بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: دکتر مهدی سعیدی
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
مدیر نشریه و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگـاه تهـران
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگـاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگـاه شهید بهشتی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگـاه خوارزمی
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران
دکتر محمدناصر رهیاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر زینب صابرپور، استـادیار دانشگاه تربیت مـدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۳۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های A4 و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **چگونگی و چرایی اتخاذ نظام‌های ترتیب و تدوین دیوان‌های شعرا** ۱

ثریا اسلامی‌خو/ محمد حکیم‌آذر/ اصغر رضاپوریان

✍ **بررسی معنایی– منظوری گزاره‌های امری در غزلیات حافظ و ارتباط آنها با سبک فردی حافظ**..... ۲۳

اصغر شهبازی

✍ **تحلیل گفتمان نامه‌های صادرهٔ امیر مسعود در جلد اوّل تاریخ بیهقی (بر اساس نظریهٔ کنش‌گفتاری سرل)**..... ۵۱

طاهره ایشانی/ ناهید مهرافروز

✍ **تحلیل ویژگی‌ها و عناصر اقلیمی در داستان‌های بیژن نجدی**..... ۷۷

محمد محمودی

✍ **ملال و اطوار سوژه مدرن در شعر الیوت و بیژن الهی** ۱۰۵

مریم رامین‌نیا

✍ **تحلیل اغراض ثانوی فعل امر در اشعاراجتماعی مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها** ۱۳۳

سیده فاطمه ذبیح‌پور/ علی‌اکبر باقری‌خلیلی/ سیاوش حق‌جو

داوران این شماره

دکتر فاطمه مدرسی/ استاد دانشگاه ارومیه

دکتر سیاوش حق‌جو/ دانشیار دانشگاه مازندران

دکتر مرتضی حیدری/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر سهیلا فرهنگی/ دانشیار دانشگاه پیام نور

دکتر ابراهیم دانش/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد اردبیل

دکتر آتوسا رستم‌بیک/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر مریم زمانی/ استادیار دانشگاه پیام نور

دکتر زینب صابرپور/ استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

دکتر نیره شاطری/ دکتری دانشگاه آزاد نجف‌آباد

دکتر فرهاد محمدی/ دکتری دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

دکتر مهرداد مشکین‌فام/ دکتری دانشگاه بوعلی سینا

کامران پارسی‌نژاد/ پژوهشگر و منتقد جامعه‌شناسی ادبی

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰: ۲۲-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

چگونگی و چرایی اتخاذ نظام‌های ترتیب و تدوین دیوان‌های شعرا

ثریا اسلامی‌خو *
محمد حکیم‌آذر **
اصغر رضاپوریان ***

چکیده

جمع‌آوری و تدوین دیوان‌های شاعران در سده‌های پیشین بـه چنـد روش صـورت می‌گرفت. گاه شاعر در طـول حیـات خـود و بـه مـرور زمـان شـعرش را در دفتـر می‌نوشت و بعد از مرگ، آن دفتر به همان شکل باقی می‌ماند.گاه شاعر، خود دست به کار جمع‌آوری دیوان شعرش می‌شد و آن را بر اساس سلیقه خود مرتب می‌کرد. گاه دوستان و هواداران او دیوان شعرش را بعد از مرگ وی جمع و مرتب می‌کردنـد و گاه در قرون بعد دیوان شعر او از سـوی یـک کاتـب و بـر اسـاس ذوق او تنظـیم می‌شد. در هرکدام از این روش‌ها ترتیب اشعار (خصوصاً غزل‌ها) بـه نحـوی خـاص بوده است. در این پژوهش قصد داریم به شیوه‌هـای ترتیـب اشـعار در دیـوان‌هـای شاعران بپردازیم و ببینیم کدام شیوه منطقی‌تر، و محاسن و معایب هـر شـیوه چـه بوده است. نتیجه‌ای که از این جستار حاصل شد نشان می‌دهد که تا پیش از سـده هشتم هجری عمدتاً ترتیب و تبویب دیوان‌های شعری بر مبنـای درون‌مایـه اشـعار بوده است. از سده هشتم به بعد رویکردهای صـورت‌گرایانـه تقویـت شـد و ترتیـب دیوان‌ها بر مبنای نظام‌های گوناگونی از جمله نظـام الفبـایی، نظـام‌هـای بـدیعی و

* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
sorayaeslamikho@gmail.com
**نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
hakimazar@gmail.com
***دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
rezaporiian@gmail.com

تفننی متداول شد. از عصر مشروطه به این سو نظام تاریخ محور نیز افزوده شد که امروزه دفاتر شعری نوگرا را بر اساس آن تنظیم و تدوین می‌کنند. تغییر نگرش مخاطبان به شعر، فروانی دیوان‌ها و افزایش تعداد شاعران در طول زمان به دگرگونی و تنوع این نظام‌ها پیوند مستقیم دارد که در این مقاله به چرایی و چگونگی آنها توجه شده است.

واژه‌های کلیدی: نسخ خطی، نظام الفبایی، نظام تاریخ‌محور، نظام عروضی، ترتیب دیوان.

مقدمه

دیوان‌های شعر فارسی پیش از آنکه مجموعه‌هایی باشند از سخنان منظوم، رسانه‌هایی قدرتمند و اصیل‌اند که روایت‌های درپیوسته از زبان، تاریخ و فرهنگ فارسی‌زبانان را در طول سده‌ها منتقل کرده‌اند. روایی و والایی شعر نزد فارسی‌زبانان امر آشکار و پذیرفته شده‌ای است و بحث‌های مفصلی در متون بلاغی در خصوص «برتری سخن منظوم بر کلام منثور» درگرفته که نشان از قبول عام شعر و سروری آن بر نثر دارد. به قول نویسنده کلیله‌ودمنه بهرام شاهی «طبع را به سخن منظوم میل بیش باشد» (نصرالله منشی، ۱۳۶۷: ۲۳). برخی هنروران و استادان نثر فارسی نظر دیگری دارند و فضیلت نثر بر نظم را به‌واسطه تشبه به کلام‌الله امری محتوم و معقول می‌دانند ولی هم‌اینان نیز به اهمیت سخن منظوم به جهت روانی، روایی و سهولت حفظ در بین مردم مقرّند. در عتبه‌الکتبه آمده است: «و سخن منثور را بر منظوم فضیلت تقدم و مزیّت شرف تشبه است به کلام ایزد تعالی و تقدس و این تشابه و تجانس بزرگ‌ترین فضایل و مفاخر است و نظم سخن و تلفیق آن در عقد قوافی از جهت آن ابداع کرده‌اند تا آراسته‌تر نماید و ضبط آن آسان‌تر باشد و بر زبان خلق سایرتر» (منتجب‌الدین بدیع، ۱۳۸۴: ۱). در مجموعه‌ها و منظومه‌های شعری نیز بسیار دیده‌ایم که شاعر، فصلی در اهمیت شعر و برتری آن بر نثر پرداخته، آنگاه وارد موضوع اصلی شده است. نمونه را می‌توان به آثار نظامی، خصوصاً منظومه مخزن‌الاسرار نگریست (نظامی، ۱۳۷۶: ۴۰). پیداست که این سروری هزارساله و چربش کفه ترازو به سود شعر، به جریان سازی و مکتب سازی ادب منظوم منجر شود. اندیشمندان، فیلسوفان و عارفان ایرانی پیام خود را اغلب بر محمل شعر نشانده، به دیگران منتقل کرده‌اند. آوازها، تصنیف‌ها و ترانه‌ها نیز به‌ضرورت موزونی شعر فارسی همراه همیشگی این هنر دیرپا بوده‌اند. حماسه‌ها، چه آنها که در بستر ملی و نژادی سروده شده‌اند و چه آنها که از آبشخور دینی بهره گرفته‌اند در لباس شعر آراسته و ماندگار شده‌اند. مکتب‌سازی شعری نه تنها در زمینه‌های فکری و بلاغی بلکه در زمینه‌های فنی و ساختاری نیز دست بالا را گرفت. هنر- صنعت صحافی (با همه ریزه‌کاری‌ها و ظرافت‌ها)، هنر خوشنویسی -که در تداول عام بدان کتابت می‌گویند- تذهیب و نگارگری، کتابداری و کتاب‌فروشی، کاغذسازی، مرکب‌سازی، قوالی،

شاهنامه‌خوانی، تعزیه و برخی فنون دیگر که در روزگار ما از میان رفته، بخش زیادی از وجاهت و موجودیت خود را مدیون شعردوستی و به تعبیری شعرپرستی ایرانیان فارسی‌زبان‌اند.

طبقه‌بندی شعر و ترتیب و تنظیم دیوان‌های شعری در حوزه زبان فارسی پیشینه درازدامنی دارد. در سیر هنری- فکری شعر فارسی، سخنوران سده‌های نخست، گفتمان مدح و وصف و هجا؛ و شاعران سده‌های میانه گفتمان معرفت و عرفان را برگزیدند. این دو گفتمان طبعاً خواهندگان خاص خود را داشت و شعری که در این بسترها پدید آمد، به‌مرور زمان به کالایی تبدیل شد که جنبه‌های تزئینی و هنری آن روزافزون گردید. دیوان‌آرایی که فرع بر هنر کتاب‌آرایی است در سده‌های هشتم به بعد مطمح نظر امرا و سلاطین قرار گرفت؛ همان‌گونه که کمی پیش از آن درآمیختن هنرهای خوشنویسی، نگارگری و صحافی با کتابت قرآن و سایر متون دینی سبب شد که قداست، قرین نفاست گردد و متون مقدس از نظر بصری نیز گرامی داشته شوند. در این میان شیوه‌های دسته‌بندی اشعار و طبقه‌بندی قالب‌های شعری اهمیت فراوان یافت. محدودیت‌هایی که انتخاب این شیوه‌های طبقه‌بندی پدید آورد، سبب شد تا روش‌هایی ابتکاری و هنری نیز برای ترتیب دیوان‌ها خصوصاً در سده‌های دهم به بعد اتخاذ شود اما به دلیل نقایصی که این روش‌ها داشتند، از میان رفتند و تا عصر مشروطه دسته‌بندی شعر به همان شکل سنتی ادامه یافت. از عصر مشروطه درپی تحولات عظیم فکری و سیاسی که در جوامع شرقی و به‌تبع آن ایران رخ داد، بسیاری از شیوه‌های سنتی ترتیب دیوان‌ها تقریباً کنار نهاده شد و شعر بر اساس تاریخ سرایش به مجموعه‌های شعری راه یافت. تبدیل کلمه دیوان شعر به دفتر شعر نیز از نتایج همان تحولات اجتماعی است.

بیان مسئله

مشکل اصلی و پرسش اساسی در این پژوهش این است که چرا نظام‌های ترتیب دیوان‌های شعری در گذر زمان تغییر کرده و این نظام‌ها چگونه به دسترسی مخاطبان به اشعار موردپسند یاری رسانده است؟ تغییراتی که در نظام‌های ترتیب و تبویب دیوان‌ها پدید آمده و فراوانی آثار منظوم در مسیر تاریخ ضرورت پژوهش در شیوه‌های تدوین دیوان‌های شعری (خصوصاً قالب‌های قصیده و غزل) را نشان می‌دهد. در

سده‌های آغازین (چهارم تا هشتم)، میل به تنظیم دیوان‌ها بر اساس درون‌مایه بدان سبب که جامعه شاعران در برابر جامعه مخاطبان اقلیتی ناچیز بوده‌اند بیشتر بوده است در حالی که در سده‌های میانه (هشتم تا سیزدهم) که دوران گسترش کتابت، فراوانی کارگاه‌های کاغذسازی و زمانه رواج جُنگ نویسی و سفینه نویسی است نگاه درون‌مایه‌محور کم رنگ و نگاه صورت‌گرایانه، تفننی و تاریخ‌محور پررنگ‌تر گشته است. در این پژوهش برآنیم که بر محور سیر تاریخی شعر فارسی این تغییرات را از نظر بگذرانیم و به چرایی و چگونگی آنها توجه کنیم.

پیشینه پژوهش

در موضوع مورد بحث ما تا امروز پژوهش مستقلی صورت نگرفته است. در مورد ترتیب و تنظیم دیوان‌های شعری مباحث پراکنده و اشاره‌وار وجود دارد ولی این مباحث بسیار گذرا و مختصرند. یکی از این پژوهش‌ها مقاله‌ای است که اصغر دادبه در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی ذیل مدخل «دیوان» نوشته و به حسب محدودیت‌های مقالات دانشنامه‌ای در آن به طبقه‌بندی شعر و انواع آن اشاره‌هایی گذرا کرده است. دیگر می‌توان به اشارات نجیب مایل هروی در صفحه ۳۶۳ کتاب تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخ خطی توجه کرد که بسیار کلی و فاقد ارجاع دقیق است. در جلد دوم دانشنامه ادب فارسی به سرپرستی حسن انوشه ذیل مدخل دیوان چند سطر در مورد شیوه تدوین دیوان‌ها قبل و بعد از قرن ششم آمده است. غیر از اینها فقط می‌توان اشارات بسیار گذرای برخی مصحِحان را در مقدمه‌های دیوان‌های مصحَّح مطرح کرد که به تبویب و تدوین نسخه‌های مورد پژوهش خود اشاره کرده‌اند. برای مثال محمد قزوینی در مقدمه دیوان حافظ (صفحات سو، سز) به اهمیت ترتیب دیوان بر اساس تمام حروف قافیه و تمام حروف ردیف برای تسهیل یافتن هر غزل اشاره کرده است. بدیع‌الزمان فروزانفر نیز در صفحه یه از تصحیح کلیات غزلیات شمس به ترتیب الفبایی- عروضی تصحیح خود اشاره کرده و ترکیبی از این دو نظام را برای دسترسی مخاطبان به غزلیات شمس ترجیح داده است. دیوان صائب نیز بر همین اساس تنظیم شده به نحوی که بعدها برای آن یک کتاب راهنمای الفبایی برای دسترسی به اشعار نوشته شد (عزیزیان، ۱۳۸۳: ۲).

بحث و بررسی

از ویژگی‌های مصحح متون ادبی آن است که علاوه بر تسلط بر موضوع متنی که برای تصحیح برگزیده، از فنون نسخه‌شناسی و روش‌های تصحیح و مقابله متون آگاهی داشته باشد. در تصحیح متون منظوم چنانچه ترتیب اشعار در نسخه خطی بر اساس قوافی بوده باشد، انتظام دیوان تقریباً ساده است و مصحح چه بسا اساس تصحیح خود را بر نسخی قرار دهد که در آنها کاتبان پیشین ترتیب و نظام الفبایی اشعار را لحاظ کرده‌اند. مشکل در تصحیح متون زمانی پدیدار می‌شود که اشعار در نسخه خطی منظوم، ترتیب روشنی نداشته باشند و به شکلی کشکول‌گونه پشت هم کتابت شده باشند؛ یا این که دارای نظامی غیر از نظام الفبایی باشند. عمده کاتبان پیشین خصوصاً کاتبان پس از قرن هشتم در ترتیب دیوان‌های شعر (خواه به خواهش سفارش‌دهندگان و خواه به ذوق شخصی) نظم الفبایی را رعایت کرده‌اند و این شیوه به‌عنوان یک سنت در کتابت قرون بعدی لحاظ شده است. گاه ترتیب و تدوین دیوان‌های شعری در سنت استنساخ و استکتاب بر اساس قالب شعری بوده است. قالب‌هایی غیر از مثنوی که بر محور قافیه و اختلاف حرف روی یا ترکیبی از ردیف و قافیه و اختلاف آنها با یکدیگر پدید می‌آیند، در طبقه‌بندی شعری در دیوان‌ها نظم ریاضی و هندسی می‌طلبند به‌گونه‌ای که بتوان به شیوه کتاب‌های لغت واژه‌های قافیه را از پس یکدیگر ردیف، و دیوان را منظم کرد. طبیعی است که این امر در زمان حیات شاعر رخ نمی‌دهد چون شاعر کماکان به آفرینش شعر مشغول است و نمی‌توان دیوان او را بر اساس نظم قوافی تدوین کرد. اغلب قریب به‌اتفاق دیوان‌هایی که نظم الفبایی دارند، بعد از مرگ شاعر تنظیم شده‌اند. استثناهایی هم ممکن است وجود داشته باشد که دیوانی در زمان حیات شاعری منظم شده و شعرهایی را که تا زمان تدوین دیوان در دسترس بوده در خود جای داده باشد. نجیب مایل هروی اشارتی کلی به این روش دارد آنجا که ـ با قید تردید ـ می‌نویسد: «نسخه‌های دیوان مسعود سعد اگر به همان صورت استنساخ شده باشد که سنایی غزنوی به هنگام فراهم آوردن اشعار او وضع کرده بود، پیشینه این شیوه تدوین را به عصر غزنویان می‌رساند» (مایل هروی، ۱۳۸۰: ۳۶۳)، و البته ما نیک می‌دانیم که سنایی در اواخر زمان حیات مسعود سعد دست به کار جمع‌آوری اشعار او زد و حتی بابت اشتباهاتی که

در این کار کرده بود شعری برای عذرخواهی خطاب به مسعود سرود (مجرد، ۱۳۹۶: ۷۹). نه مایل هروی و نه محققان دیگر در مورد این که نظام الفبایی دیوان مسعود سعد ابتکار سنایی بوده، نظر قطعی نداده‌اند و این موضوع هنوز هم بر ما پوشیده مانده است.

ضرورت اتخاذ روش ترتیب دیوان

در سنت نسخه‌پردازی ایرانی جمع و تدوین دیوان‌های شاعران اهمیت بسیار زیادی داشته است. دیوان‌های شعری غیر از اینکه مجموعه‌هایی از کلام هنری بوده‌اند و مردم را سر ذوق می‌آورده‌اند، روایتگر پیشینه سلسله‌ها، دفتر خاطرات تاریخی ملت‌ها و آلبوم نیازها و عواطف مردم بوده‌اند. اهمیتی که دیوان‌ها و اشعار کسانی چون فردوسی، انوری، مسعود سعد، سنایی، عطار، نظامی و کمال اسماعیل در تاریخ ادبیات ایران دارند، بر کسی پوشیده نیست. به‌طور خاص در اغلب کتاب‌های منظوم و منثوری که بعد از فردوسی و سنایی نوشته شده، اشارات، مثل‌ها، کنایات و استعارات این شاعران بزرگ را می‌توان دید. فردوسی از نظر حکمت، سنایی از نظر معرفت، انوری از وجوه مدایح و ستایش‌نامه‌ها، مسعود سعد از جهت هم‌زبانی با مردمان دربند، و کمال اسماعیل از زاویه مفاخرات و توصیفات ریز و درشتِ حیات ایرانی، غذای روح و فکر جامعه فارسی‌زبان را فراهم آورده‌اند. نقش دبیران و نویسندگان توانایی چون نصرالله منشی، مرزبان بن رستم، نجم رازی، سعدی، عطاملک جوینی، وصاف‌الحضره شیرازی و شهاب‌الدین نسوی هم در انتقال فکر و اندیشه این شاعران به سده‌های بعدی بسیار مهم و جدی بوده است. در استنساخ دیوان‌های شاعران عواملی چون نامبرداری شاعر، وابستگی شاعر به تفکری خاص، احترام شاعر در دربار سلاطین و پادشاهان، اعتبار شاعر در یک ایدئولوژی خاص (نظیر ایدئولوژی خانقاهی)، اهمیت شاعر در طبقات فرودست جامعه و عواملی نظیر اینها دخالت داشته است. برای مثال در داستان جمع‌آوری شعر حافظ تقریباً جمیع این عوامل را می‌توان دید. محمد گل‌اندام از پس مرگ خواجه قصد کرد تا دفتر شعر این نادره دوران را از باد تفرقه و بوار برهاند؛ لاجرم حال و مال را در جمع اوراق پریشان خواجه صرف کرد تا دیوانی منظم و منتظم فراهم آورد (حافظ، ۱۳۴۵: ۱۲۳). بر این اساس شعر را باید رسانه‌ای قدرتمند برای استمرار فرهنگ فارسی و نیز برای باروری اندیشه طبقات مختلف مردم به شمار آورد. از همین روست که گاه هزینه‌های هنگفتی برای

جمع‌آوری یک دیوان یا استنساخ یک مجموعه شعری صرف شده است. داستان شاهنامه بایسنقری نمونه‌ای از این کوشش‌هاست.

نظام‌های ترتیب دیوان

نظام غیر الفبایی

بر اساس آنچه در تاریخ ادبیات ایران و مطالعات نسخه‌شناسی تا به امروز آشکار شده، نظام غیر الفبایی جمع دیوان‌های شعری به پیش از سده هشتم هجری بر می‌گردد. اساساً شاعران دیوان شعری خود را در طول زمان و به اقتضای حال و مقام می‌سرودند و تصور این که شاعری بر اساس ترتیب تهجی قوافی شعر سروده باشد، بعید است. در عصر تیموری و صفوی گاه پیش آمده که برخی ناظمان به‌قصد اعنات در این شیوه دیوان بپردازند. اینان با این کار خود را به تکلفات گونه‌گون گرفتار آورده‌اند تا مورد نظر ممدوح واقع گردند. برای مثال مطربی سمرقندی در ترجمه سلطان محمد ناظمی می‌گوید: «فخر بر تارک فرقدان و مباهات بر سماوات می‌ساید و از مخصّصات او در فنّ شاعری، آن است که تدوین دیوان قصایدی، بر ترتیب حروف تهجّی نموده، مشتمل بر هفت هزار بیت که همه آن قصاید موشّح و مزیّن به نام نامی ممدوح عالی‌تبارش واقع شده که از غرایب روزگار است» (سلطان محمد مطربی، ۱۳۸۲: ۵۲۷). در نظام غیر الفبایی که بیشتر در سده‌های آغازین مورد نظر شاعران و جامعان دیوان‌ها بوده به دلیل نسبت کم دیوان‌ها به مخاطبان، مشکلات متعدد نسخه‌برداری از دیوان‌ها اعم از فقر، کمبود کاغذ، نبود طبقهٔ منسجم کاتبان، علاقه به حفظ شعر، کم شمار بودن شاعران ممتاز (به نسبت سده‌های میانه و متأخر) و فاصله شعر و شاعر با طبقات متوسط و ضعیف جامعه، ترتیب دیوان بر اساس درون‌مایه بود و غالباً شاعران مشخصی مورد نظر جامعهٔ مخاطبان بودند. در این نظام آنچه اهمیت داشت پیام شعر و محتوای حکمی، اخلاقی، عرفانی و اجتماعی آن بود لذا تنظیم دیوان‌ها بر مبنای پسند اجتماعی صورت می‌یافت. با مطالعه دیوان‌هایی که در این دوره ترتیب یافته‌اند می‌توان به جامعه‌شناسی ذوق ادبی ایرانیان و فارسی‌زبانان در آن سده‌ها آگاه شد.

نظام قالبی

نظم الفبایی دیوان بعد از مرگ شاعر و به دست جامع دیوان روی می‌داده است

(یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۴۳). دست‌نویس‌هایی از دیوان‌های شاعران سده‌های پیش از سده هشتم، نظیر سنایی، خاقانی، کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی، عطار، مولانا و معاصران آنها وجود دارد که نظم الفبایی در آنها مشاهده نمی‌شود. به نظر می رسد قبل از سده هشتم، اغلب، اشعار را در دیوان‌ها بر اساس درون‌مایه و محتوا طبقه‌بندی می‌کردند. برای نمونه می‌توان به کهن‌ترین نسخه دیوان خاقانی اشاره کرد که در کتابخانه مجلس ذیل شماره ۹۷۶ نگهداری می‌شود. این نسخه نفیس که بر اساس ادعای فهرست‌نگاران به احتمال زیاد در اواخر عمر خاقانی جمع‌آوری شده نظم الفبایی ندارد و اشعار در آن بر اساس نظم قالبی طبقه‌بندی شده‌اند. نظم قالبی را می‌توان اهم شیوه‌های تدوین دیوان‌های شعری تا قبل از قرن هشتم دانست. در این روش اهمیت و اعتبار قصیده از سایر قالب‌ها بیشتر است. ابتدا قصاید شاعر، پس از آن قالب‌های دیگری نظیر غزل‌ها، مقطعات، مخمس‌ها، رباعیات و سایر قالب‌ها تنظیم می‌شده‌اند. این روش را می‌توان در دست‌نویس‌های قدیم انوری و شاعران دیگر سبک خراسانی نیز مشاهده کرد. گاه مصححان این دیوان‌ها برای این که از روش نسخ قدیمه تجاوز نکنند، به همان شیوه قالبی آنها را منتشر کرده‌اند ولی برای سهولت دسترسی به اشعار برای آنها فهرست ساخته‌اند. برخی شاعران فارسی‌زبان جز در مواردی، در کار سرودن یک قالب بوده‌اند و دیوانشان مشحون از قالبی خاص (مثلاً قصیده) است. اصغر دادبه در مقاله‌ای که ذیل مدخل «دیوان» در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی نوشته، این مجموعه‌های شعری را «مجموعه مطلق» نام داده و آن را چنین گزارده است: «مجموعه‌ای است که در آن معیار قالب اعمال می‌شد اما اشعار سروده شده در یک قالب بدون هرگونه طبقه‌بندی گردآوری می‌گردید؛ نمونه این‌گونه دیوان یا این‌گونه مجموعه دیوان ناصرخسرو به تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق است» (دادبه، ۱۳۹۸: ذیل دیوان). در این مجموعه‌ها تأکید اصلی بر قالب است و ترتیب اشعار شیوه مشخصی ندارد. در برخی نسخه‌های قدیم که بر اساس ترتیب قالبی تدوین شده‌اند، تأکید بر قالب قصیده بیش از دیگر قالب‌هاست و قصاید نیز به ترتیب اهمیت و اشتهار کتابت شده‌اند. برای مثال در دیوان انوری که در اوایل قرن هشتم کتابت شده و به شماره ۱۳۵۸۲ در کتابخانه مجلس شورای اسلامی نگهداری می‌شود، قصایدی که در ستایش پادشاه سروده شده‌اند، بر

قصاید دیگر نظیر ستایش صدور و وزیران و خواجگان و امیران برتری و اولویت یافته است. دادبه نیز به مجموعه‌هایی اشاره می‌کند که در آنها ترتیب اشعار بر اساس نام ممدوح است و قالب در این مجموعه‌ها مقید به نام ممدوحند. بر این اساس ستایش‌نامه‌های یک ممدوح به ترتیب؛ قصیده، قطعه، رباعی و دیگر قالب‌ها در دیوان منظم می‌شده است اما در مرحله بعد در درون هر مجموعه قالبی، اشعار، ترتیبی بر اساس اشتهار و مقبولیت خود داشتند. دو نسخه از نسخه‌های متعدد دیوان کمال اسماعیل از جمله مجموعه‌های مقید به شمار می‌آید (دادبه، ۱۳۹۸: ذیل دیوان). در این شیوه نیز مانند نظام غیر الفبایی تمرکز بر محتوا و زیبایی‌های هنری شعر بوده است لذا ترتیب ریاضی‌وار برای آن ابتکار نکردند و بنا را بر پسند مخاطب نهادند.

اگر این شیوه ترتیب دیوان باقی مانده بود امکان بررسی تاریخی قالب‌های شعری، بررسی ذوق ادبی جامعه و سیر تطور قالب‌ها به‌خوبی مشخص می‌شد. نزدیک بودن اشعار در قالبی مسلط با اشارات تاریخی و وجود شناسه‌های جغرافیایی، نژادی، زمانی و ادبی در آن قالب می‌تواند تغییرات پسند مخاطبان را به‌خوبی نشان دهد. یان ریپکا معتقد است که در ایران «محتویات یک دیوان شعر، برحسب این‌که هر عصری بیش‌تر طالب چه نوعی از شعر بوده، دستخوش تغییرات بوده است» (ریپکا، ۱۳۸۱: ۱۴۸).

نظام عروضی

در مواردی که مجموعه‌ای از اشعار یک شاعر صرفاً در یک قالب (مانند غزل) در دسترس کاتبان بوده، نظامی دیگر جایگزین نظام قالبی شده است. طبیعی است که ترتیب دیوان در حالی که کل دیوان، یک یا نهایتاً دو قالب از قوالب شعر فارسی را در بر دارد، ساده‌تر از زمانی است که در یک دیوان انواع قالب‌های شعری را بتوان یافت. در این صورت مبنای ترتیب اشعار را بحور عروضی قرار می‌داده‌اند. معروف‌ترین دیوانی که از این نظام برخوردار بوده، دیوان غزلیات شمس است. با توجه به اهمیتی که مولانا از قرن هفتم در تاریخ اندیشه ایرانی و نیز در عرفان شرقی پیدا کرد، توجه به شعر او بسیار زیاد شد. یکی از مقاصدی که شعر مولانا را در کانون توجهات قرار داد، استفاده از غزل برای سماع و مجالس دست‌افشانی صوفیان بوده است. بر این اساس نظام عروضی ترتیب دیوان جای نظام قالبی را گرفت و بحور و اوزان عروضی در نظم شعر مولانا به عنوان

رکن اصلی اتخاذ شد. بدیع‌الزمان فروزانفر در مقدمه کلیات شمس تبریزی آورده است: «کسانی که بحور را پایه اصلی در ترتیب غزلیات قرار داده‌اند می‌خواسته‌اند که کار را بر گویندگان مجلس سماع آسان کنند تا انتخاب غزل به سهولت میسر گردد و اکنون بدین عمل احتیاجی نیست» (مولانا، ۱۳۶۳: یه؛ نیز نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸ج۱: ۴۴). نسخه‌ای کهن از غزلیات شمس در کتابخانه مجلس تحت شماره ۱۰۰۲ موجود است که ترتیبی کاملاً غیر الفبایی اما متمرکز بر وزن عروضی دارد. غیر از دیوان غزلیات شمس، دیوان صائب تبریزی هم از این نظام تبعیت می‌کرده است. «گردآورندگان دیوان صائب بعد از آن که غزل‌ها را به نظم الفبایی کلی تقسیم کرده‌اند، در تقسیم‌بندی دقیق غزل‌ها به جای آن که بقیه حروف قافیه و ردیف را ملاک قرار دهند، وزن عروضی را اساس تقسیم‌بندی قرار داده‌اند» (عزیزیان، ۱۳۸۳: ۲).

نظام الفبایی صِرف

در نظام الفبایی صِرف که از سده هشتم تا امروز استمرار دارد[۱]، توجهی به موضوع و محتوای اشعار نشده، مصححان و کاتبان صرفاً بر اساس حروف روی و آنچه پیش از روی آمده دیوان را مرتب کرده‌اند. کثرت دیوان‌ها و فراوانی شاعران ممتاز سبب شد که شاعران، جامعان دیوان‌ها و کاتبان به ضرورت وجود نظامی ریاضی‌وار احساس نیاز کنند. بر اساس اغلب مخطوطاتی که در دست داریم، حرف آخر قافیه ملاک دسته‌بندی اشعار (خصوصاً غزل‌ها) در دیوان‌های شعری بوده و کاتبان اغلب به ترتیب حروف قبل از روی توجهی نداشته‌اند. به نظر می‌رسد یکی از دلایلی که غزل «الا یا ایها الساقی....» صدرنشین دیوان خواجه شده -در حالی که از نظر رتبه باید یازدهمین غزل در دیوان حافظ باشد- همین بوده است. به‌احتمال قریب‌به‌یقین کاتبان پس از این که مبنای ترتیب ابیات را حرف روی قرار می‌داده‌اند، ترتیب دیگری را رعایت نمی‌کرده‌اند یا اشعار را بر اساس حرف اول مطلع منظم می‌کرده‌اند یا بر اساس اشتهار اشعار و احیاناً محتوای آنها نسبت به ترتیب دیوان اقدام می‌کرده‌اند. عدم رعایت ترتیب الفبایی در حروف قبل از روی سبب شده که وجود غزل مذکور در صدر دیوان حافظ به معما تبدیل شود (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۳۴۲). علی ایّ حال این نکته در کتابت قدیم امری عادی به شمار می‌رفته تا جایی که علامه قزوینی در مقدمه دیوان مصحَّح حافظ تأکید می‌کند که

(برخلاف روش کاتبان) در این تصحیح ترتیب غزل‌ها بر اساس «تمام حروف قافیه و حروف ردیف» است؛ ولی برخلاف آنچه گفته‌اند، غزل ما نحن فیه را کماکان در صدر دیوان آورده‌اند. احتمالاً گرایش به نظام الفبایی ترتیب دیوان‌ها در زبان فارسی، ترکی و عربی به‌طور هم‌زمان روی داده و دیوان‌هایی که در حوزه فرهنگی این سه زبان مدون شده‌اند، از نظر تاریخی در یک طبقه قرار می‌گیرند. باری بر اساس آنچه گفته شد، فارغ از نظام محتوایی و موضوعی، علی بن احمد بن ابی بکر بیستون اولین کسی است که آشکارا می‌توان نظام الفبایی را به او نسبت داد[۲]. پس از بیستون این روال در ترتیب دیوان‌ها ادامه یافت و اغلب دواوین شعری فارسی و ترکی بر اساس نظام الفبایی صِرف سامان یافتند.

اگر در فهارس نسخ خطی یا در جامع آنها (مثلاً در فهرستگان نسخ خطی ایران، فنخا) از نظر تاریخ کتابت، حوزه‌های کتابت و کاتبان نامدار پژوهشی صورت گیرد، نتایج جالبی به دست می‌آید. به‌طور کلی می‌توان گفت که تعداد نسخه‌های دست‌نویس قبل از قرن هشتم در کتابخانه‌های ایران و جهان در مقایسه با حجم انبوه نسخه‌هایی که از سده هشتم به بعد کتابت شده‌اند، ناچیزند. در مروری که بر نمایه کاتبان فنخا (مجلدات ۴۱، ۴۲، ۴۳) صورت گرفت روشن شد که اغلب دست‌نویس‌های دیوان‌های شعری در کتابخانه‌های ایران متعلق به سده هشتم به بعد و عمده آنها مربوط به سده یازدهم به بعدند. در استقرایی هم که برای این پژوهش بر تعدادی از نسخ دست‌نویس قبل از قرن هشتم و بعد از آن صورت گرفت، این نتیجه حاصل شد که یافتن نسخه‌ای از دیوان‌های شعری با ترتیب الفبایی متعلق به سده هشتم به قبل تقریباً غیرممکن است. در این استقرا یک عبارت تکراری از فهرست نویسان نسخ خطی در مورد دیوان‌های قبل از قرن هشتم دیده شد؛ «بدون رعایت حروف تهجی» یا «بدون ترتیب الفبایی». یکی از دلایلی که از قرن هشتم به بعد سبب‌ساز ظهور نظام الفبایی و از بین رفتن ترتیب سنتی (به شیوه سده‌های آغازین) دیوان‌ها شد، اول کم‌رونق شدن قصیده به‌عنوان یک قالب مسلط و دوم وفور مکتوباتی است که ترتیبات ریاضی‌وار حروف در آنها اهمیت داشته است. مکتوباتی چون لغت‌نامه‌ها، تذکره‌ها، جنگ‌ها و سفینه‌ها از این دستند. بعد از قرن هشتم هرچه زمان به جلو آمده ترتیب الفبایی دیوان‌ها زیادتر شد، خصوصاً این که از قرن هشتم به بعد سنت سفینه‌نویسی، جنگ‌نویسی، کشکول‌نویسی، لغت‌نامه‌نویسی و

تذکره‌نویسی رونق فزاینده‌ای یافت و چنان که می‌دانیم اینها از یک نظر به یکدیگر شبیه‌اند و آن رعایت ترتیب الفبایی است. علامه محمد قزوینی در ترتیب دیوان حافظ مصحح خویش (مشترکاً با دکتر قاسم غنی) ضمن اشاره به فایده ترتیب الفبایی به نسخی از دیوان حافظ اشاره می‌کند که در آنها ترتیب الفبایی رعایت شده است. ایشان در این باره نوشته‌اند: «یکی دو نسخه خطی نیز این‌جانب تقریباً به همین ترتیب دیده است. از جمله نسخه «ق» که یکی از نسخ چهارگانه اساس طبع حاضر است و دیگر نسخه متعلق به آقای حاج سید نصرالله تقوی مدظله‌العالی به خط منعم الدین اوحدی شیرازی که در اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم می‌زیسته است» (حافظ شیرازی، ۱۳۶۷: سز). از دیوان غزلیات صائب تبریزی نیز نسخه‌هایی در دست است که در آنها نظام الفبایی رعایت شده مانند نسخه‌ای از دیوان صائب که برخی صائب‌شناسان مدعی کتابت آن به دست خود شاعر هستند. این نسخه را دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز در سال ۱۳۵۶ منتشر کرده است.

نظام الفبایی- محتوایی

اغلب محققان ظهور نظام الفبایی را از نیمه اول قرن هشتم و مشخصاً ابتکار علی بن احمد بن ابی بکر بیستون دانسته‌اند. بیستون جامع آثار سعدی است (ر.ک: شیخ آقابزرگ، ذیل دیوان سعدی شیرازی، ج۹: ۴۴۹) اما وی احتمالاً اولین جامع دیوان نبوده است. ما «نخستین جامع آثار سعدی را نمی‌شناسیم. این نکته مسلم است که شیخ علاوه بر کتاب‌های مستقل خود مثل گلستان و سعدی‌نامه باقی آثار خود را شخصاً جمع‌آوری و تنظیم می‌کرد» (صفا، ۱۳۶۶ ج۱/۳: ۶۰۷). ظاهراً بیستون اولین کسی است که به اهمیت نظام الفبایی در ترتیب دیوان پی برده است (سعدی، ۱۳۸۵: بیست و سه). وی در مقدمه‌ای که بر کلیات سعدی نگاشته، ضمن گزارش کار خود می‌گوید: «شبی از شب‌ها اتفاقاً این بنده ضعیف ... در مجمعی حاضر بود در خدمت جمعی از مخادیم عظام ..... گوینده خوش‌الحان گویندگی می‌کرد. جمعیتی دست داد که خاص و عام آن مجلس هر یک در گوشه‌ای بی‌هوش گشته چند خرقه تخریق شده، چنان‌که حاضران مجلس بعد از فروگذاشت متفق‌القول بودند که در مده‌العمر چنین سماعی دست نداده. فی‌الجمله در اثنای سماع، قوّال از غزل‌های مولانا شیخ سعدی شیرازی قُدّس سِرُّه این بیت برخواند

که «نظر خدای‌بینان ز سر هوا نباشد». چهار بیت این غزل برخواند و به غزلی دیگر رفت. یکی از حاضران مجلس بعد از آنکه سماع به آخر رسید، تمامی این غزل را از قوال طلب نمود؛ یاد نداشت. از این خاکی التماس نمود که نسخه دیوان شیخ رحمه‌الله تعالی شما را هست؛ اگر تمامی این غزل طلب داری، منتی باشد. بنده بر حسب اشارت ایشان روز دیگر در مجموع «طیّبات» و «بدایع» و «خواتیم» و «غزلیات قدیم» نظر کردم و بر همه بگذشتم چند نوبت مکرر تا عاقبت بدان رسیدم» (سعدی شیرازی، ۱۳۲۰: ۷۹).

چنانچه مشهود است اهمیت ترتیب دیوان برای خوانندگان آثار شیخ صرفاً به این جهت بوده است که بتوانند عندالاقتضاء غزل را بیابند و از آن بهره ببرند. این نکته شبیه چیزی است که پیش‌تر در مورد غزلیات شمس نیز گفته شد. بر اساس این گزارش، غزلیات شیخ قبل از این که به نظم الفبایی محتاج شود یک بار بر اساس درون‌مایه به طیبات، بدایع، خواتیم و غزلیات قدیم تقسیم شده بود. بیستون در ادامه گزارش خود شرح می‌دهد که بعد از این اتفاق، فهرستی بر اساس حرف نخست مطلع غزل‌ها ترتیب دادم و پس از هشت سال باز در مجلسی به ناکارآمدی آن پی بردم. آنگاه تصمیم گرفتم که غزلیات را بر اساس حروف قوافی مرتب کنم[۳]. اگر این گزارش خالی از سهو نباشد، باید بیستون را از جمله کسانی دانست که برای نخستین بار نظام الفبایی را در ترتیب دیوان‌ها وضع کرده‌اند. بعدها محمدعلی فروغی ضمن تصحیح کلیات شیخ، با اشاره به غیرمعتمد بودن تقسیم‌بندی محتوایی مورد نظر بیستون (طیبات، بدایع، خواتیم، غزلیات قدیم) غزل‌های شیخ را به دو دسته کلی «مغازله و مواعظ» تقسیم کرد و در این تقسیم‌بندی ترتیب قوافی و حروف قبل از روی را اعمال کرد (همان، ۱۳۶۷: ۴۰۷). این شیوه تقسیم‌بندی فروغی که مخالفان و موافقانی هم دارد، اهمیت نظام محتوایی یا موضوعی را بیشتر روشن می‌کند و می‌توان از این کار به انگیزه، روش و سبک مصحح پی برد. هرچند در سده اخیر تصحیحات دیگری نیز از کلیات سعدی صورت تدوین یافت ولی هنوز هم تصحیح فروغی وجاهت علمی خود را حفظ کرده و شیوه‌ای که بیستون و فروغی در ترتیب دیوان پی ریختند، استمرار دارد.

نظام زنجیره‌ای

گاه در کتابت مجموعه‌های شعری و دیوان‌ها توجه کاتب یا جامع اشعار صرفاً به

محتوای آثار بوده است. گاهی نیز شاعر آگاهانه سلسله‌ای از اشعار را از نظر معنایی در قالبی معین به یکدیگر پیوند زده و اجازه هیچ طبقه‌بندی دیگری را نداده است. مجتبی مینوی در کتاب پانزده گفتار گزارشی از برخی از این نمونه اشعار به دست داده و در خلال بحث خود می‌نویسد: «در موزه بریتانیا نسخه‌ای از رباعیات منسوب به افضل‌الدین کاشانی هست (در مجموعه بنشان Add۲۲۸۷ - ورق ۱۷۰ تا ۱۸۲) مشتمل بر ۱۲۳ رباعی که مخصوصاً به این قصد سروده شده که از حیث معنی مرتبط باشد» (مینوی، ۱۳۸۳ ج۲: ۳۳۷). طبیعی است که این مجموعه رباعی را نمی‌توان از هیچ حیث دیگری غیر از موضوع و محتوا دسته‌بندی کرد.

در این شیوه مرتب‌سازی اشعار، کوشش کاتب یا جامع دیوان بر این است که علاوه بر حفظ حلقه‌های اتصال معنوی اشعار، از شگردها و آرایه‌های بدیعی نیز برای اتصال صوری متن اشعار به یکدیگر استفاده کند. کاری شبیه به ردالصدر الی (علی) العجز و بالعکس. این روش ابتکاری نمونه‌های اندکی دارد یکی از این نمونه‌ها در نسخه خطی دیوان سائری دیده شد. دست‌نویس دیوان سائری که تحت شماره ۳۰۴۷ در کتابخانه دولتی برلین نگهداری می‌شود، از نظر ترتیب دیوان بدعت دارد. در تذکره‌های عصر صفوی و پس از آن از سه شاعر با نام سایری یاد شده؛ سایری مشهدی، سایری اردوبادی و سایری تفرشی. سایری مشهدی شاعر ممتازی بوده و همان کسی است که علامه همایی در کتاب تاریخ اصفهان او را در ردیف خوشنویسان عصر صفوی آورده و نوشته که دیوانش را دیده است و شعر ممتازی دارد. سایری دوم سایری اردوبادی است که به‌تصریح تذکره‌نویسان به هند هجرت کرده و تمام مدت عمر را در آنجا به سر برده است. سایری سوم هم سایری تفرشی است که از او در دفتر اول سفینه خوشگو اثر بِندرابَن‌داس خوشگو ذکری شده و ظاهراً شاعر متوسطی بوده است (شیخ آقا بزرگ، ۱۳۹۰: ذیل سایری تفریشی). به نظر می‌رسد دست‌نویس برلین دیوان سایری تفرشی باشد ولی از آنجا که این پژوهش در پی بررسی صحت انتساب نیست، صرفاً به شگرد ترتیب غزل‌ها و رباعی‌ها در این دیوان توجه می‌کنیم.

در دیوان سایری، غزل‌ها با توجه به ترتیب الفبایی قوافی مرتب شده و در لا به لای آنها رباعی‌هایی در مقام‌هایی خاص گنجانده شده که در نگاه اول پرسش‌برانگیز می‌نماید. ادخال رباعی در غزل ظاهراً نباید وجهی داشته باشد اما با کمی تأمل

درمی‌یابیم که شاعر در نظم دیوان، خود را به‌نوعی دچار تکلف کرده و برای نشـان دادن ذوق خویش واژه‌هایی را در آخرین مصرع هر غزل یا هر رباعی آورده که آنها را دوباره در بیت نخست غزل یا رباعی بعدی وارد کرده است. با این کار غیر از این که لزوم مـالایلزم را رعایت کرده (شمس قیس، ۱۳۳۸: ۳۸۴)، نوعی اتصال معنایی و هنری نیـز بـین غـزل‌هـا پدید آورده است. برای نمونه در بیت مقطع غزلی می‌گوید:

خوش نیاید سـایری بیـدار گردیـدن ز خاک پـایش تـا مـرا شـب‌هـای راحـت

(سایری، ۲۰ پ)

واژه مورد نظر شاعر در این بیت «راحت» است. بعد از این غـزل ربـاعی زیـر را آورده است:

بی روی تو صد زحمت و محنت باشـد در کـوی تـوام خـواب بـه‌راحـت باشـد

باشـم ز شـراب جـام لعلـت بـه خمـار گـر جـام مـی‌ام دهـی مـروت باشـد

بعد از التزام واژه «راحت» در مصرع دوم، با التزام ترکیب «جام می» در مصـرع چهـارم رباعی، غزلی دیگر آورده با این مطلع:

زان لبم ده جام می سـاقی و مسـت بـاده از خیـال سـرو آزادی مـرا آزاده سـاز

این روش در بخش قابل توجهی از غزل‌هـا و ربـاعی‌هـای دیـوان سـایری بـه چشـم می‌خورد. شاعر با این کار زنجیره اتصال اشعار خـود را از واژه‌هـایی منتخـب برگزیـده و کوشیده که غیر از انسجام لفظی، انسجامی معنایی هم در شعر خود ایجاد کند.

نظام تاریخ سرایش

از دوره مشروطه و با تحولات سیاسی- اجتماعی شگرفی که در ایران و ممالک شـرق روی داد، روش‌های سنتی جمع و ترتیب در متون مصحَّح کمـابیش حفـظ شـد ولـی در مورد شاعرانی که در کار آفرینش ادبی و تغییر ذائقه تاریخی شعر از سنتی به نـو بودنـد، شیوه‌ای جدید جای همه روش‌های پیشین را گرفت. در این روش، دیوان و دفتر شـعر را با رعایت تاریخ سرایش اشعار مرتب کردند و تا امروز هم این شیوه ادامـه دارد. در قـرون گذشته ظاهراً این شیوه در میان برخی حوزه‌های ادبی زبان فارسی رایج بوده و دست‌کم دو نمونه مربوط به قبل از قرن هشتم سراغ داریم که از این روش پیروی کرده‌انـد (مایـل هـروی، ۱۳۸۰: ۳۶۳) ولی به دلیل فتراتی که از ایلغار مغول و از بـین رفـتن کتابخانـه‌هـا و

مراکز فرهنگی پدید آمد، اطلاع دیگری از این شیوه ترتیب دیوان نداریم و لذا ناچاریم حکم «النادر کالمعدوم» را در این باب جاری کنیم. شیوه تاریخ‌محور ترتیب دفاتر و دیوان‌های شعری در مطالعات سبک‌شناسی، سیر تحول زبان، جامعه‌شناسی، تاریخ و روان‌شناسی اجتماعی بسیار مفید است.

تقریباً از آغاز سده ۱۳۰۰ شمسی و با انقلاب ادبی نیما شگردهای ترتیب دفاتر شعری نیز دستخوش تحولات جدی شد. در این دوره که به آن دوره معاصر نام داده ایم تاریخ سرودن شعر مبنای قرار گرفتن آن در دفتر شعر است. سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث و سایر شاعران نوگرا بنای ترتیب دفتر و دیوان را بر این نهادند که تاریخ، مرکز ثقل دفتر شعر باشد. در این شیوه محاسن زیادی هست که قبلاً بدان‌ها اشاره شد اما حسن دیگری که نباید از یاد برد این است که شاعر به‌خودی‌خود جمع کننده دفتر شعر خود خواهد بود و دیگر نگرانی التزام همه حروف الفبا برای ترتیب دفتر شعر وجود ندارد. به بیان دیگر شاعر تا زمان مرگ خود می‌تواند ناظر دفاتر شعری خود باشد و بر آنچه سروده و آنچه منتشر کرده آگاهی کامل داشته باشد. در این شیوه دیگر کمتر جامع دفتر و دیوان می‌بینیم و اگر هم کسی وجود داشته باشد جزو استثنائات است. در نظام تاریخ محور شاعر حتی می‌تواند پایان عمر ادبی خود را اعلان کند و آن‌گونه که مهدی اخوان ثالث در مقدمه تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم نوشت، غزل خداحافظی را بخواند.

در سده اخیر برای سهولت دسترسی به اشعار روش‌های نوتری چون اختصاص شماره به اشعار، سطربندی صفحات دیوان‌ها، نمایه‌سازی واژه‌ها، کشف‌الابیات و انواع فهارس بر اساس اول و آخر مصراع‌ها متداول شده که نتیجه ورود روش‌های مدرن به حوزه پژوهش‌های نسخه‌شناسی و تصحیح متون است. یکی از نمونه‌های پر فهرست، دیوان منوچهری دامغانی به تصحیح دکتر محمد دبیرسیاقی و دیگری کلیات سعدی به تصحیح دکتر مظاهر مصفاست.

نتیجه‌گیری

در سنت کتابت متون خطی فارسی خاصه متون منظوم و به‌طور اخص دیوان‌های قصیده و غزل، روش‌های متنوعی برای دسترسی خواهندگان و خوانندگان به متن شعر

اتخاذ می‌کردند که ساده‌ترین آنها ترتیب دیوان بر اساس نظم الفبایی بوده است. روش‌های دیگری نیز برای ترتیب دیوان وجود داشته که به‌مرور زمان کم‌رنگ و کم‌کم حذف شده‌اند. در این جستار به بررسی سیر دگرگونی انواع شیوه‌های ترتیب دیوان پرداختیم و بر ما روشن شد که از قرون پیش از سده هشتم هجری روش‌های ترتیب دیوان بر محور درون‌مایه و موضوع اشعار بوده و در سده‌های بعدی به قالب و ترتیب قوافی منجر شده است. در این بین گاه روش‌های ابداعی هم دیده شده که بیشتر جنبه تفنن داشته است. در سده‌های بعد از قرن هشتم روش الفبایی غلبه کرد به نحوی که بیشتر نسخ خطی دیوان‌های شعری بعد از قرن هشتم به ترتیب الفبایی کتابت شدند.

از زاویه‌ای دیگر اگر به سنت ترتیب و تبویب دیوان‌ها بنگریم می‌بینیم که هرچه از سپیده‌دم شعر فارسی فاصله بگیریم و به دوره معاصر نزدیک‌تر شویم شیوه درون‌مایه‌محور کم‌رنگ‌تر می‌شود و شیوه‌های دیگری جای آن را می‌گیرد. به طور کلی در تاریخ نظم فارسی می‌توان نظام‌های ترتیب دیوان‌ها را به سه دوره درون‌مایه‌ای (پیش از سدهٔ هشتم)، صورت‌گرایانه (سده هشتم تا دوره نوگرایی ادبی) و تاریخ‌محور (معاصر) تقسیم کرد. از نظر ذوق اجتماعی و دیدگاه مخاطب، دوره اول که تقریباً تا قرن هشتم ادامه دارد رویکردهای عرفانی، حکمی و اخلاقی قابل توجهی در شعر وجود دارد و شعرا اغلب حکیمان و عارفان و اندیشمندانی هستند که سازنده و جهت دهنده ذوق جمعی مخاطبانند. از آغاز؛ حکیم فردوسی، انوری، سنایی، نظامی، عطار، مولانا، سعدی و حافظ در پرورش اندیشه، حکمت و اخلاق در جامعه فارسی‌زبان (حتی غیرفارسی‌زبان) نقش محوری داشته‌اند. بدیهی است که دفاتر و دواوین این شعرا چه، زمانی که کتابت می‌شد و چه، زمانی که در جنگ‌ها و سفینه‌ها جمع می‌شد بیشتر به صورت موضوعی دسته‌بندی می‌شده تا نظم الفبایی. هرچه از قرن هشتم جلوتر برویم، هم بر تعداد سخنوران افزوده می‌شود و هم شعر از آن پایگاه قدسی و فاخری که داشته افول می‌کند به نحوی که در سده‌های نهم، دهم و یازدهم شعر سبک وقوع و سبک اصفهانی (یا هندی) غیر از آن که خاستگاه شاعران بزرگی چون وحشی، اهلی شیرازی، بابافغانی، جامی، صائب و بیدل شد، میدانی شد برای جولان متذوقان کم‌مایه که روز به روز تعدادشان افزون گردید. از سوی دیگر فراوانی جنگ‌ها و سفینه‌ها که بسیاری از آنها به امر حاکمان و صاحب‌منصبان جمع شد ضرورت ابتکار یک نظام ریاضی‌وار را برای تسهیل

دسترسی مخاطب به شعر ایجاب کرد. از همین روی در سده‌های بعد از قرن هشتم نظام الفبایی بر سایر نظام‌های ترتیب دیوان‌ها چربید و تا امروز هم استمرار دارد. از سده سیزدهم به بعد با جریان روشنفکری و مشروطه‌خواهی مردم ایران شاعران نیز کوشیدند تا سنت‌ها را بازخوانی و نقد کنند. پدید آمدن روزنامه‌ها، ظهور صنعت چاپ و آسان شدن دسترسی به کتاب، دفتر و دیوان سبب شد در نظام ترتیب شعری بازنگری اساسی شود و تقریباً از نیما یوشیج به این طرف دفاتر شعری که رویکرد متجددانه داشتند بر اساس تاریخ سرایش تنظیم شدند. این موضوع غیر از این که به مطالعات نقد ادبی و سبک‌شناسی شعر فارسی کمک شایانی کرد به عنوان یک مشخصه برای تمییز شعر نوگرا از شعر سنتی هم مورد توجه واقع شد به نحوی که مثلاً غزلیات شاعری سنت‌گرا چون عماد خراسانی یا دیوان شاعری چون پروین اعتصامی کماکان بر اساس نظم الفبایی، و دفاتر شاعران هم‌عصر او مانند سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، هوشنگ ابتهاج، مهدی اخوان ثالث و احمد شاملو بر اساس تاریخ سرایش تنظیم شدند. این نکته شاید بتواند به عنوان شناسه‌ای برای تشخیص شعر نو از شعر کلاسیک نیز مد نظر قرار گیرد.

