دانشگاه تهران
دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی
شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۸۵۰
سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵

عنوان‌ها

بیان لطایفی از کارکرد متفاوت برخی باورهای عرفی - اجتماعی عصر جاهلی در زبان قرآن کریم ۱
علی سلیمی

مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی ادبیات داستانی کودک و نوجوان: مرور نظام‌مند ۲۳
الهام زمانی، محمود فضیلت، عبدالرضا سیف، مریم جلالی

نگاهی انتقادی به کاربری خط فارسی - عربی در دست‌نوشته‌های فارسی میانهٔ زرتشتی ۴۳
علی شهیدی، ابراهیم شفیعی

تحلیل روایت‌شناختی سه حکایت از گلستان ۶۱
صابر امامی

نقد تاریخی و تحلیل روابط ایران و هند در کتاب تاج‌التواریخ (بر اساس نسخه چاپ سنگی) ۸۵
کریم نجفی برزگر

تحلیل چندصدایی شعر «غروبی ابدی» فروغ فرخزاد باتوجه‌به نظریهٔ میخائیل باختین ۹۹
خدیجه سادات طباطبایی، عبدالله حسن‌زاده میرعلی

شگردهای روایت خودخطابی و انگیزه‌های آن در دیوان پروین اعتصامی ۱۲۷
فضل‌الله خدادادی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۳، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
دانشیار دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمدمنصور طباطبایی
دانشیار دانشگاه تهران

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمد جواد عظیمی
مدیر اجرایی: مریم مقدم
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir
نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده
تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورّخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

«پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت»

شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلّهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.

ـ پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری شود).

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴,۵ ، پایین ۳,۵ و از راست و چپ هر کدام ۴,۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

ـ در منابع پایانی، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (in Persian).

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (in Persian)

– نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ (نام خانوادگی مؤلّف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند.

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخّص خواهد شد.
ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

*** ارجاع پایانی**

- **ارجاع به کتاب**

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محلّ نشر، نام ناشر.
ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

- **ارجاع به مقاله**

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.
ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه کج می‌شود.

- **ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد**

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.
ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

*** ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی**

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقل مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و با فونت B Titr نوشته می‌شود؛

– زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳–۱–۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حداکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳–۱–۴–۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

– اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفّظ آنها دشوار است، در پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

ـ درصورتی‌که نام مؤلّف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ـ ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

- با توجه به تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.
- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

بیان لطایفی از کارکرد متفاوت برخی باورهای عرفی - اجتماعی عصر جاهلی در زبان قرآن کریم **۱**
علی سلیمی

مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی ادبیات داستانی کودک و نوجوان: مرور نظام‌مند **۲۳**
الهام زمانی، محمود فضیلت، عبدالرضا سیف، مریم جلالی

نگاهی انتقادی به کاربری خط فارسی - عربی در دست‌نوشته‌های فارسی میانهٔ زرتشتی **۴۳**
علی شهیدی، ابراهیم شفیعی

تحلیل روایت‌شناختی سه حکایت از گلستان **۶۱**
صابر امامی

نقد تاریخی و تحلیل روابط ایران و هند در کتاب تاج‌التواریخ (بر اساس نسخه چاپ سنگی) **۸۵**
کریم نجفی برزگر

تحلیل چندصدایی شعر «غروبی ابدی» فروغ فرخزاد باتوجه‌به نظریهٔ میخائیل باختین **۹۹**
خدیجه سادات طباطبایی، عبدالله حسن‌زاده میرعلی

شگردهای روایت خودخطابی و انگیزه‌های آن در دیوان پروین اعتصامی **۱۲۷**
فضل‌الله خدادادی

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

A Subtle Expression of the Different Function of Some Traditional-Social Beliefs of the Jahili Era In the Language of the Holy Quran

Ali Salimi✉

Professor of Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: salimi@razi.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(1-21)

Received:
22 April 2024

In Revised Form:
02 August 2024

Accepted:
17 November 2024

Published onlin:
07 December 2024

Abstract

Language is the door of entering facts into the human mind and is a socio-cultural phenomenon. Each language encodes and reflects the realities and phenomena of the outside world in a system of signs in a special style. The Holy Qur'an is a divine miracle and a linguistic text, and it was revealed in the "language of the people", it is not exempt from this general rule. This article, with a descriptive-analytical method, has investigated the evolution in the meanings of some Quranic words and tried to answer the question of how the Holy Quran has used those environmental structures in the service of creating sublime and lasting concepts. The result obtained from the research shows that the Qur'anic text, with a beautiful tenderness and appropriate to the mentality of the audience, deals with the educational-educational conceptualization of the phenomena of the general culture of the society of the decline and them in the direction of explaining and promoting the worldview and religious education. has been used and this change of use in environmental structures gives a deep meaning to the concept of the revelation of the Qur'an in the language of the people and it shows that the Holy Qur'an is not only in the spoken language of the Arab people, but also in the language of their culture and based on The bed of their customary and social ramparts has been revealed and created a concept.

Keywords:
Quranic language, Jahili era, sublime concepts, bad omen, slavery system

Cite this article:
Salimi, Ali (2024). "A Subtle Expression of the Different Function of Some Traditional-Social Beliefs of the Jahili Era in the Language of the Holy Quran". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (1-21).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.375498.1987

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Ali Salimi

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

بیان لطایفی از کارکرد متفاوت برخی باورهای عرفی – اجتماعی عصر جاهلی در زبان قرآن کریم

علی سلیمی✉

استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. رایانامه: a.salimi@razi.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۱-۲۱)

تاریخ دریافت: ۰۳ اردیبهشت ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۲ مرداد ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۲۷ آبان ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۱۷ آذر ۱۴۰۳

چکیده

زبان دریچهٔ ورود حقایق به ذهن و ضمیر انسان و یک پدیدهٔ اجتماعی ـ فرهنگی است؛ بدین معنا که هر زبانی، به سبکی ویژه و منحصر به خود، واقعیت‌ها و پدیده‌های جهان بیرون را به میزانی متفاوت، در نظامی از نشانه‌ها، کدبندی و بازتاب می‌دهد. قرآن کریم نیز که معجزهٔ الهی و یک متن زبانی است و به «لسان قوم» نازل شده است، از این قاعدهٔ کلی مستثنا نیست. این مقاله، با روش توصیفی ـ تحلیلی، تحول در معانی برخی از واژه‌های قرآنی مرتبط با باورهای عرفی، اجتماعی و زبانی عصر جاهلی را بررسی نموده است و کوشیده به این پرسش پاسخ گوید که قرآن کریم چگونه آن سازه‌های محیطی را در خدمت خلق مفاهیمی متعالی و ماندگار به کار گرفته است. نتیجهٔ به‌دست‌آمده از پژوهش، گویای آن است که متن قرآنی، با لطافتی زیبا و متناسب با ذهنیت مخاطب، به مفهوم‌سازی تعلیمی – تربیتی از واقعیت‌ها و پدیده‌های فرهنگ عمومی جامعه عصر نزول پرداخته و با خلق معانی نو، آن‌ها را در راستای تبیین و ترویج جهان‌بینی و تربیت دینی به کار گرفته است و این تغییر کاربرد در سازه‌های محیطی، دلالتی ژرف به مفهوم نزول قرآن به لسان قوم می‌بخشد و گویای آن است که قرآن کریم، نه‌تنها به زبان تکلم قوم عرب، بلکه به زبان فرهنگ آن‌ها و سوار بر بستر باورهای عرفی و اجتماعی آن‌ها نازل شده و مفهوم آفرینی نموده است. پژوهش حاضر، مروری بر مؤلفهٔ «محیط و فرا محیط» در زبان قرآن است در قالب تحلیل مفهومی برخی مضامین و برخی واژه‌های قرآنی است.

کلیدواژه‌ها: زبان قرآن، عصر جاهلی، مفاهیم متعالی، فال بد، نظام برده‌داری

استناد سلیمی، علی (۱۴۰۳). «بیان لطایفی از کارکرد متفاوت برخی باورهای عرفی – اجتماعی عصر جاهلی در زبان قرآن کریم». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۱-۲۱).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.375498.1987

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© علی سلیمی

۱. مقدمه

زبان که همواره معنا در اسارت آن است، دریچهٔ ورود حقایق به ذهن و ضمیر انسان است. تعبیر قرآنی سخن گفتن پیامبران به لسان قوم: «وَمَا أَرْسَلْنَا مِن رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانِ قَوْمِهِ» (ابراهیم: ۴) یک معنا و یک معنای معنا دارد، در مفهوم دوم آن، مضمون حدیث: «کلّموا الناس بقدر عقولهم» نهفته است. از یک‌سوی، قرآن کریم معجزهٔ جاودان الهی و فراتر از زمان و توان بشری است و از سوی دیگر، این اعجاز آسمانی، یک پدیدهٔ زبانی و به زبان عربی است که در یک مقطع خاص تاریخی و جغرافیایی بر پیامبر (ص) نازل شده است؛ بنابراین، می‌توان گفت: قرآن کریم، پدیده‌ای آسمانی اما در بستری زمینی است، به عبارتی، پایی در زمین و سری در آسمان دارد، پرداختن به این موضوع در این زمان‌که بحث چگونگی نزول وحی و «خدایی یا بشری بودن الفاظ قرآن کریم» مطرح‌شده، این روزها اهمیت فراوان یافته و بحثی مستقل می‌طلبد.[۱]

توجه به عرف اجتماعی، فرهنگی و زبانی محیط نزول وحی و ویژگی‌های ساکنان جزیرةالعرب و نقش آن در فهم قرآن کریم، موضوع تازه‌ای نیست، از همان ابتدای نزول وحی، چنان‌که در کتب تاریخ به‌کرات ذکرشده، گاهی برای فهم و تفسیر آیاتی از قرآن کریم، به نمونه‌هایی از اشعار و امثال عصر جاهلی استناد و استشهاد می‌کردند و این ناشی از ارتباط این مائدهٔ آسمانی با عصر نزول است و در همهٔ تفاسیر، نمونه‌هایی فراوانی از آن یافت می‌شود که دلالت بر پیوند تنگاتنگ میان این معجزهٔ آسمانی با عرف زبانی، اجتماعی و فرهنگی آن جامعه دارد.

۱. ۲. طرح مسئله و پرسش پژوهش

زبان به‌مثابهٔ یک نهاد اجتماعی، یک پدیدهٔ عرفی- فرهنگی است؛ بدین معنا که هر زبانی به سبک خود، واقعیت‌ها و پدیده‌های جهان بیرون خود را در نظامی از نشانه‌های زبانی کدبندی می‌کند. بر این اساس، می‌توان گفت هر متن زبانی تا حد زیادی محصول فرهنگی و محیط بیرونی و عرفی خود است. فهم دقیق و عمیق زبان قرآن کریم تا حدود زیادی در گرو شناخت بافت اجتماعی ـ فرهنگی عصر نزول است. اکنون این پرسش مطرح است که انگاره‌های فرهنگ عمومی و عرف اجتماعی عصر جاهلی، به چه صورت در قرآن کریم به‌کار رفته است. به‌منظور پاسخ به این پرسش، در ابتدا ضروری است برخی از انگاره‌های فرهنگ جاهلی بازخوانی شود، زیرا فهمیدن دلالت‌ها و نشانه‌های هر زبانی با آگاهی از بافت اجتماعی و فرهنگی آن امکان‌پذیر خواهد بود، چون تمام مقدمات و ارکان زبان در بطن و متن زندگی اجتماعی ـ تاریخی به وجود می‌آید. (شبستری، بی‌تا: ۴۰) به‌طورکلی، کاربران زبان معمولاً در ذهن خود، وجود پیوستگی معنایی را فرض می‌کنند. بر اساس این، نوشته‌ها و گفته‌ها در چارچوب تجربه عادی [بافت موقعیتی] افراد قابل‌فهم هستند. (جورج یول، ۱۳۸۵: ۱۱۰ ـ ۱۱۱) «ایزوتسو» محقق ژاپنی که آثاری ارزشمند در مورد زبان وحی از او منتشرشده است، پیرامون اهمیت شناخت بافت اجتماعی و وضعیت فرهنگی در فهم معنای واژگان زبان می‌نویسد:

> تحلیل معناشناختی جنبهٔ «نسبی» معنی کلمه، علاوه بر دانش تخصصی زبان‌شناختی، نیازمند کاوش و تحقیقی دقیق در وضع فرهنگی زمانه و مردم آن است؛ زیرا سرانجام آنچه به نام

> معنای «نسبی» یک کلمه خوانده می‌شود، چیزی جز تجلی عینی یا تبلور روح فرهنگ و بازتاب درستِ تمایل کلی روان‌شناختی یا به‌صورت دیگر، مردمی نیست که کلمه را همچون بخشی از واژگان خود به کار می‌برند. (ایزوتسو، ۱۳۶۸: ۲۱)

وی با توجه به این ویژگی، در مورد زبان وحی می‌نویسد:

> «پس از آن‌که حضرت محمد (ص) از مکه به مدینه هجرت کردند، زبان وحی ازلحاظ معناشناختی تغییری ژرف پیدا کرد. پس از آن‌که جامعهٔ اسلامی در مدینه مستقر شد، با سرعتی شگفت‌انگیز رشد کرد و بزرگ شد و تدریجاً به شکلی محکم‌تر در عربستان استواری و قوام پیدا کرد. این وضعیت، در خود قرآن انعکاس یافته و مسئلهٔ ساخت درونی جامعه مسلمانان به‌تفصیل در سوره‌های مدنی به‌عنوان تصورات و مفاهیم دستگاه اجتماعی، موردبحث قرار گرفته است» (همان: ۴۲ و ۱۰۰).

بنابراین هر متن زبانی ـ روایی، افق معرفتی و ایدئولوژیکی خاص خود رادار است. متن ـ هراندازه انعطاف‌پذیر باشد ـ محدود به زمان تولید خود است و توانایی معرفت‌شناختی و ایدئولوژیکی آن در چارچوب دورهٔ فرهنگی معین و بافت تاریخی ـ اجتماعی خاصی باقی می‌ماند. درواقع هر متن دال‌ها یا نشان‌گرهایی درون خود دارد که پیوندی محکم با عصر تولید آن متن برقرار می‌سازد. (ابوزید، ۱۳۸۹: ۳۹)[۲] به عبارتی، ازآنجاکه زبان، نظامی از نشانه‌هاست، ناگزیر همهٔ عالم را به شکل رمزی بازنمایی می‌کند. زبان ابزاری است که عالم مادی و افکار ذهنی را کدبندی می‌کند. متون زبانی، شیوه‌هایی هستند که به ارائهٔ واقعیت به طریقی خاص می‌پردازند؛ به اعتباری زبان استعاری، همواره از رمزگان خطابی بهره می‌گیرد و فهم این رمزگان، خود مستلزم ورود به قبیله فرهنگی موردنظر است. (ضیمران، ۱۳۸۳: ۶۴) بنابراین، فهم دقیق و کامل معنا و مفهوم گزاره‌های زبانی درگرو شناخت متن زندگی اجتماعی ـ فرهنگی اهل آن زبان است؛ زیرا اکثر افراد جامعه زبانی، دارای تجربیات بنیانی و مشابهی از جهان بوده و دانش غیرزبانی مشترک زیادی میان آن‌ها وجود دارد. (جورج یول، ۱۳۸۵: ۱۴)

پژوهش حاضر با روش تحلیل محتوا، سیر تحول مفهومی، برخی از باورهای عرفی، اجتماعی و بعضی از واژه‌های متداول در آن جامعه را در جریان وحی بررسی نموده است و کوشیده به این پرسش پاسخ گوید که انگاره‌های عرفی، اجتماعی و زبانی در آن جامعه در زبان وحی، چگونه دست‌خوش دگرگونی شده و از آن‌ها مفاهیم متعالی تعلیمی – تربیتی خلق شده است.

در این پژوهش، سیر تحول در کارکرد مضامین و مفاهیم زیر بررسی شده است:

– خرافهٔ شگون بد زدن به پرندگان
– برخورد حذفی – تعلیمی با نظام رایج برده‌داری
– ایجاد تغییر در نگاه آن جامعه به «شتر»
– تحول در مفهوم کلمات: (حجر، برزخ، ذلول)

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

در تحلیل و تفسیر واژگان قرآن کریم، از گذشته تا به امروز، پژوهش‌های فراوانی انجام شده است. در اینجا به تعداد اندکی از آن‌ها که تا حدودی به بحث این مقاله مرتبط است، اشاره می‌گردد:

مصطفوی، حسن (۱۳۶۱) کتاب «التحقیق فی کلمات القرآن» که در چهارده جلد و به زبان عربی و به ترتیب الفبا نگارش یافته، جامع‌ترین فرهنگ واژگان تحلیلی و تفسیری قرآنی است که در آن با استفاده از فرهنگ لغت‌های مشهور عربی، همه واژگان قرآن با ذکر آیات مربوطه بررسی‌شده است (این مجموعه در سال ۱۳۶۲ از طرف وزارت ارشاد به‌عنوان کتاب سال برگزیده شد).

سیدی، حسین (۱۳۸۶) در مقالهٔ «معناشناسی درزمانی از قرآن» با رویکرد زبان‌شناسی «درزمانی و هم‌زمانی» معانی تعدادی از واژگان قرآنی مانند تقوا، صلاة، ثواب، تسبیح را بررسی نموده و بر این باور است که این واژگان در ابتدا مدلولی حسی داشته‌اند و سپس در فرایند زبانی قرآن، معانی متفاوتی یافته‌اند.

مطیع، مهدی و دیگران (۱۳۸۸) در مقالهٔ «درآمدی بر استفاده از روش‌های معناشناسی در مطالعات قرآنی» موضوع روش مناسب معناشناسی برای تحلیل مفاهیم قرآنی را بررسی نموده و ضمن آن‌که این روش‌ها را تا حدودی در فهم حقایق قرآنی کارآمد دانسته، اما در این میان روش معناشناسی مکتب آلمانی معروف به «بن» را که اساس مطالعات پژوهشگر ژاپنی ایزوتسو هم بوده، مناسب‌تر از دیگر روش‌ها دانسته است.

شاملی، نصرالله و اعظم پرچم (۱۳۸۸) در مقالهٔ «روابط متداخل واژگان ادبیات جاهلی و قرآنی» به بحث مترادف، اشتراک لفظی، چندمعنایی در برخی واژگان در قرن کریم و شعر جاهلی پرداخته است.

آذرتاش و مریم قاسم احمد (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی زبان‌شناسی واژهٔ قرآنی کفر» به تبارشناسی این واژهٔ در زبان عربی و عبری و سیر تحول آن در زبان عربی پرداخته وهمِ معانی آن را، در پرتو همان معنای اولیهٔ آن که «پوشاندن» است، تفسیر نموده است.

شریفی، علی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نقد و بررسی آرای ایزوتسو در حوزه معناشناسی قرآن کریم» ضمن نقد برخی از آرای وی، آن را نقطهٔ ورود، به دنیایی جدید در مباحث قرآنی می‌داند که زمینه‌ساز کاوش‌های پس‌ازآن شده است.

زاهدی، عبدالرضا و رضا رمضانی اسفدن (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی معناشناختی تاریخی و توصیفی واژهٔ مقت» به سنت ناپسند ازدواج مقت (ازدواج اجباری زن‌پدر با پسر بزرگ خانواده) و زشتی آن در جامعهٔ جاهلی و تسری این مفهوم در بیان قرآن کریم برای وصف اعمال مکروه اشاره پرداخته است.

سیدی، سید حسین (۱۳۹۳) در مقالهٔ «تحلیل معناشناسی برخی از واژگان قرآن در فرایند ترجمه» هرچند از ترجمه و معادل‌یابی واژگان «نحلة، اهجروهنّ، ضلال، صبغة و مشید» در زبان فارسی سخن گفته، اما در تحلیلی معناشناسی به ارتباط این واژه‌ها با فرهنگ عربی و کاربرد آن‌ها در زمان نزول وحی پرداخته است.

جانی پور، محمد (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل انتقادی ترجمهٔ ساخت‌ها و واژگان قرآنی در ارتباط بین زبان با دو سطح ادبیات و فرهنگ» به ضرورت توجه به واژگان زبان در دو سطح ادبیات و فرهنگ پرداخته و از دو ویژگی شفافیت و تیرگی ذاتی برخی واژگان در زبان عربی و به تبع آن در قرآن کریم اشاره کرده است.

حسینی زاده، سید عبد الرسول و محمد کریمی درجه (۱۳۹۴) در مقالهٔ «روش علامه مغنیه در تبیین معنای لغوی و مفاهیم کلمات عصر نزول در تفسیر الکاشف» به روش تفسیر نامبرده در تبیین معانی قرآنی از طریق کاربرد واژه‌ها در عصر نزول و گاهی با استفاده از قاموس‌های اهل کتاب پرداخته است. او در بحث «صبغة لله» به غسل تعمیم مسیحیان اشاره می‌کند که فرزند خود را در آبی به رنگ زرد غسل می‌داند و خداوند در برابر آن‌ها «من احسن من لله صبغة» را بیان فرمود.

طیب حسینی، سید محمود (۱۳۹۵) در مقالهٔ «پژوهشی دربارهٔ تحول مفهوم کلمات در قرآن در مقایسه با فرهنگ جاهلی (مطالعهٔ موردی: واژهٔ کریم) این واژه را که در عصر به هر چیز گران بهایی اطلاق می‌شده، بررسی تاریخی نموده و صبغه ارزشی و اخلاقی آن در دوره اسلامی را مرتبط با همان معنا و بعدی دیگر از توسیع معنایی آن دانسته است.

قره خانی، ناصر و دیگران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «معنی‌شناسی تاریخی واژهٔ کفر از کاربست جاهلی تا تضمین نحوی در قرآن» تحلیل واژه کفر و کاربردهای آن در شعر جاهلی و تحول در معنای آن در قرآن کریم و تضمین نحوی واژه‌های شرک، جحد، ظلم با آن، پرداخته است.

قنبری، لیلا و ایمان سحابی (۱۳۹۷) در کتاب «سیر تحول واژه‌های قرآنی» تحلیل زبانی- اجتماعی، شکل‌گیری و رنگ محیطی برخی از واژه‌های عربی با سرزمین نزول وحی و روند دگرگونی آن‌ها، در کاربرد قرآنی را بررسی نموده است.

سلیمی، زهرا و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «توسیع و استعاره در روند تحول معنایی واژگان قرآن کریم با تأکید بر آراء علامه طباطبایی» سیر تحول معانی واژگان را بر اساس توسیع و استعاره بررسی نموده. در این مقاله برخی واژگان مانند السحت، کلاله و غیره با این نگاه توسیعی، تحلیل و تفسیر شده است.

