

صلى الله عليه وسلم

مقاله‌های این مجله در پایگاه (ISC) مرکز منطقه‌ای  
اطلاع‌رسانی علوم و فناوری [www.srlst.ac.ir](http://www.srlst.ac.ir) و  
و پایگاه علمی جهاد دانشگاهی [www.sid.ir](http://www.sid.ir) و  
مجله «نمایه» قابل دسترسی است.

این نشریه به استناد نامه شماره ۳/۲۹۱۰/۵۵ مورخ ۱۳۸۳/۱/۲۵  
کمیسیون نشریات علمی کشور از شماره اول حائز دریافت درجه  
علمی - پژوهشی گردیده است.

## فصلنامه «پژوهشهای ادبی»

نشریه علمی - پژوهشی  
انجمن زبان و ادبیات فارسی  
با همکاری مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس  
صاحب امتیاز: انجمن زبان و ادبیات فارسی  
مدیر مسئول: دکتر غلامحسین غلامحسینزاده  
سرمدیر: دکتر مهین پناهی

اعضای هیأت تحریریه	
دکتر محسن ابوالقاسمی	استاد دانشگاه تهران
دکتر منوچهر اکبری	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر مهین پناهی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
دکتر جلیل تجلیل	استاد دانشگاه تهران
دکتر محمد دانشگر	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه امام حسین
دکتر حکیمه دبیران	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت معلم
دکتر حسن ذوالفقاری	استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ابوالقاسم رادفر	استاد پژوهشگاه علوم انسانی تهران
دکتر غلامرضا ستوده	استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
دکتر غلامحسین غلامحسینزاده	استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
دکتر سید حسین فاطمی	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر فاطمه کوپا	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
دکتر ناصر نیکویخت	دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

ویراستار فارسی: دکتر محمد دانشگر

ویراستار خلاصه مقالات به انگلیسی: شقایق قندهاری

مدیر اجرایی: افسون قنبری

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و فصلنامه در این زمینه مسئولیتی ندارد.

مشاوران علمی این شماره:

آقای دکتر ایرانزاده، آقای دکتر باقری، آقای دکتر پارسا نسب، آقای دکتر حسن لی، آقای دکتر خاتمی، آقای دکتر راستگوفر، آقای دکتر روحانی، آقای دکتر شجری، آقای دکتر طاهری، آقای دکتر علامی مهماندوستی، آقای دکتر فتوحی، آقای دکتر قبادی، آقای دکتر نجفداری، آقای دکتر نیکویی، آقای دکتر هاجری، آقای دکتر یاحقی



## راهنمای تدوین مقاله

هرگونه مقاله پژوهشی در یکی از موضوعات زبان و ادبیات فارسی که در آن موازین علمی رعایت شود برای بررسی و احتمالاً چاپ در مجله پذیرفته می‌شود. هیأت تحریریه در رد یا قبول و نیز حک و اصلاح مقالات آزاد است. تمام هزینه‌های مربوط به مقاله‌های ارسالی (اعم از پذیرفته شده و پذیرفته نشده) به عهده نویسنده است.

چاپ مقالات و تقدم و تأخر در آن با بررسی و تأیید هیأت تحریریه تعیین می‌شود. اولویت در انتخاب مقالات به ترتیب با مقالات پژوهشی، تألیفی و ترجمه‌ای است. مسئولیت صحت مطالب مندرج در هر مقاله به عهده نویسنده است.

### ضوابط مقالات ارسالی

مقاله ارسالی قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد. مقاله‌های مستخرج از پایان نامه باید با نامه تأیید استاد راهنما همراه باشد. مقاله باید در سه نسخه در محیط (Word) تایپ، و همراه با دیسکت به دفتر مجله ارسال شود.

عنوان مقاله، نام نویسنده و سازمان وابسته روی جلد مقاله نوشته شود. چکیده مقاله حداکثر در صد کلمه به دو زبان فارسی و انگلیسی همراه با کلید واژه ضمیمه شود.

مقاله نباید از بیست صفحه A4 (حداکثر هر صفحه ۲۴ سطر) تجاوز کند. جدولها، نمودارها و تصاویر در صفحات جداگانه ارائه، و عناوین آنها به صورت روشن و گویا در بالای آنها ذکر شود.

در مقاله به پیشینه پژوهش حتماً اشاره شود.

ارجاعات منابع و مآخذ داخل متن به صورت زیر تنظیم گردد:

(نام خانوادگی مؤلف، سال نشر؟: ص؟)، برای مثال: (زرین کوب، ۱۳۷۱: ص ۴۶)

کتابنامه در پایان مقاله و به صورت زیر براساس ترتیب حروف الفبا ارائه شود:

کتاب: نام خانوادگی، نام؛ نام کتاب؛ نام و نام خانوادگی فرد یا افراد دخیل (شامل مترجم، مصحح، گردآوری کننده و ..) شماره چاپ، محل نشر: ناشر، سال نشر. مجله یا مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام (مؤلف یا مؤلفان)؛ «عنوان مقاله»؛ نام و نام خانوادگی مترجم؛ نام مجله، سال (دوره)، شماره، تاریخ نشر؛ شماره صفحات. معادل مفاهیم و نامهای خارجی در پایان مقاله با عنوان پی نوشت بیاید. رعایت نیم فاصله در تاپ مقالات الزامی است. مبلغ ۳۰۰/۰۰۰ ریال (سی هزار تومان) بابت هزینه داوری به شماره حساب ۱۴۳۳۷۷۰۰۸ بانک تجارت شعبه دانشگاه تربیت مدرس به نام انجمن زبان و ادبیات فارسی، واریز و تصویر فیش واریزی به همراه مقاله ارسال شود. نشانی دقیق، همراه با رتبه علمی و محل اشتغال، شماره تلفن و نشانی پست الکترونیکی نویسنده روی جلد مقاله نوشته شود. مقالات دریافتی بازگردانده نمی شود. فصلنامه در ویرایش ادبی مطالب آزاد است. حق چاپ پس از پذیرش برای «پژوهشهای ادبی» محفوظ است و نویسندگان نباید مقالات خود را در جای دیگر چاپ کنند.

## فهرست مطالب

۹.....	مبانی عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ شیرازی.....	دکتر علی اکبر باقری خلیلی
۳۵ .....	حکومت و اوصاف حاکمان در مثنوی.....	دکتر احمد خاتمی
۵۳ .....	رستم اژدهاکش و درفش اژدها پیکر.....	دکتر محمود رضایی دشت ارژنه
۸۱ .....	طرحی برای طبقه بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک.....	دکتر سید مهدی زرقانی
۱۰۷ .....	صورت و ساخت شعری خسرو و شیرین نظامی.....	دکتر اسحاق طغیانی - مسعود آلگونه جونیقانی
۱۲۹ .....	تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن.....	دکتر محمدعلی محمودی- هاشم صادقی
۱۴۵ .....	بررسی کهن الگوی آب و درخت در شعر طاهره صفارزاده.....	دکتر ناصر نیکوبخت- دکتر سعید بزرگ بیگدلی- دکتر حسینعلی قبادی- صغری سلمانی نژاد
۱۷۴ .....	چکیده انگلیسی .....	مهرآبادی





## مبانی عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ شیرازی

علی اکبر باقری خلیلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

### چکیده

شادی یکی از ویژگیهای هویت ایرانی است و در ایران بعد از اسلام تا عصر حافظ در اشعار فردوسی، منوچهری، خیام، مولانا و حافظ بیشترین نمود را دارد. عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ به دو نوع ابژکتیو یا بیرونی یا آفاقی و سوژکتیو یا درونی یا انفسی تقسیم می‌شود. خوشدلی بیرونی بر عواملی مانند باغ و بهار، طرف جویبار و می خوشگوار و... بویژه بر سه عنصر می، مطرب و معشوق زمینی یا نمادین استوار، و نتیجه آن، احساس آرامش ناپدیدار درونی است. خوشدلی درونی، محصول عواملی چون پیوند با امر قدسی و تبدیل شدن حالت شادی به مقام است و بر احساس حضور معشوق حقیقی در دل، اشراق و روشنی ضمیر تکیه دارد و موجب آرامش پایدار درونی می‌شود. مبانی عیشها و خوشدلیهای حافظ را می‌توان به پنج دسته تقسیم کرد: ۱. روانشناختی ۲. فلسفی ۳. دینی ۴. سیاسی - اجتماعی ۵. عرفانی. این مقاله به بررسی و تحلیل هر یک از این مبانی پرداخته است.

**کلید واژه‌ها:** شعر حافظ، خوشدلی در عرفان، غزلیات حافظ، شعر کلاسیک.

## ۱. درآمد

زندگی آدم (ع) پس از هبوط بر زمین با غم و رنج همراه شد و از آن پس، آدمی کوشید تا از رنج به راحتی و از غم به شادی پناه برد؛ اما حصول بدین مقصود جز با شناخت خاستگاه غم و رنج میسر نبود؛ لذا درصدد کشف خاستگاه رنج برآمد. گذشتگان و به تعبیر مدرن‌ها، سنت‌گرایان چهار خاستگاه برای رنج قایل شدند: ۱. گناه ۲. جدایی از امر قدسی ۳. تعلق خاطر ۴. ناهماهنگی با قانون و نظم طبیعت. متجددان نیز چهار خاستگاه متجددانه برای آن ذکر کردند: ۱. نابه‌سامانی ذهنی - روانی ۲. محرومیت از حقوق بشر ۳. محرومیت از منابع طبیعی ۴. اینجایی و اکنونی نزیستن (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ص ۲۰ تا ۴۰). در تحلیل این خاستگاه‌ها آرای سنت‌گرایان بر تهی بودن درون از فضایل معنوی تأکید دارد و آرای متجددان بر محرومیت از مواهب دنیوی؛ لیکن هرکدام می‌کوشند تا با مشی‌های متناسب با جهان‌بینی خویش، رنج را به راحتی و غم را به شادی بدل کنند. اپیکور در سده<sup>۱</sup> سوم پیش از میلاد، نظام اخلاقی خود را بر لذت بنا نهاد و فروید نیز در قرن نوزدهم، لیبدو را عامل اصلی حیات انسانی و نیز موجب تنش رنجبار دانست که تخفیف آن تنها با رهایی جسم امکانپذیر است. او رهایی از این تنش رنجبار را لذت خواند و «این روند پویا را که از تنش به رهایی و باز به تنش می‌رسد، اصل لذت نامید» (فروم، ۱۳۸۴: ص ۵۶) و «شاید مارکوزه نیز در این درک نادرست عمومی شریک است که: منظور از اصل لذت همان شادخواری بوده و هدف زندگی لذت است» (همان، ۱۳۸۳: ص ۳۳-۳۴)؛ اما آنچه لذت را از خوشدلی و شادمانگی متفاوت می‌گرداند، جنبه‌های مادی، جسمانی و آنی آن است. شاید افلاطون شادی را در حقیقت، خیر و زیبایی یافته بود که در ۲۵ قرن قبل، بشر را خواهان آن سه گم‌شده معرفی می‌کرد (خرم‌شاهی، ۱۳۸۳: ص ۱۳۳)؛ چنانکه نوافلاطونیان آن را در هنر، عشق و حکمت می‌جستند و بودا آن را یکی از مهمترین مقامات سلوک برای نیل به نیروانا به‌شمار می‌آورد و از همین منظر «اسپینوزا<sup>۲</sup> شادی را معادل تقوا و اندوه را در حکم گناه می‌دانست» (فروم، ۱۳۸۵: ص ۶۶).

ایرانیان برای شادی اهمیت فراوانی قائل بودند.

در بینش این ملت شادی به‌معنای دلبستگی به خود و دیگران و نقطه آغاز حرکت‌هایی است تازه به‌سوی افق‌هایی دوست‌داشتنی و خوش‌فرجام و تعبیری مثبت است از موافق‌بودن جریان حیات با نیازهای انسانی. به‌همین دلیل، شادی از ارکان هویت ایرانی

است. بند اول کتیبه‌ای از داریوش در شوش، چنین می‌گوید: بغ بزرگ است اهورامزدا که این جهان را آفرید؛ که آن جهان را آفرید؛ که مردم را آفرید و شادی را برای مردم آفرید. این تلقی که آفرینش شادی را با آفریدن جهان مادی و جهان دیگر و انسان، همسنگ می‌کند، شأن شادی را در میان ایرانیان نشان می‌دهد (رستگار فسایی، ۱۳۸۱: ص ۵۶).

ایرانیان در هر ماه تقارن نام روز و نام ماه را جشن می‌گرفتند و در سال، ۱۲ جشن برپا می‌کردند و علاوه بر آنها جشنهای ۱. نوروز ۲. مهرگان ۳. سده ۴. تیرگان ۵. یلدا ۶. آذر ۷. مزدگران (مژده‌گیران) ۸. خرم روز ۹. گاهنبارها ۱۰. فروردگان ۱۱. بهمنجته از جشنهای مهم ایرانیان به شمار می‌آمد که برجسته‌ترین خلقیات آنان در پنج اصل می‌گنجید: خداپرستی، خردورزی، دادگری، نام و شادی. فردوسی آنجا که از ده اهریمن در کمین ارزشهای ایرانی نام می‌برد، ده پهلوان زورمند مبارز را در برابر آنها قرار می‌دهد که یکی از آنها شادی است و توصیه فردوسی به شادی به معنای دل‌بستن به زندگی، امیدوار بودن و بزرگداشت هستی و اغتنام فرصت است (همان: ص ۲۲ تا ۶۴).

بعد از فردوسی، روح طبیعت‌پرست و نگاه زیبایی‌پسند منوچهری با سازوآواز و شادی و طرب به شعرش حیات و حرکت بخشید؛ اما بدون تردید خیام نیشابوری بیش از هر شاعر فارسی زبان از چیستی جهان، گذر زمان، جور آسمان و مرگ عزیزان نالیده و ناله‌هایش را با اغتنام فرصت و شادخواری قرین کرده و مولانا وجد و سرور عاشقانه‌اش را بویژه در کلیات شمس طنین‌انداز نموده است؛ اما حافظ شیرازی با وجود غمخواری معشوق، یکی از شادمان‌ترین و خوشدل‌ترین شاعران تا عصر خود نیز است. او با تأثیرپذیری از جهان‌بینی فردوسی (ریاحی، ۱۳۷۴: ص ۱۹۰)، شادیانه‌های منوچهری (استعلامی، ۱۳۸۳: ص ۳۱) و «فضای طبیعت‌پرست طربناک آکنده از بانگ نوشانوش» اشعار او (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۳۲) و توصیه خیام در به خوشی گذراندن مهلت پنج‌روزه عمر، روح عیش و عشرت، شادی و خوشدلی، اغتنام وقت و فرصت و خوشباشی عیاران را در کالبد غزل‌هایش می‌دمد و با دمیدن نسیم بهشت از بوستان، شراب فرح‌بخش و یار حورسرسشت آرزو می‌کند<sup>۳</sup> (ص ۱۳۵) و در مقابل غم ایام، جرعه بر افلاک می‌فشاند (ص ۳۴۸) و از حسرت اینکه باز گُل بدمد و او در گُل باشد در نوبهار به خوشدلی می‌کوشد (ص ۳۴۶) و عشرت امروز را به فردا نمی‌افکند (ص ۱۸۳) و برعکس خیام که

هیبت مرگ، بانگ نوشانوش شعرش را غمناک می‌نماید، عبرت‌گیری حافظ از مرگ، شعرش را طربناک می‌گرداند.

## ۲. پیشینه پژوهش

تا جایی که نگارنده جستجو کرده درباره شادی یا عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ شیرازی، کتاب یا مقاله مستقلی نیافته و حتی کتابی که فصل یا گفتاری از آن را به این موضوع اختصاص داده باشد، مشاهده نکرده است. بنابراین به علاقه فردی به پژوهش در این باره همت گماشته و چون لازمه آن، آگاهی از پیشینه شادی و شادمانگی در فرهنگ ما بوده، ابتدا به سیر شادی از پیش از اسلام تا عصر حافظ پرداخته و آن را با عنوان و نشانی ذیل به چاپ رسانده است:

- باقری خلیلی، علی اکبر؛ «شادی در فرهنگ و ادب ایرانی»؛ *فصلنامه مطالعات مکی*، سال هشتم، شماره ۲، ص ۵۳ تا ۸۰، ۱۳۸۶.

نویسنده در این مقاله ضمن بررسی عوامل مؤثر در شادی، بویژه وضعیت سیاسی - اجتماعی و آیین و سنن مکی، انواع شادی و تلقیهای شاعران مختلف از شادی را تا قرن هشتم بررسی کرده و در پایان به توصیف و تحلیل اجمالی «سه ساحت شادی در اشعار سه شاعر نامی» یعنی مولوی، سعدی، و حافظ پرداخته است.

مشخصات دومین مقاله نگارنده در ارتباط با این موضوع به این شرح است:

- باقری خلیلی، علی اکبر؛ «مبانی فلسفی عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ شیرازی»؛ *فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهراء*، سال هجدهم، شماره ۷۳، ص ۱ تا ۲۴، ۱۳۸۷.

مبانی فلسفی عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ شیرازی، که یکی از محورهای این مقاله نیز هست به دلیل گستردگی موضوع به صورت جداگانه ارائه شد. نویسنده در این مقاله ضمن تشریح رنجهای هستی‌شناسانه حافظ از قبیل چون و چرا در کار خلقت، گذر زمان، بی‌اعتباری جهان و فناپذیری و مرگ اندیشی، به توضیح مبانی فلسفی عیش و خوشدلی، تحت عناوینی چون اغتنام وقت، عشق‌ورزی، این جایی و اکنونی زیستن و برخورداری از طبیعت پرداخته است.

علاوه بر این، سومین مقاله مرتبط با عیش و خوشدلی حافظ عبارت است از:

باقری خلیلی، علی اکبر؛ «آموزه‌های شاد زیستن با تکیه بر غزلیات حافظ شیرازی»؛ *فصلنامه مطالعات مکی*، سال دهم، شماره ۲، ص ۱۰۱ تا ۱۲۶، ۱۳۸۸.

نگارنده در این مقاله با تکیه بر غزلیات حافظ، پس از ذکر تفاوت میان لذت و شادی به طرح هدفمندی در کنش هستی‌شناسانه و ضرورت تغییر جهان بیرون و درون پرداخته است. او شرایط تبدیل اخلاق برای دستیابی به آرامش و شادی را ۱. آموزش ۲. باور ۳. اراده ۴. عمل ۵. تمرین ۶. زمان دانسته و به تشریح آنها همت گماشته است.

### ۳. حافظ و عیش و خوشدلی

خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی (م. ۷۹۲ هـ. ق.) را از یک‌طرف، رند، وسیع‌المشرب، تناقض‌گرا، عشرت‌طلب، عافیت‌طلب، زندگی‌دوست و زندگی‌گرا (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۱۹ و ۵۹)، متفکر مسئول، مبارز سیاسی و اجتماعی، فیلسوف (استعلامی، ۱۳۸۳: ص ۲۰ و ۲۷) و پرستنده زیبایی (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ص ۸۱) نامیده‌اند و از سوی دیگر، عده‌ای بر آنند که «البته حافظ ما انقلابی اجتماعی نیست که در طلب زیر و زبر کردن بنیاد اجتماع باشد. او نه سخنور خشمگین یمگان است و نه شاهین بلند الموت» (مسکوب، ۱۳۵۷: ص ۸۳) و نیز معتقدند او مبارز سیاسی نبوده بلکه «مبارز نستوهی است، اما عرصه مبارزه‌اش سیاست نیست» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۵۶)، بلکه مظاهر سه نهاد شریعت، طریقت و مدرسه است و سلاحش طنز و خوشباشی (همان: ص ۱۷۶).

این ابعاد ضد و نقیض شخصیتی حافظ، منبعث از کنش و واکنش هستی‌شناسانه اوست و کنش هستی‌شناسانه او چندبعدی است ولی در همه ابعاد، خدا، جهان و انسان را پیوسته به هم می‌بیند، نه گسسته از هم و در این نگاه، حیات ناسوتی و لاهوتی انسان را نیز در طول هم می‌نگرد، نه در عرض هم. چنانکه سحر از هاتف غیب می‌شنود که به عشرت کوشد (ص ۱۸۸) و با این الهام غیبی، هم خود عیش و صحبت و باغ و بهار را خوشترین کارها می‌یابد (ص ۱۲۷) و هم دیگران را به عشرت می‌خواند (ص ۱۶۰) و با اینکه معنی آب زندگی و ارم را در طرف جویبار و می خوشگوار می‌جوید (ص ۱۲۷) از اینکه عیش شبگیری در خواب سحرگاهی گذشته، دریغ می‌خورد (۳۵۹) و عکس رخ یار در پیاله، او را به لذت شرب مدام می‌خواند (ص ۱۰۲) و بدین طریق، مایه خوشدلی را در کوی یار می‌یابد (ص ۲۸۲) و در شیوه رندی و خوشباشی عیاران (ص ۱۱۷)؛ لذا عیش و خوشدلی یکی از ابعاد مهم شخصیتی حافظ به‌شمار می‌آید و در کنار اغتنام فرصت یکی از موضوعات پندگانه مهم دیوان او را تشکیل می‌دهد (خرم‌شاهی، ۱۳۸۳: ص ۲۲۷).

از این رو، غزلهایش ترجمان نگاه‌های ژرف و تجربه‌های روح‌طربناک او در زندگی است و عیش و خوشدلی حاصل این نگاه‌ها و تجربه‌ها.

عیش و خوشدلی حافظ به دو نوع تقسیم می‌شود: الف) ابژکتیو یا بیرونی و آفاقی ب) سوژکتیو یا درونی و انفسی.

الف) ابژکتیو یا بیرونی و آفاقی: یک قسم از عیشها، عشرتها، ناز و نوشها و خوشدلیهای حافظ حاصل عوامل بیرونی مانند باغ و بهار و طرف جویبار و می خوشگوار و... است و می و مطرب و معشوق زمینی یا نمادین، سه عنصر و شاخصه اصلی آن را تشکیل می‌دهد:

ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی عیش بی یار مهیا نشود، یار کجاست (ص ۱۰۶)

چنانکه با دمیدن نسیم بهشت از بوستان، شراب فرح‌بخش و یار حورسیرشت آرزو می‌کند (ص ۱۳۵) و گل را بی‌رخ یار خوش نمی‌بیند و بهار را بی‌باده (ص ۱۸۲). گوشش همه بر قول نی و نغمه چنگ است و چشمش همه بر لعل لب و گردش جام است (۱۱۸) و توصیه‌اش اینکه:

مفروش به باغ ارم و نخوت شلاد یک شیشه می و نوش لبی و لب کشتی (ص ۳۳۳)

این نوع از عیشها و خوشدلیهای حافظ، گذرا و ناپایدار است؛ چنانکه عیش در اصطلاح عرفانی عبارت از:

همان لحظه‌هایی است که صوفی احساس می‌کند با محبوب یا حق است... چون گذراست و دوام ندارد، امنیت عیش برای سالک حاصل نمی‌شود. این لحظه‌های حال و عیش می‌تواند به مقام تبدیل شود به شرط اینکه سالک راه دشوار طریقت را به پایان برساند و حاکم بر وقت گردد (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ص ۳۹۸).

از این رو، نتیجه عیش گذرا و ناپایدار، آرامش ناپایدار درونی است و به همین دلیل نمی‌تواند سبب رضایت حقیقی خاطر شود.

ب) سوژکتیو یا درونی و انفسی: نوع دیگری از عیشها و خوشدلیهای حافظ محصول عواملی چون مهرورزی، نودوستی، نیکی و خوبی و... است و احساس حضور معشوق حقیقی در دل، اشراق و روشنی ضمیر، شاخصه‌های اصلی آن است و از همین منظر، رخ معشوق جهان را در نظر حافظ خوش می‌آراید (ص ۱۰۷) و دل به عشق دادن را در هر زمان که باشد، کار خیر و دمی خوش می‌یابد (ص ۱۳۱) و در این

سلوک عاشقانه، کلید گنج سعادت را قبول اهل دل می‌داند (ص ۱۹۵) و از طیب انفاس هواداران خوش می‌شود (ص ۱۱۷) و از انفاس سحرخیزان ز بند غم ایام نجات می‌یابد (ص ۱۹۳). از این رو، زمانی که اثر و ارزش عیش انفسی را با عیش آفاقی می‌سنجد، نتیجه می‌گیرد که:

نیست در بازار عالم خوشدلی ور زآنکه هست

شیوه رندی و خوشباشی عیاران خوش است

(ص ۱۱۷)

بنابراین در مشرب حافظ، اموری مانند شیوه رندی و خوشباشی عیاران به سبب ماهیت درونی، پیوند با امر قدسی و تبدیل شدن حالت به مقام، عیش مدام یا پایدار شمرده می‌شوند و نتیجه آنها ایجاد آرامش پایدار درونی و احساس رضایت خاطر در زندگی است:

عیشم مدام است از لعل دلخواه کارم به کام است الحمدلله

(ص ۳۲۲)

و لازمه دستیابی به مقام عیش، تحمل رنج و بلاست:

مقام عیش میسر نمی‌شود بی رنج بلی به حکم بلا بسته اند عهد است

(ص ۱۰۹)

با توجه به این مطالب، پرسش اصلی این مقاله این است که مبانی عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ چیست؟

#### ۴. مبانی عیش و خوشدلی

با تأمل و تعمق در غزلیات حافظ شیرازی روشن می‌شود که او برای عیشها و خوشدلیهایش مبانی خاصی قائل است و هرکدام از این مبانی در بینش و جهان بینی عمیق و وسیع او نسبت به جهان، انسان و خدا ریشه دارد. این مبانی را می‌توان در پنج دسته جای داد: ۱. روانشناختی ۲. فلسفی ۳. دینی ۴. سیاسی - اجتماعی ۵. عرفانی.

##### ۴-۱ مبانی روانشناختی

نتیجه عیش و خوشدلی را در پیوند با عوامل بیرونی و درونی، رسیدن به آرامش درونی ناپایدار یا پایدار ذکر کردیم. از این نظرگاه می‌توان غایت کمال و وصول به وحدت را هم در آرامش پایدار درونی جستجو کرد؛ زیرا عیش و شادی در حقیقت مفهوم

بهره‌مندی از آرزوها، داد، خرد و برخورداری از الطاف ایزدی را دارد که جزئی کوچک از آن را دست‌افشانی و پایکوبی و خنده و نشاط تشکیل می‌دهد (رستگار فسایی، ۱۳۸۱: ص ۶۳). از این‌رو برای تحلیل دقیق‌تر مبنای روانشناختی عیش و خوشدلی حافظ باید به بررسی سرشت و طبیعت انسان پرداخت.

#### ۴-۱-۱ سرشت و طبیعت انسان

انسان در جستجوی آرامش است و می‌توان هدف از زندگی را معطوف بدان دانست؛ زیرا سرشت و طبیعت انسان، یگانه و در هر حالت، جامعه و موقعیتی غیرقابل تغییر است. گوته در کار شناخت هر فرهنگی بر عنصر مشترک میان انسانها یعنی طبیعت انسانی تأکید داشت و از آن آغاز کرد. لوی استروس<sup>۴</sup> نیز هدف نهایی از انسان‌شناسی را جستجوی طبیعت انسانی ذکر کرد (احمدی، ۱۳۸۵: ص ۴۱ تا ۶۸) و «در میان فیلسوفان، اسپینوزا، پدر روانشناسی پویای نوین، تصویری از سرشت انسان ارائه کرد که مبنای آن الگویی از سرشت بود... این تصویر، انسان را پیکری واحد می‌داند که در همه زمانها و مکانها قوانین یکسانی بر او حاکم است» (فروم، ۱۳۸۴: ص ۵۲) و نقطه اشتراک اصلی نوع انسان از نظرگاه طبیعت و سرشت، پاکی است. شناخت حافظ از انسان نیز این‌گونه است:

تویی آن گوهر پاکیزه که در عالم قدس      ذکر خیر تو بود حاصل تسبیح ملک  
(۲۵۴)

او گوهر پاک را قابل فیض الهی می‌داند (ص ۲۱۶) و نهاد نیک را برآورنده کام (ص ۱۴۷).

#### ۴-۱-۲ اعمال و حالات سرشتی

اگرچه «اگزیستانسیالیست‌های الحادی مثل سارتر<sup>۵</sup> و بویژه کامو معتقدند زندگی معنا ندارد و ما باید به زندگی معنا دهیم» (ملکیان، الف ۱۳۸۵: ص ۲۲۵)، روانشناسانی چون اریک فروم (فروم، ۱۳۸۴: ص ۱۱۲؛ ۱۳۸۵: ص ۴۱-۴۲) و ویکتور فرانکل، بنیانگذار مکتب لوگوتراپی یا معنادرمانی، ویلیام جیمز<sup>۶</sup>، هاپواکر و حتی فیلسوفی مثل پاسکال<sup>۷</sup> (ملکیان، الف ۱۳۸۵: ص ۲۲۷-۲۲۹) و بویژه دانشمندان حوزه فلسفه اخلاق برای زندگی معنا قائلند و وظیفه انسان را کشف معنای زندگی می‌دانند و معنا و عناصر معنادار زندگی را در سرشت و طبیعت پاک انسان می‌جویند. آنان با این عقیده، راه معنوی زیستن را در پیش



می گیرند و با هر آنچه معنای زندگی را به مخاطره اندازد به مقابله برمی خیزند. از اینجاست که ستیز پاکی طبع با معاش اندیشی و انحصار طلبی عقل آغاز می گردد برای اینکه «زندگی نمی تواند خود را تسلیم عقل کند؛ زیرا غایت زندگی، زیستن است نه دانستن» (اونامونو، ۱۳۸۳: ص ۱۶۷).

بنابراین در تحلیل معنای زندگی بر مبنای روانشناسی، می توان عناصر معنادار زندگی را تحت عنوان کلی گرایشها، نیازها، اندیشه ها یا ذهنیتهای مثبت و یا ارزشهای جهان شمول - به شرط اینکه به قوم محوری نینجامد - جای داد؛ عناصری مثل عشق و مهرورزی، شفقت و مهربانی، همدردی و نوع دوستی، پاک بینی و عیب پوشی، تواضع و فروتنی، صلح و مدارا، آزادگی و عدم تعلق خاطر و... از این رو، موضوعات یاد شده صرفاً دینی نیست بلکه جزئی از طبیعت و زندگی انسان است.

حافظ اصلی ترین معنای زندگی را در مهر و خوبی می یابد و زندگی بدون آن دو را باطل و بیهوده تصویر می کند:

هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید در رهگذار باد نگهبان لاله بود

(ص ۲۰۹)

و از همگان می خواهد تا در دیگران، کمال سرّ محبت را ببینند، نه نقص گناه را و عیب بینی را کار بی هنران می خواند (ص ۱۹۵). در مقابل دل و دین بردن حسن مَه رویان مجلس از لطف طبع و خوبی اخلاق بحث می کند (ص ۲۹۴) و ادب و شرم را از فضایل مهم خسرو مَه رویان برمی شمارد (ص ۳۶۵) و صید اهل نظر را فقط به خلق و لطف مقدور می داند (ص ۹۸). از این رو، توانگران را به دلجویی نیازمندان برمی انگیزد و نکویی و مردم نوازی را باقی، و مخزن زر و گنج درم را فانی ذکر می کند (ص ۱۹۱):

بدین رواق زبرجد نوشته اند به زر که جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند

و آزادگی از همه تعلقات را برمی گزیند و به ستایش آن می پردازد:

غلام همت آنم که زیر چرخ کبود ز هر چه رنگ تعلق پذیرد، آزاد است

(ص ۱۱۴)

منوچهر مرتضوی درباره این گونه گرایشها و اندیشه های حافظ می نویسد: «این عقاید و افکار لزوماً ناشی از تصوف نیست و ممکن است... مولود سرشت انسانی و ژرفی اندیشه و لطف فطرت و پاکی طینت باشد» (مرتضوی، ۱۳۶۵: ص ۹۳). آراسته شدن بدین فضایل، عیش و خوشدلی را پدید آورده، آرامش را در نهاد انسان برقرار می کند و

عاری بودن یا شدن از فضایل مذکور، اسباب رنج و غم را فراهم می‌آورد. مطابق مشرب حافظ «طبیعت زندگی، اتکای متقابل است» (کاوی، ۱۳۸۵: ص ۴۱) و به همین دلیل از انزوا و استکبار کناره جسته به زندگی اجتماعی و همنشینی و همصحبتی با دیگران روی می‌آورد. درخت دوستی می‌نشانند و نهال دشمنی را برمی‌کند (ص ۱۵۳) و جفا را پیشه درویشی و راهروی نمی‌دانند (ص ۲۰۲) و عشوه بانگ گاو سامری را هم نمی‌خرد (ص ۱۶۲)؛ اما از این نکته هم غافل نیست که خوپذیری جزء طبیعت انسان است و انسان مسئول طبیعت خود؛ زیرا «دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر/ کای نور چشم من بجز از کشته ندروی» (ص ۳۶۶). لذا خلوت دل را جای صحبت اضداد نمی‌پسندد (ص ۲۱۸)، دلق ریایی را به سبب صحبت ناجنس چاک می‌زند (ص ۲۹۳) و فریاد بر می‌دارد که:

نخست موعظه پیر صحبت / این حرف است

که از مصاحب ناجنس / احتراز کنید  
(ص ۲۲۴)

و می‌کوشد تا:

بیاموزمت کیمیای سعادت      ز همصحبت بد جدایی، جدایی  
(ص ۳۷۱)

بنابراین حافظ در دفع و رفع رذایل اخلاقی، که موجب غم و رنج و نابه‌سامانی ذهنی و روانی است، می‌کوشد و به تحصیل و ترویج فضایل اخلاقی، که عامل شادی و راحتی و آرامش روحی و روانی است، می‌پردازد.

## ۲-۴ مبنای فلسفی

فلسفه در صدد تحلیل و تبیین عقلی رابطه میان انسان، جهان و خدا و پاسخگویی به پرسشهای هستی‌شناسانه آدمی است. حافظ شیرازی در وادی خودشناسی یا معرفت‌النفس، اگرچه خود را از خدا و جهان جدا نمی‌بیند به طرح سؤالهایی فلسفی می‌پردازد و از پاره‌ای قضایای عقلی، راه و رسم زندگی را برمی‌گزیند. مهمترین سؤالهای او درباره انسان و جهان عبارت است از:

چرا آمدم؟ به کجا می‌روم؟ (ص ۲۷۸) راز دهر چیست؟ (ص ۹۸) «چیست این سقف بلند ساده بسیار نقش؟» (ص ۱۳۹) نگارنده غیب در گردش پرگار و پرده اسرار چه کرد؟ (ص ۱۶۹) و مهمتر از همه، وجود ما چیست؟ (ص ۳۲۸).

اما برای سؤالهای ایجابی نمی‌یابد و بدین نتیجه می‌رسد که: (۳۲۸)  
وجود ما معمایی است حافظ که تحقیقش فسون است و فسانه  
(ص ۳۲۸)  
همچنین چون نمی‌تواند راز دهر را به حکمت بگشاید به جای آن به عیش و شادی  
می‌پردازد:

حدیث از مطرب و می‌گو و راز دهر کمتر جو  
که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را  
(ص ۹۸)  
و علاوه بر این، بی‌اعتباری و فناپذیری جهان که حافظ هزار بار آن را آزموده:  
جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است هزار بار من این نکته کرده‌ام تحقیق  
(ص ۲۵۳)  
و گذر عمر بویژه گذر عمر به بی‌حاصلی و بوالهوسی (ص ۳۴۵) و به غلط صرف‌شدن  
ایام جوانی (ص ۱۰۴) و از همه دردناکتر، هول و هراس از اینکه «این جهان خراب بر آن  
سر است که از خاک ما بسازد خشت» (ص ۱۳۵) و یا «آخر الامر گل کوزه‌گران» مان  
سازد (ص ۳۶۲)، او را به پختگی می‌رساند و به اغتنام وقت فرا می‌خواند:  
بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند کان کس که پخته‌شد، می‌چون ارغوان گرفت  
(ص ۱۳۹)

از این رو، حافظ می‌کوشد تا در «حال» زندگی کند و عشرت امروز را به فردا  
نیفکند (ص ۱۸۳) و از دولت، داد عیش بستاند (ص ۳۵۷) و از مواهب طبیعت و زیباییهای  
خلقت برخوردار گردد:

نوبهار است در آن کوش که خوشدل باشی که بسی گل بدمد باز و تو در گل باشی  
(ص ۳۴۶)

و به دیگران توصیه می‌نماید که:  
نشاط و عیش و جوانی چو گل غنیمت‌دان که حافظا نبود بر رسول غیر بلاغ  
(ص ۲۵۳)

مبنای فلسفی عیش و خوشدلی حافظ به دلیل گستردگی موضوع، توسط نویسنده به  
صورت مقاله جداگانه‌ای تدوین شده و به چاپ رسیده است (ر.ک: «مبانی فلسفی عیش و  
خوشدلی در غزلیات حافظ شیرازی»؛ فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهراء، سال هجدهم، شماره ۷۳،  
پاییز ۱۳۸۷، ص ۱ تا ۲۴).

### ۳-۴ مبنای دینی

در تعریف دین گفته‌اند:

دین نظام اندیشگی‌ای است که از جهان و موضع انسان از جهان هستی تفسیری ارائه می‌کند و علاوه بر آن براساس آن تفسیر، شیوه زندگی خاصی را توصیه می‌کند و آن تفسیر و این توصیه را در قالب یک سلسله مناسک و شعائر به صورت رمزی و نمادین جلوه‌گر می‌کند (ملکیان، الف ۱۳۸۵: ص ۲۷۵).

یونگ دین را یکی از قدیمی‌ترین و عمومی‌ترین تظاهرات روح انسان می‌داند و آن را چنین تعریف می‌کند:

دین عبارت از حالت مراقبت و تذکر و توجه دقیق به بعضی از عوامل مؤثر است که بشر عنوان قدرت قاهره را به آنها اطلاق می‌کند و آنها را به صورت ارواح، شیاطین، خدایان، قوانین، صور مثالی، کمال مطلوب و غیره مجسم می‌کند (یونگ، ۱۳۸۲: ص ۵).

پیام باطنی دین، تصویر جهانی معنادار و هدفمند است (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ص ۱۳۵) و رستگاری یا رهایش که ویژگی کاملاً مشترک همه ادیان بوده، «عبارت است از یک کیفیت کاملاً بهتر هستی و تحول حال از خودمداری به حقیقت‌مداری» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۶: ص ۱۷۹). اریک فروم با تمرکز بر ساختار رستگاری‌بخش دین معتقد است «مسئله دین، مسئله خدا نیست، بلکه مسئله انسان است» (فروم، ۱۳۸۵: ص ۱۴۵) و آنچه در تحلیل روانشناسانه دین برای روانکاو اهمیت دارد «این است که یک دین بیان‌کننده چه طرز فکر نوع‌خواهانه‌ای است و چه تأثیری بر روی انسان دارد» (همان: ص ۴۲).

یونگ<sup>۵</sup> در روانشناسی و دین می‌نویسد «کاملاً متقاعد شده‌ام که اعتقادات و مناسک دینی لااقل از لحاظ روش بهداشت روانی اهمیت خارق‌العاده‌ای دارند» (یونگ، ۱۳۸۲: ص ۵۰) اما چگونگی روش بهداشت روانی نیازمند توضیح بیشتری است:

دین در بهداشت روانی تأثیر مثبت یا منفی ندارد، بلکه تدین یعنی التزام نظری و عملی به دین است که می‌توان از تأثیرش در بهداشت روانی سخن گفت تا تعالیم و احکام دینی به آستانه آگاهی آدمی پا نگذارند و موجب تغییر پاره‌ای از عقاید، احساسات و عواطف، نیازها و خواسته‌ها و اعمال او نشوند؛ در او هیچ‌گونه تأثیری ندارند و از جمله در بهداشت روانی او نیز اثری، اعم از مثبت و منفی نخواهند داشت... (با توجه به تدین) می‌توان گفت که چهار نوع متدین قابل تصور است: الف) متدین نهادی بیرونی مثل اکثر متدینان به هر دین و مذهب که دین و مذهب خود را از راه توارث و تقلید و تبعیت از عرف جامعه پذیرفته‌اند. ب) متدین نهادی درونی مثل اعضای فرقه‌های دینی

و مذهبی‌ای که به نوعی سیر و سلوک اختصاصی می‌پردازند. ج) متدین فردی درونی مثل عارفان هر دین و مذهب. د) متدین فردی بیرونی مثل کسانی که دین را وسیله نیل به اهداف اقتصادی، سیاسی و حیثیتی خود می‌دانند (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ص ۴۰۴ و ۴۰۸)

بدین طریق تفاوت میان اعتقاد و ایمان روشن می‌گردد. «معتقد به دین، کسی است که خود را صاحب حقیقت می‌داند؛ اما مؤمن به دین کسی است که خود را طالب حقیقت می‌بیند، نه صاحب آن» (ملکیان، الف ۱۳۸۵: ص ۱۴۸) و از اینجاست که «کانت از نقادی عقل محض به نقادی عقل عملی جهیده است... جهشی که کیرکگور بدان قائل است؛ جهیدن از عقل به دامن ایمان است» (اونامونو، ۱۳۸۳: ص ۳۴).

دین در نگاه حافظ شیرازی، نظامی مبتنی بر پاکی سرشت و پاکیزگی گوهر و دارای ساختار معنابخش زندگی است؛ چه اینکه پیوند با امر قدسی و التزام نظری و عملی به دین، پلیدیها را می‌شوید و رنجها را زایل می‌کند و پاکی را پدیدار می‌سازد و آرامش را برقرار. «ایمان حافظ از نوع معتقدان عالی‌مشرّب و وسیع‌المشرّب است که سخت‌کشی و سختکوشی ندارد و خوشباش و خندان و آسانگیر و حقیقت‌بین است و درعین حال توأم با طنز و ظرافت است» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۱۵۴). اگرچه «پرواز اندیشه او را ضوابطی که نامش دینداری، بی‌دینی یا انتساب به یک سیستم خاص فکری و فلسفی است، مهار نمی‌کند اگر برای دین حقیقتی و جوهری قائل باشیم از هر متدینی، متدین‌تر است» (استعلامی، ۱۳۸۳: ص ۲۶). آنچه دین را در دل حافظ می‌نشانند، نتایج پاک و تابناک و آرامش‌بخش و خرسندساز اعمال دینی یعنی تدین فردی درونی است و از آنچه بیش از همه بیزاری می‌جوید، تدین فردی بیرونی یعنی ابزارسازی دین است و برهمین اساس، تعصب متشرعان، تظاهر متصوفان و فتوای مفتیان را به استهزا می‌گیرد.

دین از چند جهت اسباب عیش و خوشدلی و آرامش و قرار حافظ را فراهم می‌آورد که عبارت است از:

### ۱-۳-۴ پیوند با امر قدسی

پیوند حافظ با ذات اقدس حق در محورهای زیر بیشترین نمود را دارد:

۱. خداوند را رزاق، مسبب‌الاسباب (ص ۲۰۴)، پناهگاه آدمیان (ص ۱۶۴) و کارساز دردمندان می‌داند و رنج و رحمت، هردو را به او منسوب می‌کند (ص ۱۹۴).

۲. بر آستان جانان سر تسلیم می‌نهد (ص ۱۷۸) و تنها آن می‌کند که خداوندگار فرماید (ص ۲۱۷).
۳. از آستین کوتاه و دست دراز (ص ۱۶۴)، بی‌رحمی مدعی (ص ۱۹۴)، تلبیس وحیل دیو (ص ۲۱۶) و دام سخت شیطان (ص ۲۹۴) و حتی از صد هنر راهرو (ص ۲۴۰) فقط به خدا پناه می‌برد (ص ۱۶۴) و به او توکل می‌نماید.
۴. بر اساس تدبیر فردی درونی، عامل و کوشاست. وردش دعا و درس قرآن است (ص ۲۲۹) و کارش دیدن کمال سرّ محبت (ص ۱۹۵) و کاشتن مهر و چیدن خوبی (ص ۲۰۹).
۵. الطاف خداوندی واثق (ص ۳۳۶) و مطمئن است و به لطف و رحمت او عشق می‌ورزد.
- بنابراین، این‌گونه پیوند با امر قدسی در درون آدمی، خوشدلی برمی‌انگیزد و در روح و روان، آرام و قرار ایجاد می‌کند و «کاروانی که بود بدرقه‌اش حفظ خدا/ به تجمل بنشیند به جلالت برود» (ص ۲۱۳) و:
- به‌جان دوست که غم پرده بر شما ندارد      گر اعتماد بر الطاف کار ساز کنید  
(ص ۲۲۳)

## ۲-۳-۴ اعتدال دینی

میان‌روی و اعتدال در مسائل دینی یکی دیگر از اسباب عیش و خوشدلی حافظ است. او براساس آموزه‌های قرآنی و دینی، انسان را موجودی برزخی و صاحب امیال ناسوتی و لاهوتی می‌شناسد و کمالش را به ارضای هردو گونه از تمایلاتش باز بسته می‌داند و خود «از هیچ یک از این دو در نمی‌گذرد و فراموش نمی‌کند که از دروازه جسم به جانب روح می‌توان رفت» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ص ۸۱). از این رو، هم دیرمغان، حوالگاه این صوفی صومعه عالم قدس می‌شود (ص ۲۹۰) و هم حسن جوانان مهوش، زنجیر عشق او (ص ۲۷۶) و لذا «انسانی که در شعر حافظ زندگی می‌کند، حقیقی‌ترین نمودگار و واقعی‌ترین تصویر انسان است. او هم فرشته است و هم حیوان؛ هم نور است و هم ظلمت؛ هم جسم است هم جان؛ هم آسمانی است و هم زمینی» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ص ۴۲). از یک طرف می‌کوشد تا از مواهب زندگی بهره‌مند گردد و از عیشهای گذرا هم نگذرد و از سوی دیگر، سعی دارد تا با ترک خواب و خور و تابش

نور عشق بر جان و دل از آفتاب فلک هم خوبتر شود (ص ۳۶۷). حافظ اعتدال را عامل سعادت و سلامت و افراط و تفریط را آفت آن دو می‌داند و:

اولاً اعتدال را در همه عناصر، پدیده‌ها و حالات می‌بیند: در گل و خار (ص ۳۵۲)، شوق زیارت کعبه و سرزنش خار مغیلان (ص ۲۲۹)، دل خونین و لب خندان (ص ۲۴۶)، غم غیبت و لذت حضور (ص ۲۲۸)، به‌زاری کشتن و نظر نهانی داشتن (ص ۲۰۷)، ناوک نگاه زیرچشمی و خنده زیرلبی (ص ۱۱۲)، عتاب چشم و لطف شکر لب (ص ۲۰۳)، مباحثات نکردن به فسق و نفروختن زهد (ص ۲۴۴) و بالاخره در حافظ بودن در مجلسی و دُردی کشیدن در محفلی (ص ۲۸۵).

ثانیاً به اعتبار آیاتی نظیر «يَحِلُّ لَهُمُ الطَّيِّبَاتُ وَيُحَرِّمُ عَلَيْهِمُ الْخَبَائِثُ» (اعراف، ۱۵۷) و «قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَ الطَّيِّبَاتُ مِنَ الرِّزْقِ» (همان، ۳۲) از خوشی‌هایی که برای بدن، روح و جامعه عواقب ناگواری ندارند و نیز زیورها و رزقهای پاکیزه سود می‌جوید (مطهری، ۱۳۷۶: ص ۱۴۶) و با ایمان به برخورداری از نعمات الهی و مواهب طبیعی، زیبارویان دنیا و حوران رضوان را یکی می‌داند (ص ۱۷۳) و اطمینان دارد کسی که در اینجا سبب زنخدان شاهی را نگزید، ذوق دریافتن میوه‌های بهشتی را هم ندارد (ص ۲۲۱) و نیز براساس آموزه‌های دینی به عیش و خوشدلی آفاقی همان اندازه گرایش دارد که به عیش و خوشدلی انفسی و می‌توان گفت با عنایت به «مَنْ لَامَعَ شَرْهُ لَهْ، لَامَعَ دَلْهُ: کسی که دنیای خوبی ندارد، آخرت خوبی هم ندارد» (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۶۹). امروز، ساقی مه‌روی و جام می را از آن انسان متدین می‌داند و فردا شراب کوثر و حور را (ص ۳۲۹).

ثالثاً براساس ایمان به اعتدال دینی با متدینان نهادی بیرونی، متدینان نهادی درونی و بویژه با متدینان فردی بیرونی - که شیخ، واعظ، امام و مفتی مظاهرشان هستند - به چند دلیل ستیزه می‌کند:

۱. تحریم خود از نعمات الهی و مواهب طبیعی و ترویج سختگیری و سختکوشی. حافظ بدین سبب شیخ را به استهزا می‌گیرد:

بیا ای شیخ و از خمخانه ما شرابی خور که در کوثر نباشد

(ص ۱۸۲)

و مفتی و امام را که به عُجب علم، خویش را از اسباب طرب محروم کرده (ص ۳۴۵) و سرگرم قیل و قال مدرسه شده‌اند (ص ۲۸۴)، سرزنش می‌کند.

۲. تظاهر به دینداری با تمسک به شعایر و مظاهر دین، مثل سجاده و تسبیح به قصد فریب:

زره/میفکن ای شیخ به دانه های تسبیح      که چومرغ زیرک افتد، نفتد به هیچ دامی  
(ص ۳۵۴)

۳. فسادنهانی. حافظ از اینکه مفتیان شهر مال اوقاف را به نام خود می کنند (ص ۳۵۶) و تحریم کنندگان استماع سماع به ناله چنگ، رقص کنان از هوش می روند (ص ۲۵۰) و امام سجاده به دوش شهر را از کوی میکده به دوش می برند (ص ۲۴۴) و شیخ و قاضی هم در شرب الیهودشان می کوشند (ص ۲۴۵) و واعظان در محراب و منبر جلوه ای می فروشند و در خلوت، آن کار دیگر می کنند (ص ۲۰۱) به خروش می آید که: «واعظ ما بوی حق نشنید...» (ص ۲۸۴).

۴. بی عملی عالمان و واعظان (ص ۳۰۸) که با قلبی تیره در این خیال باطلند که اکسیر می کنند (ص ۲۰۱) و مدعی هستند که حقیقت را یافته اند.

بنابراین، حافظ در غزلیاتش با تمام قدرت با سه رذیلت می ستیزد: تعصب، تملق و تحکم؛ با تعصب متشرعان و متصوفان با تملق واعظان و مفتیان و با تحکم حاکمان و فرمانروایان که ناپاکی روح و غمناکی درون را به دنبال دارند و ایمان دارد که اعتدال در دینداری مایه عیش و خوشدلی و گریز از آن سبب رسوایی و تباهی است.

#### ۴-۴ مبنای سیاسی - اجتماعی

اریک فروم می نویسد: «ریشه فکر و احساس مردم در شخصیت آنان قرار دارد و شخصیت آنان نیز به وسیله نحوه عمل آنها در زندگی و به عبارت دقیقتر به وسیله ساخت اجتماعی - اقتصادی و سیاسی جامعه آنها شکل می گیرد» (فروم، ۱۳۸۵: ص ۷۱). بدین ترتیب، چون رفتار مردم از منش و اوضاع اجتماعی حاکم بر جامعه شان تأثیر می پذیرد در سازماندهی منش اجتماعی فقط فعالیتهای متقابل نهادها و سازمانهای اجتماعی و انسان نباید اساس قرار گیرد، بلکه فعالیتهای و مناسبات اجتماعی باید با واقعیت وجودی انسان و طبیعت پاک آدمی سازگار باشد. تنها در این صورت است که تعامل فرد و جامعه، اسباب سلامت روحی و به تعبیر دقیقتر، زمینه های بهداشت روانی انسان را فراهم می سازد.



خواجه شیراز در چهار دوره مهم زندگیش: ۱. دوران دهساله سلطنت شیخ ابواسحاق ۲. دوران شش ساله حکومت مبارزالدین محمد ۳. دوران بیست و شش ساله شاه شجاع ۴. دوران شش ساله بعد از مرگ شاه شجاع (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ص ۲۹۳) با اوضاع و منتهای اجتماعی متفاوت و متضادی روبه‌رو بوده است. اوضاع اجتماعی عصر شاه شیخ ابواسحاق و شاه شجاع، که از منش فردی آن دو، پدید آمده بود بر عیش و عشرت و خوشدلی و شادخواری مبتنی بوده و حافظ در این دوران در شادی و خوشی و امن و آرامش می‌زیسته است. بویژه عصر شاه شجاع که اوضاع خارجی دگرگون می‌شود و تناسبات منش اجتماعی مبارزالدین به هم می‌ریزد و «شکافی ایجاد می‌شود که نقش منش را از عنصر وحدت‌بخش به عنصر وحدت‌شکن و از عامل پیوست اجتماعی به عامل گسست اجتماعی تغییر می‌دهد» (فروم، ۱۳۸۴: ص ۱۱۱) و مژده هاتف غیب به گوش حافظ می‌رسد که مبارزالدین رفت؛ دور شاه شجاع است؛ اوضاع اجتماعی عوض شد؛ ترسی در کار نیست؛ می‌دلیر بنوشید و حکایت‌هایی را که از نهفتن آن دیگ سینه می‌زد جوش به صوت چنگ بگویند (ص ۲۴۳-۲۴۴) و حافظ نیز بوی بهبود ز اوضاع جهان می‌شنود (ص ۱۸۸) و بشارت می‌دهد که محتسب نماند «وز می جهان پُرس و بت می گسار هم» (ص ۲۹۱). بنابراین، وضع بی‌ثبات دوران و اوضاع نابه‌سامان زمان، او را به عشرت می‌خواند:

وضع دوران بنگر ساغر عشرت برگیر / که به هر حالتی این است بهین اوضاع

(ص ۲۵۰)

لیکن اینکه این عشرت و شادی تا چه اندازه ای می‌تواند عینیت پیدا کند به اوضاع سیاسی - اجتماعی دوره جدید باز بسته است، اما پسندیدگی چنین واکنش ذهنی، تسلیم ناپذیری در برابر وضعیت موجود است.

#### ۱-۴-۴ نامنی زمانه

اوضاع و منش اجتماعی عصر مبارزالدین محمد و دوران شش ساله بعد از مرگ شاه شجاع نیز عمدتاً از منش فردی حاکمان وقت بویژه مبارزالدین پدید آمده بود؛ زیرا «افکار حاکم بر هر عصر، افکار طبقه حاکم آن عصر بوده‌اند» (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ص ۲۱۸). دوره مبارزالدین بدترین و غمناکترین دوره زندگی حافظ و معاصران اوست. زمانه‌ای ناامن و ایامی فتنه‌انگیز با محتسبی تیز (ص ۱۱۶) و رهگذاری پر آشوب که «جهان و کار

جهان بی ثبات و بی محل است» (ص ۱۱۸) و شکایت‌های حافظ از جامعه‌ای است که «یک اقلیت نیرومند در رأس آن قرار دارد و توده‌ها در تحت انقیاد آنها به سر می‌برند فرد طوری مرعوب می‌شود و طوری از احساس قدرت و استقلال تهی می‌گردد که تجربه دینی او تجربه‌ای خودکامه» (فروم، ۱۳۸۵: ص ۷۲) می‌شود و ترس و تسلیم، عصاره آن. از این رو، محورهای عمده ناامنی زمانه را چنین برمی‌شمارد:

۱. انقلاب زمانه و دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی (ص ۱۴۶) و بدعهدی بعد از اینکه اختناق و استبداد سلطه می‌یابد و صبر و قرار به یغما می‌رود (ص ۲۱۷).
۲. حق‌ناشناسی مردم به دلیل ناامنی سیاسی، تعصب دینی و فقر اقتصادی (ص ۱۸۶)؛ چنانکه این دوره، دوره قحط جود و کرم (ص ۱۹۵ و ۲۲۱) و ترویج تزویر و ریاست (ص ۲۰۲) و مروت، نشاط عیش، درمان دل و درد دین در کسی نیست و درون‌ها تیره است (ص ۳۶۴).

او اگرچه از تأثیرگذاری اوضاع اجتماعی بر روحيات آدمی سخن می‌گوید، آن را تعیین‌کننده نمی‌داند؛ لذا با عدم تسلیم محض در برابر اوضاع اجتماعی عصر مبارزالدین و اعتقاد به تأثیر و تغییر آن از عیش و خوشدلی غافل نمی‌ماند؛ از فتنه‌های زمانه، آستین‌فشان به کوی مغان پناه می‌برد (ص ۱۳۹) و شرابی تلخ و مردافکن می‌طلبد (ص ۲۴۱) و ندا در می‌دهد که:

درین غوغا که کس، کس را نپرسد      من از پیر مغان منت پذیرم  
(ص ۲۷۳)

بنابراین، عیش و خوشدلی حافظ از یک‌سو، متأثر از منش و روحيات فردی و واکنش انتقادی او در برابر اوضاع همراه با ترس و تسلیم زمانه است تا بر فضای سرد و تیره عصرش تأثیر مثبت نهد و از سوی دیگر، گویای این واقعیت است که عیش و خوشدلی براساس اوضاع سیاسی - اجتماعی ظهور و بروز پیدا می‌کند.

