بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر علی رنجبرکی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر مهدی سعیدی
مدیر نشریه: مریم بایـه
مترجم: دکتر نجمه درّی
صفحه‌آرا: مریم طاهری

هیئت تحریریه

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

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

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی» از تاریخ ۱۴۰۰/۰۷/۰۳ با «انجمن نقد ادبی ایران» در زمینهٔ انتشار مقالات علمی، در حوزه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، تفاهم نامهٔ همکاری امضاء کرده 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: ۱۲۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی- 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

✍ **تحلیل دیباچه‌های «کلیله و دمنه» بر اساس نظام وجهیت**.....۱

بتول واعظ/ الهه معتمد

✍ **بغداد در آینه ادب فارسی (تحلیل انواع جلوه‌گری بغداد در متون ادبی فارسی از قرن چهارم تا قرن هشتم ه.ق)** ۳۵

یوسف اصغری بایقوت

✍ **بررسی و تحلیل فرهنگ عامه در غزلیات «حامد عسگری» با تکیه بر جلوه‌های تاریخ و فرهنگ کرمان**.....۶۵

حجت‌الله امیدعلی/ فاطمه سلطانی/ زهرا السادات سبط‌النبی

✍ **ارزیابی تطبیقی برنامه درسی مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه‌های افغانستان با دانشگاه‌های ایران**..... ۹۱

عبدالوراح محمدی/ احمد رضی/ محمدعلی خزانه‌دارلو

✍ **نقد محتوایی کتاب «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»** ۱۲۱

مهرداد زارعی/ مسلم احمدی

✍ **تحلیل زیبایی‌شناسی سبکی شعر «قیصر امین‌پور»** ۱۴۹

سردار بافکر

داوران این شماره

دکتر داود اسپرهم/ استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر ابوالقاسم اسماعیل‌پور/ استاد دانشگاه شهید بهشتی
دکتر غلامرضا پیروز/ استاد دانشگاه مازندران
دکتر محمد تقوی/ استاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر محمد خسروی شکیب/ استاد دانشگاه لرستان
دکتر احمد رضی/ استاد دانشگاه گیلان
دکتر محمدرضا صرفی/ استاد دانشگاه شهید باهنر کرمان
دکتر بیژن ظهیری ناو/ استاد دانشگاه محقق اردبیلی
دکتر غلامحسین غلامحسین زاده/ استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر ناصر نیکوبخت/ استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر طاهره ایشانی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر علی اصغر باباصفری/ دانشیار دانشگاه اصفهان
دکتر محمود بشیری/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر زهرا پارساپور/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر علی تسلیمی/ دانشیار دانشگاه گیلان
دکتر محمد تقوی/ دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر همایون جمشیدیان/ دانشیار دانشگاه گلستان
دکتر علی رضا حاجیان‌نژاد/ دانشیار دانشگاه تهران
دکتر زهرا حیاتی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر ابراهیم خدایار/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر نجمه درّی/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مریم رامین‌نیا/ دانشیار دانشگاه گنبد کاووس
دکتر احمد رضایی جمکرانی/ دانشیار دانشگاه قم
دکتر سهیلا صلاحی‌مقدم/ دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر حمید عبداللهیان/ دانشیار دانشگاه تهران
دکتر ابراهیم محمدی/ دانشیار دانشگاه بیرجند
دکتر سیدمصطفی موسوی راد/ دانشیار دانشگاه تهران
دکتر مهدی نیک‌منش/ دانشیار دانشگاه الزهرا
دکتر نصرت نیل ساز/ دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

دکتر مراد اسماعیلی/ استـادیار دانشگاه گنبد کاووس
دکتر یاسر دالوند/ استادیار دانشگاه بین المللی امام خمینی
دکتر محمد دانشگر/ استادیار بازنشسته، دانشگاه امام حسین (ع)
دکتر سید رضا شاکری/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
دکتر مریم صالحی‌نیا/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر یحیی عطائی/ استادیار دانشگاه پیام‌نور
دکتر نوید فیروزی/ استادیاردانشگاه صنعتی شاهرود
دکتر مریم قبادی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطلعات فرهنگی
دکتر احسان قبول/ استادیار دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر علی‌اصغر بشیری/ دانش آموخته دکتری دانشگاه بوعلی سینای همدان
دکتر مهرداد مشکین فام/ دانش‌آموخته دکتری دانشگاه بوعلی سینا

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۳۴-۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل دیباچه‌های «کلیله و دمنه» بر اساس نظام وجهیت

بتول واعظ*
الهه معتمد**

چکیده

کلیله و دمنه، یکی از امهات متون تعلیمی کهن ادب فارسی است که بخش اعظم آن را باید و نبایدهای اخلاقی در حوزهٔ اخلاق، سیاست، دین و فرهنگ تشکیل می‌دهد. این باید و نبایدها که ماهیتی آمرانه دارد، می‌تواند موجب لحنی صریح و ملال‌آور در کلام شود و عمل اقناع را در امر تعلیم به تأخیر بیندازد. در این پژوهش با استفاده از مبحث وجه‌نمایی و وجهیت، سه مقدمهٔ آغاز این کتاب (دیباچهٔ مترجم، مقدمهٔ ابن‌مقفع و مقدمهٔ برزویه طبیب) را از منظر وجهیت و چگونگی بازنمایی دیدگاه نویسنده در ساحت زبان بررسیدیم. برای این منظور از سه دیباچه، پانصد جمله را برگزیدیم و در قالب هفت مؤلفهٔ نهاد، وجه بند، نقش گفتاری بند، وجه‌نمایی، ابزار وجهی، منبع قضاوت (جهت‌گیری وجه‌نمایی) و شگردهای غیر مستقیم‌گویی گفتار، به تجزیه و تقطیع بندها پرداختیم. پرسش اصلی ما در این پژوهش این بود که وجهیت، چگونه در تبیین رابطهٔ زبان و ایدئولوژی نقش دارد و کدام یک از ابزار وجه‌نمایی، بسامد بیشتری در این متن دارد؟ یافته‌های پژوهش بر اساس داده‌های آماری نشان داد که منشی با استفاده از سازوکارهای زبانی متفاوت چون استعارهٔ دستوری، کاربرد ابژه به جای سوژه، ساختار جملهٔ مرکب، تمثیل، بینامتنیت قرآنی و تاریخی و...، از شدت صراحت اجبار و الزام کاسته و در جهت اقناع‌سازی، مخاطب را با خود همراه ساخته است.

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران batoolvaez@atu.ac.ir
** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایران elahemotamed1362@gmail.com

بسامد بالای وجه بند اخباری و درصد پایین وجوه پرسشی و امری، نشان از قاطعیت کلام و دیدگاه نویسنده و همسویی این سبک زبانی با ژانر تعلیمی خطابه داشت. پربسامدترین ابزار وجهی در این پیکره، به ترتیب وجه فعل اخباری، فعل وجهی و افزوده‌های وجهی بود که با گفتمان خطابی متن که در پی گواه‌نمایی و اقناع بیشتر مخاطب است، تناسب و همسویی دارد.

واژه‌های کلیدی: وجهیت، کلیله و دمنه، نقش‌های گفتاری، ابزار وجهی، دیدگاه نویسنده.

مقدمه

زبان، رسانه‌ای تعاملی و بینافردی است که در بازنمایی ایدئولوژی، دیدگاه، باور و جهت‌گیری ارزشی یک متن، نقشی اساسی و تعیین‌کننده دارد. به عبارتی دیگر، زبان در حکم ظرفی است که به مظروف خود، جهتی خاص می‌دهد و از این نظر، محدودکننده و نظام‌مند است. فاولر، زبان را بسیار مقیدکننده می‌داند که اجازه نمی‌دهد متنی خنثی و به دور از جهت‌گیری و داوری ارزشی باشد (Fowler, 2011:106-107). ما نمی‌توانیم چیزی بگوییم بدون آنکه نگرشی نسبت به آن داشته باشیم. واژه‌ها و جمله‌هایی که برمی‌گزینیم، معانی پنهانی را منتقل می‌کند که بخش عمدهٔ آن از اختیار ما خارج است. ساختار جملهٔ ما ممکن است افشاکنندهٔ نوعی داوری ارزشی باشد که خود از آن بی‌خبریم (احمدی و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۲۸).

نظام باورشناختی و ایدئولوژیک گوینده در ساحت‌های مختلفی از زبان متن، امکان ظهور و بروز می‌یابد. نظام‌های آوایی، صرفی، نحوی و گفتمانی، هر کدام بستری مناسب برای بازنمایی دیدگاه‌ها و نگرش‌های پنهان در متن هستند. از میان این نظام‌ها، ساخت‌های نحوی، قابلیت و ظرفیت بیشتری برای پروراندن جنبهٔ ایدئولوژیک متن دارند. «ایدئولوژی، بیشتر خود را در روابط نحوی یک متن نشان می‌دهد و نویسنده بر اساس آن، نوع ویژه‌ای از الگوهای دستوری را برمی‌گزینند» (همان: ۳۲۹).

جمله، کوچک‌ترین واحد گفتمان‌مدار در متن به شمار می‌رود. از این‌رو هر نوع آرایش واژگانی و تمهیدات نحوی در جمله اعم از حذف، تقدیم و تأخیر اجزای جمله، ساخت مجهول، وجه و زمان دستوری فعل و... ابزاری برای نمایش و برجسته‌سازی جایگاه‌های ایدئولوژیک متن هستند. یکی از ساخت‌های نحوی که نقش مهمی در بازتاب نگرش و دیدگاه گوینده در متن دارد، مقولهٔ وجه فعل و وجهیت در جمله است. وجهیت عبارت است از دیدگاه و بینش گوینده دربارهٔ آنچه اظهار می‌کند و بر زبان می‌آورد. پالمر، وجهیت را مقوله‌ای معنایی می‌داند که در حوزهٔ معناشناسی مطرح است (Palmer, 1986: 104). بنابراین از طریق تحلیل موضع و چگونگی وجهیت گزاره‌ها در یک متن، می‌توانیم به چگونگی دیدگاه و منظر ایدئولوژیک گوینده پی ببریم. بازنمایی وجهیت از طریق ساخت‌ها و ابزار مختلفی در کلام صورت می‌گیرد. هر کدام از

پژوهشگران، به ابزار و عملگرهای صرفی و نحوی مختلفی برای نشان دادن وجهیت در زبان متن اشاره کرده و آن را محدود به فعل ندانسته‌اند. مقوله‌های دستوری دیگری چون اسم‌ها، صفت‌ها، قیدها، زمان دستوری و ساحت‌های معنایی و گفتمانی دیگری چون بافت زبانی، موقعیتی و فرهنگی متن، بینامتنیت‌ها، روایت و... نیز می‌توانند مفاهیم وجهی داشته باشند.

یکی از متن‌هایی که از نظر ارتباط زبان با ایدئولوژی و قدرت بسیار برجسته است، کلیله و دمنه است. نگرش و دیدگاه گوینده (نصرالله منشی) در این کتاب در قالب دو فرم روایت (بیان غیر مستقیم دیدگاه) و گزاره (بیان مستقیم دیدگاه) بیان شده است. تحلیل رابطه میان زبان و قدرت در این متن از طریق نظام وجهیت، ابعاد تازه‌ای از گفتمان این کتاب را باز می‌نماید. اینکه چگونه نصرالله منشی از طریق روایت و دیگر ابزار وجهی توانسته است دیدگاه‌های خود را بدون اعمال اجبار و شدت امر و نهی و به صورت غیر مستقیم در متن بازنمایی کند و با استفاده از منابع حکمی متفاوت، قضاوت‌ها و داوری‌های خود را در ارتباط با سیاست، مذهب، اخلاق، قدرت و... با درصد اعتبار بالایی که مخاطب را اقناع می‌کند، بیان نماید و اعتبار ببخشد؟

هرچند در سرتاسر کلیله و دمنه به‌مثابهٔ ژانری تعلیمی، دیدگاه‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف نویسنده به صورت آشکار و پنهان، قابل بازیابی است، دیباچه‌های این کتاب، زمینهٔ بهتری برای در برگرفتن نگرش‌ها، بینش‌ها و باورهای گوینده و متن هستند؛ زیرا در هر کدام از این دیباچه‌ها، گوینده در نقش یک خطیب ظاهر می‌شود که گزاره‌هایی مسلّم و به‌زعم خود تردیدناپذیر را بیان می‌کند و با شگردهای بلاغی مختلفی، به اقناع مخاطب می‌پردازد. هرچند نقش گفتاری غالب جمله‌ها این دیباچه‌ها، خبردهی است، گوینده با استفاده از ابزار وجهی مختلف، در ورای این نقش خبردهی، نقش‌های گفتاری دیگری را فعال می‌کند. کشف نقش‌های گفتاری دیگر این گزاره‌ها و معانی ثانویه آنها از طریق تحلیل نظام وجهی جمله‌ها امکان‌پذیر است. از این‌رو در این پژوهش قصد داریم تا با استفاده از تحلیل نظام وجه و وجهیت، چگونگی تبلور زبانی و کلامی ایدئولوژی را در دیباچه‌های کلیله و دمنه (دیباچهٔ نصرالله منشی، ابن‌مقفع و برزویهٔ طبیب) گفتمان‌کاوی کنیم.

پرسش و مسئلهٔ اصلی ما در این پژوهش این است که: نگرش و دیدگاه نویسنده در متن

این دیباچه‌ها، چگونه از طریق وجهیت گزاره‌ها قابل بازیابی است و کدام یک از مقوله‌های دستوری، زبانی و معناشناختی در بازنمایی وجهیت متن، نقش بیشتری داشته‌اند؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون در زمینهٔ وجهیت و وجه‌نمایی در قالب مقالات و پایان‌نامه‌ها انجام گرفته، در دو طبقه قابل دسته‌بندی است: دستهٔ نخست شامل پژوهش‌های نظری و بنیادی در زمینهٔ وجهیت است که به تعریف این مقوله و چگونگی بازنمایی آن در زبان فارسی پرداخته‌اند. برخی از این پژوهش‌ها به قرار زیر است.

رحیمیان و عموزاده (۱۳۹۲) در مقالهٔ « افعال وجهی در زبان فارسی و بیان وجهیت»، افعال وجهی فارسی را از دو جنبهٔ «درجه» و «نوع» بر اساس چارچوب پالمر بررسی کرده و نشان داده‌اند که سه فعل وجهی «بایستن»، «شدن» و «توانستن» برای بیان درجات و انواع وجهی پیشنهادی پالمر ظاهراً کفایت می‌کند، اما بافت موقعیتی و ابعاد کاربردشناختی، نقش تعیین‌کننده‌ای در ابهام‌زدایی معانی هر یک از افعال یادشده ایفا می‌کند.

کریمی دوستان و ایلخانی‌پور (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نظام وجهیت در زبان فارسی»، وجهیت را پدیده‌ای زبانی انگاشته‌اند که می‌تواند در سطح جمله، سازه‌های کوچک‌تر از جمله یا در سطح گفتمان بیان شود.

میرزایی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «رابطهٔ قطبیت و وجهیت‌بندی در زبان فارسی» بر اساس نظریهٔ پالمر، به تبیین چهار نوع وجهیت برداشتی، گواه‌نمایی، درخواستی و پویا در زبان فارسی پرداخته است.

ایلخانی‌پور و کریمی دوستان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای دیگر با عنوان «واژگانی‌شدگی ابعاد معنایی وجهیت در صفات وجهی فارسی»، سه بعد معنایی نیروی وجه، پایهٔ وجه و منبع ترتیب را در صفات فارسی بررسی کرده و نشان داده‌اند که در زبان فارسی، سه نیروی وجه الزام، امکان و امکان قوی، واژگانی شده‌اند و نیروهای وجه الزام ضعیف، امکان ضعیف و امکان قوی‌تر در این صفات، واژگانی نشده‌اند.

آقاگل‌زاده و عباسی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی وجه فعل در زبان فارسی بر پایهٔ

فضاهای ذهنی»، دسته‌بندی جدیدی از وجوه فعل در زبان فارسی ارائه داده‌اند. این دسته‌بندی بر اساس معنای مرکزی احتمال وقوع صورت گرفته و بر مبنای آن، کاربردهای مختلف وجوه فعل در جمله‌های ساده و مرکب توجیه شده است.

دستهٔ دوم، به پژوهش‌هایی مربوط می‌شود که وجهیت یک متن ادبی را به منظور دستیابی به دیدگاه و نگرش نویسندهٔ آن، بررسی و تحلیل کرده‌اند. به شماری از این پژوهش‌ها اشاره می‌کنیم.

تمیم‌داری و صدری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «مطالعهٔ سبک‌شناختی وجه‌نمایی در گلستان سعدی در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند» به توصیف وجه‌نمایی از دیدگاه هلیدی پرداخته و پس از آن، نمونه‌هایی از تجزیه و تحلیل سبک‌شناختی که در چند متن گزینش‌شده از گلستان بر اساس متغیر وجه‌نمایی صورت گرفته است، به همراه نمودار آمار داده‌ها ارائه کرده و در پایان، نتایج و یافته‌های تحقیق را بیان نموده‌اند.

احمدی و همکاران (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی مقولهٔ وجهیت در رمان *شوهر عزیز من* اثر فریبا کلهر بر اساس دیدگاه فاولر»، به بیان رابطهٔ وجهیت و سبک زنانه پرداخته و نشان داده‌اند که وجهیت در این رمان، بیشتر بیانگر مفهوم تردید و نبود اطمینان است که از جمله ویژگی‌های سبک زنانه به شمار می‌رود.

گودرزی و موسوی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بلاغت وجهیت در شعر مدحی دربار غزنوی»، تأثیر مؤلفه‌هایی چون شخص شاعر، شخص ممدوح و مقام او را بر کاربرد وجهیت در اشعار مدحی دربار غزنوی بررسیده‌اند.

کاظمی‌پور نوایی و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی تحول وجه‌نمایی قهرمان رمان *طوبی و معنای شب* از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی»، به بررسی روابط قدرت در رمان «طوبی و معنای شب» با تأکید بر مسئلهٔ جنسیت و بازنمایی جنسیت پرداخته و نشان داده‌اند که قهرمان این رمان، سیری قهقرایی را از یقین به تردید طی می‌کند.

با بررسی‌های انجام شده، روشن شد که تاکنون پژوهشی در زمینهٔ وجهیت و وجه‌نمایی در کلیله و دمنه صورت نگرفته است.

مفاهیم نظری

وجه و وجهیت[1]

رویکرد دستوریان و زبان‌شناسان نسبت به دو مقولهٔ وجه و وجهیت، متفاوت است. در تلقی دستوریان، وجه، مقوله‌ای صوری- زبانی است که تنها در وجه فعل نمود می‌یابد (Palmer, 1986: 2) و نگرش گوینده را تنها در فعل بازتاب می‌دهد؛ در حالی که در رویکرد زبان‌شناختی، آنچه مطرح است، وجهیت و وجه‌نمایی است، نه وجه. وجهیت، مقوله‌ای معناشناختی (Palmer, 2001: 104) است که بر نگرش گوینده دربارهٔ میزان درستی، اعتبار و قاطعیت او در بیان یک گزاره حکم می‌کند. «اگر وجهیت را نگرش سخنگو دربارهٔ حقیقت و درستی یک پاره‌گفتار و میزان قاطعیت گوینده در بیان یک گزاره بدانیم که نوع روابط میان افراد و مناسبات اجتماعی را مشخص می‌کند و مشخصهٔ جمله محسوب می‌شود، وجه فعل، آن دسته از ابزار دستوری است که نگرش گوینده را در فعل بروز می‌دهد» (فروزنده و بنی‌طالب، ۱۳۹۳: ۱). پس وجه فعل، یکی از ابزار تظاهر و نمود زبانی وجهیت در جمله یا کلام است.

امروزه وجهیت در حوزه‌های متعدد به‌ویژه زبان‌شناسی و فلسفه مورد توجه است. این مبحث در کانون مطالعات معناشناختی قرار دارد. در زبان‌شناسی می‌توان آن را به سه دستهٔ کلی تقسیم کرد: ۱- اطلاعاتی است معنایی در باب نگرش گوینده به کلام ۲- چیزی است ورای گزاره‌های درون گفته ۳- وسیله‌ای است برای تمایز صدق از کذب. مبنای مشترک میان تمامی زبان‌شناسان در این باب، این است که وجهیت ناظر بر عدم قطعیت گزاره‌های پیش رو است (رحیمیان و عموزاده، ۱۳۹۲: ۲).

وجه‌نمایی فاقد تعریف یکسان است. پالمر، علت این امر را وجود ابهام و پراکندگی در معناشناسی پدیدهٔ وجه‌نمایی می‌داند. وجه‌نمایی در یک تعریف کلی، بیان نظر گوینده است درباره وقوع یک رخداد در جهان. این جهان می‌تواند جهان خارج، جهان بیرونی و واقعی باشد یا جهان غیر خارج، ذهنی و تخیلی. مفهوم مشترک و مرکزی تمام امکان‌ها، رخ دادن اتفاق است که آن را رخداد می‌نامیم. وجه‌نمایی، بیان نظر گوینده در مورد رخداد است (برآورده و گوهری، ۱۴۰۱: ۱۱۹). هلیدی، وجهیت را در ارتباط با

1. Mood and Modality

نقش‌های گفتاری[1] مطرح می‌کند. بر این اساس پیش از پرداختن به تعریف وجه‌نمایی، ابتدا به توصیف نقش‌های گفتاری در ساحت بینافردی پرداخته است (Halliday & Matthiessen, 2004: 26).

اصلی‌ترین نقش‌های گفتاری که در ژرف‌ساخت همهٔ نقش‌های گفتاری دیگر قرار دارد، عبارت است از دادن و خواستن. پس می‌توان ارتباط زبانی را یک تعامل و تبادل نامید. شیء مورد مبادله در این تبادل، یا اطلاعات است یا کالا و خدمات. اگر این شیء، اطلاعات باشد، نقش دادن از طریق خبر و نقش خواستن با پرسش محقق می‌شود. اگر شیء مورد مبادله، کالا و خدمات باشد، نقش دادن در قالب پیشنهاد و نقش خواستن در قالب درخواست تحقق می‌پذیرد. بر این اساس چهار نقش گفتاری اصلی خواهیم داشت: خبردهی، پرسش‌گری، پیشنهاد و درخواست (تمیم‌داری و صدری، ۱۳۹۳: ۱۴۵-۱۴۶).

هلیدی هر ساختاری را در سطح بند که به‌طور ویژه برای بیان و تبلور دستوری یکی از نقش‌های گفتاری اصلی اختصاص یافته، وجه نامیده است (همان: ۱۴۶). طبق نظر وی، نقش گفتاری بند، سهم زیادی در گزینش نوع و مفهوم وجهی احتمال و تداول با بندهای متضمن تبادل اطلاعات یا نقش‌های گفتاری خبردهی و پرسش‌گری دارد و مفاهیم وجهی لزوم و اجبار با نقش‌های گفتاری پیشنهاد و درخواست پیوند دارد (Halliday & Matthiessen, 2004: 618). پس هلیدی قائل به چهار مفهوم وجهی اصلی است: احتمال، تداول، تمایل و اجبار. بر این اساس وجه‌نمایی را درجات میان دو قطب مثبت و منفی می‌داند. از نظر وی، آنچه نظام وجهیت انجام می‌دهد، ترسیم کردن مناطق عدم قطعیت میان دو قطب مثبت و منفی است (Halliday & Matthiessen, 2004: 147).

فتوحی، وجه فعل را تلقی گوینده از محتوای گزاره بیان می‌کند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۶-۳۸۷). این تلقی با فعل‌های کمکی و جنبهٔ وجهی فعل بیان می‌شود. در ادامه افعال وجهی را از لحاظ میزان قطعیت در دو گروه کلی رده‌بندی می‌کند: الف) آن دسته از افعال وجهی که وقوع فعل را با درجاتی از قطعیت بیان می‌کند. ب) آن دسته از افعال وجهی که بیانگر اجبار شنونده یا آزادی عمل وی هستند.

پالمر برای مفاهیم وجهی و تقسیم‌بندی آنها، عناوین دیگری به کار برده است. او از

1. Speech Functions

یک منظر، وجهیت را به دو نوع عینی[1] و ذهنی[2] تقسیم کرده است (Palmer, 1986: 16). وجهیت عینی دربارهٔ گزاره‌ای است که در جهان خارج اتفاق افتاده است و وجهیت ذهنی به رخدادی اطلاق می‌شود که هنوز محقق نشده است و در یک جهان ذهنی امکان وقوع دارد. برای مثال در جملهٔ «دیروز باران بارید»، رخداد «باران باریدن» در زمان گذشته روی داده است. اما در جملهٔ «اگر فردا باران ببارد»، رخداد باران باریدن، واقعیتی بیرونی نیست، بلکه حادثه‌ای است که شرط وقوع آن در جهانی ذهنی تصور شده است. تقسیم‌بندی دیگر او از وجهیت بر اساس همین نگرش صورت گرفته است. پالمر، وجهیت را به دو نوع کلی گزاره‌ای و رخدادی تقسیم می‌کند. وجه‌نمایی گزاره‌ای، به دو نوع معرفتی و گواه‌نمایی و وجه‌نمایی رخدادی به دو نوع تکلیفی و پویایی تقسیم می‌شود (برآورده و گوهری، ۱۴۰۱: ۱۱۹).

وجهیت معرفتی[3] در بردارندهٔ نظر و درجهٔ تعهد گوینده بر اساس اطلاع و دانش و شواهد موجود نسبت به محتوای جمله است (لاینز، ۱۳۹۱: ۴۶۵؛ Palmer, 1986: 18-20). وجهیت تکلیفی[4] «بیانگر مفاهیمی چون الزام، اجازه و فرمان است» (Palmer, 1986: 18-20). در این نوع، گوینده تعهدی به صدق یا کذب گزاره ندارد، ولی ضرورت انجام عملی را بیان می‌کند (لاینز، ۱۳۹۱: ۳۷). وجهیت پویا[5] نیز بیان‌کنندهٔ توانایی، تمایل و خواستن است (Palmer, 1986: 18-20).

ابزار وجهی[6]

تظاهر زبانی وجه‌نمایی در زبان از طریق ابزار و عناصر مختلفی صورت می‌گیرد. مطابق با دیدگاه پژوهشگران، بازنمایی وجهیت در زبان فارسی تنها به فعل‌های وجهی، قیدهای وجهی و زمان دستوری محدود نمی‌شود، بلکه اسم‌ها و صفت‌ها نیز می‌توانند در بردارندهٔ مفاهیم وجهی باشند. به این ترتیب مهم‌ترین عناصر وجه‌ساز در زبان فارسی عبارتند از: اسم‌های وجهی (احتمال)، صفت‌های وجهی (احتمالی)، فعل‌های وجهی

1. Objective Modality
2. Subjective Modality
3. Epistemic Modality
4. Obligatory Modality
5. Deontic Modality
6. Modal Device

(احتمال داشتن)، قیدهای وجهی (احتمالاً) و زمان دستوری (کاربرد آینده‌محور زمان گذشتهٔ ساده) (Ilkhanipur, 2015: 44-47 به نقل از: احمدی و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۳۳). هلیدی به چهار نوع ابزار وجهی اشاره کرده است که عبارتند از: افزودهٔ وجه‌نما، استعارهٔ دستوری، افعال کمکی وجهی، وجه فعل.

افزوده‌های وجهی[1]، از عناصر ساختمانی بند هستند که نهاد واقع نمی‌شوند (Halliday & Matthiessen, 2004: 123). در رویکرد نقش‌گرا برای هر یک از لایه‌های معنایی، نوع خاصی از افزوده‌ها متناسب با لایهٔ معنایی در نظر گرفته شده است. در فرانقش بینافردی، نقش افزوده‌ها، بیان مفاهیم اظهاری و مفاهیم وجهی احتمال و تداول است. افزوده‌های مفید میزان تداول مانند همواره، اغلب، معمولاً، هرگز، بارها، به‌هیچ‌وجه، گاه‌به‌گاه و... و افزوده‌های مفید احتمال، مواردی چون: احتمالاً، شاید، یقیناً، قطعاً، حتماً، لابد، هرآینه، مسلماً، ظاهراً و... است (تمیم‌داری و صدری، ۱۳۹۳: ۱۵۲).

استعارهٔ دستوری[2]، یعنی یک واحد معنایی از طریق ساختار یا واحد دستوری دیگری که در زبان برای آن وضع و مقرر نشده است، بیان گردد. در چهار مورد از حوزهٔ مفاهیم وجهی، استعارهٔ دستوری بینافردی رخ می‌دهد؛ یعنی بند متضمن مفهوم وجهی، به جای یک افزودهٔ وجه‌نما به کار می‌رود و یا در ساختار یا وجه نامتناظر با نقش گفتاری خود ظاهر می‌شود:

۱. مفاهیم وجهی احتمال و تداول در بند پایهٔ بندهای مرکب به افزودهٔ وجه‌نما تأویل می‌شوند: مانند گمان می‌کنم.
۲. بند پایهٔ بندهای مرکب که بر اجبار و تمایل دلالت می‌کنند، از نظر ساختاری در وجه اخباری هستند، اما اغلب بر نقش گفتاری پیشنهاد یا درخواست دلالت می‌کنند. مانند: مجبوری که، خوشحال می‌شوم که... . در این دو مورد، زمان فعل حال است. اگر فعل بند، رابطه‌ای باشد، مفهوم وجهی در مسند مندرج است و اگر غیر رابطه‌ای باشد، بر یکی از مفاهیم وجهی دلالت دارد و فعل واژگانی وجهی نام دارد. مانند دوست دارم، تمایل داری... .
۳. بند پایهٔ بندهای مرکبی که بر نقش گفتاری کل بند مرکب تصریح دارند. مانند:

1. Modal Addition
2. Grammatical Metaphor

من از شما می‌خواهم که، ممکن است از شما بپرسم که...، ساختار بندها وجه اخباری است.

۴. بندهای بسیط خبری یا پرسشی که حاوی اجبار یا تمایل باشند. برای مثال بند پرسشی در معنای درخواست یا کسب اجازه مانند: «می‌توانم این کتاب را از شما امانت بگیرم»؟ (تمیم‌داری و صدری، ۱۳۹۳: ۱۵۲).

نکتهٔ مهمی که هلیدی دربارهٔ افزودهای وجهی بیانگر ارزش و درجهٔ بالای احتمال/ قطعیت مطرح می‌کند، این است که قیدهای وجهی چون قطعاً، مطمئناً، یقیناً و... وقتی در جمله‌ای به کار می‌روند، تعیین‌کنندگی و قطعیت کمتری نسبت به صورت و شکل واقعی آن جمله دارند. برای مثال در دو جملهٔ زیر:

1. that,s certainly John.
2. that,s John.

جملهٔ اول، قطعیت کمتری نسبت به جملهٔ دوم دارد. به عبارت دیگر، شما فقط زمانی می‌گویید مطمئن هستید که مطمئن نیستید (Halliday & Matthiessen, 2004: 147).

افعال وجهی[1]، ابزار دستوری دیگر در بازنمایی مفهوم وجهیت هستند. مشکوه‌الدینی فعل‌هایی چون باید، توان و شدن را وجهی می‌نامد (مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۹: ۷۴). در زبان فارسی، فعل‌هایی چون «بایستن، توانستن و شدن»، جزء افعال وجهی پربسامد هستند که هر کدام بیان‌کنندهٔ مفاهیم وجهی مختلفی نظیر احتمال با درجهٔ قوی، احتمال با درجهٔ ضعیف، امکان‌پذیر بودن، قابلیت، کسب اجازه، لزوم و اجبار و... هستند.

«باید» که می‌توان گفت رایج‌ترین و عمده‌ترین عنصر وجهی در زبان فارسی است، با یک شکل ثابت قابل استفاده با تمام اشخاص و اعداد دستوری است و دارای ویژگی‌های معنایی خاصی است (رحیمیان و عموزاده، ۱۳۹۲: ۳۰). مفاهیم وجهی «باید» شامل مفاهیمی چون اجبار و الزام، ضرورت و احتمال قوی است.

الف) باید از اینجا خارج شوید (مفهوم وجهی اجبار و الزام).

ب) باید تا الان رسیده باشد (مفهوم وجهی احتمال قوی).

ج) باید از اینجا رفت (مفهوم وجهی ضرورت).

1. Modal Verb

فعل وجهی «شدن»، تنها به شکل سوم شخص مفرد به کار می‌رود. حوزهٔ کاربردی این فعل به طور اساسی ویژهٔ تعاملات شفاهی و نوشتاری غیر رسمی است. معانی وجهی این فعل شامل مفاهیمی چون استنباط ممکن، الزام ممکن و پویای ممکن است (رحیمیان و عموزاده، ۱۳۹۲: ۳۴-۳۵).

الف) میشه تا الان از کشور خارج شده باشه (استنباط ممکن).

ب) میشه اول درسهات رو بخونی، بعد بری بازی (الزام ممکن).

ج) این کتاب رو میشه در خیابون انقلاب پیدا کرد (پویای ممکن).

فعل وجهی «توانستن» در فارسی معاصر برخلاف دو فعل وجهی بایستن و شدن، صیغه‌های متعددی دارد و به تناسب فعل واژگانی همراهش می‌تواند برای شخص و شمار صرف شود. مفاهیم وجهی این فعل عبارتند از: احتمال با درجهٔ ضعیف، کسب و صدور اجازه، تمایل، قدرت، قابلیت و امکان‌پذیر بودن رخداد (تمیم‌داری و صدری، ۱۳۹۳: ۱۵۶؛ اخلاقی، ۱۳۸۶: ۱۱۵-۱۲۴).

الف) می‌تواند این اقدام، نتیجهٔ مطلوبی داشته باشد (احتمال ضعیف).

ب) می‌توانید این کتاب را به امانت ببرید (صدور اجازه).

ج) باران تابستانی می‌تواند محصولات کشاورزی را از بین ببرد (امکان‌پذیر بودن رخداد).

وجه فعل[1]، از دیگر ابزار بیان وجهیت است. وجه فعل، «صورت یا جنبه‌هایی از فعل است که بر اخبار، احتمال، امر، آرزو، تمنا، تأکید، امید و برخی امور دیگر دلالت می‌کند و نشان‌دهندهٔ وقوع یا عدم وقوع عمل است» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۸۰). در زبان فارسی، سه وجه اصلی شامل وجوه اخباری، التزامی و امری است. وجه اخباری، آن است که وقوع یا عدم وقوع فعل را با قطعیت و یقین بیان می‌کند و اسناد در آن قابل صدق و کذب باشد (همان: ۳۸۱). وجه التزامی به رویدادهای غیر واقعی اشاره دارد. «وجه التزامی آن است که بر اموری از قبیل خواست، آرزو، میل، امید، دعا، شرط، شک و لزوم و مانند آنها دلالت کند» (همان). وجه امری در بند امری می‌آید و نقش گفتاری آن، درخواست و صورت بی‌نشان وجه‌نمایی اجبار است. «جمله‌های امری، دسته‌ای از جمله‌ها را تشکیل می‌دهند

1. Mood Of Verb

که نوعاً جمله‌های ترغیبی نامیده می‌شوند و برای امر، نهی و درخواست و... به کار می‌روند» (لاینز، ۱۳۹۱: ۲۸۴).

جهت‌گیری در وجه‌نمایی

مقصود از جهت‌گیری در وجه‌نمایی این است که مفاهیم وجهی اجبار و الزام را چه مرجعی به مخاطب تحمیل و گوشزد می‌کند و دیگر اینکه مفاهیم وجهی در جمله به چه شکلی (صریح یا غیر صریح) نمودار می‌شود. از این‌رو این مبحث شامل دو مقوله است:

۱- **منبع قضاوت و حکم**: که معمولاً تعاملی است؛ یعنی یا گوینده یا شنونده است که با اشخاص شرکت‌کننده در تعامل هستند، اما دیگر مراجع اقتدار مانند گروه‌ها، اشخاص غیرمشارک در تعامل، قوانین، عرف، واقعیات و شرایط موجود نیز می‌توانند منبع قضاوت و حکم باشند (صدری، ۱۳۹۴: ۱۶۱؛ مرادی، ۱۳۹۱: ۹۲). مفاهیم وجهی لزوم و اجبار در نظریهٔ پالمر با عنوان وجهیت تکلیفی مطرح شده است. «موجهات تکلیفی بیانگر مفاهیم الزام، اجازه و فرمان هستند» (Palmer, 2001: 25). در موجهات تکلیفی، یک عامل بیرونی مانند هنجارها، قوانین موجود و یا ملاک‌های اخلاقی و اصلی گوینده، انجام کنش را به شخص مخاطب اجازه می‌دهد یا تحمیل می‌کند (پورتنر، ۲۰۰۸: ۸؛ به نقل از: برآورده و گوهری، ۱۴۰۱: ۸۹).

۲- **صریح یا غیر صریح واقع شدن قضاوت**: مفهوم وجهی در قالب یک بند و از طریق استعارهٔ دستوری، افزوده‌های وجه‌نما و افعال وجهی بیان می‌شود (مرادی، ۱۳۹۱: ۹۲). مانند «آنها احتمالاً به مسافرت رفته‌اند».

روش پژوهش

برای تحلیل وجهیت و دستیابی به نگرش گوینده در متن، کلیله و دمنه نصرالله منشی را به عنوان پیکرهٔ پژوهش برگزیده‌ایم. از این متن، پانصد بند از بخش‌های مربوط به سه مقدمهٔ این کتاب (دیباچه مترجم، مقدمهٔ ابن‌مقفع و مقدمهٔ برزویه طبیب) را از منظر وجه‌نمایی بررسی کرده‌ایم. تجزیه و تحلیل وجهیت در این متن، بیشتر بر مبنای نظریهٔ هلیدی و در چارچوب زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند صورت گرفته است؛ هرچند در خلال این نظریه، از دیگر نظریه‌های وجهیت نظیر دیدگاه پالمر نیز بهره گرفته‌ایم.

در تجزیهٔ جمله‌ها، چند مؤلفه را مدنظر داشته‌ایم که شامل وجه بند، نقش گفتاری،

مفاهیم وجهی، جهت‌گیری یا منبع قضاوت و حکم و شگردهای بیان غیر مستقیم اجبار و الزام است. هرچند در نظریهٔ هلیدی تنها به چهار نقش گفتاری خبردهی، پرسش‌گری، پیشنهاد و درخواست اشاره شده است، با توجه به اینکه هر کدام از این چهار نقش اصلی غیر از معنای زبانی و مرکزی خود می‌توانند برای بازنمایی معانی و نقش‌های ثانویهٔ دیگر نیز به کار روند، در ذیل به مؤلفهٔ نقش گفتاری بند، به معنای ثانویهٔ احتمالی آن نقش گفتاری نیز با توجه به سیاق و بافت متن نیز اشاره کرده‌ایم. این معانی ثانویه در واقع همان مبحث معانی ثانویهٔ جمله‌ها در علم معانی است که ناظر به منظورشناسی جمله-هایی است که در یک بافت معین، گوینده بر زبان می‌آورد.

پس از تجزیهٔ پانصد جمله از متن دیباچه‌ها، ابتدا به آمارگیری مؤلفه‌های بررسی‌شده و تحلیل کمّی آنها پرداخته‌ایم. از آنجا که تحلیل کمّی و بحث آماری برای نتیجه‌گیری و دستیابی به یافته‌های تحقیق بسنده نمی‌کند، پس از توصیف آماری داده‌ها از طریق نمودارها، در بخشی دیگر به تحلیل کیفی متن بر اساس داده‌های آماری و تبیین وجهیت و دیدگاه نویسنده و ایدئولوژی حاکم بر متن پرداخته‌ایم. با توجه به اینکه تجزیهٔ پانصد بند (جمله) بر اساس هفت مؤلفهٔ یادشده در این جستار نمی‌گنجید، ابتدا این پانصد جمله را در جدولی به صورت کامل تجزیه و توصیف کرده‌ایم و برای نشان دادن شیوهٔ تقطیع بندها و نحوهٔ تحلیل وجهی آنها، ده بند را به عنوان نمونه آورده‌ایم.

بحث و بررسی

جدول ۱- جدول وجه‌نمایی

ردیف	بند	نهاد	وجه بند	نقش گفتاری	مفهوم وجهی	ابزار بیان مفاهیم وجهی	منبع قضاوت و حکم	شگردهای بیان غیر مستقیم
۱	سپاس و ستایش مر خدای را جل جلاله	سپاس	خبری	خبردهی- ستایش	احتمال- قطعیت	وجه فعل: اخباری	منابع دیگر (شرع)	—

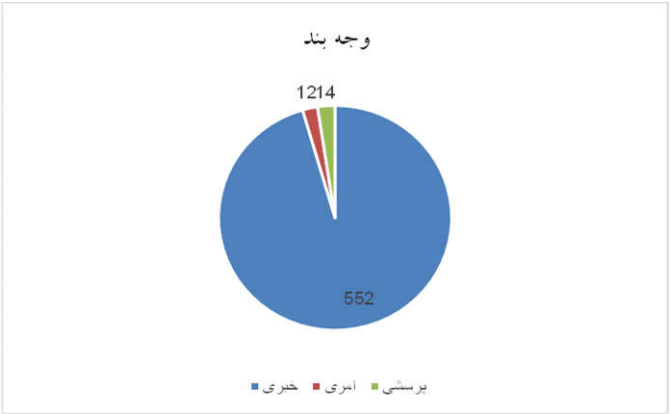
۲	که آثار قدرت او بر چهره روز روشن تابان است	آثار قدرت	خبری	خبردهی ستایش- تبیین	احتمال- قطعیت	وجه فعل اخباری	منابع دیگر (روایت)	–
۳	و انوار حکمت او در دل شب تار درفشان	انوار حکمت	خبری	خبردهی ستایش- تبیین	احتمال- قطعیت	وجه فعل اخباری	منابع دیگر (روایت)	–
۴	و نیز کدام نکوکاری را این منزلت تواند بود که مصلحان آسوده باشند و مفسدان مالیده؟	نکوکاری	پرسشی	پرسش- گری/ استفهام انکاری	احتمال- قطعیت	وجه فعل اخباری/ فعل وجهی «توانستن»/ استعارهٔ دستوری	گوینده	بیان استعاری (پرسش به جای خبر)
۵	و بباید دانست که ...	نهاد: جایگاه نهاد در افعال غیر شخصی تهی است.	خبری	درخواست	الزام	وجه فعل التزامی/ فعل وجهی	گوینده	–
۶	از این اندیشهٔ ناصواب درگذر	(تو)	امری	درخواست	اجبار	وجه فعل امری	گوینده	–

۷	زینهار تا در ساختن توشهٔ آخرت تقصیر نکنی.	(تو)	امری	درخواست/ هشدار	اجبار	وجه فعل امری/ افزودهٔ وجهی زینهار	گوینده	–
۸	اندازهٔ خیرات و مثوبات کی توان شناخت؟	نهاد: غیر شخصی	پرسشی	پرسش‌گری / استفهام انکاری/ ترغیب	احتمال/ قطعیت	وجه فعل اخباری/ فعل وجهی «توانستن»/ استعارهٔ	گوینده	استعارهٔ دستوری: جملهٔ پرسشی به جای جملهٔ
۹	اگر مدت مقام دراز شود...	مدت مقام	خبری	خبردهی	احتمال	وجه فعل التزامی/ افزودهٔ وجهی: اگر	گوینده	–
۱۰	آمرزش براطلاق مستحکم گردد.	نهاد: غیرشخصی	خبری	خبردهی	قطعیت	وجه فعل التزامی/ افزودهٔ وجهی: براطلاق	منابع دیگر (روایت، قرآن)	–

تحلیل و توصیف کمّی داده‌ها

در این بخش به توصیف فراوانی و آمارگیری مؤلفه‌هایی می‌پردازیم که بر اساس جدول بالا، کیفیت وجهیت بندها را در آن تجزیه و تقطیع نموده‌ایم. در این آمارگیری، همهٔ مؤلفه‌ها در پانصد بند مورد بررسی مربوط به وجهیت بند، شمارش شده‌اند و نمودار دایره‌ای آنها ترسیم شده است.

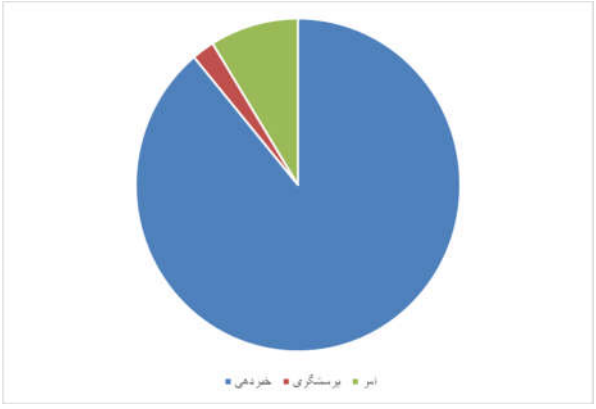
۱- وضعیت فراوانی وجه بند



شکل ۱- نمودار دایره‌ای فراوانی وجه بند

با توجه به این نمودار می‌بینیم که از میان وجوه بند، وجه خبری بند، فراوانی بیشتری داشته، اختلاف زیادی با دو وجه دیگر (پرسشی و امری) دارد که با توجه به ژانر تعلیمی کتاب و ماهیت خطابی دیباچه‌ها، نشان‌دار است.

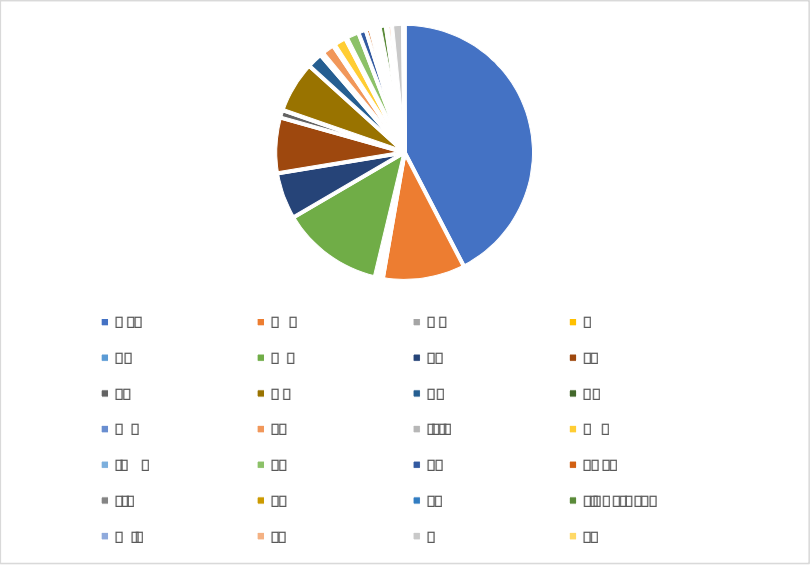
۲- وضعیت فراوانی نقش گفتاری



شکل ۲- نمودار دایره‌ای فراوانی نقش گفتاری

وضعیت فراوانی نقش گفتاری بندها به شرح ذیل است: ۸۸،۹ درصد نقش گفتاری خبردهی، ۲.۳ درصد نقش گفتاری پرسشگری و ۸.۸ درصد نقش گفتاری امر بوده‌اند.

الف) وضعیت فراوانی معانی ثانویهٔ نقش خبردهی



شکل ۳- نمودار دایره‌ای فراوانی خبردهی

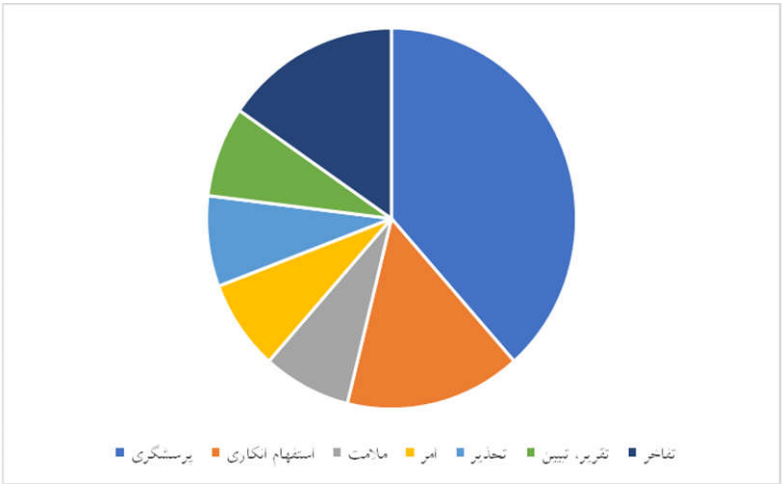
وضعیت فراوانی معانی ثانویهٔ خبر در جامعهٔ آماری موردبررسی، به شرح ذیل است: خبردهی ۴۲.۴۱٪، ستایش ۱۰.۳۱٪، تبیین ۰.۳۹٪، دعا ۰.۳۹٪، تأیید ۰.۱۹٪، ترغیب ۱۲.۸۴٪، تحذیر ۵.۸۴٪، هشدار ۷.۰۰٪، توصیه ۰.۹۷٪، تحسین ۶.۴۲٪، تأکید ۱.۹۵٪، تعظیم ۰.۱۹٪، تعجّب ۰.۱۹٪، تفاخر ۱.۵۶٪، پیشنهاد ۰.۱۹٪، نکوهش ۱.۵۶٪، میل/تمنا، ۰.۱۹٪، تحقیر ۱.۵۶٪، تحسّر ۰.۹۷٪، اظهار عجز ۰.۵۸٪، انتقاد ۰.۳۹٪، آرزو ۰.۳۹٪، تذکار ۰.۳۹٪، امکان‌پذیر بودن رخداد ۰.۷۸٪، قابلیت ۰.۱۹٪، الزام ۰.۵۸٪، امر ۱.۳۶٪، اجبار ۰.۱۹٪ بوده‌اند.

همان‌گونه که در روش پژوهش توضیح دادیم، پرداختن به معانی ثانویهٔ نقش‌های گفتاری خبردهی، پرسش‌گری، پیشنهاد و درخواست (امری) به صورت مستقیم در نظریهٔ زبان‌شناسانی چون هلیدی و پالمر نیامده است؛ اما به صورت ضمنی، هلیدی در توضیح نقش‌های گفتاری به این مسئله اشاره کرده است که هر کدام از نقش‌های گفتاری می‌تواند در معنا و نقش دیگری جز آنچه متعارف آن نقش است، به کار رود. «هر یک از وجوه بند بسته به مقتضیات بافتی و گفتمانی مانند رعایت ادب و تأثیرگذاری می‌تواند نقش‌های

گفتاری دیگری را به جز آنچه به آن اختصاص یافته است، نیز غیر مستقیم بازنمایی کند. از سوی دیگر، هر نقش گفتاری اصلی یا فرعی نیز می‌تواند از طریق چند وجه بیان شود (Eggins, 2004: 144-48؛ به نقل از تمیم‌داری و صدری، ۱۳۹۳: ۱۴۷).

در بیان معانی ثانویهٔ نقش گفتاری از مبحث معانی ثانویهٔ جمله‌های خبری، پرسشی، امری و تعجبی در علم معانی نیز بهره گرفته‌ایم. درباره معانی ثانویهٔ نقش‌های گفتاری پرسشی و امری نیز که فراوانی و آمارگیری آنها در بخش‌های پسین آمده، همین روش مدنظر بوده است.

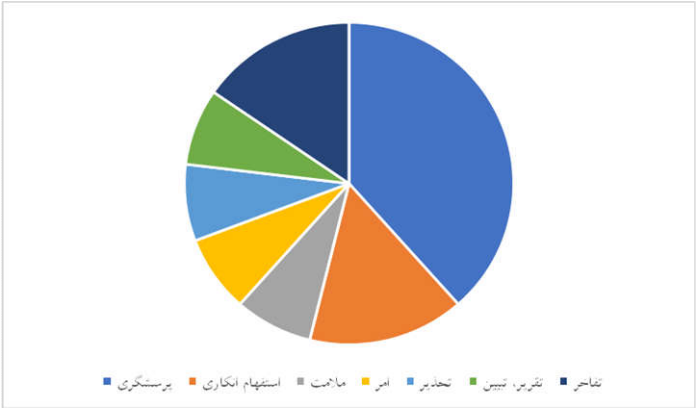
ب) وضعیت فراوانی پرسشگری



شکل ۴- نمودار دایره‌ای فراوانی پرسشگری

در جملات مورد بررسی، فراوانی معانی ثانویهٔ پرسش، شامل پرسش‌گری ۳۸٪، استفهام انکاری ۱۵٪، ملامت ۸٪، امر ۸٪، تحذیر ۸٪، تقریر، تبیین ۸٪ و تفاخر ۱۵٪ بوده‌اند.

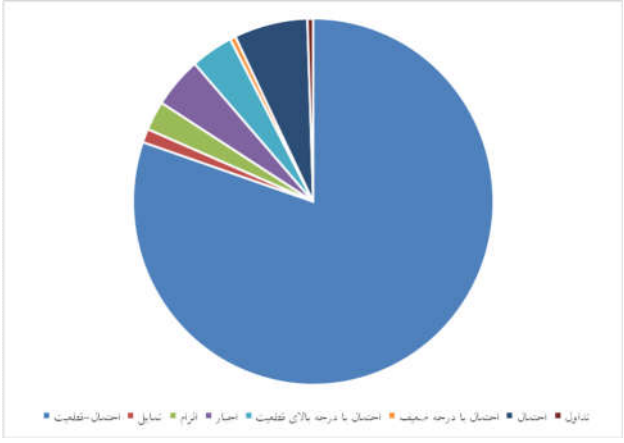
ج) وضعیت فراوانی امر



شکل ۵- نمودار دایره‌ای فراوانی امر

فراوانی معانی ثانویهٔ جملات امری در جامعهٔ آماری مورد بررسی، به شرح ذیل است: امر ۲۴٪، تحذیر ۱۸٪، هشدار ۶٪، استفهام انکاری ۲٪، درخواست ۱۴٪، ترغیب ۲۰٪، نفی ۲٪، توصیه ۸٪، تأکید ۴٪، تحسین، ۲٪ و دعا ۲٪ بوده‌اند.

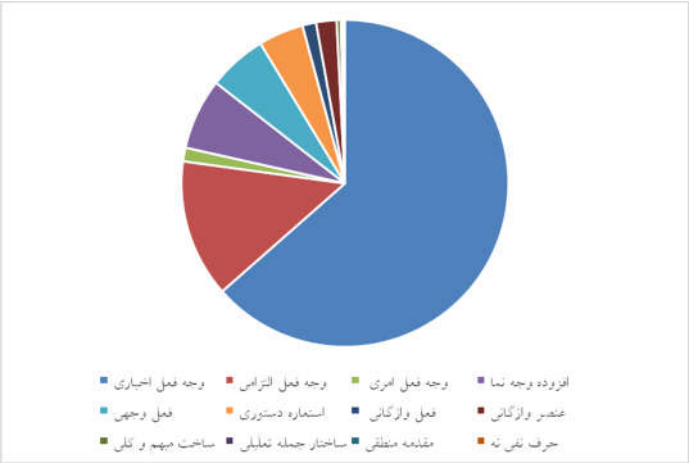
۳- وضعیت فراوانی مفهوم وجهی



شکل ۶- نمودار دایره‌ای فراوانی مفهوم وجهی

وضعیت فراوانی مفاهیم وجهی عبارت است از: احتمال- قطعیت ۸۰٪، تمایل ۱٪، الزام ۳٪، اجبار ۴٪، احتمال با درجه بالای قطعیت ۴٪، احتمال با درجه ضعیف ۱٪، احتمال ۷٪ و تداول ۱٪ بوده‌اند.

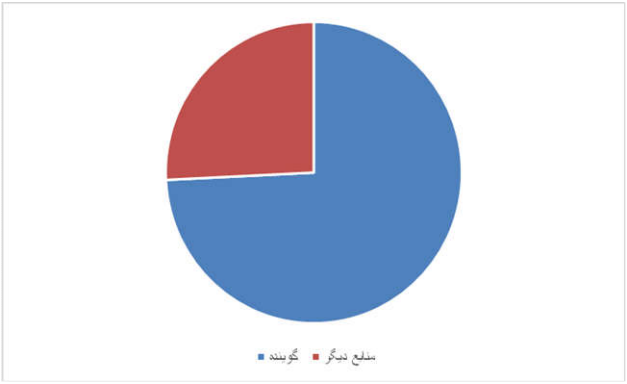
۴- وضعیت فراوانی ابزار بیان مفاهیم وجهی



شکل ۷- نمودار دایره‌ای فراوانی ابزار بیان مفاهیم وجهی

همان‌گونه که در نمودار بالا دیده می‌شود، از میان ابزار وجهی، وجه فعل اخباری، حرف نفی «نه»، افزودهٔ وجه‌نما و فعل وجهی به ترتیب بیشترین بسامد را دارند.

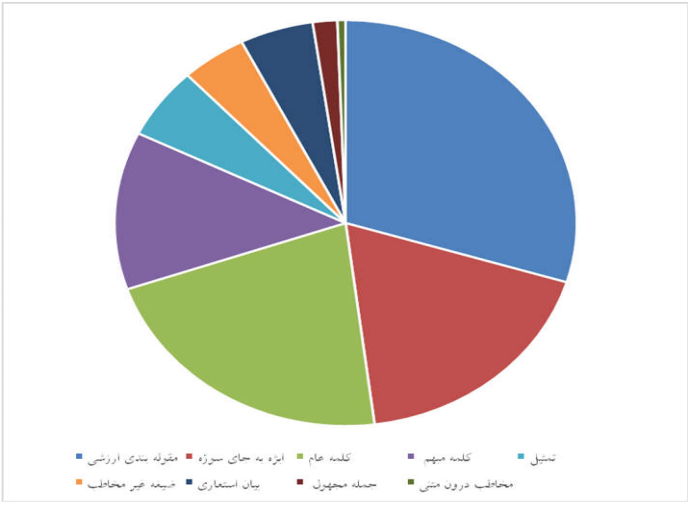
۵- وضعیت فراوانی منبع قضاوت و حکم



شکل ۸- نمودار دایره‌ای فراوانی منبع قضاوت و حکم

منبع قضاوت و حکم در جملات مورد بررسی شامل گوینده، ۷۴ درصد و منابع دیگر، ۲۶ درصد بوده‌اند که این نیز با ژانر تعلیمی متن و ارتباط بینافردی نویسنده و مخاطب، پیوند مستقیمی دارد.

