انواع ادبی به چشـم امری سـلیقه‌ای نگاه می‌شـود، بحث دربارهٔ انواع ادبی، هم‌چنان از رایج‌ترین مباحث در میان نظریّه‌پردازان و منتقدان است.

نوع ادبی امری مربوط به معنا و کیفیّات درونی اثر اسـت، اما دسـته‌بندی متون ادبی در ایران بر خلاف غرب، بیش‌تر ناظر به صـورت اثر ادبی بوده است. بر این اساس، در

نگاهی کلّی می‌توان گفت هدف انواع ادبی دسته‌بندی کردن آثار ادبی بر پایهٔ مختصّات درونی و بیرونی است.

آن‌چه از این مقاله برمی‌آید نشان از آن دارد که انواع ادبی جدید از تغییر انواع ادبی اولیه پدید می‌آیند و روش‌هایی که سبب تغییر، گسترش، افزایش و پیدایی انواع ادبی جدید می‌شوند، عبارتند از: تغییر موضوع، تغییر اندازه (تطویل و اختصار)، تغییر جزئی، تغییر کلّی، تغییر ماهیّت، تغییر کارکرد، ترکیب (ترکیب دو نوع ادبی و ترکیب چند نوع ادبی)، اشتمال، ایجاد ضدّ نوع، تغییر بیان متقابل و تغییر کانون توجّه. انگیزه‌های این تحوّلات در انواع ادبی نیز بدین قرار است:

سفارش جامعه، نیاز و پسند مخاطب، طرز تعامل اثر با واقعیّت، نوع و شیوهٔ بیان، ایجاد طنز، وضعیّت مخاطب، تأیید نویسندگان پیشین و آثارشان، کارآمدتر بودن نوع ادبی منسوخ به سبب ویژگی‌های فرمی، تأیید اصالت و کارآمد بودن نوع ادبی کهنه، اذعان داوطلبانه به تأثّر، مناسب بودن نوع ادبی احیاشده برای بیان موضوعات معتنابه یک دوره، معرّفی ادبیّات گذشته به‌طور عام، معرّفی ارزش‌هایی که در دوره‌های پیشین موجود بوده‌اند، معرّفی نوع ادبی کهنه و کارآیی آن به معاصرانی که از آن غفلت ورزیده‌اند، محکوم کردن بخشی از ادبیّات، جدا شدن از فرهنگ ادبی مسلّط زمانه و قد علم کردن در برابر آن، ناکارآمد بودن نوع ادبی موجود، واکنش فناورانه، معرّفی دستاوردها و نگرش‌های مؤلّفی خاص، هم‌سو کردن خود با یک خرده‌فرهنگ و کارکرد مضمون به کار رفته در نوع ادبی منسوخ.

پی‌نوشت‌ها

۱- بیلدونگز رمان (Bildungs roman): «اصطلاحی آلمانی کم‌وبیش معادل با Erziebungs roman به معنی رمان "پرورش" یا "تربیت". منتقدان آلمانی آن را زیاد به کار برده‌اند و به معنی رمانی است که گزارش رشد و بالیدن دوران جوانی شخصیت رمان است» (کادن، ۱۳۸٦: ۵۲).

۲- Topos در زبان یونانی یعنی جا، مکان که مانند بسیاری از واژه‌های یونان باستان اکنون با اسطوره‌ها درآمیخته است. نخستین بار توماس مور در سال ۱۵۱٦ با ترکیب این کلمه و ou منفی‌کننده درزبان یونانی واژه‌ای جدید ساخت و نام کتابش را اتوپیا (آرمان‌شهر یا ناکجاآباد) نهاد. توپوس بر عناصر تکرارشونده دلالت دارد و بر همین اساس، بعضی آن را مترادف موتیف (Motif) دانسته‌اند، اما برخی بین آن دو تمایز قایل شده، توپوس را تکراری کلیشه‌ای و موتیف را تکراری خلاقانه دانسته‌اند (تقوی، دهقان، ۱۳۸۸: ۱۵ نیز نک.: کهنمویی‌پور، ۱۳۸۱: ۸۸۹ـ۸۹۱).

۳- قصیدهٔ پیندار شکلی از قصیده در ادبیات غرب در تقلید از قصیده‌های پیندار، شاعر اهل تِب است. این قصیده از تکرار منظم سه پاره شعر، گردان، واگردان و سکون، تشکیل می‌شود (نک.: داد، ۱۳۹۰: ۳۷۹).

٤- قضیّه شاخه‌ای از نقیضه به صورت منظوم یا منثور و یا تلفیقی از این دو است. هدایت، مبتکر این نوع ادبی، با به کارگیری زبان طنز، سعی در نشان دادن زشتی‌ها و کاستی‌های حوزه‌های گوناگون جامعه، فرهنگ و ادبیّات دارد. دو شگرد برخورد عامیانه با شعر و انواع ادبی و تخریب عمدی وزن و قافیه و دیگر تکنیک‌های ادبی، این نوع ادبی را برجسته کرده است (نک. فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۵۳ـ ۱۷۸).

۵- منظور از تزریق نظمی است که ظاهراً نحوی سالم دارد، امّا عمداً با برهم زدن تناسب‌های ادبی ساخته و پرداخته شده است و بنابراین، معنی روشنی ندارد (فراهانی و فولادی، ۱۳۹۳: ۱۱٤).

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۷). *از صبا تا نیما*، چ۹، تهران: زوّار.

۲. ---------- (۱۳۸۷). *از نیما تا روزگار ما*، چ۵، تهران: زوّار.

۳. اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳٤۹). *از این اوستا*، چ۲، تهران: مروارید.

٤. ---------- (۱۳٦۹). *تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم*، چ۲، تهران: مروارید.

۵. ازغدی، یوسف (۱۳۸٤). *مدایح رضوی و چند شعر دیگر به لهجهٔ مشهدی*، به کوشش محمّد قهرمان، مشهد: آستان قدس رضوی، شرکت به‌نشر.

٦. اسیری‌لاهیجی، شمس‌الدین محمّد (۱۳٦۸). *اسرارالشهود*، با تصحیح و مقدّمهٔ سیّدعلی آل‌داوود، بی‌جا: مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۷. اعتصـــامی، پروین (۱۳۳۳). *دیوان قصـــاید و مثنوّیات و تمثیلات و مقطّعات خانم پروین اعتصامی*، چ٤، تهران: ابوالفتح اعتصامی.
۸. امیری فیروزکوهی، سـیّدکریم (۱۳٦۹). *دیوان امیری فیروزکوهی*، به کوشـش امیربانو فیروزکوهی، چ۲، [تهران]: سخن.
۹. امین‌پور، قیصـــر (۱۳٦۳). *در کوچـهٔ آفتـاب*، بی‌جا: حوزهٔ هنری ســـازمان تبلیغات اسلامی.
۱۰. ایبســـن، هنریـک (۱۳۹۸). *مرغـابی وحشـــی*، برگردان: میرمجیـد عمرانی، تهران: مهراندیش.
۱۱. براهنی، رضا (۱۳۹۳). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم*، چ ٦، تهران: مرکز.
۱۲. بهار، محمّدتقی (۱۳۹۷). *دیوان ملک‌الشـــعرای بهار*، گردآوردهٔ ســـیّد محمود فرّخ خراسانی، به کوشش مجتبی مجرّد و سیّد امیر منصوری. تهران: هرمس.
۱۳. بهمنی، محمّدعلی (۱۳۹۲). *مجموعه اشعار محمّدعلی بهمنی*، تهران: نگاه.
۱٤. ترقّی، بیژن (۱۳۸۲). *آن ســـوی باد، مجموعه غزلّیات و نوســـروده‌های نوذر پرنگ*، تهران: سنایی.
۱۵. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۷). *مفهوم ادبّیات*، ترجمهٔ کتایون شهپر راد، تهران: قطره.
۱٦. تولّلی، فریدون (۱۳٤۸). *التفاصیل*، چ۳، تهران: انتشارات کانون تربیت شیراز.
۱۷. جلال‌الممـالـک، ایرج‌میرزا (۱۳۵۳). *دیوان کـامل ایرج‌میرزا*، به اهتمام محمّدجعفر محجوب، چ ۳، بی‌جا: اندیشه.
۱۸. حـافظ، شـــمس‌الـدین محمّـد (۱۳٦۸). *دیوان خواجه شـــمس‌الدین محمّد حافظ شیرازی*، به‌تصحیح عبدالرّحیم خلخالی، تهران: کتاب‌فروشی حافظ.
۱۹. حسینی گیلانی، سیداشرف‌الدین (۱۳۸٦). *دیوان کامل نسیم شمال*، تصحیح فریدون سامانی‌پور، تهران: سعدی.

۲۰. حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳٦٦). *دیوان حمیدی؛ پس از یک سال*، تهران: پاژنگ.
۲۱. داد، سیما (۱۳۹۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ۵، تهران: مروارید.
۲۲. درودیان، ولی‌الله (۱۳۹٦). *گزینهٔ اشعار نوذر پرنگ*، تهران: مروارید.
۲۳. دوبرو، هدر (۱۳۸۹). *ژانر (نوع ادبی)*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
۲٤. رزمجو، حسین (۱۳۷۰). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد: مؤسسهٔ چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
۲۵. رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۳). *انواع شعر فارسی*، شیراز: نوید شیراز.
۲٦. زرقانی، سیّدمهدی (۱۳۹۵). *تاریخ ادبیّات ایران*، تهران: فاطمی.
۲۷. زرویی نصرآباد، ابوالفضل (۱۳۷٦). *تذکرةالمقامات*، بی‌جا: گل‌آقا.
۲۸. زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱). *ارسطو و فنّ شعر*، چ ۳، تهران: امیرکبیر.
۲۹. سبزیان، سعید و میرجلال‌الدین کزّازی (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریّه و نقد ادبی*، تهران: مروارید.
۳۰. شاملو، احمد (۱۳۷۷). *مجموعهٔ آثار، دفتر یکم، شعرها ۱۳۲۳ــ۱۳۷۸*، چ ۱۰، تهران: نگاه.
۳۱. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه؛ در جست‌وجوی ریشه‌های تحوّل شعر معاصر*، چ۲، تهران: سخن.
۳۲. ---------- (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات، درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریّهٔ ادبی صورت‌گرایان روس*، چ۳، تهران: سخن.
۳۳. ---------- (۱۳۸٦). *زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی*، تهران: اختران.
۳٤. شکسپیر، ویلیام (۱۳۹٦). مکبث، ترجمهٔ علیرضا مهدی‌پور، چ۲، تهران: چشمه.
۳۵. شمس لنگرودی، محمّدتقی (۱۳۷۲). مکتب *بازگشت*، تهران: مرکز.
۳٦. شمیسا، سیروس (۱۳۷٦). *انواع ادبی*، چ۵، تهران: فردوس.
۳۷. شهریار، سیّدمحمدحسن (۱۳۷۱). *کلّیات دیوان شهریار*، چ۱۱، [تهران]: نگاه، زرّین.

۳۸. صـائب‌تبریزی، محمّدعلی (۱۳۷۵ـــ۱۳۸۳). *دیوان صـائب تبریزی*، جلد ٤، ٥ و ٦، چ٤، به‌کوشش محمّد قهرمان: تهران، علمی و فرهنگی.
۳۹. عبادیان، محمود (۱۳۷۹). *انواع ادبی؛ شمّه‌ای از سیر گونه‌های ادب در تاریخ ادبیّات فارسی*، تهران: حوزهٔ هنری.
٤٠. عنصـری بلخی (۱۳٦۳). *دیوان عنصـری بلخی*، به تصـحیح و مقدّمهٔ سـیّد محمّد دبیرسیاقی، چ۲، بی‌جا: کتاب‌خانهٔ سنایی.
٤١. فرّخی، حسین (۱۳٦۸). *نمایش‌نامه‌نویسی در ایران*، تهران: فرهنگستان هنر.
٤٢. فرّخی‌یزدی، محمّد (۱۳۸۹). *دیوان فرّخی‌یزدی*، با تصـحیح و مقدّمهٔ حسـین مکّی، چ١٤، تهران: امیرکبیر.
٤٣. فردوسـی، ابوالقاسـم (۱۳۸٦). *شـاهنامه*، به‌کوشـش جلال خالقی‌مطلق، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
٤٤. قـائم‌مقـام فراهـانی، ابوالقـاسـم، (بی‌تـا) *منشـآت قـائم‌مقام فراهانی*، گردآورنده: معتمدالدوله حاج فرهادمیرزا، بی‌چا، بی‌جا: آپادانا و ارسطو.
٤٥. قهرمان، محمّد (۱۳۸۸). *خدِی خدای خودُم، سـرودههایی به لهجهٔ تربتی*، مشـهد: ترانه.
٤٦. کهنمویی‌پور، ژاله، نسرین‌دخت خطّاط و علی افخمی (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی؛ فرانسه ـ فارسی*، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
٤٧. معلّم دامغانی، علی (۱۳۷۹). *گزیدهٔ ادبیّات معاصر*، تهران: کتاب نیستان.
٤٨. مقدادی، بهرام (۱۳۹۷). *دانش‌نامهٔ نقد ادبی*، چ۲، تهران: چشمه.
٤٩. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸٤). *دانش‌نامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.
٥٠. ملک‌پور، جمشید (۱۳٦۳). *ادبیّات نمایشی در ایران*، ۳ج، بی‌جا: توس.
٥١. موسوی گرمارودی، علی (۱۳٥۸). *در فصل مردن سرخ*، تهران: راه امام.

۵۲. مولانا جمال‌الدین ابواسحق حلّاج اطعمهٔ شیرازی (۱۳۸۲). *کلّیات بسحق اطعمه*، تصحیح منصور رستگار فسایی، تهران: میراث مکتوب، با همکاری بنیاد فارس‌شناسی.
۵۳. میرخدیوی، اصغر (۱۳۸۵). *کشکول خنده، گزینهٔ شیرین‌ترین لطایف نظم و نثر و اشعاری به لهجهٔ مشهدی از آداب و رسوم خراسان*، مشهد: دستور.
۵٤. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۹٤). *گزینهٔ اشعار پرویز ناتل خانلری*، به کوشش ترانه ناتل خانلری، تهران: مروارید.
۵۵. نراقی، احمد ابن محمّدمهدی (۱۳٦۲). *مثنوی طاقدیس، به همراه منتخبی از غزلّیات عالم ربّانی، حاج ملّااحمد فاضل نراقی*، چ ۲، بی‌جا: امیرکبیر.
۵٦. نیستانی، منوچهر (۱۳۹۳). *مجموعه اشعار منوچهر نیستانی*، تهران: نگاه.

ب) مقالات

۱. باختین، میخائیل (۱۳۹۰). «گفتاری در باب گونه‌های سخن»، ترجمهٔ قدرت قاسمی‌پور، *نقد ادبی*، س٤، ش۱۵، صص۱۱۳ـ ۱۳٦.
۲. پورنامداریان، تقی (۱۳۸٦). «انواع ادبی در شعر فارسی»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*، س۱، ش۳، صص۷ ـ ۲۲.
۳. جواری، محمّدحسین و محسن آسیب‌پور (۱۳۸۷). «طبقه‌بندی انواع ادبی از منظر نظریّه‌پردازان مکتب رمانتیسم»، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، س۱، ش۱، صص۳۳ ـ ۵۵.
٤. دارم، محمود (۱۳۸۱). «انواع ادبی»، *کتاب ماه ادبّیات و فلسفه*، ش۵٤ و ۵۵، صص٤۰ ـ ٤۷.
۵. رحیم‌پور، مهدی (۱۳۸۵). «کتابی دیگر دربارهٔ انواع ادبی»، *کتاب ماه ادبّیات و فلسفه*، ش۱۰٦ و ۱۰۷ و ۱۰۸، صص۱۰۸ ـ ۱۱۵.
٦. زرقانی، سیّد مهدی (۱۳۸۸). «طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک»، *پژوهش‌های ادبی*، س٦، ش۲٤، صص۸۱ ـ ۱۰٦.

۷. سلطان‌محمّدی، امیر، سیّدمهدی نوریان و اسحاق طغیانی (۱۳۹۷). «چند بحث تازه در باب گونه‌های ادبی (ژانرهای ادبی)» (۱۳۹۵) *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، س۷، ش۱، صص۹۵ـ۱۱۲.

۸. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۵۲). «انواع ادبی و شعر فارسی»، *خرد و کوشش*، ش۱۱ و ۱۲، صص۹٦ ـ ۱۱۹.

۹. ---------- (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، ش۳۲، صص٤ ـ ۹.

۱۰. عمارتی‌مقدّم، داوود (۱۳۸۹). «نقش موقعیّت در شکل‌گیری ژانر؛ معرّفی یک روی‌کرد»، *نقد ادبی*، س٤، ش۱۵، صص۸۷ ـ ۱۱۱.

۱۱. فراهانی، رقیّه و علیرضا فولادی (۱۳۹۳). «نوع ادبی قضیّه در وغ‌وغ ساهاب صادق هدایت»، *فرهنگ و ادبیّات عامه*، س۲، ش۳، صص ۱۵۳ـ۱۸۰.

۱۲. ---------- (۱۳۹۳). «تزریق در شعر عصر صفوی»، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، س۵، ش۲، صص ۱۰۹ـ۱۳۹.

۱۳. فرشیدورد، خسرو (۱۳۵۸). «انواع ادبی در اروپا و ایران؛ پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای»، *دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، ش۹۹ و ۱۰۰، صص٤۲ ـ ٦۹.

۱٤. قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۹۱). «درآمدی بر نظریّهٔ گونه‌های ادبی»، *ادب‌پژوهی*، ش۱۹، صص۲۹ ـ ٥٦.

۱۵. ---------- (۱۳۸۹). «وجه در برابر گونه؛ بحثی در قلمرو نظریّهٔ انواع ادبی»، *نقد ادبی*، س۳، ش۱۰، صص٦۳ ـ ۸۹.

۱٦. کائدی، شهره (۱۳۸۲). «نوع ادبی، امروزه نوع دیگری است؛ با نگاهی انتقادی به چند نقد نوعی»، *پژوهش‌نامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، ش۳۵، صص۱۳۰ـ ۱۳۸.

۱۷. گرجی، مصطفی (۱۳۸۸). «انواع ادبی و اضطراب‌های بشری با توجّه به آرای پل تیلیش»، *نقد ادبی*، س۲، ش٦، صص۱۸۵ ـ ۱۹۸.

۱۸. واعظزاده، عبّاس، ابوالقاسم قوام، عبدالله رادمرد و مریم صالحی‌نیا (۱۳۹۳) «تأمّلی در نظریّهٔ انواع در ادبیّات فارسی»، *نقد ادبی*، س۷، ش۲۸، صص۷۹ ـ ۱۱۱.

ج) منابع لاتین

1. Abrams, M. H., with contributions by Georrrey Galt Harphom (2005). *A Glossary of Litterary Terms*, 8th edited, Boston, Thomson Wadsworth.

2. Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*, (7th Ed.) United States of America, Penguin Books.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ٢٥٤-٢٢٧

بررسی ساختار و درون‌مایهٔ رباعیّات انوری *
(مقالهٔ پژوهشی)

دکتر امید وحدانی‌فر[1]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بجنورد

چکیده

هر یک از قالب‌های شعر فارسی از ویژگی‌های سبکی، ساختاری و محتوایی خاصّی برخوردارند که شناخت این ویژگی‌ها باعث درک درست‌تر از آن قالب‌ها می‌شود. اوحدالدّین انوری ابیوردی (۵۷۵ هـ.ق) یکی از شعرای بزرگ زبان فارسی در قرن ششم هجری است که دیوان شعری او در قالب‌های گوناگون قصیده، غزل، قطعه و رباعی سروده شده است. سبک انوری در اشعار و بخصوص در رباعیّاتش، حدّ واسط سبک-های خراسانی و عراقی است. از آنجا که هر قالب شعری در ادبیّات نقش قراردادی خاص خود را ایفا می‌کند، رباعی نیز از قالب‌های اصیل زبان فارسی است که در خدمت مضامین مختلف از قبیل: گذرا بودن عمر، مضامین عشقی، موضوعات فلسفی، عرفانی و آموزه‌های تعلیمی قرار گرفته است. تحقیقات مربوط به رباعیّات، بیانگر این است که اغلب رباعیّاتی ماندگارند که از لحاظ ساختاری سه عنصر توصیف، توصیه و تعلیل و از لحاظ مفهومی، مفاهیم فلسفی، اغتنام فرصت، مضامین تعلیمی، عرفانی و عشقی را داشته باشند.

در این جستار با روش توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای به بررسی ساختار و درون‌مایهٔ ۱۰۰ رباعی از رباعیّات انوری[1] پرداخته شده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در ساختار رباعیّات انوری سه الگوی توصیف، توصیه و تعلیل بدرستی رعایت شده است. انوری از نظر درون‌مایه، نیز موضوع-های مختلفی از جمله مفاهیم فلسفی، عرفانی، عشقی، اغتنام دم و مضامین تعلیمی را دستمایهٔ مضمون‌سازی خویش قرار داده است که از این منظر رباعی‌های وی از تنوّع مضمونی برخوردارند. مجموع این ویژگی‌ها، باعث استواری رباعیّات این شاعر شده است، تا جایی که می‌توان رباعی‌های انوری را از جملهٔ درخشان-ترین رباعیّات شعر فارسی به شمار آورد.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۱۵ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۰٦
[1] - نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: o.vahdanifar@gmail.com

واژه‌های کلیدی: انوری ابیوردی، رباعیّات، شعر فارسی قرن ششم، ساختار، درون‌مایه.