پی‌نوشت

۱. در باب درک اهمیت نظام الفبایی مطلبی در کتاب «ایران در زمان ساسانیان» آمده که اندکی غریب می‌نماید. کریستن‌سن در مورد مانویان نواحی شرقی امپراتوری ساسانی می‌گوید: «مانویان شرقی رفته رفته ارتباط خود را با هم‌کیشان غربی از دست دادند و از شناختن احکام مرکز دیانت خود، یعنی خلیفه بابل سرپیچی نموده، فرقه مستقلی تشکیل دادند. چون در نواحی شرق کسی زبان سریانی نمی‌دانست، مانویان بجای کتب اصل خود که به زبان سریانی بود، ترجمه آنها را که به لغت پهلوی جنوب غربی در دست داشتند، به کار می‌بردند، ولی زبان پهلوی شمالی را نیز کماکان می‌آموختند، زیرا که بسی متون دینی آنان، خاصه سرودها و اشعار مذهبی، به این لسان تدوین شده بود. در حفریات تورفان نمونه‌هایی از این اشعار با یک قطعه از فهرست که به ترتیب حروف تهجی تنظیم شده و مطلع هر قصیده را ذکر کرده است، به دست آمده» (کریستن‌سن، ۱۳۶۸: ۲۸۷). نکته عجیب ادعای کریستن سن وجود فهرست و الفبایی بودن آن است که برای قرن هشتم میلادی به نظر غریب می‌آید، والله اعلم.

۲. مینوی روش الفبایی را که در قرن اخیر رواج یافته کاری «احمقانه» دانسته و آورده است: «مجموعه‌های رباعی، خواه از خیام و خواه از دیگری، در قدیم هرگز مرتب به ترتیب هجائی از روی حروف قوافی نبوده است و در نسخ جدید و چاپ‌های پنجاه شصت‌ساله اخیر است که این ترتیب احمقانه مرسوم شده است تا بتوان آسان‌تر رباعی مطلوب را یافت» (تاریخ ادبیات ایران از فردوسی تا سعدی ج۱ ۳۹۲). نیز در مقدمه رباعیات خیام آمده: «چنانکه ملاحظه می‌فرمایید، در نسخه دست‌نوشت موجود این مجموعه، رباعیات برحسب ترتیب الفبایی قوافی آنها (از الف تا یا) مرتّب است، جز در دو مورد: در یک مورد، دو رباعی که باید در ردیف «ز» قرار می‌گرفت، در ابتدای مجموعه، پیش از حرف «ا» و در مورد دیگر، یک رباعی که باید در ردیف «د» قرار می‌گرفت، در انتهای مجموعه، بعد از حرف «ی» قرار گرفته است. این قلم‌زن، این خلاف ترتیب و عادت را توجیه‌ناپذیر می‌بینم. اگر رباعیات این مجموعه، پیش از استکتاب نهایی، برحسب حروف الفبایی قوافی مرتّب بوده‌اند، به چه علّت سه رباعی از جای خود در وسط سایر رباعیات آمده است؟»

۳. این روش که نظم قوافی اصل باشد و آنگاه ترتیبی درونی هم در نظام قوافی لحاظ شود، در کار برخی مصححان معاصر نیز دیده شد. از آن جمله ابوالقاسم انجوی شیرازی در تصحیح دیوان حافظ بنای ترتیب ابیات را ابتدا بر قوافی و سپس بر ترتیب حرف نخست مطلع غزل‌ها نهاد (حافظ شیرازی. ۱۳۴۵: ۳).

منابع

انوری ابیوردی، اوحدالدین علی (قرن ۶) نسخه خطی دیوان انوری، کتابت احمدبن علی بن احمد شیرازی در قرن ۸، به شماره ۱۳۵۸۲، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

، تقی (۱۳۸۲) گمشده لب دریا، تهران، سخن.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۴۵) دیوان حافظ، به اهتمام سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، تهران، جاویدان.

---------- (۱۳۶۷) دیوان حافظ، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، زوار.

دادبه، اصغر (۱۳۹۸) مقاله «دیوان» در دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، مجلد بیست و چهارم، تهران، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی.

درایتی، مصطفی (۱۳۹۰) فهرستگان نسخه‌های خطی ایران، مجلدات مختلف، تهران، سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران.

ریپکا، یان (۱۳۸۱) تاریخ ادبیات ایران از دوران باستان تا قاجاریه، ترجمه عیسی شهابی، تهران، علمی و فرهنگی.

سایری (قرن ۱۱) دیوان سایری، نسخه خطی محفوظ در کتابخانه سلطنتی برلین به شماره ۳۰۴۷.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۲۰) کلیات سعدی شیرازی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، کتاب‌فروشی و چاپخانه بروخیم.

---------- (۱۳۶۷) کلیات سعدی شیرازی، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر.

---------- (۱۳۸۳) متن کامل دیوان سعدی، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، روزنه.

---------- (۱۳۸۵) غزل‌های سعدی، به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی و به اهتمام پرویز اتابکی، تهران، سخن.

سلطان محمد مطربی سمرقندی (۱۳۸۲) تذکره‌الشعرا، به کوشش اصغر جانفدا و به تصحیح علی رفیعی علامرودشتی، چ۲، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

شمس قیس رازی (۱۳۳۸) المعجم فی معاییر اشعارالعجم، به تصحیح محمد قزوینی، تهران، دانشگاه تهران.

شیخ آقابزرگ تهرانی، محمد محسن (۱۳۹۰ه.ق) الذریعه الی تصانیف‌الشیعه، نجف، مکتبه صاحب الذریعه‌العامه.

صائب تبریزی، محمدعلی (۲۵۳۶) دیوان صائب به خط خود شاعر، تبریز، دانشگاه تبریز.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۶) تاریخ ادبیات در ایران، ج۳/۱، چ۵، تهران، فردوس.

صفری آق‌قلعه، علی (۱۳۹۰) نسخه شناخت، تهران، مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

عزیزیان، کبری (۱۳۸۳) راهنمای دیوان صائب تبریزی، تهران، علمی و فرهنگی
کریستن‌سن، آرتور (۱۳۷۰) ایران در زمان ساسانیان، ترجمه رشید یاسمی، چ۷، تهران، دنیای کتاب.
مایل هروی، نجیب (۱۳۸۰) تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی
مجرد، مجتبی (۱۳۹۶) سنت تصحیح متن در ایران پس از اسلام، تهران، هرمس.
منتجب‌الدین بدیع اتابک جوینی (۱۳۸۴) عتبه الکتبه، تصحیح علامه محمد قزوینی و عباس اقبال آشتیانی، تهران، اساطیر.
منوچهری دامغانی، علی بن جولوغ (۱۳۶۳) دیوان منوچهری دامغانی، چ۵، تهران، زوار.
مولانا جلال‌الدین محمد (۱۳۶۳) کلیات شمس (دیوان کبیر) با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، چ۳، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۸۸) غزلیات شمس تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر از محمدرضا شفیعی کدکنی، ج۱، چ۴، تهران، سخن.
مینوی، مجتبی (۱۳۸۳) پانزده گفتار، چ۴، تهران، توس.
نصرالله منشی (۱۳۶۷) کلیله‌ودمنه، به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی طهرانی، چ۸، تهران، امیرکبیر.
نظامی گنجه‌ای، الیاس بن یوسف (۱۳۷۶) مخزن‌الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، به اهتمام سعید حمیدیان، تهران، قطره.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸) ارج نامه غلامحسین یوسفی، تهران، میراث مکتوب.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰: ۴۹-۲۳
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی معنایی- منظوری گزاره‌های امری در غزلیات حافظ و ارتباط آنها با سبک فردی حافظ

اصغر شهبازی*

چکیده

بررسی معنایی- منظوری گزاره‌های امری از موضوعات مرتبط با بلاغت (علم معانی) است. در نتیجهٔ این بررسی می‌توان جهت‌گیری اندیشه و دل‌سپردگی شاعران را به موضوعات مختلف دنبال کرد؛ زیرا معمولاً برداشت اولیه از گزاره‌های امری، امر و دستور است، درحالی‌که شاعران از گزاره‌های امری، معانی و اغراض مختلفی را در نظر دارند و این موضوع در اشعار حافظ با توجه به ساختار تعلیلی- استنتاجی بیشتر جملات امری اهمیّت بیشتری دارند؛ در این مقاله، گزاره‌های امری حافظ در ۲۵۰ غزل نخست دیوان حافظ به روش تحلیل محتوا (رویکرد توصیفی- تحلیلی) بررسی شده‌اند و در نهایت مشخص شده که در ۲۵۰ غزلِ نخستِ دیوان حافظ (معادل ۲۰۹۸ بیت)، در ۷۲۴ بیت، جملهٔ امری (۵۵۴ بیت دارای امر مثبت و ۱۷۰ بیت دارای امر منفی) وجود دارد و حافظ از این منظر، امرکنندهٔ بزرگی است. از این تعداد، بسامد جملات امری با معانی تمنایی و ارشادی بالاست و شاید یکی از دلایل تفأل‌زدن به دیوان حافظ همین موضوع باشد. در بیش از ۳۵ درصدِ این ابیات، از ساخت جملات مرکب امری- تعلیلی/ استنتاجی استفاده شده، به گونه‌ای‌که خواننده پس از خواندن آن جملات امری، از نظر ذهنی اقناع می‌شود و تلخی نصیحت را فراموش می‌کند. در این مقاله همچنین جملات امری حافظ، بر اساس نوع گوینده، مخاطب و طلب بررسی شده‌اند و در تمام موارد سعی شده بین نتایج و سبک فردی حافظ ارتباطی جست‌وجو شود.

واژه‌های کلیدی: حافظ، غزلیات، گزاره‌های امری، معانی ثانویه، سبک فردی.

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، ایران asgharshahbazi88@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

در پژوهش‌های سبک‌شناختی جدید، بررسی جمله‌ها یا گزاره‌ها به عنوان یکی از سطوح مطالعات سبک‌شناختی، اهمیّت زیادی دارد و این اهمیّت بیشتر از آنجا ناشی می‌شود که در بسیاری از موارد، تحلیل مفهومی تک‌تک واژه‌های جمله، ما را به نتایج خوبی نمی‌رساند؛ به عبارت دیگر، عوامل دیگری، همچون نحوهٔ چینش واژه‌ها و بررسی معناشناختی جملات نیز در تحلیل نهایی تأثیرگذار هستند و حتی می‌توان گفت سطح جمله و ساخت جملات، نزدیک‌ترین سطح به سبک شخصی شاعران است (رضی، ۱۳۹۷: ۱۱۶؛ گلی و محمدی، ۱۳۹۴: ۱۱۸).

در همین خصوص، شمیسا در بررسی سبک‌شناختی متون ادبی، برای جمله اهمیّت زیادی قائل شده و یادآوری کرده که در بررسی‌های سبک‌شناختی، به معانی و آن هم معانی ثانویهٔ جملات توجه نشده است، حال آنکه معانی یکی از کارآمدترین علوم در بررسی ساختار و معنی کلام است (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۲۰).

فتوحی نیز در کتاب سبک‌شناسی، بیان داشته که ساخت اندیشه با نحو (جمله) پیوند آشکارتری دارد، چون کیفیت چیدمان کلمه‌ها در جمله، طول جمله‌ها، نوع جمله‌ها، وجه و زمان افعال جملات، همگی بیانگر نوع اندیشه‌اند، به طوری‌که می‌توان گفت کیفیات روحی و ذهنیات پنهان گوینده در عناصر نحوی بیشتر خودنمایی می‌کند و از این رهگذر بهتر می‌توان ردّپای سبک و اندیشه و دل‌سپردگی گوینده به موضوعات مختلف را دنبال کرد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۷).

بر پایهٔ این نظرها می‌توان گفت بررسی جمله‌ها از نظر نوع (خبری، امری، پرسشی و...) و آن‌گاه معانی ثانوی آنها، یکی از موضوعاتی است که می‌توان از طریق آن به بخش‌هایی از سبک و اندیشهٔ شاعران و نویسندگان پی برد. بسامد بالای جملات خبری می‌تواند بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادها باشد؛ همچنانکه بسامد بالای جملات امری می‌تواند نشان‌دهندهٔ تلقّی گوینده (جهت‌گیری و حالت گوینده) نسبت به اجرای یک عمل باشد و این موضوع قابل بررسی در اغلب متون ادب فارسی است.

پیشینهٔ بحث دربارهٔ جملات امری و ارتباط آن با سبک شاعران در جهان اسلام، به جمعی از علمای بلاغت قدیم، از جمله جرجانی (وفات ۴۷۱ ه.ق)، سکاکی (وفات ۶۲۶

ه.ق) و تفتازانی (وفات ۷۹۲ ه.ق) می‌رسد؛ جرجانی، علم معانی را فن اغراض‌النحو یا اسرارالنحو و علل‌النحو نامیده است (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۳۸-۲۴۰؛ همایی، ۱۳۷۴: ۱۴). در خارج از جهان اسلام هم لونگینوس در کتاب شکوه سخن از رابطهٔ نحو (گزاره‌ها) و سبک بحث کرده است (لونگینوس، ۱۳۷۹: باب ۳۹). در روزگار ما نیز بسیاری از نویسندگان کتاب‌های سبک‌شناسی در این باره صحبت کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۶۷- ۳۰۲). بنابراین مبانی نظری چنین پژوهش‌هایی از کتاب‌های معانی و سبک‌شناسی تأمین می‌شود.

در همین باره، کاردانی و مالمیر در مقالهٔ «بررسی نقش‌های معنایی جملات پرسشی و امری در قصاید خاقانی» به نوزده غرض ثانویّه از جملات امری در قصاید خاقانی دست پیدا کرده و توانسته‌اند بین جملات امری و ذهن و زبان خاقانی ارتباط برقرار کنند (کاردانی و مالمیر، ۱۳۸۸: ۱۲۳- ۱۵۲). ماهیار و افضلی‌راد نیز در مقالهٔ «بررسی اغراض ثانویهٔ جملات امری در غزلیات سعدی» جملات امری سعدی را بر اساس اغراض ثانویه بررسی کرده‌اند (ماهیار و افضلی‌راد، ۱۳۹۳: ۱۲۳- ۱۳۶).

از آنجا که بسامد انواع جمله؛ به‌ویژه جملات امری در غزلیات حافظ با ملاحظات سبک‌شناختی به صورت علمی مورد بررسی قرار نگرفته و به تبع آن، نگاه حافظ به مقولهٔ امر به‌خوبی تبیین نشده است، نگارنده بر آن شده تا در قالب این مقاله، با طرح پرسش‌های زیر، گزاره‌های امری حافظ را بررسی کند:

الف) بسامد جملات امری در غزلیات حافظ چگونه است؟

ب) در گزاره‌های امری حافظ، بسامد کدام یک از معانی یا اغراض ثانویه بیشتر است؟

ج) چه ارتباطی بین آن بسامدها و سبک حافظ وجود دارد و حافظ از این امکان (ساخت جملات امری) چه استفاده‌ای کرده است؟

با این توضیح که این فرض دربارهٔ حافظ وجود دارد که او همواره نصیحت یا امر دیگران را دست‌کم گرفته و یا مسخره کرده است و جالب این‌که انتظار داشته تا دیگران از او نصیحت‌شنوی داشته باشند (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۱: ۵۸۳-۵۸۴؛ حمیدیان، ۱۳۹۵: ج۱: ۶۴۶-۶۴۷). وانگهی چون این مقاله به دنبال بررسی معناشناسی یا معانی ثانویهٔ جملات امری است و قصد دارد این نوع از جملات را از نظر کاربرد و معنا بررسی کند، هم در

حوزهٔ تأثیر کلام (زبان‌شناسی کاربردی) قرار می‌گیرد و هم در حوزهٔ علم معانی؛ یعنی دانشی که از اغراض ثانویهٔ جملات بحث می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق

متأسفانهٔ دربارهٔ اغراض ثانویهٔ گزاره‌های امری در غزلیات حافظ و آن گاه ارتباط آن با سبک شخصی حافظ، پژوهش خاصی صورت نگرفته و در این باره تنها می‌توان به مقالهٔ «ساخت رابطهٔ تعلیلی- استنتاجی جملات در ابیات شعر حافظ» از گلی و محمدی اشاره کرد که نویسندگان در آن مقاله، ضمن برشمردن برخی از ساخت‌های جمله در شعر حافظ، دو نوع از جملات امری حافظ را (جملات امری با وابستهٔ تعلیلی یا استنتاجی) بررسی کرده (گلی و محمدی، ۱۳۹۴: ۱۱۹- ۱۲۱). و در نهایت خواسته‌اند بین این ساخت و سبک حافظ ارتباطی برقرار کنند، اما شاید قلّت حجم نمونهٔ ایشان (۵۰ غزل از حافظ) و عدم گنجایی مقاله باعث شده که نتوانند به نتایج سبکی حاصل از این موضوع، به‌خوبی دست پیدا کنند. رحیمیان و شکری احمدآبادی در مقالهٔ «نقش‌های معنایی- منظوری جملات پرسشی در غزلیات حافظ» با تکیه بر ۳۶۶ بیت از ابیات حافظ، بیست غرض ثانویهٔ جملات پرسشی را پیدا کرده‌اند (رحیمیان و شکری احمدآبادی، ۱۳۸۱: ۱۷- ۳۴). وانگهی این موضوع دربارهٔ برخی از شاعران صورت گرفته و چنان‌که گفته شد مقالهٔ «بررسی نقش‌های معنایی جملات پرسشی و امری در قصاید خاقانی» (کاردانی و مالمیر، ۱۳۸۸: ۱۲۳- ۱۵۲) و «بررسی اغراض ثانویهٔ جملات امری در غزلیات سعدی» (ماهیار و افضلی‌راد، ۱۳۹۳: ۱۲۳- ۱۳۶) در همین باره نوشته شده‌اند.

روش تحقیق

این مقاله از نظر ماهیت، بنیادی است. اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای فراهم شده، اما روش تحقیق از نوع تحلیل محتوا با رویکرد توصیفی- تحلیلی است. در بررسی اغراض ثانویهٔ جملات امری، کتب بلاغی قدیم و جدید ملاک عمل بوده و در بررسی ارتباط بین جملات امری و سبک شخصی حافظ، از مباحث سبک‌شناختی جمله در کتاب‌های بلاغی نظیر دلایل‌الاعجاز جرجانی و سبک‌شناسی‌ها استفاده شده است. به این ترتیب

که ابتدا جملات امریِ ۲۵۰ غزلِ نخستِ دیوانِ حافظ (نسخهٔ غنی- قزوینی) استخراج شده و آن‌گاه آن جملات بر اساس اغراض ثانویه دسته‌بندی شده و در هر دسته نیز غالباً «گوینده»، «مخاطب» و «نوع طلب» پیش چشم بوده و در نهایت سعی شده بین این نتایج و سبک حافظ ارتباطی یافته شود.

شروع بحث

چنان‌که گفته شد در بررسی‌های سبک‌شناختی متون ادبی، بررسی جمله، اغراض ثانویهٔ جملات و یافتن ارتباط بین جملات و سبک فردی شاعران اهمیّت زیادی دارد. موضوع اغراض ثانویهٔ جملات امری به علم معانی مربوط است و اصلاً به این دلیل به این علم، معانی می‌گویند که از معانی ثانویهٔ جملات بحث می‌کند؛ مثلاً به جای اینکه بگوییم: «چه قدر برف باریده است»، می‌گوییم: «برف را ببین»؛ یعنی جملهٔ امری را از معنای اولیهٔ آن خارج کرده و در معنای ثانویهٔ آن که اخبار همراه با شگفتی است، به کار می‌بریم (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۵- ۱۶).

معمولاً در جهان اسلام، عبدالقاهر جرجانی (وفات ۴۷۱ ه.ق) را مؤسس علم معانی می‌دانند، اما به طور کلی، مباحثی از علم معانی در آثار قدما، همچون معانی‌القرآن فرّاء (وفات ۲۰۷ ه.ق) و الصناعتین ابوهلال عسکری (وفات ۳۹۵ ه.ق) دیده می‌شود. جرجانی در دلایل‌الاعجاز، فصولی را به مباحثی از علم معانی، از جمله تقدیم و تأخیر در کلام، حصر و قصر، فصل و وصل اختصاص داده و به طور خاص، مزیّت نظم را به سبب اغراض و مقاصدی می‌داند که کلام به لحاظ آنها منظّم می‌گردد (جرجانی، ۱۳۶۸: ۱۴۰). سکاکی (وفات ۶۲۶ ه.ق) نیز در قسم سوم از کتاب مفتاح‌العلوم موضوعاتی از علم معانی را از جمله احوال مسندٌالیه، مسند، فصل و وصل، ایجاز و اطناب، قصر، طلب و امر مطرح کرده و در باب سوم از این کتاب، از معانی ثانوی جملات امری، مانند دعا، التماس، ندب، اباحه و تهدید سخن گفته است (سکاکی، ۱۳۱۷: ۱۷۱). تفتازانی (وفات ۷۹۲ ه.ق) نیز در مطوّل دربارهٔ نُه غرض از اغراض ثانوی جملات امری بحث کرده است (تفتازانی، ۱۴۱۶: ۲۳۹- ۲۴۱).

از آنجا که اغلب کتب بلاغی قدیم، به ویژه کتب معانی با توجه به زبان و ادبیات عرب نوشته شده و از نکات بلاغی زبان فارسی خالی‌اند، علمای متأخر بلاغت کوشیده‌اند

تا با تکیه بر آن مباحث، فصول علم معانی را با توجه به زبان و ادبیات فارسی بررسی کنند. ثمرهٔ این بررسی، کتب معانی جدید است؛ کتبی که یکی از فصول اصلی آنها، اغراض ثانویهٔ جملات امری است. از این دسته از کتاب‌ها، می‌توان به کتاب معانی و بیان علامه همایی اشاره کرد. همایی برای جملات امری، یازده غرض (دعا، التماس، ارشاد، اباحه، تمنّا، تهدید، تخییر، تسویه، تعجیز، اهانت و تحقیر) برشمرده است (همایی، ۱۳۷۴: ۱۰۱- ۱۰۵). عبدالحسین ناشر در دررالادب، برای جملات امری، چهارده معنی مجازی (دعا، التماس، ارشاد، تهدید، تسویه، اکرام، اهانت، تمنا، اعتبار، اذن، تخییر، تأدیب و تعجب) ذکر کرده است (ناشر، بی‌تا: ۳۱- ۳۴). شمیسا برای جملات امری، سیزده معنی ثانوی زیر را بررسی کرده است:

عبرت، دعا، تمنا (تقاضا و آرزو)، ارشاد (ترغیب و تشویق)، تهدید (تحذیر)، تعجیز، تعریض، تسویه (تخییر)، اذن (اجازه)، تعجب، استهزا (تحقیر)، استرحام و نهی برشمرده و در جملات نهی، مقاصد ثانوی دعا، ارشاد، توبیخ، تهدید و تحذیر، تشویق و امر را بررسی کرده است (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۴۹- ۱۵۵).

کاردانی و مالمیر در جملات امری خاقانی، نوزده کارکرد ثانویه یافته‌اند (کاردانی و مالمیر، ۱۳۸۸: ۱۵۲-۱۲۳). ماهیار و افضلی‌راد در جملات امری غزلیات سعدی، ۳۲ غرض ثانوی از جمله تمنا، ارشاد، استرحام، تشویق، اظهار دردمندی، التماس، حسرت، بی‌اعتنایی، مبالغه، ملامت، هشدار، اظهار شادی، تکریم مخاطب، اظهار ملال، شکوه، طنز، تواضع، تسلیم، تهدید، تخییر، اظهار مخالفت، تحقیر، تعجب، اجازه، بیان عجز خود، نهی، دعا، تفاخر، خبر، تأکید، تسویه و تعجیز یافته‌اند (ماهیار و افضلی‌راد، ۱۳۹۳: ۱۲۳- ۱۳۶).

در این مقاله، در جملات امری غزلیات حافظ، ۲۳ غرض ثانویه یافته شده که دوازده غرض مربوط به جملات امری مثبت عبارت‌اند از: خواهش و تمنا، ارشاد و راهنمایی، دعا، تشویق و ترغیب، تعجب، تعجیز، تسویه (تخییر) و اباحه، تهدید، تحقیر و استهزا، استرحام، اذن و اجازه، امر غیرمستقیم. یازده غرض هم مربوط به جملات امری منفی (نهی) است: خواهش و تمنا، ارشاد و راهنمایی، دعا، بیان عاقبت، تهدید، توبیخ، ملامت و تحذیر، ناامیدی، تحقیرکردن، اطمینان‌دادن و استیناس، اظهار کراهت، امر منفی غیرمستقیم.

با این توضیح که در مجموع ۲۵۰ غزلِ حافظ که معادل ۲۰۹۸ بیت است، در ۵۵۴ بیت، جملهٔ امری مثبت و در ۱۷۰ بیت جملهٔ امری منفی (نهی) وجود دارد؛ به عبارت

دیگر، در ۳۵ درصد از ابیات دیوان حافظ (۲۵۰ غزل نخست) جملات امری وجود دارد، اما اینکه حافظ به کدام نوع از جملات امری توجه داشته و یا اینکه مقصود وی از ارائه و بیان این حجم از جملات امری چه بوده، پرسش‌هایی هستند که پاسخ‌دادن به آنها در گرو بررسی معانی ثانوی جملات امری اوست. به همین منظور، جملات امری مثبت و منفی حافظ با توجه به معانی و اهداف مدّنظر شاعر مورد بررسی قرار گرفتند می‌گیرند.

الف) جملات امری مثبت

جملات امری حافظ در معنای خواهش و تمنّا

از مجموع ۵۵۴ بیتِ دارایِ جملاتِ امری مثبت، در ۲۴۰ بیت، امر در معنای خواهش و تمنا به کار رفته است؛ به عبارت دیگر، در ۴۴ درصد از جملاتِ امری به‌دست‌آمده، معنای ثانوی، خواهش و تمناست. با این توضیح که معنی خواهش و تمنّا وقتی از جملات امری دریافت می‌شود که مخاطب در سطح بالاتری از گوینده قرار دارد و گوینده به طریق خواهش و تمنّا از او می‌خواهد کاری را انجام دهد؛ البته برخی از پژوهشگران معتقدند این معنی وقتی از جملات امری استنباط می‌شود که مقام گوینده و شنونده (مخاطب) مساوی باشد (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۴۹؛ همایی، ۱۳۷۴: ۱۰۱). در هر صورت حافظ در بیشتر جملات امری، معنی خواهش و تمنا را در نظر داشته است، چنانکه در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها
(غزل ۱، ب۱)

عید است و آخر گل و یاران در انتظار ساقی به روی شاه ببین ماه و می بیار
(غزل ۲۴۶، ب۱)

موارد دیگر: غزل ۴، ب ۱؛ غزل ۵، ب ۱۳؛ غزل ۸، ب ۱؛ غزل ۷، ب ۸؛ غزل ۹، ب ۲؛ غزل ۱۱، ب ۱؛ غزل ۱۲، ب ۱۱؛ غزل ۲۲، ب ۴؛ غزل ۲۳، ب ۵؛ غزل ۲۹، ب ۴؛ غزل ۳۳، ب ۱۰؛ غزل ۴۰، ب ۹؛ غزل ۴۲، ب ۵؛ غزل ۶۰، ب ۷؛ غزل ۶۲، ب ۱؛ غزل ۷۸، ب ۵؛ غزل ۸۱، ب ۷؛ غزل ۸۴، ب ۱؛ غزل ۸۶، ب ۱؛ غزل ۹۰، ب ۹؛ غزل ۱۱۰، ب ۲؛ غزل ۱۲۰، ب ۸؛ غزل ۱۲۱، ب ۸؛ غزل ۱۲۵، ب ۳؛ غزل ۱۲۷، ب ۶؛ غزل ۱۳۳، ب ۳؛ غزل ۱۳۸، ب ۸؛ غزل ۱۴۱، ب ۵؛ غزل ۱۴۹، ب ۲؛ غزل ۱۵۳، ب ۱۳؛ غزل ۱۵۴،

ب ۱۰؛ غزل ۱۶۴، ب ۸؛ غزل ۱۶۹، ب ۹؛ غزل ۱۷۱، ب ۴ (امر به خرقه)؛ غزل ۱۷۶، ب ۶؛ غزل ۱۸۶، ب ۲؛ غزل ۱۹۵، ب ۷؛ غزل ۲۱۳، ب ۸؛ غزل ۲۲۶، ب ۵؛ غزل ۲۴۱، ب ۱؛ غزل ۲۴۳، ب ۲؛ غزل ۲۴۶، ب ۱ و...

اما ملاحظات سبک‌شناسی نشان می‌دهد که:

الف) حافظ در ۹۶ بیت از ۲۴۰ جملهٔ امری مفید معنای خواهش و تمنا، گزارهٔ امری را با تعلیل، دلیل و توجیه همراه نموده است؛ به عبارت دیگر، حافظ پس از بیان امر، علت و دلیل آن امر را نیز آورده تا مخاطب را به نوعی اقناع کند و این یکی از ویژگی‌های سبک‌شناختی جملات امری حافظ است که مثلاً سعدی کمتر از آن استفاده کرده است (گلی و محمدی، ۱۳۹۴: ۱۱۹- ۱۲۱؛ پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۸۵).

امرِ همراه با دلیل، مخاطب را قانع و با گوینده همراه می‌کند؛ البته برخی از علل و دلایلی که حافظ برای اوامر خود آورده، شاعرانه و هنری‌اند و با منطق عقلی سازگاری چندانی ندارند، اما هنر حافظ در این موارد نیز آشکار است. وقتی حافظ می‌گوید: «بده ساقی می باقی» و پس از آن می‌گوید: «که در جنت نخواهی یافت/کنار آب رکناباد و گلگشت مصلّا را» درست است که دلیل حافظ، شاعرانه و هنری است، اما همین دلیل‌های هنری و بعضاً متناقض‌نماست که حافظ را از امثال سعدی و سلمان ساوجی متفاوت کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷، ج۳: ۳۶۰). نمونه‌های دیگری از این نوع امرِ توأم با دلیل، در ابیات زیر دیده می‌شود:

ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم خرقه از سر به‌درآورد و به شکرانه بسوخت
(غزل ۱۷، ب ۷)

خدا را داد من بستان از او ای شحنهٔ مجلس که می با دیگری خوردست و با من سر گران‌دارد
(غزل ۱۲۰، ب ۸)

برکش ای مرغ سحر نغمهٔ داودی باز که سلیمان گل از باد هوا بازآمد
(غزل ۱۷۴، ب ۲)

موارد دیگر: غزل ۲۹، ب ۴؛ غزل ۳۴، ب ۴؛ غزل ۴۲، ب ۵؛ غزل ۵۲، ب ۳؛ غزل ۵۴، ب ۶؛ غزل ۶۶، ب ۳، غزل ۷۷، ب ۵؛ غزل ۸۴، ب ۱؛ غزل ۱۲۰، ب ۹؛ غزل ۱۲۳، ب ۴؛ غزل ۱۲۶، ب ۴؛ غزل ۱۲۷، ب ۷؛ غزل ۱۴۱، ب ۵؛ غزل ۱۴۷، ب ۵؛ غزل ۱۶۷،

ب ۷؛ غزل ۱۷۵، ب ۷؛ غزل ۱۷۶، ب ۳؛ غزل ۱۸۸، ب ۲؛ غزل ۱۹۵، ب ۷؛ غزل ۱۹۹، ب ۷؛ غزل ۲۰۳، ب ۳؛ غزل ۲۰۵، ب ۳؛ غزل ۲۱۲، ب ۴؛ غزل ۲۱۶، ب ۶؛ غزل ۲۳۹، ب ۸؛ غزل ۲۴۵، ب ۴ و... .

ب) مخاطبان حافظ در گزاره‌های امری تمنایی به ترتیب بسامد عبارت‌اند از: معشوق (جانان، پادشاه حسن)، ساقی، صبا، مطرب، شاه (ممدوح)، خودِ حافظ، دل، دیده، شیخ، زاهد، خواجه، بلبل، خرقه، ساروان و...؛ این موضوع نشان می‌دهد که مخاطب در جملات امری حافظ، متنوع و متعدد است و احتمالاً به همین دلیل است که اشخاص و طبقات گوناگون با دیوان حافظ مأنوس‌اند؛ البته از ۲۴۰ جملهٔ امریِ تمنّایی، در بیش از ۳۰ جمله، مخاطب، مبهم است؛ به عبارت دیگر، حافظ امر را به گونه‌ای سامان داده که هر کسی (در هر زمانی و مکانی) بتواند خود را مخاطب او بپندارد:

در طریقت رنجش خاطر نباشد می بیار هر کدورت را که ببینی چون صفایی رفت رفت
(غزل ۸۳، ب ۳)

بیار باده که در بارگاه استغنا چه پاسبان و چه سلطان چه هوشیار و چه مست
(غزل ۲۵، ب ۳)

بر سر تربت ما چون گذری همت‌خواه که زیارتگه رندان جهان خواهد بود
(غزل ۲۰۵، ب ۳)

موارد دیگر: غزل ۲۹، ب ۷؛ غزل ۴۸، ب ۸؛ غزل ۷۷، ب ۵؛ غزل ۹۴، ب ۱؛ غزل ۱۱۴، ب ۷؛ غزل ۱۲۰، ب ۶؛ غزل ۱۸۸، ب ۲؛ غزل ۱۹۱، ب ۵؛ غزل ۲۰۲، ب ۳؛ غزل ۲۱۹، ب ۵ و... .

ج) حافظ خود یکی از مصادیق اطاعت‌کنندگان امری است که به مخاطبان خود تجویز می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۸۷). و از همین روی در بیش از ۱۰ بیت، خود را مخاطب جملات امری قرار داده است:

غزل گفتی و دُر سفتی بیا و خوش بخوان حافظ که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را
(غزل ۳، ب ۹)

حافظ تو ختم کن که هنر خود عیان شود با مدعی نزاع و محاکا چه حاجت است
(غزل ۳۳، ب ۱۰)

حافظ اسرار الهی کس نمی‌داند خموش از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد

(غزل ۱۶۹، ب ۹)

آلوده‌ای تو حافظ فیضی ز شاه درخواه　　کان عنصر سماحت بهر طهارت آمد

(غزل ۱۷۱، ب ۸)

حافظا بازنما قصهٔ خونابهٔ چشم　　که بر این چشمه همان آب روان است که بود

(غزل ۲۱۳، ب ۸)

در این ابیات که نوعی گفتار درونی یا سخن‌گفتن با خود تلقی می‌شود، هر فردی می‌تواند خود را به جای حافظ قرار دهد.

د) حافظ در ابیاتی، غیر ذوی‌العقول (باد صبا، خرقه، بلبل و مرغ سحر) را به گونه‌ای استعاری مخاطب قرار داده و به طریق امر از آنها، طلب کاری را خواسته است:

ای صبا نکهتی از کوی فلانی به من آر　　زار و بیمار غمم راحت جانی به من آر

(غزل ۲۴۸، ب ۱)

صبا بر آن سر زلف ار دل مرا بینی　　ز روی لطف بگویش که جا نگه دارد

(غزل ۱۲۲، ب ۵)

موارد دیگر: غزل ۴، ب ۱؛ غزل ۹، ب ۲؛ غزل ۱۱، ب ۵؛ غزل ۱۲، ب ۱۱؛ غزل ۷، ب ۸؛ غزل ۴۲، ب ۵؛ غزل ۱۲۱، ب ۸؛ غزل ۲۴۲، ب ۱.

ه) موضوع طلب و خواهش در این ابیات به ترتیب فراوانی متعلق است به باده و متعلقات آن، خوش‌خوانی و خواندن، بندگی‌رساندن، غنیمت‌شمردن فرصت بهار و عمر (غزل ۲۹، ب ۷)، معامله‌کردن و دل شکستهٔ حافظ را خریدن (غزل ۲۸، ب ۳)، گوش به نوای سیب زنخدان یار دادن (غزل ۲۳، ب ۳)، سرگشتگی دل غمزدهٔ حافظ را از گیسوی یار پرسیدن (غزل ۱۹، ب۶)، ماجرا کم‌کردن و بازگشتن (غزل ۱۷، ب۷)، به نور باده برافروختن جام حافظ (غزل ۱۱، ب۱)، ختم‌کردن نزاع و محاکا (غزل ۳۳، ب۱۰)، علاج ضعف دل حافظ به لب حوالت کردن (غزل ۳۴، ب ۴)، سوز دل حافظ را از شمع پرسیدن (غزل ۴۰، ب۹)، قضاکردن وقت عزیز (غزل ۸۴، ب۲)، در خرقه آتش‌زدن (غزل ۸۹، ب ۷)، با درد صبرکردن (غزل ۹۰، ب۹)، احوال گنج قارون را در گوش دل فروخواندن (غزل ۱۲۶، ب ۷)، محترم‌داشتن دل حافظ (غزل ۱۲۳، ب۴)، آستین به خون جگر شستن (غزل ۱۲۷، ب ۸) پرده گرداندن (غزل ۱۳۸، ب ۸) عرق معشوق را پاک‌کردن (غزل ۱۴۲، ب ۲)، دوام عمر و مُلک شاه را خواستن (غزل ۱۵۳، ب۱۳)، راهی زدن و شعری

خواندن (غزل ۱۵۴، ب ۱)، از شید و زرق بازآمدن (غزل ۱۵۴، ب ۱۰)، حافظ را بخشیدن (غزل ۱۶۵، ب ۴)، از گفتهٔ حافظ غزلی نغز خواندن (غزل ۱۷۳، ب ۸)، برقع گشودن (غزل ۱۸۱، ب ۲)، به جام عدل باده دادن (غزل ۱۸۶، ب۲)، دفتر دانش را به می شستن (غزل ۲۰۳، ب۳)، کشتهٔ غمزهٔ خود را دریافتن (غزل ۲۱۳، ب ۵)، گره از زلف یار گشودن (غزل ۲۴۴، ب ۱) حال اهل درد را شنیدن (غزل ۲۴۵، ب ۸) و... .

نگاهی بر این ابیات نشان می‌دهد که حافظ از مخاطبان خود هم طلب‌های مادی داشته و هم طلب‌های معنوی؛ به عبارت دیگر، در جملات امری تمنایی حافظ، با طیف رنگارنگی از طلب‌ها و تمناها روبه‌رو هستیم و همچنان‌که نمی‌توان شعر حافظ را در چند موضوع، محدود کرد، جملات امری او را هم نمی‌توان در چند مضمون خلاصه کرد، اما در هر صورت، غلبه با جملات امری‌ای است که در آنها به دوری از تظاهر و ریا، خوش‌باشی و غنیمت‌شمردن عمر، مدارا و نرمی توصیه شده است؛ البته بخش عمده‌ای از خواهش‌های حافظ، به گونهٔ هنری و شاعرانه بیان شده‌اند؛ وقتی حافظ می‌گوید:

علاج ضعف دل ما به لب حوالت کن که این مفرّح یاقوت در خزانهٔ توست

(غزل ۱۴۵، ب۶)

او خواهان وصال است، اما این طلب را به گونه‌ای هنری بیان کرده است. موارد دیگر از این نوع جملات امری عبارت‌اند از: غزل ۲۸، ب ۳؛ غزل ۲۹، ب ۴؛ غزل ۹۱، ب ۳؛ غزل ۱۱۵، ب ۶؛ غزل ۱۲۵، ب ۳.

و) در برخی از این جملات، امر و نهی همراه با هم آمده‌اند: غزل ۱۷۶، ب ۶؛ غزل ۱۸۱، ب ۵. در ابیاتی نیز امر با قسم همراه شده است: غزل ۱۲، ب ۱۳؛ غزل ۱۲۰، ب ۹؛ غزل ۱۴۹، ب ۲؛ غزل ۲۴۹، ب ۴.

ز) در بخش مورد بررسی با نوعی از جملات امری روبه‌رو می‌شویم که از فعل امرِ «گو»، به‌اضافهٔ بن مضارع ساخته شده‌اند؛ مثال:

ما را ز خیال تو چه پروای شراب است خم گو سر خود گیر که خمخانه خراب است

(غزل ۲۹، ب۱)

زینیمی معتقد است که امر حاضر در این جمله‌ها به امر غایب تأویل می‌شود و مثلاً از بیت بالا، مفهوم امر دریافت نمی‌شود؛ به عبارت دیگر، مصراع دوم بیت بالا به صورت «خم باید سر

خود را بگیرد که خمخانه خراب است» معنی می‌شود (زینیمی، ۱۳۶۹: ۳۹۱-۴۱۵)

موارد دیگر: ۳۸، ب ۷؛ ۴۶، ب ۲؛ ۵۲، ب ۶؛ ۷۶، ب ۴؛ ۸۳، ب ۷، ۹۲، ب ۳؛ ۹۲، ب ۴؛ ۱۲۵، ب ۱۰؛ ۱۲۷، ب ۸؛ ۱۶۰، ب ۴؛ ۱۶۶، ب ۴؛ ۱۸۱، ب ۴؛ ۲۴۲، ب ۶؛ ۲۵۰ ابیات ۱، ۲، ۴ و ۵؛ البته در مواردی این ساخت نشان‌دهندهٔ تسلیم گوینده و اهمیّت‌ندادن او به موضوع است:

هر که خواهد گو بیا و هر چه خواهد گو بگو کبر و ناز و حاجب و دربان بدین درگاه نیست
(غزل ۷۱، ب۷)

یعنی هر که می‌خواهد بیابید و هر چه می خواهد بگوید...

همت عالی طلب، جام مرصّع گو مباش رند را آب عنب یاقوت رمّانی بود
(غزل ۲۱۸، ب ۵)

یعنی جام مرصّع نباشد که نباشد...

ح) برخی از جملات امری حافظ با فعل «بیا» شروع می‌شوند که در این جملات عمدتاً فعل دیگری نیز در تقدیر است:

بیا که قصر امل سخت سست بنیاد است بیار باده که بنیاد عمر بر باد است
(غزل ۳۷، ب ۱)

به‌عبارت دیگر، در بیت بالا، بعد از «بیا» افعالی نظیر «قبول کن»، «بدان» و... حذف شده است. خرمشاهی دربارهٔ فعل «بیا» در این جملات معتقد است که معنای «بیا» در این جملات آمیزه‌ای از تشویق و موافقت‌طبی است برابر با «بیا و ببین»، «بیا و بپذیر»، «بیا و ملاحظه کن»، «بیا و قبول کن» و «بیا و با من همدل و همراه باش» (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۱: ۲۴۵-۲۴۶).

موارد دیگر عبارت‌اند از: غزل ۷، ب ۱؛ غزل ۴۱؛ ب ۷؛ غزل ۱۳۱، ب ۱؛ غزل ۱۳۱، ب ۴؛ غزل ۱۴۴، ب ۸؛ غزل ۲۴۲، ب ۱؛ البته در مواردی «بیا» به معنی «بیا و دست بردار/ بیا و گذشته را رها کن» است، (نوریان، ۱۳۷۳، ج۲: ۱۴۸۳) چنانکه در بیت زیر ملاحظه می‌شود:

بیا با ما مورز این کینه‌داری که حق صحبت دیرینه داری
(غزل ۴۴۷، ب۱)

جملات امری در معنای ارشاد و راهنمایی

این معنی وقتی از جملات امری دریافت می‌شود که گوینده خود را آگاه‌تر از مخاطب

می‌داند و می‌خواهد با بیان یک جملهٔ امری او را از موضوعی آگاه کند یا برای انجام‌دادن کاری او را راهنمایی نماید (تجلیل، ۱۳۷۶: ۲۲). در بخش مورد بررسی از دیوان حافظ (از مجموع ۵۵۴ بیت) در ۱۳۶ بیت (حدود ۲۴ درصد ابیات) امر به معنای ارشاد و راهنمایی است. جزئیات این بررسی به شرح زیر است:

الف) از این ۱۳۶ بیت، در ۹۲ بیت، امر ارشادی با دلیل و برهان همراه است؛ به عبارت دیگر در این جملات، حافظ، راهنمایی و ارشاد خود را با دلیل و علت همراه کرده است تا مخاطب در پذیرش اوامر او رغبت بیشتری داشته باشد. نمونه‌هایی از این امر را در ابیات زیر می‌توان دید:

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کم‌تر جو　　که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معمّا را
(غزل ۳، ب ۸)

رضا به داده بده وز جبین گره بگشای　　که بر من و تو در اختیار نگشادست
(غزل ۳۷، ب ۸)

در آستین مرقع پیاله پنهان کن　　که همچو چشم صراحی زمانه خون‌ریز است
(غزل ۴۱، ب ۳)

چو حافظ در قناعت‌کوش وز دنیای دون بگذر　　که یک جو منت دونان دو صد من زر نمی‌ارزد
(غزل ۱۵۱، ب ۷)

موارد دیگر: غزل ۱، ب ۴؛ غزل ۳، ب ۷؛ غزل ۵، ب ۹؛ غزل ۷، ب ۳؛ غزل ۲۸، ب ۶؛ غزل ۴۱، ب ۲؛ غزل ۴۵، ب ۲؛ غزل ۷۵، ب ۷؛ غزل ۷۲، ب ۶؛ غزل ۷۹، ب ۴؛ ۱۰۱، ب ۲؛ غزل ۱۰۱، ب ۴؛ غزل ۱۱۵، ب ۱؛ غزل ۱۲۱، ب ۶؛ غزل ۱۵۵، ب ۷؛ غزل ۱۶۲، ب ۲؛ غزل ۱۶۲، ب ۶؛ غزل ۱۷۹، ب ۶؛ غزل ۱۸۲، ب ۵؛ غزل ۱۸۴، ب ۴؛ غزل ۱۸۷، ب ۲؛ غزل ۱۹۹، ب ۵؛ غزل ۲۰۰، ب ۱؛ غزل ۲۳۹، ب ۵.

ب) از این تعداد (۱۳۶ بیتِ امری ارشادی) در ۱۷ بیت مخاطبِ فعل امر، خود حافظ است، اما به جای حافظ، هر کسی می‌تواند خود را مخاطب قلمداد کند:

حافظا علم و ادب ورز که در مجلس شاه　　هر که را نیست ادب لایق صحبت نبود
(غزل ۲۰۸، ب۸)

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی　　دام تزویر مکن چون دگران قرآن را
(غزل ۹، ب۱۰)

موارد دیگر: غزل ۱۷، ب۸؛ غزل ۱۸، ب۷؛ غزل ۴۴، ب۷؛ غزل ۵۳، ب۷؛ غزل ۶۲، ب۸؛ غزل

۷۸، ب۷؛ غزل ۱۰۹، ب۷؛ غزل ۱۲۸، ب۱۰؛ غزل ۱۵۰، ب۸؛ غزل ۱۵۵، ب۷؛ غزل ۱۷۱، ب۸؛ غزل ۲۲۱، ب۸؛ غزل ۲۲۲، ب ۷؛ غزل ۲۲۶، ب۱۰، غزل ۲۴۶، ب۱۰؛ غزل ۲۵۰، ب۹.

ج) از مجموع ۱۳۶ بیت، در ۹ بیت امر و نهی توأم با هم‌اند:

به هست و نیست مرنجان ضمیر و خوش می‌باش که نیستیست سرانجام هر کمال که هست
(غزل ۲۵، ب۶)

در بزم دور یک دو قدح درکش و برو یعنی طمع مدار وصال دوام را
(غزل ۷، ب۴)

به خط و خال گدایان مده خزینهٔ دل به دست شاه‌وشی ده که محترم دارد
(غزل ۱۱۹، ب۲)

د) موضوع راهنمایی‌ها و ارشادهای حافظ در این ابیات به ترتیب فراوانی عبارت‌اند از: قدر وقت و فرصت را دانستن؛ در عیش نقد و خوش‌باشی کوشیدن؛ یار مردان خدا بودن و از دست‌ندادن دولت کشتی نوح؛ نیکی در حقّ دوستان نمودن؛ به داده رضایت دادن و گره از جبین گشادن؛ به صدق کوشیدن؛ به هست و نیست خود را نرنجاندن؛ با می عمارت دل کردن و در مستی و راستی کوشیدن؛ راز دهر نجستن؛ ادب داشتن؛ درخت دوستی نشاندن و نهال دشمنی برکندن؛ به عزت با رندان برخورد کردن؛ طریقت رندی را غنیمت شمردن؛ به عزم مرحلهٔ عشق کوشیدن؛ در کسب هنر کوشیدن؛ در قناعت کوشیدن و زیر بار منت دونان نرفتن؛ غم دنیا را نخوردن؛ تسلیم خدا بودن؛ از فکر تفرقه بازآمدن؛ به شکرانهٔ سلامت در تفقد درویشان کوشیدن؛ عتاب یار را عاشقانه کشیدن؛ کار خود را با خدا سپردن؛ رندی آموختن و کرم کردن؛ طاعت استاد بردن و اوامری همچون در آستین مرقّع پیاله پنهان کردن و پوشاندن اسرار که بعضاً مرتب با اوضاع زمانهٔ حافظ است.

مروری بر این راهنمایی‌ها و اوامر نشان می‌دهد که حافظ به دنیا و نعمات آن، آن‌قدر توجه دارد که به آخرت و امور آن؛ حتی آنجا هم که می‌گوید کار خود را با خدا بسپارید در این اندیشه است که آدمی را از ناامیدی و یأس برهاند؛ البته در این اوامر، نصایح اخلاقی و اجتماعی جایگاه بالاتری دارند و چه بسا به دلیل وجود همین اوامر بوده که برخی حافظ را در مقام یک مصلح اجتماعی قرار داده‌اند (خرمشاهی، ۱۳۷۳، ج۱: ۳۱- ۳۲).

جملات امری در معنای دعا

این معنی وقتی از جملات امری استنباط می‌شود که گوینده خود را فرودست و کهتر می‌داند و

به طریق دعا از مخاطب که مهتر و بالادست است و درواقع حضرت باری تعالی است، درخواستی عاجزانه می‌نماید (صادقیان، ۱۳۷۱: ۹۳). از مجموع ۵۵۴ بیت امری حافظ، در ۹۷ بیت، امر در مفهوم دعاست. از این ۹۷ بیت، در چند بیت امر دعایی با دلیل و علت همراه است:

دولت فقر خدایا به من ارزانی دار کاین کرامت سبب حشمت و تمکین من است
(غزل ۵۲، ب ۵)

یارب این نودولتان را با خر خودشان نشان کاین همه ناز از غلام ترک و استر می‌کنند
(غزل ۱۹۹، ب ۴)

موارد دیگر: غزل ۲۴، ب ۶؛ غزل ۱۵۳، ب ۶؛ غزل ۱۹۰، ب ۴؛ غزل ۲۲۷، ب ۶؛ غزل ۲۴۵، ب ۹؛ غزل ۲۴۵، ب ۱۲؛ غزل ۲۴۶، ب ۵؛ غزل ۲۵۰، ب ۸ و... .

در این ۹۷ بیت، در ۶۷ جملهٔ امری دعایی، فعل جمله، «باد» و در ۲۰ جمله، فعل «یاد باد» است که نوعی یادکرد از گذشته است. در موارد دیگر افعالی مانند «مرواد»، «مرساد»، «یارب سببی ساز»، «یارب نگاه دار» و... به کار رفته است.

مضمون دعاهای حافظ عمدتاً عبارت‌انداز: درخواست طول عمر برای معشوق و ساقی و ممدوح؛ درخواست دوری چشم بد از روی یار؛ درخواست دولت فقر؛ بازآمدن یار به سلامت؛ خوش‌وقتی؛ ذکر خیر؛ شادی روان ناصح؛ سالم ماندن دل و دین حافظ؛ شراب بی‌خمار؛ سلامت قاصد منزل سلمی؛ ماندگاری دولت پیر مغان؛ دوری اندیشهٔ بیداد از خاطر یار؛ نگاه‌دارای شاه منصور از آفات زمان و...؛ البته بخشی از دعاهای حافظ، نفرین‌گونه‌اند؛ چنانکه در ابیات زیر ملاحظه می‌شود:

قدّ همه دلبران عالم پیش الف قدت چو نون باد
(غزل ۱۰۷، ب ۷)

دلی کاو عاشق رویت نباشد همیشه غرقه در خون جگر باد
(غزل ۱۰۴، ب ۴)

جملات امری در معنای تشویق و ترغیب

اغلب جملات امری‌ای که مفید معنای ارشاد و راهنمایی‌اند، متضمّن معنای تشویق و ترغیب هم هستند و شاید به همین دلیل باشد که شمیسا معنای تشویق و ترغیب را در کنار ارشاد و راهنمایی آورده است (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۵۰). به هر ترتیب حافظ در ۹ بیت امر را به گونه‌ای مؤکد

در معنای تشویق و ترغیب آورده است:

مـــی‌وزد از چمـــن نســـیم بهشـــت هـــان بنوشـــید دم بـــه دم مـــی نـــاب
(غزل ۱۳، ب۳)

بنوش جام صـبوحی بـه نالـۀ دف و چنـگ ببـوس غبغـب سـاقی بـه نغمـۀ نـی و عـود
(غزل ۲۱۹، ب۲)

ز دســت شــاهد نــازک عــذار عیســی‌دم شراب نـوش و رهـا کـن حـدیث عـاد و ثمـود
(غزل ۲۱۹، ب ۵)

البته چنانکه گفته شد، حافظ در ۷ بیت، «بیا» را در معنای تشویق و موافقت‌طلبی آورده است.

جملات امری در معنای تعجّب

معنای تعجّب وقتی از جملات امری استنباط می‌شود که گوینـده بخواهـد در قالـب یـک جملـۀ امری، تعجب و شگفتی خود را از دیدن موضوع یا روی‌دادن کاری بیان کند (شمیسـا، ۱۳۹۴: ۱۵۲). معمولاً جملات امری تعجبی با فعل «ببین» همراه‌اند. در دیوان حافظ و در بخش مورد بررسـی از مجموع ۵۵۴ بیت، در ۱۲ بیت فعل جملۀ امری در معنای تعجب است:

اساس توبه که در محکمی چو سـنگ نمـود ببین که جام زجاجی چـه طرفـه‌اش بشکسـت
(غزل ۲۵، ب۲)

هر دمش با من دل‌سوخته لطفی دگر اسـت ایـن گـدا بـین کـه چـه شایسـتۀ انعـام افتـاد
(غزل ۱۱۱، ب ۱۰)

ز بنفشـه تـاب دارم کـه ز زلـف او زنـد دم تو سـیاه کـم‌بهـا بـین کـه چـه در دمـاغ دارد
(غزل ۱۱۷، ب۳)

موارد دیگر: غزل ۳۲، ب ۶؛ غزل ۴۲، ب ۲؛ غزل ۱۲۷، ب ۴؛ غزل ۱۳۹، ب ۴؛ غزل ۱۴۱، ب ۳؛ غزل ۱۷۴، ب ۷؛ غزل ۲۰۰، ب ۶؛ غزل ۲۰۳، ب ۲؛ غزل ۲۲۵، ب ۴؛ غزل ۲۲۹، ب ۴.