۶- وضعیت فراوانی شگردهای بیان غیر مستقیم اجبار



شکل ۹- نمودار دایره‌ای فراوانی شگردهای بیان غیر مستقیم اجبار

مقوله‌بندی ارزشی ۳۰٪، ابژه به جای سوژه ۱۸٪، کلمه عام ۲۲٪، کلمه مبهم ۱۳٪، تمثیل ۶٪ ، صیغه غیر مخاطب ۵٪، بیان استعاری ۵٪، جمله مجهول ۲٪، مخاطب درون‌متنی ۱٪ بوده‌اند.

تحلیل کیفی داده‌های پژوهش

هدف این پژوهش، تبیین رابطهٔ میان وجهیت و دیدگاه و نگرش نویسنده در دیباچه‌های کلیله و دمنه بود. اینکه چگونه ایدئولوژی حاکم بر متن دیباچه‌ها و دیدگاه نویسنده از طریق نظام وجهیت قابل بازیابی و بازنمایی است. از این‌رو در اینجا ضرورت دارد که بر اساس داده‌هایی که از رهگذر تجزیه و تحلیل پانصد جمله و از طریق آمارگیری مؤلفه‌های وجهیت در پیکرهٔ پژوهش و توصیف کمّی آنها به دست آمد، به تحلیل متن دیباچه‌ها بر مبنای این داده‌های کمّی بپردازیم تا به سبک‌شناسی جهان تعلیمی دیباچه‌ها و دیدگاه نویسنده دست یابیم.

۱- از نظر نوع ادبی، کلیله و دمنه در زمرهٔ متون تعلیمی قرار می‌گیرد. با توجه به اینکه ماهیت این نوع متون، جنبه امر، نهی و آموزش دارد، به نظر می‌رسد که نقش

گفتاری زبان نیز در حالت متعارف از نوع خواستن و درخواست و در قالب جمله‌های امـر و نهی و درصد بالای وجه‌نمایی اجبار باشد. اما وقتی دیباچه‌های کلیله و دمنه را می‌خـوانیم، غیر از گفت‌وگوی شخصیت‌ها در قالب حکایت‌هـا، چنـدان بـا امـر و اجبـار و کـن و مکـن مواجه نمی‌شویم. فراوانی وجه بند خبری با ۹۵.۵ درصد و وجه امری با ۲ درصد حکایت از این واقعیت دارد. این داده‌ها به ما نشان می‌دهد که نویسـنده در بیـان آمـوزه‌هـا و تعـالیم خود به جای امر، بیشتر از جمله‌های خبری و نقش گفتاری خبردهی استفاده کرده است.

دلیل این گزینش را می‌توان در دو موضوع جست‌وجو کرد: یکی ماهیت ادب تعلیمی که در کنار اقناع و تعلیم با امـر زیبـا هـم سـروکار دارد و بـه تعبیـری، ادب تعلیمـی را می‌توان تلفیق دو امر آرمانی و زیبا دانست که تنها به تعلیم صرف نمی‌پردازد، بلکه برای ایجاد تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، نویسنده از شگردهای غیر مستقیم‌گویی گفتار بهره می‌گیرد؛ زیرا امر و نهی مستقیم به دلیـل سرشـت آزادی‌طلـب انسـان نـه‌تنهـا تـأثیری نمی‌گذارد، که مخاطب را ملول نیز می‌کند. ماهیت دیگر جمله‌ها، خبری و کـنش اخبـار است که جنبهٔ اظهاری و تبیین‌گری دارد. این نوع جمله‌ها بیانگر قطعیت و عـدم تردیـد هستند و یکی از عوامل اقتداربخشی به کلام محسوب می‌شوند. بنابراین از نظر بلاغـی و گفتمانی نسبت به جمله‌های امری، بیشتر مؤثر واقع می‌شوند.

۲- هرچند این سه دیباچه از نظر ساختاری با بخش اصلی کتاب تفاوت دارد، از نظـر محتوایی و به صورت غیر مستقیم متناسب با دیدگاه‌ها و اندیشـه‌هـای مطـرح در کتـاب است. تفاوت سـاختاری ایـن مقدمـه‌هـا بـا مـتن اصـلی کلیلـه و دمنـه کـه متشـکل از حکایت‌هاست، در ماهیت خطابه‌ای آنهاست. هر سه دیباچه از نظر بلاغت و منطق زبـانی در ژانر خطابه قرار می‌گیرند. در خطابه اغلب گوینده در مقامی برتر از مخاطب و شنونده قرار دارد و آنچه بر زبان می‌رانـد، از نظـر خـود او اثبـات‌شـده و دارای قطعیـت اسـت و مخاطب در جایگاهی پایین‌تر قرار می‌گیرد که در برابر اقتـدار کـلام گوینـده، چنـدان از نقش‌های گفتاری پرسش‌گری و امری استفاده نمـی‌کنـد. درصـد پـایین نقـش گفتـاری پرسش‌گری (۲.۳ درصد) و امری (۸.۸ درصد) نسبت بـه خبردهـی (۸۸.۹ درصـد)، ایـن اقتدار زبانی و موقعیتی گوینده را نشان می‌دهد. در هیچ‌یک از این سه مقدمه بـا تزلـزل، سستی و انعطاف زبانی گوینده مواجه نمی‌شویم. این ویژگی‌ها اغلـب در وجـوه التزامـی،

پرسشگری و انقطاع در کلام بازنمایی می‌شود که در این مقدمه‌ها، درصد بسیار پایینی را شامل شده‌اند. بهره‌گیری زیاد از کنش جمله خبری به اصطلاح زبان‌شناسان شناختی، نوعی نیرو و پویایی در متن ایجاد می‌کند که با عنوان طرح‌واره نیرو- پویایی به آن اشاره شده است (جانسون، ۱۳۹۸: ۱۰۲-۱۲۰). اقتداربخشی این نوع جمله‌ها در زبان به همین ویژگی شناختی برمی‌گردد؛ به طوری که مخاطب وقتی با نقش گفتاری خبر و اخبار مواجه می‌شود که در حکم اطلاعات نو یک متن قلمداد می‌شود، کمتر در مقابل آن مقاومت می‌کند. البته این اقتدار و نیرو در کلام غیر از وجه اخباری سخن و نقش گفتاری خبردهی، مرهون عوامل دیگری است که در بخش ابزار وجه‌نمایی به آنها خواهیم پرداخت.

۳- درصد بالای معنای خبردهی که نشان از انتقال اطلاعات گوینده به مخاطب دارد، اقتدار و بلاغت جمله‌های خبری و کنش اخباری را در روابط بینافردی آشکار می‌کند. در بسیاری از این جمله‌ها، گوینده در پی دادن اطلاعاتی به مخاطب است که شالودهٔ فکری او را شکل می‌دهد و برای مخاطب، اطلاع نو به شمار می‌آید و در ضمن اظهار و بیان آن، جزئی از دانش مخاطب می‌شود. برای مثال در دیباچهٔ مترجم، نصرالله منشی، دیدگاه خود را دربارهٔ رابطهٔ دین و سیاست از طریق گزاره‌هایی مطرح می‌کند که جزء دانش پیش‌زمینه‌ای مخاطب هستند؛ اما هدف گوینده از بیان آنها، اقتداربخشی به کلام و تأکید بر صدق سخنان و اندیشهٔ خود است. بنابراین از میان دو نقش گفتاری دادن و خواستن، نقش «دادن» که انتقال زبانی اطلاعات است، در این متن، جلوه بیشتری دارد. جز معنای خبردهی، معانی ثانویه‌ای چون ترغیب (۱۲.۸۴)، ستایش (۱۰.۳۱)، هشدار (۷.۰۰) و تحسین (۶.۴۲) نسبت به سایر معانی ثانویه، درصد بالاتری دارند. این چهار معنای ثانویه با نقش گفتاری خواستن در ارتباط هستند. یعنی در کنار خبردهی و بیان اندیشهٔ گوینده، اقناع مخاطب و ترغیب او به پذیرش نظام مفهومی که توصیف می‌کند، اهمیت زیادی می‌یابد. در میان این معانی ثانویه، جبر و اجبار، درصد بسیار پایینی دارد و این نشان می‌دهد که نویسنده بیشتر از وجه معرفتی و برداشتی استفاده کرده که بیانگر دیدگاه و نگرش او نسبت به امری قطعی و مسلم در ذهن اوست.

۴- ابزار بیان مفاهیم وجهی: وجه فعل، یکی از چهار ابزار وجه نمایی اصلی است که

در نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی به آن اشاره شده است. طبق تحلیل داده‌ها در پیکرهٔ پژوهش، بیشترین آمار استفاده از ابزار وجه‌نمایی با ۶۴ درصد، متعلق به وجه فعل اخباری است. ۱۴درصد وجه التزامی و ۱/۳ درصد وجه امری است. واضح است که وقتی بیشترین آمار وجه بند، وجه خبری است، بیشترین آمار وجه فعل نیز اخباری خواهد بود. همان‌گونه که در بخش‌های دیگر اشاره شد، وجه اخباری، نگرش قاطع و بی‌تردید گوینده به محتوای بند بیان‌شده را می‌رساند و البته نوعی اجبار غیر مستقیم را به مخاطب القا می‌کند.

بسامد پایین وجه التزامی با ژانر متن که تعلیمی و از نوع خطابه است، کاملاً سازگاری دارد؛ زیرا گوینده خود را در مقام مرجعی می‌بیند که در آنچه می‌گوید، تردیدی ندارد و بیش از آنکه در سخن او، نقش گفتاری «خواستن» و پرسش‌گری جلوه داشته باشد، نقش کلامی «دادن اطلاعات» نمود دارد.

فعل وجهی، یکی دیگر از ابزار وجه‌نمایی است که ۶ درصد کل آمار را شامل می‌شود. فعل «بایستن» از سایرین، وجهی‌تر است. افزودهٔ وجه‌نما، ابزار وجه‌نمایی دیگری است که ۷ درصد کل آمار را شامل می‌شود. در جملهٔ «که بهیچ تأویل حلاوت عبادت را آن اثر نتواند بود که مهابت شمشیر را» (منشی، ۱۳۸۱: ۴)، «بهیچ تأویل» افزوده‌ای وجه‌نما با مفهوم «هرگز» است که از افزوده‌های مفید میزان تداول است. یا در جملهٔ «زیرا که عقل براطلاق، کلید خیرات و پایبند سعادات است» (همان: ۲۸). «براطلاق» افزودهٔ وجه‌نما مفید معنای قطعیت است. همچنین در جملهٔ «تا مگر در اثنای سخن از تو کلمه‌ای زاید که به اظهار مقصود ماند، البته اتفاق نیفتاد» (همان: ۳۱)، «مگر» مفید معنای احتمال و «البته» مفید معنای قطعیت است.

۵- منبع قضاوت و حکم: در این متن، شاهد دو منبع قضاوت بودیم: یکی گوینده و دوم، منابع دیگر که شامل مراجعی چون شرع، اخلاق، سخن بزرگان و حکما و... می‌شد. طبق تحلیل داده‌ها در ۷۴ درصد موارد، منبع قضاوت، گوینده است و ۲۶ درصد موارد، منابع دیگر (آیات، روایات، قرآن، شرع و...) را شامل می‌شود. می‌بینیم که در بیشتر موارد، منبع قضاوت، گوینده بوده است.

نصرالله منشی از منبع گویندهٔ مستقیم برای تحقق هدف نهایی متن که بازتولید

ارزش و ایدئولوژی طبقهٔ حاکم است، استفاده نموده است. این خصیصهٔ سبک‌شناسانه دقیقاً منطبق با ژانر تعلیمی و نوع خطابی متن است. به‌ویژه در مقدمه‌ها، گوینده به‌وضوح جایگاه خویش را برتر از مخاطب می‌داند و تلاشی برای انتقال معنا در قالب روایت و داستان یا استفاده از تمثیل، نماد، راویان درون‌متنی و... نمی‌کند و مستقیماً خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و با توجه به بافت موقعیت، یقین دارد که خواننده در جایگاه فرودست و پذیرندهٔ بی‌قید و شرط او قرار دارد. در ۲۶ درصد دیگر هم که سایر منابع به کار رفته، هم‌سویی با کلیت متن مشهود است. منابعی که در این قسمت به کار رفته، کاملاً در راستای اهداف متن است. ارجاع به آیات، روایات، قرآن، شرع، اشخاص صاحب قدرت در دین و سیاست و... همگی برای اعتباربخشی به کلام و ایجاد گواه‌نمایی به منظور اقناع مخاطب به کار رفته‌اند.

۶- شگردهای بیان غیر مستقیم اجبار: تحلیل داده‌ها به ما نشان می‌دهد که شگرد «مقوله‌بندی ارزشی» با سهم ۳۰ درصد کل آمار، بیشترین کاربرد را در این قسمت داشته است. نویسنده، معنای مورد نظر خویش را با استفاده از ارزش‌گذاری اخلاقی، اجتماعی و البته بیشتر ارزش‌گذاری دینی و سیاسی اعتبار می‌بخشد و اینگونه نگرش خود را در ذهن مخاطب، صحیح و تردیدناپذیر نشان می‌دهد. شگرد بعدی، استفاده از کلمهٔ عام با ۲۲ درصد و کلمهٔ مبهم با ۱۳ درصد کل آمار است و روی‌هم‌رفته ۳۵ درصد کل داده‌ها را تشکیل می‌دهد. برای خطاب مستقیم و کاستن از اجبار در ذهن مخاطب از کلمات مبهم و عام برای اشاره به عنصر تحت اجبار استفاده کرده است.

تمرکز بر ابژه به جای سوژه، با ۱۸درصد کل آمار، شگرد بعدی است که بیشترین کاربرد را در متن دارد. چرخش تمرکز از فاعل شناسا (سوژه) به متعلق شناخت (ابژه) برای پرهیز از اشارهٔ مستقیم به بایدها و نبایدهاست.

استفاده از تمثیل، صیغهٔ غایب و غیر خطابی، بیان استعاری، جملهٔ مجهول و مخاطب درون‌متنی، از دیگر شیوه‌هایی است که ۱۹درصد باقی‌مانده از کل آمار را شامل می‌شود. تمثیل در سطح جمله و متن از شیوه‌های غیر مستقیم‌گویی کلام است. با توجه به اینکه اکثر جمله‌های مورد بررسی از مقدمه‌ها گزینش شده‌اند، می‌بینیم که آمار این نوع شگرد، پایین است.

۷- در مهم‌ترین و نخستین دیباچهٔ کتاب (دیباچهٔ مترجم)، حمد خداوند با صفت‌ها و کنش‌هایی روایت شده که با روایت کلی کتاب در پیوند است؛ صفاتی چون آثار قدرت خداوند، انوار حکمت او، بخشاینده، محتاج نبودن به وزیر و مشیر و معونت، تمییز آدمیان به واسطهٔ نطق و عقل، ارشاد رسولان برای رهانیدن خلق از ظلمت جهل و گمراهی و... . نویسنده، تمامی این صفات و اِسناد آنها به خداوند را در قالب بندهایی بیان کرده است که دارای وجه‌نمایی احتمال- قطعیت هستند.

گزینش این نوع وجهیت با ذهنیت گوینده و ماهیت موضوع، همسویی کامل دارد؛ زیرا این بخش از کتاب که به اصول اعتقادی و توحیدی گوینده مربوط است، با وجهیتی بیان شده است که خبر از قطعیت این نگرش در ذهن گوینده و نیز مخاطب می‌دهد و اعتقاد محکم او را به توحید خداوند بازمی‌نمایاند. از سوی دیگر وجه‌نمایی احتمال- قطعیت در این بخش با گفتمان قدرت -که در کل متن به شکل‌های مختلفی گسترش یافته است- تناسب دارد. جهت‌گیری وجه‌نمایی که شامل دو مقولهٔ منبع قضاوت و حکم و دیگری صریح یا غیر صریح بیان شدن قضاوت است، در تحمیدیهٔ کلیله و دمنه بدین‌گونه سازمان یافته است که منبع احکام و گزاره‌هایی که در این بخش بیان شده‌اند، از سه آبشخور تغذیه می‌کنند و همین موضوع موجب گواه‌نمایی بیشتر گزاره‌ها و احکام شده است: گوینده، آیات و روایات، عقل. آنچه را که نویسنده در بیان اعتقاد توحیدی خود و حمد خداوند آورده است، با پشتیبانی سه منبع یادشده بیان کرده است. این منابع جز اینکه ذیل مقولهٔ جهت‌گیری منبع قضاوت قرار می‌گیرند، می‌توانند در زمرهٔ ابزار وجه‌نمایی نیز محسوب شوند. هرچند هلیدی در بحث از ابزار وجه‌نمایی، تنها از چند ابزار وجهی وجه فعل، افزوده‌های وجهی، استعارهٔ دستوری و افعال وجهی سخن گفته است، با مطالعهٔ متن به سازوکارهای دیگری نیز برمی‌خوریم که وجهیت را در نظام زبانی متن، کدگذاری و تعریف می‌کنند.

یکی از این ابزار وجهی که هلیدی به آن اشاره نکرده، ابزار وجهی واژگانی است. برای نمونه در بند زیر: «به معجزات ظاهر و دلایل واضح مخصوص گردانید و از جهت الزام حجت و اقامت بینت به رفق و مدارا دعوت فرمود و به اظهار آیات مثال داد تا معاندت و تمرد کفار ظاهر گشت و خردمندان دنیا را معلوم گشت که به دلالات عقلی و معجزات حسی التفات نمی‌نمایند، آنگاه آیات جهاد بیامد و فرضیت مجاهدت هم از وجه

شرع و هم از طریق خرد ثابت شد و تأیید آسمانی و ثبات عزم صاحب شریعت بدان پیوست...» (منشی، ۱۳۸۱: ۳)، نویسنده بر اعتبار دیدگاه خود از طریق واژگانی تأکید می‌کند که همان نقش ابزار وجهی دیگر را دارد و گاه به مراتب گواه‌نمایی آن بیشتر است. در این بند، استفاده از واژگانی چون «فرضیت مجاهدت، هم از وجه شرع و هم از وجه خرد»، «ثابت شد»، «تأیید آسمانی و ثبات عزم شریعت» و... به اقتدار کلام گوینده و قطعیت این گزاره‌ها در ذهن او بیشتر افزوده است.

در جای دیگری از این دیباچه با صورت‌های دیگری از وجه‌نمایی مواجه می‌شویم. برای نمونه در بند زیر: «و چون می‌بایست که این ملت مخلّد ماند و ملک این امت به همهٔ آفاق و انفس برسد و صدق این حدیث که یکی از معجزات باقی است، جهانیان را معلوم گردد... ای مصطفی را صلّی الله علیه و رَضِیَ عَنهُم در امر و نهی و حل و عقد دست برگشاد و فرمان مطلق ارزانی داشت و مطاوعت ایشان را به طاعت خود و رسول ملحق گردانید، حیث قال عزّوجل: یا أیّها الّذینَ آمَنُوا أطیعُوا اللهَ و أطیعُوا الرّسولَ و أولیِ الأمرِ مِنکُم که تنفیذ شرایع دین و اظهار شرایع حق بی‌سیاست ملوک دیندار بر روی زمین مخلد نماند و مدت آن مقرون به انتهای عمر عالم صورت نبندد و اشارت حضرت نبوت بدین وارد است که: المُلکُ و الدّینُ توأمانٌ و به حقیقت بباید شناخت که ملوک اسلام، سایه آفریدگارند که روی زمین به نور عدل ایشان جمال گیرد و به هیبت و شکوه ایشان، آبادانی جهان و تألف اهواء متعلق باشد که به هیچ تأویل حلاوت عبادت را آن اثر نتواند بود که مهابت شمشیر را. و اگر این مصلحت بر این سیاقت رعایت نیافتی، نظام کارها گسسته گشتی و اختلاف کلمه میان امت پیدا آمدی و چنان‌که در طباع مرکب است، هر کسی در مهمات اسلام مداخلت کردی و عمر بن خطاب می‌گوید: ما یَزَعُ السُلطانُ أکثَرُ مِمّا یَزَعُ القُرآنُ... » (همان: ۴).

در این بند با نمونه‌های مختلفی از وجه‌نمایی روبه‌رو هستیم. منشی در این بند با استفاده از وجه‌نمایی احتمال- قطعیت و اجبار (البته با شگردهای غیر صریح) دیدگاه‌های خود را در باب ارتباط متقابل دو قدرت سیاسی و دینی بیان کرده است. ابتدا با توصیف قدرت دینی که منبع و منشأ آن الهی و آسمانی است، بحث را آغاز کرده است. سپس به مفهوم‌سازی و بازشناسی و اعتبارسنجی قدرت سیاسی یا انسانی که

مشروعیت خود را از قدرت شرع می‌گیرد، پرداخته است. بنابراین این ساخت آغازگری در متن، خود شیوه‌ای برای اثبات یا نقد گفتمانی است که در پی می‌آید. این شیوه، یکی از بارزترین ابزار اقتداربخشی کلام، هم در نقش‌های گفتاری خبر و هم امر و درخواست است و می‌توان آن را نوعی استعارهٔ دستوری نیز دانست که برخلاف نظر هلیدی، نه‌تنها در سطح جمله که در سطح کلام اتفاق می‌افتد؛ بدین صورت که پیش از اینکه دیدگاه یا جهان‌بینی خود را در متن مطرح نماید، از پیش‌متن یا پیش‌حکمی استفاده می‌کند که فحوا و محتوای آن مورد پذیرش جامعهٔ مخاطبان است و پس از آن، حکم یا دیدگاه خود را می‌آورد.

این موضوع که به گونه‌ای به مبحث تقدیم و تأخیر در بلاغت هم مربوط می‌شود، بار شناختی دارد و چگونگی کارکرد ذهن را در موضوعاتی چون اثبات، انکار، اعتبارسنجی، باورپذیری و حقیقت‌نمایی و جز آن نشان می‌دهد. در این بند نیز ابتدا از قدرت دینی شروع می‌کند که شارع آن، خداوند است و به پیامبر وحی شده است و در حقیقت مجری این قدرت الهی در جامعهٔ اسلامی، شخص پیامبر است. این چیزی است که هر مخاطب مسلمانی می‌پذیرد. پس از آن به تصویرشناسی گفتمان یا قدرت سیاسی پرداخته است و با استفاده از استعاره‌هایی چون: «ملوک سایه آفریدگارند، زمین به نور عدل ایشان جمال گیرد و...»، قدرت سیاسی و پادشاهی را شاخه‌ای از قدرت الهی و وابسته به آن معرفی کرده است؛ وابستگی‌ای که از نوع همراهی و تقابل نیست، بلکه از سنخ جزء و کل و شمولیت است. یعنی قدرت سیاسی، سنخی از قدرت الهی است و ولایت آن مانند قدرت دینی، ولایت تشریعی است. ابزار وجهی‌ای که این نوع وجه‌نمایی را در کلام نشان می‌دهند، عبارتند از: فعل وجهی بایستن، استعارهٔ دستوری، وجه فعل اخباری، افزوده‌های وجهی چون «به هیچ تأویل» و ساختار جمله شرطی «اگر این مصلحت...»، بینامتنیت قرآنی و روایی، استدلال عقلی، صراحت واژگانی، قصر و حصر و... . نویسنده پذیرش و حقانیت حکومت خلفا را از طریق وجه‌نمایی احتمال- قطعیت و الزام صدق روایی حدیثی که در متن آمده است، مطرح کرده است.

در سطر پایین‌تر با استفاده از آیهٔ «أطیعُوا اللهَ و أطیعُوا الرّسولَ و اولی الأمرِ مِنکُم»، به دو صورت از وجه‌نمایی اجبار استفاده کرده است: یکی شکل مستقیم امر که در خود آیه مشهود است و به دلیل حساسیت موضوع اطاعت از نبی و به‌ویژه ولی، این گزاره در

قالب یک بند امری مستقیم بیان شده است و در حقیقت منبع قضاوت و حکم در اینجا دیگری غیر از گوینده است که با استفاده از شگرد بینامتنی از شدت اجبار و امر کاسته است. در سطور بعدی با استفاده از مقایسه‌ای میان امر تعبدی یعنی عبادت و امری که بر قدرت و عمل انسانی متمرکز است و به واسطهٔ خلفا و پس از آنها، پادشاهان تحقق می‌پذیرد، به ضرورت قدرت سیاسی در موازات قدرت دینی اشاره کرده است: «به هیچ تأویل حلاوت عبادت را آن اثر نتواند بود که مهابت شمشیر را». نقش گفتاری زبان در این جمله، خبری است و وجه‌نمایی آن با یک تفسیر، احتمال- قطعیت و با تفسیر دیگری که بافت از آن پشتیبانی می‌کند، اجبار است.

در تفسیر نخست، نویسنده با استفاده از ابزار وجه‌نمایی مانند افزودهٔ وجهی «به هیچ تأویل» و ابزار واژگانی «حلاوت» و «مهابت» که آوردن آن در قالب سجع به اقتدار گزاره بیشتر افزوده است، گزاره‌ای را که در بردارندهٔ حکمی است، برای مخاطب بیان کرده است. ساختار این گزاره نشان می‌دهد که در ذهن گوینده، هیچ تردیدی نسبت به آن وجود ندارد. استفاده از واژهٔ «حلاوت» برای عبادت و «مهابت» برای شمشیر، گزینشی نشان‌دار است که کارکردی ایدئولوژیک و گفتمانی دارد. حلاوت، صفت یا حالتی است که برای یک امر لذت‌آور به کار می‌رود و جنبهٔ پراگماتیک ندارد و مقوله‌ای احساسی است؛ در حالی که مهابت، ویژگی‌ای است که قدرت را بازنمایی می‌کند. در تفسیر دوم می‌توان وجه‌نمایی این جمله را اجبار در نظر گرفت؛ با این تحلیل که نویسنده از استعاره‌ای دستوری کمک گرفته است و به جای اینکه امر به اطاعت از خلفا و قدرت سیاسی را در قالب درخواستی صریح و در یک بند امری بیان کند، از طریق بند خبری، این مفهوم را صورت‌بندی کرده است. در پایان بند از دو ابزار و شگرد وجه‌نمایی برای اقتدار بخشی به کلام و هویت‌بخشی قدرت سیاسی استفاده شده است:

یکی استفاده از ساختار جملهٔ شرطی و دیگر بینامتنیت سخن غیر که در قالب سخن عمر بن خطاب روایت شده است. هرچند ساختار جمله شرطی، وقوع امری را نشان نمی‌دهد و از یک فضای ذهنی (بهرامی خورشید، ۱۳۹۸: ۶۶-۶۷) حکایت دارد که از چیزی سخن می‌گوید که تحقق نیافته است و نخواهد یافت و در حقیقت بیش از آنکه قطعیت چیزی را نشان دهد، امکان یا شرط وقوع امری را روایت می‌کند، در اینجا چون

موضوعی که متعلق شرط قرار گرفته، امری ممتنع بوده و سنت الهی بر این قرار گرفته است، استفاده از ساختار شرطی نیز مفید معنای قطعیت است. از سوی دیگر روایتی که از زبان عمر بن خطاب بازگو می‌شود، ایدئولوژی و دیدگاه گوینده را در ساحت زبان بازنماینده است. در این روایت که باری منظورشناختی دارد، تقدیم سلطان بر قرآن و صفت تفضیلی «اکثر» که به «ما یزع السلطان» برمی‌گردد، به صورتی نامحسوس که دلیل آن سجع موجود در جمله است، گفتمان قدرت سلطانی را بر گفتمان قرآنی، برتر قرار داده است. آنچه سلطان از آن بازمی‌دارد، بیشتر از چیزی است که قرآن از آن نهی می‌کند. این همان روایت دیگری از گزارهٔ حلاوت عبادت و مهابت شمشیر است. این روایت خود به‌مثابهٔ یکی از ابزار وجه‌نمایی عمل کرده است که قطعیت این گزاره‌ها و حکم‌ها را پشتیبانی می‌کند و مخاطب را برای همراه شدن با گفتمان متن اقناع می‌نماید.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، سه دیباچهٔ ابتدایی کلیله و دمنه را بر اساس نظام وجه و وجهیت بررسی کردیم. پرسش‌های ما در این پژوهش عبارت بودند از: مقولهٔ وجهیت چگونه در تبیین رابطهٔ زبان و ایدئولوژی در این کتاب نقش دارد؟ کدام یک از ابزار وجه‌نمایی، بسامد بیشتری در متن دارد؟ رابطهٔ وجهیت و ژانر تعلیمی کتاب، چگونه از طریق زبان بازنمایی شده است؟

برای این منظور، پانصد بند از این سه دیباچه را برگزیدیم. بر اساس یافته‌های این پژوهش، وجه‌نمایی، گفتمان غالب در متن را که همان گفتمان قدرت است، به‌خوبی در ساحت زبان بازنمایی کرده است. با توجه به اینکه ژانر این متن، تعلیمی و برخوردار از بلاغت خطابه بود، وجه بند اخباری، بسامد بالایی داشت. در متون تعلیمی با توجه به ماهیت ترغیبی آن، بیشتر با نقش گفتاری «خواستن» مواجه هستیم. از این‌رو به نظر می‌رسد که بهره‌گیری گوینده از وجه امری و التزامی می‌بایست بیشتر باشد، در حالی که با تحلیل متن سه دیباچه دیدیم که راوی/ گوینده با استفاده از شگردهای غیر مستقیم‌گویی گفتار نظیر کاربرد وجه اخباری به جای امری، استعارهٔ دستوری، ساختار جملهٔ مرکب، مقوله‌بندی ارزشی، گزینش واژگان نشان‌دار، تأکید بر موضوع به جای تکیه بر نقش فاعل و... از شدت اجبار ناشی از بندهای امری کاسته و با این شیوه،

گواه‌نمایی سخن را بالا برده و به میزان قطعیت و اقتدار کلام در ذهن مخاطب و اقناع او افزوده است.

بیشترین ابزار بیان مفاهیم وجهی در این سه دیباچه به ترتیب از آنِ وجه فعل اخباری، فعل وجهی، افزوده‌های وجهی، استعارهٔ دستوری و موارد دیگری چون ابزار وجهی واژگانی، بهره‌گیری از سخن غیر، تمثیل و... بود. این موضوع نشان می‌دهد که وجه اخباری فعل، دارای قطعیت‌پذیری و بار اقناع‌کنندگی بیشتری است. در واقع گوینده از موضعی سخن می‌گوید که در ذهن خود او، کمترین سستی و تزلزلی در آن راه ندارد و مخاطب ناچار از پذیرش آن است. او مخاطب را در جایگاه پذیرنده و اطاعت‌کنندهٔ بی‌چون و چرا قرار می‌دهد و تنها آنچه را از او خواسته می‌شود، به او اعلام می‌کند تا اطاعت نماید. درصد پایین نقش گفتاری پرسش‌گری و امری، این اقتدار زبانی و موقعیتی گوینده را نشان می‌دهد.

معانی ثانویه‌ای چون ترغیب (۱۲.۸۴)، ستایش (۱۰.۳۱)، هشدار (۷.۰۰) و تحسین (۶.۴۲) نسبت به سایر معانی ثانویه، درصد بالاتری دارد. این چهار معنای ثانویه با نقش گفتاری خواستن در ارتباط هستند. یعنی در کنار خبردهی و بیان اندیشهٔ گوینده، اقناع مخاطب و ترغیب او به پذیرش نظام مفهومی که توصیف می‌کند، اهمیت زیادی می‌یابد. در میان این معانی ثانویه، جبر و اجبار، درصد بسیار پایینی دارد و این نشان می‌دهد که نویسنده بیشتر از وجه معرفتی استفاده کرده که بیانگر دیدگاه و نگرش او نسبت به امری قطعی و مسلم در ذهن اوست. طبق تحلیل داده‌ها در ۷۴ درصد موارد، منبع قضاوت، گوینده است و ۲۶ درصد موارد، منابع دیگر (آیات، روایات، قرآن، شرع و...) را شامل می‌شود. این آمار نشان می‌دهد که اقتدار زبانی متن در جهت اقناع‌سازی مخاطب بیش از آنکه مرهون منبع و مرجع دیگری چون شرع، اخلاق، قرآن و روایات و... باشد، برخاسته از دیدگاه‌های ایدئولوژیک خود گوینده است که البته از مراجع دیگر برای تقویت گزاره و حکمی که مطرح کرده، به نیکویی استفاده نموده است.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس و زهرا عباسی (۱۳۹۱) «بررسی وجه فعل در زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ فضاهای ذهنی»، ادب‌پژوهی، دورهٔ ششم، شماره ۲۰، صص ۱۳۵-۱۵۴.

احمدی، آرام و دیگران (۱۴۰۰) «بررسی مقولهٔ وجهیت در رمان شوهر عزیز من اثر فریبا کلهر بر اساس دیدگاه فاولر»، زبان‌پژوهی، دورهٔ سیزدهم، شماره ۳۸، صص ۳۲۷-۳۵۲.

اخلاقی، فریار (۱۳۸۶) «بایستن، شدن و توانستن، سه فعل وجهی در فارسی امروز»، مجلهٔ دستور، شماره ۳، صص ۸۲-۱۳۱.

ایلخانی‌پور، نرگس و غلامحسین کریمی دوستان (۱۳۹۵) «واژگانی‌شدگی ابعاد معنایی وجهیت در صفات وجهی فارسی»، زبان‌پژوهی، سال هشتم، شماره ۱۹، صص ۶۵-۸۷.

برآورده، مهرانگیز و حبیب گوهری (۱۴۰۱) «بررسی وجه و وجه‌نمایی و تشریح آن در زبان فارسی»، مطالعات نقد زبانی و ادبی، سال ششم، شماره ۲۲، صص ۱۱۵-۱۲۶.

بهرامی خورشید، سحر (۱۳۹۸) دستور شناختی (مبانی نظری و کاربست آن در زبان فارسی)، تهران، سمت.

تمیم‌داری، احمد و نیره صدری (۱۳۹۳) «مطالعه سبک‌شناختی وجه‌نمایی در گلستان سعدی در چارچوب دستور نقش‌گرای نظام‌مند»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۳، صص ۱۸۱-۱۴۱.

جانسون، مارک (۱۳۹۸) بدن در ذهن، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ سوم، تهران، آگاه.

خانلری، پرویز (۱۳۶۶) تاریخ زبان فارسی، جلد دوم، تهران، نو.

رحیمیان، جلال و محمد عموزاده (۱۳۹۲) «افعال وجهی در زبان فارسی و بیان وجهیت»، پژوهش‌های زبانی، دورهٔ چهارم، شماره ۱، صص ۲۱-۴۰.

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

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸) دستور مفصل امروز، تهران، سخن.

فروزنده، مسعود و امین بنی‌طالب (۱۳۹۳) «بازتاب دیدگاه شاعر در نحو منظومهٔ ویس و رامین»، متن-شناسی ادب فارسی، شماره ۲، صص ۱-۲۲.

کاظمی‌پور نوایی، ندا و دیگران (۱۳۹۴) «از یقین به تردید: تحول وجه‌نمایی قهرمان رمان طوبی و معنای شب از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی»، نقد ادبی، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۳۲، صص ۱۳۳-۱۵۴.

کریمی دوستان، غلامحسین و نگین ایلخانی‌پور (۱۳۹۱) «نظام وجهیت در زبان فارسی»، پژوهش‌های زبانی، دورهٔ سوم، شماره ۱، صص ۷۷-۹۸.

گودرزی، سیاوش و مصطفی موسوی (۱۳۹۹) «بلاغت وجهیت در شعر مدحی دربار غزنوی»، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ نهم، شماره ۳، صص ۱۳۳-۱۵۱.

لاینز، جان (۱۳۹۱) درآمدی بر معناشناسی زبان، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران، علمی.
مرادی، روناک (۱۳۹۱) وجه‌نمایی و وجه در کردی سورانی، رویکردی نحوی و معنایی، رسالهٔ دکتری، رشتهٔ زبان‌شناسی، استاد راهنما محمد دبیرمقدم، دانشگاه علامه طباطبایی تهران، دانشکدهٔ ادبیات.
مشکوه‌الدینی، مهدی (۱۳۷۹) سیر زبان‌شناسی، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
منشی، نصرالله (۱۳۸۱) کلیله و دمنه، چاپ بیست‌ویکم، تهران، امیرکبیر.
میرزایی، آزاده (۱۴۰۰) «رابطهٔ قطبیت و وجهیت‌بندی در زبان فارسی»، مطالعات زبان و گویش‌های غرب ایران، سال نهم، شماره ۳۲، صص ۱۱۳-۱۳۵.

Fowler. R (2011) Linguistics and novel. (M. Ghaffari, Trans). Tehran: Ney (In Persian).
Halliday. M. A. K and Matthiessen, Christian (2004) An Introduction To Functional Grammar, London. Arnold.
Palmer. F.R. (2001) mood and modality. Cambridge: Cambridge University Press.
---------- (1986) mood and modality, Cambridge: Cambridge University Press.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۶۴-۳۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۳۱
نوع مقاله: پژوهشی

بغداد در آینه ادب فارسی
(تحلیل انواع جلوه‌گری بغداد در متون ادبی فارسی از قرن چهارم تا قرن هشتم ه.ق)

یوسف اصغری بایقوت*

چکیده

اهمیت و جایگاه بغداد در دنیای اسلام موجب شده که در شعر و ادب بازتاب گسترده‌ای داشته باشد و سخنوران به طرق مختلف به آن اشاره کنند و آن را بستری برای ساخت مضامین و تمهیدات زیبایی‌شناسانه قرار دهند. هدف این مقاله، تحلیل و بررسیِ این جلوه‌گری و پاسخ به چرایی آن در آثار ادبی فارسی تا قرن هشتم هجری است که به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی بدان پرداخته است. بیشترین جلوه بغداد در ادبیات فارسی تا قرن هفتم هجری یعنی تا سقوط بغداد بوده است. بخشی از این بازتاب مربوط به واژهٔ بغداد است که از این‌حیث، لفظِ بغداد در معنی قاموسی، تعابیر کنایی و نمادی، امثال و برخوردهای شاعرانه در متون ادبی خودنمایی می‌کند. بخشی دیگر را باید در توصیفاتی دید که به صورت مدح و ذم درباره بغداد ارائه شده است. توصیفِ القاب و اسامی بغداد، فتوّت و جوانمردی و زیبارویان بغداد و اشتیاق شاعران بدان، بخشی از موارد مدحِ بغداد است. قرارگیری در مرکز خلافت، مهد علوم و معارف و تصوف بودن بغداد و آثار و ابنیه‌های آن، هر کدام سهم خاصی در شهرت و معروف بودن بغداد دارد.

واژه‌های کلیدی: بغداد، شعر و ادب فارسی، ادبیات عرب و فرهنگ اسلامی و ایرانی.

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه جیرفت، جیرفت، ایران y.asghari@ujiroft.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

بغداد، یکی از شهرهای مهمِ تأثیرگذار در دنیای اسلام بود که به دستور منصور به سال ۱۴۵هـ ساخته شد و مرکز دارالخلافهٔ عباسیان گردید. بغداد «در معبر کاروان‌های مختلف و مخصوصاً در سر راه خراسان واقع بود و هوایی سالم و زمینی حاصل‌خیز داشت. بغداد بعدها با دروازه‌ها و برج‌ها و قصرها و باغ‌ها و بازارهای خویش -و مخصوصاً با دربار پرشکوه مهدی و هارون- شهرت و آوازهٔ بسیار یافت» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۴۱۴- ۴۱۶).

بخش‌هایی از عراق پیش از اسلام زیر سلطه ایرانیان و پادشاهان ساسانی بوده است. نه‌تنها نام بغداد را فارسی دانسته‌اند[۱]، حتی طرح دایره‌ای‌شکل شهر بغداد -که نمونه یگانه‌ای از بنا و طرح گرد شهرها در دوره اسلامی است- بیشتر الگوبرداری شده از شهرهای ایرانی است (همان). از این‌حیث فرهنگ عراق عرب به‌ویژه بغداد کاملاً با فرهنگ ایرانی آمیخته و عجین شده بود. رواج زبان فارسی در بغداد از قرن پنجم به بعد، زبان عربیِ بغداد را به‌شدّت تحت تأثیر خود قرار داده بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰). داد و ستدهای فرهنگی نیز جای خود دارد. سماع کردن در خانقاه‌های بغداد با شعر فارسی (همان) و نام بردن از جوانمردانِ بغداد با لفظ فارسیِ «عیار» و برگزاری جشن‌های ایرانی نظیر جشن سده و نوروز در بغداد (مصفی، ۱۳۶۵: ۳۸۱)، نمونه بارزی از تأثیر زبان و فرهنگ ایرانی در بغداد است. فراموش نکنیم که شهر بغداد صحنهٔ خلق افسانه‌های دلاویز هزارویک شب ادبیات فارسی است. قصر «ایوان مداین» در شهر تیسفون از آثار ساسانیان که آن را همچون اهرام ثلاثه مصر، یکی از بناهای عجیب دانسته‌اند (ابشیهی، ۱۴۲۴ه: ۵۳۳) نیز گویای این حقیقت است.

با توجه به اهمیت بغداد، شاعران و نویسندگان، توجه خاصی به این شهر داشته و نه‌تنها به ذکر ویژگی‌ها و توصیفات این شهر پرداخته‌اند، بلکه آن را بستری برای ایجاد تمهیدات سخنوری و خلاقیت‌های هنری و ساخت مضامین و صور خیال قرار داده‌اند. از این نظر، این مقاله در پی آن است که نشان دهد سخنوران فارسی به چه خصوصیاتی از این شهر در آثار خود اشاره کرده‌اند و از حیث ادبی، بغداد باعث چه خلاقیت‌های هنری در آثار آنها شده است و دلیل بسامد این شهر در ادبیات فارسی چیست.

پیشینه پژوهش

با توجه به جایگاه ممتاز بغداد از قدیم‌الایام تا امروز، پژوهش‌های زیادی درباره بغداد صورت گرفته است. از تحقیقات قدیمی که مختص بغداد است می‌توان به «تاریخ بغداد» خطیب بغدادی و «مناقب بغداد» ابن‌جوزی اشاره کرد. امروزه نیز مطالب زیادی در ارتباط با بغداد نوشته شده است که اغلب جنبه تاریخی دارند؛ نظیر کتاب «بغداد» از عبدالعزیز دوری و همکاران که مجموعه‌ای از چند مقاله در تاریخ و جغرافیای تاریخی بغداد است. یا کتاب «تیسفون و بغداد در گذر تاریخ» از شیرین بیانی که به چگونگی شکل‌گیری، شکوفایی و انحطاط دو شهر تیسفون و بغداد از قدیم‌ترین ایام تا پایان دوره مغول پرداخته است.

شفیعی‌کدکنی در مقالهٔ «در سلسله شد دجله» به نکته‌ای جغرافیایی در باب بغداد و انعکاس آن در بیتی از خاقانی پرداخته و اثبات کرده که «سلسله» علاوه بر معانی دیگر، یکی از دروازه‌های بغداد نیز بوده است.

سید محسن حسینی وردنجانی نیز در مقالهٔ «تاجگه یا باجگه...» بر آن است که در بیت خاقانی، صورت صحیح کلمه، «تاجگه» است نه «باجگه». تاجگه، یکی از کاخ‌های مشهور خلفای عباسی در قرن ششم در بغداد بوده است.

این پژوهش، جلوه بغداد را از جنبه‌های مختلف در متون ادبی فارسی تا قرن هشتم هجری بررسی و تحلیل کرده و بیشتر به برخوردهای شاعرانه و هنری سخنوران با این شهر توجه داشته است.

بغداد در ادبیات فارسی

لفظ بغداد

تجنیس با لفظ بغداد

گاهی شاعران با توجه به لفظ و ریشه بغداد -که اشاره شد- از باب تشبیه، جناس مرکب زیبایی خلق کرده‌اند. آنچه در چنین تصویرسازی‌ها مهم است این است که بغداد در این موارد، مُشبّهبِهِ ارکان تشبیه قرار می‌گیرد و این خود بیانگر اهمیت بغداد است. نکته قابل توجه دیگر در چنین مواردی، اشاره تلویحی به فارسی بودن کلمهٔ بغداد است.

در ابیات زیر، جناس «باغ داد» با «بغداد» با توجه به ریشهٔ بغداد قابل توجه است:

شـــه بـــدو بـــاغ داد و گشـــت آبـــاد خانـــه و بـــاغ داد چـــون بغـــداد

(نظامی، ۱۳۸۳، ج۲: ۳۰۸)

ای بـــاغ داد و بیضـــهٔ بغـــداد مرحبـــا دورانگـــه ســـپهر و ســـفرگاه انجمـــی

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۹۲۹)

خاقانی در «تحفهٔ العراقین» نیز از این نوع تجنیس استفاده کرده است (همان، ۲۵۳۷: ۱۰۰ و ۱۷۵). او گاهی با توجه به واژهٔ بغداد که از دو جزء «بغ» و «داد» ترکیب شده است، با تأویل و تفسیر ذوقی و شاعرانگی، نوعی جناس می‌سازد.

گفـــتم بغـــداد بغـــی دارد و بیـــداد دیـــده نـــی‌ای داد بادهـــای صـــفاهان

(همان، ۱۳۹۳: ۳۵۵)

خاقانی در این بیت ابتدا واژهٔ بغداد را با توجه به ریشهٔ آن به دو جـزء تقسـیم کـرده، سپس با افزودن حروف «ی» و «بی» به ترتیب بر انتهـای «بـغ» و ابتـدای «داد»، دو کلمـه مترادف درست می‌کند. «بغی» به عربی، ظلم و ستم و جنایت است که هـم‌معنـی کلمـه «بیداد» به فارسی است. خاقانی با ذهن خلاق خود توانسته منظور خود را در هجو بغـداد به خوبی به تصویر کشد. مولوی نیز در بیت زیر همانند خاقانی از جزءهای آخر دو شـهر «بغداد» و «سمرقند» -که بغداد به عدل و داد و سمرقند به شیرینیِ قنـد توصـیف شـده- مضمون آفریده است:

کـــه بغـــداد تـــو را داد بـــزرگ اســـت ســـمرقند تـــو را قنـــد عظـــیم اســـت

(مولوی، ۱۴۰۰: ۱۵۶)

گاهی نیز شاعرانی چون خاقانی از اصطلاح «خطِ بغداد» که بـه معنـی خـط ششـم از هفت خط جام است، جناس مرکب ساخته‌اند:

جـام مـی تـا خـط بغـداد ده ای یـار مـرا بـاز هـم در خـط بغـداد فکـن بـار مـرا

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۹ و ۴۵۳)

شاعر با ذکر «خطِ بغداد» به معنیِ خط ششم از هفـت خـط جـام و «خـطِ بغـداد» در

مصرع دوم به معنیِ مرز بغداد، خطه بغداد، جناس مرکب زیبایی را خلق کرده است. خاقانی ماهرانه هم جام باده را تا خط بغداد طلب می‌کند و هم به نوعی اشتیاق خود را برای رفتن به شهر بغداد نشان داده است. خاقانی گاهی از «خطِ بغداد» با توجه به دو عنصر «خط» و «بغداد» جناس می‌سازد، با این توضیح که در این موارد، بیشتر جناس با واژۀ «خط» شکل می‌گیرد که یکی از طرف‌های جناس «خطِ بغداد» می‌شود[۲]:

گرچه خرد در خط است در خط می دار سر تا خط بغداد ده دجله صفت جام جم

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۲۶۰)

تناسب و تقابل‌سازی با بغداد

گاهی شاعران از طریق قیاس، بغداد را به دیگر شهرها و یا برعکس به خاطر اغراق، شهری را بر بغداد تفضیل داده‌اند. نظیر این بیت از خاقانی که با توصیفِ اغراق‌آمیز، شروان را در سایۀ عزّتِ شروانشاه از بغداد برتر دانسته است.

شروان به عزّ شاه ز بغداد درگذشت تا شاهزاده صفوۀ دین بانوان اوست

(همان: ۷۳ و نیز ۸۷۲، ۹۱۵)

مولوی نیز با توجه به اهمیت بغداد، آن را بر دیگر شهرها (بلخ، مرو و هرات) برتری داده و برای رفتن بدان‌جا توصیه می‌کند:

چون تو در بلخی روان شو سوی بغداد ای پدر تا به هر دم دورتر باشی ز مرو و از هری

(مولوی، ۱۴۰۰: ۹۵۴)

ناگفته نماند که مولوی اغلب از طریق تناسب، همدان را با بغداد ذکر می‌کند. گاهی نیز از لفظ «همدان» به صورت «همه‌دان»، ایهام زیبایی خلق می‌کند[۳] (همان: ۲۴۵، ۱۰۰۸، ۱۰۴۶ و ۱۲۲۹).

گاهی نیز از باب تقابل، بغداد با شهری دیگر ذکر می‌شود:

چون عمر به سر رسد، چه شیرین و چه تلخ پیمانه چو پر شود، چه بغداد و چه بلخ

(خیام، ۱۳۵۴: ۱۵)

در این بیت، بغداد با توجه به پیمانه، ایهامی دارد به خط جام و با توجه به بلخ، به خود شهر بغداد. از سویی اگر در این بیت قائل به لف‌ونشر شویم، آن وقت شیرین به

بغداد و تلخ به بلخ برمی‌گردد. در این صورت به رفاه و پُررونقی و مطلوب بودن بغداد نیز اشاره شده است.

امثال، کنایات و تعبیرات

شهرت بغداد باعث شکل‌گیری امثال و کنایات شده است. گاهی این امثال و کنایات به سبب رونق چشمگیر بغداد، نابسامانی و آشفتگی اقتصادی آن در برهه‌ای از زمان و حاکمیّت مطلق خلفای اسلامی بوده است. گاهی نیز شاعران و عارفان با توجه به اهمیت و جایگاه علمی و معنوی بغداد، تعابیر استعاری و کنایی لطیفی از آن خلق کرده‌اند. موارد زیر از این‌دست است:

- **از بغداد، زنبیلی کم شدن:** این تمثیل کنایی که حکایت از رونق و عظمت و فراوانی بغداد دارد، درباره اشخاص ثروتمند و سرزمین‌های پرنعمت به کار می‌رود که از کم شدن چیزی از دارایی و داشته‌هایشان، متضرر نمی‌شوند؛ آنچنان که بغداد از کم شدن زنبیلی، ضرر و زیانی نمی‌بیند.

به شادی بر لب شط جام جم گیر　　کهن‌زنبیلی از بغداد کم گیر

(نظامی، ۱۳۸۳، ج۱: ۲۲۹)

ور یکی زنبیل کم شد از همه بغداد چیست؟　　ور یکی دانه برون آمد ز انباری، چه شد؟

(مولوی، ۱۴۰۰: ۲۷۶)

- **بغداد خالی و بغداد خراب و کهنه:** بغداد خالی و بغداد کهنه و بغداد خراب، کنایه از گرسنگی و ساغر و شکم خالی است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل بغداد خراب، بغداد خالی و بغداد کهنه. و بهار، ۱۳۸۰، ج۱: ۳۱۲). با برچیده شدن بساط خلافت عباسیان توسط هلاکوخان مغول در سال ۶۵۶ و کشته شدن افراد و خراب گشتن زمین‌های کشاورزی، چنان شد که مردمی که در ناز و نعمت زندگی می‌کردند، به‌شدت به فقر مبتلا شدند. به طوری که بعدها این وضعیت تبدیل به ضرب‌المثل شد و هرجا که آدم گرسنه‌ای دیده می‌شد، به یاد خرابی بغداد به طنز می‌گفتند: بغدادش خراب است (پرتوی آملی، ۱۳۹۱، ج۱: ۲۰۴). این کنایه در متون ادبی سنتی، بازتاب چندانی ندارد و بیشتر از قرن هشتم به بعد در آثار ادبی رواج یافته است. نظیر ابیات زیر که از بسحق اطعمه دانسته‌اند[۴]:

بغداد خرابت از خراسان　　آباد کنم به نام بغرا

اگـر دانـی کـه نـان دادن ثـواب اسـت تو خود می‌خور کـه بغـدادت خـراب اسـت
(دهخدا، ۱۳۶۳، ج۱: ۴۴۷)

چو شط چشم خلیفـه گـر پـر آب اسـت عجـب نبـود کـه بغـدادش خـراب اسـت
(بهار، ۱۳۸۰، ج۱: ۳۱۲)

– **طرفهٔ بغداد:** گفته‌اند طرفهٔ بغداد، نام مرد بازیگری بوده است و «چـون ایـن قـوم در بغداد که سرآمد هر شهر است، بسیار بوده‌اند، طرفهٔ بغداد مشـهور شـده اسـت» (دهخـدا، ۱۳۷۷: ذیل طرفهٔ بغداد). نیز طرفهٔ بغداد را نام شخصی دانسته‌اند که بـه خـوبی مَثَـل شـده است. اما ظاهراً درست همان است که در تداول امروز به صورت «تحفهٔ بغـداد» اسـتعمال می‌شود که از باب طنز به معنی عزیز و تنگ‌یاب است. طرفه بـه معنـی تـازه اسـت و در قرون اولیهٔ اسلام، شهر بغداد در میان بلاد مشرق‌زمین، امتیازی داشت در چیزهای تـازه و تجدد حوادث مهم و هر روز از این شهر به جمیع بلاد مشرق، حوادث نوظهوری منتشر می‌شد و مردم برحسب عادت از مسافران بغداد همواره طلب اخبار طریفه و حوادث تـازه می‌نمودند و از این جهت طرفهٔ بغداد و طرائفِ بغداد فقط بر زبـان مـردم ایـران شـهرت یافته، به دلیل آمیزش ایرانیان بـا عراقیـان و عباسـیان اسـت (همـان، ۱۳۱۲: ۱۳۸). طرفـهٔ بغداد را برخی از شاعران –چنان‌که برخی از فرهنگ‌ها نیز ذکر کرده‌اند (همان)– اسـتعاره و کنایه از معشوق آورده‌اند[۵]:

به تو ای طرفـهٔ بغـداد نـه زان دادم دل که تـو از دیـدهٔ مـن دجلـهٔ بغـداد کنـی
(معزی، ۱۳۱۸: ۷۸۸)

تـا دور شـدی از بـرم ای طرفـهٔ بغـداد شـد دامـن مـن دجلـهٔ بغـداد ز دسـتت
(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۱۰)

– **هرچه در بغداد است، مال خلیفه اسـت:** ایـن تمثیـل کنـایی (بـرزین‌مهـر، ۱۳۷۸: ۲۸۶) می‌تواند هم اشاره‌ای داشته باشد به قدرت و اختیارات نامحدود خلفای بغداد و هم انتقاد طنزآمیزی باشد به ثروت‌اندوزی و مال‌دوستی برخی از خلفای بغـداد[۶]. مصـرع نخسـت بیت زیر، تداعی‌کننده این مَثَل است:

خاصه که بغداد خنـگ خـاص خلیفـه اسـت نعـل بهـا زیبـدش بهـای صـفاهان
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۵۵)

- بغداد بقا/ بغدادِ جان:

هنوز اندر بیابان باشی آن ساعت که جانت را ازیـن کـرخ فنـا بایـد بـه بغـداد بقـا رفـتن

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۴۴۷)

خاقانی در این بیت با استفاده از اصطلاحات عرفـانی «فنـا» و «بقـا»، تعبیـرات زیبـایی خلق کرده است. وی همچون دیگر عرفا، مراحل رسـیدن بـه بقـای الهـی را گذشـتن از صورت و فنا ساختن خود از تعلقات جسمانی و نفسانی می‌داند. وی در اینجا شـهر کـرخ را به فنا فی‌الله و شهر بغداد را به بقـا بـالله و در ابیـات قبلـی نیـز کشـور «چـین» را بـه «صورت» تشبیه کرده است. آنچه مهم است این است که خاقـانی شـهر بغـداد را برتـر از کشور چین و شهر کرخ عراق دانسته و به دلیل همین اهمیـت و اعتبـار بغـداد از آن بـه بغداد بقا تعبیر کرده است. علاوه بر مفهوم عرفانی آن می‌توان چنین معنی‌ای هم از بیت دریافت کرد که اگر کسی می‌خواهد در این دنیا به جاودانگی برسد، باید سعی کند خـود را به بغداد برساند و در آن سکنی گزیند. خاقانی در جای دیگر، ترکیب «بغـداد جـان‌هـا» (همان: ۴۵۳) را به‌کار برده است که تعبیری دیگر از همان «بغداد بقا»ست. بغداد جـان‌هـا، اضافۀ تشبیهی است به معنی «بغدادی که بسانِ جان‌هاست»؛ اما ظاهراً این تعبیر را بایـد اضافۀ سملبیک دانست، یعنی: «بغدادی که خود سمبل جان‌هاست».

- بغداد جهان

ما به بغداد جهان جان انا الحق می‌زدیـم پیش از آن کاین دار و گیر و نکتۀ منصور بود

(مولوی، ۱۴۰۰: ۳۳۱ و نیز: ۲۴۵)

مولوی نیز در این ابیات از بغداد به «بغدادِ جهان» تعبیر می‌کند. وی در ایـن عبـارت، بغداد را کل جهان معرفی می‌کند؛ بغدادی که خود جهان محسوب می‌شود. با توجـه بـه نمادگرایی مولوی، «بغداد جهان» را می‌توان نمادی از عالم غیب و عـالم ملکـوت دانسـت. علاوه بر تحلیل‌های عرفانی، باز می‌توان اعتبار و اهمیت بغداد را در ایـن تعبیـر نمـادین دید و آن اینکه گویی مولوی برای وجود بغداد، ازلیّتی قائل است. نکته دیگر آنکه مولوی در کمال اختصار در این بیت به داستان منصور حلاج اشاره کرده است که او را در بغـداد به دار آویختند. مولوی در جای دیگر، کـوی معشـوق را در زیبـایی و آبـادانی بـه بغـداد تشبیه می‌کند و تعبیر «بغدادِ کوی» را به کار می‌برد (همان: ۶۱۷).