#### ۲-۴-۴ چون و چرا در عدالت سیاسی - اجتماعی

انقلابات و تحولات سیاسی - اجتماعی، ساختارها و منشیهای خود را بر جامعه حاکم می‌کند و این منش‌های فردی و گروهی حتی اگر با طبیعت و ارزشهای انسانی سازگار نباشد، افراد و طبقات در صورت همسازی با آنها برکشیده می‌شوند و در صورت ناسازی به زیر کشیده و طرد می‌گردند.

فرد همساز شده، کسی است که خود را به صورت کالایی در آورده و هیچ چیز پایدار و مشخصی جز نیاز به اقناع و آمادگی به تغییر دادن نقش ندارد؛ تا هنگامی که در تلاش خود کامیاب است تا اندازه‌ای احساس ایمنی و آرامش می‌کند؛ اما خیانت او به من عالیت‌تر و به ارزشهای انسانی، یک احساس بیهودگی و پوچی در او به وجود می‌آورد که هنگامی که مبارزه و تلاش او برای موفقیت دچار ناکامی می‌شود، ظاهر می‌گردد (فروم، ۱۳۸۵: ص ۹۹).

از دیدگاه حافظ «سقوط واقعی انسان، بیگانگی از خویشتن، تسلیم او در برابر قدرت و برگشتن او بر ضد خویش است؛ اگرچه این امر در زیر نقاب خداپرستی صورت پذیرد» (همان: ص ۷۳). از این رو در برابر کج رویهای صاحبان قدرت به مقابله برمی‌خیزد و طغیان او علیه طبقات سیاسی - اجتماعی غالباً به دلایل زیر است:

۱. بی‌لیاقتی و ناحقی طبقات حاکم: او از طبقات حاکم با نمادهای دیو، زاغ، زغن و خرف یاد می‌کند و از افراد با کفایت و طبقات لایق اجتماعی با نمادهای پری، طرب آشیان بلبل، طوطی و لعل و از اینکه «پری نهفته رخ و دیو در کرشمه حسن» (ص ۱۲۷)، دیدگانش از حیرت می‌سوزد و از نشستن زاغ بر طرب آشیان بلبل، چون ابر بهمن می‌گیرد (ص ۱۱۳).

۲. بی‌عدالتی شاهان: او بی‌عدالتی شاهان را سبب بخشی از رنجها و ناهنجاریهای اجتماعی می‌داند و آنان را به عدالت دعوت می‌کند و عدالت را برتر از طاعت ذکر می‌نماید:

شاه را به بود از طاعت صدساله و زهد      قدر یک ساعته عمری که درو داد کند  
(ص ۱۹۵)

۳. دشمنی با دانایان: حافظ به دلایل خاص سیاسی و اجتماعی، خصلت دانایی ستیزی قدرتمندان را به فلک و روزگار نسبت می‌دهد تا هم با زبان غیرمستقیم به سازندگی و اصلاح ساختار اجتماعی بپردازد و هم خطر کمتری را متوجه خود سازد.

دفتر دانش ما جمله بشوید به می      که فلک دیدم و در قصد دل دانا بود  
(۲۰۳)

بنابراین، عیش و خوشدلی حافظ در مقابل بی‌عدالتیها و نابرابریهای سیاسی - اجتماعی، نوعی اعتراض و انتقاد شمرده می‌شود و ناسازی او با طبقات سیاسی - اجتماعی در قیاس با افراد همساز، نشانه سلامت فردی و رسالت اجتماعی اوست و با اینکه خوشیهای ناشی از انتقاد از مسائل سیاسی - اجتماعی در اعماق درون ریشه

نداشته، آرامش درونی را با خود ندارد به دلیل ایستادگی و تسلیم ناپذیری در برابر اوضاع سیاسی-اجتماعی، مثبت تلقی می شود.

#### ۴-۵ مبنای عرفانی

حافظ از یک سو تدین خویش را با فن شریف عشق (ص ۲۱۶) پیوند می زند و از حرمان رهایی می یابد و از سوی دیگر در خرقة اش آتش می زند و از سلسله عارف سالک می گریزد تا در بند شطح و طامات نماند و سر حلقه رندان جهان باشد (ص ۲۳۸) و بدین ترتیب، عشق و رندی را دو ویژگی بنیادی مشرب خود می سازد؛ عشق را سرمایه رستگاری و رندی را سرمایه خوشباشی (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۱۹۲). در کنش هستی شناسانه او، معمار هستی بر اساس طرح محبت، دو عالم را نقش می زند (ص ۱۰۴) و آتش خاموش نشدنی عشق را جوهر آن می سازد (ص ۱۷۶)؛ چنانکه آتش خاموش نشدنی یکی از صفات معروف الوهیت است و زندگی نیز به استعاره، آتش همیشه زنده خوانده می شود (یونگ، ۱۳۸۲: ص ۴۲).

#### ۴-۵-۱ عشق و مهرورزی

حافظ در سیر شناخت خود بدین راز واقف می گردد که با عشق، زندگی معنا می یابد و ترس از مرگ رنگ می بازد و جاودانگی پرتو می افشاند:

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق      ثبت است بر جریده عالم دوام ما  
(۱۰۲)

از نظر منطق قرآن کریم هم ممکن است انسان ویژگیهای فیزیولوژیکی حیات را دارا بوده و زنده باشد ولی در عین حال مرده باشد. قرآن در آیاتی نظیر «لَئِنْذَر مِّنْ كَانَ حَيًّا» (یس: ۷۰) و «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَجِيبُوا لِلَّهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ لِمَا يُحْيِيكُمْ» (انفال: ۲۴) مردم را به دو دسته زنده و مرده تقسیم می کند و کسانی را که نور فطرت حق جویی و حقیقت طلبی در آنان خاموش شده، مرده می خواند و قرآن را بر آنان بی تأثیر ذکر می کند (مطهری، ۱۳۷۶: ص ۱۱۶ تا ۱۱۸). از این رو، حافظ با تأثیر از آموزه های قرآنی، شناخت خود را به طبیعت و ارزشهای انسانی معطوف می دارد و «واقعیت انسانی در پس مفهوم عشق انسان به خدا در ادیان نوع خواهانه، توانایی و ظرفیت انسان در عشق سازنده، عشق خالی از شائبه حرص و طمع، عشق بدون تمکین و تفوق طلبی

و عشق ناشی از کمال شخصیت اوست. درست به همان نحو که عشق خدایی مظهر عشق ناشی از توانایی است و نه ناشی از ضعف و عجز (فروم، ۱۳۸۵: ص ۱۱۴). او انواع عشق و مهرورزی، نظیر زیبایی‌پسندی، طبیعت‌پرستی، نوع‌دوستی، خیر و خوبی، دیدار یار، مهر مه‌رویان، لب خندان، دل خرم، باغ و بهار، سبزه و گل و... را «نه تنها انگیزه، بلکه هدف آفرینش» (مسکوب، ۱۳۷۵: ص ۹۴) می‌داند و عشق الهی یا عرفانی را کاملترین نوع آن برمی‌شمارد که هدف نزدیک آن تخلق باخلاق الله و غایت قصوای آن اتحاد با ذات اقدس الهی است (خرم‌شاهی، ۱۳۷۴: ص ۱۹۳-۱۹۴). این عشق اگرچه با داغ غم و درد فراق همراه است، همان، سرچشمه پختگی هاست و بزرگی وصل در هجر است (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۴: ص ۱۰۶) و عاشقان، عیش خوش در بوته هجران می‌کنند (ص ۲۰۰). علاوه بر این، غم معشوق را در دل شاد می‌توان یافت و حافظ به امید غم معشوق، خاطر شاد می‌طلبد (ص ۲۹۴). بنابراین، عشق از نظرگاه حافظ بنیان همزیستی و همبستگی است و مصدر دانایی و توانایی؛ چنانکه عشق شارح معانی منقول از خرد است (ص ۲۰۵) و درگاهش بسی والاتر از عقل (ص ۱۵۸). حافظ را تعلیم سخن می‌کند (ص ۲۱۱) و عاشقان را شهان بی‌کمر و خسروان بی‌کلاه می‌گرداند (ص ۲۰۲).

## ۲-۵-۴ صفا و پاکی

لازمه عشق‌ورزی و رسیدن به مرتبه انسانیت و اتحاد با ذات احدیت، تهذیب و تصفیه است؛ مانند قطع پیوندهای خاکی و تعصبات خونی که حقیقت‌بینی و عدالت‌محوری را خدشه‌دار ساخته، استقلال و آزادی را به مخاطره می‌اندازد؛ چنانکه حضرت ابراهیم (ع) به امر الهی و وطنش را ترک می‌کند. حضرت موسی (ع) در محیط و خانواده‌ای ناآشنا پرورش می‌یابد و اسرائیلیان چهل سال در صحرا سرگردان می‌شوند و پیامبر اکرم هجرت می‌کند و در دنیای جدید رهایی از وابستگی به قبیله، مکت، نژاد، حکومت، طبقه اجتماعی و احزاب سیاسی که آزادی واقعی را سلب می‌کنند، فعالیت خود را آغاز می‌نماید (فروم، ۱۳۸۵: ص ۱۰۶ تا ۱۱۰).

حافظ انسان را گوهر پاکیزه و آینه جمال الهی می‌داند و پاکی و تجرید را لازمه تابش انوار الهی در آن (ص ۳۱۶ و ۳۴۹). از این رو، توصیه می‌کند: «روی جانان طلبی آینه را قابل ساز / ورنه هرگز گل و نسرين ندمد ز آهن و روی» (ص ۳۶۶). به علاوه، معتقد است

که بدون شستشو، خرامیدن در خرابات، بی‌فایده است (ص ۳۲۵) و چشم آلوده نظر از رخ جانان دور (ص ۲۳۴) و برای خانه کردن فرشته در خلوت دل و فرود آمدن یار در دل بی‌قرار، باید دیو و دشمن را از خانه بیرون کرد (ص ۲۱۸ و ۳۲۴)؛ اما چگونه؟ با عشق و رندی.

نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ      طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد  
(ص ۱۶۵)

### ۳-۵-۴ اشراق و روشنی ضمیر

نتیجه عشق و مهرورزی و تهذیب و تصفیه، رسیدن به اشراق و روشنی ضمیر است که با از بین رفتن جهل و شک و سایر موانع وصول به شناخت مطلق حاصل می‌گردد. در آیین بودایی از آن به **نیروانا** یا حالت نیکبختی سرشار از سرور تعبیر می‌شود (لاما، ۱۳۸۴: ص ۹۱). در مکاتب روانشناختی آن را آخرین مرحله چرخه زندگی ذکر می‌کنند. اریکسن<sup>۹</sup> آن را **فرزانگی**، مزلو<sup>۱۰</sup> **خود شکوفایی** و یونگ **تفرّد** می‌نامند (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ص ۴۳۹) و دکارت<sup>۱۱</sup> آن را **یقین متافیزیکی** نام می‌نهد (احمدی، ۱۳۸۵: ص ۱۳۹). این مرحله در مشرب حافظ و سایر عرفا، **اشراق** یا **شهود** خوانده می‌شود و تحت عنوان تجربه درونی یا دینی، پایه همه آیینهای مبتنی بر مکاشفه‌های جهان دیگر را تشکیل می‌دهد (همان: ص ۷۸). در این تجربه به عنوان نمود عالترین ارزشهای معنوی، فاصله میان پیروان ادیان به صفر می‌رسد (ملکیان، الف ۱۳۸۵: ص ۲۸۳ تا ۲۸۴) و حاصل آن، همزیستی، همبستگی، صفا و روشن‌بینی و شادی و خوشدلی است که سبب آرامش پایدار درونی می‌گردند.

حافظ به برکت صحبت روشن‌رای (ص ۳۶۹) و با سیر و سلوک پاک و مجرد، اشراق و روشنی ضمیر را کشف می‌کند و برای گفتن آن با بریط و پیمانه به در صومعه می‌رود (ص ۲۹۰ و ۳۱۶) و در پرتو این نور هدایت چون شمع خنده‌زنان ترک سر می‌کند (ص ۱۹۲). تابناکترین غزل مکاشفه‌آمیز حافظ، غزل:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند      و اندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند  
(ص ۱۹۲)

است که در آن، اسباب، حالات و برکات شهود را بیان می‌کند و نجات از بند غم ایام و وصال به کامروایی و خوشدلی را از آثار پربرکت اشراق ذکر می‌کند:

من اگر کامروا گشتم و خوشدل چه عجب مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند (ص ۱۹۲)

#### ۴-۵-۴ تقابل با تصوف زاهدانه

زهد در فرهنگ لاروس «ترک کردن راحت دنیا به منظور طلب کردن راحت آخرت» (جُرّ، ۱۳۷۲: الزُّهد) معنی شده و در المنجد به «تَرْكُ الدُّنْيَا لِلْعِبَادَةِ» (معلوف، ۱۳۷۴: زهد). این تلقی از زهد، کار دنیا و کار آخرت را از یکدیگر جدا کرده به ترک زندگی دنیا برای عبادت آخرت منجر می‌گردد. خاستگاه زهد به این معنی مسیحیت است و منطبق با تعالیم دین مبین اسلام نیست (مطهری، ۱۳۷۶: ص ۱۳۹ تا ۱۴۲). آثار این نوع زهد در تصوف زاهدانه کاملاً مشهود است. اصول تصوف زاهدانه ترک دنیا، ترس و تسلیم در برابر خداست و اعتقاد به اینکه فرمانبرداری تقوای اصلی و نافرمانی بزرگترین معصیت است. در این تصوف همان قدر که خدا قادر مطلق است، انسان ناتوان است و در حالت اندوه و احساس گناه به سر می‌برد. تصوف زاهدانه با مبانی و اصول ادیانی سازگار است که از آنها به ادیان خودکامه تعبیر می‌شود (فروم، ۱۳۸۵: ص ۵۲ و ۵۵).

حافظ شیرازی به سبب ماهیت تصوف زاهدانه بویژه دنیاگریزی و آخرت‌جویی با آن و اعمال زاهدان به ستیز برمی‌خیزد. اعتراض و انتقاد حافظ را درباره زاهدان می‌توان در موارد زیر خلاصه کرد:

۱. ترک دنیا ۲. دعوت به بهشت و فریفتن به حور و قصور و سیب بوستان و شهد
  ۳. عجب و غرور ۴. خشکی و عبوسی ۵. بدخویی و تندخویی ۶. دو رویی و ریا
  ۷. بی‌خبری ۸. طامات‌بافی ۹. لقمه شبهه‌خواری ۱۰. بی‌عشقی و بی‌دردی.
- پشمینه پوش تندخو از عشق نشنیده است بو / از مستی‌اش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند (ص ۱۹۶)
- بدین ترتیب، تصوف عاشقانه در برابر تصوف زاهدانه ظهور می‌کند. عشق و محبت، اصول تصوف عاشقانه است و انسان در صدد شناخت خویش و تبیین رابطه‌اش با جهان و خداست. او باید حقیقت را بشناسد؛ به خدا و هم‌نوعانش عشق بورزد و با همه موجودات همبسته شود و با خدا به وحدت برسد. بدین شیوه، انسان به حداکثر دانایی و توانایی می‌رسد و درحالتی همراه با خوشی و شادمانی به سر می‌برد. مبانی و اصول تصوف عاشقانه با ادیان نوع‌خواهانه سازگار است (فروم، ۱۳۸۵: ص ۵۴-۵۵).
- حافظ به میمنت عشق از زهد ریایی در تاب می‌شود (ص ۳۷۰)، از دست زاهد توبه

می‌کند(ص ۳۲۲)، خرقه زهدش را به آب خرابات می‌شوید(ص ۱۰۵) و محصول زهد و علم خویش را در کار چنگ و بریط و آوازی می‌کند (ص ۲۸۴) و از خانقاه می‌گریزد. مرغ زیرک به در خانقاه اکنون نپرد که نهاده است به هر مجلس وعظی دامی (ص ۳۵۳)

با گریز از زهد و ریا و تزویر و نفاق به می و معشوق یا مستی و عشق پناه می‌برد و مستی و راز و نیاز شبانه را بر عجب و نماز زاهد(۱۸۰ و ۳۱۲) و سیب زنخدان شاهد را بر میوه‌های بهشتی(۲۲۱) برتر می‌نهد و بهشت نقد امروز را به جای وعده فردای زاهد برمی‌گزیند. بنابراین، حافظ با می و معشوق، دل را از ترس و غم می‌شوید و خوشی و شادمانی را جایگزین آن می‌گرداند.

بر تو گر جلوه کند شاهد ما ای زاهد از خدا جز می و معشوق تمنّا نکنی (ص ۳۶۲)

## ۵. نتیجه‌گیری

عیش و خوشدلی یکی از ویژگیهای هویت ایرانی است و در ایران بعد از اسلام تا عصر حافظ در اشعار فردوسی، منوچهری، خیام، مولانا و حافظ بیشترین نمود را دارد. عیش و خوشدلی در غزلیات حافظ شیرازی به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱. ابژکتیو یا بیرونی یا آفاقی که گذرا و ناپایدار است و می و مطرب و معشوق زمینی یا نمادین، سه عنصر و ویژگی اصلی آن و احساس آرامش ناپایدار درونی نتیجه آن است. ۲. سوژکتیو یا درونی یا انفسی که محصول عوامل درونی است و احساس حضور معشوق حقیقی در دل، اشراق و روشنی ضمیر، ویژگیهای اصلی آن. شادی انفسی به سبب پیوند با امر قدسی و تبدیل شدن حالت شادی به مقام، موجب آرامش پایدار درونی می‌گردد و در مشرب حافظ عیش مدام هم خوانده می‌شود.

عیشها و خوشدلیهای حافظ دارای پنج مبناست: ۱. مبنای روانشناختی که بر سرشت و طبیعت پاک انسان، کشف معنای زندگی و عناصر معنادار آن مبتنی است. ۲. مبنای فلسفی که بر چون و چرا در کار خلقت، گذر زمان و بی‌اعتباری جهان تکیه دارد و اغتنام وقت، متعالی‌ترین مصداق عیش و خوشدلی فلسفی حافظ است. ۳. مبنای دینی که بر پیوند با امر قدسی و اعتدال دینی استوار است. ۴. مبنای سیاسی - اجتماعی که بر ناامنی زمانه و چون و چرا در عدالت سیاسی - اجتماعی مبتنی است. ۵. مبنای عرفانی که بر عشق و محبت و تقابل با تصوف زاهدانه تکیه دارد و نتیجه آن رسیدن به روشنی



ضمیر است که در مکاتب روانشناختی از آن به فرزانه‌گی، خود شکوفایی و تفرّد تعبیر می‌شود. دکارت آن را یقین متافیزیکی نام می‌نهد و در مکتب عرفان و مشرب حافظ، اشراق یا شهود خوانده می‌شود و حاصل آن، همزیستی، همبستگی، صفا و روشن‌بینی و شادی و خوشدلی است که سبب آرامش پایدار درونی می‌گردد.

### پی‌نوشت

۱. اپیکور: Epikour (۲۷۰ - ۳۴۱ ق.م). «فیلسوف یونانی مؤسس طریقه ابیقوری ... او لذّت را غایت مطلوب بشر می‌دانست و می‌گفت لذّت، خیر مطلق است» (معین، ۱۳۷۱: ذیل ابیقور).
۲. اسپینوزا: Spinoza (۱۶۳۲ - ۱۶۷۷ م). «فیلسوف هلندی که شاخص‌ترین شارح همه خدایی عقلی تلقی می‌شود» (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ۸۸).
۳. تمام اشعار نقل به مضمون داخل متن و نیز عین بیت‌هایی که فقط به شماره صفحه، مثلاً (۱۳۵) ارجاع داده شده، منبع آنها «دیوان حافظ شیرازی»، و مشخصاتش در منابع آمده است.
4. Levi - Strauss.
۵. سارتر: Sartre (۱۹۰۵ - ۱۹۸۰ م). «فیلسوف، نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس فرانسوی که در ۱۹۶۴ برنده جایزه ادبیات نوبل شد» (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ۷۷).
6. William James .
۷. پاسکال: Pascal (۱۶۲۳ - ۱۶۶۲ م). «نویسنده، فیلسوف، طبیعی‌دان و مهندسی فرانسوی» (معین، ۱۳۷۱: ذیل دکارت).
۸. کارل گوستاو یونگ Carl Gustav Jun (۱۸۷۵ - ۱۹۶۱ م). «روانشناس سوئیسی که در سال ۱۹۱۳ مکتبی در روانکاوی بنیاد نهاد» (ملکیان، ب ۱۳۸۵: ۴۲۵).
۹. اریکسن Erikson (۱۹۰۲ - ۱۹۷۰ م). «روانکاو دانمارکی تبار آلمانی» (همان: ۳۹۵).
۱۰. مزلو Maslow (۱۹۰۸ - ۱۹۷۰ م). «آبراهام مزلو، یکی از معروفترین روانشناسان آمریکایی که متعلق به جنبش یا نیروی سوم روانشناسی، یعنی روانشناسی انسان‌گرایانه است و تعریف نمو، رشد و خود شکوفایی را پذیرفت» (همان).
۱۱. دکارت Descartes (۱۵۹۶ - ۱۶۵۰ م). «فیلسوف، ریاضیدان و فیزیکدان فرانسوی... تفکرات وی موجب ایجاد مابعدالطبیعه جدید شد [و خلاصه‌اش این است که]: برای وصول به حقیقت، باید به یک بار در زندگی خود، خویشتن را از همه عقایدی که پذیرفته‌اند، خلاص کرد و از نو و از پایه، همه دستگاه‌های معارف خود را بنیاد نهاد» (معین، ۱۳۷۱: ذیل دکارت).

### منابع

۱. قرآن مجید؛ ترجمه‌ی مهدی الهی قمشه‌ای؛ انتشارات اسوه.
۲. احمدی، بابک؛ کتاب تردید؛ چ ششم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.
۳. استعلامی، محمد؛ درس حافظ؛ ۲ جلد، چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۸۳.

۴. اسلامی ندوشن، محمدعلی؛ ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ؛ چ دوم، تهران: یزدان، ۱۳۷۴.
۵. اونا مونو، کیگل؛ درد جاودانگی؛ ترجمه بهاء‌الدین خرّم‌شاهی؛ چ ششم، تهران: ناهید، ۱۳۸۳.
۶. پورنامداریان، تقی؛ گمشده لب دریا؛ تهران: سخن، ۱۳۸۲.
۷. جرّ، خلیل؛ فرهنگ لاروس؛ ترجمه سیدحمید طبیبیان؛ ۲جلد، چ چهارم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۲.
۸. حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد؛ دیوان؛ تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، به‌کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، چ ششم، تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.
۹. خرّم‌شاهی، بهاء‌الدین؛ حافظ؛ چ دوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۴.
۱۰. \_\_\_\_\_؛ سیربی سلوک؛ چ سوم، تهران: ناهید، ۱۳۷۶.
۱۱. \_\_\_\_\_؛ حافظ حافظه ماست؛ چ دوم، تهران: قطره، ۱۳۸۳.
۱۲. رستگار فسایی، منصور؛ فردوسی و هویت‌شناسی ایرانی؛ چ اول، تهران: طرح نو، ۱۳۸۱.
۱۳. ریاحی، محمدامین؛ گلگشت در شعر و اندیشه حافظ؛ چ دوم، تهران: علمی، ۱۳۷۴.
۱۴. شایگان، داریوش؛ افسون‌زدگی جدید؛ چ چهارم، تهران: فرزانه روز، ۱۳۸۴.
۱۵. صلیبا، جمیل؛ فرهنگ فلسفی؛ ترجمه منوچهر صانعی‌درّهبیدی؛ چ اول، بی‌جا: حکمت، ۱۳۶۶.
۱۶. فروم، اریک؛ فراسوی زنجیرهای پندار؛ ترجمه بهزاد برکت؛ چ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۸۴.
۱۷. \_\_\_\_\_؛ روان‌کاوی و دین؛ ترجمه آرسن نظریان؛ چ دوم، تهران: مروارید، ۱۳۸۵.
۱۸. کاوی، استفان؛ هفت عادت مردمان مؤثر؛ ترجمه گیتی‌خوشدل؛ چ هفدهم، تهران: پیکان، ۱۳۸۵.
۱۹. لاما، دالایی؛ زندگی در راه بهتر؛ گردآورنده رنوکاسینگ؛ ترجمه فرامرز جواهری‌نیا؛ چ دوم، تهران: ماهی، ۱۳۸۴.
۲۰. متیوس، اندرو؛ راز شاد زیستن؛ ترجمه وحید افضلی‌راد؛ چ سی‌وچهارم، تهران: نیریز، ۱۳۸۴.
۲۱. مسکوب، شاهرخ؛ در کوی دوست؛ چ اول، تهران: خوارزمی، ۱۳۵۷.
۲۲. مرتضوی، منوچهر؛ مکتب حافظ؛ چ دوم، تهران: توس، ۱۳۶۵.
۲۳. مطهری، مرتضی؛ حق و باطل به ضمیمه احیای تفکر اسلامی؛ چ شانزدهم، تهران: صدرا، ۱۳۷۶.
۲۴. معلوف، لوئیس؛ المنجد؛ چ چهارم، بی‌جا: پرتو و پیراسته، ۱۳۷۴.
۲۵. معین، محمد؛ فرهنگ فارسی، شش جلد، چ هشتم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۱.
۲۶. ملکیان، مصطفی؛ مشتاقی و مهجوری؛ چ اول، تهران: نگاه معاصر، الف ۱۳۸۵.
۲۷. \_\_\_\_\_؛ مهر ماندگار؛ چ اول، تهران: نگاه معاصر، ب ۱۳۸۵.
۲۸. یونگ، کارل گستاو؛ روان‌شناسی و دین؛ ترجمه فؤاد روحانی، چ سوم، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

## حکومت و اوصاف حاکمان در مثنوی

دکتر احمد خاتمی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی

### چکیده

شخصیت عرفانی مولانا جلال‌الدین (۶۷۲-۶۰۴ ه.ق) آن چنان در ذهن و خاطر ارادتمندان و علاقه‌مندانش جای گرفته که عرصه را برای بررسی وجوه دیگر آن وجود جامع تنگ کرده است. واقعیت این است که مثنوی از جهات مختلف دینی، علمی، فلسفی، و حتی سیاسی و اجتماعی قابل بررسی است. حکومت به عنوان یک مقولۀ دینی - سیاسی از جمله موضوعاتی است که در مثنوی مورد توجّه قرار گرفته و مولانا در جای جای این کتاب شریف، دیدگاه‌های خود را درباره انواع حکومت، مشروعیت حکومت و ویژگیهای حاکمان اظهار داشته و به تفصیل درباره حکومت‌های غیرمشروع یا حکومت‌های فرعون‌ی و حکومت‌های مشروع یا حکومت‌های سلیمانی سخن گفته است. نویسنده این مقاله سعی دارد با جمع‌آوری دیدگاه‌های مولانا و تدوین آنها زمینه را برای دسترسی به نظر مولانا درباره حکومت فراهم آورد و مبانی فکری و ویژگیهای حکومت مطلوب او را برشمرد.

**کلیدواژه‌ها:** ادبیات عرفانی، نقدسیاسی، حکومت و انواع حاکمان، مثنوی مولانا

## مقدمه

توجه به مسائل سیاسی و داشتن افکار و اندیشه‌های اجتماعی و طراحی و برنامه‌ریزی برای امور دنیوی و اخروی، که لازمه‌اش داشتن حکومت است از وجوهی است که به گونه‌ای در آثار مولانا مشهود و محسوس است. آنچه از آثار مولانا و تاریخ عصر او برمی آید، این است که او با امیران و بزرگان روزگار خود رفت و آمد داشته و بعضی از ایشان مانند **معین الدین پروانه** - که از چهره‌های سیاسی روزگار مولانا و مخاطب بیست و پنج نامه از صد و پنجاه نامه او در *مکتوبات* است - به گونه خاصی مورد توجه مولانا بوده‌اند. البته سلوک مولانا با آنان به هیچ روی مانند بعضی عالمان و فقیهان، متملقانه نبوده است و «برخی اوقات که پروانه سرزده به زیارت او می‌آمد او را دیرتر از معمول می‌پذیرفت و حاکم مستبد ناچار می‌شد مدتی در انتظار بماند و تلخی انتظاری را که محتاجان و ارباب رجوع در درگاه وی می‌چشیدند، دریابد» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ص ۳۲۰) و یا هنگامی که همین امیر، مشتاقانه منتظر دیدن مولانا بود و بهاء الدین ولد، پیش از اینکه مولانا روی نماید از او عذرخواهی کرد؛ امیر پروانه گفت: «من به جهت آن نمی‌آیم که مولانا به من پردازد و [با من] مکالمت کند، [بلکه] برای آن می‌آیم که مشرف شوم و از زمره بندگان باشم» (مولوی، ۱۳۸۴: ص ۷۵). از این کلام امیر، می‌توان به نفوذ معنوی مولانا در شخصیت‌های سیاسی روزگار خود پی برد. **امین الدین میکائیل**، نایب السلطنه وقت و **مجدالدین اتابک** هم که صاحب دیوان مملکت محسوب می‌شد، هر دو از مریدان مولانا بوده‌اند (همان، ص ۹۰، ۸۴، ۶۱) و مولانا با ایشان نیز مانند دیگر صاحب منصبان از موضع وعظ و ارشاد سخن می‌گفته است؛ حتی **سلطان عزالدین** را که یک بار به همراه امرا و نواب خویش به دیدار وی آمد، نپذیرفت و بار دیگر که پادشاه از او درخواست پند کرد گفت: «چه پندی دهم، تو را شبانی فرموده‌اند گرگی می‌کنی، پاسبانی‌ات فرموده‌اند دزدی می‌کنی، رحمانت سلطان کرد به سخن شیطان کار می‌کنی ...» (افلاکی، ۱۳۶۲: ص ۴۴۴) و شاید علت اینکه امرا و اکابر، عموماً از نزدیک شدن به مولانا ابا داشته‌اند، همین بوده است که «وی حشمت آنها را می‌شکست و صحبت فقرای اصحاب را به صحبت آنها ترجیح می‌داد» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ص ۳۱۹).

از *مکتوبات* مولانا هم برمی‌آید که مکاتبات او با رجال سیاسی معمول بوده است. نامه‌های مولانا به **امین الدین میکائیل** که مقام استیفا داشت و به امور مالی رسیدگی

می‌کرد و در زمان سلطنت عزالدین به مقام نیابت سلطنت ارتقا یافت و **بهاءالدین ملک السّواحل**، که پس از جلوس رکن‌الدین قلیچ ارسلان بر تخت سلطنت به این سمت گماشته شده بود و **تاج‌الدین (معتز)** که قاضی‌القضاة جلال‌الدین خوارزمشاه بوده است و **جلال‌الدین قره‌طایی** که پس از مرگ علاء‌الدین از جانب غیاث‌الدین کیخسرو دوم به مقام خزانه‌داری خاص و خدمت در طشت‌خانه تعیین گردیده بود و **جلال‌الدین محمود مستوفی** که در زمان کیخسرو دوم مقام استیفا یافته بود و قاضی **سراج‌الدین ارموی** که از بزرگان و علمای قونیه بود و در شورش جبری، مردم را علیه او شوراند و در محاکمه او نیز شرکت کرد و **شمس‌الدین گنجه‌ای**، نایب تاج‌الدین معتز و قاضی **عزالدین قونیوی** که به مقام وزارت عزالدین کیکاووس دوم رسید و عزالدین کیکاووس دوم که به جای کیخسرو بر تخت سلطنت نشسته بود و **علم‌الدین قیصر** که از امرای زمان کیخسرو و سوم است و **فخرالدین ارسلاندغمش** که سنجاقدار غیاث‌الدین کیخسرو بود و **فخرالدین علی بن حسین الرومی**، معروف به صاحب عطا از امرای دولت سلجوقی و قاضی **کمال‌الدین** که ظاهراً قاضی‌القضاة آناتولی بوده است و **مجدالدین علی**، داماد معین‌الدین پروانه و صاحب مقام استیفا در زمان رکن‌الدین چهارم و معین‌الدین پروانه از چهره‌های سیاسی روزگار مولانا که مکرر در نامه‌های مولانا از آن یاد شده است و **نورالدین ولد جاجا** که در زمان رکن‌الدین قلیچ ارسلان چهارم، والی قیر شهر بود و دیگران، نشان از روابط اجتماعی و سیاسی مولانا با رجال و صاحب‌منصبان دارد (رک: سبحانی، ۱۳۷۱، ص ۳۰۴-۲۴۵).

از نکات دیگری که در تقویت و تأیید توجه مولانا به مسائل سیاسی و اجتماعی مؤثر است، موضعگیری او در برابر اسرافها، تبذیرها و زندگی تجملاتی اعیان و اشراف است. مولانا وقتی در مجلس پروانه، کاسه‌های زر و سیم را بر سر سفره می‌بیند، لب به غذا نمی‌زند و می‌گوید:

طعامِ مکروه را در ظرفِ مکروه نهاده در پیشِ مردان آوردن از دینِ مصلحت دور است  
و از مذهبِ مروّت بیرون؛ **وَللهِ الْحَمْدُ** که ما را از این کاسه‌ها و کیسه‌ها فراغت کلی  
بخشیده‌اند و سیر و سیراب گردانیده؛ همانا که به سماع برخاسته این غزل را سرآغاز  
فرمود:

به خدا/ میل ندارم نه به چرب و نه به شیرین      نه بدان کیسه پر زرنه بدین کاسه زرین  
(افلاکی، ۱۳۶۲: ص ۲-۱۹۱)

خود او نیز عملاً از این گونه تجمل گرایی پرهیز می کرده است.

او در مدرسه‌ای اقامت داشت و بر مسند تدریس تکیه زده بود، پولی که دریافت می کرد در قبال تدریس بود... [و هنگامی که] تاج‌الدین معتز خراسانی از امرای خوارزم که در جوار مدرسه مولانا چند بنا ساخته بود، خواست برای مولانا «دارالعشاقی» بسازد، مولانا غزلی فرمود به مطلع:

ما قصر چهار طاق در این عرصه فنا      چون عاد و چون ثمود مقرنس نمی کنیم  
(گولپینارلی، ۱۳۶۳: ص ۳۵۸)

نکته جالب این است که مولانا فیه مافیه را با حدیثی از پیامبر اکرم (ص) شروع کرده است که «شَرُّ الْعُلَمَاءِ مَنْ زَارَ الْأُمَرَاءَ وَ خَيْرُ الْأُمَرَاءِ مَنْ زَارَ الْعُلَمَاءَ. نَعَمْ الْأَمِيرُ عَلَى بَابِ الْفَقِيرِ وَ بَشَّ الْفَقِيرُ عَلَى بَابِ الْأَمِيرِ» (مولوی، ۱۳۸۴: ص ۱۹): بدترین دانشمندان، آنانی هستند که به دیدار امیران روند و بهترین امیران، آنانی هستند که به دیدار دانشمندان آیند. امیری که به در خانه فقیران رود، بهترین امیر است و فقری که بر در خانه امیر ایستد، بدترین ایشان است. از این طلبه نیز می توان به نگرش سیاسی و اجتماعی مولانا دست یافت.

### حکومت، ضرورت و مشروعیت آن

بحث درباره حکومت، ضرورت و مشروعیت آن از جمله مسائلی است که توجه فیلسوفان و عالمان علوم اجتماعی را از دیرباز به خود جلب کرده است. حکومت در اصطلاح فیلسوفان عبارت است از:

اداره، تدبیر و توجیه؛ مانند اداره کارها و تدبیر شئون دولتی و هدایت سیاستها...

حکومت دارای دو معنی است: یکی مشخص [یا عینی] و دیگری مجرد [یا ذهنی]:

۱. حکومت به معنی مشخص آن، عبارت است از هیأتی مرکب از افرادی که کار اداره دولت را به عهده دارند. مثل رئیس جمهور، نخست وزیر، وزرا و کارمندان دولت. این گروه را قوه مجریه گویند و این در واقع یک شخصیت معنوی است که دارای قدرت امر و نهی است.

اینکه منتسکیو گفته است حکومتها بر سه گونه است، جمهوری، سلطنتی و استبدادی، اشاره به همین معنی مشخص حکومت است ...

۲. حکومت به معنی مجرد و انتزاعی آن عبارت است از فرمان‌روایی یافتن اداره امور و تدبیر و سیاست کارها (صلیبا، ۱۳۶۶: ص ۳۲۲).

حکومت را جامعه‌شناسان این‌گونه تعریف کرده‌اند:

حکومت در لغت به معنای فعالیت یا فرایند اداره کردن است. ژان ژاک روسو، حکومت را هیأتی واسط می‌داند که در جهت استقرار وسیله ارتباط بین حاکم و تبعه او برقرار شده و مسئول تبعیه قوانین و تأمین آزادی سیاسی و مدنی است. حکومت در معنای دیگر به معنای نظام خاصی از حاکمیت است. از این‌رو می‌توان به حکومتیایی از قبیل سلطنتی<sup>۱</sup>، توانگران<sup>۲</sup> یا منتقدان<sup>۳</sup> اشاره کرد. معنای دیگر حکومت که مد نظر جان لاک، است قدرت سیاسی را می‌رساند که خود به معنای حق تبعیه قوانین و اعمال آن است (ساروخانی، ۱۳۷۵: ص ۳۲).

برای تأکید بر ضرورت وجود حکومت باید توجه داشت که به نظر جامعه‌شناسان، نهادهای اجتماعی به دو دسته نهادهای نخستین و نهادهای ثانوی یا فرعی تقسیم می‌شود و نهاد حکومت از نوع نهادهای نخستین است. نهادهای نخستین یا اصلی عبارت است از: خانواده، اقتصاد، حکومت یا سیاست، مذهب، آموزش و پرورش. از نظر جامعه‌شناسان، نهادهای نخستین ویژگیهایی دارد که همگانی بودن آنها، ضرورت وجود آنها، منفک نشدن آنها از جامعه بشری از زمره این ویژگیهاست<sup>۴</sup>.

ادیان آسمانی بویژه دین اسلام، هر یک به گونه‌ای در طرح مسئله حکومت و ضرورت تشکیل دولتهای سیاسی تأکید کرده‌اند. از بعضی آیات کریمه، مسئله حکومت و حکمیت، شیوه و راه‌های آن قابل استنباط است (رک: حکیمی، ۱۳۶۸: ص ۲/۱۲۴ و خاتمی، ۱۳۸۴: ص ۳۱-۱۷۲۸) در مورد مسأله حکومت، عالمان اسلامی دو نظریه ارائه کرده‌اند:

۱. عده‌ای عقیده دارند که در قرآن، «حکومت دینی» به عنوان یک ضرورت اعتقادی مطرح شده است و الف (حکومت، عقلاً و عملاً، لازم و اجتناب‌ناپذیر است. ب) حکومت و اعمال سلطه از آن خداوند است و هیچ کس را نسزد که بر آدمیان حکم براند و فرمان دهد... مگر کسانی که خداوند این حق را به آنان داده باشد. ج) در میان آدمیان فقط پیامبرانند که از سوی خداوند به اعمال سلطه و قدرت و فرمان بر آدمیان مأذون و مجازند....

۲. در مقابل، گروهی عقیده دارند که «اصولاً حکومت، پدیده و مقوله‌ای عرفی است و موضوعاً از حوزه دین و احکام دینی و شرعی خارج است» (خرمشاهی، ۱۳۷۷: ص ۸-۹۵۷).

بدیهی است که دیدگاه‌ها هرچند که در شکل و اجرا با یکدیگر اختلافاتی داشته باشند، در «ضرورت حکومت» متفقند؛ حتی گروهی که معتقدند از قرآن کریم، مسئله حکومت استنباط نمی‌شود باز به رأی شورا اعتقاد دارند و بیعت را مبنای مشروعیت حکومت می‌دانند و هرگز حاکمیت مشروط و مشروع را نفی نمی‌کنند.

علاوه بر این، حکومت پیامبر اکرم (ص) و خلفای راشدین بویژه امام علی بن ابیطالب (ع) که رسماً حکومت را در اختیار داشتند و در بقا و توسعه آن به جدّ و جهد می‌کوشیدند<sup>۵</sup>، دال بر ضرورت و پذیرش حکومت در اسلام است.

امام علی (ع) در نهج البلاغه صراحتاً به سلطه و حکومت خود اشاره کرده و هدف از پذیرش این مسئولیت را یادآور شده است:

اللَّهُمَّ اِنَّكَ تَعْلَمُ اَنَّهُ لَمْ يَكُنْ الَّذِي كَانَ مِنَّا مُنَافَسَةً فِي سُلْطَانٍ وَلَا اِلْتِمَاسَ شَيْءٍ مِنْ فَضُولِ الْخُطَامِ وَلَكِنْ لِنَرَدِّ الْمَعَالِمَ مِنْ دِينِكَ وَ نُظْهِرَ الْإِصْلَاحَ فِي بِلَادِكَ فَيَأْمَنُ الْمَظْلُومُونَ مِنْ عِبَادِكَ وَ تُقَامَ الْمَعْظَلَةُ مِنْ حُدُودِكَ (شهیدی، ۱۳۸۰: ص ۷-۴۰۶) یعنی پروردگارا تو می‌دانی که آنچه از ما سرزد نه برای اشتیاق در سلطنت بود و نه برای خواهش چیزی زیاده از خرده‌ریز دنیا؛ بلکه برای این بود که نشانه‌های دین تو را بازگردانیم و اصلاح را در شهرهای آشکار سازیم تا بندگان ستم‌دیده تو ایمن گردند و حدود فرو گذاشته‌ات بر پای گردد.

بجز نمونه مذکور نمونه‌های دیگری دال بر حکومت و ضرورت آن در نهج البلاغه وجود دارد (رک: خاتمی، ۱۳۸۲: ص ۶۰۰-۵۹۸) که قطعاً در آثار اندیشمندان اسلامی از جمله مولانا مؤثر افتاده است.

#### ۱. رسالت کلی حکومت از دیدگاه مولانا

از مثنوی چنین بر می‌آید که مولانا حکومت و سلطه بر جامعه را در اصل از آن ولیّ خدا و مطابق با اندیشه‌های کلی اسلامی می‌داند. حکومتی که باید پاسخگوی هر دو بعد مادی و معنوی انسان باشد؛ «به عبارت دیگر حکومت در اسلام چنانکه ملزم به



تنظیم حقوق حیات طبیعی انسانهاست، همان‌طور به تنظیم و اجرای حقوق جانهای تکامل جوی آدمیان نیز موظف می‌باشد» (جعفری، ۱۳۵۷: ص ۱۳۳). یکی از بهترین نمونه‌هایی که در مثنوی برای اثبات این نکته می‌توان نشان داد، ابیاتی است که مولانا هنگام نقل ماجرای غدیر خم سروده است:

زین سبب پیغمبر با اجتهاد	نام خود و آن علی مولانا نهاد
گفت هر کاورا منم مولانا دوست	ابن عم من علی مولانا اوست
کیست مولانا که آزادت کند	بند رقیبت ز پایت برکند
چون به آزادی نبوت هادی است	مؤمنان را ز انبیا آزادی است
ای گروه مؤمنان شادی کنید	همچو سرو و سوسن آزادی کنید

(مولوی، ۱۳۶۶: دفتر ۶: ۴۲-۴۵۳۸)

با دقت در این ابیات و ابیات پس از آن، روشن می‌شود که مولانا چگونه «برده‌های مانع ولایت را بالا می‌زند و بخشی از اسرار ولایت مطلق و ولایت جزئی را با رموز و اشارات لطیف بیان می‌کند. نکته قابل توجه این است که اولاً کلمه مولانا را به همان معنی ولایت تصرفی و منصب و پیشوایی و هدایت و دستگیری خلق تفسیر می‌کند؛ نه به معنی قرب و دوستی ساده که گروهی از برادران اهل تسنن گفته‌اند. ثانیاً می‌گوید که باید جامعه بشری قدر این موهبت بزرگ الهی را بدانند و شایسته است که تشنه کامان از این آب رحمت بنوشند و سپاسگزاری کنند» (همایی، ۱۳۵۶: دفتر ۲: ۱-۶۲۰).

۴۱



همچنین وقتی می‌خواهد از حکومت علی (ع) یاد کند با توجه به کلام آن حضرت در نهج البلاغه (رک: شهیدی، ۱۳۸۰: ص ۷-۴۰۶) حاکمیت علی را این‌گونه تفسیر می‌کند:

آن که او تن را بدین سان پی کند	حرص میری و خلافت کی کند
زان به ظاهر کوشد اندر جاه و حکم	تا امیران را نماید راه حکم
تا بیاراید بهر تن جامه‌ای	تا نویسد او به هر کس نامه‌ای
تا امیری را دهد جان دگر	تا دهد نخل خلافت را ثمر

(مولوی، ۱۳۶۶: دفتر ۱: ۷-۳۹۴۵)

علاوه بر این در موارد دیگری که مولانا به تجلیل از مقام شامخ علی بن ابیطالب (ع) پرداخته، آشکار و پنهان مقام ولایت‌نامه مطلق را نیز متذکر شده و این دسته ابیات غیر

از مجموعه ابیاتی است که مولانا انبیای الهی را نایبان حق می‌داند که نباید آنها را از خداوند جدا دانست.

## ۲. حکومت از دیدگاه مولانا

آنچه از ابیات مثنوی که برگرفته از معارف اسلامی است برمی‌آید این است که مولانا نیز مانند دیگر عالمان دینی و اغلب مشایخ عرفانی، حکومت مطلق را از آن باری تعالی می‌داند که بنا به مصلحت و حکمت آن را به پیامبران که نائبان بر حق اویند، واگذار کرده است:

چون خدا اندر نیاید در عیان      نایب حقند این پیغمبران  
نی غلط گفتم که نایب بی‌منوب      گردو پنداری قبیح آید نه خوب  
(مولوی، ۱۳۶۶، دفتر ۱: ۴-۶۷۳)

افزون بر این، تعبیر مولانا در بیان رسالت انبیا حکایت از شأن حکومتی ایشان نیز دارد؛ از جمله این تعبیر است که پیامبران آمده‌اند تا با ارائه طریق، مردم را به وصال حق برسانند (مولوی، ۱۳۶۶، دفتر ۱: ۱۸۱۳-۲۸۱۲؛ دفتر ۲: ۱۷۵۲-۱۷۵۱) و مردم را از تنگناهای دنیوی برهانند و به سعادت ابدی برسانند (همان، دفتر ۳: ۱۴۱-۱۴۰؛ دفتر ۶: ۴۵۰۴) و راه نجات را به مردم بنمایانند (همان، دفتر ۱: ۱۰۰۴-۱۰۰۲) و مردم را نسبت به امور بیدار کنند (همان، دفتر ۳: ۲۹۷۵-۲۹۵۵) و به آزادی هدایت کنند (همان، دفتر ۶: ۴۵۴۱) و فاروق صالح و طالح باشند (همان، دفتر ۲: ۲۸۷-۲۸۴). به تعبیر مولانا شغل انبیا با چوپانی رابطه‌ای دارد که گویا تمرینی برای حکومت است (همان، دفتر ۶: ۳۲۹۵-۳۲۸۸) و از این‌رو همه مهربانند (همان، دفتر ۶: ۳۲۸۷-۳۲۸۰) و دستمزدی از مردم نمی‌خواهند (همان، دفتر ۲: ۵۷۷-۵۷۴؛ دفتر ۳: ۲۷۰۸؛ دفتر ۳: ۲۹۳۱) و برای تربیت اخلاقی مردم رنجها برده‌اند (همان، دفتر ۴: ۲۰۰۹-۲۰۰۵). از نظر او پیامبران چراغند (همان، دفتر ۳: ۲۸۳۷؛ دفتر ۴: ۲۸-۲۷) و خورشیدند (همان، دفتر ۳: ۲۸۳۶؛ دفتر ۳: ۲۸۷) و ماه تابانند (همان، دفتر ۲: ۴۱۶؛ دفتر ۵: ۱۱۳۶) و روزند (همان، دفتر ۲: ۲۹۰) و آبند (همان، دفتر ۵: ۲۰۰-۲۰۰) و ماهی‌اند (همان، دفتر ۲: ۹۳۳؛ دفتر ۱: ۱۵۳۸) و ... .

بدیهی است که شأن حکومت بر مردم پس از پیامبران شایسته اولیای الهی است. نمونه‌ای از این تفکر را می‌توان در داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک و شخصیت طیب غیبی یافت که مولانا دست او را دست خدا می‌داند و کشتن زرگر را به دست او تابع میل

شخصی و امید و بیم انسانی نمی‌شمرد:

کشتن / این مرد بردست حکیم      نی پی / امید بود و نی ز بیم  
(همان، دفتر ۱: ۲۲۲)

باری، مولانا از همان آغاز مثنوی، که آن را با حکایت عشق و اشتیاق «نی» شروع کرده و به «نقد حال» ما و خودش در داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک پرداخته، راه رهایی انسان را از گرفتاریهای گوناگون تنها در گرو راهنماییها و ارشادات رهبران الهی دانسته و این موضوع را در تمامی دفاتر مثنوی پی گرفته و حکومت و رهبری را از مهمترین مسائل اجتماعی و انسانشناسی شمرده است. بدیهی است به سبب کیفیت تنظیم مثنوی، که ظاهراً هیچ آداب و ترتیب مشخصی ندارد، دستیابی به بحثهای منظم و نظام‌مند در خصوص حکومت در مثنوی، ممکن نیست؛ اما با تأمل در مثنوی می‌توان به دیدگاه مولانا درباره حکومت دست یافت.

### ۳. رابطه حکومت با مردم از دیدگاه مولانا

مولانا در بیان این که روش و منش حاکمان و کم و کیف حکومتشان، در مردم تأثیر مستقیم دارد و نیز در تفسیر عبارت حدیث نماي: **النَّاسُ عَلَى دِينِ مَلُوكِهِمْ** (خاتمی، ۱۳۸۶: ص ۸۷) می‌گوید:

۴۴



خوی شاهان در رعیت جا کند      چرخ اخضر خاک را خضر کند  
شه چو حوضی دان و هر سودوله ها      وز همه آب روان چون لوله ها  
(مولوی، ۱۳۶۶، دفتر ۱: ۲۱-۲۸۲۰)

و با این بیان، رابطه‌ای را که بین صلاح و فساد رعیت با صلاح و فساد سلطان هست، توجیه می‌کند و آنجا که نشان می‌دهد «سلطان در همه حال به منزله آبی است که در وجود رعیت می‌رود و اگر آب وجود او شیرین است در این جویها آب شیرین روان است و گرنه نیست، پیداست که نقش و تأثیر ارباب قدرت را در تربیت و اصلاح نفوذ خلق قابل ملاحظه می‌داند» (زرین کوب، ۱۳۶۸، دفتر ۲: ۶۴۴):

آب روح شاه اگر شیرین بود      جمله جوها پر ز آب خوش شود  
که رعیت دین شه دارند و بس      این چنین فرمود سلطان عبس  
(همان، دفتر ۵: ۷۲-۳)

#### ۴. تقسیم‌بندی حکومت از دیدگاه مولانا

##### ۴-۱ حکومت‌های سلیمانی

سلیمان و فرعون نماد دو قدرت و دو گونه سلطنت هستند. البته حکومت سلیمان نبی(ع)، که مصداقی از ولایت مطلق تلقی می‌شود با حکومت‌های سلیمانی، که بخشی از حکومت سلیمان را دارند، متفاوت است.

بنا به نص قرآن کریم، سلیمان از درگاه الهی خواست تا به او ملکی عنایت فرماید که بعد از وی هیچ کس شایسته آن نباشد: **قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَ هَبْ لِي مُلْكًا لَا يَنْبَغِي لِأَحَدٍ مِّنْ بَعْدِي إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ** [ص (۳۸): ۳۵]: «گفت پروردگارا مرا بیامرز و ملکی به من بخش که هیچ کس را پس از من سزاوار نباشد. به راستی که تویی که خود بسیار بخشنده‌ای». مولانا در بیان علت این مطلب که سلیمان از خداوند ملکی خواست تا هیچ کس بعد از او آن ملک را نداشته باشد، می‌گوید:

رَبِّ هَبْ لِي از سلیمان آمده‌ست      که مده غیر مرا این ملک دست  
تو ممکن با غیر من این لطف وجود      این حسد را مآند اما آن نبود  
نکته لاینبغی می‌خوان به جان      سرِ من بعدی ز بخل او مدان  
(مولوی، ۱۳۶۶، دفتر ۱: ۶-۲۶۰۴)

یعنی درخواست سلیمان ناشی از بخل نیست، بلکه حاکی از این است که چون خطرهای روحانی سلطنت و تعلقات عالم حسّی را می‌داند از حق می‌خواهد تا به هر کس که ملکی نظیر ملک وی را عطا می‌کند، کمال حالی را هم که به وی بخشیده است، عطا نماید.

در واقع از دو الگویی که در مثنوی برای سلطنت عرضه می‌شود آن که طرح ملکداری فرعون است به غفلت و عصیان منجر می‌گردد و آن دیگر که طرح ملک سلیمانی است جنبه خلافت الهی دارد و حشمت و جلال آن هم موجب طغیان و عصیان نمی‌شود (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸، ج ۲: ۵-۶۴۴).

با این نگاه بعضی از سلطنت‌های ظاهری که مورد تعظیم و تکریم مردم واقع شده و در متون از آنها به نیکی یاد شده است، راز و رمزی از خلافت الهی به همراه دارند و از ملک سلیمان، که تمام آن البته به هیچ کس پس از وی نرسیده است، بهره‌ای برده‌اند.

## اوصاف حاکمان سلیمانی

۱. حاکمان سلیمانی، علاوه بر جنبه‌های حکومت دنیوی جنبه روحانی و معنوی هم دارند؛ یعنی اگر سلیمان به ملک بلقیس با همه جلال و شکوهش توجهی نمی‌کند، بدان سبب است که ملک او با عالمی ماورای عالم محسوس پیوند خورده است و این نکته را ادارک نموده «که برون آب و گل بس ملک‌هاست» (مولوی، ۱۳۶۶، دفتر ۴: ۶۶۰).