جملات امری در معنای تعجیز

اگر هدف گوینده از بیان جملۀ امری نشان‌دادن عجز و نـاتوانی مخاطـب باشـد، جملـۀ امـری در معنای تعجیز است. همایی می‌نویسد: «این نوع امر را در حماسه‌گویی و ادّعا می‌آورند. مثل اینکه به یکی بگویید: اگر می‌توانی یک شعر مثل سعدی بگو و مقصود این باشد کـه نمـی‌تـوانی مثـل سعدی شعر بگویی» (همایی، ۱۳۷۴: ۱۰۳). در بخش مورد بررسی از دیوان حافظ، در ۳ بیت، امر بـا

این معنا آمده است:

در کوی نیکنامی ما را گذر ندادند گر تو نمی‌پسندی تغییر کن قضا را
(غزل ۵، ب ۷)

هر که آمد به جهان نقش خرابی دارد در خرابات بگویید که هشیار کجاست؟
(غزل ۱۹، ب ۳)

چو کحل بینش ما خاک آستان شماست کجا رویم بفرما از این جناب کجا؟
(غزل ۲، ب ۵)

البته در بیت آخر، به گونه‌ای هنری عجز گوینده هم نشان داده شده است.

جملات امری در معنای تسویه (تخییر) و اباحه

تسویه در اصلاح علم معانی به معنی مخیّرکردن مخاطب بین دو یا چند امر است به‌گونه‌ای که ترک آن از نظر گوینده بدون اشکال باشد، اما در اباحه معمولاً ترجیح یک طرف بر طرف دیگر از نظر گوینده مهم است؛ البته همایی تخییر را به معنی واگذارکردن امر به خود شخص و تسویه را به معنای برابرشمردن دانسته است (همایی، ۱۳۷۴: ۱۰۲- ۱۰۳). در بخش مورد بررسی از دیوان حافظ در یک بیت امر در معنای تسویه آمده است:

هرکه خواهد گو بیا و هرچه خواهد گو بگو کبر و ناز و حاجب و دربان بدین درگاه نیست
(غزل ۷۱، ب ۷)

جملات امری در معنای تهدید

این معنی وقتی از جملات امری دریافت می‌شود که گوینده بخواهد با بیان یک جملهٔ امری، به مخاطب نسبت به انجام کاری هشدار بدهد و حتی او را تهدید کند که در صورت انجام آن کار چه عواقبی در انتظار او است. در بخش مورد بررسی از دیوان حافظ در ۴ بیت، گزارهٔ امری با این معنا همراه است:

مژهٔ سیاهت ار کرد به خون ما اشارت ز فریب او بیندیش و غلط مکن نگارا
(غزل ۶، ب ۳)

تیر آه ما ز گردون بگذرد حافظ خموش رحم کن بر جان خود پرهیز کن از تیر ما
(غزل ۱۰، ب ۷)

پیوند عمر بسته به موی است هوش دار غمخوار خویش باش غم روزگار چیست
(غزل ۶۵، ب ۳)

دور است سر آب از این بادیه هشدار تا غول بیابان نفریبد به سرابت
(غزل ۱۵، ب ۷)

جملات امری در معنای تحقیر و استهزا

در این جملات، هدف گوینده از بیان جملهٔ امری، تحقیرکردن مخاطب است یا تسخرزدن به او. در بخش مورد بررسی از دیوان حافظ، در ۸ بیت، جملهٔ امری در این معنا به کار رفته است:

برو به کار خود ای واعظ این چه فریاد است مرا فتاد دل از ره تو را چه افتادست
(غزل ۳۵، ب ۱)

برو ای زاهد خودبین که ز چشم من و تو راز این پرده نهان است و نهان خواهد شد
(غزل ۲۰۵، ب ۴)

موارد دیگر: غزل ۲۶، ب ۵؛ غزل ۳۳، ب ۸؛ غزل ۶۵، ب ۶؛ غزل ۱۴۹، ب ۷؛ غزل ۱۹۵، ب ۵؛ غزل ۲۵۰، ب ۳.

جملات امری در معنای استرحام

در این گونه از جملات امری، هدف گوینده اظهار ضعف و ناتوانی خود است برای جلب رحم و عطوفت مخاطب. در بخش مورد بررسی از غزلیات حافظ، در ۱۰ بیت، جملهٔ امری با این معنا همراه است:

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است ببین که در طلبت حال مردمان چون است
(غزل ۵۴، ب ۱)

سوز دل بین که ز بس آتش اشکم دل شمع دوش بر من ز سر مهر چو پروانه بسوخت
(غزل ۱۷، ب ۳)

موارد دیگر: غزل ۵، ب ۲؛ غزل ۶۶، ب ۱؛ غزل ۶۷، ب ۱؛ غزل ۱۴۹، ب ۱۳؛ غزل ۱۵۷، ب ۴؛ غزل ۱۶۵، ب ۴؛ غزل ۲۱۷، ب ۶؛ غزل ۲۲۲، ب ۵.

جملات امری در معنای اذن و اجازه

این معنی وقتی از جملات امری دریافت می‌شود که گوینده با بیان جملهٔ امری بخواهد اجازهٔ انجام‌دادن کاری را به مخاطب بدهد. در بخش مورد بررسی، در یک بیت امر در این معنا آمده است:

نشان عهد وفا نیست در تبسم گل بنال بلبل بیدل که جای فریاد است
(غزل ۳۷، ب ۱۰)

جملات با فعل امر غیرمستقیم

امر غیرمستقیم، روایت و نقل‌قولی از امر است؛ بنابراین می‌توان امرهای غیرمستقیم را نیز از نظر معانی ثانویّه مورد بررسی قرار داد. در بخش مورد بررسی از دیوان حافظ، در ۲۳ بیت، امر غیرمستقیم دیده می‌شود؛ مثلاً وقتی حافظ می‌گوید:

ز دست جور تو گفتم ز شهر خواهم رفت به خنده گفت که حافظ برو که پای تو بست

(غزل ۳۲، ب۷)

جملهٔ امری «حافظ برو که پای تو بست» امر غیرمستقیم است که در معنای تعجیز به کار رفته است.

موارد دیگر: غزل ۶، ب ۱؛ غزل ۱۴، ب ۱؛ غزل ۱۴، ب ۷؛ غزل ۵۰، ب ۴؛ غزل ۶۹، ب ۸؛ غزل ۸۱، ب ۱؛ غزل ۱۲۲، ب ۶؛ غزل ۱۲۳، ب ۸؛ غزل ۱۵۱، ب ۳؛ غزل ۱۷۶، ابیات ۱-۳؛ غزل ۱۷۹، ب ۵؛ غزل ۲۰۰، ب ۱؛ غزل ۲۱۱، ب ۸؛ غزل ۲۱۵، ب ۶؛ غزل ۲۳۱، ب و ۲و ۶ و ۸؛ غزل ۲۴۴، ب ۳ و ۶؛ غزل ۲۴۸، ب ۷.

ب) جملات امری منفی (نهی)

جملات امری منفی (نهی) در معنای خواهش و تمنا

فعل امر منفی را فعل نهی می‌گویند؛ به عبارت دیگر، فعل امری که در آن مفهوم نهی و بازداشتن وجود داشته باشد، فعل امری منفی یا نهی است (شریعت، ۱۳۷۵: ۸۵). در بررسی ۲۵۰ غزل از حافظ و از مجموع ۲۰۹۸ بیت، در ۱۷۰ بیت (حدود ۸ درصد)، فعل امر به صورت منفی (نهی) آمده است. از این تعداد در ۵۶ بیت، امر منفی مفید معنای خواهش و تمناست (حدود ۳۲ درصد) از این تعداد، در ۴۴ بیت، امر منفی با دلیل و برهان همراه است:

شیراز و آب رکنی و این باد خوش نسیم عیبش مکن که خال رخ هفت کشور است

(غزل ۳۹، ب ۷)

با محتسبم عیب مگویید که او نیز پیوسته چو ما در طلب عیش مدام است

(غزل ۴۶، ب ۱۰)

موارد دیگر: غزل ۴۷، ب ۵؛ غزل ۴۹، ب ۱۰؛ غزل ۷۲، ب ۳؛ غزل ۷۹، ب ۷؛ غزل ۱۲۱، ب ۵؛ غزل ۶۹، ب ۵؛ غزل ۱۷۳، ب ۲؛ غزل ۲۲۴، ب ۶؛ وانگهی مخاطب در برخی از این ابیات، خودِ

حافظ و در بسیاری از ابیات، مبهم است و هر کسی می‌تواند خود را مخاطبِ حافظ قلمداد کند؛ البته در چند بیت نیز غیر ذوی‌العقول (صبا، گل، درویش و...) مخاطب اوامر حافظ واقع شده‌اند.

جملات امری منفی (نهی) در معنای ارشاد و راهنمایی

از مجموع ۱۷۰ جملهٔ امری منفی در بخش مورد بررسی از غزلیات حافظ، در ۷۰ بیت (حدود ۴۱ درصد) از جملهٔ امری منفی، مفهوم ارشاد و راهنمایی دریافت می‌شود؛ به عبارت دیگر، در این ابیات گوینده خود را از نظر آگاهی و مقام در سطح بالاتری از مخاطب می‌پندارد و بر آن است تا از طریق جملات امری او را راهنمایی و ارشاد کند. مثال:

به بال و پر مرو از ره که تیر پرتابی هوا گرفت زمانی ولی به خاک نشست
(غزل ۲۵، ب ۸)

مرو به خانهٔ ارباب بی‌مروت دهر که گنج عافیتت در سرای خویشتن است
(غزل ۵۰، ب ۶)

موارد دیگر: غزل ۳۷، ب ۹؛ غزل ۴۱، ب ۱؛ غزل ۷۴، ب ۳؛ غزل ۷۶، ب ۶؛ غزل ۷۹، ب ۵؛ غزل ۸۸، ب ۹؛ غزل ۱۰۱، ب ۲؛ غزل ۱۲۰، ب ۷؛ غزل ۱۲۵، ب ۸؛ غزل ۱۲۸، ب ۸؛ غزل ۱۴۲، ب ۶؛ غزل ۱۵۰، ب ۷؛ غزل ۱۶۱، ب ۳؛ غزل ۱۶۸، ب ۶؛ غزل ۱۷۷، ب ۳؛ غزل ۱۸۵، ب ۴؛ غزل ۱۸۶، ب ۴؛ غزل ۲۰۱، ب ۸؛ غزل ۲۱۱، ب ۷؛ غزل ۲۲۴، ب ۵ و غزل ۲۳۹، ب ۴.

مضمون برخی از این جمله‌های حافظ عبارت است از: از جور و بیداد یار ننالیدن؛ غم جهان نخوردن؛ در پی آزار دیگران نبودن؛ در راه عاشقی از بدنامی نهراسیدن؛ از دشمن وفا طلب نکردن؛ از راز سپهر یادنکردن؛ از انقلاب زمانه تعجب نکردن؛ در مقابل خرابات‌نشینان از کرامت لاف نزدن؛ افتادگی را از دست ندادن؛ بی می و مطرب ننشستن؛ از کار فروبسته شکوه نکردن؛ در کوی عشق بی دلیل راه قدم ننهادن؛ بر ثبات دهر اعتماد نکردن؛ هرزه‌گرد و هرجایی نبودن؛ از غصه و ناراحتی ننالیدن؛ به بانگ چنگ می نخوردن (که محتسب تیز است) و قدح را جز با نالهٔ چنگ نگرفتن (غزل ۱۰۱، ب۱۰) و... .

جملات امری منفی (نهی) در معنای دعا

از مجموع ۱۷۰ جملهٔ امری منفی حافظ، در ۱۹ بیت، جملهٔ امری با معنای دعا همراه است:

در تنگنای حیرتم از نخوت رقیب یارب مباد آنکه گدا معتبر شود
(غزل ۲۲۶، ب ۷)

در میخانـــه ببســـتند خـــدایا مپســـند کـــه در خانـــهٔ تزویـــر و ریـــا بگشـــایند
(غزل ۲۰۲، ب ۶)

تنـــت بـــه نـــاز طبیبـــان نیازمنـــد مبـــاد وجـــود نازکـــت آزردهٔ گزنـــد مبـــاد
(غزل ۱۰۶، ب ۱)

موارد دیگر: غزل ۱۵، ب ۹؛ غزل ۵۶، ب ۶؛ غزل ۷۸، ب ۲؛ غـزل ۹۳، ب ۹؛ غـزل ۹۴، ب ۲؛ غزل ۱۰۶، ب ۲ و ۳ و ۴ و ۵ و ۶ و ۷؛ غزل ۱۲۳، ب ۲؛ غزل ۱۶۰، ب ۳؛ غزل ۱۸۸، ب ۵؛ غـزل ۱۹۵، ب ۹ و غزل ۲۴۵، ب ۱.

جملات امری منفی (نهی) در معنای بیان عاقبت

این معنی وقتی از جملات امری منفی دریافت می‌شـود کـه گوینـده بخواهـد در قالـب یـک جملهٔ امری، مخاطب را از عاقبت یک کار آگاه کند (الهاشمی، ۱۳۸۷: ۱۰۱) در بخش مـورد بررسـی از غزلیات حافظ، در ۵ بیت امر با این معنا همراه است:

ز مهربـــانی جانـــان طمـــع مبـــر حـــافظ کـه نقـش جـور و نشـان سـتم نخواهـد مانـد
(غزل ۱۷۹، ب ۹)

سود و زیان و مایه چو خواهد شدن ز دست از بهـر ایـن معاملـه غمگـین مبـاش و شـاد
(غزل ۱۰۰، ب ۳)

موارد دیگر: غزل ۲، ب ۶؛ غزل ۵۵، ب ۷ و غزل ۱۵۶، ب ۷.

جملات امری منفی (نهی) در معنای تهدید

در این گونه از جملات امری، گوینده با بیان جملهٔ امری، مخاطـب را تهدیـد مـی‌کنـد و بـه گونه‌ای مؤکد او را از انجام کاری بازمی‌دارد و می‌ترساند. در بخش بررسی‌شده از غزلیات حـافظ، در ۴ بیت، امر با این معنا آمده است:

با چشم پرنیرنگ او حـافظ مکـن آهنـگ او کـان طـرّهٔ شـبرنگ او بسـیار طـرّاری کنـد
(غزل ۱۹۱، ب ۹)

سرکش مشو که چون شمع از غیرتت بسوزد دلبـر کـه در کـف او مـوم اسـت سـنگ خـارا
(غزل ۵، ب ۱۰)

موارد دیگر: غزل ۹۴، ب ۴ و غزل ۷۴، ب ۷.

جملات امری منفی (نهی) در معنای توبیخ، ملامت و تحذیر

توبیخ و ملامت معنای ثانویهٔ جملات امری‌ای است که گوینده در آنها، مخاطـب را بـه خـاطر

انجام کاری ملامت و سرزنش می‌کند و او را از انجام کاری بر حذر می‌دارد. در بخش بررسی‌شده از غزلیات حافظ، در ۲ بیت امر منفی با این معنا همراه است:

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
(غزل ۸۰، ب ۱-۲)

مبین حقیر گدایان عشق را کاین قوم شهان بی کمر و خسروان بی کله‌اند
(غزل ۲۰۱، ب ۴)

جملات امری منفی (نهی) در معنای ناامیدی

در این‌گونه از جملات، گوینده با بیان جملهٔ امری، مخاطب را ناامید می‌کند تا کاری را انجام ندهد. از مجموع ۱۷۰ جملهٔ امری منفی، در ۲ بیت امر با این معنا همراه است:

دیگر مکن نصیحت حافظ که ره نیافت گم‌گشته‌ای که بادهٔ نابش به کام رفت
(غزل ۸۴، ب ۹)

صلاح و توبه و تقوی ز ما مجو حافظ ز رند و عاشق و مجنون کسی نیافت
(غزل ۹۸، ب ۸)

جملات امری منفی (نهی) در معنای تحقیرکردن

این معنی وقتی از جملات امری دریافت می‌شود که گوینده بخواهد مخاطب را تحقیر کند. در بخش مورد بررسی از غزلیات حافظ، در ۲ بیت، این معنا از جملات امری استنباط می‌شود که در یک بیت غیر ذوی‌العقول مخاطب است:

برو فسانه مخوان و فسون مدم حافظ کزین فسانه و افسون مرا بسی یاد است
(غزل ۳۵، ب ۷)

جایی که یار ما به شکرخنده دم زند ای پسته کیستی تو خدا را به خود مخند
(غزل ۱۸۰، ب ۷)

جملات امری منفی (نهی) در معنای اطمینان‌دادن و استیناس

در این جملات گوینده به مخاطب نسبت به موضوعی یا انجام عملی اطمینان می‌دهد و درواقع طوری با او سخن می‌گوید که او احساس انس و آرامش کند. در ۴ بیت از اشعار حافظ، امر در این معنا به کار رفته است، مانند ابیات زیر:

ای عروس هنر از بخت شکایت منما حجلهٔ حسن بیارای که داماد آمد
(غزل ۱۷۳، ب ۵)

کمر کوه کم است از کمر مور اینجا ناامید از در رحمت مشو ای باده‌پرست
(غزل ۲۴، ب ۴)

تا دامن کفن نکشم زیر پای خاک باور مکن که دست ز دامن بدارمت
(غزل ۹۱، ب ۲)

جملات امری منفی (نهی) در معنای اظهار کراهت

حافظ در ۱ بیت، امر منفی را با معنای کراهت‌داشتن و نکوهیده‌بودن عمل، همراه کرده است:

ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش پیرانه سر مکن هنری ننگ و نام را
(غزل ۷، ب ۵)

جملات امری منفی غیرمستقیم

از مجموع ۱۷۰ بیت دارای فعل نهی در بخش مورد بررسی از غزلیات حافظ، در ۵ بیت امر منفی به صورت غیرمستقیم نقل شده است:

خیال زلف تو گفتا که جان وسیله مساز کزین شکار فراوان به دام ما افتد
(غزل ۱۱۴، ب ۶)

پیر میخانه چه خوش گفت به دردی‌کش خویش که مگو حال دل سوخته با خامی چند
(غزل ۱۸۲، ب ۸)

گفتم صنم‌پرست مشو با صمد نشین گفتا به کوی عشق همین و همان کنند
(غزل ۱۹۸، ب ۴)

گویند رمز عشق مگویید و مشنوید مشکل حکایتی‌است که تقریر می‌کنند
(غزل ۲۰۰، ب ۴)

به خنده گفت که حافظ خدای را مپسند که بوسهٔ تو رخ ماه را بیالاید
(غزل ۲۳۰، ب ۹)

نتیجه‌گیری

بررسی معنایی- منظوری گزاره‌های امری در غزلیات حافظ و ارتباط آنها با سبک فردی حافظ از موضوعات مرتبط با دانش معانی و سبک‌شناسی است با این هدف که

بسامد جملات امری در معانی گوناگون در غزلیات حافظ به دست آید و از نتایج آن بتوان در شناخت سبک و اندیشه شاعر استفاده کرد. برای این منظور در این مقاله، ۲۵۰ غزلِ نخستِ دیوان حافظ (نسخهٔ مصحح غنی- قزوینی) بررسی شده و مشخص شده است که از مجموع ۲۰۹۸ بیت شعر موجود در ۲۵۰ غزلِ نخستِ دیوانِ حافظ، در ۷۲۴ بیت، جملهٔ امری (مثبت و منفی) وجود دارد که از این تعداد، در ۵۵۴ بیت، جملات امری مثبت و در ۱۷۰ بیت، جملات امری منفی به کار رفته است و این بدان مفهوم است که در یک سومِ ابیاتِ ۲۵۰ غزلِ نخست دیوان حافظ، جملات امری وجود دارد و حافظ از این منظر، امرکنندهٔ بزرگی است و به جملات امری توجه ویژه‌ای داشته است. از این تعداد (۷۲۴ بیت)، در بیش از ۳۵ درصد ابیات، جملات امری با دلیل و برهان و علت همراه‌اند؛ به عبارت دیگر، حافظ پس از هر جملهٔ امری، دلیل و علتی هم برای آن آورده تا به‌گونه‌ای منطقی یا هنری مخاطب را اقناع کند و این یکی از تفاوت‌های بارز جملات امری حافظ و دیگران است. در این مقاله همچنین جملات امری حافظ از نظر معانی ثانویهٔ بررسی شده‌اند چنانکه در جدول زیر دیده می‌شود:

معنای ثانویهٔ / نوع جمله	خواهش و تمنا	ارشاد و راهنمایی	دعا	تشویق و ترغیب	تعجب	تعجیز	تسویه و اباحه	تهدید	تحقیر و استهزا	استرحام	اذن و اجازه	امر غیرمستقیم	
جملات امری با فعل مثبت	۲۴۰	۱۳۶	۹۷	۹	۱۲	۳	۱	۴	۸	۱۰	۱۱	۲۳	
جمع													۵۵۴

نتایج به‌دست‌آمده از بررسی جملات امری مثبت حافظ نشان می‌دهد که در این جملات، جملات امری تمنایی با ۴۴ درصد، بالاترین بسامد را دارند و پس از آن جملات امری ارشادی قرار دارند با ۲۴ درصد. در این بررسی مشخص شده است که حدود ۸ درصد از گزاره‌های امری حافظ، از نوع امر منفی‌اند که از این تعداد، جملات امری

ارشادی با ۴۱ درصد بیشترین بسامد را دارند و پس از آنها جملات امری تمنایی قرار دارند با ۳۲ درصد، چنانکه در جدول زیر دیده می‌شود:

معنای ثانویهٔ / نوع جمله	ارشاد و راهنمایی	خواهش و تمنا	دعا	بیان عاقبت	تهدید	ملامت	ناامید کردن	تحقیر کردن	اطمینان دادن	بیان کراهت داشتن	نهی غیر مستقیم	
جملات امری با فعل منفی	۷۰	۵۶	۱۹	۵	۴	۲	۲	۲	۴	۲	۵	
جمع												۱۷۰

در این مقاله اغلب گزاره‌های امری بر اساس گوینده، مخاطب و نوع طلب نیز بررسی شده‌اند و مشخص شده است که مخاطب و نوع طلب در جمله‌های امری حافظ متنوع و متعدد است، اما دربارهٔ مخاطب بیشترین فراوانی از آنِ معشوق، ساقی، صبا، مطرب، شاه (ممدوح)، خودِ حافظ، دل، دیده، شیخ و زاهد است و بیشترین نوع طلب نیز دربارهٔ باده و متعلقات آن است و خوش‌باشی و غنیمت‌شمردن وقت و فرصت. در این مقاله همچنین گزاره‌های امری ساخته‌شده با فعل «بیا...»، «گو+ بن مضارع» و جملات امری غیرمستقیم نیز بررسی شده‌اند و به طور خلاصه مشخص شده است که حافظ نیز متأثر از بافت فرهنگی عصر و سنن ادبی به جملات امری، به‌ویژه جملات امری تمنایی و ارشادی توجه ویژه داشته و جملات امری او از منظر مضمون و محتوا متنوع و متعددند و بعید نیست که یکی از دلایل تفأل‌زدن با دیوان حافظ همین موضوع باشد.

منابع

تفتازانی، سعدالدین (۱۴۱۶) مطوّل، حاشیه السید میرشریف، قم، منشورات مکتب الداوری.

جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۸) دلایل الاعجاز فی القرآن، ترجمهٔ سید محمد رادمنش، مشهد، آستان قدس رضوی.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴) دیوان، به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ پنجم، تهران، اساطیر.

حمیدیان، سعید (۱۳۹۵) شرح شوق (شرح و تحلیل اشعار حافظ) چاپ پنجم، تهران، قطره.

خرّمشاهی، بهاءالدین (۱۳۷۳) حافظ‌نامه (شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ) چاپ ششم، تهران، علمی- فرهنگی.

رحیمیان، جلال و کاظم شکری احمدآبادی (۱۳۸۱) «نقش‌های معنایی- منظوری جملات پرسشی در غزلیات حافظ»، مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز، سال هجدهم، شمارهٔ ۳۵، صص ۱۷- ۳۴.

رضی، احمد (۱۳۹۷) روش‌ها و مهارت‌های تحقیق در ادبیات و مرجع‌شناسی، چاپ چهارم، تهران، فاطمی.

الزینیمی الصینی، محمدبن‌حکیم (۱۳۶۰) منهاج‌الطلب، تصحیح محمدجواد شریعت، اصفهان، مشعل.

سکاکی، ابویقوب (ب۱۳۱۷) مفتاح‌العلوم، بیروت، دارالکتب العلمیه.

شریعت، محمدجواد (۱۳۶۹) «بررسی گلستان سعدی به تصحیح غلامحسین یوسفی»، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست و سوم، شماره‌های ۹۰- ۹۱، صص ۳۹۱- ۴۱۵.

---------- (۱۳۷۵) دستورزبان فارسی، چاپ هفتم، تهران، اساطیر.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات، چاپ دوم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۷) این کیمیای هستی (دربارهٔ حافظ، درس گفتارهای دانشگاه تهران)، چاپ دوم، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) کلیّات سبک‌شناسی، چاپ چهارم از ویراست دوم، تهران، میترا.

---------- (۱۳۹۴) معانی، چاپ چهارم از ویرایش دوم، تهران، میترا.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی (نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها) تهران، سخن.

کاردانی، چنور و تیمور مالمیر (۱۳۸۸) «بررسی نقش‌های معنایی جملات پرسشی و امری در قصاید خاقانی»، فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی کاوش‌نامه، سال دهم، شمارهٔ ۱۹، صص۱۲۳- ۱۵۲.

گلی، احمد و فرهاد محمدی (۱۳۹۴) «ساخت رابطهٔ تعلیلی- استنتاجی جملات در ابیات شعر حافظ»، مجلهٔ شعر پژوهی، شمارهٔ ۲۶، صص ۱۱۷- ۱۴۰.

لونگینوس (۱۳۷۹) در باب شکوه سخن، ترجمهٔ رضا سید حسینی، تهران، نگاه.
ماهیار، عباس و رحیم افضلی راد (۱۳۹۳) «بررسی اغراض ثانویّه جملات امری در غزلیات سعدی»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی بهار ادب، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۲۳- ۱۳۶.
ناشر، عبدالحسین (بی‌تا) دررالادب، قم، الهجره.
نوریان، سیدمهدی (۱۳۷۳) یادداشت‌هایی بر حافظنامهٔ بهاءالدین خرمشاهی، مندرج در مستدرکات حافظنامه، چاپ ششم، تهران، علمی- فرهنگی، صص ۱۴۷۵- ۱۴۹۳.
الهاشمی، احمد (۱۳۸۷) جواهرالبلاغه، ترجمهٔ علی‌اوسط ابراهیمی، چاپ چهارم، قم، حقوق اسلامی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۴) دربارهٔ معانی و بیان، به کوشش ماهدخت‌بانو همایی، تهران، هما.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰: ۷۶-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل گفتمان نامه‌های صادرهٔ امیر مسعود در جلد اوّل تاریخ بیهقی (بر اساس نظریهٔ کنش‌گفتاری سرل)

طاهره ایشانی*
ناهید مهرافروز**

چکیده

ارزش و اعتبار «تاریخ بیهقی» به عنوان یک متن ادبی و تاریخی بر کسی پوشیده نیست. در این اثر، «نامه‌ها» جایگاه ویژه‌ای دارند و بررسی آنها با رویکرد میان‌رشته‌ای می‌تواند افق‌های تازه‌ای بر روی پژوهشگران بگشاید. از آنجا که امیر مسعود در بافت‌های موقعیّتی مختلف، مکاتباتی با افرادی با جایگاه‌های سیاسی متفاوت داشته، تحلیل این گونه مکاتبات به روش علمی، افزون بر آشکار نمودن برخی زوایای پنهان آن، چگونگی بهره‌برداری صاحبان قدرت از امکانات زبانی برای سلطه‌گری و اهداف سیاسی را نشان می‌دهد. نظریهٔ «کنش گفتار» که نخستین بار توسط «آستین» از فلاسفهٔ مکتب آکسفورد مطرح شد و سپس توسط «جان سرل» تکمیل شد؛ به ویژگی‌های کارکردیِ پاره‌های گفتاری کلام تأکید دارد. از این رو، در مقالهٔ پیشِ رو که با روش توصیفی تحلیلی و آماری به بررسی و تحلیل نامه‌های صادرهٔ امیرمسعود در جلد اوّل کتاب تاریخ بیهقی که شامل نامه‌های ارسال‌شده به علاء الدّوله، غازی، قدرخان و آلتونتاش است-پرداخته، در پی پاسخ به این پرسش‌ها است که چه نوع کنش گفتارهایی درزبان امیرمسعود نهفته است؟ کدام یک بیشتر استفاده شده و همچنین انواع و میزان کاربست کنش‌های گفتاری متن نامه‌ها تا چه حدّ با بافت موقعیتی و روح نامه‌ها متناسب است؟ نتایج حاصل از این

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ایران
tahereh.ishany@gmail.com
** دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ایران
nahidmehrafruz@yahoo.com

پژوهش، گویای تناسب و هماهنگی کاربست هریک از این کنش‌گفتارها با اهداف امیرمسعود است. چنان‌که فراوانی کنش اظهاری در این پیکرهٔ زبانی، می‌تواند نمادی از قدرت وی در کلام باشد. همچنین فراوانی کاربست کنش ترغیبی درچارچوب همین خواسته بوده و البتّه درصد قابل توجّهی از کنش عاطفی به عنوان سومین کنش پرتکرار در یکی از نامه‌ها دیده می‌شود. کارکرد سایر کنش‌های گفتاری در این نامه‌ها در مبحث نتیجه‌گیری نشان داده شده است.

واژه‌های کلیدی: امیرمسعود، تاریخ بیهقی، جان سرل، کنش گفتار، نامه‌ها.

مقدمه

بررسی متون -ادبی و یا غیرادبی- از دید زبان شناسی و نظریه‌های وابسته بـه آن، از جمله رویکردهای جدید در حوزهٔ پژوهش‌های بینارشته‌ای است که از یـک سـو قابلیّـت بررسی متون را از زوایای دیگر فراهم می‌سازد و از سوی دیگـر امکـان کـاربردی کـردن نظریّه و پیاده شدن آن بر روی مـتن را ایجـاد مـی‌کنـد. بـه عبـارت دیگـر، اسـتفاده از نظریّه‌های زبان‌شناسـی در تحلیـل متـون ادبـی، از دو جهـت اهمّیّـت دارد. یکـی آنکـه رویکردهای تازه را به پژوهشگران ادبی معرّفی می‌کند و دیگر آنکه چنین تحلیـل‌هـایی، زوایای پنهان و ناگفتهٔ متون ادبی را بر همگان آشکار می‌نماید. از جملهٔ این نظریه‌هـا در حوزهٔ زبان‌شناسی، نظریهٔ «کنش‌گفتار» است. این نظریه، گفتار را صـرفاً الفـاظ و کلمـاتی نمی‌داند که جهت انتقال معنی و مفهوم به کار گرفته می‌شوند؛ بلکه برای گفتـار نقشـی فراتر به تصویر می‌کشد و آن را عملی می‌داند که با تولید پارهٔ گفتار در کلام انتقـال داده می‌شود. چنان‌که گفته شده «کنش گفتاری به عنوان یک پدیدهٔ زبانی از مباحـث مهـم و نقش‌برانگیز در نقد روابط اجتماعی و زبان‌شناسی به شمار می‌آید؛ تا جـایی کـه بررسـی گفتارهای یک متن ادبی می‌تواند پرده از روابط موجود در فضـای اثـر بـردارد» (جلالـی و صادقی، ۱۳۹۵: ۸۳).

در این پژوهش تلاش بر آن است که به بررسی کارکردیِ پاره‌هـای گفتـاری بـر روی نامه‌های صادره از امیر مسعود در جلد اول تاریخ بیهقی پرداخته شود.

ارزش و اعتبار «تاریخ بیهقی» به عنوان یک متن ادبـی و تـاریخی بـر کسـی پوشـیده نیست. از آنجا که در این کتاب «نامه‌ها» جایگـاه ویـژه‌ای دارنـد و خـود جـای تحلیـل و بررسی در ابعاد و چارچوب‌های مختلف دارد، تحلیل آن‌ها از بُعد کنش گفتـار مـی‌توانـد افق‌های تازه‌ای را بر روی پژوهشگران بگشاید. بنابراین، محوریّت کار بـر نامـه‌هـای امیـر مسعود در جلد اوّل که شامل چهار نامهٔ مسعود به علاء الدّوله، نامهٔ مسعود به غازی، نامه به قدرخان و نامه به آلتونتاش است، قرار گرفته ودر پی پاسخ به این پرسش‌ها است کـه چه نوع کنش گفتارهایی درزبان امیرمسعود نهفته است؟ کدام یک بیشتر استفاده شـده و همچنین انواع و میزان کاربست کنش‌های گفتاری متن نامه‌هـا تـا چـه حـدّ بـا بافـت موقعیتی و روح نامه‌ها متناسب است؟

شایان یادآوری است دربررسی پیشینهٔ پژوهش‌هایی نزدیک به مقالهٔ حاضر، پژوهش‌هایی هستند که از نظریّهٔ کنش گفتار در آثاری جز تاریخ بیهقی بهره برده‌اند که به برخی از آن‌ها در ادامه اشاره می‌شود:

- مقالهٔ «کنش‌های گفتاری و اهمّیّت آن در تحلیل متن» (۱۳۸۵) از محمّد عموزاده و محمود رمضان‌زاده. در این پژوهش، ضمن معرّفی کنش‌های گفتاری از دیدگاه آستین سرل، رابطهٔ کنش‌های گفتاری و مقولهٔ ادب به راهکارهای «ملاحظه‌کاری» و «گذشت» به عنوان دو راهکار مهم برای حفظ ادب در کنش‌های گفتار اشاره می‌شود. سپس رمان جزیرهٔ سرگردانی را بر اساس این نظریّه تحلیل و بررسی کرده است.

- مقالهٔ «تحلیل متن‌شناسی زیارت‌نامه حضرت امام رضا (ع) بر پایهٔ نظریّهٔ کنش گفتار» (۱۳۸۹) از محمّدرضا پهلوان‌نژاد و مهدی رجب‌زاده. نویسندگان این مقاله پس از بررسی متن یادشده به این نتیجه دست یافته‌اند که ارتباط عمیق عاطفی بین گویندهٔ متن و مخاطبان زیارت‌نامه نهفته است. به عبارتی گویندهٔ این متن به خوبی توانسته احساسات خویش را در قالب این متن با مخاطب خیش به اشتراک بگذارد.

- مقالهٔ «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریّهٔ کنش گفتار» (۱۳۹۱) از سیّد مهدی زرقانی و الهام اخلاقی. نویسندگان در این اثر، ضمن بررسی چهل مورد از شطحیّات روزبهان بقلی؛ و توجّه به دو سطح معنایی اوّلیّه و ثانوی در این تحلیل به این نتیجه دست یافته‌اند که هرگاه با اظهاراتی مواجه شویم که دارای دو سطح معنایی اوّلیّه و ثانویّه بودند؛ می‌توانیم هر کدام از آن سطوح را در زمرهٔ یکی از کنش‌های گفتاری قرار دهیم. عامل بافت است که معیّن می‌کند گزاره‌ای معنای ثانوی دارد یا خیر.

- مقالهٔ «تحلیل سخنان حسن روحانی و باراک اوباما در مجمع عمومی سازمان ملل متّحد و تأثیر آن بر روابط آتی ایران و آمریکا بر اساس «نظریّهٔ کنش‌گفتار» (۱۳۹۳) از سیّده لیلا موسوی و هومن نیّری. نتایج حاصل از این جستار نیز گویای این است که هر دو رئیس جمهور بیشترین استفاده را از کنش اظهاری داشته‌اند و البتّه سهم اوباما از این کاربست بیش از روحانی است. شرایط حاکم بر روابط این دو کشور ایجاب می‌کرده که هر دو مخصوصاً اوباما به تبیین نظرها و سیاست‌های خود در مقابل کشور مقابل بپردازند.

- مقالهٔ «کنش‌های گفتاری سرل و پیوند آن با جنسیّت و جایگاه اجتماعی در

گرشاسب‌نامه» (۱۳۹۵) از مریم جلالی و معصومه صادقی. نویسندگان این جستار نیز ضمن تبیین و تحلیل گفتار زنان و مردان در گرشاسب‌نامه، به بررسی ارتباط کنش‌های گفتاری با وضعیّت اجتماعی اشخاص موجود در این اثر پرداخته‌اند و به این نتیجه دست یافته‌اند که نابرابری‌های جنسیّتی در میان زنان و مردان در جامعهٔ معرّفی شدهٔ گرشاسب‌نامه دیده می‌شود.

- مقالهٔ «کنش‌های گفتاری پنج‌گانه در شعر «صدای پای آب» سپهری» (۱۳۹۶) از حمید عبداللّهیان و علی اصغر باقری. نویسندگان این مقاله افزون بر استفاده از الگوی کنش گفتاری سرل، از سه شیوهٔ تأثیرگذاری نیز بهره برده‌اند. آنان پس از بررسی این شعر به این نتیجه دست یافته‌اند که کنش اظهاری و عاطفی در شعر سپهری بیشترین استفاده را داشته و شاعر برای شدّت بخشیدن به تأثیر سخنش از قابلیّت‌هایی نظیر تکرار کنش‌ها، تشدید کنش‌ها و پیوند کنش‌ها استفاده کرده است.

پژوهش‌های دیگری نیز مرتبط با تحلیل نامه‌های تاریخ بیهقی با رویکردهای تک‌رشته‌ای و یا میان‌رشته‌ایانجام شده که برخی از آنها به شرح زیر هستند:

- مقالهٔ «تحلیل متن نامه‌ای از تاریخ بیهقی با رویکرد معنی شناسی کاربردی«نامه سران تگیناباد» (۱۳۸۷) به قلم محمدرضا پهلوان نژاد و نصرت ناصری. در این مقاله، هدف؛ تبیین ظرفیّت‌های زبانی و نشان دادن هنر نویسنده جهت برقراری یک ارتباط موفّق هنری است و نویسندگان با رویکردی دیگر، نامه‌ای متفاوت از نامه‌های مورد بررسی در این پژوهش را بررسی نموده‌اند.

- مقالهٔ «تحلیل آرایش واژگانی نامهٔ‌های آغازین تاریخ بیهقی» (۱۳۸۹) از زهره هاشمی و نرجس منفرد. این مقاله که در نخستین همایش ملّی ادبیات فارسی و پژوهش‌های میان‌رشته‌ای ارائه شده؛ از دیدی سبک‌شناختی به بررسی نامه‌ها پرداخته است و هدف از آن طرح الگویی از آرایش واژگان و کلام است.

- مقالهٔ «بررسی نامه و نامه‌نگاری در تاریخ بیهقی و مقایسهٔ آن با شاهنامه فردوسی» (۱۳۹۲) از عزیزالله توکلی و شهلا کشاورزی. این مقاله همان‌طور که از عنوان آن هم برمی‌آید در خصوص مقایسهٔ شیوه نامه نگاری در دو اثر تاریخ بیهقی و شاهنامه فردوسی است که این مقایسه از زوایایی چون لحن، موضوع، شیوهٔ کتابت... صورت

گرفته و کاملاً متفاوت با جستار حاضر است.

- مقاله «نامه و نامه‌نگاری در تاریخ بیهقی» (۱۳۹۲) به قلم ناهید جعفری. این مقاله به ارزش و اعتبار نامه‌نگاری در دربار غزنویان اشاره دارد و در آن به طبقه‌بندی انواع نامه‌ها از حیث مضمون و محتوا پرداخته است.

- مقالهٔ «تحلیل نامه‌های مسعود غزنوی به خوارزمشاه بر اساس نظریه کنش گفتار (۱۳۹۶) ازمحمّد جواد مهدوی و مریم آباد در چهارمین همایش ملّی متن‌پژوهی ادبی؛ نگاهی تازه به متون تاریخی. در این پژوهش که نزدیک به مقالهٔ حاضر است؛ افزون برآن که فقط نامه‌های امیرمسعود خطاب به خوارزمشاه بررسی و تحلیل شده؛ مقایسه‌ای بین نامه‌های مورد خطاب به افراد مختلف در بافت‌های موقعیّتی متفاوت انجام نشده است.

با توجّه به پیشینهٔ پژوهش (۱)، مشخّص است مقالهٔ حاضر با پژوهش‌های یادشده از منظر بستر و زمینهٔ پژوهش متفاوتاست و می‌توان این جستار را نخستین پژوهش با رویکرد میان‌رشته‌ای ادبی- زبان‌شناسی و تاریخی دانست که به صورت مقایسه‌ای به تحلیل نامه‌های صادرهٔ امیر مسعود در تاریخ بیهقی می‌پردازد و در پی کشف زوایای پنهان آن از این منظر است.

شایان توضیح است در مقالهٔ پیشِ رو، نامه‌های صادرهٔ امیرمسعود در جلد اوّل کتاب تاریخ بیهقی که در مقدّمه به آنها اشاره شد و شامل دویست و شصت و سه پاره‌گفتار است؛ با روش توصیفی- تحلیلی و آماری، بر مبنای طبقه‌بندی سرل، ابتدا به صورت مجزّا و سپس به صوت مقایسه‌ای و در نهایت به صورت کلّی از حیث کنش‌گفتار بررسی و تحلیل می‌شوند.

مبانی نظری پژوهش

نظریهٔ «کنش گفتار[1]» و یا «کارگفت» یکی از مباحث مهم فلسفهٔ زبان است که هدف آن بررسی و تحلیل زبان در بُعد گفتار و به ویژه کنش‌های گفتاری است. به این ترتیب که «افراد برای بیان منظور خویش تنها پاره‌گفت‌هایی حاوی کلمات و ساختار دستور تولید نمی‌کنند، بلکه از رهگذر آن پاره‌گفت‌ها، اعمالی را نیز انجام می‌دهند» (یول، ۱۳۸۷:

1. speech act theory

۶۶). بنابراین، کنش گفتار به طور کلّی به گفتار به مثابهٔ کردار و اعمال می‌نگرد. به تعبیر دیگر کنشِ گفتار، عملِ پاره‌های گفتار است. صفوی در این باره می‌نویسد:

«نظریهٔ کارگفت برای نخستین بار از سوی آستین، یکی از فلاسفهٔ مکتب آکسفورد در سخنرانی‌های وی به سال ۱۹۵۵ در دانشگاه هاروارد معرّفی شد و بیست سال بعد به چاپ رسید. آنچه وی تحت عنوان کارگفت‌ها مطرح ساخت، در اصل واکنشی مخالف نسبت به سه اصلی بود که معمولاً در میان معنی‌شناسان زبانی و معنی‌شناسان منطقی مبنای نگرش نسبت به معنی قرار می‌گرفت. یعنی، نخست اینکه جملات خبری گونهٔ اصلی جملات زبان‌اند، دوم اینکه کاربرد اصلی زبان اطّلاع دادن از طریق جملات است و سوم اینکه صدق یا کذب معنی پاره گفتارها را می‌توان تعیین کرد» (۱۳۸۳: ۱۷۴-۱۷۳).

از این رو، نگاه آستین به مسئلهٔ زبان در برابر دیدگاهی قرار می‌گیرد که کارکرد زبان را در صدق و کذب آن می‌جستند، وی به نقش عمل در گفتار و نوشتار تأکید داشت. «به اعتقاد آستین، تولید یک کارگفت نیازمند گوینده‌ای است که چنین پاره‌گفتاری را تولید کند. وی این عمل را کنش بیان[1] می‌نامد. افزون بر این، کارگفت مذکور تأثیری بر مخاطب می‌گذارد. آستین این تأثیر را کنش غیربیانی[2] می‌نامد.... معمولاً اصطلاح کارگفت به همین تأثیر، یعنی کنش غیربیانی باز می‌گردد. آستین افزون بر این، به کنش پس‌بیانی نیز اشاره می‌کند که در اصل واکنش مخاطب نسبت به کنش غیربیان است (همان: ۱۷۶-۱۷۵). پس از آستین، طبقه بندی‌ای که سرل بر اساس نظر وی از افعال ارائه داد مورد توجّه و اقبال قرار گرفت.

«سرل در دههٔ ۶۰ و ۷۰ قرن بیستم تقریباً تمام وقت خود را مصروف تقریر، تبیین و توضیح افعال گفتاری کرد و در سال ۱۹۷۹ کتاب عبارت و معنا[3] را منتشر ساخت. این کتاب مجموعهٔ مقالاتی است که سرل در طول ده سال پس از انتشار کتاب افعال گفتاری دربارهٔ موضوعات و مسائل مختلف مربوط به نظریهٔ افعال گفتاری نوشته و در حقیقت مکمّل کتاب افعال گفتاری است. حاصل کار سرل در باب نظریهٔ افعال گفتاری بسیار درخشان‌تر از آستین است. سرل به صورت جاه‌طلبانه‌ای مدّعی است که نظریهٔ

1. locutionary act
2. illocutionary act
3. Expression and Meaning

افعال گفتاری مسایل مهمی را چون مسئلهٔ حکایت، معنا، ماهیّت قضیّه، وابستگی افعال گفتاری به نهادهای اجتماعی و حتّی چگونگی استنتاج «باید» از«است» را توضیح می‌دهد» (عبداللّهی، ۱۳۸۴: ۹۸).

نظریه‌ای که جان سرل در زمینهٔ کنش گفتار عرضه می‌کند، نظریه‌ای دربارهٔ زبان است که بحث‌هایی فراوانی درخصوص ادّعاهای فلسفی در مورد زبان مطرح می‌کند و تقسیم‌بندی توصیفی و تبیینی از زبان ارائه می‌دهد:

«دلیل پرداختن به مطالعهٔ افعال گفتاری صرفاً این است که هر ارتباط زبانی مستلزم افعال زبانی است. واحد ارتباط زبانی، آن گونه که عموماً گمان کرده‌اند، نشانه، واژه یا جمله و یا حتّی مصداق نشانه، واژه یا جمله نیست، بلکه ایجاد یا صدور نشانه یا واژه و یا جمله درانجام فعل گفتاری است. تلقّی یک مصداق به عنوان یک پیام به معنای تلقّی آن به عنوان مصداقی ایجاد شده یا صدور یافته است. به بیان دقیق‌تر، ایجاد یا صدور مصداق جمله، تحت شرایط خاصّی، یک فعل گفتاری است» (سرل، ۱۳۸۷: ۱۰۸).

ازدیدگاه سرل سخن گفتن نوعی رفتار قاعده‌مند است که درکنار مطالعهٔ نقش صوری زبان به مطالعهٔ آن در افعال گفتاری نیز باید پرداخت:

«فعل یا افعال گفتاری‌ای که در اظهار یک جمله انجام شده‌اند؛ به طورکلّی، تابعی از معنای جمله‌اند. معنای یک جمله، در همهٔ موارد، به تنهایی تعیین نمی‌کند که چه فعل گفتاری در یک بار اظهار آن انجام شده است، زیرا گوینده شاید بیش از آنچه واقعاً گفته است قصد کند، امّا اصولاً همواره برای او ممکن است دقیقاً آن‌چه را قصد کرده است بگوید. بنابراین، اصولاً ممکن است هر فعل گفتاری که انجام می‌شود یا ممکن است انجام شود، با یک جمله (یا مجموعه‌ای از جمله‌ها)ی مفروض به تنهایی تعیّن یابد، البتّه با در نظرگرفتن این فرض‌ها که گوینده به زبان حقیقت (نه به زبان مجاز) سخن بگوید و بافت نیز متناسب باشد، و به همین دلایل، اصولاً بررسی معنای جمله‌ها متمایز از بررسی افعال گفتاری نیست و به تعبیردرست این دو، بررسی واحدی‌اند. از آنجا که هرجمله معناداری، چون معنا دارد، می‌تواند برای انجام فعل گفتاری خاصّی (یا رشته‌ای از افعال گفتاری) استعمال شود، و ازآنجا که هر گفتاری که تصوّر کنیم می‌تواند نظراً در جمله یا جمله‌ها (با فرض زمینهٔ مناسب اظهار)تسنیق دقیقی بیابد، بررسی معانی

جمله‌ها و بررسی افعال گفتاری دو بررسی مستقل از یکدیگر نیستند، بلکه یک بررسی‌اند از دو نظرگاه متفاوت» (سرل، ۱۳۸۷: ۱۱۱).

سرل در مجموع، طبقه‌بندی پنج‌گانه‌ای از کنش گفتار ارائه می‌دهد: کنش اظهاری، کنش ترغیبی، کنش تعهّدی، کنش عاطفی و کنش اعلامی که در ادامهٔ بحث به تفصیل در باب هریک سخن خواهیم گفت.

الف) کنش اظهاری[1]

به آن دسته از کنش‌هایی اطلاق می‌شود که به اظهار نظر و بیان حکم در خصوص یک واقعیّت می‌پردازد. به اعتقاد سرل«کارگفت‌های اظهاری، تعهّد گوینده را نسبت به صدق گزاره‌های مطرح شده نشان می‌دهند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۷۷). چند نمونه از افعالی که دارای این نوع کنش هستند، عبارت‌نداز: اظهار کردن، تأیید کردن، بیان کردن، گفتن، توصیف کردن، تفسیرکردن، نفی کردن، تکذیب کردن، تأکیدکردن، شرح دادن، اعتراض کردن، بحث کردن، تصحیح کردن، دلیل آوردن، اثبات کردن، به نتیجه رسیدن، گزارش دادن و معرفی کردن.

ب)کنش ترغیبی[2]

افعالی که به بیان قدرت و نفوذ کلام گوینده می‌پردازد. «سرل گونهٔ دوم کارگفت‌ها را پاره گفتارهایی می‌داند که به ترغیب مخاطب برای انجام کاری می‌پردازند. وی این گروه دوم را کارگفت‌های ترغیبی می‌نامد» (همان: ۱۷۷) افعال کنش ترغیبی شامل افعالی همچون خواستن، دستوردادن، توصیه کردن، پند و اندرز دادن، اصرارکردن، هشدار دادن، دعوت کردن، سؤال کردن، معذرت خواهی کردن، شرط کردن، اجازه دادن، اطمینان دادن، روحیه دادن و تشویق کردن است.

ج)کنش تعهّدی[3]

کنش‌هایی که در آن گوینده خود را متعهّد و ملزم به چیزی می‌کند. «گروه سوم کارگفت‌ها را می‌توان بنا بر نظر سرل کارگفت‌های تعهّدی دانست که در آنها، گوینده با قول دادن، سوگند خوردن و اعمالی نظیر این، متعهّد می‌شود که در آینده کاری انجام

1. representatives
2. directives
3. commissive

دهد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۷۸). افعال چنین کنشی عبارت‌انداز: قول دادن، سوگند خوردن، تعهّد دادن، تضمین کردن، موافقت کردن، متعهّد شدن، داوطلب شدن و غیره.

د)کنش عاطفی[1]

کنش‌هایی را که بیانگر احساس درونی و همچنین رفتار اجتماعی گوینده است؛ کنش عاطفی می‌نامند. «گونه چهارم کارگفت‌ها را می‌توان کارگفت‌های عاطفی دانست. در این دسته از کارگفت‌ها گوینده احساس خود را از طریق قدردانی، عذرخواهی، تبریک، ناسزا و جز آن بیان می‌دارد» (همان: ۱۷۸). احساس گوینده ازطریق واژه‌های عاطفی و احساسی با بار مثبت و یا منفی همچون تبریک گفتن، تسلیت گفتن، مدح کردن، هجو نمودن، تأسّف خوردن، تمجید کردن، تعجّب کردن، سلام کردن، احترام گذاشتن، سپاسگزاری نمودن و جز آن بیان می‌گردد.

ه)کنش اعلامی[2]

این نوع، کنش‌هایی را شامل می‌شود که تحقّق امری را بیان می‌کنند. «گونهٔ پنجم کارگفت‌ها از نظر سرل، کارگفت‌های اعلامیبه حساب می‌آیند که در آنها گوینده شرایط تازه‌ای را برای مخاطب اعلام می‌کند» (همان: ۱۷۸). افعالی که شامل این کنش می‌شوند؛ عبارت‌انداز: اعلام کردن، منصوب کردن، به کار گماردن، اخراج کردن، آغاز کردن، پایان دادن، نام‌گذاری کردن، باطل کردن، فسخ نمودن و.... به طور نمونه اعلام عزل فردی در یک مقام هم‌زمان با عزل وی از آن جایگاه صورت می‌گیرد.

بررسی و تحلیل داده‌های پژوهش

تاریخ بیهقی از متون ارزشمند ادبی‌تاریخیِ قرن پنجم است که از حیث ارزش ادبی و زبانی و نیز اعتبار تاریخی حائز اهمیت است. نامه‌های موجود در این کتاب نیز از نمونه‌های قدیمی نامه‌نگاری در زبان فارسی است که جزء ویژگی‌های خاص کتاب تاریخ بیهقی به شمار می‌آیند. با بررسی نامه‌ها می‌توان به زوایای مختلف و گاه پنهانِ فرهنگی، مسائل سیاسی، آداب و رسوم و نیز ارزش کتابت و نامه نگاری در آن زمان پی برد.

1. expressive
2. declarations

کازرونی موارد زیر را از جمله ویژگی‌های برجسته مکاتبات در نثر بیهقی برمی‌شمارد:

۱. حسن تنظیم محاورات اشخاص با یکدیگر
۲. تصویر پردازی
۳. رعایت ایجاز و اطناب و نیز توجه به نکات دقیق فصاحت و بلاغت
۴. ذکر تعبیرات و تمثیلات دلربا
۵. تسلسل و به هم پیوستگی
۶. رسایی کلمات و ترکیبات خوش آهنگ
۷. قدرت تعبیر و بهره‌گیری از صنایع ادبی در بیان حوادث و وقایع (کازرونی، ۱۳۸۴: ۲۸-۲۲).