نظامی نیز در بیتی، «بغدادِ جهان» را به کار برده است. (نظامی، ۱۳۶۲: ۲۲۲). ناگفته نماند که تعبیر «بغداد جهان» در ادبیات عرب نیز به انحای گوناگون آمده است(۷).

- بغدادِ حُسن

بغدادِ حُسن و مصر جمالی و چشم من هم دجله را قرین شد و هم نیل را عدیل
با چشم من بساز، که خوبی و خرمی بغداد را ز دجله بود مصر را ز نیل
(وطواط، ۱۳۳۹: ۳۲۱)

ترکیب «بغدادِ حُسن»، اضافه تشبیهی است که شاعر، زیبایی ممدوح خود، اتسز را به بغداد تشبیه کرده است. بغداد در اینجا خود نماد و سمبل زیبایی تلقی شده است(۸).

وصف بغداد

بغداد در کل از دو منظر در متون ادبی جلوه یافته است. بغداد هم مدح شده و هم مورد مذمت و نکوهش قرار گرفته است و این موضوعی است که بعینه در ادبیات عرب نیز دیده می‌شود: «در حق بغداد، اشعار از شعرای عرب و عجم بسیار است» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۷). به احتمال زیاد در بسیاری از این موارد، شعرا و نویسندگان فارسی تحت تأثیر ادبای و شعرای عرب قرار گرفته‌اند. برای مدح و ذم بغداد در ادبیات عرب می‌توان به جلد نخست کتاب معجم‌البلدان (صص ۴۶۰- ۴۶۷) مراجعه کرد. در ادبیات فارسی نیز علاوه بر وصف بغداد به صورت پراکنده، برخی از شاعران به طور مستقل به مدح بغداد پرداخته و یا برای آن مرثیه گفته‌اند (انوری، ۱۳۶۴: ۱۱۱-۱۱۵؛ خاقانی، ۱۳۹۳: ۸۰۴، ۹۵۰-۹۵۳ و ۲۵۳۷: ۹۹-۱۰۲؛ سعدی، ۱۳۸۵: ۹۸۳ و ۱۱۳۹).

مدح بغداد

بغداد از جنبه‌های مختلف در ادبیات فارسی تمجید شده است. برخی مدیحه‌ها با توجه به صفات و القاب و یا خصوصیاتی است که درباره بغداد وارد است و ادبای فارسی نیز همان توصیفات را درباره بغداد تکرار کرده‌اند. یکی از اسامی بغداد، «مدینه السلام» است که در ادبیات فارسی آمده است: «حضرت بغداد است که امروز مرکز خلافت و مستقر امامت و منبع ملک و مدینه السلام علی‌الاطلاق است. نه در بلاد اسلام چنان شهری نشان می‌دهند و نه در دیار کفر» (منشی، ۱۳۸۶: ۱۹-۲۰). در این نقل‌قول، گویا نویسنده، دو معنی از آن منظور دارد: یکی «مدینه السلام» که نام بغداد است و دیگری با

توجه به معنی قاموسی، یعنی شهری که محل آرامش و سلامتی است. سلمان ساوجی نیز بغداد را شهری می‌داند که خدا سایه بر سر بغداد افکنده است.

بغداد سایه بر همه آفاق زان فکند که افکنده سایه بر سر او سایهٔ خدا
(سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۱۲۷)

این تعبیر می‌تواند مأخوذ از این لقب «دار السلام» بغداد باشد که به‌زعم برخی، «سلام» همان نام خداست و مراد از «مدینة السلام»، «مدینة الله» است (حموی، ۱۳۹۷ه، ج۱: ۴۵۷). نیز بغداد را «بهشتِ هشتم» دانسته‌اند (خاقانی، ۱۳۹۳: ۹۲۹). و این ناظر بدین است که بغداد را بهشت دنیا تلقی می‌کرده‌اند[۹]. یکی دیگر از القاب بغداد، «ام‌البلاد» است. بر همین اساس نیز برخی بغداد را شهر و بقیه جهان را بادیه دانسته‌اند (ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ه: ۳۰).

اغلب مدح شاعران از بغداد را در اشتیاق و آرزوی آنان برای رفتن بدانجا می‌بینیم[۱۰]. بغداد با ترقّی حیرت‌انگیز در ابعاد گوناگون سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و علمی می‌توانست اشخاص مختلفی را از هر گروه و صنفی به سوی خود بکشاند و یا میل و اشتیاقش را در دل آنها ایجاد کند. از این‌روی برخی از شعرای فارسی‌گوی که به بغداد رفت و آمد داشته‌اند، هنگام دوری از آن، حسرت می‌برده و برای رفتن دیگرباره اشتیاق نشان می‌داده‌اند. خاقانی شاید نخستین شاعری است که با توجه به آشنایی و رفت و آمدش به بغداد، بیش از دیگر شاعران هم‌روزگار خود بدان اشتیاق و علاقه نشان داده است.

ای عراق الله جارک سخت مشعوفم به تو وی خراسان عمرک الله سخت مشتاقم تو را
تشنهٔ دل‌تفته‌ام از دجله آریدم شراب دردمند زارم از بغداد سازیدم دوا
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۲)

خاقانی بر آن است که اگر فلک وی را از دامگاه شروان نجات دهد، در بغداد مقام می‌کند (همان، ۲۵۳۷: ۱۰۸). در جایی نیز «بویِ بغداد» و «دمِ دجله» را تنها خویشاوندِ جانش می‌داند (همان: ۸۶۶). و هرچند سفر کعبه وی را به بغداد رسانیده است، آرزو دارد که هر ساله چنین سفری را بدانجا داشته باشد (همان: ۸۰۴).

سعدی نیز که مدتی در بغداد بوده و در نظامیه آن کسب دانش کرده، بعد از بازگشت به ایران، گویا به دلیل کم‌لطفی و بی‌توجهی عاملان حکومتی، دلش از صحبت شیراز می‌گیرد و به دنبال زندگی مطلوب، عزم سفر دوباره به بغداد می‌کند:

دلم از صحبت شیراز به‌کلی بگرفت وقت آنست که پرسی خبر از بغدادم
هیچ شک نیست که فریاد من آنجا برسد عجب ار صاحب دیوان نرسد فریادم
(سعدی، ۱۳۸۵: ۷۶۲)

ابن‌یمین نیز با استقبال از شعر و فکر سعدی، نمی‌خواهد در خراسان، محنتِ جان بکشد و به فکر رفتن به بغداد است (ابن‌یمین، بی‌تا: ۱۲۹)[۱۱].

ذم بغداد

بغداد علاوه بر مدح و تمجید، مورد مذمت و نکوهش نیز واقع شده است. بخشی از این نکوهش‌ها، مبنای اعتقادی و دینی دارد و بخشی هم دیدگاه‌هایی است که به اوضاع و وضعیت بغداد و مردم آن در برهه‌ای از تاریخ برمی‌گردد. از این‌روی برخی نگاه‌های متضاد هم درباره بغداد دیده می‌شود. برای مثال در برخی منابع، مردم بغداد به جوانمردی و مروت ستوده شده است: «ذوالنون مصری گفت هرکه خواهد که جوانمردان نیکو بیند، به بغداد شود و سقّایان بغداد را بیند...» (قشیری، ۱۳۸۸: ۴۰۹؛ و نیز: عطار، ۱۳۹۹: ۱۴۴؛ ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ه: ۳۱). در حالی که دیگران، بغدادیان را به بی‌انصافی و خساست متهم کرده‌اند (بحتری: بی‌تا، ج۱: ۴۶۰؛ خاقانی، ۱۳۹۳: ۸۵۱، ۸۷۵، ۹۲۷ و ۹۲۸). نگاه نخست که مبتنی بر اندیشه عرفانی است، ناظر به روزگار شکوفایی آیین جوانمردی و فتوت در بغداد است[۱۲]. نگاه دوم نیز می‌تواند نشان‌دهندهٔ گرفتاری مردم بغداد در برهه‌ای از تاریخ باشد که به دلایلی از جمله قحطی و نابسامانی اقتصادی، توانِ ایثار و فداکاری نداشتند. گاهی این مذمت را به منابع روایی نیز نسبت داده و بغداد را «قرن الشیطان و تهیج الفتن» (ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ه: ۵؛ ابونعیم اصفهانی، بی‌تا، ج۶: ۱۱۶-۱۱۷) توصیف‌کرده‌اند. چون خاک بغداد را جزء موقوفات غصبی می‌دانستند، خرید و فروش منازل و اقامت در آن را نیز سخت مکروه می‌دیدند (خطیب بغدادی، ۲۰۱۱، ج۱: ۳۴-۵۰؛ مجلسی، ۱۴۰۴ه، ج۵ : ۲۷۹، و ج۱۴: ۲۱۱). از این‌روی امام احمد حنبل هرچند در بغداد می‌نشست، هرگز نانِ بغداد نمی‌خورد و از موصل برایش آرد می‌آوردند و می‌گفت: «این زمین را امیرالمؤمنین عمر، رضی‌الله عنه، وقف غازیان کرده است» (عطار، ۱۳۹۹: ۲۵۵) [۱۳].

بغداد، شهر بزرگی است که در طول تاریخ دستخوش تحولات و تغییرات شده است. گاهی به دلیل اختلافات درونی و یا ضعف حاکمیتی و یا بروز اختلافات دینی و مذهبی

دچار قحطی و گرانی می‌شد. نابسامانی ناشی از این موارد در شهر بزرگی چون بغداد طبیعتاً ناهنجاری و بزهکاری‌های اجتماعی را به وجود می‌آورد. از این‌حیث بداخلاقی‌هایی چون کم‌فروشی، بی‌انصافی، دزدی، خسیسی و فسادهای اخلاقی و... را در بغداد مشاهده می‌کنیم. «جنید یک روز در بغداد، دزدی را دید که آویخته بودند از دار» (عطار، ۱۳۹۹: ۴۴۶). فسادهای اخلاقی نیز در بغدادِ آن زمان مشاهده می‌شد: «داود گفت: چون در بغداد، محلّه‌ها و بازارها و چیزهای ناشایست مشاهده کردم...» (همان: ۲۶۳). برخی شاعران نیز بدین موارد اشاره کرده‌اند (سنایی، ۱۳۷۷: ۶۶۵؛ خاقانی، ۱۳۹۳: ۸۰۸-۸۰۹؛ خواجه نظام‌الملک، ۱۳۴۷: ۷۷ و ۷۸). احمدبن‌عباس هم از بیم اینکه مبادا زمینِ بغداد، مردمانش را به خاطر فساد در خود فروکشد، از آنجا فرار می‌کرد (ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ه: ۲۸). در چنین اوضاعی، حرام و حلال رعایت نمی‌شد: «بشر را گفتند: که بغداد مختلط شده است، بلکه بیشتر حرام است، تو از چه می‌خوری؟...» (عطار، ۱۳۹۹: ۱۳۰).

چنین اوضاعی مسلّماً مردم را از نوع‌دوستی و ایثار بازمی‌داشت و همّ و غمّ آنها را به سوی خودشان معطوف می‌ساخت. از این‌روی مردم بغداد به بی‌وفایی و بی‌رحمی توصیف می‌شدند:

خاقانیا به بغداد اهل وفا چه جویی — کز شهر قلب‌کاران، این کیمیا نخیزد
گر خون اهل عالم، ریزند دجله دجله — یک قطره اشک رحمت از چشم کس نریزد
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۸۵۱ و ۸۷۵)

خاقانی در قطعه‌ای که در ذم بغداد سروده، به داستان پیرمردی اشاره می‌کند که نه توان آب برداشتن از دجله داشت و نه سیم و زری در آستین. در نتیجه از وی آب دجله را دریغ می‌دارند (همان: ۹۲۷-۹۲۸). چنین مضامینی در ادب تازی نیز آمده است[۱۴].

ساخت مضامین عرفانی از بغداد

کلام و عرفان و معارف اسلامی

بغداد، مهم‌ترین شهر در پدید آمدن ارتباط و تقابل فرقه‌های اسلامی بود و به دلیل اینکه ابعاد سیاسی، فرهنگی، مذهبی، اجتماعی و اقتصادی برجسته‌ای داشت و الگوی دیگر شهرها و اثربخش در روابط فرقه‌های دیگر شهرها بود، بحث‌های «فکری و اعتقادی، عقل‌گرایی و جریان‌های سیاسی در میان عالمان رواج یافته بود و نوشتن

کتاب‌های نقد دربارهٔ کتاب‌ها و اندیشه‌های رقیب و یا رد برخی اتهام‌های جریان‌یافته در جامعه از گام‌های مهم این رویکرد بود» (بارانی، ۱۳۹۲: ۲).

علاقه خلفا به بحث‌های علمی، ایجاد بنیاد علمی «بیت‌الحکمه» به دستور مأمون عباسی و تأسیس مدرسه «نظامیه» توسط خواجه نظام‌الملک طوسی بر رونق علمی آن می‌افزود. از نمونه‌های توجه خلفا به بحث‌های کلامی و اعتقادی این است که مأمون وقتی به بغداد آمد، «از صاحب‌نظران و دانشمندان، کسانی را که درخور مجالست می‌دید، دستچین کرد و مجالس مناظرهٔ خویش را به وجود آنها رونقی داد... البته این مناظرات، اختصاص به مجلس خلیفه نداشت؛ همه‌جا از مسجد تا بازار از اینگونه گفت‌وگوها می‌رفت» (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۴۳۸).

امتحان شدن مردم درباره مخلوق و حادث بودن قرآن -که به ایام محنه معروف است- یکی از نمونه‌های بارز بحث‌های کلامی است. این اندیشه‌های کلامی به صورت‌های مختلفی در متون ادبی عرفانی فارسی بازتاب یافته است:

- «و چون به بغداد معتزله غلبه کردند، گفتند: وی (= احمدبن حنبل) را تکلیف باید کرد تا قرآن را مخلوق گوید....» (عطار، ۱۳۹۹: ۲۵۳؛ هجویری، ۱۳۹۸: ۱۷۸).
- «اما من گروهی دیدم از ملاحدهٔ بغداد و نواحی آن خَذَلَهم‌اللّه که دعوی تولا بدو داشتند و کلام وی را حجت زندقهٔ خود ساخته بودند و اسم حلاجی بر خود نهاده و اندر امر وی غلو می‌کردند...» (هجویری، ۱۳۹۸: ۲۳۲).

ناگفته نماند که به دار رفتن منصور حلاج در بغداد نیز نتیجه همین توجه مفرط به اندیشه‌های اعتقادی و کلامی بوده است (عطار، ۱۳۹۹: ۶۳۸).

یکی از علوم متداول و معروف در بغداد، «تصوف و عرفان» بود که با وجود عرفای نامی در میان علوم اسلامی، برجستگی خاصی داشت. نام عرفای معروف بغداد و نقل‌قول آنها در کتب عرفانی موجب بازتاب بغداد در آثار ادبی عرفانی فارسی شده است. جنید بغدادی به دلیل شهرت خاصی که در میان عرفای بغداد دارد، بیشتر از دیگر عرفای بغداد در متون فارسی بازتاب یافته است. در آثار عرفانی فارسی، بیشتر به سخنان جنید استناد داده شده و از وی نقل‌قول کرده‌اند (همان: ۴۵۴). مولوی نیز از اشاره به نام جنید غفلت نمی‌کند:

عشـــق آن کـــرم بـــود در تحقیـــق　　در دل صـــــد جنیـــــدِ بغـــــدادی
نـــی جنیـــدی گذاشـــت و نـــی بغـــداد　　عشـــق خـــونی بـــه زخـــم جـــلادی
(مولوی، ۱۴۰۰: ۹۱۹)

گاهی «انا الحق» گفتن حلاج و مـاجرای بـه دار آویختـه شـدن وی در بغـداد سـبب یادآوری بغداد می‌گردد.

ما به بغداد جهان جان انا الحق می‌زدیـم　　پیش از آن کاین دار و گیر و نکتهٔ منصور بـود
(همان: ۳۳۱ و نیز: ۲۴۵)

گاهی نیز کرامت این دسته از صوفیانِ بغداد، والیان و حاکمان را به سوی خود جلـب می‌کرد: «درویشی مستجاب‌الدعوه در بغـداد پدیـد آمـد. حجـاج یوسـف را خبـر کردنـد. بخواندش...» (سعدی، ۱۳۸۵: ۳۲).

عقلاء مجانین بغداد

عقلاء مجانین، کسانی بودند که چون رفتارشـان هماننـد دیوانگـان و بـرخلافِ عُـرفِ جامعه و احکامِ شریعت بود، دیوانه خوانده می‌شدند. از سویی نیز چون سخنان حکیمانـه بر زبان می‌آوردند، آنان را عاقل نیز مـی‌دانسـتند. دامنـه شـمول عقـلاء مجـانین بسـیار گسترده و متنوع است. افرادی که در این جرگه قرار داشتند، از گروه‌هـای مختلـف و بـا اندیشه‌های متفاوت بوده‌اند. در میان آنها، هم صوفیان و عارفان برجسته‌ای دیده می‌شود و هم افراد دیگری که رفتارشان، هیچ شـباهتی بـه صـوفیان و عارفـان نـدارد. آن نقطـه اشتراکی که موجب شده این افراد از صوفی و غیر صوفی با عنوان «عقـلاء مجـانین» گـرد هم آیند این است که آنها همگی از نوعی هشیاری و بیداری روحی برخوردار بودنـد و در بیان احساسات درونی خود، صراحت و بی‌باکی نشان می‌دادند.

مرکز عمده این عقلاء مجانین، حوزه بغداد از جمله کوفه، موصل، واسط، جَبل، بَلـد، مدائن و خود بغداد بوده است (نیشابوری، ۱۴۰۷ ه: ۱۰۰- ۳۰۲). امـا بیشـترین داسـتان‌هـای مربوط به عقلاء مجانین در همان بغداد شکل گرفته است. بهلول (متوفای ۱۹۰ هجری)، یکی از معاریف برجسته این قوم از کوفه بغداد بوده است و ملقّب شدن عقلاء مجانین به «بهالیل»، حکایت از انتساب به همین بهلول بغـدادی دارد. داسـتان ایـن افـراد اغلـب در متون عرفانی و بیش از همه در آثار عطار نیشابوری آمده است. عطار از آنان بـا نـام‌هـای

شوریده، دیوانه و مجنون یاد کرده است.

بخشی از بازتاب داستان عقلاء مجانین بغداد به سبب وجود تیمارستان‌هایی بوده که آنها را در آنجا به بند می‌کشیدند. رفتار و گفت‌وگوی این دیوانگان با عیادت‌کنندگانشان که اغلب حاوی نکات دقیق و لطیف و حکمی بوده است، حاصل این تیمارستان‌ها بود. داستان بستری شدن شبلی در یکی از این تیمارستان‌های بغداد و سنگ انداختن وی به عیادت‌کنندگانش از جمله این موارد است (قشیری، ۱۳۸۸: ۵۸۶). عده‌ای از عقلاء مجانین نیز آزاد بودند، اما همواره از مردم می‌گریختند و سر به بیابان می‌گذاشتند و وقتی هم به میان مردم می‌آمدند، از سنگ و آزار کودکان در امان نبودند.

یکی دیوانه در بغداد بودی — که نه یک حرف گفتی، نه شنودی
بدو گفتند ای مجنون عاجز شراب — چرا حرفی نمی‌گویی تو هرگز
چنین گفت او که حرفی با که گویم — چو مردم نیست پاسخ از که جویم
(عطار، ۱۳۹۴: ۲۰۶)

مگر شوریده‌دل بهلول بغداد — ز دست کودکان آمد بفریاد
پیاپی سنگ می‌انداختندش — ز هر سویی سبک می‌تاختندش...
(همان: ۲۳۸ و نیز ۲۸۱)

آن یکی دیوانه در بغداد شد — یک دکان پر شیشه دید او شاد شد
(همان، ۱۳۸۶: ۲۱۷)

داستان نی‌سواری یکی از این عقلاء مجانین را در مثنوی می‌بینیم که برای فرار از پذیرش مسندِ قضاوت، خودش را دیوانه می‌سازد و با کودکان به نی‌سواری مشغول می‌شود (مولوی، ۱۳۸۵: ۲۷۴-۲۷۹).

گاهی نیز این دیوانگان را در برخورد با خلفای بغداد می‌بینیم، یا خلفا، مشتاق دیدن آنها بودند و یا این دیوانگان برای پند و وعظ و تنبّه و تمسخر به دیدار خلفا می‌رفته‌اند. گفت‌وگوی دیوانگان با خلفا را در متون ادبی و عرفانی می‌توان دید (جامی، ۱۳۷۱: ۳۸-۳۹).

ساخت مضامین مدحی

خلفای بغداد، نقش بسیار مؤثری نه‌تنها در عراق عرب، بلکه در دیگر ممالک اسلامی نیز

داشته‌اند؛ به طوری که سالیان زیادی، مشروعیت پادشاهی حکام سلسله‌های ایرانی و ترک در سرزمین‌های شرقی را همین خلفا رقم می‌زدند و لوا و منشور خود را از خلیفه می‌گرفتند:

فزوده کرد ز نامت خلیفه در بغداد　　جمال خطبه و منشور و سکه و دینار

(معزی، ۱۳۱۸: ۲۰۱ و نیز ۴۸۵)

ناگفته نماند که خطبه امرا را در محضر خلیفهٔ بغداد می‌خواندند و «در آن ایّام در بغداد، در خطبه بعد از نام خلیفه، ذکر سلطانی که غالب بودی، کردندی» (جوینی، ۱۳۹۵، ج۳: ۱۹۱). این یعنی تأیید پادشاهی وی از سوی خلیفه بود و این امر برای پادشاه بسیار بااهمیت و سخت مایهٔ مباهات بود؛ بدین جهت که هم حکومتش مشروعیت پیدا می‌کرد و هم حمایت همه‌جانبه خلیفه را به دنبال داشت. معزی در مدح سنجر بدین نکته اشاره می‌کند:

خطبه بر نام تو کردند همی در بغداد　　باده بر یاد تو خوردند همی در شیراز

(معزی، ۱۳۱۸: ۴۱۸)

عنصری هم بر آن است که نام و کنیه سلطان محمود، زینت‌بخش خطبه‌های بصره و بغداد است (عنصری، ۱۳۶۳: ۷۲).

تمام اقدامات پادشاهان باید مورد تأیید خلفا قرار می‌گرفت، والاّ نمی‌توانستند حکمرانی کنند. بر اساس همین جایگاه ویژه خلفاست که گاهی شاعران فارسی‌گو مستقلاً به مدح خلفا می‌پرداختند (معزی، ۱۳۱۸: ۱۷۱). گاهی به بهانه گسترش اسلام، لشکرکشی پادشاهان با رضایت و دستور خلیفهٔ وقت صورت می‌گرفت: «جلال‌الدین حسن که از راه مصلحت، اسلام را شعار خود ساخته بود و خلیفه قبول کرده، می‌خواست تا اشاعتِ اسلام خود کند» (جوینی، ۱۳۹۵، ج۲: ۱۶۱). در این ابیات نیز -که شاعر در ذکر مراجعت سلطان محمود از فتح سومنات سروده- این نکته کاملاً مشهود است:

کنون دو چشم نهاده‌ست روز و شب گویی　　به فتح‌نامهٔ خسرو خلیفهٔ بغداد

خلیفه گوید کامسال همچو هر سالی　　گشاده باشد چندین حصار و آمده شاد

خبر ندارد کامسال شهریار جهان　　بنای کفر فکنده‌ست و کنده از بنیاد

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۳۴)

استفاده از عناوین دینی نظیر «امیر مؤمنان»، بر قداست خلفا می‌افزود، چنان‌که «هرگاه

کسی به پیشگاه خلیفه وارد می‌شد، باید می‌گفت: السلام علیک یا امیرالمؤمنین و رحمه‌الله و برکاته» (صابی، ۱۳۹۷: ۴۷). دیدن روی خلیفه هم مایهٔ شرف و سعادت محسوب می‌شد.

هم به بغداد رسی روی خلیفه بینی گر کنی عزم سفر در همدان نستیزی
(مولوی، ۱۴۰۰: ۱۰۰۸)

در طبع همچون گولخن ناگه خلیفه رو نمود از روی میر مؤمنان شد فخر صد بغداد از او
(همان: ۷۹۳)

خلفا به امورات شرعی نیز می‌پرداختند. حتی خلیفه غالباً خود به مظالم می‌نشست و به کار شکایت‌گر می‌رسید (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۴۵۳). از اختیارات مطلق خلفا در امورات شرعی همین بس که گاهی درباره تعیین و تکلیف اعتقاد و مذهب افراد در پیش خلیفه محضر می‌ساختند (جوینی، ۱۳۹۵، ج۳: ۱۵۴ و ۲۰۹). در مواقعی نیز از این اختیار شرعی خلیفه استفاده سوء می‌شد و بی‌آنکه خلیفه در جریان امری باشد، از سوی وی و به نام وی حکم‌ها صادر و اجرا می‌شد؛ چنان‌که دست‌نوشته ساختگی خلیفه بغداد «مبنی بر قرمطی شدن حسنک»، مرگ وی را فراهم کرد (بیهقی، ۱۳۸۳: ۱۹۷). به هر حال همین موارد نیز حکایت از قدرت خلیفه در همه امور دارد (عطار، ۱۳۹۹: ۱۴۴ و ۸۲۹).

البته توجه خلفای بغداد به شعر و شاعری را نباید فراموش کرد. از آنجا که خلفای بغداد خودشان اغلب اهل شعر و ادب و دانش بودند، از این‌روی بدین امور اهتمام می‌ورزیدند و اهل علم و شعر و ادب را مورد نوازش و بخشش قرار می‌دادند. برخی از شاعران بدین امر اشاره کرده‌اند (خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۹۷؛ منوچهری، ۱۳۳۸: ۱۱۸-۱۲۰).

سرانجام اینکه گاهی شاعران، مرگ خلفای بغداد و از دست رفتن شکوه و عظمت آنها را برای پند و عبرت مثَل کرده‌اند(۱۵).

برین که می‌گذرد دل منه که دجله بسی پس از خلیفه بخواهد گذشت در بغداد
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۰۱)

ساخت تصویر و مضمون از اماکن بغداد

بازارهای بغداد

وضع جغرافیایی بغداد و «اهالی فعال آن و تشویق دولت به تجارت و اعتبار خلافت به‌زودی این شهر را به صورت مرکز عمدهٔ بازرگانی درآورد. بازارها در رصافه و به‌ویژه در

کرخ، شاخص اصلی زندگی شدند» (دوری و دیگران، ۱۳۷۵: ۲۱). در بغداد، هر صنفی، بازار مختص به خود را داشت. چنان‌که بازار بزرگ ورّاقین، مجالس علما و شعرا بوده است (ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ه : ۲۶). از زمان منصور به بعد، محتسبی برای نظارت بر بازارها و جلوگیری از تقلّب و مراقبت بر اوزان و مقادیر تعیین شد. محتسب گذشته از این، از اعمال خرابکارانه نیز جلوگیری می‌کرد. هر بازار یا حرفه، رئیسی داشت که طرف دولت تعیین می‌کرد (دوری و دیگران، ۱۳۷۵: ۲۲). قطعاً بازارهای بغداد با آن همه وسعت، نام‌های زیادی داشته است (همان: ۳۲). اما تنها بازاری که به نام خاص در متون ادبی فارسی آمده، بازار «سوق‌الثلاثاء» است. سوق الثلاثا یعنی سه‌شنبه بازار. بازاری در بغداد بوده که روزهای سه‌شنبه در آنجا خرید و فروش می‌شده است. ظاهراً نام این بازار هم تنها در دیوان خاقانی و در این بیت از قصیدهٔ معروف ترسائیه آمده است:

فرستم نسخهٔ ثالث ثلاثه سوی بغداد در سوق الثلاثا
(خاقانی، ۱۳۹۳: ۲۶)

بازارهای بغداد چنان رونقی داشتند که به شکل‌های مختلف در ادبیات فارسی تجلی یافته است:

تو چنان دانی که این بازار عشق هست چون بازار بغداد و دمشق
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۲۷)

چمن چون تخت بزّازان بغداد است پنداری کواکب ز آسمان بر گلبن افتاده است پنداری
(قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۴۱۴)

در این بازار بغداد حتی عارفان بزرگی چون سری سقطی نیز در عین ادای حقِ طریقت، از روی شریعت در بازار فعالیت می‌کرد. به قول عطار، سری سقطی وقتی به بغداد آمد، به آبگینه‌فروشی پرداخت (عطار، ۱۳۹۹: ۳۳۷ و ۴۳۵). این بازارها گاهی به دلایلی طعمه حریق می‌شد. گاهی عیاران «در بازارها و راه‌ها باج می‌گرفتند و اموال رهگذران را می‌دزدیدند و شب‌ها پیوسته به خانه‌ها دستبرد می‌زدند. با آتش و شمشیر ویرانی به بار می‌آوردند و بسیاری از محلات و بازارها را آتش می‌زدند» (دوری و دیگران، ۱۳۷۵: ۳۲). گاهی نیز اختلافات مذهبی و دینی بدین امر دامن می‌زده است؛ چنان‌که در روزگار رشید، «فتنه‌ها و آشوب‌های شیعیان و اهل سنّت با یکدیگر موجب سوختن

منازل و دکان‌های بی‌شماری در بخش غربی بغداد گردید» (ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ه: ۲۴). بنا بر گزارش‌ها، در این کشمکش‌ها، علاوه بر نابودی ۱۷۰۰۰ نفر و سوختن ۳۰۰ دکان و خانه‌های بسیار، ۳۳ مسجد نیز طعمه حریق شده است (دوری و دیگران، ۱۳۷۵: ۳۱). آتش‌سوزی بازارهای بغداد از جمله مواردی است که در متون ادبی فارسی، بازتاب بیشتری داشته است. گاهی نیز دامنهٔ این آتش‌سوزی‌ها به منازل مسکونی مردمان نیز کشیده می‌شد:

مگر یک روز در بازارِ بغداد　　بغایت آتشی سوزنده افتاد...
به ره در پیر زالی مبتلیئی　　عصا در دست می‌آمد ز جایی...
کسی گفتش مرو دیوانه‌ای تو　　که افتاد آتشی در خانه تو
زنش گفتا تویی دیوانه تن زن　　که حق هرگز نسوزد خانهٔ من...

(عطار، ۱۳۹۴: ۲۲۸)

حتی مردمانی نیز در اثر این آتش‌سوزی، جان خود را از دست می‌دادند: «و نقل است که وقتی در بغداد آتش افتاد در بازار نخّاسان و بسیار خلق هلاک شد و بیشتر از بازار بسوخت...» (همان: ۱۳۹۹: ۴۸۹ و نیز: ۳۳۷ و ۳۳۸). سعدی نیز بدین مورد اشاره کرده است:

شبی دود خلق آتشی برفروخت　　شنیدم که بغداد نیمی بسوخت...

(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۳۴)

مقبره‌های بغداد

با توجه به وسعت بغداد و جمعیت آن، طبیعتاً مقبره‌های زیادی در آن وجود داشته است و «بر ظاهر او مشاهد و مزارات متبرکه بسیار است» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۶). درباره تعداد مدارس، مساجد، حمام‌ها و قبورِ بغداد به کتاب «تاریخ بغداد» خطیب بغدادی و «مناقب بغداد» ابن‌جوزی باید مراجعه کرد. اما از آن میان نام «شونیزیه» در متون فارسی بیشتر نمود دارد. شونیزی یا شونیزیه، محله‌ای در جانب غربی بغداد است که علاوه بر گورستان معروف، مسجد و خانقاهی هم داشته است. در آنجا بسیاری از عرفا مدفون هستند (حموی، ۱۳۹۷ه، ج۳: ۳۷۴، ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ه: ۲۹). شونیزیه بیشتر در ارتباط با صوفیه و عرفا و در متون عرفانی آمده است:

- «اندر مسجد شونیزیه نشسته بودم منتظر جنازه‌ای و اهل بغداد جمله

منتظر این جنازه، تا نماز کنیم...» (قشیری، ۱۳۸۸: ۲۹۹ و نیز ۱۴۲).

- «ابوحفص عمر بن سالم النیّسابوری، چون به مسجد شونیزیّه آمد، مشایخ جمله بیامدند و جنید با ایشان بود. وی تازی فصیح می‌گفت با ایشان» (هجویری، ۱۳۹۸: ۱۸۹).

- «ابونصر سراج که ماه رمضان به بغداد رسید. اندر مسجد شونیزیه وی را خانه‌ای به خلوت بدادند» (همان: ۴۷۳).

شونیزیه به‌ندرت در اشعار فارسی آمده است. خاقانی در این بیت به صورت جناس مرکب، آن را به کار برده است:

پیش من لاف ز شونیزیه شو نیز مزن　　دست من گیر و به حانوتیه بسپار مرا

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۹)

محله‌های بغداد

بغداد، محله‌های زیادی داشته که نام چندی از آنها نظیر «کرخ»، «حلـه»، «فالوذج» و «باب الطاق» به نام خاص در متون فارسی وارد شده است. از میان این محله‌ها، کرخ بیشترین بازتاب را دارد. کرخ، یکی از محله‌های آبادان بغداد است که به دستور شاپور ذوالاکتاف بنا شده است. این محله علاوه بر زیبا بودنش، یکی از محله‌های معروف تجارت نیز به شمار می‌آمده است؛ زیرا به دستور منصور، بازارها را در ناحیهٔ کرخ ساخته بودند. (طبری، ۱۳۶۹، ج۱۱: ۴۹۱۸). خاقانی در قصیده معروف خود با ردیف «صفاهان» از قول یکی از مستمعان می‌گوید که زکات محلهٔ کرخ، بیشتر از سرمایه و ثروت اصفهان است. (خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۵۵) و در قصیده‌ای که به عربی در مدح بغداد سروده، دجله را کوثر و کرخ را بهشت می‌داند و آب و هوای بغداد را می‌ستاید (همان: ۹۵۰). فرخی سیستانی نیز آبادانی خانهٔ خویش را در سایهٔ بخشش‌های ممدوح با کرخ مقایسه می‌کند (فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۳۸). این دو مورد از ویژگی کرخ در متون فارسی بازتاب یافته است:

مه اردیبهشت و روز خرداد　　جهان از خرمی چون کرخِ بغداد

(فخرالدین گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۲۰)

کبودی و کوری درآمد به چرخ　　که بغداد را کرد بی‌کاخ و کرخ[۱۶]

(نظامی، ۱۳۸۳، ج۲: ۱۷۵)

سنایی نیز به تجارت و رونق اقتصادی کرخ در دو جا اشاره می‌کند:

جعفری را چو نیست اینجا نرخ　　باز دار از پی تجارت کرخ

(سنایی، ۱۳۷۷: ۴۲۷ و ۶۸۲)

تصویرسازی از رودخانه‌های بغداد

دجله، رودخانه معروف بغداد در ادبیات فارسی، بسامد بالایی دارد و به انحای مختلف دست‌مایهٔ مضمون‌آفرینی در آثار شاعران و ادیبان شده است. احصای همه آن موارد که اغلب نیز تشابه مضمونی دارند، تطویل لاطائل است. از این‌روی تنها به مضامین شاخص درباره دجله اشاره می‌شود. در ادبیات فارسی معمولاً از باب اغراق برای نشان دادن کثرت چیزی از جمله شراب و اشک را بیشتر به آب دجله تشبیه و یا قیاس کرده‌اند[۱۷]:

غم‌هات بر ما جمله شد بغداد همچون حله شد　　یک دیده اینجا دجله شد، یک دیده آنجا شد فرات

(همان، ۱۳۸۸: ۸۰۴)

سینه گو شعلهٔ آتشکدهٔ فارس بکش　　دیده گو آب رخ دجلهٔ بغداد ببر

(حافظ، ۱۳۸۷: ۲۲۶)

یک ره ز لب دجله، منزل به مدائن کن　　وز دیده دوم دجله بر خاک مدائن را

(خاقانی، ۱۳۹۳: ۳۵۸)

سعدی که مدت زیادی را در بغداد زندگی کرده و از نزدیک دجله را مشاهده کرده، بر اساس مشرب فکری خود و از سر اعتبار، از دجله بیشتر تمثیل را ساخته است:

به کوشش توان دجله را پیش بست　　نشاید زبانِ بداندیش بست

(سعدی، ۱۳۸۵: ۴۶۹)

چو دخلت نیست خرج آهسته‌تر کن　　که می‌گویند ملاّحان سرودی

اگر باران به کوهستان نبارد　　به سالی دجله گردد خشک‌رودی

(همان: ۲۴۵)

در منظومه «ویس و رامین» نیز عشقِ ناگسستنی «رامین» به «ویس» از باب تمثیل به جدایی‌ناپذیری دجله از بغداد تشبیه شده است:

جدا مانی تو زان شمشادِ آزاد　　اگر دجله جدا ماند ز بغداد

(فخرالدین گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۴۰)

یکی از مواردی که در ارتباط با دجله در ادبیات فارسی آمده، تفریح و جشن و بزم باده‌نوشی بر لب دجله است. شادی و لهو و لعب در بغداد و ساحل دجله در آثار نویسندگان و ادبای عرب نیز آمده است (ابن‌جوزی، ۱۳۴۲ ه: ۲۷). انوری در قصیده‌ای بلند که در وصف بغداد است، به تفریحات کنار دجله اشاره‌ای می‌کند[۱۸]:

خوشا نواحی بغداد جای فضل و هنر　　کسی نشان ندهد در جهان چنان کشور...
کنار دجله ز خوبان سیم‌تن خلخ　　میان رحبه ز ترکان ماه‌رخ کشمر....

(انوری، ۱۳۶۴: ۱۱۱-۱۱۵)

نتیجه‌گیری

بغداد با توجه به جایگاه ممتاز خود در دنیای اسلام، به شکل‌های گوناگون در ادبیات تازی و فارسی، بیشترین بازتاب را داشته است. ارتباط تنگاتنگ بغداد و ایران سبب آمیختگی فرهنگ و زبان میان آن دو شده است. بیشترین جلوه بغداد در ادبیات فارسی تا قرن هفتم هجری یعنی تا سقوط بغداد بوده است. در این پژوهش، جلوه و بازتاب بغداد در پنج رویکرد کلی با عناوینی چون «لفظ بغداد»، «وصف بغداد»، «علوم و معارف و تصوف بغداد»، «خلفای بغداد» و «آثار و ابنیه» بررسی و نشان داده شد.

لفظ بغداد، از جنبه‌های ادبی به شکل تجنیس، تناسب، کنایه، تمثیل و نماد در آثار ادبی تجلّی یافته است. گاهی بغداد به دو صورت مدح و ذمّ در ادب فارسی وصف شده است. توصیفِ القاب و اسامی بغداد، فتوّت و جوانمردی و زیبارویان بغداد و اشتیاق شاعران بدان، بخشی از موارد مدحِ بغداد است. فراگیری بزهکاری‌های اجتماعی در اثر قحطی و آشفتگی‌های داخلی بغداد و غصبی بودن زمین‌های آن، موجب ذمِّ بغداد شده است. از آنجا که بغداد، مهد دانش و معارف و تصوف بوده، این امر موجب اشتهار بیشتر بغداد شده است. البته وجود عقلاء مجانین و تیمارستان‌های بغداد را نیز نباید نادیده گرفت. گاهی جلوه بغداد را در ارتباط تنگاتنگ آن با خلفا می‌بینیم. خلفای بغداد در همه امور و شئونات، نقش بسزا و تعیین‌کننده‌ای داشتند. مشروعیت‌بخشی به حکومت فرمانروایان قلمرو اسلامی از جمله پادشاهان ایران، یکی از این موارد است. گاهی نیز آثار و ابنیه موجود در بغداد، نظیر بازارها، مقبره‌ها، پل‌ها، محله و رودخانه‌ها موجب

مضمون‌سازی و تجلی بغداد در ادبیات فارسی شده است. در مواردی نیز بسیاری از دیدگاه‌های موجود در ادبیات فارسی نسبت به بغداد، ترجمه‌شده از ادبیات عرب است.

پی‌نوشت

۱. بغداد از دو جز «بغ» و «داد» ترکیب یافته است. بغ به معنی «خدا» و داد به معنی «عطیّه و بخشش» است. پس بغداد یعنی عطیّه خدا. نیز گفته‌اند بغ همان باغ و بستان و داد، اسم مردی بوده است، یعنی باغِ داد. درباره لفظ بغداد، نظرهای مختلفی هست (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل بغداد).

۲. ناگفته نماند که بیشترین کاربرد این اصطلاح را باز در دیوان خاقانی می‌بینیم (خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۰۵، ۲۵۶، ۳۵۵، ۴۷۴، ۵۸۹، ۶۰۶، ۶۱۹ و ۹۰۶).

۳. البته در آثار دیگر شاعران نیز بغداد با همدان مضمون‌سازی شده است (ظهیر فاریابی، ۱۳۸۱: ۵۸).

۴. البته نویسنده هیچ کدام از این ابیات را در دیوان اطعمه نیافت (؟!).

۵. در همین مضمون رک: سنایی، ۱۳۸۸: ۸۴۱؛ مولوی، ۱۴۰۰: ۸۲۶، ۱۰۳۶ و ۱۲۲۸. گاهی نیز «طرفهٔ بغداد» را در تقابل با «طرّار بصره» آورده‌اند: «و نادرتر آنکه از نادانی طرّارِ بصره در چشم شما طُرفهٔ بغداد می‌نماید» (منشی، ۱۳۸۶: ۲۱۶) و نیز:

بغداد را به طرفهٔ بغداد باز ده اندر کمین بصره نشین و طرار گیر

(سنایی، ۱۳۸۸: ۸۴۱)

برای اطلاع بیشتر از بازتاب طرفهٔ بغداد در دیگر آثار ادبی، رک: خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۲۱۰ و ۲۹۷؛ عنصری، ۱۳۶۳: ۱۳۰؛ ناصرخسرو، ۱۳۷۵: ۳۰۲؛ مسعود سعد سلمان، ۱۳۳۹: ۶۲۰؛ قطران تبریزی، ۱۳۶۲: ۶۳.

۶. چنان‌که از خلفای عباسی، منصور دوانقی، حرص شدیدی به ثروت‌اندوزی داشته است (زرین‌کوب، ۱۳۹۲: ۴۱۹) تا جایی که دستمزد کارگران را به‌درستی پرداخت نمی‌کرده است (طبری، ۱۳۶۹، ج۱۱: ۴۹۲۱).

۷. به احتمال قوی تعابیری که در متون ادبی فارسی درباره بغداد وارد است، بیشتر مأخوذ از تعابیر عربی است، چنان‌که از یونس‌بن عبد نقل است که می‌گوید: «امام شافعی به من گفت: ای یونس وارد بغداد شده‌ای؟ گفتم: نه. گفت: نه دنیا را دیده‌ای و نه مردم دنیا را» (حموی، ۱۳۹۷ه، ج۱: ۴۶۳). یا اثیرالدین اومانی که بیشتر عمر خود را در بغداد گذرانیده است شاید تحت تأثیر همان اندیشه‌ای که در عراق آن زمان درباره بغداد شایع بوده

است، بغداد را «جمله جهان» تلقی کرده است:

گر تو خواهی که جهان جمله بـه یکجـا بینـی وان جهـان را همـه در عـیش مهنّـا بینـی
همه سر دیـده چـو خورشـید شـو انـدر بغـداد وانگهـش همچـو فلـک گـرد بـرآ تـا بینـی
(مستوفی، ۱۳۶۳: ۳۷ و ۳۸)

۸. شهرت بغداد به زیبایی، امری شایع بوده که در ادبیات عرب نیز بازتاب داشـته اسـت. نظیـر این بیت:

هـی البلـدة الحسـناء، خصّـت لأهلهـا بأشـیاء لـم یجمعـن مـذ کـنّ فـی مصـر
(حموی، ۱۳۹۷ه، ج۱: ۴۶۳)

یعنی: بغداد شهر زیبایی است و چیزهایی برای مردمِ آن اختصاص یافته کـه در مصـر وجـود ندارد.

۹. شاعر عرب نیز بغداد را بهشت دنیا می‌داند:

و یـا جنـة الـدنیا و یـا مجتنـی الغنـی و مُنبَسـط الآمـال عنـد المتـاجر
(همان: ۴۶۱)

یعنی: ای بغدادی که بهشت دنیا، دارای ثروت و بی‌نیازی و مایهٔ بسط آرزوها نـزد دکـان‌هـای تجارت هستی.

۱۰. به ندرت نیز مدح بغداد به سبب زیبارویان آن است. شاعران عرب نیز به زیبارویان بغـدادی اشاره کرده‌اند (همان: ۴۶۷). درباره زیبارویان بغداد همین بس کـه شـاعری چـون خاقـانی گرفتارشان شده است. دیوان خاقانی نشان می‌دهـد کـه وی در بغـداد، عاشـق زیبـارویی بوده است (خاقانی، ۱۳۹۳: ۴۵۳، ۶۲۸ و ۹۵۲). وی در ابیات زیر، زیبایی معشوق خود را چنـین توصیف می‌کند:

صـدت فـی بغـداد ظبیـا قـد الـف صـدغه جـیم و ذا قـد الـف...
مـن شـدم عاشـق بـر آن خورشـیدروی کـابروان دارد هـلال منخسـف
(همان: ۶۲۴)

شاعران دیگر نیز کم و بیش به زیبارویان بغـدادی و یـا بـه داشـتن معشـوق بغـدادی اشـاره کرده‌اند (سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۳۸۰).

۱۱. برای شواهد بیشـتر در همـین مضـمون رک: حـافظ، ۱۳۸۷: ۱۱۶، ۱۹۶ و ۳۵۷؛ خواجـوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۱۷۸.

۱۲. اکثر اهل فتوت از پیشه‌وران، صنعتگران و تجار و به عبارتی اهل کسبه بودند. هنگامی که جامعه، ثبات، آرامش و امنیت می‌یافت و وضع اقتصادی صنعتگران و پیشه‌وران و بازاریان رو به بهبود می‌رفت، طبیعتاً رفتار و منش جوانمردی نیز در میان عامه مردم نمود بیشتری می‌یافت (محجوب، ۱۳۵۰: ۱۸).

۱۳. در ادبیات عرب نیز بغداد را برای عابدان و پرهیزگاران، منزلی شایسته نمی‌دانستند:

الزم الثغر والتواضع فیه　　لیس بغداد منزل العبّاد

إن بغداد للملوک محلّ　　ومناخ للقارئ الصیاد

(حموی، ۱۳۹۷ه، ج۱: ۴۶۳)

یعنی: ملازم سرزمین شام و فروتنی در آن باش که بغداد منزل عابدان و پرهیزگاران نیست؛ بغداد جای پادشاهان و مکانِ قاریان شیاد است.

۱۴. چنان‌که شاعر عرب گفته است:

بغدادُ دارٌ لِأهلِ المَالِ طَیِّبَةٌ　　و لِلمَفالِیسِ دارُ الضَّنکِ وَ الضَّیقِ

ظَلَلتُ حَیرانَ اَمشِی فی اَزِقَّتِها　　کَأَنَّنی مُصحَفٌ فِی بَیتِ زِندِیقِ

(سقاف، ۱۴۳۱ه، ج۳: ۲۶۹)

یعنی: بغداد سرای نیکویی برای ثروتمندان و سرای تنگ و پریشانی برای فقیران است. حیران و سرگردان در کوچه‌های آن قدم می‌زنم، گویی من قرآنی هستم که در خانه زندیقی قرار دارد.

۱۵. هرچند یکی از خصایص بغداد را آن می‌دانستند که هرگز مرگِ خلیفه‌ای در آنجا اتفاق نمی‌افتد (حموی، ۱۳۹۷ه، ج۱: ۴۶۰؛ منشی، ۱۳۸۶: ۲۰؛ مستوفی، ۱۳۶۲: ۳۶)، سرانجام خاک بغداد هم از سر عبرت به مرگ خلفا گریست.

خاک بغداد به مرگ خلفا می‌گرید　　ورنه این شطّ روان چیست که در بغدادست

(خواجوی کرمانی، ۱۳۶۹: ۳۸۰)

چنان‌که قبلاً نیز اشاره شد، سعدی در رثای آخرین خلیفهٔ عباسی، قصاید مستقلی به فارسی با مطلع:

آسمان را حق بود گر خون بگرید بر زمین　　بر زوال ملک مستعصم امیرالمؤمنین

(سعدی، ۱۳۸۵: ۹۸۳)

و به عربی با مطلع زیر سروده است:

حبست بجفنی مدامع لا تجری　　فلمّا طغی الماء استطال علی السکر

(همان: ۱۱۳۹)

۱۶. در این بیت از نظامی، علاوه بر بیان رونق و آبادانی کرخ، اشاره‌ای به گزاره تاریخی نیز دارد و آن، شیوعِ طاعون و وبا و رخدادِ زلزله در بغداد است. به نوشته ابن‌اثیر در ماه شوال ۵۶۲ در بغداد، زلزله و وبای سخت ظاهر شد و بادی سخت ظاهر شد که چندین عمارت بزرگ بیفتاد و خلقی بی‌شمار در زیر آن عمارات هلاک شدند.

۱۷. برای شواهد بیشتر رک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۱۰۵، ۱۳۳، ۲۴۰، ۲۶۰، ۳۵۸، ۴۰۱، ۴۵۳؛ اوحدی مراغه‌ای، ۱۳۴۰: ۳۲۰ و ۳۳۰.

۱۸. برای شواهد بیشتر رک: خاقانی، ۱۳۹۳: ۹۲۷-۹۲۸؛ معزی، ۱۳۱۸: ۴۷۹؛ حافظ، ۱۳۸۷: ۳۵۷.

منابع

ابشیهی، شهاب‌الدین محمدبن احمد (۱۴۲۴ه) المستطرف فی کلّ فنٍّ مستظرف، الطبعة الثانیة، بیروت- لبنان، مؤسسهٔ الاعلمی.

ابن‌جوزی، ابوالفرج عبدالرحمن‌بن علی (۱۳۴۲ه) مناقب بغداد، تصحیح محمد بهجة الاثری، بغداد، دارالسلام.

ابن‌یمین، فخرالدین محمود (بی‌تا) دیوان اشعار، تصحیح حسینعلی باستانی راد، تهران، سنایی.

ابونعیم اصفهانی، احمدبن عبدالله (بی‌تا) حلیة الاولیاء و طبقات الاصفیاء، المجلد السادس، تحقیق سعدالدین خلیل الاسکندرانی، بیروت-لبنان، دار احیاء التراث العربی.

انوری، علی‌بن‌محمد (۱۳۶۴) دیوان، به کوشش سعید نفیسی، چاپ سوم، تهران، سکه- پیروز.

اوحدی مراغی، رکن‌الدین (۱۳۴۰) کلیات، تصحیح سعید نفیسی، تهران، امیرکبیر.

بارانی، محمدرضا (۱۳۹۲) بررسی تاریخی تعامل فکری و سیاسی امامیه با فرقه‌های معتزله، حنابله و اشاعره در عصر آل‌بویه در بغداد، قم، پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

بحتری، ابوعباده (بی‌تا) دیوان البحتری، المجلد الاول، حقّقه عمر فاروق الطباع، بیروت- لبنان، دار الارقم.

برزین‌مهر، عبدالغنی (۱۳۷۸) ضرب‌الامثال و کنایات، بی‌جا، دانش.

بهار، لاله‌تیک چند (۱۳۸۰) بهار عجم، فرهنگ لغات، ترکیبات، کنایات و امثال فارسی، تصحیح کاظم دزفولیان، تهران، طلایه.

بیهقی، محمدبن حسین (۱۳۸۳) تاریخ بیهقی، تصحیح علی‌اکبر فیاض، به اهتمام محمدجعفر یاحقی، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.

پرتوی آملی، مهدی (۱۳۹۱) ریشه‌های تاریخی امثال و حکم، جلد۱، چاپ ششم، تهران، سنایی.

جامی، عبدالرحمان (۱۳۷۱) بهارستان، تصحیح اسماعیل حاکمی، چاپ دوم، تهران، اطلاعات.

جوینی، عطاملک (۱۳۹۵) تاریخ جهانگشا، بر اساس نسخه محمد قزوینی، به اهتمام احمد خاتمی، دوره سه‌جلدی، چاپ چهارم، تهران، علم.

حافظ، شمس‌الدین‌محمد (۱۳۸۷) دیوان حافظ، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جربزه‌دار، چاپ هفتم، تهران، اساطیر.

حموی، یاقوت‌بن‌عبدالله (۱۳۹۷ه) معجم‌البلدان، المجلد الاول، بیروت، دار صادر.

خاقانی، افضل‌الدین (۲۵۳۷) تحفةالعراقین، به اهتمام یحیی قریب، چاپ دوم، تهران، شرکت سهامی کتابهای جیبی.

---------- (۱۳۹۳) دیوان خاقانی شروانی، تصحیح ضیاءالدین سجادی، چاپ یازدهم، تهران، زوار.

خطیب بغدادی، ابوبکر احمد (۲۰۱۱) تاریخ بغداد، تحقیق مصطفی عبدالقادر عطا، جلد اول، چاپ

سوم، بیروت، دارالکتب العلمیة.
خواجوی کرمانی، کمال‌الدین (۱۳۶۹) دیوان اشعار، تصحیح احمد سهیلی خوانساری، چاپ دوم، تهران، پاژنگ.
خواجه نظام‌الملک طوسی، ابوعلی حسن (۱۳۴۷) سیرالملوک، سیاست‌نامه، به اهتمام هیوبرت دارک، چاپ دوم، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
خیام، عمربن‌ابراهیم (۱۳۵۴) رباعیات خیام، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، امیرکبیر.
دوری، عبدالعزیز و دیگران (۱۳۷۵) بغداد، چند مقاله در تاریخ و جغرافیای تاریخی، ترجمه اسماعیل دولتشاهی و ایرج پروشانی، تهران، بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۱۲) «طرفه بغداد»، مجلهٔ مهر، شماره ۲، صص ۱۳۷۶-۱۳۷۸.
---------- (۱۳۶۳) امثال و حکم، جلد۱، چاپ ششم، تهران، امیرکبیر.
---------- (۱۳۷۷) لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۲) تاریخ ایران بعد از اسلام، چاپ پانزدهم، تهران، امیرکبیر.
سعد سلمان، مسعود (۱۳۳۹) دیوان مسعود سعد سلمان، تصحیح رشید یاسمی، تهران، پیروز.
سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۸۵) کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران، هرمس.
سقاف، عبدالرحمن بن عبیدالله (۱۴۳۱ه) العود الهندی، جلد۳، به اهتمام محمد مصطفی الخطیب، چاپ دوم، بیروت، دارالمنهاج.
سلمان ساوجی (۱۳۷۱) دیوان، تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران، سلسله نشریات ما.
سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۷۷) حدیقهٔ الحقیقهٔ و شریعهٔ الطریقهٔ، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، چاپ پنجم، تهران، دانشگاه تهران.
---------- (۱۳۸۸) دیوان، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، چاپ هفتم، تهران، سنایی.
سوزنی سمرقندی، محمدبن‌علی (۱۳۳۸) دیوان، تصحیح ناصرالدین‌شاه حسینی، تهران، امیرکبیر.
شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶) چشیدن طعم وقت: از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر، چاپ دوم، سخن، تهران.
صابی، هلال بن محسن (۱۳۹۷) رسوم دارالخلافه (نقش آیین‌های ایرانی در نظام خلافت اسلامی)، تصحیح میخائیل عواد، ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، نشر کارنامه.
طبری، محمدبن‌جریر (۱۳۶۹) تاریخ طبری: تاریخ الرسل و الملوک، جلد ۱۱، ترجمه ابوالقاسم پاینده، چاپ سوم، تهران، اساطیر.
ظهیر فاریابی، طاهر بن محمد (۱۳۸۱) دیوان، تصحیح امیرحسین یزگردی، به اهتمام اصغر دادبه، تهران، قطره.
عطار، فریدالدین محمد (۱۳۸۶) مصیبت‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۴) الهی‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
---------- (۱۳۹۹) تذکرةالاولیاء، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ هفتم، تهران، سخن.
عنصری، حسن‌بن‌احمد (۱۳۶۳) دیوان، به کوشش سید محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران، سنایی.
فخرالدین گرگانی، اسعد (۱۳۷۷) ویس و رامین، تصحیح محمد روشن، تهران، صدای معاصر.
فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۳۵) دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، اقبال.
قشیری، ابوالقاسم (۱۳۸۸) رساله قشیریه، ترجمه علی حسن بن عثمان، به تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران، زوار.
قطران تبریزی (۱۳۶۲) دیوان حکیم قطران تبریزی، تصحیح محمد نخجوانی، تهران، ققنوس.
مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۴ه) بحارالانوار، جلد ۳، بیروت، مؤسسة الوفاء.
محجوب، محمدجعفر (۱۳۵۰) فتوت‌نامه سلطانی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲) نزهةالقلوب، به اهتمام گای لسترنج، تهران، کتاب.
مصفی، ابوالفضل (۱۳۶۵) فرهنگ اصطلاحات نجومی (همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی)، تبریز، مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
معزی، محمدبن عبدالملک نیشابوری (۱۳۱۸) دیوان، به اهتمام عباس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیه.
منشی، نصرالدین محمد (۱۳۸۶) ترجمه کلیله و دمنه، تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، تهران، محور.
منوچهری دامغانی، احمدبن‌قوص (۱۳۳۸) دیوان، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ دوم، تهران، زوار، ۱۳۳۸.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۵) مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، چاپ سوم، تهران، هرمس.
---------- (۱۴۰۰) کلیات شمس، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران، هرمس.
ناصرخسرو، ابومعین (۱۳۷۵) دیوان اشعار، به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق، ج ۱، تهران، موسسه مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل با همکاری دانشگاه تهران.
نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۶۲) دیوان، به کوشش سعید نفیسی، چاپ پنجم، تهران، فروغی.
---------- (۱۳۸۳) کلیات نظامی، دو جلدی، تصحیح وحید دستگردی، ویرایش بهمن خلیفه، چاپ سوم، تهران، طلایه.
نیشابوری، حسن بن محمد (۱۴۰۷ه) عقلاء المجانین، تحقیق عمر الاسعد، بیروت، دار النفائس.