۱- مقدّمه

رباعی یکی از کوتاه‌ترین قالب‌های شعری زبان فارسی است که بیشتر شاعران در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند. به باور برخی از پژوهشگران، رباعی از قالب‌های شعری ایرانی است که پیش از اسلام - البتّه نه به صورت کمال‌یافتهٔ امروز- رواج داشته و از زبان کوچه و بازار به کلام آهنگین مشایخ صوفیه راه یافته است (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۱۱). این قالب شعری بر یک وزن اصلی و با تنوع یازده زحاف آن وزن، در طول مدّت حیات خود ثابت مانده است. درواقع، «اگر همهٔ رباعیّات زبان فارسی را تقطیع کنیم به دوازده وزن برخورد می‌کنیم که یکی از آنها اصلی و بقیّه وزن تقطیعی است، اوزان یازده‌گانهٔ تقطیعی با استفاده از دو اختیار شاعری (تسکین) و (قلب) به وزن اصلی یعنی «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل» (بحر هزج اخرب مکفوف مجبوب) تبدیل می‌شوند» (شمیسا، ١٣٦٦: ٥٥). اختراع وزن رباعی نیز به رودکی نسبت داده شده است (شفیعی کدکنی، ١٣٨٩: ٤٦٧).

امروزه در سرودن رباعی شاعر خود را مقیّد به داشتن چهار قافیه نمی‌کند، امّا «قدما در گفتن رباعی اغلب ملتزم بودند که هر چهار مصراعش قافیه داشته باشد و در میان متأخّران، آن قید برخاسته و آن رسم مراعات نشده است» (همایی، ۱۳۷۹: ٤٠٦)، آرتور کریستن‌سن (Arthur Christensen) (۱۸۷۵ - ۱۹٤٥)، ایرانشناس دانمارکی که مطالعات عمیق و ارزشمندی دربارهٔ رباعی دارد، در مقدّمهٔ رباعیّات خیّام چنین می‌گوید: «رباعی‌ها دائرةالمعارف منظوم حیات فکری ایرانی است و از این جهت رباعیّات ایرانی شایان دقّت فراوان است» (کریستن‌سن، ١٣٧٤: ١٩٨). بنابر آنچه ذکر شد، رباعی یکی از کهن‌ترین و اصیل‌ترین قالب‌های شعر فارسی است که به مرور زمان مفاهیم و معانی مختلف بشری را در خود بازتاب داده است و همچنین، اندیشه‌های ناب ایرانی

را با بیانی ساده و دل‌نشین دربر دارد. این قالب شعری از نظر محتـوا، علـی‌رغم فضـای محدود خود بسیاری از مضامین از قبیل: فلسفه، عشق، اخلـاق، سیاسـت، تعلـیم، طنـز، هجو و رثا را در خود داراست. معمولاً در قالب رباعی از صنایع لفظی و بدیعی کم‌تـری نسبت به قالب‌های دیگری همچون قصیده و غزل استفاده می‌شود.

۱-۱- بیان مسأله

انوری ابیوردی شاعر نامدار خراسان در قرن ششم هجـری در میـان مـردم عصـر خـود جایگاه ویژه‌ای چون سعدی در قرن هفتم و حافظ در قرن هشتم دارد. چنانکه بعدها او را در کنار فردوسی و سعدی یکی از سه پیامبر شعر فارسـی[۲] معرّفـی مـی‌کننـد (صـفا، ۱۳۸۸: ۲ / ٦٦٨). از انوری دیوانی حاوی تقریباً چهارده هزار بیت با زبانی سـاده و روان به جا مانده است. دیوان او ضمن مدح و ستایش بزرگان عصر، سرشـار از استشـهادات قرآنی، روایی و آموزه‌های دینی است که آراء و افکار او را انعکاس مـی‌دهـد. همچنـین بازتاب ارزش‌ها و فرهنگ اخلاقی، تاریخی و اجتماعی عصر او است.

انوری در اغلب قالب‌های شعری و از جمله «رباعی»، طبع‌آزمـایی کـرده اسـت. بـا توجّه به این‌که تاکنون رباعیّات انوری از دیدگاه ساختاری و مفهومی مورد بررسی واقع نشده است، این جستار با هدف نمایاندن ارزش رباعیّات این شـاعر انجـام می‌گیـرد. در این پژوهش، از میان ویژگی‌هـای گونـاگون قابـل بررسـی در قالـب ربـاعی، از لحـاظ ساختاری با توجّه به کاربرد سه سازهٔ توصـیف، توصـیه، تعلیـل و از جنبـهٔ مفهـومی بـا توجّه به کاربرد مفاهیمی چون: وصفِ معشوق، ناله از هجران، اغتنامِ دَم، تعلیم عشـق و بیان حالات شخصی در معرض واکاوی قرار می‌گیرد تا پاسخ این سؤال به دست آید که آیا رباعیّات انوری دارای مفاهیم بلند عارفانه و عاشـقانه و همچنـین مضـامین فلسـفی، تعلیمی و ساختار محکم با استفاده از سه سازهٔ توصیف، توصیه و تعلیل هسـتند؟ سـعی

بر این است تا با بررسی شواهدی از رباعیّات انوری، به روش توصیفی و تحلیلی، ادّعای ارزش‌مندی رباعی‌های این شاعر که هدف این پژوهش است اثبات شود.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

از میان کتاب‌های برجسته در زمینهٔ قالب «رباعی» می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد: شمیسا در کتاب «سیر رباعی در شعر فارسی» (۱۳۷٤) به معنای واژهٔ رباعی، شاعران رباعی‌گوی، وزن رباعی و نظریه‌پردازان معروف رباعی به طور مفصّل پرداخته است. میرافضلی در «جُنگ رباعی» (۱۳۹٤) بازیابی و تصحیح رباعیّات کهن زبان فارسی را مدنظر داشته است. مرادی و افشین وفایی در «سفینهٔ کهن رباعیّات» (۱۳۹۵) ۱۲۵۰ رباعی را جمع‌آوری‌کرده‌اند؛ محقّقان این اثر، توانسته‌اند تعداد زیادی رباعی نو و رباعی‌سرایان ناشناس را به جمع شعر فارسی و شاعران فارسی‌گوی بیافزایند. همچنین میرافضلی در کتاب «چهار خطّی» (۱۳۹٦) به طیف متنوّعی از موضوعات حوزهٔ رباعی از تاریخ رباعی تا دههٔ ۹۰ شمسی پرداخته است.

در مورد تحلیل رباعی در آثار شاعران زبان فارسی از نظر ساختار، مفهوم و مضامین تاکنون مقالات زیادی نوشته شده است که برخی از آن‌ها چنین‌اند: یارمحمّدی در مقالهٔ «ساخت گفتمانی و متنی رباعیّات خیّام و منظومهٔ انگلیسی فیتز جرالد» (۱۳۸۳) با توجّه به وجود هم‌آهنگی و اشتراک در ویژگی‌های گفتمانی و متنی رباعیّات خیّام و منظومهٔ انگلیسی فیتز جرالد، برخی از مختصات گفتمانی و متنی را برای تحلیل رباعیّات خیام و نشان دادن زمینه‌های موفّقیّت منظومهٔ انگلیسی فیتز جرالد مورد بررسی قرار داده است. خاتمی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)» (۱۳۸۹) سعی-کرده‌اند تا با استفاده از نظریّهٔ ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن (LucienGoldmann) نشان دهند که چگونه قالب رباعی از ساختاری منطقی

برخوردار است. زارع ندیکی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل رباعیّات مولوی از منظر داستانی» (۱۳۸۹) عناصر داستانی نظیر: زاویهٔ دید، طرح، گفت‌وگو، شخصیّت‌پردازی و فضا را در رباعیّات مولوی بررسی کرده است. همچنین مشهدی و همکاران در مقاله‌ای تحت عنوان «سبک‌شناسی فکری رباعیّات مولانا» (۱۳۸۹) به این نتیجه رسیده‌اند که عشق، پردامنه‌ترین درون‌مایهٔ رباعیّات مولوی است. رشیدی و انصاری در مقالهٔ «بررسی ساخت کلان دوبیتی‌های باباطاهر همدانی» (۱۳۹۰) از منظر گفتمانی به بررسی دوبیتی‌های بابا طاهر پرداخته‌اند. داوودی‌پور و دادبه نیز در مقاله‌ای با نام «بررسی و تحلیل تمثیل‌های تعلیمی وحدت وجود و تجلّی در شرح رباعیّات جامی» (۱۳۹۱) کاربرد تمثیلات تعلیمی را در رباعیّات جامی بررسی کرده‌اند. هر چند که دربارهٔ شعر انوری پژوهش‌های زیادی صورت گرفته، امّا تاکنون تحقیق مستقلّی در زمینهٔ بررسی ساختاری و مفهومی رباعیّات وی انجام نشده است. از این‌رو، پژوهش حاضر گامی تازه برای شناخت سبک شعری رباعیّات انوری و زوایای پنهان شعر سدهٔ ششم محسوب می‌شود.

۲- بحث

۲-۱- مختصری دربارهٔ زندگی انوری

دربارهٔ زندگی انوری میان فضلای ادب فارسی در نام شاعر، نام پدر، زمان تولّد، آثار، استاد، محلّ تولّد و زیست اختلاف است. امّا مطابق آخرین پژوهش‌ها «نام او محمّد و نام پدر وی علی بوده است. او دو لقب «فریدالدّین» و «انوری» داشته است که انوری را در دوران کمال شاعری خویش برگزیده است یا به او داده‌اند و قبلاً «خاوری» تخلّص می‌کرده است» (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۵: ۵۰).

وی در یکی از دهات نسبتاً کوچک ناحیهٔ «ابیورد» تولّد یافته است که «باورد» بخشی از ناحیهٔ وسیع‌تری است که آن ناحیه را «خابران» یا «دشت خاوران» می‌نامیده‌اند

و مجموعهٔ دشت خاوران از اعمال سرخس به شمار می‌آمده است کـه در دو فرسـنگی میهنه- زادگاه ابوسعید ابوالخیر- قرار داشته اسـت و اکنـون مجموعـهٔ ایـن سـرزمین در خاک ترکمنستان است.

انـوری از مجموعـهٔ معـارفی چـون ریاضـیّات، نجـوم، هیئـت، منطـق و ... دارای تحصیلات بسیار عالی بوده است. از جملـه تألیفـات وی احتمالـاً کتـابی در حکمـت و نجوم با فصول متعدّد است.

علاوه بر این، بعضی بر آن‌اند که انوری شرحی بر اشارات ابن سینا به نام *البشـارات فی شرح الاشارات* نوشته بوده است. «انوری بالغ بر سی‌سال زندگی مرفّهی داشـته و در محیط خانواده‌ای بزرگ شده است که پدر وی رئیس میهنه بوده است و ارث پـدر را در جوانی صرف عیش و خوشگذرانی کرده و پس از مدّتی تهی‌دست شـده اسـت. وی در ربع اوّل قرن ششم متولّد شده و در ربع آخر آن قرن درگذشته است. سال وفات او نیـز مانند سال تولّدش، مورد اختلاف اهل تاریخ و تذکره‌ها بوده است و به احتمال قـوی در بلخ درگذشته و همانجا به خاک سپرده شده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۹).

۲-۲- شاعری و شعر انوری

انوری در ردیف بزرگ‌ترین سخن‌سرایان ایران قرار داشته و استادی و سـرآمدی وی در شعر مسلّم بوده است؛ به گونه‌ای که شاعران بعد از او از جمله مجـد همگـر وی را بـه استادی ستوده‌اند (خواندمیر، ۱۳۳۳: ۱۲۸) و «او را یکی از رسل ثلاثهٔ سخن و استاد فـن دانسته‌اند» (نواب‌صدیق، ١٣٨٦: ١١١). طبع گشاده و سخن سحرآفرین انوری، عـوفی را به تحسین واداشته است: «شاگرد مکتب فضایل او بخت جوان و رای پیر تیر بر آسـمان در پیش طبع راست او کمان بوده است. فضـایل سـخن، سـخرهٔ بیـان او بـود و مرکـب فصاحت زیر ران او، تمام قصاید او مصنوع است و مطبوع و هیچ کـس را انگشـت بـر یکی از آن نتوان نهاد» (عوفی، ١٣٢٤: ٢ / ١٢٦).

شاعران و ادیبان هم‌روزگار انوری وی را به سخن‌سرایی و چیره‌دستی مورد خطاب قرار داده‌اند؛ از جمله حکیم شجاعی وی را «شاه شاعران» و «امیر سخن» می‌خواند (انوری، ۱۳۳۷: ۲ / ۷۲۸). مهم‌ترین شیوهٔ سخن‌سرایی انوری در شعر همان ابداع سبک نزدیک کردن زبان و بیان شعری به زبان محاورهٔ عمومی و زبان تخاطب بوده است، سبکی که پس از یک قرن سیر تکاملی به صورتی عالی و خوش‌تراش بر زبان سعدی شیرازی جلوه کرد (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۳۳۸).

در مجموع، انوری سادگی و روانی کلام خود را با خیالات دقیق غنایی به‌هم آمیخته و غزل‌های بسیار زیبا و مطبوع و دل‌انگیز پدید آورده و مانند ظهیر فاریابی عمل کرده است و آن را پیش از ظهور سعدی به اوج رسانیده و راه را برای خیالات دقیق و مضامین عالی سعدی هموار ساخته است (صفا، ۱۳۸۸: ۲ / ۱۸۷) و این همان است که والنتین ژوکوفسکی (Valentin Zhukovsky)، محقّق برجستهٔ روس، از آن با عنوان «واپسین نفخهٔ قو» یاد کرده است (براون، ۱۳۸٦: ۲ /۷۰) و البتّه نباید فراموش کنیم که هجو روی دیگر سکّهٔ شعر انوری بوده و شاعر دمار از سر ممدوحی که از دادن صلهٔ مورد نظر او خودداری می‌کرده، درمی‌آورده است و گاه او از این هجویّه‌سرایی‌ها چه از نوع شهرآشوب آن مثل هجو مردم بلخ و چه از نوع هجو بزرگان آسیب‌ها می‌دیده و مجبور به عذرخواهی می‌گشته است (جامی، ۱۳۸۱: ٦۸؛ خوافی، ۱۳۸٦: ۲۱۰). سبک انوری در اشعارش به ویژه در رباعیّاتِ وی واسطهٔ سبک خراسانی و عراقی است؛ بدین معنا که او با تکمیل سبک شاعری ابوالفرج رونی، راه را برای سبک عراقی هموار کرده است.

۲-۳- مبحثی پیرامون رباعی

رباعی منسوب به «رباع»، به معنای چهارتایی و چهارگان و در اصطلاح، شعری است دارای چهار مصراع بر وزن «مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فَعَل». این قالب شعری نام‌های

دیگری نیز دارد که عبارتند از: دوبیتی، ترانه، چهاردانه و چهارخانه. دربارهٔ منشأ رباعی مباحث مختلفی مطرح شده است. برخی آن را به روایتی تاریخی منسوب کرده‌اند (دولتشاه سمرقندی، ۱۳۸۵: ۲۷). برخی نیز اعتقاد دارند که رباعی شکل تکامل‌یافتهٔ یک قالب شعری پیش از اسلام است که در آغاز برای مردم آشنا بود. زیرا اولاً در منابع قدیم به اینکه رباعی را از زبان مردم کوچه و بازار گرفته‌اند، اشاره شده است و ثانیاً دوبیتی که نظیر رباعی است، شعری بود به لهجه‌های محلّی که از گذشته‌های دور بر زبان مردم جاری بود (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۱۱۲ – ۱۱۳).

این قالب شعری ظرفیّت آن را دارد که عواطف و تفکّرات شاعر را در کوتاه‌ترین زمان با صراحت بازتاب دهد. همچنین نسبت به قالب‌های دیگر از انسجام و هماهنگی بیشتری بین مصراع‌ها برخوردار است. به قول شمیسا رباعی «تشکّل و وحدتی دارد به طوری که نمی‌توان بیت دوم آن را یک بیت مستقل و مثلاً به عنوان شاهد مثال ذکر کرد؛ زیرا با بیت اوّل ارتباط معنایی و حتّی لفظی محکمی دارد» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۲۱۷) و این نکته سبب می‌شود تا وحدت و انسجام بیشتری بین مصرع‌ها برقرار شود. به هر ترتیب، رباعی یکی از کوتاه‌ترین، اصیل‌ترین و قدیمی‌ترین قالب‌های شعر فارسی است که ساخته و پرداختهٔ ذهن ایرانیان است و بیشتر شاعران زبان فارسی از جمله انوری در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند.

سرایندهٔ رباعی باید تابع اصولی باشد و شرایطی را در شعر خود در نظر داشته باشد تا رباعیش ماندگار شود. این نکته‌ای است که حتّی از نگاه شاعران و منتقدان شعر نو نیز دور نمانده است. برای نمونه، اخوان ثالث دربارهٔ ساختار رباعی می‌نویسد: «شعر خوب امروز مثل ساختمان یک رباعی استادانه است که هر مصرع وظیفه‌ای خاص در مجموع هماهنگ شعر دارد. برای رساندن معنی و ضرب آخر که در مصراع آخر می‌آید» (اخوان ثالث، ۱۳٦۹: ۲۷۲). دلیل استواری ساختمان رباعی را مایل هروی در مقدّمهٔ *شرح رباعیّات جامی* چنین بیان می‌کند: «رباعی شکل یک قضیّهٔ منطقی را دارا

است؛ به گونه‌ای که سه مصراع اوّل آن به حیث صغری و کبری طرح شده و مصراع چهارم نتیجهٔ آن می‌شود. درواقع مصراع چهارم از پختگی مصارع قبلی، پرورش می‌یابد» (جامی، بی‌تا: ۲).

همان‌گونه که از گفتار مایل هروی برمی‌آید، این، مصراع چهارم است که بار معنایی سه مصراع قبل را به دوش می‌کشد. بنابراین، در رباعی اغلب رابطهٔ علّی و معلولی میان مصراع‌ها به وضوح دیده می‌شود. این قالب شعری به دلیل داشتن ساختار منطقی و منسجم، قابلیّت انعکاس جهان‌بینی سرایندهٔ خود را دارد. اگر به آثار شاعران، عارفان شاعر، صوفیان و طبیبان بنگریم، این مطلب نمایان است که از قالب رباعی تقریباً تمام این قشرها استفاده کرده‌اند. زیرا «گفتن رباعی که مستلزم چهار مصراع و یک قافیه است، طبعاً آسان‌تر از پرداختن به قصیده و غزل است و بالنّتیجه اشخاص زیادی (حتّی آن‌هایی که شاعری را حرفهٔ خود نساخته‌اند) در مقام تقلید و پیروی برآمده‌اند» (دشتی، ۱۳۸۹: ۱۹۲)؛ به طوری که در قرون اخیر و حتّی امروزه می‌بینیم که رباعی مورد اقبال واقع می‌شود. از گذشته‌های دور عدّهٔ زیادی از اطبّا نیز در شعر طبع‌آزمایی کرده‌اند که یکی از آن‌ها طبیب اصفهانی است و از معاصران نیز دکتر هوشنگ بدیعی از جملهٔ این افراد است.

به طور کلّی، می‌توان گفت که رباعی بهترین قالب برای بیان اندیشه‌های شاعرانه در لحظه‌های زودگذر است. شعری که ادامه و امتداد ندارد و برای بیان حالات در لحظات کوتاه به کار می‌رود.

به اعتقاد تاکی (۱۳۹۲) رباعی برای این‌که ماندگار شود، حدّاقل باید چهار ویژگی زیر را داشته باشد:

۱- ایجاز ذاتی: ایجاز جزو ذاتی رباعی است. هرچه رباعی موجزتر باشد، هنری‌تر خواهد بود. همانند گنجاندن دریا در جام کوچک. آن‌گونه که همایی می‌گوید: «رباعی خوب گفتن در واقع بحر را در کوزه جای دادن است، چرا که شاعر باید مطلبی مهم یا

فکر بسیار عمیق و مضمون تازهٔ لطیف دل‌پسند را در دو بیت- آن هم مقیّد به وزنی خاص- بپروراند» (همایی، ۱۳۷۹: ۸٦).

۲- ترکیب سنجیدهٔ کلمات: واژه‌گزینی صحیح و چیدمان درست این واژه‌ها در کنار هم، باعث ایجاد فضایی روشن می‌شود. این دو عامل دلیل ماندگاری رباعیّات خیّام در تاریخ ادبیّات جهان است. خیّامی که تعداد رباعیّات آن در مقایسه با دیگر شاعران بسیار ناچیز است.

۳- حفظ الگوی وزن رباعی: شاعر برای سرودن رباعی باید الگویی را رعایت کند تا شعرش ماندگار شود. الگوی رباعی مرکّب است از توالی بیست واحد عروضی که در بعضی جاهای این توالی، می‌توان هجاهای بلند را به جای هجای کوتاه جایگزین کرد. در نتیجه شمار واقعی هجاها در یک مصراع ممکن است بین ده تا سیزده هجا تغییر کند. این تنوّع وزن، انعطاف‌پذیری خاصّی به رباعی بخشیده که احتمالاً از دلایل رواج و محبوبیّت بسیار آن بوده است (بروین، ۱۳۷۸: ۱۷-۱۸).