همچنین «شاید قدیم‌ترین نمونه نامه‌های دیوانی به زبان فارسی که امروزه در دسترس است مربوط به روزگار سلطنت مسعود غزنوی باشد» (رمضانی، ۱۳۹۲: ۱۲۴). شیوهٔ نگارش نامه‌ها نیز به این صورت بوده است که: «در نوشتن مناشیر معمولاً سلطان فرمان نوشتن آن را می‌داد. ابتدا سواد (پیش‌نویس) آن به وسیلهٔ دبیری بزرگ یا صاحب دیوان رسالت تهیّه می‌شد و سپس به‌وسیلهٔ یکی ازدبیران بیاض (پاک‌نویس) می‌شد و آنگاه به توقیع (امضای) سلطان می‌رسید» (نازک‌کار، ۱۳۸۲: ۱۱۰).

چنان‌که پیش‌تر بیان شد؛ پیکرهٔ این پژوهش، چهار نامه‌ای است که از سوی امیر مسعود به افراد مختلف صادر شده و در جلد اوّل تاریخ بیهقی موجود است. در ادامه ضمن توضیح هریک از این نامه‌ها، به بررسی کنش‌های گفتاری این متون می‌پردازیم.

نامهٔ اوّل امیرمسعود در تاریخ بیهقی خطاب به علاء الدوله است. علاءالدوله معروف به ابن کاکویه از اولین امرای کاکویه اصفهان بود. «آل کاکویه سلسله‌ای دیلمی‌نژاد بودند که از اواخر سدهٔ چهارم (۳۹۸ ق) تا نیمهٔ نخست سدهٔ ششم (۵۳۶ ق) در ایرانِ مرکزی و غربی حکمرانی می‌کردند. آل کاکویه نخست تحت حمایت آل بویه قرار داشتند؛ امّا پس از مدّتی مستقلاً حکومت کردند، این سلسله هم‌عصر با حکومت‌های قدرتمندی چون آل بویه، غزنویان، و سلجوقیان بودند» (محمدی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۱۵-۱۱۳).

پس از مرگ سلطان محمود غزنوی و برپایی مراسم عزاداری وی به مدّت سه روز، خلیفه برای شفاعت پسر کاکو (علاء الدوله) به امیر مسعود نامه‌ای می‌فرستد و پس از

نامه نگاری‌هایی قرار بر این می‌شود که علاء الدوله نمایندهٔ سلطان مسعود در سپاهان باشد. نامه‌ای که در ذیل بررسی می‌شود از همان نامه‌هایی است که در آن ایّام به این قصد ردّ و بدل شده است. باید در نظر داشت که زمان این نامه مربوط به آغاز سلطنت مسعود است که خالی از مشکلات و مسائل و نیز نگرانی مسعود جهت حفظ قدرت نیست. جدول زیر کنش‌های گفتاریِ موجود در این نامه را نشان می‌دهد.

در این نامه مسعود غزنوی به طور ضمنی به منزلت و جایگاه خود به عنوان سلطان اشاره می‌کند و آن را به علاءالدّوله یاد آوری می‌کند: «از خداوند بندگان را فرمان باشد نه شفاعت» (بیهقی، ۱۳۷۸: ۱۳). عنوان سلطان بزرگ را برای محمود به کار می‌برد که نشان می‌دهد مسعود برای پدر احترام قایل است و یا حدّاقل این احترام را در مقابل دیگران بیان می‌کند. سیاست مسعود در این نامه بیشتر از نوع تهدید و تشویق است. در جایی به علاءالدّوله هشدار می‌دهد که در فکر خروج و قیام یا سستی در کاری که به وی واگذار شده، نباشد:

«پس اگر عشوه دهدکسی، نخرد که او را گویند: «با سستی باید ساخت که مسعود بر جناح سفراست و اینجا مقام چند تواند کرد؟» نباید خرید و چنین سخن نباید شنید که وحشت ما بزرگ است» (همان: ۱۴).

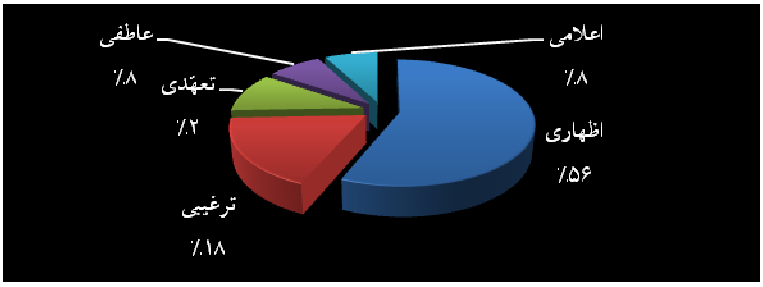
و درعین حال علاءالدّوله رابه درست انجام دادن کارترغیب می‌کند:

«اکنون باید که امیر این کار را سخت زود بگزارد و در سؤال وجواب نیفگند تا بر کاری پخته از اینجا بازگردیم» (همان).

در مجموع آنچه در این نامه در قالب پاره‌گفتارها آمده است؛ همان‌گونه که در نمودار ۳-۱ مشاهده می‌شود، است بیانگر این است که در نامه به علاءالدّوله، کنش اظهاری و ترغیبی به ترتیب بیش‌ترین فراوانی و کنش اعلامی، عاطفی و تعهّدی کم‌ترین فراوانی را دارند. از آنجا که کاربرد کنش اظهاری در جهت شرح و توضیح گزاره است و این نامه مربوط به آغازسلطنت مسعود است که قدرت تثبیت شده‌ای ندارد و از سویی دیگر، علاءالدّوله تهدیدی برای غزنویان و حکومت سلطان مسعود غزنوی به حساب می‌آید؛ می‌توان گفت امیر مسعود در این نامه، با هدف اطّلاع‌رسانی و شرح و توضیح ذهنیّات خود از ظرفیت‌های

کنش اظهاری در جهت تثبیت و تأیید صدق گفتار خویش بیشترین بهره را برده است تا بدین صورت به اهداف سیاسی خود دست یابد. نمونهٔ زیر گویای این امر است:

«سوی خراسان می‌رویم [...] وکار مملکتی سخت بزرگ مهمل ماند آنجا، و کار اصل ضبط کردن اولی‌تر که سوی فرع گراییدن» (بیهقی، ۱۳۷۸: ۱۳-۱۴).



نمودار ۳-۱ درصد کاربست کنش‌های گفتاری در نامهٔاوّل

از سوی دیگر، کاربست حدّاکثری کنش‌های ترغیبی پس از این کنش نیز مؤیّد این امر است؛ زیرا امیرمسعود سعی دارد با بهره‌گیری نسبتاً معنادار این نوع کنش، علاءالدّوله را ترغیب به اطاعت امر وی نماید.

نامهٔ دوم امیر مسعود در تاریخ بیهقی خطاب به حاجب غازی نوشته شده است. حاجب غازی یا سپهسالار غازی کسی است که در زمان محمود برای پاکسازی خراسان از ترکمانان به او مأموریت مهمّی داده شد. بعدها که محمود درگذشت، وی درماجرای مسعود و محمّد، جانب مسعود را گرفت و بخش بزرگی از سپاه خراسان را به دربار مسعود آورد؛ هرچند که بعدها به سبب حسادت درباریان با ایجاد بدگمانی دو سویه میان او و امیر مسعود، مقدّمات بازداشت و فرو گرفتن حاجب غازی را چیدند و داستان این فروگیری هم در تاریخی بیهقی آمده است (همان: ۳۰).

فحوای این نامه به غازی بشارت‌گونه است؛ به گونه‌ای که با گزارهٔ «آمدنِ» خود نامه را آغاز می‌کند و با بهره‌گیری از قیدِ «سخت» برای قید مکانِ «نزدیک»، آمدنش را مؤکّد می‌کند:

«به زودی دریابد یافت که آمدن ما سخت نزدیک است» (همان: ۳۱).

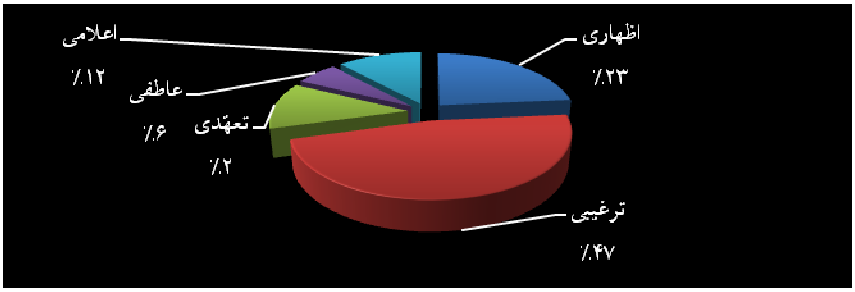
همچنین گزارش کردن‌های معمول در این نامه چندان پررنگ نیست. بهره‌گیری کمتر کنش اظهاری در این نامه گویایاین امر است. در واقع، کاربست آن نسبت به سایر کنش‌ها

با توجّه به دوستی میان امیرمسعود و غازی‌خان و این که امیر مسعود نیازی به شرح و توضیح و یا اثبات صدق گفتارخویش درمقابل وی ندارد؛ متناسب به کار رفته است.

همچنین محتوای نامه نشان می‌دهد نامه در موضوع عزل و نصب و یا التزام به امری نوشته نشده است. نمودار ۳-۲ به ما نشان می‌دهد بالاترین بسامد کنش در این متن متعلّق به کنش ترغیبی است وبه پاس کاری که غازی در متعهّد ساختن بخش بزرگی از سپاه خراسان نسبت به مسعود انجام داده و نیاز به ترغیب وی بر انجام کارهای بزرگ‌تر؛مسعود را برای ارسال چنین نامه‌ای برمی‌انگیزاند. به همین دلیل شاهد بهره‌گیری چشم‌گیری از کنش ترغیبی در آن هستیم. چنان‌که در نمونهٔ زیر دیده می‌شود:

«و حاجب غازی که اثری بدان نیکویی از وی ظاهر گشته است و خدمتی بدان تمامی کرده، [...] باید که به خدمت آید با لشکرها، چه آنکه با وی بودند و چه آنکه به نوی فراز آورده است» (بیهقی، ۱۳۷۸: ۳۰).

بنابراین، دوستی میان غازی و امیرمسعودیکی از عوامل مهم و دخیل در استفاده از کنش ترغیبی در این نامه استو از سوی دیگر این نامه مربوط به اوایل سلطنت امیرمسعود است. تلاش برای جلب نظر مخاطب از اهداف کنش ترغیبی است که به درستی در این متن نمود یافته است.



نمودار ۳-۲ درصد کاربست کنش‌های گفتاری در نامهٔ دوم

نامهٔ سوم امیر مسعود خطاب به قدرخان است. قدرخان از سلسلهٔ ایلک‌خانیان یا آل افراسیاب بوده است. این سلسله در آسیای مرکزی، حکومت اسلامی نسبتاً مهمّی تشکیل داده و پس از تصرّف قلمروی سامانیان در ماوراءالنهر با غزنویان هم‌مرز گردیده بودند. قدرخان دیدار دوستانه‌ای با سلطان محمود در سال ۴۱۶ ه. ق در نزدیکی سمرقند داشته است. مسعود بعد از مرگ پدرش و آرام کردن هرات و قبل از عزیمت به

بلخ به بونصر مشکان دستور می‌دهد که نامه‌ای بـه زبـان فارسـی نوشـته و بـرای قـدرخان بفرستد. در آن نامه، پس از یـادآوری ملاقـات طغـان خـان -بـرادر قـدرخان کـه پـیش از قدرخان سلطنت ترکستان را داشت- و سلطان محمود و گزارشی از ماجراهای بعد از مرگ سلطان محمود مبنی بر خواندن برادرش امیرمحمد از گوزگانان و به تخت نشسـتن وی تـا فرستادن رسول نزد برادر و پیشنهاد شرایط خلیفتی به امیرمحمّد و عدم قبـول او، دسـتور حبس برادرش به حاجب علی و فرستادن نامه به پسر کاکو، مجدداً مراتب تعهّد خود را بـه قرارداد فیمابین سلطان محمود و طغان‌خان بیان می‌دارد (بیهقی، ۱۳۷۸: ۶۴-۶۹).

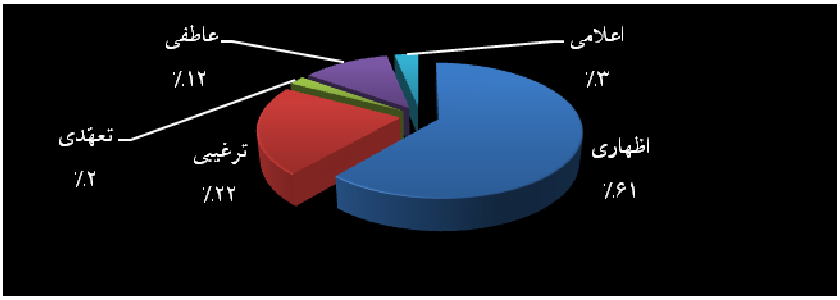
این نامه به ذکر حوادث مربوط به زمان سلطان محمود بعد از عقد قـرارداد بـا بـرادر قدرخان (طغان خان) و پس از وفات محمود و پادشاهی سلطان مسعود می‌پردازد.

براساس نمـودار ۳-۳ شـاهد کاربسـت حـدّاکثری کـنش‌هـای اظهـاری و ترغیبـی و استفادهٔ حدّاقلی کنش‌های عاطفی، اعلامی و تعهّدی در این نامه هستیم. با توجّه به ایـن که هدف مسعود از ارسال چنین نامه‌ای اظهار و بیان مراتب تعهّد خود به قـرارداد میـان پدرش و طغان خان -برادر قدر خان- است؛ استفادهٔ وی از کـنش اظهـاری بـه اقتضـای شرایط صورت گرفته است. فحوای نامه حاکی از این است که امیرمسعود در تلاش اسـت با کاربست فراوان کنش‌های ترغیبی مخاطب نامهٔ خود را تشویق به انجـام کـاری نمایـد که همان تجدید دیدار و عهد و پیمان کما فی السّابق است:

«خان داند که بزرگان و ملوک روزگار که با یکدیگر دوستی بسر برنـد و راه مصـلحت سپرند وفاق و ملاطفات را پیوسته گردانند و آنگاه آن لطف حال را بدان منزلـت رسـانند که دیدار کنند دیدار کردنی بسزا، و اندر آن دیدارکردن شرط ممالحـت را بجـای آرنـد و عهد کنند و تکلّف‌های بی‌اندازه و عقود و عهد که کرده باشند به جای آرنـد تـا خانـه‌هـا یکی شود و اسباب بیگانگی برخیزد» (همان: ۶۴).

همچنین کاربست بسیار اندک کنش تعهّدی مبیّن این است که امیرمسـعود بیشـتر تمایل به دیدار مجدّد و تجدید میثاق دارد تا ابراز تعهّد نسبت به پیمان گذشته، و چـون درجایگاهی نسبتاً همسان با مخاطب نامه قرار دارد و فراتر یا فروتر از وی نیست؛ شـاهد استفادهٔ کمتر او از دو کنش گفتاریِ اعلامی و تعهّدی هستیم. کنش عاطفی در این نامـه در جایگاه سوم قرار دارد و تمایل امیرمسعود به ایجاد ارتباط عاطفی با قدر خان را نشان

می‌دهد. دلیل این امرامی‌توان در نسبت خانوادگی این دو جست‌وجو نمود. زیرا دختر قدرخان یکی از زنان مسعود بوده است (بیهقی، ۱۳۷۸: ۶۴).



نمودار ۳-۳ درصد کاربست کنش‌های گفتاری در نامهٔ سوم

مخاطب نامهٔ چهارم امیر مسعود آلتونتاش است. آلتونتاش خوارزمشاه، یکی از غلامان سبکتگین غزنوی بود که از مرتبهٔ غلامی به سالاری رسید و در سال ۴۰۸ قمری که سلطان محمود، خوارزم را بعد از سال‌ها زمینه‌چینی تصرف کرد، والی آن جا شد. بعد از به قدرت رسیدن مسعود، از آنجا که از نزدیکان پدرش هراس داشت، به دنبال بهانه‌ای برای از بین بردن وی بود. دربارهٔ وی نوشته شده است:

«آلتونتاش در سال ۴۲۱، پیش ازتاج‌گذاری رسمی مسعود، در هرات به خدمت او آمد. گرچه برخورد مسعود با آلتونتاش در این دیدار دوستانه بود، دستگیری علی قریب و دیگر قرائن مبنی بر بدگمانی مسعود به امثال آلتونتاش سبب شد آلتونتاش از ماندن نزد مسعود وحشت زده شود و شبانه و پنهانی به سمت خوارزم حرکت کند» (باسورث، ۱۳۵۶: ۲۳۹).

شرح این واقعه در تاریخ بیهقی نیز ذکر شده است. در این نامه که به قلم بونصرمشکان نوشته شده؛ تلاش در جهت رفع بدبینی خوارزمشاه و جلب اطمینان وی است. متن نامه به آلتونتاش بیشتر در شرح و بیان است. امیرمسعود به توضیحاتی درخصوص به حکومت رسیدن خود و قبل از آن برگزیده شدنش برای ولیعهدی و شرح ماجراهای این واقعه دست می‌زند.

در نامهٔ نوشته شده به آلتونتاش کنش اظهاری بالاترین بسامد و در مقابل کنش‌های اعلامی و تعهّدی درصد کمی از کنش‌ها را تشکیل می‌دهند. علّت آن هم توضیح و شرح و بیانی است که پیش‌تر در خصوص نامه عنوان شد. دیگر آن که در زمان نگارش این

نامه آلتونتاش هنوز از متّحدین سلطان مسعود و عمال وی به حساب می‌آمده و بونصرمشکان که به تنظیم این نامه دست زده این حق را برای سلطان مسعود قائل است که از جایگاه فراتر به فروتر با آلتونتاش مکاتبه کند و از او گزارش بخواهد. چنان‌که در قسمتی از نامه آمده است:

«چون دانست -آلتونتاش- که درآن ثغر خللی خواهد افتاد [...] چنانکه معتمدان وی نبشته بودند، بشتافت تا به‌زودی بر سرکار رسد که این مهمات که می‌بایست که با وی به‌مشافهه اندر آن رأی زده آید، به نامه راست شود» (بیهقی، ۱۳۷۸: ۷۵).

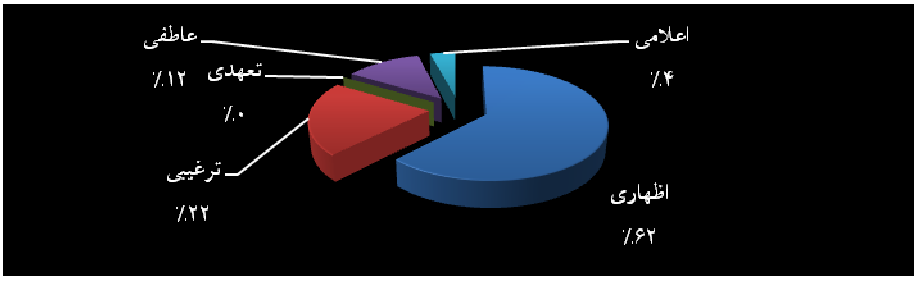
و یا:

«و نیزآن معانی که پیغام داده شود، باید که بشنود و جواب‌های مشبع دهد تا برآن واقف شده آید» (همان: ۷۵).

استفاده از کنش ترغیبی در مرتبه دوم فراوانی به سنّت و روش نامه‌های ارسالی از شاه به عمّال و متحدّین خویش است که در جهت جلب و تشویق ایشان به سمت اهداف و خواسته‌های سلطان پیش روند. تلاش برای جلب نظر مخاطب از اهداف کنش ترغیبی است.

بهره‌گیری از کنش عاطفی با ٪۱۲ استفاده نیز مؤیّد مطلب پیشین است؛ زیرا این نوع کنش‌های گفتاری که نمونه‌هایی ازآن در ادامه ذکر می‌شود؛ با هدف دلگرم ساختن آلتونتاش به ادامهٔ همکاری بیان شده است:

«و کسی که حال وی برین جمله باشد؛ توان دانست که اعتقاد وی در دوستی و طاعت داری تا کدام جایگاه باشد»/ «دل قوی دارد که دل ما به‌جانب وی است...» (همان: ۷۴).

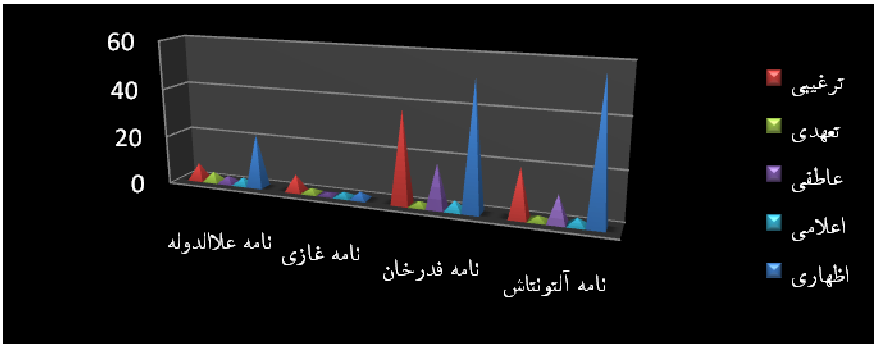


نمودار ۳-۴ درصد کاربست کنش‌های گفتاری در نامهٔ چهارم

اکنون با بررسی نتایج به دست آمده از طریق داده‌های نموداری می‌توان به تحلیل و ارزیابی مقایسه‌ای نامه‌ها پرداخت. طبق نمودار۳-۵ با وجود این که کنش اظهاری

بالاترین کاربرد را در میان کنش‌های به کارگرفته شده در نامه‌ها دارد بـه طـوری‌کـه در نامه به آلتونتاش بیشترین فراوانی مربوط به این کنش گفتـاری اسـت؛ ولـی درنامـه بـه غازی این کنش کمترین استفاده را دارد. دومین کنش پرکاربرد، کنش ترغیبی است کـه در نامه به قدرخان بیشترین کاربست را دارد. نکتـهٔ قابـل ذکـر دیگـر در نامـهٔ قـدرخان، بسامد بالای کنش عاطفی نسبت به سایر نامه‌ها است. درتوضیح این امر می‌تـوان اشـاره کرد که یکی از زنان مسعود، دختر قدرخان بوده که در تـاریخ بیهقـی نیـز بـه آن اشـاره شده است. تأثیر بافت موقعیتی -در اینجا خانوادگی- در این نامه به روشنی قابل دریافت است. از سوی دیگر با بررسی نوع کنش‌های عاطفی در این نامه می‌تـوان ایـن مطلـب را عنوان کرد که کنش‌های عاطفی به کارگرفته شـده بـه گونـه‌ای در تأییـد و بزرگداشـت شخص مسعود هستند. به طوری که وی را پادشاهی نشان می‌دهـد کـه اهـل نواخـت و پاداش و قدردان و بزرگ منش است.

از سوی دیگر، کنش تعهّدی و اعلامی همان‌طور که مشاهده مـی‌شـود از جملـه کـم کاربردترین کنش‌ها هستند. در همهٔ نامه‌ها کاربستی اندک و سطحی دارند. علّت آن هم عدم توجّه مسعود به موضوع ضمان و تعهّد و نیز آگاهی وی نسبت به جایگاه و موقعیّـت خود است. کنش اعلامی هم چون موضوع نامه‌ها نیستند؛ کاربرد چندانی ندارند.



نمودار ۳-۵ مقایسه انواع کنش‌های گفتاری درچهارنامهٔ امیرمسعود

در تحلیل کلّی نامه‌ها بر اساس نمودار ۳-۵ مـی‌تـوان گفـت در تمـام نامـه‌هـای امیـر مسعود هر پنج نوع کنش دیده می‌شود؛ ولی کنش اظهاری و ترغیبی بـه ترتیـب بـالاترین فراوانی را داشته‌اند و کنش‌های تعهّدی و اعلامی و عاطفی در پایین‌ترین حدّ خود بـه کـار گرفته شده‌اند. به عبارتی بهتر، حدود نیمی از کنش‌های گفتاری نامـه‌هـا، کـنش اظهـاری

است و کنش اعلامی و تعهّدی با درصدی یکسان از فراوانی، کم‌ترین کاربست را داشته‌اند.

بیش از یک چهارم از کنش‌ها را کنش ترغیبی به خود اختصاص داده و حدود یک هشتم از کنش‌ها نیز برای بیان کنش عاطفی به کارگرفته شده‌است. بسامد اندک کنش‌های عاطفی در این نامه‌ها معنادار است و نشان از ارتباط عاطفی ضعیف مرسَل و مرسِل نامه را دارد. همچنین می‌تواند گویای این مطلب باشد که در این نامه‌ها امیرمسعود تلاش دارد که احساسات و عواطفی همچون شادی، ترس، نگرانی و [...] خود را ابراز ننماید.

از سوی دیگر، در تحلیل و بررسی نامه‌ها و علّت کنش‌های به کار رفته در هر نامه ضروری است به بررسی نظام حکومتی و به عبارتی بافت موقعیتی و فرهنگی غزنویان و نیز شرایط پادشاهی سلطان مسعود غزنوی به عنوان پادشاهی که در بطن خود دچار استبداد و دیکتاتوری است؛ پرداخت. علّت چنین استبدادی البتّه ارزش و اعتباری است که در جامعهٔ آن روز برای نظام سلطنتی و شخص سلطان قائل می‌شدند. همچنان‌که دلیر بر این باور است که:

«نظریه‌پردازاناهل سنّت، برای توجیه قدرت و مشروعیّت سلطان، برای او شأن بالایی قائل شدند و با استناد به احادیثی که ابتدای تمامی آنها عبارت «السلطان ظلّ الله[...]» چون ترجیع‌بند واحدی تکرار می‌شود، دستورالعمل‌های متعدّدی برای بزرگداشت مقام سلطان، و در تأیید الوهیّت وی اظهار می‌دارند؛ اکرام سلطان، اکرام خدا و اهانت به وی است. دعوت به اطاعت از سلطان: هدایت، و رویگردانی از وی و دعوت علیه او: گمراهی است. آنان، همچنین در اهمّیّت مقام سلطان به مردم توصیه می‌کنند درجایی که سلطانی ندارد؛ اقامت نگزینند، و حتّی اگر سلطان به ظلم و جور رفتار کرد، برستم او صبر پیشه کنند؛ چرا که بودن سلطان ظالم بر نبودن وی منافع بیشتری دارد» (دلیر، ۱۳۹۳: ۴۹).

همچنین در این‌باره عقیده بر این است که: «سیستم نظام سلطنتی غزنویان و دستوراتی که پادشاه صادر می‌کرد و در تمام امور مملکت جاری بود؛ قدرت مطلقی که پادشاه در عزل، نصب، تشویق، تنبیه، جنگ، صلح[...] داشت؛ نظام ارزشی حاکم بر این حکومت که حاکمیّت را تحفه‌ای از جانب خداوند می‌دانست که به پادشاه تفویض می‌کرد؛ این تحفه اهرم بسیار خوبی، برای سوق دادن پادشاه به دیکتاتوری و تشویق مردم به استقبال از ستم‌پذیری و قبول یک حاکم مطلق بود. در این نظام شخص پادشاه

محور بی‌چون و چرای تمام امور و تصمیم‌ها و دارای حق انتخاب مطلق بود» (اویسی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۱۴-۱۱۵).

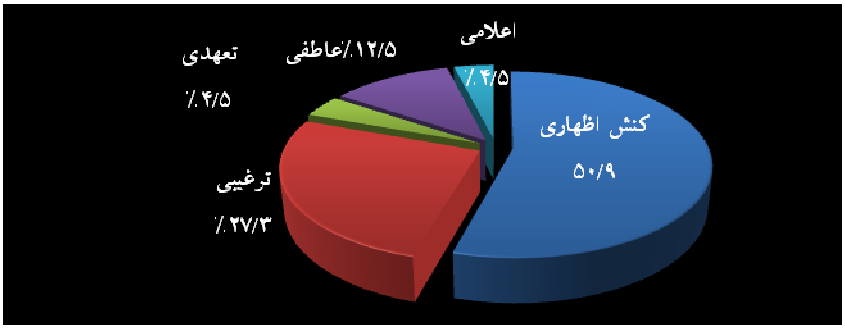
دیگر عامل مؤثر در نوع نگارش نامه‌ها به احوالات شخصی مسعود برمی‌گردد؛ چگونگی تربیّت و رشد وی به عنوان ولیعهد، تحصیلات، باورهای دینی و مذهبی و خصوصیات فردی از عوامل قابل ذکر هستند. «از خلال حوادث مختلف کتاب (تاریخ بیهقی) این حقیقت آشکارا به چشم می‌خورد که مسعود پادشاهی باسواد و درس‌خوانده و معلّم‌دیده، بوده است. وی در فارسی خواندن و نوشتن به تصدیق گواهانی چون بونصرمشکان و ابوالفضل بیهقی و عبدالغفار، درخاندان غزنوی بی‌نظیر بوده است. عبدالغفار در ذکر وقایع دوران ولی‌عهدی مسعود، به ابوالفضل بیهقی گفته است هنگامی که محمود و مسعود درگرگان به سر می‌بردند و قصد ری داشتند، مخفیانه رسولی از جانب منوچهر قابوس نزد مسعود آمد و از مسعود عهد و سوگندی خواست. مسعود نسخهٔ عهد و سوگندنامه را به خطّ خود می‌نویسد و برای اظهار نظر به عبدالغفار -که به همراهش بوده است- می‌دهد. عبدالغفار پس از خواندن آن گفته است:

«چنان نبشتی که از آن نیکوتر نبودی چنان که دبیران استاد در انشای آن عاجز آمدندی[...] شرایط را تا به پایان به تمامی آورده، چنان که دبیران استاد در انشای آن عاجز گفتم. ..برآن جمله که خداوند نبشته است هیچ دبیر استاد نتواند نبشت» (متینی، ۱۳۸۸: ۴۰۹).

هرچند به رسم معهود و مرسوم زمان غزنویان نامه‌های نگارش یافته توسط دبیران و کاتبان دربار نوشته و تنظیم می‌شده؛ امّا آشنایی امیر مسعود به نامه‌نگاری و تبحّر وی در این موضوع به نوعی گواهی بر نظارت مستقیم و مؤثر سلطان غزنوی بر نگارش نامه‌ها دارد و تأییدی است بر آگاهی و ادراک کامل وی از فحوای کلام و نوع بیان و چگونگی نگارش و متن نوشته‌ها.

بخش سوم که در بسامد کنش نامه‌ها تأثیرگذار است؛ روحیّات اخلاقی مسعود غزنوی در امرحکومت است. تنش میان وی و برادرش (امیرمحمّد) بر سر رسیدن به پادشاهی که در تاریخ به ماجرای پدریان و پسریان شهرت دارد؛ از مسائل مهم در این زمینه است. حجازی در این باره می‌نویسد:

«در زمان حاکمیّت سلطان مسعود غزنوی، جوّ بدبینی و بی‌اعتمادی در لایه‌های مختلف جامعه و دربار به قدری گسترش داشت که تمام تلاش افراد، معطوف به رفع این بدبینی‌ها و بی اعتمادی‌ها و جلب اطمینان صاحبان قدرت می‌شد» (حجازی، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۱).



نمودار ۳-۶ کاربست انواع کنش‌های گفتاری در نامه‌های امیرمسعود غزنوی

همان‌طور که در نمودار ۳-۶ کاربست انواع کنش‌ها قابل مشاهده است؛ بسامد و فراوانی کنش‌هایی با بار معنایی بیان و اعلام و دستور -که جزئی از کنش اظهاری هستند- بیشتر کاربست داشته است که بیانگر شرایط نظام حکومتی و نیز ویژگی‌های فردی که نویسنده یا گوینده نامه (مسعود غزنوی) در آن قرار دارد، است. دومین کنش پر کاربرد کنش ترغیبی است؛ با توجه به کاربرد فراون این کنش ضروری به نظر می‌آید که با بررسی چگونگی به کار گیری این کنش در هریک از نامه‌ها به اغراض آن پی برد. البتّه چنین بررسی و تحلیلی می‌تواند به شناخت لایه‌های پنهان شخصیّت مسعود در لابلای نامه‌ها نیز کمک نماید. در ادامه به این امرمی‌پردازیم.

کنش ترغیبی در نامه به علاالدّوله از اواسط نامه به کار گرفته می‌شود که به قصد تحذیر و هشدار است. کنش ترغیبی به منظور توصیّه هم دیده می‌شود؛ ولی غرض هشدار در آن برجسته‌تر است. در نامه به غازی هم از همان ابتدای سخن استفاده از پاره‌گفتارهایی با مضمون ترغیب آغاز می‌شود، این کنش‌های ترغیبی در بطن خود حاوی امر و دستور و درخواست هستند. در نامه به قدرخان که بالاترین استفاده از کنش ترغیبی را نیز دارد؛ کنش‌های ترغیبی با هدف توصیه هستند و نشان چندانی از تحذیر و امر و دستور در آن دیده نمی‌شود. آنچه هست ملاطفت کلامی است که در کلّ نامه و به طور مشخّص در کنش‌های ترغیبی دیده می‌شود. توصیّه‌ای که همراه با تقاضا است، تنها

در اندک مواردی از کنش‌های ترغیبی به کار رفته و ردّی ازتحذیر و تکلیف را دارد که آن هم روی سخن با شخص قدرخان نیست. البتّه زمانی که از وقایع و اتّفاقات پیرامون مخاصمه با برادرش (محمد) سخن می‌گوید؛ لحن تندتر و قاطع‌تر می‌شود. کنش‌های ترغیبی نامه به آلتونتاش نیز بیشتر نوعی تأکید کلام هستند و در جاهایی هم که به دستوردادن روی می‌آورد؛ لحن کلام بیشتر دستوری- خواهشی است تا آمرانه و تحکّمی.

باتوجّه به نتایج به دست آمده درباب کنش‌های گفتاریِ ترغیبی می‌توان گفت در جایی که مسعود با تحذیر و هشدار سخن می‌گوید؛ قدرت خود را به عنوان پادشاه بیان می‌کند و به آن ایمان و اعتماد دارد. در جایی که لحن کلام به سمت توصیه و درخواست می‌رود؛ نشان از نوعی تزلزل قدرت و یا ضعف خودباوری مسعود و یا ترس از شورش و نبود و یا کمبود اطمینان نسبت به متعهّدانش در امر حکومت دارد. گاه به نظر می‌رسد که لحنش بیش از آن که به یک پادشاه قدرتمند شبیه باشد؛ به کسی شباهت دارد که از اطرافیان طلب یاری و کمک دارد. این لحن در نامه به آلتونتاش و قدرخان بارزتر است و در این راه حتّی از کنش عاطفی هم بهره می‌برد.

باتوجّه به نمودار ۳-۵ کنش‌های عاطفی که در نامه‌های علاءالدوله و غازی کاربست بیشتری یافته‌اند؛ محتوای این مکاتبات بیشتر گویای تحسین و بیان رضایت امیرمسعود هستند. در نامه به قدرخان این کنش گفتاری بیشتر از نوع بیان احساسات و تحسین و نوازش است و در نامه به آلتونتاش از همان نخستین جمله‌ها برای به دست آوردن دل آلتونتاش از این کنش عاطفی بهره گرفته شده است. لحن کلام آرام و نرم است که البتّه گاهبه گلایه و شکایت هم دست می‌زند.

در یک جمع‌بندی کلّی، به عنوان یافته‌های این پژوهش و بر اساس جدول ۳-۱ می‌توان گفت از مجموع ۲۶۳ پاره‌گفتار دسته‌بندی شده از هرچهار نامه مورد بررسی، ۱۳۴مورد و به عبارت دیگر ۵۰/۹ درصد از کلّ کنش‌های گفتاری را کنش اظهاری به خود اختصاص داده است. این امر حاکی از تلاش مسعود برای توضیح و تبیین کلام خود به منظور اقناع و تسلیم مخاطب در مقابل وی است.

دومین کنش پر بسامد در نامه‌ها کنش ترغیبی است که ۲۷/۳ درصد از مجموع کلّ پاره‌گفتارها را شامل می‌شود.

جدول۳-۱ فراوانی و درصد کاربست انواع کنش‌های گفتاری در نامه‌های امیرمسعود

کنش‌های گفتاری	بسامد	درصد
اظهاری	**۱۳۴**	۵۰/۹
ترغیبی	**۷۲**	۲۷/۳
تعهدی	**۱۲**	۴/۵
عاطفی	**۳۳**	۱۲/۵
اعلامی	**۱۲**	۴/۵
جمع کل	**۲۶۳**	۱۰۰

کنش عاطفی با فراوانی ۳۳ و ۱۲/۵درصد، کنش تعهّدی و کنش اعلامی با فراوانی یکسان ۱۲ و۴/۵ درصد، کمترین کاربست را در این نامه‌ها به خود اختصاص داده‌اند.

نتیجه‌گیری

براساس بررسی و تحلیل داده‌ها و مباحثی که دراین پژوهش مطرح شد اکنون می‌توان به پرسش‌های پژوهش به روشنی پاسخ داد. در پاسخ به پرسش اوّل مبنی بر اینکه چه نوع کنش‌هایی در این نامه‌ها به کار رفته است؛ باید عنوان داشت که در نامه‌ها از هر پنج نوع کنش مطرح گفتاری استفاده شده و تفاوت در بسامد و فراوانی آنها است.

پرسش دوم مبنی بر اینکه کدام کنش بیشتر استفاده شده است؟ همان‌طور که در مبحث پیشین مشاهده شد از مجموع ۲۶۳ پاره‌گفتار در هر چهار نامهٔ مورد بررسی، نیمی از کلّ کنش‌های گفتاری این نامه‌ها دارای کنش اظهاری هستند که در راستای اهداف مورد نظر مسعود برای اقناع و تسلیم مخاطب در مقابل خواسته‌های وی به کار رفته است. پس از کنش اظهاری، کنش ترغیبی نزدیک به یک سوم نامه‌ها را دربرمی‌گیرد. کنش عاطفی، کنش تعهّدی و کنش اعلامی، کمترین کاربست را در این نامه‌ها به خود اختصاص داده‌اند.

در پاسخ به پرسش سوم درخصوص تناسب میان کاربست کنش‌ها با بافت موقعیتی نامه‌ها؛ شایان ذکر است از آنجا که قصد و هدف امیرمسعود از ارسال این نامه‌ها؛ بیان،

شرح و گزارش مسایل مربوط به حکومت خود بوده و درصدد آن برآمده که بـه تبیـین و تشریح اهداف و خواسته‌هایش بپردازد؛ و شرح و بیان نیز جزئی از کنش اظهـاری اسـت؛ بنابراین این کنش با هدف و مقصود شاه کاملاً هماهنگ و متناسب اسـتفاده شـده و بـه همین دلیل بالاترین بسامد را دارد. هرچند به خاطر فراوان بودن کـنش اظهـاری امکـان بیان همهٔ آن‌ها نیست؛ امّا عباراتی همچون«[...] حجّت گرفتیم[...] رسول فرسـتادیم [...] شغل فریضه در پیش داریم[...] سوی خراسان می‌رویم[...]» نمونه‌هـایی از بـه کـارگیری کنش اظهاری هستند. کنش ترغیبی که هدف از به کارگیری آن جلب نظر مخاطـب بـه سخن است؛ دومین کنش پربسامد است. به نظر می‌رسد تلاش سلطان در جهت ترغیـب مخاطب و همسو کردن وی با خود، با یاری گرفتن از افعالی همچـون خواسـتن، دسـتور دادن، تحذیر و. ..درچارچوب همین خواسته و تـلاش بـوده اسـت. گـزاره‌هـایی ماننـد «. ..نباید خرید و چنین سخن نباید شنید[...] باید که به‌خدمت آید بـا لشـکرها[...] و از آن شرح کردن نباید[...]» نمونه‌هایی از به کارگیری کنش ترغیبی در متن نامـه‌هـا هسـتند. کنش عاطفی در جایگاه سومین کنش مورد استفاده در ایـن نامـه‌هـا اسـتکه چنـان‌کـه پیش‌تر بیان شد درصد قابل توجّهی از آن در نامه به قدرخان به کارگرفتـه شـده اسـت. علّت آن هم پیوند سببی میان امیرمسعود و قـدرخان اسـت کـه مبـیّن روحیـهٔ عـاطفی سلطان در مقابل خویشان و اقوام است. بنـابراین اسـتفاده از کـنش گفتـاری عـاطفی در نامه‌ها به ویژه نامه به قدرخان قابل توجیه است و بـا فضـای کلّـی نامـه همخـوانی دارد. عباراتی چون «[...] بدان نیکویی و زیبایی [...]لباس شادی بپوشیم[...] شـکر ایـزد را[...]» که در این نامه آمده است حکایت از به کارگیری زبانی منعطف است که نمونـهٔ آن را در دیگر نامه‌ها به سختی می‌توان یافت. کنش تعهّدی و اعلامی کم‌تـرین بسـامد را در ایـن مکاتبات دارند. در این نامه‌ها مواردی از عزل و نصب و گماشتن مطـرح نشـده و نامـه‌ای مستقل در این باب نوشته نشده است. کاربرد کنش اعلامی در مواردی است که شـاه بـه یادآوری و ذکر موضوعاتی چون مـرگ پـدرش (سـلطان محمـود) و نیـز اعـلام ضـمنی سلطنت و پادشاهی خود یا مسائلی از این دست پرداخته است. نمونه‌هایی همچـون«[...] سلطان بزرگ گذشته شد و یا خبر رسید که پدر ما به جوار رحمت خـدای پیوسـت[...]» مثال‌هایی برای کنش اعلامی هستند.

کاربرد کمِ کنش تعهّدی با شخصیّت و افکار امیر مسعود در جایگاه پادشاه هماهنگ و متناسب است. در واقع، بیانگر روحیّه و منش پادشاه است که خود را مقیّد به تعهّد و تضمّن نمی‌دانسته، اگر هم درجایی امیرمسعود به تضمینی تن در داده؛ در مواقعی است که به ذکر ویژگی‌های مثبت خود پرداخته است. به عنوان مثال در جایی که می‌گوید: «چون به بلخ رسیدیم در ضمان سلامت آن را پیش خواهیم گرفت» به طور مستقیم تعهّدی را القا نمی‌کند.

بر اساس بررسی انجام شده بر روی نامه‌های صادرهٔ امیرمسعود به طور کلّی می‌توان گفت امیرمسعود به عنوان یکی از سلاطین سلطه‌گر در تاریخ ایران به خوبی توانسته متناسب با شرایط و بافت حاکم بر جامعه از امکانات زبانی در جهت دستیابی به اهداف سیاسی و حاکمیّتی خویش بهره ببرد. چارچوب نامه‌ها نیز همگیدربردارندهٔ مسائل سیاسی و حکومتی و موضوعات پیرامونآن است. این نامه‌ها همگی از موضع فراتر به فروتر نوشته شده‌اند. استفاده از ضمیر اوّل شخص جمع به جای ضمیر مفرد، جمع بستن افعال اوّل شخص و نیز گاهی استفاده از فعل دوم شخص به جای سوم شخص که نوعی کاهش بار دستوری کلام است و نکاتی از این دست [...]همگی حکایت از به کارگرفتن امکانات زبانی در جهت پیشبرد اهداف مورد نظر را دارد.

پی‌نوشت

۱. شایان یادآوری است این نظریّه در تحلیل متون عربی نیز به کار رفته که به منظور پرهیز از اطالهٔ کلام از بیان این پژوهش‌ها صرف نظر شده است.

منابع

اویسی، بهزاد؛ بتول رستمی و سیاوشیاری (۱۳۹۲) تحلیل نظام حکومتی محمود و مسعود غزنوی در آثار ادبی تاریخی بر اساس نظریهٔ لیکرت، پژوهش‌های تاریخی دانشگاه اصفهان، ۴ (۲۰)، ۱۲۴-۱۰۵.

باسورث، ادموند کلیفورد (۱۳۵۶) تاریخ غزنویان، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، امیرکبیر.

بیهقی، ابوالفضل (۱۳۷۸) تاریخ بیهقی، جلد اول به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، زریاب.

جلالی، مریم؛ معصومه صادقی، (۱۳۹۵) «کنش‌های گفتاری و ارتباط آن با جنسیّت و طبقهٔ اجتماعی در گرشاسب‌نامه»، جامعه‌شناسی تاریخی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱، صص ۸۱- ۱۰۵.

حجازی، بهجت‌السّادات (۱۳۸۷) روان‌شناسی شخصیت در تاریخ بیهقی، فصلنامه علمی پژوهشی کاوش نامه، ۱۶، ۳۹-۱۱.

حسینی کازرونی، احمد (۱۳۸۴) فرهنگ تاریخ بیهقی، تهران، زوار.

دلیر، نیّر (۱۳۹۳) فرهنگ سیاسی و مبانی نظری پادشاهی و سلطنت؛ بررسی تطبیقی فره ایزدی و ظل اللهی، مطالعات تاریخ فرهنگی، ۲۰، ۵۹-۳۹.

رمضانی، علی (۱۳۹۲) «پیشینهٔ ترسل و نامه نگاری در ایران از آغاز تا قرن ششم هجری»، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، ۱۴، ۱۳۰-۱۰۷.

سرل، جان (۱۳۸۷) افعال گفتاری، ترجمه محمد علی عبداللهی، قم، پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳) درآمدی بر معنی شناسی، تهران، سورهٔ مهر.

عبداللهی، محمّد علی (۱۳۸۴) نظریه افعال گفتاری، فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه قم، ۴، ۱۱۹-۹۱.

متینی، جلال (۱۳۸۸) سیمای مسعود غزنوی درتاریخ بیهقی، یادنامه ابوالفضل بیهقی، به کوشش محمّدجعفر یاحقی، چاپ چهارم، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

محمدی، ذکرالله؛ عبدالرفیع رحیمی و زینب روستا (۱۳۹۱) رویکرد فرهنگی ـ عمرانی خاندان کاکویه، فصلنامه مطالعات تاریخ ایران اسلامی، ۳، ۱۳۱-۱۱۵.

مصطفوی سبزواری، رضا (۱۳۸۶) آشنایی با تاریخ بیهقی، تهران، سمت.

نازک کار، ژینوس (۱۳۸۲) آیین و رسوم رایج در تاریخ بیهقی (و درعهد غزنوی) چاپ اول، تهران، ترفند.

یول، جرج (۱۳۸۷) کاربردشناسی زبان، ترجمه محمد عموزاده مهریرجی ومنوچهرتوانگر، تهران، سمت.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰: ۱۰۳-۷۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل ویژگی‌ها و عناصر اقلیمی در داستان‌های بیژن نجدی[1]

محمد محمودی*

چکیده

ادبیات داستانی اقلیمی به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که در آنها جغرافیای طبیعی و عناصر و ویژگی‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و تاریخی اقلیم، نقش مهمی در ساختار و روایت داستان دارد. جریان ادبیات داستانی اقلیمی به صورت جدی از دهۀ ۳۰ در ایران آغاز شد و به حوزه‌های اقلیمی جنوب، غرب، شرق، آذربایجان و شمال تقسیم می‌شود. بیژن نجدی از جمله نویسندگان خطه شمال است که ماجرای غالب داستان‌هایش در فضای اقلیم شمال رخ می‌دهد و عناصر مختلف طبیعی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی این اقلیم در آنها بازتاب یافته است. هدف این مقاله، بررسی چگونگی تأثیر عناصر اقلیمی شمال در داستان‌های نجدی است و یافته‌های پژوهش ناظر بر این است که نجدی کنشی آگاهانه با عناصر اقلیمی پیرامون خود دارد و این عناصر جزء مهمی از صور خیال و ساخت‌مایه داستان‌های او به حساب می‌آیند. طبیعت بومی شمال در داستان‌های نجدی نقش مهمی در روایت و فضاسازی داستان، عینیت بخشیدن به ذهنیت شخصیت‌ها و بازنمایی اجتماعی و سیاسی جامعه و تبعات آن دارد و حوادث و ماجراهای داستان در هماهنگی و پیوند با محیط جغرافیای طبیعی شکل گرفته است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی معاصر، داستان اقلیمی، ادبیات اقلیمی شمال، بیژن نجدی.

---

۱. این مقاله برگرفته از طرح «تحلیل ادبیات داستانی اقلیمی در ایران (آذربایجان، غرب، شمال، خراسان) و نقد نسبت آن با هویت ایرانی» با کد «۲۲-۲۳۲۴» است که در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی انجام شده است.

*استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی، ایران
mahmoodi.mhmd@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

ادبیات داستانی نوین ایران همزمان با دوران مشروطه و بحران‌های اجتماعی- سیاسی آن سال‌ها بنیان نهاده شد و از همان آغاز، پرداختن به مسائل اجتماعی جزء مضامین و موضوعات اصلی آن بود. تحولات ادبی این دوره محصول گفتمانی بود که نگاهی واقع‌گرایانه به انسان و جهان داشت و از رهگذر آشنایی ایرانی‌ها با مظاهر نوین تمدن غرب ایجاد شده بود. در این دوره، دو جریان رمان‌نویسی تاریخی و اجتماعی شکل گرفت. از این میان، رمان اجتماعی با نگاهی رئالیستی به بازتاب واقعیت‌های اجتماعی معاصر می‌پرداخت. شرایط و ساختار سیاسی- اجتماعی معاصر ایران زمینهٔ پیدایی گونه‌های مختلف رئالیسم در ادبیات داستانی فارسی بوده است. رمان رئالیستی فارسی، در ابتدا به گزارشِ صرف از واقعیت اجتماعی می‌پرداخت؛ اما رفته‌رفته آثاری پخته‌تر خلق شد که به شیوهٔ هنری‌تر به بازآفرینی واقعیت اجتماعی توجه می‌کرد. در این دوره، گونه‌ای از رئالیسم اجتماعی نیز شکل گرفت که از عناصر و ویژگی‌های جغرافیایی و اقلیمی متأثر بود. در این داستان‌ها، محیط اجتماعی و اقلیم جغرافیایی جزء ساخت‌مایه‌های اصلی داستان است و نقش عمده‌ای در استخوان‌بندی روایت دارد. این‌گونه داستان‌ها، تحت عنوان ادبیات اقلیمی شناخته می‌شود.

ادبیات داستانی اقلیمی در جهان با اصطلاحات «Regional Novel»، « Local Color Fiction» و «Local Color Writing» شناخته می‌شود. «رمان منطقه‌ای» به مکان جغرافیایی و آداب و رسوم و گفتار محلی خاصی توجه دارد و ویژگی‌های آن منطقه و ساکنانش، اساس و پایهٔ داستان قرار می‌گیرند (Cuddon, 2013: 597). «داستان محلی» نیز به شرح جزئیات ویژهٔ یک منطقهٔ خاص به منظور افزودن گیرایی و اعتبار بیشتر به داستان یا روایت می‌پردازد. این جزئیات شامل توصیف جزئیاتی از آداب و سنت‌ها، نگرش‌ها و احساسات، پوشش خاص، موسیقی و امثال آن می‌شود که غالباً جنبهٔ تزئینی دارد و اگر جزء اساسی و ذاتی اثری را تشکیل دهد، منطقه‌گرایی نامیده می‌شود (Abrams,1999 :45؛Baldick, 2015: 191).

گونهٔ ادبیات داستانی اقلیمی مبتنی بر جغرافیای طبیعی است؛ به این معنی که

مناسبات حاکم بر داستان تحت تأثیر اقلیم و آب و هوا قرار دارد. از این رو، می‌توان هر داستانی با زمینه جغرافیای طبیعی را در زیرمجموعهٔ آن قرار داد. از سوی دیگر، جغرافیای انسانی، اعم از فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و مذهبی نیز در آثار نویسندگان ادبیات اقلیمی انعکاس می‌یابد. بر این اساس، متونی را که برپایه فرهنگ و سنت‌هانوشته‌شده واز نظر جنبه‌های مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی حائز اهمیت است، می‌توان در این گونه ادبی قرار داد. عناصر زبانی نیز از ویژگی‌های داستان‌های اقلیمی است؛ بدین معنا که به‌کاربردن گونهٔ گفتاری خاص که به‌خرده‌فرهنگ‌ها وموارد‌ی شبیه به آن مربوط است، اقلیمی خاص را برای خواننده تداعی می‌کند. رویدادها و حوادثتاریخیو تحولات سیاسی نیز از عوامل مؤثر بر ادبیات اقلیمی است. بنابراین، در تعریف داستان اقلیمی می‌توان گفت: داستانی است دربارهٔ یک منطقهٔ جغرافیایی خاص که عناصر فرهنگی از قبیل آداب و سنت‌ها، نوع معماری، پوشش، ویژگی‌های زبانی، و نیز خصیصه‌های اقتصادی، اجتماعی، تاریخی و سیاسی آن منطقه و اقلیم را بازنمایی می‌کند.

در ایران نخستین‌بار محمّدعلی سپانلو دربارهٔ تأثیر اقلیم جغرافیایی بر داستان سخن گفت. او در مقالهٔ «گزارشی از داستان‌نویسی یکسالهٔ انقلاب» کارنامهٔ داستان‌نویسی ایران در سال ۱۳۵۸ را بررسی کرده و دو مجموعهٔ «لالی» از بهرام حیدری و «نان و گل» از نسیم خاکسار را بهترین دستاوردهای داستان کوتاه در این سال می‌داند و می‌نویسد: «از لحاظ سبک، هر دو مجموعه خصلتی یگانه دارند. اینان به مکتبی در داستان‌نویسی ایران متعلّق هستند که کم‌کم می‌توان به آن اسمی داد؛ مکتب خوزستان» (سپانلو، ۱۳۵۹: ۸). سپانلو همچنین در مقالهٔ دیگری، از چهار مکتب داستان‌نویسی خوزستان، اصفهان، تبریز و گیلان نام می‌برد (همان، ۱۳۷۶: ۶۲-۶۴). پس از سپانلو، پژوهشگرانی دیگری همچون حسن میرعابدینی (۱۳۶۸)، یعقوب آژند (۱۳۶۹)، قهرمان شیری (۱۳۸۲) و رضا صادقی‌شهپر (۱۳۹۱)، دربارهٔ تقسیم‌بندی اقلیم‌های داستان‌نویسی معاصر ایران و ویژگی‌های آنها سخن گفته‌اند.