۲. قدرت و غلبه در حاکمان سلیمانی سبب غفلت از خدا و کفر و طغیان نمی‌شود. غفلت از خداوند که نتیجه بی‌توجهی به احکام و فرمانهای الهی و ثمره غرور است به آسانی حاکم را به ظلم درباره خود و در حق غیر خود وا می‌دارد و او را ناچار به پیروی از هوای نفس می‌کند و برای او همان پیش می‌آید که در امتحان برای هاروت و ماروت پیش آمد:

وز سبک‌داری فرمانهای او      وز فراغت از غم فردای او  
همچو هاروت و چو ماروت شهیر      از بطر خوردند زهرآلود تیر  
(همان، دفتر ۲: ۶۱ و ۳۰۶۰)

اما هرگز این اتفاق برای سلیمان رخ نداد و قدرت او به غفلت و کفر و طغیان او منجر نشد؛ حتی حکایت «کژ وزیدن باد بر سلیمان به سبب زلّت او» در مثنوی دالّ بر این است که هرگاه سلیمان میل به قدرت و شرّ و شهوت می‌یافت، تخت و تاج او، او را متنبّه می‌کرد:

باد بر تخت سلیمان رفت کثر      پس سلیمان گفت بادا کثر مغثر  
(همان، دفتر ۴: ۱۸۹۷)

۳. حاکم سلیمانی باید خلق و خوی خدایی داشته باشد:

شاه را باید که باشد خوی رب      رحمت او سبق گیرد بر غضب  
(همان، دفتر ۴: ۲۴۳۶)

۴. اقتدار حاکم سلیمانی باید ذاتی و متکی به نیروی الهی باشد نه به خزانه و لشکر: شاه آن باشد که از خود شه بود      نی به لشکرها و مخزن شه شود  
(همان، دفتر ۲: ۳۲۸)

۵. حاکم سلیمانی باید خود و کارگزارانش عادل باشند:

شاد آن شاهی که او را دستگیر      باشد اندر کار چون آصف وزیر

شاه عادل چون قرین او شود معنی نور علی نور این بود  
چون سلیمان شاه و چون آصف وزیر نور بر نور است و عنبر بر عبیر  
(همان، دفتر ۴: ۲-۱۲۵۰)

۶. حاکم سلیمانی باید از اولیای الهی باشد  
شاه بود و شاه بس آگاه بود خاص بود خاصه الله بود  
(همان، دفتر ۱: ۲۴۱)

۷. حاکم سلیمانی باید خاضع و خاشع و با مردم باشد:  
وقتی حاکم بتواند حب مال و ملک را از دل خود دور کند، خضوع و خشوع او را  
فرا می گیرد و خود را مسکین می پندارد؛ همان گونه که «خضوع و خشوع سلیمان  
بدان پایه عظیم بود که اغلب با مسکینان همنشین می شد و می گفت: مسکین کنار  
مسکین می نشیند» (نیکلسون، ۱۳۷۸، ج ۱، ص: ۱۷۲).  
چون که مال و ملک را از دل براند زان سلیمان خویش جز مسکین نخواند  
(مولوی، ۱۳۶۶، دفتر ۱: ۹۸۶)

۸. حاکم سلیمانی باید از شهوت و حرص و هوا به دور باشد:  
مولانا در ضمن حکایت شاه و کنیزک، آن گاه که می خواهد از خونریزی شاه دفاع  
کند، می گوید:

گر نبودی کارش الهام اله او سگی بودی دراننده نه شاه  
پاک بود از شهوت و حرص و هوا نیک کرد او لیک نیک بدنما  
(همان، دفتر ۱: ۵-۲۳۴)

گر بُدی خون مسلمان کام او کافر مگر بردمی من نام او  
می بلرزد عرش از مدح شقی بدگمان گردد ز مدحش متقی  
(همان، دفتر ۱: ۴۰-۲۳۹)

۹. حاکم سلیمانی باید ظلم و ستم را به گونه ای برگذارد که هیچ ناله و آهی به آسمان نرود:  
ملک زان داده ست ما را کن فکان تا نالد خلق سوی آسمان  
تا به بالا بر نیاید دودها تا گردد مضطرب چرخ و سُها  
تا نلزد عرش از ناله یتیم تا نگیرد از ستم جانی مقیم  
زان نهادیم از ممالک مذهبی تا نیاید بر فلکها یاری  
(همان، دفتر ۳: ۴۶۳۹-۴۲)

## ۲-۴ حکومت‌های فرعون‌ی

نمونه کامل حکومت‌های غیرمشروع و حاکمان ظالم و مستبدی که در برابر جریانهای حقگرا می‌ایستند و مانع امنیت و رفاه دنیوی و رشد و کمال معنوی مردم می‌شوند، فرعون و شیوه حکومتی اوست که در مثنوی به گونه‌ای جامع، صفات و ویژگیهای قابل تسرّی فرعون و حکومت او بیان شده است:

## اوصاف حاکمان فرعون‌ی

۱. حکومت حاکمان فرعون‌ی، حکومت بر آب و گل است:

این ویژگی را که مولانا در ضمن «قصّه عطّاری که سنگ ترازوی او گل سرشوی بود و...» (همان، دفتر چهارم، ص ۷۵۷) آورده است، چنانکه پیش از آن هم اشاره شد، نشان از تقابل دو نوع حکومت الهی و ظاهری دارد و بر توصیه مولانا به ترک قدرتهای مادی و این جهانی برای رسیدن به ملکه‌ای معنوی و آن جهانی، تأکید می‌کند:

ترک آن گیرید گر ملک سیاست      که برون آب و گل بس ملک‌هاست  
تخته بند است آن که تختش خوانده‌ای      صدر پنداری و بر در مانده‌ای

(همان، دفتر ۴: ۱-۶۶۰)

۲. حاکمان فرعون‌ی خود را امیر می‌دانند در حالی که اسیرند:

حاکمان فرعون‌ی «با آنکه خود اسیر جهان هستند، خویشان را امیر جهان می‌پندارند و نمی‌دانند که مالک ملک نیستند، مملوک ملک محسوبند» (زرّین کوب، ۱۳۶۸، ج ۲، ص: ۶۴۶).

کاین زمان هستید خود مملوک ملک      مالک ملک آن که بجهد اوز هلک  
باز گونه‌ای اسیر این جهان      نام خود کردی امیر این جهان

(همان، دفتر ۴: ۱-۶۵۰)

۳. حاکمان فرعون‌ی خود را بنده خدا نمی‌دانند:

مولانا در جای جای مثنوی مسئله بندگی و اینکه بندگی شرط آزادگی و رهایی است را یادآور شده و درخصوص حاکمان نیز بر این نکته تأکید ورزیده است، از جمله در بیان «دلداري و نواختن سلیمان (ع) مرآن رسولان را ...» ضمن ذکر فضیلت بندگی خدا بر ملک این جهانی و اینکه هر کس بر درگاه مالک الملک سر بنهد «بی جهان

خاک صد ملکش دهد» و تأکید بر این مطلب که ذوق سجده کردن و بندگی خدا نمودن «خوشت را آید از دو صد دولت تو را»، می‌گوید:

پادشاهان جهان از بندرگی      بونبردند از شراب بندگی  
ورنه ادهم وار سرگردان و دنگ      ملک را برهم زدندی بی‌درنگ  
(همان، دفتر ۴: ۸-۶۶۴)

۴. حاکمان فرعونی به سلطنت ناپایدار این جهانی خرسندند:

بنا به تعبیر مولانا، پادشاهان فرعونی که اسیر ملک هستند و بنده نفس، پادشاهیشان پادشاهی حقیقی نیست و شکوه و جلال و قدرت آنها وابسته به عده و عده ایشان است و بدیهی است این نوع پادشاهی، غرضی و ناپایدار است:

شاه آن باشد که از خود شه بود      نه به مخزنها و لشکر شه شود  
تا بماند شاهی او سمرمدی      همچو عز ملک دین احمدی  
(همان، دفتر ۲: ۹-۳۲۰۸)

۵. وجود حاکمان فرعونی، نتیجه اعمال گردن کشان است:

مولانا در دفتر سوم و «در بیان آنکه حق تعالی صورت ملوک را سبب مسخر کردن جباران که مسخر حق نباشند، ساخته است...» اشاره می‌کند که

آن چنانکه حق ز گوشت و استخوان      از شهان باب صغیری ساخت هان  
اهل دنیا سجده ایشان کنند      چون که سجده کبریا را دشمنند  
ساخت سرگین دانکی محرابشان      نام آن محراب میر و پهلوان  
(همان، دفتر ۳: ۳۰۰۰-۲۹۹۸)

پادشاهان همانند باب صغیر (در کوچک بیت المقدس) هستند که موسی برای خمیدن قامت جباران بنی اسرائیل ساخت و دستور داد از آن در وارد شوند و خود را بشکنند و توبه کنند. مأخذ این واقعه قرآن کریم است: **أَدْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُولُوا حِطَّةً نَغْفِرْ لَكُمْ** [بقره (۲): ۵۸] «به نظر می‌رسد باب صغیر همان باب الحطه باشد که ناصر خسرو [در سفرنامه] آن را «دری در زمین برده» بر مسجد یعنی حرم بیت المقدس توصیف می‌کند» (نیکلسون، ۱۳۷۸، ج ۳، ص: ۱۲۲۷). غرض مولانا از طرح این مسئله این است که «اهل دنیا و خودخواهان و مال پرستان [که] از سجده به مقام کبریایی خداوند، امتناع می‌ورزند و از تکامل گریزانند؛ نتیجه این عملشان به وجود آمدن پادشاهان است



که می‌روند و به آنان سجده می‌کنند» (جعفری، ۱۳۵۷: ص ۱۳۶) و «اگر خداوند سرکشان جهان را مقهور اینان می‌سازد و به تعظیم آنها وادار می‌کند برای این است که پستی و حقارت خود آنها را معلوم دارد و ناچیزی ملک و قدرت شاهان آنها را نشان دهد» (زرین کوب، ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۶۴۵).

۶. حاکمان فرعونى حسودند و از روی حسد، خویشان خود را هم می‌کشند:  
مولانا ضمن مناجاتی در دفتر پنجم، آنجا که دوری از حسد را برای بندگان از خدا درخواست می‌کند، تصریح می‌کند که:

پادشاهان بین که لشکر می‌کشند / از حسد خویشان خود را می‌کشند  
(مولوی، ۱۳۶۶، دفتر ۵: ۱۲۰۲)

۷. قصد مال حرام می‌کنند و گدا صفتند:  
مولانا ضمن «حکایت آن پادشاهی زاده که پادشاهی حقیقی به وی روی نمود...» آنجا که به تعریف «گدا» می‌پردازد و اطلاق آن را بر صالح قانع جایز نمی‌داند زیرا «او غنی القلب از داد خداست»، می‌گوید:

قلتی کان از قناعت وز تقاست / آن ز فقر و قلت دونان جداست  
حبّه ای آن گر بیابد، سر نهاد / وین ز گنج زر به همت می‌جهد  
(همان، دفتر ۴: ۳۱۳۳-۴)

۴۹



و سپس ادامه می‌دهد که شاهی که از روی حرص قصد هر حرامی می‌کند، گداست:  
شه که او از حرص قصد هر حرام می‌کند او را گدا گوید ممام  
(همان، دفتر ۴: ۳۱۳۱-۵)

فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۶، شماره ۲۴، تابستان ۱۳۸۸

۸. حاصل کردار ایشان جز شرّ نیست:  
مولانا برای بیان نتیجه رفتار و کردار شاهان فرعون صفت که چیزی جز شرّ ندارند، داستانی نقل می‌کند که بسیار گویا و گزنده است:

سوی جامع می‌شد آن یک شهریار / خلق را می‌زد تقیب و چوبدار  
آن یکی را سر شکستی چوب‌زن / و آن دگر را بردری پی‌رهن  
در میان بی‌دلی ده چوب خورد / بی‌گناهی که برو از راه برد  
خون چکان رو کرد با شاه و بگفت / ظلم ظاهر بین چه پرسى از نهفت  
خیر تو این است جامع می‌روی / تا چه شد شرّ و وزرت ای غوی! ...  
(همان، دفتر ۶: ۲۴۶۵-۹)

۹. مدح و تعریف حاکمان فرعونى عرش را مى‌لرزاند:

در داستان عاشق شدن پادشاه بر کنیزک، هنگامى که مولانا مى‌خواهد به دفاع از طیب الهى برخیزد و عمل او را در کشتن زرگر موجه گرداند، مى‌گوید که «گر بدى خون مسلمان کام او/ کافر مگر بردمى من نام او» و سپس اضافه مى‌کند که مدح شقى سبب لرزش عرش الهى است که البته بیان او اشاره دارد به حدیث **اِذَا مُدِحُ الْفَاسِقِ غَضِبَ الرَّبُّ وَ اهْتَزَّ لَذَلِكَ الْعَرْشُ** (ستایش از فاسق خشم خداوند را بر مى‌انگیزد و عرش رل به لرزه در مى‌آورد (نیکلسون، ۱۳۷۸، چ ۱، ص: ۵۵).

### نتیجه‌گیری

از آنچه گفته شد، معلوم مى‌شود که اصولاً مولانا - بر خلاف غالب مشایخ صوفیه و عرفا و بر خلاف عرف شاعران - به مسائل سیاسى و اجتماعى توجه کامل داشته و با رجال سیاسى و صاحبان مناصب اجتماعى ارتباط داشته و از موضعى قدرتمندانه با آنها برخورد مى‌کرده است. او حکومت را مانند همه علمای و عقلای عالم، امرى ضرور مى‌دانسته است. از این پژوهش چنین بر مى‌آید که مبانی نظری مولانا درباره حکومت بر نظریه حکومت از نظر اسلام مبتنی است. او تحقق حکومت الهی را در ولایت مطلقه تامه مى‌داند و مصداق واقعی آن را علی بن ابیطالب معرفی مى‌کند. مولانا مشروعیت حکومت را مشروط به انتساب حکومت به نبوت پیامبر اکرم (ص) مى‌داند و با بهره‌گیری از نوع حکومت سلیمان و فرعون مى‌کوشد تا به توصیف حاکمان الهی و معنوی، که نمادشان سلیمان است و اوصاف حاکمان نفسانی که نمادشان فرعون است، پردازد و برای هر یک از آنها ویژگی‌هایی را برشمرد. مولانا برای حاکم اسلامی قائل به شرایط زیر است:

۱. از اولیا و خاصان خداوند باشد.
۲. ملک دین و دنیا را توأمان داشته باشد.
۳. گفتار و کردارش الهی باشد.
۴. خلق و خوی خدایی داشته باشد.
۵. قدرت و شکوهش به خاطر لشکر و خزانه‌اش نباشد.
۶. ظلم و ستم را ریشه کن کند.
۷. از هواهای نفسانی دور باشد.

## پی‌نوشت

1. Monarchy
2. Plutocracy
3. oligarchy

۴. برای اطلاع بیشتر رک: کوهن، بروس، مبانی جامعه‌شناسی، ترجمه و اقتباس غلامعباس توسلی، رضا فاضل، تهران، سمت، ۱۳۷۹. وثوقی، منصور و همکار، مبانی جامعه‌شناسی، انتشارات نیک خلق، تهران، و نیک خلق، علی‌اکبر، ۱۳۸۵؛ مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی ایران، پژوهشکده ارتباطی و توسعه ایران، تهران.

۵. درباره کم و کیف مسأله حکومت در اسلام رک: مقاله «بررسی کلامی مسأله امامت» تألیف نگارنده در کتاب: سعی مشکور، به اهتمام سعید میرمحمدصادق، انتشارات پایا، تهران ۱۳۷۵، صص ۱۴۳-۱۱۵.

۶. معنی صدر پنداری را نیکلسون، «خود را میر پنداری» دانسته است (نیکلسون، ۱۳۷۸: ۴/۱۴۵۸).

## منابع

۱. افلاکی، شمس‌الدین احمد؛ مناقب العارفین؛ به تصحیح تحسین یازنجی؛ چ دوم، تهران: دنیای کتاب، ۱۳۶۲.
۲. جعفری، محمدتقی؛ مولوی و جهان‌بینی‌ها؛ چ دوم، تهران: بعثت، ۱۳۵۷.
۳. حکیمی، محمدرضا و همکار؛ الحیاء؛ ترجمه احمد آرام؛ چ سوم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۶۸.
۴. خاتمی، احمد؛ فرهنگنامه موضوعی قرآن کریم؛ چ دوم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۸۴.
۵. \_\_\_\_\_؛ ترجمه، تکمله و بررسی احادیث مثنوی؛ تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۸۴.
۶. \_\_\_\_\_؛ فرهنگنامه موضوعی نهج البلاغه؛ چ دوم، تهران: سروش، ۱۳۸۲.
۷. خرمشاهی، بهاء‌الدین؛ دانشنامه قرآن و قرآن‌پژوهی؛ تهران: دوستان، ۱۳۷۷.
۸. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ سرنی؛ چ سوم، تهران: علمی، ۱۳۶۸.
۹. \_\_\_\_\_، عبدالحسین، پله پله تا ملاقات خدا؛ چ دوم، تهران: علمی، ۱۳۷۲.
۱۰. ساروخانی، باقر؛ درآمدی بر دایره‌المعارف علوم اجتماعی؛ تهران: سازمان انتشارات کیهان، ۱۳۷۵.
۱۱. شهیدی، سیدجعفر؛ ترجمه نهج البلاغه؛ چ بیستم، تهران: انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۸۰.

۱۲. صلیبا، جمیل؛ *فرهنگ فلسفی*؛ ترجمه منوچهر صانعی درّه بیدی؛ تهران: حکمت، ۱۳۶۶.
۱۳. فروزانفر، بدیع الزمان؛ *مجموعه مقالات و اشعار*؛ تهران: دهخدا، ۱۳۵۱.
۱۴. گولپینارلی، عبدالباقی؛ *مولانا جلال الدین*؛ ترجمه توفیق سبحانی؛ تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۶۲.
۱۵. مولوی، جلال الدین؛ *فیه ما فیه*؛ با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر؛ تهران: دنیای کتاب، ۱۳۸۴.
۱۶. \_\_\_\_\_؛ *مثنوی معنوی*؛ به تصحیح رینولد نیکلسون؛ تهران: مولى، ۱۳۶۶.
۱۷. نیکلسون، رینولد آلین؛ *شرح مثنوی معنوی مولوی*؛ تهران: انتشارات علمی، فرهنگی، ۱۳۷۸.
۱۸. ه. سبحانی، توفیق؛ *مکتوبات مولانا جلال الدین رومی*؛ تهران: مرکز دانشگاهی، ۱۳۷۱.
۱۹. همایی، جلال الدین؛ *مولوی نامه (مولوی چه می گوید)*؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۵۶.

## رستم اژدهاکش و درفش اژدها پیکر

محمود رضایی دشت‌ارژنه

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدچمران اهواز

### چکیده

اژدهاکشی از جمله مواردی است که تنی چند از پهلوانان نامی ایران از جمله رستم، بدان دست یازیده‌اند؛ چرا که در گستره اساطیر ایران، اژدها، نماد خشکسالی است و در واقع، کشتن اژدها نماد پیروزی ترسالی بر خشکسالی است. اما موردی که در ایران با نماد خشکسالی بودن اژدها تناقض دارد، رستم دستان است. او اگر چه در خوان سوم، خود نیز به کشتن اژدها موفق می‌شود، هم درفش او اژدها پیکر است و هم به نیای خود ضحاک (اژی‌دهاک اوستا) نیک می‌بالد که این امر با اژدهاکشی او و نماد خشکسالی بودن اژدها در اساطیر ایران تناقض دارد. نگارنده در این جستار به این نتیجه رسیده است که درفش اژدها پیکر رستم و تقدس اژدها در دیدگاه او احتمالاً تحت تأثیر اساطیر چین به ایران راه یافته است؛ از این رو اژدهایی که توتم رستم است و سخت آن را گرمی می‌دارد برخلاف اساطیر ایران، نماد باران و طراوت و ترسالی است.

**کلید واژه‌ها:** اژی‌دهاک، اژدها در شاهنامه، درفش اژدها پیکر، اساطیر ایرانی، شاهنامه

فردوسی

## مقدمه

## الف) پیشینه پژوهش

هر چند درباره رستم و ارتباط او با اژدها تاکنون اثر مستقلی تألیف نشده، درباره هر یک از این دو موضوع به صورت جداگانه تاکنون مطالب سودمندی بیان شده که البته در هیچ یک از این اظهارنظرها از زاویه‌ای که در این جستار به رستم نگریسته شده است آن را مورد نقد و بررسی قرار نداده‌اند؛ یعنی اشاره‌ای به این نکرده‌اند که چرا رستمی که خود نیز در خوان سوم، اژدها می‌کشد، درفش او اژدها پیکر است و از دیگر سو در نبرد با اسفندیار به نیای خود، ضحاک (اژی‌دهاک اوستا)، می‌بالد؟ این در حالی است که چنانکه خواهد آمد، اژدها در گستره اساطیر ایران و بیشتر ملل، نماد خشکسالی است.

مهرداد بهار در سه اثر بشکوه خود، پژوهشی در اساطیر ایران، از اسطوره تا تاریخ و جستاری چند در فرهنگ ایران باری بر نماد خشکسالی بودن اژدها تأکید، و مبارزه پهلوانان با اژدها را نمایانگر مبارزه ترسالی با خشکسالی تلقی کرده است و از دیگر سو رستم و زال را برخاسته از قوم سکا می‌داند که به حماسه ملی ایران راه یافته است (بهار، ۱۳۸۴: ص ۳۱۱ و ۲۲۶؛ بهار، ۱۳۷۴: ص ۳۸ و بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۹۱ و ۳۹۱). منصور رستگار فسایی در کتاب اژدها در اساطیر ایران، نمودهای گوناگون اژدها در اساطیر را بر کاویده و معتقد است اژدها در گستره اساطیر جهان به جز چین، نماد خشکسالی است (رستگار فسایی، ۱۳۶۵: ص ۱۱۸ و ۲). جهانگیر کورجی کویاجی معتقد است ضحاک (اژی‌دهاک) یک وجه تاریخی و یک وجه اسطوره‌ای دارد و موارد متعددی از حماسه ملی ایران از جمله رستم و سهراب و اکوان دیو با واسطه قوم سکا و متأثر از اساطیر چین به شاهنامه راه یافته است (کویاجی، ۱۳۷۹: ص ۲ و ۲۷ و ۳۹ و کویاجی، ۱۳۸۳: ص ۲۲۳ تا ۲۴۱). بهمن سرکاراتی در مقاله ارزشمند خود «رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای» نظریات متنوع و گاه متناقض اندیشمندان را درباره رستم ارائه، و به شیوه‌ای مستدل و قابل قبول، دیدگاه‌های آنها را درباره رستم رد کرده، و طرح دیدگاه خود را به مقاله دیگری وا گذاشته است (سرکاراتی، ۱۳۵۵: ص ۱۸۸). همچنین دکتر سرکاراتی در اثر دیگر خود، سایه‌های شکار شده، ابعاد مختلفی از حماسه ملی و اساطیر ایران را بر کاویده و چون مهرداد بهار معتقد است که نبرد پهلوان با اژدها، نماد مبارزه ترسالی با خشکسالی است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۳۸-۲۳۷). اکبر نحوی در مقاله‌ای ارزشمند با عنوان «درباره چند نام

عربی در شاهنامه، ضحاک، مرداس، جندل، سرو» معتقد است که ضحاک نمی‌تواند معرب اژی‌دهاک اوستایی باشد (نحوی، ۱۳۸۵:ص ۲۶۰). ویدن گرن نیز معتقد است که نبرد پهلوان با اژدها نماد ستیز ترسالی با خشکسالی است (ویدن گرن، ۱۳۷۷:ص ۷۵). ا.اس. گرینباوم نمونه‌های مختلف اژدهاکشی در ایران و هند را بررسی کرده است (گرینباوم، ۱۳۷۱: ۹۰-۹۳) و دکتر محمود طاووسی در مقاله‌ای به دو وجه تاریخی و اسطوره‌ای ضحاک اشاره کرده و معتقد است اژدهای مرتبط با رستم به ضحاک تاریخی اشاره داد که شخصیت بسیار محبوبی در بین اعراب داشته است (طاووسی و...، ۱۳۸۵:ص ۱۷۰).

### ب) درامدی بر اژدهاکشی در ایران

اژدها در گستره اساطیر جهان به جز چین، نیرویی پلید و نماد خشکسالی بوده که با حبس ابرها آنها را از باریدن بازمی‌داشته و زمینه پژمردن طبیعت را فراهم می‌آورده و لذا نبرد با اژدها در حکم ستیز با خشکسالی تصور می‌شده است. در واقع چنانکه ویدن گرن<sup>۱</sup> معتقد است، این ماجرا کهن الگویی است که در اغلب اسطوره‌های باروری جهان رخ داده است:

تصور این است که اژدهایی بر جهان حکمرانی می‌کند و خشکسالی همه جا را گرفته است. قهرمانی مقدس پدید می‌آید و دژ را می‌گیرد یا اژدها خود را در حصار می‌گیرد. پیروزی بر اژدها باعث رهایی آبهایی می‌شود که اژدها در دژ فرو گرفته بود و زنانی که اژدها در دژ و در بند داشت به دست قهرمان می‌افتد؛ باران آغاز به باریدن و زمین را حاصلخیز می‌کند و خدای جوان به ازدواج با زنان آزاد شده می‌پردازد (ویدن گرن، ۱۳۷۷:ص ۷۵).

مهرداد بهار و بهمن سرکاراتی نیز نبرد پهلوان با اژدها را کهن الگویی اساطیری می‌دانند که ژرف‌ساخت آن جز آزادی آبها و به تبع آن افزون شدن باروری و برکت نتواند بود (بهار، ۱۳۸۴:ص ۲۲۶؛ بهار، ۱۳۷۴:ص ۳۸ و سرکاراتی، ۱۳۷۸:ص ۲۳۸-۲۳۷).

از این رو در بیشتر اساطیر جهان، پهلوانان نامدار از در نبرد با اژدها بر می‌آمده‌اند تا با شکست اژدها و رهایی ابرهای باران‌زا طراوت و سرسبزی را دیگر بار به طبیعت برگردانند که اساطیر ایران نیز از این امر مستثنی نیست. باری در ایران نیز عده‌ای از پهلوانان و گاه ایزدان از در ستیز با اژدها برآمده‌اند که به مهمترین آنها اشاره می‌شود:

## ۱. تشر

تشر<sup>۲</sup> ایزد باران ایران است. مهمترین خویشکاری او نبرد با اژدهای کیهانی و دیو خشکسالی پوش<sup>۳</sup> و شکست اوست که به تبع آن، باران زندگی بخش فرو می بارد و طبیعت سبز، دوباره لبخند می زند. تشر سرچشمه دائمی آبهاست؛ کسی است که فرزند عطا می کند؛ جادوگران را در هم می شکند؛ سرور همه ستارگان و حامی سرزمینهای آریایی است. جان هینلز معتقد است که به اهمیت این ستاره، که بر ریزش باران نظارت دارد، آن گاه می توان پی برد که آفت بزرگ خشکسالی ناشی از تابستان، کل ایران شهر را تهدید می کرد (هینلز، ۱۳۶۸: ص ۳۸).

دکتر سرکاراتی معتقد است:

اینکه دیو اب اوشه<sup>۴</sup> (پوش) گونه ای از اژدهای کیهانی بازدارنده آبهاست از معنایش معلوم می شود که صورت کهن آن *apa-vrtra* است که بازدارنده آبها یا آب بندان معنی دارد و هم ریشه است با واژه *Vrtra*، اژدهای افسانه ای هندی که به دست ایزد ایندرا کشته می شود (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۳۸).

در هر حال این ستاره شکوهمند باران در هیأت اسبی سپید با گوشهای زرین و لگام زرنشان به جنگ اسب سیاه و کل پوش می رود و با شکست او، ترسالی و خشکسالی چیره می شود: «از آنکه رقیب تشر، دیو خشکی مهیب و سیاه و کل تعبیر شده است با حال تابستان ایران، که زمین از تشنگی سوخته و تیره و از زینت گیاه محروم مانده، مناسبت تام دارد» (پوردادود، ۱۳۷۷: ص ۳۳۲).

## ۲. فریدون

مهمترین نمود اژدها در متون پیش از اسلام در اوستاست. اژی دهاک در اوستا یک اژدهای سه سر و سه پوزه شش چشم است که در پی نابودی جهان برمی آید و قربانیهای زیادی را بر درگاه آناهیتا پیشکش می کند تا آناهیتا او را در نابود کردن هفت اقلیم یاری دهد، اما آناهیتا دست رد بر سینه او می زند (آبان یشت، بند ۳۱-۳۰-۲۹). بعد از اینکه اژی دهاک از درگاه آناهیتا مأیوس برمی گردد، فریدون عزم جزم می کند که با پیشکش کردن قربانی به درگاه آناهیتا، حمایت او را در شکست دادن اژی دهاک به دست آورد و آناهیتا خواسته او را برآورده می کند (آبان یشت، بند ۳۴-۳۳). فریدون در



اوستا، موفق می‌شود اژی‌دهاک را از بین ببرد و شهرنواز و ارنواز را که نماد ابرهای باران‌زا هستند از چنگ اژدهای خشکسالی برهاند (بهار، ۱۳۸۴: ص ۳۱۱).  
مهرداد بهار معتقد است دختران جمشید، نماد ابرهای باران‌زا هستند که به وسیله ضحاک، اژدهای خشکسالی، حبس شده‌اند و فریدون با رهاندن این دختران در واقع، ابرهای باران‌زا را آزاد می‌کند و ایران، دیگر بار سرسبز می‌شود (بهار، ۱۳۸۴: ص ۲۲۶).  
اژی‌دهاک سه سر و سه پوزه و شش چشم اوستا، طی تحولاتی در هیأت ضحاک در شاهنامه پدیدار می‌شود و ضحاک با دو مار رسته بر دوشش، عملاً همان اژی‌دهاک اوستایی است. تقریباً روایت شاهنامه در ژرف‌ساخت با روایت اوستا یکی است به این ترتیب که اژدهایی (ضحاک) بر ایران حکومت می‌کند و سایه کریه او، کشور را در ماتمی جگرسوز فرو برده، پس فریدون علیه این اژدها به پا می‌خیزد و با از میان بردن او و آزاد کردن زنهای اسیر در چنگال اژدها برکت و فراوانی را به ایران برمی‌گرداند.

### ۳. جمشید

دیگر موردی که هر چه بیشتر نقش ضحاک را در خشکسالی برجسته می‌کند، نبرد او با جمشید است. اولین چیزی که جمشید را با بهار و باروری مرتبط می‌کند، انتساب نوروز به اوست (فردوسی، ۱۳۷۳: ج ۱: ص ۴۲)؛ جشنی که به مناسبت رستاخیز و بارورشدن طبیعت هر سال برگزار می‌گردد.

نکته دیگری که چه بسا در انتساب جمشید با باروری بی‌ربط نباشد، دوران سلطنت آرمانی اوست؛ دورانی که از گرسنگی و تشنگی خبری نبود که چه بسا این امر در ید طولای جمشید و قدرت بی‌حد و حصر او در باروری و به تبع آن برکت و فراوانی ریشه داشته باشد (ثعالی به نقل از کریستن سن، ۱۳۸۳: ص ۴۱۰).

دیگر موردی که در تأیید اسطوره جمشید به عنوان یک اسطوره باروری در خور توجه است، شوریدن ضحاک در برابر او و به چنگ آوردن دختران او شهرناز و ارنواز است. چنانکه در اسطوره ضحاک و فریدون، ارنواز و شهرناز نماد ابرهای باران‌زا بودند، بسیار منطقی می‌نماید که در اسطوره جمشید نیز همین خویشکاری را داشته باشند. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که ضحاک با به چنگ آوردن شهرناز و ارنواز در واقع ابرهای باران‌زا حبس می‌کند و خشکسالی سایه شوم خود را بر سراسر ایران می‌گسترده (فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۱: ص ۵۱). از سوی دیگر در فرگرد بیستم چهارماد نسک علناً از پیروزی

ضحاک بر جمشید به غلبه خشکسالی بر ترسالی تعبیر شده است (کریستن سن، ۱۳۸۳: ص ۳۰۸).

ارتباط جمشید و فریدون و گرشاسب نیز در خور تأمل است. فره ایزدی سه بار از جمشید در شکل مرغ وارغن جدا می‌شود که بار اول به مهر، بار دوم به فریدون و بار سوم به گرشاسب می‌رسد (زامیاد یشت، بند ۳۸-۳۵). به نظر نگارنده از آنجا که فریدون و گرشاسب هر دو کشنده ضحاکند<sup>۵</sup> برخوردار شدن آنها از فره جمشید معنادار به نظر می‌رسد. به نبرد فریدون و ضحاک اشاره شد، اما در مورد گرشاسب ماجرا از این قرار است که در آخرالزمان که ضحاک در دماوند بند می‌گسلد و یک سوم اورمزدیان را فرو می‌بلعد، گرشاسب برمی‌خیزد و ضحاک را از بین می‌برد (هینلز، ۱۳۶۸: ص ۶۲). شاید از همین روست که در بندهش، تاریخ طبری و تاریخ سیستان، نژاد گرشاسب به فریدون می‌رسد و به تبع آن هرتسفلد<sup>۶</sup>، اسطوره گرشاسب را رویه‌ی دیگر اسطوره فریدون می‌داند (صفا، ۱۳۷۴: ۵۳۷ و سرکاراتی ۱۳۵۵: ص ۱۸۰).

#### ۴. سام

سام نریمان از دیگر پهلوانانی است که در نامه‌ای که به منوچهر می‌نویسد و ماجرای زال و رودابه را با او در میان می‌نهد، یکی از افتخاراتش را کشتن اژدهای دهشتناک کشف رود می‌داند:

برون آمد و کرد گیتی چوکف	...چنان اژدها کاو ز رود کشف
همان کوه تا کوه بالای او	زمین شهر تا شهر پهنای او
زمین زیر زهرش همی بر فروخت	ز نقش همی پر کرکس بسوخت
مرا تیز چنگ و ورا تیز دم	...برفتم بسان نهنگ دژم
فرو ریخت زو زهر چون رود نیل	...شکستم سرش چون تن ژنده پیل
زمین جای آرامش و خواب شد	کشف رود پر خون و زرداب شد

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۱: ص ۲۰۴-۲۰۲)

#### ۵. اسفندیار

دیگر مورد اژدهاکشی در اساطیر ایران به دست اسفندیار رقم خورده است. اسفندیار برای رهایی خواهران خود از چنگ ارجاسپ، راهی رویین دژ می‌شود، اما برای رسیدن

به این دژ، هفت خوان را پشت سر می‌گذارد که در خوان سوم، ازدهایی مخوف را از بین می‌برد.

از دیگر سو نبرد اسفندیار با ارجاسپ نیز به نبرد با ازدها بی‌شبهت نیست و در واقع تداعی گر اسطوره ضحاک است؛ یعنی همان‌طور که در اسطوره ضحاک، خواهران جمشید به وسیله ضحاک (ازدها) حبس شدند و فریدون آنها را آزاد کرد، ارجاسپ دیو نیز خواهران اسفندیار، همای و آفرید را می‌رباید و در روین دژ حبس می‌کند که در فرجام، اسفندیار، ارجاسپ را می‌کشد و خواهران خود را رهایی می‌بخشد. این امر وقتی بیشتر تأمل برانگیز است که در شاهنامه نیز به صورت ضمنی از ارجاسپ به ازدها می‌بخشد. این امر وقتی بیشتر تأمل برانگیز است که در شاهنامه نیز به صورت ضمنی از ارجاسپ به ازدها تعبیر می‌شود:

... پندیرفتم از کردگار بلند	که گر تو به توران شوی بی‌گزند
به مردی شوی در دم ازدها	کنی خواهران را زترکان رها
سپارم تو را تاج شاهنشاهی	همان گنج بی‌رنج و تخت مهی...

(فردوسی، ۱۳۷۳: ج ۱۶۴، ص ۶)

## ۶. گرشاسپ

گرشاسپ دیگر پهلوانی است که با ازدها و دیو خشکسالی می‌جنگد. مهمترین خویشکاری گرشاسپ، کشتن ازدهای آبی زرین پاشنه گندرو<sup>۷</sup> است (آبان یشت، بند ۳۸-۳۷ زامیاد یشت، بند ۴۱-۴۰). از دیگر خویشکاریهای مهم گرشاسپ، کشتن ازدهای شاخدار سروور<sup>۸</sup>، کشتن مرغ غول‌پیکر کمک<sup>۹</sup> که چنان بر زمین بال می‌گشود که باران نمی‌توانست ببارد، کشتن پتیاره‌ای به نام سناوید است که<sup>۱۰</sup> که دستهایش از سنگ و چنگالش مرگبار بود<sup>۱۱</sup> (یسنا، هات ۹، بند ۱۱). از دیگر سو در گرشاسپ‌نامه نیز یکی از بزرگترین خویشکاریهای گرشاسپ، ازدهاکشی اوست (اسدی‌توسی، ۱۳۵۴: ص ۵۲).

## ۷. فرامرز و بیژن

فرامرز و بیژن نیز از دیگر پهلوانان ایرانی هستند که در فرامرزنامه موفق می‌شوند ازدهایی موسوم به مارچوشا را در هند از بین ببرند:

... چهارم که در دامن شهر هند	یکی کوه بینی دراز و بلند
یکی ژرف در کوه خارا دره	سراسر دره سهمگین و پره

در او اژدها بلند و پلید  
نروید گیا در دوفر سنگیش  
کز آنسان همی اژدها کس ندید  
بلرزد جهان از تن سنگیش  
...تن اژدها را به الماس تیز  
بدرید و آمد زخون رستخیز  
(به نقل از خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۳۱۲-۳۱۶)

## ۸. گشتاسپ

گشتاسپ و زریر فرزندان لهراسپ شاه بودند، اما لهراسپ، دو شاهزاده دیگر را که از نیرگان کیکاووس بودند، بیشتر می‌نواخت و از این رو گشتاسپ، آزرده بود. روزی گشتاسپ از پدر تاج و تخت کیانی را می‌طلبد و چون جواب رد می‌شنود، شبانه راهی هند می‌شود؛ اما زریر در راه هند او را برمی‌گرداند. دیگر بار گشتاسپ راهی روم می‌شود و بعد از رشادتهای بسیار با کتایون، دخت قیصر روم ازدواج می‌کند. از جمله دلاوریهای گشتاسپ در روم، کشتن گرگی در بیشه فاسقون و کشتن اژدها در کوه سقیلاست. البته جلال خالقی مطلق معتقد است گرگ کشته شده به وسیله گشتاسپ نیز عملاً یک اژدها بوده و صورت کهنتر روایت گشتاسپ چنین بوده که او اژدهایی را کشته و سه دختر را از حبس اژدها نجات داده و با آنها ازدواج کرده است (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۲۳۵).

## ۹. کیخسرو

مورد دیگری که ژرف‌ساخت آن، نبرد پهلوان با اژدهای خشکسالی تواند بود، ستیز طاقت‌فرسای کیخسرو و افراسیاب است؛ افراسیابی که هر گاه به ایران‌شهر یورش می‌برد، نابسامانی و آشفتگی و خشکسالی را بر ایران حکمفرما می‌کند. او در اوستا علیه اورمزد می‌ایستد و علناً در پی تباهی ایران‌شهر برمی‌آید: «اینک همه تر و خشک و بزرگ و نیک و زیبا را به هم درآمیزم تا اهورا مزدا به تنگنا افتد» (زامیاد یشت، کرده ۸: بند ۵۸). کریستن سن، معتقد است افراسیاب، متأثر از اثری‌دهاک است که همه خصوصیات او را به خود گرفته است (کریستن سن، ۱۳۸۱: ۵۰).

ماهیت بری و دیو صفتی افراسیاب، وقتی بیشتر روشن می‌شود که در بندهش، صراحتاً به بازدارندگی او از ریزش باران اشاره شده است: «چون منوچهر در گذشته بود، دیگر بار افراسیاب آمد بر ایران‌شهر بس آشوب و ویرانی کرد؛ باران را از ایران شهر بازداشت تا زاب تهماسبان آمد؛ افراسیاب را بسپوخت و باران آورد...» (بندهش، بخش ۱۸: بند ۲۱۲).

در شاهنامه و منابع تاریخی نیز افراسیاب، چون اثری دهاک، باران را از ایران دریغ می‌دارد؛ چنانکه در شاهنامه با یورش افراسیاب به ایران، هفت سال خشکسالی، دامن ایران را فراگرفت و گیاه و خاک پژمیدند و از باران و سرسبزی خبری نبود:

ز باران هوا خشک شد هفت سال	دگر گونه شد بخت و برگشت حال
چنان دید گودرز یک شب به خواب	که ابری برآمد ز ایران پر آب
بر آن ابر باران خجسته سروش	به گودرز گفتی که بگشای گوش
چو خواهی که یابی ز تنگی رها	وزین نامور ترک نر ازدها
به توران یکی نامدار نوشت	کجا نام آن شاه کیخسروست
چو آید به ایران پی فرخش	ز چرخ آنچه پرسد دهد پاسخش

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۳: ص ۲۱۸)

دینوری نیز در **اخبار الطوال** یادآور شده است که افراسیاب، چون به ایران تاخت و منوچهر را کشت، سرچشمه‌های آب را کور و رودخانه‌ها را پر کرد و مردم گرفتار خشکسالی سختی شدند (دینوری، ۱۳۴۶: ص ۱۱). حمزه اصفهانی نیز همین امر را در تاریخ پیامبران و شاهان آورده است:

افراسیاب در سالهای تسلط خود، شهرها، قلعه‌ها، رودها، چشمه‌ها و قنوات را نابود ساخت و در سال پنجم تسلط وی، مردم دچار قحط شدند و تا آخر روزگار وی همچنان بودند. به هنگام فرمانروایی او، آبها خشک و عمارات از سکنه خالی و کشتزارها تباہ شدند (به نقل از مسکوب، ۱۳۷۵: ص ۱۰۷).

از دیگر سو نبرد کیخسرو و افراسیاب به اسطوره ضحاک بی‌شبهت نیست.<sup>۱۲</sup> ضحاک علاوه بر کشتن آبتین، پدر فریدون، گاو برمایه را که در حکم دایه فریدون بود، نیز می‌کشد. افراسیاب نیز علاوه بر کشتن سیاوش، ویرانی و قحطی و خشکسالی را بر ایران حکمفرما می‌کند. ضحاک در پی یافتن و کشتن فریدون است و افراسیاب نیز در پی یافتن و قتل کیخسرو. فریدون را مادرش فرانک به یاری مردی دیندار، که نگهبان گاو در کوه است، می‌پرورد. کیخسرو را نیز مادرش فرنگیس به یاری پیران ویسه و شبانان می‌پرورد. فریدون که از کوه البرز آمده برای رویارویی با ضحاک با نیروی فره ایزدی خود، بدون کشتی از اروندرود می‌گذرد. کیخسرو نیز همراه با گیو و فرنگیس بدون کشتی از جیحون می‌گذرد.

ضحاک کاخ جادویی سر به آسمان فرازیده‌ای در گنگ دژ هوخست دارد. افراسیاب نیز باروی جادو شده‌ای دارد که هنگ نام دارد و در قعر دریای فراخکرت است. در

گرفتار شدن، افراسیاب، هوم، افشره ایزدینه گیاه مقدس هئومه<sup>۱۳</sup>، کیخسرو را یاری می‌کند. فریدون نیز پیش از دستیابی به ضحاک در ایوان او خوانی رنگارنگ می‌گسترده و می و نبیذ ارغوانی سر می‌کشد که ماهیت هوم و می هر دو یکی است (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۴۴). از دیگر سو کیخسرو در شاهنامه صراحتاً به فریدون تشبیه شده است (فردوسی، ۱۳۷۳: ج ۳، ص ۱۶۰). هرتسفلد نیز نبرد کیخسرو با افراسیاب را نمودی از نبرد ایندرا، خدای بزرگ هندو و ورتره، اژدهای مخوف خشکسالی می‌داند (سرکاراتی، ۱۳۵۵: ص ۱۷۹).

#### ۱۰. اسکندر

اگرچه اسکندر سلسله شکوهمند هخامنشیان را از بین برد و همین دلیل به گجستک (ملعون) ملقب شد در متون بعد از اسلام از جمله **اسکندرنامه** نظامی گاه تا حد یک پیامبر منزلت یافته است. در شاهنامه نیز اسکندر، رومی نیست بلکه پسر دارا و ایرانی است که چون دیگر پهلوانان ایرانی به کشتن اژدها موفق شده است. جلال خالقی مطلق معتقد است ایرانیان برای اینکه اسکندر را در حلقه شاهان ایرانی بپذیرند و برای سزاواری یا مشروعیت او به عنوان یک شاه ایرانی، اژدهاکشی را به او نسبت داده‌اند، چنانکه به دیگر پهلوانان و شاهان ایرانی نیز نسبت داده بودند (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۳۳۱).

...یکی اژدهای است زان سوی کوه	که مرغ آید از رنج زهرش ستوه
همی آتش افروزد از کام اوی	همی دود زهرش برآید به ماه
زبانش کبود و دو چشمش چون خون	همی آتش آمد زکامش برون
سکندر بفرمود تا لشکرش	یکی تیر باران کنند از برش
همی زد سرش را بر آن کوه سنگ	چنین تا برآمد زمانی درنگ
سپاهی بر او بر ببارید تیر	به پای آمد آن کوه نخچیر گیر

(فردوسی، ۱۳۷۳: ج ۷: ص ۷۱)

#### ۱۱. بهرام چوبین

از دیگر پهلوانان اژدهاکش ایران، بهرام چوبین است؛ کسی که اژدهایی موسوم به شیر کپی که دختر خاقان چین<sup>۱۴</sup> را بلعیده است، می‌کشد و با این کار است که همه او را علناً شاه ایران می‌خوانند:

...چنان بُد که در کوه چین آن زمان	دد و دام بودی فزون از گمان
ددی بود مهتر زاسبی به تن	فرو هشته چون مشک گیسو رسن
ورا شیرکپی همی خواندند	زرنجش همه بوم درماندند
...بدو گفت بهرام فردا پگاه	بیایم بینم من این جشن گاه
بپردازم از اژدها جنگ گاه	چو شبگیر ما را نمایند راه
...وزان پس به شمشیر یازید مرد	تن اژدها را به دو نیم کرد
همه هم زبان آفرین خواندند	ورا شاه ایران زمین خواندند

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۹: ص ۱۴۵)

## ۱۲. اردشیر

از دیگر موارد اژدهاکشی در ایران، می‌توان از کشته شدن کرم هفتواد به وسیله اردشیر یاد کرد که مهرداد بهار نبرد اردشیر با این کرم اژدهاوش را نیز در زمره ستیز ترسالی با خشکسالی به شمار آورده است (بهار، ۱۳۷۴: ص ۳۸) و از دیگر سو دارمستتر<sup>۱۵</sup> معتقد است که کرم هفتواد اشاره‌ای تلویحی به اژی دهاک اوستایی دارد (رستگار فسایی، ۱۳۶۵: ص ۱۱۳).

هفتواد، مردی از اهالی کجاران بود که هفت پسر و یک دختر داشت. روزی دخت از سیبی افکنده از درخت را گاز می‌زند و کرمی در آن سیب می‌بیند. آن کرم را بر دوکدان خود می‌نهد تا آن روز با بخت کرم، پنبه بریسد و آن روز دو برابر روزهای دیگر پنبه ریسد. هفتواد، کرم را به فال نیک گرفت و هر روز، او را خورش می‌داد و چندی نگذشت که کرم به هیولایی عظیم‌الجثه تبدیل شد. هفتواد به پشتوانه کرم، ستم آغاز کرد و حتی جلو اردشیرشاه قد علم کرد. چون اردشیر را یارای نبرد با کرم هفتواد نبود به حيله متوسل شد و در هیأت بازرگانان به دژ هفتواد رفت و گفت من از بخت خوش کرم، سودها دیده‌ام و می‌خواهم سه روز پرستار کرم باشم تا از بخت او بیش برخوردارم. آن گاه ارزیز گرم به کرم خوراند و به این وسیله به کشتن کرم موفق شد؛ کرمی که:

همان کرم کز مغز آهرمنست	جهان آفریننده را دشمن است
همی کرم خوانی به چرم اندرون	یکی دیو جنگی است ریزنده خون

(همان، ج ۷: ص ۱۴۹)

### نقد و بررسی

پیش از طرح هر مسئله‌ای شناختی اجمالی از خاندان رستم ضروری می‌نماید. شگفت است که در اوستا از رستم و زال، هیچ نشانی نیست و از خاندان رستم، تنها از گرشاسپ و اوروخش (برادر گرشاسپ) و اثرث، پدر آنها سخن رفته است. گرشاسپ در اوستا و متون پهلوی از خاندان سام بوده و به صفت نریمان موصوف است. اما در پی شکست اسطوره، گرشاسپ، سام و نریمان در شاهنامه به صورت سه پهلوان پدیدار شده‌اند در حالی که نریمان (نئیر منو) صفت گرشاسپ و به معنای دلیر بوده و سام نام خاندان گرشاسپ بوده است نه نام یک پهلوان.

با توجه به نیامدن نام رستم در اوستا و برخی همانندیهای صوری بین رستم و گرشاسپ، دانشمندانی چون هرتسفلد<sup>۱۶</sup>، موله<sup>۱۷</sup>، ویکندر<sup>۱۸</sup>، هوسینگ<sup>۱۹</sup> و مارکوارت<sup>۲۰</sup>، رستم را همان گرشاسپ می‌دانند که در حماسه ملی ایران چهره نموده است؛ لذا اگر در اوستا نامی از رستم نیست، گرشاسپ این نقیصه را جبران کرده است. دکتر سرکاراتی به شکلی مستدل نظر دانشمندان یاد شده را رد کرده و این همانی رستم و گرشاسپ را دور از واقعیت دانسته است (سرکاراتی، ۱۳۵۵: ص ۱۸۸). تئودور نولدکه<sup>۲۱</sup> نیز این همانی گرشاسپ و رستم را رد می‌کند؛ چرا که اولاً در اوستا نامی از او و پدرش زال نیامده و از سوی دیگر، گرشاسپ در اوستا مقام پادشاهی دارد، اما رستم از این منزلت برخوردار نیست (همان).

اشپیگل، ذکر نشدن نام رستم در اوستا را از زاویه‌ای دیگر، توجیه می‌کند. او معتقد است که چون رستم، بددین بوده و از پذیرش دین بهی، سرباز زده، موبدان، عمداً نام او را نیاورده‌اند. نولدکه، عقیده اشپیگل را رد می‌کند؛ چرا که موبدان می‌توانستند از رستم به بدی یاد کنند؛ چنانکه نام برخی از دیگر پهلوانان منفی نیز در اوستا آمده است. دکتر سرکاراتی نیز این عقیده را صراحتاً رد کرده است؛ چرا که در هیچ یک از متون پهلوی و نیز در شاهنامه، کوچکترین اشاره‌ای به بددینی رستم نشده است؛ بلکه برعکس از او چنان به نیکی یاد کرده‌اند که دانشمندی چون موله، رستم را گونه زرتشتی شده گرشاسپ تلقی کرده است (همان).

از دیگر سو، دانشمندانی چون هرتسفلد، مارکوارت و کویاجی برای رستم، جنبه‌ای تاریخی قائل شده‌اند و عقیده دارند که رستم در واقع همان گندفر، پادشاه سیستان است که به حماسه ملی ایران راه یافته است. دکتر سرکاراتی با استدلالی بجا این فرض را نیز



درست نمی‌داند. سرکاراتی معتقد است که یک شخصیت تاریخی، باید در تاریخ مشهور باشد تا در افسانه‌ها مشهورتر شود در حالی که گندفر، چه از سران سکاها باشد و چه از خاندان سورن پارتی در تاریخ ایران شخصیتی کاملاً ناشناخته بوده است. از سوی دیگر، تبدیل گندفر تاریخی به رستم افسانه‌ای با یک اصل مهم دیگر اسطوره‌شناسی مغایر است و آن حفظ نام شخصیت تاریخی در ضمن افسانه است. در واقع یکی از دلایل افسانه‌سازی درباره افراد تاریخی، جاودانه کردن نام آنهاست در حالی که درباره گندفر چنین نیست (همان). این نکته، فرضیه ذبیح‌الله صفا را نیز به طریق اولی کمرنگ می‌کند؛ چرا که صفا نیز رستم را یکی از رجال و سرداران ایران در دوره اشکانی می‌داند که به حماسه ملی راه یافته است (صفا، ۱۳۷۴: ص ۵۴۹)؛ اما چنانکه گذشت، بیشتر پهلوانان نامی ایران به کشتن اژدها مبادرت ورزیده‌اند که پیروزی آنها بر اژدها نماد چیرگی ترسالی بر خشکسالی است. در واقع در گستره اساطیر ایران، زن و گاو، نماد ابرهای باران‌آور و آب و طراوتند و اژدها نماد خشکسالی است. اما نکته‌ای که در این رابطه متناقض به نظر می‌رسد، رستم و ارتباط او با ضحاک و اژدهاست. بنابر روایت شاهنامه، ضحاک نیای رستم است و رستم در نبرد با اسفندیار یکی از افتخارات بزرگ خود را همین می‌داند:

همان مادرم دخت مهراب بود	کز و کشور سند شاداب بود
که ضحاک بودش به پنجم پدر	ز شاهان گیتی برآورده سر
نژادی از این نامورتر کراست	خردمند گردن نیچد زراست

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۶: ص ۲۵۷)

از سوی دیگر هم ببر بیانی که نفوذناپذیر است و رستم برای محافظت از خود آن را در جنگها می‌پوشد از پوست اژدهاست (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۳۴۲-۲۷۵) و هم درفش رستم اژدها پیکر است<sup>۲۲</sup>:

ز هر کس که بر پای پیشش بر است	نشسته به یک رش سرش برتر است
درفشی بدید اژدها پیکرست	بران نیزه بر شیر زرین سر است

(همان، ج ۲: ص ۲۱۴)

حال این پرسش بنیادین مطرح می‌شود که اگر اژدهاک که در شاهنامه به صورت ضحاک نمودار گردیده، نماد خشکسالی است و از این رو پهلوانان بزرگ ایران به کشتن اژدها دست یازیده‌اند، حک شدن نقش اژدها بر درفش رستم و از تبار ضحاک

بودن او را چگونه باید توجیه کرد. آیا این امر متناقض به نظر نمی‌رسد که یک‌ه تاز میدانهای نبرد ایران، هم، تبار او و هم درفش و بیر بیان او نشانی از دیو خشکسالی داشته باشد؟ این امر وقتی بیشتر متناقض به نظر می‌رسد که رستم خود نیز یکی از پهلوانان بزرگ اژدهاکش است و در خوان سوم اژدها را از پا درمی‌آورد که از دید مهرداد بهار همه مواردی که یک پهلوان اژدهایی را می‌کشد، جزو اسطوره‌های باروری و برکت بخشنده است و در واقع نبرد قهرمان با اژدها نمودار چالش ترسالی و خشکسالی است (بهار، ۱۳۷۴: ص ۳۸).

برخی ضحاک مورد اشاره رستم را نه اژدهایی اساطیری، بلکه شخصیتی تاریخی می‌دانند. لازم به یادآوری است که ضحاک را دو رویه بوده است: یکی اساطیری که همان اژی‌دهاک باشد و دیگری شخصیت تاریخی عرب مآبی که حتی به دلیل محبوبیت او بسیاری از اعراب نیز موسوم بدین نام بوده‌اند: «محتماً می‌توان انگاشت که از دوره ادبیات پهلوی، شخصیت کهن نیم اسطوره‌ای - نیم تاریخی دیگری با شخصیت اژدها گونه ضحاک که همه اساطیری است در می‌آمیزد و ضحاک ماردوش بازمانده اژدی‌دهاک سه سر و پادشاه پدید می‌آید» (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۹۱). کویاجی نیز معتقد است:

افسانه دهاک، آمیزه‌ای است از اسطوره و تاریخ. از این رو در خاطر مردم جای ویژه‌ای یافته است. دهاک همچون چهره‌ای تاریخی در گاه‌شماری آشور و ماد و نیز گزارشهای یونانیان از تاریخ خاورمیانه زمین شهرت دارد. کمتر کسی از نام‌آوران تاریخی را می‌توان یافت که همچون دهاک، افسانه‌های گوناگونی از بسیاری از گوشه‌های جهان برگرد سرگذشت و زندگینامه وی فراهم آمده باشد (کویاجی، ۱۳۸۳: ص ۲۲۳-۲۴۱).

برخی از این حد هم فراتر رفته، حتی اژی‌دهاک اوستایی را نیز دارای شخصیتی تاریخی می‌دانند:

آنچه به ذهن نگارنده می‌رسد، این است که اژی‌دهاک یاد شده در اوستا و اژدهاک متون پهلوی، شخصیتی تاریخی بوده است که سرگذشت او با افسانه‌های ایرانی و سامی در هم آمیخته و کم‌کم در چهره‌ای اساطیری و به صورت دیوی سه سر در اوستا و شخصی تازی با داستانهای پر شاخ و برگ در متون پهلوی و فارسی پدیدار شده است. این شخص نامی داشته است که ایرانیان آن را دهاک و اژی‌دهاک (که به صورت

اخیر می‌تواند نمایشگر نفرت پیروان مزدیسنی از او بوده باشد) تلفظ می‌کرده‌اند و اقوام سامی بین‌النهرینی او را ضحاک می‌خوانده‌اند (نحوی، ۱۳۸۵: ص ۲۶۰). از دیگر سو اکبر نحوی، معرب بودن اژی‌دهاک در قالب ضحاک را بکلی رد می‌کند و معتقد است که تعریب، اژی‌دهاک در قالب ضحاک و ده آک با هیچ یک از قوانین تعریب سازگار نیست (همان: ص ۲۵۹).

به نظر نگارنده اگرچه امروز، واژه ضحاک نمی‌تواند به هیچ روی معرب واژه اژی‌دهاک و دهاک تلقی شود، چه بسا دلیل این امر صیقل یافتن واژه ضحاک در گذر زمان باشد و گر نه، چه بسا در اصل واژه‌ای بوده که بر اساس قوانین تعریب، معرب اژی‌دهاک قلمداد می‌شده است. اکبر نحوی نیز این امر را یادآور شده است: «البته این احتمال که واژه ضحاک پس از تحولاتی به صورت فعلی درآمده باشد، بسیار قوی است» (همان: ص ۲۶۰).