٤- فرازمند بودن مصراع چهارم: شعری که چهار مصراع بیشتر نیست، باید به گونه‌ای پایان پذیرد که تأثیری جاویدان بر ذهن مخاطب بگذارد. از این‌رو، مصراع‌های اوّل و دوم، مقدّمه است بر فضای اندیشه که با مصراع سوم وسعت می‌یابد تا حرف اصلی و لطافت سخن شاعر در مصراع چهارم بر ذهن حک شود. فرازمند بودن مصراع چهارم رباعی مورد توجّه بسیاری از شاعران بوده است.

انوری ابیوردی نیز از قالب «رباعی» بهره برده است. او شاعری توانا است که رباعیّاتی ماندگار و منطبق با اصول رباعی‌سرایی سروده است. به گونه‌ای که در دیوان او ٤۵۰ رباعی موجود است. در ادامه به بررسی ساختاری و مفهومی برخی از این رباعیّات (۱۰۰ رباعی نخست دیوان) وی پرداخته می‌شود.

۲-٤- بررسی ساختاری رباعیّات انوری

در میان اشعار دیوان انوری، اغلب قصاید و قطعات وی مورد توجّه و بررسی پژوهشگران بوده است و در این بررسی‌ها نیز عموماً با شرح قصاید و قطعات مواجه‌ایم. امّا آنچه مسلّم است، معنای شعر تنها در ساختار آن وجود دارد، ساختار و معنای شعر از هم تفکیک‌ناپذیرند و آنچه به شعر معنا می‌دهد، دقیقاً همانی است که وجود دارد. به عبارت دیگر: «اثر شاعرانه دلالت معنایی یکّه‌ای دارد و ساختارش اصیل است و ساده نشدنی ... نخستین منش دلالت معنایی شعر این است که هیچ‌گونه دگرگونی ممکن را در زبانی که بدان بیان می‌شود، نمی‌پذیرد ... و تا بخواهیم که آن را از شکلی که به خود گرفته است جدا کنیم، از میان می‌رود» (احمدی، ۱۳۸۸: ٧٤ – ٧٥). بنابراین، با توجّه به اهمیّت ساختار هر قالب شعری، در این قسمت از میان ویژگی‌های گوناگون قابل بررسی در قالب رباعی، رباعیّات انوری از لحاظ ساختاری با توجّه به کاربرد سه سازهٔ توصیف، توصیه و تعلیل بررسی می‌شود:

الف) توصیف: در بخش «توصیف»، شاعر معمولاً گوشه‌ای از طبیعت یا وقایع را وصف می‌کند.

ب) توصیه: در مبحث «توصیه»، شاعر توصیه‌ای به مخاطب می‌کند و در ادامه طریقی ارائه می‌دهد.

ج) تعلیل: در بحث «تعلیل»، شاعر دلایلی در توجیه توصیه می‌آورد.

تعابیر مربوط به سه عنصر مذکور، در شاهد مثال‌های داده شده به ترتیب در داخل کروشه [ ]، پرانتز ( ) و دو خطِ مایل / / آورده می‌شود:

[ای دل چو شب جوانی و راحت و تاب از روی سپیده‌دم برافکند نقاب]
(بیدار شو این باقی شب را دریاب) /ای بس که بجویی و نیابیش به خواب/
(انوری، ١٣٦٤: ٦٦١)

عنصر توصیف: بیت اوّل رباعی بالا، دوران جوانی را وصف می‌کند.

عنصر توصیه: مصراع سوم توصیه می‌کند؛ همانگونه که دورهٔ جوانی پس از مدّتی به پایان می‌رسد، بنابراین تو نیز به خود بیا و باقی‌ماندهٔ عمرت را دریاب.

عنصر تعلیل: شاعر برای توصیهٔ خود توجیه و تعلیلی می‌آورد و آن این‌که: در صورت درک نکردن باقی عمر، چه بسا دوران عمر و جوانی‌ات را از دست بدهی و حتّی آن را در خواب هم نیابی. در رباعی زیر نیز، سه عنصر مذکور مشاهد می‌شود:

[هم طبع ملول گشت از آن شعر چو آب　　هم رغبت از آن شراب چون آتش ناب]
(ای دل تو عنان ز شاهدان نیز بتاب)　　/کاریست ورای شاهد و شعر و شراب/

(انوری، ١٣٦٤: ٦٦٢)

نمونه‌های دیگر که از هر سه عنصر به گونه‌ای مرتّب و آشکار استفاده شده باشد در سایر رباعی‌های انوری نیز دیده می‌شود. قابل ذکر است که معمولاً انوری «تعلیل» را در مصراع پایانی رباعیّاتش می‌آورد. امّا نمونه‌هایی نیز در رباعیّات وی به چشم می‌خورد که در آن‌ها یک یا دو سازه از این سازه‌ها به کار رفته است. به طور مثال:

۲-٤-۱- کاربرد پررنگ عنصر «توصیف»

بوطالب نعمه ای سپهرت طالب　　بر تابش آفتاب رایت غالب
در دور زمانه یادگاری نگذاشت　　بهتر ز تو گوهری علی بوطالب

(انوری، ١٣٦٤: ٦٦٢)

در رباعی بالا، عنصر «توصیف» به عنوان عنصر کاربردی اصلی جلوه کرده است[۳].

۲-٤-۲- کاربرد پررنگ عنصر «توصیه»

پیوسته حدیث من به گوشت بادا　　قوتم ز لب شکرفروشت بادا
بی من چو شراب ناب گیری در دست　　شرمت بادا ولیک نوشت بادا

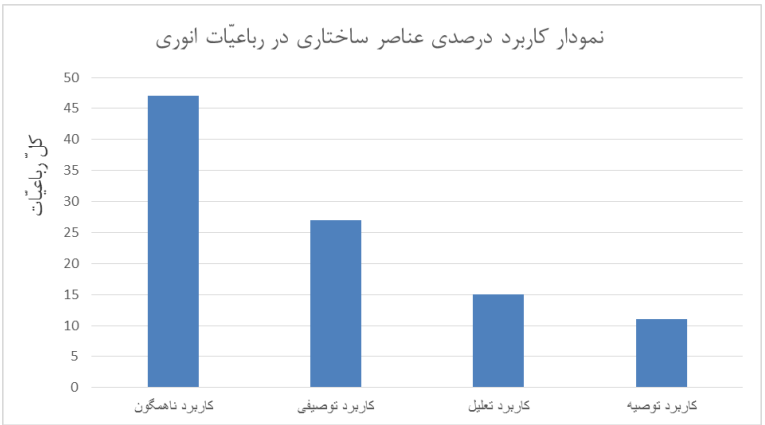
(انوری، ١٣٦٤: ٦٦١)

در رباعی ذکرشده، عنصر «توصیه» و ارائهٔ طریق به عنوان عنصر اصلی خودنمایی می‌کند و کاربردش کاملاً واضح است[٤].

۲-٤-۳- کاربرد پررنگ عنصر «تعلیل»

دوشینه شب ارچه جانم از رنج بکاست　　چون تو به عیادت آمدی رنج رواست
بر بوی عیادت تو امشب همه شب　　ز ایزد به دعا درد همی‌خواهم خواست
(انوری، ١٣٦٤: ٦٦٣)

در رباعی بالا عنصر «تعلیل» به عنوان عنصر اصلی نمودی آشکار دارد[٥]. در باقی این رباعیّات، سه عنصرِ توصیف، توصیه و تعلیل به صورتی ناهمگون به کار رفته‌اند. حاصل این‌که از کلّ ۱۰۰ رباعی مورد بحث، در ۲۷ رباعی عنصر توصیف (۲۷ درصد)، ۱۵ رباعی عنصر تعلیل (۱۵ درصد) و ۱۱ رباعی عنصر توصیه (۱۱ درصد) نمود بارزتری دارد و در ٤٧ رباعی باقی‌مانده، این عناصر به صورت ناهمگون (٤٧ درصد) به کار رفته‌اند. کاربرد سه عنصر مذکور در رباعیّات انوری در قالب نمودار زیر نمایش داده می‌شود:



۲-۵- بررسی درونمایه رباعیّات انوری

پیش از بیان اندیشه‌ها و مضامین شعری در رباعیّات انوری، به رابطهٔ بین شعر و اندیشه اشاره می‌شود که در این زمینه بوریس پاسترناک (Boris Pasternak) گفته است: «فوق‌العاده‌ترین کشف‌ها زمانی اتّفاق می‌افتد که وجود هنرمند لبریز از چیزی گفتن است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ٤). معنای این سخن آن است که شاعر باید نخست چیزی برای گفتن داشته باشد. زیرا اندیشه جوهر اصلی شعر است که راهی برای بیرون رفتن از ذهن آدمی جستجو می‌کند. بنابراین، ملاحظه می‌شود که حضور اندیشه در شعر امری جدّی است و بدون شک باورهای موجود در ذهن هنرمند، اندیشهٔ او را شکل می‌دهد و اندیشه شاعر نتیجهٔ یافته‌ها، تجربه‌ها و محک‌های عقیدتی اوست که سبب آفرینش‌های هنری می‌شود. انوری نیز قالب رباعی را دستمایه‌ای برای مضمونسازی خود از هر چیزی در عالم طبیعت یا ذهن خود قرار داده است که مهم‌ترین اندیشه‌ها و درونمایه‌های موجود در رباعیّات وی را می‌توان به شرح زیر دسته‌بندی کرد:

۲-۵-۱- وصف ممدوح / معشوق و یا توصیف بهار (توصیف)

توصیف از نخستین موضوع‌هایی است که شاعران پارسی‌گوی از جمله انوری طبع خود را بدان آزموده‌اند و در این میان، وصف ممدوح و یا معشوق از مضامین فراگیری است که می‌توان گفت در تمامی قالب‌های شعر فارسی یافت می‌شود، امّا در قالب رباعی هم عارفان شاعر و هم سایر شاعران با این مضمون هنرآفرینی کرده‌اند. در رباعیّات انوری نیز این مضمون جایگاه خاصّ خود را دارد. دو رباعی زیر نمونه‌ای از این مضمون می‌باشد که اوّلی به توصیف ممدوح و دومی به وصف معشوق اختصاص یافته است:

بوطالـــب نعمـــه ای گشـــاده‌دل و دســـت　　با دست و دلت بحر و فلک ناقص و پسـت
هر زیور کان خدای بـر جـدّ تـو بسـت　　جز نـام پیمبـری دگـر جملـه‌ت هسـت
(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦٥)

مدح در کنار شعر عاشقانه و شعر عارفانه رایج‌تـرین مضـمون در ادبیّـات بـه ویـژه شعر فارسی است و هر چند که برخی از مدایح به صورت مبالغه‌آمیز بیان شده‌اند، امّا از طرف دیگر، این مدیحه‌سرایی‌ها فواید زیادی نیـز بـرای فرهنـگ و ادب فارسـی داشـته است. از مهم‌ترین محاسن حضور مدیحه‌سرایی در شعر فارسی این است که با بررسـی آن، ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی هر دوره، به خـوبی آشکار می‌شود.

دی می‌شد و از شکوفه شاخی در دسـت　　گفتم به شکوفه وعده بود ایـن آن هسـت
برگشت و به طعنه گفت ای عشـوه‌پرسـت　　نشنیدی که هر چـه بشـکفت نـه بسـت
(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦٥)[٦]

در مواردی نیز مشاهده می‌شود که انوری بـه ذمّ ممـدوح خـود پرداختـه اسـت. از جمله در رباعی زیر:

بـــا بخـــل بـــود بـــه غـــایتی پیونـــدت　　کـــز قـــوت حکـــایتی کنـــد خرســـندت
وینـک ز بلـای بخـل تـو ده سـال اسـت　　تـــا نشـــخور شـــیر مـــی‌کنـــد فرزنـــدت
(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦۲)

حتّی گاهی در هنگام ذمّ ممدوح کلمات رکیک نیز به کار می‌برد. بـرای نمونـه مراجعـه شود به رباعی شمارهٔ ٤۲. انوری در برخی از رباعیّاتش به رثاء ممدوح خود نیز پرداخته است. از جمله در رباعی زیر:

سلطان که جهان به عدل آراسـت برفـت　　ســـرو چمـــن ملـــک بپیراســـت برفـــت

چـــون کژرویـــی بدیـــد از دور فلـــک　　کژ را بـه کـژان داد و ره راسـت برفـت
(انوری، ١٣٦٤: ٦٧٠)

رباعی شمارهٔ ۸۸ نیز در سوگ ممدوح انوری سروده شده است. گاهی هم به دعای ممدوح پرداخته است:

همواره چو بخـت خـود جـوانی بـادت　　چـون دولـت خـویش کـامرانی بـادت
ای مایـــهٔ زنـــدگانی از نعمـــت تـــو　　ایـــن شـــربت آب زنـــدگانی بـــادت
(انوری، ١٣٦٤: ٦٦٣)

در رباعی‌های شمارهٔ ۱ و ۱۰۰ نیز به دعای ممدوح پرداخته شده است.

به‌طور کلّی، درونمایه‌های مدحی در قالب رباعی از زمان آغـاز پیـدایش ایـن نـوع شـعر وجـود داشـته و شـاعرانی چـون عنصـری، امیرمعـزی، ازرقـی و ... بـا سـرودن رباعیـّات مـدحی در حـالات و موقعیّت‌های مناسب صله‌هـای فراوانـی گرفتـه‌انـد. از آنجـا کـه خوانـدن و سـرودن رباعی وقت چندانی نمی‌خواهد، شـاعران مترصّـد صـله غالباً در مواقع غیررسـمی از همین شکل شعری برای مدح اسـتفاده کـرده‌انـد (شمیسـا، ١٣٧٤: ٢٠٥).

با نگاهی گذرا به رباعیّات انوری، مشاهده مـی‌شـود کـه مـدح و مدیحـه‌سـرایی از پربسامدترین مضامین در اشعار اوست.

۲-۵-۲- ناله از هجران، فراق و شکایت از جفای معشوق و یـا بیـان غـم و انـدوه ناشی از عشق و روزگار و همچنین حسرت به گذشته (بیان غم و اندوه)

عشق بی‌تردید مضمون مشترک شعر همهٔ شاعران و پربسامدترین درونمایـه در دیـوان-های آن‌ها بوده است. شاید علّتش این است که جوهر وجود آدمی، همین عشق است و تقریباً هیچ شاعری نتوانسته به نحوی از آن متـأثّر نگـردد (رضـوانیان و خلیلـی، ۱۳۹۲:

۱٤۰). یکی از درونمایه‌های رایج عاشقانه در رباعیّات انوری «هجران» است. نالیدن از هجر یار در واقع مضمونی است که بیشتر در غزلیّات به آن پرداخته می‌شود، امّا شاعران این مضمون را در قالب رباعی نیز بیان کرده‌اند و ثابت کرده‌اند که قالب رباعی دارای ظرفیّتی خوب برای بیان این مضمون نیز هست. در رباعی زیر از انوری این مضمون به خوبی بیان شده است:

ای هجر مگر نهایتی نیست تو را　　وی وعده وصل غایتی نیست تو را
ای عشق مرا به صد هزاران زاری　　کشتی و جز این کفایتی نیست تو را
(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦۱)

انوری در رباعی بالا، هم از طولانی شدن دردِ هجران می‌نالد و هم از دردِ عشق شِکوه می‌کند. معمولاً شکایت از جفای معشوق در شعر بیشتر شاعران دیده می‌شود که گاهی معشوق زمینی و گاه آسمانی بوده است. انوری در رباعی زیر به شکایت از معشوق خود پرداخته است:

آتش به سفال برنهادی ز نخست　　پس با خاکم به در برون رفتی چست
با این همه باد کبر کاندر سر تست　　از آب سبو کی آیدم با تو درست
(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦۳)[۷]

بخش زیادی از این درونمایه‌های عاشقانه که در رباعیّات انوری بازتاب داشته، همان است که نمونه‌های بسیار آن از نظر اندیشه و محتوا و همچنین از نظر زبان و تصویر در شعر شاعران قبل و بعد از انوری نیز وجود دارد.

۲-۵-۳- اغتنام وقت، شادباشی و وصف شراب

یکی از مفاهیم کلیدی شعر قلندرانه و فلسفی، اغتنام فرصت و شادباشی - بخصوص در حوزهٔ رباعی- است. به گونه‌ای که از مشخّصه‌های اصلی رباعیّات خیّام توصیه به استفاده از فرصت اندک عمر و بهره‌گیری از نعمت‌های نقد این جهانی است.

به طور کلّی شادباشی و غنیمت شمردن دَم و استفاده از مِی برای فراموش کردن غم دنیا – حتّی برای لحظه‌ای کوتاه– در رباعیّات بسیاری از شاعران خودنمایی می‌کند. انوری نیز مضمون اغتنامِ دَم، شادباشی و دست به دامن ساقی شدن را در رباعیّات خود دارد و از می، ساقی و می‌خوارگی سخن رانده است:

از گردش این هفت مخالف بر هفت　　هر هفت درافتیم به هفتاد آگفت
می ده که چو گل جوانی‌ام در گل خفت　　تا کی غم عالمی که چون رفتی رفت
(انوری، ۱۳٦٤: ٦۷۲)[۸]

۲-۵-٤- فنای منیّت عاشق در معشوق؛ که منجر به اتّحاد این دو می‌شود.

از قرن ششم به بعد بیشتر عرفا از هر فضا و قالبی برای بیان مسائل عرفانی بهره گرفتند تا مفاهیمی از نوع وحدت وجود را که از مفاهیم محوری ادبیّات عرفانی است، بیان کنند. در این بین قالب رباعی نیز مورد استفادهٔ رباعی‌سرایان عارفی چون مولوی، عطّار و ... قرار گرفت.

انوری نیز این مضمون را در رباعیّات خود مدّ نظر داشته است و با تأثیرپذیری از شاعران پیشین از قالب رباعی برای بیان افکار و عقاید خود بهره‌گیری نموده است. آن‌گونه که در رباعی زیر می‌بینیم:

دی با تو چنان شدم به یک خاست و نشست　　کز من اثری نماند جز باد به دست
از شرم بمیرم ار بپرسی فردا　　کان دلشده زنده هست گویند که هست
(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦٥)

انوری در این رباعی با اشاره‌ای لطیف، معنی از خود بی‌خود شدن را بیـان مـی‌کنـد که منجر به یافتن منِ اصلی (معشوق) و یکی شدن با او می‌شود. درواقع، جمع شـدن و یکی شدن با معشوق (خدا) را یادآوری می‌کند.

۲-۵-۵- رباعیّات خیّام‌وار و فلسفی (اندیشه‌های خیّامی)

برخی اندیشه‌ها هستند که در شعر خیّام، نمود برجسته و آشکار دارند وگرنه بسیاری از آن‌ها در ادبیّات و اشعار قبل از خیّام نیز به کار رفته‌انـد. «صـفتِ خیّـامی بـرای فکـر و اندیشه‌ای به کار می‌بریم که چاشنی و مایه‌ای از مشرب منسـوب بـه خیّـام را در خـود داشته باشد، چه این فکر مربوط باشد به خیّام و چه به زمان او یا بعـد از زمـان او. ایـن نام‌گذاری برای سهولت در تشـخیص موضـوع اسـت» (اسـلامی ندوشـن،۱۳۷٤: ۱٤۱). اغلب با این قضاوت که رباعیّـات خیّـام بیـانگر جهـان‌بینی او اسـت، در مـورد او نظـر می‌دهند.

اندیشه‌های خیّام به قدری دیگران را تحت تأثیر قرار داده که نجم‌الـدّین رازی – بـا این‌که خیّام را اهل فضل و حکمت و کیاست می‌داند– به عقاید وی می‌تـازد و خیّـام را دهری و فلسفی و طبایعی می‌داند و می‌گویـد: «از غایـت حیـرت در تیـه ضـلالت او را جنس این بیت‌ها می‌باید گفت و اظهار نابینایی کـرد» (نجـم رازی،۱۳۸۷: ۳۰). «درنـگ اندیش‌مندانهٔ خیّام در بنیاد هستی و پرسـش‌های حیرت‌آلـود و جسـارت‌آمیز او دربـارهٔ آدمی بیش از هـر چیـز دیگـر، توجّـه خیّام‌پژوهـان را نسـبت بـه او برانگیختـه اسـت» (حسن‌لی و حسام‌پور، ۱۳۸٤: ۲). اندیشهٔ خیّام در رباعیّـات وی نمـودی کاملـاً آشـکار دارد و «چیزی که بیشتر ذهن خیّام را به خود معطوف داشـته، عبـارت از مسـائل مهمّـهٔ زندگی، مرگ، قضا، جبر و اختیار بوده» (هدایت، ۱۳۸۲: ۳٤).