حسینی نیا، سید محمدرضا و سارا سالکی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیلی بر معناشناسی واژگان قرآنی در حوزه تربیت؛ ترسیم شبکه معنایی آن در قرآن کریم» رابطهٔ میان مربی و متربی در تحلیل واژگان: الله، ملائکه، انسان و شبکهٔ ارتباط میان این کلمات را در حوزه تعلیم و تربیت بررسی نموده.

مهدی نژاد، سید رضا (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی رابطهٔ مفهومی تمدن با واژگان قرآنی همخوان» به بحث تمدن در تاریخ پرداخته و از کاربرد واژگانی مانند: «الأمة و المدینة» در قرآن ریشهٔ وجود تمدن در تاریخ بشری را واکاوی نموده است.

آبادی، فاطمه و فتیحه فتاحی زاده (۱۴۰۰) در مقالهٔ «کاربست معناشناسی تاریخی در تحلیل معنای شیطان و ابلیس در قرآن کریم و نقد آرای لغت‌شناسان کلاسیک» به کمک علم

زبان‌شناسی جدید، در ریشه و اصل دو کلمه بحث نموده و بر اساس آن و با توجه به جنبهٔ نقش انحراف گری شیطان، آن را از «شطن» که به معنای دشمنی و رقابت و آشوب دانسته و به‌نقد نظر سنتی مبنی بر باور بر ریشهٔ آن از شطّ که بیشتر وصف انحراف خود شیطان است و نه تأثیر او بر انسان، پرداخته است.

پژوهش حاضر، ضمن استفاده از کارهای انجام‌شده، تکیه و تأکیدش بر استفاده متفاوت قرآن کریم، از ذهنیت عرب جاهلی در خلق مفاهیم متعالی و ماندگار است که نگاهی جدید در مباحث قرآنی است.

۲. مفهوم‌سازی قرآنی از انگارهٔ خرافی «شگون بد زدن به پرندگان»

وجود خرافات فراوان یکی از ویژگی‌های جزیره در زمان نزول وحی بوده است. این باورها با عرف اجتماعی و فرهنگی آن جامعه پیوندی ناگسستنی داشتند. فال زدن به‌وسیلهٔ پرندگان یکی از این باورهای رایج بود؛ بدین معنا که آن‌ها برای انجام کارهای خود، به عملی به نام «زَجرالطّیر ـ هوا کردن پرنده‌ها» اقدام می‌کردند و شخصی که این کار را می‌کرد به‌دقت، حرکت پرنده را زیر نظر داشت تا ببیند پرنده به کدام سمت پرواز می‌کند؛ اگر از سمت راست می‌آمد آن را «السانح» می‌نامیدند و این به باور آن‌ها نشانهٔ خوش‌یمنی بود و اگر از سمت چپ می‌آمد، آن را «البارح» می‌نامیدند و این حکایت از بدیمنی داشت و آن‌ها بر این اساس، اقدام به انجام کاری یا ترک آن می‌کردند، ازاین‌روی به کاهن، زاجر نیز می‌گفتند. (جواد علی، ۱۵۱۰) در مثل‌ها، در استفهامی انکاری آمده است: «من لی بالسانح بعد البارح؟» بعدازاین بدشگونی من، میمنت و مبارکی کجاست؟

این سنّت و باور عرب‌ها در شعر جاهلی، در ضرب‌المثل‌ها و در تعارفات میان آن‌ها بازتاب گسترده‌ای داشته است.[۳] چنانچه آن‌ها برای کسانی که قصد مسافرت داشتند، عبارت: «إلی طائرکم میمون» (خوش‌اقبال باشید) را به کار می‌بردند. گرچه در این مقال، مجالی برای شرح و بیان همه این موارد نیست، بااین‌حال به چند نمونه از آن‌ها خود اشاره می‌گردد.

لبیدبن‌ربیعه یکی از اصحاب معلقات، در رثای برادر خود «أربد» از بی‌وفایی روزگار شکوه کرده به پیشگویی و خطای کاهنان اشاره می‌کند:

لَعَمرکَ ما تدری الضّوارِبُ بالحصی و لا زاجراتُ الطّیر ما اللّه صانعُ

(طمّاس، ۲۰۰۴: ۵۷)

ترجمه: به جان تو قسم! کسانی که سنگ‌ریزه‌ها را می‌زنند (نوعی پیشگویی بوده) و کسانی که پرندگان را می‌رانند، نمی‌دانند که خداوند چه خواهد کرد.

طرفه بن عبد یکی دیگر از اصحاب معلقات نیز به این موضوع اشاره‌کرده:

إذا ما أردتَ الأمرَ فَامضِ لِوجهه و خَلّ الهوینا جانباً متنائیا

و لا یَمنَعنکَ الطّیرُ مِمّا أردتَه فقد خُطّ فی الألواح ما کان لاقیا

(طرفه، ۲۰۰۰: ۹۷)

ترجمه: هرگاه خواستی کاری را انجام بدهی، در انجام آن بکوش و کوتاهی و سستی را کنار بگذار. ـ و نباید فال زدن به پرندگان، مانعی برای انجام خواسته‌ات باشد؛ زیرا آن چیزی که در تقدیر رقم خورده است، رخ خواهد داد.

در ماجرای خواستگاری شاعر عصر اسلامی «کثیرعزّه» آمده است که محبوبه شاعر در پاسخ به پیشنهاد ازدواج، خطاب به او گفته است که برای رسیدن به این هدف، او بایستی از فقر و تنگ‌دستی روی برگرداند به سراغ کسب مال و ثروت برود. او با قبول این شرط، معشوق خود را ترک کرده و در راه با آهویی برخورد می‌کند که به سمت راست فرار می‌کرد و کلاغی که با دیدن شاعر، شروع به پرواز کرد. کثیر با دیدن چنین صحنه‌ای به نزد قبیله لهب رفته و ماجرای خود را برای مسن‌ترین فرد قبیله بیان می‌کند. پاسخ او به زبان شاعر چنین است:

> (برای آگاهی از سرنوشتم رهسپار قبیله لَهب شدم. قبیله‌ای که سرآمد پیشگویان است.// در این قبیله نزد شیخ کهن‌سال و گوژپشتی رفتم که تسلط و شناخت ژرفی به زجرالّطیر داشت.// و به او گفتم: نظرت درباره سوانح و صدای کلاغ چیست؟ // او در پاسخ گفت: به سمت چپ رفتن پرندگان نشانه جدایی است و صدای کلاغ نیز نشانه فراق و چپاول است.) (نویری، ۱۴۲۳: ۱۴۱/۳)

از این نمونه‌ها در کتاب‌های تاریخ عربی، فراوان یافت می‌شود و بر اساس آن می‌توان گفت، فال زدن به پرندگان از باورهای رایج در میان عرب جاهلی بوده است و چنان‌که گفته‌اند، این‌گونه باورها، در زمان‌های گذشته، در میان اقوام غیر عرب هم رایج بوده است. (مرتاض، ۱۹۹۸: ۱۹)

قرآن کریم در چنین جامعه‌ای نازل شده است. از یک‌سوی درصدد آن است تا این باور را تغییر دهد و تصحیح کند و به آن‌ها بقبولاند که تنها خداوند از آینده و سرنوشت انسان‌ها آگاه است و انسان باتدبیر و دوراندیشی در کارهای خود، می‌تواند به نتیجه مطلوب و موردنظر خویش دست یابد و به آن‌ها بفهماند که این خرافه و فال زدن به پرندگان هیچ تأثیری در زندگی انسان ندارد و از سوی دیگر، با ایجاد دگرگونی در این باورهای خرافی از آن‌ها بوده، بهرهٔ تعلیمی – تربیتی خلق کند و این هدف جز با دگرگون‌سازی مفهوم این خرافهٔ فراگیر در آن محیط، تحقق نمی‌یابد.

موضوع تطیر در چند آیه ذکرشده است، در ابتدا این رفتار شبه کودکانه به‌شدت تخطئه و بی‌اثری آن تبیین شده است:

«فَإِذَا جَاءَتْهُمُ الْحَسَنَةُ قَالُوا لَنَا هَذِهِ وَإِن تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ يَطَّيَّرُوا بِمُوسَى وَمَن مَّعَهُ أَلَا إِنَّمَا طَائِرُهُمْ عِندَ اللَّهِ وَلَكِنَّ أَكْثَرَهُمْ لَا يَعْلَمُونَ» (اعراف: ۱۳۱) (پس هنگامی‌که نیکی [و نعمت] به آنان روی می‌آورد می‌گفتند این برای [شایستگی] خود ماست و چون گزندی به آنان می‌رسید به موسی و همراهانش شگون بد می‌زدند آگاه باشید که [سرچشمه] بدشگونی آنان تنها نزد خداست [که آنان را به بدی اعمالشان کیفر می‌دهد] لیکن بیشترشان نمی‌دانستند)

کلمه «طائر» که عرب‌ها با برداشتی خرافاتی، آن را به معنای «الحظ و البخت» (شانس و اقبال) می‌دانستند، در تبیین قرآنی، معنایی متفاوت به خود گرفت و نتیجهٔ اعمال و رفتارهای خود انسان تلقی شد:

«وَكُلَّ إِنْسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنْشُورًا» (اسراء ۱۳)

(و کارنامه هر انسانی را به گردن او بسته‌ایم و روز قیامت برای او نامه‌ای که آن را گشاده می‌بیند بیرون می‌آوریم)

و در آیهٔ دیگر می‌فرماید:

«قالُوا اطَّیَّرْنا بِکَ وَ بِمَنْ مَعَکَ قالَ طائِرُکُمْ عِنْدَ اللَّهِ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ تُفْتَنُون» (النمل ۴۷)

(گفتند ما به تو و به هر کس که همراه توست، شگون بد زدیم. گفت: سرنوشت خوب و بدتان پیش خداست، بلکه شما مردمی هستید که مورد آزمایش قرارگرفته‌اید.)

متن قرآنی در این آیات و چند آیهٔ دیگر، با بهره‌گیری از همان انگارهٔ محیطی رایج در آن جامعه، مفهومی متعالی ساخته که خوبی و بدی نتیجه اعمال و رفتار خود انسان است و فقط خداوند از غیب و تقدیر باخبر است. با این معماری از یک سازهٔ خرافی عرفی در آن محیط، مفهومی متعالی در تعلیم و تربیت خلق می‌شود.

ابن عاشور در تفسیر آیه اول از این مجموعه (۱۳۱ اعراف) که مربوط به حضرت موسی و بنی‌اسرائیل است، می‌نویسد:

«در آیه مزبور تطیّر در معنای تشاؤم و بدبینی به‌کاررفته است و همان معنایی که در میان عرب‌ها رایج بود، ندارد؛ زیرا بنا به گزاره‌های تاریخی در نزد قوم فرعون، رسم زجرالطّیر وجود نداشت. متن قرآن از آن روی این تعبیر را به‌کار برده است که با بافت فرهنگی و بیرونی عرب‌ها متناسب و هماهنگ باشد.» (ابن عاشور، بی‌تا: ۲۵۱/۸)

علامه طباطبایی نیز دراین‌باره می‌نویسد:

«تطیّر از طیر برگرفته‌شده است و آن نسبت شگون بد زدن است. آن‌ها [عرب‌ها] با برخی از پرندگان مانند کلاغ فال بد می‌زدند؛ بنابراین معنای شگون بد زدن [تشاؤم] از طیر گرفته‌شده است. ازاین‌روی، معنای تطیّر، شگون بد زدن با پرنده است؛ ولی مطلق نصیب آدمی از شر و شومی، طائر نامیده می‌شود.» (طباطبایی، ۱۴۱۷: ۲۲۷/۸)

و در آیهٔ دیگری با پاسخی مشاکله‌گونه شومی در «زجرالطیر» و باور خرافی آن‌ها را گرفته و آن را مستقیم به خود آن‌ها نسبت می‌دهد:

«قَالُوا طَائِرُكُمْ مَعَكُمْ أَئِنْ ذُكِّرْتُمْ بَلْ أَنْتُمْ قَوْمٌ مُسْرِفُونَ» (یس ۱۹) —رسولان- گفتند شومی شما با خود شماست آیا اگر شما را پند دهند [باز کفر می‌ورزید] نه بلکه شما قومی اسراف‌کارید.

و در این عرصهٔ شگون بد زدن به پرندگان، «کلاغ» (غراب) مقام اول را دارا بود که لقب نامبارک «غراب البین»[۴] را از آن خودکرده بود و کسی را که می‌خواستند درنهایت شومی و بدیمنی وصف کنند، لقب شوم‌تر از کلاغ جدایی به او می‌دانند: «أشأَمُ مِنْ غُرَابِ الْبَیْن» به اعتقاد آن‌ها، شومی کلاغ عام بوده و ربطی به این باور که از راست یا از چپ (السانح و البارح) بنشید، نداشته است. آن‌ها گاهی حتی از بر زبان آوردن عبارت: «غراب البین» هم خوف داشتند و با اکراه آن را بر زبان می‌آوردند، چون تلفظ آن را هم یک نوع «الطیره» بدشگونی می‌دانستند. مشتقات «غربت، غریب و اغتراب» که واژگانی با بار معنایی منفی هستند، هم‌خانوادهٔ غراب‌اند.

این مضمون در شعر و در ضرب‌المثل‌های عربی بسیار پررنگ و فراگیر است؛ اما در قرآن کریم، فقط در یک آیه، در داستان فرزندان آدم (هابیل و قابیل) دو بار واژه غراب به‌کاررفته است:

«فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ» (المائده ۳۱) (سپس خداوند زاغی را فرستاد که در زمین جستجو "و کندوکاو" می‌کرد تا به او نشان دهد چگونه جسد برادر خود را دفن کند، او گفت: وای بر من! آیا من نمی‌توانم مثل این زاغ باشم و جسد برادر خود را دفن کنم و سرانجام "از ترس رسوایی و براثر فشار وجدان از کار خود" پشیمان شد.)

قرآن کریم برخلاف عرف آن جامعه در باور به بدشگونی «غراب»، به حادثهٔ تاریخی اشاره‌کرده که هوشمندی کلاغ در خدمت انسانی نادم و درعین‌حال ناتوان را نشان می‌دهد. نکتهٔ قابل‌تأمل در باب «غراب» آن است که عرب‌ها هم از هوشمندی و تیزچشمی کلاغ، در کنار شومی‌اش، خوف داشتند و می‌گفتند: «أحذر من غراب» (باهوش‌تر و محتاطتر از کلاغ) و در شرح این مثل، حکایتی روایت می‌کردند که کلاغی به فرزندش توصیه کرد:

«یا بنیّ اذا رمیت فتلوّص ای تلوّ فقال یا أبت إنّی أتلوّص قبل أن أرمی» (ای فرزندم، هر وقت مورد اصابت تیری قرار گرفتید بر خود بپیچد، و او در پاسخ گفت: پدر من قبل از اصابت تیر بر خود می‌پیچم) گویی از این دو جنبهٔ: «شومی و هوشمندی کلاغ» در باور عرب‌ها، قرآن اولی را مسکوت و به دومی در داستان فرزندان آدم اشاره‌کرده است.

قرآن کریم با اسلوب بیانی ویژهٔ خود و متفاوت با کلام بشری، یک باور خرافی را به‌صورت جدید بازسازی کرده و به آن مفهومی آسمانی و متعالی بخشیده است. به اعتقاد مردم آن روز، گونه‌ای رابطهٔ علّی و معلولی میان پرنده و سرنوشت بشر در کار بوده است که پرنده سبب و مخبر از خیر و شر آدمی به شمار می‌رفت و در تلفیق این رابطه علّی – معلولی خود طایر، خیر و شر می‌شد. وقتی خداوند می‌فرماید که طایر هرکسی را به گردنش بسته‌ایم، بدین معناست که این طایر با خود انسان پیوند ناگسستنی دارد و به دست دیگران نیست تا آن‌ها با حرکت دادن آن ببینند چه سرنوشتی در انتظار انسان است. (قائمی نیا، ۱۳۹۰: ۵۱۴)

بنابراین متن قرآنی با بهره‌گیری از پیش‌انگاشت مردمان آن زمان و کاربرد آن در بافتی متفاوت، به دنبال بازسازی و مفهوم‌سازی تازه‌ای از آن باور و انگاره است؛ مفهومی که در راستای هدف قرآنی و رسالت پیامبر (ص) صورت می‌پذیرد. شایان‌ذکر است که قرآن کریم در نام‌گذاری و تفکیک بهشتیان جهنّمیان به اصحاب یمین و اصحاب شمال، از همین مؤلفه‌ی فرهنگی و انگارهٔ محیطی بهره جسته است؛ چه اینکه بنا به پندار و باور عرب‌ها، سمت راست شگون خوبی داشته، ولی سمت چپ بدشگون بوده داشت. (جواد علی، ۱۵۱۰)

۳. برخورد حذفی– تعلیمی قرآن با نظام برده‌داری

در محیطی که اسلام در آن ظهور کرد، برده‌داری رواج گسترده‌ای داشته و یکی از ارکان استوار اقتصادی به شمار می‌رفت. بازرگانانِ شهر مکه بردگان را «نخّاس» می‌نامیدند و از نواحی گوناگون، آن‌ها را خریداری کرده و همراه خود به شهر مکه آورده و می‌فروختند. (جواد علی، ۱۹۹۳: ۵۶۷/۴) عبدالله ناصح علوان دراین‌باره می‌نویسد:

«زمانی که اسلام در مکه ظهور کرد، بردگی در تمام نقاط جهان پدیده‌ای شناخته‌شده به شمار می‌رفت. نظام بردگی در آن زمان به‌عنوان یک عمل اجتماعی و اقتصادی تلقی می‌شد که عوامل گوناگونی چون: جنگ، اسارت، فقر، دزدی، عدم بازپرداخت به‌موقع قرض، ربا و غیره سبب گسترش آن می‌شد.» (علوان، بی‌تا: ۶) هم‌زمان با ظهور اسلام در جامعه‌ی عربستان، عواملی دست‌به‌دست هم داده و سبب رواج و تشدید نظام برده‌داری شده بود؛ از آن جمله می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

– جنگ‌های خانمان‌سوز قبیله‌ای که در جامعه‌ی آن روز، سخت رواج داشت.

– فقر و تنگدستی شدیدی که فرد را ناچار به قرض‌گیری می‌کشاند و چون در موعد مقرر بر پرداخت آن قادر نبود، درنتیجه تن به بردگی می‌داد.

– رواج روزافزون ربا که روزبه‌روز روند فقر و برده‌داری را در جامعه تشدید می‌کرد. (قرنی، ۱۹۸۵: ۱۷)

آنچه از مجموع کتاب‌های تاریخی به دست می‌آید، این است که رسم برده و برده‌داری در دورهٔ پیش از اسلام به‌طور گسترده معمول بوده است و برخی از صحابه پیامبر (ص) نیز در ابتدا برده بودند که از آن جمله، می‌توان به کسانی چون: زید بن حارثِ، سلمان فارسی، بلال بن رباح و عمار بن یاسر اشاره نمود. (شفیق، ۲۰۰۹: ۸) بااین‌حال، متن قرآنی از منظری دیگر به این مولفهٔ اجتماعی نگاه می‌کند؛ بدین معنا که همواره با تعبیرهایی چون «تَحریر رَقبة» یا «فَکّ رَقبة» که تشویق به آزادی بردگان است، در محو آن کوشیده. در آن زمان، به برده رقیق اطلاق می‌کردند که از رقّ مشتق شده است و رقّ نازکی چیزی را گویند (لسان‌العرب، مادهٔ رقق) و برده را از آن روی رقیق می‌نامیدند که همواره در برابر مولا و مالک خود خواری و زبونی پیشه می‌کرد و چون معنا و مفهوم این واژه، به‌نوعی باکرامت انسانی قرآن «وَ لَقَد کَرّمنا بنی‌آدم... اسراء ۷۰» منافات دارد، از لطایف تعبیر قرآنی آن است که به‌جای واژهٔ «الرَّقیق» که بیانگر نوعی زبونی است، از واژهٔ مجازی «رقبه» استفاده‌شده است که شش بار در قرآن آمده است و لطیف‌تر آن در پنج مورد آن، همراه با واژهٔ «تحریر» (آزاد کردن) و یک مورد دیگر هم با واژه «فکّ» (آزاد کردن) به‌کاررفته است. براین اساس هرچند نظام برده‌داری در فرهنگ آن زمان بسیار رونق داشت و حتی چرخه اقتصادی جامعهٔ آن روزبه شمار می‌رفت، بااین‌حال، متن قرآنی نه‌تنها آن را تائید نکرد، بلکه با استفاده از ترفندهای زبانی بی‌نظیر خود، کوشید تا آن را از بافت اجتماعی آن زمان به حاشیه براند.

و از سوی دیگر، قرآن کریم از این عرف اجتماعی موجود در آن جامعه، یک استفاده ویژه در تبیین تفاوت میان شرک و ایمان کرده است که بسیار قابل‌تأمل است. در چند آیه با کاربست این سازه محیطی آشنا برای همگان، تفاوت میان انسان موحد و انسان مشرک را در قالبی ساده و همه‌فهم شرح داده است:

«ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا رَّجُلًا فِيهِ شُرَكَاءُ مُتَشَاكِسُونَ وَرَجُلًا سَلَمًا لِّرَجُلٍ هَلْ يَسْتَوِيَانِ مَثَلًا الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ» (زمر: ۲۹) (خدا مثلی زده است، مردی است که چند خواجه ناسازگار در [مالکیت] او شرکت دارند [و هر یک او را به کاری می گمارند] و مردی است که تنها فرمان‌بر یک مرد است آیا این دو در مثل یکسان‌اند سپاس خدای را [نه] بلکه بیشترشان نمی‌دانند).

انسان موحد تسلیم یک اراده است و لذا از تشتت اخذ دستورات گوناگون و گاه متناقض در رنج و عذاب نیست. تعبیر «شُرَكَاءُ مُتَشَاكِسُونَ» بیان نگر اربابان و مالکان بدخو و ستیزه‌گر است که هرکدام و گاهی هم‌زمان و با بداخلاقی، به برده خود، دستوری ویژه می‌دهند و او را در پی کاری می‌فرستند و او مستأصل است که از کدام ارباب فرمان ببرد.

«متشاکس» از مشتقات «شکس» است که به معنای بدخلقی و بدرفتاری است و فقط، همین یک‌بار در قرآن به‌کاررفته است. در این تمثیل، حال انسان مشرکی توصیف‌شده که خود را اسیر خدایانی چند نموده که هرکدام با بدخلقی به او دستوری ویژه می‌دهند و بدین سبب، او همواره دچار نوعی اضطراب و نگرانی و درماندگی است و نمی‌داند فرمان کدام‌یک را اجرا کند؛ اما آن‌سوی این معادله، انسانی موحد است که سر به یک آستانه سپرده و با آرامش خاطر از یکجا فرمان می‌گیرد.