حوزه‌های داستان‌نویسی مبتنی بر اقلیم‌های مختلف ایران را به پنج شاخهٔ شمال، جنوب، خراسان، آذربایجان، و غرب (کرمانشاه) می‌توان تقسیم کرد (صادقی‌شهپر، ۱۳۹۱: ۱۱۳). البته برخی منتقدان تقسیم‌بندی‌های دیگری، از جمله سبک تهران یا مرکز، و

سبک اصفهان نیز ارائه کرده‌اند (شیری، ۱۳۸۲: ۴۸؛ آژند، ۱۳۶۹: ۱۳) که با تعریف ادبیات اقلیمی هم‌خوان نیستند. اگرچه زادگاه یا محل زندگی عامل مهمی در شکل‌دهی هویت بومی و ویژگی‌های ذهنی و زبانی در نویسنده است، اما معیار تقسیم‌بندی اقلیمی، منحصر به محیط زندگی نیست. چه بسا، نویسنده‌ای متعلق به یک اقلیم باشد، ولی داستانش در تقسیم‌بندی اقلیم دیگری قرار گیرد. بنابراین، اقلیمی بودن ناظر به وجود عناصر و ویژگی‌های محیطی در متن داستان است.

بیژن نجدی و ادبیات داستانی اقلیم شمال

همانطور که گفته شد، یکی از حوزه‌های ادبیات داستانی اقلیمی در ایران، اقلیم شمال است. بارندگی فراوان، رطوبت بالا و هوای مه‌آلود، پوشش گیاهی متنوع و جنگل‌های انبوه، دریا و تالاب‌ها و شالیزارها، معماری خاص خانه‌ها، زندگی ماهیگیران و روستائیان کشاورز و بازتاب حوادث تاریخی همچون نهضت جنگل از جمله موضوعاتی است که دست‌مایهٔ داستان‌های این اقلیم قرار گرفته است.

گسترهٔ جغرافیایی داستان‌نویسی اقلیمی شمال، شامل استان‌های مازندران، گیلان و گلستان است؛ البته بیشتر داستان‌نویسان این اقلیم از خطهٔ گیلان هستند. محمود اعتمادزاده (با رمان «دختر رعیت»)، بزرگ علوی (با داستان کوتاه «گیله‌مرد»)، محمدعلی صفاری (با «خان گیلان»)، محمود طیاری (با مجموعهٔ «خانهٔ فلزی» و «طرح‌ها و کلاغ‌ها»)، ابراهیم رهبر (با مجموعهٔ «دود» و «سوگواران» و «چاپ آخر زندگی»)، اکبر رادی (با مجموعه داستان «جاده»)، مجید دانش آراسته (با مجموعهٔ «روز جهانی پارک شهر و زباله‌دانی»)، محسن حسام (با «مهربانی و شیرین»، «پرنده در باد» و «پشت پرچین»)، هادی جامعی (با رمان «گل آقا لچه گورابی»)، کاظم سادات اشکوری (با «یک ساعت از ۲۴ ساعت» و «برگ‌ها می‌ریزند»)، سیدحسین میرکاظمی (با «آلامان»، «گندم شورا» و «یورت»)، مهدی اخوان لنگرودی (با «آنوبیس»)، نادر ابراهیمی (با رمان بلند «آتش بدون دود») رحمت حقی‌پور (با «عروسی در باران»)، محمدرضا پورجعفری (با «رد پای زمستان» و «دهم خرداد پنجاه و دو») و موسی علیجانی (با «هفت کوه و هفت دریا آن‌طرف‌تر») از داستان‌نویسان اقلیمی شمال هستند.

بیژن نجدی نیز با دو مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابان‌ها»، از جمله داستان‌نویسان شناخته‌شدهٔشمال است که بازتاب ویژگی‌ها و عناصر اقلیمی این خطه در داستان‌هایش مشهود است. نجدی در سال ۱۳۲۰ از پدر و مادری گیلانی در شهر خاش (زاهدان) به دنیا آمد. تحصیلاتش را تا مقطع دیپلم در رشت گذراند؛ پس از آن وارد دانشسرای عالی تهران شد و در رشتهٔ ریاضی تحصیل کرد. پس از پایان خدمت سربازی، در لاهیجان ساکن شد و در مدارس این شهر به تدریس پرداخت. نجدی نوشتن و سرودن را از سال ۴۵ شروع کرد، اما وسواس و سخت‌گیری بسیار او سبب شد تا نخستین اثرش با سه دهه تأخیر عرضه شود. او در زمان حیاتش تنها مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» (۱۳۷۳) را منتشر کرد که شامل ۱۰ داستان کوتاه است و در سال ۷۴ برندهٔ قلم زرین جایزهٔ گردون شد. با همین مجموعه داستان است که بیژن نجدی را به عنوان یکی از پیشگامان داستان‌نویسی پست‌مدرن در ایرانیز به شمار می‌آورند. بقیهٔ آثار داستانی نجدی (شامل دو مجموعه داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» و «داستان‌های ناتمام») بعد از مرگ زودهنگام او وبه همت همسرش منتشر شد.

نجدی فعالیت ادبی خود را با شاعری آغاز کرد و سپس به داستان‌نویسی روی آورد. تأثیر قریحهٔ شاعرانه نجدی در داستانهایش کاملاً مشهود است. او با بهره‌گیری از امکانات زبان شعر، به‌ویژه تشبیه و استعاره، در داستان‌هایش، سبک خاص خود را ابداع کرد که می‌توان آن را «داستان- شعر» نامید. اهمیت و ظرافت کار نجدی در تلفیق داستان و شعر در این است که عناصر شعر در داستان‌های وی در خدمت بسط فضا و ساختار روایی قرار می‌گیرد. شناخت نجدی از جهان شعر و داستان و ایجاد پیوند میان بیان شاعرانه و روایی، راز موفقیت داستان‌های اوست. او عناصر شعر را بر داستان تحمیل نمی‌کند یا از سر تفنن سراغ آنها نمی‌رود. به عبارتی، استفاده از صناعات ادبی به جزئی تفکیک‌ناپذیر در داستانهای نجدی تبدیل شده که خواننده در مواجهه با آنها، احساس تصنعی و تزئینی بودن نمی‌کند. «بسیاری از نویسندگانی که می‌کوشند شاعرانه بنویسند، چون به جوهری لیریک دست نمی‌یابند، کارشان تا حد قطعه‌های ادبی فروکاسته می‌شود. اما زبان داستان‌های نجدی مشحون از شعر است، بی آنکه «ادبی»

شود و توان وصف روایی‌اش را از دست بدهد؛ زیرا وهم‌بینی سهم عمده‌ای در ساخت فضای آثارش دارد. با وهم چنان پرتوی بر عادی‌ترین امور و اشیا می‌اندازد که انگار برای نخستین بار است که آنها را می‌بینیم» (میرعابدینی، ۱۳۸۳؛ ۸ـ۱۳۵۷).

یکی از ویژگی‌های مهم داستان‌های نجدی، حضور عناصر اقلیمی در آثار اوست. غالب داستان‌های نجدی در فضای اقلیم شمال رخ می‌دهد و عناصر مختلف جغرافیایی، فرهنگی، سیاسی، تاریخی و... این اقلیم در آنها کمابیش بازتاب یافته است. اقلیم طبیعی شمال ایران با عناصر و پدیده‌هایی مانند دریا، جنگل، باران‌های پی‌درپی، رودخانه، کشتزارهای برنج و... و نیز مفاهیم شکل‌گرفته بر حول آنها شناخته می‌شود. در داستان‌های نجدی نیز طبیعت بومی شمال نقش مهمی در روایت و فضاسازی داستان دارد و حوادث و ماجراهای داستان در هماهنگی و پیوند کامل با محیط پیرامون است و حالات روحی شخصیت‌های داستان را عینیت می‌بخشد. در این نوشتار، به بررسی نقش عناصر اقلیمی شمال در داستان‌های نجدی پرداخته شده است. روش پژوهش در این مقاله، توصیفی- تحلیلی است و گردآوری اطلاعات با استناد به منابع معتبر کتابخانه‌ای و نیز مقالات علمی ـ پژوهشی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی درباره آثار بیژن نجدی نوشته شده است که عمدتاً به تحلیل داستان‌های او از منظر مکتب‌ها و نظریه‌های ادبی مختلف پرداخته‌اند؛ اما پژوهشی که مستقلاً به بررسی نقش عناصر اقلیمی در داستان‌های نجدی پرداخته باشد، تاکنون نوشته نشده است.

از میان پژوهش‌های کمابیش مرتبط با مقاله کنونی، می‌توان به این موارد اشاره کرد: زیاری (۱۳۹۴) در پایان‌نامه «نقد بوم‌گرایانه بر داستان‌های کوتاه بیژن نجدی» به بررسی مؤلفه‌های زیست‌محیطی در داستان‌های نجدی پرداخته و نقش محیط زیستِ نویسنده بر گزینش ساخت‌های دستوری، واژگان و استعاره‌های زبانی او را بررسیده است. جهاندیده (۱۳۹۱) در مقاله «صندوقخانه ایدئولوژی؛ تأویل نشانه‌شناسی «گیاهی در قرنطینه» بیژن نجدی»، بی‌نظیر و خزانه‌دارلو (۱۳۹۴) در مقاله «جهان‌بینی اسطوره‌ای؛

اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی»، فروزنده و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله «خوانشی رمانتیسیستی از داستان‌های نجدی» و تاجریان (۱۳۸۶) در پایان‌نامه «تحلیل ساختاری و مضمونی داستان‌های بیژن نجدی» نیز هر کدام از منظر پژوهشی خود، اشارات مختصری به تأثیر عناصر طبیعت شمال در فضای داستانی نجدی کرده‌اند. همچنین حسن میرعابدینی در «صد سال داستان‌نویسی ایران» (۱۳۸۳) در بخش مربوط به ادبیات اقلیمی شمال، تحلیل مختصری از چند داستان نجدی ارائه داده و نکاتی درباره اقلیمی بودن داستان‌های او گفته است.

عناصر اقلیمی در داستان‌های نجدی

واژگان و صورخیال اقلیمی

اقلیمی که داستان در آن شکل گرفته و روایت می‌شود، بر شکل‌گیری دایرهٔ واژگانی و نیز مجموعه‌ای از صورخیال خاص تأثیرگذار است. محیط جغرافیایی علاوه بر عناصر طبیعی و مشهود پیرامون زیست انسان‌ها، مجموعه‌ای از مفاهیم فرهنگی و سنت‌های ویژه آن جغرافیا را نمایندگی می‌کند که بیش و پیش از هر چیز، در سطح واژگانی زبان و نیز صورخیال بروز پیدا می‌کند. در داستان‌های بیژن نجدی، واژگان مرتبط با آب و طبیعت (ازجمله باران و رودخانه، درخت، جنگل، و...) نقش کانونی در تصویرسازی و توصیف فضای داستانی دارند. برای نمونه، در داستان «تاریکی در پوتین» عناصرحوزه واژگانی را می‌تواند رد و قالب موازی با واژگان «آب» و «رودخانه» مشاهده کرد: «در رودخانه چند پسر جوان شنا می‌کردند. روز قبل هم که پدر طاهر از قدم زدن‌های پایان ناپذیرش در گورستان و خواندن سنگ قبرهایی که تمام اسمها و تاریخ روی آنها را بی هیچ تلاشی همیشه می توانست به خاطر آورد، به خانه بازمی‌گشت، همان جوانها را دیده بود که در آب بازی می‌کردند و صدای خندهٔ آنها را آب با خودش می‌برد [...] با انگشتش آب را سوراخ کرده بود [...] همان شب، رودخانه برای رفتن تا دریا آنقدر با سروصدا آب‌هایش را به تخته سنگهای این طرف آن طرف زده بود که مردم دهکده از خواب پریده بودند [...] زیر سقفی با گچ بری‌های آب، در اتاق‌هایی با دیوارهای آب، هیچکس نمی‌تواند بفهمد که دیگری دارد گریه می‌کند [...] رودخانه مثل سنگ قبری

بدون اسم، ساکت بود [...] از گردن به پایین طوری آب را پوشیده بود که برهنگی‌اش دیده نمی‌شد [...] چشمهایش همانقدر آرام بود که آب، همانقدر آبی بود که آب [...] کمی بعد یا قبل از نیمه شب، رودخانه از لنگه‌های در به اتاق آمد و از روی پدر و پوتین رد شد» (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۹- ۳۰).

پیوند واژگان به‌کاررفته در داستان‌های نجدی با اقلیم و جغرافیایی طبیعی و فرهنگی شمال، درباره صورخیال و شگردهای بلاغی داستان‌های او نیز صادق است. جغرافیای طبیعی منطقهٔ شمال مستعد شکل‌گیری نگاه شاعرانه و نوعی درونگرایی رمانتیک است؛ از این روست که این اقلیم همواره شاعران بزرگی را به خود دیده است.

بیژن نجدی از داستان‌نویسانی است که شعر نیز می‌سروده و تأثیر قریحه او در داستان‌هایش به‌وضوح دیده می‌شود. او نگاهی شاعرانه به طبیعت و محیط پیرامون خود دارد و با تصویرسازی‌های بدیع و آشنایی‌زدایی در داستان‌هایش، فضایی شاعرانه، و گاه وهم‌آلود، ایجاد می‌کند. وجود عناصر شعر در داستان‌های نجدی علاوه بر تأثیرات ذوق و قریحهٔ شاعرانهٔ او، متأثر از خویشاوندی داستان کوتاه مدرن با شعر نیز استیکی از وجوه مهم تفاوت داستان کوتاه مدرن با داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی، گرایش به شعر و بهره‌گیری از صنایع ادبی است که نظریه‌پردازان مختلف تحت عنوان «داستان کوتاه غنایی» درباره آن سخن گفته‌اند و نمونه‌های خصیصه‌نمای آن را در داستان‌های بیژن نجدی می‌توان مشاهده کرد. چارلز مِی (Charles May) در مقاله‌ای با عنوان «چخوف و داستان کوتاه مدرن» ضمن تبیین نقش و جایگاه مهم چخوف در شکل‌گیری گونه «داستان کوتاه غنایی»، ویژگی مهم آن را درآمیختن جزئیات خاص رئالیستی با غنایی‌نویسی شاعرانهٔ رمانتیک می‌داند. «از نظر مِی، مهمترین ویژگی‌های داستان‌های کوتاه چخوف از این قرارند: الف) شخصیت با هدفی رئالیستی توصیف نمی‌شود و بیش از آنکه کارکردی نمادین داشته باشد، بازنمایی یک حالت ذهنی است. ب) داستان، قصه‌ای شرح‌وبسط داده شده و دارای وقایع درهم‌پیچیده (پیرنگ قوی) نیست، بلکه طرح‌واره‌ای است کمینه («مینی‌مال» یا واجد کمترین تعداد واژه) که به سبک شعرهای غنایی نوشته شده است. ج) حال و هوای داستان («فضاسازی» یا «اتمسفر») نتیجهٔ ترکیب ابهام‌آمیز

توصیف‌های بیرونی (مثلاً توصیف مکـان یـا اشـیائی خـاص یـا لبـاس شخصـیت‌هـا) بـا فرافکنی‌های روانی شخصیت اصلی است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۷۳).

غالب تشبیهات و استعاره‌هایی که در داستان‌های اقلیمی نجدی دیده می‌شود، متـأثر از فضای اقلیمی شمال است و عناصر طبیعت بومی، به‌ویژه «باران»، «جنگل»، «رودخانـه»، «درخت» و... ، نقش محوری در صور خیال و تصویرسازی شاعرانهٔ داستان‌های او دارند:

«صدایی مثل باران به طرف اصطبل می‌آمد» (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۴)/ «دورتر از آنهـا آسـیه به دیواری از باران تکیه داده بود» (همان: ۲۶)/ «آفتاب مثل باران مـی‌باریـد» (همـان، ۱۳۷۹: ۲۱)/ «به احترام بارانی که می‌بارید، بدون چتر، بیرون زد... باران دست مرتضـی را گرفتـه بود و او را به سینما می‌برد... بیرون باران ماتم‌زده‌ای می‌بارید» (همان: ۳۱)/ «دانه‌های باران نرم بود، مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت، مثل پیراهن مـادرش» (همان، ۱۳۷۳: ۳۸) / «دهانش مثل ماهی تازه‌صیدشده، باز و بسته می‌شـد... بـا اینکـه هـوا سرد بود و طعم باران داشـت، مرتضـی پیـاده بـه طـرف مسـافرخانه رفـت» (همـان: ۱۵)/ «چشمایش همانقدر آرام بود که آب، همانقدر آبـی بـود کـه آب». (همـان: ۳۳) / «در تمـام روزهایی که باران می‌بارید، مرتضی مطمئن بود که باران هیچ صـدایی نـدارد. دانـه‌هـای باران نرم بود، مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌هـا مـی‌ریخـت، مثـل پیـراهن مادرش». (همان: ۳۸)/ «نفس عالیه روی پوستم بود و خودش یک جنگل دورتر از اسـمش... » (همان، ۱۳۷۹: ۱۵)/ «مه غلیظی دهکده طاهر را توی مشتش گرفته است» (همـان، ۱۳۷۳: ۸۰)/ «آن طرف رودخانه، جنگل آنقدر خسته بود که مرتضی دیگر نمی‌توانست بدود/ صدایی کـه از رودخانه به گوش می‌رسید، زیر بغل مرتضـی را گرفـت و او توانسـت بایسـتد/ بیـرون از مرتضی جنگل نفس نمی‌کشید و برگ‌هایش را به طرف شاخه‌هایی می‌فرسـتاد کـه دور تـا دور ساق و زانو بسته شده بود» (همان، ۱۳۷۹: ۱۸۸- ۱۹۱).

تناسب فضای داستان با توصیف عناصر طبیعی اقلیم

بیژن نجدی کنشی آگاهانه با عناصر اقلیمی پیرامون خود دارد. این عناصر در روایـت داستان‌های وی به‌وفور دیده می‌شوند و جزئی از ساخت‌مایـه اصـلی داسـتان‌هـای او بـه حساب می‌آیند. نجدی غالباً انسان‌ها را از محور اصلی داسـتان‌هـایش خـارج مـی‌کنـد و

بیشتر به طبیعت و حتی اشیای بی‌جان توجه دارد. از این رو، اشیا در دنیای داستانی او از ابژه صرف خارج شده و ماهیتی سوبژکتیو پیدا می‌کنند.

بیشتر داستان‌های نجدی در فضای اقلیم شمال شکل گرفته و عناصر مختلف طبیعی، فرهنگی، سیاسی و تاریخی این اقلیم کمابیش در آنها بازتاب یافته است. اقلیم طبیعی شمال ایران با عناصر و پدیده‌هایی مانند دریا، جنگل، باران‌های پی‌درپی، رودخانه، کشتزارهای برنج و... و نیز مفاهیم شکل‌گرفته بر حول آنها شناخته می‌شود. در داستان‌های نجدی نیز طبیعت بومی شمال نقش مهمی در روایت و فضاسازی داستان دارد و حوادث و ماجراهای داستان در هماهنگی و پیوند کامل با محیط پیرامون است و حالات روحی شخصیت‌های داستان را عینیت می‌بخشد. از این میان، باران و رودخانه در کانون تصویرسازی و روایت نجدی قرار دارند و از عناصر پرتکرار داستان‌های او هستند. «در برخی داستان‌ها، معمولاً باران متناسب با مضمون تیره و حوادث ناگوار شروع می‌شود و افزایش می‌یابد. بی‌شک شرایط اقلیمی نویسنده، یعنی محیط بارانی شمال ایران، در تصویر کردن فضایی باران‌زا مؤثر بوده است؛ اما باران خطهٔ شمال که مایهٔ برکت و سرسبزی آن منطقه است، در آثار نجدی به مایهٔ دردسر و رنج بدل می‌شود. رودخانه نیز کارکرد خاصی در آثار نجدی دارد. گاه مرگ زیر پل یا کنار رودخانه رخ می‌دهد، یا شخصیت اصلی پس از عبود از رودخانه و پل به سمت وضعیت ناگوار کشیده می‌شود. رودخانه جریانی از مرگ را به همراه دارد و تأثیری ویرانگر و مرگبار بر اشخاص داستان و وضعیت زندگی آنها می‌گذارد» (تاجریان، ۱۳۸۶: ۲۸۰). در واقع، بیژن نجدی از ویژگی‌های اقلیمی برای توصیف نمادین فضای یأس‌آلود و ناامید حاکم بر داستان‌هایش استفاده کرده است.

برخی از داستان‌های کوتاه نجدی، ازجمله «به چی می‌گن گرگ، به چی می‌گن... »، «روان رهاشدهٔ اشیاء»، «بی‌فصل و نادرخت»، «بیگناهان»، «روز اسبریزی»، «سه‌شنبه خیس»، که فضایی نومیدانه دارند، اساساً با توصیف باران آغاز می‌شوند و ترکیب‌هایی چون «باران ماتم‌زده»، «موسیقی دلشوره‌آور باران»، «باران‌های دلگیر رشت» و... در آنها دیده می‌شود.

در داستان «تاقچه‌های پر از دندان» خاطراتی از کودتای ۲۸ مرداد و رخدادهای پس از آن روایت می‌شود. مضمون داستان، یأس و ناامیدی و خشم راوی از وضعیت کنونی

زندگی و مرور و یادکرد آرزوها و آمال بربادرفته است که با فضای غم‌آلود داستان با توصیفاتی از هوای بارانی و دلگیر رشت بیان می‌شود: «بیرون با چراغ خانه‌ها سوراخ‌سوراخ شده بود. و یکی از باران‌های دلگیر رشت، دیدید که، تاریکی شب را خیس کرده بود. و من آجرهای شکسته را گم کرده بودم... . تمام اتاقم شده بود دستگیره در ولم نمی‌کرد. نمی‌توانستم نگاهش نکنم. یه جور دلشوره. خیالبافی‌های جر خورده... گفتم که بیرون باران می‌بارید... باران چند قدم دورتر از قالی، با قد کوتاهش، اندازه شیشه‌های پنجره می‌بارید» (نجدی، ۱۳۷۹: ۹۵). «راه افتادم. مادام سرش را از لای در بیرون آورده. کج کرده. یه ذره از موهایش را ریخته بود روی هوا... می‌دانید که هوای رشت بعد از باران چه جوریست...» (همان: ۹۷).

فضاسازی روایت در داستان «بیگناهان» نیز با عنصر باران گره خورده است: «ناخنهای زن در تاریکی فرومی‌رفت و بی آنکه بتواند پلکانی را روی باران و آب پیدا کند، تن نیمه‌برهنه و پر از ترس باورنشده‌اش در گودال سیاه بین پنجره و آسفالت به طرف جاذبهٔ مرگ‌آلود زمین می‌رفت... زن به باران اطرافش چنگ می‌زد و دندان‌هایش به چند اسم غریبه می‌چسبید» (همان: ۲۵). «بیرون باران ماتم‌زده‌ای می‌بارید. مرتضی هرچه بیشتر می‌شست، سفیدی پیراهن کمرنگ‌تر و لکه‌های خون، شفاف‌تر می‌شد و صدای آب در لگنچه نمی‌گذاشت که او باران را بشنود... پیراهن را چلاند و با اتو خشکش کرد. پوشید. و به احترام بارانی که می‌بارید، بدون چتر، بیرون زد» (همان: ۳۱). «خیلی زود. خیابان از مرتضی خالی شد. موسیقی دلشوره‌آور باران و بوق اتومبیل‌ها و رفت و آمد مردم آنقدر ادامه یافت تا اینکه باز هم پشت لکه‌های سرخ پیراهنش، مرتضی، لاغر با موهای ریخه روی گوش‌هایش، چشم‌های غمگین و تنگ و ترکمنی، گونه‌های استخوانی و سرمازده و زخم و خون‌مردگی بدون نوارچسب صورتش پیدایش شد (همان: ۳۲ـ۳۳).

در ابتدای داستان «سه‌شنبهٔ خیس» که همچون براعت استهلال عمل می‌کند، فضای غم‌زده و وهم‌آلودی توصیف می‌شود که با اضطراب و پریشانی شخصیت اصلی و نیز رخدادهای این داستان هماهنگی تام دارد؛ به عبارتی، ابری بودن هوا و بارش باران- که همواره در کانون فضاسازی و روایت داستانی بیژن نجدی قرار می‌گیرد- حالات درونی و ذهنیات شخصیت داستان را تعیّن می‌بخشد؛ حتی نام داستان نیز که هم (سه شنبه

خیس) بر این موضوع دلالت دارد: «سه‌شنبه، خیس بود. ملیحه زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغریش ریخته شده بود، از کوچه‌ای می‌گذشت که همان پیچ و خم خوابها و کابوس او را داشت. باران با صدای ناودان و چتر و آسفالت، می‌بارید. پشت پنجره‌های دو طرف کوچه، پرده‌ای از گرمای بخاری‌ها آویزان بود و هوا بوی هیزم و نفت سوخته می‌داد» (نجدی، ۱۳۷۳: ۶۹).

در داستان «سپرده به زمین» نیز تردید و دودلی حاکم بر فضای داستان با توصیف وضعیت جوی ویژه اقلیم شمال (هوایی که نه آفتابی می‌شود و نه می‌بارد) بازنمایی می‌شود: «تا فردای آن یکشنبه کسی دنبال جسد نیامد. دوشنبه، جسد را پیچیده در متقال بایک زنبیل از درمانگاه به طرف گورستان فرستادند. بیرون از حیاط درمانگاه، ملیحه و طاهر بی‌آنکه سیاه پوشیده باشند، در هوایی که نه آفتابی می‌شد و نه می‌بارید، کمی آهسته‌تر از مردی که زنبیل را می‌برد و گاهی آن را دست به دست می‌کرد و گاهی روی زمین می‌گذاشت، گاهی هم روی روی کنده یک درخت، راه افتادند (همان: ۱۱).

در داستان «روز اسبریزی» فضای داستان بیانگر وضعیت و حالت درونی یک اسب است؛ زمانی که «قالان‌خان» (صاحب اسب) زین بر پشتش می‌نهد، هوا بارانی است. وقتی به گاری بسته می‌شود، برف می‌بارد و همه چیز حتی رنگ پوستش خاکستری است. به این ترتیب فضایی دلسردکننده و غمبار ایجاد می‌شود که با احساس و شرایط اسب هماهنگ است. از طرف دیگر، اسب با آسیه (دختر نوجوان قالان خان) همراه می‌شود، چون آسیه آزادی ازدست‌رفته‌اش را دوباره به او می‌بخشد و او را به دامان طبیعت برمی‌گرداند. حتی خود آسیه یادآور طبیعت و آزادی بدون مانع است. اسب آسیه را چون طبیعت می‌بیند و می‌پندارد؛ صدای آسیه مانند علف نرم و چون باران لطیف است. بدنش بوی جنگل می‌دهد و مانند یک مشت ابر سوارش می‌شود. در واقع، آسیه نه به عنوان یک انسان، بلکه به صورت جزئی از طبیعت به اسب آزادی می‌بخشد (عبداللهیان و فرهمند، ۱۳۹۱: ۶۱).

«دریا» در داستان‌های نجدی

در داستان‌های نجدی عناصر مختلف طبیعت بومی شمال بازتاب دارد و نقش محوری در فضاسازی و پیشبرد روایت برخی داستان‌ها دارد، اما «دریا» که ویژگی اقلیمی

مهم منطقه شمال ایران است، در داستان‌های او تقریباً غایب است. البته این مسئله مختص داستان‌های نجدی نیست، بلکه در آثار داستان‌نویسان دیگر اقلیم شمال نیز این خصیصه دیده می‌شود. «این موضوع، آنگاه حساسات و تأمل بیشتر را برمی‌انگیزد که آن را با داستان‌های اقلیم جنوب مقایسه کنیم. همچنین باید گفت که حتی نوع حضور دریا در داستان‌های شمالی، در همان شکل کمرنگش نیز، با داستان‌های جنوبی متفاوت است. دریا در داستان‌های شمالی بیشتر محل درگیری و نزاع صیادان با گشتی‌های شیلات است و گاهی هم فقط اشاراتی توصیفی بدان می‌شود؛ اما در داستان‌های اقلیمی جنوب، دریا منبع رزق و روزی بومیان، محل رفت و آمد کشتی‌های تجاری، نفتکش‌ها، جاشوها و مسافران و کارگران مهاجر به کشورهای عربی و نیز میدان قاچاق کالا و مسافر است» (صادقی شهپر، ۱۳۹۵: ۱۵۸۸). معدود توصیفاتی که از دریا در داستان‌های نجدی وجود دارد نیز بیشتر جنبهٔ تزئینی دارند. «بی‌فصل و نادرخت» از جمله داستان‌های نجدی است که در آن به عنصر اقلیمی دریا و موضوعات پیرامون آن، از جمله مسائل و مشکلات مربوط به صید و صیادی، به‌کوتاهی اشاره شده است:«میدان زیر پای برج هنوز از باران شب پیش، خیس بود و مینی‌بوس آن را دور می‌زد و صدای ترمزش را به طرف کارگرانی می‌بُرد که آن طرف برج آن طرف سینما، آن طرف شهربانی، چمباتمه زده بودند. چندتایی از آنها هنوز صبحانه نخورده سیگار می‌کشیدند. پیرترینشان مردی بود که یکریز با بی‌صداییِ آدامس جویدن حرف می‌زد. «ـ چی؟» «ـ می‌گم تابستون که میشه صیادا یهو ارزون می‌شن. » آنها به طرف مینی‌بوس دویدند. مردی سرش را از مینی‌بوس بیرون آورده بود (۱۲۰۰ تومان، با ناهار...) چند نفر با سرفه‌ها و بوی سیگارشان سوار شدند. مینی‌بوس آنها را بُرد و صبح تا آخرین لحظه‌اش، با وانت‌بارها، و کامیون‌های لکنته میدان را دور زد و یک روز آفتابی که با ۱۲۰۰، ۱۰۰۰، ۸۰۰ تومان لحظه به لحظه ارزانتر می‌شد، زیبایی فلکهٔ غمزدهٔ رشت را از کارگران خالی شد» (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

نجدی در داستان «یک سرخپوست در آستارا» نیز توصیفی جزئی‌تر از موضوع صیادی در دریای خزر دارد که با بیان شاعرانهٔ ویژهٔ او همراه است: «راستش مرتضی صیادِ صیاد هم نبود. یک بچه صیاد بود که سفیدک زیر بغل کتش زمستان‌ها از دور عرق تن تابستانش را لو می‌داد. بچه صیادها برای گرفتن ماهی به دریا نمی‌روند

(رودخانه، چرا). آنها کنار دریا روی ماسه جایی که دریا کف دهانش را بالا می‌آورد (دیدی که) بازی می‌کنند. راه می‌روند یا می‌نشینند تا صیادها با تور از آب بیایند. هی... ها... هی... ها... طناب را بکشند، حالا بچه صیادها ماهی‌هایی را که دمشان را تا زخم به زمین می‌زنند و قبل از آنکه مرگ چشم‌هایشان را پر کند (می‌دانی که ماهی‌ها پلک نمی‌زنند. اصلاً آنها پلک ندارند)، از تور بیرون می‌کشند و پرت می‌کنند روی ماسه. ماهی‌های حرام را دوباره به آب می‌دهند و ماهی‌های سفید آن طرف... کپورها اینجا... همین‌طوری دیگر... همین‌طوری... همه را. تا آرام شدن تمام ماهی‌ها. عجیب اینکه ماهی‌ها بلد نیستند جیغ بکشند. روزهای بارانی آنها دیر می‌میرند. در آخرین لحظه وقتی رمق ندارند دمشان را تکان دهند و از گرم شدن پولک‌هایشان چیزی نمی‌فهمند (فقط ما آدم‌ها می‌دانیم که می‌میریم، می‌فهمی که) چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند. می‌شود این‌طوری هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آنقدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید» (نجدی، ۱۳۷۹: ۳).

تقابل مفاهیم سنت و مدرنیته

یکی از مضامین عمدهٔ ادبیات داستانی اقلیمی، تقابل مفاهیم سنت و مدرنیته است. این مضمون به‌ویژه در داستان‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ به‌وفور دیده می‌شود. «حفظ سنت‌ها و ضدیت با ورود مظاهر مدرنیته» مضمون پرتکرار داستان‌های اقلیمی این دهه‌ها است که با موتیف آشنای «شهر و روستا» و تقابل عناصر و مؤلفه‌های آن دو با یکدیگر توصیف می‌شود. داستان «گیاهی در قرنطینه »نجدی روایتی از این نوع تقابل است که در زمینه‌ای اقلیمی و بستر دو مفهوم روستا (دهکده) و شهر و عناصر و باورهای مربوط به این دو بازنمایی شده است. در این داستان، مرد سفیدپوش، دکتر، معاینه پزشکی، بیمارستان، جراحی، پادگان و... عناصری است که با شهر پیوند می‌خورد؛ و در مقابل، مارجان، قادری، قفل، زمین، درخت، دانه، باغ‌های زیتون، باران، مه غلیظ، رودخانه و... در پیوند با دهکده، شبکه‌ای از تقابل معنایی و تمثیلی را به وجود آورده است.

بیماری عجیب طاهر دست‌مایهٔ و موضوع مواجههٔ این دو رویکرد است. در این داستان، رویکرد سنت (مارجان و قادری) نسبت به بیماری طاهر در مقابل رویکرد مدرن (مرد سپیدپوش: نماد علم پزشکی) قرار می‌گیرد. گرچه درمان فرد موسوم به «قادری» برای

بیماری شخصیت داستان، نامتعارف و غیرعقلانی تلقی می‌شود، به هر روی موقتاً بیماری را درمان می‌کند. اما پزشکی مدرن با جراحی و باز کردن «قفل زده‌شده بر کتف طاهر» (که نمادی از سنّت است)، عملاً کاری از پیش نمی‌برد و او را به عوارض سابق بیماری و درنهایت به قرنطینهٔ اجباری بازمی‌گرداند. «در بافت زندگی ساده و روستایی طاهر، نهاد اجتماعی و قدرت بیرونی، در شکل کمیسیون پزشکی نظام وظیفه، حضور می‌یابد. طاهر برای معاینه در کمیسیون پزشکی، باید لخت شود. مرد سفیدپوش کف پاهای طاهر و همهٔ بدنش را وارسی می‌کند. کمیسیون پزشکی نظام وظیفه، از دستاوردهای مدرنیزاسیون و مرد سفیدپوش، نمایندهٔ این جریان است که بر نهان‌ترین و خصوصی‌ترین حوزه‌ها (بدن طاهر) نظارت و دخالت می‌کند» (بی‌نظیر و رضی، ۱۳۸۹: ۳۸- ۳۹).

طاهر، که نامش نیز معرف بخشی از شخصیت اوست، پاک و به‌دور از مظاهر جهان مدرن و شهرنشینی است و زندگی و وجودش با طبیعت و درخت و باغ‌های زیتون در دهکده‌ای سرسبز پیوند خورده است؛ این پیوند به گونه‌ای است که حتی به او ویژگی‌های گیاه‌گونه بخشیده است. او در داستان به گیاهی در قرنطینه مانند شده است. این قرنطینه، یکبار بر اثر بیماری طاهر رخ داده و بار دیگر در پایان داستان و در پی گشون قفل از کتف او واقع می‌شود. قرنطینه اول از سوی مارجان انجام می‌شودکه طاهر را به صندوقخانه می‌برد و با آیین‌های خاص اعتقادی و خرافی سعی می‌کند بیماری او را درمان کند. در نهایت نیز دست به دامان شخصی به نام «قادری» می‌شود؛ کسی که تنها او قادر به درمان طاهر است و به شیوه‌ای شگفت، طاهر را- موقتاً- از بیماری نجات می‌دهد.

طاهر پس از درمان قادری (زدن قفل بر کتف)، از دنیای کودکانه بریده می‌شود و به صندوقخانه پناه می‌برد؛ جایی که در آن قرنطینه شده بود و با قفلی که بر کتفش زده شده، هویتی دیگرگونه می‌یابد که او را از دیگران بیگانه می‌سازد. قفلی که بر کتف طاهر زده شده است، در داستان نقش مهم و نمادینی دارد و با طلسم و جادو و خرافه پیوند خورده است. در باورهای عامیانه مردم، فلز آهن برای دفع اجنه مؤثر بوده است.

همانگونه که گفته شد، تقابل سنت و مدرنیته در داستان، در مواجههٔ نمایندگان آنها با بیماری طاهر بازنمایی شده است. در یک سو، سنت با تکیه بر شیوه‌های مبتنی بر باورهای رازآلود، عامیانه و خرافه (قادری) سعی در درمان بیماری دارد و در سوی دیگر

رویکرد مدرنیته (مرد سفیدپوش) در تبیین علمی و درمان بیماری به نمایش درمی‌آید. «رابطهٔ قادری و مرد سفیدپوش، تقابلی است. هر یک از این دو، گفتمان ایدئولوژیک خاص خود را دارند. درواقع، تقابل ایدئولوژیک این دو است که به روان‌پریشی طاهر منجر می‌شود» (جهان‌دیده، ۱۳۹۱: ۱۴۸).

این‌همانی انسان با عناصر طبیعت (درخت)

درخت یکی از عناصر پرتکرار در جهان‌بینی اساطیری است که نماد باروری، باززایی، مرگ و رستاخیز و جاودانگی است. «درخت چون ریشه در زمین دارد و شاخه‌هایش در آسمان بالا می‌رود، به عنوان نماد ارتباطی میان زمین و آسمان شناخته می‌شود. در این مفهوم درخت حالتی مرکزی و خودمدار دارد، تا به حدی که درخت کیهان، با محور جهان هم‌معنی و مترادف است» (شوالیه و گربران:۱۳۸۲، ۱۸۹/۳). در اسطوره‌ها به کرّات انسان‌ها به درخت بدل شده‌اند تا از گزند و آسیب‌ها درامان بمانندو نیز به دفعات انسان‌ها از درخت زاده شده‌اند. پیوند انسان با درخت و عناصر طبیعت در بینش اساطیری، بازتاب میل آدمی به استمرار حیات و جاودانگی است.

بیژن نجدی در بافت برخی داستان‌های اقلیمی خود، به بازسازی و بازتولید اسطوره‌های کهن، از جمله کهن‌الگوی «انسان- درخت» و «مادر- زمین»، پرداخته است. کهن‌الگوی انسان- درخت، در تفکر اسطوره‌ای که در پیوند و این‌همانی (Identity) انسان و درخت نمود یافته است، ارتباط معناداری با دغدغهٔ اصلی بشر، نامیرایی و جاودانگی دارد. بشر در پیوند با درخت و مؤلفه‌ها و همبسته‌های مفهومی- تصویری آن، چون حیات، رویش، زایش و سرسبزی، به استمرار زندگی و فناناپذیری می‌اندیشد. نخستین انسان‌های ایرانی از مشی و مشیانه از درخت ریواس روییده‌اند و درخت سیاووشان از خون سیاوش رشد کرده است. درخت و انسان در محور همنشینی به توالی و تکرار جایگزین یکدیگر می‌شوند. این جانشینی، نشان از میل کهن انسان به استمرار و تداوم عمر و رهایی از حصار زمان در چرخهٔ گیاهی دارد (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۱۰).

در داستان «گیاهی در قرنطینه»، راوی داستان به شیوه‌های مختلف، این‌همانی طاهر (شخصیت اصلی داستان) با درخت (زیتون) را توصیف می‌کند. در ابتدای داستان، وقتی مرد سفیدپوش از طاهر می‌خواهد که بر روی ترازو برود، طاهر با کف لخت پاهایش روی

کف لخت و چوبی اتاق به طرف ترازو می‌رود و با خودش می‌گوید «این چوب درخت زیتون نیست» (نجدی، ۱۳۷۳: ۷۹). در ادامه، هنگامی که مرد سفیدپوش با قفل کتف طاهر مواجه می‌شود و آن را لمس می‌کند، بین چوب درختان کف اتاق و تن طاهر این‌همانی ایجاد می‌کند: «به قفل دست زد. درد تحمل‌پذیر و سردی که طاهر به آن عادت کرده بود از استخوان کتف شروع شد تا زیر بغل و گردن او دوید. رد آن را طاهر همیشه در تنش گم می‌کرد. از چوب درختانی که کف اتاق را پوشانده بود، بوی برگ نمی‌آمد، همانطور که صدایی از طاهر به خاطر درد شنیده نمی‌شد» (همان: ۸۰).

در انتهای داستان نیز با بیانی صریح‌تر به این موضوع اشاره می‌شود. هنگامی که طاهر را به بیمارستان پادگان می‌برند، دکترها برای دیدن قفل، او را «مثل درختی در اسفندماه» لخت می‌کنند. تأکید راوی بر اینکه «قفل فقط یک برگ بود» (همان: ۸۵)، وجه دیگری از این همانندی را به تصویر می‌کشد (طاهر/ درخت، قفل / برگ):«او را دمر روی تخت جراحی زیر طشتی پر از چراغ دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون» (همانجا).

نجدی در داستان «می‌دانست که می‌میرد» نیز مانند «گیاهی در قرنطینه» به باورهای اسطوره‌ای توجه دارد و در این داستان هم با کهن‌الگوی انسان- درخت و پیوند اساطیری این دو با یکدیگر مواجه‌ایم. در این داستان مرتضی (شخصیت اصلی داستان) پس از پناه بردن به جنگل، در جریان تعقیب و گریز، تیر می‌خورد و در حالی که در شُرف مرگ است، در درخت زیتون استحاله می‌شود. درخت در این داستان نماد استقامت و ایستادگی است و مرتضی در پیوند با آن به مانایی و جاودانگی می‌رسد. در صحنه گریز مرتضی از دست ژاندارم‌ها، تمام عناصر طبیعت حضور دارند و او را همراهی می‌کنند؛ مرتضی از میان رودخانهٔ کم‌عمقی می‌گذرد، درختان او را دور می‌زنند، پاییز با صدای برگ از زیر پایش رد می‌شود و... (همان، ۱۳۷۹: ۱۸۸).

حضور و همراهی عناصر طبیعت با مرتضی، در ادامه به پیوند تام و این‌همانی می‌رسد؛ وقتی مرتضی از رودخانه عبور می‌کند، حالت خستگی او با خستگی جنگل بازنمایی می‌شود «آن طرف رودخانه، جنگل آنقدر خسته بود که مرتضی نمی‌توانست

بدود» (همانجا)؛ حتی نفس کشیدن جنگل نیز گویی بازبسته به حیات مرتضی و با او درآمیخته و عجین است؛ «بیرون از مرتضی، جنگل نفس نمی‌کشید و برگ‌هایش را به طرف شاخه‌هایی می‌فرستاد که دور تا دور ساق و زانو بسته شده بود» (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۹۱). در واقع، جنگل در پیوند با مرتضی، که به او پناه برده است، تشخص می‌یابد و واجد ویژگی‌های انسان‌گونه می‌گردد.

هنگامی که مرتضی تیر می‌خورد و بر زمین می‌افتد، راوی داستان میان درد مرتضی و درد زایش و روییدن گیاه از دل خاک، پیوند و این‌همانی دیگری برقرار می‌کند؛ «یکی از ژاندارم‌ها او را لای تخته‌سنگ‌ها و درختان زیتون دید. انگشتش را روی ماشه گذاشت و استخوان زانوی چپ مرتضی تکه‌تکه شد. کمی دورتر، دانه‌های برنج درد می‌کشیدند و نمی‌توانستند خاک را پاره کنند و خودشان را از زمین بیرون بکشند. مرتضی افتاد» (همان: ۱۸۹).

حرکت تدریجی این‌همانی مرتضی با طبیعت برای استمرار حیات و نامیرایی و جاودانگی، در ادامه با استحاله آرام او در گیاهان و درختان اطراف خود ادامه می‌یابد؛ «انگار ریشهٔ گیاهان پاهایش را گرفته بودند و او را در گودالی پایین می‌بردند... مرتضی پایش را از مچ تا ران لای شاخه‌ها گذاشت و پیراهنش را دور شاخه‌ها پیچید... صدایی که از رودخانه به گوش می‌رسید، زبر بغل مرتضی را گرفت و او توانست بایستد. چند ژاندارم انگشتشان را روی ماشه گذاشتند و مرتضی سوراخ سوراخ شد. و با پایی پر از شاخه‌های زیتون به طرف پاییز رفت» (همان: ۱۹۰-۱۹۱).

پایان‌بندی داستان نیز دگردیسی گیاهی مرتضی و استحاله کامل او در درخت است؛ به گونه‌ای که ژاندارم‌ها نمی‌توانند جسد او را بیابند: «تا غروب همان روز سروان و ژاندارم‌ها. گیاه به گیاه در جست‌وجوی یک نعش. علف به علف برای پیدا کردن مرتضی و سنگ به سنگ جنگل را جست‌وجو کردند و بارها از کنار شاخهٔ زیتون و دانه‌های سبز زیتون گذشتند. بی آنکه هیچ کدامشان بتوانند مرتضی را بازشناسند. چون دست‌های مرتضی بین برگ‌ها بود. پاهایش لای ریشهٔ درختان در زمین فرو رفته. گونه‌های صورتش برگ شده بود. پوستش چسبیده بود به چوب خیس و چشم‌هایش توی مشت پاییز دور

می‌شد. خون روی زمین دیده می‌شد. و سروان توی بی‌سیم داد می‌زد:- تیمسار ما زدیمش... اما ... بله قربان... نعش؟ نه هیچی اینجا نیست» (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۹۱-۱۹۲).

این‌همانی انسان و درخت (یا طبیعت) را در داستان‌های دیگر نجدی نیز می‌توان دید. در داستان «سپرده به زمین»، آنجا که ملیحه و طاهر برای دیدن جسدِ (کودک) افتاده در آب، بر روی پل می‌روند، راوی برای توصیف احساسات مادرانه ملیحه (که دچار نازایی است)، در ابتدا با استعاره‌ای او را به درخت توت مانندمی‌کند و در ادامه، با عینیت دادن به مفاهیم ذهنی ملیحه، نوعی این‌همانی میان «درخت» و «فرزند» ایجاد می‌کند که نشان‌دهندهٔ وضعیت روانی خاص ملیحه است: «باد توت‌پزان به طرف درختان توت می‌رفت. چند پسر جوان روی پل نشسته بودند و پاهایشان به طرف صدای آب، آویزان بود. ژاندارم‌ها دور یک جیپ حلقه زده بودند. تا ملیحه و طاهر به پل برسند، آنها جسد را توی جیپ گذاشتند و رفتند... باد توت‌پزان بی‌آنکه درخت توتی پیدا کرده باشد، برگشته بود و چادر را روی سینهٔ ملیحه تکان می‌داد. ملیحه گفت: نفهمیدم چند سالشه! دستمو بگیر طاهر. / طاهر گفت: می‌خوای یه دقه بشینیم؟/- کاش یکی از درخت‌ها پسر طاهر بود (ملیحه فکر می‌کرد) (همان، ۱۳۷۳: ۹).

در داستان «خال» که روایتی نمادین از تعارضات درونی شخصیت اصلی درباره زن است، راوی در توصیف وهم‌آلودی از زن داستان، او را با درختیکی می‌پندارد: «چشمم را که باز کردم، آن زن زیر درخت‌ها بود. ته دالان تبریزی. لباسش کنار پوست درختان قهوه‌ای به نظر می‌آمد. هنوز صورت نداشت. صدای پایش را نمی‌شنیدم. چسبیده به درختان جلو آمد. انگار گاهی درخت بود و گاهی یک خانم. چشمهایم را بستم. هم درخت و هم خانم را باز هم دیدم. هم خانم و هم درخت سیاه‌پوش بودند» (همان، ۱۳۷۹: ۱۶۸).

در داستان «بیمارستان نه، قطار» نیز راوی، در چند جا، شخصیت‌های داستان را به درخت تشبیه می‌کند:«اگه کنار درختی می‌ایستاد، با خودتان می‌گفتید:- آره، اینم یه درخته که پوست و گوشت کسی رو پوشیده!» (همان: ۷۳)؛ «قطار بدون صدا از روی ریل گذشت و درخت سبز و پر از شاخ و برگی با ریشه‌هایش از واگنی به بیرون پرت شد» (همان: ۷۵).

کهن‌الگوی «زمین- مادر»

کهن‌الگوی «زمین- مادر» نیز از مهمترین اسطوره‌های مربوط به زمین است که با باروری و زادن پیوند دارد. در باورهای اسطوره‌ای (از جمله اسطوره‌های ایرانی)، زمین را مادر و آسمان را پدر می‌پنداشتند. بازنمایی زمین به مثابه مادر در تعابیر مختلفی در قالب پیوند مقدس کیهانی صورت گرفته است؛ ازجمله اسطوره پیدایش انسان از دل خاک (زهدان زمین) و سفر پرمشقت او به سطح خاک، و نیز نوستالژی بازگشت به زمین که در میان اقوام مختلف وجود دارد.

در داستان اقلیمی «گیاهی در قرنطینه»، مادر طاهر با زمین و درخت پیوند دارد: «به مادر طاهر، مارجان می‌گفتند و این در دهکده‌هایی پر از درخت زیتون یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸۱). مارجان تبلور ناخودآگاه جمعی، بینش اسطوره‌ای و حلقهٔ اتصال نسل دیروز و امروز است، که در تقابل با مرد سفیدپوش (نمایندهٔ تفکر مدرن و نماد اسطورهٔ علم) برای درمان طاهر به شیوه‌های بومی، سنتی و جادویی متوسل می‌شود. شیوه‌های درمان او بعد دیگری از جهان‌بینی اسطوره‌ای را نمودار می‌سازد. جادودرمانی توسط مارجان آغاز می‌شود و توسط قادری- تنها کسی که قادر به کنترل و درمان بیماری طاهر است- ادامه و پایان می‌یابد (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۱۹- ۲۰). مارجان بعد از دیدن دانه‌های سرخ بر روی صورت طاهر، او را به صندوقخانه (نهان‌خانه)- که در باور اسطوره‌ای می‌تواند استعاره‌ای از زهدان باشد- می‌برد و به شیوه‌هایی سنتی و خرافی سعی می‌کند طاهر را درمان کند. او در صندوقخانه رختخواب پهن می‌کند، تمام پرده‌ها را پارچه‌های سرخ عوض می‌کند، کاسهٔ آب، چهل تاس برنج و بشقابی پر از تخم مرغ بالای سر طاهر می‌گذارد (نجدی، ۱۳۷۹: ۸۰). او تنها کسی است که می‌تواند در صندوقخانه در کنار فرزند باشد. و نباید بگذارد «آدمهای نجس» طاهر را ببینند. حتی میرآقا (پدر طاهر) نیز مجاز به حضور در صندوقخانه نیست و تنها پس از غسل کردن و پاک شدن، امکان حضور می‌یابد.

در داستان «سپرده به زمین» نیز وقتی ملیحه و طاهر (زوج بدون فرزند) کودک مرده را به خاک می‌سپارند، به آرامش می‌رسند؛ گویی که خود صاحب فرزند شده‌اند و حتی به دنبال اسم گذاشتن برای او هستند (که استعاره از هستی بخشیدن به امر خیالی و

نیز تملیک آن است). در واقع، زمین از آنجا که کهن‌الگوی مادرانگی است، بازگشت کودک به بطن مادرِ زمین را نیز می‌توان استعاره‌ای از باروری ملیحه دانست. «ملیحه گفت: اون دیگه مال ماست، مگه نه؟ حالا ما یه بچه داریم که مرده... / اطراف آنها پر بود از سنگ و اسم و تاریخ تولد و... / ملیحه گفت: باید بگیم براش سنگ بسازن. / طاهر گفت: باشه. / ملیحه گفت: باید براش اسم بذاریم...» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۲).

بازتاب مسائل سیاسی اقلیم شمال

بیژن نجدی در داستان‌هایش به رویدادهای سیاسی تاریخ معاصر ایران که بخشی از آنها در جغرافیای شمال کشور رخ داده، توجه ویژه‌ای دارد و مسائل سیاسی و اجتماعی این اقلیم از جمله بن‌مایه‌های تکرارشونده در داستان‌های اوست. نجدی در خلال داستان‌هایش به توصیف وضعیت سیاسی- اجتماعی تاریخ معاصر ایران می‌پردازد یا خاطراتی از آن دوران را در بستر وقایع داستان مرور می‌کند. از جمله این موضوعات می‌توان به نهضت جنگل، کودتای ۲۸ مرداد، واقعه سیاهکل، ترسیم فضای زندان و شکنجه‌ها، ترور و اعدام مبارزان، جنگ ایران و عراق و بمباران شهرها، و نیز شخصیت‌هایی همچون میرزاکوچک خان جنگلی، رضاخان، استالین، حزب توده، مبارزان انقلابی و... اشاره کرد.

داستان «می‌دانست که دارد می‌میرد» دربارهٔ یک مبارز سیاسی به نام مرتضی است که در یکی از روزهای سال ۴۹ (قیام سیاهکل) در حال فرار از دست ژاندارم‌هاست و به جنگل پناه می‌برد تا در آن‌جا پنهان شود، اما به دست ژاندارم‌ها کشته می‌شود. جنگل در شعر و داستان سیاسی- اجتماعی ایران سمبل جامعهٔ گرفتار در ظلم و ستم و اختناق و هرج و مرج است و در میان مردمان خطهٔ شمال (و نیز در ادبیات این اقلیم) همواره یادآور قیام میرزاکوچک خان جنگلی بر ضد استبداد و نفوذ بیگانگان در ایران و همچنین واقعهٔ سیاهکل است. داستان «می‌دانست که دارد می‌میرد» در بستر اقلیم شمال می‌گذرد و با لحنی غنایی، افکار، احساسات و تحولات درونی شخصیت داستان را روایت می‌کند. عناصر طبیعی اقلیم شمال، بخش مهمی از ساخت‌مایهٔ توصیفی و روایی داستان را شکل می‌دهند. در لحظات پایان‌ناپذیر مرگ مرتضی، گویی تمام عناصر طبیعت او را همراهی می‌کنند. ژاندارم‌ها تا غروب به دنبال جسد مرتضی می‌گردند اما

نمی‌توانند او را بیابند؛ چرا که او با درخت و برگ و ریشه یکی شده بود.