این اندیشه‌ها هرچند که به نام خیّام و اندیشهٔ خیّامی شهرت یافته‌اند، امّا برای آن‌ها زمان و مکان خاصّی نمی‌توان پنداشت. در اشعار شـاعران زیـادی ایـن اندیشـه‌ها دیـده

می‌شود. انوری نیز در سرایش رباعی به افکار و اندیشه‌های خیّام‌گونه آشنایی کامل داشته و از این مضامین بهره برده که این اندیشه موجود در رباعیّات وی یکی از عوامل ماندگاری رباعیّات او شده است:

عیشی که نمودم از جوانی همه رفت　　عهدی که خریدم از جهان دمدمه رفت
هین ای بز لنگ آفرینش، بشتاب　　وین سبزهٔ عاریت رها کن رمه رفت
(انوری، ۱۳٦٤: ٦۷۰)

ای روزی خصم پیش خورد حشمت　　جزویست قیامت از نبرد حشمت
اندیشهٔ پل مکن که جیحون شاها　　انباشته شد جمله ز گرد حشمت
(انوری، ۱۳٦٤: ٦۷۲)

اندیشه‌های فلسفی نیز در میان رباعیّات انوری مشاهده می‌شود:

هر چند که بر جزو بود کلّ غالب　　باشد همه جزو کلّ خود را طالب
جزویست که کلّ خویش را ماند راست　　بوطالب نعمه از علی بوطالب
(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦۲)

حاصل این بخش از پژوهش این است که: نمی‌توان با تکیه بر رباعیّات در مورد عقاید خیّام اظهار نظر قطعی کرد. زیرا در شاهد مثال‌های اندک فوق مشاهده شد که نظر نجم‌الدّین رازی و مولوی در مورد خیّام متضادّند. می‌توان با قاطعیّت گفت که روش خیّام در رباعی‌سرایی الگوی بسیار کسان شده و سرایش رباعی به گونهٔ خیّام از دلایل مهمّ ماندگاری رباعی است. انوری نیز از جملهٔ آن‌هایی است که در سرودن رباعیّاتش از خیّام و مقلّدانش پیروی کرده است. بدین ترتیب، می‌توان اینگونه نتیجه گرفت که فضای فکری انوری در برخی از رباعیّاتش به اندیشه‌ها و باورهای خیّام نزدیک است و مضامینی چون اغتنام فرصت، خوشباشی، اوصاف می، مرگ‌اندیشی، ناپایداری دنیا و حیرت از جملهٔ اندیشه‌های خیّامی است که در رباعیّات انوری انعکاس یافته است.

۲-۵-٦- آموزه‌های تعلیمی (اجتماعی، دینی و عرفانی)

عارفان شاعر از هر قالب شعری در حدّ توان برای تعلیم مریدان استفاده کرده‌اند و از این بین از قالب رباعی بهرهٔ بیشتری برده‌اند. همچنین رباعیّاتی که حاوی آموزه‌های تعلیمی هستند، در آثار شاعران زیادی قابل مشاهده‌اند. برخی از آموزه‌های تعلیمی که شاعران به مخاطبان توصیه کرده‌اند، عبارتند از: گوشه‌نشینی و بریدن از خلق که سبب رسیدن به فراغت می‌شود. تشویق به داشتن دل صاف و بی‌کینه، در میان ننهادن اسرار جز با اهلش و ... انوری هم در این زمینه طبع‌آزمایی کرده و گاهی مضامینی را به دیگران تعلیم داده است. از جمله در رباعی زیر با توصیه به «قناعت»، برای مخاطبان خود درس زندگی می‌دهد:

دستم که به گوهر قناعت پیوست　　پُر بود و نبود آز را بر وی دست
با دست طمع مگر شبی عهدی بست　　روز دگرش غیرت همت بشکست

(انوری، ۱۳٦٤: ٦٦٤)

قابل ذکر است رباعیّاتی که دارای روح تعلیمی هستند، ماندگارترند. همچنین از اقبال عمومی بیشتری برخوردارند؛ چون همه این نوع مضمون‌ها را قبول دارند و شاعر با سرایش رباعی تعلیمی در نقش یک مصلح اجتماعی ظاهر می‌شود. مضمون تعلیمی در رباعی‌های شمارهٔ ٦۰ و ۷۱ نیز دیده می‌شود.

به نظر می‌رسد از آنجا که قالب «رباعی از نظر امکانات صوری آن قدر متوسّع نیست که بتوان در آن مطالب مفصّل عرفانی را گنجاند» (شمیسا، ۱۳۷٤ : ۳٤)، شاید به همین دلیل انوری نیز در رباعیّات مورد بحث کمتر به اندیشه‌های عرفانی پرداخته است و روح عارفانه که در سروده‌های بزرگان عرفان ایران وجود دارد، در رباعیّات وی دیده نمی‌شود و در موارد اندکی هم که به کار رفته غالباً تکراری و تقلیدی و به گونه‌ای نشان‌دهندهٔ آن است که در باور عرفانی وی، تجربهٔ عملی وجود نداشته و او این دسته از مضامین را صرفاً برای مضمون‌آفرینی و طبع‌آزمایی سروده است.

برجسته‌ترین اندیشه‌های عرفانی در رباعیّات انوری عبارت‌اند از: همّت و استغنای والای سالک، وارستگی و بی‌آلایشی سالک و مجرّد بودن سالک. بدین ترتیب به نظر می‌رسد که انوری در رباعیّاتش، از موضوعات عرفانی، به عنوان دستمایهٔ مضمونسازی بهره گرفته، در نتیجه، عرفان او عرفانی ساده و ابتدایی است و آن سوز و گداز عارفانهٔ شاعرانی نظیر: حافظ، مولانا، عطار و ... در میان رباعی‌های او دیده نمی‌شود.

گفتهٔ شفیعی کدکنی نیز می‌تواند تأیید کنندهٔ این موضوع باشد؛ زیرا «در عصر انوری هنوز فرهنگ تصوّف سراسر شعر فارسی را تسخیر نکرده بوده است ... در عصر انوری، اغلب شاعران از فرهنگ تصوّف برکنارند و هنوز میراث سنائی و بعضی شاعران گمنام قبل از او، در میان صاحبان فکر و فرهنگ چندان گسترش نیافته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۵۸ و ۱۱۹).

۲-۵-۷- اظهار عجز در مقابل ممدوح

آن‌چه در مفاهیم و مضامین اشعار فارسی موجود است، بخوبی این نکته را بیان می‌کند که عاشق همیشه در مقابل معشوق، زار و ناتوان است و کاری جز ناله و افغان از او برنمی‌آید. این مضمون را در رباعیّات بسیاری از شاعران می‌توان مشاهده کرد، آن‌گونه که انوری نیز در رباعی ذیل عجز خود را در مقابل ممدوح بیان می‌کند:

گر بنده دو روز خدمتت را بگذاشت　　نه نقش عیادت تو بر آب نگاشت
تقصیر از آن کرد که چشمی که بدان　　بیماری چون تویی توان دید نداشت
(انوری، ١٣٦٤: ٦٦٩)

هر چند که مضمون عجز اغلب زمانی استفاده می‌شود که معشوق آسمانی است و عاشق جز خاکساری در مقابل او چاره‌ای ندارد و اگر راهی غیر از راه عجز و ناتوانی را بپیماید، هیچ وقت به دیدار و وصال معشوق نمی‌رسد، امّا انوری در رباعی بالا این

مضمون را بـرای ممـدوح خـود بـه کـار بـرده و از بـه خـدمت نرسـیدن بـه نـزد وی عذرخواهی کرده است.

جدول زیر کاربرد مفاهیم ذکر شده در ۱۰۰ ربـاعی نخسـت دیـوان انـوری را بیـان می‌کند:

کاربرد درصدی عناصر مفهومی در رباعیّات انوری

عنوان مفهوم	تعداد رباعی	درصد از کلّ رباعیّات
توصیف	٤٢	٤٢
غم و اندوه	٤٥	٤٥
اغتنام وقت و وصف شراب	٥	٥
فنای عاشق در معشوق	١	١
اندیشه‌های خیّامی	٣	٣
آموزه‌های تعلیمی	٣	٣
اظهار عجز در مقابل ممدوح	١	١
جمع کلّ	۱۰۰ رباعی	

نتیجه‌گیری

انوری یکی از شاعران بزرگ و صاحب سبک زبان فارسی در سدهٔ ششم هجـری اسـت که در قالب‌های شعری «قصیده» و «قطعه»، استادی و توانایی وی بیشتر بروز دارد. اگـر چه مرتبهٔ وی در قالب «رباعی» ناشناخته مانده، امّا با این حال در این قالب شعری هـم، خوش درخشیده است؛ زیرا وی نسبت به رباعی هم توجّه خاصّی نشان داده اسـت، بـه گونه‌ای که در دیوان او ٤٥٠ رباعی با مضامین مختلف در کنار انواع قالـب‌هـای شـعری دیگر دیده می‌شود. سبک انوری در رباعیّاتش حدّ واسط سبک‌های خراسـانی و عراقـی است. زبان او در رباعیّات ساده و خالی از هر گونه حشو و زوائد اسـت و از ایـن نظـر

بیشتر به سبک خراسانی نزدیک است. نتیجهٔ به دست آمده از بررسی ساختار و درون-مایهٔ صد رباعی اوّل دیوان انوری، بیانگر نکات ذیل می‌باشد:

الف: از نظر ساختاری، از ۱۰۰ درصد (۱۰۰ رباعی)، سازهٔ توصیف در ۲۷ درصد (۲۷ رباعی)، سازهٔ توصیه ۱۱ درصد (۱۱ رباعی) و سازهٔ تعلیل در ۱۵ درصد (۱۵ رباعی) نمود بارزتری دارند و در ٤٧ درصد دیگر (٤٧ رباعی) از رباعیّات، این سه عنصر با هم و به گونه‌ای نامتوازن به کار رفته‌اند.

ب: از نظر درونمایه، رباعی‌های انوری از تنوّع مضمونی خاصّی برخوردارند و مهم‌ترین مفاهیم یافت شده در آن‌ها به ترتیب کاربرد عبارتند از: ناله از هجران، فراق و شکایت از جفای معشوق و یا بیان غم و اندوه ناشی از عشق، روزگار و همچنین حسرت به گذشته ٤٥ رباعی (٤٥ درصد)، وصف، رثاء، دعا و ذمّ ممدوح، توصیف معشوق و بهار ٤٢ رباعی (٤٢ درصد)، اغتنام وقت، شادباشی و وصف شراب ۵ رباعی (۵ درصد)، آموزه‌های تعلیمی (اجتماعی- دینی) ۳ رباعی (۳ درصد)، عقاید فلسفی و رباعیات خیّام‌وار ۳ رباعی (۳ درصد)، اظهار عجز و زاری در مقابل ممدوح ۱ رباعی (۱ درصد) و فنای عاشق در معشوق ۱ رباعی (۱ درصد)، از کلّ رباعیّات را به خود اختصاص داده‌اند. حاصل سخن اینکه: رباعیّات انوری مانند رباعی‌های بسیاری از شاعران مشهور رباعی‌سرا از ساختار محکم و درون‌مایه‌های ارزش‌مند با مفاهیم بلند برخوردار است. مجموع این ویژگی‌ها، دلیل جاودانگی رباعیّات وی شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- مبنای بررسی و ارجاع رباعیّات انوری در این مقاله، رباعیّات مندرج در دیوان انوری به کوشش سعید نفیسی است که این پژوهش بر بنیاد آن نگارش یافته است.

۲- جامی در کتاب *بهارستان* از قول یکی از شعرا - که به نامش تصریح نشده- انوری را در کنار فردوسی و سعدی، یکی از پیامبران سخن شمرده است:

در شعر سه تن پیمبرانند هر چند که لانبیّ بعدی

اوصـــــــاف و قصـــــــیده و غـــــــزل را فردوســـــــی و انـــــــوری و ســـــــعدی
(جامی، ۱۳۷۹: ۱٤۸)

۳- نمونه‌های مشابه این رباعی، در رباعیّات شـماره‌های ۱۲، ۱۳، ۱٤، ۱۸، ۱۹، ۲٦، ۲۷، ۳۰، ۳۵، ٤۰، ٤۲، ٤۵، ٤۷، ۵۰، ۵۱، ۵۳، ٦۸، ۸٤، ۸۵، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹٤، ۹۵، ۹۷ و ۱۰۰ نیز دیده می‌شود.

٤- نمونه‌های دیگر این کـاربرد را می‌تـوان، در ربـاعی‌هـای شـمارهٔ ۱۷، ۵٤، ٦۰، ٦۱، ٦۹، ۷۲، ۷٦، ۸۲، ۹۰ و ۹۸ مشاهده نمود.

۵- نمونه‌های دیگری از کاربرد این عنصر به صورت نمایـان، در رباعیّـات شـماره‌های ۲۵، ۳۱، ۳۲، ٤۳، ٤٦، ۵۹، ٦٦، ٦۷، ۷۰، ۷۵، ۷۹، ۸۰، ۸۳ و ۹٦ قابل مشاهده است.

٦- نمونه‌های دیگر وصف ممدوح، معشوق و توصیف بهار در دیوان انوری عبارتنـد از رباعیّـات شـماره‌های: ٤، ۱۰، ۱۲، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲٦، ۲۷، ۳۰، ۳۳، ٤۰، ٤۱، ٤۳، ٤٤، ٤۵، ٤٦، ٤۷، ٤۸، ٤۹، ۵۰، ۵۱، ۵۳، ٦٦، ٦۷، ٦۸، ۷۰، ۷۷، ۸۰، ۸۳، ۸۵، ۹٦ و۹۹.

۷- مضمون هجران و شکایت از جفای معشوق و همچنین بیان غم و اندوه ناشی از روزگار و حسرت به گذشـته را می‌توان در رباعیّـات شـماره‌های: ۳، ۵، ۷، ۸، ۹، ۱۳، ۱۵، ۱٦، ۲۱، ۲۳، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۳٤، ۳٦، ۳۸، ۵۲، ۵٦، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ٦۱، ٦۳، ٦٤، ٦۵، ٦۹، ۷۲، ۷۳، ۷٤، ۷۵، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۸٤، ۸۹، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۹٤ و ۹۵ نیـــز مشاهده نمود.

۸- برای مشاهدهٔ نمونه‌های دیگر از این دست مراجعه شود به دیوان، رباعیّات شماره‌های: ٦، ۵٤، ۵۵ و ٦۲.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک، (۱۳۸۸)، ساختار و تأویل متن، چاپ یازدهم، تهران: مرکز.

۲. اخوان ثالث، مهدی، (۱۳٦۹)، بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیما یوشیج، چاپ دوم، تهران: بزرگمهر.

۳. اسلامی ندوشن، محمّدعلی، (۱۳۷٤)، جام جهان‌بین، چاپ ششم، تهران: جامی.

٤. انوری ابیـوردی، (۱۳۳۷)، دیـوان قصـاید و غزلیّـات و مقطعـات، تصـحیح مـدرّس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه.

۵. _____، (۱۳٦٤)، دیوان انوری، به کوشش سعید نفیسی، چاپ سوم، تهران: سکّه و پیروز.

٦. براون، ادوارد، (١٣٨٦)، تاریخ ادبیّات ایران، ترجمهٔ غلامحسین صدری افشاری، جلد ٢، چاپ هفتم، تهران: مروارید.

٧. بروین یوهانس، توماس پیتر، (١٣٧٨)، شعر صوفیانهٔ فارسی، ترجمهٔ مجدالدّین خوافی، تهران: مرکز.

٨. جامی، نورالدّین عبدالرّحمان، (١٣٧٩)، بهارستان و رسائل، تصحیح اعلا خان افصح-زاد و دیگران، تهران: میراث مکتوب.

٩. _____، (١٣٨١)، دیوان جامی، مقدّمهٔ محمّد روشن، تهران: سیمای دانش.

١٠. _____، (بی‌تا)، شرح رباعیّات جامی، تصحیح و مقدّمه و تعلیقات مائل هروی، بی‌جا: انجمن جامی.

١١. خوافی، احمد بن محمّد، (١٣٨٦)، مجمل فصیحی، تصحیح سیّد محسن ناجی نصرآبادی، تهران: اساطیر.

١٢. خواندمیر، غیاث‌الدّین بن همام، (١٣٣٣)، حبیب‌السیر فی اخبار افراد البشر، تهران: خیّام.

١٣. دشتی، علی، (١٣٨٩)، دمی با خیّام، چاپ سوم، تهران: اساطیر.

١٤. دولتشاه سمرقندی، (١٣٨٥)، تذکره الشّعراء، تصحیح فاطمه علایق، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

١٥. شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (١٣٦٨)، تازیانه‌های سلوک، تهران: آگاه.

١٦. _____ (١٣٧٢)، مفلس کیمیا فروش (نقد و تحلیل شعر انوری)، تهران: سخن.

١٧. _____ (١٣٨٩)، موسیقی شعر، چاپ دوازدهم، تهران: آگه.

١٨. شمس قیس رازی، (١٣٨٨)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمّد قزوینی، تهران: علم.

١٩. شمیسا، سیروس، (١٣٦٦)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران: توس.

۲۰. _____، (۱۳۷٤)، سیر رباعی در شعر فارسی، تهران: فردوس.
۲۱. _____، (۱۳۸۳)، نقد ادبی، تهران: فردوس.
۲۲. صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۸۸)، تاریخ ادبیّات در ایران، چاپ هفدهم، تهران: فردوس.
۲۳. عوفی، محمّد، (۱۳۲٤)، لباب الالباب، تصحیح ادوارد برون، لیدن: بریل.
۲٤. فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۸۷)، سخن و سخنوران، تهران: خوارزمی.
۲۵. کریستن‌سن، آرتور، (۱۳۷٤)، بررسی انتقادی رباعیّات خیّام، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
۲٦. مرادی، ارحام و محمّد افشین وفایی، (۱۳۹۵)، سفینهٔ کهن رباعیّات، تهران: سخن.
۲۷. میرافضلی، سیّد علی، (۱۳۹٤)، جُنگ رباعی: بازیابی و تصحیح رباعیّات کهن فارسی، تهران: سخن.
۲۸. _____، (۱۳۹٦)، کتاب چهار خطّی: کند و کاوی در تاریخ رباعی فارسی، تهران: سخن.
۲۹. نجم رازی، عبدالله بن محمّد، (۱۳۸۷)، مرصادالعباد، به اهتمام محمّدامین ریاحی، چاپ سیزدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۰. نوّاب صدّیق، حسن‌خان، (۱۳۸٦)، تذکرهٔ شمع انجمن، مقدّمه، تصحیح و تعلیق محمّد کاظم کهدویی، یزد: دانشگاه یزد.
۳۱. هدایت، صادق، (۱۳۸۲)، خیّام صادق، مقدّمه و گردآوری جهانگیر هدایت، تهران: چشمه.
۳۲. همایی، جلال‌الدّین، (۱۳۷۹)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ هفدهم، تهران: هما.
۳۳. یارمحمّدی، لطف‌الله، (۱۳۸۳)، گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی. تهران: هرمس.

ب) مقالات

۱. تاکی، مسعود، (۱۳۹۲)، «رباعی، شگفت‌ترین قالب شعر فارسی»، هشتمین همایش بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران دانشگاه زنجان، صص ۱-۱۳.
۲. حسن‌لی، کاووس و سعید حسام‌پور، (۱۳۸٤)، «قرینه‌گرایی خیّام در رباعیّات»، نشریّه دانشکده ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۷ (پیاپی ۱٤)، صص ۱- ۲٦.
۳. خاتمی، احمد و دیگران، (۱۳۸۹)، «از ساختار معنادار تا ساختار رباعی (نگاهی جامعه‌شناختی به ارتباط میان جهان‌بینی عصر رودکی با ساختار رباعی)»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۱٦، صص ۱- ۱۹.
٤. داوودی‌پور، غلامرضا و اصغر دادبه، (۱۳۹۱)، «بررسی و تحلیل تمثیل‌های تعلیمی وحدت وجود و تجلّی در شرح رباعیّات جامی»، فصلنامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شمارهٔ ۱٤، صص ٦٥ -۸۰ .
۵. رشیدی، ناصر و ایوب انصاری، (۱۳۹۰)، «بررسی ساخت کلان دوبیتی‌های باباطاهر همدانی»، مجلّهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال سوم، شمارهٔ ۲، صص ۱۲۳- ۱٤۳.
٦. رضوانیان، قدسیه و احمد خلیلی، (۱۳۹۲)، «بررسی سبک فکری و محتوایی رباعیّات طالب آملی»، آینهٔ میراث، سال یازدهم، شمارهٔ دوم (پیاپی۵۳)، صص ۱۲۷- ۱۵۷.
۷. زارع ندیکی، یعقوب، (۱۳۸۹)، «تحلیل رباعیّات مولوی از منظر داستانی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۳ - ۱۱۱.
۸. مشهدی، محمّد امیر و دیگران، (۱۳۸۹)، «سبک‌شناسی فکری رباعیّات مولانا»، فصلنامهٔ تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال سوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۳۷- ۱۵۳.

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و یکم، زمستان ۱۳۹۹، شمارهٔ ٤٧
صفحات ۲۸۹-۲۵۵

همدلی؛ مهارتی آرامبخش در شاهنامه *
(مقالهٔ پژوهشی)

مینا نبئی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد ساوه
دکتر رضا فهیمی[۱]
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه آزاد ساوه

چکیده

همدلی، یکی از مهارت‌های دهگانهٔ زندگی در تعریف سازمان جهانی بهداشت است. در پژوهش حاضر، با تکیه بر این مهارت، شخصیت‌های شاهنامهٔ فردوسی مورد واکاوی روان‌شناختی قرارگرفته و از این رهگذر، انواع همدلی در این اثر ارزشمند بررسی شده است. این که مفهوم مهارت همدلی در علم روان‌شناسی چیست؛ چه کسانی در کدام سبک رفتاری و به چه علت بیشتر از دیگران از این مهارت برخوردارند و این که همه همدلی‌های شاهنامه حقیقی و موثرند یا خیر، از مباحث محوری این نوشتار است.