در سوره نحل نیز، همین مفهوم بابیانی دیگر آمده است:

ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا عَبْدًا مَّمْلُوكًا لَّا يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَمَن رَّزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا فَهُوَ يُنفِقُ مِنْهُ سِرًّا وَجَهْرًا هَلْ يَسْتَوُونَ الْحَمْدُ لِلَّهِ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لَا يَعْلَمُونَ (نحل:۷۵) (خدا مثلی زده است: برده زر خریدی که بر هیچ کاری قدرت ندارد و کسی که ما از سوی خود رزق نیکویی به او داده ایم و او در پنهان و آشکار از آن انفاق می‌کند، آیا [این دو نفر] یکسان‌اند؟ [این مَثَل، بیان‌کننده جایگاه و منزلت خدا و مجموعه هستی است؛ خدا مالک و فرمانروا و رازق همه مخلوقات و تدبیر کننده امور آن‌هاست و همه مخلوقات مملوک و محکوم قدرت اویند؛ پس چرا شما بدون اندیشه و تفکر و بی‌دلیل و برهان بت‌های ناتوان و عاجز را که مملوکی بی‌اراده‌اند، شریک ربوبیت حق می‌دانید؟! آیا خدا وبت مساوی است؟!] همه ستایش‌ها ویژه خداست [که یگانه و یکتاست و هیچ شریکی ندارد]؛ ولی بیشتر آنان [این حقیقت را] نمی‌دانند.)

قرآن کریم در قالب این مثال بسیار ساده و قابل‌درک برای همگان، رابطهٔ خداوند و مخلوقات هستی را تبیین نموده است. در این نمونه، با به‌کارگیری یک امر کاملاً عرفی و رایج در آن جامعه، مفهومی متعالی از وضعیت انسانی موحد را نشان داده است. در عرف آن جامعه ارباب دارای همه اختیارات و برده بی‌اختیار و مطیع محض بود، این آیات، بدون این‌که مهر صحت بر آن رابطه زده باشد، از آن‌یک نوع استفادهٔ ابزاری کرده است و در پرتو آن، به انسان‌ها اعلام کرده که بین دو موقعیت یکی را که برتر است، انتخاب کنند: یک‌طرف قادر متعالی است که توان هرگونه تصرف در هستی و عالم را دارد و طرف دیگر، (معبودهای دیگر) موجوداتی ضعیف و ناتوانی هستند که هیچ اختیاری از خود ندارند.

استفاده از این باور رایج در آن جامعه، در خلق یک مفهوم متعالی، به مقولهٔ «اشتراک عینی» در نقد معاصر نزدیک است که آن نویسنده به شکل انتزاعی از معنای موردنظر خود سخن نمی‌گوید بلکه، عناصر و حوادثی در کنار هم می‌چیند که شونده خود مجسمه‌ای از آن مفهوم خلق کند.

۴. مفهوم‌سازی تعلیمی– تربیتی قرآن از حضور پررنگ «شتر» در زندگی

کمتر قصیده‌ای از دورهٔ جاهلی را می‌توان یافت که در آن شاعران، یادی و نامی، مستقیم و غیرمستقیم، از شتر نبرده باشند. ویژگی‌های بی‌نظیر این حیوان و سازگاری آن با محیط گرم و خشک شبه‌جزیره عربستان، سبب شده بود تا مردم به آن کشتی بیابان لقب دهند. چراکه شتر ستون

معیشتی و اقتصادی آن‌ها محسوب می‌شد (احمد زنید، ۱۳۶۰: ۱۳۲ ـ ۱۳۳) شاعران از سرعت، ویژگی قسمت‌های مختلف اندام این حیوان و نیز سختی‌های مشقت باری که این حیوان متحمل می‌شد و مواردی از این قبیل، سخن رانده و بر وصف آن‌همت می‌گماشتند. (ر.ک: معروف، ۱۴۲۶: ۱۰۴) در معلّقه طرفه‌بن‌عبد، شاعر در بیش از جا، به شتر اشاره می‌کند. در بیت نخست آن، آمده است

وَ إنّـی لَأمضـی الهَـمّ عِنـدَ احتضـارِه بِعوجـاءَ مِرقـالٍ تَـروحُ وَ تَغتَـدی

(طرفه، ۲۰۰۰: ۲۸)

(ترجمه: هنگامی‌که غم و اندوه دوری از یار به سراغ من بیاید، با سوار شدن به شتری چابک و تندرو که شبانه‌روز راه می‌رود، آن حزن و اندوه را فراموش می‌کنم.)

لبیدبن‌ربیعه (لبید، ۲۰۰۴: ۱۰۹) عبیدبن‌ابرص (مدرّسی، ۱۳۷۸: ۳۰۲ ـ ۳۰۴) نابغه‌ذبیانی (ذبیانی، ۲۰۰۵: ۳۳) عنتره بن شدّاد (زوزنی، ۱۳۸۵: ۲۰۴ ـ ۲۰۸) و سایر شاعران در وصف شتر به درازا سخن رانده‌اند و همه آن‌ها چنانچه بیان گردید، در توصیفات خود به ویژگی‌های جسمانی، تحمل سختی‌های سفر و سرعت این حیوان پرداخته‌اند.

در کنار این توصیفات در بیان توانمندی این کشتی صحرا، آن‌ها نگاهی کاملاً تجاری به این حیوان داشته‌اند تا جایی که آن‌ها که به تعبیر قرآن، از بشارت به دنیا آمدن دختری چهره‌هایشان سیاه می‌شد «ظلّ وجهه مسوداً» در مورد شتر برعکس فکر می‌کردند و اگر شتری نرینه می‌زایید، احساس نابودی سرمایه می‌کردند و محزون می‌شدند، چون منجر به تولید ثروت بیشتر نمی‌شد، لذا در ضرب‌المثل‌ها آمده است:

«المَحْقُ الخَفِیُّ أَذْکَارُ الإبل» نابودی پنهان مال و ثروت، نرینه زایی شتر است.

و در بیان این دل‌بستگی شدید به شتران ماده است که در سورهٔ تکویر، دل کندن از آن، در کنار تیره شدن خورشید در وقوع قیامت ذکر شده است.

«عشار» جمع «عُشراء»[۵] و به معنی شتر آبستن ده‌ماهه است. از این بیان قرآنی، دریافت می‌شود که این موجود دین و دنیای عرب به شمار می‌رفته تا جایی که رها کردن آن جز در لحظهٔ وقوع قیامت امکان نداشته.

در چنین فضایی، وحی از وجود این پدیدهٔ محبوب و فراگیر، مفهومی تعلیمی – تربیتی ساخته است. متن قرآنی در آیاتی چند به بحث دربارهٔ چهارپایان به‌طور عام و شتر به خاص پرداخته که قسمت عمدهٔ آن، متفاوت با عرف آن جامعه است. فقط یک جنبهٔ آن با آنچه شاعران در وصف این چهارپایان گفته‌اند، قرابت دارد و آن اشاره به استفادهٔ ابزاری از آن‌ها در حمل‌ونقل روزمره است:

«وَتَحْمِلُ أَثْقالَکُمْ إِلی بَلَدٍ لَمْ تَکُونُوا بالِغِیهِ إِلاَّ بِشِقِّ الْأَنْفُسِ إِنَّ رَبَّکُمْ لَرَؤُفٌ رَحِیمٌ» (نحل/۷) (و بارهای شما را به شهری می‌برند که جز با مشقت بدن‌ها بدان نمی‌توانستید برسید قطعاً پروردگار شما رئوف و مهربان است).

در قرآن کریم از شتر، این کشتی صحرا که در شعر شاعران آن‌همه به‌تفصیل درباره آن سخن گفته‌اند، ذکری اندک اما به‌کلی متفاوت به میان آمده است که به شرح زیر است:

اول: «الناقه» در داستان حضرت صالح کاربردی معجزه گونه و خاص دارد و به‌کلی متفاوت از فضای آن جامعه است.

دوم: لفظ «جمل» و جمع آن «جملت» است:

جمل در مثلی با مضمون قرآنی و به‌اصطلاح «احالهٔ به محال» به‌کاررفته است که در آن ورود مشرکان به بهشت را همچون عبور شتر از سوراخ سوزن دانسته است:

«...وَلَا يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ حَتَّى يَلِجَ الْجَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ»

و جمع آن «جملت» نیز، در توصیف تشبیه شراره‌های آتش جهنم به دستهٔ شتران زرد موی آمده است.

«آن‌ها تَرْمِي بِشَرَرٍ كَالْقَصْرِ- كَأَنَّهُ جِمَالَتٌ صُفْرٌ» المرسلات ۳۲-۳۳ ([دوزخ] چون کاخی [بلند] شراره می‌افکند - گویی شترانی زردرنگ‌اند).

در این آیه، در فرایند خلق مضمونی تعلیمی-تربیتی، در هشدار به بدکاران در روز قیامت، مفهومی هولناک خلق‌شده است که در آن، امری انتزاعی و غیر محسوس «شرر» (شراره‌های آتش جهنم) به دستهٔ شتران زرد موی در حال حرکت[۶] «جملت صفر» تشبیه شده است. این تصویر برای عرب آن سرزمین که شتر همهٔ وجود او بوده، تصویری بسیار هولناک از نتیجهٔ اعمال بد در روز قیامت را به رخ می‌کشد.

سوم: لفظ «الابل» هم در دو آیه به‌کاررفته است. یکی در آیه ۱۴۳ سورهٔ انعام است که در کنار دیگر چهارپایان و در باب حلال یا حرام شمردن بعضی از آن‌ها و در بیان افتراء بستن به احکام الهی است.

و فقط در یک آیه و با نگاهی متفاوت، از «الابل» با مخاطب آن سرزمین سخن گفته است و از لطایف قرآنی در این کاربرد آخر، استفاده از توجه و انس آن‌ها به این موجود و معطوف نمودن آن، به دعوت در نگرش و خلقت آسمان‌ها و زمین است:

«أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ - وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ- وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ- وَإِلَى الْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ» (غاشیه ۲۰/۱۷)

متن قرآنی چنان‌که آیات گویای آن است، معنا و مفهومی تازه و کاملاً تفکری - تعلیمی به این پدیدهٔ روزمرهٔ زندگی بخشیده است. در ابتدا از دریچهٔ ذهنیت ساکنان آن سرزمین وارد شده، سپس توجه آن‌ها را به هستی و کل آفرینش آسمان‌ها و زمین معطوف نموده است و از انس و الفت آن صحرانشینان به این کشتی بیابان، مقدمه‌ای برای فهم راز جهان آفرینش پدید آورده است.

۵. به‌کارگیری ظرفیت کلمات در خلق مفاهیم تعلیمی – تربیتی جدید

- کلمهٔ «حجر»

واژهٔ «حجر» در زبان عربی به معنای منع از چیزی است. در مقاییس اللغه آمده است:

«یقال حجر الحاکم علی السفیه و ذلک منعه ایّاه من التصرف فی ماله...والعقل یسمّی حِجراً لأنّه یمنع من الإتیان ما لاینبغی» (گفته می‌شود: حاکم شخص سفیه را از تصرف در مالش منع نمود... و عقل حجر نامیده شده چون از رفتار ناشایست جلوگیری می‌کند) این واژهٔ در عصر جاهلی، همچنین به

«اسب ماده» که عرب‌ها در حفظ و نگهداری‌اش حریص بودند، هم اطلاق می‌شد: «الحِجر: الفرس الأنثی و هی تصان و یضنّ بها» (حجر مادیان است که در حفظ و نگهداری‌اش بخل می‌ورزیدند) و «حجره القوم ناحیه دارهم وهی حماحم» (ابن فارس، ماده حجر) (حجره قوم به پرچین سنگی اطراف خانه یا چادر اطلاق می‌شد که حریم آن‌ها بود)

این واژه در عرف زبان عربی، رفته‌رفته معنای امان‌خواهی از سر استیصال به خود گرفت. ابتدا در ماه‌های حرام کاربرد داشت و سپس عمومیت یافت. شخصی که مرتکب قتلی شده بود، وقتی او را می‌یافتند به این عبارت سحرآمیز چنگ می‌زد تا جان خود را حفظ کند. این عبارت بار معنایی از تضرع، پناه خواستن از موضع ضعف شدید و با خواری در خود داشت. «حِجْراً مَّحْجُوراً» (خواهش می‌کنم کاری به من نداشته باشید)[۱] و تلاشی برای فرار از چنگال مرگ بود.

این واژه در قرآن کریم، کاربردی چندگانه دارد که بالطافت از دل همین معنای متداول آن استخراج شده است. یکی همان معنای اصلی منع است:

«وَقَالُوا هذِهِ أَنْعَامٌ وَحَرْثٌ حِجْرٌ لاَيَطْعَمُهَا إِلَّا مَن نَشَاءُ بِزَعْمِهِمْ...» (الانعام ۱۳۸) (و گفتند این قسمت از چهار پایان و زراعت (که مخصوص بت‌ها است برای همه) ممنوع است و جز کسانی که ما بخواهیم...).

و در همین معنا، در کنار کلمهٔ «برزخ» به معنای مانع و حائل بین دو چیز اطلاق شده، در این آیهٔ شریفه که از شگفتی‌های قرآن کریم است، به آب شیرین و شور اشاره می‌کند که در جوار هستند، اما در همین حال، باهم آمیخته هم نمی‌شوند:

«وَهُوَ الَّذِی مَرَجَ الْبَحْرَیْنِ هذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَیْنَهُمَا بَرْزَخاً وَحِجْراً مَّحْجُوراً» (الفرقان ۵۳) (و اوست کسی که دو دریا را موج‌زنان به‌سوی هم روان کرد این‌یکی شیرین [و] گوارا و آن‌یکی شور [و] تلخ است و میان آن دو مانع و حریمی استوار قرار داد).

این واژه با این بار معنایی: «منع و امان‌خواهی» که از بستر واقعیت عرفی آن محیط اخذشده است، زبان حال مجرمان در هنگام مرگ (در روز قیامت) می‌شود که معنای: «ترا به خدا با من کاری نداشته باشید و آن‌هم با تضرع» از آن استنباط می‌شود:

«یَوْمَ یَرَوْنَ الْمَلاَئِکَةَ لاَ بُشْرَی یَوْمَئِذٍ لِّلْمُجْرِمِینَ وَیَقُولُونَ حِجْراً مَّحْجُوراً» (الفرقان ۲۲) (آن‌ها فرشتگان را خواهند دید، امّا) روزی که فرشتگان را می‌بینند، (در آن) روز هیچ بشارتی برای مجرمان نخواهد بود (بلکه روز مجازات و کیفر آنان است)؛ و می‌گویند: «ما را امان دهید، ما را معاف دارید.»

- کلمهٔ «برزخ»

در معنای واژه «برزخ» در لسان العرب آمده است: «البرزخ ما بین کلّ شیئین من حاجز... ما بین الدنیا و الآخره قبل الحشر... برازخ الایمان: ما بین الشک والیقین و قیل: هو ما بین اوّل الایمان و آخره» (لسان العرب ماده برزخ) هر چیزی که حائل میان بین دو چیز دیگر باشد، برزخ نامیده می‌شود، ... ما بین دنیا و آخرت پیش از قیامت... برزخ‌های ایمان: حالت میان شک و یقین است و گفته شده آن اول و آخر ایمان است

۱. این ترجمه، هرگز حق این عبارت را ادا نمی‌کند.

کلمهٔ برزخ، واژه‌ای کم‌استعمال در زبان عربی بوده است.[۱] و در قرآن کریم نیز، فقط سه بار و با دو کاربرد نزدیک به هم استعمال شده است، یکی به‌عنوان حائل بین آب گوارا و آب غیرقابل‌شرب (تلخ و شور) و دیگری، زندگی پس از مرگ و فاصله میان آن تا روز و قیامت:

کاربرد اول (حائل میان دو نوع آب)

«بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ» (الرحمن ۲۰) میان آن دو، حدفاصلی است که به هم تجاوز نمی‌کنند. (اشاره به نوع آب است)

وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخًا وَحِجْرًا مَحْجُورًا (الفرقان ۵۳) (و اوست کسی که دو دریا را موج‌زنان به‌سوی هم روان کرد این‌یکی شیرین [و] گوارا و آن‌یکی شور [و] تلخ است و میان آن دو مانع و حریمی استوار قرارداد).

در اینجا، لطافت در هم‌جواری «برزخ» با عبارت «حجراً مجوراً» است؛ زیرا اولی (برزخ) با توجه به کاربرد اندک آن در جزیره العرب، مفهومی انتزاعی و تا حدودی دور از ذهن برای اهالی آن سرزمین بوده است، اما دومی «حجراً مجوراً» برای آن‌ها کاملاً واضح بوده و آن‌ها با تمام وجود آن را حس می‌کردند. لذا تصویر عدم به هم آمیختن دو نوع آب، با اولی شروع و با دومی تقویت و تجسم‌یافته است.

کاربرد دوم (فاصله میان زندگی پس مرگ تا قیامت)

«لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ كَلَّا آن‌ها كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ» (۱۰۰) (شاید من در آنچه وانهاده‌ام کار نیکی انجام دهم نه چنین است این سخنی است که او گوینده آن است و پیشاپیش آنان برزخی است تا روزی که برانگیخته خواهند شد).

انسان‌ها پس از مرگ، بر اساس حدیث مشهور: «آدمیان در خوابند و چون بمیرند، بیدار شوند» بیدار و پشیمان می‌شوند، اما افسوس که دیرهنگام است. بر اساس مضمون این آیهٔ، انسان در این حالت با قید نفی تند «کلّا» و عبارت «كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا» که نشانی از بیهودگی گفتار اوست، رخ‌به‌رخ می‌شود و به او اعلام می‌شود که پشت سرش تا قیامت پرده‌ای افتاده، برزخی است. عبارت: «مِنْ وَرَائِهِمْ» پشت سر آن‌ها و نه جلوی روی آن‌ها، حائل بودن برزخ میان دنیا و آخرت و آن‌سوی این پرده بودن انسان‌ها را تبیین کرده و با توجه به این عبارت، برزخ پرده افتاده پشت سر مرده است که راه نفوذی به این‌طرف آن، برای او میسر نیست.

از لطایف این دو کاربرد آن است که مانند تشبیه ضمنی در قرآن به‌کاررفته‌اند، تشبیه ضمنی‌ای دوجانبه، هم این مثل آن است و هم آن مثل این است. برزخ که در جوار همین دنیا است، درست مانند آن دو نوع آب در کنار هم هستند، اما هرگز باهم آمیخته نمی‌شوند. استفاده از یک امر کاملاً محسوس: عدم به هم آمیختن دو آب، برای تبیین یک امر ناپیدا و انتزاعی (برزخ) لطافتی بلاغی و شگفت دارد که از چشم اهل بلاغت مغفول مانده است.

---

۱. در مقاییس اللغه ابن فارس هیچ اشاره‌ای به این واژه نشده.

- کلمهٔ «ذلول»

معنای واژه در قاموس‌های عربی: «ذلّ یدلّ علی الخضوع و الإستکانه واللین فالذلّ ضد العزّ» (مقاییس اللغه ماده ذلّ) (ذل دلالت بر سر فروآوردن، دست پایین گرفتن و نرمی دارد و ضد عزت است) در قرآن کریم علاوه بر دیگر مشتقات این کلمه، صفت مشبهٔ آن «ذلول» در وصف زمین به‌کاررفته است. پیش از پرداختن به آن، در ابتدا ضروری است کاربرد این واژه در عرف زبانی آن جامعه بررسی شود. چنان‌که مشهور است در عرف متداول زبان عربی، در بسیاری از کلمات، صفات به سبب تکرار فراوان به‌جای اسم می‌نشینند و می‌توان گفت، مترادف آن می‌شوند. واژهٔ «ذلول» به چنین سرنوشتی دچار شده است. یکی از کاربردهای آن صفت برای حیوان بوده و گفته‌اند: «دابه ذلول=چهارپا یا شتر رام» چنان‌که در مقابل آن «صعوب=شتر چموش» قرار دارد. امام علی (ع) در جریان جنگ جمل، به ابن عباس توصیه می‌کند با زبیر که نرم‌خو است مذاکره کند و طلحه را رها کند چون او تندخو است و - به تعبیر امام علی- سوار برش‌تری چموش می‌شود و می‌گوید چه مرکب رامی است: «یَرْکَبُ الصَّعْبَ وَ یَقُولُ: هُوَ الذَّلُولُ»

کاربرد واژهٔ «ذلول» برای کرهٔ زمین از شگفتی‌های قرآن کریم است:

«هُوَ الَّذِی جَعَلَ لَکُمُ الْأَرْضَ ذَلُولًا فَامْشُوا فِی مَنَاکِبِهَا وَکُلُوا مِنْ رِزْقِهِ وَإِلَیْهِ النُّشُورُ» (الملک ۱۵)

(اوست کسی که زمین را برای شما رام گردانید پس در فراخنای آن رهسپار شوید و از روزی [خدا] بخورید و رستاخیز به‌سوی اوست)

عبارت: «فَامْشُوا فِی مَنَاکِبِهَا» منکب یعنی شانه و ترجمهٔ تحت لفظی عبارت این است که بر روی شانه‌های این شتر رام، رفت‌وآمد کنید.[۷] قرینهٔ شانه‌هایش به‌روشنی بیانگر تشبیه زمین به شتری رام است. اطلاق این واژه بر زمین، برای عرب آن روز یک معنا داشت و برای انسان امروزی معنایی دیگر دارد و لذا گفته‌اند باگذشت زمان، برخی از معانی قرآنی روشن خواهد شد.

واژهٔ ذلول در داستان گاو بنی‌اسرائیل هم به همین معنای رام بودن به‌کاررفته است:

قَالَ إِنَّهُ یَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا ذَلُولٌ تُثِیرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِی الْحَرْثَ...(البقره ۷۱) (گفت وی می‌فرماید در حقیقت آن ماده‌گاوی است که نه رام است تا زمین را شخم زند و نه کشتزار را آبیاری کند...)

«ذلول» در هر دو آیه، دلالت بر همان چهارپای رام دارد، اما در اینجا دستور می‌دهد که بر روی شانه‌های این چهارپای رام (کرهٔ زمین) حرکت کنید ولی در آنجا به بنی‌اسرائیل دستور داده که گاوی رام و گاوآهن بسته که زمین را شخم می‌زند یعنی مطیع صاحبش است، نکشند. خود قرآن، خودش را تفسیر می‌کند که گفته‌اند: «القرآن یفسر بعضه بعضاً»، کاربرد همگون واژهٔ «ذلول» در این دو آیه، نمونه‌ای از این دلالت معنایی است.