وطواط، رشیدالدین (۱۳۳۹) دیوان: به انضمام حدایق‌السحر فی دقایق‌الشعر، تصحیح سعید نفیسی، تهران، کتابخانه بارانی.
هجویری، علی بن عثمان (۱۳۹۸) کشف‌المحجوب، تصحیح محمود عابدی، چاپ یازدهم، تهران، سروش.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۹۰-۶۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی و تحلیل فرهنگ عامه در غزلیات «حامد عسگری» با تکیه بر جلوه‌های تاریخ و فرهنگ کرمان

حجت‌الله امیدعلی*
فاطمه سلطانی**
زهرا السادات سبط‌النبی***

چکیده

هر اثر ادبی علاوه بر اینکه برآمده از قدرت هنری و ذهنی شاعر/ نویسنده است، از آگاهی جمعی و طبقه اجتماعی خالق اثر هم تأثیر پذیرفته است و نشانه‌های مختلف جامعه و فرهنگ او را در خود دارد. با مطالعهٔ آثار ادبی می‌توان به رابطه فرهنگی، اجتماعی، سیاسی آن آثار با جامعه و ایدئولوژی‌های پیدا و پنهان آنها پی برد. غزلیات «حامد عسگری» -شاعر معاصر کرمان- یکی از نمایشگاه‌های زبانی- فرهنگی مردم کرمان محسوب می‌شود. نشانه‌های هویتی و بومی در زبان شعر او بیانگر دلبستگی‌های شاعر به کرمان و آداب و رسوم مردمانش است. این پژوهش با بررسی نشانه‌های بومی و هویتی در غزلیات این شاعر معاصر، در پی پاسخ به این پرسش است: نشانه‌های هویتی و بومی در غزلیات حامد عسگری، چه تأثیری بر زبان شعر و تصویرپردازی‌های شاعرانه او داشته است؟ روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی است و دو مجموعه شعر حامد عسگری را بررسی می‌کند. تحلیل تصویرسازی‌های زیبا و مضمون‌آفرینی‌های جذاب و بدیع این شاعر غزل‌سرای معاصر با محور قرار دادن عناصر و جلوه‌های طبیعت کرمان،

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، ایران h-omidali@araku.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، ایران f-soltani@araku.ac.ir
*** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، ایران zahra298sebt@gmail.com

حوادث و بلایای تاریخی، استفاده از ضرب‌المثل‌های کرمانی و اشاره به آداب و رسوم کرمانی‌ها و... از مهم‌ترین نتایج این پژوهش است.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، غزل معاصر، حامد عسگری، فرهنگ عامه و کرمان.

مقدمه

کاری که چشم‌های شما کرد با دلم قاجار هم نکرد به کرمان و زندها

مطالعه ابزار و عناصری که هویت یک جامعه زبانی را تشکیل می‌دهد، اهمیت زیادی دارد و از این طریق می‌توان به مطالعه جنبه‌های مفهومی و اجتماعی تنوعات درون‌زبانی پرداخت. هر متنی بر اساس سازمان و نظامی از متغیرهای فرازبانی نظیر روابط قدرت، فرهنگ، سیاست، تاریخ، قوانین حاکم بر جامعه و محدودیت‌ها شکل می‌گیرد و نویسنده به عنوان آفریننده یک متن، آن را سازمان‌دهی می‌کند.

ادبیات هر ملتی، وضع موجود آن جامعه را تاحدودی منعکس می‌کند. از این‌جهت گفته شده است که ادبیات، نسخه بدل زندگی آن ملت است و از «ادبیات می‌توان به عنوان سندی اجتماعی برای به دست آوردن نکات کلی تاریخی- اجتماعی استفاده کرد» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۹۹). در واقع ادبیات با کارکرد خاص خود، بخشی از اوضاع و احوال اجتماعی را ثبت و ضبط می‌کند و آن قسمتی را که تاریخ‌نگاران نمی‌خواهند یا نمی‌توانند به ثبت برساند، ادبیات به عهده می‌گیرد و اطلاعات ارزنده‌ای درباره اوضاع و شرایط اجتماعی دوره‌های مختلف جامعه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. یک متن ادبی، دلالت‌های مختلف دارد که می‌توان از طریق تعامل و تقابل آن با دیگر متون، گفتمان‌ها و صداهای گوناگونی را که متن از آن گذر کرده است فهمید و بر اساس دلالت‌های گفتمانی، اجتماعی و روان‌شناختی و... به درک بخش‌هایی از لایه‌های پنهان متن و فرامتن دست یافت.

هویت، یکی از مقوله‌های مهمی است که پیوند اساسی با جامعه‌شناسی، نشانه‌شناسی فرهنگی، تحلیل گفتمان، انسان‌شناسی و نقد ادبی دارد. هویت شامل عقاید و رفتارهایی است که مبنای عمل گروهی از افراد قرار می‌گیرد. به بیان دیگر، مجموعه ویژگی‌های اساسی اجتماعی، فرهنگی، روانی، فلسفی و تاریخی که بر همانندی اعضای گروه با یکدیگر دلالت می‌کند یا آنان را در یک دوره زمانی و مکانی معین به طور مشخص قابل قبول و آگاهانه از سایر گروه‌ها متمایز می‌کند (الطایی، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

هویت، مفهومی ثابت و انعطاف‌ناپذیر نیست؛ بلکه سیال است و در بستر اجتماع شکل می‌گیرد و پیوسته با بیانی نو و متناسب با هر عصر به‌مثابه گفتمان حاکم بازسازی

و بازنمود می‌شود. مفهوم فرهنگ از مفاهیمی است که پیونددهندهٔ پژوهش‌های بینامتنی در حوزه‌های علوم اجتماعی سیاست و نقد ادبی است. خوانش‌های متعدد از مفهوم فرهنگ با رویکردهای گفتمانی سیاسی، فرهنگی و جامعه‌شناسی در دست است. نشانه‌شناسی فرهنگی در پی بررسی فرهنگ به عنوان بخشی از سپهر نشانه‌ای است تا تفاوت نظام‌های نشانه‌ای یک فرهنگ با فرهنگ دیگر، بازنمایی هویت و تعیین مرزهای فرهنگی، تعامل و تقابل فرهنگ‌های متفاوت و... را آشکار نماید.

علاقه و دلبستگی به هویت ملی در کلام و رفتار مردمِ متعلق به آن هویت، تجلی محسوس دارد و کمتر فردی در یک جامعه را می‌توان سراغ گرفت که دارای تعلق خاطر عاطفی به سرزمین، آداب و رسوم، فرهنگ و زبان مادری نباشد. هر اثر ادبی در تار و پود خود، نشانه‌هایی از سرچشمه‌های هویتی و فرهنگی نویسنده یا شاعر را داراست و با مطالعه آن می‌توان بخش‌های حیات اجتماعی و فرهنگی شاعر و تحولات و تغییرات اساسی را در لایه‌های درونی اجتماع مشاهده کرد. گاهی مطالعهٔ آثار بازماندهٔ فرهنگ عامه، چنان روشنگر اخلاق و وضع روحی جامعهٔ خویش است که هیچ کتاب تاریخی و جامعه‌شناسی نمی‌تواند چنین پرتویی به زندگانی اجتماعی آن روزگار بیفکند (محجوب، ۱۳۸۲: ۶۷).

زبان، یکی از مؤلفه‌های اصلی هویت است و هویت مردم هر کشوری را نشان می‌دهد. تنوع ساختار و هنجارها بر سازوکارهای ذهنی و زبانی شاعر تأثیرگذار است و از طریق دقت در تعاملات و تقابلات گفت‌وگوهاست که با فرایند شکل‌گیری ذهن و زبان او آشنا می‌شویم. در واقع تعامل و تقابل‌های شناختی، به منظور هویت‌یابی سویه‌های پنهان روان نویسنده است تا از این طریق، دلبستگی‌ها و بحران‌های روحی او را افشا کند.

پرسش‌ها، روش و جامعه آماری پژوهش

هر متنی بر اساس سازمان و نظامی از متغیرهای فرازبانی نظیر فرهنگ، تاریخ، روابط قدرت، سیاست، قوانین حاکم بر جامعه و... شکل می‌گیرد و آفرینندهٔ اثر، آنها را سازمان‌دهی می‌کند. خالق یک اثر از واژگان و ساختارهای خاصی بهره می‌جوید و از الگوی فکری و ایدئولوژی خاصی پیروی می‌کند. در حقیقت این ایدئولوژی است که چگونگی استفاده از صورت‌های زبانی را رقم می‌زند و می‌توان گفت گزینش زبانی

نویسنده، بازتابی از این متغیرهاست. صورت‌های زبانی، آزادانه انتخاب نمی‌شود، بلکه شرایط انتخاب از قبیل گفتمان غالب، دانش زمینه‌ای نویسنده، دانش اجتماعی فرهنگی او و... صورت‌های زبانی را در متن‌های ادبی تحت تأثیر قرار می‌دهد.

غزلیات حامد عسگری، پیوند زیادی با محل زندگی او و آداب و رسوم آنجا دارد. هر مخاطب دقیق و حساسی با خواندن شعر او، این ویژگی را حس می‌کند. توجه خاص این شاعر کرمانی به محیط زندگی و آداب و رسوم خاص کرمان، فضا، تصویر و عاطفهٔ ویژه‌ای به شعر او بخشیده است. چگونگی و چرایی نمود این مؤلفه‌های هویتی و بومی خاص کرمان در غزلیات حامد عسگری، مسئله اصلی این پژوهش است که برای روشن شدن این مسئله در پی پاسخ به این پرسش‌ها هستیم: ۱- مهم‌ترین مؤلفه‌های هویتی و بومی غزلیات حامد عسگری کدامند؟ ۲- این مؤلفه‌ها، چگونه به شعر او تشخص بخشیده است؟

روش تحقیق حاضر، توصیفی- تحلیلی است و جامعه آماری این پژوهش، دو مجموعه غزل حامد عسگری با نام‌های «خانمی که شما باشید» و «سرمه‌ای» است.

پیشینه پژوهش

دربارهٔ حامد عسگری و اشعارش، تحقیقات زیادی انجام نگرفته است. همین نکته، یکی از انگیزه‌های نویسندگان برای تحلیل اشعار وی بوده است. با توجه به تفحص نویسندگان، دو پژوهش ذیل درخور ذکر هستند.

نخست، پایان‌نامه سبط نبی (۱۴۰۱) با عنوان «بررسی سبک‌شناختی غزلیات حامد عسکری» است. نویسنده در این پژوهش در سطح ادبی، صور خیال به کار رفته در اشعار حامد عسگری و میزان تأثیرگذاری آن در خلق زیبایی اشعار او را تحلیل و بررسی کرده است. افزون بر آن، ویژگی‌های اشعار حامد عسکری را در سطح زبانی تحلیل کرده، تمام عواملی زبانی مؤثر را در جذب مخاطبان شعری ذکر کرده است.

دوم، پژوهش اسحاقی و اهرابی (۱۴۰۰) با عنوان «نقد بلاغی اشعار *کتاب سرمه‌ای* از حامد عسگری» که نویسندگان در این مقاله با بررسی ویژگی‌های زبانی، ادبی و فکری اشعار حامد عسکری به این نکته رسیده‌اند که او در دو بخش زبانی و ادبی موفق عمل

کرده است، ولی در زمینه فکری به‌خوبی عمل ننموده است. مفهوم خستگی روحی در اشعار او، بسامد بالایی دارد که خود می‌تواند عامل هشداردهنده‌ای باشد.

دربارهٔ مؤلفه‌های هویتی و بومی، پژوهشی در اشعار عسکری صورت نگرفته است، ولی در شعر برخی شاعران به آنها پرداخته شده است که در ذیل به چند مورد اشاره خواهد شد:

گودرزی (۱۳۸۳) در مقالهٔ خود با عنوان «هویت ملی در شعر پژمان بختیاری» با تمرکز بر مفهوم هویت و ارائه تعریف و عناصر هویت ملی و تعلق خاطر پژمان بختیاری به فرهنگ ایران بیان می‌دارد که این شاعر، ابعاد هویتی جامعه‌اش را در فراز و نشیب‌های تاریخی به یاد دارد و از انقلاب مشروطه، جنگ جهانی اول و دوم، نهضت ملی شدن نفت و... در شعر خود بهره برده است.

روحانی و عنایتی (۱۳۸۹) در پژوهش خود با عنوان «مؤلفه‌های هویت ملی در شعر معاصر (مطالعه موردی: شعر شفیعی کدکنی)» اشاره کرده‌اند که شاعر مورد بحث در شعر خود به آیین‌های باستانی، شخصیت‌های اسطوره‌ای، تاریخ و فرهنگ گذشته و جغرافیای ایران قدیم که از عناصر فرهنگ و هویت ملی به شمار می‌آیند، توجه زیادی داشته است.

صادقی گیوی و پرهیزگاری (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن در شعر پروین اعتصامی»، هویت زن را در دو بعد سنتی و مدرن بررسی کرده‌اند.

رحیمی و پارسا (۱۴۰۰) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی زمینه‌های فرهنگی و گفتمانی شکل‌گیری هویت در شعر عقاب خانلری» کوشیده‌اند تا با رویکرد بینامتنی، عناصر مشترک گفتمانی و انسان‌شناسی را در پیوند با عنصر هویت به کار گیرند و به بازنمایی هویت عقاب در شعر خانلری بپردازند. ایشان نشان می‌دهند که مرگ در ابتدای روایت، رانه‌ای آلوده است که سوژه را به چاره‌جویی وامی‌دارد؛ اما پس از تعامل با فرهنگ دینی، به هویت اجتماعی خود بازمی‌گردد.

موسی‌آبادی و فخر اسلام (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «بازتاب هویت ملی و مؤلفه‌های آن در شعر شاعران برجسته عصر مشروطه» درباره عناصر و مؤلفه‌های هویت

ملی یعنی زبان، تاریخ و فرهنگ، سرزمین و دین در شاعران دوره مشروطه بحث کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که از میان مؤلفه‌های هویت ملی، توجه به سرزمین و وطن، بیشترین بسامد را داشته است.

اسماعیلی (۱۳۹۴) در باب جلوه‌های تاریخ و فرهنگ کرمان، مقاله‌ای نوشته است با نام «بررسی مردم‌شناختی عقاید و باورها و فرهنگ عامه در استان کرمان». این پژوهش که فرهنگ و جامعه انسانی استان کرمان را در آینه فردا می‌نگرد، بر این نکته تأکید کرده است که فرهنگ عامه مردم کرمان، زمینه را برای تجربه‌های زیست‌شده اهالی ایجاد می‌کند و اهالی از الگوهای گذشته اعتقاداتشان، چگونگی سامان‌دهی صحیح و مناسب جامعه‌پذیری و فرهنگی‌یابی زندگی خود را در حال و آینده می‌آموزند.

اسکویی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تأثیر فرهنگ عامه بر شعر رسمی» معتقد است که فرهنگ و ادبیات عامه، نقش مهمی را در تقویت و تبیین بیشتر مبانی فکری و ذهنی شاعر در بیان ادبی ایفا می‌کند و به عنوان پشتیبان و زمینه‌ساز اثبات مدعا در شیوه‌های تحلیلی ادبی عمل می‌کند.

معرفی شاعر و آثارش

حامد عسکری در شهرستان بم دیده به جهان گشود. در سال ۱۳۸۵، اولین مجموعه شعری‌اش را با عنوان «حال و حوایی از ترنج و بلوچ» به چاپ رساند. در این مجموعه اغلب اشعار در قالب غزل و رباعی و با مضامینی چون غم، عشق و جدایی سروده شده‌اند. دومین مجموعه شعر او، «خانمی که شما باشید» است که در سال ۱۳۸۸ به چاپ رسید. در این مجموعه، ۳۳ غزل با مضامین عشق و جدایی و وصف معشوق و یک مثنوی در غم زلزلهٔ کرمان سروده است. سومین مجموعه شعری او با عنوان «سرمه‌ای» در سال ۱۳۹۳ به چاپ رسید. این مجموعه نیز شامل ۳۷ غزل است که مضمون اغلب آنها، عشق و وصف معشوق و دوری و جدایی است. آخرین مجموعه شعری که از او به چاپ رسیده است، مجموعهٔ ترانه‌های اوست که با عنوان «پری‌شب» در سال۱۳۹۷ به چاپ رسید. حامد عسکری بعد از این چهار مجموعه شعر، سه اثر به نثر به چاپ رساند. اولین کتاب نثر او با عنوان «پریدخت» در سال ۱۳۹۷ به چاپ رسید. این کتاب، مجموعه نامه‌های

عاشقانه است که زبانی قاجاری، اما ساده و روان و دلنشین دارد. دومین کتاب نثر او نیز «خال سیاه عربی» نام دارد که سفرنامه حج اوست و با نثری کاملاً روان و بی‌تکلف و با چاشنی طنز، خوانندگان زیادی را مجذوب خود کرده است. این کتاب اولین بار در سال۱۳۹۹ به چاپ رسید. سومین کتاب نثر او نیز «گدار» نام دارد که جدیدترین اثر اوست و در نمایشگاه کتاب تهران در اردیبهشت سال ۱۴۰۱ رونمایی شد. این کتاب مجموعه خاطرات دوران کودکی اوست.

بحث اصلی

نشانه‌های هویتی به مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، سنت‌ها، باورها، تاریخچه و زبان یک فرهنگ اشاره دارد که برای شناسایی هویت یک جامعه به کار می‌رود. به بیان دیگر نشانه‌های هویتی، عناصری است که نشانه‌گذاری برای یک فرهنگ و تمدن خاص را در بردارد. این عناصر می‌تواند شامل زبان، ادبیات، هنر، معماری، عادت‌ها و رفتارهای اجتماعی و... باشد.

نمودهای فرهنگ عامه که محصول خلاقیت و آفرینش‌های جمعی جوامع محلی و قومی هستند، ذخائر علمی، ادبی و هنری کشورها را تشکیل داده، یکی از عناصر اساسی میراث فرهنگی سنتی کشورها تلقی می‌شود. این فرهنگ که مجموعه‌ای از آداب و رسوم، رفتارها و باورها و اعتقادات عامیانه رایج در میان هر قوم و ملت است، از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌یابد.

دلبستگی حامد عسگری به کرمان، درخششی کم‌نظیر در شعر او دارد، به گونه‌ای که کرمان و سرمایه‌های تاریخی‌اش با تلفیقی برخاسته از عشق در غزلیات او هویداست. جغرافیا و تاریخ و نظام‌های اجتماعی و عادات مردمان و اعتقاد به باورهای عامیانه کرمانی‌ها بر پایه قرائتی لطیف در عین حال عجین با غربت خاصی در شعر او بیان شده است.

بخش مهمی از این تعلق خاطر به فرایند نهادینه‌سازی این عناصر در شخصیت فرد در دوران کودکی بازمی‌گردد. سرزمین و جغرافیای طبیعی از نخستین عناصر هویت است که در ذهن افراد جای می‌گیرد و در بزرگ‌سالی نیز توأم با خاطرات عهد کودکی همواره با آدمی است.

احساس تعلق به یک تاریخ و حوادث و اتفاقات مورد توجه یک محیط همواره مورد

توجه افراد آن منطقه قرار می‌گیرد. حکایت‌ها، نمادها، اسطوره‌ها، قصه‌ها، در فرهنگ یک ملت بیانگر نوعی تعلق خاطر و تقویت بنیان‌های هویتی فرد است و از این طریق می‌توان پی برد که هر شخص به چه چیزهایی تعلق خاطر و احساس وفاداری می‌کند. این نوع تنوعات زبانی، ریشه در مفاهیم مشترک شخص با عناصر هویت‌ساز او دارد.

حوادث طبیعی و فضای کرمان، طبع لطیف و نکته‌بین حامد عسگری را بسیار تحت تأثیر قرار داده است و شاعر هم‌نوایی با شادی‌ها و غم‌های خود را با مردم کرمان در غزلیاتش به نمایش گذاشته است. جلوه‌های فرهنگ کرمان در شعر او در چهار محور اصلی طبیعت و بوم، حوادث و اتفاقات تاریخی، آداب و رسوم و باورهای عامیانه و ضرب‌المثل‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد.

طبیعت و بوم

کرمان به عنوان رویشگاه و پرورشگاه تعلقات هویتی حامد عسگری، آکنده از خاطرات تاریخی و تلخ و شیرین است. در غزل‌های او، زیبایی‌های طبیعت کرمان اغلب به عنوان پس‌زمینه برای بیان احساسات و اندیشه‌های شاعر به کار رفته‌اند. می‌توان گفت که عسگری، کرمان را در شعر خود ریخته، به طوری که از هم جدانشدنی هستند. نخل و خرما، یکی از عناصر بومی اقلیم و محیط کرمان است که در شعر حامد عسگری، بسامد بالایی دارد. او در کتاب خاطراتش می‌نویسد: «این قدری که حقیر از نخل و باغ خرما خاطره دارم، ایرج حسابی از پدر بزرگوارشان، جناب پروفسور حسابی خاطره ندارد» (عسگری، ۱۴۰۱: ۱۳۰).

ز نخل‌های کویری بپرس حال دلم را تو قدر آب چه دانی که در کنار فراتی
(همان، ۱۳۹۵: ۵۶)

کاربرد تصاویر و استعاره‌ها در هر حوزه، نگرش شاعر و باورهای اعتقادی او به این اتفاق را نشان می‌دهد. بنابراین به تصویر کشیدن جلوه‌های مختلف نخل و خرما در شعر حامد عسگری، برگرفته از طبیعت و جغرافیای کرمان است. در بیت زیر، شاعر وجه‌شبه «استواری» را از نخل گرفته و ترکیب اضافه تشبیهی زیر را خلق کرده است:

یاد دادند به ما نخل کمر تا نکنیم آنچه داریم ز بیگانه تمنا نکنیم
(همان: ۳۹)

واقعیت‌های متن زبانی را ایدئولوژی، اجتماع، فرهنگ و سیاست تشکیل می‌دهد؛ اینها مؤلفه‌هایی است که با تکیه بر آن می‌توان هر گفتمان و متنی را بررسی کرد. تلقی ضمنی و صریح گویندگان از تنوعات زبانی و درک آنان از این پدیده مورد توجه اجتماع می‌تواند باشد. ویژگی‌های معنایی و شبکهٔ شعاعی انعطاف‌پذیر در برابر سطوح زبان، حاصل رابطهٔ تعاملی مجموعه‌ای پیچیده از رخدادهای نظام زبان است. هر گفتمان تلاش می‌کند که به شیوه‌ای خاص، معانی سازگار با خود را بیان کند. واژگان در شعر، ابزار و مواد اولیه در عینی کردن و بیان گفتمان، اندیشه و عاطفهٔ هنرمند است و دلالت‌های معنایی زیادی می‌یابند و حوزهٔ معنایی شعر را گسترش می‌دهند. با دقت در شعر این شاعر خوش‌ذوق کرمانی، بسیاری از واژگان، تصویری از یک شیءاند و از هم‌نشینی آنها، فضا، مکان، حرکت و زندگی در شعر شکل می‌گیرد؛ گویی انسان با یک صحنه طبیعی روبه‌رو است و کلیت اندام‌وار و به هم پیوسته آن را می‌نگرد. توصیف، بیش از همهٔ عناصر دیگر در ایجاد فضای شعر نقش دارد؛ تاحدی که برخی توصیف را «به عنوان سکوی پرش برای فضا و حال و هوا می‌دانند» (نوبل، ۱۳۸۷: ۹۸).

عسگری، توجه خاصی به این توصیفات داشته است. از همین منظر توانسته فضاهایی مناسب با عواطف و اندیشه‌های خود خلق کند. در بیت زیر هم از یک دل سیر دیدن معشوقش، اینگونه پرده برمی‌دارد:

با این بهانه که باید از باغ خرما بچینی رفتی و من یک دل سیر دیدم خرامیدنت را

(عسگری، ۱۳۹۵: ۴۵)

بیان این فضا و حال و هوا با چنین زبانی ساده و صمیمی، برای هر مخاطبی که از پشت دیوار کوچهٔ معشوق، خرامیدن او را به نظاره نشسته است، حسی نوستالوژیک دارد. کیفیت عاطفی و القای حس‌های مشترک با مخاطب، نقش مؤثری در توصیف‌های شعر عسگری و به دنبال آن، فضای شعر دارد:

من نخل شدم، قرار شد خم نشوم جز با تو و خنده‌هات، همدم نشوم

یک سیب دگر بچین و حوایی کن نامردم اگر دوباره آدم نشوم

(همان: ۳۶)

در بیت بالا، شاعر با قرار دادن نخل به عنوان زمینه اصلی شعر و با بهره‌گیری از تلمیح، ایهام تناسب -آدم- خلق کرده است. گفتنی است که در پشت هر تلمیح، گنجینه بسیار غنی از موضوعات گوناگون نهفته است. از قبیل اسطوره‌ها، ادیان، تاریخ ملل و... که درک هر تلمیح در گرو نکته‌دانی و آشنایی مخاطب است. در بیت زیر هم نخل مشبه‌به قرار گرفته است:

دست‌های من دو نخل دیرسالند و تنم از تن تفتیدهٔ بم هم بیابانی‌تر است

(عسگری، ۱۳۹۵: ۱۱)

این هنجارگریزی باعث پررنگ‌تر شدن و تأثیرگذاری بیشتر این ترکیب شده است. البته برای مخاطبی که بداند قطع درخت نخل کهنسال کراهت دارد، زیبایی این تشبیه بیشتر خواهد بود.

در جایی دیگر، خرما و نخل به عنوان نمادهایی از زیبایی و الگویی برای عشق و عاشقی به کار رفته‌اند. شاعر با استفاده از تصویرآفرینی با خرما و نخل توانسته است زیبایی‌های طبیعی و فرهنگی کرمان را به شکلی جذاب و شیرین به تصویر بکشاند:

یا نخل یا نگار؛ به تاراج رفته است عمر من و پدر سر این قدبلندها

(همان: ۵۹)

سر شدن عمر شاعر و پدرش برای نخل و نگار، لحنی طنّازانه است که اقناع مخاطب را در پی دارد. با تأمل در آرایه‌های ادبی می‌بینیم که در دل همه آنها، دروغ اقناعی وجود دارد که این دروغِ اقناع‌کننده در بستر استدلال‌های هنری شاعران به وجود می‌آید. از منظری می‌توانیم بگوییم که در بسیاری از آرایه‌های ادبی، حسن تعلیل‌های مضمر وجود دارد.

تصویرسازی با خرما و رطب به عنوان نمادی از شیرینی و رویش و زندگی، نشان از نوع نگاه او دارد:

لبخند زدن، معجزهٔ لب‌رطبی‌هاست دنیا به خدا تشنه گیلاس لبی‌هاست

(همان: ۲۹)

تشبیه لب به رطب، تصویری است که بارها در شعر او دیده می‌شود. البته هر بار با ظرافت‌هایی متفاوت:

تا خنده تـو مـی‌چکـد از خوشـهٔ لـب‌هـا بیچـاره بمـی‌هـا و غـم نـرخ رطـب‌هـا
(عسگری، ۱۳۹۵: ۶۲)

درباره نحوهٔ رویارویی با معنا و تنوع معنایی، تفاوت‌های عمده‌ای وجـود دارد و تولیـد و درک زبان و تنوع معنایی بر مبنای تجربه‌های زبانی ملموس شکل می‌گیرد. این تنـوع معنایی، فرصتی است برای پیوند زبان و اجتماع.

بسیاری از اشیا و پدیده‌هایی که شاعر توصیف کرده است، شاید توجه کمتر شـاعری را جلب کند. مثلاً در توصیف معشوق و رطب‌چینانی که برای باغ خرمادارن مشغول کار هستند و حس و حالی که گاهی ممکن است در آنها به وجود آیـد، اینگونـه بـن‌مایـه‌ای برای این بیت دلنشین با لحنی طنزآمیز شده است:

جمعه‌ها عصر حوله دور سرت می‌رسی از قنات پایینی سر راهت دوباره با وسواس می‌نشینی و پونه می‌چینی
پونه‌ها را دوباره می‌کاری لای موهای خیس بی‌گل سر می‌روی باز آه پشت سرت دشت پروانـه را نمـی‌بینـی
تو شکوهت میان دخترها، ای نجیب اصیل ای بومی مثل یک تخته فرش تبریزیست وسط فرش‌های ماشینی
پدرت کدخدا، خودت خاتون باغ خرما چهار گله شـتر پس غلط کرده عاشقت شده است، پسری کآمده رطب‌چینـی
(همان: ۴۷)

یکی دیگر از نمودهای طبیعت کرمان در شعر حامد عسگری، روسـتا و ملازمـات آن است. زیبایی طبیعت روستا و خاطرات شیرین دوران بچگی در جای‌جای اشـعار او نمـود بارزی دارد. اشتیاق زیاد او به روستا، زینت‌بخش صمیمیت و نجابت شعر او است:

«روستای نجیب شعر من است باغ اندام تو وجب به وجب
چشـم داری غزل غزل بادام .... گونه داری بغل بغل آلـو» (همان: ۷۱)

او در کتاب «گدار» -خاطرات یک دهه شصـتی- بارهـا خـاطراتی را از کوچـه‌بـاغ‌هـا، قنات‌ها، حیوانات و... بیان می‌کند. در جایی از این کتاب می‌نویسد:

«تابستان‌ها ... صبح‌هامان در باغ می‌گذشت. وای به روزی که اناری شـیطنت می‌کرد و زلفی از دیوار باغ بیرون می‌ریخت و انارهای براق دلبری می‌کردنـد. یکی دو روز می‌رفتیم توی نخ صاحب بـاغ کـه کـی مـی‌آیـد و کـی مـی‌رود. عملیات حمله شروع می‌شد. سارقان قانعی بـودیم و بـه نفـری دو انـار قـانع.

نباید درخت خیلی کچل می‌شد. انار که می‌خوردیم، می‌رفتیم سمت قنات اکبرآباد. از همه عمیق‌تر و خنک‌تر بود آبی زلال داشت» (عسگری، ۱۴۰۱: ۷۵).

عسگری با کانونی قرار دادن روستا و وصف آنها، فضای شعر را بسیار ملموس و دست‌یافتنی کرده است و همین امر موجب همذات‌پنداری مخاطبان با شعر او شده است. او این عناصر را اغلب برای توصیف معشوق به کار می‌برد:

زن همیشهٔ شعرم، زنی‌ست پاک و دهاتی تنش مزارع گندم، لبش دو شیشه مربا

(همان، ۱۳۹۵: ۵۸)

او اغلب تصاویری را که از معشوق ارائه می‌دهد، با فضا و زندگی روستایی ارتباط دارد:

پوشیده بودی برایم آبی‌ترین دامنت را باد کولر تازه می‌کرد گل‌های پیراهنت را
بی روسری، بی گل سر، می‌آوری روی ایوان در دست سینی چای، بر گونه خندیدنت را
حالا گپ و حال و احوال، حالا کنارت نشستم دل داده‌ام با سکوتم احوال پرسیدنت را
با این بهانه که باید از باغ خرما بچینی رفتی و من یک دل سیر دیدم خرامیدنت را
بعد از گل و چای و نعناع، یک دسته ماهی قرمز چشم انتظارند در حوض باز استکان شستنت را
باغی غزل نذر کردم یک بار دیگر ببینم لبخندهای عجین با نارنج و آویشنت را
هر بار می‌رَم ولایت، بی‌بی‌م با گریه می‌گه تَرسَم از اینه بمیرم، آخر نبینم زنت را

(همان: ۴۵)

عشق چون خون در رگ‌های غزلیات حامد عسگری جاری است و شاعر، این مفهوم و خواسته را با کمک آرایه‌های ادبی و زبان ساده و لحن صمیمی، شیرین‌تر و جذاب‌تر می‌کند:

هر نسیمی که نصیب از گل و باران ببرد می‌تواند خبر از مصر به کنعان ببرد
آه از عشق که یک مرتبه تصمیم گرفت یوسف از چاه درآورده به زندان ببرد

(همان، ۱۳۹۹: ۱۳)

شاعر با استفاده از تلمیح از طریق کلمات کلیدی در کلامی موجز، ضمن تأثیر بر مخاطب، فضل و دانش و نکته‌پردازی خود را اظهار می‌دارد. ویژگی قابل توجّه تلمیح آن

است که به عنوان یک شیوهٔ فرمی برای تبیین ذهنیات می‌تواند اَشکال بلاغی مختلفی را در بطن خود جای دهد و بدین ترتیب هم جنبهٔ مخیّل سخن را قوّت بخشد و هم بُعد القاییِ آن را برجسته سازد.

حامد عسگری خوب می‌داند که از لحاظ روانی، یافتن نکته و ارائه تصویری در شعر که مخاطب با آن آشنایی قبلی دارد، دلنشین است و این نفوذ و تأثیرگذاری شعر او را مضاعف می‌کند. در شعر زیر، خاطره‌ای اصیل و بومی از خود و معشوقش ارائه می‌دهد:

پرنده بودی و از بام من پَرَت دادند — تو ساک بستی و نام مسافرت دادند
قدت خمید، نگاهت شکست، روحت مُرد — کلاغ‌های مزاحم چه بر سرت دادند؟
تو نیمِ دیگر من بودی و ندانستی — چه داغ‌ها که به این نیمِ دیگرت دادند
خدا نخواست من و تو کنار هم باشیم — سه چار هفته به کنکور، شوهرت دادند

(عسگری، ۱۳۹۵: ۵۳)

عاشق شدن رعیت‌زاده بر دخترِ خان، موضوعی است که به گونه‌های مختلف، دست‌مایه مضمون‌آفرینی‌های شاعر شده است:

قضاوت می‌کند تاریخ بین خان ده با من — که از من شعر می‌ماند و از او، باغ گردویش
رعیت‌زاده بودم، دخترش را خان نداد و من — هزاران زخم کهنه داشتم، این زخم هم

(همان: ۱۸)

همچنین در بیت زیر:

وای بر تلخی فرجام رعیت‌پسری — که بخواهد دلی از دختر یک خان ببرد

(همان، ۱۳۹۹: ۱۳)

حوادث و اتفاقات تاریخی

حوادث تاریخی و اتفاقات طبیعی، یکی از آبشخورهای اصلی ادبیات هر ملتی است. زلزله بم، یکی از دردناک‌ترین بلایای طبیعی بود که در سحرگاه پنجم دی ماه ۱۳۸۲، شهر بم را با قدمتی ۲۵۰۰ ساله ویران کرد. این حادثه در ذهن و زبان حامد عسگری بسیار سنگین و ساری بوده و در جای‌جای اشعارش به آن اشاره کرده است. می‌دانیم «هر هنرمندی، داده‌های موجود فرهنگ پیش از خود را در منظومهٔ هنری و روحی خود،

با کیمیای تخیل خویش، ذوب و دگرگون می‌کند و در نتیجه این کیمیاگری، مفاهیم و سایه‌روشن‌های جدید و ویژهٔ هنرمند خلق می‌شود» (امیدعلی و سلطانی، ۱۴۰۲: ۱۳۲). وی در یک غزل- مثنوی، حس و حال غریب خود را وصف کرده است:

داغ داریم، نه داغی که بر آن اخم کنیم — مرگمان باد اگر شکوه‌ای از زخم کنیم
... بنویسید زنی مُرد که زنبیل نداشت — پسری زیر زمین بود و پدر، بیل نداشت
بنویسید که با عطر وضو آوردند — نعش دلدار مرا لای پتو آوردند
... بنویسید غم و خشت و تگرگ آمده بود — از در و پنجره‌ها ضجهٔ مرگ آمده بود
با دلی پر شده از زخم نمک می‌خوردیم — دوش وقت سحر از غصه ترک می‌خوردیم
بنویسید که بم، مظهر گمنامی‌هاست — سرزمین نفس زخمی بسطامی‌هاست
... مثل وقتی که دل چلچله‌ای می‌شکند — مرد هم زیر غم زلزله‌ای می‌شکند
زیر بارِ غم شهرم، جگرم می‌سوزد — به خدا بال و پرم، بال و پرم می‌سوزد
مثل مرغی شده دل در قفسی از آتش — هر قدر این ور آن ور بپرم می‌سوزد

(عسگری، ۱۳۹۵: ۳۸)

اشاره به زلزله بم در دیگر اشعار او نیز دیده می‌شود:

یک شب میان شهر خرامید و عطسه زد — فرداش پنج دی، گسل اختراع شد

(همان: ۱۴)

وی در شعر زیر با تضمین و آرایه حسن تعلیل، ویرانی بم را اینگونه شاعرانه بیان می‌دارد:

ننویسید که بم، تلی از آوار شده است — بم به خال لب یک دوست گرفتار شده است

(همان: ۳۹)

حسن تعلیل در این بیت، ادعایی است. در این بیت، شاعر دلیل آوار شدن و ویرانی را عاشق شدن شهر می‌داند، نه زلزله. اینکه دلیل خود را با تضمین آورده، باعث زیبایی دو چندان بیت شده است. این نوع تصویر از کشف روابط میان دو چیز یا دو امر حاصل می‌شود که در خیال شاعر اتفاق می‌افتد. در بیت زیر هم شهر بم، مشبه‌به قرار گرفته است:

برای شانه‌های شهر متروکی شبیه من — تکان‌های گسل یکدفعه و ناگاه‌تر بهتر

(همان: ۵۳)

یکی از عمده‌ترین خلاقیت‌های شاعر در بیان اندیشه و عواطف خود از رهگذر این نوع تصاویر حقیقی و اصلی انجام گرفته است:

بَم که بودم، فقر بود و عشق، اما روزگار زخم غربت بر دلم آورد اینجا بیشتر

(عسگری، ۱۳۹۵: ۷۹)

عواطف و زبان با هم ارتباط دارند. توجه به رابطهٔ عواطف و زبان از این اندیشه سرچشمه می‌گیرد که «ارتباطات بشر همواره از افکار و احساسات او تأثیر می‌پذیرد و شناخت و عواطف هم بر تعاملات اجتماعی تأثیر می‌گذارد و هم از آن تأثیر می‌گیرد. این کل، مسئله‌ای است که عواطف را وارد مطالعات زبان‌شناسی می‌کند» (افراشی، ۱۳۹۰: ۲۴۳).

من ارگ بم و خشت به خشتم متلاشی تو نقش جهان هر وجبت ترمه و کاشی

(عسگری، ۱۳۹۵: ۲۹)

عسگری با مضامین و تصاویر ملموس و ارجاعی باعث ایجاد فضایی نظام‌مند در شعر شده و دیگر تصاویر بر محور تصور کانونی بم با یکدیگر پیوند استواری ایجاد کرده است و وحدت عاطفی گرفته‌شده از حوزه‌های مختلف، فضای شعر را گیرا ساخته است.

در بیت زیر در وصف ویرانی ارگ بم در زلزله و اوج پریشانی شهر، اشاره می‌کند که به قدری این حادثه وحشتناک بود که شاه قاجار هم به دلداری آمده بود؛ شاه سنگدلی که پس از قتل عام در کرمان به بم رفت و در آنجا لطفعلی‌خان زند را با قساوت تمام کور کرد:

شهر آنقدر پریشان شده بود از تاریخ شاه قاجار به دلداری ارگ آمده بود

(همان: ۳۸)

در بیت بالا شاعر به کمک تلمیح برای ادعای خود استدلال و پشتیبان آورده است و از طریق قیاس میان مدعای خود و امر تلمیحی، دلالتی عاطفی و شناخته‌شده را برای اقناع بهتر مخاطب می‌آورد تا با شباهت بین دو امر، ضمن حسی‌تر نمودن تصویر، آن را منطقی جلوه دهد.

تسخیر کرمان توسط آقا محمدخان قاجار در سال ۱۲۰۸ ه. ق و در آوردن بیست‌هزار جفت چشم در میدان اصلی شهر و جنایتی که این شاه سنگدل قجری در

حق مردم این خطه انجام داد، از هولناک‌ترین وقایعی است که تاریخ بشریت بر خود دیده است (پیرنیا و اقبال آشتیانی، ۱۳۸۸: ۹۰۰). این حادثه دردناک، چندین بار در کارگاه تخیّل شاعر باعث خلق مضامین و تصاویری نو شده است که گاهی بسیار مورد تحسین قرار می‌گیرند و گاهی مطالبی برخلاف سنت‌ها و هنجارهای جامعه بیان می‌کنند:

کاری که چشم‌های شما کرد با دلم قاجار هم نکرد به کرمان و زندها
(عسگری، ۱۳۹۵: ۳۹)

زمینه در استدلال مبتنی بر تلمیح بر پایه باورها و علایق برخاسته از کهن‌الگوها، انگاره‌های مذهبی و عواطف میهنی و فرهنگی بنا می‌گردد (اسکویی، ۱۳۹۴الف: ۷). عسگری با طرح حادثه‌ای تاریخی، ادعای مدنظرش را برای مخاطب ملموس و قابل دریافت‌تر می‌سازد.

چشم قاجار کسی دید و نلرزید دلش بشنوید از من بی‌چشم که کرمانی نیست
(عسگری، ۱۳۹۹: ۸)

شاعر در بیت زیر، سرمه کشیدن دلبرش، او را به یاد تاراج قاجار و میل به چشمان کشیدن مردم انداخته است:

بوی تاراج قجر می‌آید از کرمان شعر دلبر من باز میل از سرمه‌دان برداشته
(همان: ۵۲)

در این بیت می‌بینیم که مضمون شعر تحت‌الشعاع ارتباط، تازگی و موشکافی شاعر قرار گرفته است و با افزایش روابط و تناسبات کلامی باعث توسعهٔ معنایی و ایجاد فضای مناسب برای بازی‌های خلاقانه ذهنی و تجربی شده است و شاعر، داشته‌های تجربی علمی- هنری خود را به خدمت گرفته است.

آداب و رسوم و باورهای عامیانه

آداب و رسوم هر جامعه از عناصر مهم فرهنگی و اجتماعی آن جامعه است. در واقع مجموعه‌ای از رفتارهاست که در یک خانواده، جامعه یا قبیله از زمان‌های گذشته به ارث رسیده است و برای این رفتار ممکن است دلیل منطقی یا غیر منطقی وجود داشته باشد. این رفتارها، وجه مشترک افراد یک مرز و قوم است که در گذشتهٔ آن ملت ریشه دارد و با تحولات بزرگ اجتماعی نیز دستخوش تغییر نمی‌شوند؛ حتی ممکن است که دلایل شکل‌گیری این عادت‌ها را بسیاری از مردمان ندانند، ولی همچنان به آن پایبند هستند.

باورهای عامیانه در شعر حامد عسگری، ستون و تکیه‌گاه استدلال‌های ادبی را فراهم آورده است. شاعر برای عینی‌تر کردن سخن خود و نمکین جلوه دادن آن، از فرهنگ و ادبیات عامیانه بهره می‌برد و ضمن نزدیک ساختن ساحت عمومی شعر خود به زندگی مردم، از باورها و عقاید مردم هم محافظت می‌کند.

یکی از آداب و رسوم مورد اشاره در شعر حامد عسگری، بدرقه کردن مهمان با آب و آینه و قرآن است که این رسم در همه جای کشور قابل مشاهده است. در بیت زیر، شاعر با اشاره به این رسم، به خاطر خاص بودن سفر خود، خواستار چیز دیگری است:

دمِ رفتن سر این راه تهش در مه گم به خودت محتاجم ...آینه قرآن نفرست

(عسگری، ۱۳۹۹: ۵۸)

گفتنی است که باورهای عامیانه، پدیده‌ای روحی و اجتماعی است و «اغلب چنان در ذهن بشر نفوذ کرده که طرز فکر و استدلال و عمل او را تحت سلطهٔ خود درآورده، به طوری که با غریزهٔ او عجین شده است» (وارینگ، ۱۳۷۱: ۵).

هر هنرمندی برای خلق اثر خود، از واژگان و ساختارهای گوناگونی استفاده می‌کند تا بتواند معنای مدنظرش را به خواننده انتقال دهد. پس گزینش واژه‌ها و ساختارها در اثر هر نویسنده از الگوی فکری و هدف ایدئولوژی خاص پیروی می‌کند. در حقیقت این ایدئولوژی است که چگونگی استفاده از صورت‌های زبانی را رقم می‌زند. پس می‌توان گفت که گزینش زبانی نویسنده، بازتابی از این متغیرهاست. یکی از باورهایی که در فرهنگ عامه به چشم می‌خورد، ارتباط میان آمدن مهمان با برخی از اتفاقات و رویدادهاست؛ از قبیل: هم‌ردیف قرار گرفتن اتفاقی کفش‌ها یا وسایل خانه، شکستن اتفاقی برخی از وسایل خانه، پریدن‌های مکرر پلک چشم و... .

در بیت زیر، عسگری جوشیدن چای و ترک خوردن فنجان را دلیلی بر آمدن مهمان دانسته است:

چای جوشید و ترک خورد لب فنجانم خاک بر سر شدم امروز که مهمان دارم

(عسگری، ۱۳۹۹: ۲۴)

باورهای عامیانه و چگونگی تحلیل و تفسیر آنها نزد افراد مختلف، برداشت‌ها و واکنش‌های متفاوتی را برمی‌انگیزد.

یکی از عادات و تفریحات برخی از مردم، کشیدن قلیان است که در شعر حامد عسگری مورد توجه قرار گرفته است و شاعر از این طریق، برخی از مضامین و تصاویر شعری خود را بیان کرده است. در بیت زیر، شاعر با حسن تعلیلی که برای قلیان قائل شده است، خود را به قلیان تشبیه کرده که با داشتن دل پر آه، ناچار است که سر خود را بسپارد:

قلیان چه کند گر سر خود را نسپارد　　با سینه پر آه به تابیدن تب‌ها

(عسگری، ۱۳۹۹: ۶۲)

از میان عناصر شعر -زبان، موسیقی، تخیل، فرم، عاطفه و...- تخیل، اهمیت ویژه‌ای دارد و آن را ملکه همه استعدادها و قوای ذهنی می‌دانند (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۳۱۷). طرز پیوند برقرار کردن شاعر میان انسان و طبیعت، چیزی است پرداختهٔ تخیل او. این تصرف ذهنی شاعر، زمینه اصلی شعر را تشکیل می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲). عنصر تخیل و مکاشفهٔ رمزها در افق‌های ذهن شاعران سیال و پویا است و در پرتو تخیل خلاقِ شاعران و نویسندگان، مرز فهم و برداشت از مسائل مختلف دستخوش تغییر می‌شود.

مرکز اغلب صور خیال حاصله از تخیلات شاعران، تشبیه است (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۲۴۰)؛ زیرا پایه صور گوناگون خیال از استعاره گرفته تا مجاز و کنایه و حتی رمز، بر رابطه «این‌همانی» استوار است. بسامد تشبیه در اشعار عسگری بسیار بالاست. در بیت زیر هم قلیان را مشبه‌به قرار داده است:

عشق، قلیانی‌ست با طعم خوش نعنا دوسیب　　می‌کشی آزاد باشی، مبتلاتر می‌شوی

(عسگری، ۱۳۹۹: ۴۹)

قلیان، اعتیادی آرام و بی‌صداست که مصرف آن به رفتار و پدیده‌ای اجتماعی تبدیل شده است و با استفاده از مواد خوش‌کننده و عطری، شمار زیادی آن را تفریح و سرگرمی قلمداد می‌کنند که آگاهانه یا ناآگاهانه از تبعات فردی و اجتماعی آن چشم‌پوشی می‌شود. در بیت زیر، شاعر با قرار دادن قلیان به عنوان تصویر کانونی از ملازمات و خوشه‌های تصویری همراه آن سخن می‌گوید:

تو لبی مثل نبات ته چایی داری　　من لبی سوخته از آه به قلیان دارم

(همان: ۲۴)

یکی از کارکردهای اصلی تصویر در شعر عسگری، تقریری و توضیحی است؛ یعنی

تصویر در خدمت اندیشه است و وظیفه آرایش اندیشه را بر دوش می‌کشد. این تصاویرِ هماهنگ و متناسب، موجب قدرت دادن به اندیشه‌ها و عواطفی می‌شود که شاعر قصد انتقال آنها را دارد و هرچه میان جلوه‌های مختلف تصویر و عناصر دیگر شعر، هماهنگی و پیوند باشد، رسوخ و اثرگذاری شعر در ذهن مخاطب بیشتر خواهد بود.

حامد عسگری در بیت زیر، اشاره‌ای به پیشینه قلیان و دورهٔ رواج آن داشته است:

سلام هوبرهٔ فرش‌های کرمانی ظرافت قلیان‌های شاه‌عباسی

(عسگری، ۱۳۹۹: ۱۱)

پس از اختراع قلیان توسط یکی از پزشکان دربار گورکانی هند و استقبال زیاد از آن در دربار صفویان (حسینی و چابکسوار، ۱۳۹۹: ۱۷۰)، فرم و تزیین قلیان، جای خود را در هنر و نقاشی هم باز کرد. جالب اینجاست که کوزهٔ قلیان‌های عهد صفوی، بیشتر در کرمان ساخته می‌شده‌اند (اکبری و صادقی مبارکه، ۱۳۹۳: ۸۷). گفتنی است که شاه عباس بسیار تلاش کرد تا جلوی استعمال قلیان را بگیرد.

استفاده از ضرب‌المثل‌ها

ضرب‌المثل‌ها، آیینه تمام‌نمای فرهنگ عامه هستند که بار معنایی و تجربی ملت‌ها را به دوش می‌کشند و نشان‌دهندهٔ افکار و روحیات هر ملت هستند. جامعه‌شناسان از این رهگذر می‌توانند به ویژگی‌های روحی و اخلاقی یک جامعه پی ببرند.

ضرب‌المثل‌ها، نقطه اتصال ادب رسمی به ادب شفاهی است؛ زیرا در مثل‌ها، تمام ویژگی‌های ادبی از قبیل وزن و آهنگ، صور خیال، استعاره و تشبیه، ایجاز و اختصار دیده می‌شود (ذوالفقاری، ۱۳۸۶: ۳۰). مثل‌ها همچنین نقطه اتصال فرهنگ عوام و خواص است. شاعر در حوزهٔ ادب رسمی و مکتوب در قالب ارسال‌المثل، متن خود را به زبان و فرهنگ عامه نزدیک می‌کند. شعر و مثل، همسایه دیوار به دیوار هستند. شاعران و نویسندگان پیوسته تلاش می‌کنند که از این طریق به لطافت و زیبایی شعر خود بیفزایند. این تعامل و تبادل باعث می‌شود که زبان شعر شاعر، پرمایه و غنی باشد.

حامد عسگری به ضرب‌المثل‌ها توجه زیادی دارد و در لابه‌لای اشعارش، آنها را گنجانده و با تعامل ساده و زیبایی که با آنها برقرار کرده، زبان شعرش را ساده و صمیمی کرده است.

من که خرد و خاکشیرم، این تویی که هر بهار سبزتر می‌بالی و بالا بلاتر می‌شوی

(عسگری، ۱۳۹۵: ۳۱)

ضرب‌المثل‌ها، حکم پشتیبان‌های پیش‌ساخته تأییده‌شده را دارند که با چرخش در زبان مردم، تأییدیه خود را به دست آورده‌اند و حاوی نکات حکمی و تعلیمی هستند که شاعر از آن برای تأیید معنی کلام خود از آن استفاده می‌کند.

یکی از ضرب‌المثل‌های مشهور، «زیره به کرمان فرستادن» است. از آنجا که زیره در کرمان، فراوان است، فرستادن زیره به کرمان، کاری بیهوده است. عسگری با محوریت این ضرب‌المثل، این تشبیه را در بیت زیر خلق کرده است:

غم همان زیره و این سینه همان کرمان است پیش من باش، نرو... زیره به کرمان نفرست

(عسگری، ۱۳۹۵: ۵۸)

گاه یک ضرب‌المثل برای بیان یک مطلب، آنچنان گویا و بلیغ است که از سخنی مطوّل، مؤثرتر است. این اثر را در به کار بردن یک شعر مناسب نیز می‌توان یافت. ضرب‌المثل‌ها، کارکردهای متفاوتی دارند و بیانگر کنش‌های رفتاری و ارزش‌های اجتماعی مورد قبول جامعه هستند. بنابراین مطالعهٔ ضرب‌المثل‌ها از نظر جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی، بسیار مورد اهمیت است و ریشهٔ برخی از خلقیات تاریخی را نشان می‌دهد.

ماه‌رویی، دل من برده و ترسم این است سرمه بر چشم کشد، زیره به کرمان ببرد

(همان: ۶۴)

یکی از جلوه‌های اجتماعی مثل‌ها، اشاره به مشاغل اجتماعی، کار پیشه‌وران و روحیات آنهاست و به صورت استعاری، جنبه‌های مختلف یک شغل و تفکرات مربوط به آن را در جامعه بیان می‌کند. قالی کرمان در میان ایرانیان، شهرت و محبوبیت خاص خود را داشته است که به صورت ضرب‌المثل هم بر سر زبان‌هاست. «مثل قالی کرمانه» از دیگر ضرب‌المثل‌هایی است که در اشعار حامد عسگری به آن اشاره شده است. این ضرب‌المثل، اشاره به کسی یا چیزی است که با گذر زمان، بهتر و خوش‌رنگ و روتر می‌شود (معروف است که قالی کرمان، هرچه بیشتر پا می‌خورد، بیشتر رنگ باز کرده، مرغوب‌تر می‌شود).

درد را با جان پذیراییم و با غم‌ها خوشیم قالی کرمان که باشی می‌خوری پا بیشتر

(همان: ۷۹)

بهره‌گیری از روش‌های استدلالی در شعر با استفاده از ضرب‌المثل‌ها ضمن استفاده از

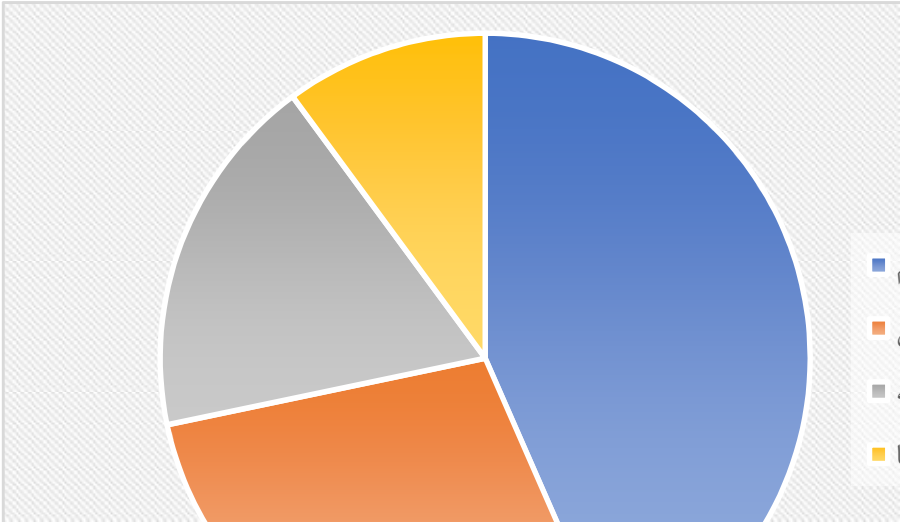
زیسته‌های تجربی همگانی، تصاویری هنری خلق می‌کنند که ضمن ایجاد زمینه‌های منطقی و قابل درک، هیئت درون شاعر را به هیئت درونی مخاطب پیوند می‌زند، به گونه‌ای که «این دلالت‌های شاعرانه، گاه چنان به عبارات و گزاره‌های منطقی نزدیک می‌شود که در عین خیالی و کذب بودن، استوار به چشم می‌آید» (اسکویی، ۱۳۹۴ب: ۳۰).

ضرب‌المثل‌ها از بطن جامعه درآمده‌اند و سینه به سینه نقل می‌شود و در طول زمان صیقل می‌خورند. مطالعهٔ ضرب‌المثل‌های هر ملت به خوبی می‌تواند اندیشه‌ها، حساسیت‌ها و علایق مردم آن را نشان دهد. با تأمل در اینگونه مثل‌ها می‌توانیم دیدگاه مردم را درباره برخی از مشاغل به دست آوریم که به چه شغل‌هایی رغبت داشته‌اند و از چه شغل‌هایی نفرت. اشاره به طرح و نقش‌های به کار رفته در قالی کرمان هم مورد توجه این شاعر کرمانی قرار گرفته است.

فرش کرمان، یکی از معروف‌ترین صنایع دستی ایران است. نقوش خاص آن از جمله ترنج و هوبره و لچک از پرطرفدارترین آنها بوده است. برای افراد آشنا به آن، حس نوستالژی را زنده می‌دارد که در بیت زیر به آن اشاره شده است:

نهاده است به غبغب ترنج قالی کرمان نشانده بر عسل لب انارهای بدخشان

(عسگری، ۱۳۹۹: ۱۹)



شکل ۱- نمودار فراوانی نمود فرهنگ عامه کرمان در شعر حامد عسگری

نتیجه‌گیری

زبان، هویت را بازنمایی می‌کند. بهره‌مندی از عناصر هویتی و فرهنگ عامه در شعر، کارکردهای گوناگونی دارد. ضمن اینکه شاعر، مضامین و تصاویری خیالی خود را به کمک آنها خلق می‌کند، هم شعائر فرهنگ و ادب مردمی حفظ می‌شود و هم ادب رسمی، مردمی‌تر. هویت از شاخصه‌های متعدد عینی و ذهنی تشکیل می‌شود، تاحدود زیادی جنبه روانی و ذهنی دارد و نمی‌توان نقش ذهنیت را در تکوین و تداوم هویت ملت‌ها نادیده گرفت. غزل‌های حامد عسگری سرشار از نشانه‌های بومی و هویتی ایرانی- کرمانی است که از آنها می‌توان به تفکرات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی شاعر پی برد.