نکته دیگری که این همانی ضحاک و اژی‌دهاک را بیشتر نمایان می‌کند، اینکه فردوسی در شاهنامه بارها از ضحاک، صراحتاً به اژدها تعبیر کرده است:

... صدم سال روزی به دریای چین	پدید آمد آن شاه ناپاک دین
نهان گشته بود از بد اژدها	نیامد به فرجام هم زو رها
... فریدون چنین پاسخ آورد باز	که گر چرخ دادم دهد از فراز
بیرم پی اژدها را زخاک	بشویم جهان را ز ناپاک پاک
بیاید شما را کنون گفت راست	که آن بی‌بها اژدها فش کجاست
بر او خوبرویان گشادند راز	مگر کاژدها را سرآید به گاز
... که گر اژدها را کنم زیر خاک	بشویم شما را سر از گرد پاک
«که یزدان پاک از میان گروه	برانگیخت ما را ز البرز کوه
بدان تا جهان از بد اژدها	به فرمان گرز من آید رها...»

(فردوسی، ۱۳۷۳: ج ۱، ص ۴۹)

از دیگر سو شباهت اژی‌دهاک اوستایی و ضحاک در شاهنامه بیش از آن برجسته است که بتوان سرسری از آن گذشت و این همانی این دو شخصیت را رد کرد. چنانکه می‌دانیم اژی‌دهاک در اوستا یکی اژدهای سه سر سه پوزه شش چشم است. در شاهنامه نیز در پی منطقی‌تر شدن اسطوره به جای چنین اژدهایی، ضحاک ظهور کرده است که به جای اینکه خودش سه سر و سه پوزه باشد، دو مار بر دوش او می‌رویند که با

احتساب این دو مار، ضحاک این همان اژدهای سه سر و سه پوزه و شش چشم اوستایی است. دکتر منصور رستگار فسایی نیز ضحاک را همان اژدها دانسته است: ضحاک، مشخص‌ترین انسان اژدهاگونه است که نامش با اژدها پیوند یافته است تا بدانجا که در بسیاری از متون اساطیری او را خود اژدها دانسته‌اند. ترکیب اژی‌دهاک همان است که در اساطیر ایرانی ضحاک شده و به معنی مار و اژدها نیز به کار رفته است و در فارسی دری اژدهاک هم به معنی اژدها و هم به معنی ضحاک آمده است (رستگار فسایی، ۱۳۶۵: ص ۱۱۸، ۲).

دکتر سرکاراتی نیز به این همانی ضحاک و اژدها اشاره کرده است: «گرشاسب مار شاخ‌دار زهر آگین اوبارنده اسبان و مردان را کشته است و در پایان جهان نیز اژدهایی دیگر، یعنی ضحاک را خواهد کشت» (سرکاراتی، ۱۳۵۵: ص ۱۸۸). مهرداد بهار، نیز ضحاک و اژی‌دهاک اوستا را دو روی یک سکه می‌داند (بهار، ۱۳۸۴: ص ۲۲۶).

در هر حال ضحاک علاوه بر چهره‌ای اهریمنی در هیأت اژدهای خشکسالی، شخصیت تاریخی محبوبی نیز در قوم عربی داشته است تا حدی که بسیاری از اعراب نام ضحاک بر فرزندان خود می‌نهادند (نحوی، ۱۳۸۵: ص ۲۶۲) و لذا اگر رستم به نیای خود ضحاک می‌نازد به عقیده برخی از اسطوره‌پژوهان، تواند بود که شخصیت تاریخی ضحاک موردنظر بوده است؛ چنانکه دکتر محمود طاووسی صراحتاً این امر را یادآور شده است:

ستایش رستم از ضحاک و احتراز واژه اژدها اتفاقی نیست و می‌تواند نمایانگر دو دیدگاه باشد: نخست جنبه اسطوره‌ای و اهریمنی ضحاک و دیگر وجهه انسانی و نیمه تاریخی او. بدیهی است که اژدهای اساطیری یا موجودی اهریمنی با مارهایی که مغز آدمیان می‌خورند، نمی‌تواند برای شخصیتی نظیر رستم، مایه مفاخره و برتری بر اسفندیار تلقی شود (طاووسی و...، ۱۳۸۵: ص ۱۷۰).

از دید نگارنده، نظر دکتر طاووسی پذیرفتنی نمی‌نماید. درست است که ضحاک، شخصیت تاریخی محبوبی در قوم عرب نیز بوده که حتی اعراب نام او را بر فرزندان خود می‌نهادند، اما این امر اصلاً منطقی نمی‌نماید که رستم یک‌هفته تاز و پشت همه ایرانیان، سر از تبار یک عرب برون آرد؛ آن هم در شاهنامه بزرگمردی که دلش سخت به خاطر ایران می‌تپید و در پوشش نهضت شعوبیه، درفش عرب ستیزی برافراشته بود؛ لذا به نظر نگارنده نیای رستم، که سخت بدان افتخار هم می‌کند، همان اژدهاست. هرچند این نظر در وهله اول مایه بهت و شگفتی است، اما وقتی می‌بینیم درفش رستم

نیز اژدها پیکر است، هرگونه شک و تردیدی در این باره از بین می‌رود به این ترتیب که حتی اگر ضحاک، نیای رستم را شخصیتی تاریخی بدانیم، نقش اژدهای درفش رستم را چگونه باید توجیه کرد؟ پس هم نیای رستم و هم درفش او، نشان از اژدهایی دارند که در گستره اساطیر ایران، نماد خشکسالی است. اما گره کار همچنان باقی است، رستم، پهلوان مرد نامی ایران و اژدهای مخوف خشکسالی! این تناقض بزرگ را چسان باید گرهگشا بود؟

پیش از اینکه گره این تناقض گشوده شود، لازم به یادآوری است که برخلاف اساطیر دیگر ملل، اژدها در اساطیر چین، نه تنها نماد خشکسالی نیست، بلکه نمود آب و باران و برکت و فراوانی است:

در چین اژدها نشانه آسمان و آب، همواره به امپراتور مربوط می‌شود که نمودگار وزن و ضرباهنگ کیهان است و بخشنده باروری به زمین. در اساطیر چین که واجد ساختار فلات قاره است، اژدها مظهر آبها همواره از فضایل و مواهب آسمانی بیشتر برخوردار است (الیاده، ۱۳۷۲: ص ۲۰۵).

کونالد مکزی<sup>۲۴</sup> نیز تقدس و نقش بارورانه اژدها در چین را یادآور شده است: «اژدها در چین چنان اهمیت دارد که تقریباً همه امور جوی از باران و باد گرفته تا ترتیب فصول و شب و روز را تحت کنترل دارد» (مکزی، ۱۹۶۳: ص ۶۳).

آنتونی کریستی<sup>۲۵</sup> نیز سرشت بارورانه اژدها در چین را یادآور شده است: «اژدهای آبی، روح آب و باران به حساب می‌آید و دقیقاً نمودار فصل بارش در چین بوده که به عنوان روح بخشنده باران که دارای شخصیتی مثبت است، مورد احترام است» (کریستی، ۱۹۸۸: ص ۱۵). جان فرگوسن نیز به سرشت بارورانه اژدها در اساطیر چین اشاره کرده است (فرگوسن، ۱۹۳۷، جلد ۲: ص ۱۰۲).

حال یادآوری این نکته ضروری است که رستم و خاندان او سکایی بودند و قوم سکا به دلیل موقعیت خاص جغرافیشان، بشدت از اساطیر چین تأثیر پذیرفتند و از این رو بعید نیست اژدهای مرتبط با رستم نیز برآمده از اساطیر چین باشد. قوم سکا حدود سال ۱۳۰ پ. م. رو به سوی مارواءالنهر و جیحون نهادند و حکومت یونانی بلخی را برانداختند و حدود ۱۲۰ سال بعد حکومت مقتدر کوشانیان را بنیان نهادند. از آنجا که جاده‌های ابریشم از سرزمین کوشان می‌گذشت، تبادل فرهنگی، تجاری، سیاسی شگرفی در این منطقه صورت می‌گرفت. کالاها از هند و از طریق دره سند و رود کابل می‌آمد و

از چین از طریق کاشغر به دره فرغانه و نیز تاجیکستان امروزی می‌رسید که همه اینها در حیطه قلمرو کوشانی‌ها بود. از روم از طریق دریای خزر و دریای سرخ و اقیانوس هند، کالاهای رومی وارد منطقه می‌شد و کالاهای چینی و هندی را می‌برد. ایران نیز در این میان نقش بسیار برجسته‌ای داشت و لذا کوشان سرزمین مناسبی برای التقاط فرهنگهای مختلف ایرانی، یونانی، رومی، چینی و هندی بود. یک نمونه این آمیختگی فرهنگها را می‌توان در القاب شاهان کوشانی شاهد بود که ملقب به شاه شاهنشاه، قیصر و فغفور بودند که این امر بخوبی آمیختگی فرهنگهای ایران، روم و چین را نشان می‌دهد (کویاجی، ۱۳۷۹: ص ۵).

زال و رستم و خاندان او برآمده از این فرهنگ مسامحه کار و بدون تعصب بودند: رستم بدون هیچ تردیدی شخصیتی است متعلق به عصر بعد از اوستا و متعلق به سیستان. باید معتقد شویم که شکل گرفتن روایات رستم و زال و تحول آنها در محیطی فارغ از تعصبات زردشتی، چه اوستایی و چه ساسانی پدید آمده است... (بهار، ۱۳۸۴: ص ۲۲۸).

طبعاً سیستان همان سکستان یعنی محل اسکان قوم سکاست که مهرداد بهار صراحتاً خاندان رستم را برآمده از این قوم می‌داند:

بخش دیگری از اقوام آریایی که خود شاخه‌ای از قوم ایرانی‌اند به نام سکان (سکایان) در طی سده‌های هشتم و هفتم پ. م. از شمال آسیای میانه برخاستند و به قفقاز و شمال دریای سیاه در غرب و به سرزمینهای جنوب سیرری تا نزدیک دریاچه بایکال در شرق و به سرزمینهای جنوبی آسیای میانه حمله‌ور شدند و... بخشی از ایشان در سرزمین ترکستان و چین امروزی و بخشی با برانداختن دولت یونانی باختر در زرنگ (سیستان فعلی) ساکن شدند و باعث ورود افسانه‌های زال و رستم به حماسه‌های ملی ما شدند (بهار، ۱۳۷۶: ص ۳۹۱).

ژاله آموزگار نیز معتقد است:

بخشی از عناصری که تشکیل دهنده خداینامه بودند، روایت‌های ملی مربوط به اقوام سکایی است که در زمان اشکانیان در حدود سده دوم میلادی به ناحیه‌ای که بعداً سکستان یا سیستان نامیده شد، مهاجرت کردند. افسانه‌های آنان درباره زال و رستم با اساطیر کیانی و اشکانی درهم آمیخت و تبدیل به هسته اصلی بخش حماسی شاهنامه شد (آموزگار، ۱۳۸۷: ص ۶۶).

در هر حال قوم سکا که رستم و زال نیز برآمده از آن است به دلیل موقعیت خاصش که بین ایران و چین قرار داشت در تبادل فرهنگ و اساطیر این دو ملت نقش مهمی ایفا کرده است. جهانگیر کویاجی در این زمینه معتقد است:

سکاها با موقع جغرافیایی ویژه خود که در میان ایران و چین قرار داشت، هم برای رواج افسانه‌های خود در این دو کشور و هم برای نقل و انتقال افسانه‌های این سرزمینها به یکدیگر فرصت و امکانات بسیار مساعدی در اختیار داشتند (کویاجی، ۱۳۷۹: ص ۲).

با توجه به مطالب یاد شده می‌توان چنین استنباط کرد که بسیاری از اساطیر چینی و ایرانی از طریق قوم سکا رد و بدل شده است و لذا اگر در گستره اساطیر ایران و چین، همانندیهای بسیار می‌بینیم، عجیب نیست: «همانندی افسانه‌های پهلوانی ایران و چین، جنبه اساسی و کلی دارد. گاه تمام افسانه و پهلوانان آن در هر دو حماسه یکسانند و زمانی جابه‌جایی پاره‌ای از رویدادها و به کار بستن برخی هنرنماییهای شاعرانه به چشم می‌خورد» (همان، ۹۲). در ضمن وجود مواردی چون کاموس کشانی و شاه هاماوران و خاقان چین که قسمت قابل توجهی از حماسه ملی ایران را به خود اختصاص داده است بر تأثیر چشمگیر اساطیر چین بر حماسه ملی ایران دلالت دارد (همان).

با توجه به مطالب یاد شده، می‌توان چنین استنباط کرد که رستم نیز از آریاییهای سکایی است که متأثر از اساطیر چین به حماسه ملی ایران راه یافته است و از این رو، اژدهایی که رستم از او نشان دارد برآمده از اساطیر چین است که از طریق سکاها به حماسه ملی ایران راه یافته و بدین ترتیب این اژدها نه تنها نماد خشکسالی و تابو نیست، بلکه نمودگار فراوانی و ترسالی و توتّم خانوادگی رستم است. جالب است در شاهنامه نیز وقتی سهراب نام و نشان رستم را از هجیر می‌پرسد، هجیر صراحتاً از رستم به عنوان پهلوانی چینی یاد می‌کند:

... بدو گفت کز چین یکی نامدار به نوبی پیامد بر شهریار

(فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۲: ص ۲۱۴)

از دیگر سو سهراب در نبرد با گردآفرید، کلاه خودی چینی بر سر دارد:

بپوشید خفتان و بر سر نهاد یکی ترگ چینی به کردار باد

(همان، ص ۱۸۵)

و گردآفرید علناً سهراب را شاهی چینی خطاب می‌کند:

...چو سهراب را دید بر پشت زین چنین گفت کای شاه ترکان و چین

چرا رنجه گشتی کنون باز گرد هم/ از آمدن هم زدشت نبرد

(همان، ص ۱۸۷)

نکته قابل توجه دیگر اینکه اژدها تنها موردی نیست که رستم و خاندان او را با اساطیر چین مرتبط می‌سازد، بلکه زال، رستم و سهراب و نبرد رستم با اکوان دیو نیز نشانه‌هایی از تأثیر اساطیر چین با خود دارند.

زال سپیدمو مایه ننگ سام بود و سام که نمی‌توانست او را پذیرا باشد، زال را در نزدیک کنام سیمرغ رها کرد و سیمرغ، سام را پرورد و در فرجام سام، زال را به خود فرا خواند. به نظر نگارنده زال شخصیتی اهورایی نیست و در هیچ جای اساطیر ایران جایگاهی ندارد. این در حالی است که سپیدموها در چین بسیار تقدس دارند؛ آن چنان مقدس که عوام از لمس آنها می‌هراسند. زال در شاهنامه، تداعی گر پهلوانی چینی به نام هائوکی<sup>۲۷</sup> است. هائوکی هنگام تولد، پیکری سپید چون بره داشت. پدر او سخت از وجود او متنفر بود و او را سر راه می‌گذاشت تا از بین برود. اما گوسفندان و گاوان او را با خود می‌برند و از او نگهداری می‌کنند. چندی از این ماجرا می‌گذرد تا اینکه هیزم‌شکنان، هائوکی را بر قطعه‌ای یخ می‌بینند در حالی که پرنده‌ای با بالهای خود او را در سایه بال خود حمایت می‌کند (کویاجی، ۱۳۷۹: ص ۲۷).

چنانکه گذشت شباهت زال و هائوکی نمایانتر از این است که به توضیح نیازی داشته باشد بویژه وقتی بدانیم سیمرغ که زال را پرورد به معنای مرغ چینی است، این همانندی بسیار برجسته‌تر می‌شود. واژه سیمرغ اگرچه در اوستای کهن نیامده در اوستای متأخر به صورت Saéna- marôav و در متون پهلوی به صورت Sénag- murvag آمده که در فارسی نو به صورت سیمرغ به معنای مرغ چینی باقی مانده است. از دیگر سو پیوند سیمرغ با درخت گز در حماسه رستم و اسفندیار، ما را به یاد پیوند نزدیک درنا - که از پرنده‌های مقدس چینی است - با درختهای طبی و درمانگر در چین می‌اندازد. در بهرام یشت، اورمزد زرتشت را رهنمون می‌شود که در صورت هرگونه آزدگی، پر مرغ وارغن را بر تن بمالد تا با آن جادوی دشمن ناچیز شود (بهرام یشت، بند ۳۵) که در اینجا خویشکاری سیمرغ و مرغ وارغن و درنای چینی یکی می‌شود؛ چرا که در چین نیز پرهای درنا که به sien-ho معروف است در درمان زخمها به کار می‌رود. علاوه بر هائوکی، دیگر پهلوانی که تداعی‌کننده زال سپیدموی است، لائودزو<sup>۲۸</sup> است که ۷۲ سال در رحم مادر ماند و چون متولد شد بکلی سپید موی بود.



از دیگر سو، همان‌طور که لائودزو به معنای کودک پیر است، زال زر نیز مقرون به سفیدی است و عملاً زال کودکی پیر است؛ چنانکه پورداوود زال و زر را به معنای پیر و از یک ریشه می‌داند (گرجی، ۱۳۴۳: ص ۱۴۳).

مورد دیگری که خاندان رستم را رنگ و بوی چینی می‌دهد، نبرد رستم و سهراب است. این داستان تداعی‌کننده حماسه لی‌جینگ<sup>۲۹</sup> و پسرش لی‌نو—جا<sup>۳۰</sup> در گستره اساطیر چین است. جالب است لی‌جینگ نیز چونان رستم در کودکی موفق به کشتن پیل سپید می‌شود؛ حیوانی که اصلاً بومی ایران نیست و نبرد رستم در کودکی با یک پیل سپید، سخت شگفت می‌نماید.

همان‌طور که سهراب در کودکی رشدی غیرطبیعی دارد و هیچ‌کس از همسالان را توان پهلوی زدن با او نیست، لی‌نوجا در هفت سالگی نزدیک دو متر قد می‌کشد و پهلوانی نامی است. همان‌طور که سهراب بازوبندی بر بازو دارد تا او را به شناخت پدر رهنمون شود، ولی نوجا نیز از آغاز با بازوبند معجزه‌آسایی، زاده می‌شود و بازوبند او چونان جنگ‌افزاری سحرآمیز او را در برابر دشمنان یاریگر است.

دیگر همانندی این دو حماسه اینکه همان‌طور که سهراب با گردآفرید درگیر می‌شود و سپس به او دل می‌بندد، لی‌نوجا نیز چون دست‌هماورد خود، دنگ جیو گونگ<sup>۳۱</sup> را می‌شکند، دختر او برای رهایی پدر به نبردی دلیرانه با لی‌نوجا تن در می‌دهد. همان‌طور که رستم از سوی کاووس به آوردگاه می‌شتابد، لی‌جینگ نیز از جانب چو<sup>۳۲</sup>، فغفورچین به رزمگاه گسیل می‌شود. همان‌طور که رستم در نخستین نبرد خود با سهراب شکست می‌خورد، لی‌جینگ نیز در نبرد نخست، پشتش به خاک می‌رسد. همان‌طور که رستم با توسل به یزدان، نیروی بیشتری را خواهان است، لی‌جینگ نیز با دخالت یک پیشوای دینی، که شمشیری جادویی دارد، رهایی می‌یابد. تنها تفاوت این دو حماسه این است که سهراب در فرجام جان می‌سپارد، اما لی‌نوجا از آنجا که جاودانی است، کشته نمی‌شود (کویاجی، ۱۳۷۹: ص ۳۹).

دیگر موردی که بیش از پیش رستم را برآمده از اساطیر چین می‌نمایاند، نبرد او با اکوان دیو است. دیوی که هر بار رستم آهنگ او می‌کند ناپدید می‌شود تا بالاخره در فرجام موفق به کشتن او می‌شود. این ماجرا یادآور فئی‌لین<sup>۳۳</sup>، دیو باد در اساطیر چین است. فئی‌لین پیکر گوزن نر دارد و جثه‌اش هم چند یک‌پلنگ است و می‌تواند باد را به دلخواه خود به وزش درآرد؛ خرقة زرد رنگی به تن دارد و چون به حالت کیسه‌ای

می‌شود تا باد از او بیرون آید، رنگش سفید و زرد می‌شود. جالب است در شاهنامه نیز به رنگ زرد اکوان دیو اشاره شده است (فردوسی، ۱۳۷۳، ج ۴، ص ۳۰۳-۳۰۲).

جهانگیر کویاجی معتقد است «اکوان دیو در شاهنامه، نماد باد سهمگین است که اگر چنین باشد با فئی لین یعنی دیو باد همخوان است» (کویاجی، ۱۳۷۹: ص ۹). جالب است فردوسی نیز در شاهنامه صراحتاً از اکوان دیو به باد تعبیر کرده است:

چو اکوانش از دور خفته بدید	یکی باد شد تا بر او رسید
چو باد از خم خام رستم بجست	بخایید رستم همی پشت دست
بدانست رستم که این نیست گور	ابا او کنون چاره باید نه زور
جز اکوان دیو این نشاید بدن	ببایستش از باد تیغی زدن

(فردوسی، ۱۳۷۳: ج ۴، ص ۳۰۴)

به علاوه فردوسی گویا آگاه است که حماسه‌ای که در پی گفتن آن است از چین برخاسته:

چنین داد پاسخ که دانای چین      یکی داستان زده است اندرین  
(همان، ص ۳۰۶)

نکته قابل توجه دیگر در این باره اینکه این تنها رستم نیست که دیو باد را فرو می‌نشانند، بلکه نیای او گرشاسب نیز وقتی باد، خوی اهریمنی پیش می‌گیرد با گرز خود باد را سر جای خود می‌نشانند (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۵۵).

بنا بر آنچه گفته شد شاید کمتر بتوان تردید کرد که رستم، ایرانی نژاده‌ای از قوم سکا است که به دلیل موقعیت خاص فرهنگی و جغرافیایی، متأثر از اساطیر چین به حماسه ملی ایران راه یافته است بویژه وقتی می‌بینیم هم نیای او اژدهاست و هم درفش او اژدها پیکر است، این امر بیشتر قوت می‌گیرد؛ چرا که در چین اژدها بسیار مقدس و نماد آب و باروری و طراوت بود و آنها رودخانه‌ها را عملاً به صورت اژدهایی تصور می‌کردند که هنوز تا امروزه روز نیز در جشنهای بشکوه آنها تقدس اژدها کاملاً نمایان است (پرل بارک، به نقل از رستگار فسایی، ۱۳۶۵: ص ۱۵).

پس اگر برخلاف اساطیر ایران و هند، که اژدها نماد خشکسالی است، رستم به اژدها می‌بالد و درفش او نیز اژدها پیکر است، هیچ تناقضی پیش نمی‌آید؛ چرا که رستم متعلق به این فرهنگ نیست و به همین دلیل در گستره اساطیر ایران و هند و نیز در اوستا نمودی ندارد. اما همچنان یک تناقض بزرگ باقی است. اگر اژدها در دیدگاه رستم، مقدس است، اژدهاکشی رستم در خوان سوم را چگونه باید توجیه کرد؟

در پاسخ باید گفت اژدهاکشی رستم در واقع توتم‌کشی اوست؛ چنانکه از پوست این توتم (ببر بیان) برای محافظت از خود استفاده می‌کند و این امر تنها به رستم منحصر نیست. در بسیاری از اساطیر جهان، توتم را گاه تنها یک بار و گاه چندین بار در طول سال می‌کشند تا بدین وسیله مایه برکت بیشتر شود:

توتم را آزادانه شکار می‌کردند و می‌خوردند و تنها آیینی که رعایت می‌شد، کسب اجازه قبلی شکار از خود حیوان و عذرخواهی بعدی بود. اوجیواها<sup>۳۴</sup> (نام قبیله‌ای در امریکای شمالی) حتی می‌گفتند حیوان توتمی با رغبت بیشتری خود را در مقابل پیکان شکارچیان طایفه‌اش قرار می‌داده و از این رو صدا کردن نام او در موقع تیراندازی به موفقیت شکار کمک می‌کرده است... (لوی استراوس، ۱۳۸۶: ص ۶۱).

از دیگر موارد توتم‌کشی می‌توان به گاوکشی ایزد مهر در ایران و نیز کشتن خوک، نماد دمتر<sup>۳۵</sup>، الهه باروری یونان و روم، کشتن بز، نماد آتنا<sup>۳۶</sup> الهه خرد و دانش یونان و روم و کشتن اسب، نماد ویریوس<sup>۳۷</sup> (عاشق آرتمیس، الهه باروری و شکار یونان و روم) اشاره کرد که مانند توتم رستم تنها یک بار در سال صورت می‌گرفت (فریزر، ۱۳۸۴: ص ۵۳۶). هاشم رضی نیز در این زمینه به نمونه قابل توجهی اشاره کرده است.

میان کنعانیان باستان، خوک توتم بوده است؛ به این معنی که کنعانیان معتقد بودند نیای اصلی و مشترکشان خوک بوده است. به همین جهت خوک را حیوانی مقدس می‌شمردند و از گوشت و خونس استفاده نمی‌کردند و از این حیوان هیچ انتفاعی نمی‌بردند. اما هر از چند گاهی یک بار مراسم مذهبی بر پا می‌کردند و در این مراسم، خوک قربانی می‌کردند و طی تشریفات گوشت و خون حیوان مقدس را مصرف می‌کردند. در این مراسم جذبه‌آور و خلسه‌آور، معتقد بودند که به وسیله خوردن گوشت و نوشیدن خون خوک، نیروی مقدس و سازنده مقدس را در خود جذب کرده‌اند... (رضی، ۱۳۵۹: ص ۹۵).

در واقع اقوام بدوی با کشتن توتم و خوردن گوشتش، چنین می‌پنداشتند که از طریق خوردن گوشت، نیروی توتم به آنها منتقل می‌شود. اما چنین نبود که در گستره اساطیر، همیشه از گوشت حیوان مقدس استفاده شود، بلکه گاهی تنها با پاشیدن خون توتم بر مزارع یا افراد، چنین می‌پنداشتند که سالی فراخ و پربرکت را پیش رو خواهند داشت؛ به عنوان نمونه در جشن مرگ و رستاخیز آتیس، خدای گیاهی فریجیه و یونان و روم، که سالی یک بار برگزار می‌شد، چنانکه جیمز فریزر اسطوره پژوه معروف گزارش می‌دهد از خوردن گوشت توتم خبری نیست و تنها با تعمید در خون توتم احساس تولدی دوباره به تعمید شونده و پیروان آتیس دست می‌داد که اژدهاکشی

رستم نیز می تواند جزو همین مقوله باشد؛ چرا که خوردن گوشت اژدها بعید می نماید (فریزر، ۱۳۸۴: ص ۴۰۲). به علاوه چنانکه دکتر جلال خالقی مطلق در مقاله ارزشمند «ببر بیان» عنوان کرده اند، ببریان زخم ناپذیر رستم نیز از پوست اژدها بوده است (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۳۴۲-۲۷۵) که این امر نیز می تواند تأییدی در توتم بودن اژدها در نظر رستم باشد؛ چرا که از توتم به عنوان محافظ خود استفاده کرده است.

### نتیجه گیری

اژدها در گستره اساطیر ایران، نماد خشکسالی است؛ از این رو بیشتر پهلوانان سترگ شاهنامه به کشتن اژدها مبادرت ورزیده اند. اما رستم، پهلوان نامی ایران، هم درفشی اژدها پیکر دارد و هم به نیای خود ضحاک، که همان اژی دهاک اوستایی است، نیک می بالد که این امر با نماد خشکسالی بودن اژدها در اساطیر ایران متناقض است. نگارنده ضمن بررسی شواهد و قرائن به این نتیجه رسید که رستم از ناحیه سکستان، واقع در مرز ایران و چین برخاسته و احتمالاً متأثر از اساطیر چین به حماسه ملی ایران راه یافته است؛ سرزمینی که در آن برخلاف ایران، اژدها نماد باران و ترسالی و طراوت است. اما اژدهاکشی رستم در خوان سوم نیز می تواند ناشی از توتم کشی رستم باشد؛ یعنی در عین تقدس اژدها برای برکت و فراوانی بیشتر به کشتن آن دست می یازد.

### پی نوشت

1. Viden gern
۲. Tishtar که در اوستا به صورت تشریه (Tishtrya) و در فارسی دری تشر آمده است.
۳. Apaosha در پهلوی Aposh
4. Apaoša
۵. البته باید توجه داشت که در اوستا فریدون اژی دهاک را می کشد، اما در شاهنامه او را بنا بر فرمان سروش در البرز کوه در بند می کند.
6. Hertzfeld
7. Gendrevā
8. Sruvara
9. Kamak
10. Sanaviska
۱۱. این دیو فریاد برمی آورد «هنوز نابرنایم نه برنا، چون ببالم و برنا شوم زمین را چرخ و آسمان را گردونه خود سازم؛ سپند مینو را از بهشت روشن و اهریمن را از دوزخ ترسناک بیرون کشم تا آن دو گردونه مرا کشند» (سرکاراتی، ۱۳۷۸: ص ۲۵۳).

۱۲. همه موارد تشابه برگرفته از کتاب سایه‌های شکار شده، اثر ارزشمند دکتر بهمن سرکاراتی است که در پایان مبحث ارجاع داده شده است.

۱۳. Haoma نوشابه خدایان

۱۴. جالب است که علی‌رغم چهره مثبت اژدها در اساطیر چین، که در همین جستار نیز با توجه به منابع متعدد به آن اشاره شده است در شاهنامه در داستان بهرام چوین، اژدها چهره‌ای منفی در چین پیدا کرده است که شاید این امر به دلیل چهره منفی اژدها در ایران باشد که پهلوانان ایرانی کمابیش موفق به کشتن این حیوان شده‌اند.

15. Darmestteter

16. Hertzfeld

17. Mole

18. Wikander

19. Husing

20. Marquart

21. Theodor Noldeke

22. Spiegel

۲۳. یادآوری این نکته نیز خالی از فایده نیست که درفش نیای رستم، گرشاسپ نیز اژدها پیکر بوده است که این امر می‌تواند تأییدی بر توتم بودن اژدها در خاندان رستم باشد (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ص ۳۲۲).

24. Makenzie

25. Anthony Christie

26. Anthony Christie

27. Hauki

28. Laotzo

29. Liching

30. Linocha

31. Teng chiu- kung

32. Chou

33. Feilien

34. Ojibova

35. Demeter

36. Atena

37. Virbious

## منابع

۱. اسدی توسی؛ گرشاسپ‌نامه؛ به تصحیح حبیب یغمایی؛ تهران: بی‌نا، ۱۳۵۴.
۲. آموزگار، ژاله؛ «خویشکاری فردوسی»؛ بخارا، شماره ۵ (پیاپی ۶۶)، ۱۳۸۷، ص ۲۸-۲۳.
۳. الیاده، میرچا؛ رساله در تاریخ ادیان؛ ترجمه جلال ستاری؛ چ سوم، تهران: سروش، ۱۳۷۲.
۴. بهار، مهرداد؛ پژوهشی در اساطیر ایران؛ چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۷۶.
۵. \_\_\_\_\_؛ از اسطوره تا تاریخ؛ چ چهارم، تهران: چشمه، ۱۳۸۴.
۶. \_\_\_\_\_؛ جستاری چند در فرهنگ ایران؛ چ دوم، تهران: فکر روز، ۱۳۷۴.

۷. بیرونی، ابوریحان؛ آثارالباقیه عن القرون الخالیه؛ ترجمه اکبر دانا سرشت؛ چ دوم، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۸. بیضایی، بهرام؛ ریشه‌یابی درخت کهن؛ تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۳.
۹. پورداوود، ابراهیم؛ یشتها؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.
۱۰. \_\_\_\_\_؛ یسنا؛ چ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳۸۰.
۱۱. تسلیمی، علی؛ نیکویی، علیرضا؛ بخشی، اختیار؛ «نگاهی اسطوره‌شناختی به داستان ضحاک و فریدون بر مبنای تحلیل عناصر ساختاری آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی فردوسی مشهد (علمی - پژوهشی)، سال سی و هشتم، ش ۳، شماره ۱۵۰، ۱۳۸۴، ص ۱۷۶-۱۵۷.
۱۲. خالقی مطلق، جلال؛ گل رنج‌های کهن؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۲.
۱۳. دادگی، فرنخ؛ بندهشن؛ گزارش مهرداد بهار؛ چ سوم، تهران: توس، ۱۳۶۹.
۱۴. دینوری، ابوحنیفه احمد بن محمود؛ اخبار الطوال؛ ترجمه محمد صادق نشأت؛ تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۶.
۱۵. رستگار فسایی، منصور؛ ازدها در اساطیر ایران؛ تهران: توس، ۱۳۶۵.
۱۶. رضی، هاشم؛ آیین مهر میترائیسم؛ تهران: فروهر، ۱۳۵۹.
۱۷. سرکاراتی، بهمن؛ سایه‌های شکار شده؛ چ دوم، تهران: قطره، ۱۳۷۸.
۱۸. \_\_\_\_\_؛ «رستم یک شخصیت تاریخی یا اسطوره‌ای»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی فردوسی مشهد، س ۱۲، ش ۲، ۱۳۵۵، ص ۱۹۲-۱۶۱.
۱۹. فردوسی، ابوالقاسم؛ شاهنامه؛ به کوشش دکتر سعید حمیدیان؛ بر اساس چاپ مسکو، چ چهارم، تهران: قطره، ۱۳۷۳.
۲۰. صفا، ذبیح‌الله؛ حماسه‌سرایی در ایران؛ چ ششم، تهران: فردوسی، ۱۳۷۴.
۲۱. طاووسی، محمود و طبسی، محسن؛ «نگاهی به داستان ضحاک ماردوش در شاهنامه فردوسی»، مجله مطالعات ایرانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی کرمان، س ۵، ش ۱۰، ۱۳۸۵، ص ۱۷۵-۱۶۱.
۲۲. فریزر، جیمز جرج؛ شاخه زرین؛ پژوهشی در جادو و دین؛ ترجمه کاظم فیروزمند، چ دوم، تهران: آگاه، ۱۳۸۴.
۲۳. کریستن سن، آرتور؛ نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان؛ ترجمه ژاله آموزگار؛ احمد تفضلی؛ چ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۸۳.
۲۴. کویاجی، جهانگیر کوورجی؛ بنیادهای اسطوره و حماسه ایران؛ ترجمه جلیل دوستخواه؛ چ دوم، تهران: نشر آگه، ۱۳۸۳.

۲۵. \_\_\_\_\_؛ آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان؛ ترجمه جلیل دوستخواه؛ چ سوم، تهران: علمی فرهنگی، ۱۳۷۹.
۲۶. گرجی، مرتضی؛ آناهیتا پنجاه گفتار پورداوود؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۴۳.
۲۷. گرینباوم، ا.س؛ «اسطوره اژدهاکشی در هند و ایران»، ترجمه فضل الله پاکزاد، نامه فرهنگ، س ۲، ش ۳، ۱۳۷۱، ص ۹۳-۹۰.
۲۸. مسکوب، شاهرخ؛ سوگ سیاوش در مرگ و رستاخیز؛ چ چهارم، تهران: خوارزمی، ۱۳۷۵.
۲۹. نحوی، اکبر؛ «درباره چند نام عربی در شاهنامه، ضحاک، مرداس، جندل، سرو»، در شاهنامه‌پژوهی، زیر نظر محمد راشد محصل، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۸۵، ۲۶۷-۲۶۵.
۳۰. ویدن‌گرن، گئو؛ دینهای ایران؛ ترجمه منوچهر فرهنگ؛ چ چهارم، تهران: آگاهان ایده، ۱۳۷۷.
۳۱. هینلز، جان؛ شناخت اساطیر ایران؛ ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی؛ چ سوم، تهران: بابل، ۱۳۶۸.

32. Christie, Anthony, *Chinese Mythology*, Italy: Verona, 1988.
33. Fergusen, John; *Mythology of all races*, Plimpton Press, 1937.
34. Makenzei, Conald, A, *Myths of China and Japan*. London: Ltd, 1963.





## طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک

دکتر سید مهدی زرقانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

### چکیده

تقسیم‌بندی انواع برای بسیاری از مباحث ادبی لازم است. نگارش تاریخ ادبی با رویکردها و روشهای نوین، بدون مشخص کردن انواع اصلی ممکن نیست؛ چنانکه در بسیاری از شاخه‌های نقد ادبی و تحلیل محتوا نیز موضوعیت دارد. موضوع اصلی مقاله دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: طراحی الگویی برای طبقه‌بندی انواع ادبی فارسی در دوره کلاسیک. مجموعه آثار در دو شاخه شعر و نثر جای گرفته است. «شاخه شعر» کلاسیک فارسی را می‌توان در سه نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: حماسی، غنایی و تعلیمی - القایی. هر سه نوع در مقاله باز تعریف، و زیر شاخه‌های هر کدام نیز بر اساس مصادیق ادبیات فارسی تعیین و تعریف شده است. «شاخه نوشتارهای منثور» فارسی شامل آثار ادبی، شبه ادبی و غیر ادبی می‌شود. آنچه برای ما موضوعیت دارد، نوشتارهای ادبی و شبه ادبی است. در مقاله پس از تعریف هر کدام از اینها، نوشتارهای ادبی در قالب دو نوع («روایت مدار» و «نوشتارهای ادبی غیر روایی») گنجانده شده است. تعریف و تعیین مصداقهای هر کدام از اینها به همراه مجموعه زیرشاخه‌های آنها در دوره کلاسیک، بخش دیگری از مطالب مقاله را تشکیل می‌دهد.

**کلید واژه‌ها:** انواع ادبی، نوع حماسی، نوع غنایی، نوع تعلیمی - القایی، ادبیات کلاسیک فارسی، ادبیات دوره پیشااسلامی

۸۱



## ۱. طرح مسئله

طبقه‌بندی انواع در مباحث نقد نوین لازم است. در دانشهای ادبی نظیر تاریخ ادبیات، نقدهای درون‌متنی و حتی مباحث معانی و بیان، طبقه‌بندی انواع ضروری است. نوع‌بندی آثار ادبی به‌طور مدون از فن‌الشعر ارسطو آغاز شد. او ادبیات تخیلی را به سه نوع حماسی<sup>۱</sup>، غنایی<sup>۲</sup> و نمایشی<sup>۳</sup> - شامل دو زیرشاخه تراژدی و کمدی - تقسیم کرد. اشعاری را که در اوزان هروئیک سروده می‌شد، حماسی، آنها را که با لیر - ابزار موسیقی - انشاد می‌شد، لیریک و قسم سوم را، که به قصد اجرا روی صحنه تحریر می‌گشت، درام نامید.

در میان منتقدان مسلمان هم این‌گونه تقسیم‌بندیها رایج بود اما البته نه به استواری سه‌گانه ارسطویی؛ مثلاً جاحظ ارکان شعر را بر چهار قسم می‌داند: مدح، هجاء، حکمی و بزمی (به نقل از همایی، ۱۳۶۶:ص ۵۶) و یا قدامه بن جعفر، شعر عرب را بر دو گونه مدح و هجو تقسیم می‌کرد و دیگر اغراض شعر را منشعب از این دو نوع به شمار می‌آورد (ضیف، ۱۳۶۲:ص ۵۲). پرسش محوری مقاله دقیقاً در همین نقطه شکل می‌گیرد: آیا برای طبقه‌بندی انواع در ادبیات کلاسیک فارسی می‌توان الگویی کارآمد طراحی کرد؟ این سؤال، پرسشهای ضمنی دیگری را هم به ذهن متبادر می‌کند: تقسیم‌بندی ارسطویی در چشم‌انداز جهانی و بومی تا چه میزان کارایی دارد؟ سابقه طبقه‌بندی انواع در مورد ادبیات فارسی چگونه است؟ پاسخ به این پرسشها محور گفتارهای بعدی خواهد بود.

## ۲. بحث

### ۲-۱ انواع ارسطویی در چشم‌انداز جهانی

انواع ارسطویی به مثابه یک نقطه عطف در میان منتقدان و مورخان ادبی، مخالفان و موافقانی دارد. غالباً آنان که با زمینه ذهنی - فلسفی به نقد ادبی روی آورده‌اند، صورتی از قضیه را پذیرفته‌اند؛ مثلاً گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹م) در نوشته‌ای اظهار می‌کند که تنها سه شکل راستین شعر طبیعی وجود دارد: روایت واضح، هیجان آمیخته با وجد، نمایش به وسیله خود شخص: حماسی، غنایی، نمایشی (ولک، ۱۳۷۷:ج ۱/ص ۲۷۴). بنیاد گفتگوهای هگل درباره ادبیات نیز بر همان سه‌گانه ارسطویی استوار است. در میان منتقدان بعدی، کارل روزنکراتس (۱۸۷۹-۱۸۰۵م) آلمانی نیز تلویحاً این سه ژانر را پذیرفته، آنجا که

می‌گوید: «حرکت تاریخی ادبیات از حماسه به شعر غنایی و سپس به شعر پندآموز است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۸۵). همچنین یوهان پاول ریشر (۱۷۶۳ تا ۱۸۲۵ م) و گئورگ گوتفرد گروینوس (۱۸۷۱-۱۸۰۵ م)، که درباره تفاوت انواع اظهار نظر کرده‌اند (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۷۸؛ ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۲۶) در پس‌زمینه ذهنشان، این سه‌گانه، پذیرفتنی بوده است. ساختارگرایان اساساً به ژانربندی آثار ادبی علاقه‌مند بودند و معتقد به اینکه تفاوت انتظاراتی که ما از آثار هنری داریم، نتیجه اولیه و مستقیم تفاوت انواع است.

در مقابل، انواع ارسطویی در نظر گروه دیگری از منتقدان به دلایل مختلف مقبول نیفتاده است. رماتیک‌ها مشهورترین مخالفان ژانرهای ارسطویی بودند. بنیاد نظریه آنها بر برجسته‌کردن «ویژگی خاص» اثر ادبی متمرکز بود نه شباهتهای آن با دیگر آثار. با چنین نگرشی، تلاش برای تقسیم‌بندی انواع، کاری عبث خواهد بود؛ چه ژانرها بر اساس «وجوه شباهت آثار» شکل می‌گیرد نه ویژگی خاص آنها. بندتو کروچه در کتاب *نظریه زیبایی‌شناسی و مورس بلانشو* که می‌گوید: «تنها اثر وجود دارد و نه ژانر و اثر در ژانر زندانی نمی‌شود» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۸: ص ۲۸۷) از طرفداران این دیدگاه هستند.<sup>۴</sup> این هم که هر در تأکید می‌کند: «برای شناخت هر دوره یا قوم، باید معیارهای خاص آن دوره یا قوم را کشف کرد» (ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۶۵)، ناظر است بر رد عمومیت انواع ارسطویی برای ادبیات سایر ملل. ام. اچ آبرامز هنگام بررسی آرای سیدنی اشاره می‌کند که «سخن سیدنی درباره غرض نهایی شاعر با طبقه‌بندی ارسطویی مطابق نیست» (آبرامز، ۱۹۵۸: ص ۱۴). مخالفتها با تعمیم طرح ارسطو به ادبیات سایر ملل و سایر زمانها به این نکته معطوف است که ادبیات بومی هر کشوری انواعی دارد که لزوماً در این گروه‌بندی جای نمی‌گیرد و این انتقاد واردی است.

پاره‌ای دیگر از منتقدان، راه میانه را در پیش گرفته‌اند. آنها انواع ارسطویی را فقط برای ادبیات کلاسیک به رسمیت می‌شناسند نه برای دوره مدرن یا پسامدرن. استدلالشان هم این است که مرز انواع ارسطویی در ادبیات مدرن و پسامدرن کاملاً محو شده است. ظاهراً نخستین کسی که به صورت مدون در این باره سخن گفته ویلهلم یوزف شلینگ (۱۷۷۵-۱۸۵۴ م) است. او در توصیف شاهکار دانته می‌نویسد: «کمدی الهی نه حجمی است، نه تصویری و نه موسیقایی بلکه در آن واحد همه اینهاست؛ غنایی یا حماسی یا نمایشی نیست ولی آمیزه‌ای از هر سه آنهاست» و بلافاصله این ویژگی *کمدی الهی* را به بُعد مدرن آن مربوط دانسته، تصریح می‌کند که این منظومه «از این

لحاظ، پیشاهنگ عصر جدید است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۹). از دیگر منتقدانی که در این گروه قرار می‌گیرند رالف کوهن است که با جزمیت و قطعیت بیشتری اظهار می‌کند: «نوشتار پسامدرن، مرزبندی میان ژانرها را محو کرده است» (به نقل از یزدانجو، ۱۳۷۹: ص ۱۹۹). افزون بر اینکه در تحقیقات متأخر بیش از چهارصد نوع ادبی را تعیین و تعریف کرده‌اند<sup>۵</sup>، رأی این گروه پذیرفتنی‌تر به نظر می‌رسد.

تودورف در مشهورترین اثرش - *درآمدی بر ادبیات شگرف* - رویکردی متفاوت و خلاق نسبت به انواع ادبی در پیش می‌گیرد که به نظر کاملاً معقول می‌آید و ما با آن موافقیم. وی به جای ردّ کلی، تأیید کامل یا محدود کردن انواع به دوره کلاسیک، ابتدا آنها را به دو گونه «انواع نظری» و «انواع تاریخی» تقسیم می‌کند. اولی نتیجه طرح انواع در مقام تئوری و نظر است و دومی حاصل آنچه در واقعیت تاریخی خلق شده است. سپس دو شرط لازم برای تعریف دقیق هر نوع مشخص می‌کند: یک نوع خاص، هم باید با متون ادبی در طول تاریخ محک زده شود و هم با یک ساحت نظری همخوانی داشته باشد وگرنه ما «زندانی پیشداوری‌هایی می‌شویم که از دوره‌ای نسبت به دوره دیگر تفاوت می‌کند» (به نقل از احمدی، ۱۳۷۸: ص ۲۸۶). این سه طرز تلقی در خصوص طبقه‌بندی انواع در سطح جهانی را در نظر داشته باشید تا به ادبیات فارسی برسیم.

## ۲-۲ سابقه طبقه‌بندی انواع در شعر فارسی

در مورد انطباق ادبیات ایران با انواع ارسطویی، پاره‌ای از اظهارنظرهای مخالف و موافق ثبت شده است. کسی مثل مرحوم بهار با رویکرد تطبیقی به این موضوع نگریسته است: در ادبیات فارسی... به جای کمدی، هجا یا اشعار زننده عشقی و دور از نزاکت، که مخصوصاً در عهد قدیم بسیار متداول بوده است، دیده می‌شود و به جای درام، اشعار وصفی به تفصیل از قبیل اشعار رزمی و مثنویات عاشقانه پیدا شده و در عوض تراژدی، قصاید مرثیه یا ضمن مثنویات، داستانهای محزون دیده می‌شود و همچنین در مقابل اشعار غنایی، غزلیات یا مثنویات عشقی و در مقابل شعر وصفی، بهاریه و خزانیه و شرح شکار و جنگ در ضمن قصاید می‌آید (به نقل از گلین، ۱۳۵۱: ج ۱/ص ۱۳۹). جلال همایی نیز پس از اشاره به تقسیم‌بندی ارسطویی، نوع غنایی را تعریف کرده و زیرشاخه‌های آن را در ادب فارسی مشخص می‌کند: «اشعاری است که حاکی از

عواطف و احساسات روحی است: فخر، حکمت و تعلیم، مدح، هجاء، رثاء، تشبیب، وصف و مناظره» (همایی، بی‌تا، ص ۷۸). هانری ماسه هم به‌طور ضمنی دربارهٔ ژانرهای ادبی فارسی سخن گفته‌است: «در عرض این دو قرن، شعر فارسی به سه صورت غنایی، حماسی و بالاخره اخلاقی و عرفانی شکفتن آغاز کرد» (ماسه و دیگران، ۱۳۳۶: ص ۲۹۴). پس از اینها، حسین رزمجو در کتاب *انواع ادبی و منصور رستگار فسایی در انواع شعر فارسی در صدد مطابقت دادن میان انواع ادبی ارسطویی با ادبیات کلاسیک فارسی برآمدند*. تلاشهای دیگران به این موارد چیزی نیفزوده است.

در نظر برخی دیگر از محققان، مطابقت دادن ادبیات فارسی با انواع ارسطویی، عبث و بی‌سرانجام تلقی شده‌است؛ مثلاً استاد شفیعی کدکنی همین نظر را دارد آنجا که می‌گوید:

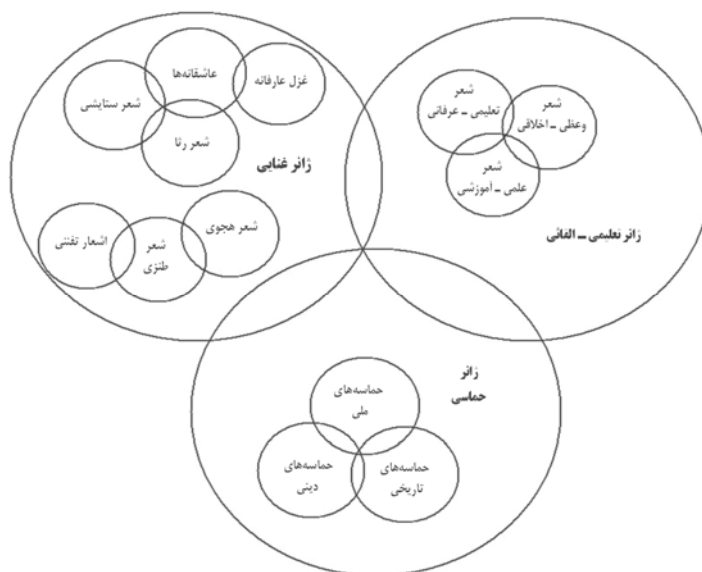
آنچه به عنوان شعر غنایی یا تمثیلی یا حماسی و حکمی و عرفانی معرفی شده، چندان مرزهای متداخل و درهم شده‌ای دارد که جز در عالم تعریف و مباحث مجرد و کلی نمی‌توان آنها را از یکدیگر جدا کرد. تعریفاتی که ناقدان اروپایی از هر کدام از این انواع ادبی کرده‌اند به هنگام تطبیق و سنجش با نمونه‌های شعر دری قابل انطباق نیست (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۳۷۷).

به نظر می‌رسد این اشکال درستی است و به همین منظور صورتی پیشنهاد می‌شود که متناسب با انواع ادبی در ایران طراحی شده است.

### ۲-۳ طرح پیشنهادی برای طبقه‌بندی شعر کلاسیک فارسی

برخلاف نظر ارسطو، که کل ادبیات تخیلی - اعم از شعر و نثر - را در ذیل سه نوع اصلی جای داده است، برای طبقه‌بندی انواع شعر و نثر دو الگوی متفاوت پیشنهاد می‌شود و در این مورد بیشتر با سخن شک洛夫سکی موافق هستیم که می‌گوید: «زبان شعر و زبان نثر از قوانین متفاوتی پیروی می‌کنند» (به نقل از ایو تادیه، ۱۳۷۸: ص ۳۷). دو تفاوت دیگر طرح ما با تقسیم‌بندی ارسطو نیز در همین آغاز خودش را نشان می‌دهد: نخست اینکه به جای درام، که در ادبیات کلاسیک خودمان نمونه‌ای برای آن نداریم، نوع «تعلیمی - القایی» پیشنهاد می‌شود و دو دیگر اینکه زیرمجموعهٔ هر سه نوع، کاملاً متناسب با جریانهای شعری در ادب فارسی تنظیم شده است ضمن اینکه تعاریف ما از انواع اصلی و زیرشاخه‌های آنها به هیچ روی به مرزبندیهای حکیم یونانی مقید نیست؛

از طرح او الهام گرفته، اما پیوسته در نظر داریم که قرار است طرحی متناسب با شعر کلاسیک فارسی ارائه شود. نمودار زیر صورت فشرده طرح را نشان می‌دهد:



#### اقسام و نسبت انواع و زیرشاخه‌ها در شعر کلاسیک فارسی

طرح حلقه‌های «متداخل» نشاندهنده پیوندها و ارتباطات چندگانه میان انواع است. در میان منتقدان ادبی کسی یافت نشد که به استقلال تمام و کمال انواع از یکدیگر قائل باشد. آنچه حریم هر نوع را از دیگری جدا می‌کند نه استقلال ذاتی بلکه همان چیزی است که فرمالیستها از آن تعبیر به «عنصر غالب» می‌کنند. شک洛夫سکی به همین واقعیت نظر دارد آنجا که می‌گوید: «آثار بزرگ ادبی در قالب یک نوع مشخص قرار نمی‌گیرند» (به نقل از ایوتادیه، ۱۳۷۸: ص ۳۴). منتقدان غیر فرمالیست نیز به این مطلب اذعان کرده‌اند؛ مثلاً جان کرو رنسام در جایی می‌نویسد: «شعرها، نمایشنامه‌هایی کوچک است که کنشی را در زمینه‌هایی پیچیده عرضه می‌دارد» (گرین و دیگران، ۱۳۷۶: ص ۹۵). هگل نیز در جایی به این تداخل دوایر تصریح می‌کند آنجا که شعر حماسی را دارای حیثیت «ابژکتیو» و شعر تغزلی را برخوردار از حالت «سوبژکتیو» می‌داند و وقتی به شعر نمایشی می‌رسد آن را ترکیبی از دو گونه «روح ابژکتیو و سوبژکتیو» قلمداد می‌کند (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰: ص ۱۱۲). این مرزهای اعتباری، کیفیت و حالت قبض و بسطی دارد. با

عنایت به اینکه انواع در جغرافیای «هنر» قرار دارد نه در قلمرو «علم» و به اعتبار اینکه در این اقلیم، «ذوق» حرف اول و آخر را می‌زند، ناچار از تقسیم‌بندیها و ایجاد خط و ربط‌های میلیمتری پرهیز می‌شود. به تعبیر شلایر مایر (۱۷۶۷ تا ۱۸۳۴م)، «در هنر نیز مانند هر شیء زنده دیگر، وجود تمایزات دقیق، خلاف انتظار است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۳۵۹). هیچ اثر حماسی اگر چه به نهایت کمال فنی خود رسیده باشد، نمی‌تواند یکسره از افکار غنایی و غزلی خالی باشد و بالعکس. ما همیشه در بهترین منظومه‌های حماسی جهان نشانه‌های آشکاری از افکار و اشعار غنایی را می‌یابیم: «در شاهنامه استاد طوس داستانهای عشق‌بازی زال و رودابه، تهمینه و رستم، سودابه و سیاوش و منیژه و بیژن... و اوصافی که از زنان و معشوقگان زیبا شده از بهترین اشعار غنایی و در عین حال حماسی زبان فارسی است» (صفا، ۱۳۶۹: ص ۱۵).

نسبت انواع را با یکدیگر در قالب یک تمثیل هم می‌توان توضیح داد. آنها مانند اعضای یک خانواده بزرگ هستند: سه نوع اصلی، چونان سه برادر و زیرشاخه‌ها به مثل چون فرزندان آن سه برادر. همان پیوندهای خویشاوندی که میان برادران و فرزندانشان وجود دارد در مورد انواع هم مصداق پیدا می‌کند. در عین حال، کسی نمی‌تواند منکر هویت خاص هر یک از برادران و برادرزادگان شود. بر این اساس، ضمن پذیرش تشابه‌ها و ویژگیهای مشترک انواع و زیرشاخه‌ها، تفاوت‌های آنها را نیز به رسمیت می‌شناسیم؛ تفاوت‌هایی که به پدید آمدن انواع ادبی منجر می‌شود. نمودار دایره‌های متداخل همه مقصود ما را می‌رساند.

مطلب دیگر پرهیز از انتساب ویژگیهای «ابدی» برای یک نوع خاص است. چون باز هم به اعتبار همان عنصر سرنوشت‌ساز «ذوق»، پیوسته با امری سیال روبه‌رو هستیم که در تطور تاریخی دچار تغییراتی می‌شود. توماشفسکی بدرستی این نکته را دریافته است؛ زیرا از یک سو می‌پذیرد که برخی خصال و اصول «بر همه آثار یک نوع ویژه، در یک دوره ویژه حاکم است» و از سوی دیگر بر سیالیت تاریخی این خصلتها تأکید می‌ورزد و معتقد است که حتی ویژگیهای برجسته یک نوع در دوره‌های مختلف تغییر می‌کند و اعتبار هیچ‌یک از معیارهای ادبی، ابدی نیست (به نقل از هارلند، ۱۳۸۲: ص ۲۴۳).

وجود امکانات گوناگون در آثار ادبی و سیال‌بودن مرز بین انواع دلیل خوبی برای ردّ طبقه‌بندی آنها نیست. با اساس قرار دادن فکر «عنصر غالب» می‌توان هم بسیاری از اشکالات و انتقادات را پاسخ گفت و هم با روشی علمی انواع ادبی را طبقه‌بندی کرد.