نکتهٔ قابل تأمل در نمونه‌های ذکرشده و غیر آن‌که در قرآن کریم فراوان است و می‌تواند در خلق هنر متعهد به هنرمندان کمک کند، استفاده از سوژه‌های شناخته‌شده و متفاوت محیطی در خلق مضامین هنر متعالی است. هنرمند توانا با تکیه‌بر این الگوی تعلیمی در قرآن کریم، قادر خواهد بود هنری برخاسته از بستر واقعیت جامعه اما با نگاهی فرا محیطی و ماندگار خلق کند. (ر.ک؛ سلیمی و پاک‌منش، ۱۳۹۳، ۴۳)

۶. نتیجه‌گیری

از آنچه بیان شد، نتیجه گرفته می‌شود که قرآن کریم یک پدیده زبانی است که سری در آسمان و پایی در زمین دارد. متن قرآنی با پدیده‌های عرفی، اجتماعی و فرهنگی عصر نزول که تصویری از ذهنیت عرب جاهلی در خود داشته، برخوردی خلاق و تأثیرگذار نموده است و به منظور ایجاد دگرگونی در باورهای مردمان آن سرزمین، مؤلفه‌های فرهنگی موجود و رایج در میان آن‌ها را در مسیر پیشبرد اهداف کلی و رسالت خود به کار گرفته است. به همین جهت در متن قرآنی غالباً انگاره‌های عرفی، اجتماعی و زبانی آن عصر، از قبیل خرافهٔ شگون بد زدن به پرندگان، نظام برده‌داری، حضور پررنگ شتر به‌منزلهٔ کشتی صحراها و کاربرد واژگانی چون: حجر، برزخ، ذلول، تغییر کاربرد یافته و به شکلی هدفمند، در خدمت مفهوم‌سازی تعلیمی، تربیتی درآمده‌اند. این ویژگی استفاده از سازه‌های محیطی، معنایی تازه به مفهوم نزول قرآن به لسان قوم بخشیده است که بر مبنای آن، فقط افادهٔ مفهوم به زبان عربی بودن قرآن را ندارد، بلکه بدین معناست که متن قرآنی، از فرهنگ عمومی عصر نزول، به شکلی خلاق استفاده نموده است. به عبارتی، بر بستر فرهنگ و ذهنیت آن جامعه سوار شده تا مفاهیم متعالی خود را تبیین و القا نماید. بیان حقایقی جاودان با کاربست زبان و عرف آن جامعه، از شگفتی‌های قرآن کریم است که میان محیط و فرامحیط پیوند ایجاد کرده است.

پی‌نوشت

۱. یافتن نقطهٔ بهینه در به کارگیری سازه‌های محیطی در بیان حقایق فرامحیطی، در پاسخ به رویکرد «تارخیت متن وحی» که این روزها مطرح شده، نیازمند بحثی مستقل و مفصل است.

۲. نقدی جدی بر دیدگاه این گروه وارد است که در این مقاله نمی‌گنجد. این گروه با تکیه برمقدمه‌ای که در جای خود تا حدودی هم درست است و خلاصهٔ آن، این است که متن وحی، رنگی از محیط نزول در خود دارد، آنها از این مقدمه، نتیجه «تارخیت متن دینی» را استنباط کرده‌اند، در حالی که از این مقدمه، لزوماً چنین نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود، بلکه باید گفت وحی برای ارتباط با مخاطبان خود، بر بستر فرهنگ و عرف عمومی در آن سرزمین سوار شده و از سازه‌های آن محیط، استفاده هدفمند و معنادار کرده است. پژوهش حاضر، به بررسی چند نمونه در اثبات این نگرش پراخته است.

۳. (ر.ک. به: الحیوان، جلد ۳ صفحه ۲۰۹ و عیون الأخبار، جلد ۱ صفحه ۲۳۱ [فی الطّیرة و الفأل]

۴. «غراب البین» درادب عربی همان نقش جغد یا بوف در ادب فارسی ایفا کرده است.

۵. در ادب عربی، ده‌ها نام برای شتر و بچهٔ شتر در حالات و سنین مختلف به کار رفته و برخی از این صفات، به سبب کثرت استعمال، رفته‌رفته به جای اسم نشسته‌اند، واژهٔ «عُشراء و جمع آن: عشار» شترآبستن ده ماهه، یکی از آنهاست که به جای «ناقةعُشراء» به کار رفته است.

۶. در «حال حرکت بودن» از قرینهٔ «تَرْمِی بِشَرَرٍ » شراره‌هایی پرت می‌کند، استنباط می‌گردد. تشبیه شراره‌های آتش به دسته‌ای از شتران زردموی در حال حرکتف برای عرب آن سرزمین، به منزلهٔ تصور فوران یک آتش‌فشان برای انسان امروز قابل تجسم بوده است.

۷. یقیناً اطلاق شتر رام بر زمین، در زمان‌های گذشته ابهام داشته، اما امروز معنایی روشن یافته است.

منابع

قرآن کریم.

ابن اثیر، محمد بن مبارک (بی‌تا). *النهایة فی غریب الحدیث و الأثر*. مؤسسه مطبوعاتی اسماعییلیان: قم.

ابن عاشور، محمد بن طاهر (۲۰۰۰). *التحریر و التنویر*. بیروت: مؤسسه التاریخ.

ابو الحسین، احمد بن فارس بن زکریا (۱۴۰۴ هـ ش). *معجم مقاییس اللغة*. محقق و مصحح: عبدالسلام محمد هارون، انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم.

ابوزید، نصر حامد (۱۳۸۹). *معنای متن*. ترجمهٔ مرتضی کریمی نیا، طرح نو، چاپ پنجم.

احمد زنید، خالد (۱۴۲۳). الإبل و أهمیتها الحضاریة فی شبه الجزیرة العربیة: خلال القرن الأول الهجری/ سابع المیلادی، مجله آفاق الثقافة و التراث، العدد ۴۰.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۶۱). *خدا و انسان در قرآن*. ترجمه: احمد آرام، تهران: شرکت سهامی انتشار، (به نقل از: حسینی، سید محمود طیب و خدیجه بنائی).

جاحظ، ابو عثمان (۱۴۲۴ هـ ش). *الحیوان*. بیروت، دارالکتب العلمیه، چاپ دوم.

جورج، یولف (۱۳۸۵). *کاربردشناسی زبان*. ترجمه محمد عموزاده مهدی رجی، منوچهر توانگر، چاپ دوم، تهران: سمت.

حسینی، سید محمود طیب و خدیجه بنائی (۱۳۹۵). پژوهشی دربارهٔ تحول کلمات در قرآن در مقایسه با فرهنگ جاهلی (مطالعهٔ موردی: واژهٔ «کریم»). *سراج منیر*، سال ۷، شمارهٔ ۲۵.

حمودهٔ، عبدالوهاب (۱۳۶۰). اثر الإبل فی الحیاة العقلیّة للعرب. *مجله الثقافة*، العدد ۱۴۴.

دینوری، ابن قتیبه (بی‌تا). *الشعر و الشعراء*. تحقیق و شرح احمد محمد شاکر، قاهره، دارالمعارف.

زمخشری، جارالله (۱۴۱۲ هـ ش). *ربیع الأبرار و نصوص الأخیار*. بیروت، اعلمی.

زوزنی، عبدالله حسن بن احمد (۱۳۸۵). *شرح المعلّقات السبع*. المطبعة، شریعت، تهران.

سلیمی، علی و نبی الله پاک منش (۱۳۹۳). الگوهای تعلیمی قابل تقلید در داستان‌های قرآنی (بررسی موردی: داستان سلیمین و ایوب) مجلهٔ *پژوهش‌های تعلیم و تربیت اسلامی*، دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۶، شماره ۹.

شفیق، حمدی (بی‌تا). الإسلام محرر العبید، عالم المعرفة.

ضیمران، محمد (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. نشر قصه، چاپ دوم، تهران.

طباطبایی، سید محمدحسین (۱۴۱۷ هـ ش). المیزان فی تفسیر القرآن. قم: دفتر انتشارات جامعهٔ مدرسین علمیّه قم، چاپ پنجم.

طرفه بن العبد (۲۰۰۰ م.) *دیوان طرفه، شرح الأعلم الشنتمری*. محقق، دریّه الخطیب و لطفی صقال، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النّشر، الطبعة الثانیة.

طمّاس، حمدو (۲۰۰۴). *دیوان لبید*. بیروت، دارالمعرفة، الطبعة الأولی.

عروة بن الورد و السموأل (بی‌تا). *دیوانا عروة بن الورد و السّموأل*. دار صادر، بیروت.

علوان، عبد الناصح (بی‌تا). *نظام الّرقّ فی الإسلام*. الإصدار الأول.

علی، جواد (۱۹۹۳ م.). *المفصّل فی تاریخ العرب قبل الإسلام*. الطبعة الثانیة، جلد ۴، بیروت.

العنانی، أشرف (۲۰۰۰ م.). الإبل فی الذاکرة الثقافیة العربیة: رحلة الحضور الساطع بین الشفاهیة و الکتابیة، مجله الواحة، العدد ۱۸.

فولادوند، محمدمهدی (۱۴۱۵ هـ ش). *ترجمه قرآن کریم*. تهران، دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی.

قائمی نیا، علیرضا (۱۳۸۹). *بیولوژی نص*. تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
قائمی نیا، علیرضا (۱۳۹۰). *معناشناسی شناختی قرآن*. تهران، سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
قرنی، عزت (بی‌تا). الاسلام و حقوق الإنسان، عالم المعرفة.
قیروانی، ابراهیم بن علی (بی‌تا). *زهر الآداب و ثمر الألباب*. بیروت، دار الجلیل.
مجتهد شبستری، محمد (بی‌تا). تئوری قرائت نبوی از جهان. کاری از انجمن احیاگران فلسفه نو.
محمد بن حسین بن حمدون (۱۴۱۷ هـ ش). *التذکرة الحمونیة*. بیروت، دار صادر.
مدرّسی، کمال‌الدین (۱۳۷۸). *شرح معلّقات دهگانه*. دانشگاه ارومیه، ارومیه.
مرتاض، عبدالملک (۱۹۹۸ م.). السبع المعلّقات [مقاربة سیمائیّة/ أنتروبولوجیّة لنصوصها] من منشورات اتحاد الکتاب العرب.
معروف، یحیی (۱۳۸۴). الإبل فی القرآن و الأدب العربی «العصر الجاهلی نموذجاً». *مجله العلوم الإنسانیّة*، العدد ۱۲.
نویری، شهاب الدین (۱۴۲۳ هـ ش). *نهایه العرب فی فنون الأدب*. قاهره، دار الکتب و الوثائق القومیه.

References

The Holy Quran.
Abu al-Hussein, Ahmed bin Faris bin Zakaria (1404 A.H.). the dictionary of linguistics, researcher and proofreader: Abdussalam Muhammad Haroun, publications of the Islamic Propaganda Office of Qom Seminary. (In Persian)
Abu Zaid, Nasr Hamed (1389). translation by Morteza Kariminia, the meaning of the text, new design, fifth edition. (In Persian)
Ahmad Zanid, Khaled (1423). The camel and its cultural significance in the Arabian Peninsula: during the first century of the Hijri / the seventh of the year, Afaq Al-Taqwa va Al-Tarath magazine, issue 40. (In Persian)
Abu Zaid, Nasr Hamed (1389). translated by Morteza Kariminia, meaning of the text, new design, fifth edition. (In Persian)
Ahmad Zanid, Khalid (1423). The camel and its cultural significance in the Arabian Peninsula: during the first century of the Hijri / the seventh of the year, Afaq Al-Taqwa va Al-Tarath magazine, issue 40. (In Persian)
Dinouri, Ibn Qutaiba (Bita). Poetry and Poets, Ahmad Muhammad Shaker's Research and Commentary, Cairo, Darul Ma'arif.
Foladvand, Mohammad Mahdi (1415 AH). Translation of the Holy Quran, Tehran, Department of Islamic History and Education Studies. (In Persian)
Ghaeminia, Alireza (1389) Text Biology, Tehran, Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization. (In Persian)
Ghaeminia, Alireza (1390) Cognitive Semantics of Quran, Tehran, Islamic Culture and Thought Research Institute Publishing Organization. (In Persian)
George, Yolf (1385) Language Usage, translated by Mohammad Amozadeh Mehdirji, Manouchehr Tawangar, second edition, Semit, Tehran. (In Persian)
Hosseini, Seyyed Mahmoud Tayyeb and Khadijah Bani (2016) esearch on the transformation of Kalman in the Qur'an compared to Jahili culture (case study: "Karim" vase) Siraj Munir, year 7, number 25. (In Persian)
Hamouda, Abdul Wahab (1360). The effect of the camel in the intellectual life of the Arabs, Culture magazine, issue 144.
Ibn Athir, Muhammad Ibn Mubarak (Bita). Al-Nahiya fi Gharib Hadith and Athar, Ismailian Press Institute, Qom.

Izutsu, Toshihiko (1361) God and Man in the Qur'an, translated by: Ahmad Aram, publishing company, Tehran, (cited by: Hosseini, Seyyed Mahmoud Tayeb and Khadija Bani). (In Persian)

Ibn Ashour, Muhammad Bin Tahir (2000). Tahrir and al-Tanweer, Beirut, Institute of History. (In Persian)

Jahiz, Abu Othman (1424 A.H.). in al-Haiwan, Beirut, Dar al-Kutb al-Alamiya, second edition. (In Persian)

Jazria, this essay, Muhammad bin Mubarak (Bita). Al-Nahiya fi Gharib al-Hadith and Athar, Ismailian Press Institute, Qom. (In Persian)

Mojtahad Shabestri, Mohammad (Bita). The Theory of Prophetic Reading from the World, a work of the Association of New Philosophy Revivalists. (In Persian)

Muhammad bin Hussain bin Hamdoun (1417 A.H.). al-Tazikrah al-Hamouniyyah, Beirut, published by Dar Sadir. (In Persian)

Madrasi, Kamal al-Din (1378). Commentary on the tenth edition, Urmia University, Urmia (In Persian)

Murtaz, Abdul Malik (1998). Al-Saba Al-Mu'alqat [Symological/Anthropological Approach to Texts] from the pamphlets of Ittihad Al-Katab Al-Arab. (In Persian)

Marouf, Yahya (1384). Al-Ibl in the Qur'an and Arabic literature "Al-Asr Al-Jahili Model" Journal of Humanities, Issue 12. (In Persian)

Noveiri, Shahab al-Din (1423 A.H.). Nahayeh al-Arab fi Fanon al-Adab, Cairo, Dar al-Katb and al-Daqteem al-Qumiya. (In Persian)

Qarani, Ezzat (Bita). of Islam and human rights, Alam al-Marafe. (In Persian)

Qairwani, Ebrahim bin Ali (Bita). Zohr al-Adab and Samar al-Albab, Biret, Dar al-Jalil. (In Persian)

Salimi, Ali and Nabiullah Pak Manesh (2013). educational models that can be imitated in Quranic stories (case study: the story of Sulaimin and Ayyub) Journal of Islamic Education Research, Shahid Bahonar University of Kerman, year 6, number 9. (In Persian)

Shafiq, Hamdi (Bita) Al-Islam, edited by Al-Obeid, Alam al-Marafeh. (In Persian)

Tabatabaei, Seyyed Muhammad Hossein (1417 A.H.). Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an, Qom, Publications Office of the Qom Scholars Association, fifth edition. (In Persian)

Tarfa Bin Al-Abd (2000). Divan Tarfa, Sharh al-Alam al-Shantmari, Mohaghegh, Dariya Al-Khatib and Lotfi Saqqal, Beirut, Al-Arabiyyah Foundation for Studies and Publishing, second edition. (In Persian)

Tammas, Hamdo (2004). Diwan Labi'ad, Beirut, Daral al-Marefa, first edition. (In Persian)

Urwa Bin Al-Ward and Al-Samual (Beita). Diwana Urwa Bin Al-Ward and Al-Samual, Dar Sadir, Beirut. (In Persian)

Zamakhshari, Jarallah (1412 A.H.). Rabi Abrar and Nasus al-Akhyar, Beirut, Alami. (In Persian)

Zozni, Abdullah Hassan bin Ahmad (1385). Sharh al-Mu'alqat al-Saba, al-Muttabah, Shariat, Tehran. (In Persian)

zimaran, Mohammad (2004). An introduction to the semiotics of art, Qasa publication, 2nd edition, Tehran. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Structural and Content Components of Fiction Literature for Children and Adolescents: A Systematic Review

Elham Zamani[1] | Mahmoud Fazilat[2]✉ | Abdolreza Seif[3] | Maryam Jalali[4]

1. Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: elham_zamani@ut.ac.ir
2. Corresponding Author, Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: mfazilat@ut.ac.ir
3. Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: seif@ut.ac.ir
4. Associate Professor of Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. Email: ma_jalali@sbu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(23-42)

Received:
22 June 2024

In Revised Form:
01 September 2024

Accepted:
19 August 2024

Published onlin:
07 December 2024

Abstract

Children fiction's writers have their own standards and criteria. Researchers and critics in the field of children's literature also provide reviews and standards. Meanwhile, there is no comprehensive and targeted study that can give specific criteria and structural and content components for children's literature. The current research aims to extract "structural and content components and criteria of children's literature" for the age group of 12 to 18 years children.

This study was conducted using a systematic review method and carried out by searching for articles based on these keywords "Fictional Literature", "Juvenile Literature", "Children's Literature", "Structure", "Content" and "component" in several scientific databases: Noormagz, Magiran, Ensani, ISC, the University of Tehran's Scientific Journals database and Civilica databases were conducted. The criteria and components of fiction literature for children and adolescents were extracted.

By conducting a systematic review, 834 articles were extracted. During the screening process of the articles by examining the titles, abstracts, and full text of the extracted articles, finally, 8 articles were selected for the final analysis. The extracted components were divided into two main classes content and structural components. The content class was divided into three subclasses: psychological, educational skills, and teenagers' interests and tastes. The structure class was also classified into three subclasses: literary features, story type, and title, and characterization.

The results of this research show that there are subtle structural and content differences between juvenile fiction and children's or adult fiction that should be taken into account when writing stories for this age group. The results, as structural and content criteria of children's literature, can be a basis for managers and decision-makers in the field of children's and adolescent literature for planning and policy-making in this area; Especially for the age group of 12 to 18 years.

Keywords:
Children's and adolescent literature, systematic review, content, structure, fictional literature

Cite this article:
Zamani, Elham; Fazilat, Mahmoud; Seif, Abdolreza & Jalali, Maryam (2024). "Structural and Content Components of Fiction Literature for Children and Adolescents: A Systematic Review". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (23-42).

DOI:
https://doi.org/10.22059/JLCR.2024.378328.2003

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Elham Zamani, Mahmoud Fazilat, Abdolreza Seif, Maryam Jalali

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی ادبیات داستانی کودک و نوجوان: مرور نظام‌مند

الهام زمانی[۱] | محمود فضیلت[۲*] | عبدالرضا سیف[۳] | مریم جلالی[۴]

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: elham_zamani@ut.ac.ir
۲. نویسندهٔ مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: mfazilat@ut.ac.ir
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: seif@ut.ac.ir
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: ma_jalali@sbu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۴۲-۲۳)

تاریخ دریافت:
۰۲ تیر ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۱۱ شهریور ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۲۹ مرداد ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۱۷ آذر ۱۴۰۳

چکیده

نویسندگان هنگام نوشتن برای کودکان و نوجولنان معیاری در ذهن دارند، محققان و ناقدان حوزهٔ ادبیات کودک نیز نقدها و معیارهایی ارائه می‌کنند. در این بین، مطالعه‌ای جامع و هدفمند که بتولند معیارها و مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی مشخصی را برای ادبیات کودک و نوجوان ارائه دهد، وجود ندارد. هدف پژوهش حاضر استخراج «مؤلفه‌ها و معیارهای ساختاری و محتوایی ادبیات کودک» برای گروه سنی ۱۲ تا ۱۸ سال است. مطالعهٔ حاضر به روش مرور نظام‌مند انجام شده است. این مطالعه با جستجوی مقالات براساس کلیدواژه‌های «ادبیات داستانی»، «ادبیات نوجوان»، «ادبیات کودک»، «ساختار»، «محتوا» و «معیار» در پایگاه‌های نورمگز، مگیران، علوم انسانی، سیویلیکا، پایگاه مقالات دانشگاه تهران و پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) انجام شد و در نهایت معیارها و مؤلفه‌های ادبیات داستانی کودک و نوجوان استخراج گردید. با انجام مرور نظام‌مند، ۸۳۴ مقاله استخراج شد. طی فرایند غربال‌گری مقالات با بررسی عنوان‌ها، چکیده و محتوای کامل مقالات استخراج شده، در نهایت هشت مقاله برای تجزیه و تحلیل نهایی انتخاب شدند. مؤلفه‌های استخراج شده، به دو طبقهٔ اصلی مؤلفه‌های محتوایی و ساختاری تقسیم شدند. طبقهٔ محتوا، به سه زیرطبقهٔ روان‌شناختی، آموزشی - مهارتی و علاقه‌مندی‌ها و سلایق نوجوانان تقسیم شد. طبقهٔ ساختار نیز در سه زیرطبقهٔ ویژگی‌های ادبی، نوع و عنوان داستان و شخصیت‌پردازی طبقه‌بندی شد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد تفاوت‌های ظریف ساختاری و محتوایی بین ادبیات داستانی نوجوان با ادبیات کودک و یا ادبیات داستانی بزرگسال وجود دارد که باید در تولید اثر برای این گروه سنی مورد توجه قرار گیرد. نتایج این مرور نظام‌مند، به‌عنوان معیارها و مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی ادبیات کودک، می‌تواند مبنایی برای مدیران و تصمیم‌گیران حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان جهت برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری در این حوزه، مخصوصاً برای گروه سنی ۱۲ تا ۱۸ سال باشد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کودک و نوجوان، مرور نظام‌مند، محتوا، ساختار، ادبیات داستانی

استناد زمانی، الهام؛ فضیلت، محمود؛ سیف، عبدالرضا و جلالی، مریم (۱۴۰۳). «مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی ادبیات داستانی کودک و نوجوان: مرور نظام‌مند». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۲۳-۴۲).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.378328.2003

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© الهام زمانی، محمود فضیلت، عبدالرضا سیف، مریم جلالی

۱. مقدمه

ادبیات منعکس‌کنندهٔ عواطف، احساسات، اندیشه‌ها و مضامین گوناگون و دارای اشکال مختلفی است (رضایی،۱۳۹۰: ۲)؛ وقتی دربارهٔ کودکان صحبت می‌کنیم باید گفت که ادبیات نه‌تنها انعکاس‌دهندهٔ احساس و اندیشه است، بلکه گاهی سازنده یا معمار آن نیز هست. وقتی مخاطب ادبیات، کودک است دقت نظر بیشتری لازم است تا جهانی که نویسنده برای کودک می‌آفریند جهانی متناسب با روحیات و میدان اندیشهٔ کودک باشد تا کودکِ گذرکرده از کوچهٔ ادبیات با سلامت روح، فکر و روان به بزرگسالی برسد.