عناصر هویتی و بومی در غزلیات او ضمن خلق تصویر هنری، زمینه استدلال منطقی را در اشعار او فراهم کرده است تا پشتیبانی برای مضمون و تصویر ادعایی او باشد و بتواند مخاطب را اقناع کند. جلوه‌های زبانی- فرهنگی کرمان در غزلیات او در چهار بخش قابل بررسی و تحلیل است.

یکی از نشانه‌های هویتی و بومی در غزلیات او، توصیف طبیعت کرمان و جلوه‌های مختلف آن است. خرما و نخل، هسته مرکزی توصیفات عسگری از طبیعت کرمان است. وی عشق و دلدادگی خود به روستا و مردمان آن را به زیبایی همراه با جزئیات به تصویر کشیده شده است که بار اقناع شعر را غنی‌تر می‌کند و شاهدی بر مدعای شاعر است. توجه به جزئیات و هماهنگ کردن آنها بیانگر خلاقیت هنری و ذهنی، ریزبینی و معلومات وسیع اوست.

از دیگر نشانه‌های هویتی و بومی در اشعار این غزل‌سرای کرمانی، اشاره به حوادث و اتفاقات تاریخی زادگاهش است. او از رویدادهای تاریخی و حوادث و بلایای طبیعی و اجتماعی کرمان در اشعار خود یاد می‌کند و از این طریق ضمن مرور تاریخ زادگاه خود، تصاویر و مضامینی را می‌آفریند که احساس همدلی مخاطب را برمی‌انگیزاند.

اشاره به آداب و رسوم مردمان کرمان و باورهای عامیانه آنها، یکی دیگر از جنبه‌های هویتی و بومی در غزلیات حامد عسگری است. او در به تصویر کشیدن زیبایی‌های بومی کرمان، از روح و جان عاشق خود مایه می‌گذارد. یکی از دلایل استفاده از عقاید و باورهای عامیانه در شعر او، فراهم آوردن استدلال و پشتیبان و زمینه‌سازی برای توجیه

و تعلیل بیانات شاعرانه است.

به کار بردن ضرب‌المثل‌هایی که مرتبط با کرمان است، از دیگر نشانه‌های بومی و هـویتی در غزلیات حامد عسگری است. هر خواننده‌ای با خواندن شعر او و ضرب‌المثل‌هایش، متوجـه می‌شود که این شاعر با فرهنگ و رسوم کرمان، آشنایی زیادی دارد.

منابع

اسحاقی، زهرا و هانیه اهرابی عرقچین (۱۴۰۰) «نقد بلاغی اشعار کتاب سرمه‌ای از حامد عسگری»، نخستین همایش ملی بلاغت و نظریه پردازی ادبی.

اسکویی، نرگس (۱۳۹۴الف) «تأثیر فرهنگ عامه بر شعر رسمی»، فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۹، صص ۱-۲۲.

---------- (۱۳۹۴ب) «شیوه‌های تعلیلی شاعران سبک خراسانی»، مجله شعرپژوهی، شماره ۲۳، صص ۲۹-۴۸.

اسماعیلی، علی (۱۳۹۴) «بررسی مردم‌شناختی عقاید و باورها و فرهنگ عامه در استان کرمان»، مجموعه مقالات کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم رفتاری و اجتماعی، ترکیه، صص ۳۲۱-۳۶۰.

افراشی، آزیتا (۱۳۹۰) «روندهای جدید پژوهش در معنی‌شناسی شناختی»، مجله پژوهشگران، شماره ۲۳، صص ۱۲۷- ۱۲۹.

اکبری، عباس و علی صادقی طاهری (۱۳۹۳) «بررسی تطبیقی سفال‌های کرمان و مشهد در دوره صفوی و میزان تأثیر آن از هنر چینی»، فصلنامه علمی- پژوهشی نگره، شماره ۲۹، صص ۷۵- ۸۷.

الطایی، علی (۱۳۷۸) بحران هویت قومی در ایران، تهران، شادگان.

امیدعلی، حجت‌الله و فاطمه سلطانی (۱۴۰۲) «روزه و رمضان در نگاه رمانتیک برخی از شاعران زبان فارسی»، پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی، شماره ۲۱، صص ۱۳۵-۱۶۵.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) سفر در مه، تهران، نگاه.

پیرنیا، حسن و عباس اقبال آشتیانی (۱۳۸۸) تاریخ ایران، تهران، بهزاد.

تمیم‌داری، احمد (۱۳۹۳) فرهنگ عامه، تهران، مهکامه.

جعفری جزی، مسعود (۱۳۷۸) سیر رمانتیسم در اروپا، تهران، مرکز.

حسینی، هاشم و منصوره چابکسوار (۱۳۹۹) «تحلیل ریخت و تزیین در کوزه قلیان‌های عصر صفوی»، دوفصلنامه نگارینه هنر اسلامی، پاییز و زمستان، شماره ۲۰، صص ۱۶۹-۱۸۷.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۶) «هویت ایرانی و دینی در ضرب‌المثل‌های فارسی»، فصلنامه مطالعات ملی، شماره ۳۰، صص ۲۷-۵۲.

رحیمی، منصور و سید احمد پارسا (۱۴۰۰) «بازتاب مؤلفه‌های بررسی زمینه‌های فرهنگی و گفتمانی شکل‌گیری هویت در شعر عقاب خانلری»، مجلهٔ شعرپژوهی، شمارهٔ ۴۹، صص ۱۵۷-۱۷۴.

روحانی، مسعود و محمد عنایتی (۱۳۸۹) «هویت ملی مقالهٔ مؤلفه‌های هویت ملی در شعر معاصر (مطالعهٔ موردی: شعر محمدرضا شفیعی کدکنی)»، فصل‌نامهٔ مطالعات ملی، سال یازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۴۲-۶۶.

سبطالنبی، زهرا سادات (۱۴۰۱) سبک‌شناسی غزلیات حامد عسگری، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمایی حجت‌الله امیدعلی و فاطمه سلطانی، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه اراک.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگه.

صادقی‌گیوی، مریم و بهاره پرهیزکاری (۱۳۹۰) «تبیین مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن زن در شعر پروین اعتصامی»، فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۰، صص ۲۰۷-۲۲۷.

عسکری، حامد (۱۳۹۵) خانمی که شما باشید، کرج، شانی.

---------- (۱۳۹۹) سرمه‌ای، تهران، نیماژ.

---------- (۱۴۰۱) گُدار (خاطرات یک دهه شصتی)، تهران، مهرستان.

گودرزی، حسین (۱۳۸۳) «هویت ملی در شعر پژمان بختیاری»، فصلنامه مطالعات ملی، سال پنجم، شمارهٔ ۴، صص ۲۰-۴۴.

محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۲) ادبیات عامیانه ایران، به کوشش حسن ذوالفقاری، دو جلد، تهران، چشمه.

موسی‌آبادی، رضا و بتول فخر اسلام (۱۳۹۸) «بازتاب هویت ملی و مؤلفه‌های آن در شعر شاعران برجستهٔ عصر مشروطه»، فصلنامه مطالعات ملی، سال بیستم، شمارهٔ ۱، صص ۳۹-۶۱.

نوبل، ویلیام (۱۳۸۷) تعلیق و کنش داستانی، ترجمه مهرنوش طلایی، اهواز، رسش.

وارینگ، فلیپا (۱۳۷۱) فرهنگ خرافات، ترجمه احمد حجاران، جلد ۱، تهران، موافق.

ولک، رنه و آستین وارن (۱۳۷۳) نظریه ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی- فرهنگی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۱۱۹-۹۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۰۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۱
نوع مقاله: پژوهشی

ارزیابی تطبیقی برنامه درسی مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه‌های افغانستان با دانشگاه‌های ایران

عبدالوراح محمدی*
احمد رضی**
محمدعلی خزانه‌دارلو***

چکیده

برنامه درسی، یکی از ارکان آموزش موفق در سطوح مختلف تحصیلی است. بهره‌گیری از تجربه‌های نظام آموزشی کشورهای گوناگون می‌تواند به ارتقای کیفی برنامه درسی بینجامد. در این پژوهش با استفاده از عناصر هفتگانه «هیلدا تابا» درباره برنامه‌ریزی درسی، برنامه درسی مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه‌های افغانستان با برنامه درسی دانشگاه‌های ایران مقایسه و نقاط ضعف و قوت آن نشان داده می‌شود و پیشنهادهایی برای بهبود برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان ارائه می‌شود. این تحقیق که با رویکرد تطبیقی اجرا شده است، نشان می‌دهد که با وجود به‌روزرسانی در سال ۱۴۰۱ شمسی، این برنامه آنچنان که شایسته است، نیازهای آموزشی، فرهنگی و اجتماعی دانشجویان را برآورده نمی‌کند و دارای ضعف‌هایی است؛ ازجمله نپرداختن به نیازسنجی واقع‌بینانه، ضعف در هدف‌گذاری، پیش‌بینی نشدن شیوه ارزیابی برنامه و بازنگری سرفصل‌ها، کم‌توجهی به مهارت‌های کاربردی دانشجویان، کم‌توجهی به متن‌های نظم و نثر ادبی، کمبود تعداد واحدهای انتخابی، نبودِ واحدهای درسی کارگاهی، کم‌توجهی به ادبیات معاصر، کم‌توجهی به آفرینش ادبی، کم‌توجهی به نیازهای بازار کار این رشته،

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران warahmohammadi68@gmail.com
** نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران razi@guilan.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، ایران Khazaneh@guilan.ac.ir

CC BY NC

ضعف منابع معرفی‌شده برای درس‌ها، کم‌توجهی به شیوه‌های پیشرفته تدریس و کم‌توجهی به درس‌های میان‌رشته‌ای.

واژه‌های کلیدی: نقد تطبیقی، برنامه‌ریزی درسی، آموزش زبان فارسی، هیلدا تابا و ادبیات فارسی.

مقدمه

برنامه درسی، یکی از ارکان کلیدی نظام آموزشی دانشگاهی است که بر اساس آن، چگونگی آموزش محتوایی هر رشته در یک نظام مشخص، طراحی و برای اجرا آماده می‌شود. برنامه درسی مشخص می‌کند که دانشجویان یک رشته در هر مرحله (ترم)، کدام دانش‌ها را فرامی‌گیرند و چه مهارت‌هایی را کسب می‌کنند. بنابراین برنامه درسی، یک نقشه راه است که باید متناسب با موقعیت و اهداف هر رشته و نوع فراگیرندگان طراحی شود و به اقتضای شرایط مختلف، قابلیت انعطاف داشته باشد و به‌موقع به‌روزرسانی شود.

یکی از شیوه‌های بهبود کیفیت برنامه‌های درسی، ارزیابی تطبیقی آن با برنامه‌های مشابه در سایر کشورها بر اساس الگوهای صاحب‌نظران است. این تحقیق درصدد است تا با مقایسهٔ برنامهٔ درسی مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی کشور افغانستان با برنامهٔ درسی این رشته در دانشگاه‌های ایران، شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها را از نظر کمّیت و کیفیت بررسی کند و با نگاهِ آسیب‌شناسانه، نقاط ضعف و قوت برنامه درسی موجود را نشان دهد. همچنین ضمن نقد شکلی و محتوایی برنامه درسی این رشته در دانشگاه‌های افغانستان، پیشنهادهایی را برای بهتر شدن و به‌روزرسانی آن ارائه دهد.

پرسش اساسی تحقیق این است که: چگونه می‌توان بر اساس الگوی هیلدا تابا، برنامه درسی مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه‌های افغانستان را در مقایسه با برنامه این رشته در ایران، ارزیابی و اصلاح کرد؟

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تطبیقی با بهره‌گیری از عناصر هفتگانه هیلدا تابا، صاحب‌نظر در برنامه‌ریزی آموزشی اجرا می‌شود. کتاب هیلدا تابا با عنوان «برنامه‌ریزی درسی: نظریه و عمل»، یکی از مهم‌ترین و پراستنادترین منابع در حوزهٔ تعلیم و تربیت است. او تلاش کرد تا بر مبنای منطقی نظام‌مند، فرایندی را برای برنامه‌ریزی درسی معرفی کند که انعطاف‌پذیر باشد، به طوری که بتوان آن را متناسب با شرایط و اهداف جدید، اجرایی کرد. معیارهایی که با آنها، دو برنامه درسی با هم مقایسه می‌شوند، عبارتند از: نیازها، اهداف، محتوا، سازمان‌دهی محتوا، تجارب یادگیری، سازمان‌دهی تجارب یادگیری و ارزشیابی (Taba:1962؛ فتحی واجارگاه، ۱۳۸۶: ۵؛ رحمانی بلداجی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۸۶۵).

از اهداف ویژه این تحقیق، توصیف وضعیت موجود آموزش این رشته در دانشگاه‌های

افغانستان و ارزیابی برنامهٔ درسی این رشته در مقایسه با برنامهٔ درسی دانشگاه‌های ایران و زمینه‌سازی برای ایجاد تغییر و تحول در آموزش این رشته است، به طوری که دانش‌آموختگان آن بتوانند پاسخگوی آن دسته از نیازهای جامعه باشند که به این رشته مربوط است؛ زیرا ایران و افغانستان، دو حوزهٔ بزرگ نفوذ زبان فارسی به شمار می‌روند و مردم این دو کشور علاوه بر همسایگی، دارای ارتباطات فرهنگی عمیق و گسترده‌اند. از این‌رو مطالعه تطبیقی برنامه‌های درسی آنها می‌تواند به ارزیابی و ارائه پیشنهادهای واقع‌بینانه بینجامد.

پیشینه پژوهش

نیک‌منش (۱۳۸۹) در گزارش گردهمایی «بازنگری در برنامه‌ریزی درسی زبان و ادبیات فارسی در ایران» که در دانشگاه الزهرا برگزار شده بود، می‌نویسد: «در سال ۱۳۷۹، شورای عالی برنامه‌ریزی دانشگاه‌های ایران برای پاسخگویی به نیازهای جامعه و اقتضائات روز، بخشی از اختیارات خود را در برنامه‌ریزی درسی، به شکلی محدود در اختیار دانشگاه‌های برخوردار از هیئت ممیزه گذاشت» (نیک‌منش، ۱۳۸۹: ۴۷). به دنبال آن دانشگاه‌ها، گردهمایی‌هایی را برای بازنگری برنامه‌های درسی دایر کردند؛ از جمله دانشگاه شیراز (۱۳۸۲)، دانشگاه اصفهان (۱۳۸۵)، دانشگاه علامه طباطبایی (۱۳۸۶)، دانشگاه شهید بهشتی (۱۳۸۷) و دانشگاه الزهرا (۱۳۸۹) که دستاورد این گردهمایی‌ها، پیشنهاد برنامه درسی جدید و تصویب آن در وزارت علوم، تحقیقات و فناوری ایران و ابلاغ به دانشگاه‌ها بود.

قاسم‌پور (۱۳۸۳) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی دیدگاه‌ها، رویکردها و روش‌های برنامه درسی زبان‌آموزی و ارائه الگویی برای برنامه‌ریزی درسی آموزش زبان فارسی»، برنامه درسی رشته زبان‌آموزی را میان کشورهای موفق دنیا با یکدیگر مقایسه کرده است.

رحمان‌پور و نیلی (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی برنامه درسی ادبیات در مقطع متوسطه ایران با شش کشور اروپایی»، مقایسه برنامه درسی آموزش و پرورش را هدف قرار داده است.

عبدالحق و همکاران (۱۳۹۰) در کتاب «وضع نصاب تعلیمی، مفردات درسی و چگونگی سیستم کریدت در پوهنتون کابل»، برنامه درسی و سرفصل‌های دانشگاه کابل را معرفی کرده و درباره روش انتخاب واحد در این دانشگاه مطالعه کرده‌اند.

احسان قبول و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «بررسی میزان رشد تفکر انتقادی دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی» به این نتیجه رسیده‌اند که آموزش تفکر انتقادی در رشته زبان و ادبیات فارسی، جایگاهی ندارد.

پژوهش‌های ذیل نیز با رویکرد تطبیقی به مقایسه برنامه‌های درسی پرداخته‌اند: جاویدی و رضایی (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی تطبیقی برنامه درسی تربیت‌معلم در ایران، آلمان، ژاپن»؛ رستگاری و سالاری‌چینه (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی تطبیقی کارورزی در دانشگاه فرهنگیان با برنامه آموزش بالینی دانشجو- معلمان سایر کشورها»؛ عقیقی بخشایش (۱۳۹۶) در مقاله «برنامه درسی تربیت‌معلم فنلاند و مقایسه آن با ایران»؛ کوشی و سلطانی (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی تطبیقی عناصر برنامه درسی مراکز تربیت‌معلم ایران و هند»؛ سلطان محمد (۱۳۹۹) در مقاله «جست‌وجوی فاکتورهای تأثیرگذار روی تطبیق نصاب زبان انگلیسی در دانشگاه کندهار» و همچنین عبدالقدوس کریمی و همکاران (۲۰۲۰) در مقاله «ارزشیابی برنامه درسی زبان انگلیسی در مکاتب دولتی افغانستان».

با وجود این پژوهشی که به مقایسه برنامه درسی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی کشور افغانستان و ایران پرداخته باشد، گزارش نشده است.

مبانی نظری

فرانکلین بابیت در سال ۱۹۱۸ با انتشار کتاب «برنامه درسی»، مطالعات برنامه‌ریزی درسی را به صورت منسجم عرضه کرد. پاینار، سیر تحول برنامه‌ریزی درسی را در دو مرحله گزارش می‌کند: مرحله سنتی و مرحله نوفهم‌گرایی. مرحله سنتی به دو موج کوچک‌تر تقسیم می‌شود: سنت‌گرایان کلاسیک و سنت‌گرایان مفهومی. سنت‌گرایان کلاسیک به کسانی اطلاق می‌شود که برنامه‌ریزی درسی را بنا نهاده‌اند یا در گسترش

آن در نخستین مراحل پیدایش آن سهیم بوده‌اند. از جمله این افراد، فرانکلین بابیت و رالف تایلر بوده‌اند. گرایش اصلی این افراد به مقولهٔ برنامه درسی، به‌مثابه یک جریان فنی است. آنان تلاش کردند تا تمام اجزا و مراحل آن را به صورت خطی از ابتدا تا انتها پیش‌بینی کنند. اما سنت‌گرایان مفهومی، برنامه درسی را گسترش دادند و موضوعات علوم اجتماعی را وارد برنامه درسی کردند. افرادی نظیر برونر و شوآب در این زمره قرار می‌گیرند. در مرحله دوم، تقسیم‌بندی «نومفهوم‌گرایان» قرار دارد که موضوعات برنامه درسی را مورد نقد و بازبینی قرار دادند. آنان باور دارند که برنامه درسی نه‌تنها طراحی، تهیه، اجرا و ارزشیابی را شامل می‌شود، بلکه ابعاد سیاسی، اجتماعی، هنری، فمینیستی، تاریخی، نژادی و زیست‌محیطی را نیز در بردارد (فتحی واجارگاه، ۱۳۹۵: ۴۶).

در این میان، رویکردها و الگوهای گوناگونی نیز برای برنامه‌ریزی درسی و بازنگری آن شکل گرفتند؛ از جمله رویکردهای تجویزی و توصیفی. رویکرد تجویزی، شیوه‌ای سنتی است که سرانجام روش مشخصی را برای طراحی و تدوین برنامه درسی توصیه می‌کند و بیشتر بر شیوه‌هایی متمرکز است که برنامه‌ریزی درسی را برای رسیدن به اهداف از پیش تعیین‌شده مدیریت و کنترل می‌کند. اما دومی تنها به توصیف، تشریح و تنظیم فرایند برنامه‌ریزی می‌پردازد. در رویکرد توصیفی زمینه، موقعیت و شرایط برنامه‌ریزی درسی اهمیت دارد و برخلاف رویکرد تجویزی، سلسله‌مراتب در آن مهم شمرده نمی‌شود (دیباواجاری و دیگران، ۱۳۹۰: ۵۰).

تعداد عناصر شکل‌دهنده برنامه درسی نزد صاحب‌نظران، متفاوت است (فتحی واجارگاه، ۱۳۸۶: ۵). دکر واکر، سه عنصر را مهم می‌داند که عبارتند از: هدف، محتوا و سازمان‌دهی محتوای یادگیری. رالف تایلر، عناصر برنامه درسی را چهار مورد می‌داند که عبارتند از: هدف، محتوا، روش و ارزشیابی. اما هیلدا تابا، تعداد آنها را به هفت عنصر افزایش داد که عبارتند از: نیازها، اهداف، انتخاب محتوا، سازمان‌دهی محتوا، تجارب یادگیری، سازمان‌دهی تجارب یادگیری و ارزشیابی.

هیلدا تابا (۱۹۰۲- ۱۹۶۷) از نظریه‌پردازان حوزه برنامه‌ریزی درسی است. او با نگاهی تخصصی، نقش معلمان و استادان را در تدوین برنامه‌ریزی درسی برجسته و الگوی روش تدریس تفکر استقرایی را تئوریزه کرد و رواج داد. او می‌خواست الگویی انعطاف‌پذیر از طراحی برنامه درسی ارائه دهد که محصول تجربه‌های مشترک

یاددهندگان و مدیران آموزشی باشد. بنابراین الگوی او برخلاف الگوی تایلر که رویکردی مدیریتی و از بالا به پایین داشت و یاددهندگان در آن تنها مجریان برنامه‌ای تلقی می‌شدند که مدیران تهیه و ابلاغ می‌کردند، بر مشارکت معلمان و استادان در تهیه برنامه تأکید ورزید و الگویی با رویکرد نظام‌مند و منطقی برای طراحی اجرای برنامه‌های درسی ارائه داد. الگوی او دارای هفت مرحله است که عبارتند از:

۱. مرحله نیازسنجی که در آن نیازهای واقعی فراگیران و جامعه از راه‌های گوناگون از جمله نظرسنجی و مصاحبه شناسایی می‌شود.
۲. هدف‌گذاری: از نظر او اهداف آموزشی، مقصدها را مشخص می‌کند. این اهداف در برنامه درسی باید واقعی، بر اساس نیازها، قابل اندازه‌گیری و قابل دستیابی باشند.
۳. انتخاب محتوا که شامل موضوعات، منابع درسی و فعالیت‌های آموزشی است و باید متناسب با اهداف و با توجه به نیازهای در نظر گرفته‌شده، گزینش و عرضه شود.
۴. سازمان‌دهی محتوا به این معنی که محتوا باید در یک ساختار منسجم، منطقی و پیوسته عرضه شود. این ساختار می‌تواند شکلی موضوعی یا سلسله‌مراتبی داشته باشد؛ مثلاً از ساده به پیچیده حرکت کند.
۵. انتخاب تجارب یادگیری که به روش‌های تدریس مربوط می‌شود، مانند روش تدریس مستقیم، تدریس مشارکتی، تدریس پروژه‌ای، تدریس با استفاده از فناوری‌های آموزشی و... .
۶. سازمان‌دهی تجارب یادگیری به این معنی که روش‌های تدریس باید متناسب با مخاطبان و یادگیرندگان سازمان‌دهی شود و تلفیقی از آنها در ساختاری منسجم به کار گرفته شود.
۷. ارزیابی برنامه درسی که باید مستمر و نظام‌مند اجرا شود و هدف آن، بررسی اثربخشی و کارایی برنامه باشد (ر.ک: Taba: 1962).

بازنگری برنامه درسی رشته زبان و ادبیات فارسی در افغانستان و ایران

از نگاه ساختار نظام برنامه درسی، دانشگاه‌های افغانستان از سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۸، ساختار غیر متمرکز را تجربه کرده است. وزارت تحصیلات عالی در سال ۱۳۹۰ دستورالعمل مدونی به نام «رهنمود نوسازی و انکشاف کریکولم برای پوهنتون‌ها و

مؤسسات تحصیلات عالی» از طرف «کمیته ملی نصاب تحصیلی» تهیه کرد و مقرر شد که برنامه درسی از طرف گروه‌های آموزشی، دانشکده‌ها و دانشگاه‌ها بازنگری شود و اختیارات و آزادی‌های زیادی در این‌باره برای بازنگران در نظر گرفته شده بود (وزارت تحصیلات عالی، ۱۳۹۰: ۳).

این دستورالعمل و بخشنامه‌های «کمیته ملی نصاب»، صلاحیت بازنگری برنامه‌های درسی را به دانشگاه‌ها واگذار کرده بود. ولی به علت نبود متخصصان رشته برنامه‌ریزی در تمام دانشگاه‌های افغانستان، مقاومت در برابر تغییر و کوشش برای حفظ وضع موجود و مشغول شدن استادان دانشگاه‌ها تنها در امور تدریس موجب شد که تمرکززدایی در نظام دانشگاه‌های افغانستان موفق نباشد و وزارت تحصیلات عالی از نظام تمرکززدایی دوباره به نظام تمرکزگرایی رو آورد.

بنابراین در سال ۱۳۹۸، ریاست برنامه‌های علمی وزارت تحصیلات عالی، «کمیسیون ملی نصاب تحصیلی» را ایجاد کرد تا متخصصان رشتهٔ برنامه‌ریزی و برخی از استادان مربوطه را از دانشگاه‌ها فراخواند و در وزارتخانه، همه برنامه‌های درسی دانشگاه‌ها را به گونه واحد بازنگری کنند و به دانشگاه‌ها برای اجرا بفرستند. کمیسیون، کارش را با شعار «ملت واحد، نصاب واحد» شروع کرد و بنا بر تعداد رشته‌ها، این کمیسیون ۳۴ کمیته تخصصی اصلی و ۱۶۴ کمیته تخصصی فرعی را با حضور رؤسای دانشکده‌ها و اعضای هیئت‌علمی همان رشته‌ها، ذی‌نفع‌ها، متخصصان موضوعی و مسئولان امور تشکیل داد (رهیاب و دیگران، ۱۴۰۲: ۵۰۵).

این کمیسیون در اولین اقدام، ۱۶۵رشته تحصیلی از جمله رشته زبان و ادبیات فارسی را انتخاب کرد تا برنامه‌های درسی آنها، مطابق معیارهای جهانی و نیازمندی‌های بازار کار بازنگری شود. اما به دلیل تغییر نظام سیاسی در افغانستان، آنچنان‌که پیش‌بینی می‌شد، پیش نرفت (همان). در این میان برنامه درسی، رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه‌های افغانستان بعد از سه سال ارزیابی، نیازسنجی و برگزاری جلسه‌های متعدد و مستمر در سال ۱۴۰۱ به‌روزرسانی شد و برای اجرا به دانشگاه‌های افغانستان ابلاغ شد. این برنامه به نظر تدوین‌کنندگان آن، نسبت به برنامه درسی قبلی، کیفیت لازم را داشت و تهیه‌کنندگان آن اظهار امیدواری کرده‌اند که خلأها و نواقص

برنامه درسی گذشته با تهیه این برنامه برطرف شده و برنامه درسی جدید، اثربخشی و کارآیی بیشتری دارد (وزارت تحصیلات عالی، ۱۴۰۱: ۳).

آنچه در این برنامه درسی چشمگیر است، افزایش تعداد واحدهای درسی از ۱۴۷ به ۱۵۹ واحد و تقویت جهت‌گیری ایدئولوژیک درس‌هاست. این برنامه بر اساس الگوی تجویزی اصلاح شده است؛ الگویی سنتی و تمرکزگرا که با هنجارسازی در تلاش است تا برای رسیدن به اهداف، محتوایی مشخص را با روشی خاص، سازمان‌دهی و برای اجرا ابلاغ کند.

برنامه درسی این رشته در ایران نیز آخرین بار در سال ۱۳۹۱ پس از طی فرایندی طولانی در شورای برنامه‌ریزی آموزش عالی اصلاح و تصویب شد و به کلیه دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزشی عالی ایران ابلاغ شد. اصلاح این برنامه در ایران پس از ارزیابی برنامه قبلی طی یک دهه با برگزاری نشست‌ها و همایش‌های متعدد در دانشگاه‌های مختلف به سرانجام رسید. البته امکان تغییر محدود این برنامه در دانشگاه‌های برتر پس از تصویب در جلسه هیئت‌ممیزه وجود دارد. آنچه در این برنامه چشمگیر است، افزایش درس‌های اختیاری به ۸۷ واحد است که در سه زمینه ارائه می‌شود: مهارت‌های ادبی، فنون ادبی و متون ادبی.

مقایسه کلی برنامه درسی افغانستان و ایران

در ادامه برنامه درسی این رشته در دو کشور افغانستان و ایران به ترتیب عناصری که هیلدا تابا برشمرده است، مقایسه و ارزیابی می‌شود.

نیازسنجی

نیازسنجی، فرایند مطالعه و شناخت ماهیت فرد، جامعه و رشته علمی به قصد تشخیص ضرورت‌های تربیتی است (ملکی، ۱۳۹۸: ۴۰). نیازسنجی، اولین گام برنامه‌ریزی درسی است. اثربخش‌ترین روش برای تعیین محتوای مناسب در فعالیت‌های آموزشی، تحلیل نیازهاست و بدون تشخیص نیاز، برنامه‌ریزی درسی امکان‌پذیر نیست (قدیمی و محمدی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۱۰). هنگام تشخیص نیاز ضرورت دارد تا به سؤال‌های ذیل پرداخته شود: خلأها و ضرورت‌ها کدامند؟ در عرصهٔ تعلیم و تربیت افراد جامعه، چه چیزهایی ضرورت دارد در برنامه گنجانده شود؟ در راستای اهداف نهایی تعلیم و تربیت، چه کاستی‌ها و یا واقعیت‌هایی وجود دارد که باید آنها را برطرف یا توصیف کرد؟

یکی از اهداف عمده تحصیلات عالی، برآورده ساختن نیازهای جامعه به نیروی انسانی متخصص و تحصیل‌کرده است. بنابراین حین ایجاد یا به‌روزرسانی برنامه‌های تحصیلی باید این هدف مورد توجه جدّی قرار گیرد. ایجاد مؤسسات آموزشی و برنامه‌های درسی بدون اجرای یک نیازسنجی دقیق و واقع‌بینانه، باعث هدر رفتن منابع و امکانات می‌شود و از پرداختن به نیازهای مبرم کشور جلوگیری می‌کند. نیازسنجی برای همسویی با تقاضای جامعه و بازار کار، ضروری است (رهنمود، ۱۳۹۰: ۴).

با توجه به موارد ذکرشده، برنامه‌ریزی درسی دانشگاه‌های افغانستان -چنان‌که در برنامه یادشده آمده است- اینگونه بوده است که گروه‌های فارسی با توزیع پرسشنامه‌ها میان فارغ‌التحصیلان و استخدام‌کنندگان و برگزاری جلسات با استادان تلاش کردند تا نیازهای برنامه درسی را در عرصهٔ نظام اعتقادی و ارزشی، رشد شخصیتی، توسعه جامعه، ارتقای دانش و افزایش مهارت گردآوری کنند و بر اساس آن، برنامه را اصلاح کنند. اما با توجه به تحولات سیاسی عمیق در افغانستان و جابه‌جایی قدرت سیاسی هنگام ابلاغ برنامه، نیازهای ایدئولوژیک و حاکمیتی در اولویت قرار گرفت که نتیجهٔ آن، افزایش کمّی تعداد واحدهای درسی و افزودن درس‌های ارزشی بود.

در برنامه درسی دانشگاه‌های ایران نیز در عرصهٔ تشخیص نیاز، دفتر گسترش و برنامه‌ریزی آموزش عالی با برگزاری جلسه‌ها و همایش‌هایی در سطح ملی در دانشگاه‌های مطرح کشور به این نتیجه رسید که درس‌ها به شکل گرایشی و کارگاهی ارائه شود و به ادبیات معاصر بیشتر توجه شود (نیک‌منش، ۱۳۸۹: ۴۷).

اهداف

اهداف، نتایج مورد انتظار از فعالیت‌های سازمان‌دهی‌شده در برنامه درسی است (نلسون، ۱۳۹۱: ۱۲۴). اهداف، مسیر برنامه‌ریزی درسی را تعیین می‌کند و تمام فعالیت‌های برنامه درسی بر اساس آن پیش‌بینی و اجرا می‌شود. هدف‌های برنامه درسی شاخص‌هایی است که بر اساس آن، متن‌های درسی، محتوای متن‌های درسی، شیوه‌های تدریس و روش‌های ارزیابی طراحی می‌شود (موسی‌پور، ۱۳۹۱: ۵۴). بنابراین هر برنامه درسی باید دست‌کم حیطه‌های ذیل را در اهداف خود داشته باشد: «حیطه تخصصی، حیطه پرورش و توسعهٔ دانش، حیطه فهم دانش تخصصی و حیطه آموزش عمومی»

(خاقانی‌زاده و فتحی واجارگاه، ۱۳۸۷: ۱۳). اهداف برنامه درسی باید به گونه‌ای باشد که هم یادگیرنده را برانگیزاند و هم مهارت‌های عملی او را پرورش دهد. انتخاب اهداف در فرایند تدوین و به‌روزرسانی برنامه درسی، بسیار مهم است؛ زیرا اگر اهداف به‌درستی شناسایی و انتخاب شوند، در انتخاب راهبرد تحصیلی و روش‌های ارزیابی برنامه درسی، مؤثر خواهند بود. اهداف باید جهت و جهت‌گیری را مشخص کنند، در انتخاب تجربه‌های یادگیری مفید باشند و مبانی ارزشیابی را ایجاد کنند (یارمحمدیان، ۱۳۹۳: ۱۶۲).

جدول ۱- مقایسه تعیین اهداف در دو برنامه درسی

عنصر اهداف		
شاخص	**شاخص**	**شاخص**
اهداف برنامه درسی	- آشنایی با بخشی از فرهنگ پربار اسلامی- انسانی. - تقدیم افراد کاردان و شایسته به جامعه و تربیت نیروی انسانی مورد نیاز برای بازار کار. - تلاش برای ایجاد و تداوم همکاری میان استادان، دانشجویان، کارمندان اداری و خدماتی. - سهم فعال و ارزنده در عرصه نشریه‌ها و وسایل ارتباط جمعی. - آموزش و پرورش کارشناسان زبان و ادبیات با آمادگی خدمت در مؤسسات تعلیمی، رسانه‌ها، نهادهای پژوهشی، مراکز ترجمه و تقدیم ادبیات‌شناسان ورزیده برای خلق آثار ادبی. - آشنا کردن دانشجویان با چیستی هنر و رسیدن به فهم ماهیت زبان برای شناخت جهان و جامعه و کارآیی ادبیات در بیان برداشت‌های فرازمند تخیلی- عاطفی آدمی و تشخیص ارزش‌های اینگونه برخوردها در زندگی. - درک و فهم متن‌های منظوم و منثور ادبیات فارسی دری، دست یافتن به بایستگی و شایستگی‌های ادبی و آشنایی با سبک و سیاق بیان اندیشه‌ها و احساسات در گذشته و حال. - شناخت قانون‌مندی نظام زبان با جست‌وجوی راه‌های توانمندی و آماده ساختن زبان فارسی برای بیان مسائل پیچیده فکری و	آشنایی دانشجویان با جنبه‌های مختلف متن‌های ادب فارسی و ایجاد مهارت‌های لازم در دانش‌آموختگان این رشته و بهره‌مندی بخش‌های فرهنگی و علمی جامعه از مهارت آنان (وزارت علوم، ۱۳۹۱: ۵)

	علمی دوران معاصر و فهم چگونگی تحول زبان و پیدایی زبان معاصر فارسی دری. - همپایی با سرعت اختراع‌ها، پیشرفت و موضوع‌های غامض فلسفی- علمی روزگار ما و فراهم ساختن اصطلاحات و واژگان لازم و جلوگیری از مستحیل شدن بی‌رویه زبان فارسی و حفظ و حراست از این زبان به عنوان یکی از ارزش‌های ملی- تاریخی جامعه. - دستیابی به ترفندهای سخن‌آرایی برای شناخت بهتر و درک بیشتر متن‌های کهن و پایه‌گذاری راه‌های آفرینش آثار ادبی با پشتوانه فرهنگی- ادبی و مایه‌داری از شیوه‌های گذشتگان. - بررسی و مطالعه فراز و فرودهای ادبیات فارسی در فرایند تاریخ و دریافت شاخصه‌های تحول و تعالی در عرصه حیات بشری. - فراهم ساختن زمینه‌های رشد و شکوفایی استعدادها برای آنانی که توانایی آفرینش شعر و داستان و گونه‌های دیگر ادبی را دارند و سمت‌وسو دادن آنان به ایجاد آثار ماندگار و پرهیز از تقلیدهای بی‌مایه و بی‌پایه. - آشنایی با شیوه‌ها و شگردهای ادبیات جهان و چهره‌های برجسته و شاهکارهای ادبی آنان؛ همچنین بسترسازی برای برخورد واقع‌بینانه با ادبیات فارسی و جایگاه آن و... (وزارت تحصیلات عالی، ۱۴۰۱:۳).	

اهداف برنامه درسی افغانستان به شکل گسترده و با جزئیات آمده است و تقریباً تمام درس‌هایی که در مقطع تحصیلی کارشناسی تدریس می‌شود، در هدف برنامه درسی انعکاس یافته است. برای برنامه درسی یادشده، اهداف زیادی در نظر گرفته شده است. برخی از این اهداف نشان‌دهنده چشم‌اندازی است که آرمان‌های متصور برای این رشته را می‌توان در آنها دید. برخی نیز مأموریت‌های این رشته را معرفی می‌کند. ارائه فهرست بلندبالایی از اهداف، یکی از نشانه‌های برنامه‌ریزی تمرکزگراست. با توجه به زیاد بودن تعداد اهداف به نظر می‌رسد که تحقق همه آنها در مقطع کارشناسی دشوار و دور از دسترس باشد. افزون بر این مواردی از آنها هدف نیستند؛ بلکه جنبه‌های عملکردی برنامه‌اند. اما در برنامه درسی ایران، اهداف کلی برنامه ذکر شده است که عبارتند از:

آشنایی دانشجویان با جنبه‌های مختلف متن‌های ادب فارسی و ایجاد مهارت‌های لازم در دانش‌آموختگان این رشته و بهره‌مندی بخش‌های فرهنگی و علمی جامعه از مهارت آنان. در این هدف‌گذاری به زبان، توجه جدی نشده است؛ مسئله‌ای که در اهداف برنامه افغانستان، بهتر دیده می‌شود.

علاوه بر اهداف برنامهٔ درسی رشته زبان و ادبیات فارسی، برای هر درس نیز اهدافی ذکر شده است که در برخی موارد، اهداف برنامه را تأمین نمی‌کند. مثلاً یکی از اهداف رشته زبان و ادبیات فارسی که در برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان آمده، «تقدیم افراد کاردان و شایسته به جامعه و تربیت نیروی انسانی مورد نیاز برای بازار کار» در نظر گرفته شده است. اما مرور اهداف دروس نشان می‌دهد که اغلب آنها دانش‌محور است، نه مهارت‌محور. نداشتن مهارت‌های عملی فارغ‌التحصیلان این رشته باعث شده است که نسبت به آنان در بازار کار، اقبالی وجود نداشته باشد و در نتیجه دانشجویان این رشته بعد از فراغت از تحصیل اکثراً بیکار بمانند یا به شغل‌های بی‌ارتباط با رشته تحصیلی روآورند.

در مواردی نیز سرفصل درس با اهداف ذکرشده تناسب ندارد. برای نمونه، اهداف درس ادبیات عرفانی دانشگاه‌های افغانستان متکی است به «آشنایی، دانستن، کسب اطلاعات و... با مسائل عرفان و تصوف». اما با مراجعه به سرفصل‌های برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان ملاحظه می‌شود که بیشترین حجم واحدهای درسی را شرح زندگی‌نامه و نمونه‌های آثار عارفان و تاریخ تصوف در برگرفته است. این مباحث با دروس تاریخ ادبیات که ۱۴ واحد در برنامه درسی افغانستان را شامل می‌شود، هم‌پوشانی دارد. به‌علاوه بررسی موردی اهداف و منابع درسی دروس ادبیات عرفانی نشان داد که این دروس، ضعف‌های متعددی دارد؛ از جمله: بی‌توجهی به کارکرد عرفان در عصر حاضر، بی‌توجهی به آرای عرفان‌پژوهان معاصر، مشخص نبودن گفتمان‌ها و گرایش‌های عرفانی، نداشتن توجه کافی به بحث زبان عرفانی، نپرداختن به منشأ وجودی عرفان، نپرداختن به رابطهٔ عرفان و جامعه، نپرداختن به علل و عوامل پیدایش و گسترش عرفان و توجه نکردن به نقد تصوف و عرفان.

انتخاب محتوا

محتوای برنامه درسی این رشته، مجموعه دروسی است که در قالب واحدهای درسی ارائه می‌شود که هستهٔ اصلی آن به آموزش متن‌های ادبی و تاریخ ادبیات

اختصاص دارد. آشنایی با زبان‌های عربی، انگلیسی و پشتو در کنار درس‌های تربیتی و فرهنگی نیز در این برنامه دیده می‌شود.

محتوا چیزی است که قرار است آموزش داده شود و باید اهمیت، اعتبار، سودمندی، علاقه‌مندی، قابلیت یادگیری و انعطاف‌پذیری داشته باشد. محتوا شامل کلیه مطالب، مفاهیم و اطلاعات مربوط به یک درس است؛ خواه به عنوان بخشی از متن یک کتاب باشد، خواه توضیحات و سایر اجزای جانبی آن درس (افسری، ۱۳۹۰: ۱۵۳). در روند برنامه‌سازی، پس از نیازسنجی و تعیین اهداف، ضرورت دارد که به محتوا پرداخته شود؛ زیرا هدف با محتوا تأمین می‌شود و محتواست که مسیر رسیدن به هدف را مشخص می‌کند. یکی از سخت‌ترین بخش‌های یک برنامه‌ریزی درسی، انتخاب محتوا به‌ویژه در دوره‌ای است که از آن به عنوان عصر انفجار اطلاعات یاد می‌شود (همان: ۴۳).

در انتخاب محتوا باید دقت شود تا هیچ مبحث ضروری و مهمی از برنامه درسی بیرون نماند و از گنجاندن درس‌های غیر ضروری نیز اجتناب شود. به عبارت دیگر لازم است نقش و سهم هر درس و مبحث در تحقق اهداف برنامه درسی به دقت مورد توجه قرار گیرد. تعداد واحدها برای هر درس نیز باید سنجیده و غیر جانب‌دارانه تعیین شود. افزون بر این لازم است تا از تداخل و تکرار مباحث در درس‌های مختلف جلوگیری شود و محتوا متناسب با سطح سواد و توانایی‌های دانشجو طراحی شود. در انتخاب محتوا، نیل به اهداف در اولویت کار متولیان برنامه‌ریزی است که در برنامه درسی افغانستان تاحدودی رعایت شده است.

نسبت دو برنامه درسی افغانستان و ایران، عموم و خصوص من‌وجه است. به عبارت دیگر بسیاری از درس‌های این دو برنامه، مشترکند. اما برخی از درس‌ها در برنامه درسی ایران وجود دارد، درحالی که در برنامه درسی افغانستان در نظر گرفته نشده و برعکس. برنامه درسی ایران، بیشتر به متن‌های ادبی و برنامه درسی افغانستان، بیشتر به گسترش آموزه‌های دینی و تاریخ ادبیات تمرکز کرده است. در هر دو برنامه، ادبیات کلاسیک، حجم زیادی از درس‌ها را تشکیل می‌دهد. اما وجود درس‌های کاربردی به‌ویژه در زمینه مهارت‌های ادبی در برنامه ایران، از مزیت‌های آن محسوب می‌شود. در مجموع درس‌های برنامه درسی ایران، تنوع بیشتری دارد. نگاه دانش‌محوری محض به محتوای دروس نیز یکی از اشکالات محتوایی برنامهٔ درسی افغانستان است. نگاه کارکردگرایانه و مهارت‌محور

به محتوای دروس، توجه به نیازهای جامعه و تعریف دروس کارگاهی مانند کارگاه شعر، داستان‌نویسی، نمایشنامه‌نویسی سخنوری و... می‌تواند محتوای درسی را به جای دانش‌محوری محض به دانش‌گرایی و مهارت‌محوری تلفیق کند.

منابعی نیز در پایان سرفصل هر درس در برنامه درسی افغانستان معرفی می‌شود که تدریس آنها الزامی است. ارزیابی کتاب‌های معرفی‌شده برای هر درس نیز نیازمند ارزیابی مستقل است که لازم است از جنبه‌های مختلف بررسی شود، از جمله از نظر زبان، ساختار، روش، محتوا و شکل ظاهری (رضی، ۱۳۸۸: ۲۱).

سازمان‌دهی محتوا

تهیه و شکل‌دهی، ترتیب و توالی محتوای برنامه درسی در بخش سازمان‌دهی برنامه‌های درسی، امری مهم در برنامه‌ریزی و به‌روزسازی برنامه‌های درسی است. توجه به انتخاب محتوای مناسب تا زمانی که ترتیب و توالی محتوای آموزشی درست انتخاب نشود، رسیدن به اهداف برنامه‌های درسی را دشوار می‌کند. همان اندازه که انتخاب محتوا مهم است، سازمان‌دهی، ترتیب، توالی ارائهٔ درس‌ها نیز مهم است. اینکه کدام محتوای درسی در پی کدام موضوع قرار گیرد، یا تعادل بین محتوا و فراگیرندگان چگونه باشد و ارتباط عمودی و افقی محتوای درس چگونه باشد، باید در بخش سازمان‌دهی محتوا رعایت شود.

جدول ۲- سازمان‌دهی محتوا در برنامهٔ درسی ایران و افغانستان

برنامه درسی افغانستان	برنامه درسی ایران
۱. دروس اساسی، ۳۶ واحد ۲. دروس مسلکی، ۸۲ واحد ۳. دروس همه‌شمول، ۳۴ واحد ۴. دروس اختیاری، ۲ واحد از ۱۴ واحد ۵. پایان‌نامه، ۵ واحد	۱. دروس پایه، ۱۶ واحد ۲. دروس اصلی، ۶۴ واحد ۳. دروس تخصصی، ۱۶ واحد ۴. دروس عمومی، ۱۸ واحد ۵. دروس اختیاری در زمینه‌های مهارت‌های ادبی، فنون ادبی و متون ادبی، ۲۲ واحد از ۸۷.

درس‌های دانشگاه‌های افغانستان به پنج دسته (اساسی، مسلکی، همه‌شمول، اختیاری و پایان‌نامه) تقسیم می‌شود. درس‌های برنامه درسی دانشگاه‌های ایران نیز به پنج دسته (پایه، اصلی، تخصصی، عمومی و اختیاری) تقسیم می‌شود.

در برنامه درسی افغانستان، درس‌های اساسی به دروسی گفته می‌شود که آموزش آنها برای ورود به اصل رشته الزامی است و زیربنای معلومات اختصاصی را تشکیل می‌دهد. درس‌های مسلکی، دروسی است که گذراندن آنها در رشته تخصصی، ضروری است و قابل تعویض با سایر درس‌ها نیست. درس‌های انتخابی یا اختیاری به دروسی گفته می‌شود که دانشجو از میان چند گزینه که به شکلی به رشته ارتباط داشته و دانشکده در برنامه درسی گنجانده، یک یا چند درس آن را انتخاب می‌کند. درس‌های همه‌شمول نیز دروسی است که در تمام گروه‌های درسی دانشگاه تدریس می‌شود (وزارت تحصیلات، ۱۳۸۸: ۳). درس‌های اساسی معادل درس‌های پایه در دانشگاه‌های ایران است. درس‌های مسلکی در ایران، معادل دو نوع اصلی و تخصصی و درس‌های همه‌شمول، معادل درس‌های عمومی است.

علاوه بر این در برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان، ۱۴ واحد به عنوان درس‌های انتخابی در نظر گرفته شده است که دانشجویان می‌توانند تنها ۲ واحد از آنها را انتخاب کنند. اما برنامه درسی دانشگاه‌های ایران دارای ۲۲ واحد در بخش متون ادبی، ۳۶ واحد در بخش فنون ادبی و ۲۹ واحد در بخش مهارت‌های ادبی اختیاری است که دانشجویان در مجموع از ۸۷ واحد درس‌های اختیاری، ۲۲ واحد آن را اجازه دارند انتخاب کنند. این امر زمینه رشد استعدادهای فردی دانشجویان را فراهم می‌سازد و علایق آنان را در زمینه‌های مهارت‌های ادبی، متون ادبی و فنون ادبی پرورش می‌دهد.

حداقل و حداکثر واحدهای درسی در یک ترم در برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان از ۱۷ تا ۲۱ واحد در نظر گرفته شده است. دانشجویان نمی‌توانند در هر ترم، کمتر از ۱۷ واحد و بیشتر از ۲۱ واحد انتخاب کنند (وزارت تحصیلات، ۱۳۸۸: ۳).

دروس پیش‌نیاز بر مبنای یادگیری دانشجویان در برنامه درسی افغانستان به‌خوبی طراحی نشده است. بر اساس این برنامه در ترم اول عمدتاً درس‌های اساسی ارائه می‌شود و آنها عملاً پیش‌نیاز درس‌های اختصاصی قرار می‌گیرند. اما پیش‌نیاز بودن نباید تنها به درس‌ها در ترم اول محدود شود؛ بلکه باید اصل تقدم و تأخر در ارائه سایر دروس، از جمله درس‌های اختصاصی- مسلکی نیز مراعات شود. در برنامه درسی افغانستان، بین تعداد درس‌های نظری و عملی، نسبت منطقی وجود ندارد و متولیان امور غیر از پایان‌نامه، درس‌های عملی را در برنامه درسی نگنجانیده‌اند.

انتخاب تجارب یادگیری

فعالیت یا تجربه‌های یادگیری اشتغال عملی فراگیران به فعالیت‌ها و فرصت‌های یادگیری است. تجارب یادگیری از نظر صاحب‌نظرانی مانند رالف تایلر (۱۹۴۹)، زایس (۱۹۷۸)، الیوت آیزنر (۱۹۹۴)، هیلدا تابا (۱۹۶۲)، فرانسیس کلاین (۱۹۹۱) و دیگران، یکی از عناصر فعال برنامه درسی شمرده می‌شود و از نظر سیلور، الکساندر و لوئیس (۱۹۸۱)، تجربه‌های یادگیری به معنای کل برنامه درسی قلمداد شده است. مربیان پیشرفت‌گرا، تجربه‌های یادگیری را مجموعه فعالیت‌هایی می‌دانند که دانشجویان در یادگیری از آن استفاده می‌کنند و تصمیم‌گیری دیگران برای خود را به طور کلی رد می‌کنند یا چندان به آن اهمیت نمی‌دهند (Eisner, 1994: 27).

در دانشنامه تحقیقات تربیتی وابسته به انجمن تحقیقات تربیتی آمریکا، برنامه درسی به همه تجربه‌های یادگیرنده تحت نظارت نهاد تحصیلی اطلاق شده است (Kearney, 1961: 358). بنابراین تجربه‌های یادگیری عبارت از هر فعالیت خودجوش یا از پیش تعیین‌شده است که دانشجویان برای یادگیری از آن استفاده می‌کنند. از فعالیت‌های عملی که برای دانشجویان افغانستانی پیش‌بینی شده است می‌توان به پایان‌نامه، سمینارهای کلاسی، پروژه‌های تحقیقی، بحث‌ها و پرسش و پاسخ‌های کلاسی اشاره کرد.

هرچند در برنامهٔ درسی دانشگاه‌های افغانستان، روش تدریس دانشجومحوری (OBE-SCL)، روش‌های مبتنی بر نتایج و استفاده از فنّاوری در تدریس اعلام شده است، در عمل هیچ‌کدام از روش‌های یادشده در کلاس‌های درس اجرا نمی‌شود و جریان یاددهی و یادگیری با روش سنتی ارائه می‌شود. مشاهدهٔ میدانی نشان می‌دهد که عموماً استاد به عنوان ارائه‌کننده، محتویات آموزشی را به روش سخنرانی ارائه می‌کند و فعالیت دانشجویان در حد سؤال و جواب معمولی خلاصه می‌شود. کارهای عملی در آموزش دروس رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه‌های افغانستان، جدی گرفته نمی‌شود و نگاه دانش‌محوری به ادبیات در برنامه‌های درسی یادشده باعث شده است که فارغ‌التحصیلان این رشته، توانایی به‌کارگیری دانش‌هایی را که یاد می‌گیرند، نداشته باشند.

در برنامه درسی ایران هرچند برخی از واحدهای برنامه درسی این رشته، کارگاهی است و تکلیف کلاسی و کنفرانس برای دانشجویان در نظر گرفته می‌شود، روش تدریس در مقطع کارشناسی نیز مانند افغانستان اغلب یک‌طرفه است. استادان بیشتر از روش

سخنرانی در کلاس استفاده می‌کنند و نقش استاد، انتقال یک‌طرفه معلومات و اطلاعات به دانشجویان است (مولایی‌نژاد و ذکاوتی، ۱۳۸۷: ۴۱). در ایران نیز فرایند یاددهی- یادگیری اغلب به صورت سنتی است (کوشی و سلطانی، ۱۳۹۷: ۳۱).

در زمینه زبان و ادبیات فارسی در تجارب یادگیری، رویکردهای متنوعی وجود دارد؛ از جمله بحث و گفت‌وگو، نوشتن خلاقانه و تحلیلی، اجرای پروژه‌های تحقیقاتی، مطالعه تطبیقی، آموزش تعاملی و تجربی، استفاده از منابع الکترونیکی برخط و برون‌خط، تشویق به خواندن بیشتر، ارائه بازخورد سازنده، فراهم کردن فرصت‌های ارائه و سخنرانی، تشویق به نوشتن در مجله‌های علمی و ادبی، ایجاد انجمن‌های ادبی، فراهم کردن فرصت‌های عملی برای ارتقای مهارت‌های تفکر انتقادی، تشویق به مشارکت در جشنواره‌ها و مسابقات ادبی، فراهم کردن فرصت‌های تدریس. اما در دانشگاه‌های افغانستان، روش‌های فعال تدریس، کارهای عملی و فرصت‌های تجربی که در آن دانشجو به شرکت‌کننده فعال فرایند آموزش تبدیل می‌شود، چندان مورد تأکید قرار نمی‌گیرد و روش‌های سنتی مانند ارائه دادن -هرچند روش فعالی نیست- در دانشگاه‌های افغانستان، کاربرد زیادی دارد. البته خوب است با در نظر گرفتن خصوصیات رشته تحصیلی و امکانات موجود به جای یک شیوه، از چندین شیوه استفاده شود. عمده‌ترین شیوه‌هایی که می‌توان در برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان از آن استفاده کرد، عبارتند از: شیوه سخنرانی، شیوه اکتشافی، شیوه پرسش و پاسخ، شیوه نمایشی، شیوه گردش و بازدید علمی، شیوه عملی، شیوه حل مسئله و شیوه کار گروهی.

در آموزش، اصل زیربنایی و اساسی آن است که دانشجویان، فرصت‌هایی را که در دنیای مجهز به فناوری وجود دارد، دریابند و از روش‌های تدریس سنتی که خواه به صورت عمدی یا سهوی دانشجویان را دریافت‌کنندگان منفعل اطلاعات ثابت می‌پندارد، فاصله بگیرند و به سمت مدل‌هایی بروند که بیشتر مبتنی بر جست‌وجوگری است. آموزش مبتنی بر پژوهش، دانشجویان را قادر می‌سازد که مانند محققان فکر کنند (فانگ، ۱۴۰۱: ۴۷).

سازمان‌دهی تجربه‌های یادگیری

توالی و تداوم، یکی از عناصر مهم سازمان‌دهی تجربه‌های یادگیری است که لازم است استادان، مدیران و متولیان برنامه‌ریزی درسی، آن را در نظر داشته باشند. در

برنامه درسی افغانستان در هر ترم درسی، کارهای عملی مانند ارائه سمینار در نظر گرفته شده است. نوشتن پایان‌نامه در آخرین ترم نیز نوعی فعالیت عملی محسوب می‌شود. اما توالی، تداوم و یکپارچگی در ارائه کارهای عملی رعایت نشده است و در بسیاری موارد، بین کارهای عملی و درس‌های مربوط، ارتباط منطقی وجود ندارد. مناسب است مجموعه‌ای از فعالیت‌های عملی فردی و گروهی طراحی و اجرا شود و از ابزار فناوری اطلاعات به شکل‌های مختلف استفاده گردد. آنچه مهم است، سازمان‌دهی زنجیره‌ای از کارهای عملی است که مکمل و در امتداد همدیگر باشند. برای مثال، چهار واحد درس‌های درست‌نویسی و آیین نگارش در برنامه درسی افغانستان به گونه‌ای طراحی شود که در درس درست‌نویسی، اصول و قواعد املای واژه‌ها و طرز نگارش جمله‌ها، نشانه‌گذاری و جابه‌جایی علامت‌ها، صورت درست و نادرست واژه‌ها و بحث‌هایی درباره شناخت زبان نوشتاری، خط و چگونگی نوشتن و املای واژه‌ها، نگارش جمله‌ها، نشانه‌گذاری و علامت‌ها و جابه‌جایی آنها فرا گرفته شود. در درس آیین نگارش نیز با تمرکز به نگارش‌های خلاق و تمرین مستمر و انجام کارهای عملی در موضوعات داستان‌نویسی، نامه‌نگاری، خاطره‌نویسی، فیلم‌نامه‌نویسی و...، مهارت نویسندگی عملاً تجربه شود. همچنین درس‌های اختیاری کارگاهی همچون طنزنویسی، فیلم‌نامه و نمایشنامه‌نویسی، کارگاه خاطره و سفرنامه‌نویسی، کارگاه داستان‌نویسی، کارگاه روزنامه‌نگاری، کارگاه روش تصحیح نسخه‌های خطی، کارگاه فرهنگ‌نویسی، کارگاه مقاله‌نویسی و کارگاه نمایشنامه‌نویسی به گونه انتخابی در برنامه درسی افغانستان در نظر گرفته شود و درس درست‌نویسی پیش‌نیاز درس آیین نگارش و این هر دو درس، پیش‌نیازی برای درس‌های کارگاهی در نظر گرفته شود. مجموعهٔ این کارها، مهارت نویسندگی دانشجویان را تقویت می‌کند.