با نگاهی در شاهنامه، درمی‌یابیم وزیران و مشاوران، پرستندگان (خدمتکاران) و اعضای خانوادهٔ شاهان و پهلوانان بیشترین نقش‌های همدلانه را در این اثر ماندگار دارند. همدلی‌ها گاهی، حمایتی و مهرورزانه هستند و گاه، از حالت حمایتی، به مصلحتی تبدیل می‌شوند و گاه، برای ردّ درخواستی ناروا اتّفاق می‌افتند. در شاهنامه، کسانی که سبک ارتباطی آنها جرأتمندانه است، معمولاً با دیگران همدلی بهتری دارند؛ زیرا بیان و رفتاری سالم، قاطع و مناسب دارند.

واژه‌های کلیدی: شاهنامه، فردوسی، مهارت‌های زندگی، مهارت همدلی، همدلی خردمندانه.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۱۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۳/۱۲
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: fahimi.ltr@gmail.com

۱- مقدّمه

همدلی، در لغت به معنای هم‌احساسی و در اصطلاح متداول به مفهوم دیدن دنیا از دریچه چشم دیگران و توانایی درک احساسات آنهاست. در زبان انگلیسی معادل واژهٔ empathy و از نظر ریشه‌شناختی، برگرفته از ریشه یونانی em (درون) و pathos (احساس هم‌دردی) است (اسکروچی،۱۳۹٦ :۲٦۲ و ٦۳۸). همدلی، یک مهارت است. این مهارت، کمک موثری در برقراری رابطه عمیق و کیفی بین انسان‌ها می‌کند؛ چنانچه ما آگاهی داشته باشیم که طرف مقابل از چه چیزی در رنج است و با او به گونه‌ای رفتار کنیم که دریابد وضعیتش را درک می‌کنیم و از وجود این شرایط، متأثر و ناخرسندیم، در این حالت، همدلی رخ داده است.

در واقع، بین همدلی با همدردی، ترحم یا مهربانی تفاوت معناداری وجود دارد. قانون طلایی در مهارت همدلی، ظهور احساس خوشایند درک شدن در طرف مقابل رابطه است. راه‌های تقویت این مهارت، گوش‌دادن فعالانه به هنگام همدلی- یعنی توجه به تمامی واژگان، حرکات، حالات چهره و به‌طورکلی زبان بدن طرف دیگر- است؛ به گونه‌ای که به درک کامل احساسات وی بینجامد و دریافت او این باشد که برایش ارزش و احترام قائل هستیم و از دید او، به مشکل می‌نگریم. در عین حال، قصد نصیحت نداریم؛ او و مشکلش را با خود و دیگران مقایسه نمی کنیم؛ به دنبال مقصر شناختن و سرزنش وی نیستیم؛ تا او نخواهد راه حل نمی‌دهیم و ترحم و قضاوت هم نمی‌کنیم؛ بلکه شرایطش را دلسوزانه درک می‌کنیم؛ حتی اگر نتوانیم او را یاری‌دهیم. مهارت همدلی پیوند تنگاتنگی با مهرورزی، نوع‌دوستی و مسئولیت‌پذیری اجتماعی دارد.

پیشینهٔ تحقیق

موضـوع این جسـتار به شـکل مستقل درباره شاهنامه، هیچ‌گونه پیشینه‌ای ندارد و بیشتر پژوهش‌ها در شـاخه‌های علوم روان‌شـناسـی روز است؛ در ادبیّات ایران و جهان در دو دههٔ گذشته، مقالات و کتاب‌های زیادی از جنبه‌های مختلف فلسفی، اخلاقی، روان-شـناسـی، تربیتی و ادبی درباره همدلی نوشته شده است. بخشـی از این آثار در مقالهٔ همدلی در شعر جنگ، نوشته فریده پورگیو، در نخستین همایش بین‌المللی ادبیّات: زبان همـدلی، دانشـکده خبر شـیراز در سـال ۱۳۹٦ بدین گونه آمده اسـت: کوپ مان (Koopmam) و هکمولدر (Hakemulder) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر ادبیّات بر همدلی و خودنگری» در پی اثبات این مدّعا هستند که ادبیّات ظرفیت برانگیختن همدلی دارد و مدلی برای آن ارایه می‌دهند.

همچنین رابرتز (Roberts) مقالات بسیاری درباره ادبیّات، روان‌شناسی و همدلی نوشته‌است؛ ازجمله «هوش احساسی، همدلی و قدرت برانگیزشی شعر، دیدگاه دلوز (Deleuze) و گتاری (Guattari)» که در ۲۰۱۰ منتشر شده است. وی معتقد است که استفاده از شعر در آموزش به پرستاران سلامت روان تاثیر بسزایی دارد. زرین‌تن و دیگران نیز در مقاله‌ای با عنوان «بنی آدم، سعدی شیرازی و مفهوم همدلی» به بررسی بیت مشهور سعدی و ارتباط آن با همدلی می‌پردازند.

یکی از آخرین رساله‌های دکتری با موضوع همدلی در سال ۲۰۱٤ در کانادا دفاع شد و عنوان آن «همدلی و همدردی در پزشکی و ادبیّات در سده‌های اول و دوم بعد از میلاد» بوده است. مارتین هافمن (Martin Hoffman) روان‌شناس و استاد دانشگاه نیویورک، سال‌ها دربارهٔ همدلی پژوهش و مطالعه کرده و درحقیقت، تخصص وی همدلی است. در سال ۲۰۰۰ هم انتشارات دانشگاه کمبریج کتاب مشهور وی را با عنوان «همدلی و رشد اخلاقی» چاپ کرد.

وی معتقد است که بشر با قابلیت درک همدلی به دنیا می‌آید. جالب‌ترین کتاب که خود به بهترین نحو، بیانگر اهمیت همدلی است در سال ۲۰۱۳، از سوی باب سورن سان (Bob Sornson) با عنوان «کفش‌های منو بپوش: کودکان دربارهٔ همدلی یاد می‌گیرند»، چاپ شده است. این کتاب به زبانی ساده به کودکان یاد می‌دهد که چگونه به احساسات دیگران عکس‌العمل نشان دهند و ارزش این کار را بیاموزند.

در همین همایش، حسن رضایی در مقالهٔ «ادبیّات: زبان همدلی یا زبان مشترک عواطف انسان‌ها» (١٣٩٦) به نقش موثر ادبیّات در ایجاد احساس همدلی در انسان‌ها می پردازد. عبدی قیداری در مقاله «آموزش همدلی در کتاب‌های تعلیمی کلیله و دمنه و مرزبان نامه» موضوع‌هایی چون همدلی، خویشتن‌داری، مسئولیت‌پذیری و همکاری را در دو کتاب مذکور به شکل عام و نه تخصصی، بررسی می‌کند.

غابی، نیز در مقالهٔ «بازتاب همدلی در آثار مولوی (بررسی و تحلیل محتوایی)» (١٣٩٦) در همین همایش به معنای عامِ همدلی در آثار مولوی پرداخته است. در این جستار، تحلیل ها سلیقه‌ای و غیرتخصصی هستند. مقالهٔ «شهریار، شاعر صلح و همدلی»، (١٣٩٦) نوشتهٔ باقر صدری‌نیا، نیز در همایش شیراز از همین دست است و بیشتر به مفاهیم صلح و آشتی و آشتی جوییِ محمدحسین شهریار در سروده ها و آثارش نظر داشته و این که وی به کرّات جنگ را در آثارش نکوهیده و صلح را ستوده و به این موضوع هم می‌پردازد که «حیدر بابایه سلام» وی که به زبان ترکی است، همدلی و همگراییِ درخور توجهی را میان مردم ایران و سرزمین‌های همسایه پدید آورده است. در واقع، این مقاله هم به اصطلاحِ همدلی از جنبهٔ تخصصی آن در علم روان‌شناسی عنایت نداشته است.

از این رهگذر نتایج پژوهش‌های پیشین را نمی‌شود با یافته‌های پژوهش حاضر قیاس کرد؛ اما وزیری و لطفی عظیمی در مقالهٔ «تأثیر آموزش همدلی در کاهش پرخاشگری نوجوانان» (۱۳۹۰) موضوع همدلی را در معنای تخصصی آن در علم

روان‌شناسی در دوره ۸ مجلهٔ روانشناسی تحولی (روانشناسان ایرانی) بررسی کرده‌اند و در این پژوهش به میزان اثربخشی آموزش مهارت همدلی در کاهش رفتارهای پرخاشگرانه پرداخته و نتایج حاصل از دارا بودن و نبودن این مهارت را که در خور تأمل است، گزارش کرده‌اند.

روش تحقیق

در این پژوهش، که در حوزه مطالعاتیِ روان‌شناسیِ ادبیّات قرار می‌گیرد و مستخرج از رسالهٔ دکتری یکی از نگارندگان است، با تأمل بر مهارت‌های دهگانه زندگی در تعریف سازمان جهانی بهداشت، تمامی ارتباطات انسانی از داستان‌های شاهنامه استخراج و دسته‌بندی شده و سپس، شخصیت‌های شاهنامه و عملکردشان تحلیل و نمونه‌های ممتاز آن که مرتبط با موضوع این مقاله است نقد شده‌اند و در پی آن، چیره‌دستی فردوسی در ترسیم و توصیف ظرایف و لایه‌های عمیق روانی شخصیت‌های اثرش، همچنین شناخت ژرف وی از انسان و مهارت‌هایش، به سبب استعداد ذاتی و گستره دانش وی، از دیدگاه مهارت مذکور بررسی و انواع همدلی‌های موجود در روابط میان‌فردی شاهنامه گزارش شده است.

روش پژوهش حاضر تجزیه و تحلیل محتوای کیفی اطلاعات، فیش‌برداری و مقایسه فیش‌ها با دیدگاه مورد نظر و تطبیق نهایی است.گردآوری اطلاعات از مطالعات کتابخانه‌ای و استخراج مفاهیم و آموزه‌های دارای پیوند با موضوع جستار، از کتاب‌ها و مقالات در مجلات علمی است. این پژوهش بر روی همهٔ متن شاهنامه صورت گرفته است.

مبانی تحقیق

ادبیّات و شاهنامه

ادبیّات همه سرزمین‌ها به گونه‌ای نرم و دلنشین، قوانین نانوشته و بنیادین زندگی را به آدمی می‌آموزاند. «ادبیّات به انسان یاری می‌رساند تا بتواند بر آنچه برای زندگی ضروری است، تکیه کند» (جی. لیوکنز، ۱۳۸۲: ۱۳۷). دومین رهاورد ادبیّات، درک همدلانه است. چنین درکی، حاصل کاوش در «وضعیت انسان» است؛ یعنی کشف سرشت وی و به عبارتی شناخت نوع انسان است.

ادبیّات، جاذبه‌های ویژه و گیرایی‌های در خور بسیاری برای خوانندگان خود دارد؛ چرا که بیانگر انگیزه‌های انسانی و طرح چند و چون چنین انگیزه‌هایی است (همان:١٤٠– ١٤١). با ادبیّات و هنر، انسان در طول قرن‌ها احساسات و عواطف گوناگون خود را به بهترین شکل بیان کرده و بعد از قرن‌ها به قلب انسان‌های آینده منتقل ساخته است (حسن رضایی،١٣٩٦ : ١٠).

حکیم توس، شاهنامه، شاهکار ادبی خویش را که مجموعهٔ کاملی از ارزش‌ها و باورها و نمایندهٔ معتبری از فرهنگ ایرانی و سرشار از حکمت، دانایی و تمدن ایرانیان است، برای انسان همه دوران‌ها و سرزمین‌ها بی‌هیچ مرز و محدوده، به یادگار گذاشته است. شالودهٔ این اثر ماندگار، بر خردمندی، مهرورزی، آشتی‌جویی، نوع‌دوستی، اخلاقیات و انسانیت استوار است؛ و ایفای نقش هنرمندانهٔ شخصیت‌ها در شاهنامه، به برکت ذهن پویای حکیم توس و دیگر شاهنامه‌نویسان پیش از وی، در ظرایف ارتباطات میان‌فردی است که به عملکردهای آن‌ها معنا می‌بخشد و روند و کنش داستان‌ها را در اوج زیبایی و هنرمندی به معجزه ادبیّات، سهل و ممتنع، به پیش‌می‌برد.

در واقع، همین جزئیات تأمل‌برانگیزِ روابط دو برادر، دو پهلوان، شاهی با همسرش، شاهزاده‌ای با پدرش و نامادری‌ای با فرزند همسر است که اثری متعلق به هزار سال پیش را سزاوار این اندازه پژوهش و واکاوی از هر دیدگاه و جهان‌بینی می‌کند. از نظر

مزلو (Maslow)، مبدع نظریهٔ روان‌شناسی انسان‌گرایانه، انسان دارای نیازهایی است که همه غریزی، ذاتی و دارای یک نظام سلسله مراتبی هستند و ارضای نیاز قبلی، همیشه نسبت به نیاز بعدی اولویت دارد.

این نیازها به پنج گروه تقسیم می شوند که عبارتند از: ۱) نیازهای فیزیولوژیکی مثل آب، اکسیژن، غذا، غریزه جنسی؛ ۲) نیازهای امنیتی مثل امنیت، نظم و پایداری؛ ۳) نیازهای مربوط به احساس مالکیت، عشق، محبت، دوست‌داشتن، دوست‌داشته شدن؛ ٤) نیازهای مربوط به عزت‌نفس مثل شایستگی، تأیید، احترام؛ ٥) خودشکوفایی (پارسا،۱۳۸۸: ۳۲). روشن است که تمامی کنش‌ها و واکنش‌های انسان در زندگی از همین نیازها و اینکه به کدام سطح از آن‌ها و چه اندازه از تعالی روح و اندیشه رسیده‌باشیم، شکل‌می‌گیرد. مزلو «شکوفایی» را در معنای «تعالی» به کار می‌برد.

برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های افراد خودشکوفا از دیدگاه مزلو چنین است: درک بهتر واقعیت و برقراری رابطه سهل‌تر با آن، پذیرشِ خود، دیگران و طبیعت، مساله‌مداری، حس‌همدلی، توانایی برقراری روابط بین‌فردی سالم، بی‌تعصبی، خلاقیت (مزلو، ۲۱٦:۱۳۷۳). بسیاری از این ویژگی‌ها در حقیقت دارای مشترکاتی با مهارت‌های زندگی هستند؛ مهارت‌های زندگی، گونه‌ای از توانایی‌های انسانی در بُعد تعالی روح و اندیشه و سرانجام رفتار خردمندانه، سازگارانه و هوشمندانه اجتماعی هستند که برای هر انسانی در تمامی دوران‌ها به‌منظور ارتقا سطح سلامت زندگی، یک نیاز و ضرورت جدی است؛ فراگیری روابط بین‌فردیِ صحیح مانند همدلی، اهمیتی بسزا در ایجاد سلامت روانی، رشد شخصیت، هویت‌یابی، افزایش کیفیت زندگی، افزایش سازگاری و خودشکوفایی دارد.

همدلی در شمار مهارت‌های زندگی

همدلی در شمار یکی از مهارت‌های دهگانه زندگی است. سازمان جهانی بهداشت درست زمانی که در آستانه قرن بیست و یکم همه چیز از تکنولوژی و رفاه بود؛ اما خشنودی و رضایتمندی کافی در ارتباطات حاکم نبود؛ اقیانوسی از اطلاعات سطحی بود؛ ولی پروردگی کافی نداشت و بسیاری از مسائل زندگی با روش‌های معمولی لاینحل می‌ماند، با احساس نیاز به ضرورت تبدیل دانش به مهارت، برای حل مسائلِ به‌ظاهر پیش‌پا افتاده روزانه و به‌منظور ارتقای سطح سلامت روحی و اجتماعی مردم، مهارت‌های زندگی را در برنامه آموزش‌های ضروری، کاربردی و عمومی خود، در سال ۱۹۹٤ تعریف کرد.

این ده مهارت، که به عنوان مهارت‌های اصلی زندگی، از سوی یونیسف و یونسکو نیز شناخته شده‌اند، عبارتند از: مهارت تصمیم‌گیری، مهارت حل مساله، مهارت تفکّرخلّاق، مهارت تفکّر نقّاد، توانایی برقراری ارتباط موثر، مهارت ایجاد و حفظ روابط بین‌فردی، خودآگاهی، مهارت همدلی‌کردن، مهارت رویارویی با هیجان‌ها، مهارت رویارویی با استرس (همان: ۱۸-۱۹).

سازمان جهانی بهداشت، مهارت‌های زندگی را چنین تعریف کرده است: توانایی انجام رفتار سازگارانه مثبت، به‌گونه‌ای که فرد بتواند با چالش‌ها و ضروریات زندگی روزمره کنار بیاید. یونیسف نیز مهارت‌های زندگی را به این صورت تعریف می‌کند: یک رویکرد مبتنی بر تغییر یا شکل‌دهی رفتار که برقراری توازن میان سه حوزه را مدّ نظر قرار می‌دهد. این سه حوزه عبارتند از دانش، نگرش و مهارت (همان: ١٦).

سلامت، از نظر سازمان جهانی بهداشت به‌معنای برخورداری از رفاه جسمی، ذهنی و اجتماعی است؛ بنابراین مقوله سلامت صرفاً به مفهوم نداشتن بیماری و نقص‌اندام نیست؛ بلکه شامل تعادل در سه مولفه جسم، ذهن و اجتماعی است. در تعریف قدیمی از سلامت، فقط مفهوم بیمار نبودن مدنظر بود (برزکار، ۱۳۹۷ :۱۹٤).

اصـطلاح همدلی را نخسـتین بار لیپز (lipps) در اوایل قرن بیستم، در پژوهش‌های روان‌شـناسـی به کار برد. از آن زمان تاکنون تلاش‌هایی برای تعریف مناسـب از همدلی انجام شـــده اســـت که دامنه‌ای از بینش اجتماعی تا توانایی برای فهم حالات عاطفی و شـناختی و تجربه هیجانات مشابه با دیگران را شامل می‌شود (رفاهی و مقتدری، ۱۳۹۲: ٤). این مهارت، پدیده‌ای پیچیده و چند بعدی است که متفکران و نظریه‌پردازان علوم مختلف از جمله جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، زبان‌شناسی و زیبایی‌شناسی را به خود مشغول کرده است. بسـیاری آن را توانایی فرد برای درک احساسات دیگری به گونه‌ای که خود را به جای او بگذارد، تعریف کرده‌اند (کهنوجی،۱۳۹۵ :۱۷۳).

از نظر روان‌شناسان، همدلی یعنی «توان درک دیگری به همان شکل که او خودش را درک می‌کند. فرد همدل می‌تواند در جلد فرد دیگر فرو رود» (بولتون، ۱۳۸۱: ۳۷۳). روابط بین‌فردی، مهم‌ترین مـؤلفه زندگی انسان از آغاز تولد تا هنگام مرگ است و توانمندی‌های بالقوه انسان، جز در سایه روابط بین‌فردی رشد نمی‌کنند؛ از ایـن رو یادگرفتن مهارت‌هایی با این مولفه، ضروری می‌نماید.

«همـدلی، یک مهارت و توانایی اســـت و مانند هر توانایی دیگر، نیاز به آموزش، تمرین و تجربه دارد. همدلی، به فرد این امکان را می‌دهد که بتواند احساسات و حالاتی را در دیگری بفهمد که تا کنون تجربه نکرده اسـت. همدلی باعث می‌شـود که از سـطح خودمـان فراتر رفتـه و دیگران را عمیق‌تر درک نمـاییم. بـه این ترتیب همدلی قدرت و ظرفیـت درک انســـانهـا را افزایش‌می‌دهـد» (فتی، موتابی، محمدخانی و کاظم زاده عطوفی،۱۳۹۱ :۵۷-۵۸).

مهم‌ترین روش‌هـای همـدلی عبـارتنـد از: گوش‌دادن فعـال، بـازپردازی، انعکاس احسـاسـات، انعکاس محتوا یا معانی، انعکاس تلخیصـی، تمرکز بر کلمات احسـاسـی، توجّه بر محتوای کلی پیام، مشـاهده زبان بدن، پرسـیدن این سـوال از خود که «اگر من چنین وضـعیتی را تجربه می‌کردم، چه احسـاسـی داشـتم؟» (همان: ۵۸). درحقیقت،

این‌گونـه رفتارها در شـــمار خرده مهارت‌های ارتباطی‌اســـت که ســـبب تداوم روابط اجتماعی‌اند و احتمال دریافت تقویت اجتماعی را به بیشـترین حد می‌رساند. در دیدگاه دیویس (Davis) (۱۹۸۳) همدلی، یک سـازهٔ تک‌بعدی تعریف نمی‌شـود (شـناختی یا هیجانی)؛ بلکه مجموعه‌ای از سازه‌ها را تشکیل می‌دهد که درعین متفاوت بودن، همگی به‌نحوی با حسـاسیت نسبت به دیگری، در ارتباط می‌باشند. چهار مؤلفه آن اینها هستند: ۱) دیدگاه‌گیری: توانایی برای در نظرگرفتن دیدگاه دیگران ۲) خیال: جایگزینی خود به صـورت خیالی در قالب احسـاسات و اعمال شخصیت‌های تخیلی کتاب‌ها و فیلم‌ها ۳) توجه همدلانه: میزان احســـاســـات همدلانه دیگرمحور و نگرانی برای افراد درمانده ٤) درماندگی شـخصـی: احسـاسـات خودمحور، نگرانی شـخصـی و ناآرامی و تنیدگی در شرایط بین‌فردی می‌باشد (فیض‌آبادی، عزیزی وصالحی،۱۳۸۷: ١٦٢).