«با توجه به پیشینه و سنت‌ها و رشته‌هایی که پیکرهٔ ادبیات داستانی را می‌سازند، به یک معنا، ادبیاتی که برای کودکان نوشته می‌شود، به‌خودی‌خود و در جایگاه ویژه‌اش، گونه‌ای ادبی به‌شمار می‌رود» (ناولز و مامجر، ۱۳۸۰: ۶۸)؛ دربارهٔ تعریف این گونهٔ ادبی خاص تعاریف متعددی وجود دارد؛ «مصطفی رحماندوست ادبیات کودک را حاصل تلاش هنرمندانه‌ای می‌داند که در قالب کلام به شیوه‌ای مناسب، کودک یا نوجوان را به‌سوی رشد سوق می‌دهد. یا به قول بهمن رازانی مجموعهٔ نوشته‌ها و سروده‌هایی است از طرف بزرگسالان برای کودکان» (شعاری‌نژاد، ۱۳۷۸: ۸۵). به این ترتیب می‌توانیم به‌طور کلی ادبیات کودک را اثری هنری بدانیم که از سوی بزرگسالان برای کودکان و نوجوانان تولید می‌شود.

عده‌ای ادبیات کودک و نوجوان را مانند ادبیات عام می‌دانند و محدودیتی برای مخاطبان آن قائل نیستند. سرشار معتقد است ادبیات داستانی کودکان با انواع دیگر ادبیات تفاوت‌هایی دارد؛ مهم‌ترین معیاری که این نوع ادبیات را از شاخه‌های دیگر ادبیات متمایز می‌کند مخاطبان آن است. وی اشاره می‌کند: «این گونهٔ ادبی هنگامی پدید آمد که بزرگسالان متوجه شدند کودکان و نوجوانان به سبب گنجایش‌های شناختی و ویژگی‌های رشدی خود آمادگی پذیرش متن‌های سنگین را ندارند و به متن‌هایی نیاز دارند که پاسخ‌گوی دورهٔ رشد آنها باشد» (سرشار، ۱۳۸۹: ۱۳۵). دانش روان‌شناسی نیز بر تفاوت‌های روانی، ذهنی و گنجایش‌های متفاوت کودکان در سنین مختلف صحه می‌گذارد.

لسینگ می‌گوید «منظور از ادبیات کودکان آن دسته از کتاب‌هایی است که وجود آنها به‌طور کلی متکی بر روابط فرضی این کتاب با گروه ویژه‌ای از مخاطبان است (هانت، ۱۳۹۷: ۹)؛ و جلالی معتقد است اصل مهمی که ادبیات را تبدیل به ادبیات کودک می‌کند ایجاد تعامل بین متن ادبی و کودک است (جلالی، ۱۳۹۵: ۲۴). تا اینجا می‌توان گفت ادبیات کودک ادبیاتی خاص است و با توجه به مخاطبانش تعریف می‌شود، مخاطبان ادبیات کودک، یعنی کودکان و نوجوانان باید قادر باشند با متن ادبی که برای ایشان نوشته شده است ارتباط برقرار کنند.

مرتضوی و محرمی توجه به تجربهٔ زیستهٔ کودک و نوجوان را در خلق اثر برای ایشان مهم می‌دانند «اصل ادبیات کودکان با معنای اعم ادبیات منافاتی ندارد، امّا از آنجا که برای نسلی جوان به‌وجود می‌آید باید سازنده‌تر باشد و با ادراکات شناختی و تجربهٔ زیستهٔ کودکان و نوجوانان هم‌خوانی داشته باشد» (مرتضوی و محرمی، ۱۴۰۱: ۱)؛ و واینرایش دلیل توجه ویژه به ادبیات کودکان را «شیوه‌های ویژه از تجربه و ادراک کودکان و نیازهای ویژهٔ آنان» می‌داند (واینرایش، ۱۴۰۰: ۱۶). از

این‌رو می‌توان گفت هر نوع ادبیات و داستانی مناسب و نیز مورد پسند کودک و نوجوان نخواهد بود. متخصصان، ناقدان و نظریه‌پردازان، دبیران مدارس، نویسندگان داستان‌های موفق در عرصهٔ ادبیات کودک و حتی خود کودکان و نوجوانان باید در پدید آوردن معیارهایی برای شناخت بهترین نوع ادبیات برای کودک دخیل باشند. نورتون معتقد است «معیارهایی که ادبیات کودک با آنها پدید می‌آید یا ارزیابی می‌شود، بر عمق و اثر هر نقش تأثیر می‌گذارد» (ر.ک نورتون، ۱۳۸۲: ۳۰). هرچه معیارهای سنجش ادبیات کودک دقیق‌تر باشند کیفیت آثاری که در مسیر تاریخی حرکت ادبیات داستانی کودک به سمت پختگی تولید و عرضه می‌شوند، بهبود خواهند یافت.

افزون بر این، هر چیزی که کودک از هنگام تولد تا دوران نوجوانی و جوانی از محیط پیرامونش دریافت می‌کند در شخصیت او اثرگذار است، و ادراک و دریافت کودک در دوران رشدش از جهان اطراف بر روح و روانش تأثیر خواهد گذاشت. افزایش تعداد و تنوع کتاب‌های کودک و توجه متخصصان ادبیات کودک در دهه‌های اخیر سبب شده است که این نوع ادبی رشد و توسعهٔ قابل ملاحظه‌ای داشته باشد.

در گذشته، دنیای کودکان و نوجوانان از سوی بزرگترها به رسمیت شناخته نمی‌شد، بنابراین ادبیات خاص کودکان و نوجوانان هم یا خلق نمی‌شد و یا اندک بود و یا به‌صورت یک جریان مستمر و تعیین‌کننده حضور نداشت. حجوانی معتقد است ادبیات کودک در ایران در میانهٔ راه حرفه‌ای شدن است، «منظور از حرفه‌ای شدن رسیدن به یک سازمان و نظام حرفه‌ای است که هدف‌دار و منظم باشد؛ برای رسیدن به هدف، ابزار و عناصر لازم را در اختیار داشته باشد؛ این ابزار و عناصر برای برآوردن هدف‌ها با یکدیگر تعامل و همکاری ارگانیک داشته باشند» (حجوانی، ۱۳۸۲: ۶۶).

بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان این حوزه بر این باور هستند که اصلی‌ترین رسالت ادبیات داستانی برای کودکان «لذت‌آفرینی» به‌منظور درک و شناخت احساسات و برقراری ارتباط میان کودک و احساسات و تجربه‌هایش است؛ پولادی در مورد اینکه که هدف ادبیات کودک چیست به بحث می‌پردازد و معتقد است که ادبیات خود دارای ارزش ذاتی است و نباید آن را وسیله‌ای برای خدمت به اهداف دیگر درنظر گرفت: «ادبیات برای نمایاندن لذت و خرسندی به کودک است، البته نه یک لذت سطحی و عامیانه بلکه لذتی ژرف و متعالی» (پولادی، ۱۳۸۴: ۱۱۰)؛ و نتیجه می‌گیرد که غنا بخشیدن به زندگی روحی و عاطفی و ادراکی کودک هدف ادبیات کودک است (ر.ک همان).

حافظی در مقالهٔ «ادبیات کودک ادبیات تدریج است» معتقد است رشد کودک در مراحل مختلف همراه با رفتارهای گوناگون نیازمند شناخت و دقت است و «مقدمه‌ای است برای ارتباط درست و یافتن پاسخ‌هایی متناسب با نیازهای او» (حافظی، ۱۳۸۲: ۳). چنین شناختی بیشتر از طریق دانش روانشناسی حاصل خواهد شد؛ اما توجه به مسائل جامعه‌شناسی و حتی مسائل سیاسی و ایدئولوژیک و شرایط اقتصادی جامعه که کودک در آن رشد می‌کند نیز دارای اهمیت خواهد بود و بر تجربهٔ زیسته و میزان و نوع درک کودک از جهان پیرامونش اثر خواهد گذاشت.

هر نویسنده‌ای برای نوشتن برای کودکان و نوجوانان معیاری در ذهن دارد. محققان و ناقدان حوزهٔ ادبیات کودک نیز نقدها و معیارهایی ارائه می‌کنند. برای مثال پولادی شناخت کامل کودک

و کودکی را پیش‌زمینهٔ نوشتن برای ایشان می‌داند: «یکی از شگردهای نویسندگان کتاب کودک این است که اول کودک را آن‌طور که هست دریابند و با خود همراه کنند و آن‌گاه او را دنبال متن به این‌سو و آن‌سو بکشانند (پولادی، ۱۳۸۷: ۱۴۳)؛ و سارلند می‌گوید: «به نظر می‌رسد ادبیات کودک همچنان در کران‌های گسترده‌ای، عاری از پیوندهای جنسیت، نژاد، قدرت و امثال این چیزها قرار دارد؛ و در واقع ادبیات کودک، آشکارا تاب بر دوش کشیدن و انتقال پیام‌های تصنعی و حقه‌بازانه را ندارد» (سارلند و هانت، ۱۳۸۸: ۵۲).

تشخیص معیارهای ارزشمندی و ملاک‌های قابل قبول بودن ادبیات داستانی کودک چالشی برای متخصصان این حوزه است. «سنجش کتاب‌های کودکان متکی به چه معیارها و ملاک‌هایی است؟ بر مبنای چه اصولی می‌توانیم بگوییم این کتاب، خوب، مناسب یا ارزشمند است و آن کتاب نامناسب یا ضعیف است؟ آیا برای چنین داوری‌هایی ملاک‌ها و معیارهای شناخته شدهٔ علمی وجود دارد؟» (پولادی، ۱۳۸۴: ۱۰۷)؛ رنلدز می‌نویسد: «گاه پرسش‌هایی در این زمینه مطرح می‌شوند که چه مطالبی برای نوجوان مناسب‌اند» (رنولدز، ۱۳۹۴:۱۸)؛ چنین پرسش‌هایی همواره در حیطهٔ ادبیات کودک مطرح بوده‌اند. نویسندگان و ناقدان مختلف، هرکدام در بحث یا مقاله یا قسمتی از یک کتاب به پاسخ گوشه‌ای از این پرسش‌ها پرداخته‌اند یا از یک منظر خاص به چنین پرسش‌هایی پاسخ داده‌اند.

اغلب نویسندگان و ناقدان حوزهٔ ادبیات کودک به این موضوع اشاره دارند که ادبیات کودک باید دارای ویژگی‌های خاصی باشد و آثار تولید شده در حوزهٔ کودک را باید با مقیاس ویژه‌ای سنجید اما توافق کلی و یک نظر جامع در مورد اینکه این معیارها چه باید باشد وجود ندارد. در غیبت چنین معیارهایی، هر نویسنده‌ای، مبتدی یا خبره، به خود اجازه می‌دهد وارد این حوزه شود با این اعتقاد کلی که نوشتن برای کودکان ساده‌تر از نوشتن از برای مخاطب بزرگسال است و اثری برای کودک و نوجوان پدید آورد. این روزها که کتاب‌های کودک بیشتر از همیشه در دسترس کودکان قرار دارند، توجه بیشتری نیز نیاز دارند. این پژوهش قصد دارد با روش «مرور نظام‌مند متون» از طریق بررسی جامع مقاله‌های منتشر شده در زمینهٔ ادبیات کودک معیارها و مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی ادبیات کودک برای گروه سنی «نونگاه» و «نوجوان» را شناسایی و ارائه کند.

۱. ۱. روش پژوهش

روش انجام این مطالعه، مرور نظام‌مند مقالات است. مرور نظام‌مند (Systematic Review) نوعی مرور ادبیات است که با تمرکز بر یک پرسش واحد تلاش می‌کند تمامی شواهد تحقیقات مهم مرتبط با آن پرسش را شناسایی، ارزیابی، انتخاب و ترکیب کند. درواقع مرور نظام‌مند نوعی تلخیص ادبیات و نوشته‌های موجود دربارهٔ یک موضع مشخص علمی است که از روش‌هایی معین (تکرارپذیر و شفاف) برای جست‌وجو در ادبیات و ارزیابی انتقادی تک تک تحقیقات استفاده می‌کند تا شواهدی معتبر و کاربردی بیابد و آنها را با استفاده از ابزارهای مناسب با هم ترکیب کند (رضانژاد، ۱۴۰۰).

در مطالعات مرور نظام‌مند، پژوهش‌های انجام شده دربارهٔ یک موضوع خاص به‌طور مختصر و مفید در اختیار قرار می‌گیرد و برای مرور مقالات از قواعد دقیق تبعیت می‌شود (رجب‌نژاد و همکاران، ۱۳۸۵). در مطالعات مرور نظام‌مند، ابتدا باید اهداف و پرسش‌های تحقیق مشخص شوند. سپس برای دستیابی به پاسخ پرسش‌های مطرح شده، متناسب با اهداف پژوهش، مقالات انتخاب و پس از چندین مرحله غربالگری و مطالعهٔ عمیق، نتایج حاصل می‌شوند (دی لو، ملنیچاک، ماری و پالمر ۲۰۱۶ به نقل از کنعانی، ۱۳۹۷: ۱۲-۱۴). فرایند انجام مطالعات مرور نظام‌مند شامل شش مرحله است:

۱. ۲. پرسش پژوهش

۱. جستجو، شناسایی و دریافت مقالات از منابع و پایگاه‌های مورد نظر براساس کلیدواژه‌های پرسش پژوهش؛
۲. بررسی مقالات و غربالگری آنها با حذف مقالات تکراری، حذف مقالات نامرتبط با عنوان پژوهش به ترتیب از طریق مطالعهٔ عنوان، چکیده و سپس مطالعهٔ محتوای کامل مقالات؛
۳. ارزیابی، بررسی و انتخاب مقالات واجد شرایط؛
۴. استخراج داده‌ها و اطلاعات مورد نظر؛
۵. تحلیل یافته‌ها (کنعانی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۲).

این پژوهش از طریق جستجو در پایگاه‌های نورمگز، مگیران، انسانی، سیویلیکا، پایگاه مقالات دانشگاه تهران و پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) انجام شده است. جستجوی مقالات براساس کلیدواژه‌های «ادبیات داستانی»، «ادبیات نوجوان»، «ادبیات کودک»، «ساختار»، «محتوا» و «معیار» انجام شد. کلیدواژه‌ها براساس تجربه و دانش پژوهشگر، مطالعهٔ متون علمی و مشورت با متخصصان موضوعی استخراج گردید. در جستجو بین گروه کلماتی که یک مفهوم مجزا بودند از عملگر «AND» و در بین کلمات مترادف از عملگر «OR» استفاده شد. جستجو در بخش‌های «عنوان، چکیده و کلمات کلیدی» مقالات انجام شد.

۱. ۳. معیارهای ورود و خروج

در ابتدا عنوان و چکیدهٔ مقالات مورد بررسی قرار گرفت و مقالات غیرمرتبط با هدف پژوهش حذف شدند. در مرحلهٔ بعد، متن کامل مقاله مورد تحلیل قرار گرفتند. تمام مقالاتی که مرتبط با پرسش پژوهش بودند و همچنین کلیدواژه‌های مورد نظر را در عنوان، چکیده یا کلمات کلیدی داشتند، انتخاب شدند. همچنین مقالاتی که متغیرهای غیرمرتبط با پرسش و هدف پژوهش داشتند، مانند مقالاتی که علی‌رغم استفاده از واژهٔ نوجوان یا مترادف‌های آن در عنوان یا چکیده، گروه سنی غیر از ۱۲-۱۸ را مدنظر قرار داده بودند، یا مقالاتی که در نتایج به‌صورت تفکیکی به گزارش این گروه سنی نپرداخته بودند، حذف شدند.

۱. ۴. غربالگری

ابتدا، عنوان همهٔ مقالات از پایگاه داده‌ها توسط نویسنده بررسی گردید. مقالاتی که معیارهای ورود به مطالعه را داشتند و مرتبط با پرسش پژوهشی مطالعه بودند، انتخاب شدند. در مرحلهٔ نخست با بررسی عناوین مقالات به‌دست آمده عنوان‌های غیرمرتبط و تکراری حذف شدند. سپس چکیدهٔ مقالات انتخاب شده، توسط پژوهشگر خوانده شد. مقالاتی که کاملاً هم راستا با هدف مطالعه و معیارهای ورود به مطالعه بودند انتخاب و متن کامل مقاله نیز توسط نویسنده خوانده و ارزیابی گردید. در نهایت مقالاتی که به مؤلفه‌ها و معیارهای محتوایی و ساختاری ادبیات داستانی کوک و نوجوان اشاره داشتند، انتخاب شدند.

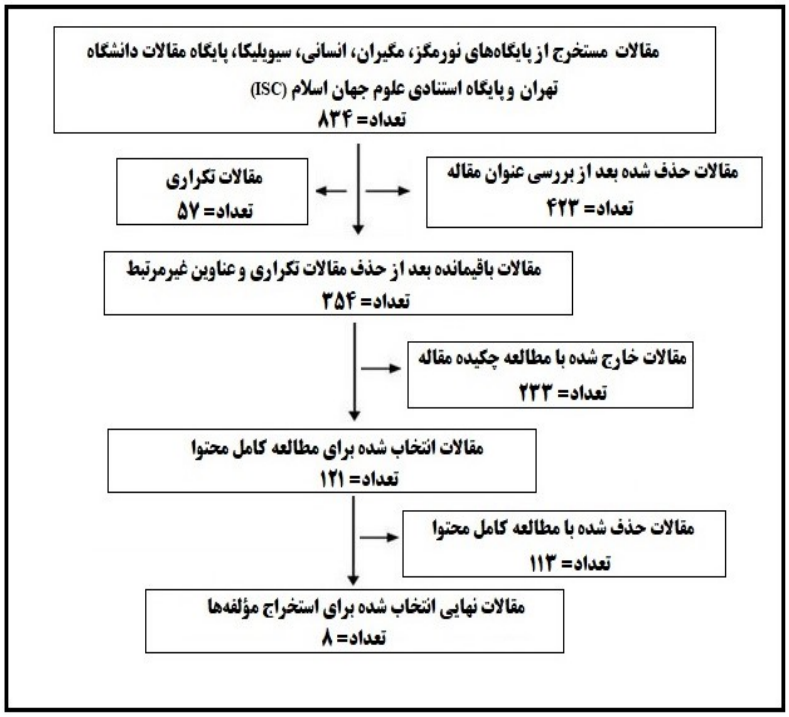
۱. ۵. استخراج داده‌ها

برای مقالات و ادبیات موجود، تحلیل توصیفی و موضوعی انجام شد. از دو جدول جمع‌آوری داده برای استخراج داده‌ها استفاده شده است. اولین جدول شامل مشخصات کلی مقالات از جمله، نام مقاله و نویسنده‌ها، سال انتشار، روش انجام مطالعه و ابزارهای جمع‌آوری داده بود. در جدول دوم مؤلفه‌ها و معیارهای محتوایی و ساختاری ادبیات داستانی کودک و نوجوان و جزئیات آنها استخراج شد و فرم‌های خلاصه‌سازی برای هرکدام از مقالات انتخاب شده تکمیل گردید. محقق پس از بررسی همهٔ مقالات، همهٔ فرم‌ها را تحلیل کرد و در جدولی نمایش داده شد.

۲. یافته‌ها

از جستجو در پایگاه داده‌ها ۸۳۴ مقاله استخراج شد. طی فرایند غربالگری مقالات با بررسی عنوان‌ها، چکیده و محتوای کامل مقالات استخراج شد. با حذف مقالات تکراری، در نهایت هشت مقاله کاملاً هم راستا با هدف مطالعه تشخیص داده شد و برای تجزیه و تحلیل نهایی انتخاب شدند. نمودار ۱ جریان دیاگرام انتخاب نهایی مقالات را نشان می‌دهد.

در جدول ۲ مشخصات توصیفی مقالات مستخرج نمایش داده شده است. همچنین پس از خواندن متن کامل این هشت مقاله، مؤلفه‌ها و معیارهای محتوایی و ساختاری ادبیات داستانی کودک و نوجوان خلاصه‌سازی شده است، که در جدول ۳ نشان داده شده است. با تحلیل نتایج مقالات انتخاب شده، معیارها و مؤلفه‌های به‌دست آمده به دو طبقهٔ اصلی مؤلفه‌های محتوایی و ساختاری تقسیم شدند. طبقهٔ محتوا، به سه زیرطبقهٔ معیارهای روان‌شناختی، آموزشی – مهارتی و علاقه‌مندی‌ها و سلایق نوجوانان تقسیم شد. طبقهٔ ساختار نیز در سه زیرطبقهٔ معیارهای ویژگی‌های ادبی، نوع و عنوان داستان و شخصیت‌پردازی طبقه‌بندی شد.