در داستان «به چی می‌گن گرگ، به چی می‌گن... » به قیام سیاهکل و حوادث بعد از آن پرداخته شده است. مضمون تمثیلی داستان، انتظار بی‌فرجام برای دیدن طلوع سپیده‌دم (گرگ‌ومیش) پس از تاریکی شب است که نمادی از وضعیت خفقان‌آور سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعه ایران است. در این داستان نیز شخصیتی هم‌نام داستان «می‌دانست که دارد می‌میرد» وجود دارد. مرتضی، پدر طاهر، یکی از مبارزانی است که بعد از قیام سال ۴۹ اعدام شده است. بخشی از داستان که به واقعهٔ سیاهکل پرداخته، از زبان طاهر روایت شده و به حملهٔ چریک‌های جنگلی به پاسگاه ژاندارمری، فضای هراس‌آلود بعد از واقعه، اعدام پدر و حس و حال مادرش می‌پردازد: «یازده سال بعد. شبی که در قهوه‌خانه سیاهکل شنیدم که چریک‌ها پاسگاه ژاندارمری را لخت کرده، دو نفر را کشته و دست‌های یک ژاندارم را با کمربند خودش به به چفت پنجرهٔ پاسگاه بسته‌اند و با پنج ژ-۳ و هفده نارنجک غنیمتی زده‌اند به جنگل، یهو رنگ زردی سرم را پر کرد. همهٔ آنهایی که در قهوه‌خانه بودند، آشکارا سعی می‌کردند قاطی حرفهای پاسگاه نشوند. هر کدام تک و توک جمله‌ای می‌گفتند و بعد چای، سیگار، چیزی را بهانه می‌کردند تا از روی ترسی که تا آن لحظه اصلاً ترس نبود، رد بشوند... دلشوره، بله می‌شود گفت یک دلشورهٔ شیرین، غروب هر روزهٔ کسل‌کنندهٔ قهوه‌خانه را پس زده بود و رفته بود زیر پوست ما سیاهکلی‌ها. -اگه رفته باشن جنگل که مشکل بشه اونا رو ... .- می‌گیرنشون... » (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۹۵).

داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز» نیز خاطره‌ای از وقایع مربوط به نهضت جنگل و اتفاقات پیرامون آن را بیان می‌کند. داستان با مرور عکس‌های داخل یک آلبوم قدیمی توسط طاهر و ملیحه شروع می‌شود و از این طریق به نقل ماجراهایی از شکست نهضت جنگل، خیانت یکی از مبارزان، کشته شدن میرزا کوچک خان و ... می‌پردازد: «بعد از آنکه توانست لرزیدن پوست چانه‌اش را آرام کند، گفت: هزار بار به میرآقا گفته بودم یا من یا جنگل، میرآقا هم هزار بار گفته بود «هم جنگل، هم تو و هم یه چیزی که نمی‌دونم چیه که آدم دلش می‌خواد بخاطرش بمیره... ». برای میرآقا زندگی مثل سال بود. نمی‌توانست فقط یک فصلش را دوست داشته باشد. بی‌خود نبود که به او می‌گفتند

میرآقا. وقتی کنار درخت گردو می‌ایستاد تا اسبش را بیاورند که سوار شود و روزنامه‌های تهران را به کسما ببرد و به جنگلی‌ها بدهد، تیمور نمی‌گفت، فردوس زیرلب می‌گفت و من ته دلم که نه میرآقا و نه آن درخت گردو، هرگز نمی‌افتند... / ... چند شاخهٔ لخت درخت آلبالو و تکه‌ای از آسمان روی حوض یخ‌زده افتاده بود و هیچکدام از ما نمی‌دانستیم که باید روی یکی از کوهها (اسمش چه بود؟ یادم نیست) صورت میرزا روی برف بیفتد و سرما باید از پوستین و جلیقهٔ میرزا گذشته، به سینه‌اش برسد و از لای استخوان کتف او بیرون بیاید» (نجدی، ۱۳۷۹: ۶۱ـ۶۲).

«تاقچه‌ای پر از دندان» نیز روایتی از فضای پر از یأس و دلمردگی پس از کودتای ۲۸ در شهر رشت است. داستان با اشاره به شخصیتی به نام آندره آغاز می‌شود کهدر جریان کودتا، به دست کودتاچیان کشته می‌شود. «بعد از آندره (آندره صبح ۲۸ مرداد روی پله‌های ساختمان پست و تلگراف رشت قیمه‌قیمه شده و استخوان دنده‌اش زیر لگد طرفداران کودتا شده بود اینقدر اینقدر) مادام حیاط خانه‌اش را ول کرده بود که تا دلش می‌خواهد پر از علف و گیاهانی شود که بدون اسم رشد کرده بودند» (همان، ۱۳۷۳: ۹۲). توصیفی که راوی از حیاط خانه مادام می‌کند، تمثیلی از فضای جامعه پس از کودتاست که یأس و ناامیدی و بی‌هویتی بر آن چیره شده است. وقایع داستان «یک حادثهٔ کوچک» (همان، ۱۳۷۹) نیز در روزهای بعد از کودتای ۲۸ مرداد می‌گذرد. داستان از زبان نوجوان ۱۶ ساله‌ای روایت می‌شود که شاهد دستگیری طرفداران دکتر مصدق و توده‌ای‌ها و فضایپلیسی و خفقان‌آور حاکم بر آن روزهابوده است.

آداب و رسوم و آیین‌های محلی

عناصر فرهنگی از قبیل آداب و سنت‌ها، نوع معماری، پوشش مردمان، باورها، معتقدات و آیین‌های مختلف بومیان نیز از جمله ویژگی‌هایی است که تحت تأثیر اقلیم و زیست‌بوم انسان‌ها شکل می‌گیرد و در ادبیات داستانی هر اقلیم بازتاب دارد. این عناصر فرهنگی در برخی داستان‌های اقلیمی (از جمله اقلیم جنوب و اقلیم خراسان) به‌وفور دیده می‌شود اما در داستان‌های اقلیم شمال نسبتاً کمتر بازتاب یافته است.

بیژن نجدی نیز در چند داستان خود به توصیف برخی آیینها و آداب و رسوم محلی می‌پردازد. از آن جمله، در داستان «من چی را می‌خوام پیدا کنم؟» به توصیف آداب و

رسوم خاص مراسم عروسی می‌پردازد: «قبل از دعوت شدن، مرتضی شنیده بود که در گرزن‌آباد عروس را با الاغ می‌آورند. و گفته بودند که الاغ دم در حمام عروس باید سفید باشد... شنیده بود داماد را پیاده می‌آورند. داماد هم حمام می‌کند ولی در کوچه‌های بین حمام و حجله زنها باید بام خانه‌هایشان را جارو کنند تا چشم شیطان پر از خاک شود و آنهایی که دو بار شوهر کرده بودند، نباید از اتاقشان بیرون بیایند... /... پدر گفت: بروبچه‌های محل قرار گذاشته‌اند که بدزدنشون. مرتضی گفت: بدزدنشون؟ پدر گفت: رسم و رسوم همینه دیگه. یه ساعتی می‌دزدنشون، وقتی مشتلقشان را گرفتند، پس میارن. مرتضی گفت: مگر به زور می‌شه دزدیدشون؟ پدر گفت: من که نگفتم زورکی، می‌گم سنت گرزنی‌هاست، خود عروس داماد هم با اونان. به هر حال، چشمت باشه، به پانصد ششصد هم ول‌کن نیستند» (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۱۶).

نتیجه‌گیری

بیژن نجدی از نویسندگان نوگرای شمال کشور است که در داستان‌هایش به ویژگی‌های اقلیمی این خطه توجه ویژه‌ای دارد. او با عناصر اقلیمی پیرامون خود کنشی آگاهانه دارد و این ویژگی‌ها جزئی از ساخت‌مایه اصلی داستان‌های وی به حساب می‌آیند. ماجرای غالب داستان‌های نجدی در منطقه شمال رخ می‌دهد و عناصر مختلف طبیعی، فرهنگی، سیاسی و تاریخی این اقلیم، بخش مهمی از ساخت‌مایهٔ توصیفی و روایی داستان‌ها را شکل می‌دهند. در داستان‌های او اقلیم طبیعی شمال ایران با عناصر و پدیده‌هایی مانند دریا، جنگل، باران‌های پی‌درپی، رودخانه و ... و نیز مفاهیم شکل‌گرفته بر حول آنها، نقش مهمی در فضاسازی داستان دارند و حالات روحی شخصیت‌های داستان را تعین می‌بخشند. از این میان، باران و رودخانه در کانون تصویرسازی و روایت نجدی قرار دارند و از عناصر پرتکرار داستان‌های او هستند.

نجدی نگاهی شاعرانه به طبیعت و محیط پیرامون خود دارد و با تصویرسازی‌های بدیع و آشنایی‌زدایی در داستان‌هایش، فضایی غنایی، و گاه وهم‌آلود، ایجاد می‌کند. غالب تشبیهات و استعاره‌هایی که در داستان‌های اقلیمی او دیده می‌شود، نیز متأثر از فضای اقلیمی شمال است و عناصر طبیعت بومی‌نقش محوری در صور خیال او دارند.

توجه ویژهٔ نجدی به عناصر طبیعت در متن داستان‌هایش را در بازسازی و بازتولید اسطوره‌های کهن، از جمله کهن‌الگوی «انسان- درخت» و «مادر- زمین»، نیز می‌توان مشاهده کرد. در این داستان‌ها، انسان‌ها پیوندی عمیق با عناصر طبیعت می‌یابند و به این‌همانی و استحاله در طبیعت می‌رسند.

تقابل مفاهیم سنت و مدرنیته نیز که از جمله مضامین پرتکرار داستان‌های اولیهٔ اقلیمی در ایران است، در آثار نجدی دیده می‌شود. در داستان «گیاهی در قرنطینه»، نجدی روایتی از این نوع تقابل را در بستر دو مفهوم روستا و شهر و عناصر و باورهای مربوط به این دو توصیف می‌کند.

مسائل سیاسی و اجتماعی خطّهٔ شمال و رویدادهای تاریخی مهم-به‌ویژه نهضت جنگل و قیام سیاهکل- نیز از جمله بن‌مایه‌های تکرارشونده در داستان‌های اوست. توصیف عناصر طبیعت شمال در اینگونه از داستان‌های نجدی، از جمله در نمادپردازی «جنگل»، در خدمت بازنمایی وضعیت آشفته و دردناک سیاسی و اختناق و هرج و مرج حاکم بر فضای اجتماعی قرار گرفته است.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۶۹) «وضع ادبیات داستانی در قبل و بعد از انقلاب»، مجله سوره، دوره دوم، شماره دوازدهم.

بی‌نظیر، نگین و رضی، احمد (۱۳۸۹) درهم‌تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت تحلیل موردی: داستان گیاهی در قرنطینه، مجله بوستان ادب، سال دوم، شماره ۴ (پیاپی ۶).

بی‌نظیر، نگین و خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۹۴) جهان‌بینی اسطوره‌ای؛ اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی، فصلنامه علمی- پژوهشی ادبیات معاصر پارسی، سال ۵، شماره ۴، صص ۱- ۲۴.

پاینده، حسین (۱۳۸۹) داستان کوتاه در ایران، جلد دوم، تهران، نیلوفر.

تاجریان، الماس (۱۳۸۶) تحلیل ساختاری و مضمونی داستان‌های بیژن نجدی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه امام خمینی قزوین.

جهاندیده، سینا (۱۳۹۱) صندوقخانه ایدئولوژی؛ تأویل نشانه‌شناسی «گیاهی در قرنطینه» بیژن نجدی، فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال ۵، شماره ۱۷. صص ۱۲۹ـ ۱۵۶.

زیاری، مانی (۱۳۹۴) «نقد بوم‌گرایانه بر داستان‌های کوتاه بیژن نجدی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه گیلان.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۵۹) «گزارش یکساله داستان‌نویسی ایران»، مجله آینده، سال ششم، شماره ۳- ۴.

---------- (۱۳۷۶) «داستان‌نویسی معاصر؛ مکتب‌ها و نسل‌هایش»، مجله آدینه، شماره ۱۲۱-۱۲۲.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران، چشمه.

---------- (۱۳۸۹) «پیش‌درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیات معاصر ایران»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شماره ۱۸۹.

صادقی‌شهپر، رضا (۱۳۸۹) «نخستین رمان اقلیمی در داستان‌نویسی معاصر ایران»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۴۰.

---------- (۱۳۹۱) «حوزه‌های پنج‌گانه اقلیمی‌نویسی در ادبیات داستانی معاصر ایران»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۷.

---------- (۱۳۹۷) اقلیم داستان، تهران، ورا.

عبداللهیان، حمید و فرهمند، فرنوش (۱۳۹۱) نقد شالوده شکنانهٔ دو داستان از بیژن نجدی (روز اسب‌ریزی و شب سهراب‌کشان) مجله زبان و ادبیات فارسی، سال بیستم، شماره ۱۷ (پیاپی ۷۲)

فروزنده، مسعود و همکاران (۱۳۹۷) خوانشی رمانتیسیستی از داستان‌های نجدی، مجله پژوهشنامه مکتب‌های ادبی، سال دوم، شماره چهارم.

میرعابدینی، حسن (۱۳۶۸) صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد دوم، تهران، تندر.

---------- (۱۳۸۳) صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد چهارم، تهران، چشمه.
نجدی، بیژن (۱۳۷۳) یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، تهران، مرکز.
---------- (۱۳۷۹) دوباره از همان خیابان‌ها، تهران، مرکز.

Abrams, M. H (1999) A Glossary of Literary Terms, SeventhEdition, Ear/ McPeek.
Baldick, Chris (2015) The Oxford Dictionaty of Literary Terms, Fourth Edition, Oxford University Press.
Cudden, J. A (2013) Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Fifth Edition, Blackwell.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰: ۱۳۱-۱۰۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

ملال و اطوار سوژه مدرن در شعر الیوت و بیژن الهی

مریم رامین‌نیا*

چکیده

تی، اس، الیوت، شاعر و منتقد بریتانیایی- امریکایی به واسطه تکنیک‌های فرمی و بیانی و مضمون‌پردازی، یکی از پیشگامان مدرنیسم ادبی دانسته شده است. دفتر «سرزمین ویران» و «چهار کوارتت»، شیوه و دوره جدیدی از فردیت و خوداگاهی در شعر را به نمایش می‌گذارد که در آن سوژه/راوی شعر به تجربه و درک عمیق‌تری از زندگی دست می‌یازد. نسبت سوژه مدرن الیوت با ابژه تماشایش نه تنها بر شعر اروپایی تأثیر می‌گذارد بلکه الگو و منشأ الهام شعر مدرن فارسی نیز می‌شود. بیژن الهی، شاعر موج نو، در دفترهای «جوانی‌ها» و «دیدن» نشان می‌دهد به شاخص‌های شعر مدرن نزدیک شده است.این پژوهش با تکیه بر آرا و شیوه نگارش مدرنیستی از دو منظر طرز بیان و درونمایه شعر این دو شاعر را بررسی کرده است. هدف بررسی نشان دادن تأثیرپذیری الهی از مؤلفه‌های شعر مدرن به ویژه شعر الیوت بوده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که الیوت و الهی به شیوه‌های شخصی‌سازی و غیرشخصی‌سازی، موقعیت انسان/ سوژه‌ای را به تصویر می‌کشند که در مرزهای خودآگاهی و فردیت با تنش‌ها و بحران‌های جهانِ مدرن روبه‌رو می‌شود و اندوه و یأس خود را از تماشا و تجربه جهانی فاش می‌کند که با فرسودگی، تباهی و ویرانی نشان‌دار می‌شود. گرچه تصویر تباهی و مرگ در سرزمین ویران الیوت پربسامدتر از شعر الهی است و الهی بیشتر از الیوت در تمنای روشنی و امید برمی‌آید اما در نمای کلی، روشنی و امید در شعر الهی کارکردی حاشیه‌ای دارد.

واژه‌های کلیدی: سوژه مدرن، ملال و اطوار، الیوت، بیژن الهی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گنبدکاووس، ایران maryam.raminnia@gmail.com

CC BY NC

مقدمه

تی. اس. الیوت[1] (۱۸۸۸-۱۹۶۵)، شاعر، نمایشنامه‌نویس و منتقد ادبی امریکایی-بریتانیایی، یکی از تأثیرگذارترین شاعران در زمینه تحول محتوایی شعر و نقد ادبی است. الیوت را به همراه تی، ای هولم[2] و ازرا پاند[3] سه چهره شاخص مدرنیسم ادبی در آغاز قرن بیستم دانسته‌اند. با وجود شهرت و اعتبار الیوت در زمینه نقد و شاعری، تنها دو دفتر شعر به نام‌های سرزمین ویران (۱۹۲۲) و چهار کوارتت (۱۹۴۳) از وی به جا مانده است. الیوت در این دو دفتر، و البته بیشتر در سرزمین ویران، موقعیت انسانی را بیان می‌کند که تنش‌ها و بحران‌های عصر مدرنیته او را فراگرفته‌اند و او گاه در موضع تماشا و گاه در سفر انکشافانه و خودآگاهانه، اندوه و ترس و نگرانی‌اش را فاش می‌کند. سرزمین ویران الیوت «دوره جدیدی از زیبایی‌شناسی و خودآگاهی در شعر را به نمایش می‌گذارد که در آن، هنر از رئالیسم و بازنمایی انسان‌گرایانه به سمت سبک و تکنیک فاصله‌گذارانه‌ای می‌رود که در جست‌وجوی نفوذ عمیق‌تری به زندگی است» (Beasley, 2007: 79). رهاورد سفر در سرزمین ویران الیوت و چهار کوارتت، شنیدن مویه‌هایی از تنهایی و رنج و ناامیدی است که البته فلسفه فردگرایانه در بارور کردن آن نقش بسزایی داشت. الیوت نه تنها به عنوان یکی از پیشروان مدرنیسم ادبی بر شعر اروپایی تأثیر گذاشت که سرچشمه الهام شاعران مدرن و موج نوی ایران شد. «در سال ۱۳۳۴ انتشار ترجمه فارسی «سرزمین ویران» از تی. اس. الیوت حادثه اساسی در تاریخ شعر نوی فارسی بود و توانست شعر نوی ما را از جانب تمثیل‌سازی‌های سیاسی به سوی ابهام و تعبیرپذیری طبیعی شعر برگرداند. بی‌سبب نبود که در نخستین سال‌های دهه ۱۳۴۰، نیز فعالیت گروه شاعران «موج نو» با انتشار اثر مهم دیگری از الیوت به نام «چهار کوارتت» آغاز گردید» (نوری‌علا، ۱۳۷۳: ۶۴-۶۵).

بیژن الهی (۱۳۲۴-۱۳۸۹)، شاعر، مترجم و نقاش معاصر، یکی از همین گروه شاعران و گویی موجّه‌ترین آنهاست که در تب‌وتاب سرودن شعر آوانگارد و زیر تأثیر

1. T. S. Eliot
2. T. E. Hulme
3. Ezra Pound

فضای مدرن به شاخصه‌های شعر مدرن نزدیک شد و خود بر شعر موج نو تأثیر گذاشت[۱]. الهی افزون بر تأثیرپذیری از ابهام و تکنیک‌های فرمی الیوت در روایت‌گری شعر، از درون‌مایه‌های ملال‌انگیز و انزواگرایانه مدرنیستی شعر او تا اندازه زیادی الهام گرفته است. اتمسفر اگزیستانسیالیستی و مدرنیستی دهه‌های سی و چهل که به تأسی از سارتر و مدرنیست‌ها، برخی شاعران و نویسندگان آن روزها را به آن سمت و سو کشانده بود و از سوی دیگر علاقه الهی به شعر مدرن اروپایی و ترجمه آنها به ویژه شعر الیوت، شعر او را بیش از پیش زیر تأثیر الیوت قرار داد که خود ملهم از فضای فکری و فلسفی روزگارش بود.

پژهشِ پیش‌رو درصدد پاسخ به دو پرسش شکل گرفته است. نخست: سوژه مدرن شعر الیوت و الهی با ابژه تماشایش چگونه نسبت می‌یابد و در تبیین آنچه ژست و اطواری به خود می‌گیرد؟ دوم: ابژه تماشا چگونه بازنمایانده شده و برون‌دادِ آنچه به مشاهده درآمده، چیست؟

پیشینه پژوهش

مقاله‌های فارسی که به الیوت پرداخته‌اند، بیشتر به اندیشه‌ها، ارزش‌های معنوی و جایگاه مذهب در شعر او توجه کرده‌اند. مقاله «بررسی تطبیقی شعر و اندیشه‌های تی. اس. الیوت و احمد شاملو بر اساس مؤلفه‌های مدرنیته» از حسن اکبری و نرگس سنایی که در شماره ۱۲ مجله جستارهای زبانی به چاپ رسیده از منظر نقد دنیای صنعتی شده، شعر شهر، عشق و بازخوانی اسطوره شعر این دو شاعر را مرور کرده است. عاطفه کامران در پایان نامه دورهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «ابهامات مدرنیسم تی اس الیوت در سرزمین بی‌حاصل» (۱۳۹۳) نحوه انقطاع و پیوند مدرنیسم الیوت با سنت را بررسی کرده است. در زمینه شعر بیژن الهی پژوهش مستقلی در مجله‌های علمی- پژوهشی به چاپ نرسیده است. مقاله‌ای با عنوان «بررسی استفاده مترجم از تکثرگرایی در ترجمه شعر برای غلبه بر صنعت فرهنگ: مورد ترجمه چارشنبه خاکستر الیوت از بیژن الهی» (۱۴۰۰) از وجیهه یوسف‌زاده و مهدی آذری سامانی در فصلنامه تخصصی آموزش زبان خارجی و مطالعات ترجمه، با مطالعه موردی بر الهی، به بررسی شیوه‌های تکثرگرایانه

مترجم در ترجمه مو انتقال مؤلفه‌های فرهنگی پرداخته است. چند مقاله در ماهنامه ادبی-هنری هنگام با عنوان‌های چشم‌اندازهایی از بدعت‌ها و بدایع بیژن الهی از غلامرضا صراف، تطور تئوری ترجمه بیژن الهی از مهدی گنجوی، فصل‌هایی از کتاب« الهی به روایت براهنی» از علی سطوتی قلعه به چاپ رسیده که بنا به ماهیت چنین مجله‌هایی کوتاه و مختصر اما از منظر مباحث ارائه شده، سودمندند. پژوهشی درخور درباره بیژن الهی را علی سطوتی قلعه در کتاب «بیژن الهی: تولید جمعی شعر و کمال ژنریک» انجام داده است. سطوتی قلعه در این کتاب، بحث نسبت فردیت و تولید جمعی شعر در حلقه شاعران موج نو به ویژه بیژن الهی را پیش می‌کشد و از آن دفاع می‌کند. پژوهش پیش رو، به شعر الیوت و الهی از منظر انزوا و ملال سوژه مدرن پرداخته است. بی‌تردید بیژن الهی افزون بر آشنایی کامل با شعر الیوت به زبان اصلی که ترجمه چهارشنبه خاکستر را در بر داشت، و مطالعه و ترجمه مستقیم نمونه‌هایی از شعر مدرن اروپایی از زبان آلمانی، فرانسه و انگلیسی و نیز به عنوان شاعر مدرن، مناسب‌ترین شاعر معاصر برای تطبیق با الیوت است. منظور از سوژه مدرن همان سخن‌گو/ راوی شعر است که به شیوه‌خودآگاهانه و فردگرا به فهم و کشف نسبت خود با اشیا و جهان پیرامون می‌پردازد. مبنای بررسی، دفترهای «سرزمین ویران» و «چهار کوارتتِ» الیوت و «جوانی‌ها» و «دیدن» از بیژن الهی است.

بحث و بررسی

سرزمین ویران و چهار کوارتت: از تماشای ویرانه به وادیِ مکاشفه

سرزمین ویران از هفت شعر بلند و چند شعر کوتاه گرد آمده است که این هفت شعر نیز از شعرهای کوتاه‌تری با عنوان‌های فرعی تشکیل شده‌اند. وجود تعبیرها، ایماژها و ترکیب‌های بدیع و ابهام‌آلود که با چند صدا از اضطراب، و تنش‌های ذهنی و روحی گوینده پرده برمی‌دارد، شعر الیوت را به سمت شعر آوانگارد سوق می‌دهد. درون‌نگری، خودمحوری، تکنیک‌های فرمی، بازی کردن‌های ذهنی از طریق شیوه‌های بیان درونی و بیرونی، یأس، انزوای آمیخته به طنز و کنایه[۲]، شاخصه‌های نگارش مدرنیستی در شعر الیوت است. هر چند ارج‌گذاریِ آشکار الیوت به سنت در مقاله« سنت و استعداد فردی»،

و اشاره‌های حزن‌آلودش به مرگ طبیعت و نکوهش کنایه‌آمیز شهرنشینی، کم‌رنگ شدن عواطف انسانی در دفترهای سرزمین ویران و چهار کوارتت، این تصور را ایجاد کرده که گاه مقادیری از محافظه‌کاری و سنت‌گرایی در الیوت یافت می‌شود. الیوت «به جای آنکه با عناصر بورژوا –تجاری ایدئولوژی انگلیسی احساس همدلی کند، عمیقاً با محافل محافظه‌کارانه و سنتی هم‌سانی دارد. البته الیوت با وجود محافظه‌کاری شاعری پیشتاز بود و از برخی تکنیک‌های تجربی«پیشرو» از ذخیره تاریخ شکل‌های ادبی در دسترس خود بهره می‌گرفت» (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۳۷-۳۸). با وجود این، سخنگو/ راوی در شعر الیوت در مقام سوژه فردیت یافته‌ای نمودار می‌شود که در فرایند آگاهی با جهان خارج چون ابژه برخورد می‌کند و تصویر تنهایی و یأس او، شعر الیوت را در چارچوب شعر مدرن ارائه می‌کند. راوی سرزمین ویران، نظاره‌گر بی‌بازگشتی است که در سرزمینِ مرگ، در بیداریِ پرالتهابِ تنهایی به خود وانهاده شده است[۱]. در این سرزمین، از چرایی وضعیتِ چیزهای بازنموده شده خبری نیست و صرفاً مخاطب به تماشاگری دعوت شده است. «الیوت در سرزمین ویران بر خلاف چهار کوارتت، هیچ تفسیر و ارزیابی ارائه نمی‌دهد. صرفاً مشاهده و دراماتیزه کردن وجود دارد اما پیوند و اتصال آنی و تحلیلی در کار نیست (Atkins, 2012: 80).

صرف‌نظر از شعر اهدایی به ازرا پاوند که با مضمون مرگ‌طلبی بر پیشانی این دفتر نشسته، نام شعرها: سرزمین ویران، آواز عاشقانه جی. آلفرد پروفراک، پیری، سفر مجوسان، مشکلات یک دولت‌مرد، مردان پوک و رژه پیرزوی که به طریقه طنز و تهکم بر شکست تأکید می‌ورزد، چون براعت استهلالی بر مضمون و محتوای شعر راهبر می‌شوند. در میان اینها، تنها شعر آواز عاشقانه جی. آلفرد پروفراک، اگر از ناامیدی و ملال آغازینش چشم بپوشیم، کمتر بوی یأس و مرگ و تباهی می‌دهد. مضامینِ تکرار شونده سرزمین ویران کمابیش در چهار کوارتت با شکل و شمای مکاشفه‌ای و مشاهده‌ای نمود می‌یابند. در چهار کوارتت، چهار قطعه برنت نورتون[۲]، ایست کوکر[۳]، درای سیلوایژس[۴] و لیتل گیدینگ[۱] که هر کدام در چند پاره سروده شده، روایت سفر

۱. بنگرید به الیوت، سرزمین ویران، شعر تدفین مرداگان و مردان پوک.

2. Burnt Norton
3. East Coker
4. Dry Salvages

خودآگاهی و تماشای جهان به میانجیِ مکاشفه و شهود است. راوی سفری را مـی‌آغـازد که به تعبیر الیوت فراتر از در- زمان بودن است. وجود این تعابیر و ارجاع گاه و بی‌گاه به کریشنا، میل به دیدن چیزها در سویه زیبا و نیک‌ورزانه، مخاطبـان چهـار کوارتـت را در وادی خوانش شعر به مثابه شعری عرفان‌گرا می‌انـدازد. «سـرزمین ویـران در مقایسـه بـا چهار کوارتت، سازه‌های فردی بیشتری دارد و از تمدن غربی بهره بیشتری برده است که متناسب با شکل تکه تکه سرزمین ویران است در حالی که چهار کوارتت بـه جنبـه‌هـای عرفانی و استعاری تأکید بیشتری می‌کند» (Thurston, 2009: 90). مـاجرا ایـن اسـت کـه سوژه مدرن در جهانی پر از تناقض می‌زید که همه چیز آبستن ضـد خـویش اسـت. بـه تعبیر برمن، «مدرن بودن یعنی زیستنِ یک زندگی سرشـار از معمـا و تنـاقض[۲]» و سـوژه مدرن ناگزیر از بازنمایی آن. گاه و به زحمت، شأنی نویدبخش بـه خـود مـی‌گیـرد گـاه، تاریکی و تباهی را نشانه می‌رود. از این روست که مسافرِ چهـار کوراتـت، خواننـده را در وادیِ خوانش گمراه می‌کند؛ چرا که ره‌آورد سفر در مکان- زمان چیزی بـیش از یـأس و ناامیدی از آنچه بوده و از دست‌رفته یا آنچه باید می‌بوده و نشده، نیست و دیدن «آینـده چون آوازی پژمرده» نیست و در عین حال، سخن از «جغدی است کـه بـه زودی خواهـد آمد»؛ سخن از «فضله و مرگ» است و این خود، چهار کوارتت را از سویه اشراقی‌اش تهـی می‌کند. توضیح این ادعا در ادامه و در بحث ملال و اطوار سوژه پی گرفته می‌شود.

جوانی‌ها و دیدن: در میانه تاریکی و تمنّای روشنا

جوانی‌ها، سروده‌های بیژن الهی در فاصله سال‌های چهل و یک تا پنجاه و یک اسـت. به اشاره داریوش کیارس، جوانی‌ها دربردارنده شـعرهای دوران نوجـوانی- جـوانی بیـژن الهی است. اگرچه الهی تا همان پنجاه و یک، شعر گفـت و پـس از آن بـه ترجمـه شـعر روی آورد[۳] و از این رو دفتر دیدن که شعرهای چهل و هفت تـا پنجـاه و یـک الهـی را دربردارد، حاصل کار و بار شاعری الهی در جوانی است؛ با این تفاوت که شعرهای دیـدن در سه سال پایانیِ یک دهه شاعری الهی سروده شده‌انـد کـه دوران بلـوغ و پختگـی در شاعریِ الهی بوده است؛ چرا که در یادداشتی شعرهایی کـه دور ریختـه یـا بـه چاپشـان

1. Little Gidding

۲. بنگرید به مارشال برمن، تجربه مدرنیته، ص۱۱

نسپرده را «شعرهای جوانم» می‌خواند که در شعر و زندگی، برف را به طاعون پیوند می‌زند[۱]. جوانی‌ها، گردآمده‌ای از ده دفتر[۴] است با چندین شعر کوتاه و بلند در هر دفتر که با شعر قصه (۱۳۴۱) آغاز و به «منظره‌های طبیعی» پایان می‌یابد. از قصه تا منظره‌های طبیعی، الهی مدام از خشکی به روشنا، از روشنا به خشکی، از برهوتِ ناامیدی به امید و بالعکس در رفت و آمد است تا بر شأن متناقض و ناپایدار سوژه مهر تأیید بزند. سوژه‌ای که به تعبیر الهی هنوز «آستانه‌اش را نیافته است[۵]»، تو گویی هیچ‌گاه نمی‌یابد. از این رو، انتظار شعری نویدبخش از «منظره‌های طبیعی» نابه‌جا است؛ چرا که آن‌هم خبر از «آخرین بهار» دارد. در این دفتر، طلوعِ امید و روشنا با مفاهیم هم‌بسته‌اش، سیر نوسانی و ناپایدار دارند و بیشتر گروه مفاهیم متقابلِ آنها است که مضمون‌پردازی جوانی‌ها را به نفع خود مصادره می‌کند. این خط نوسانی در دفتر دیدن با شتاب آهسته‌تری امتداد می‌یابد. دفتر دیدن از چهار مجموعه شعر با نام‌های «چارگوش خودی»، «گاهان»، «اتاق علف‌ها» و «علف ایام» تشکیل شده است که هر کدام چندین شعر در خود جا داده‌اند. شعری که در دیباچه مجموعه چارگوش خودی آمده، «دعا برای آرامش» و تمنای دمیدن بهار است اما این درد است که در شعر بعد، بی‌درنگ خود را تحمیل می‌کند (شعر بختک). باقی شعرهای این مجموعه و «گاهان» به همین منوال از حسرتی برمی‌خیزند که در تمنا یا در سوگِ بهار و آفتاب زندگی سروده شده‌اند؛ مجموعه‌های اتاق علف‌ها و علف ایام به نسبت فضای کمتر تیره‌ای دارند؛ هرچند تمنای بهار در پس‌زمینه آنها نیز جاری است.

نسبت سوژه با جهان به مثابه ابژه تماشا

شخصی‌سازی/ منِ یکپارچه

سوژه الیوت و الهی به تنهایی با خود و جهان پیرامون مواجه می‌شود، شناسایی و تجربه‌اش می‌کند. به سخن الیوت «زندگیِ زنده آگاه از خویشتن خود، تنها دریافت ماست[۲]». قاعدتاً پرسش از خود و جهان، شناخت و تجربه خود و چیزها به میانجی آگاهی ممکن می‌شود. کنش و فرایندآگاهی، بدواً اشتراک ناپذیر است و فردیت را در

۱. بنگرید به الهی، جوانی‌ها، ۱۳۹۶، ص۲۳۳.

۲. بنگرید به سرزمین ویران، ص۷۲

بطن خود می‌پروراند. در چنین وضعی، سوژه به خویشتنِ خویش با چیزها مواجه می‌شود و خود را در مرکز آگاهی و شناخت می‌یابد. شخصی‌سازی، سوژه شعر را با این فردیت نشان‌دار می‌کند: سوژه‌ای که روایت‌گر «خود» است و حدیث نفس می‌کند. البته نباید از نظر دور داشت که الیوت در نمودِ فردیت سوژه، وام‌دار تفکر نیچه‌ای است. الیوت این نگرش را «خود درام‌سازی» می‌نامد. «انسان می‌خواهد چیزها را همان‌گونه که نیستند، ببیند. به نظر الیوت، این خود دراماتیک کردن و خودآگاهی نوعی پیشرفت در تاریخ بشر است. هدف الیوت، همان اخلاق مدرن نیچه‌ای است: خودبیانگری، خودارزش‌گذاری، خودفهمی و در یک کلمه فردگرایی است» (Holbrook, 2009: 106, 107). سوژه الیوت هرگاه در چنین وضع و جایگاهی قرار می‌گیرد، با ضمیر اول شخص، مرکزیت خود را مؤکد می‌کند. این وجه از خطاب، درونی و ذهنی است و خصلت اشتراک‌پذیرانه ندارد. در شعر الیوت، خطاب به صیغه اول شخص با افعالی چون بودن، دانستن و شناختن و دیدن، در حوزه‌های وجودی و بیشتر شناختی صورت می‌گیرد. از نظر تودوروف، «بسامد فعل‌هایی چون مشاهده کردن، فهمیدن، حدس زدن، دانستن، ندانستن در متن ادبی، بیانگر سطوح و حالت‌های مختلف آگاهی است که دگردیسی‌های مبتنی بر شناخت را تبیین می‌کند» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۷۰). اصولاً شعر الیوت به دلیل داشتن خصلت مدرن، در چهارچوب شناختی قرار می‌گیرد. مدرنیسم، پرسش و تبیین شناخت است و حیث معرفت‌شناسانه دارد. پرسش از شناخت، ناگزیر به متعلق شناخت راه می‌برد اما در متن مدرن، سطح معرفت‌شناسی به سطح هستی‌شناسانه می‌چربد. به این دلیل، گزاره‌های وجودی در شعر الیوت، بیشتر در تبیین مسئله شناخت به کار گرفته می‌شوند:

در میانه هستم، نه فقط در میانه راه، بل در تمام راه (الیوت، ۱۳۶۸: ۸۷)

در نمونه زیر، برهم‌کنش حیث وجودی و شناختی، موقعیت سوژه، طرز و میزان آگاهی‌اش را به نمایش می‌گذارد:

میان مرگ و زندگی بودم/ هیچ نمی‌دانستم/ آنجا که نگاه کردم/ به دل روشنی، به سکوت (همان، ۲۰۰۹: ۱۵)

طراز آگاهی این سوژه در شعر همواره به یک نوع و میزان نیست. همچنان که در

نمونه بالا به ندانستن، وانمود یا اقرار می‌کند، گاه به نحو پیشینی به امـور اشـراف دارد و چیستی آنها را پیش از هر ادراک‌گر دیگری می‌داند:

زیرا همه را می‌شناسم من، از پیش می‌شناسم (الیوت، ۲۰۰۹: ۵۰)/ من تولد، هم مـرگ دیدم (همان: ۶۹)

از آنجا که الهی تحت تأثیر شعر الیوت قرار دارد، میراث الیوت در ترسیم طرز شـناخت سوژه به الهی می‌رسد تا سوژه شعر او نیز در فهم و ادراک چیزها، پیش‌گام باشد:

من انسان من/ دود همه غروب‌های آتی را/ از دودکش‌های این کارخانه جنگلی دیدم (الهی، ۱۳۹۶: ۵۳)

پیش‌اگاهی و تنهایی از ادراک چیزها گاه به مثابه ادراک رازی دریافت مـی‌شـود کـه پاداش/ تاوانش، وحشت و احساس غربت است:

تویی که تمامی عمر پاداش خاستی/ آن‌گاه پی می‌بردی/ که پاداش تو، خود دهشـتی است/ از این راز/ تصویر گیاهان تو را می‌آگاهاند...[1] (همان، ۲۰۰۹: ۲۰۲)

سوژه شعر الیوت و الهی به صراحت از بیش و پیش‌آگاهی خود پـرده برمـی‌دارد. تـو گویی در مواجهه با ابژه شناخت فقط اوست که درک درست‌تری از چیزها دارد:

چه شاخه‌هایی چنگ می‌زند به سنگ/ پسر انسان! تو نمی‌دانی و گمان هم نمی‌توانی کرد/ چون فقط کپه‌های تصویرهای شکسته را می‌بینی (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۴)

من می‌دانم که غبار جاده شیشه را می‌پوشاند (الهی، ۱۳۹۶: ۲۸)/ من بارها اندیشیده‌ام/ من خزان و برف را پیموده‌ام/ پیشانی بر بهار سوده‌ام که معیار شما نیست (همان: ۳۰)

چنین موقعیتی بسیار دشوارتر از قرار گرفتن در صف اول آگـاهی بـه وجـه پیشـینی است؛ سوژه نه تنها بار شناخت را به تنهایی بـر دوش مـی‌کشـد بـل بـه واسـطه دیـد و شناختی بهتر نسبت به مشاهده‌گرانی که اگر در کیفیت شناخت با او هم‌سنگ نیسـتند در امر مواجهه کمابیش یکسان‌اند، باید راهبر و کنش‌ورزی یکـه و ممتـاز گـردد. درک چنـین وضع و موضعی یا دست کم تصور آن، مسئولیتی مضاعف بر دوش سوژه می‌گذارد:

جرئت می‌کنم جهان بیاشوبم؟..../ چگونه شروع کنم؟.../ و باید شروع کنم؟ و چگونـه شروع کنم؟ شاید باید چنگکی عظیم می‌بودم/ خراشنده بر زمین دریای خاموش (الیـوت، ۲۰۰۹: ۵۰ -۵۱).

---

۱. خلاصه و تأکید همه نمونه‌های شعری که در این جستار آمده از نگارنده است.

اما فردیت سوژه مدرن در فهم چیزها درک می‌شود نه در تغییر چیزها. او در برابر تغییر و بهبود وضع، تعهد و مسؤلیت فراگیر و بردوام ندارد. این است که به زودی سوژه الیوت از دخالت در امور شانه خالی می‌کند و ردای رهبری جهان را به بهای مخدوش کردن تشخص و پیشاهنگی‌اش به کنار می‌نهد:

من پیامبر نیستم... و مهم هم نیست (الیوت، ۲۰۰۹: ۵۲)

نه! من شاهزاده هاملت نیستم، چنین بودنی در کار نیست/ من سیاهی لشکرم، آماده در رکاب، یکی دو صحنه کوتاه وقتی نمایش پیش نمی‌رود، وارد می‌شوم تا رایزن شاهزاده باشم (همان: ۵۴).

غیرشخصی‌سازی: خودتقسیمی

در شعر الیوت و الهی در کنار ضمیر شخصی «من» و متعلقاتش، خطاب دیگری می‌نشیند که گویی مخاطب و طرف گفت و گوی سوژه شعر است. در غیرشخصی‌سازی، سوژه هویتی روایی می‌یابد که من را تا مرزهای تو گسترش می‌دهد. در شخصی‌سازی، خطاب‌کننده و خطاب پذیر در «من» ادغام می‌شود. این گونه از خطاب به این معناست «من یک رویدادم، رویداد پاسخ‌گویی مداوم به پاره گفتارهای متعلق به جهان‌های متفاوتی که من از آنها می‌گذرم» (هولکوییست، ۱۳۹۵: ۸۷). اما اگر خطاب، سوژه به «تو» باشد. و در عین حال «تو»ی خطاب شده، نمودی از خودِ سوژه باشد که از منِ او برون شده و در جایگاه مخاطب نشسته است، در این وجه نیز خطاب کننده با خطاب‌پذیر دو روی یک سکه‌اند اما خطاب به گونه نمایشی وجه بیرونی می‌یابد و غیرشخصی می‌شود. «من از خودم جدا می‌شوم. دیگر نه حضور خود هستم، نه واقعیت خود، بلکه حضوری عینی و غیرشخصی‌ام» (بلانشو، ۱۳۹۵: ۳۶). در این شکل از خطاب‌دهی، «من» در موقعیتی که او را فراگرفته به مرتبه بیناسوژه‌ای حرکت می‌کند. مرتبه بیناسوژه‌ای چنین صورت‌بندی می‌شود که بخشی از ادراک‌مندی، تجربه و کنشگری با حفظ حالت هم‌ترازی از هویت شخصی به هویت غیرشخصی انتقال می‌یابد. زمانی که خود را خطاب می‌دهیم، این خطاب نفسانیت دارد و وجود ما را احاطه می‌کند؛ از این رو شخصی و غیرقابل تقسیم است. اما در خطاب به «تو»، به وجهی روایی نیاز داریم که به نحو انضمامی، شناختِ پدیده‌ها را ملموس‌تر کند. غیرشخصی‌سازی در خطاب و گفت‌وگو با

«خود» در کسوت دوم شخص، دیدن و به بیان آوردنِ «خود» است در نوعی از غیریت در مفهوم چیزی بیرون از سوژه که وجهی از خودبودگی است. گویی «من» به خودهای دیگرش تقسیم شده است. به باور سارتر، «انسان برای این که در برابر خود قرار گیرد، تقسیم می‌شود و هرگز نمی‌تواند به طور کامل در مقام موجودی که صراحتاً به تأمل می‌پردازد، با خود انطباق یابد» (ویکس، ۱۳۹۷: ۸۵). سارتر این شیوه را انعکاسی می‌داند که شخص را مجبور می‌کند «هستی متفاوتی با در-خود» را به تصور درآورد که نه یکپارچگیِ مشتمل بر دوگانگی است نه وحدت مجرد؛ بلکه دوگانگیِ مشتمل بر وحدت است، انعکاسی که انعکاسی از خود است[۱]. این شیوه در بطن خود فاصه‌گذاری و هم‌پوشانی از/ با خود را انعکاس می‌دهد. بسته به نوع ادراک‌مندی در لحظه تلاقی سوژه با جهان و هستی‌های دیگرِ برون از خود، و بر اساس میزان انکشاف یا ترومای سوژه که تا چه پایه خود را در مقامِ خود منقسم‌شونده یا به مثابه هستنده خارج اما مرتبط با هستیِ خود ادراک و تجربه کند، این هم‌پوشانی یا فاصله‌گذاری تبیین می‌شود. «خود»هایی که در کسوت «تو» در شعر نمایانده می‌شوند، به درجات گوناگون با «من» نسبت می‌یابند یا با آن انطباق می‌یابند یا به درجات متغیری زاویه می‌یابند. در زاویه نزدیک، «تو» وجهی از هویت شخصی است. چرخش از «تو» به «من»، این مدعا را تأکید می‌کند:

نه جوانی داری نه پیری/ انگار در خواب نیمروزی/ خواب هر دو را می‌بینی/ اینک منم پیرمردی در ماهی خشک (الیوت، ۲۰۰۹: ۵۸)

غیرشخصی‌سازی یکی از شاخصه‌های شعری الیوت به ویژه در سرزمین ویران است. پژوهشگرانِ شعر الیوت برآنند که الیوت، راویِ صداهای گوناگونی است و در میانه آنها ذهن شاعر حکم کاتالیزور را دارد تا تمایز شخصی را که رنج می‌برد و ذهنی که رنج را ایجاد می‌کند، نشان دهد. به یک معنا، قصد الیوت روشن کردن روابط شخصی و غیرشخصی و تعریف سطوح ارزش در فرایند آفرینش شعر و تبیین سطوح اساسی درگیری این دو بوده است[۲]. شیوه‌های بیان غیرشخصی در شعر بیژن الهی نیز به واسطه گرایش به شعر مدرن که سوژه را در وضعی یکسر متفاوت با شعر سنتی قرار می‌داد و

---

۱. بنگرید به هستی و نیستی، ص۱۲۸-۱۲۹

2-see Schuchard, R. (1999)Eliot's Dark Angel, p.74

نیز تأثیرپذیری از الیوت، به تکنیکی در پنهان کردن صدای شاعر، فاصله گذاری و در عین حال درآمیختن و هم‌پوشانی صداهای شعر درآمده است:

کی می‌پرسم؟ کی که هی جواب می‌دهی؟ کی سؤالست؟ دعای منست (الهی، ۱۳۹۳: ۱۲۰)

تو در قالب زمان مسخ گشته‌یی/ آنچنان که/ مرا/ بمیرانی (همان: ۱۳۱)

رفت و برگشت از «من» به «تو/ خود»، در نگارش مدرنیستی، سوژه را در بازنمود نسبت‌هایش با خود و چیزها بهره‌ور می‌کند و به وجه شناختی، مسئله عینیت و درک و دریافت از طریق سوژه‌ای را مطرح می‌کند که در عین آنکه خود ماست در بیرون از ما ایستاده است تا شناخت‌پذیرتر باشد. «رهایی از قید [خود]، راهی برای تفسیر خود است که به سختی قابل کشف است» (Taylor, 1989: 160) و به نظر می‌رسد این برون‌افکنی، سوژه شعر الیوت و الهی را در شناخت و تفسیر لایه‌ها و زوایای گوناگون خود توانمند می‌سازد:

چه بچگی‌ها که نکرده‌ای.../ چه کرده‌ای، چه کرده‌ای/ هزار و یک‌شب بی ماه (الهی، ۱۳۹۳: ۱۵۶)

تو هیچ نمی‌دانی؟ هیچ نمی‌بینی؟/ هیچ یادت نمی‌آید .../ زنده‌ای تو یا مُردی؟ عقل داری؟ (الیوت، ۲۰۰۹: ۲۲)

گاه زاویه برون‌افکنی از «من» به «تو» شدت می‌یابد و به نظر می‌رسد که خطاب شاعر بیش از آنکه به «خود» ارجاع دهد که هم‌بستگی بیشتری با «من» دارد، وجهی از دیگریِ اوست که البته در دایره وجود منقسم شده و چندگانه جای می‌گیرد اما در مقایسه و به نسبت با «خود»، شکاف و غیریت بیشتری با «من» ایجاد می‌کند. در چنین مواردی هویت روایی و غیرشخصیِ شاعر نمود بیشتری می‌یابد تا هویت شخصی‌اش. به نظر ریکور، «هویت روایی در ساختار مفهومیِ هویت شخصی به مثابه یک واسطه خاص، مداخله می‌کند. طوری که میان قطب شخصیت، جایی که «خود» و «همان» همچون دو روی یک سکه به یکدیگر گرایش می‌یابند، و قطب خودابقایی که «خود»، خویشتن را از همان‌شدگی می‌رهاند، قرار می‌گیرد» (Ricoeur, 1994: 119). این گونه از خطاب در تعیین مرجع خطاب پذیر ابهام بیشتری می‌افزاید؛ چرا که بخشِ دورتر و جدا شونده‌ترِ

«من» است که با دیگریِ بیرونی وجه اشتراک‌پذیرتری می‌یابد و با آن هم‌سو می‌شود:

تو که در مایلی تو کشتی‌ها با من بودی!/ جسدی که کاشتی پارسال در باغچه‌ات/ جوانه زد، شکوفه می‌دهد امسال؟ (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۷)

تو بر دست‌های من می‌ریزی/ و من از خود رها می‌شوم (الهی، ۱۳۹۶: ۲۰)

در این شعرها به آسانی نمی‌توان تبیین کرد که ضمیر تو در خطاب به خود شاعر است یا خودی جدا از او. نبود ارجاع و اشاره آشکار، ابهام مرجع ضمیر را دوچندان می‌کند و از این روست که حالت‌های غیرشخصی‌سازی در شعر الیوت و الهی باید کشف شود. حتی اگر بپنداریم که خطابِ شاعر ارجاع بیرونی دارد، این حالت، انتزاعی و بازتابنده است. این ابهام از صداهای متعدد روایی برمی‌آید که دامنه و تعدد ارجاع به خطاب‌پذیر را تا مرزهای دیگری گسترش می‌دهد. «غیرشخصی‌سازی در بسیاری از اشعار الیوت در نتیجه تفکیک و جداسازی عواطف و احساسات و امیال از آگاهی آنی (فوری) بروز می‌یابد. این احساسات کاملا از «منِ سخن‌گو» در شعر جدا شده در سایر «خود»ها تجسم می‌یابد؛ خودهایی که صمیمی اما ناشناس هستند. دوگانه «خود» به «خودِ» دیگر که به مثابه عنصر بیرونی تجربه و دریافت شده، حتی ممکن است کاملا متمایز از هم به نظر برسد. به سخن دیگر، ممکن است کاملا از تجربیات خودِ دوگانه که به من و تو تفکیک شده، متفاوت باشد. من و تو، همان‌ها که از انقسام درونی «خود» بروز یافته‌اند و به عنوان دوتایی خارجی شناخته می‌شوند» (K.Gish, 2004: 122, 123). در کنار ایجاد صداهای غیرشخصی که وجهی منشورگون به شناخت و دریافت سوژه شعر می‌دهد، این تکنیک الیوت را در حذف صدای شخصی شاعر توانمند می‌کند. در میان مدرنیست‌ها، پیتر نیکولز بر این باور است که تهی‌ماندن و خالی شدن شعر از صدای شاعر، به طور پیوسته بی‌ثباتی «خود» در شعر الیوت را یادآوری می‌کند و نشان می‌دهد که الیوت علاقه‌ای به ثبات «خود گمشده» و ابقای آن در یک فیگور خاص ندارد. بنابراین، الیوت توجهی به پیامد چندگانگی «خود»ها ندارد. اما این صدای خالی می‌تواند به مثابه توصیفی دقیق برای استدلال‌های متفاوت خوانده شود[۶]. «در سرزمین ویران آنقدر بر تغییر چهره/ پنهان‌کاری گویندگان اصرار شده که نه تنها با نقاب گم‌نامی/ بی‌نامی پوشانده می‌شوند که آگاهی یکپارچه از متن را بر هم زند (Badenhausen, 2004:

33). غیرشخصی‌سازی در سرزمین ویران نسبت به چهار کوارتت نمود چشمگیری دارد. البته دور از انتظار نیست؛ چرا که چهار کوارتت بنا به خصلت و ماهیت مکاشفه‌ای و سفری که به راه انداخته، سوژه را بدون میانجی با ابژه مشاهده‌اش روبه‌رو می‌کند.

در اینجا باید به گونه‌ایی دیگر از غیرشخصی‌سازی در شعر الهی و الیوت اشاره کرد که «من» با «تو» را در «ما» جمع می‌کند. در این طرز بیان، دیگری به مثابه «مشارِک» فراخوانده می‌شود که در لحظه تماشا و تجربه، «من» را همراهی کند. در اینجا نیز هویت ضمیری که به «من» پیوسته ابهام‌آمیز است. هرچه هست، با چرخش ضمیر شخصی مفرد به جمع، بر گریز از تنهایی و غیرشخصی‌سازی دلالت می‌ورزد:

می‌بینی میدان‌هایی را که باید گام بر آن نهیم (الهی، ۱۳۹۶: ۵۳)

اشباحی ندارم من/ پیرمردی در خانه لرزان/ پای تپه بادخیز/ بعد از این چیزها که می‌دانیم، چه جای بخشودگی دیگر؟ (الیوت، ۲۰۰۹: ۶۰)

من فقط می‌توانم بگویم که در آنجا بوده‌ایم (همان، ۱۳۶۸: ۷۴)

گاه این همراهی از همان ابتدا با ضمیر جمع نشان داده می‌شود و ماجرای تماشا را همگانی می‌کند.

صدای پاها در حافظه می‌پیچد، در دالانی که از آن گذر نکردیم، به سوی دری که هرگز آن را نگشودیم (همان: ۷۱)

ما چون دو قطره باران/ یک صدا داریم/ چون دو قطره باران/ به سپیدی می‌انجامیم (الهی، ۱۳۹۶: ۲۰)

برخی منتقدان چرخش ضمیر از «خود» به «ما» در شعر الیوت را چرخ دنده عوض کردن متن تلقی کرده‌اند که در این حالت «ما»، زنانه می‌شود و گویی متن از صمیمیتی عادی شده سخن می‌گوید. واقع این است که «چرخش احساسات به شخص/ خود دیگر به دلیل داشتن عشق به «خود» است. این چرخش هم تکامل شاعر را به وجود می‌آورد و هم تصویری از «خود» را به عنوان « خودِ دگرگون‌شده» آزاد می‌کند» (Tepper, 2004: 71). جیمز جویس می‌گوید: الیوت ایده شعر برای زنان را پایان می‌دهد. در واقع، مدرنیسم، دوره از بین رفتن سنت شاعرانه ویکتوریایی است که بخش عمده‌ای از شعر تغزلی را در تبیین روابط عاشقانه و توصیفات زنانه مصرف می‌کند. «یکی از ارزش‌های زیبایی‌شناسانه

مدرنیسم بازگرداندن نیروی مردانگی به شعر بود. بـه زعـم تنـوع در میـان دیـدگاه‌هـای نویسندگان، مباحث زیبایی‌شناسی مدرنیستی غالبا ارزش‌های مردانه را تأییـد مـی‌کنـد» (Lamos, 2004: 55). حقیقت ماجرا این است که شعر الیـوت و الهـی نسـبت چنـدانی بـا توصیف مناسبات عاشقانه ندارد و این حالات، چون رعد در آسمان شعر نمایان می‌شـود. البته در سرزمین ویران هرجا توصیفاتی اندکی وجود دارد که میل گذرا و بارقـه‌واری بـه توصیف معشوق را نشان می‌دهد، ارجاعی صریح و آشـکار دارد کـه آن هـم در شـماتیک شعر الیوت، گُم است. از قضا هرجا ضمیر «من» و «تو» در کنار هم آمـده یـا بـه مـا بـدل شده، تبیین خطاب زنانه دشوار است و چه بسا که اشاره‌ها و ارجاع‌های کلی و بافت شعر این حدس را باطل می‌کند. در شعر الیوت و الهی، «تو» اگر بـی‌پشـتوانه مرجـع آشـکاری باشد، در بیشتر مواردی که به انگاره مونث نزدیک مـی‌شـود، مونـث نیسـت و بخشـی از «خود» است که می‌شود آن را هتروسکسیستی و مردانه دانست.