«همدلی، یکی از توانایی‌های هیجانی مهم اسـت که نشانه‌ها و نمودهای آن از اوایل کودکی آغاز می‌شود» (وزیری و لطفی‌عظیمی،۱۳۹۰: ١٦٩). این توانایی بی‌نظیر از هنگام تولّد حضـور داشـته و به طور افزایشی از نوزادی و کودکی تا نوجوانی متحول می‌شود. «به اعتقاد دانشمندان، حس همدلی و نوع‌دوستی از ۱۸ ماهگی در کودک ظاهر می‌شود» (کاظمی، ١٣٨٦: ٤٧). علاوه بر این، در میان موجودات «هیچ موجودی در حد انسان نوع‌دوست نیست» (همان) و همچون انسان نسبت به هم‌نوع خود احساس همدلی ندارد.

نکته مهم آن اسـت که همدلی به معنی تأیید درست بودن رفتارهای یک فرد نیست. در بسیاری از موارد، افراد برخورد همدلانه نشان نمی‌دهند؛ چون تصّور می کنند همدلی به معنی تأیید درسـت یا غلط بودن رفتارهاسـت و اگر همدلی نشان دهیم، به این معنی اسـت که رفتار فرد، درست و صحیح است و چون فرد در این مورد اشتباه می‌کند، پس نباید رفتار همدلانه از خود نشـان دهیم. به یاد داشته باشید که همدلی فقط به این معنی است که طرف مقابل و شرایط او را می‌توانیم درک‌کنیم و بفهمیم، ولی این که این رفتار

درســت یا غلط اســت، ارتباطی با همدلی ندارد (محمدخانی، موســوی چلک، نوری و موتابی،۱۳۹٦:۱۲۲).

در علم روان‌شناسی اجتماعی نیز ویژگی همدلی، در شــمار «رفتارهای حمایتی» و «رفتارهای معین اجتماعی» قرار می‌گیرد؛ یعنی رفتاری که ماهیت تعاون دارد (کاویانی و موسوی، ۱۳۸۹: ۹۹). حسّ همدلی معمولاً در جنایتکاران وجود ندارد؛ بیشــتر آنها در یک ناهنجاری روانی یعنی فقـدان حسّ وحدت و همدلی با دیگران با هم مشترکند؛ نداشتن حسّ همدلی موجب ناتوانایی درک دیگران در این‌گونه افراد می‌شود و به آنها اجازه می‌دهد برای انجام آن عملِ خطا به خود دروغ بگویند؛ از این رو، روان‌شناسان نداشتن احساس همدلی را یکی از پیچیده‌ترین نقایص عاطفی به حساب می‌آورند که درمان آن بسیاردشوار است. (گلمن، ۱۳۸۳: ۳۷).

سبک‌های رفتاری

«روان‌شناسان، شیوه‌های ارتباطی انسان‌ها را به سه نوع طبقه‌بندی می‌کنند: سبک ارتباطی منفعلانه، ســبک‌ارتباطی جرأت‌مندانه و ســبک ارتباطی پرخاشــگرانه» (محمدخانی و دیگران،۱۳۹٦ :۱٦۹). از میان این سبک‌ها، سبک سالم و مثبت رفتاری، سبک جرأتمندانه اســت که در پژوهش حاضــر، بنا بر ضــرورت، تنها به ســبک اخیر می‌پردازیم؛ آنچه در تقابل با ویژگی‌های ســبک جرأتمندانه قرار گیرد، مربوط به ســبک‌های رفتاری دیگر است.

جرأت‌ورزی یا رفتار قاطعانه را به شرح زیر تقسیم نموده‌اند: ۱) ردّ قاطعانه: در این شــیوه فرد، به صــورتی که اجتماع‌پســندانه باشــد، درخواست‌های تحمیلی دیگران را رد می‌کند؛ ۲) بیان قاطعانه: در این شــیوه فرد توانایی بیان احساسات مثبت مثل قدردانی از دیگران، ابراز محبت و علاقه و بیان تمجید و ستایش را دارد؛ ۳) درخواست قاطعانه: در این شــیوه فرد، توانایی بیان و مطرح‌کردن درخواســت‌هایی را از دیگران به‌منظور تسهیل

تأمین نیازهای فردی یا رسیدن به اهداف خود دارد» (رحیمیان بوگر، شاره، حبیبی عسگرآبادی و بشارت، ۱۳۸٦ :۳۳).

روشن است که افراد در سبک رفتاری جرأتمندانه معمولاً قادر به همدلی بهتری با دیگران هستند؛ زیرا بیانی مناسب و قاطع برای این مهارت دارند. همدلی‌های شاهنامه در سه جایگاه و وضعیت شکل می‌گیرد: ۱) در هنگام پیشامد مشکل یا رنجشی برای کسی؛ ۲) در هنگام رد خواسته‌ای نابجا و تحمیلی؛ ۳) در چاره‌اندیشی برای حل یک مشکل. مورد آخر بیشتر تظاهر به همدلی یا همدلی مصلحت‌اندیشانه است و با تعریف مهارت همدلی در علم روان‌شناسی اندکی فاصله دارد.

۱- همدلی های حمایتی

اینگونه همدلی‌ها مانند رفتارهای حمایتی دیگر چون فداکاری، کمک و دلجویی اغلب به عنوان رفتاری داوطلبانه در جهت منافع دیگری رخ می‌دهند (کاویانی و موسوی، ۱۳۸۹: ۹۹). بدین شکل که اطرافیان شخص آسیب‌دیده از یک مشکل یا اتفاق ناخوشایند، برای کاهش رنج و اندوه وی، از طریق توجه کافی و حمایت و هم‌احساسی، با او به همدلی و مهربانی می‌پردازند. در شاهنامه این نقش همدلانه را بیشتر زنان، پرستندگان (خدمتکاران)، مشاوران، وزیران و اعضای خانواده پهلوانان و شاهان ایفا می‌کنند.این نوع از همدلی‌ها در شاهنامه، حقیقی‌ترین مفهوم این مهارت هستند.

۱-۱- همدلی‌های حمایتی مهرورزانه

در این گونه همدلی‌ها شخصِ دارای مهارت، بیشتر به سبب مهرورزی است که از طرف دیگر رابطه حمایت می‌کند.

همدلی گرسیوز با افراسیاب

در داستان سیاوش، افراسیاب در پیِ دیدن کابوسی هولناک درباره شکست از ایرانیان مانند کسی که هذیان می‌گوید، ناله‌کنان و در حالی که می‌لرزد، از خواب می‌پرد. برادر وی، گرسیوز، خود را بر بالین شاه می‌رساند. به درخواست شاه، وی را در برمی‌گیرد؛ آنگونه که او می‌خواهد، خاموشی برمی‌گزیند و پس از چندی که شاه روبه‌راه‌تر می‌شود، به آرامی سخن‌گفتن را با افراسیاب آغاز می‌کند تا وی را به حال طبیعی بازگرداند.

شاید بتوان گفت این بهترین نمونه از مهارت همدلی در شاهنامه است؛ در واقع همدلی این نیست که با دیگران چنان رفتار کنیم که دلمان می‌خواهد با ما رفتار شود؛ به عکس، مفهوم همدلی به نوعی این است که اتفاقاً با دیگران رفتاری نکنیم که خوشایند ماست؛ زیرا ممکن است رفتاری دیگر دلخواه آنها باشد؛ پس بایسته است که با توجه به نیاز و خواسته هر شخص در کردارمان سویه‌گیری کنیم؛ از این رو می‌توان گفت شاید همدلی به‌راستی کشف و عمل به همین خواسته‌ها در ارتباطات میان فردی با شخص آسیب‌دیده باشد.

به تیزی بیامد به نزدیک شاه — ورا دید بر خاک خفته به راه
به بر در گرفتش بپرسید زوی — که این داستان با برادر بگوی
چنین داد پاسخ که پرسش مکن — مگوی این زمان هیچ با من سخن
بدان تا خرد بازیابم یکی — به بر گیر و سختم بدار اندکی

(فردوسی،۱۳۸٦، ۲، ۲٤۹، ۷۰۵-۷۰۹)

هنگامی‌که افراسیاب با رفتار همدلانه و بجای برادر رفته‌رفته تسکین می‌یابد و به همدلی وی اعتماد می‌کند، با او از کابوسی دهشتناک در بیابانی خشک و پر از مار و عقاب می‌گوید که فرزندی چهارده ساله از کاووس وی را می‌کشد:

دو هفته نبودی ورا سال بیش / چو دیدی مرا بسته در پیش خویش
دمیدی به کردار غرنده میغ / میانم بدو نیم کردی به تیغ
خروشیدمی من فراوان ز درد / مرا ناله و درد بیدار کرد
(فردوسی،۱۳۸٦، ۲، ۲۵۰، ۷۲۸-۷۳۰)

گرسیوز با اینکه از تعبیرخواب آگاه نیست، همدلانه با وی سخن می‌گوید تا دلش آرام و نگرانی‌اش برطرف گردد:

بدو گفت کرسیوز این خواب شاه / نباشد جز از کامه نیک خواه
همه کام دل باشد و تاج و تخت / نگون گشته بر بدسگال تو بخت
(فردوسی،۱۳۸٦، ۲، ۷۳۱-۷۳۲)

در داستان پادشاهی فریدون، در پی حسادت سلم و تور، ایرج به‌منظور همدلی نزد برادران مهتر می‌رود و ابراز می‌کند که حال آنها را می‌فهمد و حاضر است که برای خوشنودی سلم وتور، از بخشش پدر که ناخواسته تخم نفاق میان او و برادرانش کشته، صرف‌نظر کند؛ وی با مهربانی با تور می‌گوید:

من ایران نخواهم نه خاور نه چین / نه شاهی نه گسترده روی زمین
بزرگی که فرجام او بتّریست / برآن برتری بر بباید گریست
(فردوسی،۱۳۸٦، ۱، ۱۲۰، ٤۸۵-٤۸٦)

مرا تخت ایران اگر بود زیر / کنون گشتم از تاج و از تخت سیر
سپردم شما را کلاه و نگین / ترا زین پس از من مباد ایچ کین
مرا با شما نیست ننگ و نبرد / روان را نباید برین رنجه کرد
زمانه نخواهم به آزارتان / اگر دورمانم ز دیدارتان

جـز از کـهتری نیســـت آیین من　　مـبـاد آز و گـردن‌کشـــی دیـن مـن
(فردوسی،۱۳۸٦، ۱، ۱۲۰، ٤۸۸-٤۹۲)

حال آنکه او می‌توانست با آنها وارد جنگ شود و خطر بزرگ کین‌خواهی را به‌جان نخرد. «به نظر می‌رسد ایرج در لایه‌های درونی ذهن و روح و روان خویش به برادرانش حق می‌دهـد؛ از این رو، ســـعی می‌کنـد به مهر و داد، دل آن‌ها را به دســـت آورد؛ اما سـرانجام حقارتِ ریشـه‌دوانده در دل سلم و تور، به فاجعه بزرگی می‌انجامد» (تلخابی، ۱۳۹٦ : ۱٤٥) و بـا اینکـه ایرج همـدلانه در پی آرام و کامیابی برادران اســـت؛ اما این برادران کینه توز چنان در آتش انتقام و حســـد گرفتارند که در پی قتل برادر کهتر، بی‌آن که به خواســته رسـیده باشـند و مسـاله‌ای را حل کرده باشـند، دسـت خالی هریک به ســـرزمین خود بـاز می گردند؛ این رویارویی مهر و کین در اوج زیبایی، از ویژگی های درخشان شاهنامه است:

بـرفـتنـد بـاز آن دو بیـداد شـــوم　　یکی ســـوی ترک و یکی ســـوی روم
(فردوسی،۱۳۸٦، ۱، ۱۲۰، ٤۸۸-٤۹۲)

همدلی سیاوش با کاووس در خطای سودابه

ســـیـاوش، شـــاهزاده و پهلوان نجیب ایرانی وقتی حال و اندوه کاووس را در ماجرای تعرض و تهمت سـودابه درک می کند، با همدلی تلاش‌می‌کند تا غمگسـار پدر باشد؛ از این رو برای به آرامش رسیدن وی می‌پذیرد تا از آتش گذر کند:

بـدانگـه کـه شـــد پیش کاووس باز　　فرود آمـد از اســـپ و بردش نمـاز
رخ شـــاه کـاووس پر شـــرم دیـد　　ســـخن گفتنش بـا پســـر نرم دیـد
ســـیـاوش بـدو گفـت انـده مـدار　　کـزیـن ســـان بود گردش روزگـار

سری پر ز شرم و بهایی مراست　　اگر بی گناهم رهایی مراست
ور ایدونک زین کار هستم گناه　　جهان آفرینم ندارد نگاه
(فردوسی،۱۳۸٦، ۲، ۲۳۵، ٤۸۹-٤۹۳)

وقتی که با سربلندی از آتش بیرون می‌آید، کاووس شاه، خرسند از پاکی پسر، سه روز میگساری می‌کند؛ در روز چهارم با بزرگان، درباره مجازات سودابه سخن می‌گوید. همه یکصدا وی را سزاوار پادافره مرگ می دانند؛ سیاوش که بار دیگر درماندگی و درد پدر را از عمق جان درک می‌کند، دست به میانجی‌گری می‌زند تا از اندوه وی بکاهد و آرامشِ از دست رفته کاووس را بازگرداند:

چو سوداوه را روی برگاشتند　　شبستان همه بانگ برداشتند
دل شاه کاووس پردرد شد　　نهان داشت رنگ رخش زرد شد
سیاوش چنین گفت با شهریار　　که دل را بدین کار رنجه مدار
به من بخش سوداوه را زین گناه　　پذیرد مگر پند و آیین و راه
(فردوسی،۱۳۸٦، ۲، ۲۳۸، ۵۳۷-۵٤۰)

و بدین ترتیب کاووس که هنوز دل در گرو عشق سودابه داشت و از ناگزیری تن به مجازات وی داده بود، آرام می‌گیرد.

بهانه همی جست از آن کار شاه　　بدان تا ببخشد گذشته‌گناه
(فردوسی،۱۳۸٦، ۲، ۲۳۸ ،۵٤۳)

همدلی سیاوش در این داستان، جنبه مصلحت اندیشانه هم دارد؛ چرا که او می داند که پس از مرگ سودابه، آتش اندوه و پشیمانی کاووس بی‌گمان دامان وی را خواهد گرفت.

همدلی سهراب با رستم پیش از مرگ

سهراب قبل از مرگش، رستم را از شیون و سوگواری و اندوه منع می‌کند و با شیوه‌ای همدلانه که از درک والایش از اندوه پدر سرچشمه می‌گیرد، با او می‌گوید: آنچه رخ داده از تقدیر است و گناه تو نیست:

همی ریخت خون و همی کند موی — سرش پر ز خاک و پر از آب روی
بدو گفت سهراب کین بتّریست — به آب دو دیده نباید گریست
ازین خویشتن خستن اکنون چه سود — چنین بود و این بودنی کار بود

(فردوسی،۱۳۸٦، ۲ ، ۱۸۷، ۸۷۹-۸۸۱)

همدلی فرماندهان با رستم بعد از مرگ سهراب

در همین تراژدی پس از مرگ سهراب، لشکریان و فرماندهان سپاه ایران چون حال زار و جامه دریده و خاک سرد و سیاه سر و روی تهمتن را می‌بینند و از مرگ سهراب، خبر می‌یابند، با وی به سوگواری و همدلی و هم‌احساسی می‌پردازند:

همه برگرفتند با او خروش — نماند آن زمان با سپهدار توش

(فردوسی،۱۳۸٦، ۲ ، ۱۸۹، ۹۰۷)

تهمتن بار دیگر به بالین فرزند باز می گردد و در صدد نابودی خود برمی‌آید؛ اما بزرگان همدلانه مانع این اقدام می‌شوند:

چو برگشت ازان جایگه پهلوان — بیامد بر پورِ خسته‌روان
بزرگان برفتند با او بهم — چو طوس و چو گودرز و چون گستهم
همه لشکر از بهر آن ارجمند — زبان برگشادند یکسر ز بند

که درمان این کار یزدان کند — مگر کاین سخن بر تو آسان کند
یکی دشنه بگرفت رستم به دست — که از تن ببرّد سر خویش پست
بزرگان بدوی اندر آویختند — ز مژگان همی خون فرو ریختند
(فردوسی،۱۳۸٦، ۲، ۱۹۰، ۹۱٤- ۹۱۹)

سرانجام گودرز او را به کلام آرام می‌کند که هیچ کس جاودان نخواهد زیست و مرگ تو دردی را درمان نمی‌کند:

بدو گفت گودرز کاکنون چه سود — که از روی گیتی برآری تو دود؟
تو بر خویشتن گر کنی صد گزند — چه آسانی آید بدین ارجمند؟!
اگر زانک ماند به گیتی زمان — بماند، تو بی‌رنج با او بمان
وگر زین جهان این جوان رفتنیست — به گیتی نگه کن که جاوید کیست
شکاریم یکسر همه پیش مرگ — سری زیر تاج و سری زیر ترگ
(فردوسی،۱۳۸٦،۲، ۱۹۰-۱۹۱، ۹۲۰-۹۲٤)

دایگان و پرستندگان نیز در شاهنامه با ایفای نقش های همدلانه غالباً شاهزاده خانم‌ها را به معشوق می‌رسانند. در بیشتر موارد کار آنها میانجی‌شدن میان زنان دربار با مردان دلخواه آنهاست. پرستندگان رودابه، سودابه، تهمینه، منیژه، مالکه از این گروهند (سرامی،۱۳۸۳: ۸٤۱). در واقع روشن است که «حضور پرستار در شاهنامه در مراقبت از افرادی که دارای طبقات اجتماعی بالا بودند، معنی می‌یابد که لزوماً بیمار هم نیستند؛ از این رو پرستار به واسطه نزدیکی که با این افراد داشته، دارای ویژگی‌هایی بوده که او را شایسته این حضور می‌کرده است» (مظلوم و میرحقی،۱۳۹۲: ۲).

همدلی پرستندگان با رودابه در وصال زال

پرستندگان رودابه در پی دلدادگی وی، او را پند می‌دهند؛ اما چون درمی‌یابند که در حال شیدایی و استیصال است، همدلانه با وی سخن می‌گویند تا بداند که غمخوار اویند؛ واکنش حاکی از درک آنها سرانجام رودابه را به آرامش می‌رساند. «بین داستان‌های عاشقانهٔ شاهنامه از همه عالی‌تر و کامل‌تر داستان دلدادگی رودابه و زال است» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۰ :۳۰).

پرستنده آگه شد از راز اوی — چو بشنید دل خسته آواز اوی
به آواز گفتند ما بنده‌ایم — به دل مهربان و پرستنده‌ایم
(فردوسی،۱۳۸٦، ۱، ۱۸۹-۱۹۰، ۳۷۸-۳۷۹)

اگر جادویی باید، آموختن — به بند و فسون چشمها دوختن
بپریم با مرغ و آهو شویم — بپوییم و در چاره جادو شویم
مگر شاه را نزد ماه آوریم — به نزدیک او پایگاه آوریم
لب سرخ، رودابه پرخنده کرد — رخان مُعَصفَر سوی بنده کرد
(فردوسی،۱۳۸٦، ۱، ۱۸۹-۱۹۰، ۳۸۳-۳۸٦)

همدلی برای پرستاران از نظر فردوسی والاترین مرتبه شریک شدن در تقدیر فرد است. او تعادلی برای این رابطه وصف نمی‌کند و این سهیم‌شدن را تا یکپارچگی و وحدت کامل پیش می‌برد؛ و این یعنی احساس کردن، تجربه کردن و مشترک شدن در آنچه که دیگران احساس و تجربه می‌کنند، لازمه این حالت به‌کارگیری هیجانات است و در مقابل بی‌تفاوتی قرار می‌گیرد که یک عمل ضدانسانی است (مظلوم و میرحقی،۱۳۹۲:۵).

۱-۲- همدلی‌های حمایتی مصلحت‌اندیشانه

این گونه همدلی ها در عین حال که جنبه حمایت از طرف دیگر رابطه را دارند، مصلحت‌اندیشانه هم هستند:

همدلی زرمهر با قباد

زرمهر، فرزند سوفرای، با درک والای خویش، آگاهی از خطای پدر، وضعیت اسفبار مملکت و قباد تصمیم می‌گیرد در جهت منافع ملی با حمایت همدلانه از قباد و صلح و دوستی با وی، از جنگ و غارت و خونریزی، پیشگیری و مشکل تفرقه و آشوب داخلی را حل و فصل کند؛ حتی برای کشنده پدر هوشمندانه به خواستگاری می‌رود و حاصل این ازدواج می‌شود کسری انوشیروان.