فوایدی که از این طریق نصیب تحقیقات ادبی می‌شود، بسیار بیشتر از پاره‌ای از اشکالاتی است که به ذهن متبادر می‌شود و بیشتر آنها هم قابل رفع است. از تواناییهای مهم طرح پیشنهادی یکی هم این است که افزودن دایره‌های کوچک (زیرشاخه‌ها) در دل دایره‌های بزرگ (انواع اصلی) امکانپذیر است و صدمه‌ای به چهارچوب نظری یا ساختار طرح وارد نمی‌کند؛ مثلاً زیرشاخه حبسیه، شکواییه یا هزل را می‌توان به نوع غنایی افزود بدون اینکه مشکلی پیش آید. باید توجه داشت که این طرح قرار است چشم‌انداز کلی و انواع اصلی را به روشی علمی و تا حد ممکن دقیق، تعریف و تعیین کند. اگر در این مورد موفق شویم، زیرشاخه‌ها جای خودشان را پیدا می‌کنند. آنچه اهمیت دارد، تطابق تعریف نوع با هر یک از زیرشاخه‌هایی است که در ذیل آن قرار می‌گیرد.

\*\*\*

اکنون پرسش دیگری در برابرمان پدیدار می‌شود: وجوه تمایز انواع چیست؟ در این خصوص، منتقدان و محققان نکاتی را مطرح کرده‌اند که ذکر برخی از آنها به روشن شدن بحث کمک می‌کند؛ مثلاً می‌توان با الهام از سخنان فیلسوفانی مثل هگل و با استفاده از سه ضمیر «من»، «تو» و «او» تفاوت انواع را مشخص کرد. توضیح مطلب به این قرار است: محور بیان در نوع غنایی، گزارش عواطف «من» شاعر است. در اشعاری که ماهیت غیر روایی دارند مسئله کاملاً روشن است و به توضیح نیازی ندارد. اما در مواردی که شاعر غنایی‌پرداز دست به کار سرودن «روایت» می‌برد، باز این احساسات خودش است که محور اصلی شعر را تشکیل می‌دهد. شخصیت‌های شعری مثل لیلی و مجنون در واقع تصویری سمبلیک و نمادین از حالات عاطفی خود شاعر است. ذات «روایت» در این نوع، صرفاً ابزاری است برای بیان حالات عاطفی «من» شاعر؛ برای مثال، حالات عشق لیلی و مجنون در شعر نظامی در نهایی‌ترین و عریان‌ترین شکل خود، گزارشی است از حالات عاطفی خود شاعر و آنچه در عمل اتفاق می‌افتد این است که صبغه «روایت» کاملاً به رنگ ذهنیت غنایی نظامی در می‌آید. اینجا هدف بیرون از خود شاعر نیست؛ همه چیز با محوریت «من» او شکل می‌گیرد. به قول استفان ددالوس «شعر غنایی یا تغزلی، خود شاعر است که تصویر را در نسبت با خودش عرضه می‌کند» (به نقل از فرای، ۱۳۷۷: ص ۲۹۸).

درست بر عکس در شعر حماسی، «او» و «روایت» درباره او اصالت دارد. شاعر



حماسی چاره‌ای ندارد جز اینکه حتی حالات عاطفی خود را با ذات روایت منطبق کند. شعر حماسی، روایتی است درباره «او»؛ قهرمانی که شاعر درباره‌اش سخن می‌گوید. عواطف شاعرانه در این نوع شعر باید به گونه‌ای باشد که توجه خواننده به «قهرمان» معطوف شود و نه حتی به خود شاعر. یکی از وجوه برتری حماسه فردوسی بر شعر دقیقی دقیقاً در همین نکته نهفته است. فردوسی، عواطف شاعرانه‌اش را طوری گسترش نمی‌دهد که اصالت «روایت» را تحت تأثیر قرار دهد اما دقیقی متوجه این نکته نیست و گاه می‌شود که متن را با عواطف خود سازگار می‌کند نه عواطفش را با متن. کار شاعر حماسه‌پرداز در کاملترین شکل خود، تبدیل «روایت غیرشاعرانه درباره او» به روایت شاعرانه است بدون اینکه ذات روایت خدشه‌دار شود. شاعر، حتی باید عواطف خودش را در مسیر روایت قرار دهد. هر گاه «قهرمان» داستان اندوهگین است، شاعر نیز به ذهنیت ادبی و زبان شاعرانه‌اش حالت اندوه بدهد و به همین ترتیب. چون آنچه اینجا اصالت دارد، ثبت کردن و هیأت هنری دادن به گزارشی و روایتی اسطوره‌ای، ملی، پهلوانی، تاریخی و یا دینی درباره «او» است؛ ارزش شعر به ذات روایتی است درباره «او»، نه گزارش حالات عاطفی «من» شاعر.

در شعر تعلیمی-القایی، محوریت با مخاطب یا «تو» است تا آنجا که می‌توان آن را به یک معنا، شعر «مخاطب‌محور» نامید. در چنین شعری، احساسات و عواطف شاعر نیز در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب یا «تو» قرار می‌گیرد. شاعر بیشتر از اینکه در صدد گزارش حالات عاطفی خودش (من) باشد یا در اندیشه ثبت گزارشی و روایتی درباره قهرمان (او)، به دنبال این است که مخاطب یا (تو) را آموزش دهد یا تربیت کند. اینجا نه تنها «حالات عاطفی شاعر» بلکه حتی «ذات روایت» نیز کاملاً در خدمت تعلیم و تربیت مخاطب است. درست به این علت است که مولانا در مثنوی، فقط آن دسته از سخنان و یا حالاتش را بیان می‌کند که در تربیت مخاطب تأثیر مثبتی داشته باشد و یا هیچ تعهدی نسبت به حفظ «ذات روایت» ندارد. حوادث، شخصیتها و حتی پیرنگ روایتها را تغییر می‌دهد تا هدف غایی او، که تربیت و تزکیه مخاطب - «تو»- است، بر آورده شود. «عواطف شاعرانه و روایت» در حدیقه سنایی، قصاید ناصر خسرو، بوستان سعدی و بسیاری از آثار تعلیمی فارسی همین کیفیت را دارد.

از دیدگاه روانشناسی هنرمند هم می‌توان وارد بحث وجوه تمایز انواع ادبی شد. افلاطون در وجود آدمی سه قوه اصلی را تشخیص می‌دهد. «بخش عقلانی»، «بخش

عاطفی» و «بخش ارادی» (به نقل از ضیمران، ۱۳۷۹: ص ۶۲). به نظر افلاطون، این سه بخش با یکدیگر تعامل دارد؛ منتها هر بار یکی از آنها، زمینه اصلی شخصیت را در سیطره خویش می‌گیرد. در نظر وی، «فلسفه»، «هنر» و «تاریخ» به ترتیب حاصل غلبه هر یک از آن سه قوه است. «نوع غنایی» محصول لحظاتی است که بخش خواهشها و عواطف در وجود شاعران غلبه دارد. «حماسه»، نتیجه ذهنی غلبه بخش اراده در روان آنهاست و شعر «تعلیمی»، که در وهله نخست در صدد «تعلیم و تربیت» است برآمده از بخش عقلانی شخصیت شاعران است؛ در عین حال، چنانکه افلاطون تصریح می‌کند، این وجوه شخصیتی با یکدیگر تعامل و در همدیگر تداخل دارند. به همین علت، هیچ‌گاه نوع خالص حماسی یا غنایی یا تعلیمی-القایی نداریم.

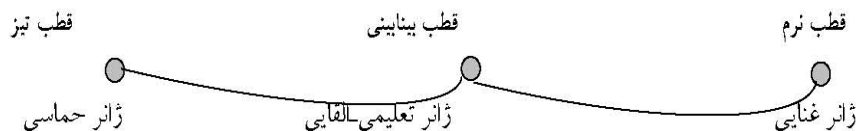
از نظر کیفیت ارتباط اثر هنری با عین و ذهن نیز می‌توان تمایزی میان انواع قائل شد. در واقع، هر نوع بر اساس ارتباطی که با واقعیت برقرار می‌کند از دیگری متمایز می‌شود. به تعبیر باختین «هر ژانر ادبی، روشها، ابزار نگرش به و ادراک ویژه خویش از واقعیت را دارد» (احمدی، ۱۳۷۸: ص ۱۱۲). اگر عینیت<sup>۷</sup> و ذهنیت<sup>۸</sup> را دو قطب مقابل یکدیگر فرض کنیم، نوع حماسی به قطب عینیت تمایل جدی دارد، نوع غنایی به قطب ذهنیت و نوع تعلیمی-القایی به وضعیت بینابینی. بی‌خود نیست که منتقدان آلمانی مرتب تصریح می‌کنند که شعر حماسی، عینی و شعر غنایی، ذهنی است (به نقل از ولک، ۱۳۷۷: ج ۴/ ص ۲۱۴).

از همین جا یک تفاوت دیگر هم سر بر می‌آورد. شعر حماسی، جامعه‌گراست، شعر غنایی فردگرا و شعر تعلیمی - القایی، حالت بینابینی دارد. گذر از «فرد» به «جمع» و از «ذهن» به «عین»، که در نوع حماسی اتفاق می‌افتد، سبب می‌شود این نوع شعر به تعبیر هگل «روشنگر روح دوران» باشد؛ به گونه‌ای که «تمامی زندگی فکری و معنوی و کلی یک دوران تاریخی را روشن می‌کند» (به نقل از احمدی، ۱۳۸۰: ص ۱۱۲). یوزف شلینگ هم با تأکید بر همین حالت غیر ذهنی حماسه، به این نتیجه می‌رسد که «نوع حماسی از آگاهی ذهنی فراتر می‌رود و به توانایی تبعی آدمی عمل می‌رسد» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ ص ۹۸). بدین ترتیب به نظر او حماسه، شعر عملگرا و به اصطلاح پراگماتیک است در حالی که نوع غنایی به نظر ذهنی و غیر پراگماتیک می‌آید.

ژان پل نیز بر آن است تا با استفاده از سه زمان «گذشته، حال و آینده»، وجه تمایزی میان انواع اصلی بیابد: «در حماسه با رویدادی سر و کار داریم که از گذشته نشأت

گرفته، در درام با عملی که به آینده می‌پیوندد و در شعر غنایی با عاطفه‌ای که در زمان حاضر محصور است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۲۶). نزدیک به همین نظر را دارد گئورگ گوتفرد گروینوس (۱۸۷۱-۱۸۰۵)، منتقد آلمانی آنجا که حماسه را برونگرا و معطوف به گذشته قلمداد می‌کند و تراژدی را درونگرا و مواجه با زمان حال و شعر غنایی و پندآموز را از نوعهای ادبی کم‌اهمیت‌تر می‌شمارد (به نقل از ولک، ۱۳۷۵: ج ۳/ص ۲۷۸).

وجه تمایز دیگر انواع در کیفیت کارکرد زبان است. زبان آثار ادبی را به اعتبار ویژگیهای آوایی، صرفی و نحوی می‌توان بر سه نوع تقسیم کرد: «نرم»، «تیز» و «نرم - تیز»<sup>۹</sup>. اگر بخواهیم این وضعیتهای سه‌گانه را به صورت دیداری نشان دهیم، نموداری سه قطبی پیش روی ما ظاهر خواهد شد. دو گونه زبانی نرم و تیز در دورترین نقطه از یکدیگر می‌نشینند و زبان نرم - تیز در جایی میانه آن دو قطب. در فاصله بین این سه نقطه عطف نیز طیف وسیعی از حالت‌های زبانی قرار می‌گیرد. هر کدام از آثار ادبی به یکی از این سه قطب تمایل بیشتری دارد. نوع غنایی به جانب قطب «نرم» گرایش دارد؛ نوع حماسی به سمت قطب «تیز» و نوع تعلیمی - القایی به سوی قطب «نرم - تیز»:



نمودار وضعیت زبان در سه نوع

### ۱-۳-۲ نوع غنایی و زیرشاخه‌های آن

در میان تعاریف گونه‌گونی که از این انواع ارائه شده است، تعریف اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۴۵-۱۷۶۷م) ترجیح دارد که شعر غنایی را «بیان موسیقایی هیجان در زبان» می‌داند (ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۷۰). شلینگ نیز بر همین تناسب شعر غنایی با موسیقی تصریح دارد و البته در تعریف او دو ویژگی «فردیت» و «درونگرا بودن» افزوده شده است: «شعر غنایی، ذهنی‌ترین و فردیت‌یافته‌ترین، خاصترین و نزدیکترین نوع شعر به موسیقی است که در ضمن مبین احساسات درونی نیز هست» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۸). در این تعاریف، یک ویژگی مشترک وجود دارد: «گزارش عواطف شاعر در

صورت بیانی موزیکال». در نظریات کسانی هم که می‌خواسته‌اند وجوه تمایز انواع را معلوم کنند، وجه تشخیص نوع غنایی در همین هنری بودن بیان عواطف است. بر این اساس می‌توان نوع غنایی را آن نوع ادبی تعریف کرد که در آن هدف نخستین شاعر، گزارش عواطف درونی در صورت بیانی زیبا باشد. دایره این عواطف بسیار گسترده و در عین حال متنوع است. از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف اندوهگینانه، همدردانه، خشمگینانه، طرب‌انگیز، تمسخرآمیز و همه احساسات فردی و اجتماعی دیگر. در این نوع، «تعلیم» و یا «روایت»، هدف نخستین شاعر نیست. زیرشاخه‌های این نوع از بقیه انواع متنوع‌تر و به همان اندازه مرزهای آن متداخل‌تر است. تنوع زیرشاخه‌های نوع غنایی فقط به ادبیات فارسی محدود نمی‌شود بلکه حتی در یونان باستان هم «ادبیات غنایی را هرگز آشکارا در حکم نوع ادبی واحدی به حساب نمی‌آوردند و شکلهای گوناگون آن از قبیل اود-ode-، مرثیه، هجا و مانند آن را مستقلاً مورد بحث قرار می‌دادند» (ولک، ۱۳۷۷: ج ۴/ص ۵۸).

در ادب فارسی، «شعر ستایشی»، «شعر عاشقانه»، «غزل عرفانی»، «شعر هجوی»، «شعر تفننی» (هزلی، فکاهی)، «شعر مرثیه‌ای» و «شعر طنزی» برخی از زیرشاخه‌های این نوع را تشکیل می‌دهد؛ اما چنانکه اشاره شد، می‌توان «شکواییه»، «حبسیه» و یا موارد دیگری را به این مجموعه افزود.

## ۲-۳-۲ نوع حماسی و زیرشاخه‌های آن

درباره این نوع، تعاریف و توصیفات فراوانی در نوشتارهای منتقدان یافت می‌شود. حماسه در زبان یونانی Enthousiasmos، در انگلیسی Enthusiasm خوانده می‌شود. این نوع ادبی پیش از ارسطو کمابیش شناخته شده بود. در آثار افلاطون (ف ۴۳۷ ق.م) به معنای «الهام خداوندی است. در نظر وی به معنی تأمل فیلسوف، پهلوانی و جنگاوری و نیز به معنای الهام شاعر» است (صلیبا، ۱۳۶۶: ص ۳۲۴). در زبان ارسطو، حماسه به متونی اطلاق می‌شد که «با زبان فخیم ادبی به موضوع جنگهای بزرگ و جدالهای سرنوشت‌ساز اقوام یا گروهی از مردم بر محور پهلوان یا پهلوانان خاصی شکل گیرد و به سرانجامی شگرف ختم شود» (به نقل از زرین‌کوب، ۱۳۵۷: ص ۲۷).

عنصر اصلی در نوع حماسی، که همه عناصر دیگر باید با محوریت آن تنظیم شود، «ذات روایت» است. ارسطو آنجا که تفاوت تراژدی و حماسه را بیان می‌کند بدین نکته

اذعان می‌کند که حماسه «یک نوع تقلید از احوال و اطوار مردمان بزرگ و جدی» است که بر خلاف تراژدی، شیوهٔ بیانش «نقل و روایت» است (همان، ص ۱۲۱). از این گذشته، نسبت شعر حماسی با خودآگاهی جمعی، یک ویژگی شاخص آن است. هگل بیشتر از بقیه به این زاویه توجه کرده است. او بدرستی دریافته که حماسه «بیان‌کنندهٔ روح آغازین هر قوم و شالوده‌های آگاهی قوم است» (ویلهم و دیگران، ۱۳۷۸: ص ۳۳) و اینکه «شعر حماسی واقعی در دوره‌ای خلق می‌شود که قومی از حالت ناآگاهی بیرون آمده و به وجود خویش و خصایص خویش آگاه شده باشد؛ دوره‌ای که در آن روح قوم چنان قوت یافته باشد که بتواند جهان خاص خود را بیافریند و در آن زندگی کند» (همان، ص ۳۳).

رسیدن به این آگاهی جمعی و آفرینش جهان شاعرانه، که مَهر قومی و ملی بر آن نقش شده باشد، پدیده‌ای نیست که یک‌شبه اتفاق افتد. به همان نسبت هم تدوین و تکوین حماسهٔ ملی، تدریجی است نه بالمره. در ادبیات ایران، روایت‌های حماسی ذره، ذره گرد آمد و پس از طی کردن مسیری هزاران ساله سرانجام در *خدا/ینامه* مدون و مکتوب شد. این هم که مادام دوستان اظهار می‌کند حماسهٔ ملی «تقریباً هرگز کار شخص واحد» نیست بلکه «حاصل اعصار و قرون» است یا اینکه یوزف شلینگ از حماسه به «تصویر تاریخ» تعبیر می‌کند که می‌خواهد میان امر «کران‌مند و بی‌کران توازن برقرار کند» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۹۸)، همه و همه، ناظر است بر همین تکوین تدریجی حماسهٔ ملی در طول قرون و اعصار و البته سخن درستی است.

عنصر جوهری شعر حماسی، روایت جنگ و نبرد دربارهٔ «او» است. بر همین اساس است که لوین حماسه، رمانس و رمان را «نمایانگر سه حالت و سبک زندگی بشر می‌داند: نظامی، درباری و بازرگانی» (به نقل از مارتین، ۱۳۸۲: ص ۴۰). در مورد ادبیات شفاهی پیش از اسلام تأکید می‌شود که همین قدر که موضوع روایت، جنگ و ماجراهای پهلوانی باشد، کافی است که آن را در خانوادهٔ روایت‌های حماسی قرار دهیم. وقتی به عصر نوشتارها می‌رسیم، می‌توان به جنبه‌های دیگری نظیر موسیقی و زبان اثر هم توجه کرد.

\*\*\*

حماسه‌ها به دو گونهٔ کلی تقسیم می‌شود: حماسه‌های «طبیعی و ملی» که نتیجهٔ «افکار و قرائح و علائق و عواطف یک ملت» و دربردارندهٔ اساطیر است و «در طی

قرون و اعصار تنها برای بیان وجوه عظمت و نبوغ قوم به وجود آمده» (صفا، ۱۳۶۹ ب: ص ۵) و «حماسه‌های مصنوعی» که سازنده آن نه یک ملت، بلکه قریحه یک شاعر و در مورد شخصیتی تاریخی یا دینی است.

### ۲-۳-۳ نوع تعلیمی - القایی و زیرشاخه‌های آن

درست است که در سه‌گانه ارسطویی، نوعی به نام «تعلیمی-القایی» وجود ندارد و به تبع آن در نظریات مربوط به انواع نیز هیچ‌گاه کسی از آن به عنوان یکی از انواع اصلی یاد نکرده است، بدون شک بخش عظیمی از ادبیات ایران و جهان در ذیل همین نوع قرار می‌گیرد.

سابقه این نوع ادبی به کهنترین ادوار تاریخی تمدن بشری می‌رسد. آن‌طور که مدارک نشان می‌دهد پاره‌ای از نوشتارهای دینی از مصر باستان بر جای مانده که پیشینه آنها به ۳۷۰۰ تا ۲۰۰ ق.م می‌رسد. «وداهای چهارگانه (حدود ۱۴۰۰ ق.م)» و منظومه‌های حماسی مثل مهاباراتا (حدود ۵۰۰ ق.م) و چندین نمایشنامه، «که بین سالهای ۱۰۰ ق م و ۶۰۰ م نوشته شده است»، نیز جزئی از ادبیات تعلیمی هندیان است. از دوره‌های باستانی چین نیز چکامه‌هایی به دست آمده که ویژگی تعلیمی دارد (تراویک، ۱۳۷۳: ص ۳-۴۵). بماند که بخش عمده‌ای از ادبیات ایران در عهد پیشاسلامی و اسلامی نیز ماهیتاً در زمره همین نوع قرار می‌گیرد. در واقع، تعداد و حجم آثاری که ذیل این نوع اصلی قرار می‌گیرد، آن‌قدر گسترده، گوناگون و فراوان است که چاره‌ای نیست جز اینکه در طرح پیشنهادی یکی از انواع اصلی را نوع «تعلیمی - القایی» قرار دهیم.

مسئله فقط به حوزه آفرینشهای ادبی محدود نمی‌شود بلکه در حوزه نقد و نظریه ادبی هم گستره بسیار وسیعی از قال و مقالات درباره همین نوع است. در «نقد اخلاقی-فلسفی»، که اصلی‌ترین گرایش انتقادی در دوره کلاسیک مغرب زمین است، همه گفتارها به تبیین رابطه ادبیات با تعلیم و تربیت معطوف است. از جمله منتقدان کلاسیک یکی مثلاً لرد بایرون (۱۷۸۸-۱۸۲۴م) است که اعلام می‌کند: «شعر اخلاقی، والاترین نوع شعر است» (به نقل از ولک، ۱۳۷۴: ج ۲/ص ۱۵۰) و یا سرفیلیپ سیدنی که هدف غائی شاعر را «مسرت بخشی برای تعلیم» می‌داند. به نظر وی شاعران مسرت می‌بخشند تا تعلیم دهند: «مسرت، باعث تحریک مردم به کسب فضایل می‌شود... هنرها تا وقتی با ارزش است که انسان را به کاری با فضیلت هدایت کند و دعاوی شعر باید

بر پایه این معیار استوار گردد» (به نقل از دیچز، ۱۳۶۲: ص ۱۱۶ و ۱۱۱). نظریات و آثار سیدنی یک نقطه عطف در تاریخ نقد ادبی است اما آن‌طور که آبرامز بدرستی نشان می‌دهد این فکر او در رتوریک کهن و به‌طور خاص آراء سیسرو ریشه دارد (آبرامز، ۱۹۵۸: ص ۱۶). از او گذشته، جان درایدن و بن جانسون نیز برای شعر دو ویژگی «تعلیمی و لذت‌بخش بودن» را ضروری می‌دانستند. بن جانسون می‌گفت: «هدف شعر، تعلیم‌دادن از طریق لذت‌بخشیدن است» (دیچز، ۱۳۶۲: ص ۱۵۰). همین طرز تلقی از رابطه ادبیات و تعلیم در میان منتقدان قرن هجدهم (بن‌گريد به نظر یوهان گئورگ در ولک، ۱۳۷۷: ج ۱/ ص ۲۳۸) و نوزدهم نیز دیده می‌شود. پرس شلی (از منتقدان قرن نوزدهم) در رساله دفاع از شعر چنین اظهار نظر می‌کند: «شاعر از طریق کاربرد تخیل خود با جهان مُثُل افلاطونی... مستقیماً تماس پیدا می‌کند» (به نقل از دیچز، ۱۳۶۹: ص ۱۸۵) و بنابراین تخیل شاعرانه وسیله «خیر اخلاقی» است (همان، ۱۹۶ و مقایسه شود با نظر جان دنیس در ولک، ۱۳۷۷: ج ۱/ ص ۵۵). دنباله چنین تمایلاتی حتی به قرن بیستم هم رسید. تی. اس. الیوت (۱۹۶۵-۱۸۸۸م) «در اواخر عمر، هنر را تمهیدی برای دین می‌دانست.» او می‌گفت:

وظیفه هنر در نهایت امر این است که با استقرار نظمی در خور اعتبار بر واقعیت معمول... و کسب بصیرت به وجود نظم در واقعیت، ما را به طمأنینه و آرامش و آشتی رهنمون گردد و آن‌گاه ما را رها کند... تا به سوی دینی ره سپریم (به نقل از ولک، ۱۳۸۳: ج ۵/ ص ۳۱۰).

بنابراین در بازه زمانی بسیار گسترده از سیسرو تا سیدنی و بعد به صورت محدودتر تا قرن بیستم پیوسته ادبیات تعلیمی و تعلیم به وسیله ادبیات در ذهن و زبان هنرمندان و منتقدان قرار داشته است.

غرض اینکه ادبیات تعلیمی نزد شاعران و منتقدان همه ملل رواج داشته است و قائل شدن نقش تعلیمی برای ادبیات و اصولاً شاخه‌ای به نام ادبیات تعلیمی چیزی نیست که تازگی داشته باشد و بخواهیم برای نخستین بار آن را مطرح کنیم. چیزی که هست تاکنون کسی آن را در حد نوع با زیرشاخه‌های متعدد و تعریف مشخص ارائه نکرده است.

اکنون اگر قرار باشد بر اساس آنچه گفته شد و با عنایت به آثار ادبی فارسی، تعریفی روشن برای این نوع ارائه شود، حاصل کار چنین خواهد بود: نوع تعلیمی-القایی، نقطه تلاقی امر آرمانی و امر زیبا در هیأت نوشتار ادبی با هدف تعلیم و القا

است.

این تعریف پیشنهادی مرکب از سه عنصر است: «امر آرمانی» که زمینه محتوایی اثر را تشکیل می‌دهد؛ «امر زیبا در هیأت نوشتار ادبی» که معطوف است به زیبایی سخن شاعرانه و سرانجام «القا و تعلیم» که هدف غایی نوع را به حیث کارکرد بیرونی تعیین می‌کند.

برای این نوع سه زیرشاخه اصلی پیشنهاد می‌شود اما ممکن است بر این تعداد افزود. بخش عظیمی از میراث ادب عرفانی، که قصد نخستین شاعر در آنها تعلیم همراه با لذت است، اصلترین زیرشاخه را تشکیل می‌دهد که به‌طور قراردادی آن را زیرشاخه «تعلیمی-عرفانی» می‌نامیم. بخش دیگری از آثار ادبی ما هست که ویژگی تعلیمی دارد اما زمینه معنایی آنها لزوماً در تسخیر مضامین عرفانی نیست؛ مثل بوستان سعدی، قصاید اخلاقی ناصر خسرو و خیل عظیم اشعار پندی و اندرزی. این‌گونه اشعار در شمار زیرشاخه‌ای به نام «وعظی-اخلاقی» جای می‌گیرد. سرانجام سومین زیرشاخه، اشعاری است که متضمن موضوعات علمی، فلسفی، آموزشی است و قصد اولیه شاعر در آنها بیشتر آموزش دادن است؛ زیرشاخه «آموزشی-علمی». شعر معما و ماده تاریخ از شاخه‌های فرعی همین زیرشاخه است.

## ۲-۴ طرح پیشنهادی برای طبقه‌بندی نثر فارسی

کیفیت، ماهیت و حیثیت دو گونه زبانی نثر و شعر ادبی، دست کم در ادبیات فارسی، چنان است که ناچار برای بررسی و طبقه‌بندی نثر فارسی، الگویی متفاوت از شعر طراحی می‌کنیم. در عین حال، خاطر نشان می‌شود که ممکن است در برخی موارد و در پاره‌ای ادوار تاریخی، بخشهایی از دو الگو با یکدیگر مماس شود اما شباهت اجزا، دلیل بر یکی‌بودن کلیت آنها نیست. شمس قیس رازی نیز بر این تمایز و تفاوت تصریح می‌کند آنجا که میزان کلام منظوم را «عروض» می‌داند و میزان کلام مثنوی را «نحو» (رازی، ۱۳۶۰: ص ۲۶).

### ۲-۴-۱ سابقه طبقه‌بندی نثر در تحقیقات ایرانی

از قدیمی‌ترین منابعی که به این طبقه‌بندی اقدام کرده‌اند، یکی سبک‌شناسی ملک‌الشعرا بهار است که با رویکرد «تاریخ ادبیاتی-سبک‌شناسانه» به دوره‌بندی و



طبقه‌بندی نثر فارسی پرداخته است. وی پس از مروری کلی بر ادبیات پیش از اسلام، تطوّر نثر فارسی را در دوره اسلامی در چهار مرحله بررسی کرده است و بر همان اساس نیز چهار نوع نثر را تشخیص می‌دهد. اساس تقسیم‌بندی وی، هم ویژگیهای شکلی آثار است و هم به تطوّر تاریخی نظر داشته است. ادوار و انواع مورد نظر او به این قرار است: نثر مرسل، متعلق به دوره نخستین که شامل قرنهای چهار و پنج می‌شود. نثر فنی در دوره دوم رواج داشته است که از اواسط قرن ششم آغاز می‌شود و تا حدود قرن هشتم ادامه پیدا می‌کند. نثر مصنوع در دوره سوم متداول بوده است که از قرن هشتم تا اواخر قرن دوازدهم را در برمی‌گیرد و سرانجام «نثر دوره بازگشت ادبی» که از اواسط قرن دوازدهم هجری به بعد، جریان غالب نثر نویسی می‌شود (بهار، ۱۳۶۹: ص ۹-۲۸۴). نثرهای عصر جدید دغدغه بهار در این اثر نبوده است. این رویکرد را، که بعدها مورد تقلید بسیاری از نویسندگان قرار گرفت به‌طور قراردادی «فرمی- تاریخی» می‌نامیم و روش او را «سنتی».

همین رویکرد با اندکی تفاوت در اثر گرانقدر حسین خطیبی - فن نثر در ادب پارسی - نیز مشاهده می‌شود. بررسیهای سبک‌شناسانه وی دقیقتر و بیان مسائل و موضوعات در اثر او عینی‌تر است. بازه زمانی جلد اول کتاب از ادوار باستانی تا پایان قرن هفتم هجری را در بر می‌گیرد اما جلدهای بعدی به چاپ نرسید. برشهای تاریخی مد نظر نویسنده به این شرح است: پیش از اسلام، قرون نخستین اسلامی، سده‌های چهار و پنج و سرانجام قرون ششم و هفتم. شیوه نویسنده بر این اساس است که در خلال هر کدام از این ادوار تاریخی، انواع اصلی نثر را مشخص، و ویژگیهای آنها را به دقت بیان کرده است. بعد تحقیقی کتاب آن را به یکی از آثار آکادمیک تبدیل کرده است؛ چندان که حتی وجود پاره‌ای از مشکلات ساختاری و روشمند، چیزی از ارزش آن در نظر محققان نمی‌کاهد.

از جمله اشکالات کتاب یکی این است که چهارچوب نظری استواری برای تبیین و توضیح انواع نثری در آن لحاظ نشده است. نویسنده در بخش نخست، اقسام نثر را به چهار نوع اصلی تقسیم می‌کند: نثر محاوره، نثر خطابه، نثر مرسل، نثر فنی. اما آن‌گاه که وارد زمینه تاریخی مباحث می‌شود، انواعی مثل ترسلات و مکاتیب، نثرهای نقلی و وصفی و مقامه‌نویسی در کانون گفتار قرار می‌گیرد و از آن انواع پیش‌گفته خبری نیست ضمن اینکه برخی فصلها را می‌شود جابه‌جا کرد. مشکل دیگر کتاب غلبه عربی‌گرایی

در تقسیم‌بندی انواع نثر است. همین ویژگی و هم محصور ماندن مباحث کتاب در فضاهای سنتی سبب می‌شود که روش آن را «سنتی» با رویکرد «فرمی- تاریخی» بنامیم. در عین حال، نظر نویسنده گاهی به جنبه‌های محتوایی هم معطوف می‌شود اما نه چندان که بتوان رویکرد او را «محتوایی» نامید.

رویکرد حسین رزمجو در کتاب *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، یک‌بار «فرم‌مدار» است و بار دیگر بر اساس «محتوا» اما روش او هم «سنتی» است. آن‌گاه که وی نظرگاه فرمی را برگزیده، انواع نثر را به «مرسل، مصنوع و شکسته» تقسیم می‌کند و زمانی که نگاهش متوجه محتوای آثار شده است، اقسام نثر فارسی را در ده گروه جای می‌دهد: (۱) آثار حماسی و پهلوانی (۲) آثار غنایی (۳) آثار تاریخی (۴) آثار دینی (۵) آثار عرفانی (۶) آثار حکمی و اخلاقی (۷) آثار علمی و فلسفی (۸) تراجم احوال بزرگان (۹) آثار انتقادی (۱۰) آثاری که موضوعات تازه ادبی را در بردارد (رزمجو، ۱۳۷۰: ص ۲۲۷ به بعد).

*انواع نثر فارسی* منصور رستگار فسایی نیز از دیگر آثار است. صرف نظر از اینکه نویسنده تا چه حد توانسته است به هدفی که در مقدمه وعده می‌دهد، نزدیک شود، این مقدار گفتنی است که طرح مباحث تازه درباره ادوار و اقسام نثر فارسی، گفتگو درباره انواع نثر در ادبیات سایر ملل، در پیش‌گرفتن «رویکرد توصیفی-تعریفی» به جای اصالت‌دادن به بررسی‌های سبک‌شناسانه و ذکر جزئیات و سرانجام استفاده از شیوه‌های نو در تقسیم‌بندی نثر فارسی از جمله عواملی است که این کتاب را از آثار مشابه متمایز می‌کند. این هم که رستگار بر آن بوده است تا کل آثار منشور فارسی را از دوره باستان تا روزگار معاصر در یک جلد طبقه‌بندی و تعریف کند، ویژگی دیگر این اثر است.

همین گستره پهناور زمانی و تعدد و تنوع بیش از حد آثار و جریانهای نثری، موجب شده است پاره‌ای از اشکالات ساختاری و روشمند در کتاب پدید آید؛ مثلاً یکی اینکه اثر فاقد چهارچوب نظری استواری است که بتواند همه اقسام نثر را در سرتاسر این مدت طولانی توضیح دهد. به نظر می‌رسد نویسنده بر آن بوده است تا از طریق «تلفیق روشها» به توصیف دقیقی از انواع نثر فارسی برسد اما این «تلفیق» نهایتاً به شکل‌گیری ساختار منسجمی در کتاب منجر نشده است ضمن اینکه تعدد و تنوع انواع نثرها در کتاب چندان زیاد است که خواننده را سر در گم می‌کند؛ بویژه که نویسنده به جمع‌بندی نهایی نمی‌رسد و یکی از اقسام طبقه‌بندی را اساس کارش قرار نمی‌دهد. در واقع با کتابی رو به رو هستیم که سرشار از اطلاعات مفید است اما جای

خالی یک نظام نظری استوار که بتواند همه آنها را در هیأت یک ساختار محکم و منسجم ارائه کند، کاملاً احساس می‌شود.

آثاری دیگری هم درباره اقسام و انواع نثر فارسی به رشته تحریر درآمده است که به حیث رویکرد و روش در زمره یکی از روشهای یاد شده قرار می‌گیرد و بررسی همه آنها از حوصله این گفتار بیرون است. در مجموع، می‌توان گفت در خلال تحقیقات انجام شده، سه «رویکرد» و دو «روش» قابل تشخیص است. رویکردها عبارت است از «فرمی-تاریخی»، «محتوایی-غیرتاریخی» و «توصیفی-تعریفی». روشهای به کار گرفته شده هم غالباً «سنتی» است و تنها رستگار فسایی سعی کرده است به روش تازه‌ای در تقسیم‌بندی انواع نثر فارسی نزدیک شود.

به نظر می‌رسد طراحی «مدل واحدی» که بتواند همه انواع نثر را از دوره باستان تا روزگار معاصر دربرگیرد، عملاً امکانپذیر نیست. کتابهایی که خواسته‌اند چنین گستره پهنای را در چهارچوب یک مدل قرار دهند در عمل یا دچار بی‌سامانیها و به هم‌ریختگیهای نظری شده‌اند و یا گرفتار تناقضات پی در پی که قابل رفع نیست. بر این اساس، ابتدا باید موضع خود را اولاً در ارتباط با ادوار تاریخی نثر و ثانیاً با مسئله «الگوی واحد» یا «الگوهای متفاوت» روشن کنیم.

جریان نثر ایرانی، سه دوره مشخص را پشت سر گذرانده‌است: نخست، دوره پیشاسلامی که اولاً نثرهای بر جای مانده از آن روزگاران دور به زبان فارسی نو نیست و ثانیاً تعداد آنها بسیار اندک است. دوم، دوره اسلامی که زبان متون، فارسی نو می‌شود و تعداد نوشتارهای ادبی بسیار متعدد و متنوع، و سرانجام دوره سوم- از مشروطه به بعد- که در آن ماجرای نثر از لونی دیگر است. متناسب با این ادوار سه‌گانه، عملاً به طراحی سه الگو متفاوت نیاز است.

## ۲-۴-۲ الگو پیشنهادی برای دوره پیشاسلامی

در طراحی الگو مربوط به دوره پیشاسلامی چند مشکل اساسی پیش رو است: نخست اینکه چون زبان آثار این عهد فارسی نو نیست، معیار روشنی برای تعیین مرز آثار ادبی از غیر ادبی در اختیار نیست.

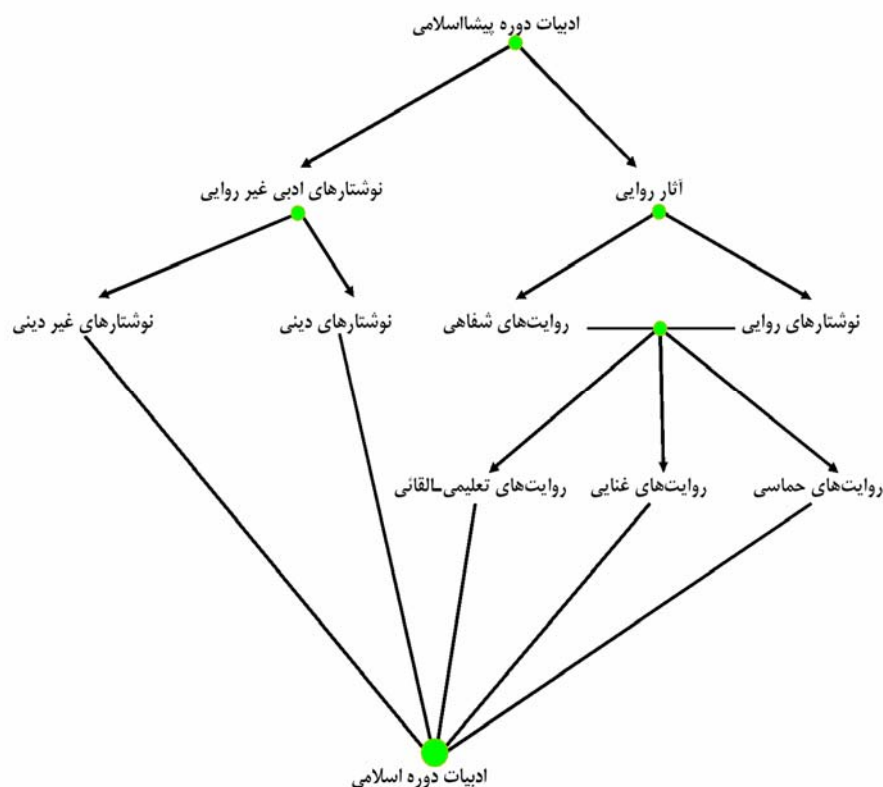
مشکل دیگر درباره آن دسته از متون دینی زرتشتی است که به حیث مضمونی برای ایرانیان عهد باستان از مقوله توصیف حقیقت است و کارکرد اصلی زبان در آنها

خبررسانی است و بنابراین، ادبیات نیستند. اما همان متون برای خواننده امروزی، روایت افسانه‌ای و اسطوره‌ای به نظر می‌آید و بر این اساس، باید آنها را در شمار آثار تخیلی و در نتیجه ادبی به حساب آورد. اینجا محقق می‌ماند که آنها را در چه گروهی جای دهد: آثار ادبی یا غیر ادبی.

اشکال سوم این است که بخشهای زیادی از آن نوشته‌ها به زبان فارسی نو نیست و ما به عنوان خواننده، ترجمه‌ای از آنها را در اختیار داریم. ممکن است نوشته‌ای در زبان مبدأ جنبه ادبی غلیظی داشته باشد اما در ترجمه به زبان مقصد، آن جنبه را از دست بدهد یا اینکه نوشته‌ای در زبان مبدأ دارای هیچ بُعد زیبایی‌شناسانه نباشد و پس از ترجمه به زبان فارسی نو به اعتبار خصلت آرکائیکی، که مترجم به متن می‌دهد به نظر ادبی بیاید. بنابراین، مترجم در ادبی یا غیر ادبی کردن آن متون نقش زیادی دارد. حال، سؤال این است که آیا باید متن اصلی را اساس قرار دهیم که مثلاً به زبان پهلوی است یا متن ترجمه‌شده را که به زبان فارسی نو است. اینجا هم مرز میان اثر ادبی و غیر ادبی برای محقق، مات و مبهم می‌شود.

چهارمین اشکال این است که بسیاری از آثار این دوره شکل نوشتاری ندارد و عملاً روایتهای شفاهی است که بعدها به نوشتار تبدیل می‌شود. در این صورت چه باید کرد؟ آثار بر جای مانده از این عصر یا شفاهی است یا نوشتار و نوشتارها یا روایی است و یا غیر روایی. در مورد نوشتارهای «غیر روایی»، اصل بر این است که کارکرد زبان در آنها وجه جمال‌شناسیک داشته باشد؛ یعنی دو ویژگی «قاعده‌افزایی» و «هنجارگریزی»<sup>۱</sup> در آنها محسوس باشد؛ برای مثال «گائاه» دارای وزن است. بنابراین، آنها را اثر ادبی محسوب می‌داریم یا برخی از قسمتهای کتیبه بیستون را که دارای وزن است، ادبی به شمار می‌آوریم یا در برخی دیگر از آثار غیر روایی از صورتهای خیالی استفاده شده است که آنها را دارای صبغه ادبی می‌دانیم. در مورد آثار «روایی»، ویژگی «روایت» را شاخص «ادبیت» متن قرار می‌دهیم. بدین ترتیب بخش زیادی از آثار دوره پیشاسلامی، که جزء ادبیات شفاهی و فولکلوریک است به علت «ویژگی روایی» که دارد در شمار آثار ادبی قرار می‌گیرد. بر این اساس می‌توان طرح ذیل را برای طبقه‌بندی انواع نثرها و روایتهای دوره پیشاسلامی پیشنهاد کرد. فایده و ویژگی مهم این طرح در این است که علاوه بر طبقه‌بندی انواع، ارتباط و پیوند نوشتارهای عهد پیشاسلامی را با دوره اسلامی به روشنی توضیح می‌دهد:

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک



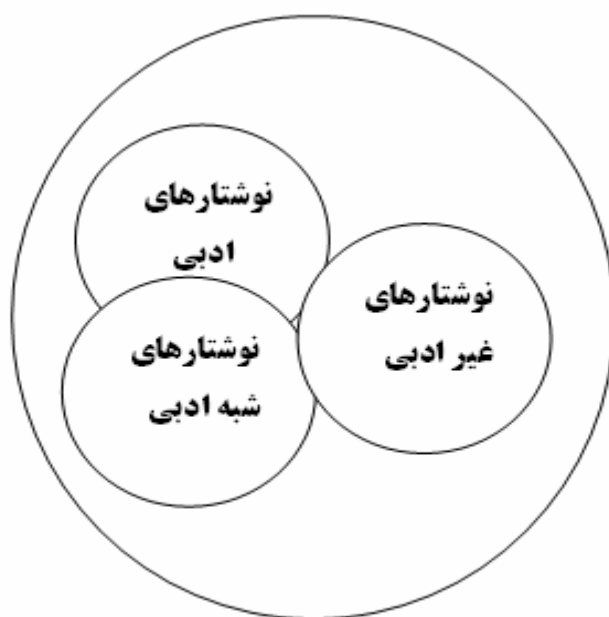
نمودار انتقال انواع روایت‌های عهد پیشاسلامی به دوره اسلامی

### ۳-۴-۲ الگوی پیشنهادی برای نثر دوره کلاسیک

در دوره اسلامی و تحت تأثیر عوامل برون‌متنی و درون‌متنی متعدد، دو اتفاق مهم، روند نثر نویسی را شدیداً متحول کرد: نخست، تغییر زبان نوشتارها به فارسی نو و دیگر، گوناگون و متعدد شدن نوشتارهای منثور در ابعاد بسیار گسترده. هر چند در وضعیت جدید، راحت‌تر می‌توان مرز بین آثار ادبی از غیر ادبی را مشخص کرد، سطح تغییرات آن‌قدر عمیق و دامنه‌دار است که دیگر استفاده از الگوی پیشین کارآمد نیست. بنابراین باید الگویی طراحی کرد که با جغرافیای ادبی تازه متناسب باشد.

بدین منظور ابتدا مجموع آثار منثور را در سه گروه کلی جای می‌دهیم: نوشتارهای غیر ادبی، نوشتارهای شبه ادبی و نوشتارهای ادبی. منظور از نوشتارهای ادبی، آثاری است که «هنجارگریزی و قاعده‌افزایی» در آنها به عنصر غالب متن تبدیل شده باشد.

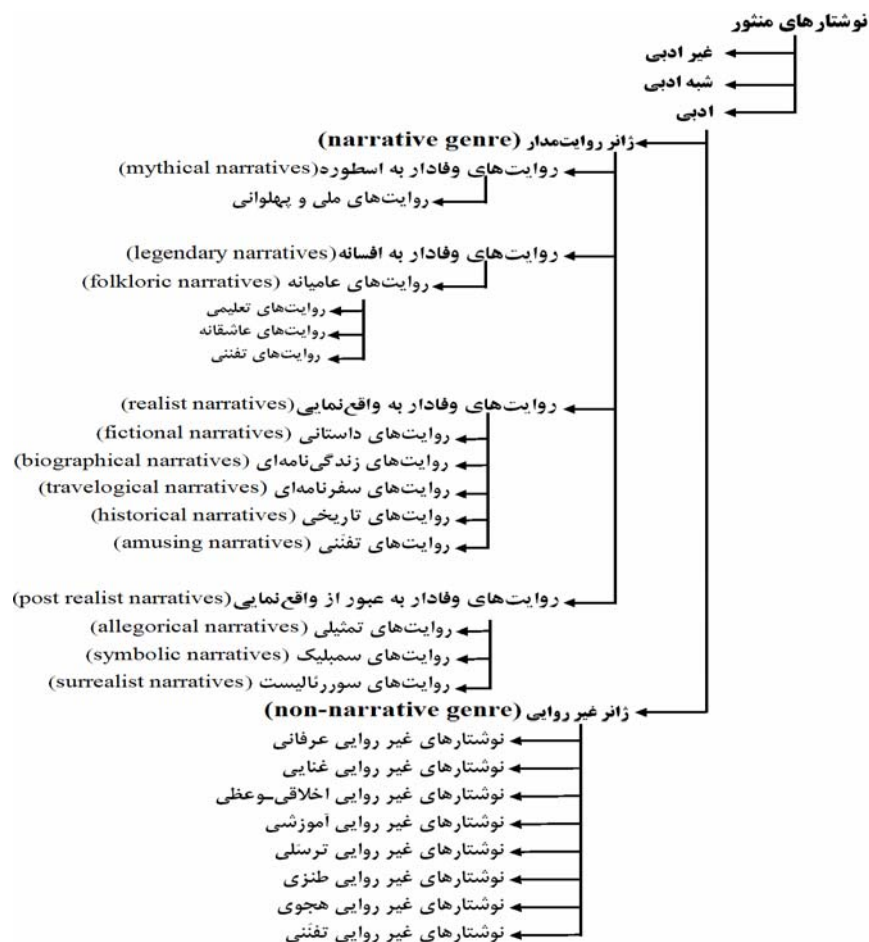
نوشتارهای شبه ادبی، آثاری است که عناصر ادبی در آنها وجود دارد اما عنصر غالب متن نیست و نوشتارهای غیر ادبی، آثاری است که عناصر ادبی ساز متن در آنها اصلاً محسوس نیست. اینها رگه‌های اصلی در بدنه سنت نثرنویسی فارسی دوره کلاسیک است:



#### گونه‌های اصلی نوشتارهای منثور در دوره اسلامی

ما به عنوان محقق ادبی با نوشتارهای غیر ادبی سر و کار نداریم و آنها را فقط «نوشتار» به شمار می‌آوریم نه «ادبیات». نوشتارهای شبه ادبی نیز امکان گنجاندن در ذیل انواع اصلی را ندارد اما «نوشتارها و روایتهای ادبی» را می‌توان در قالب دو نوع اصلی و چندین زیرشاخه طبقه‌بندی کرد. این الگو طوری طراحی شده که تا حد ممکن از ویژگی «جامعیت و مانعیت» برخوردار باشد و همه انواع نثر دوره اسلامی را دربرگیرد. با این حال چنانکه در مورد انواع شعر گفتیم، اینجا هم می‌توان زیرشاخه‌هایی به ذیل هر کدام از انواع افزود. صورت پیشنهادی ما این است:

طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک



### نمودار انواع نوشته‌های منثور در دوره کلاسیک

اکنون برای عینی‌تر شدن مطلب، نمونه‌هایی برای هر کدام از نوشته‌های یاد شده ذکر می‌شود. برای «روایت‌های وفادار به اسطوره» می‌توان *شاهنامه ابوالمؤید بلخی* را مثال زد؛ برای «روایت‌های وفادار به افسانه» *طوطی‌نامه* یا *امیر ارسلان رومی* را؛ برای «روایت‌های وفادار به واقع‌نمایی» *تذکره‌الاولیاء*، *سفرنامه ناصر خسرو* و *تاریخ بیهقی* را؛ برای «روایت‌های وفادار به عبور از واقع‌نمایی» *عقل‌سرخ* را و برای نوع نوشته‌های ادبی غیرروایی خیل عظیم ترسلمات و مکتوبات و یا آثاری مثل *نورالعلوم خرقانی* را. طبقه‌بندی نثر نوین فارسی معیارها و موازین دیگری می‌طلبد که پرداختن به آنها از گنجایش این مقاله بیرون است.

### نتیجه‌گیری

طبقه‌بندی انواع ادبی برای بسیاری از شاخه‌های تحقیقات ادبی لازم است؛ مثلاً نگارش جریان‌شناسانه تاریخ ادبی، گفتارهای بلاغی و بررسی‌های جمال‌شناسیک در حوزه نقد ادبی بدون تعیین انواع اصلی با کاستی‌های فراوانی همراه خواهد بود. از سوی دیگر تطور انواع و گوناگونی مبانی بوطیقایی در طول تاریخ ادبیات ایران آن‌قدر گسترده است که نمی‌توان یک طرح واحد را برای همه ادوار و همه انواع ادبی فارسی در نظر گرفت. بهتر است برای ادبیات دوره پیشاسلامی یک طرح، برای ادبیات دوره کلاسیک طرحی دیگر و برای ادبیات دوره مدرن طرح سومی پیشنهاد کنیم. برای علمی‌بودن طبقه‌بندی دو نکته دیگر را هم باید در نظر داشت: همه نوشتارها، ادبی نیست و همه آثار ادبی تبدیل به نوشتار نشده‌است. بدین منظور پیشنهاد می‌شود که اولاً ادبیات دوره پیشاسلامی را، که بیشتر در قالب سنت شفاهی و ادبیات شفاهی قرار می‌گیرد، با اساس قرار دادن عنصر «روایت» در قالب سه نوع اصلی (روایت‌های حماسی، روایت‌های غنایی و روایت‌های تعلیمی - القایی) طبقه‌بندی کنیم. برای ادبیات دوره اسلامی تقسیم آن به دو نوع کلی شعر و نثر پیشنهاد شود. ادبیات شعری را می‌توان در قالب سه نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: حماسی، غنایی و تعلیمی - القایی. هر کدام از اینها زیرشاخه‌هایی دارند که همه انواع شعر فارسی را در بر می‌گیرد. نوشتارهای منثور را باید ابتدا در سه خانواده «نوشتارهای غیر ادبی» (ادبیت متن محسوس نیست)، «نوشتارهای شبه ادبی» (ادبیت متن محسوس است اما وجه غالب نیست) و «نوشتارهای ادبی» (وجه غالب متن ادبیت آن است) جای داد. سپس قسم اخیر را، که برای ما به عنوان محقق ادبی موضوعیت دارد، در قالب دو نوع اصلی طبقه‌بندی کرد: نوع روایت‌مدار و نوع نوشتارهای ادبی غیر روایی. هر کدام از این دو، زیرشاخه‌هایی دارد که کل نوشتارهای ادبی منثور دوره کلاسیک را پوشش می‌دهد. ادبیات دوره مدرن آن‌قدر تنوع و گوناگونی دارد و مرز انواع چنان در آن محو است و مبانی بوطیقایی آن چندان با ادبیات دوره کلاسیک تفاوت دارد که پرداختن به آن مجال دیگری می‌طلبد.

پی‌نوشت

1. Epic
2. Lyric
3. Drama



۴. در پاسخ به اشکال رمانتیکها باید گفت، مانعی نیست که از دو زاویه به آثار ادبی نگاه کنیم: نخست از دیدگاه «ویژگی خاص» آثار ادبی و دیگر از دیدگاه «ویژگیهای مشترک» آنها. نگاه دوم، ما را به تقسیم‌بندی انواع می‌رساند و نگاه نخست، فردیت آنها را روشن می‌کند. درباره سخن موریس بلانشو و بندتو کروچه نیز این نکته گفتنی است که طبقه‌بندی انواع، اثر را در نوع زندانی نمی‌کند. مفهوم «وجه غالب» (the dominant) این مشکل را حل می‌کند؛ زیرا بر اساس وجه غالب آثار، آنها را در انواع جای می‌دهیم اما وجوه دیگر آن را انکار نمی‌کنیم. اثر آزاد است که وجوه مختلف خود را نشان دهد اما باید توجه داشت که وجه غالب آن هم یکی از وجوه و اتفاقاً اصلی‌ترین وجه آن است؛ مثلاً می‌توان *شاهنامه* فردوسی را در خانواده نوع حماسی قرار داد اما وجوه عاشقانه آن را هم بررسی کرد. قرار دادن یک اثر در قالب یک نوع بر اساس وجه غالب آن است و به معنای انکار وجوه غیر غالب اثر نیست.

۵. بنگرید به: [http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary\\_genres](http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary_genres)

6. the dominant

7. objectivity

8. subjectivity

۹. تقسیم زبان به دو نوع نرم و تیز را اولین بار در سخنرانی کوروش صفوی در دانشگاه فردوسی مشهد شنیدم. ایشان به نوع سوم اشاره‌ای نکردند.

۱۰. برای توضیح این دو اصطلاح و زیرشاخه‌های آن بنگرید به:

- leech Geoffrey, (1963), *A linguistic guide to English poetry*, London.

## منابع

۱. احمدی، بابک؛ حقیقت و زیبایی؛ چ پنجم، تهران: مرکز، ۱۳۸۰.
۲. \_\_\_\_\_؛ ساختار و تأویل متن؛ چ چهارم، کتاب اول، تهران: مرکز، ۱۳۷۸.
۳. ایو تادیه، ژان؛ نقد ادبی در قرن بیستم؛ ترجمه مهشید نونهالی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸.
۴. تراویک، باکتر؛ تاریخ ادبیات جهان؛ ترجمه عرب‌علی رضائی؛ ج اول، تهران: فرزانه روز، ۱۳۷۳.
۵. خطیبی، حسین؛ فن نثر در ادب پارسی؛ تهران: زوار، ۱۳۶۶.
۶. دیچز، دیوید؛ شیوه‌های نقد ادبی؛ ترجمه غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، تهران: علمی، ۱۳۶۲.
۷. رازی، شمس قیس؛ المعجم فی معاییر اشعار العجم؛ تصحیح و تحشیه محمد قزوینی؛ چ سوم، تهران: زوار، ۱۳۶۰.
۸. رستگار فسائی، منصور؛ انواع نثر فارسی؛ تهران: سمت، ۱۳۸۰.
۹. زرین کوب، عبدالحسین؛ ارسطو و فن شعر؛ تهران: امیر کبیر، ۱۳۵۷.
۱۰. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال در شعر فارسی؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۰.