نمودار ۱. فلوچارت (روندنما) فرآیند غربالگری مقالات

جدول ۲. مشخصات توصیفی مقالات مستخرج برای مرور نظام‌مند

شیوه یا ابزار گردآوری اطلاعات	روش انجام مطالعه	تعداد نمونه	نشریه	سال انتشار/ شماره	نویسنده/(ها)
اسناد کتابخانه‌ای	تحلیل محتوای استقرایی	۵	نشریه مطالعات ادبیات کودک	۱۷- ۱۳۹۷	کهنسال
اسناد کتابخانه‌ای	تحلیل کیفی محتوا	۳	مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز	۲۵- ۱۴۰۱	نجفی بهزادی
پرسشنامه- تحلیل دادهٔ آماری	کمی- پیمایشی	۴۸۴	مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز	۱۳۹۸- ۲۰	دهقانی
اسناد کتابخانه‌ای	تحلیل متن	۴	مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز	۲۲- ۱۳۹۹	فولادوند
اسناد کتابخانه‌ای	تحلیل محتوای کیفی قیاسی	۱۰	*تفکر و کودک*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی	۱۳۹۲- ۱۳	امیدی‌نیا، مکتبی فرد، مؤمنی
اسناد کتابخانه‌ای	توصیفی- تحلیلی	۱۷	پژوهشنامهٔ ادب غنایی	۱۳۹۶- ۲۹	شیخ حسینی
اسناد کتابخانه‌ای	تحلیل محتوا	۳۷	مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز	۱۴۰۰- ۴۴	رضویان، حکم‌آبادی
اسناد کتابخانه‌ای	روش آمیخته (تحلیل کمی و کیفی)	۴	مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز	۲۱- ۱۳۹۹	رضایی، نجفی بهزادی

جدول ۳. مؤلفه‌ها و معیارهای محتوایی و ساختاری ادبیات داستانی کودک و نوجوان مستخرج از مرور نظام‌مند مقالات

طبقه	زیرطبقه	مفاهیم معنایی
محتوا	علاقه‌مندی‌ها و سلایق نوجوانان	- ترجیح نوجوانان برای خواندن داستان بلند و رمان نسبت به سایر انواع داستان - اقبال بیشتر نوجوانان به داستان‌هایی با پیچیدگی‌ها و فراز و نشیب‌های بیشتر - ارتباط مستقیم بین جنسیت شخصیت اصلی داستان و انتخاب آن توسط نوجوان - ارتباط مستقیم بین ژانرهای داستانی و انتخاب آن توسط نوجوان - ارتباط موضوع، لحن و فضای داستان با علاقه‌مندی نوجوانان دختر و پسر - اقبال کم نوجوانان به داستان‌های مذهبی به دلیل تکراری بودن موضوع، ناهمخوانی موضوع و گونهٔ این داستان‌ها با سلایق نوجوانان - همخوانی کم داستان‌های منتخب نوجوانان با فهرست شورای کتاب کودک
	آموزشی- مهارتی	- توجه به همدلی در محتوای داستان - پرداختن به مهارت‌های حل مسئله و تصمیم‌گیری - تقویت تفکر انتقادی و تفکر خلاق - بیان مهارت‌های مهم و کاربردی زندگی برای آشنایی گروه سنی نوجوانان با این مفاهیم - توجه به نقش آموزشی داستان‌ها - تقویت مهارت‌های تفکر انتقادی مانند خودتنظیمی
	روانشناختی	- تقویت زمینهٔ مشارکت نوجوان در داستان با ارجاع به مفاهیم پس‌زمینهٔ ذهنی او - توجه به مرحلهٔ رشد شناختی نوجوان در مرحلهٔ عملیات صوری و گسترش قدرت تخیل نوجوان - آگاهی و توجه نویسنده به رشد احساسات نوجوان و ارائهٔ تصویری روشن از عشق کامل - استفاده از شخصیت‌های اساطیری برای آشنا کردن مخاطب با مفاهیمی مانند فداکاری، ایثار، تسلیم نشدن در برابر وسوسه و مبارزه با شر - عدم استفاده از شخصیت‌های شمایلی (شخصیت اساطیری به‌عنوان شمایل تمام عیار نیک و بد) یا موقعیت‌های مطلقاً درست یا نادرست (که متعلق به جهان اسطوره است) در فضای داستانی امروزی که مناسبات پیچیده‌تری دارد برای پیشگیری از آسیب‌های احتمالی - کاربرد قوانین و شمایل جهان اساطیری در بستر خودشان برای جلوگیری از تضاد و تعارض - هدایت ذهن مخاطب به تفکر، تجربه و سؤال
ساختار	ویژگی‌های ادبی	- رابطهٔ مستقیم استفاده از استعارهٔ دستوری با افزایش سهولت متن - تأثیر مستقیم الگوی به‌کارگیری استعارهٔ دستوری بر تقویت ارتباط بهتر متن با خواننده - رعایت جانب اعتدال در استفاده از استعارهٔ دستوری برای تنوع بخشیدن به متن - تأثیر مستقیم درجهٔ کیفیت ادبی داستان بر امر آموزش
	نوع و عنوان داستان	- تأثیر انتخاب هنرمندانهٔ عنوان بر ترغیب مخاطب به خوانش متن - تأثیر مهم انتخاب عنوان در جذب و گسترش حس کنجکاوی نوجوان - توجه به کارکردهای مختلف عنوان نظیر کارکرد توصیفی، هویتی، جذب‌کنندگی و ... - رابطهٔ معنادار بین انتخاب عناوین برون‌متنی با فهم داستان - بهره‌گیری از شگردهای آفرینش داستان با تصاویر خنده‌دار و شاد
	شخصیت پردازی	- خلق شخصیت‌ها رها از کلیشه‌های جنسیتی - ترسیم چهرهٔ واقعی از شخصیت زن - تأثیر خلق شخصیت‌های مؤنث عمل‌گرا و حادثه‌ساز در تقویت جذب نوجوانان دختر و تغییر دیدگاه نوجوانان پسر

۳. بحث

منظور از کودک در این مطالعه، طبق تعریف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان ، افراد ۱۲ تا ۱۸ ساله هستند. تحلیل نتایج و یافته‌های مقالات براساس معیارهای ساختاری و محتوایی ادبیات کودک و نوجوان در دو طبقهٔ اصلی ساختار و محتوا و زیرطبقه‌های شش‌گانه به شرح زیر قابل بحث است.

۳. ۱. محتوا

محتوای داستان‌های کودک و نوجوان بسیار حائز هستند و تأثیرات آنها بر روان کودکان نیازمند توجه و مدیریت مناسب است. منتقد کانادایی میشل لاندسبرگ می‌گوید: «کتاب‌های خوب می‌توانند برای کودکان کارهای زیادی انجام دهند؛ بهترین کاری که انجام می‌دهند توسعه دادن افق‌ها و القا کردن حسی دربارهٔ پیچیدگی زندگی است» (لاندسبرگ ۱۹۸۷: ۳۴ به نقل از هانت ۱۳۹۷: ۱۰). مقالات مورد بررسی در مورد اینکه وجود چه محتواهایی در کتاب‌های گروه سنی مورد نظر سبب می‌شود که ارزیابی مثبتی دریافت کنند؛ بحث‌هایی داشته‌اند. براساس معیارهای ارائه شده در این مقالات معیار محتوا به سه زیرطبقهٔ روان‌شناختی، علاقه‌مندی‌ها و سلایق نوجوانان و آموزشی ــ مهارتی تقسیم شد. در ادامه به بررسی هرکدام از این زیرطبقه‌ها پرداخته می‌شود.

۳. ۲. روان‌شناختی

استیونز معتقد است «دوران کودکی و نوجوانی، شکل‌گیری دورهٔ مهمی از زندگی انسان است. زمانی برای آموزش دربارهٔ ماهیت جهان پیرامون، چگونه زندگی کردن در آن، چگونگی ارتباط با دیگر مردم، چه اندازه باور داشتن، چقدر و چگونه فکر کردن، به‌طور کلی مقصود یافتن تصویری درست از خویش و پیرامون است» (استیونز، ۱۳۸۷: ۷۱). نویسندهٔ اثر ادبی برای نوجوانان باید با مسائل روان‌شناختی گروه سنی مخاطبش آشنایی داشته باشد؛ کدهای «توجه به مرحلهٔ رشد شناختی نوجوان در مرحلهٔ عملیات صوری و گسترش قدرت تخیل نوجوان» و «آگاهی و توجه نویسنده نسبت به رشد احساسات نوجوان و ارائهٔ تصویری روشن از عشق کامل» به این موضوع اشاره دارند. طبق نظریهٔ شناختی پیاژه، کودک در ۱۱ تا ۱۵ سالگی و بالاتر وارد مرحلهٔ عملیات صوری می‌شود. در طی این دوره ساختارهای شناختی کودک به بالاترین سطح تحول خود می‌رسند و کودک می‌تواند استدلال منطقی را در مورد تمام مشکلات به‌کار ببرد؛ در طول مرحلهٔ عملیات صوری ساختارهای شناختی (طرحواره‌ها) از نظر کیفی بالیده می‌شوند (وادزورث، ۱۳۸۷: ۵۰ و ۲۱۷). در نتیجه نوجوان نسبت به کودک تخیلی قوی‌تر و شناختی کامل‌تر از مسائل ملموس و نیز انتزاعی دارد. از طرفی شیخ حسینی در مقالهٔ «مفاهیم غنایی در رمان نوجوان» با بررسی رمان‌های نوجوان به این نتیجه می‌رسد که با اینکه نوجوانان به دلیل شرایط سنی و رشد احساسات به دنبال داستان‌های عاطفی هستند اما نویسندگان رمان نوجوان موفق نشده‌اند تصویری گویا و روشن از عشق واقعی ارائه دهند (ر.ک شیخ حسینی، ۱۳۹۶: ۱۰۶). کد «تقویت زمینهٔ مشارکت نوجوان در داستان با ارجاع به مفاهیم پس‌زمینهٔ ذهنی او»، به اهمیت توجه به احساسات، دانسته‌ها و تجربیات نوجوان اشاره دارد.

مورد دیگر استفاده از فضاها و شخصیت‌های اساطیری است، بهره‌گیری از این ظرفیت برای آشنایی مخاطب نوجوان با مفاهیمی مانند فداکاری، ایثار، تسلیم نشدن در برابر وسوسه و مبارزه با شر، بی‌نهایت مهم‌اند؛ اما نکتهٔ مهم آنجا است که بخواهیم قانون‌های جهان اساطیری را در همان ابعاد مطلق، در فضای داستان‌ها و روایت‌هایی با آدم‌های امروزی بازتولید کنیم؛ در واقع قرار دادن شخصیت‌های شمایلی یا موقعیت‌های مطلقاً درست یا اساساً نادرست (که متعلق به جهان اسطوره است) در فضای داستانی امروزی که مناسبات بسیار پیچیده‌تری دارد، سبب پدیدآمدن آسیب‌هایی خواهد شد که ناشی از تفاوت جهان اساطیری و مناسبات دنیای واقعی است.

به نظر می‌رسد بهتر است قوانین و شمایل جهان اساطیری در بستر خود به کار گرفته شوند. بازتولید آنها به همان شکل در بستر داستان‌های واقع‌گرای امروزی که منطقاً نمی‌توانند دربردارندهٔ اشکال خالص و مطلق خیر یا شر باشند و مطابق امر واقع، خیر و شر در آنها نسبی و تغییرپذیر و تبدیل‌شدنی است، می‌تواند تضادها و تعارض‌های تأمل‌برانگیزی را سبب شود (فولادوند، ۱۳۹۹: ۱۲۵ و ۱۲۶).

۳. ۳. آموزشی– مهارتی

مهارت‌های زندگی یکی از راهبردهای مهم و ضروری است که از طریق افزایش توانایی کودکان و نوجوانان، ظرفیت آنان را در جهت مقابله با چالش‌ها و کشمکش‌های زندگی ارتقا می‌دهد و آنان را در برابر مشکلات ایمن می‌سازد (رضایی و نجفی بهزادی، ۱۳۹۹: ۸۰). پیتمن مهارت‌های زندگی را به‌عنوان توانایی‌ها، دانش‌ها، نگرش‌ها و رفتارهایی تعریف کرده است که برای شادمانی و موفقیت در زندگی آموخته می‌شود؛ این مهارت‌ها انسان را قادر می‌سازد تا با موقعیت‌های زندگی سازگاری یابد و به آنها تسلط داشته باشد (کاوه، ۱۳۹۱: ۳۲ به نقل از پیتمن، ۱۹۹۷).

با بررسی مقالات برآمده از دل مرور نظام‌مند نیز لزوم توجه به نقش آموزشی داستان‌ها مشخص شد. پژوهشگران بیان مهارت‌های مهم و کاربردی زندگی را برای آشنایی گروه سنی نوجوانان مهم ارزیابی کرده و توجه به این موضوع را در داستان‌های نوجوانان مهم دانسته‌اند، این مهارت‌ها عبارت‌اند از: همدلی، مهارت‌های حل مسئله و تصمیم‌گیری، تقویت تفکر انتقادی و تفکر خلاق و نیز تقویت مهارت‌های تفکر انتقادی مانند خودتنظیمی.

قصه‌ها و افسانه‌ها به دلیل اشتمالشان بر استعاره‌ها و طرح‌واره‌های شناختی – عاطفی، به‌صورت پیچیده‌ای بر ذهن کودک تأثیر می‌گذارند. داستان به رشد خودپنداره و آمیختگی کودک با فرهنگ محیطی کمک می‌کند و با فراخواندن نیروهای درونی و آگاهی‌بخشی غیرمستقیم نسبت به امکان‌ها و استعدادهایش، کودک را به تفکر و جست‌وجو دربارهٔ ارزش‌ها و مسائل زندگی با دیدگاه انسانی سوق می‌دهد. داستان تنها برای سرگرمی یا ارضای حس کنجکاوی و تخیل نیست، بلکه جریانی ممتد از شکل‌های ساده و بنیادین روایت است که با فرافکنی و تلفیق به الگوهای پیچیده و شبکه‌های درهم تنیده راه می‌برد (ر.ک نیکویی و باباشکوری، ۱۳۹۲: ۱۵۰).

داستان می‌تواند نگاه کودک و عقایدش را دگرگون کند، احساس همدلی او را برانگیزد و نوع جدیدی از تفکر را به او بیاموزد و در نهایت او را توانمندتر کند. استفاده از مهارت همدلی سبب

افزایش صمیمیت میان شخصیت داستان و خواننده می‌شود و این صمیمیت به خانواده و اجتماع هم سرایت می‌کند، باید توجه داشت که مهارت‌هایی نظیر حل مسئله، تصمیم‌گیری و تفکر انتقادی نیز مهم و ضروری هستند و کودک و نوجوان برای زندگی و مقابله با مشکل‌ها به این مهارت‌ها نیز نیاز دارند. اگر نویسندگان به این مهارت‌ها هم توجه نشان دهند، کودک می‌تواند بدون دخالت دیگران و از طریق دنیای رمان و داستان، به تقویت مهارت‌هایی چون تفکر انتقادی و حل مسئله بپردازد (رضایی و نجفی بهزادی، ۱۳۹۹: ۱۰۲).

۳. ۴. علاقه‌مندی‌ها و سلایق

آثار داستانی مربوط به گروه سنی نوجوانان به شرطی مورد استقبال گروه هدف قرار می‌گیرد که پاسخ‌گوی نیازها و سلایق آنها باشد. بدین منظور باید نیازها و سلایق آنها را شناسایی کرد و با دیدگاه‌های آنها در ارتباط با ادبیات داستانی نوجوانان آشنا شد. شناسایی این سلایق، نه‌تنها به نویسندگان در خلق آثار مورد پسند نوجوانان کمک می‌کند بلکه ناشران و مراکز تولیدکنندهٔ این محتواها را در افزایش تیراژ محصولاتشان یاری می‌رساند.

بررسی مقالات استخراج شده در این پژوهش نشان می‌دهد، نوجوانان داستان‌های بلند و رمان را به سایر انواع داستان‌ها ترجیح می‌دهند و به داستان‌هایی با پیچیدگی‌ها و فراز و نشیب‌های بیشتر اقبال بیشتری دارند (دهقانی، ۱۳۹۸: ۲۱-۴۰). هر چند مطالعات اندکی در این خصوص در کشور انجام شده است ولی بررسی نتایج برخی از این مطالعات نشان می‌دهد که نوع داستان اعم از آموزشی، فانتزی و یا قصه و همچنین شخصیت اصلی داستان از مؤلفه‌هایی است که نوجوانان در انتخاب داستان برای مطالعه به آنها اهمیت می‌دهند (علی شاهرودی، ۱۳۹۲: ۱۹۵). نکتهٔ مهم شایان ذکر این است که در برخی موارد سلیقه و تصمیم نویسندگان یا ناشران سبب می‌شوند، میزان تمایل گروه سنی نوجوانان به یک موضوع خاص، تحت تأثیر قرار گیرد. به‌عنوان مثال، نتایج مطالعهٔ میدانی دهقانی (۱۳۹۸) نشان می‌دهد، اقبال نوجوانان به داستان‌های مذهبی به دلیل تکراری بودن موضوع، در حال کم شدن است. نیاز است برنامه‌ریزان و مدیران حوزهٔ ادبیات کودک این زمینه تجدیدنظر کنند. نیز بررسی‌ها نشان می‌دهد، داستان‌های مورد علاقه و منتخب نوجوانان با فهرست شورای کتاب کودک همخوانی کمی دارد.

۳. ۵. ساختار

ساختار زمانی شکل می‌گیرد که مجموعه‌ای از عناصر هسته‌ساز گرد هم می‌آیند و تحت تأثیر روابطی که با هم ایجاد می‌کنند، یک ساختار می‌سازند (شیرشاهی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۳۹). ساختار شامل عناصر فنی داستان است مانند عنوان، شخصیت‌پردازی، ویژگی‌ها و عناصر ادبی و هر چیزی که محتوا نیست و اما سازمان داستان را به‌وجود می‌آورد و شکل می‌دهد. در این پژوهش معیارهای ساختار در ادبیات داستانی گروه سنی مورد نظر، در سه زیرطبقهٔ ویژگی‌های ادبی، نوع و عنوان داستان و شخصیت‌پردازی دسته‌بندی شدند.

۳. ۵. ۱. ویژگی‌های ادبی

میرهادی معتقد است، ادبیات کودک و نوجوان نوشته‌ها و سروده‌هایی هستند که ارزش ادبی یا هنری دارند و برای کودکان و نوجوانان پدید می‌آیند (میرهادی، ۱۳۹۶: ۵). قزل ایاغ نیز توجه بیش از حد به مخاطب را در ادبیات کودک و نوجوان جایز نمی‌داند و بیان می‌کند که ادبیات کودکان اصطلاحی است ترکیبی که در آن یک وجه آن مخاطب و در وجه دیگر جوهر ادبی قرار دارد. پس آثاری که ادبیات کودکان خوانده می‌شود باید هر دو مؤلفه را دارا باشد. توجه بیش از حد به مخاطب و توانایی‌ها و محدودیت‌های او نباید سبب از دست رفتن جوهر ادبی در این آثار شود (قزل ایاغ، ۱۳۸۵).

یکی از ویژگی‌های ادبی که در مطالعات مربوط به ادبیات کودک و نوجوان پررنگ‌تر است، استعاره است. می‌توان گفت قدیمی‌ترین نظریه در مورد استعاره به ارسطو باز می‌گردد. ارسطو استعاره را نوعی آرایهٔ ادبی در نظر می‌گیرد که تنها جنبهٔ زیباشناسانه دارد و در زبان عادی و روزمره به‌کار نمی‌رود و مختص آثار ادبی است (شریفی و حامدی شیروان، ۱۳۸۹: ۴۳).

نتایج مطالعهٔ شریفی نشان می‌دهد، کاربرد استعاره باید با رشد تفکر انتزاعی در این گروه سنی سازگاری داشته باشد و از استعاره‌های مفهومی و ساختاری بیشتر استفاده شود. شریفی معتقد است استعاره‌ها در نشان دادن راه و رسم زندگی به نوجوانان، بسیار آموزنده‌اند و این سبب می‌شود نوجوانان خود را برای ورود و مواجهه با زندگی واقعی و مسائل خود آماده کنند. بررسی نتایج مقاله‌های به‌دست آمده در این مطالعه نیز ضمن بیان رابطهٔ مستقیم میان استفاده از استعارهٔ دستوری با افزایش سهولت دریافت متن، رعایت جانب اعتدال در استفاده از آرایه‌های ادبی را برای تنوع بخشیدن به متن و تقویت ارتباط بهتر متن با خواننده نشان می‌دهد (نظریان و حکم آبادی، ۱۴۰۰ و شریفی و حامدی شیروان، ۱۳۸۹).

پژوهش‌های گوناگونی اهمیت درجهٔ ادبی آثار داستانی را تأیید می‌کنند (مکتبی‌فرد (۱۳۸۹)، فرزانفر (۱۳۸۹) و رشنو (۱۳۹۰))، پژوهش امیدی‌نیا و همکاران برای گروه سنی مورد نظر مطالعهٔ حاضر نیز مؤید این امر است که اگر داستان‌های معمولی دارای درجهٔ کیفی ادبی بالایی باشند، می‌توانند در امر آموزش نقش مؤثری داشته باشند (امیدی‌نیا و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۱).

۳. ۵. ۲. نوع و عنوان داستان

اولین برخورد خواننده با کتاب، عنوان کتاب است و دید کلی در مورد محتوای کتاب ایجاد می‌کند و نقش مهمی در جذب مخاطب دارد، «عنوان داستان، برچسبی است که نویسنده به یاری آن داستان خود را از سایر داستان‌ها متمایز می‌کند» (یونسی، ۱۳۹۶: ۱۰۸). این مؤلفه در آثار داستانی نوجوانان اهمیت و ارزش دوچندانی دارد. «عنوان اثر باید به گونه‌ای هنرمندانه انتخاب شود تا بتواند کیفیت متن را به نمایش بگذارد» (نجفی بهزادی، ۱۴۰۱: ۲۸۹).

برای عنوان کارکردهای گوناگونی در نظر گرفته می‌شود از جمله کارکرد هویتی، توصیفی، موضوعی، جذب‌کنندگی و... که در رمان نوجوان باید به این کارکردها توجه شود. انتخاب هنرمندانه عنوان تأثیر زیادی در ترغیب مخاطب نوجوان به خوانش متن و داستان دارد. عنوان باید به‌گونه‌ای

باشد که سبب جذب و گسترش حس کنجکاوی نوجوانان شود. پژوهش‌ها نشان می‌دهد رابطهٔ معنادار بین انتخاب عناوین برون‌متنی با فهم داستان وجود دارد. «عنوان برون‌متنی، عنوانی است که به جهان خارج از متن نیز اشاره دارد و فهم بخشی از پیام داستان را به پس‌زمینهٔ ذهن مخاطب واگذار می‌کند» (نجفی بهزادی، ۱۴۰۱: ۳۱۰).

۳. ۵. ۳. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی یکی از مؤلفه‌هایی است که در پژوهش‌های انجام شده مورد بحث قرار گرفته است، مواردی نظیر جنسیت، کارکرد شخصیت‌ها، فعالیت‌ها و ویژگی‌هایشان، کلیشه‌های جنسیتی متداول و همچنین نگاه مردانه و زنانه در ادبیات داستانی این گروه سنی بررسی شده است. کروس معتقد است ادبیات دو نوع است: مخرب و سازنده. نکتهٔ مهم اینکه کودک و نوجوان تفاوت این دو را تشخیص نمی‌دهند (امجدی، پریرخ، ۱۳۸۶: ۵۰)، می‌توان گفت نوجوان در بهترین حالت ممکن است بعد از خواندن کتابی به مضر بودن آن پی ببرد یا در همذات‌پنداری با شخصیت‌های خلق شده احساس بدی داشته باشد که حتی در این مورد هم، مانند خوردن دارویی مضر، اثر مخرب داستان بر نوجوان باقی خواهد ماند.