در برنامه درسی ایران، برخی از درس‌ها به شکل کارگاهی ارائه شده است. درس‌های کارگاهی، عمده‌ترین برجستگی این برنامه درسی نسبت به برنامه درسی افغانستان است که توزیع مناسب ارائه آن در ترم‌های تحصیلی موجب می‌شود تا کسب تجربه برای دانشجویان استمرار داشته باشد. عمده‌ترین درس‌های کاربردی این برنامه درسی عبارتند از: کارگاه‌های شعر، داستان، روزنامه‌نگاری، نمایشنامه، فرهنگ‌نامه، تصحیح نسخه‌های خطی و... .

ارزیابی

آخرین عنصر برنامه‌ریزی درسی، ارزیابی است که وظیفهٔ آن، مشخص کردن کمّیت و کیفیت موفقیت برنامه در اجراست. ارزیابی به رفع نواقص و اصلاح برنامه درسی منجر می‌شود و زمینه‌ساز شفافیت و پاسخگویی است. ارزیابی یعنی سنجش عملکرد یادگیرندگان و مقایسه نتایج حاصل با هدف‌های آموزشی از پیش تعیین‌شده در برنامه درسی به منظور تصمیم‌گیری در این‌باره که آیا فعالیت‌های آموزشی استادان و کوشش‌های یادگیری دانشجویان به نتایج مطلوب منجر شده است یا نه (نادری، ۱۳۹۵: ۲۳۳). اثربخشی و کارآیی برنامه درسی از طریق ارزشیابی قابل تشخیص است. افراد در ارزیابی، علاقه‌مند به تعیین ارزش‌های نسبی برای قضاوتند. آنان اطلاعات را کسب می‌کنند تا بتوانند ارزش برنامه‌های درسی را روشن کنند. آنها علاقه‌مندند تا از طریق ارزشیابی معلوم کنند که آیا در رابطه با خواسته‌هایشان، آنچه انتظار داشته‌اند یا برنامه‌ریزی کرده‌اند، رخ داده است یا نه (فتحی واجارگاه، ۱۳۹۵: ۴۳).

در این برنامه برای ارزیابی کلی اجرای برنامه، شیوه‌ای تعیین نشده و تنها به ذکر شیوهٔ ارزیابی تدریس هر درس اکتفا شده است. یکی از ابزار مهم ارزیابی هر درس، آزمون است که در دانشگاه‌های افغانستان و ایران از معروف‌ترین نوع آزمون، یعنی آزمون کتبی استفاده می‌شود؛ آزمونی که پرسش‌های آن معمولاً سنتی و سلیقه‌ای است و شامل محتوای درسی می‌شود و نمی‌تواند نشان‌دهنده تغییر نگرش یا رفتار دانشجویان باشد. ارزیابی دانشجویان رشته زبان و ادبیات می‌تواند با روش‌های متنوعی از قبیل آزمون‌های کتبی، ارائه‌های شفاهی، نگارش مقالات، کارگاه‌های عملی، پروژه‌های گروهی، گزارش‌خوانی و نقد متون، فعالیت‌های مستمر کلاسی، مباحثه‌ها و مناظره‌ها و... انجام شود.

مشابهت‌ها و تفاوت‌های دو برنامه درسی

نیازسنجی برنامه درسی ایران از طریق گردهمایی‌ها و همایش‌ها در دانشگاه‌های مختلف و تشکیل کارگروه‌ها انجام یافته است و در افغانستان، گروه‌های فارسی دانشگاه‌های افغانستان با توزیع پرسشنامه‌ها برای فارغ‌التحصیلان و استخدام‌کنندگان و برگزاری جلسات با استادان زبان و ادبیات فارسی، نیازسنجی صورت گرفته است. اما هر دو

برنامه درسی به نتایج «نیازسنجی» به عنوان فرایند، توجه کافی نداشته‌اند و به بررسی جامع نیازهای جامعه امروزی به رشته زبان و ادبیات فارسی نپرداخته‌اند.

اهداف برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان دارای فهرست بلندبالایی است که برای اجرایی ساختن آن، مشکلات عدیده‌ای وجود دارد. در برنامه درسی ایران، اهداف به جنبه‌های افزایش دانش، توسعهٔ مهارت، توسعهٔ توانایی‌های آفرینش در عرصه زبان و ادبیات توجه کرده است. اما محتوای برنامه درسی کشور یادشده برای افزایش توانایی در عرصه زبان، توجهی کمتری کرده است؛ مسئله‌ای که در برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان، بیشتر به آن توجه شده است.

برخی از تفاوت‌ها، مربوط به واحدهای درسی‌ای است که فقط در دانشگاه‌های یکی از دو کشور ایران و افغانستان ارائه می شود؛ مانند درس های ذیل که در برنامه درسی کشور افغانستان ارائه شده است، اما در برنامه دانشگاه های ایران وجود ندارد: ادبیات فارسی در کشورهای منطقه، آواشناسی، تاریخ زبان شناسی، تاریخ معاصر افغانستان، تاریخ ادبیات جهان ۱ (شرق)، تاریخ ادبیات جهان ۲ (غرب)، جامعه شناسی ابن خلدون، زبان پشتو، زبان‌شناسی تاریخی- مقایسه‌ای، زبان‌شناسی عمومی، مبادی زبان‌شناسی، واژه‌شناسی و مبانی محیط‌زیست.

در مقابل، دروسی نیز در برنامه درسی ایران ارائه می شود که در برنامه درسی افغانستان وجود ندارد؛ مانند تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی، زبان تخصصی ۲ و درس های متعدد با عنوان متون نظم (خاقانی، نظامی، حافظ و...) یا کارگاه های شعر، داستان نویسی، نمایشنامه نویسی، مقاله نویسی، خاطره و سفرنامه‌نویسی، روزنامه نگاری، نقد زبان رسانه و طنزنویسی.

درس ها در دو برنامه درسی، مشترکات زیادی دارند؛ مانند درس های ادبیات معاصر، آیین نگارش، تاریخ زبان فارسی، دستور زبان فارسی، روش تحقیق، سبک شناسی، فردوسی‌شناسی، بدیع، بیان، معانی و عروض. برخی از درس‌ها نیز دارای اهداف مشترک و سرفصل های نزدیک به هم هستند، اما با عناوین متفاوت ارائه می‌شوند؛ مانند درس‌های «بیدل شناسی»، «قرآن و علوم معاصر»، «نقش مسلمانان در تمدن جهان» در افغانستان که اهداف آنها به‌ترتیب با عناوین «صائب و شاعران سبک هندی»، «آشنایی با علوم قرآنی» و «تاریخ تحلیلی صدر اسلام»، مشابه یا نزدیک است.

هر دو برنامه برای آموزش در هشت ترم تحصیلی، تهیه و تنظیم شده است. نحوه تهیه، بازنگری و به‌روزسازی هر دو برنامه درسی تا اندازه‌ای با هم مشابه است؛ به طوری که برنامه درسی هر دو کشور را گروه‌هایی متشکل از استادان و متخصصان رشته، تهیه، بازنگری و به‌روزسازی می‌کنند و برای تأیید به وزارت علوم می‌فرستند و پس از تأیید وزارت به گونه رسمی به دانشگاه‌ها ابلاغ می‌شود و دانشگاه‌ها ملزم به اجرای آنند.

هر دو برنامه درسی، توجهی به اشتغال دانش‌آموختگان و برنامه‌ای برای همکاری در عرصه شغل‌یابی فارغ‌التحصیلان ندارد. در هر دو برنامه درسی، شیوه ارزیابی کلی از اجرای برنامه درسی و سنجش نتایج عملکرد با اهداف برنامه درسی پیش‌بینی نشده است و تنها به ارزیابی دانشجویان از چگونگی یادگیری آنان اکتفا کرده‌اند.

روش‌های تدریس هرچند در برنامه درسی ایران بهتر است، عملاً در دانشگاه‌های افغانستان و ایران از روش‌های ترکیبی و جدید تدریس از قبیل شیوه دانشجومحوری، شیوه حل مسئله مبتنی بر نتیجه، شیوه سخنرانی، شیوه اکتشافی، شیوه پرسش و پاسخ، شیوه نمایشی، شیوه گردش و بازدید علمی، شیوه عملی و سایر روش‌های جدید تدریس در مقطع کارشناسی استفاده نمی‌شود.

عنصر ارزیابی دانشجویان در هر دو برنامه درسی به چهار گروه تقسیم می‌شود: ارزشیابی مستمر، آزمون میان‌ترم، آزمون نهایی و تحقیق.

تفاوت‌های برنامه درسی دو کشور حداقل به دو دسته تقسیم می‌شود: دسته اول، تفاوت در کمّیت درسی است؛ به طوری که در یک کشور روی برخی از دروس، تمرکز بیشتری شده است. مثلاً برنامه درسی افغانستان بر تاریخ ادبیات، تمرکز بیشتری دارد و این برنامه در مجموع ۱۴ واحد را برای تاریخ زبان و ادبیات و برنامه درسی ایران، ۸ واحد را برای تاریخ ادبیات در نظر گرفته است. در برنامه درسی افغانستان، ۲۳ واحد برای متن کلاسیک در نظر گرفته شده است (۱۴ واحد متن‌های نظم و ۹ واحد متن‌های نثر)، در حالی که در بخش اصلی برنامه درسی ایران، ۴۰ واحد به متن کلاسیک اختصاص دارد (۳۰ واحد متن های نظم و ۱۰ واحد متن های نثر). افزون بر این دانشجویان از میان ۲۲ واحد دروس اختیاری باید ۸ واحد دیگر نیز متن خوانی بگذرانند. آموزش عربی در برنامه درسی ایران، ۱۲ واحد و در برنامه درسی افغانستان ۴ واحد، فردوسی شناسی در برنامه درسی افغانستان، ۲ واحد و در برنامه درسی ایران ۴ واحد، نقد و نظریه ادبی در برنامه

درسی افغانستان، ۱۱ واحد و در برنامه درسی ایران، ۲ واحد در نظر گرفته شده است.

برنامه درسی دانشگاه های افغانستان، ۵ واحد را به پایان نامه اختصاص داده است که دانشجو پس از تکمیل درس های نظری تحت نظر استاد راهنما به پژوهش می پردازد و سرانجام از آن در جلسه ای با حضور استادان دفاع می کند. اما در برنامه درسی ایران، نگارش پایان‌نامه در برنامه درسی مقطع کارشناسی گنجانده نشده است.

الگوی طراحی برنامه درسی دانشگاه‌های افغانستان، محتوامحور است و هسته اصلی این برنامه، محتوای درسی و سازمان‌دهی آن است. تمام سرفصل‌ها در طول ترم در برنامه درسی گنجانیده شده است و بر مبنای آن، سرفصل‌های کتاب‌های درسی طراحی و در کلاس‌ها تدریس می‌شود و مؤسسات آموزشی و وزارتخانه بر نحوۀ اجرای درست سرفصل‌های تعیین‌شده نظارت می‌کند. اما برنامه درسی ایران مطابق با الگوی طراحی برنامه درسی مبتنی بر چشم‌انداز با رعایت برخی از عناصر اصلی برنامه درسی، چشم‌انداز مشخصی را در برنامه در نظر گرفته است و صلاحیت رسیدن به آن چشم‌انداز را به استادان رشته واگذار کرده است.

نتیجه‌گیری و ارائه پیشنهادها

مقایسه دو برنامه درسی مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی در افغانستان و ایران نشان می‌دهد که مهم ترین ویژگی برنامه درسی افغانستان، بازنگری آن و جدید بودن برنامه است که در سال ۱۴۰۱ تدوین شده است. در مقابل مهم ترین ویژگی برنامه درسی ایران، تعدد و تنوع واحدهای اختیاری است که می تواند متناسب با علایق و سلایق دانشجویان ارائه شود. از مزیت‌های دیگر این برنامه، ارائه درس‌های کارگاهی گوناگون است که دانشجویان را درگیر فعالیت های عملی می کند. این ویژگی در برنامه افغانستان، تنها در نگارش پایان‌نامه برای فارغ‌التحصیلی در مقطع کارشناسی دیده می‌شود.

هرچند به روزرسانی برنامه، گامی به جلو است، در برنامه درسی جدید رشته زبان و ادبیات فارسی نسبت به برنامه قبلی، تغییرات اساسی مشاهده نمی‌شود، جز آنکه بر تعداد واحدهای درسی، ۱۲ واحد افزوده شده است. برخی از درس ها حذف شده‌اند یا عنوان آنها تغییر یافته و تلاش شده است تا محوریت اندیشه های اسلامی در آنها تقویت شود. این برنامه آنچنان که شایسته است، نیازهای آموزشی، فرهنگی و اجتماعی دانشجویان را برآورده

نمی‌کند و مهارت‌های آنان را آنچنان ارتقا نمی‌دهد کـه در جامعـه ادبـی افغانسـتان اثرگـذار شوند. از این‌رو جز گروهی اندک که به کار تدریس در مدارس و دانشگاه‌ها مشغول می‌شـوند، اغلب دانش آموختگان این رشته، بیکار می‌ماننـد. توانـایی علمـی اکثـر آنـان نیـز بـه حـدی نمی‌رسد که بتوانند به تفسیر، تحلیل و نقد متن‌های ادبی و یا به آفرینش آثار ادبی بپردازند.

مهم‌ترین نقاط ضعف برنامه درسی جدید این رشته در دانشگاه‌های افغانستان عبارتنـد از: زیاد بودن تعداد واحدهای درسی، به طوری که دانشجو در مقایسه با دانشگاه‌های ایران، ۲۳ واحد بیشتر می‌گذراند؛ کم‌توجهی به متن‌خوانی اعم از متن‌های نظم و نثر، بـه طـوری که تنها هفت و نیم درصد درس‌ها به این امر اختصاص دارد. در حالی که حداقل ۲۹ درصد درس‌های دانشگاه‌های ایران را متن‌های نظم و نثر تشکیل می‌دهد، به طوری که این عـدد در گرایش متن‌های ادبی به ۴۶ درصد می‌رسد؛ کم‌توجهی به ادبیـات معاصـر و تمرکـز بـر ادبیات کلاسیک؛ کم‌توجهی به آموزش زبان عربی که در فهـم مـتن‌هـای ادبـی کلاسـیک مـؤثر اسـت؛ نداشـتن واحـدهای درسـی کارگـاهی کـه منجـر بـه ضـعف تـوان مهـارتی دانش‌آموختگان می‌شود؛ کم‌توجهی به درس‌های میـان‌رشـته‌ای ماننـد ادبیـات تطبیقـی، روایت‌شناسی، ادبیات و رسانه و...؛ ضعف منابع درسی متناسب با اهداف و سرفصل دروس؛ اندک بودن تعداد واحدهای اختیاری؛ کم‌توجهی به شـیوه‌هـای پیشـرفته تـدریس؛ توجـه بیش از اندازه به ایدئولوژی در تعیین واحدهای درسی؛ کم‌توجهی به درس‌هـای کـاربردی؛ گسترده دیدن اهداف برنامه، به طوری که تحقق همه آنها در مقطع کارشناسی، امکان پذیر به نظر نمی‌رسد.

با توجه به مطالب یادشده، مـوارد زیـر بـرای بهبـود برنامـه درسـی افغانسـتان پیشـنهاد می‌شود:

۱- با توجه به اهمیت ارزیابی، برنامه درسی جدید بـه صـورت مسـتمر در دانشـگاه هـای مختلف مورد سنجش قرار گیرد و با در نظر داشتن اهداف کلی و جزئی برنامه، نواقص و نقاط ضعف در اجرا شناسایی و پس از جمع بندی در تجدیدنظر بعدی نسبت بـه اصـلاح آن اقـدام شود. برای این منظور می توان گردهمایی های سالانه با حضور اسـتادان، دانـش آموختگـان و دانشجویان برگزار کرد. همچنین در تمام دانشکده‌ها و گـروه‌هـای دانشـگاه‌هـا، کمیتـه‌هـای بازنگری و به روزسازی برنامه های درسی ایجاد گردد. این کمیته بـه گونـه مسـتمر، نیازهـای

بازار کار را شناسایی کند و هنگام بازنگری برنامه های درسی آن را در نظر بگیرد. همچنین مهارت‌های فارغ‌التحصیلان را در جریان کار ارزیابی کند.

۲- پیش از بازنگری مجدد برنامه نسبت به نیازسنجی واقعی اقدام شود و نیازهای جامعه افغانستان به‌ویژه در حوزۀ کاربردی این رشته مورد توجه قرار گیرد.

۳- برای به‌روزرسانی برنامه، تجربه‌های مفید سایر کشورها مورد توجه قرار گیرد.

۴- به‌روزرسانی برنامه به صورت نیمه‌متمرکز اجرا شود. با توجه به شرایط علمی و فرهنگی دانشگاه‌های افغانستان، برنامه‌ریزی‌های متمرکز و تمرکززدا، محدودیت‌هایی دارد.

۵- با توجه به اهمیت متن‌خوانی در یادگیری و فهم ادبیات فارسی، تعداد واحدهای متن‌های نظم و نثر برنامۀ افغانستان افزایش یابد، به طوری که دانشجویان با نمونه‌هایی از شعر و نثر مناطق مختلف فارسی‌زبان آشنا شوند و بتوانند ضمن درست خوانی متن های ادبی، سبک‌ها و گونه‌های مختلف ادبیات فارسی را درک کنند.

۶- تعداد واحدهای اختیاری در افغانستان به صورت چشمگیر افزایش یابد، به طوری که سلایق گوناگون دانشجویان را پوشش دهد و آنان را برای رفع نیازهای ادبی جامعه توانمند کند.

۷- بخشی از واحدهای درسی افغانستان در الگوی کارگاهی تعریف و ارائه شود. به‌علاوه سایر درس‌ها نیز با بهره‌گیری از امکانات فناوری اطلاعات و شبکه‌های اجتماعی به شیوه عملی و تعاملی تدریس شود.

۸- از کمّیت واحدهای درسی افغانستان، کاسته و به کیفیت درس‌ها بیشتر توجه شود.

۹- افراد صاحب نظر و با تجربه برای تألیف کتاب های درسی متناسب با اهداف برنامه درسی ترغیب شوند و مورد حمایت قرار گیرند.

۱۰- بین محتوا در برنامه درسی با نیازهای جامعه و بازار کار ارتباط برقرار شود؛ نیازهایی مانند آموزش و تدریس، مترجمی، تحلیل گری و نقد ادبی، ویرایش و تولید محتوا، رسانه و خبرنگاری، استخدام در اداره های دولتی و خصوصی، فعالیت های فرهنگی و هنری، راه‌اندازی دفترهای شخصی ویراستاری، کتابداری و آرشیو، فعالیت در نشریه‌ها، مشاوره و پژوهش، آموزش زبان فارسی به غیر فارسی‌زبانان، بازاریابی و تبلیغات فرهنگی، استخدام در سازمان‌های بین‌المللی و دیپلماتیک، ایجاد و مدیریت پلتفرم‌های فرهنگی و ادبی آنلاین، سخنگویی و... در برنامه درسی در نظر گرفته شود.

۱۱- درس‌های ذیل با سرفصل‌های تازه می‌تواند به درس‌های اختیاری برنامه افغانستان اضافه شود: روش تحقیق پیشرفته، درس ادبیات و رسانه، کارگاه‌های شعر، کارگاه داستان‌نویسی، کارگاه ویراستاری، کارگاه نمایشنامه‌نویسی، کارگاه روزنامه‌نگاری و نویسندگی خلاق، درس‌های بیناهنری مطالعات ادبیات و هنر، درس‌های میان‌رشته‌ای روان‌شناسی ادبیات و جامعه‌شناسی ادبیات، درس نقد و تحلیل فیلم، درس ادبیات کودک و نوجوان و... .

منابع

افسری، غلامحسین (۱۳۹۰) مبانی و اصول برنامه‌ریزی آموزشی و درسی، مشهد، پیام کلیدر.

جاویدی، کرامت الله و محمدجواد رضایی (۱۳۹۶) بررسی تطبیقی برنامهٔ درسی تربیت‌معلم در ایران، آلمان و ژاپن، اولین کنفرانس بین‌المللی آموزش‌وپرورش تطبیقی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد.

خاقانی‌زاده، مرتضی و کوروش فتحی واجارگاه (۱۳۸۷) «الگوهای برنامه درسی دانشگاهی»، دوماهنامه راهبردهای آموزش در علوم پزشکی، شماره ۲، صص ۱۰-۱۸.

دیباواجاری، طلعت و دیگران (۱۳۹۰) «مفهوم‌پردازی الگوهای برنامه‌ریزی درسی آموزش عالی (تجربیات و دستاوردها)»، پژوهش در برنامه‌ریزی، شماره ۳۰، صص ۴۸-۶۲.

رحمان‌پور، محمد و محمدرضا نیلی (۱۳۹۴) «بررسی تطبیقی برنامه درسی ادبیات در مقطع متوسط ایران با شش کشور اروپایی»، نشریه آموزش و ارزشیابی، سال هشتم، شماره ۳۲، صص ۴۱-۶۰.

رحمانی بلداجی، مریم و دیگران (۱۳۹۴) «هیلدا تابا که بود، چه گفت و چه کرد؟»، مجموعه‌مقالات اولین کنفرانس بین‌المللی روان‌شناسی و علوم تربیتی، مؤسسه عالی علوم و فناوری خوارزمی شیراز، صص ۲۸۶۳-۲۸۸۱.

رستگاری، نرجس و پروین سالاری چینه (۱۳۹۶) بررسی تطبیقی کارورزی در دانشگاه فرهنگیان با برنامهٔ آموزش بالینی دانشجو معلمان سایر کشورها، اولین کنفرانس بین‌المللی آموزش‌وپرورش تطبیقی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد.

رضی، احمد (۱۳۸۸) «شاخص‌های ارزیابی و نقد کتاب‌های دانشگاهی»، سخن سمت، شماره ۲۱، صص ۲۱-۳۰.

رهیاب، همایون و دیگران (۱۴۰۲) «تبیین تحول و بازنگری برنامه‌های درسی آموزش عالی افغانستان از ۱۳۸۱-۱۴۰۰»، دوفصلنامه نظریه و عمل در برنامه درسی، شماره ۲۲، صص ۴۸۷-۵۱۵.

سلطان محمد (۱۳۹۹) جستجوی فکتورهای تأثیرگذار روی تطبیق نصاب زبان انگلیسی در دانشگاه کندهار، کابل، ریاست تألیف و ترجمهٔ وزارت تحصیلات عالی.

عبدالحق و دیگران (۱۳۹۰) وضع نصاب تعلیمی، مفردات درسی و چگونگی سیستم کریدت در پوهنتون کابل، کابل، مرکز ملی تحقیقات پالیسی و بنیاد کنراد ادنارو.

عقیقی بخشایش، حبیبه (۱۳۹۶) برنامهٔ درسی تربیت‌معلم فنلاند و مقایسه آن با ایران، اولین کنفرانس بین‌المللی آموزش‌وپرورش تطبیقی، دانشگاه لرستان.

فانگ، دیلی (۱۴۰۱) برنامه درسی مرتبط در آموزش عالی، ترجمه غلام‌رضا یادگارزاده، سیده مریم حسینی لرگانی و ندا شیخ‌الاسلامی، تهران، آوای نو.

فتحی واجارگاه، کوروش (۱۳۸۶) «ارزشیابی کیفیت برنامه درسی دانشگاهی (مورد مطالعه: برنامه درسی آموزش بزرگسالان)»، فصلنامه مطالعات برنامه درسی، شماره ۵، صص ۱-۲۶.

---------- (۱۳۹۵) اصول و مفاهیم اساسی برنامه‌ریزی درسی، تهران، علم استادان.
قاسم پور، حسین (۱۳۸۳) بررسی تطبیقی دیدگاه‌ها، رویکردها و روش‌های برنامهٔ درسی زبان‌آموزی و ارائهٔ الگویی برای برنامه‌ریزی درسی آموزش زبان فارسی. تهران، فصلنامهٔ نوآوری‌های آموزشی، شماره دهم، سال سوم.
قبول، احسان و همکاران (۱۳۹۵) بررسی میزان رشد تفکر انتقادی دانشجویان رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی (مورد مطالعه: دانشگاه فردوسی مشهد)، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال نهم، شماره ۳۳، صص ۱۷۷-۲۰۵.
قدیمی، سعید و بهزاد محمدی‌نژاد (۱۳۹۰) شیوه‌نامه تدوین و بازنگری برنامه درسی، تهران، دفتر برنامه‌ریزی و پشتیبانی آموزش عالی وزارت علوم.
کوشی، زهرا و اصغر سلطانی (۱۳۹۷) «بررسی تطبیقی عناصر برنامه درسی مراکز تربیت معلم ایران و هند»، دوفصلنامه پژوهشی دانشگاه فرهنگیان، سال دوم، شماره ۴، صص ۹-۴۶.
ملکی، حسن (۱۳۹۸) مقدمات برنامه‌ریزی درسی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
موسی‌پور، نعمت‌الله (۱۳۹۱) مبانی برنامه‌ریزی آموزش متوسطه، مشهد، شرکت به‌نشر.
مولایی‌نژاد، اعظم و علی ذکاوتی (۱۳۸۷) «بررسی تطبیقی نظام برنامه درسی تربیت‌معلم در کشورهای انگلستان، ژاپن، فرانسه، مالزی و ایران»، فصلنامه نوآوری‌های آموزشی، شماره ۲۶، صص ۳۵-۶۲.
نادری، سوسن (۱۳۹۵) «شیوه‌های نوین ارزشیابی پیشرفت تحصیلی»، مجموعه مقالات نهمین کنفرانس آموزش شیمی ایران، دانشگاه زنجان، صص ۲۳۰-۲۳۸.
نلسون، آنابل (۱۳۹۱) طراحی برنامه درسی، ترجمه یوسف رضاپور، تهران، سمت.
نیک‌منش، مهدی (۱۳۸۹) «نقد و بررسی گردهمایی بازنگری در برنامه‌ریزی درسی زبان و ادبیات فارسی»، کتاب ماه ادبیات، شماره ۴۵ (پیاپی ۱۵۹)، صص ۴۷-۵۴.
وزارت تحصیلات عالی (۱۳۸۸) لایحه سیستم واحد دانشگاه‌ها و مؤسسات تحصیلات عالی، ریاست اطلاعات و نشریات علمی.
وزارت تحصیلات عالی (۱۳۹۰) رهنمود نوسازی و انکشاف کریکولم برای پوهنتون‌ها و مؤسسات تحصیلات عالی، ریاست اطلاعات و نشریات علمی.
وزارت تحصیلات عالی (۱۴۰۱) برنامه درسی مقطع کارشناسی رشته زبان و ادبیات دانشگاه‌های افغانستان، کابل، ریاست نشریات.
وزارت علوم، تحقیقات و فناوری (۱۳۹۱) برنامه درسی دوره کارشناسی زبان و ادبیات فارسی در سه زمینه: مهارت‌های ادبی، فنون ادبی و متن‌های ادبی.
یارمحمدیان، محمدحسین (۱۳۹۳) مبانی و اصول برنامه‌ریزی درسی، تهران، یادواره کتاب.

Eisner, E. (1994) Educational imagination: on the design and evaluation of school programs, New York, McGraw Hill.

Kearney, N.F. (1961) Curriculum. In C.W. Harris (Ed.) Encyclopedia of Educational research (pp. 358-365). New York, Macmillan and American Educational Research Association.

Taba, H (1962) curriculum development: theory and practice. New York, Harcourt, Brace & world.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۱۴۸-۱۲۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

نقد محتوایی کتاب «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»

مهرداد زارعی [*]
مسلم احمدی[**]

چکیده

محمدرضا شفیعی کدکنی (م. سرشک) از شاعران مشهور ادب معاصر است که آثار پژوهشی در خور توجه و متعدد نیز در حوزه‌های مختلف ادبیات و عرفان دارد. یکی از ساحت‌های شخصیت چندوجهی شفیعی کدکنی، شاعری است و او از این‌حیث جایگاهی قابل اعتنا در شعر معاصر فارسی است. شفیعی، شعرشناسی اندیشمند است و همین دو خصلت، غنای صوری و محتوایی ویژه به شعر وی بخشیده که آن را به سوژه‌ای جذاب به لحاظ بررسی ابعاد مختلف تبدیل کرده است. تازه‌ترین کتابی که در زمینهٔ شعر شفیعی کدکنی تألیف شده، «تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شعر فرمالیست» است. علی‌رغم کوشش مؤلف این کتاب برای عرضهٔ خوانشی جدید از اشعار م. سرشک، تألیف وی ایراداهایی جدی دارد. در مقالهٔ پیش رو با روش تحلیل انتقادی به اشکال‌های این کتاب در چهار دستهٔ «تعابیر مبهم»، «گزاره‌های اشتباه»، «دریافت غلط و تأویل‌های نادرست» و «توضیحات ناسودمند» پرداخته شده است و در پایان مشخص شده که نداشتن وسواس علمی لازم در تدوین مطالب و درک نادرست مؤلف از نشانه‌های موجود در اشعار شفیعی، موجب شده تا اشتباهات قابل‌توجهی در متن کتاب به چشم بخورد.

واژه‌های کلیدی: نقد کتاب، تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شاعر فرمالیست، م. سرشک، تأویل‌های اشتباه و تحلیل انتقادی.

---

[*] نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، واحد تهران، ایران
mehrdadzarei990@yahoo.com
[**] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه افسری امام علی(ع)، واحد تهران، ایران zmahmady@yahoo.com

CC BY NC

مقدمه

یکی از قدیمی‌ترین دانش‌های بومی ما تحقیق در حیطهٔ شعر و ادبیات بوده است که عمدتاً به چند حوزهٔ مشخص محدود می‌شده؛ اما امروزه پیشرفت‌های اندیشگانی در علوم مختلف، آفاق تازه‌ای پیش روی محققان ادبی گشوده است و دامنهٔ پژوهش‌های این رشته را به قدری وسعت بخشیده که می‌توان گفت «امروزه تحقیقات ادبی در ایران از جهت فراوانی و تنوع و از جهت پژوهشگرانی که به امر تحقیق در این زمینه مشغولند، از گسترده‌ترین حوزه‌های پژوهشی به شمار می‌رود» (رضی، ۱۳۹۳: هفت). این تحقیقات در حالی انجام می‌شوند که علی‌رغم اهمیت به‌کارگیری اصول تحقیق در امر پژوهش، آموزش و فراگیری آن در رشتهٔ ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ما آنچنان که باید، جدی گرفته نشده است. به نظر می‌رسد ناآشنایی با الفبای تحقیق و اصول پژوهش به حدی قابل توجه و چشمگیر است که شفیعی‌کدکنی درباره عده‌ای از پژوهشگران می‌نویسد: «بسیاری از محققان دانشگاهی ما که در مهم‌ترین دایره‌المعارف‌های دولتی، با خرج ملت ایران، مقالات علمی و تحقیق می‌نویسند، ریاضی‌دانانی هستند که هنوز عددنویسی نیاموخته‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۷).

این ناآشنایی در درجهٔ اول به دلیل نبود آموزشِ پژوهش در نظام آموزشی ماست. از بدو تأسیس رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی در دانشگاه در برنامهٔ درسی و مباحث این رشته، «پژوهش» سهم ناچیزی داشته و فعالیت‌ها عمدتاً مصروف «آموزش» شده است. همین مسئله موجب شده که دانش‌آموختگان این رشته، چندان با اصول پژوهش و تحقیق درست آشنا نباشند. در سالیان اخیر با برگزاری کنگره‌ها، تغییر سرفصل دروس و به‌ویژه نگارش کُتُبی در این زمینه، سعی شده است تا این نقصان تاحدودی برطرف شود.

اما مسئلهٔ دیگری که پژوهش‌های سست و ناکارآمد را رقم زده، «شتاب‌کاری و نبود وسواس علمی» است. زرین‌کوب معتقد است که در پژوهشگرانی چون قزوینی که تحقیقاتشان دقیق و استوار بود، شوق طلب و درد تحقیق وجود داشت؛ «اما از این همه شور و شوق که در کسانی مانند محمد قزوینی با دقت و احتیاطی نزدیک به سرحد وسواس همراه بود، در بسیاری از محققان ما امروزه هیچ نمانده است و از این‌رو است که

کار بیشتر محققان ما امروز بیش‌وکم سست و ضعیف و آمیخته با بی‌دردی و شتاب‌کاری است. این بی‌دردی و شتابکاری آفت عمدهٔ کار درست است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۱: ۹). هم از این‌رو است که بخش زیادی از پژوهش‌هایی که در عرصهٔ ادبیات انجام می‌گیرد، سست و ناتن‌درست هستند. این دست پژوهش‌ها اغلب به نتایجی درست و کارآمد نمی‌انجامد و به گسترش دانش، چندان خدمتی نمی‌کند. به همین خاطر، جدیت در امر تحقیق و دوری از هرگونه شتاب‌زدگی در پژوهش‌های رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، بسیار ضرورت دارد.

«تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، کتابی است که به نظر می‌رسد نویسنده در تدوین مطالب آن، جدیت و وسواس علمی لازم را به کار نبرده است و به همین دلیل اشتباهات قابل‌توجهی در متن آن به چشم می‌خورد. در این مقاله با روش تحلیل انتقادی[1] به نقد این کتاب می‌پردازیم.

تحلیل انتقادی، بررسی و ارزیابی دقیق ایده‌ها یا یافته‌های یک متن است که با تجزیه و صحت‌سنجی قسمت‌های مختلف آن انجام می‌پذیرد. هدف از خوانش انتقادی، «غربال‌کردن ادعاها، تشخیص سره از ناسرهٔ اندیشه‌ها، نشان دادن نقاط قوت ادعاها و استدلال‌ها و بیان اهمیت آنها در توسعهٔ دانش، تبیین ارتباطات مدعاهای علمی منتقدان با یکدیگر از نوع اثرپذیری‌ها و احیاناً برگرفتن‌های غیر معمول (سرقت‌های علمی)، تکمیل یا برطرف کردن نقایص دیدگاه‌ها و در نهایت انتخاب صحیح‌ترین آنهاست» (طاهری، ۱۳۹۵: ۲۴۶).

تحلیل انتقادی، فرآیندی است که در آن، مسئلهٔ مورد بررسی به شیوه‌ای عقلانی و منطقی واکاوی می‌شود. این امر مستلزم آن است که پژوهشگر از توصیف و تجزیه و تحلیل فراتر رفته، به طرف ارزیابی، انتقاد و فرضیه‌سازی درباره آنچه پردازش می‌کند، برود. درستی یا نادرستی گزاره‌هایی که محققان مطرح می‌کنند، تنها با ارزیابی انتقادی آنها مشخص می‌شود. به همین دلیل، بررسی پژوهش‌های صورت‌گرفته به شیوهٔ انتقادی، ضروری است تا از یکسو با صائب و قاعده‌مند کردن حیطهٔ پژوهش، آن حیطه ارتقای علمی یابد و از سوی دیگر، پژوهشگران نیز شأن ایضاح مدعا و تقویت دلیل را رعایت کنند.

1. Critical analysis

ضرورت پژوهش

نقد کتاب «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست» به دو دلیل، اهمیت ویژه‌ای دارد:

۱- کتاب یادشده به بررسی اشعار محمدرضا شفیعی‌کدکنی می‌پردازد. شفیعی‌کدکنی از اندیشمندان معاصر ماست که اندیشه‌ها و جهان‌بینی‌اش در اشعار او نیز انعکاس یافته است. م. سرشک، شاعری صاحب فکر است. به همین دلیل هر نوع برداشت اشتباه از اشعار وی موجب تحریف آرای او و گاه متضاد و متناقض نشان دادن اندیشه‌های وی می‌شود؛ زیرا قلمرو اندیشهٔ شفیعی در شعر، گستره‌ای است به وسعت فرهنگ اسلامی و بخش‌های مختلف این قلمرو، محل تضاد آرا بوده است. به همین دلیل ضرورت دارد که تفسیرها و تأویل‌های عالی عباس‌آباد از شعر شفیعی موردِ سنجش قرار گیرد تا برداشت‌های اشتباه او به پای شاعر نوشته نشود.

۲- این اثر از یک پژوهشگر دانشگاهی منتشر شده و شیوهٔ تدوین آن هم علی‌الظاهر مبتنی بر ساختار تحقیقات دانشگاهی است. قاعدتاً پژوهش‌های دانشگاهی باید تاحد ممکن از ارائهٔ گزاره‌ها و نتایج نادرست عاری باشد؛ زیرا ممکن است خود، پژوهش‌های اشتباه دیگری را موجب شوند. پویایی پژوهش در محیط‌های دانشگاهی اقتضا می‌کند که تازه‌های تحقیق مورد نقد قرار گیرند تا در وهلهٔ اول، خود نویسندهٔ اثر با نگاهی به این انتقادها، درصدد رفع کاستی‌های پژوهش خود در چاپ‌های آتی آن برآید و اگر امکان اصلاح نیز وجود نداشت، خوانندگان آن اثر با رجوع به این نقدها می‌توانند از صحت و سقم یافته‌های پژوهش مطلع شوند.

پیشینهٔ پژوهش

کتاب مورد نظر ما پیش از این در مقالهٔ «نقد روش‌شناختی تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست» نقد شده است. این مقاله که ایرادهای وارد بر کتاب را به دو دستهٔ کلی «درک غلط از رویکردهای نقد و خطا در روش تحقیق» و «گزاره‌ها و تأویل‌های نادرست» تقسیم کرده (زارعی، ۱۴۰۱: ۱۱۸)، صرفاً مورد اول یعنی روش تحقیق را دستمایهٔ نقد قرار داده و پس از امعان نظر در نام کتاب، به سنجش دقتِ رویکردهای سه‌گانهٔ به کار رفته در کتاب پرداخته است. طبق نتایج این پژوهش، نویسندهٔ کتاب مورد بحث ما در به‌کارگیری هر سه

رویکرد اصلی اثر به خطا رفته و شناخت کامل و درستی از روش‌های به کار برده، نداشته است. مقالهٔ پیش رو را باید به‌نوعی ادامهٔ مقالهٔ یادشده دانست. در این مقاله به دستهٔ دوم ایرادهای کتاب یعنی «گزاره‌ها و تأویل‌های نادرست» می‌پردازیم.

معرفی کتاب

«تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، کتابی ۴۲۰ صفحه‌ای است که مؤلف در آن قصد داشته تا نقدی تاریخی- جامعه‌شناختی از اشعار محمدرضا شفیعی‌کدکنی ارائه دهد. نویسنده در کنار این دو رویکرد، فصلی را به بحث دربارهٔ نظریهٔ فرمالیسم روسی اختصاص داده و به نقد فرمالیستی اشعار شفیعی‌کدکنی نیز پرداخته است.

اشعار شفیعی‌کدکنی محتوایی دارد به وسعت جغرافیا و فرهنگ اسلامی و اینکه عالی عباس‌آباد از چنین گستره محتوایی گسترده‌ای روی یک موضوع (خراسان و حملهٔ مغولان) انگشت نهاده است، در نگاه اول بسیار مناسب و علمی به نظر می‌رسد؛ زیرا تحقیق معنایی و محتوایی روی متن بازی چون شعر م. سرشک با آن گستره، اگر جزئی و محدود نشود، قطعاً یا به کلی‌گویی و انشاپردازی می‌انجامد یا مجموعه‌ای نامنسجم و پریشان از گزاره‌هایی دربارهٔ مضامین مختلف شعر شفیعی را رقم می‌زند. به همین دلیل، شیوه‌ای که مؤلف در خوانش اشعار شفیعی کدکنی برگزیده، شیوهٔ مناسبی است. با این حال بر برخی دریافت‌ها و تأویل‌های اشعار در این کتاب، ایرادهای جدی‌ای وارد است که در ادامه به این موارد خواهیم پرداخت.

اشکال‌های کتاب

تعابیر مبهم

یکی از اشکال‌هایی که در این کتاب در موارد متعدد دیده می‌شود، وجود تعابیر و ترکیب‌های مبهم است. عالی در مواردی از تعابیری استفاده کرده که تعریف مشخصی از آن ارائه نداده یا به تشریح آن نپرداخته است و برداشت معنای آن نیز از بافت کلام دشوار است. برای مثال درباره این پاره از شعر شفیعی کدکنی: «در موزه‌های نیزه‌گذاران دشت رزم/ روییدِ سبزنا و ببالید و زرد گشت/ اما/ یک مرد

برنخاست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۴) می‌نویسد: «همخوان «ز»، در موزه، نیزه، رزم، سبزنا و زرد، و صدای همخوان «ذ» در نیزه‌گذاران، فضای خاصی نیز به کلام داده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۵- ۳۶).

مشخص نیست منظور از «فضای خاص» چیست. آیا شاعر با تکرار این واج در پی ابلاغ مفهوم خاصی نظیر آنچه در کتب بدیعی «نغمهٔ حروف» نامیده شده، بوده است؟ چنین چیزی از شعر م. سرشک دریافت نمی‌شود. در صفحهٔ ۴۵ نیز همین ترکیب «فضای خاص» را به کار برده است و در آنجا نیز مشخص نکرده است که منظور از این ترکیب چیست: «یکی از ویژگی‌های اصلی زبان و شعر شفیعی‌کدکنی، وجود «لحن» است. لحن، عنصری است که فضای خاصی را ترسیم می‌کند.» جدا از مسئلهٔ مبهم بودن «فضای خاص»، آنچه درباره لحن یا تُن گفته نیز خالی از اشکال نیست. وی در ادامه درباره لحن می‌نویسد:

«لحن فقط در تُن کلام و حالتی است که خواننده از طریق ارتباط با کلام متوجه می‌شود. برش‌ها یا تقطیع‌ها، گسست‌ها و پیوندها، نحوهٔ نوشتن شعر (پلکانی، هرمی، اوریبی یا خط عمودی مستقیم)، علائم سجاوندی مانند سه‌نقطه و علامت پرسش بدون اینکه کلام پرسشی باشد، بدون تقطیع حرف زدن، استدلال کردن یا برهان و علت آوردن، با ملایمت و آهسته سخن گفتن و موارد دیگر در تعیین لحن اثر سهیم هستند» (همان، ۱۳۹۸: ۴۵).

باید توجه داشت که درک لحن و تُن، موقوف به «ادا کردن» است؛ یعنی تولید صوت و به تعبیر دقیق‌تر خواندن شعر. خواجه نصیرالدین طوسی درباره نحوهٔ محاکات لحن به عنوان یکی از سه عامل محاکات شعر و ترکیب آن با دو عامل دیگر می‌نویسد: «محاکات به لحنِ تنها، در اصوات تألیفی... و به لحن و وزن در مزامیر و به لحن و کلام در نثری که به نغمت ادا کنند» (طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۲). مشخص است که منظور خواجه نصیر از لحن، ادا کردن شعر و به تعبیری دکلمهٔ شعر است. باید توجه داشت که در گذشته، اصلی‌ترین راه انتقال شعر به مخاطب، بیان آن بوده است و از این‌رو است که لحن در کنار «وزن» و «نفس کلام مخیل»، یکی از عوامل محاکات شعر شمرده شده است. اما

درباره شعر مکتوب شفیعی‌کدکنی، استفاده از این اصطلاح، مناسب و دقیق نیست؛ زیرا در این موارد، ادای شعر به عهدهٔ خود مخاطب گذاشته می‌شود. نحوهٔ نگارش شعر و علائم سجاوندی مطلقاً نمی‌تواند رسانندهٔ لحن باشد و بدون تقطیع حرف زدن و با ملایمت و آهسته سخن گفتن نیز تنها در صورت خواندن شعر تشخیص داده می‌شود.

وی همچنین درباره شعر «شکل مرگ‌ها» نوشته است: «واژگانی مانند «وز دگر سو» نیز لحن پیامبرانه و روشنگری دارند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۸۰). در اینجا نیز مشخص نیست منظور از «لحن پیامبرانه»‌ای که در «وز دگرسو» وجود دارد، چیست.

عالی در جای دیگر نوشته است: «وطن‌گرایی صرف ایشان وانگهی داشتن ایده‌های جهان‌وطنی ایرانی، انگیزهٔ مناسبی را در اختیارم نهاد تا دوباره به خوانش اشعار استاد بپردازم» (همان: ۹). مشخص نیست منظور مؤلف از وطن در وطن‌گرایی، تلقی جدید از وطن است که مترادف میهن و کشور است یا تلقی قدما از وطن که به معنی شهر و روستای محل تولد است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۴۱-۶۷۱)؛ زیرا در همین بخش صرفاً از خراسان یاد کرده که محل تولد م. سرشک است و به نظر مؤلف، در اشعار وی، بسیار به این مکان اشاره شده است. منظور از «جهان‌وطنی ایرانی» چیست؟ جهان‌وطنی[1]، ایده‌ای است که بر اساس آن، تمام جهان به همهٔ مردم جهان تعلق دارد. غایت این تفکر، عدم وابستگی‌های قومی- ملی و در کل، این باور است که جهان، میهن مشترک تمامی مردم است. حال با وجود چنین تعریفی از جهان‌وطنی، اضافه شدن آن به «ایرانی»، ترکیب پارادوکسیکالی را ایجاد کرده است. آیا جهان‌وطنی در نزد گروندهٔ ایرانی به این اندیشه، ویژگی خاصی دارد که با این مفهوم در نزد غیر ایرانیان، متفاوت است؟

«شاعر یا هنرمند برای نشان دادن عواطف درونی خود و بازگویی هنری اتفاقاتی که در جهان اطراف خود می‌گذرد به ابزارهای زبانی خاصی نیازمند است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۲). منظور از «ابزارهای زبانی خاص» چیست؟ هنرسازه‌هایی که شاعران با استفاده از زبان تولید می‌کنند و در اشعار خود به کار می‌برند، از پیش موجود نیستند و همگی محصول خلاقیت شاعرند. زبان، هیچ ابزاری که خاص شاعران باشد و سایر افراد

1. Cosmopolitanism

از آن بی‌بهره باشند، در خود ندارد.

در جملهٔ «اگر پای تأویل یا تفسیرهای جامعه‌شناسی درونی پیش کشیده نشود، این اشعار در قاب تاریخ، زندانی می‌شوند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۵۲)، منظور از «جامعه‌شناسی درونی» مشخص نیست.

در جملهٔ «می‌خواهد با این دیالوگ تک‌صدایی، زنهاری به تاریخ زند» (همان: ۲۸۷)، ترکیب «دیالوگ تک‌صدایی»، ترکیب غریبی است. تک‌صدایی، اصطلاحی است که در گفتمان دانش موسیقی به عنوان برابرنهاد «Monophony» وضع شده و به کار می‌رود و منظور از آن، موزیک‌هایی است که از یک لایه صدا تشکیل می‌شوند؛ نظیر تک‌نوازی یک ساز یا آوازخوانی یک نفر به‌تنهایی. به نظر می‌رسد که عالی، این اصطلاح را به‌اشتباه به جای تک‌گویی به کار برده که معادل فارسی «Monologue» است و در مقابل دیالوگ قرار می‌گیرد که به گفت‌وگوی دونفره اطلاق می‌شود. در این صورت باید گفت اگر مقصود این است که فرد، گفت‌وگویی درونی با خود دارد، این گفت‌وگوی فردی را دیالوگ نمی‌توان خواند. فعل مرکب «زنهار زدن» نیز ظاهراً برساختهٔ مؤلف است. در لغتنامه‌ها، چنین فعلی یافت نشد.

گزاره‌های اشتباه

در متن کتاب، جمله‌ها و گزاره‌هایی دیده می‌شود که درست به نظر نمی‌رسند و گاه قابل اثبات نیستند. حجم این دست گزاره‌ها در اثر، چشمگیر است و در قسمت‌هایی که نویسنده، مبسوط‌تر و بدون ارجاعات مکرر قلم زده است، گاه سلسله‌وار در پی هم آمده‌اند. برای مثال عالی در سطوری که به تحلیل غزل «به یاد عارف» پرداخته، نوشته است:

«شفیعی کدکنی ضمن یادکرد عارف قزوینی، با فرمالیسم شعر خود یا شعر فرمالیست خود، هنر خود را به رخ شاعر و تصنیف‌ساز سرکش قاجار کشیده است. نوشتار پلکانی در نمانوشت ساز و آواز و سرود تو سه رودند روان، صدایی به روانی و نمایی به زیبایی تصنیف‌های عارف دارد. در این شعر، واج یا همخوان‌های «ر» و «س» به فراوانی به کار رفته و موسیقی، جان‌بخشی به کلام داده است» (همان: ۳۰۳-۳۰۴).

در همین چند سطر، موارد متعددی از گزاره‌های مبهم و اشتباه وجود دارد، از جمله:

- منظور از «فرمالیسم شعر خود یا شعر فرمالیست خود» چیست؟ آیا صرفاً تقطیع یک مصراع این شعر به صورت زیر هم یا به تعبیر مؤلف «پلکانی»، شعر را فرمالیستی کرده است؟
- چه ضرورتی دارد شاعر در شعری که از سر محبت و ارادت نسبت به کسی و در وصف وی سروده است، هنر خود را به رخ آن فرد بکشد؟
- چه هنر خاصی در زیرهم‌نویسی و تقطیع پلکانی یک مصراع وجود دارد؟ هیچ زیبایی تصویری یا هنر مضاعفی در این شیوهٔ تقطیع شفیعی نمی‌توان دید و به نظر می‌رسد که هدف وی از این کار با توجه به «سه رودند»، نشان دادن سه رود جدا به موازات هم و القای این نکته است که عارف، جامع سه هنری است که هر یک به‌تنهایی یک تخصص است و دنیای مخصوص خود را دارد.
- نمانوشت چگونه صدا می‌دهد؟
- قاجار، کژتابی دارد.

نظیر این‌دست گزاره‌ها در سراسر متن دیده می‌شود که در ادامه به مواردی اشاره و دلایل نادرستی آنها ذکر می‌شود.

نویسنده دربارهٔ این بخش از شعر م. سرشک: «بنگر آن شهاب را که در هجوم وحشت نجوم/ سنگ در چهل‌چراغِ سبز کهکشان می‌افکند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۱) نوشته است: «سنگ در چهل‌چراغ سبز کهکشان افکندن، کنایه از شکستن و نابود کردن آن است. این کنایه بر اساس کنایهٔ «سنگ به جام افکندن» ساخته شده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۴۰). جدا از نبودن شباهت میان این دو عبارت فعلی، باید گفت که اساساً «سنگ به جام افکندن یا زدن»، کنایه از توبه کردن و کنار گذاشتن شراب است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۹: ۱۳۸۰۰ ذیل سنگ بر سبو زدن).

نویسنده در بخشی که به خراسان و حملهٔ مغولان پرداخته، درباره مغول‌ها گفته است: «آرمان‌شهرهای آنان بر اساس نیازهای فردی- اجتماعی خودشان شکل می‌گرفت» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۸۹). با توجه به تعریف آرمان‌شهر به «شهری خیالی که دارای قانون، حکومت و جامعهٔ آرمانی است» (انوری، ۱۳۸۲، ج۷: ۶۸۳۱ ذیل مدینهٔ فاضله)، چگونه

می‌توان وضعیت «پادآرمان‌شهری» را که قوم مغول با حمله‌ای وحشیانه‌شان در ایران به وجود آوردند و نویسنده خود بارها در کتابش به آنها اشاره می‌کند، نادیده گرفت و مفهوم آرمان‌شهر را به «نیازهای فردی- اجتماعی» تقلیل داد؟ به نظر می‌رسد که نویسنده، درک درستی از آرمان‌شهر نداشته است؛ زیرا در جای دیگر می‌گوید: «هزارهٔ دوم، آرمان‌شهر رئالیستی- خردگرایانهٔ شاعر است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۹۲)؛ حال آنکه آرمان‌شهر ذاتاً ایده‌آلیستی است. همچنین در تفسیر شعری از م. سرشک می‌نویسد: «شاعر در «کویری» آرمان‌گراست و آبادی و زیستن و تفکر را در یک جامعهٔ به ظاهر کوچک، اما به وسعت بیکران و بی‌دامنهٔ کویر نمایش داده است» (همان: ۲۶۱). در صورتی که نه در این شعر نشانی از آرمان‌گرایی وجود دارد و نه آنچه مؤلف گفته، آرمان‌گرایی است. م. سرشک نظیر مضمون شعر «کویری» را در شعر «از میان روشنایی‌ها و باران» نیز به کار برده است: «از سرایی می‌رسم کانجا/ هر کجا بر کاغذ کاهی و زرد دشت/ نقطه‌ای از جوهر سبز اوفتاده نامش آبادی‌ست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۶).

عالی در مورد این بیت: «ز آستین کرده برون، طرفه، یکی طنبوری/ می‌زند راه حزینی، همه در مویه چنانک...» (همان: ۴۴) می‌نویسد: «راه حزین زدن تنبور، علاوه بر شرح درد و غم و ویرانی و تباهی و بیماری و مرگ موجود در تاریخ و جامعهٔ انسانی، اشاره به نام یکی از گوشه‌های موسیقی ایرانی است که در دستگاه‌های متعددی نواخته می‌شود» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۰۹) و در ادامه به معرفی گوشه‌های موسیقایی‌ای که در شعر شفیعی از آنها یاد شده، پرداخته است. مؤلف محترم به این نکته توجه نداشته‌اند که گوشه‌هایی که از آنها نام برده و به معرفی آنها پرداخته، مربوط به موسیقی دستگاهی ایران می‌شود؛ حال آنکه دوتار و تنبور به موسیقی‌های مقامی تعلق دارد که نغماتی که در آنها نواخته می‌شود، مختص ساختار این سازها و متفاوت از نغمه‌های موسیقی دستگاهی هستند. تنبور و دوتار فاقد ربع پرده‌های موجود در سازهای موسیقی سنتی ایرانی نظیر تار و سه‌تار هستند و به همین دلیل امکان نواختن تمامی گوشه‌های موسیقی سنتی به صورت دقیق و درست وجود ندارد. البته می‌توان با تغییر کوک، ملودی‌ها و گوشه‌های موسیقی دستگاهی را روی سازهایی چون دوتار و تنبور نیز اجرا

کرد؛ اما آن نغمهٔ تولیدشده، دقیق نخواهد بود و به اصطلاح باید تامپره[1] شود.

م. سرشک بدون توجه به این مسئله، در غالب موارد، این اسامی را به خاطر معنای لغوی آنها و ایهامی که از آن طریق به شعر خود می‌افزاید به کار گرفته است؛ اما عالی عباس‌آباد هرجا شفیعی از این اسامی و اصطلاحات موسیقایی استفاده کرده است، توضیحات مفصل و حتی مکرری درباره آن اصطلاح داده است، بی‌آنکه آن توضیحات در تأویل و استخراج معنای شعر، نقشی داشته باشد. وی در جایی دیگر نوشته است: «مخالف و بیداد، ایهامی به موسیقی ادواری ایران نیز دارد. مخالف، نام گوشه‌ای از موسیقی ایرانی است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۰۱). مخالف و بیداد، گوشه‌هایی هستند در موسیقی دستگاهی ایرانی که متأخر و متفاوت از موسیقی ادواری است. «ادوار»، نظریه‌ای بوده که در ایران پس از اسلام برای دستان‌بندی ساز و طبقه‌بندی نغمه‌ها و آواهای موسیقایی رواج داشته است (مراغی، ۱۳۷۰: ۳۶). ظاهراً از اواخر قرن نهم هجری به بعد، تزلزلی در اصول و روش کار موسیقی‌دانان راه می‌یابد و شیرازهٔ موسیقی به شیوهٔ ادواری و مقامی به‌تدریج از هم پاشیده می‌شود. استادان برای جلوگیری از هرج‌ومرج و برای حفظ میراث موسیقیایی ایران به مرور اقدام به دسته‌بندی نغم‌ها و الحان به شیوهٔ دیگری می‌کنند (مشحون، ۱۳۷۳: ۳۶۶) از این زمان و پس از تحول موسیقی ملی ایران از مقامی به دستگاهی نظریهٔ ادوار تقریباً کنار گذاشته شده است.

مؤلف درباره شعر «غزل کلاغ» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۷۸-۱۷۹) نوشته است: «بخشی از قسمت‌های این شعر نیز تأویل‌پذیر هستند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۹۶). شعر یادشده، ساختار منسجم و بافت درهم تنیده‌ای دارد و شعری نمادین است که سمبول‌های مختلف موجود در آن در پیوند با هم و کلیت شعر قابل تأویل هستند. منظور نویسنده نیز از «بخشی از قسمت‌های این شعر» به احتمال زیاد همین مسئله باید باشد که با دقت بیان نشده است.

«پرسش، در قالب سوگواره‌ای دیگر برای انسان، سخن از آتش گرفتن هزار ققنوس است. هزار ققنوس، مبارزان انقلابی ایران در طیف‌های گوناگون حزبی- فکری هستند که برای رهایی ایران، طراحی‌هایی کردند، نقشه‌ها کشیدند و خون‌هایی ریختند. شاعر

1. Temperament

برای این مرثیه، از زبان استعاره بهره گرفته، بار دیگر از «ققنوس» و شیوهٔ مرگ او سخن گفته است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۱۵). شاعر در این شعر از سمبول بهره گرفته و ققنوس، نماد است، نه استعاره. سمبول یا نماد از این جهت که بر چیزی غیر از خود دلالت می‌کند، به استعاره شباهت دارد، اما تفاوت چشمگیری میان این دو وجود دارد. مبنای استعاره بر شباهت است و در آن قرینهٔ صارفه‌ای وجود دارد که در نماد اینگونه نیست. استعاره، جانشینی لفظی به جای لفظ دیگری است، اما در نماد، مفهوم مطرح است، نه لفظ صرف. همچنین استعاره را نمی‌توان تأویل کرد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۸۴).

نویسنده دربارهٔ اخوان ثالث نیز در موارد متعددی به خطا رفته است. او در صفحهٔ ۲۱۹ کتاب خود این جملهٔ شفیعی‌کدکنی دربارهٔ اخوان را نقل کرده است: «زندیق و مزدشت، شکل نظری و آگاهانهٔ این تناقض است. شاید اگر این تناقض همچنان در کمون ذات او می‌ماند و می‌جوشید و به صورت تئوری خود را آشکار نمی‌کرد، خلاقیت هنری او در همان اوج سال‌های ۱۳۳۴- ۱۳۴۴ بیشتر ادامه می‌یافت» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۱۶).