بدو گفت زرمهر کای شهریار — زبان را بدین باره رنجه مدار
پدر گر نکرد آنچ بایست کرد — ز مرگش پسر گُرم و تیمار خَورد
ترا من به سان یکی بنده‌ام — به پیش تو اندر پرستنده‌ام

(فردوسی،۱۳۸٦، ۷، ٦۲-٦۳ ، ۱۳۵-۱۳۷)

قیدافه و همدلی با اسکندر

قیدافه، فرمانروای آندلس (اسپانیا)، از زنان کاردان شاهنامه و مظهر ارتباط موثر است. وی با درایت و هوشمندی، با اسکندر که در موضع ضعف و آسیب است، همدلی می‌کند و به او اطمینان خاطر می‌دهد که در آندلس در امان خواهد بود و بدین ترتیب مصلحت‌اندیشانه با ایجاد حس خشنودی، با وی پیمان صلح و دوستی می‌بندد و بحران‌ها را مدیریت می‌کند:

تو ایمن بباش و به شـــادی برو　　چـو رفـتـی یـکی کـار برســـاز نو
(فردوسی، ۱۳۸٦، ٦ ،٦۳ ، ۸٦۷)

تـو تـا ایـدری، بـیطقون خوانمـت　　برین هم نشـــان دور بنشـــانمـت
بـدان تـا نـدانـد کســی راز تـو　　هـمـان نشـــنـود نـام و آواز تـو
فـرســتمـت بر نیکوی بـاز جـای　　تو بـایـد کـه بـاشـــی خـداونـد رای
(فردوسی، ۱۳۸٦، ٦ ،٦۳، ۸۷۳-۸۷۵)

همدلی پیران و افراسیاب با سیاوش

در داسـتان سیاوش، سرانجام وی از نابخردی و بیداد کاووس و ناپاکی و تعرض سودابه از سرِ درد و ناچاری با حالی خراب و دلی خسته و پر اندیشه به توران پناهنده می‌شود:

سـیاوخش لشـکر به جیحون کشـید　　از آب دو دیـده رخـش نـاپـدیـد
(فردوسی، ۱۳۸٦ ،۲، ۲۸۲، ۱۲۱٦)

پیران، وزیرخردمند افراسـیاب، با درک عمیق از شرایط آشفته روحی وی شخصاً به پیشواز فرزند خردمند شاه بی‌خرد می‌رود و با فروتنی و روی خوش از سیاوش استقبال می‌کند و همدلانه وی را به سخنان نرم خویش دلگرم می‌کند.

چو دیدم تو را روشـــن و تندرســـت　　نـیـایـش کنم پیش یزدان نخســـت
ترا چون پـدر بـاشـــد افراســـیـاب　　همـه بنـده بـاشـــنـد ازین روی آب
مـرا نـیـز پـیوســـتـه بیش از هزار　　پـرســـتـنـدگـانـنـد بـا گـوشـــوار
مـراگـر پـذیـری تـو بـا پیر ســـر　　ز بـهـر پـرســـتـش ببـنـدم کـمـر
(فردوسی، ۱۳۸٦ ،۲، ۲۸۳، ۱۲۳۷- ۱۲٤۰)

در طی مسیر، سیاوش با دیدن فضای پر شور و شعف اطراف و صدای موسیقی به یاد زابلستان و دوره خوشی با رستم و خاطراتش در ایران می افتد و اشک از چشمانش سرازیر می‌شود و روی از پیران می گرداند تا درد جانسوزش نهان بماند؛ پیران که مهارت همدلی را به تمامی داراست، و حرکات و حالات سیاوش را پوشیده می‌پاید، متأثر می‌شود:

از ایران دلش یاد کرد و بسوخت — به کردار آتش همی برفروخت
ز پیران بپوشید و بپیچید روی — سپهبد بدید آن غم و درد اوی
بدانست کاو را چه آمد بیاد — غمی گشت و دندان به لب بر نهاد
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۸٤، ۱۲٤٦-۱۲٤۹)

از این پس، پیران با همدلی بیشتر می‌کوشد تا با سخنانی خوشایند و دلگرم‌کننده بار اندوه را از دوش جان سیاوش بزداید:

چنین گفت کای نامور شهریار — ز شاهان گیتی توی یادگار
سه چیزست بر تو که اندر جهان — کسی را نباشد ز تخم مهان
یکی آنک از تخمه کیقباد — همی از تو گیرند گویی نژاد
وُ دیگر زبانی بدین راستی — به گفتار نیکو بیاراستی
سدیگر که گویی که از چهر تو — ببارد همی بر زمین مهر تو
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۸٤، ۱۲۵۳-۱۲۵۷)

اما سیاوش، که ناآرام و نامطمئن، گام در سرزمین دشمن نهاده، بی‌تاب است و سرانجام آنچه در سر دارد، به زبان می‌آورد:

گر ایدونک با من تو پیمان کنی — شناسم که پیمان من نشکنی
گر از بودن ایدر مرا نیکویست — برین کرده خود نباید گریست

وُ گر نیســـت، فرمـای تـا بگـذرم　　نـمـایـی ره کشـــوری دیـگـرم
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۸٤-۲۸۵، ۱۲٦۰-۱۲٦۲)

چون سیاوش از هراس و حس ناامنی‌اش با پیران می‌گوید، وی بار دیگر به شاهزاده آشـــتی‌جوی ایرانی همـدلانـه و بـا مهرورزی چون پدری بر فرزند دلخســـته خویش، اطمینان‌خاطر و آرامش می‌دهد:

بـدو گفـت پیران کـه منـدیش زین　　چـو انـدر گـذشـــتی از ایران زمین
مـگـردان دل از مـهر افراســـیـاب　　مـکـن هـیـچ‌گـونـه برفتن شـــتـاب
پراگنـده نـامش بـه گیتی بـدیســـت　　ولیکن جز آنســـت مرد ایزدیســـت
خـرد دارد و رای و هـوش بـلنـد　　بـه خـیـره نـتـابـد بـه راه گـزنـد
مرا نیز خویشـــی‌ســـت با او به خون　　هـمـش پـهـلـوانـم هـمـش رهنمون
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۸۵، ۱۲٦۳-۱۲٦۷)

فـدای تو بـادا همـه هرچ هســـت　　گر ایدر کنی تو به شـــادی نشـــســـت
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۸۵، ۱۲۷۲)

ســـیاووش بدان گفته ها رام گشـــت　　برافروخـت و انـدر خور جام گشـــت
بـه خوردن نشـــســـتنـد یک با دگر　　ســـیاوش پســـر گشـــت و پیران پدر
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۸٦، ۱۲۷٦-۱۲۷۷)

افراســـیاب نیز همدلانه به پیشـــواز ســـیاوش می‌آید و با گفتاری نرم دل رنجدیده پهلوان پر آزرم را گرم می‌کند:

کنون شهر توران ترا بنده اند — همه دل به مهر تو آگنده اند
مرا چیز با جان همه پیش تست — سپهبد به جان و به تن خویش تست
(فردوسی، ١٣٨٦، ٢، ٢٨٧، ١٢٨٨-١٢٨٩)

۲- همدلی در هنگام رد جرأتمندانه درخواستی نابجا

این نوع همدلی، که بیشتر در گفتار و کردار پهلوانان جرأتمند و خودآگاه شاهنامه پدیدار می‌شود، در واقع توانایی ردّ جرأتمندانه درخواست‌های نابجا است؛ اما به شیوه‌ای که به طرف دیگر رابطه در این «نه» شنیدن، آسیب کمتری برسد؛ یا هیجانات منفی و آسیب‌رسان وی، شخص جرأتمند را گرفتار نسازد.

این توانایی در شمار مهارت‌های ارتباطی دشواری است که در سبک‌های رفتاری دیگر، ممکن است در شیوه ابراز نامناسبی سبب رنجش و کینه و دشمنی شود. گفتن «نه» همدلانه از ویژگی‌های خردمندان و کسانی است که دارای سبک‌رفتاری جرأتمندانه هستند؛ زنان شاهنامه نیز گاه در هنگام دادن پاسخ منفی به خواستگاری که مطلوبشان نیست، از این نوع همدلی بهره می‌جویند؛ پاسخ گردیه به خاقان چین و گردآفرید، به سهراب با یادکرد از ترک و تورانی بودن وی، ازین شمارند.

همدلی سیاوش با سودابه

پس از آن که سودابه دختران را به سیاوش می‌نمایاند و در پس آن راز دل بر او افشا می‌کند، سیاوش از بدسگالی و دستان سودابه در اندیشه می‌افتد که باید با همدلی درخواست ناسزای وی را رد کند:

چنین گفت با دل که از کار دیو — مرا دور داراد گیهان خدیو
نه من با پدر بی وفایی کنم — نه با اهرمن آشنایی کنم

وگر سرد گویم بدین شوخ چشم — بجوشد دلش گرم گردد ز خشم
یکی جادوی سازد اندر نهان — بدو بگرود شهریار جهان
همان به که با او به آواز نرم — سخن گویم و دارمش چرب و گرم
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۲۱، ۲۷۹– ۲۸۳)

سپس برای ایمنی از آسیب، نامادری را به زبانی‌چرب می‌ستاید و در لفافه و احترام، به وی پاسخ منفی می‌دهد:

سیاوخش از آن پس به سوداوه گفت — که اندر جهان خود ترا نیست جفت
نمانی مگر نیمه ماه را — نشایی کسی را جز از شاه را
کنون دخترت بس که باشد مرا — نباید جز او کس که باشد مرا
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۲۱، ۲۸٤–۲۸٦)

در لحظه آخر نیز سودابه را عامدانه مادر خطاب می‌کند و شبستان را با نگرانی و اندوه ترک می‌کند:

سر بانوانی و هم مهتری — من ایدون گمانم که تو مادری
(فردوسی، ۱۳۸٦، ۲، ۲۲۲، ۲۹۳)

همدلی زال با مهراب

در داستان پادشاهی منوچهر، مهراب، پادشاه کابل، که از نژاد ضحاک است، زال را به خانه خود دعوت می‌کند و زال با همدلی، پوزش می‌خواهد و ضمن نواختن مهمانِ خود، ابراز می‌کند که به سبب اختلافات اعتقادی دو خانواده و مخالفت سام و منوچهر، از پذیرش دعوت وی معذور است:

چنین داد پاسخ که این رای نیست — به خان تو اندر مرا جای نیست
نباشد بدین سام همداستان — همان شاه چون بشنود داستان
که ما می‌گساریم و مستان شویم — سوی خانه بت‌پرستان شویم
جزان هر چه گویی تو پاسخ دهم — به دیدار تو رای فرخ نهم
(فردوسی، ۱ ،۱۸۵، ۳۰۷-۳۱۰)

«نه» گفتن رستم به اسفندیار با همدلی

در داستان نبرد رستم و اسفندیار، رستم در آخرین مرحله زندگی حماسی خویش به سر می‌برد؛ از این رو عصارهٔ اعمال، رفتار و شخصیت پانصدساله وی، در این داستان نمود چشمگیرتری دارد. او طی سه روز جنگ با اسفندیار، «همه ذخایر روح خود را به کار می گیرد، چنان که گویی در همین سه روز به اندازه یک عمر زندگی کرده است» (اسلامی ندوشن، ۱۳۵۱: ۹۵). در این داستان، با وجود آنکه اسفندیار برای بند کردن وی و تصاحب نام او آمده است، رستم با لحنی پدرانه و با همدلی با او سخن می گوید تا مگر با ترغیب وی به تفکر، جان او را آگاه کند:

همی جان من در نکوهش نهی — چرا دل نه اندر پژوهش نهی؟
(فردوسی،۱۳۸٦، ٥، ۳٦۳ ،۸٤٤)

مکن شهریارا جوانی مکن — چنین بر بلا کامرانی مکن
مکن شهریارا دل ما نژند — میاور به جان من و خود گزند
(فردوسی،۱۳۸٦، ٥، ۳٦۳ ، ۸٤٦- ۸٤٧)

تو را بی نیازی است از جنگ من　　وزین کوشش و کردن آهنگ من
(فردوسی،۱۳۸٦، ۵، ۳٦۳ ، ۸٤۹)

تهمتن، به هر گونه تلاش می‌کند تا به گفتگو با اسفندیار همدلانه به او بفهماند که حال خراب او را که از افزون‌خواهی گشتاسب سرچشمه گرفته، می فهمد و در احساس او شریک است؛ اما اسفندیار بر تعصب کور خود پای می‌فشارد. رستم، با صفاتی چون «یکتادل و ندیده جهان»، «کسی که جهان را به چشم جوانی می بیند» و «دو چشم خرد را پوشیده» انحراف اسفندیار را در سه عامل خلاصه می‌کند: ۱) جوانی و بی تجربگی؛ ۲) غرور؛ ۳) خردمندانه عمل نکردن (ستاری، صفارحیدری و محرابی کالی،۱۳۹٤: ۸۸).

تو را سال برنامد از روزگار　　ندانی فریب بد شهریار
تو یکتادلی و ندیده‌جهان　　جهانبان به مرگ تو کوشَد نهان
گر ایدونک گشتاسپ از روی بخت　　نیابد همی سیری از تاج و تخت
به گرد جهان بر دواند ترا　　بهر سختی ای پروراند ترا
به روی زمین یکسر اندیشه کرد　　خرد چون تبر هوش چون تیشه کرد
که تا کیست اندر جهان نامدار　　کجا سر نپیچاند از کارزار
کزان نامور بر تو آید گزند　　بماند بدو تاج و تخت بلند
(فردوسی،۱۳۸٦، ۵، ۳٦۲-۳٦۳ ، ۸۳٦-۸٤۲)

«سفر اسفندیار به سیستان به سبب زرتشتی کردن رستم است؛ چنان که رسالت اسفندیار است و هرآینه مراد از بند، بند دین می باشد؛ یعنی بندی که هر زرتشتی باید به کمر می‌بست. در صورت پذیرش این فرض، اصرار اسفندیار کاملاً معنی دار است؛ زیرا همه کوشش او برای عرضه دیانت جدید به رستم است» (شمیسا، ۱۳۷٦: ٤۰-۳۹)، اما رستم با اینکه بر عقیده‌اش استوار پای می‌فشارد و قاطعانه و جرأت‌ورزانه حتی از

دینی کـه اصـــول و چهـارچوب‌هـایش را تهدید کند، روی بر می‌گرداند، در تمام طول داستان همدلانه و مهرورزانه بیان می‌کند که جز تن دادن به بند همه خدمتی می‌کند:

ز من هرچـه خواهیـت فرمـان کنم — ز دیدار تو رامـــــــــــش جان کنم
مگر بنـــــــــد، کز بند، عاری بود! — شـــکســـتی بود؛ زشـــت کـاری بود
نبیند مـــــــــــرا زنده با بند کس! — که روشـــن روانم، برین اســـت و بس!

(فردوسی،۱۳۸٦، ٥ ،۳۳٥، ٥۲۳-٥۲٥)

با این اندازه انعطافی که شـاید ثمره پختگی اسـت، رستم در گفتگو با اسفندیار، گاه نیز به خودابرازی می‌پردازد تا جایگاه خود و حد شـــاهزاده متکبر را بر وی بنمایاند که من تا به امروز با کسـی چنین به نرمی سخن نگفته‌ام و این همه افتادگی برای من آسان نیست.

چـه نـازی بـدین تـاج لهراســپی؟ — بـدیـن تـازه آیـین گشـــتـاســپی؟!
کـه گوید برو دســـت رســـتم ببند؟ — نـبـنـدد مـرا دســـــت چـرخ بلنـد!
کـه گر چرخ گویـد مرا کین نیوش — بـه گـرز گـرانـش بـمـالم دو گوش
من از کودکی تـا شـــدســـتم کهن — بـدیـن گونـه از کس نبردم ســـخن
مرا خواری از پوزش و خواهش است — از این نرم گفتن مرا کـاهش اســـت

(فردوسی،۱۳۸٦، ٥ ، ۳٥٤-۳٥٥، ۷٥۰-۷٥٤)

در واقع اسـفندیار با درخواست بند، بر روی معنویت، خردمندی و احساسات خود پا گذاشـته اسـت. رسـتم با واقع‌بینی در میان همه تناقض‌ها و تنش‌هایی که اسـفندیار برایش به وجود آورده است، عاقبت شاهزاده را به او می‌نماید (شکیبی، ۱۳۸۷ : ۱۰٥) و همدلانه می‌گوید برایت نگرانم و نمی‌خواهم از من بر تو گزندی برســـد. غرور را کنار

بگذار و نخواه که بر دست من تباه شوی که نام من به ننگ گراید، جوانی تو بر باد رود و پدر آزمندت گرفتار پادافره این ستم شود:

بترسم که چشم بد آید همی　　سر از خواب خوش برگراید همی
(فردوسی،۱۳۸٦، ٥ ، ۳۳٤، ٥۱۷)

از این خواهش من مشو بدگمان　　مدان خویشتن برتر از آسمان
(فردوسی،۱۳۸٦ ،٥، ۳٤۱، ٦۰۲)

زمانه همی تاختت با سپاه　　که بر دست من گشت خواهی تباه
(فردوسی،۱۳۸٦ ،٥ ، ۳٦۳، ۸٥۰)

رستم با تمام وجود، حتی شاید با تشبیه اسفندیار به سیاوش، از همان دیدار آغازین می‌کوشد به او بفهماند که «تو هم سرنوشتی همچون سیاوش خواهی‌داشت؛ زیرا مانند او نادانسته و کورکورانه عمل می‌کنی و قربانی سبکسری پدر می شوی و من همان‌گونه که به داغ او نشستم، به داغ تو نیز خواهم‌نشست» (فردوسی، ۱۳۸۲: ۱۰۱)، اما اسفندیارِ متعصب و مغرور به هیچ روی دست از دستور گشتاسب نمی‌کشد و همدلی رستم را درک نمی‌کند.

در این داستان، که سرشتی متفاوت نسبت به دیگر داستان‌های شاهنامه دارد و آمیزه‌ای از مهر و کین، ستایش و نکوهش و دوستی و دشمنی است، در تقابل اندیشه و کشمکش عمیق روانی، بازنمود شخصیت رستم، که هر یک از عناصر آن در گوشه و کنار داستان‌های گوناگون متجلّی است، با تمامیت خویش در برابر داوری و دید قرار می‌گیرد (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۵۵).

این اندازه از همدلی و فروتنی برای ابر پهلوان تاج‌بخشی چون رستم، که می بایست در روزگار کهنسالی، خداوندگار غرور ناشی از خودآگاهی باشد؛ شگفتی توصیف ناپذیری در انسان به وجود می‌آورد که ذهن را بران سوق می دهد که داغ جانکاه فرزند، وی را از نزدیک شدن به ریسمان سیاه و سپید بدعهدی روزگار ترسانده است و این گونه ورز دادن اندیشه مخاطب در جهت مطلوب سراینده، تنها می‌تواند از هنرمندی حکیمی باشد که می‌خواهد در هزارتوی معنایی داستان هایش حکمت بیاموزد و راه نشان دهد. فردوسی در این داستان بیشتر از رزم به توصیف اندیشه و روحیات قهرمانان اصلی می پردازد و حدود دو سوم ابیات را به سخنانی اختصاص می‌دهد که میان رستم و اسفندیار رد و بدل شده است (غفوری، ۱۳۸۹ :۱۰).

۳- همدلی چاره‌گرانه یا تظاهر به همدلی

این گونه همدلی های ظاهری که بیشتر در هنگام تهدید شخص یا موقعیتش انجام می‌پذیرد، در شاهنامه غالباً در تعرض‌ها و زمانی رخ می‌دهد که طرف دیگر رابطه در موضع قدرت است؛ از این رو کسی که تظاهر به همدلی می‌کند، توان رویارویی با وی و ردّ جرأتمندانه درخواست تحمیلی را ندارد؛ پس به منظور حل‌مساله و مصلحت بینانه همدلی می کند تا در آرامش به مقصودی جز آنکه طرف دیگر رابطه می‌اندیشد، دست‌یابد و به تعرض وی، نه آنی و در گفتار که با طمانینه و در عمل دست رد بزند. این واکنش هرچند به‌ظاهر همدلی است؛ اما با تعریف واقعی همدلی در علم روانشناسی متفاوت است و بیشتر حکم ابزاری برای چاره اندیشی دارد که در تعریف مهارتی دیگر می گنجد.

همدلی شیرین و شیرویه

شیرین، همسر خسروپرویز در دو عرصه در شاهنامه همدلی‌می‌کند؛ یکی در هنگام زندانی‌شدن خسرو، که تیماردار و غمخوار وی است. دیگری نقش مهم و غم انگیز او پس از مرگ خسرو پرویز و در پی ابراز عشق و خواستگاری شیرویه. شیرین در یک همدلی ظاهری و با چاره‌گری در عملی عشق‌ورزانه به خسرو، با هلاک خویشتن بر بالین همسر، به شیرویه «نه» می‌گوید. «وفاداری شیرین به شوی که حتی پس از مرگ پرویز نیز ادامه می‌یابد، شورانگیز و دلکش است» (سرامی، ۱۳۸۳ :۷۰۷) و شیرین برای رهایی از شرّ عشق ناخوشایند فرزندخوانده، چاره‌ای چیره، جز تظاهر به همدلی و مرگ خودخواسته نمی بیند.

نتیجه

ایفای نقش هنرمندانه شخصیت‌های شاهنامه در ظرایف ارتباطات میان‌فردی است که به عملکردهای آن‌ها معنا می‌بخشد و روند و کنش داستان‌ها را به پیش می‌برد؛ در واقع همین جزئیات تأمل برانگیزِ روابط دو برادر، دو پهلوان، شاهی با همسرش، شاهزاده‌ای با پدرش و نامادری ای با فرزند همسر است که اثری متعلق هزار سال پیش را، سزاوار این اندازه پژوهش و واکاوی از هر دیدگاه و جهان‌بینی می‌کند. همدلی، یکی از همان روابط میان‌فردی است که در شاهنامه به سه‌گونه مشاهده می‌شود.