۱۱. شمیسا، سیروس؛ **سبک‌شناسی؛ چ پنجم**، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۲. صفا، ذبیح الله (الف)؛ **تاریخ ادبیات در ایران؛ ج اول**، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۳. \_\_\_\_\_ (ب)؛ **حماسه‌سرایی در ایران؛ چ پنجم**، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹.
۱۴. صلیبا، جمیل؛ **فرهنگ فلسفی؛ ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی؛ تهران: حکمت**، ۱۳۶۶.
۱۵. ضیف، شوقی؛ **نقد ادبی؛ ترجمه لمیعه ضمیری؛ تهران: امیرکبیر**، ۱۳۶۲.
۱۶. ضیمران، محمد؛ **ژاک دریدا و متافیزیک حضور؛ تهران: هرمس**، ۱۳۷۹.
۱۷. فرای، نورتروپ؛ **تحلیل نقد؛ ترجمه صالح حسینی؛ تهران: نیلوفر**، ۱۳۷۷.
۱۸. گرین، ویلفرد و دیگران؛ **مبانی نقد ادبی؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران: نیلوفر**، ۱۳۷۶.
۱۹. گلبن، محمد؛ **بهار و ادب فارسی؛ ج اول و دوم**، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی با همکاری فرانکلین، ۱۳۵۱.
۲۰. ماسه، هانری و دیگران، **تاریخ تمدن ایران؛ ترجمه جواد محبی؛ تهران: گوتمبرگ**، ۱۳۳۶.
۲۱. ولک، رنه، **تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ دوم**، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۲۲. \_\_\_\_\_؛ **تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ دوم**، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۴.
۲۳. \_\_\_\_\_؛ **تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ سوم**، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۵.
۲۴. \_\_\_\_\_؛ **تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ چهارم**، بخش اول، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۷.
۲۵. \_\_\_\_\_؛ **تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ چهارم**، بخش دوم، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۹.
۲۶. \_\_\_\_\_؛ **تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ پنجم**، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
۲۷. \_\_\_\_\_؛ **تاریخ نقد جدید؛ ترجمه سعید ارباب شیرانی؛ چ ششم**، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
۲۸. ویلهلم، گئورگ و هگل، فردریش؛ **زبان، اندیشه و فرهنگ؛ ترجمه یدالله موقن؛ تهران: هرمس**، ۱۳۷۸.
۲۹. هارلند، ریچارد؛ **درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی از افلاتون تا بارت؛ ترجمه علی معصومی و دیگران؛ تهران: چشمه**، ۱۳۸۲.
۳۰. همایی، جلال؛ **تاریخ ادبیات ایران؛ مشتمل بر تاریخ ادبیات ایران از ازمه قدیم تاریخی تا حمله مغول؛ ج اول و دوم**، چ سوم، تهران: فروغی، بی تا.
۳۱. یزدانجو، پیام؛ **ادبیات پسامدرن؛ تهران: مرکز**، ۱۳۷۹.
32. Abramz .M .H, *The Mirror and the Lamp ,romantic theory and the critical tradition*, New York: The Noton Library,1958.
33. leech Geoffrey, *A linguistic guide to English poetry*, London, 1963.
34. [http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary\\_genres](http://en.wikipedia.org/wiki/category:literary_genres)

## صورت و ساخت شعری خسرو شیرین نظامی

دکتر اسحاق طغیانی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

مسعود آگونه جونقانی\*

### چکیده

خسرو و شیرین نظامی، بی‌شک، یکی از شاهکارهای غنایی ادب ایران و جهان است. چنین اثر ژرفی در کنار التذاذ هنری حاصل از آن، توانایی آن را دارد که همواره مورد بازاندیشی و تأمل قرار گیرد تا بدین وسیله بتوان با ژرف‌اندیشی و غور در ساختمان صوری، محتوای درونی، بلاغت حاکم بر بافت آن و سایر توانشهای ساختاری نهفته در آن، موارد ارزشمندی را یافت. از آنجا که صورت<sup>۱</sup> و ساخت<sup>۲</sup> شعر به ترتیب در دو محور افقی و عمودی به طور همزمان گسترش می‌یابد در بررسی کمال شعری هر اثر باید بتوان با اتکا به اصولی صورت و ساخت اثر را به طور مستقل و جدا مورد بررسی قرار داد. به همین دلیل، محور کلی این مقاله بررسی امکانات ساختاری و صوری نهفته در خسرو و شیرین نظامی است. بخش اول، تلاشی است در بررسی آن دسته از امکانات ساختاری که در محور عمودی شعر، خود را نشان می‌دهد. بخش دوم، امکانات صوری را در چهار محور جدا مورد بررسی قرار می‌دهد. درک این دو دسته از تواناییها یقیناً بیانگر اهمیت چنین منظومه‌ای و اهمیت بازاندیشی در آن است.

**کلید واژه‌ها:** نظامی، خسرو و شیرین، امکانات صوری خسرو و شیرین، امکانات روایی خسرو و شیرین، برجسته‌سازی در خسرو و شیرین

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۹/۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۷/۴/۳۰

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

## مقدمه

خسرو و شیرین نظامی یقیناً از بزرگترین منظومه‌های غنایی ادب ایران و جهان به شمار می‌رود. این بدان معناست که با ژرف‌اندیشی و غور در ساختمان صوری، محتوای درونی، بلاغت حاکم بر بافت آن و سایر توانشهای نهفته در آن، می‌توان موارد ارزشمندی را یافت که بتوان بارویی سترگ با استفاده از این مصالح پی افکند.

این مختصر تلاشی است در جهت برجسته‌سازی آن دسته از امکانات و مصالحی که در منظومه خسرو و شیرین به طور نهفته وجود دارد. به همین منظور عمدتاً به بررسی امکانات شعر نظامی در دو محور افقی و عمودی شعر می‌پردازد. برای پرهیز از هرگونه ابهام لازم است یادآوری شود که منظور از محور افقی آن دسته از امکانات شعری است که در حد بیت خود را نشان می‌دهد. این دسته از امکانات عمدتاً تحت عنوان امکانات صوری معرفی می‌شود. امکاناتی که در واقع با صورت شعری سر و کار دارد و در واقع به آن دسته از امکانات و تواناییهایی اطلاق می‌شود که در مفردات و ترکیبات (محور جانشینی<sup>۳</sup>) و نهایتاً در طول یک بیت (محور همنشینی<sup>۴</sup>) مشاهده می‌شود. در محور عمودی با ساخت شعری سر و کار داریم. ساخت شعری به مجموع عوامل سازنده کلام به صورت «کل یکپارچه» اطلاق می‌شود. این عوامل تحت عنوان امکانات ساختاری مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

## ۱. امکانات ساختاری

این بخش خود شامل دو بخش است: امکانات توصیفی و امکانات روایی.

### ۱-۱ امکانات توصیفی

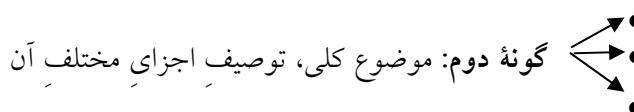
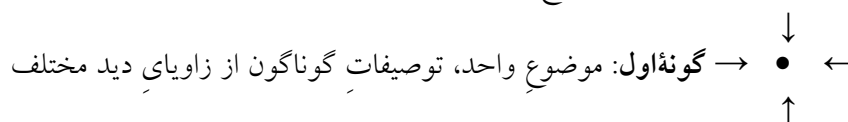
توصیف شاید یکی از جنبه‌های عام تکاملی ذهن و تفکر بشر نیز باشد. بشر در نخستین ادوار حیات اجتماعی خود بیشتر به تفکر عینی<sup>۵</sup> تمایل دارد؛ اما در سیر تکامل ذهنی خود به سمت و سوی تفکر انتزاعی<sup>۶</sup> کشانده می‌شود. باز نمود چنین تحولی در شعر هم کاملاً طبیعی است. اصولاً شعر در طی تاریخ خود از عینیت به طرف ذهنیت حرکت کرده است؛ به قول هگل این حرکت از مادیت و عینیت (محسوس بودن) به طرف معنویت و ذهنیت (معقول بودن) در مورد کل هنر صادق است (شمیسا، ۱۳۸۰: ص ۱۴).

مسئله توصیف در خسرو و شیرین، یکی از عمده‌ترین شاخصهای ادبی به شمار می‌رود. توصیف با تمرکز بر یکی از موارد مد نظر شاعر، آغاز می‌شود. شاعر با ملاحظه دقیق و جزئی معشوق، بهار، خزان و در مجموع طبیعت در چند بیت به توصیف جامع و دقیق معشوق و یا اشیا و ابژه‌های طبیعی می‌پردازد. این توصیفات، معمولاً دقیق و بدون اشکال است و این، خود در نتیجه برخورد مستقیم شاعر با طبیعت و راستین بودن عاطفه شاعر است.

از ویژگیهای توصیف در خسرو و شیرین یکی این است که توصیفات نظامی گاهی خود را به شکل توصیف تفصیلی<sup>۶</sup> نشان می‌دهد. البته چنین رویکردی در توصیف تفصیلی خود به دو نوع جداگانه قابل ردیابی است:

گونه اول، آن دسته از توصیفات را شامل می‌شود که حول محور یک موضوع کلی است و توصیفات گوناگونی که ارائه می‌شود به روشن شدن اجزای موضوع کمک می‌کند. اما گونه دوم، آن دسته از توصیفات را شامل می‌شود که همگی به طور موازی و در راستای هم توصیفی از یک موضوع واحد به شمار می‌رود؛ به عبارت ساده‌تر در گونه اول، بخشهای مختلف یک صحنه به طور دقیق در ابیات پیوسته‌ای تشریح و توصیف می‌شود در حالی که در گونه دوم، همگی توصیفات در مورد یک موضوع واحد است در حالی که زاویه دید تغییر کرده است.

به منظور روشنتر شدن موضوع به این نمودار دقت کنید:



گونه دوم: موضوع کلی، توصیف اجزای مختلف آن

### ۱-۱-۱ کارکرد توصیف گونه اول در خسرو و شیرین

این شکل از توصیف، حاصل نگاه شاعر از زوایای مختلف به یک مسئله است. این گونه از توصیف قبل از نظامی در شاعران سبک خراسانی هم دیده می‌شود به طوری که نزد کسانی و منوچهری<sup>۸</sup> هم گاهی چند بیت پی در پی در وصف یک صحنه آمده و

صرفاً با تغییر زاویه دید شاعر، جلوه‌ای جدید از موضوعی واحد ارائه شده است. این ابیات از منوچهری دامغانی در وصف باران در این باره کاملاً روشنگر است.

آن قطره باران بین از ابر چکیده	گشته سر هر برگ از آن قطره، گهریار
آویخته چون ریشه دستارچه سبز	سیمین گرهی بر سر هر ریشه دستار
و آن قطره باران سحرگامی بنگر	بر طرف گل ناشکفیده بر، سیار
همچون سر پستان عروسان پری روی	و اندر سر پستان بر، شیر آمده هموار
آن دایره‌ها بنگراندر شمر آب	هر گه که در آن آب چکد قطره امطار
چون مرکز پرگار شود قطره باران	و آن دایره آب، بسان خط پرگار

(منوچهری، ۱۳۷۰، ۴۴-۴۳)

همان‌طور که در این ابیات ملاحظه می‌شود، نظامی هم چنان گذشتگان خویش، دریافت حسی واحدی را از یک موضوع به شکل توصیفات گوناگون و مفصلی ارائه می‌کند تا به جایگیری آن در ذهن و تأثیرگذاری آن قوت بیشتری بخشد.

این تأثیرگذاری از آنجا ناشی می‌شود که **تصویر** در شعر گویندگانی از قبیل منوچهری، کسایی، خاقانی و نظامی ارزش اصلی دارد نه جنبه القایی؛ یعنی شاعر تصویر را فقط به عنوان اینکه تصویری در شعر آورده باشد می‌آورد و نه اینکه تصویر را وسیله انتقال اندیشه یا عاطفه‌ای کرده باشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ص ۱۷۸). این موضوع نزد نظامی و همعانش خاقانی و به طور کلی در مکتب اران فراوان دیده می‌شود. ابیات ذیل از نظامی، که همگی در وصف شب‌دیز است، شاهدی بر این مدعا تواند بود:

بر آخر بسته دارد رهنمودی	کزو در تک نیابد باد گردی
سبق بُرده ز وهم فیلسوفان	چو مرغابی نترسد ز آب طوفان
به یک صفرا که بر خورشید رانده	فلک را هفت میدان باز مانده
به گاه کوه کندن آهنین سم	گه دریا بُریدن خیزران دم
زمانه گردش و اندیشه رفتار	چو شب کارآگه و چون صبح بیدار

(نظامی، ۱۳۷۸، ص ۵۴-۵۳)

چنین شگردی از توصیف تفصیلی خاقانی هم نمونه‌های متعددی دارد. به این ابیات خاقانی، که همگی در وصف آتش است، دقت کنید:

بی‌صرفه در تنور کن آن زر صرف را	کو شعله‌های به صرفه و دعوا برافکند
گویی که خرمگس پرد از خان عنکبوت	بر پر سبز، رنگ غبیرا برافکند
نالنده اسقفی ز بر بستر پلاس	روی لحاف زرد به پهنای برافکند
غوغای دیو و خیل پری چون به هم رسند	خیل پری شکست به غوغا برافکند

مریخ بین که در زحل افتد پس از دهان      پروین صفت کواکب رخشا بر افکند  
طاووس بین که زاغ خورد و آنگه از گلو      گاورس ریزه‌های متقا بر افکند  
(خاقانی، ۱۳۸۵: ص ۱۳۴)

## ۱-۱-۲ کارکرد توصیف گونه دوم در خسرو و شیرین

در توصیف تفصیل گونه دوم، شاعر همچنان در صدد ارائه توصیفات دقیق از یک موضوع است؛ اما به شیوه‌ای متفاوت از گونه قبل. در این شیوه، شاعر یک موضوع کلی را در نظر می‌گیرد و آن‌گاه با توصیفات جزئی و دقیق، تمام بخشهای مختلف صحنه را به تصویر می‌کشد. شگردی این چنین، که پیشتر در داستان شعوذه‌انگیز فردوسی به سحری حلال مبدل شده بود در سنت ادبی اران و به تبع، خسرو و شیرین نظامی هم دیده می‌شود:

صراحی چون خروسی ساز کرده      ز رشک آن خروس آتشین تاج  
روان گشته به نقلان کبابی      ترنج و سیب لب بر لب نهاده  
ز نرگس وز بنفشه صحن خرگاه      زبس نارنج و نار مجلس افروز  
خروسی کو به وقت آواز کرده      گهی تیهو بر آتش، گاه دراج  
گهی کبک دری، گه مرغ آبی      چو در زرین صراحی لعل باده  
گلستانی نهاده در نظرگاه      شده در حقه بازی باد نوروز  
(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۹۸-۹۷)

در جای دیگر ماجرای میل کشیدن در چشمان هرمز را به جای توصیف در یک بیت و یک چشم‌انداز در چند بیت از چشم‌اندازهایی گوناگون مورد بررسی قرار می‌دهد:

گشاد این ترک خو چرخ کیانی      ز هندوی دو چشمش پاسبانی  
دو مرواریدش از مینا بردند      به جای رشته در سوزن کشیدند  
دو لعبت‌باز را بی‌پرده کردند      سر سرمه به میل آزرده کردند  
چو یوسف گم شد از دیوان دادش      زمانه داغ یعقوبی نهادش  
(همان: ۱۰۸)

چنین شگردی به یادگیر شدن تصاویر و القای تأثیر آنان کمک زیادی می‌کند. در واقع نظامی با استفاده از چنین ساختارهایی توان تفکر ساختاری خود را نیز نشان می‌دهد. البته این گونه توصیف، ماهیتاً در داستان به منظور توصیف دقیق صحنه به کار

گرفته می‌شده است؛ اما بعدها پای آن به ساخت غزل نیز کشیده شد و لسان‌الغیب، حافظ شیرازی، خلعتی دل‌انگیز از این شیوه بر بالای غزل خویش دوخت:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست      پیرهن خاک و غزلخوان و صراحی در دست  
نرگشش عربده جوی و لبش افسوس‌کنان      نیمه شب دوش به بالین من آمد بنشست  
(حافظ، ۱۳۸۱: ص ۳۷)

\*\*\*

## ۲-۱ امکانات روایی

منظومه، معمولاً از لحاظ ساختار درونی، عناصر روایی و توصیفی را ترکیب می‌کند. در بخش روایی، شاعر معمولاً بر خطی مستقیم به پیش می‌رود و زبانی کم و بیش ساده به کار می‌گیرد حال اینکه در بخش‌های توصیفی، تمام تبحر کلامی خود را با استعارات و صنایع لفظی به نمایش می‌گذارد (بورگل، ۱۳۷۰: ص ۱۴). در خسرو و شیرین هم، همان‌طور که گفته شد، توصیف یکی از عمده‌ترین شاخص‌های ادبی به شمار می‌رود. اما یک نکته مهم در منظومه‌ها این است که غالباً ادبیات آن اتحاد معنایی دارد؛ زیرا شاعر باید واقعه‌ای را به صورت داستانی و پیوسته مطرح کند تا ذهن بتواند مطلب را دنبال کند.

اگر نمودار ارسطویی آغاز - فرجام و طرح داستانی<sup>۹</sup> را به عنوان عامل مشخص‌کننده سنتی در نقل و روایت داستان به شمار آوریم، می‌توان گفت غالب منظومه‌ها از ویژگی روایی برخوردار است.

به طور کلی، روایت‌مندی اثر ممکن است به چهار شیوه حاصل شود:

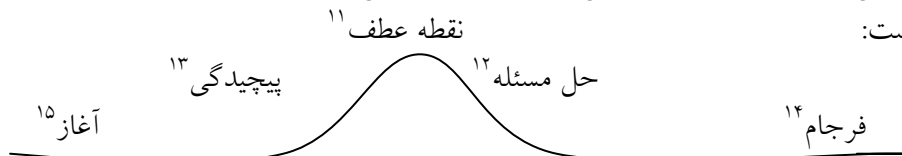
- ۱) روایت‌مندی مستقیم (خطی)
- ۲) روایت‌مندی تصویری (ایماژیستی)
- ۳) روایت‌مندی نمایشی (دراماتیک)
- ۴) روایت‌مندی تمثیلی (آلیگوریک)

از این چهار شیوه، سه مورد نخست در منظومه خسرو و شیرین نمونه‌های فراوانی دارد. اما از آنجا که داستان خسرو و شیرین یک داستان رمزی محض یا یک داستان صرفاً تمثیلی<sup>۱۰</sup> مانند داستانهای شیخ اشراق نیست (پورجوادی، ۱۳۷۰: ص ۱۷۲) به نظر می‌رسد این نوع، خاص شعر سمبلیک و عرفانی باشد. بنابراین در پی سه‌گونه اول را مورد بررسی قرار خواهیم داد.



### ۱-۲-۱ روایتمندی مستقیم (خطی)

منظور از روایتمندی مستقیم (خطی) همانا خط سیر داستانی یکرویه‌ای است که بر سیر طبیعی رویدادها و حوادث مبتنی است. در حالت کلی، ساختار روایت به گونه زیر است:



خسرو و شیرین همانند هر منظومه داستانی دیگر بر مبنای روایت بنا شده است. در این میان، روایت مستقیم و خطی (نوع اول) است که از دو گونه دیگر مشهودتر است. آوردن مثال از میان بخشهای روایی مستقیم، چندان دشوار نیست؛ برای مثال به این ابیات دقت کنید:

شهنشه بخت را سرگشته می‌دید	رعیت را زخود برگشته می‌دید
به زر اقبال را پر زور می‌داشت	به کوری دشمنان را کور می‌داشت
چنین تا خصم لشکر در سر آورد	رعیت دست استیلا بر آورد
ز بی‌پستی چو عاجز گشت پرویز	ز روی تخت شد بر پشت شب‌دیز
در آن غوغا که تاج او را گره بود	سری برد از میان کز تاج به بود
کیانی تاج را بی‌تاجور ماند	جهان را بر جهانجوی دگر ماند...

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۱۱۴)

در این ابیات پیچیدگی داستانی بدین گونه مطرح شده است که پرویز متوجه این ماجرا می‌شود که رعیت نسبت به او تمایلی قلبی ندارند و از او برگشته‌اند. تمهیدات لازم را از طریق دادن زر و سکه انجام می‌دهد. اما این تمهید هم با موفقیت همراه نمی‌شود. در بیت چهارم، که اوج داستانی به شمار می‌رود، پرویز پس از دریافت بی‌پناهی خود از تخت فرو می‌آید و بر پشت شب‌دیز می‌نشیند و از صحنه می‌گریزد. حل مسئله هم در بیت پنجم مطرح می‌شود. در طول این بیت مشخص می‌شود که پرویز نهایتاً مسئله را بدین صورت حل می‌کند که اگر در آن غوغا سر خود را به سلامت از معرکه خارج کند برایش ارزش بیشتری دارد. چون سری که بی‌تاج بماند بسیار بهتر از تاج بدون سر است! فرجام داستانی هم در بیت آخر به صورت روشن نشان‌دهنده اوضاع آرام پس از وی است؛ یعنی اینکه تاج وی به جهانجوی دیگری تعلق می‌گیرد و داستان روال طبیعی خود را به دست می‌آورد.

## ۲-۲-۱ روایت‌مندی تصویری

همان‌طور که می‌دانیم، نزد طرفداران اصل تخیل و ایماژیست‌ها تصویرپردازی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. حیثیت شعری و ناب بودن اثر در نظر آنان از میزان پردازش و کارایی همین تصاویر ناشی می‌شود. بنابراین، ایماژیست‌ها ساختار تصویری شعر را با ساختار تصویری رؤیا یکی می‌پندارند و طبعاً خواهان همانندسازی تصویری شعر و رؤیا هستند. جنبهٔ اصلی تصویر نزد ایماژیست‌ها تا حدی است که شعر خالی از تصویر را با نظم - به مفهوم سنتی آن - یکسان می‌پندارند. در نظر آنان شعر ناب، شعر تصویری است؛ اما به نظر می‌رسد یکی از ضعف‌های عمده ایماژیست‌ها در عدم درک و دریافت امکان آمیزش تصویر و روایت باشد. روایت‌مندی در تصاویر، درست همان‌گونه که در رؤیا اتفاق می‌افتد، نکته پر اهمیتی است که مورد اغماض آنان قرار گرفته است. نمونه‌ای از روایت‌گری تصویری از نظامی را در این ابیات از خسرو شیرین ملاحظه کنید:

فلک را آب در چشم آمد از دور	چو قصد چشمه کرد آن چشمه‌نور
نغیر از شعری گردون برآورد	سهیل از شعر شکرگون برآورد
شد اندر آب و آتش در جهان زد	پرنده‌ی آسمان گون بر میان زد
موصل کرد نیلوفر به نسرين	فلک را کرد گحلی پوش پروین
ز چرخ نیلگون سر بر زد آن ماه	حصارش نیل شد، یعنی شبانگاه
چو غالتد قاقمی بر روی سنجاب...	تن سیمینش می‌غلتید در آب

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۷۷)

این شیوه از روایت از امکاناتی است که نزد خاقانی و بویژه نزد نظامی از کارکرد ویژه‌ای برخوردار است تا جایی که به نظر می‌رسد از ویژگی‌های منحصر به فرد خسرو و شیرین، همانا روایت از طریق تصاویر است؛ گونه‌ای از روایت، که نادیده انگاشتن آن اصلاً به نفع ادب پارسی نخواهد بود. در اینجا صرفاً به منظور ذکر نمونه‌های بیشتر از چنین شگردی نزد نظامی ابیات زیر مثال خوبی است:

## آمدن شیرین به مداین

زده شاپور فتراک او دست	به گلگون رونده درخت بر بست
کنیزی چند را با خویشتن برد	وزان خوبان چو در ره پای بفشرد
به رنج و راحتش غمخوار بودند	که در هر جای با او یار بودند

<p>ز جنس چهارپایان نیز بسیار چو دریا کرده کوه و دشت را پر پس او چهار پایان میل در میل به سنگ خویش تن در داد گوهر به سنگستان غم رفت آگینه چو آتشگاه موبد شد فروزان شد آن آتشکده چون لاله زاری هوا گفتمی که گرمی دار او بود بدید امید را در کار نزدیک که مریم روز و شب می داشت پاشش به رفتن نیز هم فرصت نمی یافت به بادی دل نهاد از خاک آن راه و زان اندیشه می پیچید چون مار (همان: ص ۸۱-۸۰)</p>	<p>بسی برداشت از دیبا و دینار ز گاو و گوسفند و اسب و اشتر و زانجا سوی قصر آمد به تعجیل دگ ر ره در صف شد لولوء تر به هور هندوان آمد خزینه از آن درخوشاب آن سنگ سوزان ز روی او که بد خرم بهاری ز گرمی کان هوا در کار او بود ملک دانست کامد یار نزدیک ز مریم بود در خاطر هراسش به مهد آوردنش رخصت نمی یافت به پیغامی قناعت کرد از آن ماه نبودی یک زمان بی یاد دلدار</p>
--	--

### ۳-۲-۱ روایت‌مندی نمایشی (دراماتیک)

در منظومه عشقی ایران همه انواع ادبی دیگر گرد می‌آیند: شعر غنایی، مدیحه، پند و اندرز، هجو و وصف (بورگل، ۱۳۷۰: ص ۱۴). علاوه بر این، نظامی در خلق گفتگو و ترسیم شخصیت و ساختار روایت نیز استاد است (همان، ۱۹). این همان چیزی است که از نظر تاریخی بسیار ارزشمند و مفید است؛ یعنی به رغم بسیاری از ادعاها مبنی بر عدم وجود نمایشنامه‌نویسی در ایران در قرون پیشین به آسانی می‌توان با تمایز دو گونه نمایشی یعنی گونه اجرایی و گونه داستانی، این فضل تقدم را برای ایرانیان محفوظ داشت. پیتز چلکوفسکی با درک اهمیت این نکته، آن را بدرستی گوشزد کرده است: هنگامی که گوته در یادداشتها و بررسیهایی برای فهم بهتر دیوان غربی - شرقی خود با قاطعیت اظهار داشت که هیچ صورت نمایشی در ادبیات ایران وجود ندارد بی‌شک به آن نوع نمایشی اشاره می‌کرد که برای اجرا در صحنه نوشته شده باشد... اما در تاریخ طولانی ادبیات فارسی چندین نمایشنامه در هیئت انواع ادبی دیگری نوشته شده است. این نمایشنامه‌ها برای اجرا در حضور تماشاگر نیست، بلکه برای آن نوشته شده است که در خلوت برای خود یا به صدای بلند برای دیگران خوانده شود (چلکوفسکی، ۱۳۶۸:

ص ۱۶). به منظور آشنایی بیشتر با امکانات دراماتیک (نمایشی) خسرو و شیرین، خواننده علاقه‌مند می‌تواند به اصل مقاله چلکوفسکی مراجعه کند.

## ۲. امکانات صوری

علاوه بر امکانات ساختاری قبل توجهی که در منظومه خسرو و شیرین نظامی قابل بررسی و استفاده است، امکانات صوری قابل ملاحظه‌ای نیز در فضای اثر مشاهده می‌شود. درک کارایی این امکانات علاوه بر پرتوافشانی بر هنر نظامی، راهکاری برای شیوه‌های استعلا‌ی کلام در محور افقی، فارغ از ملاحظات ساختاری (محور عمودی) به حساب می‌آید. بنابراین آنچه در پی می‌آید تلاشی است از این دست.

معمولاً ارزش صوری کار نظامی را در قدرت ترکیب‌سازی وی می‌دانند (نگ ← مقصودی، ۱۳۷۹: ص ۳۵؛ جودی، ۱۳۷۸: ص ۳۴؛ پورجوادی، ۱۳۷۷: ص ۵-۲). استاد شفیع کدکنی معتقد است سی‌درصد ترکیبات شعر خاقانی و نظامی... از خودشان شروع شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ص ۲۸). ایشان این مسئله را از ویژگیهای ممتاز نظامی و خاقانی می‌داند و بر آن است که هرکس هر قدر گسترش زبانی داشته باشد به همان اندازه دارای جهان‌بینی وسیعتری است (همان، ۲۷).

هر چند در این گفته شکی نیست، محور بررسی ما درک توانشهای نهفته واژگانی نظامی است؛ به عبارتی دیگر، صرف استفاده از ترکیبات و مفردات گوناگون توسط نظامی مورد نظر ما نیست، بلکه معتقدیم کلمه ممکن است حاوی برخی ارزشهای تصویری، موسیقایی، معنوی، تلفیقی و... باشد که شاعر یا نویسنده با احاطه و تسلط بر این کارکردها در القا و مؤثرتر جلوه دادن پیام شعری موفق خواهد شد. عدم آشنایی و درک چنین ضابطه‌هایی به پردازش آثار ضعیف و غیرخواندنی نزد شاعران تازه‌کار منجر خواهد شد و این از آنجا است که استعداد شناخت کلمه از امور متعدد ناشی می‌شود که مهمترین آنها را می‌توان در دقت و توجه به شکل و ترکیب و مفاهیم مجازی و حقیقی کلمه، شناخت خاصیت اصوات، پرباری ذهن از نظر دایره لغات، وسعت زمینه‌های فرهنگی و نیز ذوق و قریحه و شعور و هوشیاری شاعر خلاصه کرد (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۳۹۲).

از این نظر، هنر نظامی نه تنها به دلیل ترکیب‌سازیهای نوین اوست؛ بلکه استعداد ویژه وی در بعد تألیفی واژگان نمود بیشتری دارد؛ یعنی جایی که نظامی با ایجاد

شبکه‌های درهم تنیده موسیقایی، تصویری، تلفیقی و... واژگان را در تقابل با یکدیگر برجسته‌تر می‌کند. بنابراین، نظامی در عمل، جزو شاعرانی است که با توجه به بوطیقای جدید، چهره‌ای ممتاز دارد؛ بدین معنی که شعر را اولاً به لحاظ نمایش دادن و تصویرگی به نقاشی و ثانیاً به لحاظ موسیقایی بودن کلام به موسیقی نزدیک کرده است؛ یعنی از طرفی با ابزارهای علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره به جای سخن گفتن نقاشی کرده و از طرف دیگر با ابزارهای علم بدیع مخصوصاً بدیع لفظی موسیقی درونی شعر را اعتلا داده است (شمیسا، ۲-۱۳۷۱: ص ۳۳۹).

به همین منظور در این بخش با استفاده از الگوی زبانشناختی یاکوبسن<sup>۱۶</sup> به طرح و بررسی این مسئله می‌پردازیم: از نظر یاکوبسن کارکرد شعری زبان، اصل تعادل یا معادل بودن کلمات را از محور گزینشی به محور ترکیبی کلام فرا می‌افکند (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ص ۲۳). وقتی شاعر در محور گزینش - یا هر کاربر زبانی دیگر - به انتخاب دست می‌زند، معمولاً انتخابهای گسترده‌ای دارد. کاربر زبانی در مرحله انتخاب، معمولاً از میان واژه‌های هم معنا، هم صدا یا کلماتی که خانواده دستوری یکسانی دارد به انتخاب دست می‌زند. تا اینجا کاربر زبانی سویه زبانی عام و مشترک زبان را به کار برده است. به محض اینکه در محور ترکیب، کاربر زبانی در انتخاب واژگان به منظور رعایت تناسبهای لفظی، معنوی و موسیقایی به انتخاب خاصی دست بزند از سویه ادبی زبان نیز بهره‌مند شده است. این معنای گفته یاکوبسن است که متأسفانه سوء تعبیرهای نامناسبی از آن به عمل آمده است.

آی. ای. ریچاردز از بنیانگذاران نقد نو<sup>۱۷</sup> نیز در این باره آرای مشابهی دارد. بنابراین به منظور درک بهتر سویه تألیفی واژگان، بخشی از نظریات ریچاردز را در اینجا می‌آوریم: به گفته ریچاردز، شاعر همچنان که معنا یا معانی خود را کشف می‌کند به ضرورت سازنده زبان شعری خویش است. او معنای جمله‌های خود را در مقام یک موزاییک و قطعه‌های مجزا و مستقل کنار هم چیده بنیاد نمی‌کند. معانی کلمه‌های شاعر و نویسنده عوامل ثابتی از این دست نیستند؛ برعکس، آنچه ما معانی کلمات او می‌نامیم، نتایجی است که از راه بازی متقابل امکانات تفسیری کل شعر به آن می‌رسیم. برای رسیدن به این مقصود باید در نظر داشته باشیم که کلمات به طور مجرد معنا نمی‌شوند (دستغیب، ۳-۱۳۷۳: ص ۱۹۲).

با در نظر گرفتن دو محور جانشینی (گزینش) و هم‌نشینی (ترکیب) یعنی به ترتیب قدرت انتخاب شاعر در گزینش واژگان و واژه‌سازی و به دنبال آن قدرت وی در ترکیب این عناصر در محور هم‌نشینی [در صورتی که این هم‌نشینی باعث برجسته‌سازی برخی عناصر واژگانی شود] بهتر می‌توان درباره هنر شاعری وی سخن گفت. با در نظر گرفتن چنین قدرتی، برخی از پژوهشگران برآنند که نظامی از این نظر، متعادلترین وضعیت را در میان شاعران یافته است؛ یعنی در هر دو حور نمود خاصی در شعر وی وجود دارد (نگ ← صفوی، ۱۳۸۳: ص ۱۹۷-۱۷۷).

از آنجا که درباره قدرت ترکیب‌سازی، واژه‌سازی و دایره غنی واژگان نظامی (که همگی در محور جانشینی قرار دارد) حرفهای زیادی گفته شده است، سعی می‌شود در این قسمت به قدرت کاربرد کلمات در محور هم‌نشینی نزد نظامی نظری انداخته شود. به طور خلاصه، واژگان در تقابل با یکدیگر در محور هم‌نشینی (ترکیب) ارزشهای خود را بیشتر نشان می‌دهند و از نگاه فرمالیستی برجسته‌تر می‌شوند. این برجسته‌سازی ممکن است در چهار حوزه کلی روی دهد:

الف) برجسته‌سازی موسیقایی

ب) برجسته‌سازی تصویری

ج) برجسته‌سازی تلفیقی

د) برجسته‌سازی بدیعی

بنابراین در بخش پایانی با بررسی قدرت نظامی در محور هم‌نشینی و ایجاد شبکه‌های در هم تنیده معنایی، موسیقایی و... مطالب به جمع‌بندی نزدیک می‌شود.

## ۲-۱ برجسته‌سازی موسیقایی

اینکه بار موسیقایی واژه در وجه تألیفی خود به جنبه تخیلی و عاطفی شعر یاری می‌رساند، نکته‌ای است که فرمالیستها بخوبی آن را دریافته‌اند. طبیعی است انتخاب یک واژه از میان مترادفات، دشوار نیست؛ اما این انتخاب زمانی سودمند می‌شود که با تناسبات آوایی دیگری دمخور و دمساز باشد؛ برای مثال در بیت زیر از مولانا دقت کنید:

عذر خواه عقل کل و جان تویی      جان جان و تابش مرجان تویی

از نظر معنایی، **مرجان** مترادف **بُسد** است و با کلمه‌ای چون **لؤلؤ** هم حوزه معنایی مشترکی دارد؛ یعنی در محور انتخاب، شاعر با این سه گزینه - که هر سه از نظر وزنی هم اختلالی در ارکان عروضی شعر ایجاد نمی‌کند - روبه‌رو است، آنچه در محور انتخاب او را مجبور می‌کند تا **مرجان** را برگزیند همانا تناسب آوایی آن با **جان** است. بنا به گفته شفيعی، مولانا بسیاری از مفاهیم دور از هم را در پرتو جادوی مجاورت چنان به هم نزدیک می‌کند که خواننده نه تنها آنها را غیرمتناسب احساس نمی‌کند، بلکه در ذهن او آن مفاهیم تا مرز عینیت به هم نزدیک می‌شوند (شفيعی، ۱۳۷۷: ص ۲۵).

جادوی مجاورت اگرچه تفاوت **نظم** را از **شعر** چندان متمایز نمی‌کند از شاخصه‌هایی است که گاه کلام را تا حد معجزه بالا می‌کشد (نگ ← شفيعی کدکنی، ۱۳۷۷: ص ۲۶-۱۵) و این جادویی است که سحرآمیزی با آن را دستان سحرانگیز نظامی خوب می‌داند:

(۱) برون آمد ز پرده سحر سازی      شش اندازی به جای شیشه بازی

(همان، ۴۷)

انتخاب ترکیبات «سحر سازی، شش اندازی، شیشه سازی»، گزینش تصادفی یا صرفاً دلخواهی نبوده است؛ بلکه حوزه آوایی مشترک «سجع... ازی» در کنار تناسب معنایی این سه واژه که هر سه از مترادفات شعوزده‌انگیزی هستند، زیبایی خاصی به این بیت بخشیده تا جایی که آن را در حد یک بیت برجسته نمایان ساخته است.

نکته دیگر که بار موسیقایی کلام را دو چندان کرده گزینش و به تبع آن همنشینی واژگان آمد، سازی، اندازی، جای، بازی، که تکرار واج «آ» در آنان، مجموعه تناسبات آوایی را دو چندان کرده است. این کاربرد واج آرایی که در بلاغت غربی با سه نام **alliteration, consonance, assonance** و در بلاغت اسلامی تحت عنوان **توزیع** شناخته می‌شود از ویژگیهای موسیقایی خسرو و شیرین نظامی است.

در نمونه‌های ذیل قدرت استخدام واژگان در محور جانشینی و آن‌گاه تقابل واژگان در محور همنشینی کاملاً مشهود است.

(۲) به زر اقبال را پر زور می‌داشت      به کوری دشمنان را کور می‌داشت

(همان، ۱۱۴)

(۳) نمد زینم نگرده خشک از این خون      بتر زینم تبر زین (چون) بود (چون)

(همان، ۷۱)

در این نمونه که به نظر می‌رسد از اعجاب‌انگیزترین بیت‌هایی است که ارزش موسیقایی آن نمود ویژه‌ای دارد، تناسب آوایی به شرح زیر دیده می‌شود:

- نمد زین، بتر زین، تبر زین (زین یک‌بار در معنای معمول خود و یک‌بار مخفف از این)
- خشک و خون (تناسب آوایی در صدای خ)
- بتر و تبر (جناس ناقص)
- چون و چون (تکرار)

## ۲-۲ برجسته‌سازی تصویری

از دیگر شاخصهای ارزشی واژگان، ارزش تصویری آنان است. تصویرپردازی خود را صرفاً در بافت تألیفی نشان می‌دهد. چون ضرورت تشکیل تصویر حداقل وجود دو قطب است که در علم بیان با **مشبه** - **مشبه‌به** تعریف می‌شود، پس طبیعی است که وجه تصویری واژگان در شکل دیالکتیکی (تقابل) آن نمود پیدا کند؛ این بدین معناست که تصویرسازی با تمام امکانات بیانی خود اعم از تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز و نمونه‌های کاملتر آن یعنی آرکی‌تایپ، سمبل و رمز بر اساس یک رابطه دوگانه استوار است. این رابطه دوگانه بدان معناست که محور هم‌نشینی شدیداً بر محور جان‌نشینی تأثیرگذار است و نظامی هم‌استادانه این محور را پرورانده است؛ برای نمونه، مثالهای زیر بررسی می‌شود:

(۱) به **باغ** مشعله **دهقان** انگشت **بنفشه** می‌درود و **لاله** می‌کشت

(همان، ۹۶)

هر انسانی شاید به منظور استفاده تصویری از زبان متعارف خود قدرت استفاده از استعاره را داشته باشد، اما هنر نظامی از گونه‌ای است که شعر او را بسیار قابل تأمل کرده است و آن هنرورزی، همانا چیزی نیست جز **شبکه‌های استعاری درهم تنیده** که خاقانی هم، دستی در آن دارد. این گونه بازیهای استعاری ابهام شیرینی در طول بیت می‌پراکند؛ ابهامی که حاصل قرار گرفتن در دو یا چند شبکه موازی تصویری است. این



شبکه‌های تصویری موازی، ارزش زیباشناختی بسیاری دارد و خود به دو گونه جدا قابل تقسیم است:

### ۱-۲-۲ تصاویر ابهامی<sup>۱۸</sup>

این تصویرسازیها معمولاً در طول یک بیت مشاهده می‌شود و با به کارگیری مراعات نظیر، دو تصویر متمایز را پدید می‌آورد. این تصاویر مرکب مانند ابهام عمل می‌کند؛ یعنی شاعر به طور همزمان، یک تصویر دور و یک تصویر نزدیک می‌آفریند؛ اما تنها یکی از این تصاویر مرکب، مورد نظر وی است.

در مثال یاد شده چنین حالتی حاکم است:

- مراعات نظیر **باغ و دهقان و بنفشه و لاله**. در این شبکه باغی تصویر می‌شود که دهقان در آن به درون بنفشه و کاشتن لاله مشغول است.
- مشبه‌به‌های اجزای فوق یعنی **منقل (باغ)**، **آتش (دهقان)**، **سیاهی (بنفشه)**، **سرخی (لاله)** هم در کنار یکدیگر تناسبی استعاری را حاکم کرده‌اند. این شبکه، تصویری ارائه می‌کند که در آن آتشی در منقلی افتاده و سیاهی زغال را از بین برده و آن را به سرخی لاله‌گونی تبدیل کرده است.

### ۲-۲-۲ تصاویر موازی<sup>۱۹</sup>

در گونه دوم تصاویر موازی، که آن را نوعی اسلوب معادله به شمار می‌آوریم، دو تصویر مرکب در برابر هم قرار می‌گیرد. این دو تصویر دقیقاً شرحی استعاری از یک موضوع واحد به شمار می‌رود.<sup>۲۰</sup> (خاقانی هم همانند سایر شاعران مکتب اران از این ویژگی بهره‌مند است.) برای روشن شدن موضوع به مثال زیر دقت کنید:

پرنده‌ی آسمان‌گون بر میان زد	شد اندر آب و آتش در جهان زد
فلک را کرد کُحلی‌پوش پروین	موصل کرد نیلوفر به نسرین

(نظامی، ۱۳۷۸: ص ۷۷)

در این ابیات، که به نظر نگارنده از اعجاب‌انگیزترین تصویرهای سراسر خسرو و شیرین و حتی ادبیات ایران است، مسئله تصویرهای موازی از گونه دوم در کار است؛ یعنی ما بستن لنگ و فوطه آبی رنگ شیرین را بر میان سه بار می‌بینیم: یک بار از دیدگاه روایت مستقیم و دو بار دیگر از چشم‌انداز تصویر.

✓ روایت مستقیم

• (پرنده آسمان گون) بر (میان) بستن

✓ چشم انداز تصویری

• **فلک** (استعاره از پرنده) را کحلی پوش **پروین** (استعاره از میان) کردن

• **نیلوفر** (استعاره از پرنده) را به **نسرین** (استعاره از میان) موصل کردن

مثالی دیگر از این دست:

تک شب‌دیز کردش غمگساری	زشیرین بر طریق یادگاری
به / امید گهر با سنگ می ساخت	به یاد ماه با شبرنگ می ساخت

(همان، ۱۱۱)

### ۲-۳ برجسته سازی تلفیقی

از دیگر ویژگیهای واژگان، که به صورت جدا وجود ندارد، اما می تواند خود را در بافت ترکیبی به شکل برجسته ای نشان دهد، تلفیق است. منظور از تلفیق، همانا **کنار هم نهادن عناصر به نظر ناهمگون** است که موجب اعتلای کلام می شود؛ به عبارتی دیگر، تلفیق با تقابل واژگان از سطوح مختلف زبانی و جمع ناسازدها باعث اعتلای کلام می شود.

تلفیق واژگان مشخصاً امری است که در محور ترکیب یا هم نشینی خود را نشان می دهد. نظامی از این هنر به طور ویژه ای بهره مند است. هرچند از آنجا که منظور از تلفیق، کنار هم نهادن عناصر ناهمگون در کنار یکدیگر است، چه بسا بعضی از این ناهمگونیها صرفاً از نگاه خواننده امروزی احساس شود در حالی که چنین تلفیقی ممکن است در زبان و نگاه شاعر یک عهد ذهنی و سنت ادبی به شمار رود. به همین منظور قبل از ارائه مثال یادآور می شود که ویژگیهای سبکی دورانی را که شاعر در آن می بالیده است، نباید با هنرنامه ایهای وی در حوزه تلفیق اشتباه کرد؛ مثلاً آبگینه در زبان امروزی کاربرد آرکائیسمی (کهن گرایانه) دارد و تلفیق آن با زبان معیار امروزی باعث برجستگی زبانی می شود در حالی که در قرن ششم کاربرد آبگینه را نباید به دلیل هنرنامه ای شاعر در بعد تلفیق به شمار آورد.

برای نمونه به این شعر از شاملو دقت کنید:

(۱) غبار آلوده، از جهان

تصویری بازگونه در آبگینه بی قرار... (شاملو، نقل از صفوی، ۱۳۸۳: ص ۸۱)  
 به نظر صفوی، واژه‌ها یا ساختهایی از این دست در نظام زبان خودکار فارسی معاصر جایی ندارد. بنابراین کاربردشان **عملکردی نشاندار** خواهد داشت؛ زیرا بر نظام زبان خودکار تأثیر می‌گذارد... (صفوی، ۱۳۸۳: ص ۲-۸۱)؛ این درست همان چیزی است که ما آن را ارزش تلفیقی می‌نامیم. البته کل آن را در بر نمی‌گیرد و تنها نمونه‌ای از آن است.<sup>۲۱</sup> اما آنچه در این مورد حائز اهمیت است این است که با استفاده از واژه‌ای خاص از محور زبان کهن در کنار عناصر ناسازی از زبان متعارف **برجسته‌سازی**<sup>۲۲</sup> صورت گرفته است.

اکنون بیت زیر را با مورد یاد شده مقایسه کنید:

۲) به هور هندوان آمد خزینه      به سنگستان غم رفت آبگینه

(همان، ۱۸۳)

به آسانی می‌توان دید که کاربرد آبگینه در کنار سایر موارد کهن، مثل **هور** (به معنای پاسگاه)، **خزینه** و **سنگستان** فضایی را ایجاد کرده است که به هیچ‌وجه موجب نشاننداری و برجسته‌سازی آبگینه نمی‌شود؛ به بیانی دیگر، نمی‌توان کاربرد آبگینه را در این بیت دارای ارزش زیبایی‌شناختی - حداقل از نظر بُعد تلفیقی - دانست. اما در ترکیب دیگری از این دست، مانند اطلس پوشیدن کرم نظامی تا حدی به این قبیل تلفیقهای لغوی یا محتوایی نزدیک می‌شود:

۳) چو بی‌مردن کفن در کس نپوشند      به ار مردم چو کرم اطلس نپوشند

در بیت زیر، نظامی به شکلی دیگر با رودرو قرار دادن دو فضای کاملاً متضاد به تلفیق فضاهای زبانی دست زده است. در این مثال نظامی از تمثیلی عامیانه به سطح یک حکم جزمی فرار رفته است. البته این قبیل تلفیقها را می‌توان از دیدگاه علم سخن<sup>۲۳</sup> نیز مورد بررسی قرار داد:

۴) یکی آینه و شانه در افگند      به افسونی به راهش کرد در بند

فلک این آینه وان شانه را جست      کزین کوه آمد و زان بیشه بر رُست

زنی کو شانه و آینه بگنند      ز سختی شد به کوه و بیشه مانند

(همان، ۷۶)

## ۲-۴ برجسته‌سازی بدیعی

یک واژه در پیکره یک سلسه از واژگان همجوار، خود را بهتر می‌نمایاند؛ چه با ایجاد

روابط موسیقایی با واژگان پیرامون خود، (نگ ← الف) برجسته‌سازی موسیقایی) و چه با ایجاد رابطه‌های درونی - معنوی که از این میان ایهام<sup>۲۴</sup>، مراعات نظیر، استخدام، تضاد، طباق از مهمترین آنان به شمار می‌رود. به منظور آشنایی با استادی و مهارت نظامی در محور انتخاب و ترکیب با ایجاد تناسبهای معنوی به چند مثال توجه کنید:

مثالهای زیر از میان نمونه‌های فراوان، مصداق مثنی است از خروار:

(۱) یکی انگشتی از دست خسرو بدو بسپرد، کاین برگیر و می‌رو

اگر در راه بینی شاه نور را به شاه نو نمای این ماه نور را

(همان، ۷۱)

تناسب آوایی شاه و ماه بر کسی پوشیده نیست. اما ظرافت کاربرد این دو عبارات در این است که نظامی، شاه نو را کنایه از خسرو گرفته و ماه نو را با گوشه چشمی که به شیرین داشته، استعاره از انگشتی گرفته است.

(۲) چو زهره برگشاده دست و بازو بهای خویش داده در ترازو

(همان، ۱۰۶)

ظرافتهای بدیعی این بیت را می‌توان به صورت زیر خلاصه کرد:

• مراعات نظیر بین واژگان بر، دست و بازو (البته بر، جزء پیشوندی فعل است

اما در این مجموعه تناسب ظریفی ایجاد کرده است).

• بها (قیمت) در تناسب با ترازو (عمل سنجیدن کالا در ترازو و پرداخت بهای

آن را به ذهن متبادر می‌کند).

• زهره و بها (روشنی) در تناسب با ترازو (وضعیت قرار گرفتن زهره را در

برج میزان نشان می‌دهد که روشنی خاصی دارد).

• دست و بازو در تناسب با ترازو (شکل ترازو را به ذهن متبادر می‌کند).

(۳) از این شوخ سر افکن، سر بتابید که چون سر شد، سر دیگر نیابید

(همان، ۱۱۳)

که یادآور بیت معروف سعدی است و بیش، نیازی به وانمودن موارد بدیعی آن

احساس نمی‌شود:

ما را سربست با تو که گر خلق روزگار دشمن شوند و سر برود هم بر آن سریم

(سعدی، ۱۳۷۳: ص ۶۹۵)

## نتیجه

کمال هنری هر اثر را نمی‌توان به دسته‌ای از قواعد و اصول فروکاست. قواعد و اصول، بواقع، محدودکننده دنیای راز انگیز آثار ادبی به شمار می‌روند و در واقع راز بزرگی یک اثر به گفته استاد شفیع کدکنی گونه‌ای «بی چگونگی در هنر» است و ادراک این بی چگونگی هنری لابد امری در حبس قواعد و اصول ریاضی‌وار نیست.

در مرکز تمام تجربه‌های دینی، عرفانی و الاهیاتی بشر این ادراک بی چگونه باید وجود داشته باشد و نقطه‌ای غیرقابل توصیف و غیرقابل توضیح با ابزار عقل و منطق باید در این‌گونه تجربه‌ها وجود داشته باشد و به منزله ستون فقرات این تجربه‌ها قرار گیرد. در التذاذ از آثار هنری نیز ما با چنین ادراک بلا تکلیف و بی‌چگونه‌ای همواره رو به رو هستیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ص ۱۹۵). اما به هر حال با بازاندیشی در شیوه‌هایی که در فرم درونی و فرم بیرونی آثار این بزرگان موجود است و تحلیل ساز و کار هنری آنان به یقین می‌توان یک دسته عوامل را شناسایی و معرفی کرد؛ عواملی که باعث ارتقای کیفی و ارزش زیباشناختی این آثار شده است.

همان‌طور که در بررسی خسرو و شیرین نظامی دیدیم، هر اثر عمدتاً از طریق دو اصل صوری و ساختاری پا به دنیای جمال شناختی خود می‌گذارد؛ یعنی در مرتبه نخست، اثر ممکن است به دلیل وجود غرابتهای زبانی و آشنایی‌زدایی در کاربرد خودکار زبان و در نتیجه پیدایی نوعی برجسته‌سازی از نظر زیباشناختی به سطح قابل قبولی دست یابد. اما تمام ماجرا به این یک بعد خلاصه نمی‌شود؛ چرا که اصولاً آنچه در مرتبه نخست اتفاق می‌افتد وابسته است به آن دسته از حوادث زبانی که به سطح صوری مربوط می‌شوند. شاید بتوان ارزش صوری برخی قسمتهای آثار ادبی را با اتکا به بلاغت سنتی روشن ساخت که عمدتاً بر بیان، بدیع و معانی مبتنی است؛ اما از آنجا که نقد سنتی بلاغی تنها در محور افقی خود را نمایان می‌کند و در حد یک بیت یا حداکثر ابیات موقوف المعانی توانایی ارزشگذاری دارد، با طرح بلاغت نوین ساختاری در این مقاله، سعی شده است به کشف و تبیین آن دسته از امکانات ساختاری پرداخته شود که در حد کلام و نه یک یا چند بیت مطرح است. در واقع، امکانات ساختاری نه به صورت و فرم، بلکه به بافت و ساختار اثر متوجه است. بنابر این اگر بتوانیم ضمن نقد و بررسی اثر ادبی، امکانات صوری و ساختاری را همزمان به کار ببندیم، می‌توانیم ارزش هنری آن را - تا حدودی - بهتر و مطمئن‌تر مورد بررسی قرار دهیم؛ این امر به

ما این امکان را خواهد داد که بتوانیم به شیوهٔ جامعتری در محور افقی و عمودی کلام به ارزشگذاری بپردازیم.

#### پی‌نوشت

1. form
2. structure
3. Paradigmatic axis
4. Syntagmatic axis
5. concrete
6. abstract
7. epic simile

۸. این گونه از تصاویر در ادب پارسی به نظر می‌رسد مورد اغماض قرار گرفته است و تا جایی که می‌دانم نام ویژه‌ای برای آن قائل نشده‌اند. در بلاغت غربی این گونه تصویرپردازی را با نام کلی ambiguity بررسی می‌کنند؛ مثال زیر از شکسپیر به نقل از فرهنگ آبرامز قابل توجه است:

Come, thou mortal wretch,  
With thy sharp teeth this kont intricate  
Of life at once untie.  
Poor venomous fool,  
Be angry and dispatch.

9. plot
10. allegoric
11. climax
12. resolution
13. complication
14. denouncement
15. beginning
16. jacobson
17. new criticism
18. ambiguous images
19. parallel images

۲۰. البته در اسلوب معادله، فرمول به صورت زیر است:

موضوع حسی = موضوع عقلی

اما در این مورد، که ما آن را تصاویر موازی می‌نامیم، دو موضوع حسی از دو زاویه دید مختلف از یک مسئله یا ابژه ارائه می‌شود؛ یعنی:

موضوع حسی ۱ = موضوع حسی ۲

۲۱. در پارادوکس هم که یکی از عوامل برجسته‌سازی است با تلفیق روبه‌رو هستیم؛ اما پارادوکس فقط به دلیل تلفیق عناصر متضاد باعث غنای زبانی می‌شود.

22. foregrounding
23. discourse

۲۴. انواع مختلف ایهام، که سایه معانی دیگری غیر از معانی مستقیم و به واسطه را در شعر ایجاد می‌کند، خود ناشی از شناخت و انتخاب کلمات خاص است (پورنامداریان، ۳۹۱: ۱۳۸۱). این انتخاب هم، زمانی خود را نشان می‌دهد که بر محور هم‌نشینی فرا افکنده شود.

#### منابع

۱. پورنامداریان، تقی؛ سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو؛ چ دوم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۱.
۲. حافظ، شمس‌الدین محمد؛ دیوان؛ از روی نسخه تصحیح شده محمد قزوینی و قاسم غنی، چ دوم، تهران: بیک فرهنگ، ۱۳۸۱.
۳. خاقانی، بدیل بن علی؛ دیوان؛ [تصحیح و مقدمه] ضیاءالدین سجادی؛ چ هشتم، تهران: زوار، ۱۳۳۸، ۱۳۸۵.
۴. دستغیب، عبدالعلی؛ نقد آثار احمد شاملو؛ چ پنجم، تهران: نشر آروین، ۱۳۷۳.
۵. سعدی، شیخ مصلح‌الدین؛ غزلیات؛ از روی نسخه تصحیح شده محمدعی فروغی، چ پنجم، تهران: ققنوس، ۱۳۷۳.
۶. شاملو، احمد؛ مجموعه آثار؛ ج ۱، چ هفتم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.
۷. شفیع‌کدکنی، محمدرضا؛ صور خیال؛ چ چهارم، تهران: انتشارات آگاه، ۱۳۸۲.
۸. \_\_\_\_\_؛ ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت؛ چ هفتم، تهران: نشر سخن، ۱۳۸۰.
۹. شمیسا، سیروس؛ سیر غزل در شعر فارسی؛ چ ششم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۰.
۱۰. \_\_\_\_\_؛ سبک‌شناسی شعر؛ چ نهم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۲.
۱۱. \_\_\_\_\_؛ انواع ادبی؛ چ دوم، تهران: نشر فردوس، ۱۳۸۳.
۱۲. صفوی، کوروش؛ از زبانشناسی به ادبیات؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۷۳.
۱۳. منوچهری، احمد بن قوص؛ دیوان؛ به اهتمام دکتر سید محمد دبیر سیاقی، چ سوم، تهران: نشر زوار، ۱۳۷۰.
۱۴. نظامی، الیاس بن یوسف؛ خسرو و شیرین؛ به تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، چ هفتم، تهران: نشر قطره، ۱۳۷۸.

#### مقالات

۱۵. بورگل، ی.ک. «منظومه عاشقانه»، ترجمه فرزانه طاهری، نشر دانش، س یازدهم، ش ۶، (مهر - آبان) ۱۳۷۰، ص ۲۴-۱۴.