وی این جمله را انتقادی بر عقیده و اندیشهٔ مزدشتی اخوان دانسته، در حالی که با خواندن مقاله‌ای که این نقل‌قول از آن ذکر شده، می‌توان دریافت که انتقاد شفیعی به تئوریزه کردن تفکر مزدشتی توسط اخوان و در نتیجه از بین رفتن تناقض روحی حاصل از آن است که به عقیدهٔ او در ذات هر هنرمند بزرگی وجود دارد. عالی در صفحهٔ ۲۴۲ نیز این ادعا را تکرار کرده است.

«اخوان پس از دفتر *از این* اوستا در سال ۱۳۴۴ تا انتشار دفتر *در حیاط کوچک پاییز، در زندان* در سال ۱۳۵۴، کمتر شعر می‌سروده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۴۱). عالی به این مسئله در صفحهٔ ۳۵۷ نیز اشاره کرده است. تاریخ اشعار دو مجموعهٔ «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» و «سال دیگر ای دوست، ای همسایه» نشان می‌دهد که اخوان در این سالیان نیز به روال سابق شعر سروده است و طبیعتاً این امر بر نویسندهٔ حالات و مقامات م. امید، یعنی شفیعی‌کدکنی -که عالی در اینجا او را در موضع انتقاد از سکوت و شعر نسرودن اخوان فرض کرده- پوشیده نبوده است.

«با آنکه تخلص «امید» را انتخاب کرده بود، ناامیدترین و تاریک‌ترین شعرها را سرود،

تا جایی که او را شاعر شکست» نامیدند (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۴۲). تخلص امید را نصرت منشی‌باشی که رئیس انجمنی ادبی در خراسان بود، برای اخوان برگزید (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۱۴۱ و ۲۸۳).

عالی درباره صمد بهرنگی نیز نوشته است: «مرگ صمد بهرنگی در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. برخی او را مقتول می‌دانند و معتقدند که به‌عمد او را در رودخانهٔ ارس غرق کرده‌اند. تاکنون پاسخ درست و واضحی به فرضیهٔ قتل یا مرگ عادی او داده نشده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۴۸). در منابع متعددی درباره واقعیت مرگ بهرنگی سخن رفته و امروزه کاملاً مشخص شده است که غرق کردن بهرنگی در ارس توسط ساواک، تنها شایعه‌ای بود که چپ‌ها و در رأس آنها جلال آل‌احمد در جامعه انتشار دادند و او خود بدون دخالت کسی در ارس غرق شد (فراهتی، ۲۰۰۶: ۱۵۷-۱۵۸و ۱۶۷-۱۷۲؛ بهرنگی، ۱۳۹۷: ۲۹۴-۳۱۷).

«انقلاب بزرگ سوسیالیستی روس نیز که فصل تازه‌ای در تاریخ بشریت باز کرد، به‌خصوص در سرنوشت کشور ایران و اوضاع سیاسی و اقتصادی آن تأثیری بسزا داشت و یکی از عوامل بسیار مهم در آزادی سیاسی داخلی و خارجی و همچنین بقای استقلال ایران بود» (عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۰۵). این جملهٔ کتاب بلافاصله پس از مطلبی که دربارهٔ انقلاب فرانسه و تأثیر آن بر ایران نوشته آمده است و مؤلف پس از این جمله نیز دربارهٔ مشروطه سخن می‌گوید. از این ترتیب کلام چنین برمی‌آید که عالی عباس‌آباد، انقلاب اکتبر روسیه را همچون انقلاب فرانسه و عوارض آن، دخیل در مشروطهٔ ایران دانسته است. حال آنکه انقلاب بلشویکی روسیه در سال ۱۹۱۷ و چند سال پس از به توپ بسته شدن مجلس توسط محمدعلی شاه (۲ تیر ۱۲۸۷ه.ش برابر با ۲۳ ژوئن ۱۹۰۸ م.) به وقوع می‌پیوندد. ضمن اینکه نظام انقلابی روسیه (کمونیست‌های شوروی)، ایران را در جنگ جهانی دوم اشغال می‌کند. چگونه است که مؤلف محترم این انقلاب را عامل بقای استقلال ایران دانسته است؟

آنچه مؤلف در بخش‌های مختلف کتاب با عنوان «نمانوشت» آورده نیز خالی از مسامحه نیست. عالی‌عباس‌آباد دربارهٔ مصراع:

«ساز و

آواز و

سرود تو
سه رودند روان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۷۱)

نوشته است: «نوشتار پلکانی در نمانوشت ساز و آواز و سرود تو سه رودنـد روان، صـدایی به روانی و نمایی به زیبایی تصنیف‌های عارف دارد» (عالی‌عباس‌آبـاد، ۱۳۹۸: ۳۰۳) و در جای دیگر درباره شعر «از پشت این دیوار» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۲۹-۲۳۴) می‌نویسد: «شاعر بـا اسـتفاده از فـوت و فـن فرمالیسـم بـه شـکل کتابـت نمانوشـت (write face) و محـل گسست‌ها و پیوست‌ها و چگونگی پی‌هم‌نویسی یـا واژه‌گزینـی نیـز توجـه خاصـی کـرده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۹۷).

در این دو مورد، نویسنده شکل خاص تقطیع و زیرهم‌نویسی مصـراع‌هـا را نمانوشـت خوانده است. کتابت و شیوهٔ نوشتار به‌ویژه در شعر، بُعد دیگری به زبان می‌دهـد و زبـان در نوشتار، منشی دیداری نیز پیدا می‌کند. «وقتی بـه نشـانه‌هـای سـمبولیک و زمـانی و شنیداری گفتار بعضی خصوصیات نشانه‌های ایکونیک و مکانی و دیداری نوشـتار افـزوده می‌شود، پیام‌هایی هم از این نشانه‌های ثانوی به خواننده منتقل مـی‌شـود کـه در شـعر، جلوه‌های بارزتری دارد» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۴۴۳). با این حال این موارد که عالی با عنوان نمانوشت ذکر کرده، صرفاً نوعی تقطیع و سطربندی است که در بهترین حالت، مـا را بـا شیوهٔ خواندن یا دکلمهٔ شعر توسط خود شاعر آشنا می‌کند و هیچ نکتهٔ گرافیکی یـا بـار تصویری‌ای که مفهومی را القا کند، نظیر آنچه در کانکریت[1] وجود دارد، در این نمونه‌هـا نمی‌توان یافت.

مؤلف در جای دیگر به آنچه نمانوشت می‌خواند، اینگونه اشاره کـرده اسـت: «نمانوشـت ناژو به سبب واج الف بلند است؛ اما نمانوشت واژونه به سبب واج «الف» و در ادامـه «ژ»، «و»، «نـ» و «ـه» بلند معطوف به کوتاه است که شکل و نمـای کلـی بیـد مجنـون را بـه نمـایش می‌گذارد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۱۹). همچنین دربارهٔ این بخش از شعر م. سرشک:

«نقش اسلیمی آن طاق‌نماهای بلند
و آجر صیقلی سر در ایوان بزرگ

1. Concrete

می‌شود بر سر چون صاعقه آوار مرا» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۰)

نوشته است: «نمانوشت (write face) یا کتابت حروف در سه بند اول بسیار مهم است. واج «الف» و «ط»، نمایی نمایشی از طاق‌های معماری ایران دارند، یعنی می‌توان به واسطهٔ این حروف، تصویر مدنظر شاعر را دید» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۱۸).

به نظر می‌رسد که در این موارد، شکل ظاهری کلمات و شباهتی که به نظر وی میان کلمات و معنی آنها وجود دارد، مدنظر نویسنده بوده و از نظر وی، شاعر به این شباهت توجه داشته است. چنان‌که درباره این بند از شعر شفیعی:

«هستار گیتی را کند زیر درفش خویش

فارغ ز گشنامار و بیماری و بی‌برگی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۴)

نوشته است: «انگار هستار گیتی، بر گشنامار» تکیه دارد. به سبب شکل همخوان «گ» در ابتدا و دو همخوان «الف»، گشنامار، نمایی از ستون به خود گرفته است. شاعر می‌خواهد این متون را از زیر هستار گیتی بیرون کشد و بر پایه ستون‌های دیگری بنا نهد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۵) و در تفسیر این بیت:

برجاست روح این شهر بی‌هیچ‌گون زیان زیر کتیبه‌های تاتار و تازیان

(شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۳۲)

بدون اشاره به نمانوشت گفته است: «نوشتار، حرف‌ها و واژگانی که در این زنجیرهٔ کلام به کار رفته، کاملاً نمایشی و مشاهده‌پذیر است. شاعر با اتکا به فرم، محوطه‌ای آرام، ساکت و سردرپیش تصویر می‌کند؛ دقیقاً همان هیئت و شکلی که مدنظر شاعر است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۲۳).

در زبان‌هایی که واژگانشان از ترکیب حروف مختلف ایجاد می‌شود، قاعدتاً نمی‌توان وجود ارتباط میان معنای کلمات و شکل ظاهری حروف آنها را توقع داشت. امروزه نظریهٔ غالب در زبان‌شناسی عمومی این است که زبان، ماهیتی اختیاری و قراردادی دارد و رابطهٔ ذاتی‌ای میان کلمات و معنای آنها وجود ندارد. این مسئلهٔ نبودن ارتباط میان کلمات و معنای آنها، در زبان فارسی به‌طور اخص به هیچ عنوان وجود ندارد؛ زیرا رسم‌الخط فعلی زبان فارسی در دورهٔ فارسی جدید و پس از اسلام برگزیده و تثبیت می‌شود.

عالی در جای دیگر برای بیان اینکه ارتباط مستقیمی میان معنا و صورت کلمات وجود دارد، می‌نویسد: «نام‌آواها در همهٔ زبان‌ها وجود دارد و سابقهٔ شباهت دیداری الفاظ را می‌توان در خطوط هیروگلیف جست‌وجو کرد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۴۷). نخست باید دانست که در خط هیروگلیف، تصویرنگاری مطلق یا واژه‌نگاری[1] به گونه‌ای که هر نشانه به جای یک واژه به کار رود، بسیار نادر بوده و این خط اصولاً ترکیبی از اندیشه‌نگاری[2] و آوانگاری[3] است. (گاور، ۱۳۹۰: ۷۰). دوم اینکه فرضِ بودن این سابقه نیز نمی‌تواند وجود پیوندی میان شکل واژگان فارسی و معنای آنها را اثبات کند؛ زیرا واژگان خط یا دبیرهٔ فارسی از ترکیب ۳۲ حرف دارای اشکال گوناگون تشکیل شده‌اند. طبیعتاً این ترکیب‌سازی‌ها تنها برای ایجاد یک نشانهٔ زبانی بزرگ‌تر که همان واژه باشد صورت می‌گیرد و توجه به شکل ظاهری حروف، هیچ نقشی در آن ندارد.

برداشت اشتباه و تأویل‌های نادرست

در هر متنی از جمله شعر، نویسنده در پی انتقال معنا و مفهوم شکل‌گرفته در ذهن و ضمیر خود از راه زبان و امکانات آن است. در این فرآیند، فرض بر این است که مخاطب نسبت به حداقل بخشی از نشانگان و اطلاعاتی که نویسنده به کار می‌گیرد، درک مشترکی دارد و با استفاده از این نشانه‌ها و اطلاعات مشترک، معنای متن را بازیابی یا تأویل می‌کند. حال اگر مخاطب از آن نشانگان و اطلاعات، درک درست و نزدیک به ذهنیت نویسنده نداشته باشد، طبیعتاً معنایی که از متن دریافت می‌کند، به همان نسبت از آنچه در ذهن نویسنده وجود داشته، دور خواهد بود. به نظر می‌رسدکه مؤلف «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، درک درستی از نشانه‌های موجود در اشعار شفیعی نداشته و به همین دلیل علاوه بر اینکه در مواردی دچار کژفهمی شده، تأویل‌های نادرستی نیز از اشعار م. سرشک به دست داده است که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود.

مؤلف پس از آوردن بخشی از شعر «نکوهش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۰۳- ۳۰۵) نوشته است: «نکات کلیدی‌ای که شاعر به سبب آنها تاریخ را به محاکمه می‌کشد، عبارتند از: عقل‌گرایی انسان (میراث تبار خرد آینه‌ها)؛ شناخت و روشنگری یا روشن‌بینی و عدول از

1. Logography
2. Ideography
3. Phonography

هر نوع کوته‌نگری کژبینی (آن یوسف گم‌گشتهٔ آمال بشر را)؛ هوشیاری (بی‌مرزی هوش و هنر) و اندیشه و خرد (آن آرزوی زنده سقراط و علی را) است» (عالی‌عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۴۲).

با توجه به نشانه‌هایی که در متن وجود دارد، شاید تأویل مناسب‌تر این مواردی که مؤلف به آنها اشاره کرده، چنین باشد: «میراث تبار خرد آینه‌ها» با توجه به جملهٔ بعد - کان پیر همی جست نشانشان به چراغی- که اشاره‌ای است به دیوژن کلبی و جملهٔ معروف او که «انسان را می‌جویم»، می‌تواند «انسانیت» باشد. درباره «یوسف گم‌شدهٔ آمال بشر» نیز شاید «آزاد و برخوردار زیستن» بیشتر وافی به مقصود باشد. «بی‌مرزی هوش و هنر» نیز احتمالاً باید همان باشد که در جای دیگری از آن به «ارادهٔ معطوف به آزادی» تعبیر می‌کند. درباره «آن آرزوی زندهٔ سقراط و علی» طبیعتاً نخستین کار، یافتن آن نقطهٔ مشترک میان تعالیم و گفته‌های سقراط و حضرت علی است. به نظر می‌رسد آن نقطهٔ مشترک، «خودشناسی» است. سقراط معتقد بود که آنچه ما بیش از هر چیزی به دانستن آن نیازمندیم این است که خودمان که هستیم و چگونه باید زندگی کنیم، نه اینکه طبیعت چگونه عمل می‌کند (مگی، ۱۳۹۰: ۲۳) و این جمله را به او نسبت داده‌اند که «خودت را بشناس» (نوالی، ۱۳۷۳: ۱۳؛ سیدحسینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۹۶۲). از سوی دیگر از حضرت علی، روایات مکرری دربارهٔ ضرورت خودشناسی نقل شده است؛ از جمله: «مَنْ عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ» (آمدی، ۱۴۱۰ق: ۵۸۸)، «عَجِبتُ لِمَن یَنشُدُ ضالّتَهُ و قَد أضَلّ نَفسَهُ فلا یَطلُبُها» (همان: ۲۳۳) و «نالَ الفَوزَ الأکبَرَ مَن ظَفَرَ بمَعرِفَهِ النّفسِ» (همان: ۲۳۲). بر این اساس می‌توان گفت که منظور از «آرزوی زندهٔ سقراط و علی»، معرفت انسان‌ها به ذات خود یا شاید به تعبیری دیگر، رسیدن به «فردیت» باشد.

عالی درباره شعر «کبریت‌های بی‌خطر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۷) نوشته است: «نقدهای این‌چنینی قدرت در اندیشهٔ شفیعی‌کدکنی ما را به یاد قلم تند و انتقادگر رضا علی‌قلی با کتاب‌هایی مانند جامعه‌شناسی نخبه‌کشی و جامعه‌شناسی خودکامگی (تحلیل جامعه‌شناختی ضحاک ماردوش) می‌اندازد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۸۸-۱۸۹).

مؤلف از این شعر، برداشت اشتباهی کرده است. در این شعر، نوک پیکان انتقاد به سمت قدرت و حاکمیت نیست؛ بلکه این شعر، نکوهش افراد فرصت‌طلب و

بوقلمون‌صفت فاقد اصول اخلاقی و فکری است که در بزنگاه‌های تاریخی، عقیده و ظاهر خود را متناسب با موقعیت تغییر می‌دهند تا از منافع بهره‌مند شوند. ضمن اینکه نام درست نویسندهٔ کتاب‌هایی که از آنها نام برده، علی رضاقلی است و کتاب‌های یادشده نیز آنچنان قلم تندی ندارند و بیش از آنکه نقد قدرت باشند، آسیب‌شناسی رفتار اجتماعی هستند. رضاقلی در این دو کتاب، به مکانیسم فاسدی که در بطن جامعه رخنه کرده و ساختار استبدادزده‌ای که خود بارها استبداد را بازتولید کرده و جامعه‌ای که نهادهای آن وجود نخبگان را برنمی‌تابیده پرداخته است. این کتاب‌ها پیش از آنکه نقد قدرت و حاکمیت باشند، نقد جامعه هستند (رضاقلی، ۱۳۹۸: ۷-۸ و ۱۳۸۹: ۲۸)

عالی درباره شعر «آوارهٔ یمگان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۹۴) که در متن شعر نیز چندان نشانی از ناصرخسرو نمی‌توان یافت، می‌نویسد: «آیا شاعر، آوارهٔ یمگان را می‌ستاید؟ آیا ردپایی از ستایش و دوستی به‌جا گذاشته است؟ به‌هیچ‌وجه مسئله ستایش با نکوهش او نیست. قصد قهرمان‌پروری هم ندارد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۷۵).

یکی از ویژگی‌های سبکی شعر شفیعی‌کدکنی، اسطوره‌سازی است (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۹۴ و فولادوند، ۱۳۸۸: ۷۷-۹۷) و از این منظر اتفاقاً در شعر یادشده می‌توان ستایش (آن شهسوار رندان می‌آید) و قهرمان‌پروری (بر قامت بلندش/ افکنده سرخ‌گونه ردایی) را مشاهده کرد. عالی عباس‌آباد در تفسیر این شعر نوشته است: «ظاهراً شاعر، ردای سرخ را در برابر «نور سیاه ابلیس» نهاده است؛ یعنی او را رویهٔ دیگر ابلیس قرار داده است. علاءالدوله سمنانی دربارهٔ لون و رنگ و اطوار آن بحث‌های زیادی کرده، در خصوص نور سیاه ابلیس نوشته است: ...» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۷۵). حال آنکه نه‌تنها هیچ ارتباطی نمی‌توان میان ردای سرخ در این شعر و «نور سیاه ابلیس» مأثورات عرفانی یافت، بلکه این ارجاع و سخن گفتن از نور سیاه، هیچ گره‌ای از تأویل این شعر نمی‌گشاید. ضمن اینکه نقل قول یادشده مربوط به بخش رسالهٔ نوریهٔ کتاب مصنفات سمنانی است که موضوع آن چنان‌که خود مؤلف در مقدمه ذکر کرده، «در حقیقت نور و تفاصیل انوار» است (سمنانی، ۱۳۶۹: ۳۰۱) و بحث از رنگ و لون در این کتاب، موضوعیتی ندارد. عالی در تفسیر شعر «معراج‌نامه» نیز عین همین نقل‌قول از سمنانی را تکرار کرده است (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۴۰).

عالی عباس‌آباد در تفسیر شعر «سبزی خزه» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۰۳-۱۰۴) نوشته است: «سبزی خزه، یکی از تمثیل‌های شفیعی کدکنی و نقدواره‌ای بر زندگی در جهان کهن یا معاصر است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۹۹). «خزه و اصرار او در ماندن در کنار رودخانه، تمثیل ساده‌ای برای توصیف یا تشبیه زندگی انسان‌هاست. یعنی هیچ نوع شفافیت، درستی و راستی در تاریخ پیدا نمی‌شود... با توجه به تعاریف مختلف تمثیل، تمثیل «سبزی خزه»، هم می‌تواند استعاره از انسان در جهان باشد و هم اسلوب معادله‌ای است میان او و انسان» (همان: ۲۰۰). «شعر خزه، نوعی رمانتیسم اجتماعی است» (همان: ۲۰۱).

سبزی خزه، شعری فلسفی نیست که مسئلهٔ آن، زندگی و یا انسان در جهان باشد و آنگونه که مؤلف پنداشته، نقد بر زندگی نیست، بلکه نقد بر جامعه‌ای است که شفیعی در آن قرار دارد. جامعه‌ای که درگیر مجموعهٔ سنت‌ها و ساختارهای سیاسی اجتماعی است که قرن‌های متمادی است در بطن جامعه ریشه دوانده و نمی‌رود. این مسئله، یکی از دغدغه‌های فکری شفیعی کدکنی است که در اشعار دیگری چون «چرخ چاه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۷) و «سفر به خیر» (همان، ۱۳۸۵: ۲۴۲) نیز نمود یافته است. منظور از «اسلوب معادله‌ای است میان او و انسان»، چندان مشخص نیست. برای اشعار جریان رمانتیسم اجتماعی، مؤلفه‌هایی تعریف کرده‌اند (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۳۶ و حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۱۶۵- ۱۷۱) که در این شعر، نشانی از آنها نمی‌یابیم. بر این شعر بیشتر ساختاری سمبولیک حاکم است. از این‌رو دقیق‌تر و درست‌تر آن است که این شعر را ذیل جریان سمبولیسم قرار دهیم.

نویسنده در تأویل شعر «مهمان‌نامهٔ زمستان» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۴۴) پس از ذکر مطالب نسبتاً مفصل و نقل‌قول طولانی‌ای که از تاریخ طبری درباره جابلسا و جابلقا آورده است، می‌نویسد: «نشانه‌هایی که از جابلسا و جابلقا می‌دهد، خبر از آرمان‌شهر یا مدینهٔ فاضله‌ای است که انسان در اعماق تاریخ ساخته است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۱۹۰). این در حالی است که این شعر، شعری نمادین است که برهه‌ای از تاریخ ایران معاصر را به تصویر می‌کشد، نه مدینهٔ فاضلهٔ انسان در اعماق تاریخ را. ضمن اینکه شاعر در این شعر به طور آشکاری جابلقا را به عنوان جامعهٔ آرمانی‌ای که عده‌ای از آن صحبت

می‌کنند (بندی که از جابلقا سخن رفته، به صورت دیالوگی درون گیومه آمده است)، در مقابل جابلسا که منشأ سرما و طلسم و جادو است قرار می‌دهد. پس نمی‌توان منظور از هر دو را یک چیز (مدینهٔ فاضله) دانست.

حال اگر از جابلقا و جابلسا به عنوان دو واژهٔ کلیدی شعر، تعریف اولیه‌شان را لحاظ کنیم و منظور از جابلقا را سرحد شرق و جابلسا را سرحد غرب در نظر بگیریم (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۴۹) و با توجه به نشانه‌های دیگر در شعر (شقایق‌ها و عاشق‌ها، فراغت از گشنامار و بیماری، روزهای سوزناک، هنگامه‌ای واژونه، حیف آن روزگار که در این کار کردیم و...) و بافت کلی شعر می‌توان شعر را چنین تأویل کرد: شاعر از مبارزهٔ چپ‌گراها یا همان توده‌ای‌های پیش از انقلاب سخن می‌گوید که در پی استقرار حکومت به‌زعم خودشان عالم‌گیر کمونیستی بودند تا بی‌عدالتی‌ها و فقری را که منشأ آن،، غرب و حکومت‌های سرمایه‌سالارش بود، از بین ببرند و روزگارانی را در راه آرمان‌هایشان گذراندند و مبارزانی را بر سر آن از دست دادند. اکنون شاعر به‌طرزی شگفت می‌بیند که آن آرمان‌ها، پوشالی بوده‌اند و غرب با جادو، طلسمِ هزار دروازهٔ این دو شهر یعنی تمام جهان را گشوده و نظام سیاسی- اقتصادی خودش را در عالم مستقر کرده است. شاعر در این وضعیت، حسرت روزها و انسان‌هایی را که بر سر این آرمان‌ها شدند می‌خورد و می‌پرسد که آیا نظام دیگری هست که در آن خبری از گشنامار و بیماری نباشد؟ شفیعی در شعر «صاعقه» نیز می‌گوید: «به جست‌وجوی بهشتی فراتر از تقدیر/ کشید جانب دوزخ «ره میانبر» ما/ چه خواستیم و چه رو کرد نقش‌بند قضا/ که خود نبود در آیینهٔ تصور ما» (همان، ۱۳۸۸: ۳۴۹).

عالی در معنی این بند: «آواز عاشقانهٔ آن پیر/ دندان برهنه کرده به فریاد:/ «سرو! سرو!» (همان: ۸۰) نوشته است: «سرو در این بخش از شعر، دارای تشخیص (personification) و همانند انسانی است که در برابر تاریخ، دندان نموده و فریاد می‌کشد یا تاریخ به وسیلهٔ این سرو، دندان نموده و فریاد می‌کشد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۳۹). این درحالی است که همان‌گونه که از متن فهمیده می‌شود، این پیرمرد تنبورنواز است که بلند فریاد می‌زند: «سرو». پیرمرد حتی سرو را نیز مورد خطاب قرار نداده که به‌نوعی موجب جان‌بخشی به درخت شده باشد.

درباره شعر «اضطراب ابراهیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۲۱- ۴۲۵) که م.سرشک آن را به کی‌یر کگور از چهره‌های مطرح اگزیستانسیالیسم تقدیم کرده، با تکیه بر واژهٔ «صدا» به عنوان عنصر تکرارشونده یا به تعبیر مؤلف، «کانون معنایی شعر» می‌نویسد: «شاعر یا راوی، نشانه‌هایی بر سر راه می‌گذارد تا نشان دهد صدا، وحی‌گونه است و عقل کل» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۷۳) و بی‌آنکه به نشانه‌هایی اشاره کند که معتقد به وجود آنهاست، بدون توضیح درباره عقل کل و ارتباط آن با صدا می‌نویسد: «عقل کل یا عقل اول، یادآور نظریهٔ مثل افلاطون نیز هست که جهان را مانند سایه‌ای از عالم حقیقی می‌داند» (همان) و سپس نقل‌قولی مفصل درباره نظریهٔ مثل افلاطون می‌آورد و در ادامه بدون توجه به تفاوتی که در زمینهٔ وحدت و کثرت میان نظر افلاطون و فلاسفه با عرفا وجود دارد، به مبحث کثرت و وحدت در عرفان می‌پردازد و نمونه‌هایی از مثنوی مولوی در این زمینه ذکر می‌کند و در انتها می‌نویسد: «شفیعی کدکنی به عنوان راوی (شاعر) در هنگامه‌ای نفس‌گیر، در قالب فرمالیسم، ردایی از علم کلام و منطق بر دوش افکنده و در جست‌وجوی اصل و ماهیت اشیاست» (همان: ۲۷۴). حال آنکه علم کلام به مبانی اعتقادی در دین اسلام، نظیر اثبات وجود خدا، حدوث یا قدم جهان هستی، نبوت، عدل الهی، معاد و... می‌پردازد و مباحث مربوط به اصل و ماهیت اشیا یا همان هستی‌شناسی[1] در فلسفهٔ اسلامی مطرح شده است. در این قطعه از شعر، هیچ چیزی که به علم کلام ارتباط بیابد، پیدا نمی‌شود.

وی در ادامه درباره این بند شعر: «من درنگ می‌کنم/ تو درنگ می‌کنی/ ما درنگ می‌کنیم/ خاک و میل زیستن درین لجن/ می‌کشد مرا/ تو را/ به خویشتن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۲۳) می‌نویسد: «درنگ کردن‌ها، خاک و میل زیستن در لجن، احتمال گرایش راوی به مُثُل و عقل اول را که صادرکننده نفس و عقل جزئی هستند، قوی‌تر می‌کند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۷۵). اما حتی بدون توجه به تقدیم‌نامهٔ شعر از این بند آن، تنها اگزیستانسیالیسم و اصالت وجود و شناخت خویش است که مستفاد می‌شود و هیچ نشانه‌ای که آن را به نظریهٔ مُثل و عقل اول مرتبط کند وجود ندارد.

1. Ontology

«شاعر در این شعر، با مجالی که به ناتورالیسم یا حس طبیعت‌سرایی خود می‌دهد، زنهارهای خاصی را نیز در دل واژگان نهفته می‌دارد. اینکه پیغام شاعر، خطاب به بهار است و صدای موج از پشت بیشه‌های بلورین صبحدم، فضای باز و متسعی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۸۵). مؤلف محترم ظاهراً به صرف شباهت لفظی به‌اشتباه پنداشته است که ناتورالیسم از طبیعت محیطی سخن گفتن است.

در ترکیب «طبیعت‌گرایی» که به عنوان برابرنهاد واژهٔ Naturalism وضع شده است، واژهٔ طبیعت که در برابر Natural نهاده شده، به معنی محیط طبیعی یا به ترجمه‌ای دیگر، بدون تربیت و دست‌نخورده بودن است، نه طبیعت‌ستایی و اشاره به پدیده‌های جغرافیایی. مکتب ادبی ناتورالیسم بر این اساس بنا نهاده شد که انسان به عنوان جزئی از طبیعت و محیط، سرشت فسادپذیری دارد و بالذات می‌تواند منشأ بدی باشد. «این تزِ محصول زیست‌شناسی پساداروینی قرن نوزدهم بر این باور بود که انسان کاملاً بخشی از نظم طبیعت است و روح ندارد و هیچ دسترسی به دنیای دینی یا معنوی فراتر از جهان طبیعی ندارد. بنابراین چنین موجودی صرفاً حیوانی در درجهٔ بالاتر است که شخصیت و رفتار آن کاملاً توسط دو نوع نیرو تعیین می‌شود: وراثت و محیط» (Abrams & Harpham, 2014: 334).

مؤلف درباره این بخش از شعر شفیعی: «در کودکی/ وقتی که شب از کوچه تنها/ بهر خرید نان و سبزی می‌گذشتم/ آواز می‌خواندم/ که یعنی نیست باکم/ از هرچه آید پیش و باشد سرنوشتم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۸۶- ۳۸۷) دچار کژفهمی شده است. او می‌نویسد: «شاعر معتقد است در کودکی، دورانی که انسان هنوز به بلوغ فکری نرسیده بود، هیچ تهدید یا هیچ ترسی نداشت. خود را در امنیت کامل فرض می‌کرد و اطمینان داشت هستی و طبیعت از او محافظت می‌کند. اما وقتی به «شب» و «شب شوکرانی» یعنی دوران بلوغ فکری و هیجانات عاطفی- عقلانی قدم می‌گذارد، ترس و واهمه، سرتاسر وجودش را فرامی‌گیرد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۹۵). حال آنکه شاعر می‌گوید در حالی که می‌ترسیده، برای غلبه بر ترس خود، آواز می‌خوانده تا نشان دهد که ترسی ندارد. کلیت شعر درباره ترس و اضطرابی است که شاعر در شبان شوکرانی‌ای که در آن

قرار گرفته، دچار شده و می‌خواهد مانند دوران کودکی که با خواندن شعر سعی می‌کرده بر ترس غلبه کند، خنیاگر غرناطه با او هم‌آوازی کند.

عالی عباس‌آباد دربارهٔ شعر «از پشت این دیوار» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۲۹- ۲۳۴) معتقد است: «علاوه بر اینکه واژه‌گزینی و «لحن کلام»، تداعی‌گر کتاب‌های مقدسی مانند انجیل است، شعر به صورت «سفرنامه» است. هرچند واژگان موجود در شعر به گونه‌ای تنظیم شده و در زنجیرهٔ کلام واقع شده‌اند که نشان از سفر طبیعی، واقعی یا رئال است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۲۹۶). این در حالی است که سفری در این شعر وجود ندارد و سیری اتفاق نمی‌افتد. شعر یادشده از گونهٔ «سمبولیسم اجتماعی» است و به مبارزات سیاسی اجتماعی دورهٔ پیش از سقوط سلطنت اشاره دارد.

وی دربارهٔ این بیت از شعر «خروس»: «بیدار باش قافلهٔ زندگانی است/ ور خود به چاه هاویه باشد نشیمنش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۴۴۹) نوشته است: «بیدارباش، به عنوان جلودار قافله حرکت می‌کرد. صبح زود از خواب بیدار می‌شد. مشعله روشنی در دست داشت تا بتواند راه را از چاه بازشناسد؛ اما زمانی که در چاه هاویه، گرفتار باشد، نه مشعلی در دست دارد، نه روشنایی را می‌بیند و در سکون و تنگنای عمیقی گیر می‌افتد» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۸۵).

در لغتنامه‌ها، چنین معنایی برای بیدارباش یافت نشد. در لغتنامهٔ دهخدا نوشته شده: «بیدارباش: (اِ مرکب) نام آهنگی از موسیقی» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۴: ۵۱۶۳ ذیل بیدارباش) و در *فرهنگ فشردهٔ سخن* آمده: «صدایی که به نشانهٔ درخواست بیداری عده‌ای ایجاد می‌شود، مانند صدای شیپور در سربازخانه‌ها» (انوری، ۱۳۸۲، ج۱: ۳۹۸ ذیل بیدارباش). شفیعی در این بیت، خروس را بیدارباش زندگی، یعنی صدای آغاز روز خوانده که به خاطر ساعت زیستی[1] بیولوژیکی‌اش حتی اگر در دل چاه تیره و تار نیز گرفتار شده باشد، هنگام دمیدنِ صبح، بانگ برمی‌آورد. به احتمال فراوان، شفیعی در سرودن این بیت به این ابیات مثنوی مولانا نظر داشته است:

ما خروسان چون مؤذن راست‌گوی هم‌رقیب آفتاب و وقت‌جوی

1. Circadian rhythm

پاسبان آفتابیم از درون گر کنی بالای ما طشتی نگون
(مولوی، ۱۳۹۶، ج۱: ۶۸۰)

عالی دربارهٔ مصراع «زآهوی کوهی تا بارش برف‌نما» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۳۹۷) می‌نویسد: «به نظر می‌رسد شفیعی‌کدکنی، مفهوم شعر سپید را در بارش برف، مکتوم کرده است» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۹۸: ۳۰۷). باید دانست که شفیعی کدکنی برای آنچه با عنوان شعر سپید می‌شناسیم، در غالب موارد از ترکیب «شعر منثور» استفاده کرده و اساساً اطلاق شعر سپید به شعر شاملو را اشتباه می‌داند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۷ و ۱۳۹۲: ۲۸۱). درست‌تر و به قاعدهٔ علمی و استاندارد تفسیر و تأویل شعر نزدیک‌تر آن بود که مؤلف به این نکته اشاره می‌کرد که چرا شفیعی، شعر نیما را بارش برف خوانده است.

در نهایت باید گفت که هرچند پس از مطرح شدن نظریه‌های «خواننده‌محور» معاصر، امروزه پذیرفته شده که در شعر، راه تأویل باز است، «ارزش و اهمیت هر تأویلی مشروط به میزان انطباق‌پذیری آن با مقتضیات و نظام ساختاری متن است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۱۷).

توضیحات ناسودمند

مسئلهٔ دیگری که در متن کتاب به‌ویژه در فصل سوم آن چشمگیر و ملموس است، وجود مطالب تکراری و توضیحات اضافه است. مؤلف هنگام بررسی اشعار، هرجا که با نامی یا اصطلاحی خاص مواجه شده است، با استناد به منابع مختلف، شرح مبسوطی در باب آن نام یا اصطلاح داده است. این در حالی است که در اکثر موارد، این توضیحات و اطلاعات داده‌شده، به تأویل و دریافت معنای آن شعر کمکی نمی‌کند. به نظر می‌رسد که مؤلف محترم در ارائهٔ معنی شعر م. سرشک به شیوهٔ شارحان اشعار کلاسیک به معنی کردن و شرح اصطلاحات پرداخته است. حال آنکه اساساً فرآیند کشف معنی در شعر آزاد یا نیمایی با شعر کلاسیک بسیار متفاوت است. در شعر کلاسیک، یافتن معنا در گرو گذر از دال، یعنی کلمات و رسیدن به مدلول، یعنی مفهومی که کلمه برای ابلاغ آن وضع شده، است. حال اگر دال، ناآشنا و نامفهوم باشد، رسیدن به معنی و مدلول به همان نسبت به تأخیر می‌افتد و دشوارتر خواهد بود. عامل این دشواری و تأخیر عمدتاً ناآشنایی است و اگر آشنایی‌ای با آن دال یا کلمهٔ نامفهوم حاصل شود، طبیعتاً درک مدلول و در نهایت معنای شعر، راحت‌تر و سریع‌تر صورت می‌گیرد. طبیعی است که در

این دست اشعار، آشنایی با لغات مهجور و استعاره‌ها و کنایات دیریاب، کلید دست یافتن به معنای شعر است؛ اما در شعر آزاد، کار از لونی دیگر است.

در شعر آزاد، دیریابی معنای شعر به سبب حضور کلمهٔ مهجور یا استعاره‌ای دیریاب نیست؛ بلکه در این نوع اشعار، ترتیب دال‌ها و شیوهٔ بیان به گونه‌ای است که خواننده، هنگام مواجهه با آنها به تجربه‌ای قابل درک و منطبق با ذهنیت خویش نمی‌رسد و به همین جهت دست به تأویل شعر می‌زند. در این حال تأویل، ابزار کشف معنی اثر نیست، بلکه ابزاری است که خواننده با آن، معنای نهفته در ذهن خود را بر متن می‌افکند (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۱۹۵- ۲۱۹)

حال با این تفاصیل باید گفت که دادن توضیح و اطلاعات دباره واژه، نام یا اصطلاحی در اشعار م. سرشک، گره‌ای از گشودن معنا یا به تعبیر مناسب‌تر، تأویل آن شعر نمی‌گشاید و این موارد را می‌توان بیشتر، توضیحات بی‌موردی دانست که مؤلف در سرتاسر متن، گاه و بیگاه به‌صرف وجود کلمه‌ای در اشعار شفیعی کدکنی، داخل کتاب خود گنجانده است. اغراق نیست اگر بیان کنیم که بخش قابل توجهی از کتاب، مجموعه‌ای از اطلاعات پراکنده است که به بهانهٔ شعر شفیعی کدکنی در کنار هم قرار گرفته است. برای نمونه می‌توان به توضیحات صفحات زیر اشاره کرد: ۵۵، ۱۰۶- ۱۰۷، ۱۳۲-۱۳۳، ۱۹۷، ۲۰۳- ۲۰۵، ۲۱۳- ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۵۳-۲۵۴، ۲۷۰، ۲۷۵-۲۷۶، ۲۹۷، ۳۰۹-۳۱۰، ۳۱۹، ۳۶۱- ۳۶۳.

نتیجه‌گیری

در یک اثر پژوهشی، هر چقدر داده‌ها و اطلاعاتی که ارائه شده، قابل اثبات و متقن باشد، اثر پژوهشی، معتبرتر و در نزد اهل علم، مقبول‌تر خواهد بود. ارائهٔ گزارهٔ درست اما حاصل وسواس علمی و امعان نظر در مسئله مورد بحث است. در کتاب عالی عباس‌آباد، جمله‌ها و داده‌هایی دیده می‌شود که گاه دقیق و علمی نیستند و حتی در مواردی اشتباهند. وجود گزاره‌های اشتباه قابل توجه در «تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست» نشان‌دهندهٔ فقدان وسواس علمی و دقت نظر کافی در این اثر پژوهشی است.

همچنین انجام هر کار از جمله نقد و تأویل شعر، نیازمند وقوف به نحوهٔ انجام آن کار

و فراهم آوردن مقدمات است که درباره تأویل شعر، این مسئله می‌تواند آشنایی دقیق با بوطیقای شعر و جهان‌بینی شاعر و درک درست نشانه‌های موجود در متن و در نهایت فراگیری نحوهٔ تأویل باشد. در «تاریخ‌نگار تصویرگرا»، این امر به خوبی صورت نپذیرفته است و به همین دلیل، شاعر در فهم برخی از اشعار م. سرشک، دریافت غلطی داشته و تأویل‌های اشتباهی نیز از اشعار وی ارائه داده است. باید توجه داشت که شاعران صاحب‌سبک و اندیشه دارای یک جهان‌بینی‌اند که در اشعارشان گسترده و منتشر شده است و با خواندن دقیق اشعار هر شاعر می‌توان به آن دست یافت. اگر عالی عباس‌آباد با خواندن عمیق‌تر اشعار شفیعی کدکنی، درک دقیق‌تری از جهان‌بینی او کسب می‌کرد، در فهم اشعار و تأویل آنها می‌توانست صائب‌تر عمل کند.

در نهایت باید گفت که هرچند مؤلف محترم به‌زعم خود اشعار شفیعی کدکنی را نقد کرده، اما آنچه باید، نکرده است.

منابع

آمدی، ابوالفتح عبدالواحد (۱۴۱۰ق) غرر الحکم و درر الکلم، تحقیق سید مهدی رجایی، تهران، دارالکتاب الاسلامی.

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۹۰) صدای حیرت بیدار، چاپ سوم، تهران، زمستان.

انوری، حسن (۱۳۸۲) فرهنگ فشردهٔ سخن، تهران، سخن.

بهرنگی، اسد (۱۳۹۷) برادرم صمد بهرنگی، روایت زندگی و مرگ او، تبریز، ایلقار.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹) خانه‌ام ابری است، تهران، مروارید.

---------- (۱۳۹۰) سفر در مه، چاپ چهارم، تهران، سخن.

حسین‌پور چافی، علی (۱۳۸۴) جریان‌های شعری معاصر فارسی، تهران، امیرکبیر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغتنامهٔ دهخدا، جلد ۴ و۹، چاپ دوم از دورهٔ جدید، تهران، دانشگاه تهران.

رضاقلی، علی (۱۳۸۹) جامعه‌شناسی نخبه‌کشی، چاپ سی‌ودوم، تهران، نشرنی.

---------- (۱۳۹۸) جامعه‌شناسی خودکامگی، چاپ بیست‌وپنجم، تهران، نشرنی.

رضی، احمد (۱۳۹۳) روش‌ها و مهارت‌های تحقیق در ادبیات و مرجع‌شناسی، تهران، فاطمی.

زارعی، مهرداد (۱۴۰۱) «نقد روش‌شناختی تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست»، در: نقد ادبی، سال پانزدهم، شماره ۵۷، بهار، صص ۱۱۱-۱۴۶.

زرقانی، مهدی (۱۳۹۱) چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۱) یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، تهران، اساطیر.

سمنانی، علاءالدوله (۱۳۶۹) مصنفات فارسی، به اهتمام نجیب مایل هروی، تهران، علمی و فرهنگی.

سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷) مکتب‌های ادبی، جلد ۲، چاپ چهاردهم، تهران، نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) تازیانه‌های سلوک، تهران، آگه.

---------- (۱۳۸۵) آیینه‌ای برای صداها، چاپ پنجم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۸۸) هزارهٔ دوم آهوی کوهی، چاپ پنجم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۰) حالات و مقامات م. امید، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۲) با چراغ و آینه، چاپ چهارم، تهران، سخن.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۵) مبانی و اصول پژوهش در زبان و ادبیات فارسی، تهران، علمی.

طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۷) اساس‌الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران، دانشگاه تهران.

عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۸) تاریخ‌نگارِ تصویرگرا یا شعر فرمالیست، تهران، قطره.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹) بلاغت تصویر، چاپ دوم، تهران، سخن.

فراهتی، حمزه (۲۰۰۶) از آن سال‌ها... و سال‌های دیگر، آلمان، فروغ.

فولادوند، عزت‌الله (۱۳۸۸) مردی است می‌سراید، چاپ دوم، تهران، مروارید.
گاور، آلبرتین (۱۳۹۰) تاریخ خط، ترجمهٔ عباس مخبر و کوروش صفوی، تهران، مرکز.
مشحون، حسن (۱۳۷۳) تاریخ موسیقی ایران، ، تهران، سیمرغ و فاخته.
مراغی، عبدالقادر (۱۳۷۰) شرح ادوار، به اهتمام تقی بینش، تهران، مرکز.
مگی، برایان (۱۳۹۰) فلاسفهٔ بزرگ: آشنایی با فلسفهٔ غرب، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، چاپ چهارم، تهران، خوارزمی.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۶) مثنوی معنوی، جلد ۱، تصحیح و مقدمهٔ محمدعلی موحد، تهران، هرمس و فرهنگستان زبان و ادب.
نوالی، محمود (۱۳۷۳) فلسفه‌های اگزیستانس و اگزیستانسیالیسم تطبیقی، تبریز، دانشگاه تبریز.

Abrams, M.H. & Harpham, Geoffrey Galt (2014) A Glossary of Literary Terms, 11th Edition, Boston, cengage learning.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و سوم، تابستان ۱۴۰۳: ۱۷۶-۱۴۹
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل زیبایی‌شناسی سبکی شعر «قیصر امین‌پور»

سردار بافکر*

چکیده

«قیصر امین‌پور» از شاعران مطرح معاصر است که در قالب‌های مختلف شعر، آثار باارزش و قابل توجهی پدید آورده است. ایشان ویژگی‌های سبکی و بلاغی شعر کلاسیک و نیمایی را با شعرهایش تلفیق نموده و انتظارات مخاطبان امروزی از شعر را به خوبی درک و بر آورده کرده است. در این جستار، هنرهای ادبی‌ای که قیصر امین‌پور در اشعار خود به صورت خاص و برجسته به کار برده و در تعیین سبک شخصی او نقش دارند، نقد و بررسی شده است. پژوهش بر اساس نحوهٔ کاربرد مصداق‌های این شگردهای ادبی در آثار امین‌پور و ملاحظهٔ دیدگاه‌های صاحب‌نظران و دریافت شخصی نویسنده از این هنرهای بلاغی صورت گرفته است. نتیجه کلی مقاله این است که مضمون‌سازی تازه و بدیع، نمادها و متناقض‌نماهای ابداعی، آشنایی‌زدایی‌های متنوّع و بکر و نوآوری‌های بلاغی دیگر قیصر امین‌پور، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام او دارد و از اصلی‌ترین ویژگی‌های سبک اختصاصی ایشان است که اشعار او را از شعرهای شاعران دیگر کاملاً متمایز می‌کند.

واژه‌های کلیدی: قیصر امین‌پور، هنرهای ادبی، مضمون‌سازی، زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی.

* دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران
sardar.bafekr@azaruniv.edu.ac.ir

مقدمه

قیصر امین‌پور، شاعر متعهد و تأثیرگذار پس از انقلاب اسلامی، اشکال و ابعادی از دردمندی، حسرت و آرزومندی را در شعر خود به نمایش گذارده است. او آرمان‌ها و گم‌شده‌هایی چون ارزش اخلاقی و انسانی، پاکی، سادگی و مهربانی را جست‌وجو می‌کند (علیزاده و باقی‌نژاد، ۱۳۹۱: ۱۷۵). امین‌پور در ابتدای انقلاب با انتشار نخستین آثارش، قابلیت‌هایی را از خود بروز داد که نویدِ ظهور شعری با مشخصه‌های جدید در زبان فارسی بود. قیصر با آثار نخستِ خود توانست در ابتدای مسیری رو به کمال گام نهد و به‌تدریج به ذهنیت و زبان شاعرانه‌ای خاص دست یابد، تا جایی که وی را یکی از شاعران «سکان‌دار شعر انقلاب» و از «سرآمدان اقران خویش» لقب دهند. «قیصر امین‌پور از معدود شاعرانی است که بعد از انقلاب، ضمن گرایش به شعر کلاسیک در قالب غزل و رباعی، همگام با حوادث انقلاب، ساخت نیمایی شعر را پی‌گرفته و اشعاری با درون‌مایه‌ای نو و زبانی ساده و صمیمی سروده است» (محمدزاده، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

امین‌پور در غزل به اوزان کلاسیک و جاافتاده گرایش دارد، امّا ترکیبات نو و تصاویر بدیع، غزل‌های وی را زیبا و دلنشین ساخته‌اند. ایشان در زمینه رباعی نیز از نوآوران به شمار می‌آید. رباعیات او دارای ترکیبات و مضامین نو است که حال و هوای احساسی و عاطفی و عاشقانه‌ای دارد. قیصر از شاعرانی است که در شعر نو از پیروان شیوهٔ نیماست. اشعار نو او که اغلب مضامین اجتماعی و تصاویر ذهنی و احساسی دارد، از نگاه تیزبین و ژرف هنرمندانه حکایت می‌کند.

بیان مسئله، پرسش‌ها، اهداف و ضرورت پژوهش

قیصر امین‌پور از جمله شاعران نوگرا در عرصهٔ تصویرپردازی و تخیّل به شمار می‌رود که از امکانات و ظرفیت‌های زبان به خوبی بهره برده است. او در شعرهایش می‌کوشد تا از زبان امروزی در نهایت سلاست و روانی استفاده کند و رعایت کامل قوانین به کار گرفتن فرهنگ کنایات و اصطلاحات، به فصاحت و بلاغت زبان ایشان کمک می‌کند. اندیشه‌های تازه، نوآوری‌های بلاغی، کشف‌های کلامی و ایجاد ترکیبات بدیع و نو از ویژگی‌های شاخص اشعار امین‌پور است که بر ظرفیت‌ها و توانمندی‌های زبان فارسی

برای بیان ادبی و هنری افزوده است (چناری، ۱۳۸۹: ۷۱). بنابراین در میان شاعران معاصر، شعرهای قیصر از نظر نوآوری در عرصهٔ تخیّل، تصویرآفرینی و ترکیب‌سازی حائز اهمیت و درخور تأمل است.

کدام‌یک از شگردهای ادبی در اشعار قیصر امین‌پور، با بسامد بالا به کار رفته و سبک‌ساز هستند؟ چه ویژگی‌هایی، اشعار امین‌پور را برجسته کرده و از شعرهای دیگر شاعران معاصر جدا می‌کند؟ انواع هنرهای ادبی، چه کاربردهایی در شعرهای امین‌پور دارد؟ شاعر چگونه از این شیوه‌های ادبی در رسیدن به اهداف خود (برانگیختن عواطف و احساسات مخاطبان و انتقال پیام‌های خود به آنها) استفاده می‌کند؟ سؤالات و ابهاماتی از این قبیل در آثار قیصر امین‌پور، تدوین چنین مقاله‌ای را اقتضا می‌کرد. آشنایی با هنرهای ادبی و ویژگی‌های سبکی اشعار قیصر در درک دقیق‌تر زیبایی‌های نهفته در شعر ایشان کمک می‌کند و نشان می‌دهد که شاعر از چه ظرفیت‌های فراوانی برای بیان ادبی و هنری برخوردار است. همچنین ما را در شناخت بهتر اندیشه و زبان شعری شاعر و نقد و بررسی اشعار او از حیث بلاغت (بدیع، بیان و معانی)، سبک‌شناسی و نقد ادبی یاری می‌کند.

پیشینه پژوهش

از مهم‌ترین و معتبرترین تحقیقاتی که در حوزهٔ انواع هنرهای ادبی در اشعار قیصر امین‌پور منتشر شده می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

راکعی (۱۳۸۸) در مقاله «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)»، ضمن طرح دیدگاه‌های نوین در حوزه استعاره، به معرفی این آرایهٔ ادبی در شعر امین‌پور می‌پردازد.

حسینی و غلامی (۱۳۸۹) در مقاله «جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین‌پور» به تأثیرپذیری امین‌پور از شگردهای شاعرانهٔ سبک هندی پرداخته است.

چناری (۱۳۸۹) در مقالهٔ «سبک‌شناسی شعر قیصر امین‌پور (با تکیه بر نوآوری‌های بلاغی)»، ایهام، متناقض‌نمایی (از نظر نحوی و معنایی) و ایجاز در شعر امین‌پور را بررسی کرده است.

محمدی و زارعی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل آرایهٔ نماد در سروده‌های قیصر امین‌پور» پس از بررسی نماد در سروده‌های قیصر به این نتیجه رسیده‌اند که خاستگاه بیشتر نمادهای امین‌پور، دین و مذهب است.

مرتضوی و نجفی بهزادی (۱۳۹۰) در پژوهشی با نام «بررسی و مقایسهٔ صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور»، استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه در شعر امین‌پور و منزوی را بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌اند که تصاویر مشترک این دو شاعر بیشتر مربوط به عشق و مسائل پیرامون آن است.

روحانی و عنایتی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور»، آرایه‌هایی را که در شکل‌گیری ساختار آوایی شعر قیصر نقش داشته‌اند بررسی کرده‌اند.

آهی و همکاران (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی زیباشناختی غزل «گلوی شوق» قیصر امین‌پور» به هدف نقد عملی زیباشناختی، غزل «گلوی شوق» امین‌پور را تجزیه و تحلیل کرده‌اند.

«نماد، نقاب و اسطوره در شعر پایداری قیصر امین‌پور» نوشته روشنفکر و همکاران (۱۳۹۲)، پژوهشی در زمینهٔ تأثیر جنگ بر میزان به‌کارگیری و تحوّلات معنایی نماد، نقاب و اسطوره در اشعار قیصر است.

گنجعلی و صفاری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی صور خیال در دو شعر «فی یوم فلسطین» بدر شاکر السیاب و «پنجره» قیصر امین‌پور» به این نتیجه رسیده‌اند که انواع صور بلاغی در استحکام و تقویت مضامین حماسی هر دو شاعر، نقش مهمی دارد.

«بررسی سنجشی نمادهای پایداری در شعر فدوی طوقان و قیصر امین‌پور» نوشته و شکاری میر (۱۳۹۴)، پژوهشی است با تکیه بر نظریهٔ ادبیّات تطبیقی اسلامی که به بررسی نمادهای مشترک در شعر مقاومت فدوی طوقان و امین‌پور پرداخته است.

رحیمی و دهقانی (۱۳۹۶) در مقاله «تحلیل هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی سبکی در شعر قیصر امین‌پور» به تحلیل گونه‌های متعدد هنجارگریزی در سبک شعری قیصر عمدتاً بر مبنای نظر و روش لیچ پرداخته‌اند.

محمدی افشار و شایان‌مهر (۱۳۹۶) در مقالهٔ «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه اشعار قیصر امین‌پور» با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی جنبه‌های گوناگون سبکی اشعار امین‌پور در چهار لایهٔ آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی پرداخته‌اند.

در ادامه این تحقیقات ما در این مقاله، مضمون‌سازی‌های تازه و بدیع، نمادها و متناقض‌نماهای ابداعی، آشنایی‌زدایی‌های متنوّع و بکر قیصر امین‌پور را که در تعیین سبک شخصی ایشان تأثیر دارد، نقد و بررسی کردیم. در این پژوهش برای اولین‌بار پارادوکس‌های شعر امین‌پور به شیوهٔ جدیدی تقسیم‌بندی شده و شاخص‌ها و معیارهای تشخیص متناقض‌نماهای محتوایی از زیبایی‌شناختی توضیح داده شده است. مقالهٔ حاضر در حل ابهام برخی از متناقض‌نماهای مبهم و پرکاربرد در شعر قیصر، روشی به دست می‌دهد که در فهم بسیاری از اشعار وی کمک می‌کند. با توجه به اینکه در هر پارادوکسی، ابهامی وجود دارد، این مقاله در واقع گزارش دشواری‌هایی از شعرهای امین‌پور نیز محسوب می‌شود. برای مثال ابهام دو بیت از قیصر در ترکیب‌های متناقض‌نمای «حقیقی‌ترین مجاز» و «قاطعیتِ تردید» که خواننده با مراجعه به این مقاله، به‌راحتی می‌تواند حقیقتِ ورای ظاهر متناقض‌نمای این ترکیب‌ها را بفهمد. بنابراین همهٔ مطالبی که در این بخش آوردیم، تازگی دارد و در تحقیقات پیشین به آنها اشاره نشده است و ضرورت دارد که در این‌باره پژوهشی مستقل و مفصل انجام گیرد.

مضمون‌سازی تازه و بدیع

«مضمون»، نکته‌ای باریک و لطیف یا خاصیت غریب است که در چیزی وجود دارد ولی تاکنون کشف نشده است؛ یا در خیال شاعر می‌تواند ساخته و پرداخته شود. مهم‌ترین خاصیت مضمون این است که اگر شعر را از حلیهٔ هنرآوری‌های زبانی، تصویری و موسیقیایی نیز فارغ سازیم، مضمون با آن باقی می‌ماند. هر شعر خوبی، صورت تازه‌ای از معناست؛ امّا هر صورت تازه‌ای از معنی، مضمون‌آفرینی نیست. «فرق مضمون با معنی این است که مضمون عبارت است از معنی جزئی متکی به مناسبات لفظی و رایج در سنت شعر و با موجودات و روابط شعری سروکار دارد. معنی عبارت است از فکر و فرهنگی که لزوماً شاعرانه نیست، ولی در شعر بیان می‌شود» (خرمشاهی، ۱۳۶۶، ج۱: ۳۷-

۳۸). ایراد سخن به مقتضای حال، محور اصلی بلاغت و ایراد معنای واحد به طرق مختلف، جهت دیگر آن را تشکیل می‌دهد. «کسانی که ابتکار مضامین دلپسند کرده و آنها را لطف و آرایش بیشتر می‌دهند، در شعر، مقامی عالی‌تر دارند، اگرچه از علم صنعت شعر بی‌بهره باشند» (فروغی، ۱۳۸۴: ۱۸۵). مضمون‌یابی و مضمون‌آفرینی در صورتی ارزنده است که با اعتلای لفظ همراه باشد و در این راه مبالغهٔ بسیار نکنند.

هوشیاری و دقت‌نظر قیصر امین‌پور از او شاعری مضمون‌یاب و نکته‌پرداز ساخته است. مضمون‌سازی و نکته‌پردازی او به گونه‌ای نیست که وی را از واقعیت‌ها دور ساخته و نازک‌اندیشی‌های معماگونه (مانند شاعران سبک هندی) را به ذهن و زبانش راه دهد. زبان و بیان ایشان در عین سادگی و روانی، زیبایی چشمگیری دارد. امین‌پور در شعر خود از هنرهای ادبیِ تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تمثیل، حسن تعلیل، غلو و غیره، برای خلق مضامین متنوّع و بکر عرفانی و پایداری، زیاد استفاده کرده و در ساخت این صنعت‌های ادبی، اصل را بر این گذاشته است که مخاطب، معنا را درک کند. ابیات زیر از جمله موارد مضمون‌آفرینی عاشقانه و عارفانه با این شگردهای ادبی است.