کودک با شخصیت‌های داستان به‌طور غیرمستقیم در تعامل است و از طریق رویدادهای داستان با اطلاعاتی روبه‌رو می‌شود که ممکن است در هیچ جای دیگر با آنها برخورد نکند؛ از این‌رو تلاش می‌کند آنها را در طرح‌واره‌ها یا الگوی خو برون‌سازی کند (خدائی مجد، ۱۳۹۵: ۱۳۹). در بحث جنسیت شخصیت‌های داستان‌ها، نگرش به زنان در رمان‌های نوجوانان، به دلیل تأثیر این متن‌ها بر تغییر نگرش مخاطبان، اهمیتی چشمگیر دارد. نوجوانان در همانندسازی با شخصیت‌های رمان به گونه‌ای نیابتی نقش‌ها و ویژگی‌های آنان را می‌پذیرند و درونی می‌کنند. وقتی متون ادبی را بررسی می‌کنیم، نمی‌توانیم دید مردانهٔ غالب بر آنها را نادیده انگاریم؛ نه‌تنها روایت‌ها و داستان‌های ادبی بلکه روایت‌های تاریخی و فرهنگی ما نیز مردانه است. ما میراث‌دار جامعه‌ای هستیم که در آن، عقل مذکر حکومت کرده و به همین دلیل، تاریخ و فرهنگی مذکر ساخته است (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۳ و کهنسال، ۱۳۹۷: ۱۳۴و۱۳۶).

موضوع بعدی در بحث شخصیت‌پردازی، کارکردهای شخصیت‌های داستان است. به‌طور معمول کارکرد شخصیت‌های مذکر در داستان‌ها با واقعیت تطابق دارد، اما در مورد زنان و دختران این کارکرد زیر سیطرهٔ کلیشه‌های جنسیتی رایج در اجتماع است. ویژگی مشترک مادران در این داستان‌ها، منفعل بودن، ایستایی و بی‌توجهی به مسایل جامعه است؛ گویا این زنان تنها برای رسیدگی به کارهای خانه و مادر بودن آفریده شده‌اند (کهنسال، ۱۳۹۷: ۱۶۲). ترسیم شخصیت‌هایی منفعل و کلیشه‌ای از زنان در ادبیات داستانی نوجوان در ایران فراوان است. حتی گاهی نویسنده‌ها برای نشان دادن مظلومیت زنان، از آنها تصویری کلیشه‌ای و گاه حقیرانه ارائه کرده است (جوکاری و حدائق، ۱۳۹۷: ۴۵).

این موضوع چنان ریشه‌دار و عمیق است که در جوامع مختلف مورد توجه منتقدان است. خانه‌دار بودن مادر دو پیامد مهم دارد: در وهلهٔ اول، تشدید گرایش مبتنی بر گسترش نقش مرد، در وهلهٔ

دوم، کاهش اهمیت کار زن در خانه و محدود کردن او در چارچوب خانه‌داری (میشل، ۱۳۷۶: ۴۰). توانایی نویسندگان نوجوان در خلق شخصیت‌هایی فارغ از کلیشه و نیز خلق شخصیت‌های مؤنث پیشرو، جسور و فعال بر ذهن نوجوانان و نیز بر آیندهٔ اجتماع تأثیرگذار خواهد بود؛ دختران خود را به‌گونه‌ای نو بازخواهند یافت و پسران زنان و دختران را از نگاهی دیگرگونه خواهند شناخت. پژوهشگرانی مانند دهقانی معتقد هستند با توجه به اینکه دیدگاه‌های سنتی به نقش‌های جنسیتی در حال دگرگونی است، خلق شخصیت‌های مؤنث عمل‌گرا و حادثه‌ساز در داستان‌ها سبب جذب دختران نوجوان خواهد شد و دیدگاه پسران را نیز تغییر خواهد داد (دهقانی، ۱۳۹۸: ۳۸).

۴. نتیجه‌گیری

ادبیات کودک و نوجوان یکی از عناصر سازندهٔ جهان آینده است، زیرا فکر و روان کودکان را شکل می‌دهد. بدیهی است نگارش محتوا و ادبیات این حوزه باید ساختارمند باشد و از اصول و قواعد خاصی پیروی کند. اینکه هر نویسنده‌ای بنا بر تشخیص یا ضرورت درک شدهٔ خود، بدون توجه به اینکه هر جمله‌ای که می‌نویسد می‌تواند در روان و روح کودک و نوجوان امروز وطن، تأثیرگذار باشد، به نوشتن داستان‌ها و محتواهای گوناگون بپردازد، آسیب‌های زیادی را متوجه کودکان و نوجوانان خواهد کرد. به‌خصوص برای گروه سنی مورد مطالعه، یعنی گروه سنی «نونگاه» و «نوجوان» که طبق تعریف کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، افراد ۱۲ تا ۱۸ ساله را شامل می‌شود، در این گروه سنی افکار و احساسات کامل‌تر و گسترده‌تر از کودکان است و نیز شناخت اجتماعی در آنان شکل‌یافته‌تر است. در نوجوانی نقش انرژی، خلاقیت، تدبیر، دانش، ارتباطات اجتماعی و اشتیاق برجسته می‌شود، این گروه سنی می‌تواند نقش مهمی در توانمندسازی جامعه و انتقال دانش بین‌نسلی داشته باشد.

مرور نظام‌مند مقالات منتشر شده در پایگاه‌های استنادی کشور نشان داد، علی‌رغم اهمیت بالای ادبیات داستانی کودک و نوجوان، مطالعات بسیار کمی در حوزهٔ استانداردسازی و تبیین مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی این نوع ادبیات در کشور انجام شده است. نقطهٔ روشن امیدواری این بررسی این است که، اغلب مقالات استخراج شده در این تحقیق در ۵ سال اخیر انجام شده‌اند که نشان از درک ضرورت موضوعی تبیین محتوا و معیارهای ادبیات داستانی کودک و نوجوان دارد. هر چند که در این ۵ سال، تنها ۶ مقاله به این موضوع پرداخته‌اند و غالب پژوهش‌هایی که در این حوزه انجام شده‌اند، بر روی ادبیات گروه سنی الف و ب و ج متمرکز بودند؛ نیاز به تحقیقات و مطالعات بیشتر در این حوزه برای گروه سنی نونگاه و نوجوان محسوس است.

در بخش محتوا معیارهای روانشناختی، آموزشی – مهارتی و علاقه‌مندی‌ها و سلایق نوجوانان و در بخش ساختاری نیز سه معیار ویژگی‌های ادبی، نوع و عنوان داستان و شخصیت‌پردازی، به‌عنوان معیارهایی برای ادبیات داستانی کودک و نوجوان در مطالعات انجام شده، مطرح شدند. افزون بر این، واحدهای معنایی استخراج شده برای این مؤلفه‌ها نیز می‌تواند در بسط و به‌کارگیری این معیارها مؤثر باشد. این معیارها می‌توانند به‌عنوان معیارها و مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی

ادبیات کودک، مبنایی برای مدیران و تصمیم‌گیران حوزهٔ ادبیات کودک و نوجوان جهت برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری در این حوزه، به‌خصوص برای گروه سنی ۱۲ تا ۱۸ سال باشد.

منابع

استیونز، جان (۱۳۸۷). *ایدئولوژی و گفتمان روایی در ادبیات داستانی کودک؛ دیگرخوانی‌های ناگزیر*. ترجمهٔ مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

امجدی، زهرا؛ پریرخ، مهری (۱۳۸۶). «داستان همچون ابزاری برای کمک به کودکان و نوجوانان در مقابله با مشکلات (بررسی داستان‌های کودکان با رویکرد کتاب درمانی». *نشریه پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۴۸، ۴۹– ۶۸.

امیدی‌نیا، مریم؛ مکتبی‌فرد، لیلا؛ مؤمنی، عصمت (۱۳۹۲). «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در رمان‌های برگزیدهٔ نوجوان فارسی دههٔ ۸۰ براساس فهرست پیتر فاسیونه». *تفکر و کودک پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، شمارهٔ ۱۰، ۱–۲۶.

پولادی، کمال (۱۳۸۴). *بنیادهای ادبیات کودک*. چاپ دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

--------- (۱۳۸۷). *مروری بر پیشینهٔ ادبیات کودک*. تهران: کانون فکری کودکان و نوجوانان.

جلالی، مریم (۱۳۹۵). *شاخص‌های اقتباس در ادبیات کودک و نوجوان*. تهران، انجمن فرهنگی زنان ناشر.

جوکاری، مهناز؛ حدائق، بهی (۱۳۹۷). «کاوشی بر میزان نفوذ ایدئولوژی در رمان نوجوان، مورد مطالعه: رمان لالایی برای دختر مرده». *نقد و نظریهٔ ادبی*، شمارهٔ ۶، ۲۹–۵۱.

حافظی، علیرضا (۱۳۸۲). «ادبیات کودک ادبیات تدریج است». *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۲۶، ۳–۱۳.

حجوانی، مهدی (۱۳۸۲). «ادبیات کودک در میانهٔ راه حرفه‌ای شدن». *پژوهشنامهٔ ادبیات کودک و نوجوان*، شمارهٔ ۳۵، ۷۰ –۶۶.

خدائی مجد، وحید (۱۳۹۵). «ارزیابی شیوه‌های روان‌شناختی آموزش اعتماد به نفس در قصه‌های کودکان ایرانی». *نشریهٔ علمی آموزش و ارزشیابی*، شماره ۳۳، ۱۳۷–۱۵۸.

دهقانی، لیلا (۱۳۹۸). «بررسی سلیقه و میزان اقبال نوجوانان مدارس متوسطهٔ اول شهر شیراز به آثار داستانی». *مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، شمارهٔ ۲۰، ۲۱–۴۰.

رجب نژاد، مریم؛ شیروانی، آرمین؛ خزانه‌داری، شهاب (۱۳۸۵). *مرور نظام مند شواهد*. تهران: انتشارات مرکز تعالی دانشگاه.

رشنو، سمیه (۱۳۹۰). «تحلیل محتوای کتاب‌های داستانی تألیفی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در گروه سنی نوجوان براساس مهارت‌های تفکر انتقادی». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ روانشناسی و علوم تربیتی، دانشگاه تربیت معلم تهران.

رضانژاد، الهام (۱۴۰۰). درج شده در تاریخ اول آذر، «مرور نظام‌مند چیست و چرا یادگیری آن ضرورت دارد؟» پایگاه اینترنتی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی به آدرس:
https://www.ihcs.ac.ir/event/fa/news/21578

رضایی، پوران (۱۳۹۰). «بررسی ویژگی‌های محتوایی و اسلوبی ادبیات کودکان در آثار نبیل سلیمان». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه تربیت مدرس.

رضایی، حمید؛ نجفی بهزادی، سجاد (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی مهارت‌های زندگی در رمان‌های (نوجوانان) اریش کستنر و فرهاد حسن‌زاده». *مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، شمارهٔ ۲۱، ۸۰–۱۰۶.

رضویان، حسین؛ حکم‌آبادی، عاطفه‌سادات (۱۴۰۰). «بررسی استعارهٔ دستوری در کتاب‌های داستان گروه سنی «الف» و «د»». *مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، شمارهٔ ۲۴، ۱۵۵–۱۸۰.

رنلدز، کیمبرلی (۱۳۹۴). *ادبیات کودک*، ترجمهٔ مهدی حجوانی، تهران، نشر افق.

سارلند، چالز؛ هانت، پیتر (۱۳۸۸). «نقد ادبی و ایدئولوژی». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره دی‌ماه ۱۳۸۸، ۵۱–۶۰.

سرشار، محمدرضا (۱۳۸۹). *گذری بر ادبیات کودکان و نوجوانان قبل از انقلاب*. تهران: مؤسسهٔ انجمن قلم ایران.

شریفی، شهلا؛ حامدی شیروان، زهرا (۱۳۸۹). «بررسی استعاره در ادبیات کودک و کودک و نوجوان در چهارچوب زبان‌شناسی شناختی». *نشریهٔ تفکر و کودک پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، شمارهٔ ۲، ۳۹–۶۳.

شعاری‌نژاد، علی اکبر (۱۳۷۸). *ادبیات کودکان*. چاپ اول، تهران، انتشارات اطلاعات.

شیخ حسینی، زینب (۱۳۹۶). «مفاهیم غنایی در رمان نوجوان». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، شمارهٔ ۲۹، ۸۹–۱۰۸.

شیرشاهی، افسانه؛ گراوند، علی؛ سلطانی کوهبنانی، حسن (۱۴۰۰). «تحلیل ساختار و محتوای رمان "نفس‌ها و هوس‌ها" از رضا شابهاری». *متن‌پژوهی ادبی*، شمارهٔ ۹۰، ۲۳۵– ۲۶۰.

علی‌شاهرودی، فروغ (۱۳۹۲). «سلیقهٔ مخاطبان و دیدگاه‌های تازه به متن». *روشنان*، شمارهٔ ۱۵: ۱۹۵.

فروزانفر، جواد (۱۳۸۹). *بررسی فلسفهٔ دوران کودکی و نقش قصه و داستان در رشد و پرورش روحیهٔ فلسفی در کودکان*. رسالهٔ دکتری دانشگاه تربیت معلم تهران.

فولادوند، مرجان (۱۳۹۹). «بازتولید کهن‌الگوی قربانی در چهار رمان نوجوان انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (منتخب دههٔ ۶۰ تا ۹۰)». *مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، شمارهٔ ۲۲، ۱۰۱–۱۲۸.

قزل ایاغ، ثریا (۱۳۸۵). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*. تهران: سمت.

کاوه، ذبیح‌اله (۱۳۹۱). «تأثیر آموزش مهارت‌های زندگی بر رضایت و سازگاری زنان متأهل». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان.

کنعانی، فاطمه؛ حسن‌زاده، علیرضا؛ الهی، شعبان؛ طباطبائیان، سیدحبیب‌اله (۱۳۹۷). «بررسی کاربرد روش‌های آینده‌نگری؛ مرور سیستماتیک». *فصلنامهٔ راهبرد*، دورهٔ ۶۵ شمارهٔ ۲۵ ، ۷–۳۳.

کهنسال، مریم (۱۳۹۷). «زنان به روایت مردان: بررسی بازنمایی زنان و دختران در آثار نویسندگان مرد رمان‌های نوجوان در ایران». *نشریهٔ مطالعات ادبیات کودک*، شمارهٔ ۱۷، ۱۳۵۰۱۶۴.

مرتضوی یوسف‌آبادی، طیبه؛ محرمی، رامین (۱۴۰۱). «بررسی استانداردهای ویژهٔ ادبیات کودک و نوجوان در داستان‌های دفاع مقدس». *دوفصلنامهٔ مطالعات داستانی پیام نور*، شمارهٔ ۲۰، ۱۱۱–۱۲۲.

مکتبی‌فرد، لیلا (۱۳۸۹). *بررسی تناسب محتوای داستان‌های تألیفی ایرانی برای کودکان و نوجوانان گروه سنی (ج) با مهارت‌های تفکر انتقادی*. رسالهٔ دکتری دانشگاه شهید چمران اهواز.

میرهادی، توران (۱۳۹۶). *ادبیات کودکان*. تهران: شرکت فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان.

میشل، آندره (۱۳۷۶). *پیکار با تبعیض جنسی*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نگاه.

ناولز، مورای؛ مامجر، کریستن (۱۳۸۰). «گونه‌های ادبی در ادبیات کودک». ترجمهٔ شهرام اقبال‌زاده، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شمارهٔ اردیبهشت ۱۳۸۰، ۶۸–۷۰.

نجفی بهزادی، سجاد (۱۴۰۱). «تحلیل عنوان رمان‌های نوجوان (رمان هستی، زیبا صدایم کن و عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی) از دیدگاه توصیفی ژرار ژنت». *مجلهٔ مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، شمارهٔ ۲۵، ۲۸۹-۳۱۲.

نورتون، دونا (۱۳۸۲). *شناخت ادبیات کودکان*، گونه‌ها و کاربردها. ترجمهٔ منصوره راعی و دیگران، تهران: قلمرو.

نیکویی، علی‌رضا؛ باباشکوری، شراره (۱۳۹۲). «بازخوانی قصه‌های کودکان بر مبنای مؤلفهٔ طرحواره در رویکرد شناختی». *مطالعات ادبیات کودک*، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، شمارهٔ ۸، ۱۴۹- ۱۷۴

وادزورث، باری جی (۱۳۸۷). *تحول شناختی و عاطفی از دیدگاه پیاژه*. ترجمهٔ سید امیر امین‌یزدی و جواد صالحی فدردی، مشهد: دانشگاه فردوسی.

واینرایش، توربن (۱۴۰۰). *ادبیات کودک هنر یا پداگوژی؟*. ترجمهٔ فریده یوسفی، تهران: انتشارات مدرسه.

هانت، پیتر (۱۳۹۷). *دیدگاه‌های نظری و انتقادی در ادبیات کودکان*. ترجمهٔ کرمانی، علیرضا؛ ابراهیم آبادی، علیرضا، تهران: آرون.

References

Ali-Shahrodi, Forough (2012). "Audience's taste and new perspectives to the text". Roshan. No. 15. pp.195. (In Persian)

Amjadi, Zahra; Parirokh, Mehri (2016). "Story as a tool to help children and teenagers to deal with problems (examination of children's stories with the book therapy approach)". Children and Adolescent Literature Research Journal, No. 48. pp. 49-68. (In Persian)

Dehghani, Leila (2018). "Investigation of the taste and tendency of teenagers of the first secondary schools from Shiraz city towards fiction books". Shiraz University Children's Literature Studies Magazine, No. 20. pp. 21-40. (In Persian)

Foladvand, Marjan (2019). "Reproduction of the victim archetype in four teenage novels published by the Center for Intellectual Development of Children and Adolescents (selected from the 1960s to the 1990s)". Journal of Children's Literature Studies of Shiraz University. No. 22. pp. 101-128. (In Persian)

Forozanfar, Javad (2009). investigation of childhood philosophy and the role of stories in the development of philosophical spirit in children. PhD thesis. Tehran, Tarbiat Moalem University. (In Persian)

Hafezi, Alireza (2012). "Children's literature is a gradual literature". Journal of Children and Adolescent Literature, No. 26. pp. 13-3. (In Persian)

Hajvani. Mehdi (2012). "Children's literature in the middle of becoming professional". Children and Adolescent Literature Research Journal, No. 35. pp. 66-70. (In Persian)

Hunt, Peter (2017). Theoretical and critical perspectives in children's literature. translated by Kermani. Alireza; Ebrahimabadi. Alireza, Tehran: Aron. (In Persian)

Jalali, Maryam (2015). Indicators of Adaptation in Children's and Adolescent Literature. Tehran: Women's Cultural Association Publisher. (In Persian)

Jokari, Mahnaz; Hadaeq, Behi. (2017). "Exploration of the influence of ideology in teenage novels. case study: A lullaby for a dead girl". Literary Criticism and Theory Magazine, No. 6. pp. 29-51. (In Persian)

Kanaani, Fatemeh; Hassanzadeh, Alireza; Elahi, Sha'ban; Tabatabaian. Seyyed Habibollah. (2017). "Investigating the use of foresight methods; Systematic Review". Rahbord magazine, Vol. 65. No. 25. pp. 7-33. (In Persian)

Kaveh, Zabihollah (2012). "The effect of life skills training on satisfaction and compatibility among married women". Master's thesis, Isfahan, University of Isfahan. (In Persian)

Khodaei Majd, Vahid (2015). "Evaluation of psychological methods of teaching self-confidence in Iranian children's stories". Scientific Journal of Education and Evaluation, No. 33. pp. 137-158. (In Persian)

Knowles, Murray; Mamjer, Kristen (2010). "Literary genres in children's literature". translated by Shahram Iqbalzadeh, Children and Teens Book Magazine, April 2010 issue. pp. 68-70. (In Persian)

Kohansal, Maryam (2017). "Women through the eyes of men: investigation of the representation of women and girls in teenage novels male authors in Iran". Journal of Children's Literature Studies, No. 17. pp. 135-164. (In Persian)

Maktabi-Fard, Leila (2009). examining the suitability of the content of Iranian authored stories for children and adolescents for age group (C) with critical thinking skills. PhD thesis of Shahid Chamran, University of Ahvaz. (In Persian)

Michel, Andre (1997). struggle with sexual discrimination. translated by Mohammad Jaafar Poindeh, Tehran: Negah. (In Persian)

Mirhadi, Toran (2016). children's literature. Tehran: children and teenagers dictionary company (Farhangnaleh). (In Persian)

Mortazavi Yusefabadi, Tayyebeh; Moharrami, Ramin (2022). "Investigation of the special standards of children's and adolescent literature in the stories of the holy defense (Defae Moqadas)". Payam Noor Bi-Quarterly Journal of Fiction Studies, No. 20. pp. 111-122. (In Persian)

Najafi Behzadi, Sajjad (2022). "Analysis of the Titles of Teenage Novels (Hesti. Ziba call me. and Yunus' Romances in the Belly of the Fish) from the Descriptive Point of View of Gerard Genet". Children's Literature Studies of Shiraz University Magazine, No. 25. pp. 289-312. (In Persian)

Nikoei, AliReza; Babashakuri, Sharareh (2013). "Rereading children's stories based on the schema component in the cognitive approach". Journal of Children's Literature Studies, No. 8. pp. 174-149. (In Persian)

Norton, Donna (2003). Knowing children's literature, types and uses. translated by Mansoureh Ra'i and others, Tehran: Qalamroo publication. (In Persian)

Omidiania, Maryam; Maktabifared, Leila; Momeni, Esmat (2012). "Investigation of critical thinking skills in selected novels of Persian teenagers of the 80s based on Peter Fasioneh's list". the journal of Thinking and Children of Humanities and Cultural Studies Research Institute, No. 10. pp. 1-26. (In Persian)

Puladi, Kamal (2004). Foundations of Children's Literature. second edition, Tehran: Children and Adolescents Center for Intellectual Development. (In Persian)

---------- (2008). a review of the history of children's literature. Tehran: Children and Adolescents Center for Intellectual Development. (In Persian)

Qezel Ayagh, Soraya (2006). children's and teenagers' literature and reading promoting. Tehran: Samt. (In Persian)

Rajab Nejad, Maryam; Shirvani, Armin; Khazandari, Shahab (2006). Systematic Review of Evidence. Tehran: University’s Growth Center Publications. (In Persian)

Rashno, Samieh (2017). "Content analysis of fiction books authored by The Center for intellectual development of children and adolescents in the adolescent age group based on critical thinking skills". Master's thesis. Faculty of Psychology and Educational Sciences, Tehran, Tarbiat Moalem University. (In Persian)

Razovian, Hossein; Hokmabadi, Atefeh Sadat (2021). "Review of Grammatical Metaphor in Story Books for Age Group "A" and "D" ". Journal of Children's Literature Studies of Shiraz University, No. 24. pp. 155-180. (In Persian)

Reynolds, Kimberly (2014). children's literature. translated by Mehdi Hajvani, Tehran: Ofoq publications. (In Persian)

Rezaei, Hamid; Najafi Behzadi, Sajjad (2019). "A Comparative Study of Life Skills in the Novels of Erich Kestner and Farhad Hassanzadeh". Shiraz University Children's Literature Studies Magazine, No. 21. pp. 80-106. (In Persian)

Rezaei, Pouran (2017). "Investigation of content and stylistic characteristics of children's literature in Nabil Suleiman's books". master's thesis in Arabic language and literature, Tarbiat Modares University. (In Persian)

Rezanejad, Elham (2021). "What is a systematic review and why is it necessary to learn it?" The website of the Institute of Humanities and Cultural Studies. listed at 1400/09/01 (In Persian). the address: https://www.ihcs.ac.ir/event/fa/news/21578.