بازنمایی ابژه تماشا و ملال سوژه مدرن

در فضای روشنفکری قرن بیستم، شعر الیوت از یک سو با گرایش‌هـای اومانیسـتی و فردگرایانه نیچه‌ای تغذیه می‌شود و از دیگر سو شـتاب فزاینـده مدرنیزاسـیون را تجربـه می‌کند. دیری نمی‌پاید که اگزیستانسیالیسم سارتر از راه می‌رسد و فرایند فردیت سـوژه را تکمیل می‌کند. البته الیوت با سرزمین ویران و چهار کوارتت به کمـک دیگـر شـاعران هم‌فکر و هم‌سبکش، خود طلیعه‌دار مدرنیسم ادبی است و هستی و نیستیِ سارتر زمـانی به نگارش درآمده که الیوت، سرزمین ویران و چهارکوارتت را بـه ثمـر رسـانده بـود، امـا شاعری الهی در روزگاری است که جوّ اگزیستانسیالیستی و مدرنیسم بـر گفتمـان ادبـی آن سالها سایه انداخته است و با ترجمه آثار الیوت، پروژه گرایش‌هـای فردگرایانـه شـعر ورق بیشتری خورده است. برون‌دادِ این ماجرا، نمایش سوژه‌ای است کـه جهـان نوپدیـدِ مدرنیستی با همه امکان و امتناع‌اش به جای تسلی بر ملالش افزوده است. سـوژه‌ای کـه در شعر الیوت سخن می‌گوید، انسان دردمندی است که «خانه‌اش در ویرانی» است. بنای متناقضی که به جای آنکه مأوا دهد، سرگردان‌اش کـرده اسـت. بـه تعبیـر بلـوم، الیـوت درسرزمین ویران «مشکل انسان الینه‌شده، آسیب‌دیده و گم‌گشته و زنـدگی‌ای کـه هـیچ چیز در آن یافت نمی‌شود را نشان می‌دهد» (Bloom.2007: 24). به باور بلوم، مـنش ایـن

انسان بروز یافته در شعر الیوت بر ساختار و فرم شعری او تأثیر گذاشته است و شعر او را تکه تکه کرده است. بلوم، تقطیع شعرهای سرزمین ویران بـه قطعـه‌هـای کوچـک‌تـر را نمودی از تکه تکه شدن آگاهی و حتی ایمان انسان الینه شده مـی‌دانـد (Bloom, 2007: 27). تصویری که سوژه الیوت از زیست‌جهانش نشان می‌دهد، با خشکسالی، پوسـیدگی و تباهی و مرگ هر دم مخدوش می‌شود. مسئله به اینجا ختم نمـی‌شـود، درک و دریافـت انگاره تنهایی در رویارویی با جهانی که در مرز فروپاشـی اسـت و در تبـاهی‌اش بـیش از پیش واقعی می‌نماید، ترس و اضطراب به جان سوژه شعر الیوت می‌ریزد:

چنین است در سرزمین دیگر مرگ/ بیدار شدن در تنهایی/ به لحظـه کـه از التهـاب می‌لرزیم (الیوت، ۲۰۰۹: ۸۶)

الیوت فعل را به صیغه جمع آورده تا نشان دهد، تنهایی و فردیت وجـودیِ در جهـان بودن، سرنوشت محتوم انسان مدرن و خصیصه‌ای جمعی است. سرزمین رویـایی مـرگ، ترکیب متناقض‌نمایی است که بر جهان رویـایی مـدرن ریشـخند مـی‌زنـد؛ جهـانی کـه مردمانش محکوم به تنهایی هستند و صرفا در تنهایی خویش اشتراک دارند:

فروتر بیایید! تنها به دنیایِ تنهاییِ هرگزی فرو شوید! (همان، ۱۳۶۸: ۷۶)

به مانند الیوت، سوژه الهی آسیب‌دیده و سرگشته است. چرا که ناظر تیرگی و تباهی و ویرانی است و چیزی بیش‌تر از آن: تخته‌بند ویرانی؛ محکوم به تماشا در تنهایی و انزوا:

بندی‌ی این کاخ‌های ویرانه، / پشت این پنجره‌ها پیر می‌شوم (الهی، ۱۳۹۳: ۸۶).

با این حساب، عجیب نیست که با ویرانه‌اش که حکم خانه را پیدا کـرده، خـو گرفتـه باشد و سکون را خوش بدارد. طرفه آنکه اگر امکان حرکت بیابـد فقـط تـا شـعاع بسـیار نزدیک در حوالی خانه سـرگردان مـی‌مانـد. در اینجـا واژه سـرگردانی، میـل بـه انـزوا و گم‌گشتگیِ سوژه مدرن را بیش از پیش تقویت می‌کند:

سفر چرا کنم، چرا/ سفر کنم؟/ من که مـی‌تـوانم/ سـرگردان باشـم/ سـالها حـوالی‌ی خانه‌ام (همان: ۱۹۰)

بیگانگی، محبوسِ خود بودن و گم‌گشتگی، نه تنها در شعر الهی بیان صـریح خـود را می‌یابد بلکه با خلق استعاره «ماهی»، بر آن تأکید می‌شـود. در شـعر قصـه، مـاهی نمـاد سرزندگی و رنگ قرمزش، شور و هیجان را پشتیبانی می‌کند اما از همان ابتدا تختـه‌بنـد کلاغِ سیاهی شده است:

حوضی داشتم/ با ماهی قرمزی در آبش/.../ بـه حـوض نگـاه کـردم، / خـالی بـود/ فـراز چنارها کلاغی می‌پرید و ماهی قرمزم میان نوکش/ تکان تکان می‌خورد (الیوت، ۱۳۹۶: ۱۵)

ماهی ربوده شده دفتر جوانی‌ها که نمودی از فقـدان زنـدگی اسـت در «دیـدن» نیـز همچنان گُم است تا بار دیگر از سرگشتگی و ملالِ سوژه شعر، پرده بردارد:

اما ظلمت/ با پنجه‌های شفاف/ بر تو قدم می‌زد؛/ اما یک حباب می‌ترکیـد/... و همـه/ این که شاید نفسی/ تازه می‌شد از ماهی‌ی گُم (همان، ۱۳۹۳: ۹۳)

موقعیت سوژه‌ای اینچنین که ناگزیر از مواجهه یکّه و تنها با جهان است وقتی رو بـه وخامت می‌رود که ابژه تماشا، سرزمینی باشد که با خشکسالی، سترونی، خزان و تمنـای آفتاب نشان‌دار شود.

خشکسالی، سترونی، تاریکی

بی‌آبی، خشکسالی و بی‌حاصلی و نبـود آب و بـاران در شـعر الیـوت تلویحـا از رشـد فزاینده تمدن صنعتی و شهرنشینی حکایت می‌کند. الیوت با صراحت صـنعت و زنـدگی مدرن شهری را نشانه نمی‌رود اما گیاهی که در زبالـه و سـنگ ریشـه مـی‌کنـد، معلـول سترونی و جمودی است که زندگی مدرن به جای گذارده است:

چه ریشه‌هایی چنگ می‌زند به سنگ/ چه شاخه‌هایی رشد می‌کند در زباله و سـنگ؟ (همان، ۲۰۰۹: ۱۴)

فقط چهره‌های سرخ و تلخ/ که از درز درخانه‌های گلی پوزخند می‌زنند/ اگر آب بـود/ و نه سنگ..../ اما آبی نیست.../ گنگ خشک بود و برگ‌های پژمرده در انتظار باران بودند (الیوت، ۲۰۰۹: ۳۸-۳۹و۴۱)

خشکسالی و بی‌آبی و پژمردگی طبیعـت در سـرزمین ویـران، در کنـار نقـد زنـدگی صنعتی و پیامدهای زیانبارش، دایره معنایی وسیع‌تری می‌یابد و بر دلمردگی، و حسـرت سوژه شعر تأکید می‌کند که در چهار کوارتت با مویه و دردِ بی‌انجام ادامه می‌یابد:

مویه بی‌صدا را انجامی نیست، و انجامی نیسـت بـرای پژمـردن گـل‌هـای پژمـرده، و حرکت درد که بی‌درد و حرکت است (همان، ۱۳۶۸: ۱۰۳)

آسمان سرزمین ویرانِ شعر اما قصد باریدن ندارد چرا که الیوت پایان بهارش را اعلام کرده است:

بیست سال و بهار به پایان رسیده/ امروز سوگ، فردا سوگ‌ها (همان: ۹۵)

سرزمین شعر الهی به مانند همتای خود دچار همان خشکی و بی‌بارانی است که در خاک خشکش، گیاهان بسان سنگ‌های گور نامگذاری شده‌اند:

اکنون، پیش از باران، خاکی خشکیده شناخته می‌شود/ که در او/ گیاهان همه نامگذاری شده‌اند (الهی، ۱۳۹۶: ۱۷۵)

خشکسالیِ دفتر جوانی‌ها، دیدن را هم درمی‌نوردد و پس از توصیفی پارادوکسیکال از بهار خشک، به مانند سرزمین ویران آخرین بهار را اعلام می‌کند:

بهار قدیم/ خشک برآمد با شکوفه‌ها (همان، ۱۳۹۳: ۱۶۸)

نشسته از سرما/ یک خرده که تنها/ خاطره‌های سبک به یاد بیاورند، / بگویند زمین/ نفسی کشید و نگویند برای آن که بترکد/ در آخرین بهار (همان: ۲۲۷)

الیوت، سوژه شعرش را تا پایان چشم‌انتظار بهار می‌گذارد اما الهی در میان برهوت و خشکسالی گاه دست مخاطب را می‌گیرد و به سرزمین‌رویایی در شعر «یادبود» می‌برد و شاخسار شادی را نشان‌اش می‌دهد:

در گرد زنده پیوستگی/ دور از این غروبها/ که تو را تا مرز زایش به فریاد وامی‌دارد/ نهال شادی/ آنچنان خاهد افراشت/ که پوشیده از شاخه‌های جوان اشک باشد (همان: ۴۰)

هیجان شاعر با تمنای زایش عشق در شعر «نمای بی‌آغوش» که بی‌فاصله از «یادبود» آمده، ادامه می‌یابد و شمای سرزمین رویایی را واضح‌تر می‌کند:

بر کبوتران سرد/ بام‌های شهر را پرواز دهید/ تا عشق دوباره از سر گیرد (همان: ۴۱)

دیری نمی‌پاید که لکه‌های سیاهی، افق دید شاعر را می‌گیرد تا در «نزول سپیدی» آسمان را جز سیاهی نبیند. اما شاعر امیدش را از دست نداده و با آوردن قید «شاید»، از تیرگی فضای شعر می‌کاهد:

ستاره‌ها نردبام ما را سوزانده‌اند/ شاید اینک بام ما پر ستاره باشد/ از این که در آسمان تنها سیاهی می‌بینم (همان: ۴۲)

ستاره، نور، خورشید با واژه‌ها و مفاهیم هم‌بسته‌اش که گاه و بی‌گاه در آسمان شعر الهی طلوع می‌کنند، سویه روشنی و امید به فضای شعر می‌دهند:

من هر روز بیدار شدم تا با خورشید حرف بزنم (همان: ۷۰)

من که در گوشه‌های خودم/ خاموش نشسته‌ام/ ولی هنوز آفتابی دارم (همان: ۷۴)

گرچه الهی نشان می‌دهد به رغم ملال و تیرگی‌ای که کمین کرده و هر دم بساط کوچکِ امید را برمی‌چیند، همچنان در تمنای نور و روشنی مانده تا سقف مطمئنش باشد اما چه می‌شود که خورشیدِ الهی مانند خورشید شاعرِ چهارکوارتت که «ابر سیاه، آن را ربوده[۱]» همواره بر مدار روشنی نمی‌چرخد:

خورشیدی سیاه که میان شاخه‌ها می‌درخشد/ نگاه تو را آزرده نمی‌کند/.../ شاید با دیدگانم به موسم نارسیده بگویم/ گل یخ پیش از انتظارهای سپید شکفت (الهی، ۱۳۹۳: ۲۲)

من سقف مطمئنم را پنداشته بودم، خورشید است/ که چتر سرگیجه‌ام را/.../ اما بر خورشید هم برف نشست (همان: ۱۱۱)[۲]

با وجود گرایشِ زیرپوستی به روشنایی در برخی شعرهای الهی، ظلمت و تیرگی پرزور و قوی پنجه خودش را به رخ می‌کشد و به طور متناوب چشم شاعر را به واقعیت موجود و عینیت یافته‌اش باز می‌کند:

اما ظلمت/ با پنجه‌های شفاف/ بر تو قدم می‌زد (همان: ۹۳)

پوسیدگی، تباهی و مرگ

از خشکسالی و برگ‌ها و رودهای خشکِ در انتظار بهار مانده، از گیاهان روییده در مزبله و سنگ، از خورشید و برف که می‌گذریم، نمای دیگری بر قاب پنجره می‌نشیند و تصویر دیگری از سرزمین شعر الیوت و الهی به روی چشم مخاطب گشوده می‌شود، جایی که موش‌ها در خرابه‌ها به جویدن مشغولند:

غباری که تنفس شد خانه‌ایی بود- دیوار و تخته و موش- مرگِ امید و حرمان: این است مرگ هوا (الیوت، ۱۳۶۸: ۱۱۸)

در شعر الیوت، موش، استخوان و مرگ، فرایند فرسایش را کامل و بی‌نقص عرضه می‌کنند. هم‌نشینی این سه واژه، تصویر پوسیدگی و تباهی را به حداکثر می‌رسانند:

چِق چِق استخوان‌ها و نیشخندها باز گوش تا گوش/ موشی آرام خزید میان علف‌ها/ با شکمی چسبناک بر زمین خیس (همان، ۲۰۰۹: ۲۷)

من فکر کنم ما در محاصره موش‌هایی هستیم/ آن‌جا که مرده‌گان استخوان‌هایشان را از دست داده‌اند (همان: ۲۱)

---

۱. بنگرید به چهار کوارتت ص۷۷

۲. نیز بنگرید دفتر جوانی‌ها ص۳۵، ۳۸، ۶۷ و دفتر دیدن ص۱۷، ۷۹

در شعر الهی، استخوان و مرگ تصویری از فرسایش و تباهی برمی‌سازند: و موش در گوشه‌ای دیگر همان می‌کند:

سپید می‌زند استخوان/ در خرابه‌ها، مغاک‌ها.../ آن دم که می‌چکد از گوهر خرابه/ که آماج روشناست/آنگاه، آفتاب/ گردان به گشت، فرفره‌وار می‌شود/ که از میان آن همه مرگ/ تردید انتخاب زیبات کند (الهی، ۱۳۹۳: ۸۱)

اما درست آن دم که/ درونه می‌برد/ شرفاک و جیرجیر موشها (همان: ۹۹)

االهی با طنز گزنده، صدای جویدن موش‌ها را «شیرین» توصیف می‌کند، موش‌هایی کوچک و زیبا که قلب و عاطفه انسانی را نشانه گرفته‌اند؛ برآیند استعاره موش و قرینه‌های وصفی، فریبندگی ظاهری ابژه تماشا و استیصال سوژه‌ای است که تله‌اش نمی‌گیرد و بدتر آن‌که خود عامل تباهی‌اش را در دست گرفته است:

خانه ما یک تله موش‌بگیری است که لق می‌زند/ نمی‌گیرد.../ موشها، شب، ته راهرو به خواب ما می‌آیند/ صبحها/ به زمزمه‌های چه شیرین می‌خایند/ هر روز خانه را به شکل تازه می‌آرایند (همان: ۱۱۷)

یک موش کوچک/ یک موش زیبا/ با چشمان روشن در دست تو/ اندکی بعد، قلب نداری (همان، ۱۳۹۶: ۴۴)

عجیب نیست که الیوت و الهی با این حجم از تصویر پوسیدگی و تباهی به «مرگ» برسند. استعاره‌های موش و استخوان، جواز ورود به سرزمین مرگ را صادر می‌کنند. نباید پنداشت همه جا، مرگ‌اندیشی در یک زمان خطی، پس از استعاره‌های موش و استخوان قرار می‌گیرد. مرگ در پس‌زمینه تباهی و ویرانی ایستاده است. گاه در محور هم‌نشینی در کنار موش و استخوان قرار می‌گیرد و گاه قرینه‌های کمکی را حذف می‌کند و جانشین آنها می‌شود. سرزمین ویران از همان ابتدا با مرگ‌خواهی ورق می‌خورد:

و آن‌گاه که کودکان پرسیدند سی‌بیل چه می‌خواهی؟ پاسخ داد: می‌خواهم بمیرم (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۲)

واژه مرگ و مترادفاتش بیش از سی بار در سرزمین ویران به کار گرفته شده‌است و یأس فزاینده‌ای را به شعر تحمیل می‌کنند. شعرهای تدفین مردگان، چنین گفت رعد، مردان پوک و ساعت چهار طوفان شد، بیش از باقیِ شعرها، تصویر مرگ را به دوش

می‌کشند. در سرزمین ویران، مرگ، دارش را در همه جا به پا داشته و ناگزیر همه رهسپار مرگند:

پس از رنج احتضار در میان صخره و سنگ/ زاری و فریاد/ مرده است اینک آن که زنده بود/ و ما که زنده بودیم، با کمی درنگ، به سوی مرگ می‌رویم (الیوت، ۲۰۰۹: ۳۷)

با خرسندی من اما/ خواستارم مرگ دیگر را (همان: ۶۹)

گرچه فرق چندانی هم ندارد که با میل و رغبت به سوی مرگ بروی یا با درنگ و تأنّی؛ اینجا خود مرگ مسئله‌ساز است، سوژه شناسنده است نه ابژه شناخت:

گمان نمی‌کردم، مرگ این همه را از پای انداخته باشد./ جایی که کلیسای سنت ماری وولنات/ ساعت‌ها را می‌شمرد و صدایی مرده داد بر نهمین، آخرین ضربه (همان: ۱۷)

و مرگ، دره را، نفس‌زنان نقره‌یی می‌سازد (الهی، ۱۳۹۶: ۱۷۶)

تصویرهای تکرارشونده مرگ در چهار کوارتت, خط فکری مرگِ زمین و مُردگی انسان مدرن را پشتیبانی می‌کند:

...پاهایی که بلند می‌شود و می‌افتد. خوردن و نوشیدن. فضله و مرگ (الیوت، ۱۳۶۸: ۸۵)

بیهودگی کوشش چنان شگفت‌زده کرده که دهان گشاده مانده، و بی‌آنکه شاد باشد می‌خندد: این است مرگ زمین (همان: ۱۱۸)

چهارشنبه خاکستر هم بی‌نصیب از تصویر «مرگ» نمانده: ماگناهکاران‌را اکنون و به‌هنگام مرگ ما دعا کنید (همان، ۱۳۵۱: ۸)

الهی در تصویرسازی از مرگ و مرگ‌خواهی پیرو راستین الیوت است. اندیشه مرگ‌طلبی برخاسته از هجوم و احاطه ناامیدی از بهبود وضع جهانی است که سمتِ تاریکش در آسمان شعر الهی پردوام می‌نماید و شاعر را وامی‌دارد در غیاب روشنا، مرگ را جار بزند:

چنینه می‌میرم از زندگی، / چنینه که بی آفتاب روشنی (الهی، ۱۳۹۳: ۱۶۶)

و با نیش درخشان تو جار می‌زنم/ مرگ را و مرگ را (همان، ۱۳۹۶: ۱۴۷)

الیوت، تصویرهای متنوعی از مرگ می‌سازد. درختان مرده، مردِ به دار آویخته شده، استاد مُرده، مرگِ پدر که همه اینها روایتگرِ مرگ را هم‌پای مردگان می‌کند[۷]. بی‌تردید، مرگِ منتشر به راویِ سرزمین ویران و چهارکوارتت سرایت می‌کند تا خود را در

سرزمین مرگ و به سوی مرگ ببینند. اما روایت از مرگ، هم بیرونی است هم درونی. به سخن دیگر سوژه/ راوی شعر هم ناظر مرگ‌های دیگر است هم خود را در میانه مرگ و زندگی می‌بیند: من هم مرگ هم تولد دیدم.../ میان مرگ و زندگی بودم (الیوت، ۲۰۰۹: ۱۵و۶۹). در الهی، افزون بر تماشای مرگِ چیزها، مرگ بیشتر هم‌بودِ سوژه است و این اوست که بیشتر با مرگ احاطه شده تا دیگران:

در این خانه/ مرگ می‌زید./ تو متروک افتاده‌ای/ مرده بودی، بیمناک (الهی، ۱۳۹۶: ۴۷)

و روزهاست، / روزهای بارانی/ که تو مرده‌ای و نمی‌دانی (همان، ۱۳۹۳: ۴۲)

برهم‌کنش تصویرها: پیری و ناامیدی

انبوهیِ تصاویر ویرانی و تباهی که جهان به عینیت درآمده سوژه را به گونه‌ای پایان‌ناپذیر ترسیم می‌کند، توش و توان سوژه را در بازپس‌گیری امید از دست رفته می‌گیرد. ابژه تماشا چه عینیت به واقعیت درآمده باشد چه واقعیت عینیت یافته، تمام‌رخ پیش روی اوست. الیوت در چهار کوارتت از زبان پرنده این وضع را توصیف می‌کند: پرنده گفت: «بروید! بروید! بروید! انسان‌ها تاب و تحمل فراوانی واقعیت را ندارند» (الیوت، ۱۳۶۸: ۷۲). پس از درک و دریافت واقعیتِ به تماشا درآمده، آینه پیش روی سوژه با چرخشی صدو هشتاد درجه‌ای به سمتِ او برمی‌گردد و تصویرش را باز می‌نمایاند. طرفه آنکه این‌بار «خود» ابژه تماشایش می‌شود. اکنون در شکست تصویرها، خود را می‌نگرد که پیر شده است:

سخن‌پرداز اما ابله/ پُر از شکلک، گاهی دلقک/ پیر می‌شوم... پیر می‌شوم... (همان، ۲۰۰۹: ۵۴)

اینجا پیری چون پدیداری نیست که «من» به واسطه «دیگران» به آن رسیده باشد. به باور سارتر، من از طریق دیگران به واقعیت پیری‌اش پی می‌برد. به سخن دیگر، « این واقعیت که من برای دیگران کهنسالم، همان واقعیت کهنسالی (من) است. کهنسالی واقعیتی متعلق به من است که دیگران آن را احساس می‌کنند» (سارتر، ۱۳۹۶: ۳۳). در شعر الیوت و الهی، پیری احساس و ادراک درونی است و چون پدیداری از «خود» به «من» جلوه می‌کند:

من پیرمردی/ با پستان‌های چروکیده زنانه (الیوت، ۲۰۰۹: ۲۹)

اکنون، رویا/ پیرم می‌کند (الهی، ۱۳۹۳: ۱۶۹)

اکنون این پیری که در آینه ایستاده، انسان دردمندی است با کوله‌باری از ملال و ناامیدی. گرچه دقایقی در شعر الیوت مانند پاره پایانی لیتل گیدینگ در چهارکوارتت، روزنه‌ای گشوده می‌شود و امیدی هرچند کوچک را به شعر می‌دمد:

اکنون، اینجا، اکنون، همیشه- وضعی از سادگی کامل که بهای آن هیچ کمتر از همه چیز نیست و همه خوب خواهند شد و همه انواع، اشیا خوب خواهد شد (الیوت، ۱۳۶۸: ۱۲۶)

اما این، تصویرِ آرزویی است موکول به آینده و در سرزمین رویایی و موعود. جز این، شعر الیوت آکنده از تصویرهای ملال‌آور و ناامید کننده است و سوژه شعرش، ترجمان آن؛ چرا که ناامید و ملول است از آنچه دود شده و به هوا رفته، از تاریکی، از آنچه بازگشتی ندارد:

اگر گمان می‌بردم پاسخ من به کسی است/ که بازگشتش به این دنیا ممکن است/ دیگر این آتش در درونم زبانه نمی‌کشید (همان، ۲۰۰۰۹: ۴۶)

من لحظه دود شدن بزرگی‌ام را دیده‌ام (همان: ۵۲)

چون دگرباره امید بازگشتم نیست/چون دگرباره امیدِ دانشم نیست/ چون دگرباره امید بازگشت نتوانم داشت (همان، ۱۳۵۱: ۷-۸)

در شعر الهی نیز نه آنکه رفته، باز می‌گردد نه بشارتی در کار است:

آن که رفت، باز نمی‌گردد، / می‌افتد (الهی، ۱۳۹۶: ۱۵۲)

زمان به کبودی می‌گرایید/ دیگر با انگشتانت بشارتی نبود! (همان: ۹۸)

همان‌طور که پیش از این آمد، در شعر الهی نیز لحظه‌هایی هست که آفتاب و نهال شادی جوانه می‌زند اما تا آن اندازه مایه ندارد که به بلوغ برسد و آسمان شعر را پر از شور و نشاط کند. آنها بارقه‌های کم‌سو هستند که در برابر تصاویر تاریک و حزن‌آلود رنگ می‌بازند. سوژه الهی خود به نومیدی‌اش اقرار دارد؛ چرا که بی‌آفتاب روشنی، بی‌بهار، بی‌ماهی کوچک قرمزش، دنیا به پیشواز دلتنگی و ملال می‌رود:

چیزی به محشر کبرا نمانده بود/ من برق نومیدیم را از نوک نیزه‌های سپاه می‌گرفتم (همان: ۱۲۴)

پلک برهم بگذار- آری- که دنیا با تمام گیاهان خود به پیشواز دلتنگی می‌رود (همان: ۱۶۰)

نتیجه‌گیری

شعر الیوت و الهی برآمده از فردیتی است که با مشخصه مدرن نشان‌دار می‌شود؛ فردیتی که سوژه را در مواجهه با زیست‌جهانش در مرکز مشاهده و ادراک قرار می‌دهد. هر دوی الیوت و الهی به روش‌های شخصی‌سازی و غیرشخصی‌سازی نسبت سوژه با ابژه‌های تماشایش را تبیین می‌کنند. در شخصی‌سازی، سوژه به خویشتنِ خویش چیزها را مشاهده و تجربه می‌کند. سوژه شعر الیوت و الهی هرگاه در چنین وضع و جایگاهی قرار می‌گیرد، با ضمیر اول شخص «من»، مرکزیت خود را مؤکد می‌کند. این وجه از خطاب، درونی و ذهنی و مبتنی بر یکپارچگی سوژه است. در غیرشخصی‌سازی، فردیتِ یکپارچه سوژه شکاف بر می‌دارد به خودهای دیگر تقسیم می‌شود. در چنین حالتی خطاب به دوم شخص «تو» که نمایشی و وجهی از خود است، صورت می‌گیرد. رفت و برگشت از «من» به «خود» در نگارش مدرنیستی، مسئله عینیت و درک و دریافت از طریق سوژه‌ای را مطرح می‌کند که به وجه بیرونی و با خطاب غیرشخصی و از طریق گفت‌وگو با «تو/ خود»، آگاهی و تجربه‌اش از چیزها را بیان می‌کند. در شعر الیوت و الهی آنچه سوژه مدرن به شیوه شخصی‌سازی یا غیرشخصی‌سازی بیان می‌کند، چیزی جز مویه‌های حزن‌انگیز و یأس‌آلود نیست. راویِ سرزمین ویران، مرثیه‌گوی سرزمینی است که سرزندگی و شادابی از آن رخت بربسته تا ریشه‌های گیاهانش به سنگ چنگ زنند و شاخه‌هایش از زباله و سنگ بروید. خشکسالی، سترونی، تنهایی و انزوا، پوسیدگی و فرسایش، مُردگی در زندگی، نمایی است که الیوت از سرزمین ویران ارائه می‌دهد. درونمایه‌های سرزمین ویران با شیبی به نسبت ملایم در چهارکوراتت، حضور دارند. سوژه الهی نیز به مانند همتایش در شعر الیوت روایت‌گر تنهایی، گم‌گشتگی، فرسایش و تاریکی و ملول از تماشا و تجربه جهانی است که پایان بهارش اعلام شده است. این ملال در جوانی‌ها نمود بیشتری دارد. الهی در جوانی‌ها و بیشتر در دیدن، طبیعت را با خورشید و ستاره و بهارش فرا می‌خواند تا با او به صدا دربیاید که به مدد امکان رویش و زایش، نور و گرما و زندگی را به جهان شعر تزریق کند و سویه‌های شعر را از درافتادن در ورطه تاریکی و ناامیدی برهاند، اما چه می‌شود که طبیعت را بهاری و خزانی است، خورشید و غروبی است. گویی خزان شعر الهی پرزورتر از بهار و شبِ تیره بر فراز آسمانش بردوام‌تر می‌نماید.

پی نوشت

۱. بیژن الهی در میان شاعران موج نو به دلیل مطالعه ادبیات قدیم و جدید شاخص بود. بسیاری از شاعران و منتقدان شعر مدرن همچون آیدین آغداشلو، هوشنگ چالنگی، علی باباچاهی و یدالله رویایی، الهی را چهره برجسته شعر موج نو دانسته اند. رویایی در مصاحبه‌ای الهی و احمدرضا احمدی را چهره درخشان موج نو معرفی می‌داند: به نظر من چهره‌های درخشانی بینشان هست که از لحاظ شعر و مکانیزم تصویرسازی بی‌رقیبند. درخشان‌ترین آنها، بیژن الهی و احمدرضا احمدی است. رویایی، ۱۳۹۱از سکوی سرخ، ۲۲۳. افزون بر این، یادگیری زبان‌های انگلیسی، فرانسه و آلمانی و آشنایی با مکتب‌های هنری نقاشی و تجربه نقاشی در سالهای ۴۰-۴۲ او را در میان شاعران موج نو برجسته می‌کرد. داریوش کیارس در خصوص تأثیر او بر جریان موج نو می‌گوید: دید نقاشانه او منجر شد به ایجاد فضاهای جدیدی در شعر که به سرعت بر جوانان موج نو تأثیر گذاشت. در واقع شعر او فضای مجرد و استیلیزه معمول را بر هم زد تا با فهم زیبایی‌شناسیِ جدید شعر او، یک دهه بعد جریان سبک‌شناختی موج نو و شعر دیگر برای انتخاب نمونه موفق این ژانر به او استناد کند. کیارس، شاعران نقاش۱، ص۱۲

۲. پیتر چایلدز، تهی شدگی ایمانی و فرهنگی، نظریه پردازی‌های فلسفی، آزمایشگری فنی و فرمی، نوآوری های زبانی، درون‌نگری عمیق، یأس، تنهایی و خودمحوری را مشخصه نگارش مدرنیستی می‌داند. بنگرید به مدرنیسم، ص،۱۵

۳. الهی در کتاب مستغلات که ترجمه شعرهای هانری میشو از اصل فرانسه است، ترجمه‌ها را نه ترجمه بل شعر فارسی می‌داند. گویی الهی شاعر را وادار کرده به زبان فارسی شعر بگویند: اینها، همگی شعر فارسی‌اند نه ترجمه‌های قالبی به قصد معرفی شاعری که در فرانسه شعر سروده! هم از این نظر با تجربه‌ای تازه مواجه‌ایم در زبان. بنگرید به هانری میشو، مستغلات، ۱۳۹۵: ۱۴۵.

۴. الهی در زمان حیاتش از چاپ این شعرها تن زده، پس از مرگش، داریوش کیارس زیر نظر سلما الهی شعرها را چاپ و نشر داده است.

۵. من آستانه خود را هنوز نیافته‌ام/ و گهگاه در این روزهای بزرگ آفتابی کنار درختان می‌جویمش، به زیر تخت و آسمان میان کشو (الهی، ۱۳۹۶: ۱۸۶)

6. See: K. Gish, N. (2004) "Discarnate desire" in Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot, p.24

۷. بنگرید به سرزمین ویران: صص ۱۴، ۱۵، ۱۶، ۱۷، ۲۷، ۳۱، ۳۶، ۳۷، ۴۲، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۹۶ و چهار کوارتت۸۵، ۸۹، ۱۰۷، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۴.

منابع

الهی، بیژن (۱۳۹۳) دیدن، چ دوم، تهران، بیدگل.
-------- (۱۳۹۶) جوانی‌ها، چ دوم، تهران، بیدگل.
الیوت، تی. اس (۱۳۵۱) چهارشنبه خاکستر، ترجمه بیژن الهی، تهران، چاپخانه تابش.
---------- (۱۳۶۸) چهار کوارتت، ترجمه مهرداد صمدی، تهران، فکر روز.
---------- (۲۰۰۹) سرزمین ویران، ترجمه محمود داوودی و خلیل پاک نیا، استکهلم، سی و دو حرف.
ایگلتون، تری (۱۳۹۳) مارکسیسم و نقد ادبی، ترجمه اکبر معصوم‌بیگی، چ‌سوم، مشهد، بوتیمار.
برمن، مارشال (۱۳۸۶) تجربه مدرنیته، ترجمه مراد فرهادپور، تهران، طرح نو.
بلانشو، موریس (۱۳۹۵) از کافکا تا کافکا، ترجمه مهشید نونهالی، چ چهارم، تهران، نشرنی.
تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸) بوطیقای نثر، ترجمه انوشیروان گنجی پور، تهران، نی.
چایلدز، پیتر (۱۳۸۹) مدرنیسم، ترجمه رضا رضایی، چ سوم، تهران، ماهی.
رویایی، یدالله (۱۳۹۱) از سکوی سرخ، چدوم، تهران، نگاه.
سارتر، ژان پل (۱۳۹۴) هستی و نیستی، ترجمه مهستی بحرینی، نیلوفر.
---------- (۱۳۹۶) بازپسین گفت‌وگو، گردآوری و ترجمه جلال ستاری، چ دوم، تهران، مرکز.
کیارس، داریوش (۱۳۹۳) شاعران نقاش۱، بیژن الهی، چنخست، تهران، پیکره.
میشو، هانری (۱۳۹۵) مستغلات، ترجمه بیژن الهی، تهران، بیدگل.
نوری علا، اسماعیل (۱۳۷۳) تئوری شعر، از موج نو تا شعر عشق، لندن، غزال.
ویکس، رابرت (۱۳۹۷) فلسفه مدرن فرانسه، تهران، ثالث.
هولکوییست، مایکل (۱۳۹۵) مکالمه‌گرایی، میخاییل باختین و جهانش، ترجمه‌مهدی امیرخانلو، تهران، نیلوفر.

Atkins, G. D. (2012) Reading T. S. Eliot ،Four Quartets and the Journey towards Understanding, New York ،Palgrave Macmillan.
Badenhausen, R. (2004)T. S. Eliot and The Art of Collaboration, New York، Cambridge University Press.
Beasley, R. (2007) Theorists of Modernist Poetry ،T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound, New York، Routledge.
Bloom, H. (2007) Bloom's Guides، The Waste Land, Bloom's Literary Criticism.
Holbrook, P. (2009) Vulgar, Sentimental, and Liberal Criticism، F. J. Furnivall and T. S. Eliot on Shakespeare and Chaucer, The University of Chicago Press.
K. Gish, N. (2004) "Discarnate desire" in Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot, edited by Cassandra Laity and Nancy K. Gish, Cambridge University

Press.
Lamos, C. (2004) Deviant Modernism. Sexual and textual errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust, Cambridge University Press.
Ricoeur, Paul (1994) Oneself as Another, Translated by Kathleen Blarney, the University of Chicago Press.
Schuchard, R. (1999) Eliot's Dark Angel, Oxford University Press.
Taylor, Charles (1989) Sources of The Self, Harvard University Press.
Tepper, M. (2004) "Cells in one body" in Gender, Desire, and Sexuality in T. S. Eliot, edited by Cassandra Laity and Nancy K. Gish, Cambridge University Press.
Thurston, M. (2009) The Underworld In Twentieth-Century Poetry. From Pound and Eliot to Heaney and Walcott, New York, Palgrave M.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره شصت و یکم، تابستان ۱۴۰۰: ۱۵۸-۱۳۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۱۰
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل اغراض ثانوی فعل امر در اشعار اجتماعی مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها

سیده فاطمه ذبیح‌پور*
علی‌اکبر باقری‌خلیلی**
سیاوش حق‌جو***

چکیده

پیام اصلی گزاره‌های ادبی در معانی یا اغراض ثانوی آنها نهفته است و مولّف آن را به شیوه‌ای هنرمندانه و زیبا برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب به‌کار می‌گیرد. کنش گفتاری یکی از زیرشاخه‌های کاربردشناسی و هدف آن، بازگشایی معانی ضمنی است؛ چنان‌که قرن‌ها پیش از ظهور آن، علم معانی سنّتی وظیفهٔ تصریح اغراض ثانوی را در قالب گزاره‌های خبر و انشا بر عهده داشت. فعل امر به‌عنوان یکی از زیر مجموعه‌های انشای طلبی در علم معانی، کاربردهای متنوعی دارد و تحلیل کاربردشناسانهٔ آن، نقش مهمّی در کشف لایه‌های پنهان روان و تفکّر نویسنده داشته و سبب پیوند هرچه بیشتر عاطفه و بینش شاعر و مخاطب می‌گردد. محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، شاعر برجستهٔ معاصر با کاربرد فراوان فعل‌های امر در مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها، تصویرپردازی و مفهوم‌سازی اشعار را تحت تاثیر قرارداده است. بررسی‌ها گویای آن است که شفیعی‌کدکنی با کاربرد هنرمندانهٔ فعل‌های امر در بافت تناسبی و تقابلی شعر و به‌کارگیری عناصر بلاغی متعدّد، توانسته آنها را در کاربردهای ترغیبی، آرزومندی، التماسی، ارشادی و

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران
fatemehzabihpour67@gmail.com
** استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران
aabagheri@umz.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، ایران
s.haghjou@umz.ac.ir

CC BY NC

هشداری در کنار کاربردهای تلویحی دیگری چون بیان شگفتی، تعجیز و تهدید تصویرسازی کند. این اغراض برابر با کنش منظوری در نظریهٔ کنش‌های گفتاری آستین هستند که با توانایی هنری شاعر در نحوهٔ ارائهٔ آنها، قدرت تاثیرگذاری بر مخاطب و برانگیختن احساسات یا حتّی انجام عمل را بازگو می‌کنند و گویای کنش فرابیانی یا تأثیری آستین هستند.

واژه‌های کلیدی: اغراض ثانوی، کاربردشناسی، کنش گفتاری، فعل امر، شفیعی‌کدکنی.

مقدمه

زبان متون ادبی اساساً غیرمستقیم و معانی گزاره‌های آن مجازی است و لازمهٔ دست‌یابی به آن، درک ارتباط عناصر کلام در موقعیت‌های بافتی می‌باشد. در علم معانی نیز ما با معانی مجازی جملات و عبارات روبه‌رو هستیم که به اغراض ثانوی خبر و انشا تعبیر شده و از ابزار تأثیر کلام به‌شمارمی‌آیند (شمیسا، ۱۳۸۹: ۳۱). هم‌چنین کنش‌های گفتاری در کاربردشناسی به اعمال سخن‌گفتن به‌ویژه بررسی معانی ثانوی گزاره‌های کلام می‌پردازد و با تکیه بر کاربرد بافتی گزاره‌ها، وظیفهٔ دریافت معنای مجازی را بر عهدهٔ مخاطب می‌نهد و در حقیقت مخاطب‌محور است. هدف در علم معانی بیشتر کشف ظرایف، عوامل زیباساز و دلایل نفوذ کلام است، در حالی‌که کاربردشناسی همهٔ انواع زبان و از جمله، زبان زیبا را بررسی می‌کند (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۷۴). دربارهٔ فرایند دریافت معانی ثانوی بایدگفت که چون فعل، رکن اصلی و معنابخش گزاره‌ها است، بخش اعظم دریافت معنی به‌کمک آن صورت می‌گیرد. فعل امر به‌عنوان زیرمجموعهٔ انشای طلبی دارای کاربردهای متنوّعی است و بررسی کارکردهای آنها به‌صورت مستقل در اشعار فارسی به‌خصوص شعر معاصر که کمتر از این منظر مورد توجّه قرار گرفته، شایسته به نظر می‌رسد.

محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، متخلّص به م. سرشک از شاعران مطرح و تأثیرگذار شعر معاصر به‌شمارمی‌آید. پیوند شعر او با ادبیات کهن فارسی و دل‌بستگی او به عرفان ایرانی سبب تأثیرپذیری شعرش از ادبیات کهن در حوزهٔ سبک و زبان شده‌است. او با زبانی ساده و گیرا بر مضامین کهنه، لباسی نو پوشانده و اشعاری دلکش ارائه داده‌است (بامدادی و مدرسی، ۱۳۸۸: ۱۰۶). دانش گستردهٔ شفیعی‌کدکنی در حوزهٔ زبان، ادبیات، عرفان، تاریخ و فرهنگ ایرانی و اسلامی، شعرش را از معانی متنوّع سرشار ساخته و قابلیت تأویل‌های چندگانه را بدان بخشیده‌است. اگرچه عوامل زبانی و ادبی متعدّدی موجب شده که گزاره‌های شعر شفیعی‌کدکنی، از جمله گزاره‌های امری از کاربردهای تلویحی برخوردارگردند، امّا نگرش و درون‌مایه‌های اجتماعی شعر وی و نقش مؤثّر او در تحکیم و تکمیل ساختار و محتوای جریان سمبولیسم اجتماعی شعر معاصر، موجب شده تا گزاره‌های امر، معانی ثانوی ژرف‌تر و گسترده‌تری یابند. در این پژوهش، ضمن بررسی

فعل‌های امر مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها تلاش می‌شود تا بدین پرسش پاسخ داده شود که: اغراض ثانوی فعل‌امر در اشعار اجتماعی مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها کدام‌اند؟ و ارتباط آنها با انواع کنش‌های گفتاری جان آستین چگونه است؟

پیشینهٔ پژوهش

پاره‌ای از پژوهش‌های انجام‌گرفته دربارهٔ فعل امر عبارت‌انداز:

-ماهیار و افضلی‌راد (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی اغراض ثانویهٔ جملات امری در غزلیات سعدی» درصدد ارائهٔ اغراض ثانوی جدید و فراتر از آنچه در کتب بلاغی آمده، هستند که از جملهٔ آنها می‌توان به بیان تواضع، اظهار مخالفت، گله و شکوه، پاک‌بازی و تسلیم اشاره کرد.

-محمودی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی اغراض بلاغی خبر و انشا در سبک تعلیمی ناصرخسرو»، اشاره‌ای کوتاه به اغراض امر و نهی به‌عنوان بخشی از انشای طلبی داشته و بخش عمدهٔ مقاله، صرف بیان اغراض دیگر گونه‌های خبر و انشا شده‌است.

-محمدی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل نقش امر و نهی در آثار فارسی عین‌القضات همدانی»، اغراض ثانوی فعل‌های امر و نهی را ابزاری می‌داند که سبب تقویت ارتباط متکلّم و مخاطب شده و با اشاره به نظریهٔ ارتباط یاکوبسن معتقد است این جملات به‌سبب تمرکز بر مخاطب، جنبهٔ انگیزشی متن عین‌القضات را تقویت می‌کنند.

-مغانی(۱۳۹۷) در مقالهٔ «معنی‌شناسی جملات امری در فارسی»، با بهره‌گیری از رویکرد معنی‌شناسی جهان‌های ممکن کراترز و ساخت‌های امری بر پایهٔ معنی‌شناسی عناصر وجهی شواگر، به تحلیل جملات امری پرداخته و نتیجه گرفته که جمله‌های امری علاوه بر معنای دستوری (امر/فرمان)اغراض منظوری دیگری نیز در بافت کلام دارند که دستیابی به آنها مستلزم بررسی پیوند معنی‌شناسی و کاربردشناسی است.

-هاتفی اردکانی و ایزدیار (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی معانی ثانوی امر در غزلیات کلیم کاشانی» بر دو معانی ثانوی فعل امر: آرزو، تمنا و تقاضا و ارشاد و نصیحت به‌دلیل انتقال آموزه‌های دینی و عرفانی شاعر تأکید دارند.

-نامداری و بابازاده اقدم (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی ساختار انشایی امر و اغراض آن در سورهٔ مائده» اغراض ثانوی امر را در مقاصدی چون اباحه، تهدید، ارشاد، هشدار، تحذیر، تعجب، موعظه، دعا، سرزنش و... بررسی کرده‌اند.

بررسی مقاله‌های فوق، نخست دلالت بر این دارد که حدود پژوهش‌های مذکور، ادبیات کلاسیک است. دوم این‌که اغراض ثانوی در آنها با تمرکز بر زمینهٔ خاصی انجام نگرفته و جنبهٔ عمومی و کلی دارند. سوم این‌که صرفا بر اساس معناشناسی سنّتی بنا شده‌اند، اما امتیازات مقالهٔ حاضر، نخست این است که حدود پژوهش ادبیات معاصر است. دوم این‌که به سبب رویکرد شفیعی‌کدکنی به سمبولیسم اجتماعی، معانی ثانوی افعال امر نیز به حوزهٔ اجتماعیات اختصاص پیدا کرده و سوم اینکه اغراض ثانوی در معناشناسی سنّتی با کنش‌های گفتاری آستین تطبیق داده‌شده است. بنابراین، مقالهٔ حاضر اغراض ثانوی فعل‌های امر در اشعار اجتماعی مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها را براساس دانش معانی سنّتی تحلیل نموده و با نظریهٔ کنش‌های گفتاری آستین مطابقت خواهد داد.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی و واحد تحلیل، بیت‌ها و بندهای دارای فعل امر در اشعار اجتماعی است. در فرایند پژوهش، نخست فعل‌های امر به‌کاررفته در اشعار شفیعی‌کدکنی استخراج شده، سپس اغراض ثانوی آنها بر اساس معناشناسی سنّتی تبیین می‌گردد و در مرحلهٔ سوم، با کنش‌های گفتاری آستین تطبیق داده می‌شود.

چارچوب مفهومی

دانش معانی

سکاکی در آغاز «قسم ثالث» از کتاب مفتاح‌العلوم در تعریف علم معانی آورده: «اعلم انّ علم‌المعانی هو تتبّع خواصّ تراکیب‌الکلام فی‌الافاده... لیحترز بالوقوف علیها عن‌الخطا فی تطبیق‌الکلام علی ما یقتضی‌الحال ذکره (السکاکی، ۱۳۴۸ ه.ق: ۷۰)؛ یعنی بدان‌که دانش معانی بررسی ویژگی‌های ترکیبات سخن در رساندن معنی است تا با آگاهی بدان‌ها از

خطا در تطبیق سخن بر آن‌چه‌که حال اقتضای ذکر آن کند، پرهیز شود.

پیروان مکتب جرجانی با عبور از خویشکاری صرف و نحو در ادای معانی صریحو مستقیم، به نظریهٔ ترکیبی ا همان نظم روی آورند. در تعیین این خویشکاری جدید، نظر به صحت ترکیب یافتنِ سخن براساس وضع مخاطب است؛ یعنی دانش معانی مجموعه‌ایاز آموزه‌هایی است که ارتباط تأثیرگذار را می‌آموزد و اصلاً تعریف بلاغت نیز چیزی جز این نیست و بدین منظور، متکلم می‌کوشد تا کلامش با مقتضای حال مخاطب هماهنگ باشد (الهاشمی، ۱۳۹۸ه.ق: ۴۵). از میان علمای بلاغت، جاحظ برای خودِ لفظ، اهمیّتی قائل نبود و ارزش معناشناختی آن را در تناسب با حال و مقام شنونده جستجو می‌کرد (ضیف، ۱۳۹۶: ۶۱) و عبدالقاهر جرجانی از علم معانی با عنوان «علم نظم» یادکرده و ارزش لفظ را در تناسب آن با سایر الفاظ جمله و پیوندهای نحوی جویا می‌شد و در تفسیر نظریهٔ نظم، آن را به «معانی ثانویه» باز می‌گرداند (همان: ۲۰۹-۲۱۷).

باری، برای علم معانی، هشت باب قائل شده‌اند: ۱) در احوال اسناد خبری ۲) در احوال مسندالیه ۳) در احوال مسند ۴) احوال متعلقات مسند ۵) احوال قصر ۶) احوال انشا ۷) احوال فصل و وصل ۸) احوال ایجاز، اطناب و مساوات (تقوی، ۱۳۶۳: ۲۰). از این دیدگاه، جمله در علم معانی به‌طور کلی، به دو نوع تقسیم می‌شود، یکی خبری و دیگری انشایی؛ و علم معانی به بحث دربارهٔ معانی ضمنی و ثانوی خبر و انشا می‌پردازد. انشا خود بر دو نوع است: یکی انشای طلبی و دیگری غیرطلبی، که انشای طلبی شامل: آرزو، امر، نهی، پرسش و ندا می‌شود (کزازی، ۱۳۷۲: ۲۰۱).

کاربردشناسی

یکی از شاخه‌های زبان‌شناسی است که به‌سبب تمرکز بر بافت و نیز تأثیر محیط، مطالعه‌ای معنی‌بافتی محسوب می‌شود و معمولاً در آن، معنا و مفهومی بیش از آنچه در لفظ بیان‌شده، مدّ نظر است (یول، ۱۳۸۷: ۱). از نظر ویتگنشتاین معنای هر واژه در کاربرد آن مشخّص می‌شود (البرزی، ۱۳۹۲: ۶۴). کارناپ معتقد است که کاربردشناسی، مطالعهٔ معنی با توجّه به گوینده و شنونده است و معنی‌شناسی نیز مطالعهٔ معنای مستقل از گوینده و شنونده محسوب می‌شود. بنابراین، حوزهٔ مطالعات معنی‌شناسی‌که «مطالعهٔ علمی معنی است» (صفوی، ۱۳۸۶: ۱۴) به معنی جمله (sentence meaning) مربوط

است، درحالی‌که کاربردشناسی مطالعهٔ معنی گوینده (speaker meaning) می‌باشد (صفوی، ۱۳۹۰: ۴۲-۴۴)؛ اما در بسیاری از موارد،کاربردشناسی(منظورشناسی) مطالعهٔ معنای پنهان است، معنایی که مخاطب قادر به شناسایی آن است و از طریق بافت کلام بدان دست می‌یابد. در حقیقت وظیفهٔ کاربردشناسی پرداختن به مسائل زیر است:

«۱) بررسی معنی یک جمله در موقعیت‌ها و بافت‌های مختلف؛ ۲) بررسی رابطهٔ میان جمله و منظور گوینده؛ ۳) بررسی معنای سخن با ارجاع به باورهای شخصی؛ ۴) بررسی نیّت و انگیزهٔ گوینده؛ ۵) کاربرد واژه‌ها و جمله‌ها در بافت‌های روزمره» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۹)؛ و مباحثی چون اصول همکاری، اصل ادب، کنش گفتاری و تحلیل گفتمان از زیر شاخه‌های مهم دانش کاربردشناسی به‌شمار می‌آیند.

کنش گفتاری

کنش‌های گفتاری یکی از زیرشاخه‌های مهم کاربردشناسی است و بر اعمالی که از طریق سخن‌گفتن انجام می‌گیرد، دلالت دارد (یول، ۱۳۸۷: ۶۵) و اعمالی مانند: پرسش، درخواست، امر و اطّلاع‌دادن را شامل می‌شود که نقش‌های زبانی سؤالی، امری و خبری را در برمی‌گیرد (همان، ۱۳۷۷: ۱۴۹). جان لنگشاو آستین نظریهٔ کنش گفتاری را مطرح کرد. او با وجود اعتقاد بر نقش بافتی زبان، آن را ابزاری برای انجام کنش و شکل‌گیری رفتار دانسته (البرزی، ۱۳۹۲: ۲۶) و سه تقسیم‌بندی از کنش‌های گفتاری ارائه‌داده: ۱) بیانی (لفظی): شامل معنایی است که در لفظ ذکر شده است. ۲) غیربیانی(منظوری): معنای ویژه‌ای است که گوینده از کاربرد پاره‌گفتار اراده کرده‌است. ۳) فرابیانی(تأثیری): واکنش مخاطب از کنش غیربیانی است (عظیمی‌فرد، ۱۳۹۲: ۱۴۵-۱۴۶). بنابراین، کنش‌های گفتاری از نظر او یا صریح و مستقیم هستند یا تلویحی و غیرمستقیم.در کنش گفتاری مستقیم، لفظ موجود در ساختار متن به‌صورت صریح بر انجام عملی دلالت می‌کند؛ امّا در کنش گفتاری غیرمستقیم، دلالت مستقیم بر عملکرد خاصی در ساختار متن موجود نیست (یول، ۱۳۸۷: ۷۷).

اصولاً حوزهٔ ادبیات، حوزهٔ کنش‌های گفتاری غیرمستقیم است. شاعر می‌کوشد تا با کاربرد عناصر زیبایی‌شناسیک، نحوهٔ چینش و کاربرد واژگان در محور همنشینی و جانشینی را به‌گونه‌ای سامان دهد که با بیان غیرصریح بر تأثیر کلام بیفزاید. کاربرد

ثانوی کلمات و عبارات با بـه چـالش‌کشـیدن ذهـن مخاطـب، اندیشـهٔ وی را بـه تکـاپو وامی‌دارد تا لایه‌های پنهان روان و تفکّر نویسنده را کشف کند. ایـن تـلاش از یـک سـو، سبب پیوند عاطفه و اندیشهٔ مخاطب و گوینده می‌شود و از سوی دیگـر، مخاطـب را بـه انجام عمل وامی‌دارد تا در برابر تعهّدات شاعرکه در بافت مجازی بیـان شـده، بـی‌تفـاوت نباشد. معانی ثانوی که برابر با کنش منظوری در نظریهٔ آستین است، هنگامی‌کـه منجـر به کنش فرابیانی و تأثیرگذاری بر مخاطب می‌شود، ارزش کلام ادبی را ارتقا می‌بخشـد و این همان نکته‌ای است که پیشتر در تعریف سـکاکی از علـم معـانی و ضـرورت ارتبـاط تأثیرگذار کلام بر مخاطب اشاره کردیم.