خورشید خم شد تا نگاهت را ببوسد　　گل غنچه شد تا قرص ماهت را ببوسد
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۹۴)

چون پر پروانه تا که دست گشودم　　دست مرا لحظهٔ قنوت گرفتند
(همان: ۲۹۵)

بی‌رنگ‌تر از نقطهٔ موهومی بود　　این دایرهٔ کبود، اگر عشق نبود
(همان: ۳۰۸)

در بیت‌های یادشده، شاعر با استفاده از شگردهای ادبی حسن تعلیل (در بیت اوّل)، تشبیه (در بیت دوّم) و تشبیه و استعاره (در بیت سوّم)، مضمون‌آفرینی کرده است.

اغلب مضمون‌ها و تصاویر شعری قیصر امین‌پور، تازه و بدیع و ابداعی هستند و اینها بیانگر ذهن خلاق و نوگرای شاعر و تلاش او برای کشف پیوندهای تازه میان پدیده‌هاست. تازگی این تصاویر به تجربهٔ شخصی خود شاعر، سرشت‌مایهٔ فرهنگی و تخیّل نیرومند وی بازمی‌گردد. در این تصاویر، شاعر با دقّت نظر خود، نکته‌های تازه‌ای را درمی‌یابد و با کاربرد شاعرانه و پیوند آنها با یکدیگر به مضامین نو دست می‌یابد. از

جمله در نمونه‌های زیر که بیانگر باریک‌بینی شاعر در جلوه‌های طبیعت است. در تشبیه «چشم» به «لایحهٔ روشن آغاز بهار»، «باران» به «قصیده‌ای تر و تازه و روان»، «آتش» به «ترانه»، «عشق اهورایی» به «رنگین‌کمان»، «مدار چشم» به «قبله‌نما» و «قلب» به «گل آفتابگردان»، نوآوری و ظرافت هنری دیده می‌شود.

چشم تو، لایحهٔ روشن آغاز بهار　　طرح لبخند تو، پایان پریشانی‌ها
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۵۶)

باران، قصیده‌ای است تر و تازه و روان　　آتش، ترانه‌ای به زبان زبانه‌ها
(همان: ۵۱)

رنگین‌کمانِ عشق اهورایی　　از پشت شیشهٔ دل تو پیداست
(همان: ۴۰۷)

قطبی که مدار چشم او قبله‌نماست　　قلبش، گل آفتابگردان خداست
(همان: ۴۱۹)

مؤثرترین و دل‌انگیزترین مضمون‌ها در شعر قیصر امین‌پور با نسبت دادن صفات و حالات انسانی به عناصر و پدیده‌های طبیعی به وجود می‌آید و در پرتو آن، شعرها و تصاویر بی‌جان شعری او، زنده و پویا شده است. از جمله در شعر زیر به مظاهر طبیعت نظیر: «سنگ، کوه، باد، آسمان، آفتاب، جوبیار و آب»، اعمال و صفات انسانی نسبت داده است.

سنگ ناله می‌کند: رود، رود بی‌قرار　　کوه گریه می‌کند: آبشار، آبشار!
آه سرد می‌کشد، باد، باد داغدار　　خاک می‌زند به سر، آسمان سوگوار...
ذرّه‌ذرّه آب شد، التهاب آفتاب　　غرق پیچ‌وتاب شد، جست‌وجوی جویبار
بر لبش ترانه، آب، از گدازه‌های درد　　در دلش غمی مذاب، صخره‌صخره کوهوار
(همان: ۸۰)

در شعرهای یادشده، قیصر برای ارائهٔ تصاویری زنده و مضمون‌آفرینی از عناصر «استعارهٔ مکنیّه تخیلیّه» به‌خوبی استفاده کرده است. در تمام مجموعه‌های شعری وی به‌ویژه در دو مجموعهٔ «تنفس صبح» و «آینه‌های ناگهان»، خصوصیات و عواطف انسانی به اشیا و غیر جانداران، مفاهیم مجرّد و انتزاعی و حیوانات نسبت داده شده است. از این‌رو فضای حاکم بر شعر شاعر، سرشار از شور و نشاط و هیجان و حرکت است.

برخی از مضمون‌پردازی‌های شورانگیز و نوآیین قیصر امین‌پور، به‌ویژه آنگاه که با

«تمثیل» هم همراه می‌شود، با مضمون‌سازی‌های سبک هندی پهلو می‌زند (حسینی و غلامی، ۱۳۸۹: ۲۴).

امّا مرا زبان غزل‌خوانی تو نیست شبنم چگونه دم زند از بیکرانه‌ها
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۵۱)

ذرّه‌ای بود از غبار راه آنها آفتاب مانده اینک سایه باری گران بر دوش‌ها
(همان: ۵۷)

چشم تا باز کنم، فرصت دیدار گذشت همهٔ طول سفر یک چمدان بستن بود
(همان: ۲۲۹)

در این بیت‌ها، تمثیل و تشبیه نهان، موجب مضمون‌آفرینی شده و جنبه استدلال دارد. به عبارت دیگر مشبهٌ‌به برای اثبات مشبه آمده و مضمون‌آفرینی در مشبهٌ‌به است. تمثیل و تشبیه از شگردهای مهم و محوری مضمون‌سازی در شعر امین‌پور است.

نمادهای ابداعی و شخصی

نماد عبارت است از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی که بر معنی و مفهومی ورای آنچه ظاهر آن می‌نماید، دلالت کند. در عین حال نمادگرایی یا سمبلیسم فقط نشاندن یک مفهوم به جای مفهوم دیگر نیست؛ بلکه استفاده از تصاویر عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی نیز هست (چدویک، ۱۳۷۵: ۹). نماد، تصویری ادبی است که در آن، رابطهٔ صورت و مفهوم (دال و مدلول)، قراردادی یا اتفاقی است و مفهوم آن با نوعی گنگی همراه است و سویهٔ پنهان آن به سختی درک می‌شود. نمادها به مرور زمان خلق می‌شوند و اغلب به عالم اعماق و ژرفای روح متعلّق هستند. در نماد، امر انتزاعی و غیر حسی ناشناخته به وسیلهٔ امر محسوس و عینی قیاس می‌شود (روشنفکر و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۷).

نماد، چیزی است که نمایندهٔ چیزی دیگر باشد و این نماینده بودن، نه به علّت شباهت دقیق میان دو چیز، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی و قراردادی است (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۹). شاعر با انتخاب نمادها بر شکوه کلام خود می‌افزاید و با ایجاد ابهام، خواننده را به تفکّر و تعمّق بیشتر در شعر خویش وامی‌دارد و کلام خود را تأویل‌پذیر می‌نماید. بنابراین در فهم معنای نمادین کلمات و آثار ادبی لازم

است که پیش از هر چیز با توجه به قرینه‌ها و حال و هوای حاکم بر یک اثر، نمادین بودن آن را به اثبات رساند و شیوه‌های به‌کارگیری نمادها را در آن بررسی کرد و با توجه به اینکه یک نماد ممکن است بیشتر از یک معنا و مفهوم داشته باشد، به جمع‌آوری موارد استفاده از آن پرداخت و پس از تعیین استعداد واژگانی که بار نمادین دارند، آنها را تأویل و تفسیر کرد (روشنفکر و دیگران، ۱۳۹۲: ۳۷).

اغلب نمادهای شعر قیصر امین‌پور، شخصی و ابداعی هستند که پیش از او در شعر فارسی دیده نمی‌شوند و خاستگاه آنها، طبیعت، باورها و اعتقادات مذهبی و ملی ایشان است. همین امر سبب شده تا فردیّت شاعر در شعرهایش، جلوهٔ بارزی پیدا کند. بنابراین می‌توان امین‌پور را نوآور ساخت‌های نمادین دانست. قیصر، سرچشمهٔ تفکّر نمادین در بزرگسالی را بازی نمادین در دوران کودکی می‌داند. او بر این باور است که «نماد را می‌توان صورت پیچیده و تکامل‌یافتهٔ صور خیال دانست که از تشبیه ساده آغاز می‌شود و به انواع دیگر تشبیه، مانند تشبیه فشرده، استعاره و حتّی تمثیل اسطوره می‌رسد تا در نهایت به سمبل برسیم که از نظر وجه‌شبه یا علاقه ظاهراً دورترین رابطه را با مدلول خود دارد. اگر این سیر تحوّلی و تکامل را بپذیریم، می‌توانیم مادهٔ خام و اصلی تمام این صور خیال را همان بازی کودک بدانیم» (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۱۹).

هدف امین‌پور از به‌کارگیری نمادهای تازه و بدیع، بیان احساسات، دلتنگی‌ها و حال و هوای درونی خود اوست. مثلاً برای بیان آرزوی شهادت و رهایی از جسم و تعلّقات، از نمادهای «قفس و پرواز» استفاده می‌کند. گاهی نیز با بیان نمادهای مرتبط با جنگ، به تشویق رزمندگان می‌پردازد. امین‌پور، نگرشی واقع‌بینانه به مسائل جامعه دارد و شعرهای نمادین او، شعر مبارزه، مقاومت و بیان درد است که عاطفهٔ اجتماعی بر آنها غلبه دارد. تکامل و تعالی خود و جامعه، از آرمان‌هایی است که در نمادهای امین‌پور دیده می‌شود. او با ملموس کردن وقایع با استفاده از عناصر طبیعت، ارزش‌های مورد نظر خود و جامعه را میان مردم رواج می‌دهد. نمونه‌هایی از نمادهای ابداعی قیصر امین‌پور:

ایستگاه/ قطار/ پنجره: قطار، نماد گذر زمان، عمر، دنیا، اندیشه و خاطره‌ها و رؤیاهای کودکی است. ایستگاه، مرکز رفت‌وآمد در تمام جهات است و می‌تواند نشانهٔ خود باشد (شوالیه و آلن، ۱۳۸۸، ج۴: ۴۴۰). پنجره، نماد پذیرندگی و ارتباط است (همان، ج۲: ۲۵۶).

«قطار می‌رود/ تو می‌روی/ تمام ایستگاه می‌رود/ و من چقدر ساده‌ام/ که سال‌های سال/ در انتظار تو/ کنار این قطارِ رفته ایستاده‌ام/ و همچنان به نرده‌های ایستگاه رفته/ تکیه داده‌ام!» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۷).

«در خواب‌های کودکی‌ام/ هر شب طنین سوت قطاری/ از ایستگاه می‌گذرد/ دنبالهٔ قطار/ انگار هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد/ انگار/ بیش از هزار پنجره دارد...» (همان: ۱۲۴).

در شعرهای بالا، «قطار» نماد زندگی و «پنجره» نماد ارتباط با دنیای خارج و بخشی از آیندهٔ مبهم انسان است.

جاده: جاده نماد ارتباط است. اگر جاده پشت سر باشد، نماد گذشته و اگر پیش رو باشد، سمبل آینده است. اگر به طرف آسمان‌ها باشد، نماد ارتباط با ملکوت است. اگر به سمت درّه‌ای باشد، نماد سقوط و هلاکت است. اگر جاده، مه‌گرفته باشد، ارتباطی نادرست و آینده‌ای نامعلوم را به ذهن می‌رساند (رضایی جمکرانی، ۱۳۷۸: ۱۴۶).

«... احساس می‌کنم که مرا/ از عمق جاده‌های مه‌آلود/ یک آشنای دور صدا می‌زند/ آهنگ آشنای صدای او/ مثل عبور نور/ مثل عبور نوروز/ مثل صدای آمدن روز است» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۳۵).

دیوار: دیوار، نماد جدایی، کلافگی، نفس‌تنگی، دفاع و زندان است (شوالیه و آلن، ۱۳۸۸، ج۳: ۲۹۸). دیوار در اشعار امین‌پور، نماد مانع ارتباط است.

«آیینه‌ها/ در چشم ما چه جاذبه‌ای دارند!/ آیینه‌ها/ که دعوت دیدارند/ دیدارهای کوتاه/ از پشت هفت دیوار/ دیوارهای صاف/ دیوارهای شیشه‌ای شفاف/ دیوارهای تو/ دیوارهای من/ دیوارهای فاصله بسیارند/ آه!/ دیوارهای تو همه آیینه‌اند!/ آیینه‌های من همه دیوارند!» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۳۸).

رنگ‌های زرد، سرخ و سبز/ باران: یکی از راه‌های آشنایی‌زدایی در زبان، روی آوردن به نمادپردازی است. شاعران از ظرفیت نمادین رنگ‌ها برای تشخص زبانی و آشنایی‌زدایی زبان استفاده کرده‌اند. «در سروده‌های امین‌پور، زرد علاوه بر اینکه نماد یأس، ناامیدی و... است، نماد خامی و عدم تکامل هم هست» (محمدی و زارعی، ۱۳۹۰:

۱۶۷). شهادت با خامی به دست نمی‌آید:

گذشتن ز سر، سرگذشتی است خونین دلا کی تو این ره به زردی نوردی؟
(امین‌پور، ۱۳۸۶: ۹۲)

«سرخ» نماد زندگی، قدرت، ایثار، شهادت و گاهی نماد حرکت انسان‌ساز امام حسین(ع) است (نیکوبخت و قاسم‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۱۹). در سرودهٔ زیر، وجود یک اندیشهٔ کمال‌گرایانه باعث شده است که زرد و سرخ به عنوان نمادهای خامی و تکامل در کنار یکدیگر قرار گیرند.

من همسفر شراب از زرد به سرخ یک روز من همره اضطراب از زرد به سرخ
به شوق هجرتی خواهم کرد چون هجرت آفتاب از زرد به سرخ چون
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۲۹)

شراب نیز در آغاز که از انگور تولید می‌شود، زردرنگ است، امّا هنگام رسیدن، رنگ آن سرخ می‌شود. آب انگور پیش از مرحلهٔ پختگی، پر از جوش و خروش است. شاعر نیز پیش از رسیدن به تکامل، اسیر اضطراب، دلواپسی و نگرانی است. هجرت شوق‌آمیز شاعر و در واقع مرگ او در گرو تکامل است. هجرت آفتاب از زرد به سرخ یعنی از طلوع به غروب رسیدن آن.

سبز در سروده‌های امین‌پور، دو مفهوم نمادین تکامل و جاودانگی را دارد. در سرودهٔ زیر، سیب‌های سبز می‌تواند نماد شهدایی باشد که به تکامل رسیده‌اند و باران می‌تواند نماد خداوند، جاودانگی و حیات دوباره باشد.

«و سیب‌های سبز/ در باغ‌های رو به باران/ بر خاک افتادند» (همان: ۱۱۳).

کوچه: کوچه نماد روزگار پاک و باصفای گذشته است (روشنفکر و دیگران، ۱۳۹۲: ۴۹).

«... امضای تازهٔ من/ دیگر/ امضای روزهای دبستان نیست/ ای کاش/ آن نام را دوباره/ پیدا کنم/ ای کاش/ آن کوچه را دوباره ببینم/ آنجا که ناگهان/ یک روز نام کوچکم از دستم/ افتاد/ و لابه‌لای خاطره‌ها گم شد...» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۵۵).

آشنایی‌زدایی

مولانا می‌گوید که بینِ انسان و درکِ حقایقِ جهان، غباری از عادت پاشیده شده و

آن غبار، مانع از رؤیتِ حقایق می‌شود: «عادت خود را بگردانم به وقت/ این غبار از پیش بنشانم به وقت» (مولوی، ۱۳۹۰، ج۲: ۲۷۱). بنابراین عادت، حقیقت را از آنچه هست، تهی می‌کند و هرچیز وارد قلمرو عادت شود، بی‌اثر خواهد شد: «مَی خوردن مدام مرا بی‌دماغ کرد/ عادت به هر دوا که کنی، بی‌اثر شود» (صائب، ۱۳۷۵، ج۴: ۲۰۵۰). از نظرِ صورت‌گرایان، کارِ اصلی شاعر و هنرمند، آشنایی‌زدایی و زدودنِ غبارِ عادت از چشمِ ماست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۹۵) که یاکوبسن آن را «بر هم زدن ترتیب» می‌خواند؛ یعنی ترتیب موجود را برهم می‌ریزیم و آرایش جدیدی را به جایش می‌گذاریم و از این طریق چشم و ذهن را وادار می‌کنیم که کنجکاو شود و موشکافانه با پدیده‌ها برخورد کند و حقیقتِ اشیا را بهتر ببیند (نفیسی، ۱۳۶۸: ۳۵).

کلمات و اصطلاحات آشنا، همان چیزهایی است که بر اثر تکرار مستعمل شده و دیگر به آنها به‌طور خودکار عکس‌العمل نشان می‌دهیم. بنابراین عادت در بی‌معنی کردنِ زیباترین و ژرف‌ترین حرف‌ها مؤثر است و باید آشنایی‌زدایی شود تا بازشناسی جدیدی به دست آید. به همین خاطر شاعران و عارفان بزرگ در عرصهٔ خلاقیّت خود تلاش می‌کنند تا عادت‌ها را بشکنند. این کار در شعر قیصر امین‌پور به طرق مختلفی انجام می‌گیرد که انواع متناقض‌نمایی از مهم‌ترین آنهاست (رحیمی و دهقانی، ۱۳۹۶: ۱۸۱-۱۸۵). تصاویر حاصل از این هنرهای ادبی، جدید و نوآیین‌اند و معلوم است که مضامین تازه و نوآیین، چقدر ذوق‌پذیرتر و ذهن‌نشین‌تر از مضامین کهنه و مکرر است.

تمام عبادات ما عادت است به بی‌عادتی کاش عادت کنیم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۶۳)

عادت به بی‌عادتی کردن: متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای مجاز است. عادت مجازاً به معنی پیشه و کسب است. تمام عبادات ما از روی عادت و در نتیجه بی‌روح و بی‌ارزش است. ای کاش بتوانیم بی‌عادتی را پیشه خود بکنیم. «نگردد جمع با عادت عبادت/ عبادت می‌کنی، بگذر ز عادت» (شبستری، ۱۳۶۸: ۱۰۸).

چون رهگذری خسته که می‌آساید آسایش آفتاب در سایه توست
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۱۵)

در هنجار عادی، در سایه قرار گرفتن آفتاب، غیر ممکن است؛ امّا در بیت یادشده با

توجّه به پیوند پنهانی «رهگذر خسته و عاشق» با «آفتاب»، این جواز را به شاعر داده است که او در زبانِ شعر، عادت‌ستیزی کند و این تعبیر نوآیین را به کار گیرد. در سایه بودن آفتاب، متناقض‌نمایی بر مبنای تصویر دووجهیِ تشبیه و مجاز است. رهگذر خسته و عاشق با تشبیه نهان به آفتاب مانند شده است. سایه مجازاً به معنی لطف و عنایت است. با حذف مشبهٌ‌به (آفتاب) و سایه، تناقض رفع می‌شود. وقتی رهگذری خسته می‌آساید، مثل این است که آفتاب (رهگذر خسته و عاشق) در زیر سایهٔ لطف و عنایت تو به آسایش می‌پردازد.

«دردهای من/ گرچه مثل دردهای مردم زمانه نیست/ درد مردم زمانه است»

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۴۱).

دردهای مردم زمانه، چشم و هم‌چشمی، نبود مادیّات و کمبود امکانات است، ولی درد من مثل دردهای اینها نیست، بلکه درد خود مردم زمانه و دوران است که این‌چنین در مادیّات، ظواهر و پیروی از هوای نفس گرفتار شده و گوهر معرفت و معنویّت را به طور کلی از یاد برده و دچار قحطیِ آدمیّت و جوانمردی و ادب شده است. «علم، آدمیّت است و جوانمردی و ادب/ ورنی ددی به صورت انسان مصوّری» (سعدی، ۱۳۸۱: ۷۵۴).

ائتلاف کردن آتش با آب

تا راز عشق ما به تمامی بیان شود　　با آب دیده، آتش دل ائتلاف کرد

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۹۱)

ائتلاف کردن آتش با آب، متناقض‌نمایی بر مبنای تصویر دووجهیِ مجاز و استعاره است. آب مجازاً به معنی اشک چشم است. آتش، استعاره از داغ و اندوه حاصل از عشق است. شاعر می‌گوید که برای اینکه راز عشق ما به طور کامل بیان شود، آتش (درد و غم) با آب دیده (اشک چشم)، متحد و هم‌پیمان شده‌اند. با تأمّلی در بیت می‌بینیم که این موضوع، مفهومی تکراری و غیر بدیع است که در مصراع دوّم به شیوه‌ای استادانه و با یاری گرفتن از مجاز و استعاره و متناقض‌نمایی، بدیع و نو شده است. در واقع شاعر بدین طریق از کلام خود آشنایی‌زدایی کرده و اینها رسالت متناقض‌نمایی است.

طوفانی بودن آرامش

کنار نام تو لنگر گرفت کشتی عشق　　بیا که یاد تو آرامشی است طوفانی

(همان: ۳۰۵)

طوفانی بودن آرامش، متناقض‌نمایی بر مبنای کنایه است. طوفانی، کنایه از بسیار و زیاد، جان‌بخشی و سرزندگی است. کشتی عشق در کنار نام تو لنگر گرفت و ساکن شد؛ بیا که یاد تو، آرامش زیاد و وصف‌ناپذیری به ما می‌دهد. شاعر در مصراع دوّم با هنرمندی خاصّی با استفاده از متناقض‌نمایی، دست به آشنایی‌زدایی می‌زند و کلام خود را طراوتی نو می‌دهد و خواننده را به حیرت وامی‌دارد.

متناقض‌نمایی (پارادوکس)

متناقض‌نما در اصطلاح ادبی، یکی از انواع آشنایی‌زدایی و شگردهای برجسته و شگفت‌انگیز ادبی است و آن کلامی است ظاهراً متناقض با خود یا مهمل که دو امر متضاد یا ناسازگار را جمع کرده و با منطق عادی و باورهای عرفی و عقلی و شرعی ناسازگار است و این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت (گلی و بافکر، ۱۳۸۷: ۱۳۳). مانند پُر از خالی، جمعِ پریشانی، شکست را مایهٔ فتح و پیروزی دانستن و مأمن بی‌امان. دکتر شمیسا، فرامنطقی و محیرالعقول بودن را از جمله ویژگی‌های معرفت ادبی ذکر نموده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۰: ۳۱۷) که تعبیرها و ترکیب‌های پارادوکسی، از نمونه‌ها و مسببات آن محسوب می‌شود. در مضامین پارادوکسی، بیان شگفت‌انگیز و محیرالعقول است و خواننده در نگاه نخستین با توجه به اینکه مضمون یا موضوع طرح‌شده را خلاف عرف و منطق و عادت معمول می‌پندارد، باور آن را بعید می‌داند. اما با تفکر و تأمّل در زیرساخت انگارهٔ شاعرانه در بیت، به زیبایی بیان پی‌برده، از فهم آن لذت می‌برد. متناقض‌نماهای شعر قیصر امین‌پور را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: محتوایی و زیبایی‌شناختی.

متناقض‌نمای محتوایی

متناقض‌نمای محتوایی، کلامی است که در ورای ظاهر متناقض و مهملش، حقیقتی مخالف با آن ظاهر نهفته است. از این‌رو ارائهٔ این واقعیت‌ها چون با منطق عادی و باورهای عرفی و عقلی و شرعی منافات دارد، در وهلهٔ اول، متناقض به نظر می‌رسد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۱-۲۷۷). این تناقض و ناسازگاری چندان شگفت‌انگیز است که ذهن را به

کنجکاوی و تلاش برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، وامی‌دارد و از راه تفسیر و تأویل می‌توان به آن حقیقت دست یافت (گلی و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۰۲).

برای مثال «گدا» و «ثروتمند» با هم تضاد دارند و در دنیای منطق و عرف، ناقض یکدیگرند و با هم جمع نمی‌شوند و همه به این طرز فکر عادت کرده‌ایم و آن را واقعیت می‌دانیم. فقط با تأمّل و دقت درمی‌یابیم که این باور منطقی هم خیلی معتبر نیست و برخلاف عرف و باور عمومی در این جهان، گدایانی هستند که در عین گدا بودن، ثروتمندند و ثروتمندانی که در عین ثروتمند بودن، گدایند و طبعی گدا دارند. حال اگر چنین شخصیت‌هایی را بخواهیم توصیف کنیم، طبیعی است که توصیف آنها به صورت «گدایِ ثروتمند» و «ثروتمندِ گدا» خواهد بود. این دو ترکیب در ظاهر عجیب و متناقض به نظر می‌رسند، چون برخلاف روال منطقی و باور عمومی هستند و این شگفت‌انگیزی و غرابت، ذهن را به تأمّل و کنجکاوی و سرانجام دریافت حقیقت از ورای تناقض وادار می‌کند.

در متناقض‌نماهای محتوایی، کار شاعر و نویسنده، درک واقعیت‌های پنهان از ورای ظاهر و ارائهٔ آنهاست. در حقیقت این واقعیت‌ها هستند که چون با روال منطقی و باور همگانی مطابقت ندارند، متناقض به نظر می‌رسند. به عبارت دیگر سخنور در این نوع متناقض‌نماها برای زیبایی‌آفرینی، دست به آوردن ترفند متناقض‌نما نمی‌زند، بلکه خود واقعیت‌ها را آورده و مفاهیم متناقض را نشان می‌دهد و این واقعیت‌ها هستند که در نگاه اول، تکان‌دهنده، عجیب، غیر منطقی و متناقض به نظر می‌رسند. از این‌رو ارزش متناقض‌نمایی و زیبایی‌آفرینی پیدا کرده، بدیع و خاطرپسند می‌شوند و ذهن را وادار به تأمّل و جست‌وجو می‌کنند و سرانجام دریافتِ اینکه تناقضی در کار نیست و عین حقیقت است. شواهد و نمونه‌های متناقض‌نمای محتوایی در شعر امین‌پور:

۱- بهتِ فصیح/ موسیقیِ سکوت/ بلاغت داشتن سکوت

عقدهٔ فریاد بود و بغض گلوگیر　　بهتِ فصیح مرا سکوت گرفتند
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۹۵)

موسیقیِ سکوت شب و بوی سیب　　یک قطعه شعر ناب و کمی پنجره
(همان: ۲۱۸)

بلاغت غم من انتشار خواهد یافت　　اگر که متن سکوت مرا کتاب کنید
(همان: ۳۹۴)

«بهتِ فصیح» و «موسیقیِ سکوت»، متناقض‌نمای محتوایی از نوع ترکیبی و «بلاغت داشتن سکوت» از نوع تعبیری است. شاعر معتقد است که بی‌زبانی و سکوت، زبان بلندآوازی است که بهترین پیام‌ها را برای صاحب‌بصیرتان القا می‌کند. «زبان تا جایی کارایی دارد که موضوع آن مسائل مربوط به عالم صورت و محسوسات باشد. همین که موضوع مورد بحث به غیب و مسائل شهودی و مابعدالطبیعی کشیده می‌شود، جز پناه بردن به خاموشی و زبان بی‌زبانی و منطق جان راهی نیست. همین خاموشی است که جان‌های غیبیان را با هم پیوند می‌زند و گفتنی‌های ناگفته را به آنان الهام و تلقین می‌کند» (مشتاق‌مهر، ۱۳۸۳، ج۱: ۴۲۶-۴۲۷).

۲- بی‌بال و پر پریدن

اسطورهٔ بی‌بال پریدن ماییم　　پروانهٔ بی‌پریم و بی‌پروراییم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۴۸)

به باد حادثه بالم اگر شکست، چه باک!　　خوشا پریدن با این شکسته‌بالی‌ها!
(همان: ۶۰)

بی‌بال و پر پریدن، متناقض‌نمای محتوایی از نوع تعبیری است. منظور از پریدن انسان، سیر کردن روح و دل در عالم معنا و وهم و خیال است (← موجب فتح بودن شکست).

۳- تنهایی و بی‌کسی را امن‌ترین برج دانستن

مرا قصر تنهایی و بی‌کسی بس　　از این امن‌تر، برج عاجی ندیدم
(همان: ۱۹۷)

کسی که در این دنیای فانی، یار و یاوری ندارد، کس و یاور او، خداوند است و محبوب ازلی، چنین کسی را زیر سایهٔ لطف و رحمت خود قرار می‌دهد و تضمینی به مراد و آرزوی خود می‌رساند. به این اعتبار بی‌کسی، کس و امن‌ترین برج و قلعه محسوب می‌شود. «فریاد ز بی‌کسی نه رای است/ کاخر کس بی‌کسان خدای است» (نظامی، ۱۳۶۷: ۱۹۰).

۴- جمعِ پریشانی

تا در خم آن گیسوی آشفته زدم دست　　چون خاطر خود جمع پریشانی خویشم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۵۵)

از وقتی که در پیچ‌وخم گیسوی پریشان معشوق چنگ زده‌ام، مثل خاطر خود از

پریشانی و آشفتگی خود، جمعیّت خاطر کسب می‌کنم؛ چراکه هر چیزی که مربوط به معشوق باشد، برای عاشق، لذّت‌بخش و مایهٔ آرامش محسوب می‌شود.

۵- دلشورهٔ شیرین/ شادیِ غمگین

«با توام ای شور ای دلشورهٔ شیرین!

با توام/ ای شادی غمگین!/ با توام/ ای غم!» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۷۷)

ای شور و شوق عشق و محبت معشوق ازلی که نگرانی و اضطراب در راه تو، بسی شیرین و دلپذیر است؛ با تو هستم (← غم و اندوه را مایه تسکین و شادی دانستن).

۶- رفتن و همیشه ماندن (← مرگ را سبب زندگی دانستن)

ماندند به عهد خویش و رفتند رفتند، ولی همیشه ماندند (همان: ۴۰۴)

۷- غم و اندوه را مایه تسکین و شادی دانستن

ای شکوه بی‌کران اندوه من! ای تو آسمان‌دریای جنگل‌کوه من! ساحل من، (همان: ۴۳)

ای همه غم‌های تو خوش، مرحبا! ای همه حزن تو برین، آفرین! (همان: ۲۱۰)

اندوه را دارای شکوه، مایه شادی و پشت و پناه خود دانستن در ظاهر معقول و پذیرفتنی نیست، امّا چون در دل غم، شادی و در وجود شادی، غم نهفته است، اگر انسان به دیدهٔ بصیرت بنگرد می‌تواند، در وجود یکی، دیگری را درک کند. غم و اندوه ناشی از عشق و محبّت معشوق ازلی، برخلاف غم و اندوه‌های دنیوی، برای عاشق لذّت‌بخش و مایهٔ شادی است و حیات عاشق به آن بستگی دارد و چنین غمی، غم‌های دیگر را از دل عاشق دور می‌کند. «غم عشق آمد و غم‌های دگر پاک ببرد/ سوزنی باید کز پای برآرد خاری» (سعدی، ۱۳۸۱: ۶۲۰). بنابراین بی‌غم و اندوه بودن برای عاشق غم و مایهٔ ناراحتی و عذاب است.

۸- مرگ را سبب زندگی دانستن

«من/ سال‌های سال مردم/ تا اینکه یک دم زندگی کردم» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۹).

کو عمر خضر، رو طلب مرگ سرخ کن کاین شیوه، جاودانه‌ترین طرز بودن است (همان: ۳۹۵)

ترک همه‌چیز جز معشوق حقیقی و شهادت در راه او سبب می‌شود که انسان در زیر

سایهٔ لطف و عنایت محبوب ازلی قرار گیرد و از زندان تن و دنیا رهایی یافته، بـه حیـات جاودانی دست یابد. اشاره دارد به آیهٔ «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذینَ قُتِلُواْ فِـی سَـبیلِ اللهِ أَمْوَاتَـاً بَـلْ أَحْیَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ یُرْزَقُونَ» (آل‌عمران/ ۱۶۹).

۹- مرهم بودن زخم

بـــه آن زخـــم‌هـــای مقـــدس قســـم که جـز زخـم، مـرهم بـرای تـو نیسـت

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۴۴)

زخم و جراحتی که در راه عشق و محبت به معشوق ازلـی نصـیب انسـان مـی‌شـود، برخلاف زخم و جراحت‌های این‌جهانی که در اثر علاقه به دلبستگی‌هـای دنیـوی ناشـی می‌شود، مرهم، گوارا و جان‌بخش بوده، موجب رونق و صفای روح و دل انسان مـی‌شـود. (← دلشورهٔ شیرین/ شادیِ غمگین) (← رها کردن به بند/ اسیرِ آزادگی کردن).

۱۰- موجب فتح و پیروزی بودن شکست

«تو را به راستی،/ تو را به رستخیز/ مرا خراب کن!/ که رستگاری و درستکاری دلم/ به دستکاری همین غم شبانه بسته است/ که فتح آشکار من/ به این شکست‌هـای بـی‌بهانـه بسته است» (همان: ۱۲۸).

از شکست، فتح و پیروزی داشتن در عالم واقع، امـر معمـول و معقـولی نیسـت؛ امّـا منظور شاعر این است: دل‌هایی که از درد و داغ عشق محبـوب ازلـی، شکسـته و ویـران شده‌اند، محل تجلی نور خداوند هستند و معشوق ازلی، چنین دل‌هایی را زیر سایهٔ لطف و عنایت خود قرار داده، آباد می‌کند. عاشق بایـد در راه معشـوق حقیقـی، شکسـت‌هـا و سختی‌ها را تحمّل و هستی خود را در وجود او فانی کند، تا به کمال و سرافرازی برسـد. خداوند متعال می‌فرماید: «أَنَا عِنْدَ الْمُنْکَسِرَةِ الْقُلُوبُهُمْ لِأَجْلِی» (فروزانفر، ۱۳۷۶: ۲۸): من نـزد شکسته‌دلان هستم. به این اعتبار شاعران و عارفـان، شکسـت را مایـهٔ فـتح و پیـروزی و پرواز به سوی محبوب ازلی دانسته‌اند.

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی صرفاً یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایـی و زیبـایی‌آفرینـی زبانی است و ربطی به مضمون و مفاهیم متناقض ندارد؛ یعنی در معنـی، تنـاقض وجـود ندارد، امّا در آن الفاظی هست که در یک معنی با هم تنـاقض دارنـد و در معنـی دیگـر،

متناقض نیستند. از آنجا که کلام تا غرابت و تازگی پیدا نکند، ارزش شعری و ادبی نمی‌یابد، از این‌رو شاعران و ادیبان بر آن هستند که با شگردهای گوناگون به کلام غرابت ببخشند. غرابت بخشیدن به کلام، چندان مهم است که فرمالیست‌ها، اساس کلام ادبی را در بیگانه‌سازی کلام می‌دانند. یاکوبسن، کلام شاعرانه را تهاجم علیه زبان می‌داند. از نظر شکلووسکی، کار ادبیات، بیگانه‌سازی یا آشنایی‌زدایی زبان است. از طرفی ترفند متناقض‌نمایی اگر بهترین شیوهٔ بیگانه‌سازی نباشد، در ردیف بهترین‌هاست. بنابراین شاعران ژرف‌اندیش و تیزبین که به اعجاز غرابت بخشیدن متناقض‌نمایی پی برده‌اند، از این شیوهٔ بدیع به‌خوبی استفاده می‌کنند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۷۱-۲۸۴).

در شعر قیصر امین‌پور، این شگرد ادبی گاهی به همراه هنرهای بلاغی و زیبایی‌شناختی استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، تصویر دووجهی، ایهام و غلو می‌آید. این شیوه‌های بیانی و بدیعی در کاربرد طبیعی خود دارای زیبایی‌اند و زمانی که به صورت متناقض‌نما بیان می‌شوند، زیبایی و تأثیرگذاری‌شان، چندین برابر می‌شود.

شاخص‌ها و معیارهای تشخیص متناقض‌نماهای محتوایی از زیبایی‌شناختی: در متناقض‌نماهای محتوایی، خود مفاهیم و محتواها، دارای تناقض بوده که نشان دادن اینگونه مفاهیم جز از طریق متناقض‌نما میسر نیست و با هر زبان، کلمه، ترکیب و تعبیری بیان شود، باز هم تعجب‌انگیز و متناقض به نظر می‌رسد. مثلاً اگر به جای «اسیرِ آزادگی کردن»، «گرفتارِ رهایی» و به جای «غم را مایهٔ شادی دانستن»، «دلشورهٔ شیرین یا شادیِ غم» آورده شود، باز هم متناقض‌نما می‌شوند. امّا در متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، شاعر می‌توانست سخن خود را به شکل ساده و غیر متناقض‌نما هم بیان کند. برای مثال می‌توانست به جای «طوفانی بودن آرامش»، «زیاد بودن آرامش» و به جای «نوای بی‌نوایی»، «نوای بی‌چارگی» بیاورد؛ امّا عمداً به صورت متناقض‌نما آورده، تا توجّه خواننده به سوی سخن متناقض‌نما، جلب و شگفتی او برانگیخته شود. در نتیجه خواننده برای دریافت حقیقتی که در ورای ظاهر متناقض است، کنجکاوی، تلاش و تأمّل بیشتری کند و این تأمّل‌برانگیزی که به کشف حقیقت و معنی سخن منجر می‌شود، سبب احساس لذت خواننده می‌گردد و آن مطلب در ذهنش ماندگار شده، به‌زودی فراموش نمی‌شود (گلی و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۰۰-۱۰۱).

متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی شعر امین‌پور بر هفت گونه است: بر مبنای استعاره، تشبیه، کنایه، مجاز، تصویر دووجهی (مجاز و تشبیه)، ایهام و بر مبنای غلو.

۱- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای استعاره

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، مستعارٌمنه چنان انتخاب می‌شود که با واژه‌ای در شعر تناقض ایجاد کند و با حذف مستعارٌمنه و جایگزینی مستعارٌله به جای آن، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) رفع می‌شود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). مانند:

با تن بی‌سر رقصیدن

بی‌دست و پاتر از دل خود کس ندیدیم زانرو که رقص با تن بی‌سر نکردیم
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۹۲)

متناقض‌نمایی بر مبنای استعاره است. رقص: استعاره از حرکت بدن هنگام جان دادن. بی‌دست و پاتر و ضعیف‌تر از دل خود، کسی را ندیده‌ایم، چون نتواستیم با تن بی‌سر، رقصی بکنیم؛ یعنی به شهادت برسیم.

ستون بی‌ستون

ای عشق زمین و آسمان، آیهٔ توست بنیاد ستون بی‌ستون، پایهٔ توست
(همان: ۴۱۵)

در اینجا متناقض‌نمایی بر مبنای استعاره است. ستون بی‌ستون، استعاره از آسمان است. ای عشق، بنیاد آسمان بی‌ستون بر پایهٔ تو است. «گر اندیشه کنی از راه بینش/ به عشق است ایستاده آفرینش/ گر از عشق آسمان آزاد بودی/ کجا هرگز زمین آباد بودی» (نظامی، ۱۳۶۷: ۳۴).

لباس بودن برهنگی

«ما را به‌جز برهنگی خود لباس نیست» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۷۴).

متناقض‌نمایی بر مبنای استعاره است. برهنگی: استعاره است از ترک همه‌چیز جز معشوق، هستی خود را در وجود معشوق محو کردن و مجرّد شدن. با حذف مستعارٌمنه (برهنگی)، تناقض رفع می‌شود. هیچ لباسی مانند رها کردن ماسوی الله و هستی خود را در وجود معشوق فانی کردن، برازنده و لایق اندام ما نیست.

۲- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای تشبیه

در این نوع از متناقض‌نماها، مشبهٌ‌به چنان انتخاب می‌شود تا با واژه‌ای در شعر

تناقض ایجاد کند و با حذف مشبهٌبه و جایگزینی مشبه به جای آن، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) برطرف می‌شود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). مانند:

بی‌کران بودن قطره

جز دلت که قطره‌ای است بی‌کران کس نشان ز بی‌کران نمی‌دهد

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۳۱۰)

متناقض‌نمایی بر مبنای تشبیه است. دل به قطره‌ای بی‌کران مانند شده است. دل انسان از لحاظ ظاهر همچون قطره‌ای کوچک، ولی از این‌جهت که محل تجلی حضرت حق تعالی است و امانت عشقی را بر دوش کشیده که زمین و آسمان‌ها و کوه‌ها از قبول کردن آن ترسیدند، بی‌کران محسوب می‌شود.

۳- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای کنایه

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، مکنیٌبه (الفاظ و معنای ظاهری) چنان انتخاب می‌شود که با ترکیب یا جمله‌ای در کلام تناقض ایجاد می‌کند و با حذف مکنیٌبه و جایگزینی مکنیٌعنه به جای آن، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) برطرف می‌شود. مانند:

پر از خالی/ سرشار از تهی

از تهی سرشار و از خالی پرم چون حبابی هرچه دارم هیچ هیچ

(همان: ۲۱۵)

متناقض‌نمایی بر مبنای کنایه است. سرشار و پر، هر دو کنایه از کامل و به کمال رسیده است. کاملاً تهی‌دست و دست‌خالی هستم و مثل حباب توخالی، هیچ‌چیزی ندارم.

زود دیر شدن

«آی.../ ای دریغ و حسرت همیشگی!/ ناگهان/ چقدر زود/ دیر می‌شود!»

(همان: ۲۷۱).

پارادوکس بر مبنای کنایه است. دیر شدن: کنایه از زمان مناسب یا مورد نظر را از دست دادن. افسوس و دریغ! چقدر زود و ناگهانی، فرصت مناسب و مورد نظر از دست می‌رود.

قاطعیت تردید

«در عصر قاطعیت تردید/ عصر جدید/ عصری که هیچ اصلی/ جز اصل

احتمال، یقینی نیست» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۷۵).

متناقض‌نمایی بر مبنای کنایه است. قاطعیت، کنایه از تسلط و چیرگی است. در دوران تسلط و حکمرانی شک و تردید و عصر جدید، عصری که هیچ اصلی جز اصل احتمال و حدس وجود ندارد.

۴- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای مجاز

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای مجاز آن است که در تعبیر یا ترکیب به جای یک واژه، مترادف آن را بیاورند؛ مترادفی که با واژهٔ دیگر کلام در یک معنی، تناقض داشته باشد و در معنی اصلی، بدون تناقض (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۸۴). مانند:

بومیِ غریب

«این سماجت عجیب/ پافشاری شگفت دردهاست/ دردهای آشنا/ دردهای بومی غریب/ دردهای خانگی/ دردهای کهنه لجوج» (امین‌پور، ۱۳۹۰: ۲۴۳).

متناقض‌نمایی بر مبنای مجاز است. بومی مجازاً به معنی آشناست. غریب مجازاً به معنی شگفت‌انگیز به کار رفته است. این سماجت عجیب و اصرار شگفت‌انگیز دردهاست، دردهای آشنای شگفت‌انگیز، دردهای خانگی و کهنه سیزه‌جو.

حقیقی‌ترین مجاز

ای حقیقی‌ترین مجاز، ای عشق! ای همه استعاره‌ها با تو!

(همان: ۱۹۱)

حقیقی‌ترین مجاز، متناقض‌نمایی بر مبنای مجاز است. مجاز یعنی چیزی که مصداق خارجی ندارد و مجرد هست. هرچند عشق مصداق خارجی ندارد، حقیقی‌ترین و مهم‌ترین چیز است و بنیاد، هدف و مزهٔ کل هستی محسوب می‌شود.

مأمن بی‌امان

در واقعه‌ای چنان کجا بگریزم زان مأمن بی‌امان کجا بگریزم

(همان: ۴۲۱)

این ترکیب متناقض‌نما بر مبنای مجاز است. مأمن مجازاً به معنی محل به کار رفته است. در چنان واقعه‌ای که بسیار هولناک است، کجا بگریزم. از آن محل بی‌امانِ بی‌زنهار کجا بگریزم. یعنی نمی‌توانم جایی بگریزم.

والاییِ اوجِ افتادگی

الهـــی بـــه زیبـــایی ســـادگی! بـــه والایـــی اوج افتـــادگی!
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۱۷۶)

والاییِ اوجِ افتادگی، متناقض‌نمای ترکیبی بر مبنای مجاز است. والایی و اوج مجازاً با علاقهٔ تضاد به معنی شکوه و عظمت است.

خدایا تو را قسم می‌دهیم به زیبایی سادگی و شکوه و عظمت تواضع و فروتنی!

۵- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای تصویر دووجهی (مجاز و تشبیه)

در این نوع از متناقض‌نماهای زیبایی‌شناختی، تصویر با دو هنرسازه همراه می‌آید و مستعارٌمنه، مشبهٌبه و مکنیٌبه چنان انتخاب می‌شود که با هم در شعر تناقض ایجاد می‌کنند و با حذف مستعارٌمنه، مشبهٌبه و مکنیٌبه و جایگزینی مستعارٌله، مشبه و مکنیٌعنه، تناقض (در حقیقت متناقض‌نما) رفع می‌شود. مانند:

رها کردن به بند/ اسیرِ آزادگی کردن

رهـــایم مکـــن جـــز بـــه بنـــد غمـــت اســـیرم مکـــن جـــز بـــه آزادگـــی!
(همان: ۱۷۶)

رها کردن به بند، متناقض‌نمایی بر مبنای تصویر دووجهی مجاز و تشبیه است. رها کردن مجازاً اسیر و گرفتار کردن است. بند غم، اضافه تشبیهی است. اسیرِ آزادگی کردن، متناقض‌نمایی بر مبنای مجاز است. اسیر مجازاً به معنی شیفته و دلبسته به کار رفته است. آزادگی، ترک تعلقات دنیوی و هر چیزی جز معشوق ازلی است.

خدایا مرا جز به بند غم عشق و محبت خود به چیز دیگری گرفتار مکن و مرا شیفتهٔ عشق معشوق ازلی و فانی شدن در وجود او بکن، چراکه معشوق ازلی، بهترین عوض برای از دست رفته‌هاست (← مرهم بودن زخم).

۶- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای ایهام

متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای ایهام آن است که در کلام واژه‌ای را بیاورند؛ که دارای ایهام است؛ واژه‌ای که در یک معنی با کلمه، ترکیب و جمله‌ای از کلام تناقض داشته باشد و در معنی دیگر بدون تناقض. مانند:

تشریفِ عریانی

هرچه جز تشریف عریانی برایم تنگ بود از قماش زخم بر تن داشتم تن‌پوش‌ها
(همان: ۵۷)

در اینجا پارادوکس بر مبنای ایهام است. تشریف دارای دو معنی است: یک معنی آن لباس و جامه است که با عریانی تناقض دارد و در معنی دوّم کـه شـرف و افتخـار اسـت، تناقض برطرف می‌شود (← لباس بودن برهنگی).

خامِ رسیدن

دل در خیـال رفـتن و مـن فکـر مانـدن او پختـهٔ راه اسـت و مـن خـام رسـیدن
(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۷۲)

متناقض‌نمایی بر مبنای ایهام است. خام دارای دو معنی است: یک معنی آن نپخته و معنی دیگر آن بی‌تجربه است. رسیدن نیز دارای دو معنی است: یکی پخته شدن میـوه و دیگری به مقصد رسیدن است. در معنی‌های اوّلی با هم تنـاقض دارنـد و در معنـی‌هـای دوّمی، تناقض رفع می‌شود.

فصلِ وصل

فصـل دیگرگونـه، دیگرگونـه فصـل فصـل پایـان جـدایی، فصـل وصـل
(همان: ۴۱۰)

پارادوکس بر مبنای ایهـام اسـت. فصـل دارای دو معنـی اسـت: در معنـی جـدایی و هجران با وصل تناقض دارد و در معنی زمان و وقت، تنـاقض برطـرف مـی‌شـود؛ فصـلی دیگرگونه، زمان پایان جدایی و هنگام وصل.

نوای بی‌نوایی

نـوای نـی، نـوای بـی‌نـوایی اسـت هـوای نالـه‌هـایش، نینـوایی اسـت
(همان: ۳۶۳)

نوای بی‌نوایی، ترکیب پارادوکسی بر مبنای ایهام است. بی‌نوا دارای دو معنـی اسـت: یک معنی آن بی‌آهنگ است که با نوا تناقض دارد و در معنی دوّم که بی‌چاره و بی‌کـس است، تناقض برطرف می‌شود. آهنگ نی، ناله و زاری شخصی بیچاره و بی‌کـس و هـوای ناله‌هایش، نینوایی است.

۷- متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای غلو

این نوع از متناقض‌نماها در اثر غلو به وجود می‌آید، مانند:

آتش گرفتن آب

از سـرم خـواب زمسـتانی پریـد آب در چشـم تـرم آتـش گرفـت
(همان: ۲۹۹)

آتش گرفتن آب، متناقض‌نمای زیبایی‌شناختی بر مبنای غلو است. حرفی از نام تو بر زبانم آمد، آنقدر شگفت‌زده شدم و تحت تأثیر قرار گرفتم که خواب زمستانی و غفلت از سرم پرید و آب چشمِ اشک‌ریزم آتش گرفت.

کینه داشتن مهربانی

صبح بی‌تو رنگ بعد از ظهر یک آدینه دارد بی‌تو حتی مهربانی حالتی از کینه دارد

(امین‌پور، ۱۳۹۰: ۴۰۹)

این تعبیر پارادوکسی بر مبنای غلو است. شاعر در توصیف امام زمان(ع)، غلو کرده و گفته است که ای امام زمان(ع)، بدون وجود تو، صبح مثل بعد از ظهر جمعه، کم‌فروغ و دلگیر است و حتی لطف و مهربانی‌ها هم مثل کینه، ناخوشایند به نظر می‌رسد.

نتیجه‌گیری

قیصر امین‌پور برای مضمون‌آفرینی در شعر خویش به عناصر و پدیده‌های طبیعی، خصوصیات و عواطف انسانی نسبت داده است. به همین خاطر تصاویر شعری او جان‌دار و پویا و احساسی و عاطفی هستند. اکثر نمادهای اجتماعی و سیاسی امین‌پور، ویژگی ابتکار و تازگی دارد. بهره‌گیری شاعر از نمادهای بکر با ایجاد کثرت معنایی و جنبهٔ زیباشناختی، سبب هنجارگریزی در شعر و لذّت ادبی خواننده می‌گردد.

امین‌پور در اشعار خود با استفاده از انواع متناقض‌نمایی، آشنایی‌زدایی کرده و عادت‌ها را شکسته است. ایشان اغلب از متناقض‌نماهای تعبیری و زیبایی‌شناختی استفاده کرده که این نوع تعابیر، ارزش هنری بیشتری نسبت به متناقض‌نماهای ترکیبی دارد و متناقض‌نماهای ترکیبی و محتوایی در اشعار او، بسامد چشمگیری ندارد. مهم‌ترین علت وجود تصویرها و مضامین خلاف‌آمد و پارادوکسی در اشعار قیصر امین‌پور، بیان معانی و حقایق عالی عرفانی به‌ویژه عشق، فنا، وحدت وجود و اتحاد با معشوق است که متناقض‌نماهای محتوایی و عرفانی اشعار ایشان را شکل داده است.

نتیجه کلی مقاله این است که نوآوری‌های بلاغی قیصر امین‌پور در زمینهٔ مضمون‌سازی، نماد، آشنایی‌زدایی و متناقض‌نمایی، نقش بسیار مؤثری در زیبایی و تأثیر کلام او دارد و از اصلی‌ترین شاخصه‌های سبکی ایشان است که اشعار او را از شعرهای شاعران دیگر کاملاً متمایز می‌کند.

منابع

قرآن کریم (۱۳۸۱) ترجمهٔ محمد مهدی فولادوند، قم، قرآن کریم.

آهی، محمد و دیگران (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی زیباشناختی غزل «گلوی شوق» قیصر امین‌پور» پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال یازدهم، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان، صص ۹- ۲۴.

امین‌پور، قیصر (۱۳۸۶) آیینه‌های ناگهان، تهران، افق.

---------- (۱۳۸۷) شعر و کودکی، چاپ سوّم، تهران، مروارید.

---------- (۱۳۹۰) مجموعه کامل اشعار، چاپ ششم، تهران، مروارید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران، علمی و فرهنگی.

چدویک، چارلز (۱۳۷۵) سمبولیسم، ترجمهٔ مهدی سبحانی، تهران، مرکز.

چناری، عبدالامیر (۱۳۸۹) «سبک‌شناسی شعر قیصر امین‌پور (با تکیه بر نوآوری‌های بلاغی)»، مجلهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۶۷)، صص ۷۱-۸۶.

حسینی، حسین آفا و مجاهد غلامی (۱۳۸۹) «جلوه‌های جمال‌شناختی سبک هندی در شعر پایداری قیصر امین‌پور»، نشریهٔ ادبیات پایداری، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۱-۲۹.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۶) حافظ‌نامه، جلد ۱، تهران، علمی و فرهنگی و سروش.

راکعی، فاطمه (۱۳۸۸) «نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره در شعر قیصر امین‌پور)»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال هفتم، شمارهٔ ۲۶، زمستان، صص ۷۷-۱۰۰.

رحیمی، سید مهدی و زهرا دهقانی (۱۳۹۶) «تحلیل هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی سبکی در شعر قیصر امین‌پور»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۴۶، صص ۱۸۱-۲۰۲.

رضایی جمکرانی، احمد (۱۳۷۸) نماد و تعابیر نمادین در شعر معاصر فارسی از سال ۱۳۶۷ تا ۱۳۷۶ با تکیه بر آثار پنج تن از شاعران این دوره: صدیقه وسمقی، هوشنگ ابتهاج، سیمین بهبهانی، قیصر امین‌پور و علیرضا قزوه، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی، تهران، دانشگاه تربیت مدرّس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، استاد راهنما سعید بزرگ بیگدلی.

روحانی، مسعود و محمد عنایتی قادیکلایی (۱۳۹۱) «تحلیل زیبا شناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین پور» فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، سال بیست، شمارهٔ ۷۳، صص ۹۹- ۱۲۸.

روشنفکر، کبری و دیگران (۱۳۹۲) «نماد، نقاب و اسطوره در شعر پایداری قیصر امین‌پور»، فنون ادبی، سال پنجم، شمارهٔ ۱ (پیاپی۸)، بهار و تابستان، صص ۳۵-۵۲.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۱) کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چاپ دوازدهم، تهران، امیرکبیر.

شبستری، شیخ محمود (۱۳۶۸) گلشن راز، به اهتمام صمد موحد، تهران، طهوری.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) رستاخیزِ کلمات، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۰) نقد ادبی، تهران، فردوس.
شوالیه، ژان و گرابران آلن (۱۳۸۸) فرهنگ نمادها، ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ دوّم، تهران، جیحون.
صائب، میرزا محمدعلی (۱۳۷۵) دیوان، به کوشش محمد قهرمان، ۶ جلد، چاپ سوم، تهران، علمی و فرهنگی.
علیزاده، ناصر و عباس باقی‌نژاد (۱۳۹۱) «قیصر امین‌پور و رویکرد نوستالژیک»، مجلهٔ بوستان ادب دانشگاه شیراز، سال چهارم، شمارهٔ ۲، تابستان، صص ۱۷۵-۲۰۴.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۷۶) احادیث و قصص مثنوی، ترجمهٔ کامل و تنظیم مجدد حسین داوودی، تهران، امیرکبیر.
فروغی، محمدعلی (۱۳۸۴) سیر حکمت در اروپا، تهران، زوّار.
گلی، احمد و سردار بافکر (۱۳۸۷) «متناقض‌نمایی (پارادوکس) در شعر صائب»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شمارهٔ ۲۰، تابستان، صص ۱۳۱-۱۵۹.
---------- (۱۳۹۵) «شگردهای متناقض‌نمایی (پارادوکس) زیبایی‌شناختی»، فنون ادبی، سال هشتم، شمارهٔ ۲، پیاپی۱۵، تابستان، صص ۱۰۰-۱۱۶.
گنجعلی، عباس و فرشته صفاری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی صور خیال در دو شعر «فی یوم فلسطین» بدر شاکر السیاب و «پنجره» قیصر امین‌پور»، نشریهٔ ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ششم، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان، صص۳۵۷-۳۸۴.
محمدزاده، مرضیه (۱۳۸۶) دانش‌نامهٔ شعر عاشورایی انقلاب حسینی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
محمدی افشار، هوشنگ و کبری شایان‌مهر (۱۳۹۶) «سبک‌شناسی لایه‌ای مجموعه اشعار قیصر امین‌پور» نشریهٔ ادبیات پایداری دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال نهم، شمارهٔ ۱۶، بهار و تابستان، صص ۲۵۹-۲۸۱.
محمدی، علی و جمیله زارعی (۱۳۹۰) «بررسی و تحلیل آرایهٔ نماد در سروده‌های قیصر امین‌پور»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۲، پاییز، صص ۱۴۷-۱۷۴.
مرتضوی، سید جمال‌الدین و سجاد نجفی بهزادی (۱۳۹۰) «بررسی و مقایسهٔ صور خیال در شعر حسین منزوی و قیصر امین‌پور»، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، سال نوزدهم، شمارهٔ ۷۰، صص ۱۶۶- ۱۹۶.
مشتاق‌مهر، رحمان (۱۳۸۳) «زبان بی‌زبانی، مسئلهٔ زبان و بیان در عرفان و ادبیات عرفانی»، مجموعهٔ مقالات نخستین همایش ملی ایران‌شناسی، جلد ۱، تهران، بنیاد ایران‌شناسی.
مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۰) مثنوی معنوی، به کوشش توفیق سبحانی، تهران، سازمان چاپ و انتشارات.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۶۷) خسرو و شیرین، تصحیح و شرح حسن وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران، علمی.

نفیسی، آذر (۱۳۶۸) «آشنایی‌زدایی در ادبیات»، کیهان فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ ۲، اردیبهشت، صص ۳۴-۳۷.

نیکوبخت، ناصر و سید علی قاسم‌زاده (۱۳۸۴) «زمینه‌های نمادین رنگ در شعر معاصر (با تکیه و تأکید بر اشعار نیما، سپهری و موسوی گرمارودی»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شمارهٔ ۱۸ (پیاپی۱۵)، زمستان، صص ۲۰۹- ۲۳۹.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۶) «متناقض‌نما (Paradox) در ادبیات»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، سال بیست‌وهشتم، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۲۷۱-۲۹۴.