همدلی های حمایتی، همدلی‌های چاره‌گرانه و مصلحتی و همدلی هایی که به منظور ردّ درخواستی نابجا رخ می‌دهد. وزیران و مشاوران، پرستندگان، نزدیکان شاهان و پهلوانان بیشترین نقش های همدلانه را در این اثر ارجمند ایفا می‌کنند. گاهی همدلی‌هایی اعجاب انگیز و غیرقابل باوری نیز بی‌هیچ کینه ای از سوی آزادگان ایران زمین اتفاق می افتد که هر خواننده ای را متحیر و میخکوب می کند. همدلی سهراب با پدری، که قاتل اوست و همدلی سیاوش با کابوس برای شفاعت نامادری‌ای که نابکار

است و درصدد بدنامی وی، از این دست همدلی‌هاست. همدلی گرسیوز تورانی با برادر پس از دیدن کابوس، به تمامی مصداق این مهارت است؛ همدلی پیران و افراسیاب با سیاوش و همدلی رستم با اسفندیار نیز از همدلی‌های بسیار تاثیرگذار و بی‌همتای شاهنامه است.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۵۱). داستان داستان‌ها، تهران، انجمن آثار ملی.

۲. ---------- (۱۳۷۰). آواها و ایماها، تهران، یزدان.

۳. اسکروچی، رامتین (۱۳۹٦). ریشه‌شناسی کاربردی در واژگان انگلیسی، کرج، نوای فرهنگ و هنر

٤. برزکار، ابراهیم (۱۳۹۷). مقدمه‌ای بر موضوعات شناختی (فرآیندهای‌ذهنی مبتنی بر پژوهش‌های مغز و روان‌شناختی)، تهران، آرتینه.

۵. بولتون، رابرت (۱۳۸۱). روان‌شناسی روابط انسانی، ترجمهٔ حمیدرضا سهرابی، تهران، رشد.

٦.پارسا، حسن (۱۳۸۸). انگیزش و هیجان، چاپ دهم، تهران، دانشگاه پیام نور.

۷. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳). درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران، ناهید.

۸. دبیرسیاقی، سید محمد (۱۳۸۰). برگردان روایت گونه شاهنامه فردوسی به نثر، تهران، قطره.

۹. سرّامی، قدمعلی (۱۳۸۳). از رنگ گل تا رنج خار، تهران، علمی و فرهنگی.

۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۷٦). طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار. تهران: میترا.

۱۱. فتی، لادن و فرشته موتابی و شهرام محمدخانی و مهرداد کاظم زاده عطوفی (۱۳۹۱). آموزش مهارت‌های زندگی، تهران، میانکوشک.
۱۲. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۱۳. ---------- (۱۳۸٦). شاهنامه، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، تهران، مرکز دایرة المعارف‌بزرگ اسلامی.
۱٤. مزلو، آبراهام اچ. (۱۳۷۳). انگیزش و شخصیت. ترجمه احمد رضوانی، چاپ سوم. تهران: آستان قدس رضوی.
۱۵. محمدخانی، شهرام و حسن موسوی چلک و ربابه نوری و فرشته موتابی (۱۳۹٦). مهارت‌های زندگی (مهارت‌های رفتاری- ویژه والدین)، تهران: طلوع دانش.

ب) مقالات

۱. تلخابی، مهری (۱۳۹٦). «نگاهی به مهم‌ترین برادرکشی‌های شاهنامه از منظر نظریه عقده حقارت آدلر»، فصلنامه تخصصی تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیّات فارسی،شماره ۳۱، صص ۱۳۷-۱۵٦.
۲. جی. لیوکنز، ربکا (۱۳۸۲). «ادبیات چیست»، ترجمهٔ شهرام اقبال‌زاده، کتاب ماه کودک و نوجوان، شمارهٔ ۷۷، صص ۱۳٦-۱٤۱.
۳. حسن رضایی، حسین (۱۳۹٦). ادبیّات: زبان همدلی یا زبان مشترک عواطف انسان‌ها، نخستین همایش بین المللی ادبیّات: زبان همدلی، شیراز، دانشکده خبر شیراز.صص ۱۰-۱.
٤. رحیمیان‌بوگر، اسحاق، شاره، حسین، حبیبی‌عسگرآبادی، مجتبی و بشارت، محمدعلی (۱۳۸٦). «بررسی تأثیر شیوه‌های جرأت‌ورزی بر سازگاری اجتماعی»، مجله نوآوری‌های آموزشی، ٦(۲۳)، صص ٥٤-۲۹.

۵. رفاهی، ژاله و نازفر مقتدری (۱۳۹۲). «اثربخشی آموزش مهارت همدلی به شیوه گروهی بر افزایش صمیمیت زوجین». فصلنامه مشاوره و روان درمانی خانواده، ۳(۱)، صص٥٦-٤٤.

٦. شکیبی‌ممتاز، نسرین (۱۳۸۷). «نقش گفتگو در داستان رستم و اسفندیار»، فصلنامه علوم‌انسانی دانشگاه الزهرا، شماره ٧٤، صص ۱۱۱-۹۱.

۷. ستاری، رضا و حجت صفارحیدری و منیره مهرابی کالی (۱۳۹٤). شخصیت رستم بر اساس داستان رستم و اسفندیار در شاهنامه و نظریه «خودشکوفایی» آبراهام مزلو، مجله متن پژوهی ادبی: ۱۹(٦٤)، صص ۱۰۹-۸۳.

۸. غفوری، فاطمه (۱۳۸۹). «بررسی تطبیقی کانون روایت در شاهنامه فردوسی و مثنوی مولانا با تأکید بر داستان رستم و اسفندیار و داستان دقوقی»، مجله اندیشه‌های ادبی دوره جدید سال دوم شماره ۳، صص ۱-۳۲.

۹. فیض‌آبادی، زهرا و لیلا عزیزی و مریم صالحی (۱۳۸۷). تحلیل عامل اکتشافی و تأییدی پرسشنامه فرسودگی شغلی مزلاچ در کارکنان دانشگاه تهران، مجله مطالعات روانشناختی دانشگاه الزهرا، ٤(۳)، صص ۹۲-۷۳ .

۱۰. کاظمی، حامد (۱۳۸٦). ریشه‌های نوع‌دوستی در طفولیت، فصلنامهٔ روانشناسی و اطلاع رسانی، شمارهٔ ۱، صص ٦۲-٤٤.

۱۱. کاویانی، محمد و موسوی، سیده‌سادات (۱۳۸۹). «تحلیل روان‌شناختی دیدگاه مولوی در موضوع نوعدوستی»، دوفصلنامهٔ علمی‌تخصصی علامه، سال دهم، شمارهٔ ۲٦، صص ۱۲٦-۹۷.

۱۲. کهنوجی، مرضیه (۱۳۹۵). «بررسی ابعاد همدلی در بین اعضای هیأت علمی دارای پست‌های مدیریتی با توجه به نقش جنسیتی»، فصلنامه مطالعات منابع انسانی، ۵(۲۰)، صص۱۸٦ -۱۷۱.

۱۳. گلمن، دانیل (۱۳۸۳). «همدلی و نوع‌دوستی نشانهٔ هوش عاطفی توست»، ترجمهٔ حمیدرضا بلوچ، مجلهٔ روان‌شناسی جامعه، ۲(۱۵ و ۱۶)، صص ۳۸-۳۶.
۱۴. مظلوم، سیدرضا و امیرحسین میرحقی (۱۳۹۲). «مضامین اخلاقی پرستار در شاهنامه»، مجله پژوهش پرستاری ایران، ۸(۲۸)، صص ۸-۱.
۱۵.وزیری، شهرام و افسانه لطفی‌عظیمی (۱۳۹۰). «تأثیر آموزش همدلی در کاهش پرخاشگری نوجوانان»، روانشناسی‌تحولی (روانشناسان ایرانی)، ۸(۳۰)، صص ۱۷۵-۱۶۷.

Study of empathy in Shahnameh characters*

Mina Nabaei
Ph.D. student in Persian language and literature,
Saveh Azad University
Dr. Reza Fahimi [1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Saveh Azad University

Abstract
By the definition of the World Health Organization, empathy is one of the ten life skills. In this research, the characters of the Shahnameh have been psychologically analyzed in terms of this skill. Thus, different types of empathy are explored in this valuable work. The concept of empathy in psychology has also been explored. It is explained who in which style of behavior and why is more proficient than others, and whether all the empathies of the Shahnameh are genuine and effective. Reflecting on the Shahnameh, we find that ministers, advisers, servants, members of the kings and heroes' families have the greatest role of empathy in this immortal work. The empathy in the book is sometimes supportive and affectionate, sometimes expedient and sometimes used to reject an inappropriate request. In the Shahnameh, those whose communication style is daring usually empathize with others because they have healthy, decisive and appropriate speech and behavior.

Keywords: Shahnameh, Ferdowsi, Life skills, Empathy, Wisdom..

* Date of receiving: 2019/10/08 Date of final accepting: 2020/06/10
- email of responsible writer: fahimi.ltr@gmail.com

Investigating the structure and theme of Anwari's quatrains*

Dr. Omid Vahdanifar [1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Bojnourd University

Abstract
Every Persian poetic form has its own stylistic and structural features the knowledge of which provides better understanding of the poems. Ouhad al-Din Anwari Abivardi was a great Persian poet in the sixth century AH, whose collection of poems was written in various forms of ode, lyric, piece and quatrain. Anwari's style, especially in his quatrains, is something between Khorasani and Iraqi styles. Every form of poetry plays a special conventional role in the literature. Quatrain, as an instance, is an original form of Persian language so far used in various themes such as transient life, love themes, philosophical topics and educational teachings. Research suggests that enduring quatrains are those that structurally involve description, recommendation and analysis and conceptually have themes on philosophy, seizing opportunities, education and love. In this research, the structure and theme of 100 quatrains written by Anwari quatrains are studied by the descriptive-analytical method and through library sources. The findings of this study refer to three elements in Anwari's quatrains, including description, recommendation and analysis. From the thematic point of view, the poems have contents on philosophical concepts and tail swings as well as valuable educational themes, all of which reinforce the poet's quatrains.

Keywords: Sixth century, Persian poetry, Quatrains, Structure, Concept, Anwari Abyvardi.

* Date of receiving: 2019/10/07 Date of final accepting: 2020/07/29
- email of responsible writer: o.vahdanifar@gmail.com

Methods and motives for the evolution of literary types *

Dr. Roqayyeh Farahani
Graguated in Persian Language and Literature,
Institute of Humanities and Cultural Studies
Dr. Alireza Fouladi[1]
Associate Professor of Persian Language and Literature,
Kashan University

Abstract
Literary genres have always been one of the most important topics for researchers in the field of literary theories. Since the advent of literary genres in Aristotle era, there has been a serious and wide-ranging debate on this issue. One of the most important questions is how and why new literary genres emerged. Questions like these indicate that literary genres have changed and expanded over time. On this basis, the issue of methods and motives for the evolution of literary genres has been formed. This article, which proceeds with a descriptive-analytical method, seeks to answer the question of how and why literary types evolve while defining literary types. The result shows that new literary types have generally emerged through the change or revival of old literary types as well as through the change of the subject, size or nature, combination of two or more literary types, or change of the focus. Also, the motives of these changes are the order or need of the society, the way the work interacts with reality, the necessities arising from the way of expression, the special situation of the audience, the more efficiency of the outdated literary types, or adaptation to a subculture.

Keywords: Literary genres, Genre theory, Combination of literary genres, Literature sociology.

* Date of receiving: 2019/12/12 Date of final accepting: 2020/08/25
- email of responsible writer: a.fouladi@Kashan.ac.ir

Elegance in Saadi's language of elegy *

Mehdi Sadeghi
Ph.D. student at Yazd University
Dr. Yadollah Jalali[1]
Dr. Mohammad Reza Najjarian
Proessors at Yazd University

Abstract
One of the aspects of the literary style tried by Saadi, the great poet of the 7th century, is his odes. Many years before Saadi steps into the poetry arena, ode had reached perfection, and other poets had proceeded in that genre. Saadi's poetry is associated with the cadence of elegy, and his tendency is more toward lyrics. In this research, we are going to show Saadi's art in writing odes according to linguistic Persian concerns. He speaks with brevity, and his words are clear and without ambiguity. Elegant language is as a result of the Iraqi style, in which old inflections and syntax are less used than in the usual complicated ode language. Saadi strings soft words in his odes and has no tendency for abbreviations. Mystical themes with their special terms merge with his odes. Sometimes, there is a colloquial language in his literature. There are also syntactic techniques which cause eloquence as well as a specific meter that makes his poems soft and consistent. Consonants and vowels in his odes can be pronounced easily without diminishing the conceptual weight of the poems. In this research, Saadi's odes are examined at phonetic, lexical and syntactic levels based on a descriptive and analytic method and with the use of statistical tables.

Keywords: Saadi, Elegy, Ode, Lyrical language.

* Date of receiving: 2019/05/01 Date of final accepting: 2020/06/10
- email of responsible writer: jalali@yazd.ac.ir

Analyzing the word ‘Fortune’ in the "Haft Peykar" from the perspective of Zurvanian fatalism and critical discourse analysis *

Marmar Hessami
Ph.D. student in Persian language and literature,
Azad University of Tehran
Dr. Asghar Dadbeh[1]
Professor of Persian Language and Literature,
Azad University of Tehran
Dr. Bahram Parvin Gonabadi
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Tehran Azad University

Abstract
Fatalism is a major type of discourse in the field of literature. In many of his actions, man accepts the role offree will consciously and unconsciously. When he fails, however, he resorts to fate and starts speaking of a supreme will that has finally subjugated him. According to some theorists such as Yule, Brown and Fairclough, discourse analysis applied to language cannot be limited to describing linguistic statements that are independent of purposes and functions; these statements are designed to address human affairs. Given the high frequency of words like "fortune" in the books of many poets and writers, these words should be regarded as "signifying" words that convey meta-semantic and transnational concepts and are rooted in the subconscious and ideology of their speakers. In this article, an attempt is made to examine the relationship of these words in "Haft Peykar” poem by Nezami with Zurvanian fatalism and to analyze the discourse based on Norman Fairclough's theory of speech analysis. In the discussion of the targeted vocabulary, references are made to the persistence and effect of Zoroastrian-Mehri fatalism on the thoughts and works of writers and poets. Also, the transmission of this mode of thinking to later periods is discussed.

Keywords: Fatalism, Zurvanian-Mehri rituals, Fortune, "Haft Peykar”, Nezami, Critical discourse analysis.

* Date of receiving: 2020/02/15 Date of final accepting: 2020/07/27
- email of responsible writer: adaadbeh@yahoo.com

The plot structure of Vikramōrvaśhi based on Aristotle's poetics *

Dr. Fatemeh Vazifehdan-Mollashahi[1]
Assistant Professor of Persian Language and Literature,
Zahedan University of Medical Sciences
Dr. Mohamad Barani
Associate Professor of Persian Language and Literature,
Sistan and Baluchestan University
Dr. Maryam Khalili Jahantigh
Professor of Persian Language and Literature,
Sistan and Baluchestan University

Abstract
Drama is one of the most important literary genres, but it has been underestimated in the Iranian literature. Vikramōrvaśhi is an eastern drama from the labyrinthine land of civilization, mysticism, and illuminative philosophy of India, written by Kālidāsa, one of the most prominent authors in the Sanskrit literature of India. The present paper seeks to study the plot structure of this drama based on Aristotle's Poetics by an analytical-descriptive method and the use of library instruments in order to answer the main question of this research: Are the structures of the old Indian plays based on the poesy of classical Greek plays despite their similarities such as the beginning and the performances of the plays, the type of characters and conversations? The results of the present research indicate that, despite the similarities, Vikramōrvaśhi's drama has the story-in-story structure of the Eastern stories. The story plot includes side events with a climax each of which has a dramatic independence. Accordingly, the Indian play has an episodic structure. The intervention of deities and the extraterrestrial forces have moved the play away from the Aristotelian cause and effect structure, and the wisdom of classics is eliminated from this play. Also, due to the Hindus' belief in karma, there is no definite end to the play, and, in some way, the end of the events equals another beginning, which gives the play a circular state.

Keywords: Drama, Vikramōrvaśhi, Plot structure, Thought, Classic style.

* Date of receiving: 2018/07/29 Date of final accepting: 2020/07/27
- email of responsible writer: molashahif@yahoo.com

Soltan Valad's mystic use of allusions and Quranic concepts in his sonnets*

Dr. Davood Vaseghi Khondabi[1]
Postdoctoral researcher of Persian language and literature,
Yazd University
Dr. Mahdi Maleksabet
Professor of Persian literature,
Yazd University

Abstract
Baha Soltan Valad is one of the prominent mystics and a pioneer of Molavi's school of thought who could preserve and develop his father's school of thinking by explaining it and organizing Moulaviyeh chain. He not only was the commentator of Moulavi's thought but also gained so much experience in mysticism, which have particular reflection in his works. A thorough contemplation of his works shows that he was deeply influenced by the Quran. Soltan Valad considered himself as a commentator of the Quran and believed that he was able to unravel the Quranic verses and unveil their mystic meanings. This was because of his practical self-purification, understanding of the value of subjugation to God and reaching the threshold of divine domain. Even in his sonnets, he has Quranic speech and explains many of the mystic and religious facts by referring to the verses of the Quran. In this study, the authors investigate Soltan Valad's allusions to and concepts borrowed from the Quran. The results of the study show that the verses of the Book have been widely used in his sonnets in line with his thoughts, and he has sometimes interpreted them. He makes use of the anecdotes of prophets to explain the principals of mystic deeds. In many cases, he compares himself with grand prophets and adapts the events of his time to those of the prophets.

Keywords: Sonnets, Soltan Valad, Quran, Allusion, Adaptation, Mystic function.

* Date of receiving: 2019/11/23 Date of final accepting: 2020/05/07
- email of responsible writer: d.vaseqhi@gmail.com

Analytical study of the position of Blash Ibn-e Firooz in Shahnameh and histories of the Islamic period *

Dr. Mahmoud Rezaei Dasht Arzhaneh[1]
Associate Professor at Shiraz University
Seyyedeh Zahra Malekpoor
Ph.D. Student of Shiraz University

Abstract
One of the most challenging points about Shahnameh is its historical part, including those concepts that can be explored historically and those that are considered as outdated legends and that cannot be trusted as real history. In this paper, through a case study of Balash, the degree of the convergence of the Shahnameh stories with the Islamic sources is measure. As it has emerged, the historical part of Shahnameh can be regarded as a reliable source along with other historical sources. The succession of Balash during the absence of Firouz, the transfer of monarchy from Balash to Ghobad, the supreme position of Sukhra during the reign of Balash, the reconciliation request of Khoshnavaz in Balash period, the four years of the kingdom of Balash and his justice and tolerance have been narrated in both Shahnameh and historical sources. There is also an interesting similarity between Shahnameh and the historical Islamic texts. But even historical sources themselves disagree in many cases; the confrontation of Ghobad with the reign of his younger brother, the way of transferring the power from Balash to Ghobad, the confrontation Sufra with Khoshnavaz and the several cities built just point to differences between Balash in Shahnameh and that in historical texts. The most fundamental difference is that, contrary to Shahnameh, in which monarchy transfers from Balash to Ghbad without any tension, in most historical texts, Ghobad resorts to Khoshnavaz to overthrow Balash. In Shahnameh, this occurs after the reign of Ghobad and the removal of his brother Gamasp, not Balash.

Keywords: Balash, Shahnameh, Islamic historical texts.

* Date of receiving: 2019/11/12 Date of final accepting: 2020/07/05
- email of responsible writer: mrezaei@shirazu.ac.ir

Contents
(English Abstracts of the Articles)

- Analytical study of the position of Blash Ibn-e Firooz in Shahnameh and histories of the Islamic period ……...……..4
Dr. Mahmoud Rezaei Dasht Arzhaneh, Seyyedeh Zahra Malekpoor
- Soltan Valad's mystic use of allusions and Quranic concepts in his sonnets …….....5
Dr. Davood Vaseghi Khondabi, Dr. Mahdi Maleksabet
- The plot structure of Vikramōrvaśhi based on Aristotle's poetics ….....6
Dr. Fatemeh Vazifehdan-Mollashahi, Dr. Mohamad Barani, Dr. Maryam Khalili Jahantigh
- Analyzing the word 'Fortune' in the "Haft Peykar" from the perspective of Zurvanian fatalism and critical discourse analysis …...…7
Marmar Hessami, Dr. Asghar Dadbeh, Dr. Bahram Parvin Gonabadi
- Elegance in Saadi's language of elegy ……...…...……8
Mehdi Sadeghi, Dr. Yadollah Jalali, Dr. Mohammad Reza Najjarian
- Methods and motives for the evolution of literary types ……... 9
Dr. Roqayyeh Farahani, Dr. Alireza Fouladi
- Investigating the structure and theme of Anwari's quatrains ….....10
Dr. Omid Vahdanifar
- Study of empathy in Shahnameh characters …….……11
Mina Nabaei, Dr. Reza Fahimi

Address
Iran – Yazd
Yazd University, Faculty of Languages and Literature,
Email: Kavoshnameh@journals.Yazduni.ac.ir
http://www.yazd.ac.ir
Yazd University
Department of Persian Language and Literature
Yazd-Iran
Telephone:
0098-35-31232096
Fax
0098-35-31232096

Kavoshnameh

Journal of Research in Persion Language & Literature

Volume 47

Kavoshnameh has been indexed
In (ISC) with its accompanied (IF)

According to the letter issued by the Director of Research Affaires Dept. of the **Regional Information Center for Science & Tecknology (RICeST), Kavoshnameh** has been **indexed in Islamic World Science Citation Center (ISC)** with its accompanied impact factor **(IF)**.

In The Name
Of God