بافت

بافت، یکی از مؤثّرترین عوامل در فهم متن است. بافت را بـه دو نـوع درون متنـی و فرامتنی یا موقعیّتی تقسیم می‌کنند. بافت درون‌متنی، به‌معنای مفهوم‌سازی ذهنیّـات در قالب اصوات، کلمات و عبارات، خود، برآمده از بافت موقعیّتی است و بدین سبب، زمـان، مکان، سطح ادراکی و حتی حالات نویسنده در تولید متن، نقش تعیین‌کننـده‌ای دارنـد. منظور از بافت موقعیّتی، تأثیر جهان خارج و شرایط محیطی بر گوینده و شنونده اسـت. این بافت به شاخص‌های زمانی، مکانی، شخصی و به‌خصوص فرهنگی و اجتماعی، مقیّـد می‌گردد و متن با حضور آنها، علاوه بر معنای صریح، گاه معنای ضمنی می‌یابـد (صـفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۶-۱۶۹). معنای ضمنی یا ثانوی، معنای نهانی و درونی یا تلویحی است و بیشـتر در موقعیّت‌های «مبتنی بر جنبه‌های عاطفی، فرهنگـی، اجتمـاعی و تـاریخی» (ضـمیران، ۱۳۸۳: ۱۲۰)، مثل «معانی استعاری و سمبلیک» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸۶) کاربرد دارد و گـویی در دستان ایدئولوژی اسیر است و ایدئولوژی معنای ضـمنی را خلـق مـی‌کنـد. ازایـن‌رو، اغراض ثانوی فعل امر با بافت درهم تنیده‌است و بافت، دلالتِ معنـای اجتمـاعی کـاربرد فعل‌های امر است.

فعل امر

فعل عنصر اصلی و تعیین‌کنندهٔ اجزای جمله است و به گوینـده امکـان مـی‌دهـد بـا انتخاب فعل مناسب که به هدفش نزدیک‌تر باشد، موقعیت را به گونه‌ای‌کـه مـی‌خواهـد، بیان‌کند (درپر، ۱۳۹۱: ۴۹). در کتب دستوری تقریباً تعریف یکسانی از فعل امر شده‌اسـت؛

«امر فعلی است که با آن فرمان می‌دهیم یا از کسی می‌خواهیم کاری را انجام‌دهد یا حالتی را بپذیرد» (انوری و گیوی، ۱۳۸۵: ۶۲) و «صیغه‌هایی که برای فرمان دادن، یعنی واداشتن کسی به کاری استعمال می‌شود، از وجه امری فعل است» (ناتل خانلری، ۱۳۸۶: ۳۲).

فعل امر در علم معانی زیر مجموعه‌ی انشای طلبی است؛ یعنی «از جمله اقسام انشا، امر است و آن طلب فعل است بر سبیل استعلا» (تقوی، ۱۳۶۳: ۱۰۸). در کتب معتبر بلاغی اشاره‌هایی به اغراض ثانوی فعل امر شده، صاحب مطوّل به نُه غرض اباحه، تهدید، تعجیز، تسخیر، اهانت، تسویه، تمنّی، دعا و التماس پرداخته‌است (التفتازانی، بی‌تا:۲۴۰-۲۴۱). صاحب جواهرالبلاغه آن را بسط داده و از دعا، التماس، ارشاد، تهدید، تعجیز، اباحه، تسویه، اکرام، امتنان، اهانت، دوام، تمنی، اعتبار، اذن، تکوین، تخییر، تادیب و تعجب نام برده‌است (الهاشمی، ۱۳۹۸ق: ۷۸-۷۹). در کتب فارسی متاخّر تلاش شده تا در کنار همان مثال‌های تکراری مدرّج در کتب عربی، نمونه‌هایی از شعر فارسی نیز آورده شود. رضانژاد از میان ۳۷ معنی ثانوی‌ای که برای امر برشمرده، به موارد جدیدی چون: راندن مخاطب، احسان، التذاذ، اغتنام فرصت، اشتیاق، اغماض، تعجیل، درنگ، تنبه، بشارت و ... نیز پرداخته‌است (۱۳۶۷: ۳۰۵-۳۱۷). با این‌که کتاب‌های بلاغی به بررسی موارد متعددی از اغراض ثانوی فعل امر پرداخته‌اند، امّا به‌سبب گستردگی معانی ضمنی، همواره افق‌های جدیدی رو به‌سوی کشف معانی ثانوی تازه در نمونه‌های ادبی وجود داردو در این پژوهش پنج معنای ضمنی فعل امر در اشعار اجتماعی شفیعی‌کدکنی به دلیل کثرت کاربرد مورد بررسی قرارگرفت: ۱) انگیزش/ترغیب ۲) آرزومندی ۳) التماس و استرحام ۴) ارشاد و راهنمایی ۵) هشدار و آگاهی.

فعل امر در مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها

در بررسی فعل‌های امر در مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها که شامل هفت دفتر است، با دو دسته از اشعار مواجه می‌شویم:

ا) عاشقانه که حکایت از منِ رمانتیک فردی دارد و بیشترین حجم آن در دفتر نخست این مجموعه -«زمزمه‌ها»- به‌کار رفته‌اند که پژوهشگران معتقدند شفیعی‌کدکنی در آن هنوز به ذهن و زبان ویژهٔ خود دست نیافته‌است (بشردوست، ۱۳۷۹: ۱۶۵). اشعار عاشقانه در دیگر مجموعه‌ها نیز به چشم می‌خورد که گاه به‌صورت انواع مختلف

نوستالژی تبلور یافته‌است. برخی اشعار نیز به‌صورت عاشقانه آغاز می‌گردد و در بستر شعر به مضامین انسانی و اجتماعی ختم می‌شود. علاوه براین، قدرت شاعر و تسلّط کافی او بر زبان، سبب شده تا مخاطب بتواند از برخی شعرها برداشتی دوگانه داشته باشد؛ هم عاشقانه- نوستالژیک و هم اجتماعی- انتقادی.

۲) اجتماعی که ترجمان افکار، عواطف و بینش‌های اجتماعی شاعر است. م. سرشک در دفتر دوم این مجموعه -«شبخوانی»- از فضای حاکم بر «زمزمه‌ها» فاصله می‌گیرد و با این‌که هنوز به اسلوب ویژهٔ خود دست نیافته، اوّلین گام ورود به مضامین تازه را برمی‌دارد؛ در دفتر سوم، «از زبان برگ» به‌کارگیری عناصر طبیعت را آغاز کرده و در «کوچه باغ‌های نشابور» و دفترهای بعدی، «مثل درخت در شب باران»، «از بودن و سرودن» و «بوی جوی مولیان»، آن را با عناصر تاریخی، مذهبی و اساطیری پیوند می‌زند و به آفرینش مضامین انسانی، اجتماعی و انتقادی نائل می‌شود. در حقیقت بازتاب «اوضاع جامعهٔ ایران در دهه‌های چهل و پنجاه در شعر او به‌صورت تصویرها، رمزها، کنایه‌ها و ایماها منعکس است» (عباسی، ۱۳۸۷: ۴۵). شفیعی‌کدکنی در شعر معاصر اساساً با اشعار اجتماعی و به‌عنوان شاعری برجسته در جریان سمبولیسم اجتماعی شناخته شده‌است و به همین سبب در تحلیل کارکردهای فعل امر، فقط اشعار اجتماعی مجموعهٔ‌آیینه‌ای برای صداها به‌عنوان حدود پژوهش انتخاب شده‌است.

تحلیل داده‌ها

مهم‌ترین و جامع‌ترین اغراض ثانوی فعل امر درمجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها عبارتند از:

ردیف	اغراض ثانوی	بسامد	درصد
۱	انگیزش/ترغیب	۶۳	۵۲/۰۶
۲	آرزومندی	۲۰	۱۶/۵۲
۳	التماس و استرحام	۱۳	۱۰/۷۵
۴	ارشاد و راهنمایی	۱۳	۱۰/۷۵
۵	هشدار و آگاهی	۱۲	۹/۹۲
کلّ	۵	۱۲۱	۱۰۰

جدول بسامد اغراض ثانوی فعل امر در اشعار اجتماعی

۱) انگیزش/ ترغیب

فعل‌های امرِ ترغیبی در اشعار اجتماعی شفیعی‌کدکنی ارتباط تنگاتنگی با عناصر طبیعت دارند و شاعر برای انتقال مقاصد خویش به‌کرّات از آنها استفاده می‌کند. رابطۀاو با طبیعت یک‌سویه و ایستا نیست، بلکه دوسویه و دیالکتیکی است و هدف او هم‌دردی با مردم است، نه توصیف طبیعت (بشردوست، ۱۳۷۹: ۱۱۵-۱۱۶). ازاین‌رو، بستر تصویرسازی شفیعی در شعرهای اجتماعی که با عناصر طبیعت توصیف می‌شوند، معمولاً تقابلی است، مانند: شب/سحر، کوه گران/مشت غبار، سنگ/آینه، زمستان/شکوفه (۱۳۹۴: ۳۱۸-۳۲۰). شاعر مخاطب را با فعل امر ترغیبی، به جنب و جوش واداشته و از ایستایی و سکون بر حذر می‌دارد. او می‌کوشد تا مخاطب را به تغییر در نگاه و دگرگونه دیدنِ مظاهر طبیعت و ایجاد تحوّل اجتماعی به امید دست‌یابی به جامعه‌ی مطلوب برانگیزد:

«بنگر جوانه‌ها را، آن ارجمندها را،/ کان تار و پود چرکین،/ باغ عقیم دیروز/ اینک جوانه آورد» (همان: ۲۵۲).

شفیعی‌کدکنی تصویرهای تقابلی اشعارش را گاه با توصیف مردمان طبقات مختلف می‌آفریند و با این شگرد تضادها و تبعیض‌های اجتماعی را برجسته‌تر کرده، با کاربرد فعل‌های امر و دیگر عناصر ادبی، ترحّم و شرم را پدیدار می‌سازد:

«آن‌جا نگاه کن!/ فریاد کودکان گرسنه،/ در عطر اودکلن/ آری شنیدنی‌ست ببینید:/ فریاد کودکان» (همان: ۴۶۶).

کاربرد شاخص مکانی در ابتدای شعر فوق به‌همراه بیان استعاری از اختلافات طبقاتی، مخاطب را که منادای مستتر در فعل امر است، به درک نابرابری اجتماعی ترغیب می‌کند. رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی که تحلیلی کاربردشناختی از متن نیز ارائه‌می‌کند، معتقد است که زبان بازتاب دهندۀ روابط نابرابر قدرت است. از این‌رو، با رویکرد انتقادی و اعلام جهت‌گیری سیاسی، جانب ضعفای جامعه را می‌گیرد (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۱۴). م. سرشک نسبت به گفتمان رایج سیاسی- اجتماعی عصرش بی‌تفاوت نیست و این رویکرد او را واداشته تا در تقابل سنّتی فقیر/غنی، جانب قطب ضعیف را بگیرد و خواهان تغییر در سلسله مراتب قدرت شود. «صدای او صدایی است برآمده از ژرفنای شوربختی و آلام و رنج‌های دل‌آزار توده‌های فرومانده در لجن‌زار جهل،

فقر، فساد و نابرابری» (فولادوند، ۱۳۸۷: ۲۵۵).

بنابراین، با توجّه به تقسیم‌بندی آستین از کنش‌های گفتاری، کنش گفتاری منظوری و تأثیری در بررسی جنبهٔ ترغیبی فعل امر از اهمیّت فوق‌العاده‌ای برخوردارند؛ چون خواننده هم باید به مقاصد ثانوی شاعر از کاربرد فعل‌های امر دست یابد و هم از کارکرد آنها متأثر گردد و برای ایجاد تغییر و تحوّل در خود و جامعه اقدام نماید.

شاعر علاوه بر کاربرد مستقل فعل امر برای انگیزش/ترغیب، گاهی با افزودن جمله-های پرسشی به گزاره‌های امری و طرح مسئله و به چالش کشیدن مخاطب، جنبهٔ ترغیبی آن را تقویت کرده و تأثیرگذاری بر مخاطب را با واداشتن او به تامّل و درنگ، برجسته‌تر می‌گرداند. در حقیقت این شیوهٔ گفتار و اهداف نهفته در آن، همان کنش گفتاری فرابیانی جان آستین است که واکنش مخاطب را هدف قرار می‌دهد:

«به هنگامی که نور آذرخش/ آن بیشه را/ از سایه عریان کرد،/ و باران خواب پرآب گیاهان را/ به دشت آفتابی برد،/ و باد صبحگاهان/ شاخ پر پیچ گوزنان را/ به عطر دشت‌ها آمیخت،/ در آن خاموش گه تاریک گه روشن-/ نگر آنجا چه می‌بینی؟/شهیدی، یا نه:/ روح لاله‌ای در پیکر مردی/ تجلّی کرده/ از آیینهٔ بیداری و دیدار./ در آن باران و/ در آن میغ تردامن- / نگر آنجا چه می‌بینی؟» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۶۶-۲۶۷).

بنابراین، جمله‌های پرسشی ضمن این‌که کنش‌های منظوری فعل امر را تقویت می‌کنند، در وقوع کنش تأثیری آستین نیز سهم به‌سزایی دارند. هرچند برخی معتقدند در بررسی کنش‌ها، تنها کنش منظوری قابلیّت بررسی دارد و در نظر گرفتن کنش تأثیری هنگامی که بر سویهٔ مخاطب متمرکز نیستیم، از امکان بررسی برخوردار نیست (عبداللهیان و باقری، ۱۳۹۶: ۲۴۹)؛ امّا باید پذیرفت که کنش تأثیری خواسته یا ناخواسته بر مخاطب وارد می‌شود. درست است که در بسیاری از متون بر سویهٔ مخاطب دسترسی نیست، ولی با درنظرگرفتن فضای کلّی شعر و توانایی گوینده در اظهار کنش‌های منظوری، شکل‌گیری کنش فرابیانی جان آستین قابل پیش‌بینی است. به‌عبارتی، هر خواننده هنگام خوانش متون ادبی در جایگاه مخاطب قرارمی‌گیرد و با دریافت مقاصد کنش‌های منظوری، دچار غلیان احساسات درونی و برانگیختگی عواطف شخصی و اجتماعی می‌گردد که چه بسا به وقوع رفتار و اعمال خاصی در او منجر شود. همین

بازتاب احساسات و رفتار متأثر از آن، بیانگر کنش فرابیانی یا تأثیری است، حتّی اگر مستقیماً مشاهده نشود.

تکرار فعل امر از دیگر شگردهایی است که به تقویت جنبهٔ ترغیبی گزاره‌ها یاری می‌رساند و مانند ترجیع‌بند عمل کرده و سبب انسجام و پویایی متن می‌گردد و با القای کنش فرابیانی به مخاطب، او را به واکنش و خیزش ترغیب می‌کند:

«بگو! برای چه خاموشی!/ بگو: جوان بودند،/ جوانه‌های برومند جنگل خاموش./ بگو! برای چه می‌ترسی!/ سپیده دم، اینجا،/ شقایقان پیچیده در نسیم،/ هراسان،/ بر این گریوه فراوان دیده‌ست./ به آب‌های خزر،/ موج‌های سرگردان،/ و بادهای پریشان بگو، بگو!/ باری،/ پیام برگ شقایق را.../ بگو! برای چه خاموشی!» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۹۸-۲۹۹).

۲) آرزومندی

آرزومندی که گاه با آرمان‌گرایی شفیعی‌کدکنی به‌هم‌می‌آمیزد، از جمله درون‌مایه‌های اشعار اجتماعی اوست که افعال امر وظیفهٔ توصیف و تصویر آن را بر عهده دارند؛ مثلاً در شعر «برای باران» که آن را برای شهیدان یا به‌تعبیر شاعر «یاران شقایق» (همان: ۱۹۹) سروده، با کاربرد نمادهایی چون شب و دیوار، بر گفتمان حاکم بر فضای سیاسی-اجتماعی می‌شورد و می‌کوشد تا از طریق کنش گفتاری غیرمستقیم، پیام منظوری نهفته در متن را به خواننده منتقل نماید:

«باران! سرود دیگری سر کن!/ شعر تو با این واژگان شسته/ غمگین است./ ترجیع محزون تو،/ امشب نیز/ چون ترجیع دوشین است./ شعری به هنجار دگر بسرای/ آوای خود را پرده دیگر کن. / باران! سرود دیگری سر کن» (همان: ۱۹۹-۲۰۰).

اگرچه افعال امر مذکور، کارکرد ضمنی ترغیبی نیز دارند، امّا کارکرد مرکزی آنها شرح آرزومندی است. به‌طورکلی در برخی از آثار ادبی که زبانِ چند لایه دارند، بیش از یک کنش و هدف منظوری مشاهده می‌شود و تکرار هرکدام از کنش‌ها جریانی تشدیدکننده از آن کنش ایجاد می‌کند (عبدالهیان و باقری، ۱۳۹۶: ۲۴۹). نکتهٔ دیگر این‌که شفیعی‌کدکنی شعر «برای باران» را با گزارهٔ امری: «باران! سرود دیگری سر کن» (۱۳۹۴: ۱۹۸ و ۲۰۰) شروع می‌کند و با همان هم به پایان می‌رساند و با این شگرد، آرایهٔ ردالمطلع یا بازآورد آغازینه را پدید می‌آورد که در شعر معاصر نشان از تأکید و اهمیت

محوری آن است. بدین‌ترتیب، می‌توان‌گفت که شاعر در تحقّق‌بخشیدن به آرزوهای اجتماعی‌اش امیدوار بوده و در انتظار آن نشسته است.

شفیعی‌کدکنی در شعر «جرس» نیز از نماد باران استفاده می‌کند. او این شعر را با جملهٔ امری و به‌دنبال آن، با جمله‌های التزامی توفنده شروع کرده و آرزومندی را کارکرد مرکزی قرارمی‌دهد. هم‌چنین با توجه به کنش گفتاری غیرمستقیم آستین و مفاهیم منظوری، کارکرد انگیزشی/ترغیبی و مهم‌تر از آن، توبیخ باران را به‌سبب تأخیر یا امتناع در بارش، دیگر کارکرد ضمنی این افعال قرار می‌دهد:

«بگو به باران/ ببارد امشب/ بشوید از رخ/ غبار این کوچه باغ‌ها را/ که در زلالش/ سحر بجوید/ ز بی‌کران‌ها/ حضور ما را» (عبدالهیان و باقری، ۱۳۹۴: ۳۲۳).

خطاب غیرمستقیم و باواسطه به باران برای برجسته‌سازی است؛ چنین خطابی به مراتب تأثیرگذارتر از خطاب مستقیم (ببار باران!) است و گویی فعل‌های التزامی «ببارد و بشوید» جنبهٔ ترغیبی آن را تقویت می‌کنند. شاعر که به‌وسیلهٔ کنش گفتاری فرابیانی در انتظار برانگیختگی و کنشگری مخاطب است، آرزوی خود را با واژهٔ تأثیرگذار «حضور» پس از ایجاد تقابل بین باران/غبار، امشب/سحر بیان می‌دارد و با برهم‌زدنِ گفتمان قدرت و سلطه، آزادی عمل و حقّ انتخاب را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد که چون باران نیروی زدودن شب و غبار را تنها با حضور خود دارد. همچنین بند مذکور، ردالمطلع یا بازآورد آغازینه قرارمی‌گیرد که دال بر اهمیّت کارکرد آن در نزد شاعر است. اگرچه معنای ثانوی آرزومندی در اشعار فوق، مطابق با کنش گفتاری غیربیانی یا منظوری جان آستین است که براساس آن گوینده معنای ویژه‌ای را اراده می‌نماید، اما چنان‌که گفته‌شد گاه در یک کنش گفتاری، چند معنای ثانوی یا ضمنی نهفته‌است، مثل شعر اخیر که علاوه بر آرزومندی، معنای ثانوی ترغیبی نیز از آن اراده می‌شود و با کنش گفتاری فرابیانی جان آستین که هدف آن تأثیر بر مخاطب است، مطابقت دارد.

در شعر «سفر به‌خیر» که با تصویرگری نمادین در گفتگوی دو عنصر متقابل - گون/نسیم- جریان یافته، هدف اصلی شعر در انتهای مکالمهٔ دو عنصر جان‌دارانگاری شده و با رسیدن به فعل امر ظهور می‌یابد:

«سفرت به خیر! اما، تو و دوستی، خدا را/ چو از این کویر وحشت به سلامتی

گذشتی،/ به شکوفه‌ها، به باران،/ برسان سلام ما را» (عبدالهیان و باقری، ۱۳۹۴: ۲۴۳) که از شوق نهفتهٔ شاعر به آزادی حکایت دارد و تداعیگر جامعه‌ای دو قطبی است که یک قطب آن در سکون و ایستایی فرورفته و قدرت حرکت و انجام عمل را از دست داده و در مقابل، قطب توانا و پویا آرزوهای خود را نه فقط در دل می‌پروراند بلکه در حرکت و عمل نیز می‌جوید.

آرزوهای اجتماعی شفیعی‌کدکنی، آرزوهای جمعی هستند که برای تحقّق آنها همگان، به‌خصوص صاحبان رسالت انسانی را از اقصا نقاط جهان به همراهی فرامی‌خواند. م. سرشک شعر «دیباچه» را به گارسیا لورکا، شاعر برجستهٔ اسپانیا تقدیم کرده و او را به استعاره «خنیاگر غرناطه» می‌خواند و برای رعایت ادب و به‌تبعیت از کنش گفتاری غیرمستقیم، صیغهٔ دوم شخص جمع فعل امر را به‌کاربرده و از او تقاضای هم‌آوازی دارد:

«خنیاگر غرناطه را،/ باری بگویید/ با من هم‌آوازی کند،/ از آن دیاران/ کاینجا دلم/ در این شبان شوکرانی/ بر خویش می‌لرزد/ چو برگ از باد و باران./ اینجا و آنجا/ لُجه‌ای از یک شب است/ آه،/ نیلینه‌ای،/ تلخابهٔ زهر سیاهی‌ست./ با من هم‌آوازی کن از آنجا/ که آواز،/ در تیره تنها تاری شب،/ جان‌پناهی‌ست» (همان: ۳۸۵-۳۸۶).

م. سرشک خنیاگر غرناطه را نه مستقیماً بلکه با واسطه (=بگویید) مخاطب می‌سازد و از دیگران می‌خواهد تا از او تمنای هم‌آوازی کنند. این خطاب یا کنش گفتاری غیرمستقیم، جایگاه و شخصیت خنیاگر غرناطه را والا ساخته و او را محترم می‌گرداند. شفیعی در شعرهای سیاسی-اجتماعی غالباً به‌تنهایی عمل نکرده و اقدام انفرادی را به‌سبب ناکارآمدی نمی‌پسندد و هم‌صدایی را کارآمدتر از تک‌صدایی می‌داند. این رویکرد برای شاعر به‌قدری اهمیت دارد که هم‌چون اشعار پیشین، گزاره‌های «خنیاگر غرناطه را،/ امشب بگویید ...» (همان: ۳۸۷) با آرایهٔ ردالمطلع تکرار می‌کند.

در انطباق با نظریهٔ کنش گفتاری آستین، از یک‌سو، می‌توان‌گفت که شاعر با کنش منظوری فعل امر، درپی ایجاد کنش تأثیری جمعی و فراگیر است که نتیجه‌بخش‌تر از کنش تأثیری فردی است؛ و از سوی دیگر، فعل امر در دستور زبان فارسی وجه امری دارد و دال بر فرمان به مخاطب برای انجام کاری است، امّا وقتی فعل امر دارای کنش گفتاری غیرمستقیم باشد و در شکل یک کنش منظوری بر مفهوم آرزومندی دلالت

کند، وجه فعل نیز نمود تمنایی می‌یابد و جنبهٔ دستوری، وجه امری و کنش لفظی آن رنگ می‌بازد. هم‌چنین باید در نظر داشت که کنش‌های انشایی (امر و نهی) در کاربردشناسی، کنش‌های اجباری محسوب می‌شوند و رعایت اصل ادب و خطاب محترمانه در کنش‌های اجباری مهم است و چون کنش‌های اجباری دارای ساختار امر و نهی مستقیم غالباً باعث تخریب وجهه و شخصیّت مخاطب می‌شوند، به‌همین خاطر به‌صورت غیرمستقیم به‌کارمی‌روند (البرزی، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۰). شاید به همین دلیل، م. سرشک مخاطب را ملزم به کنش نمی‌کند و آرزوهای خویش را در بافتی ثانوی تعبیه می‌نماید. کاربرد غیرمستقیم فعل امر در قالب کنش منظوری، دال بر امیدواری شاعر به تأثیرگذاری بر مخاطب است.

۳) التماس و استرحام

انگیزهٔم. سرشک از کاربرد دسته‌ای از افعال امری در اشعار اجتماعی، برجسته‌سازی و بازتاب عجز و ناتوانی مردم و البتّه خود شاعر، به‌منظور جلب محبّت و حمایت مخاطب بوده و می‌کوشد تا با آگاه‌سازی مخاطب نسبت به مسائل اجتماعی، او را به واکنش‌های سازنده وادارد. ازاین‌رو، این‌گونه تصویرگری‌ها و مفهوم‌سازی‌ها فضای شعر را دو قطبی می‌گردانند:

«آه،/ بگذار من چو قطره‌ی بارانی باشم،/ در این کویر،/ که خاک را به مقدم او مژده می‌دهد؛/ یا حنجره چکاوک خردی که/ ماه دی/ از پونه‌ی بهار سخن می‌گوید...» (همان: ۲۵۴-۲۵۵).

شاعرگاه شخصیّت‌های یگانه‌ای را از حوزه‌هایی خاص برمی‌گزیند و التماس خویش را بر حسب ویژگی‌های منحصر به فردشان از آنان تمنا می‌کند. او در این دسته از اشعار آنها را منادا قرار می‌دهد و بدین طریق هم عظمت و جایگاه والای‌شان را یادآور می‌گردد و هم فضای دو قطبی اشعارش را برجسته می‌سازد؛ مثلاً خضر را به‌عنوان یک شخصیت دینی منادا قرار می‌دهد تا خاکستر خجستهٔ ققنوس را بر گروه مرده در حصار تاتار بیفشاند تا بلکه آنان را زنده و بیدار گرداند؛ امّا دیگر خضر در این‌جا «سبزپوش» نیست، بلکه از شدّت قتل و غارت تاتار «سرخ‌پوش» است:

«ای خضر سرخ‌پوش صحاری!/ خاکسترِ خجسته‌ی ققنوسی را/ بر این گروه مرده بیفشان» (همان: ۲۹۴).

شفیعی‌کدکنی با همین انگیزه، گاه شخصیّت‌های اساطیری-تاریخی، مانند مـزدا (البـرزی، ۱۳۹۲: ۱۴۲)، موبد (همان: ۱۲۳)، مغ (همان: ۱۱۷) و سیمرغ را با فعل امر منادا قرار می‌دهد:

«از ستیغ آسمان پیوند البرز مه‌آلود/ یا حریر رازبفت قصـه‌هـای دور،/ بـال بگشـای از کنام خویش/ ای سیمرغ رازآلود!/ بنگر این‌جا در نبرد این دژآیینان/ عرصـه بـر آزادگـان تنگ است/ کار از بازوی مردی و جوانمردی گذشته است/ روزگار رنـگ و نیرنـگ اسـت» (همان: ۱۱۴).

چنان‌که مشهود است، شعر در فضایی آکنده از عجز و کین و انتقام بـا شـاخص‌هـای تقابلی مختلف جریان می‌یابـد؛ امّـا زمـانی‌کـه فعـل امـر ضـمنی را در دلالـت التماسـی به‌کارمی‌برد و از منادای اسطوره‌ای درخواست فریادخواهی می‌کنـد، بارقـه‌هـای امیـد در تقابل با فضای عجزآلود روشن می‌شود. هم‌چنین وقتی مـزدا را منـادا مـی‌سـازد، فضـای یأس‌آلودی را به تصویر می‌کشد که در آن گل‌های سپید و روشن ایمان نمی‌روید (همـان: ۱۴۱) و این‌جاست که مزدا باید خستگان شهربند غربت را از اسارت آزاد کند:

«دیری‌ست که دست انتظار من/ بر شانهٔ این سکوت خشکیده‌ست./ آزاد کن از دریچهٔ فردا/ این خستهٔ شهربند غربت را / هان ای مـزدا! در ایـن شـب دیرنـد/ بگشـای دریچـهٔ اجابت را» (همان: ۱۴۱-۱۴۲).

با ورود و حضور مزدا فضای شعر دیگرگون می‌شود؛ نظـام سـلطه از گفتمـان تقـابلیِ غالباً پیروز، رخت برمی‌چیند، باد سحری وزیدن می‌گیرد و صبح چهره می‌گشاید (همـان: ۱۴۲). شفیعی‌کدکنی با گزینش منادای انسانی، اساطیری و تاریخی توانسته نیّت خـود را در جهت نیل به کنش فرابیانی یا تأثیری آستین در کنار کنش‌های منظوری التماسـی افعال امر به‌گونه‌ای برجسته‌تر نشان دهد.

آن‌چه در اکثر نمونه‌های فعل امر التماسی مشترک است، فضای تقابلی از دو جریـان نابودکننده و احیاکننده است که توانسته در عینیت‌بخشـی بـه تصویرسـازی دوگفتمـان عجز و ناتوانی و ستم و سلطه، مؤثر واقع شود. فضاسازی ملموس توسط گزاره‌های زبـانی عینی، علاوه بر این‌که از میان انواع کنش گفتاری آسـتین، کـنش منظـوری را دقیـق‌تـر منعکس می‌کند، حسّ انجام عمل و تحقّق کنش تأثیری را نیز به شکل محسوس‌تری در مخاطب بر می‌انگیزد.

۴) ارشاد و راهنمایی

در حوزهٔ کنش گفتار و تحلیل محتوای متون ادبی، استفاده از فعل امر با معنای ثانوی راهنمایی و ارشاد مخاطبین، یکی از شاخص‌های تعهّد و رسالت سیاسی-اجتماعی شاعر یا نویسنده است و شفیعی‌کدکنی از این ظرفیت کنش گفتاری فرابیانی فعل امر بهره می‌جوید:

«بر آن شاخ بلند،/ ای نغمه‌ساز باغ بی‌برگی!/ بمان تا بشنوند از شور آوازت/ درختانی که اینک در جوانه‌های خرد باغ/ در خواب‌اند/ بمان تا دشت‌های روشن آیینه‌ها،/ گل‌های جوباران/ تمام نفرت و نفرین این ایام غارت را/ ز آواز تو دریابند» (البرزی، ۱۳۹۲: ۲۲۴).

در این نمونه، حرف ربط «تا» به‌عنوان حرف ربط وابستگی تعلیلی، علّت ارشاد را توضیح می‌دهد. به‌سبب ذکر دلیل ارشاد در بافت شعر و این‌که انجام کنش به چه علّتی به نفع مخاطب است، از یک کنش منظوریِ گوینده می‌توان انتظار کنش تأثیری را در شنونده داشت. نکتهٔ قابل توجه این‌که جمله‌های وابستهٔ ارشادی در نمونه‌های فوق، بعد از جملهٔ هسته، یعنی فعل امر «بمان» آمدند و از دیدگاه معناشناسی می‌توان‌گفت که معنا و مقصود نهفته در جملهٔ هسته که همان ماندگاری و طول عمرِ «نغمه‌ساز باغ بی-برگی» است، در اولویت قراردارد. امّا گاهی شاعر به‌دلیل اهمیّت موضوع و ضرورت جلب توجّه مخاطب بدان، جملهٔ پیرو یا جمله‌وارهٔ وابسته را که علّت ارشاد را با خود دارد، بر جملهٔ هسته یا فعل امر مقدم می‌کند، مثل:

«تا که بماند درون حافظهٔ آب؛/ نقش کنید ای خطوط موج به دریا:/ در وزش وحشت و تلاطم پاییز،/ نسترن از شاخ و برگ خویش/ پلی ساخت،/ بهر عبور شکوفه: کودک فردا» (همان: ۴۷۵).

پس می‌توان نتیجه گرفت که تقدّمِ علّت ارشاد بر فعل امر به‌سبب اهمیّت راهبری مخاطب به کنش گفتاری فرابیانی است. شاعر متعهّد دریافتن نتیجهٔ مطلوب را مستلزم بردباری و تلاش می‌داند و با به‌کارگیری واژگان متناسب در برابر واژگان متقابل، هدف شعرش را روشن می‌سازد و راهنمایی امروزش را سبب حصول نتیجهٔ دلخواه در فردا بیان می‌کند. کاربرد چنین افعال امری به‌صورت جدّی‌تری خواستار انجام کنش از سوی مخاطب است؛ زیرا انجام عمل مقصود نه تنها سبب به‌سامانی اوضاع مخاطب، بلکه باعث

بهبودی احوال سایر مردم جامعه نیز می‌شود. فعل امر علاوه بر کاربرد ثانوی ارشادی خود، وجه امری و کنش گفتاری بیانی یا لفظی مورد نظر آستین را نیز حفظ نموده و از سطح بیان آرزو و خواهشگری فراتر رفته و بر خلق عمل متمرکز است.

در شعر «دیباچه» که شعری سمبولیک در پوششی عاشقانه است، نحوهٔ چینش نمادها در محور همنشینی، زمینه‌ساز تداعی معانی ضمنی است. کاربرد فراوان فعل‌های امر در این شعر، توأمان چند معنی ثانوی را پوشش می‌دهد:

«بخوان به نام گل سرخ، در صحاری شب،/ که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند./ بخوان، دوباره بخوان، تا کبوتران سپید/ به آشیانهٔ خونین دوباره برگردند» (البرزی، ۱۳۹۲: ۲۳۹).

اگرچه جنبهٔ ترغیب در فعل‌های امر مذکور بارز است، امّا شاعر با ذکر چگونه خواندن، تأکید بر آن و بیان نتیجهٔ حاصل از آن که بیداری و باروری باغ‌هاست، به گونه‌ای ضمنی مخاطب را ارشاد کرده تا با خواندن به نام گل سرخ سبب شود که کبوتران سپید صلح و آزادی به وطن آشفته و خونین برگردند. بنابراین، از منظر رویکرد کنش‌های گفتاری، این بند در کنار ارادهٔ کنش منظوری، خواستار تحقق کنش فرابیانی یا تأثیری نیز هست. سرشک در بند دوم شعر با تکرار فعل امر و تأکید بر عاشقانه خواندن و ذکر نتایج آن، حصول کنش تأثیری را ملموس‌تر می‌کند:

«بخوان به نام گل سرخ در رواق سکوت،/ که موج و اوج طنینش ز دشت‌ها گذرد؛/ پیام روشن باران،/ ز بام نیلی شب،/ که رهگذار نسیمش به هر کرانه برد» (همان: ۲۳۹-۲۴۰).

شاعر در بندهای بعدی نیزمخاطب را بر کیفیت عاشقانه خواندن راهنمایی و ترغیب می‌کند:

«زمین تهی‌ست ز رندان؛/ همین تویی تنها/ که عاشقانه‌ترین نغمه را دوباره بخوانی./ بخوان به نام گل سرخ و عاشقانه بخوان:/ حدیث عشق بیان کن بدان زبان که تو دانی» (همان: ۲۴۱).

م. سرشک در قالب مصلحی نیک‌خواه حلّ بسیاری از معضلات اجتماعی را در گرو عشق‌ورزی و احساس تعهّد برای رفع کاستی‌ها می‌داند. از همین روی، فضای شعر با کاربرد واژگان نمادین چون: گلِ سرخ، کبوترانِ سپید، ترانه، نور و غلبهٔ آنها بر قطب‌های متقابل‌شان چون: صحاری شب، آشیانهٔ خونین، رواق سکوت، خشکسالی، سد و خواب،

تبدیل به فضایی روشن و عاشقانه شده‌است. اگر کاربرد چندبارهٔ فعل امر «بخوان» بدون ارتباط آن با دیگر عناصر کلام مدّ نظر قرارگیرد، جنبهٔ ترغیبی محض دارد؛ امّا حسب دیدگاه جرجانی در نظریهٔ نظم و به‌تبع آن، مطابق نظریهٔ کنش گفتاری آستین، وقتی ارتباط نحوی عناصر کلام با یکدیگر مورد توجه قرارگیرد، معنای دیگری حاصل می‌گردد؛ مثلاً در همین نمونهٔ مورد بحث، ارتباط کاربرد چندبارهٔ فعل امر «بخوان» با قید کیفیّت پیش و پس از آن، چون: «عاشقانه بخوان»، «بخوان به نام گل سرخ» دال بر راهنمایی شاعر به مخاطب است که نوعی چیرگی بر خواننده نیز محسوب می‌شود و با راهنمایی او به چگونه خواندن، در حقیقت او را وادار به این‌گونه خواندن می‌کند. همچنین قید کیفیّت می‌تواند در کنار خلقِ معنای ثانوی و کنش غیربیانی یا منظوری، شکل‌گیری کنش فرابیانی را نیز تقویت کند. به‌سبب این‌که دغدغهٔ اصلی شاعر مسؤول و آینده‌نگر در جهت ارشاد مخاطب است، کاربرد عناصر بلاغی -به‌ویژه برای منادا- در این مدخل کم‌رنگ شده و خطاب‌های انسانی مستقیم در مناداهای مستتر در فعل امر قرار گرفته است.

۵) هشدار و آگاهی

شفیعی‌کدکنی به‌عنوان یکی از شاعران برجستهٔ جریان شعر سمبولیسم اجتماعی معاصر از هر عنصر طبیعی و غیرطبیعی برای تصویرگری و مفهوم‌سازی مقاصد اجتماعی خویش و آگاهی‌بخشی و بیدارگری مخاطبان استفاده می‌کند. او در شعر «زنهار» (همان: ۱۴۸) که خود شبه‌جملهٔ آگاهی و بیداری است و به نوعی براعت استهلال را نیز با خود دارد، «شاخهٔ شکوفهٔ بادام» را منادا و مخاطب قرارمی‌دهد. شکوفهٔ بادام می‌تواند نماد مصلح نواندیشی باشد که به عزم بیداری مردم و اصلاح ساختارها و مناسبات اجتماعی می‌خواهد پا به میدان نهد؛ لیکن شاعر که سرد و گرم روزگار را چشیده و رنگ و نیرنگ ایّام را دیده با کاربرد فعل امر «بفشار» بدو هشدار می‌دهد:

«ای شاخهٔ شکوفه بادام!.../ بیهوده خنده می‌زنی افسوس!/ بفشار در رکاب خموشی/ پای درنگ را./ باور مکن که ابر.../ باور مکن که باد.../ باور مکن که خندهٔ خورشید بامداد.../ من می‌شناسم این‌همه نیرنگ و رنگ را» (همان: ۱۴۹).

در بندهای فوق، فعل‌های نهی که در واقع همان فعل‌های امر منفی هستند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۵۵) و در علم معانی دارای اغراض ثانوی چون دعا، التماس، تهدید، تمنّی،

توبیخ و تحقیر به‌شمارمی‌آیند (رجایی، ۱۳۷۹: ۱۵۵-۱۵۷)، در جهت القای معنای ثانوی هشداری فعل امر مؤثر افتاده‌اند.

در شعر «زخمی» نیز با تصویر تقابل دوگانهٔ شخصیّتی سگ‌ها و گرگ‌ها به توصیف نمادین فضای مبارزات سیاسی می‌پردازد و به مبارزان سیاسی که با استعارهٔ «گرگ‌ها» از آنان یاد می‌کند، هشدار می‌دهد که:

«هر کوی و برزنی را/ می‌جویند./ هر مرد و هر زنی را/ می‌بویند./ بشنو!/ این زوزهٔ سگان شکاری‌ست.../ آن گرگِ تیرخوردهٔ آزاد/ در شهرِ شهرها/ امشب کجا پناهی خواهدیافت/ یا در خروشِ خشم گلوله/ کی سوی بیشه راهی خواهدیافت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۴: ۴۳۹-۴۴۰).

البتّه برای فعل‌های امر در کاربرد هشداری می‌توان دلالت‌های ضمنی و کنش‌های منظوری دیگری نیز قائل شد؛ مثلاً گاه هشدار، مایه‌ور از تهدید مخاطب به پیامدهای کنش‌های سیاسی- اجتماعی است که البتّه شاعر قصد آماده‌سازی کنشگر برای پذیرش آنها را نیز دارد؛ مثلاً شاعر در شعر «پیغام» به‌سبب نگرانی از پیامدهای وحشتناک با کاربرد مکرر فعل‌های امر و نهی «میا، برو و برگرد» به «بهار خسته» که «به دامن این شهر بی‌خروش روکرده» هشدار بازگشت می‌دهد:

«برگرد، ای مسافرِ گم‌کرده راه خویش!/ از نیمه راه خسته و لب‌تشنه بازگرد!/ اینجا میا... میا... تو هم افسرده می‌شوی/ در پنجهٔ ستمگر این شامگاه سرد./ برگرد ای بهار! که در باغ‌های شهر/ جای سرود شادی و بانگ ترانه نیست/ جز عقده‌های بستهٔ یک رنج دیرپای/ بر شاخه‌های خشک درختان جوانه نیست» (همان: ۹۳-۹۴).

هدف از دلالت‌های ضمنی تهدید که محصول کارکردهای بلاغی فعل‌های امر و نهی می‌باشد، کنش تأثیری یا تأثیرگذاری بر مخاطب است و هشدار به پیامد کنش‌ها در برجسته‌سازی و مضمون‌سازی بسیار مؤثر است. کاربرد ثانوی فعل‌های امر در بستر گزاره‌های دارای کارکرد هشدار و تهدید غالباً در یک فضای سیاسی- اجتماعی استبدادزده و اختناق‌آمیز حادث می‌گردد و شاعر متعهّد خود را موظّف به هوشیارسازی مخاطب می‌داند. بدین ترتیب، دیگر از آن مخاطب فعّال که قدرت ایجاد تغییر در

فضاهای بستهٔ اجتماعی را دارد، خبری نیست. البتّه به‌سبب رویکردهای انسان‌مدارانه و دیدگاه‌های امیدوارانهٔ شفیعی‌کدکنی، شخصیت‌ها و مخاطبان اشعار او غالباً فعّال هستند؛ امّا به‌هرحال، گویی فضای بسته مخاطب را هم اجباراً منفعل می‌سازد؛ لیکن باید بدین نکته نیز توجه کرد که کاربرد فعل امر به‌تنهایی و بدون ذکر منادا، خود دلالت بر حضور مخاطبِ فرضی دارد که در ذهن شاعر حضور داشته و برای او محترم است. قاعدهٔ ادب از رویکردهای مهم کاربردشناسی است و اگر یک ارتباط کلامی، مبتنی بر حفظ وجههٔ مخاطب و جایگاه اجتماعی او باشد، از اصل ادب پیروی کرده‌است. راهبردهای حفظ ادب یا تهدید حیثیت به مقوله‌های «قدرت، فاصلهٔ اجتماعی، آشنایی و درجهٔ سنگینی تقاضا» بستگی دارد (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۷۷). بررسی‌ها بیانگر آن است که فعل‌های امر به‌کاررفته در مجموعهٔ آیینه‌ای برای صداها با توجّه به ماهیّت دستوری و وجه امری خودِ فعل امر، هرگز از اصل ادب خارج نشده و با نحوهٔ کاربردی که م. سرشک از آنها ارائه کرده، همواره به‌دنبال حفظ وجههٔ مخاطب چه در قالب منادای مذکور- مستقیم یا استعاری- و غیر مذکور است. حتّی در کاربرد هشداری فعل امر نیز سرشک تنها به آگاهی‌بخشی یا تهدید مخاطب اکتفا نمی‌کند و با توجّه به ارزشی که برای‌شان قائل است، تلاش می‌کند تا مانند مدخل پیشین، آنها را در جهت یافتن مسیر درست راهنمایی کند که همین دالی در جهت حفظ وجهه نیز به‌شمارمی‌آید:

«برگرد و راه خویش بگردان ازین دیار/ بگریز از سیاهی این شام جاودان/ رو سوی دشت‌های دگر نه که در رهت،/ گسترده‌اند بستر مواج پرنیان...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۹۴)

«آنجا برو که لرزش هر شاخه -گاه رقص-/ از خندهٔ سپیده دمان گفت‌وگو کند/ آنجا برو که جنبش موج نسیم و آب/ جان را پر از شمیم گل آرزو کند» (همان: ۹۵).

شاعر ابتدا با ذکر متوالی سه فعل امر «برگرد، بگردان و بگریز» در صدد هشدار برآمده و سپس با بیان علّت روی‌نهادن به سرزمینی دیگر می‌خواهد کنشگر را مجاب به رفتن کند تا بتواند از کنش‌های غیربیانی هشدار و آگاهی به کنش فرابیانی نایل شود. بدین ترتیب، با توصیفات هنرمندانه از دو مکان متفاوت در بافت تقابلی شام جاودان/سپیده دمان، در حقیقت دو ایدئولوژی متقابل ستم و خفقان را در برابر آزادی و رهایی اراده کرده و در تلاش است تا با خلق هشدار و آگاهی، مخاطب را ارشاد کند تا برود به جایی

کـه در آن دیگـر پرنـده‌هـای خـونین در قفـس اسـتبداد زنـدانی نیسـتند و سـحرگهان آهنگ‌های شادی خود را ساز می‌کنند و پروانگان مست بامدادان آزادانه پرواز مـی‌کننـد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۹۵).

بنابراین، در منظورشناسی فعل‌های امر باید متوجّه گستردگی دامنـهٔ معـانی ضـمنی آنها بود. تعدّد معانی ثانوی، برآمده از هنرمنـدی شـاعر اسـت کـه بـا قـراردادن آنهـا در جایگاه مناسب در محور همنشینی واژگان و به‌کارگیری موفّق از عناصر بلاغـی تناسـب، تقابل، نمادها، استعاره‌ها، کنایه‌ها و ... به‌عنوان دال‌های هدایتگر، توانسته چنـین امکـانی را در اختیار خواننده قراردهد که بتواند معانی مختلـف را اسـتنباط کـرده و کـنش‌هـای مختلف را تشخیص دهد.

نتیجه‌گیری

تحلیل اغراض ثانوی افعال امر و تطبیق آنها با کنش‌های گفتاری آستین دریچه‌ای تـازه به سوی شناخت بیشتر نگرش اجتماعی شفیعی‌کدکنیمی‌گشاید. نتایج نشان می‌دهـد کـه اغراض ثانوی فعل‌های امـر جـز در چنـد مـورد محـدود، بـیش از کـنش لفظـی (معنـای واژگانی‌شان) است؛ یعنی افعال امر در اشعار شفیعی با رویکرد کنش‌های گفتـاری آسـتین، غالباً دارای کنش غیربیانی (منظوری) و فرابیانی (تأثیری) هستند و کارکردهای انگیـزش و ترغیب، آرزومندی، التماس و استرحام، ارشاد و راهنمایی، هشدار و آگاهیبیشـترین کـاربرد را دارند که شامل دلالت‌های ضمنی دیگری چون بیـان شـگفتی، جلـب شـفقت مخاطـب، تهدید و نظایر آن نیـز هسـتند. هـم‌چنـین، کاربردهـای دارای معـانی مرکـزی افعـال امـر می‌توانند به‌عنوان کاربردهای دارای معانی ضمنی این افعال نیـز بـه‌کاررونـد و همـین امـر سبب شده یک گزارهٔ امری بتواند همزمان چند معنی ضـمنی را بپـذیرد و امکـان دریافـت معانی چندگانه را فراهم آورد. کشف کنش‌های افعال امر در اشعار شفیعی دال بر اندیشه‌هـا و آرمآنهای اجتماعی- سیاسی شاعر، رسالت و تعهّد او، تبیین‌کنندهٔ گفتمان‌های موجـود و تأکید بر نقش مخاطب در تحوّل و تکامل فرهنگی جامعه است.

شفیعی‌کدکنی با استفاده از امکانات زبانی و عناصر زیبـایی‌شـناختی چـون اسـتعاره، جان‌دارانگاری، تشبیه، نماد، پارادوکس، ردالمطلع، تناسـب و تقابـل بـر ارزش کـاربردی

فعل‌های امر افزوده‌است. این نحوهٔ کاربرد بر ساختار هنری کلّ شعر تأثیرگذار بوده، دال‌های هدایتگر در جهت دریافت معانی ثانوی امر را در اختیار مخاطب قرارمی‌دهد و احساس التذاذ ادبی را ارتقا می‌بخشد. خلق کلام زیبا و تاثیرگذار در کنار حفظ حرمت و جایگاه مخاطب، سبب انگیزش و جوشش او، رهایی از سکون، تغییر و تحوّل در جهت مثبت و بهبود اوضاع و احوال جامعه می‌گردد که این نهایت هنر شعر و تحقّق کنش فرابیانی یا تأثیری مورد نظر آستین است و در اشعار اجتماعی آیینه‌ای برای صداهابه فراوانی بازتاب می‌یابد.

در بارهٔ تطبیق اغراض ثانوی فعل امر اشعار شفیعی‌کدکنی با آرای کنش گفتاری جان آستین لازم به ذکر است که ابعاد علم معانی سنّتی و به‌خصوص نظریّهٔ نظم جرجانی اگر اغراق نباشد، بسیار جامع‌تر از آرای آستین است و ابعاد سه‌گانهٔ معنا، یعنی معنای لفظی، معنای مورد نظر گوینده و نیز مورد نظر مخاطب را در برمی‌گیرد، لیکن نقص آن این است که علمای بلاغت سنّتی و حتی پژوهشگران معناشناسی جدید، آرا و نظریهٔ امثال جرجانی را پردازش نکرده و انسجام و ساختار نوین ندادند و شاید این‌گونه پژوهش‌ها دریچه‌ای را به‌سوی اهداف مذکور بگشاید.

منابع

البرزی، پرویز (۱۳۹۲) مبانی زبان‌شناسی متن، چ ۲، تهران، امیرکبیر.

التفتازانی، سعدالدّین (بی‌تا) المطوّل، حاشیهٔ سیدمیر شریف، قم، مکتبهٔ الداوری.

السکاکی، یوسف (۱۳۴۸ق) مفتاح‌العلوم، بیروت لبنان، دارالکتب العلمیه.

الهاشمی، احمد (۱۳۹۸ق) جواهرالبلاغه فی‌المعانی و البیان و البدیع، بیروت، دارالفکر.

انوری، حسن و حسن احمدی گیوی (۱۳۸۵) دستور زبان فارسی۲، تهران، فاطمی.

بامدادی، محمّد و فاطمه مدرسی (۱۳۸۸) «نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی‌کدکنی»، ادب پژوهی، سال ۳، شمارهٔ ۱۰، صص ۸۴-۱۰۸.

بشردوست، مجتبی (۱۳۷۹) در جستجوی نیشابور، تهران، ثالث.

تقوی، نصرالله (۱۳۶۳) هنجار گفتار، اصفهان، فرهنگ‌سرای اصفهان.

درپر، مریم (۱۳۹۱) «سبک‌شناسی انتقادی رویکردی نوین در بررسی سبک براساس تحلیل گفتمان انتقادی»، نقد ادبی، سال ۵، شمار ۱۷، صص ۳۷-۶۳ .

رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۹) معالم‌البلاغه، شیراز، دانشگاه شیراز.

رضانژاد، غلامحسین (۱۳۶۷) اصول علم بلاغت در زبان فارسی، تهران، الزهرا.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، علم.

شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۴)آیینه‌ای برای صداها، تهران، علمی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۹) معانی، تهران، میترا.

صفوی، کوروش (۱۳۸۶) آشنایی با معنی‌شناسی، تهران، پژواک کیوان.

---------- (۱۳۹۰) درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران، سورهٔ مهر.

ضمیران، محمّد (۱۳۸۳) درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران، قصه.

ضیف، شوقی (۱۳۹۶) تاریخ و تطور علوم بلاغت، ترجمه‌ی محمدرضا ترکی، چ ۴، تهران، سمت.

عباسی، حبیب‌الله (۱۳۸۷) سفرنامهٔ باران، تهران، سخن.

عبداللهیان، حمید و علی‌اصغر باقری (۱۳۹۶) «کنشهای گفتاری پنج‌گانه در شعر صدای پای آب سپهری»، زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۲، صص ۲۴۲-۲۵۸.

عظیمی‌فرد، فاطمه (۱۳۹۲) فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی، تهران، علمی.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی، تهران، سخن.

فولادوند، عزت‌الله (۱۳۸۷)از چهره‌های شعر معاصر، تهران، سخن.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲) زیباشناسی سخن پارسی، تهران، ممتاز.

ماهیار، عباس و رحیمافضلی‌راد (۱۳۹۳) «بررسی اغراض ثانوی جملات امری در غزلیات سعدی»، بهار ادب، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲۴، صص ۱۲۳-۱۳۶.

محمدی، معصومه (۱۳۹۰) «بررسی و تحلیل نقش امر و نهی در آثار فارسی عین‌القضات همدانی»،فنون ادبی، سال ۳، شمارهٔ ۲، پیاپی ۵، صص ۱۳۹-۱۵۰.
محمودی، مریم (۱۳۹۳) «بررسی اغراض بلاغی خبر و انشا در سبک تعلیمی ناصرخسرو»، بهار ادب، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲۴، صص ۲۵۱-۲۶۶.
مغانی، حسین (۱۳۹۷) «معنی‌شناسی جملات امری در فارسی»، مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، سال ۶، شمارهٔ ۲۱، صص ۹۹-۱۲۶.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۸۶) دستور زبان فارسی، تهران، توس.
نامداری، ابراهیم و عسگر بابازاده اقدم (۱۳۹۷) «بررسی ساختار انشایی امر و اغراض آن در سورهٔ مائده»، مطالعات قرآنی، سال ۹، شمارهٔ ۳۶، صص ۳۷-۶۰.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۵) دستور زبان فارسی ۱، تهران، سمت.
هاتفی اردکانی، غلامرضا و محسن ایزدیار (۱۳۹۹) «بررسی معانی ثانوی امر در غزلیات کلیم کاشانی»، زیبایی‌شناسی ادبی، سال ۱۸، شمارهٔ ۴۴، صص ۱۰۱-۱۲۶.
یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳) گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، تهران، هرمس.
یورگنسن، ماریان ولوئیز فیلیپس (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران، نی.
یول، جورج (۱۳۷۷) نگاهی به زبان، ترجمهٔ نسرین حیدری، تهران، سمت.
-------- (۱۳۸۷) کاربردشناسی، ترجمهٔ علی رحیمی و بهناز اشرف گنجویی، تهران، جنگل.