۱۶. پورجوادی، نصرالله؛ «شیرین در چشمه»، بوی جان: مقاله‌هایی درباره شعر عرفانی فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، نشر دانش، س ۱۱، ش ۴ (خرداد و تیر) ۱۳۷۰، ص ۱۱-۲.
  ۱۷. پورجوادی، نصرالله؛ «عشق خسرو و عشق نظامی»؛ بوی جان: مقاله‌هایی درباره شعر عرفانی فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، نشر دانش، سال ۱۱، ش ۵، (مرداد و شهریور) ۱۳۷۰، b۱۳۷۲، ص ۵-۲.
  ۱۸. جودی، اکرم؛ «عاطفه دینی و دیانت نظامی گنجوی»؛ ندای صادق، ش ۱۵، ۱۳۷۸، ص ۳۴-۴۱.
  ۱۹. چلکوفسکی، پیترو؛ «نظامی: نمایشنامه‌نویس چیره دست»؛ ترجمه مریم خوزان، نشر دانش، س اول، (آذر-دی) ۱۳۶۸، ص ۲۲-۱۶.
  ۲۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ «جادوی مجاورت»، مجله بخارا، ش ۲، ۱۳۷۷، ص ۲۶-۱۵.
  ۲۱. \_\_\_\_\_؛ «ادراک بی چه گونه هنر»، بخارا، ش ۳۸، ۱۳۸۳، ص ۱۹۶-۱۸۸.
  ۲۲. شمیسا، سیروس؛ «تلقی نظامی از شعر و شاعری»، مجموعه مقالات کنگره بین‌المللی بزرگداشت نهمین سده تولد حکیم نظامی گنجوی، ج دوم، تبریز: دانشگاه تبریز ۱۳۷۲-۱۳۷۱، ص ۳۴۵-۳۳۰.
  ۲۳. مقصودی، حسن؛ «نظامی گنجوی و منزلت شعر»، نشریه: کیهان فرهنگی، ش ۱۷۳، ۱۳۷۹.
24. Abrams, M.A. A Glossary of Literary Terms. (Offset in Iran)



## تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن

دکتر محمدعلی محمودی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

هاشم صادقی\*

### چکیده

با توجه به اینکه ارتباط خاطرات در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن با تداعی<sup>۱</sup> برقرار می‌شود، یکی از شیوه‌هایی که در نمایش ذهنیات شخصیتها مورد استفاده نویسندگان قرار می‌گیرد، استفاده از تداعی است تا به وسیله آن بتوانند بین جهان عینی و جهان ذهنی شخصیتها ارتباط برقرار، و سیلان مداوم ذهن از خاطره و ذهنیتی به خاطره و ذهنیتی دیگر و از تصویری به تصویر دیگر را ترسیم و توجیه کنند. مسئله اساسی این مقاله بررسی تداعی و ویژگیهای آن در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن و کیفیت آن در داستانهای جریان سیال ذهن<sup>۲</sup> و تطابق آن با ساز و کارهای ذهن است. به این منظور ابتدا تداعی و قوانین حاکم بر آن بیان، و اهمیت تداعی در روایت این گونه رمانها و تفاوت آن با «بازیابی» تبیین شده است. در ادامه، نحوه ارائه ذهنیات در شیوه‌های مختلف روایت با ذکر نمونه‌هایی از این رمانها مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج این بررسی در رمانهای موفق جریان سیال ذهن نشان می‌دهد که در میان شیوه‌های مختلف روایت، شیوه تک‌گویی درونی بیش از سایر شیوه‌ها تداعیها را در خود شکل می‌دهد و با تداعیهای فراوان گسترش می‌یابد. علاوه بر این، استفاده از بازیابی خاطرات و ذهنیات

۱۲۹



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۶، شماره ۲۴، تابستان ۱۳۸۸

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۹/۲۱

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱/۲۳

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

در تک‌گویی درونی به دلیل تناقض با ماهیت لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن، ضعف شیوه به شمار می‌رود.

**کلید واژه‌ها:** جریان سیال ذهن، تداعی در داستان، تک‌گویی درونی، راوی دانای کل، حدیث نفس، داستان معاصر.

#### مقدمه

تداعی، فرایندی است که انسان با آن موضوعی را به موضوع دیگر ارتباط می‌دهد. به دلیل ارتباط ذهنی میان دو موضوع، حضور هر کدام می‌تواند باعث یادآوری موضوع دیگر در ذهن شود. در واقع، تداعی عملی است که با آن ارتباط میان تصاویر ذهنی، خاطرات و تجربه‌های پیشین شخص برایش امکانپذیر می‌شود.

در بسیاری از موارد، تداعی جزئی از یک خاطره، اجزای دیگر آن را به ذهن می‌آورد و بدین صورت زنجیره‌ای از تداعیها را شکل می‌دهد. تصورات و مفاهیم به سبب اینکه با یکدیگر حاصل می‌شود، امکان فراخوانی یکدیگر را پیدا می‌کند. به این دلیل تداعی یک «جزء»، سبب تداعی «کلی» می‌شود که خود آن، بخشی از آن کل بوده است (کادن، ۱۹۹۹: ص ۵۸).

در بررسیهای روانکاوی، تداعی در یک تقسیم‌بندی کلی به دو دسته تقسیم می‌شود: تداعی القایی یا مقید و تداعی آزاد.

#### ۱. تداعیهای القایی یا مقید<sup>۳</sup>

تداعی مقید «نوعی تداعی تجربی است که پاسخ آزمودنی یا موضوع باید به رابطه معین و خاصی نسبت به کلمه محرک محدود باشد؛ مثلاً کلمه «اتاق» را به آزمودنی می‌دهند و از او می‌خواهند هر چه این کلمه (محرک) به خاطر او می‌آورد آنها را بنویسد» (شعاری نژاد، ۱۳۷۵: ص ۹۵). در این روش فهرستی از کلمات و واژه‌هایی که می‌تواند با مسائل روانی بیماران مرتبط شود و یا عقده‌های آنها را فاش سازد، تهیه و تنظیم می‌شود و از بیمار می‌خواهند تا بلافاصله با اولین تداعی که به ذهنش خطور می‌کند پاسخ دهد.

#### ۲. تداعی آزاد<sup>۴</sup>

تداعی آزاد یکی از شیوه‌های روانکاوی برای کشف زندگی روانی ناخودآگاه بیمار است. در این روش از بیمار می‌خواهند که هر چه در طول یک جلسه روانکاوی به ذهنش می‌آید، بدون توجه به محتوای منطقی، اخلاقی، جنسی یا پرخاشگرانه آن به زبان بیاورد. از این روش در زمینه‌های مختلف روانشناسی بهره گرفته شده است. در داستان جریان سیال ذهن، تداعی آزاد، که خود متشکل از تداعی معانی است، کاربرد چشمگیری دارد و تا حد زیادی استحکام روایت داستان بویژه در لایه‌های پیش‌گفتاری به صحت و قوام این تداعیها بستگی دارد. «کاربرد تداعی آزاد در داستان، حاصل تفکر دقیق نویسنده است» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ص ۵۹).

### تداعی معانی<sup>۵</sup>

تداعی آزاد متشکل از زنجیره‌های به هم پیوسته از تداعی معانی است. «تداعی معانی یعنی ارتباط تصورات، ادراکات و غیره، طبق تشابه، همزیستی و استقلال علی» (یونگ، ۱۳۷۰: ص ۴۰۶)؛ مثلاً دیدن عکس کسی ما را یاد صاحب عکس، افکار، رفتار و زندگی او می‌اندازد یا شنیدن کلمه‌ای، مناسبت ذهنی با عاطفه مربوط به آن ایجاد می‌کند و یا حتی حس بویایی یا شنیدن نت موسیقی باعث فراخوانی و یادآوری خاطراتی می‌شود که این خاطرات نیز به نوبه خود باعث یادآوری دوباره وقایع و تجربه‌های مربوط به آن وقایع می‌گردد و بدین ترتیب سیلان ذهنی در وقایع و خاطرات گذشته رخ می‌دهد. بدین ترتیب امور مشابه و مجاور به صورت غیر ارادی در پهنه ضمیر انسان با هم یکی می‌شود و به فراخوانی یکدیگر می‌پردازد.

تداعی خاطرات و افکار توسط محرکی برانگیخته می‌شود که ممکن است این محرک، ذهنی و درونی و یا محرک خارجی باشد؛ مثلاً وقتی ما به عکسی نگاه می‌کنیم و با دیدن آن حادثه یا خاطره‌ای برای ما زنده می‌شود و با دیدن لباس و حتی با دیدن عینک فردی به یاد خاطره‌ای می‌افتیم، محرک خارجی است؛ اما وقتی فکر کردن در مورد مسئله‌ای ما را به یاد قضیه مشابه می‌اندازد و یا فکر و تداعی ذهنی، که توسط محرک خارجی برانگیخته شده است، باعث تداعی قضایای دیگر می‌شود، محرک ذهنی است.

تداعیها اکثراً به زندگی شخص و تجربه‌های عاطفی او مربوط است؛ اما گاه ریشه و

منشأ تداعیها در اساطیر، آداب و رسوم و یا سنتهای یک قوم است؛ مثلاً سفره هفت سین برای ایرانیان تداعی‌کننده عید نوروز است. کلمات و مفاهیمی از این دست می‌تواند باعث تداعیهای مشابهی میان افراد یک خانواده، قوم و یا یک ملت شود. میان اجزای تداعی، ارتباطی مستحکم وجود دارد که از آن به عنوان قوانین تداعی<sup>۶</sup> یاد می‌شود. قوانین تداعی «اصطلاحی پوششی برای تعدادی تعمیمهای تجربی و نظری در مورد چگونگی تشکیل تداعیهاست» (پورافکاری، ۱۳۷۳: ص ۱۲۳)؛ این قوانین عبارت است از: مشابهت یا همانندی<sup>۷</sup>، مجاورت یا همزمانی<sup>۸</sup>، تضاد<sup>۹</sup> و علت و معلول<sup>۱۰</sup>.

### تداعی و روایت داستان جریان سیال ذهن

در داستان جریان سیال ذهن، نویسنده به جای توصیف وقایع، احساسات و افکار شخصیتها را درست در لحظه وقوع و در عین تپش حیاتشان در ذهن به چنگ می‌آورد و با نمایش آنها خواننده را در تجربیات ذهنی شخصیتها و فرایند آفرینش داستان سهیم می‌کند.

در این داستانها وقایع خطی، که بر اساس روابط علت و معلولی ارائه می‌شود، روایت داستان را شکل نمی‌دهد؛ بلکه به جای زمان خطی و تقویمی بر زمان ذهنی تأکید می‌شود که هر لحظه از خاطره‌ای به خاطره دیگر و از تصویری به تصویر دیگر می‌لغزد و کانون روایت، مدام میان لایه‌های تودرتوی ذهن و بین زمان عینی و ذهنی جا به جا می‌شود. این جابه‌جایی میان زمانها و بویژه در زمان ذهنی به وسیله تداعی صورت می‌گیرد. این تداعیها اساسی‌ترین جنبه‌های زندگی و مهمترین دغدغه‌ها و درگیریهای فکری شخصیت را دربرمی‌گیرد و به نمایش می‌گذارد و به خواننده این امکان را می‌دهد تا همراه جریان تفکر شخصیت به گردش در افکار و خاطرات او بپردازد و به ژرفترین زوایای تجربه‌های ذهنی او برسد.

در این مقاله سعی شده‌است تا تداعی به عنوان ارتباطی بررسی شود که در ورای تک‌گوییها و سیلانهای ذهنی به ظاهر پراکنده وجود دارد؛ اما قبل از ورود به مبحث اصلی، طرح و بحث مسائلی چند ضروری می‌نماید.

در تعریف و توضیح تداعی، گاه از تداعی به عنوان قدرت و گاه به عنوان فرایند یاد شده است. حال این سؤال پیش می‌آید که سرانجام باید تداعی را قدرت دانست یا فرایند.

باید توجه داشت هنگامی که بحث از قدرت می‌شود، یکی از مهمترین ویژگیهای آن، آگاهی و توانمندی در به کارگیری آن است. در مبحث تداعی، اراده و آگاهی وجود ندارد و شخصیت آگاهانه یاد چیزی نمی‌افتد. تداعیها «همیشه با نگرشهای مهم درونی ذهن مشخص می‌شود که در لحظه وقوع برای ما مشخص نیست» (فروید، ۱۹۷۶: ص ۴۶). در نتیجه تداعی نمی‌تواند قدرت باشد، بلکه فرایندی است که به صورت غیر ارادی در ذهن اتفاق می‌افتد. به همین دلیل وقتی می‌گوییم فلان چیز قدرت این را دارد که چیز دیگری را برایمان تداعی کند، بهتر است به جای کلمه «قدرت» از «توانایی» استفاده کنیم. اکنون این سؤال مطرح می‌شود که منظور ما از آگاهی شخصیت بر تداعیهایش چیست.

وقتی می‌گوییم شخصی بر تداعیهایش آگاهی دارد منظور این نیست که کسی آگاهانه چیزی را فراخوانی می‌کند بلکه مراد این است که شخصیت بعد از اینکه به صورت غیر ارادی و ناآگاهانه یاد چیزی افتاده، متوجه می‌شود یاد چیزی افتاده است و گاه نیز آن را با عبارتی مانند «یاد... افتادم» و یا نظیر آن بر زبان می‌آورد.

مسئله دیگر در مورد آگاهانه بودن یا آگاهانه نبودن تداعی، وجود گونه‌ای فراخوانی ذهنی است که به واسطه شباهتش با تداعی، گاهی با تداعی خلط می‌شود و این امر به دلیل شباهتی است که میان «به یاد آوردن» و «به یاد افتادن» وجود دارد. بنا بر آنچه در مورد تداعی گفته شد، روشن است که «به یاد افتادن»، همان تداعی است که اراده در شکل‌گیری آن نقشی ندارد و خاطره یا اندیشه، غیر ارادی و ناآگاهانه در عرصه ذهن حاضر می‌شود؛ اما «به یاد آوردن»<sup>۱۱</sup>، مقوله دیگری است که اطلاعات، خاطرات و... به صورت آگاهانه و با هدفی مشخص فراخوانی می‌شود. یادآوری در نظریه خبرپردازی یا پردازش اطلاعات<sup>۱۲</sup> مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این نظریه، یادگیری، یادسپاری و یادآوری و ارتباط آنها با هم مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد و به مطالعه راههایی می‌پردازد که انسانها دانش را کسب، ذخیره و یادآوری می‌کنند.

بنا به نظریه‌های وابسته به روانشناسی خبرپردازی، یادگیری زمانی صورت می‌پذیرد که اطلاعات دریافتی تمام مراحل حافظه را طی کند و وارد حافظه درازمدت شود. پس از آن، هر زمان که بخواهیم از یادگیریها و آموخته‌هایمان استفاده ببریم باید آنها را یادآوری کنیم. یادآوری به دو صورت انجام می‌گیرد: بازشناسی<sup>۱۳</sup> و بازخوانی<sup>۱۴</sup>. بازشناسی یعنی اینکه تشخیص بدهیم که مورد یا مطلبی را می‌شناسیم یا خیر.

بازخوانی به این معنی است که مطلب مورد نظر را کاملاً از حافظه فراخوانیم (سیف، ۱۳۸۳: ص ۱۷ - ۳۱۶).

روانشناسان معتقدند که اطلاعات وارد شده به حافظه دراز مدت بر عکس حافظه‌های حسی و کوتاه مدت، هرگز از بین نمی‌روند و با بودن شرایط مناسب همیشه قابل بازیابی (یادآوری) است. بازخوانی یا بازیابی مبحث مورد نظر ماست که بسیار شبیه تداعی است؛ اما وجه ممیز آنها ارادی بودن یا غیر ارادی بودن آنهاست. تداعی، همان طور که بیان شد، غیر ارادی صورت می‌گیرد؛ اما در بازیابی، مطالب و اطلاعات، آگاهانه و برای تبیین و یا توضیح مطلبی از مخزن حافظه بلند مدت فراخوانده می‌شود. مسئله دیگر این است که ما از طرفی می‌گوییم تداعی به صورت ناآگاهانه و غیرارادی در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن واقع می‌شود و از طرف دیگر می‌گوییم تداعی ارتباطی است که در ورای تک‌گویی و سیلانهای ذهنی وجود دارد؛ حال این سؤال پیش می‌آید که آیا کشف ارتباط با بی‌نظمی و ناآگاهانه بودن سیلانهای ذهنی در تناقض نیست.

در پاسخ به این سؤال باید گفت اگر چه میان اجزای تداعی، ارتباط وجود دارد و ما آن را توضیح می‌دهیم و تفسیر می‌کنیم، باید توجه داشت این ما هستیم که چگونگی شکل‌گیری آن را استخراج می‌کنیم و به بررسی ارتباط میان آنها می‌پردازیم؛ ولی این ارتباط در ذهن شخصیتها به صورت غیرارادی صورت می‌گیرد و شخص از روی آگاهی تصمیم نمی‌گیرد که از واقعه‌ای به یاد واقعه‌ای دیگر بیفتد و چه بسا شخص متوجه نباشد چرا و به چه دلیلی به یاد واقعه و خاطره‌ای دیگر افتاده‌است. اگر هر یک از ما افکار روزانه خود را بررسی کنیم، رشته‌های متوالی از تداعیهایی را خواهیم یافت که بدون اشراف و آگاهی در ذهنمان شکل می‌گیرد و ظاهر می‌شود؛ مثلاً ممکن است با نگاه کردن به مهتابی، سالن بیمارستان برایمان تداعی شود و یادمان بیفتد که چند روز پیش به عیادت دوستان رفته‌ایم؛ این دوستان با زنش اختلاف داشته و اختلافشان به طلاق منجر شده‌است، از آنجا به یاد دادگاه، وکیل و قاضی می‌افتیم و برایمان تداعی می‌شود که در کودکی دوست داشته‌ایم شغل آینده‌مان وکالت باشد و خاطرات کودکیمان تداعی می‌شود و....

هر چند میان اجزای این تداعیها، که هر کدام علت تداعی واقعه بعد از خود است، ارتباطی مستحکم وجود دارد، ما آگاهانه به برقراری این ارتباط نمی‌اندیشیم و چه بسا

بعد از سلسله افکار طولانی به خود بیاییم و بپرسیم چرا در سیر افکارمان به اینجا رسیده‌ایم. این ارتباط و چگونگی شکل‌گیری آن کاملاً با ساز و کارهای ذهن مرتبط و منطبق است. در داستانهای ذهنی هم، چون ارائه مطالب از لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن شخصیت صورت می‌گیرد، ارتباط میان وقایع ذهن وجود دارد؛ اما شخصیت آگاهانه به ارتباط میان آنها نمی‌اندیشد؛ بلکه وقایع آن طور که در ذهن پیوند یافته است، باعث فراخوانی همدیگر می‌شود و این ما هستیم که به عنوان مخاطب با استمداد از دانش روانشناسی به کشف و استخراج این ارتباطها می‌پردازیم و آنها را تبیین می‌کنیم.

لازم به ذکر است که اگرچه در داستانهای ذهنی، شخصیتها عینیت ندارند، این شخصیتهای ذهنی به مثابه شخصیتهای عینی هستند و این هنر نویسنده است که شخصیتها را با افکار، تجربیات و اندیشه‌های جدا بیافریند به گونه‌ای که تداعی هر کدام از شخصیتها در خاطرات و گذشته همان شخصیت ریشه داشته باشد و تداعیها و ذهنیات آنها با یکدیگر خلط، و یکسان تلقی نشود در حالی که همه این شخصیتها بر ساخته ذهن یک نویسنده هستند.

در بررسی رمان جریان سیال ذهن، شیوه‌های روایت یکی از مهمترین موضوعات است.

داستان مبتنی بر جریان سیال ذهن، شاهکاری است مبتنی بر شیوه. اجرای موفقیت‌آمیز آن به منابع تکنیکی نیاز دارد که از منابع دیگر گونه‌های داستان برتر باشد؛ حال که چنین است پس هرگونه مطالعه در این نوع باید مطالعه در شیوه باشد (هامفری، ۱۹۶۲: ص ۲۱).

از آنجا که شیوه‌های روایت در داستان جریان سیال ذهن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است سعی می‌شود تداعی و ارتباط آن با شیوه‌های روایی و کیفیت به کارگیری آن در هر کدام از شیوه‌ها را مفصل مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

### تک‌گویی درونی<sup>۱۵</sup>

تک‌گویی درونی از شیوه‌های روایی است که به وسیله آن اندیشه‌های از هم گسیخته و بی‌نظم شخصیت در لایه‌های مختلف ذهن، که تا لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن می‌رسد، نمایش داده می‌شود. افکار و اندیشه‌ها هنگام جاری شدن بر زبان، نظم و ترتیب منطقی پیدا می‌کنند؛ اما در تک‌گویی درونی به این دلیل که افکار و اندیشه‌ها از لایه‌های

مختلف ذهن ارائه می‌شوند، فاقد نظم و ترتیب هستند و ظاهراً غیر منطقی به نظر می‌رسند (حسینی، ۱۳۶۶: ص ۳۰).

از آنجا که تک‌گویی درونی روایتی بدون هدف و بدون مخاطب از لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن است و ارتباط میان خاطرات و مفاهیم در لایه‌های پیش‌گفتاری توسط تداعی برقرار می‌شود، تک‌گویی درونی با تداعیهای فراوان گسترش می‌یابد. تداعیهای پی در پی، ذهن را تسخیر می‌کند و زنجیره‌هایی از خاطرات و افکار را به وجود می‌آورد که به صورت پی در پی و بدون نظم منطقی نظام خطی در ذهن ظاهر می‌شود و می‌توان گفت بیشترین میزان کاربرد تداعی در تک‌گویی درونی است تا جایی که تداعی را اساس تک‌گویی درونی دانسته‌اند.

به منظور روشنتر شدن مطلب، تداعی و کیفیت کاربرد آن در انواع تک‌گویی به طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌گیرد.

### تک‌گویی درونی مستقیم<sup>۱۶</sup>

«تک‌گویی درونی مستقیم، گونه‌ای از تک‌گویی درونی است که با دخالت ناچیز نویسنده و بدون در نظر گرفتن هیچ‌گونه مخاطب فرضی نمایش داده می‌شود» (هامفری، ۱۹۶۲: ص ۲۵). در این شیوه، که دقیقاً نمایش لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن است، نویسنده هیچ توضیحی نمی‌دهد. آن دسته از مفاهیم، خاطرات، اندیشه‌ها و... که توانایی فراخوانی یکدیگر را داشته باشند، بیان می‌شود و فهم و ارتباط آنها با توجه به اطلاعات ارائه شده در داستان به خواننده واگذار می‌شود.

گفت انگشت بز. زدم. نتوانستم بالا بیاورم. گفت بز. زدم. بز. می‌زنم. زدم. صد صفحه را انگشت زدم. باغ زرد آلو را اوّل زدم. بعد حجره را بعد خانه را. گفتم آقا داداش سند این زیرزمین بگذار به اسم خودم بماند... (معروفی، ۱۳۸۵: ص ۲۷۳).

این مثال که از موومان چهارم سمفونی مردگان انتخاب شده تک‌گویی آیدین است. واژه «زدن»، «زدن»های دیگر را، که تا حدودی مفهوم متفاوتی از هم دارند، تداعی می‌کند. زدن اوّل، انگشت زدن آیدین به هنگام مسمومیت است که به منظور بالا آوردن انجام گرفته و زدن دوّم، انگشت زدن زیر اسناد املاک پدری برای واگذاری آنها به اورهان است.



در میان این پرشهای زمانی و خاطراتی که تداعی می‌شود، ارتباطی مستحکم وجود دارد اما نویسنده در مورد آنها توضیح نمی‌دهد بلکه آنها را همان‌گونه که در ذهن ظاهر می‌شود، نشان می‌دهد و اطلاعات مستقیم و ضمنی ارائه شده در داستان، توجیه‌کننده آنهاست؛ اما گاه درک این رابطه‌ها مستلزم دقت در مطالب ارائه شده در سطح فوقانی داستان است.

آنچه در این نمونه تک‌گویی ارائه شد، خاطرات گذشته شخصیت بود؛ اما مطالب تک‌گویی درونی همیشه به خاطرات گذشته شخصیت مربوط نیست. از حیث آنچه در تک‌گویی روایت می‌شود می‌توان آن را به دو دسته تقسیم کرد:

۱. تک‌گویی‌هایی که حول محور خاطرات می‌چرخد و شخص، خاطرات پیشینش را دوباره مرور می‌کند (مانند مثال گذشته). بدیهی است که این گونه تک‌گویی درونی سرشار از تداعیهای متعدد است.

۲. تک‌گویی‌هایی که محصول تخیل شخصیت است و گذشته شخص را در زمان حال روایت نمی‌کند و در عین حال، توصیف زمان حال هم نیست.

اگر مثل اجداد والا تبار می‌توانستم زیر درخت نسترن، روی تخت مرصع بنشینم و فرمایش بفرمایم که نوکرها، که جلاد محکوم را بیاورند... دست محکوم را باید بست، آن هم از پشت، یک شب، یک هفته یا یک ماه توی سیاه‌چال، کند به پا و زنجیر به گردن مأخوذ داشت. نور؟ شاید نور روزن طاق ضربی کافی باشد ... شلاق باید زد. اگر خودمان هم حضور داشته باشیم حتماً بهتر است. فراش‌ها به ما نگاه می‌کنند و محکم‌تر می‌زنند. باید یک کیسه پر از اشرفی جلو آنها انداخت. فریادها هرچه بلندتر باشد نوکرها باید محکم‌تر بزنند و هر چه محکم‌تر بزنند باید منتظر فریادی بلندتر بود ... جلاد؟ لباس سرخ می‌خواهد حتماً. سیبلش هم باید به بناگوش برسد. برق خنجر... دو انگشت جلاد در بینی محکوم است. کدام محکوم؟ هرکس می‌خواهد باشد: یکی که سرش ارزش داشته باشد؛ پشت چین‌های پیشانی‌اش چیزی باشد که بدان وقوف نداریم. اما می‌دانیم که مضر است، که ... جلاد خنجر را می‌گذارد روی گلوی محکوم و ما منتظر فواره خون می‌نشینیم و یک شاخه نسترن را به دندان می‌گیریم. خون فواره می‌زند. محکوم تکان می‌خورد، یا نه؟ من که ندیده‌ام. پدر بزرگ و جد کبیر خیلی دیده بودند و بعد ... بعد کاکل خون‌آلود محکوم توی دست جلاد است و من چشمهای وق زده محکوم را می‌بینم. اگر هم دلم مالش برود باید به خاطر حفظ جبروت قدر قدرتی خودمان هم که شده خیره نگاه کنیم به خون و به سر و تن بی‌سر که دست بسته بر زمین افتاده است و تکان تکان می‌خورد ... (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۱۰۲-۱۰۰).

این تک‌گویی کاملاً در تخیل شازده است و مابه‌ازای خارجی و واقعی در گذشته شازده ندارد تا او دوباره آن را مرور کند. حال این سؤال مطرح می‌شود که آیا اساساً این گونه تک‌گوییها می‌تواند تداعی داشته باشد یا نه. با توجه به اینکه تداعی ارتباطی است که شخص در رویارویی با یک شیء، فکر، ادراک و یا خاطره با خاطرات و تجربه‌های پیشین خود برقرار می‌کند، آیا چنین تک‌گوییهایی که گذشته پشتمانه آن نیست، امکان تداعی دارد یا نه؟

با توجه به اینکه تخیل از تصویرهایی تغذیه می‌کند که در حافظه انباشته شده است (برت، ۱۳۷۹: ص ۶-۷) پس تخیل، ماده خام خود را از تجربیات و آگاهیهای پیشین شخص حاصل می‌کند. در نتیجه، تخیل کاملاً از گذشته جدا نیست و عناصر تشکیل‌دهنده و مواد خام آن همان تجربیات گذشته است. بنابراین چنانچه در تخیل چیزی بیاید که با خاطره‌ای تقارن و تناسب داشته باشد، طبیعتاً توانایی فراخوانی گذشته را خواهد داشت. تداعی که در ادامه این تک‌گویی شازده واقع می‌شود، گواه این مدعاست:

دست بالا، اگر محکوم به حرف بیفتد و راجی کند، خفیه‌نویس چطور می‌تواند آن همه را به ذهن بسپارد یا بنویسد و یا به عرض برساند؟ کدام حرکت و کدام جمله را به یاد خواهد داشت و کدام را از یاد خواهد برد؟ با گردآوردن این جمله‌های نامربوط و گسسته و آن حرکاتی که تنها در لحظه وقوع دارای ارزش است چطور می‌توان به عمق گوشت و پوست و رگ و عصب یک آدم رسید؟ یا کسی را از سر نو ساخت؟ نکند باید محکوم و خفیه‌نویس آزاد باشند؟ دو آزاد در میان دیوارهای بلند و سرگرم با باغچه‌ای و حوضی و بیدی و چند صد جلد کتاب؟ و من؟ من؟...

و شازده احتجاب سنگینی عظیم سرش را بر دستهایش حس کرد. دستهایش می‌لرزید. دیوارها بلند بود. خیلی گشتم تا این خانه را پیدا کردم. چهار تا اتاق خفت و خیز دو آدم کافی بود.

فخری گفت:

- شازده، خانم امروز سرفه کرد. آن قدر که ترسیدم.

گفتم: خون استفراغ کرد، هان؟

گفت: نه شازده. خدا نکند. فقط یک کم کنار لبش سرخ شد. خانم زود با دستمالش

پاک کرد. گفتم: «من می‌ترسم، خانم می‌خواهید دکتر...» گفت: «نه، باکیم نیست»

گفتم: بعد، بعد چه کار کرد، فخری؟

گفت: خانم گفت: «به شازده حرفی نزن.» گفتم: «نه، خانم (همان: ص ۱۰۴-۱۰۳).

شازده که در تخیل خود محکوم را به زندان افکنده و بر او خفیه‌نویسی گماشته است، زمانی را تداعی می‌کند که فخری را چونان خفیه‌نویسی بر فخرالنساء گماشته است تا اعمالش را گزارش دهد.

### تک‌گویی درونی غیرمستقیم<sup>۱۷</sup>

در این شیوه، نویسنده به صورت سوم شخص به عنوان مفسر یا راهنما در داستان دخالت می‌کند و بستر را برای ذهن شخصیت فراهم می‌کند و سپس روایت را به ذهن شخصیت می‌سپرد و از صحنه خارج می‌شود. در این شیوه، «دانای کل»، محتویات لایه‌های پیش از گفتار شخصیت را چنان ارائه می‌کند که گویی این مطالب مستقیماً از ذهن شخصیت نقل می‌شوند» (بیات، ۱۳۷۸: ص ۷۹).

دستش را برد توی کشو. عینک سر جای هر شبش بود. به چشمش گذاشت. فخری توی آینه را نگاه کرد، چشمهایش هنوز روشن بود: فخرالنساء هیچ وقت پلک نمی‌زد، هی کتابا رو ورق می‌زد، از سرشب تا نصف شب، روزها هم حتی وقتی می‌نشست روبروی آینه و من موهاشو شونه می‌زدم. می‌گفت: «فخری جون، موهامو بریز روشونه. این طور نه.» و باز می‌خوند. فقط لباس تگون می‌خورد. گفتم: «خانم جون، این توجی نوشته؟» گفت: «می‌خوای برات بخونم؟» گفتم: «آره». قصه قلعه سنگبارونو خوند. گفتم: «خانم، اینا که دروغه.» گفت: «می‌دونم، اما می‌خوام ببینم این اجداد والاتبار با این چیزا چطور خوابشان می‌برده (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۶۱).

با توجه به اینکه در لایه‌های پیش‌گفتاری مبنای ارتباطی وجود ندارد، هر گونه اطلاع رسانی مستقیم ضعیف شیوه به شمار می‌رود. در تداعیهای واقع شده در تک‌گویی درونی نیز ضمن حفظ ارتباط نباید اطلاعات اضافی از قبیل مشخص کردن شکست زمانی و... که ناقض لایه‌های پیش‌گفتاری است وجود داشته باشد. یکی از این موارد که با کیفیت تداعی در لایه‌های پیش‌گفتاری ذهن و به تبع آن در تداعیهای تک‌گویی درونی در تناقض است و ضعیف شیوه هم به حساب می‌آید، قید کردن «یادم افتاد و یاد چیزی افتادم» در تداعیهاست؛ زیرا اولاً این جملات اطلاع رسانی مستقیم دارد و عدم اطمینان به فهم خواننده محسوب می‌شود و ثانیاً اینکه در فرایند تداعی وقتی کسی به یاد چیزی می‌افتد از آنجا که مفاهیم در لایه‌های پیش‌گفتاری به صورت گفتاری ظاهر نمی‌شود، عبارت گفتاری و توصیفی «یاد... افتادم» در ذهن شکل نمی‌گیرد بلکه این

فرایند به صورت غیر ارادی در پهنه ذهن صورت می‌گیرد و چه بسا شخصی در همان لحظه متوجه نباشد که یاد چیزی افتاده است. وقتی ما این فرایند را برای کسی توصیف می‌کنیم یا از آنچه در ذهنمان گذشته است، مخاطبی را آگاه می‌کنیم و می‌گوییم: «یادم افتاد»، نه در مواقعی که ذهن را با محتویات آن نشان می‌دهیم. در نتیجه در تک‌گویی درونی، نویسنده باید زمینه و انگیزه تداعی را فراهم کند و آنچه را تداعی شده، بدون ذکر علت آن و بدون هیچ‌گونه توضیح اضافی بیاورد، خواننده خودش خواهد فهمید که چه چیزی و به چه دلیل و با چه رابطه‌ای تداعی شده است؛ زیرا این چنین توضیحاتی که از نفس تک‌گویی بر نمی‌آید تا حد زیادی از جذابیت آن می‌کاهد و روایت شکل خاطره به خود می‌گیرد.

### روایت دانای کل<sup>۱۸</sup>

دانای کل در داستان جریان سیال ذهن به ذهن یک شخصیت محدود است و محتوای ذهنی او را به شیوه توصیفی ارائه می‌کند. طبیعتاً وقتی دانای کل ارائه دهنده محتویات ذهنی شخصیت باشد، تداعی نیز که فرایندی ذهنی است در روایت دانای کل وجود خواهد داشت؛ منتها تداعیهای واقع شده در آن با تداعیهای تک‌گویی درونی فرق می‌کند. در این گونه داستانها نویسنده سعی دارد که ما را مستقیماً روبه‌روی تجربه ذهنی شخصیت، هنگام وقوعشان، قرار دهد. بدین صورت اگر تک‌گویی را ارائه تصویری ذهنیت اشخاص بدانیم، روایت دانای کل و به تبع آن تداعیهای واقع شده در این نوع روایت، ارائه توصیفی تصاویر ذهن خواهد بود.

تداعی در روایت دانای کل به دو صورت واقع می‌شود:

۱- زمینه و انگیزه تداعی در روایت دانای کل توصیف می‌شود، اما آنچه را تداعی شده است، تک‌گویی درونی نمایش می‌دهد:

بوی نا افاق را پر کرده بود. قالی زیر پایش بود. تمام تنه شازده تنها گوشه‌ای از آن صندلی اجدادی را پر می‌کرد و شازده صلابت و سنگینی صندلی را زیر تنه‌اش حس می‌کرد. آواز جیرجیرکها نخی بی‌انتها بود؛ کلافی سردرگم که در پهنه شب ادامه داشت: شاید لای علفهای هرز باشند یا... گفتم: «فخری، این پرده‌ها را کیپ بکش، نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغهای لعنتی خیابان را ببینم.» فخری گفت: «شازده جان اقلاً اجازه بفرمایین پنجره‌ها را باز کنم تا به کم هوای اتاق عوض بشه.» و شازده داد زد:

- تو خفه شو. فقط هر کاری که گفتم بکن (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۹-۱۰).

روایت دانای کل با توصیف محیط اطراف شروع می‌شود و زمینه را برای تک‌گوییها و ورود به ذهن شازده آماده می‌کند. در اینجا دانای کل برای اولین بار به ذهن شازده نزدیک می‌شود و زمینه و علت حضور تداعی را در ذهن شازده وصف می‌کند. صدای جیرجیرکها باعث تداعی خاطره‌ای مشابه می‌شود که شازده از فخری خواسته است پنجرها را ببندد و پرده‌ها را کیپ بکشد تا صدای جیرجیرکها را نشنود و نور چراغهای خیابان را نبیند.

۲. زمینه و انگیزه تداعی و آنچه تداعی شده است، همگی توسط دانای کل توصیف می‌شود. در این نوع روایت، غالباً زندگی درونی شخصیت به صورت نامنظم و بدون قصد گفتار، آن‌گونه که در ذهن است، نمایش داده می‌شود:

چهار اسب قزل با یراق سیاه کالسکه را می‌کشیدند. یال و دم اسبها سیاه بود. مخمل روی کالسکه هم سیاه بود. حتماً مرادخان دهنه یکی از اسبهای جلو را گرفته بود و داشت پیاده می‌رفت... کالسکه پدر بزرگ بود و عمار سیاه آن جلو، روی سر جمعیت، تکان تکان می‌خورد...

پدر بزرگ را خواباندند توی عمار و طاقه شال را انداختند رویش. سرفه نمی‌کرد. سیلش آویزان بود و چینهای صورتش صاف... مادر توی کالسکه عقب‌تری بود. مردم دو طرف خیابان، پشت نه‌ر و درختها، ایستاده بودند. مادر بزرگ نبود پدر بود و مادر. عمه‌ها توی کالسکه عقبی بودند... آن جلو، جمعیت پابه‌پای عمار می‌رفتند. مادر گریه می‌کرد. عمار مادر بزرگ آن جلو بود. روی طاقه شال زمردی سه تا قدح بزرگ بود، پر از یخ. گلاب‌پاش‌ها هم توی قدح بود. چهار گلدان چهار گوشه طاقه شال بود...

شازده فقط مجموعه اصواتی درهم و نامفهوم را می‌شنید. چلچراغها تکان نمی‌خورد. تمام شمعه‌های روشن کرده بودند. پدر میچ دست شازده را نگرفته بود. شازده به تکمه‌های سرداری خودش نگاه کرد ... شازده کنار مرادخان می‌رفت. آن جلو عمار پدر تکان می‌خورد. مرادخان گفت:

- همه رفتنی‌اند شازده.

و به چکمه‌هایش نگاه کرد.

- پدرت آدم خوبی بود شازده.

شازده گفت: می‌دانم (همان: ص ۴۱-۳۹).

این قسمت، که از رمان *شازده احتجاب* انتخاب شده، صحنه‌های مرگ پدربزرگ، مادربزرگ و پدر است که به خلق صحنه‌هایی زیبایی منجر می‌شود. این سه مرگ به صورت موجز و شاعرانه و با پیوندی مستحکم از زمانهای دور شروع می‌شود و به ترتیب زمانی وقوعشان یکی پس از دیگری در ذهن شازده ظاهر، و به زمان حال نزدیک می‌شود.

### حدیث نفس<sup>۱۹</sup>

حدیث نفس این است که شخصیت، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورد؛ در مورد آنها سؤال می‌کند و به آنها جواب می‌دهد. در این شیوه نیز مانند تک‌گویی درونی، راوی همواره به صورت اول شخص است و از این جهت شبیه تک‌گویی درونی است؛ اما این دو شیوه، تفاوت اساسی با یکدیگر دارد.

شگرد «تک‌گویی درونی» بیش از هر چیز بر اندیشه‌ها، خیالات و علتهای ذهنی تأکید می‌ورزد و فرد بی‌آنکه در قید قضاوت دیگران باشد، خود را بیان می‌کند. در مقابل در «حدیث نفس»، راوی آن بخش از ذهن خود را فراخوان می‌کند که توسط دیگران مورد پرسش است؛ راوی آنها را فرا می‌خواند تا توجیه کند. بدین سان در شیوه نخست، خواننده حذف یا در ذهن راوی غرق می‌شود؛ حال آنکه در شیوه دوم راوی قضاوت خواننده را طلب می‌کند (هنرمند، ۱۳۷۶: ص ۳۴).

در حدیث نفس، مخاطب مفروض وجود دارد و شخصیت، اندیشه‌ها و گفتار خود را به قضاوت می‌گذارد و توجیه می‌کند و یا به سؤالات مقدّری که در ذهن دارد پاسخ می‌دهد. پس در این شیوه، تداعی نمی‌تواند وجود داشته باشد؛ زیرا در تداعی، ما اراده نمی‌کنیم تا به دلیلی خاص به یاد چیزی بیفتیم و اگر اراده کردیم که هدفمند چیزی را به هر علت چه برای توجیه و جواب دادن به سؤالات و یا هر چیز دیگر به یاد بیاوریم، دیگر تداعی وجود ندارد، بلکه بازبایی مطالب است؛ زیرا ما اطلاعات را آگاهانه برای امری خاص از حافظه بلندمدتمان فراخوانده‌ایم.

شازده احتجاب حالا دلش می‌خواست برای پدربزرگ توضیح بدهد که چرا نوکرها را با لگد و مشت بیرون انداخت و حتی مراد را و گفت:  
آخر از دست تق‌تق چوبهای زیر بغل صاحب‌مرده‌اش آب خوش از گلومان پایین نمی‌رفت (گلشیری، ۱۳۸۴: ص ۲۱-۲۰).

در این صحنه پدربزرگ در ذهن شازده احتجاب جان گرفته و روبه‌رویش قرار گرفته است. شازده اعمال خود از قبیل بیرون کردن مراد و... را فراخوانی کرده و در پی توجیه

آنهاست تا آنها را مقبول جلوه دهد.

### نتیجه گیری

تداعی فرایندی است که به صورت غیرارادی در ذهن ظاهر می شود و میان خاطرات و تصاویر ارتباط برقرار می کند. در داستان جریان سیال ذهن، تداعی، ارتباطی است که در ورای تک گوییها و سیلانهای ذهنی به ظاهر پراکنده وجود دارد و ارتباط خاطرات، افکار و تصاویر را میان لایه های مختلف ذهن میسر می سازد. این تداعیها کاملاً با لایه های پیش گفتاری ذهن منطبق است و برای آن مخاطبی، اعم از واقعی یا مفروض، متصور نیست و در آن اطلاع رسانی مستقیم وجود ندارد. به همین دلیل ضمن حفظ ارتباط تداعیها، نویسنده نباید در مورد آنها توضیح دهد یا پرش زمانی و انتقال از خاطره ای به خاطره دیگر را به طور صریح بیان کند؛ بلکه باید به ذکر زمینه تداعی و آنچه تداعی شده است، اکتفا، و فهم تداعی و کشف ارتباط آن را به خواننده واگذار کند. تداعیها به رغم اغتشاش ظاهریشان با هم مرتبطند و طبق قوانین خاص ذهن شکل می گیرند و هیچ هدفی را دنبال نمی کنند و اگر خاطرات آگاهانه و با هدف خاصی روایت شوند، دیگر تداعی نیستند و بازیابی خواننده می شوند. استفاده از بازیابی در تک گویی درونی به دلیل تناقض با لایه های پیش گفتاری، ضعف شیوه به شمار می رود. تک گویی درونی با تداعیهای فراوان گسترش می یابد و بیشتر از هر شیوه دیگر تداعیها را در خود شکل می دهد. راوی دانای کل در داستان جریان سیال ذهن به این دلیل که توصیف کننده ذهن یک شخصیت است، تداعیهای ذهن او را هم توصیف می کند؛ اما در حدیث نفس به جای تداعی از بازیابی استفاده می شود.

پی نوشت

1. Association
2. Stream of consciousness novel
3. Constrained association
4. Free association
5. Association of ideas
6. Association lows
7. Resemblance
8. Contiguity
9. Contrast/Contrariety



- 10 . Causation
- 11 . Remembering
- 12 . Information processing
- 13 . Recognition
- 14 . Recall
- 15 . Interior Monologue
- 16 . Direct interior monologue
- 17 . Indirect interior monologue
- 18 . Omniscient point of view
- 19 . Soliloquy

#### منابع

۱. برت، آر. ال؛ **تخیل**؛ ترجمه مسعود جعفری جزی؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۹.
۲. بیات، حسین؛ **داستان نویسی جریان سیال ذهن**؛ تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۷.
۳. پورافکاری، نصرت الله؛ **فرهنگ جامع روانشناسی - روانپزشکی**؛ ج ۱، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۲.
۴. حسینی، صالح؛ «جریان سیال ذهن»؛ مفید، ش دهم، (دیماه ۱۳۶۶)، ص ۳۰-۳۲.
۵. سیف، علی اکبر؛ **روانشناسی پرورشی (روانشناسی یادگیری و آموزش)**؛ چ یازدهم، تهران: موسسه انتشارات آگاه، ۱۳۸۳.
۶. شعاری نژاد، علی اکبر؛ **فرهنگ علوم رفتاری**؛ چ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۷۵.
۷. گلشیری، هوشنگ؛ **شازده احتجاب**، چ چهاردهم، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۴.
۸. معروفی، عباس؛ **سمفونی مردگان**؛ چ دهم، تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۵.
۹. میرصادقی، جمال و میمنت (ذوالقدر) میرصادقی؛ **واژه نامه هنر داستان نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح های ادبیات داستانی)**؛ تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.
۱۰. هنرمند، سعید؛ «نقش زمان در شکل گیری رمان خشم و هیاهو»، نگاه نو؛ ش ۳۲ (بهار ۱۳۷۶)، ص ۴۲ تا ۱۲۱.
۱۱. یونگ، کارل گوستاو؛ **خاطرات، رؤیاها، اندیشه ها**، ترجمه پروین فرامرزی؛ مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۷۰.
12. Cuddon, J. A; **Dictionary of literary terms & literary theory**; (revised by: C. E. Preston); UK: Penguin Books, 1999.
13. Freud, Sigmund; «Free association». **The Stream of consciousness technique in the modern novel**. Edited by Ervin R. Steinberg. London: Kennikat press, (1979), pp.46-50.
14. Humphrey, Robert; **Stream of consciousness in the modern novel**; University of California Press, 1962.





## بررسی کهن الگوی آب و درخت در شعر طاهره صفارزاده

دکتر ناصر نیکوبخت

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سعید بزرگ بیگدلی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر حسینعلی قبادی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صغری سلمانی نژاد مهرآبادی\*

### چکیده

کهن الگو، آرکی تایپ یا صورت ازلی جنبه‌های ناشناخته و پیچیده، ضمیر ناخودآگاه جمعی است که از آغاز تولد با آدمی همراه بوده است تا آنجا که به نظر می‌رسد موروثی باشد. صورتهای کهن الگویی در بخش ناخودآگاه ذهن نهفته است و خاستگاه و زیربنای اسطوره‌ها به شمار می‌رود؛ با نمادها ارتباطی تنگاتنگ دارد و در رؤیاهای کشف و شهودهای شاعرانه و پیامبرگونه و حتی روان‌پریشیها بروز می‌کند. هنرمند و شاعر با استفاده از همین مفاهیم در حالات ذهنی خاص، که به نوعی شهود می‌ماند، همراه با تخیل به خلق اثر می‌پردازد و متناسب با استعداد هنری و توانایی خدادادی خود به طور ناخودآگاه جامه‌ای بر تن این مفاهیم می‌پوشاند. شعر یکی از پهناترین عرصه‌های تجلی این کهن الگوهاست. در این مقاله کوشیده‌ایم روش به کارگیری و کاربری برخی از کهن الگوها را در شعر شاعر توانای معاصر، «مرحوم زنده‌یاد خانم

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۸/۱/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۸۸/۸/۳۰

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

صفارزاده» به اختصار بررسی و تحلیل کنیم. پرکاربردترین کهن الگوها در شعر صفارزاده عبارت است از: آب، درخت، زن، ماندالا، اعداد، رنگها و... که از این میان دو کهن الگوی آب و درخت مورد بررسی قرار می‌گیرد.

**کلید واژه‌ها:** صفارزاده، کهن الگو، نماد آب و درخت، شعر معاصر.

#### مقدمه

«آرکی‌تایپ‌ها» یا همان «کهن الگوها» زمینه‌های روانی پیچیده‌ای است که عمری به درازی عمر بشر دارد؛ همراه با اولین بشر زاده شده است و مسلماً تا آخرین روزگار زندگی بشر ادامه خواهد داشت. اصطلاح کهن الگو نخستین بار توسط کارل گوستاو یونگ مورد استفاده قرار گرفت؛ اما خودش معتقد است که این اصطلاح با اشاره به تصویر خدا در انسان از زمان فیلودائوس فیلسوف یهودی تبار یونانی پیدا شده است (ر.ک یونگ، ۱۳۶۸: ص ۱۴). یونگ هم ابتدا از نور مثلی، صورتهای ازلی، صور مثالی و بالاخره از لفظ آرکی تایپ استفاده کرد. این صورتهای ذهنی ارزشمندترین مفاهیم است و اصلیت‌ترین دلیل شباهتها در آفرینشهای ادبی ملل مختلف به شمار می‌رود. یونگ بین کهن الگو و صور کهن الگویی تفاوت قائل، و معتقد است کهن الگوها هرگز به خودآگاه نمی‌رسند؛ یعنی به محض اینکه به خودآگاه رسیدند دیگر کهن الگو نیستند. بنابراین «در واقع کهن الگو فقط قوه سازندگی یا امکانات بالقوه سازنده روان است و فقط وقتی محتوا و مفهوم می‌یابد که به مرتبه آگاهی برسد» (امینی، ۱۳۸۱: ص ۵۴) که در این صورت دیگر کهن الگو نیست بلکه صورت کهن الگویی است.

عموما آثار برتر دارای کهن الگوهای بیشتر و دارای روح پرواز تخیلی است؛ زیرا کهن الگو به ناخودآگاهی متعلق است. «یونگ ثابت می‌کند» وقتی موقعیتی کهن الگویی پدید می‌آید، ناگهان یک حس فوق‌العاده‌رهایی یافتگی به ما دست می‌دهد... در چنین لحظاتی ما دیگر فرد به شمار نمی‌آییم، بلکه نژادیم (روتون، ۱۳۸۱: ص ۳۱).

به همین دلیل، کهن الگوها خاص یک منطقه، یک فرهنگ یا کشور خاص نیست؛ بلکه مفاهیمی جهانی است و هرگز به دلیل سنتها و مهاجرت‌های خاص منتشر نشده است؛ بلکه ممکن است در هر زمان و مکان بدون هیچ نفوذ خارجی خود به خود تجلی کند (یونگ، ۱۳۶۸: ص ۲۲).

تولد، مرگ، قهرمان، سفر و عبور از موانع، مادر مثالی، رنگهای مختلف، سنگهای متفاوت،

آب، درخت، خورشید، دایره و... در ذهن انسان مفهومی خاص دارد که در اثر آموزش ایجاد نشده است. این مفاهیم هر جا که ناخودآگاه حاکم باشد خود را نشان می‌دهد و در اسطوره‌ها، رؤیاها و مواد هنری بویژه آثار شهودی و عرفانی بیشتر آشکار می‌شود؛ زیرا این عرصه‌ها مسند حکومت ناخودآگاه است. از همین رو به نمادها بسیار نزدیک است و گاهی برخی افراد، کهن‌الگوها و نمادها را یک چیز می‌شمارند. نورتروپ فرای منتقد ادبی «صورت نوعیه را به عنوان یک سمبل و معمولاً یک تصویر تعریف می‌کند که در ادبیات تکرار می‌شود تا به عنوان عامل تجربه ادبی قابل شناخت باشد» (گراهام، ۱۳۶۵: ص ۱۵۵).

چنانکه گفته شد این انگاره‌ها که گنجینه نمادهای جهانی است، وقتی به مرحله خودآگاهی می‌رسد در شکل‌های متفاوتی خود را نشان می‌دهد. گاه مثبت، گاه منفی؛ برخی زیبا و برخی زشت؛ مثلاً مسیح کهن‌الگو «خویشتن» معرفی شده است؛ خویشتن از وجه مثبت؛ اما همین خویشتن، نمودی منفی هم به صورت «سایه» دارد که در دجال نمایان می‌شود یا «مادر مثالی» کهن‌الگویی است که چون به منصف ظهور برسد، مثبت یا منفی خواهد بود؛ در زنی زیبا و بی‌نظیر همچون الهه باروری و حاصلخیزی نمود می‌یابد یا به عفریته‌ای زشت و مایه رنج و عذاب تبدیل می‌شود. این تصاویر تحت تأثیر ذهن و روان نویسنده و حتی موقعیت او شکل خاصی به خود می‌گیرد. بنابراین «صورت مثالی اساساً محتوایی است ناخودآگاه که وقتی به خودآگاهی برسد و مورد ادراک قرار گیرد، تغییر می‌کند و رنگ خود را از خودآگاهی فردی می‌گیرد که محل بروز آن است» (یونگ، ۱۳۶۸: ص ۱۵) و همین خودآگاه فردی است که تصاویر متفاوتی برای یک انگاره می‌آفریند که متأثر از شخصیت فرد و عوامل بیرونی تأثیرگذار بر آن شخص است. بنابراین کهن‌الگوها بین تمام بشریت مشترک است و آنچه سبب تمایز و تفاوت آثار می‌شود، نمود این کهن‌الگوها در صورتهای کهن‌الگویی مختلف است. بنابراین کهن‌الگو یا «صورت نوعی فی نفسه عبارت است از امکانات بالقوه یا مرکز یک شبکه ناپیدای روان، لکن هسته فعال آن هر بار که هشیاری زمینه مساعد فراهم آورد به صورت نماد جلوه‌گری می‌شود» (ستاری، ۱۳۶۶: ص ۴۲۵).

کهن‌الگو یک تصویر ذهنی است که جامه نماد می‌پوشد و به عینیت می‌رسد. اغلب نویسندگان نیز بر همین عقیده‌اند. ویلفرد گرین می‌گوید: «وقتی از تصاویری حرف می‌زنیم که بار معنای فراتر از معنای حقیقی معمول خود دارند از نماد حرف می‌زنیم.

این نمادها... تصاویر کهن الگویی هم هستند؛ از این نظر کهن الگوها همان نمادهای تجربه‌اند» (گرین، ۱۳۷۶: ص ۱۹۷). گاه نیز نماد را پیکره‌ای می‌دانند که کهن الگو در آن به تصویر کشیده شده است و در واقع، نماد را نمودی آشکار از کهن الگوی ناآشکار می‌شمارند (ر.ک کزازی، ۱۳۷۵: ص ۷۵).

از طریق بررسی کهن الگوهای مختلف در یک اثر می‌توانیم برخی ویژگیهای شخصیتی و روانی فرد را دریابیم. از این رو نقد کهن الگویی با نقد روانشناسی نقطه مشترکی می‌یابد. نمادهای مثبت یا منفی کهن الگوها کاملاً تحت تأثیر شرایط و ذهنیت آفریننده خود واقع است. بنابراین آشفته‌گی روحی و ناآرامی در ذهن به نمادهای منفی و آرامش خاطر به نمادهای مثبت بیشتر مجال ظهور خواهد داد. در این مقاله کوشش می‌شود دو کهن الگوی آب و درخت در آثار صفارزاده بررسی گردد.

شعر صفارزاده، شعر مقاومت و سیاست است. از این رو قبل از انقلاب بارها از ادامه کار او در مراکز مختلف، توسط عمال دولتی جلوگیری شد. او در اشعار خود می‌کوشد به زبان مردم نزدیک شود و به تمام مسائل سیاسی اعم از داخلی و جهانی توجه می‌کند. علاقه او به اسطوره‌های مذهبی در اشعارش قابل توجه و ستایش است. انس او با قرآن و تفاسیر هم در شعرهایش تأثیرگذار بوده است. در اینجا به معرفی دو تصویر کهن الگویی آب و درخت، سپس به بررسی آنها در شعر این شاعر گرامی پرداخته می‌شود تا تأثیر زندگی دینی او در نوع برداشتش از این دو تصویر طبیعی آشکار شود.

## آب

آب، راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر، رستگاری، باروری و رشد [است]. به نظر کارل یونگ، آب در ضمن رایجترین نماد ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۷: ص ۱۶۲). آب به صورتهای دریا و رودخانه نیز نمایان می‌شود که در این صورت مفهوم بیکرانگی و جاودانگی شدن را شامل می‌شود. همچنین رودخانه و حرکت آن به سوی دریا بیانگر «جریان زمان به سوی ابدیت» است در حالی که نوعی تلاش و تکاپو برای زنده ماندن را هم نشان می‌دهد.

البته همواره لفظ آب بر این مفاهیم دلالت نمی‌کند؛ اما آنجا که به عنوان یک کهن الگو در نظر گرفته شود به گونه برجسته‌ای مثبت تداعی می‌شود. آب مظهر خدایان نیز

قرار می‌گیرد و در بین الهه‌های ایرانی آناهیتا، میترا و ناهید با آب ارتباط نزدیکی دارند؛ آن گاه که با تصویر رود ارائه می‌شود، چرخه زندگی را هم نشان می‌دهد که نتیجه حضور در نوعی چرخه حیات از بخار شدن آب، باریدن باران و برگشت آب به دامنه وسیع طبیعت است.

در اساطیر ملل هم آب بویژه به صورت دریا از جایگاهی ویژه برخوردار است. دریاهاى مقدس نزد اقوام متعدد، آب را سرچشمه فیض و برکت و طهارت و پاکی می‌داند. افکنده شدن پهلوانان و قهرمانان و گاه نیمه خدایان در دوران کودکی در آب نیز بر اهمیت این عنصر می‌افزاید. کیخسرو در اساطیر ایرانی برای نجات ایران و خونخواهی سیاوش باید از رودخانه بگذرد و به گونه‌ای مرگ و تولد دوباره را تجربه کند. اسفندیار برای رویین تن شدن توسط زرتشت در چشمه آبی فرو می‌رود و رستم در جدال با دیو سپید به دریا می‌افتد و از مرگ نجات می‌یابد. همچنین پیوستگی سرنوشت چند پیامبر بزرگ با آب، اهمیت این عنصر را نشان می‌دهد. نطفه زرتشت در آب نگهداری می‌شود و تولد جانشینانش در هر هزاره از طریق آب تنی کردن دوشیزه‌ای در آن آب ممکن می‌شود. نجات موسی از مرگ با روان شدن گهواره‌اش بر آب و بازگشت مجدد یونس از آب دریا در حالی که عظمتی روحی یافته بود، نشان از توجه به این آخشیج برتر و مؤثر دارد.

آب یکی از چهار عنصر سازنده جهان است و در عقاید زردشتی، آب پس از آسمان نخستین آفریده مادی توسط اهورامزداست (ر.ک. بهار، ۱۳۷۶: ص ۳۷).

مرحوم صفارزاده در جای جای اشعارش از توجه به این مفاهیم پوشیده در واژه آب غافل نبوده و تا حد ممکن معانی مختلف از این واژه به عاریت گرفته است:

«از ابر تا دریا

از دریا تا ابر

پیوند پایدار سلسله آب است

و حق، آب است

تبدیل می‌شود

و می‌ماند

و راه می‌ماند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۵۲)

در این ابیات شاعر مراحل انتقالی چرخه زندگی را در تبخیر آب از دریا و بالعکس نمایان ساخته است و راز روحانیت، بیکرانگی و اصل حیات را با آب پیوند می‌دهد؛ آن گاه حق را چون آب می‌داند که تا ابدیت بر جای می‌ماند؛ هر چند ممکن است مدتی در اختفا باشد. آب به دلیل همین ماندگاری و تغییر و تبدیل است که مظهر خدایان قرار گرفته است؛ مثلاً درباره تیشتر یکی از ایزدان ایرانی که یشت هشتم اوستا متعلق به اوست، گفته می‌شود: «تیشتر سرشت آب دارد» (بهار، ۱۳۶۷: ص ۶۱). ایزدان دیگر همچون میترا، برزایزد و آناهیتا نیز با آب در پیوندند؛ مثلاً برزایزد فرزند آبها نامیده، و آناهیتا رودی بزرگ توصیف می‌شود. همچنین آب با یکی از دوازده امشاسپند یعنی «خرداد» در آیین زردشتی مرتبط است. نام این امشاسپند «به معنای تمامیت و کمال است و نگهبان آبهاست» (همان، ۸۳).

در این شعر هم حق «آب» نامیده می‌شود. شاعر در چند بیت قبل نیز از کیخسرو صحبت می‌کند؛ کسی که با آب پیوند نزدیکی دارد. کین سیاوش از رود می‌گذرد؛ به تولدی دوباره دست می‌یابد تا انتقام پدر را از افراسیاب بگیرد:

«آیا همیشه/فرزندی/کیخسروی/باید به کین برخیزد؟» (همان)

صفارزاده با توجه به اهمیت و قداست آب در شعر «سفر سلمان» وقتی می‌خواهد حضور پیامبر را تداعی کند، می‌گوید:

«صدای نبض نبی می‌آمد

صدای شرقی باران

صدای شورش رود» (همان: ۲۵)

او با این کهن الگو، مفاهیم پاکی، روحانیت بی‌پایان و جاری زمان به سمت ابدیت را نشان می‌دهد. صدای پیامبر را بارانی می‌داند که گناه از سر و روی گروندگان می‌شوید و انگار رودی است که می‌میراند و به تولد دوباره می‌رساند؛ از کفر می‌میراند و با اسلام متولد می‌سازد. رود مظهر پروردگار هم هست و صدای پیامبر (ص) ندای حضرت حق است که جهان را به جنب و جوش واداشته است.

همچنین از آنجا که آب مایه حیات و اصل خلقت است، شاعر مردن در آب را شایسته نمی‌داند. البته مردن در آب به طور ضمنی در برگیرنده مفهومی عرفانی هم هست:

«وقتی که باد نمی‌آید

پاروی بیشتری باید زد.

برازنده نیست

جان‌کندن در آب» (همان: ص ۸۱)

این «جان‌کندن در آب» حاصل نوعی غفلت است در آغوش پروردگاری؛ اما او را نمی‌یابی. گویی مفهوم «حقیقت محض» در این ابیات مورد توجه است. از نظر صفارزاده ما ماهیانی هستیم که جز در آب حقیقت، زنده نیستیم:

«ما ماهیان جدا از آب

این معجزه‌ست گر زنده/یم

شاید/ایمان

تصور تصویر آب باشد

کاین گونه زنده کننده است

و پاک کننده‌تر از آب

آب صاف

آب جاری

آب رها» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۴۹)

شاعر در این ابیات آشکارا پاکی، تطهیر و رستگاری را با آب پیوند زده است. در نبرد با اهریمن نیز عنصر آب در آیین زردشتی دومین نبرد را انجام می‌دهد (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۱۰). به همین دلیل است که آن را نماد پاکی و تطهیر و رستگاری می‌شماریم.

آب با آغاز خلقت مرتبط است. انسان و سایر حیوانات از نطفه که از جنس آب است، آفریده می‌شوند. صفارزاده هم در یکی از اشعارش از آفرینش اولین انسان سخن می‌گوید؛ همان نخستین بشری که حاصل امتزاج آب و خاک است:

«آنجا که آب و خاک

آنجا که خاک و دست

به هم پیوستند

آدم

به کوزه‌های سفالی رسید

با هم به چشمه رفتند

و آب نوشیدند

چقدر پاک

چقدر زلال» (همان: ص ۴۸)

آدمی محصول دست و پنجه الهی است؛ آن گاه که آب را با خاک به کمک دستان خویش مخلوط می‌کرد. این مفهوم در عبارت «به کوزه‌های سفالی رسیدند» مکتوم است. آفرینش و خلق آدم با دستهای حضرت حق در سایر تفاسیر نیز آمده است. البته به این مفهوم در جایی دیگر هم اشاره شده است. در شعر «سفر عاشقانه» برگرفته از سفر پنجم آورده است:

«این کوزه را

از آب سالم آن چشمه شاد کن» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ص ۱۰۶)

اینجا آب نشانه باروری و رشد، تطهیر و پاکیزگی است و کوزه جسم مادی انسانی را تداعی می‌کند.

«اگر طعام نباشد

هوا که هست» (همان)

شاعر از نبودن برخی امکانات سخن می‌گوید و به آب که می‌رسد آب سالم از چشمه‌ای را مطرح می‌کند که بی‌شک زلال و روشن است و به وجود کوزه مانند انسان، نوعی پاکی و رستگاری هدیه می‌کند. آب در اینجا تنها مفهوم نوشیدنی را تداعی نمی‌کند بلکه به گونه‌ای خاص از حیات سخن می‌گوید؛ حیاتی که در گرو آب است. با کمی دقت و باریک‌اندیشی در می‌یابیم که شاعر با استفاده از مفهوم کوزه، نگاهی نیز به آفرینش انسان در قرآن داشته است که آن را از «صلصال» یا گل خشک می‌داند و در برخی کتابهای تفسیر و عرفانی بویژه مرصادالعباد مستقیماً به نام کوزه و ارتباط آن با آفرینش انسان اشاره شده است. بنابراین آب مطرح شده در اینجا با هستی انسان مرتبط است و یک انگاره کهن الگویی به شمار می‌رود. این آب می‌تواند اشاره به همان باران شادی نیز باشد که بعد از چهل روز باران اندوه بر خاک وجود آدمی باریده می‌شود تا کاملاً آغشته گردد (ر.ک. عتیق نیشابوری، ۱۳۶۵: ص ۵).

آب در صورت انبوه خود یعنی «دریا» نیز مفاهیم زیبایی را بیان می‌کند. دریا مادر کل حیات، رمز و راز روحانی و بیکرانگی، مرگ و تولد دوباره، بی‌زمانی و ابدیت و ضمیر ناهشیار است (گرین، ۱۳۷۶: ص ۱۶۲).

شاعر در شعر «داس دروگران» هم از کلمه «آب» سخن می‌گوید و هم از «دریا و رود» یاد می‌کند:

«داس دروگران



این هیمة‌های صامت را

از جاده‌های رود

از جاده‌های شورش سیل آورد» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۹۳)

هیمة‌های صامت، انسانهای تکیده و شکسته‌ای هستند که در چرخه زندگی مورد تهاجم واقع شده‌اند. هر چند آب اصل حیات و خلقت و تولد منظور می‌شود، وقتی با واژه سیل می‌آید نقطه مقابل حیات را تداعی می‌کند: ویرانی و مرگ. شاعر مردمانی را در سیلاب زندگی مشاهده می‌کند که با مرگ دست و پنجه نرم می‌کنند و به هیمة‌هایی آماده سوختن می‌مانند؛ سپس در توصیف این جامعه آفت زده می‌گوید:

«صدای پرسش دریا از شب

صدای پرسش دریا از دریا

می‌آید» (همان: ص ۹۶)

اینجا دریا نماد ضمیر ناهشیار بشری است؛ ضمیر ناهشیاری که از نادانسته‌های خود سؤال می‌کند و در پی جستجوی آن است. گویا شاعر هم در جستجوی خویشتن است که از چگونگی و چیستی خود می‌پرسد و هم در صدد پیدا کردن جوابی برای سؤالهای حاصل از این حیات است. شاعر در زمانی زندگی می‌کند که انسانیت گم شده و او در جستجوی این حقیقت از دست رفته است.

«آن رود دل گرفته را دیدم

و رودی که آشناب را در خود می‌برد

اما دلتنگی مرا

که سنگ حجیمی است

با خود نمی‌برد» (همان: ص ۸۱)

رود در اینجا هم ضمیر ناخودآگاه شاعر است؛ آدمی را با خود می‌برد، همچون عالمی است که انسان در آن سیر می‌کند، اما آیا اندوه ناشی از خستگی در عالم هشیاری را هم با خود خواهد برد؟ شاید برای لحظه‌ای؛ اما نه، پاسخ شاعر منفی است. در پایان شعر «داس دروگر» شاعر می‌خواهد به جوابهایی که ناشی از سؤالات ناخودآگاه است و به آن رسیده است اشاره کند:

«شاید نیای دیگر ما گل باشد

شاید غم

شاید دریا

ای تشنه، آب غم آلودست

ای تشنه، آب گل آلود است» (همان: ص ۹۸)

آیا اصل انسان به آب، دنیای رمز و راز و روحانیت و بیکرانگی باز نمی‌گردد؟ تشنه نماد انسانی است که در پی زندگی در حرکت است و سعی در رشد و باروری دارد؛ اما آب که نماد تطهیر و پاکیزگی و اساس رشد و بالندگی است با شایبه غم و گل آلوده شده و اجتماع پر آشوب انسانی عامل این مهم بوده است؛ باز هم نمود جامعه ناساز در این ابیات خود را نشان می‌دهد.

«صدای پرشش دریا می‌آید

از دریا....

که موج در ساحل می‌لغزد

و ساحل

داس دروگران است

و موج

درو خواهد شد

در ساحل» (همان: ۹۹)

به نظر می‌رسد دلیل نمادین شدن دریا برای مفهوم مرگ و زندگی دوباره، همین حرکت امواج به سمت ساحل و نابودی و سپس بازگشت آنها با قدرتی افزون و تازه‌تر است. اما در این ابیات دید شاعر تحت شرایط اجتماعی به یک جنبه از آن مفهوم بسنده کرده است؛ تنها مرگ.

او رفتن امواج در ساحل نیستی را به تماشا نشسته است؛ اما تولد دوباره‌شان را هرگز نمی‌بیند؛ زیرا در جامعه‌ای نفس می‌کشد که مرگ بر زندگی تقدم دارد. با این حال دریا نمی‌تواند خالی از مفهوم حیات باشد. این است که جایی دیگر در توصیف زلزله وقتی به دنبال چیزی می‌گردد تا از حرکت مرگ در زمین جلوگیری کند، تنها به دریا می‌رسد؛ هر چند دریا هم نمی‌تواند مانع حرکت زمین لرزان گردد:

«فرمانبران زیر زمین

فرمان حمله را

گردن نهاده‌اند

وساطت دریا هم

چندان

از ارتعاش،

از مرگ و میر نمی‌کاهد» (صفارزاده، ۱۳۷۸: ۸ و ۲۷)

چرا شاعر چیز دیگری را واسطه قرار نمی‌دهد؟ زیرا حیات با دریا تداعی می‌شود؛ اگر چه در اینجا حتی دریا یارای تحمل امواج سهمگین زلزله را ندارد و زلزله با مفهوم مرگ پیوند بیشتری دارد؛ در جایی دیگر می‌گوید:

«هر وقت کنار دریا می‌روم

عشق را با خود می‌برم

که غروبها روی ماسه با من قدم بزند

و با زمزمه مدامش

دلم را زیر غبار رطوبت بیدار نگاه دارد» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ۷۶)

به نظر می‌رسد شاعر در این شعر در پی دست یافتن به جاودانگی است تا زیر غبار رطوبت، دلش را تازه نگاه داد و معتقد است کیمیای عشق می‌تواند این حیات مداوم را رقم زند. اینجاست که برای رفتن به این ابدیت و بی‌زمانی، عشق را با خود می‌برد و دنیای رازآلود و روحانی خود را با زمزمه مدامش آکنده می‌سازد. گویا نوعی نگرش عرفانی نسبت به معبود ازلی از این سطور برمی‌آید که رسیدن به جاودانگی و حیات ابدی را تضمین می‌کند.

۱۵۵

برجسته کردن مفهوم زمان و جاری آن تا ابدیت که در تصویر ظاهری رود هم نمایان است در این ابیات از شعر «سفر هزاره» خود را نشان می‌دهد:

«شبها نمی‌گذشت

شبها نمی‌گذشت

و دجله جاری بود.

و درد موروثی

و مرگ موروثی

جاری بود» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۳۰)

تلخی زندگی، شب را در ذهن شاعر تداعی کرده و اگر چه همین تلخی سبب احساس نوعی رکود در زندگی است، زمان و فرصت زیستن به سوی ابدیت در جریان است. ما بهره‌ای نمی‌بریم؛ اما زمان به سوی ابدیت جاری است و این حرکت در جریان رود خود را نشان می‌دهد. این است که هر لحظه به مرگ نزدیکتر می‌شویم؛ مرگی که



میراث بر جامانده برای همه موجودات است. در این ابیات هم باز حرکت زمان در واژه «پلکان رود» زیبا نشسته است:

«سپور صبح مرا دید  
که گیسوان درهم و خیسیم را  
ز پلکان رود می‌آورد  
سپیده ناپیدا بود» (همان: ۶۳)

سیاهی گیسوان و خیزی آن با آب و اصل مادینگی در ارتباط است و رود علاوه بر مفهوم جاری زمان، یادآور غسل تعمید هم هست. آمادگی برای مرگ اختیاری و موت ارادی به منظور شروع تازه و تولدی دیگر هم با رود پیوند خورده است. شاعر در این ابیات ابتدا به زن بودن خود اشاره‌ای دارد، آن گاه تلاش برای مرگ اختیاری را اراده می‌کند. او به نگرش تازه‌ای از زندگی دست یافته است و در این ابیات آن را نشان می‌دهد. در ادامه همین شعر آمده است:

«دوباره آمده‌ام  
از انتهای دره سیب  
و پلکان رفته رود  
و نفس پرسه زدن این است.

رفتن

برگشتن

دیدن

دوباره دیدن» (همان)

«دره سیب» یادآور هبوط آدم از بهشت است. لفظ «دوباره» و «پلکان رفته رود» می‌خواهد گذشتن از یک دوره تلخ زندگی را با بازگشتی بسیار زیبا در حرکت به سوی ابدیت بیان کند. «رفتن» و «برگشتن» هم بازگشت به زندگی را در این واژه نشان می‌دهد.

در کل، شاعر از بین سایر الگوها از تصویر کهن الگویی آب بیشتر استفاده کرده است. آب واژه زیبایی است که اغلب از آن مفهوم مثبت تداعی می‌شود و صفارزاده هم به طور ناخودآگاه بیشتر متوجه جنبه مثبت این تصویر کهن الگویی می‌شود. با کمی تأمل در صورتهای کهن الگویی که مورد استفاده وی قرار گرفته است در می‌یابیم که شاعر اغلب از آب، مفاهیم والای حقیقت حق، بشارت حضور نبی، آفرینش آدم همراه

با بارش باران غم و شادی بر وجود او و طهارت و پاکیزگی را ارائه کرده است که تماماً مفاهیمی مذهبی هستند. او حتی وقتی مفهوم حیات را در آب به تماشا می‌نشیند این حیات را به قدرت الهی منوط می‌داند. این نگرش نشان از نوع تربیت و زندگی خاص او در خانواده‌ای مذهبی دارد. البته او با دید عرفانی خود از آب مرگ و زندگی دوباره را نیز برداشت کرده و بارها آن را تکرار نموده است. در کنار این نمودهای مثبت شرایط درهم جامعه و زندگی سخت، او را وامی‌دارد تا گاه نیم‌نگاهی هم به جنبه منفی تصاویر کهن‌الگویی آب داشته باشد که مهمترین آن مرگ و آشفته‌گی است.

### درخت

یکی از رایجترین صورتهای کهن‌الگویی تصویر درخت است. این پدیده صورت مثالی زندگی، حیات و دگرگونیهای مختلف آن است. درختان در اساطیر نیز جایگاهی ویژه دارند و وجودشان وقف ایزدان است. وجود درخت معرفت در آیین یهود، که مساوی با همان درخت میوه ممنوع است، یکی از جلوه‌های درخت در داستانها است. «در افسانه‌های یونانی هر درخت را فرشته‌ای به نام هامادرایا Hamaderaya که در داخل آن درخت پنهان است، نگهبانی می‌کند که جان وی به حیات درخت بستگی دارد» (رنگچی، ۱۳۷۲: ص ۷).

در اوستا و کتابهای مذهبی این آیین، گیاه در آغاز آفرینش یکی از شش پدیده‌ای است که توسط اهورامزدا ساخته می‌شود و این موجود چهارمین آفریده است. بنا بر وداها «در بهشت درختی است که یمه در زیر آن با خدایان به نوشیدن می‌پردازد در حالی که نوایی خوش، گوش را می‌نوازد. این درخت، بنابر آتره ودا درخت انجیری است که خدایان در آسمان سوم به زیر آن زیست می‌کنند» (بهار، ۱۳۷۶: ص ۷۶).

درخت در اسطوره‌های کهن، رمز آفرینش کیهان است. درختی ستبر و غول پیکر که شاخه‌هایش در آسمان جای گرفته و ریشه‌هایش در سراسر زمین گسترده شده است. شاخه‌های این درخت در سراسر جهان گسترش یافته و حتی ماه و خورشید میوه‌های این درخت به شمار می‌آیند. «غالبا ایزدی که رمز طبیعت بارور است با درخت کیهان، همدست و همراه اوست» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۹).

علاوه بر آفرینش جهان، درخت و گیاه با آفرینش انسان نیز در ارتباط است؛ مثلاً در اسطوره‌های آفرینش درباره نخستین انسان در ایران قدیم از مشی و مشیانه سخن به

میان می‌آید که دو گیاه به هم چسبیده هستند. همچنین به گفته دوبوکور، قبیله یاکوتها نخستین آدمی را میوه درختی هفت شاخه می‌دانند که به دست زنی تغذیه می‌شود که تنه‌اش از پوسته درختی بیرون آمده است. ارتباط انسان با درخت به بعد از مرگ هم می‌رسد. معتقدان به تناسخ، که به پایان حیات دنیوی باور ندارند در جستجوی ادامه زندگی انسان، گاه درخت و گیاهان را ادامه دهنده حیات انسان قلمداد می‌کنند و حتی این چنین باورها «موجب شده است که اموات را به شیوه‌های مختلف دفن کنند؛ مثلاً رسم تدفین مرده در جوف درختی میان تهی» (همان: ۲۰). شاید استفاده از تابوت هم که از چوب درخت ساخته می‌شد متأثر از همین تفکر و عقیده به ادامه حیات انسان در نباتات باشد. البته این بازگشت به گیاه در تفکر اسطوره‌ای به گونه‌های مختلف است و مفهوم زیبایی دارد.

ظهور قدرت انسان در گیاهان، که پس از مرگ با ترک مقتضیات انسانی به حالت تخم یا روح به درخت باز می‌گردد به معنی بازگشت دوباره انسان به زهدان عالم است که با عرض شدن مرگ،... مرده از صورت انسان نمای خود بیرون آمده، درخت نما می‌شود» (زمردی، ۱۳۸۱: ص ۱۲۱).

حتی امروزه هم دیده می‌شود که در برخی مناطق، کنار آرامگاه مردگان درختی کاشته می‌شود که بر آن خاک سایه افکند.

در اسطوره‌های زردشتی چهارمین نبرد با اهریمن توسط اولین گیاه (درخت) انجام می‌گیرد و «مرداد» امشاسپندی است که گیاه از آن اوست. از به هم فشردن گیاه خشک اولیه و آب که بر زمین پاشیده می‌شود در سراسر زمین گیاهان سبز می‌شوند. سپس از آن همه گیاهان درخت بس تخمه فراز آفریده شد. در دریای فراخکرد فراز رست که همه نوع گیاه را تخم بدان درخت است و از او می‌رویند. نزدیک به آن درخت، درخت گوگرد آفریده شد. برای بازداشتن پیری بددم. یاوری بسیار جهان از او بود (بهار، ۱۳۷۶: ص ۱۱۳).

درخت در طول سال نیز دچار تغییراتی کاملاً مشخص و مبرهن می‌شود و هر فصل را با جامه خود بخوبی نشان می‌دهد. از این رو آن را تعریف کننده زمان می‌نامند و آن را دال بر حیات کیهان قلمداد می‌کنند. این تغییرات و دگرگونیهای مدام علاوه بر تثبیت و تعریف زمان، نوعی حیات تمام ناشدنی را هم در برمی‌گیرد. تجدید حیات در هر دوره و از سر گرفتن زندگی دوباره درخت را به صورت «نماد فنا ناپذیری» مطرح

می‌سازد. دوبوکور معتقد است «استمرار رشد نباتات نشان تجدید حیات ادواری و پاینده عالم و یادآور اسطور بازگشت جاودانه است» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۲۱).

اهمیت درختان در اسطوره‌های ملتها با قربانیها و نذر و نیازهایی که برای این پدیده طبیعی انجام می‌گیرد، کاملاً به اثبات می‌رسد.

درخت را بسیاری از اقوام باستانی به عنوان جایگاه خدا یا در واقع خود خدا می‌پرستیدند. برطبق یک روایت، برخی خدایان در درون درختی آفریده می‌شدند که از آن بیرون می‌آمدند؛ درست مانند پروانه‌هایی که از شفیره خود بیرون می‌آیند. بیشه مقدس یک جنبه مشخص پرستش درخت در میان یونانیان باستان بود (هال، ۱۳۸۰: ص ۶-۲۵۸).

سهراب سپهری در یکی از اشعارش بین خدا و درخت ارتباط نزدیکی قائل می‌شود و آنها را در کنار هم قرار داده می‌گوید: «باید به ملتقای درخت و خدا رسید» (سپهری، ۱۳۷۴: ص ۴۲۸).

طبق اعتقاد بوداییان، بودا در زیر درختی پس از ریاضت بسیار به حقیقت دست یافت. در اسلام نیز درخت مورد توجه قرار گرفته است. درخت طوبی و سدره المنتهی، هر یک درختی بهشتی است که شاخه‌های آن در هفت آسمان گسترده شده است. این صورت مثالی از آنجا که تداوم حیات و باروری را تداعی می‌کند، ساحتی زنانه دارد و به گونه‌ای با کهن‌الگوی مادر ارتباط می‌یابد. «... در برخی تصاویر سیمای آدمی و غالباً سیمای زن جایگزین تنه درخت شده و این تأییدی است بر ساحت زنانه و مادرانه این صورت مثالی» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ص ۲۹).

با توجه به این ویژگیهای خاص، درخت در شعر شاعران نیز جایگاه ویژه‌ای دارد و کمتر شاعری است که از این تصویر بهره نگرفته باشد. سپهری در جایی برای توصیف مادر می‌گوید: «مادری دارم بهتر از برگ درخت» (سپهری، ۱۳۷۴: ص ۲۷۲) و با این توصیف ارتباط ظریفی بین مادر و درخت برقرار می‌سازد. صفارزاده هم نخستین خانه ما را درختی می‌داند در عهد باران و از طریق آن می‌خواهد رشد و باززایی را بیان کند:

«بر تپه نخستین

در عهد باران آلونک درختی

یگانه خانه ما بود» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۴۸)

شاید به طور ضمنی به آفرینش اولین انسانها به صورت مشی و مشیانه هم اشاره داد و یا ارتباط مادر و درخت را در ذهن داشته است. یک اسطوره کهن ایرانی دربارهٔ

آفرینش نخستین انسانها از نطفه کیومرث، دو گیاه به هم چسبیده مشی و مشیانه را اولین انسانها می‌داند که بعد دارای روح انسانی شدند. درخت در مذاهب مختلف بویژه مسیحیت مورد توجه است و شمایل نگاریهای مختلف درباره آن انجام گرفته است؛ حتی صلیب رستگاری به صورت درختی ترسیم می‌شود. مسیحیان آغاز سال خود را هم با آرایش درخت کریسمس جشن می‌گیرند. در یکی از اشعار در «سفر پنجم» شاعر به این مسئله هم توجه کرده است:

«یک چند ایستاد

یک چند در سکوت زمستان

یک چند در بهار فریاد

پای درخت سبز بهارند.

بر پایگاه بزم زمستان

ایوانیان مست

مستان ایوان» (همان: ۱۶-۱۵)

شاعر فریاد را با بهار، بهار را با درخت و درخت را با سبزی پیوند زده است. بهار و سبزی و درخت و فریاد، همه نشان از تحرک و رشد دارد و باروری و زنده بودن را تداعی می‌کند. سبزی و درخت در بزم زمستان هم درخت کریسمس را به یاد می‌آورد. در ابیات پیش از این نیز شاعر از کلیسا سخن می‌گوید و همین امر، نظر ما را تأیید می‌کند.

صفارزاده در شعری می‌گوید:

«اما من به درختان فکر می‌کنم؛

که قد کشیدن را در چارچوب روز یا شب

محکوم نبوده‌اند.

من به جاری زمان فکر می‌کنم

نه به اعتبار محبوس در قاب طلایی تاریخ» (صفارزاده، ۱۳۵۷: ص ۲۸)

شاعر ابتدا به گونه‌ای خاص زمان اسطوره‌ای را مطرح می‌کند و درخت را نشانه فناپذیری و تداوم حیات در جاری زمان بر می‌شمرد که وابسته روز و شب نیست. این درخت، همان نماد جاودانگی است که از روی این سطور قد می‌کشد. تاریخ پشت این زمان اسطوره‌ای است و شاعر برای گریز از زمان سپنجی و بازگشت به آن ابدیت



جاودانه، تصویر درخت را در اندیشه‌اش بازآفرینی می‌کند و یا زمانی که از هرج و مرج دنیای بیرون به تنگ می‌آید و به نیستی و نابودی جهان می‌اندیشد، می‌سراید:

«هرج و مرج غریبی است

یگانه وقار

تک درخت بیدی است که روی رودخانه خم شده است.» (همان: ۴۱)

زمان جاری به سمت ابدیت در کهن‌الگوی رودخانه به تصویر کشیده شده است و حرکت و تداوم حیات در تصویر درخت بیدی که در جاری زمان به رشد و بالندگی خود ادامه می‌دهد؛ همین عامل است که شاعر را از ناامیدی در غربت روزگار باز می‌دارد. اما در مواردی هم هست که حیات در نظر شاعر دچار تزلزل شده و گویی قانون طبیعت به هم ریخته است. از آنجا که درخت قانونمند و زمان سنج است، این ابیات جالب توجه است:

«درختها زردند.

عجیب نیست.

فصل بهار است.

در اصفهان درخت کجی دیدم

که سبز رویان بود

کنار تپه افغان» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۶۷)

۱۶۱



گویا قانون حیات آشفته است؛ زندگی در مسیر واقعی خود حرکت نمی‌کند و از فرایند رشد و زایش بازاستاده است؛ این است که در فصل بهار، درختان دچار پاییزند. همچنین کجی درخت در کنار تپه افغان، یادآور حمله محمود افغان در دوره صفوی به ایران و اصفهان و چالش‌های آن روزگار است. درخت نشان زندگی و کجی آن نشان از آشوب و بی‌قانونی در این عرصه است. برخی افراد زنده به نظر می‌رسند؛ اما حقیقتاً این حیات نیست.

همان‌گونه که درخت در حالت سبزی و شادابی دلالت بر زندگی می‌کند و از تداوم و رشد آن سخن می‌گوید، نقطه مقابل این امر را نیز تداعی می‌کند؛ یعنی درختی خشک و بی‌ثمر می‌تواند بیانگر پایان حیات و در حقیقت مرگ باشد. صفارزاده از این تصویر هم به زیبایی استفاده کرده است:

«و سرزمین

درخت خسته پاییز بود.

در گذرگه باد

در مرگ برگ

شاخه نشسته

در مرگ شاخه

ریشه» (همان: ۱۲)

در این ابیات سخن از مرگ می‌رود. این پایان حیات با پاییزی بودن سرزمین متناسب است. این ابیات بخشی از شعر «سفر سلمان» است که در ابیات قبلی آن این گونه آمده است:

«دهبان پارسی

بیدار بود.

و خوابهای خون و خطر

از چشمهای خالی ایوان

و چشمهای خسته برزگران

گذر می‌کرد» (همان)

ارتباط این ابیات با بیت‌های قبلی به این صورت است که برزگر با کشت و کار و سبزی مرتبط است؛ اما وقتی برزگر در خواب بماند، حیات تهدید می‌شود. این است که درخت دچار پاییز می‌شود و شاخه و ریشه در سوگ برگ خواهد شکست. ارتباط درخت با مرگ در این بیتها هم مورد توجه است. وقتی در توصیف زلزله به عمق فاجعه نظر دارد این گونه می‌سراید:

«مغاک

درخت و چشمه و ماشین و قریه را

به چشم هم زدنی

می‌بلعد» (صفارزاده، ۱۳۸۷: ص ۳۲)

شاعر برای نقاشی مرگ از بلعیدن دو عنصر اساسی حیات سخن می‌گوید: درخت که نماد فناپذیری است و چشمه که سرآغاز زیستن و حیات است و این گونه مرگ را هراسناکتر توصیف می‌کند:

«این شاخه را برمی‌دارم

شکوفه‌اش در باد

و قامتش در توفان لرزیده است

همراه اسکلت شاخه

همراهیان

خاک و خاشاک

بر آبهای شن زده می‌خوابند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۹۴)

شاخه‌ای از درخت که فرایند باززایی و زایش دوباره را به نمایش می‌گذارد، اینجا در دست توفان اسیر است و جنبه دیگر حیات یعنی پایان آن را تداعی می‌کند و در چند بیت بعد این شاخه خشک بر آب می‌خوابد؛ اما نه آب زلال که نشان باروری است بر آبهایی شن زده که فرو رفته و از جریان و حرکت بازمانده و حقیقتاً به بستر مرگ تبدیل شده‌اند. خواب درخت بر آب را کد بیانگر چه مفهومی جز مرگ می‌تواند باشد؟ او حتی وقتی می‌خواهد به عمومیت مرگ اشاره کند این گونه می‌سراید:

«علی (ع)

سراچه دنیا را

لغزشگاهی می‌داند

به سوی مرگ؛

که جمله را درمی‌یابد

در زیر سایه درختان

در وزش بادهای

و در بسترها» (همان، ص ۶۴)

مرگ همه را درمی‌یابد در هر کجا که باشند؛ حتی در زیر سایه درختان که نماد فناپذیری هستند، مرگ به کمین نشسته است. او در واقعه کربلا وقتی می‌خواهد از پایان حیات سخن بگوید، می‌سراید:

«درخت را بردند.

باغ را بردند

گوش را بردند.

گوشواره را بردند» (صفارزاده، ۱۳۵۶: ص ۶۵)

اسطوره کربلا اگر چه پایانی خونین دارد، این بریدن و کُشتن، بریدن درخت و بردن نمادی است که هرگز فنایی ندارد. این درخت به زودی ریشه می‌دواند و از خاک دوباره سر خواهد زد. شاعر گویا آگاهانه از این کهن‌الگو استفاده می‌کند تا بی‌پایانی عمر این واقعه را گوشزد کند.

در شعر «سفر سلمان» قهرمان در جستجوی حقیقت به شهری می‌رسد که نخلستان آن شهرت دارد:

«نقبی به راه زد

...شهری و شهرت نخلستان

پیغمبری و شانه مه‌هور» (همان: ۱۷)

این نخلستان اگرچه ممکن است به نخلستان مدینه اشاره داشته باشد با مفهوم حیات و باززایی و جاودانگی هم در ارتباط است. از این درختان سر به فلک کشیده تنها به نامی اکتفا نشده است. شاعر می‌خواهد اسلام را مایه حیاتی تمام ناشدنی بخواند. از این روست که اولین چیزی که از آن شهر در ذهن سلمان می‌ماند، نخلستان مشهور آن است. سلمان وقتی به پیامبر می‌رسد این گونه وصف می‌شود:

«دستش ز شاخه نخل جدا می‌شد

دستش به سوی ریشه رها می‌شد» (همان: ۲۶)

در مصراع اول جدایی از شاخه درخت نوعی مرگ است. اما در حرکت به سمت ریشه، جوانه زدن و پویایی نهفته است. ریشه اساس درخت و منشأ فناپذیری است که می‌تواند دوباره جوانه‌ها را به سمت رشد کردن هدایت کند. مرگ سلمان از آیین زردشت مساوی با تولد او در آیین اسلام است؛ این است که از شاخه جدا می‌گردد و با ریشه در می‌پیوندد.

او در جایی خود را درختی می‌داند در بیابانی ملال‌آور که هر دم محتمل است صاعقه‌ای از آسمان فرود آید و شاخه‌های خشک آن را بسوزاند. این خشکی درخت، یادآور مرگ و فنا و نابودی است بویژه لفظ «دشت ملال‌آور» این تصویر را قطعی‌تر و دقیق‌تر می‌کند:

«تک درختم من

در این هامون پهناور

در این دشت ملال‌آور

در این دم یا دم دیگر

برآید رعد و برق حسرت بی‌همزبانی

تا بسوزاند توانم را

و خاکستر کند این هستی گنگ

این سکوت جاودانم را» (همان: ۱۶)

البته شاعر در این ابیات تنها از مرگ و ناامیدی سخن نمی‌گوید. اگر چه تصویری که از بیابان و برهوت می‌آورد کهن‌الگوی مرگ را تداعی می‌کند، این مرگ با سوزاندن اتفاق می‌افتد و سکوت جاودان را در هم می‌شکند. رابطه درخت و آتش در داستان برانگیخته شدن موسی (ع) در سرزمین طور نیز دریافت می‌شود. آتش مقدسی که از درختی برمی‌آید و تکامل روحی موسی را سبب می‌گردد. از این رو در واقع مرگ در این درخت همراه با تولدی دیگر به صورت پاک و معصوم نمایان می‌شود و غلبه روح زندگی در درخت است که با کهن‌الگوی آتش گره خورده به بازگشتی مجدد همراه با پاکی و بیگناهی منجر می‌شود.

در شعر دیگری با خود زمزمه می‌کند:

«روزی بر این درخت

رسمانی می‌روید

با میوه‌های سخت

بر روی این درخت

سرهای خواب رفته

فانوس می‌شوند» (همان: ۳۰)

این درخت فناپذیر حیات است که روزی ثمر خواهد داد. اگر چه میوه‌هایش دیر، اما حتماً متولد خواهد شد و خفتگانی که از قافله تداوم حیات باز مانده‌اند، روزی بیدار خواهند شد. بدین ترتیب در می‌یابیم که شاعر به طور ناخودآگاه هر گاه از درخت سخن گفته است هم مفهوم زندگی را در آن مستور کرده و هم به گونه‌ای به کهن‌الگوی حیات جاودانه نظر داشته و رشد و باززایی را خاطر نشان ساخته است. توجه به حیات جاودانی نیز اغلب با مفاهیم مذهبی دیگر همراه است. واقعه کربلا را با بریدن درخت یکی می‌داند. اسلام آوردن سلمان را نوعی ریشه دواندن و جاودانه شدن می‌پندارد. ورود به اسلام را رسیدن به نخلستان می‌انگارد. البته شاعر نگاه اجتماعی خود را نیز که تحت تأثیر اندوهی درونی شکل گرفته است با تصاویر درختان زرد و خشک و گرفتار در مرداب آشکار ساخته است.

### نتیجه

کهن‌الگوها تصاویری مشترک در ذهن بشریت است که در ناخودآگاه وجود آدمی خانه دارد. هر شخص گویا خاطرات فشرده اجداد خویش را در ذهن دارد. به تصاویر ناشی

از این ذهنیتها «آرکی تایپ» یا «کهن الگو» می‌گویند. این کهن الگوها سبب واکنشهای مشابه افراد مختلف در برابر موقعیتهای مشابه در سرتاسر جهان می‌شود. این تصاویر در آفرینشهای هنری مختلف بویژه شعر، خود را بخوبی نشان می‌دهد؛ چون با ناخودآگاه افراد در ارتباط است و شعر نیز به ناخودآگاهی منسوب است. کهن الگو بانمادها و اساطیر هم در ارتباط است و در تقسیم‌بندی نمادها به نظر می‌رسد نمادها یا سمبولهای جهانی همان کهن الگوها هستند. در اشعار صفارزاده کهن الگوهای مختلف مطرح شده که در این میان دو کهن الگوی آب و درخت در این مقاله بررسی شده است؛ آب کهن الگوی حیات، مرگ و تولد دوباره، تطهیر و پاکیزگی، نماد حق و حقیقت است. مفهوم ضمیر ناهشیار، رمز و راز روحانی و بیکرانگی و جریان زمان در این کهن الگو مستتر است. آب در شکلهای رود و دریا ظاهر شده است. صفارزاده از این کهن الگو اغلب مفهوم حقیقت الهی و ارتباط آن با آفرینش آدم را ذکر کرده و تطهیر و رستگاری موارد دیگر نگاه ویژه او است که همه تحت تأثیر زندگی مذهبی و انس او با قرآن است. وی مرگ و تولد دوباره را نیز در نماد آب مستور داشته و در عین حال تصویر ویرانگر آب یعنی سیل را، برای مفهوم مرگ استفاده کرده است. درخت هم در دو شکل سبز و تازه و خشک مورد استفاده قرار گرفته و تصویر رشد و بالندگی، سبزی و شادابی و زندگی، فناپذیری و همچنین ساحت زنانه است. او مفهوم تولد دوباره را در ریشه درخت به عاریت نهاده و بویژه اسلام آوردن را با درخت شدن و جاودانه گردیدن پیوند زده است. در کل به نظر می‌رسد تفکرات مذهبی در ذهن شاعر در تصاویر جهانی آب و درخت هم نمود یافته است. اوضاع اجتماع نیز او را بر آن داشته است تا از این دو تصویر جهانی که بیشتر مفاهیم مثبت دارد، مفهومی منفی را نیز هر چند اندک، مورد توجه قرار دهد.

#### منابع

۱. اسماعیل پور، ابوالقاسم؛ *اسطوره بیان نمادین*؛ تهران: سروش، ۱۳۷۷.
۲. بهار، مهرداد؛ *پژوهشی در اساطیر ایران: پاره نخست و پاره دویم*، چ دوم، تهران: آگه، ۱۳۷۶.
۳. داد، سیما؛ *فرهنگ اصطلاحات ادبی*؛ چ دوم، تهران: مروارید، ۱۳۵۷.
۴. دوبوکور، مونیک؛ *رمزهای زنده جان*؛ جلال ستاری، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
۵. رنگچی، غلامحسین؛ *گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی*؛ تهران: پژوهشگاه، ۱۳۷۲.

۶. روتون، ک.ک؛ اسطوره؛ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
  ۷. ستاری، جلال؛ اسطوره و رمز (مجموعه مقالات)؛ تهران: سروش، ۱۳۷۴.
  ۸. -----؛ رمز و مثل در روانکاوی؛ تهران: توس، ۱۳۶۶.
  ۹. شایگان، داریوش؛ بت‌های ذهنی و خاطره‌های ازلی؛ تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۵.
  ۱۰. صفارزاده، طاهره؛ سفر پنجم، چ دوم، تهران: حکمت، ۱۳۵۶.
  ۱۱. -----؛ حرکت و دیروز (گزیده شعر)؛ تهران: نشر رواق، ۱۳۵۷.
  ۱۲. -----؛ گزیده ادبیات معاصر (مجموعه شعر)؛ تهران: نیستان، ۱۳۷۸.
  ۱۳. عتیق نیشابری، ابوبکر؛ قصص قرآن مجید سورآبادی؛ به اهتمام یحیی مهدوی، چ دوم، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۵.
  ۱۴. کزازی، جلال‌الدین؛ رؤیا، حماسه، اسطوره؛ تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
  ۱۵. گراهام، هوف؛ گفتاری درباره نقد؛ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۵.
  ۱۶. گرین، ویلفرد و همکاران؛ مبانی نقد ادبی؛ فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶.
  ۱۷. هال، جیمز؛ فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب؛ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۰.
  ۱۸. یونگ، کارل گوستاو؛ آیون؛ پروین و فریدون فرامرزی، تهران: به نشر، ۱۳۶۸.
  ۱۹. -----؛ انسان و سمبولهایش؛ محمود سلطانی، تهران: جامی، ۱۳۷۷.
  ۲۰. -----؛ چهار صورت مثالی؛ پروین فرامرزی، مشهد: آستان مقدس رضوی، ۱۳۶۸.
- مقالات**
۲۱. اسطوره و ادبیات (مجموعه مقالات)، تهران: سمت، ۱۳۸۳.
  ۲۲. امینی، محمدرضا؛ «تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون براساس نظریه یونگ»؛ مجله علوم اجتماعی دانشگاه شیراز، دوره ۷، ش دوم (پیاپی ۳۴)، بهار ۱۳۸۱، ص ۹۳-۷۱.
  ۲۳. پورخالقی چترودی، مهدخت؛ «کهن‌الگوی حیات و جاودانگی در آئینه آئین‌ها»؛ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال سی و سوم، ش لول و دوم (پیاپی ۱۲۸ و ۱۲۹) بهار و تابستان ۱۳۷۹، ص ۲۵۲-۲۳۱.
  ۲۴. زمردی، حمیرا؛ نمادهای تمثیلی و اساطیری گیاه و درخت در مثنوی مولوی؛ ضمیمه مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، ش ۴ (شماره ۶ و ۷ و ۸)، تابستان-پائیز و زمستان ۱۳۸۱، ص ۱۲۶-۱۰۹.
  ۲۵. مظفریان، فرزانه؛ «شاعران وارثان آب و روشنایی و کهن‌الگوی سترگ آسمان»؛ کاوش‌نامه، س ششم، ش ۱۰، ۱۳۸۴، ص ۲۹-۱۸.

---

## Survey of Water and Tree, as Archetypes, in Tahereh Safarzadeh's Poetry

Naser Nikoobakht, Ph.D.  
Saeed Bozorg Bigdeli, Ph.D.  
Hossein Ali Qobadi, Ph.D.  
Soghra Salmani Nejad Mehr-Abadi

### Abstract

Archetypes are the unknown and complicated dimensions of the collective unconsciousness which have accompanied mankind since his birth; in a manner which makes it seem hereditary. The archetypal images are concealed in the unconscious part of the mind; and are actually the source and substructure of myths. They have a strict and close connection with symbols and are revealed in dreams, poetical and prophetic intuitions and revelations, and even observed in psychosis. Artists and poets create their work by using these concepts in specific mental circumstances, which is to some extent similar to intuition; intermingled with the power of imagination. In this respect, the artist and poet disguise these concepts unconsciously; depending on their own artistic talent and divine potential. Poetry is one of the most expansive domains for the manifestation of such archetypes. In the present article, the authors have made an attempt to briefly survey and analyze the method through which some of these archetypes have been applied and become functional in the poetry of the late Tahereh Safarzadeh; a highly skilled poet. The archetypes which enjoy more frequency in Safarzadeh's poetry are; water, tree, woman, Mandala, numbers and colors etc. This article has specifically focused on two archetypes of tree and water.

**Keywords:** *Safarzadeh, archetype, symbol of water and tree, contemporary poetry.*



## Association and Narration in Stream of Consciousness Fiction

Mohammad Ali Mahmoodi, Ph.D.  
Hashem Sadeqi

### Abstract

In a stream-of-consciousness novel, the author attempts to pave the way for his audience to encounter the characters' mental experience directly. The characters' mental content, which covers various levels of the mind and even reaches its pre-speech layers, is narrated within this variety of levels. Since connection of memories in the pre-speech layers of the mind occurs through association, one of the methods used by writers for showing the mentality of characters is association. In this case association becomes a device in the hands of writers for creating a link between the objective and the subjective world of the characters, in addition to depicting the constant flow of the mind from memory and a mentality, moving then towards another memory and mentality; finally depicting a picture and image which links to other related pictures and images too. This article is essentially concerned with the survey of association and its related features within the pre-speech layers of mind, its quality in the stream-of-consciousness stories, in addition to its correspondence with the mind's mechanism. For this purpose, initially association and its governing rules are expressed, and then the significance of association in the narration of such fictions and its difference with recall is defined. Following this, the manners in which mentalities are offered in different methods of narration are surveyed through giving some examples from these fictions. The results of this research show that among different stream-of-consciousness novels, the method of inner monologue shapes associations more than other methods and develops through a high range of associations. Furthermore, utilization of recall of memories and mentalities in inner monologue counts as a weakness due to its contrast with the entity of the pre-speech layers existing in the mind.

**Keywords:** *stream-of-consciousness, association in fiction, inner monologue, the omniscient narrator, self-expression, contemporary fiction.*

---

## The Poetic Form & Structure of “*Khosrow & Shirin*” Created by Nizami

Eshaq Toghyani, Ph.D.  
Mas’oud Algoneh Jouneqani

### Abstract

Undoubtedly, *Khosrow & Shirin*, composed by Nizami, is one of Iran’s, and actually, the world’s rich literary masterpieces. As a deep and rich literary work, which offers an artistic pleasure, it has the potential to be contemplated and pondered several times. Therefore through these devices and a close focus on its formal structure, intrinsic content, the rhetoric discourse in its texture, added to all the other concealed structural potentialities within it, the reader can discover valuable points in it. Since the form and structure of a poem develop simultaneously in a horizontal and vertical axis, in the survey of poetic perfectness a researcher should be able to study the form and structure of the created work independently and according to specific principles. For this reason, this article is devoted to surveying the concealed structural and formal potentialities within *Khosrow & Shirin*. The first part is an attempt for analyzing the structural potentialities which show themselves in the vertical axis of the poem. The second part surveys the formal potentialities in four separate axis. Understanding these two categories of potentialities implies the significance of this poetry; in addition to the significance of its new and even repeated studies.

**Keywords:** *Nizami, Khosrow & Shirin, Khosrow & Shirin’s structure, formal potentialities of Khosrow & Shirin, narrative potentialities of Khosrow & Shirin, foregrounding in Khosrow & Shirin.*

## A Design for Categorization of Literary Genres in Classic Era

Seyed Mehdi Zarqani, Ph.D.

### Abstract

The categorization of literary genres is quite necessary and essential for a high variety of literary discussions and debates. For instance writing the history of literature in terms of the modern approaches and attitudes is not possible without defining the major genres first. This issue is also true in other domains of literature such as literary criticism and content analysis. The subject matter of this article is formed precisely within this point of concern; designing a model for the categorization of Persian literary genres in the classic era. All the literary works are generally divided into two scopes; poetry and prose. The domain of "Persian Poetry" can be categorized within three main genres; epical, lyrical and instructional-inspirational. Our definitions of these three mentioned literary genres do not necessarily correspond with the definitions of the Greek scholar. The three genres of interest are redefined in the present article, while examples of their subdivisions in the Persian literature are defined. The Persian "branch of prose writings" includes literary works, non-literary works and pseudo-literary works. As a literary researcher, I am obviously concerned with the literary and pseudo-literary writings. Once each category is defined in this article, the literary writings are observed within two genres; "narrative-based" and "non-narrative" literary writings. The definition of each type, with examples; in addition to suggesting their subdivisions in the Classic era, all have made another part of this article. Since the contemporary prose and poetry possesses a particular poetical base, categorization of the variety of literary genres demands another opportunity, and our suggested design can merely be applied in the classic literary genres.

**Keywords:** literary genres, epic as a genre, lyric as a genre, instruction-inspiration as a genre, Persian classic literature, Pre-Islamic literature.

---

## Rostam, the Dragon Killer, & the Dragon-Sized Banner

Mahmood Rezaee Dasht Arzhane, Ph.D.

### Abstract

Some of the well-known Iranian heroes have killed dragons; including Rostam for instance. The reason for this act is that within the wide scope of the Iranian myths, dragon is the symbol of drought; and actually killing dragons is meant to signify the triumph of plenitude over drought. Still, there is one case in Iran which paradoxes with the dragon being the symbol of drought; Rostam Dastan. In the Third Stage of the war, although Rostam succeeds in killing dragons, his banner is dragon-sized, and he boasts about killing dragons to his ancestor-Zahak (in other words Azhi Dahak Avesta)- yet this issue contrasts with his dragon-killing on one hand, and dragon being the symbol of drought in the Iranian mythology on the other hand. Throughout this survey the author of this article has come to finally believe that Rostam's dragon-sized banner, added to the holiness of dragon in his perspective is most likely an influence of China's myths which has penetrated into Iran. Therefore the dragon, which is actually Rostam's totem, and he deeply cherishes, unlike the Iranian myths, is the symbol of rain, freshness and plenitude.

**Keywords:** *Azhi Dahak, dragon in Shah-Nameh, the dragon-sized banner, myths, Ferdowsi's Shah-Nameh*

## Description of Government and Governors in *Massnavi*

Ahmad Khatami, Ph.D.

### Abstract

Mowlana Jaluluddin Rumi's mystical character (604-672 A.H) has penetrated so deeply into the hearts and minds of his keen readers and admirers that there is actually no place left for the survey of other aspects in his work which are truly as much comprehensive. The truth is, *Massnavi* (Rumi's great poetry book) has the potential to be analyzed from religious, scholarly, philosophical, political and even social perspectives; to mention a few of such a high diverse domain. Government, as a political-religious affair, has been among the topics of interest in *Massnavi*. Rumi has expressed his views about different kinds of reigns, the legitimacy of reigns, and the characteristics and features of governors and administrators; while he has pointed to the illegitimate reigns, or Pharaoh-like reigns in other words, on one hand and the legitimate or in other words Solomon-like reigns on the other hand. In this article, I intend to pave the way for a better access to Rumi's opinions about governing through collecting and compiling his perspectives; finally depicting Mowlana's intellectual basis and the features of a desired and appropriate government.

**Keywords:** *mystical literature, political criticism, government and types of governors, Massnavi, Mowlana Jalaluddin Rumi.*

## The Origin of Delight and Gaiety in Hafiz' Sonnets

Ali Akbar Baqeri Khalili, Ph.D.

### Abstract

Joy and happiness are part of the Iranian's identity features. This feature enjoys its most appearance after the emergence of Islam and up to Hafiz's time in the poetry of poets such as; Ferdowsi, Manoochehri, Khayam, Molana (Rumi) and Hafiz. In Hafiz's sonnets, delight and gaiety is divided into two kinds; objective or external or extrovertive and subjective, or internal or introvertive. Extrinsic happiness relies upon factors like orchard and spring, streamside and an adorable drink. It actually relies on three particular features; drink musician, and earthly beloved and results in a temporary inner sense of tranquility and peace. Inner delight and joy is the outcome of factors such as union with heavenly issues, as joy turns into a high status; which actually relies on feeling the presence of real beloved in the heart, added to revelation and clarity of mind; leading to permanent inner tranquility and peace. The origins of Hafiz's delight and gaiety can be divided into five categories: 1. Psychological. 2. Philosophical. 3. Religious. 4. Socio-political. 5. Mystical. The present article surveys and analyzes each of the mentioned origins.

**Keywords:** *Hafiz's Poetry, joy and delight in mysticism, Hafiz's sonnets, classic poetry.*

۱۷۴



## «CONTENTS»

### ● ARTICLES:

- **The Origin of Delight and Gaiety in Hafiz' Sonnets** .....9  
(Ali Akbar Baqeri Khalili, Ph.D.)
- **Description of Government and Governors in *Massnavi*** ..... 35  
(Ahmad Khatami, Ph.D.)
- **Rostam, the Dragon Killer, & the Dragon-Sized Banner** ..... 53  
(Mahmood Rezaee Dasht Arzhane, Ph.D.)
- **A Design for Categorization of Literary Genres in Classic Era** ... 81  
(Seyed Mehdi Zargani, Ph.D.)
- **The Poetic Form & Structure of “*Khosrow & Shirin*” Created by Nizami** .....107  
(Eshaq Toghyani, Ph.D., Mas'oud Algoneh Jouneqani)
- **Association and Narration in Stream of Consciousness Fiction** .129  
(Mohammad Ali Mahmoodi, Ph.D., Hashem Sadeqi)
- **Survey of Water and Tree, as Archetypes, in Tahereh Safarzadeh's Poetry** ..... 145  
(Naser Nikoobakht, Ph.D., Saeed Bozorg Bigdeli, Ph.D., Hossein Ali Qobadi, Ph.D., Soghra Salmani Nejad Mehr-Abadi)
- **Abstracts (in English)** .....174

## «Literary Research»

**Published by:** Association of the Persian Language and Literature  
**Director:** Gh Gholamhossein zadeh, Gh., Ph.D.  
**Editor in chief:** Mahin Panahi ,M., Ph.D.

### **Editorial Board:**

**Abolghassemi, M., Ph.D.** *Professor in Tehran University*  
**Akbari, M. Ph.D.** Professor of Persian language and literature in Tehran University  
**Panahi, M., Ph.D.** Associate Professor of Persian language and literature in Al-Zahra University in Tehran  
**Tajlil , J ., Ph.D.** Professor of Persian language and literature in Tehran University  
**Daneshgar, M., Ph.D.** Assistant Professor of Persian language and literature in Imam Hossein University  
**Dabiran ,H., Ph.D.** Professor of Persian language and literature of Tarbiat Moallem University  
**Zolfaghari, H., Ph.D.** Assistant Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University  
**Raadfar, A., Ph.D.** Professor of Persian language and literature in Institute for Humanities  
**Sotoudeh, Gh . , Ph.D.** Professor of Persian language and literature in Tehran University  
**Gholamhosseinzadeh, Gh., Ph.D.** Assistant Professor of Persian language and literature in Tarbiyat-Moddares University  
**Fatemi, H., Ph.D.** Associate Professor of Persian language and literature in Ferdowsi University- Mashhad  
**Koupa , F., Ph.D.** Associate Professor of Persian language and Literature in Payame Noor University  
**Nikoubakht , N., Ph.D.** Associate Professor of Persian language and Literature in Tarbiyat-Moddares University  
**Editor:** Daneshgar, M., Ph.D.  
**Managing:** Ghanbari ,A.  
**English Editor:** Ghandehari, Sh .

### ***Scientific Adviser of this Issue:***

Allami Mehmandosti. Ph.D., Bagheri. Ph.D., Fotouhi. Ph.D., Ghobadi. Ph.D., Hajari. Ph.D., Hasanli. Ph.D., Iranzadeh. Ph.D., Khatami. Ph.D., Najafdari. Ph.D., Nikoei. Ph.D., Parsanasab. Ph.D., Rastgofar. Ph.D., Roohani. Ph.D., Shajari. Ph.D., Taheri. Ph.D., Yahaghi. Ph.D.,





*In the Name of God  
The Most Merciful  
The Most compassionate*