Saarland, Charles; Hunt, Peter (2009). "Literary Criticism and Ideology". Children's and Teenager's Book Magazine, December 2009. pp. 51-60. (In Persian)

Sarshar, Mohammad Reza (2009). Review of Children and Adolescent Literature before the Revolution. Tehran: Iran’s Qalam Association Institute. (In Persian)

Sharifi, Shahla; Hamedi Shirvan, Zahra (2009). "Research on metaphors in children's and children's and adolescent literature in the framework of cognitive linguistics". Humanities and Cultural Studies Research Institute magazine, Thinking and Child. No. 2. pp. 39-63. (In Persian)

Sheikh Hosseini, Zainab (2016). "Lyric Concepts in Teenage Novel". Adab Ghanai Research Journal, No. 29. pp. 89-108. (In Persian)

Shirshahi, Afsaneh; Gravand, Ali; Soltani Kohbonani, Hassan (2021). "Analysis of the structure and content of the novel "Breathes and Cravings" by Reza Shabahari". Literary Text Research, No. 90. pp. 235-260. (In Persian)

Shoaari Nejad, Ali Akbar (1999). children's literature. first edition, Tehran: Ettelaat publications. (In Persian)

Stevens, John (2008). Language and Ideology in Children's Fiction. translated by Morteza Khosroonjad, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian)

Wadsworth, Bari J. (2007). Cognitive and emotional evolution from Piaget's point of view. translated by Seyed Amir Amin Yazdi and Javad Salehi Fedaradi, Mashhad: Ferdowsi University Press. (In Persian)

Weinreich, Torben (2021). Children's literature is art or pedagogy?. translated by Faridah Yousefi, Tehran: Madreseh Publications. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

A Critical look at Perso-Arabic Orthography in Zoroastrian Middle Persian Manuscripts

Ali Shahidi[1]✉ | **Ibrahim Shafiei**[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor of Department of Ancient Iranian Culture and Languages, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: alishahidi@ut.ac.ir

2. Ph.D. Candidate of Ancient Iranian Culture and Languages, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: i.shafiee@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(43-59)

Received:
05 August 2024

In Revised Form:
02 November 2024

Accepted:
17 November 2024

Published onlin:
07 December 2024

Abstract

Following the Muslims' invasion and consequently spreading the Arabic language and script, the Iranian Muslims in the early centuries, in some of their Arabic writings, used to account the expressions and/or sentences from (Middle- or Early Neo-) Persian, but Zoroastrians and Christians continued to use the Pahlavi script for a few centuries after, and apparently the Iranian Jews also wrote (Middle- or Early Neo-) Persian with their Hebrew-Aramaic script and all of the Iranians have not abandoned the previous writing tradition in a coordinated period of time. Here, some contemporary reflections of the linguistic neighborhood of the Pahlavi writing tradition besides the Arabic tradition have been examined and an attempt has been made to bring these reflections together for the first time in order to obtain a clearer view of this phenomenon. In this research, in particular, the writing in Persian by Muslims, the Arabic Ideograms, the Arabic loanwords, the Arabo-Islamic names rendered into Pahlavi, as well as the transformation of the Pahlavi Proper Nouns written in the Arabic or Arabo-Persian writings, based on their orthography, have been discussed. This study shows although since the beginning of the Islamic era, few Arabic words have found their way into Pahlavi literature, this process has continued and even led to the creation of few Arabic ideograms in Frahang ī Pahlawīg. Writing some words in Perso-Arabic script has led to the creation of new words, which is one of the challenges faced by Iranians both in reading past writings in Pahlavi script and transforming into Perso-Arabic script. The process of writing in Perso-Arabic script has had a special impact on Zoroastrian culture of writing, and despite the persistence in using their script from the early period onwards, the language and then in recent times, the script has also changed to Perso-Arabic.

Keywords: Pahlavi, Zoroastrian codicology, Ideogram, Farsigraphy, orthography

Cite this article: Shahidi, Ali & Shafiei, Ibrahim (2024), "A Critical look at Perso-Arabic Orthography in Zoroastrian Middle Persian Manuscripts". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (43-59).

DOI: https://doi.org/10.22059/JLCR.2024.379610.2008

Publisher: The University of Tehran Press.

© Ali Shahidi, Ibrahim Shafiei

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

نگاهی انتقادی به کاربری خط فارسی – عربی در دست‌نوشته‌های فارسی میانهٔ زرتشتی

علی شهیدی[۱]✉ | ابراهیم شفیعی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: alishahidi@ut.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: i.shafiee@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۴۳-۵۹)

تاریخ دریافت: ۱۵ مرداد ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۲ آبان ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۲۷ آبان ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۱۷ آذر ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها: پهلوی، نسخه‌شناسی زرتشتی، هزوارش، فارسی‌نویسی، خط

چکیده

پس از راه یافتن مسلمانان به سرزمین ایران و به پیروی از آن، گسترش خط و زبان عربی، ایرانیان مسلمان در سده‌های آغازین اسلامی یا به تعبیری پساساسانی، با پیشرفت خط و به کارگیری آن، در برخی از نوشته‌های خود به زبان عربی به گزارش گزاره‌ها یا جمله‌هایی از زبان فارسی (میانه یا نو متقدم) پرداختند اما ایرانیان زرتشتی و مسیحی تا چند سده پس از آن همچنان از خط پهلوی بهره گرفتند و به نظر می‌رسد که ایرانیان یهودی نیز با خط خود یعنی عبری – آرامی (که پیشتر از آن برای نوشتن زبان عبری و آرامی یهودی بابلی بهره می‌بردند) به نوشتن فارسی (میانه یا نو متقدم) پرداخته‌اند و همگی در یک بازهٔ زمانی هماهنگ با هم از سنت نوشتاری پیشین به سنت نو نرسیده‌اند. در این پژوهش، برخی از بازتاب‌های درزمانی همسایگی زبانی و سنت نوشتاری پهلوی در کنار عربی بررسی شده است و نویسنده کوشیده است تا برای نخستین بار این بازتاب‌ها را در کنار هم گردآورد، با این دیدگاه که بر مبنای آن دیدگاه روشن‌تری نسبت به این پدیده به دست آید. این بررسی نشان می‌دهد که اگرچه از همان آغاز روزگار اسلامی واژه‌های کم‌شماری از زبان عربی به زبان پهلوی راه یافته‌اند اما این روند ادامه پیدا کرده و حتی به ساخت هزوارش‌های عربی در فرهنگ پهلوی انجامیده است. از سوی دیگر نوشتن برخی واژه‌ها به خط فارسی – عربی به ساخته شدن واژه‌های تازه‌ای انجامیده است که یکی از چالش‌های پیش‌روی ایرانیان هم در خواندن نوشته‌های گذشته به خط پهلوی و هم دگرگون کردن آن به خط فارسی – عربی بوده است.

استناد شهیدی، علی و شفیعی، ابراهیم (۱۴۰۳). «نگاهی انتقادی به کاربری خط فارسی – عربی در دست‌نوشته‌های فارسی میانهٔ زرتشتی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۴۳-۵۹).

DOI: https://doi.org/10.22059/JLCR.2024.379610.2008

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© علی شهیدی، ابراهیم شفیعی

۱. مقدمه

خط و زبان کاربردی، پیش از درآمدن مسلمانان به سرزمین ایران، خط پهلوی و زبان فارسی میانه بود. ایرانیان، با سقوط ساسانیان، دچار چالش‌های تازه‌ای در خط و زبان شدند. دین در ایران ساسانی، یکی از عناصر اصلی در ساخته‌شدن گونه‌های خطی پهلوی بود، چنانکه مسیحیان و مانویان گونه‌ای از خط پهلوی ویژهٔ خود را داشتند و یهودیان نیز، زبان فارسی‌میانه را با خط آرامی–عبری می‌نوشتند.

ایرانیانی که مسلمان شدند، اگرچه در آغاز، هنوز از خط پهلوی و زبان فارسی‌میانه برای نوشتن بهره می‌بردند (Weber, 2021, p. 139) اما رفته‌رفته خط و زبان پیشین را رهاکردند و به نوشتن به خط و زبان عربی پرداختند. در این میان، گاهی در نوشته‌های عربی، به تفسیر نوشته‌های فارسی میانه به خط عربی پرداختند و اگرچه در این زمینه آثار کمی دردست است اما شماری گزاره‌ها یا جمله‌ها در نوشته‌های عربی گزارش شده، که در واقع به زبان فارسی‌میانه، اما به خط تازه، یعنی عربی هستند و همین گزاره‌ها و جمله‌ها را باید نخستین گونه‌های فارسی‌نویسی سنت نوشتاری پیشین دانست که رفته‌رفته روی سنت نوشتاری ایرانیانی که مسلمان نشدند نیز اثرگذار بوده است. ایرانیانی که مسلمان نشدند، به‌ویژه زرتشتیان و مسیحیان، با درآمدن مسلمانان به ایران، به نوشتن به خط پهلوی و زبان فارسی میانه ادامه دادند و این روند، چند سده پس از آغاز روزگار اسلامی در ایران و دیگر سرزمین‌هایی که ایرانیان به آنجا کوچیدند، ادامه یافت[۱]. زرتشتیان نوشته‌های پیشین خود را با خط پهلوی و زبان فارسی‌میانه می‌نوشتند که گاهی با واژه‌ها و حتی خوانش‌های تازه همراه می‌شد. این روند دگرگونی از همان روزگار نخستینِ دورانِ اسلامی به‌ویژه در پیوند با خط و زبان عربی آغاز شد و در دست‌نویس‌هایی که تا سدهٔ گذشته به شیوهٔ سنتی رونویسی می‌شدند، بازتاب داشت.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش مستقلی که همهٔ این ویژگی‌ها را در پیوند با یکدیگر بررسی کند، به‌انجام نرسیده است و پژوهشگران پیشین، بسته به موضوع یا زمینهٔ پژوهشی خود، بخش‌هایی را پیش گرفته‌اند که گاهی نیز پیوندی با موضوع اصلی این مقاله که نگرشی انتقادی به دگرگونی خط و زبان و تأثیر آن بر ادبیات است، ندارند. گزاره‌ها و جمله‌هایی را که مسلمانان در نوشته‌های خود به خط و زبان عربی (از فارسی‌میانه و با شمار اندکی از خوارزمی و سغدی) گزارش کرده‌اند، پژوهشگرانی چون ادوارد براون، ملک‌الشعرای بهار، مجتبی مینوی، احمد تفضلی و... بررسی‌کرده‌اند. علی‌اشرف صادقی کوشیده تا این موارد را گردآوری کند و آذرتاش آذرنوش پس از او، به بررسی آنها پرداخته است. به داوری ایشان بسیاری از این گزاره‌ها و جمله‌ها به فارسی دری هستند (آذرنوش، ۱۳۸۵: ۱۰۴ به بعد). دربارهٔ اندک هزوارش‌های عربی که به فرهنگ پهلوی راه یافته‌اند نیز

---

۱. برای نمونه بر روی لوح مسی از کیلون هند از نیمهٔ دوم سدهٔ ۹ میلادی، مسیحیان و زرتشتیان هر دو به پهلوی نوشته‌اند و یهودیان به فارسی – یهودی و مسلمانان به عربی.

پژوهشگرانی مانند هنریک نیبرگ، بو اوتاس و...، مواردی را آورده و گاهی رد کرده‌اند. اما پاول باشارین همهٔ این واژه‌ها را مورد بررسی قرار داده و سرانجام هفت واژه را با قطعیت بیشتری به عنوان واژه‌های عربی پذیرفته است (Basharin, 2013: 143 – 156). واژه‌های عربی راه‌یافته به نوشته‌های فارسی میانه (مانند زند خرده‌اوستا و همچنین دست‌نویس ام. او. ۲۹) را که پژوهشگرانی مانند بهمن‌جی نوشیروان‌جی دابار و کتایون مزداپور در آثار و پژوهش‌های خود مورد بررسی و شناسایی قرار داده‌اند، یدالله منصوری در اثری غیرتحلیلی گردآوری و مرور کرده است (منصوری، ۱۴۰۱: ۱–۱۶). گزارش برخی مُهرنوشته‌های ساسانی (از بهرام گور، خسروانوشیروان و خسروپرویز) که واژه‌ها یا عباراتی پهلوی بوده‌اند نیز در نوشته‌های مسعودی به خط و زبان عربی بر جای مانده که بازخوانی و بازسازی صورت(های) پهلوی احتمالی آنها مورد مطالعه قرار گرفته است (نک: شهیدی، ۱۳۸۵: ۴۱–۲۷ و شهیدی، ۱۳۸۷: ۶۳–۵۷).

۳. فارسی‌نویسی مسلمانان

در نوشته‌های مسلمانان، از همان سده‌های آغازین اسلامی، جمله‌هایی از زبان ایرانیان به خط عربی آمده که می‌توان این جمله‌ها را نخستین گونه‌های فارسی‌نویسی به دست مسلمانان دانست. زبان به‌کاررفته در این نوشته‌ها گاهی روشن نیست و شاید برخی نیز با واژه‌های عربی جایگزین شده باشند. اما این موارد به هر روی نشان‌دهندهٔ برخی ساخت‌ها به زبان‌های ایرانی به‌ویژه فارسی‌میانه هستند و با نگاه به تاریخ نگارش‌شان، نزدیکی بسیاری به فارسی‌میانه و یا فارسی نو متقدم دارند. در این میان چند جمله‌ای نیز به خوارزمی و سغدی آورده شده است.

علی‌اشرف صادقی و آذرتاش آذرنوش بیشتر این گزاره‌ها و جمله‌ها را فارسی دری دانسته‌اند که مبتنی بر برخی برداشت‌های نادرست ایشان از واژه‌هاست؛ برای نمونه علی‌اشرف صادقی گزارشی را از محمد بن جریر طبری آورده که افزون بر رودررو شدن فارسی و عربی که نشان از ندانستن واژه‌ها و تفسیر نادرست آنهاست، نشان‌دهندهٔ برداشت نادرست از واژه در روزگار ما نیز هست. طبری به گزارش صادقی چنین آورده است: «هنگامی که فرستادگان عرب نزد یزدگرد ساسانی رفتند، شاه به مترجم خود گفت: از آنها بپرس این روپوش‌ها را چه می‌نامند. نعمان سرکردهٔ اعراب در جواب سؤال مترجم گفت: "بُرد". [شاه] این را به فال بد گرفت و گفت: بردجهان. آنگاه گفت: دربارهٔ کفششان از آنان سؤال کن. مترجم پرسید: این پاپوش‌ها را چه می‌نامند؟ نعمان گفت: "نعال". وی همچنان فال بد زد و گفت: ناله ناله در سرزمین ما. آنگاه پرسید: این چیست که در دست دارید؟ گفت: "سوط" (=تازیانه) و سوط به فارسی یعنی حریق». سپس صادقی چنین افزوده است: «"بردجهان" به احتمال زیاد فارسی دری است، چه معادل "جهان" در پهلوی "گیهان" است. "سوط" را که یزدگرد به "حریق" تعبیر کرده، ظاهراً باید به "سوت" که در بعضی لهجه‌ها به جای "سوخت" به کار می‌رود، یا به "سوهت" یا "سوخت" تعبیر کرد.» (صادقی، ۱۳۵۷: ۶۰). این در حالی است که واژهٔ نخست در واقع پیوندی با "جهان" ندارد و روی‌هم‌رفته نشان‌دهندهٔ pardagān "پَرده‌ها" است و در نوشتهٔ عربی "جه" را برابر "گ" گذاشته‌اند. برای مشاهده نمونه دیگری از قرائت‌های نادرست صادقی از سروده‌های

فارسی‌نویسی شده گویشی مردم بخارا نک: سیم‌الدین اف، ۱۳۸۳: ۱۴-۵. در جای دیگری جمله‌ای از پیامبر اسلام (ص) گزارش شده که فرموده‌اند «درسته و سادته» (صادقی، ۱۳۵۷: ۶۰) که صادقی به درستی آن را تصحیف شدهٔ «درستیه و شادیه» معرفی‌کرده، اما همزمان بدون نگرش به خطاهای تصحیفی و بافتی که این جمله از آن برآمده، زبان آن را فارسی دری دانسته است. درحالی‌که گزارهٔ پربسامد و آشنای drustīh ud šādīh در نوشته‌های زرتشتی کاربرد فراوانی دارد و نوشته شدن آن به گونهٔ نخست، نشان‌دهندهٔ برآمدن از یک نوشتهٔ فارسی میانه به خط عربی است. برای مشاهدهٔ شمار بیشتری از عبارات و جملات شناسایی شده از این دست نک: صادقی، ۱۳۵۷: ۵۴ به بعد؛ آذرنوش، ۱۳۸۵: ۱۰۴ به بعد. این گزاره‌ها و جمله‌ها نشان‌دهندهٔ نخستین گونه‌های فارسی‌نویسی یا به تعبیر دیگر نوشتن زبان فارسی (میانه یا نو متقدم) به خط تازهٔ عربی است که رفته‌رفته با پیشرفت بیشتر به خط فارسی- عربی دگرگون شده است (نک: Šafiʿī, 2023, pp. 701 – 720).

۴. هزوارش‌های عربی

هزوارش‌های راه‌یافته به نوشته‌های فارسی‌میانه نیز همگی از یک روزگار و از یک زبان و حتی یک گویش نیستند، بلکه از زمان‌های گوناگون و همچنین از زبان‌هایی مانند اکدی، عبری و عربی نیز برآمده‌اند و حتی واژه‌هایی که از آرامی برخاسته‌اند نیز از گویش‌های ناهمسانی برآمده و این را ناهمسانی برخی هزوارش‌ها در نوشته‌های پهلوی اشکانی و فارسی میانهٔ ساسانی نشان می‌دهد. در این میان، دور نیست که هزوارش‌های اکدی یا عبری از راه آرامی و دبیران آن، که چه بسا بعضی یهودی نیز بوده‌اند، به زبان‌های ایرانی میانه غربی راه یافته باشد؛ چراکه از یک سو زبان‌های اکدی و آرامی، نزدیکی بسیاری در تاریخ با هم داشته و واژه‌های بسیاری را با هم داد و ستد کرده‌اند و از سوی دیگر، حضور یهودیان با واژه‌هایی که تنها در آرامی یهودی بابلی وجود دارند، قابل پیگیری است و بدیهی است که یهودیان ایرانِ وقت، واژه‌های آرامی و عبری بسیاری را به‌کار می‌برده‌اند و دور نیست که این واژه‌ها از این طریق، به نوشته‌های پهلوی نیز راه یافته باشند. برخی از هزوارش‌ها، به ویژه در فرهنگ پهلوی، از عربی برآمده‌اند و پژوهشگران پیشین با اشاره به اینکه این واژه‌ها در زبان آرامی نیستند و برابرهای آرامی دیگری دارند و یا اینکه گونهٔ به‌کاررفته در پهلوی به گونهٔ عربی آن نزدیک‌تر است، به خاستگاه عربی این هزوارش‌ها اشاره کرده‌اند. چنانکه پاول باشارین فهرستی از این واژه‌ها ارائه کرده است (Basharin, 2013, pp. 143-156):

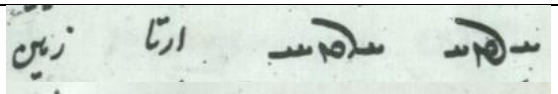
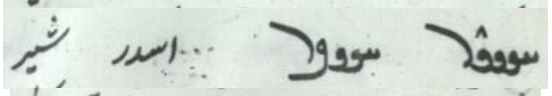
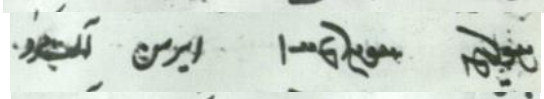
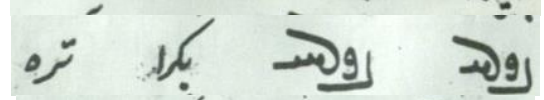
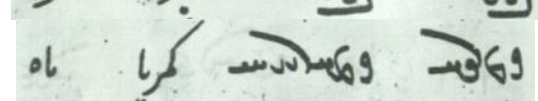
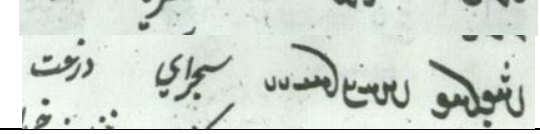
۱. هزوارش <ʾLṬʾ> در کنار گونهٔ ناهزوارشی <bwm> با خوانش /būm/ به معنی «بوم، زمین» که در پازند به گونهٔ artā به کار رفته، چه بسا برآمده از واژهٔ عربی «أرض» باشد.
۲. هزوارش <ʾSDl> در کنار گونهٔ ناهزوارشی <šgl> با خوانش /šagr/ به معنی «شیر» که در پازند به گونهٔ asdar به کار رفته، چه بسا برآمده از واژهٔ عربی «أسد» باشد.
۳. هزوارش <ʾYLH> در کنار گونهٔ ناهزوارشی <kyl> با خوانش /kēr/ به معنی «کیر» که در پازند به گونهٔ aērman به کار رفته، چه بسا برآمده از واژهٔ عربی «عیر» یا «عورة» باشد.

۴. هزوارش <BKLʾ> در کنار گونهٔ ناهزوارشی <tlk'> با خوانش /tarrag/ به معنی «سبزی، تره» که در پازند به گونهٔ bakarā به کار رفته، چه بسا برآمده از واژهٔ عربی «بقل» باشد.

۵. هزوارش <KMLYʾ> در کنار گونهٔ ناهزوارشی <mʾh> با خوانش /māh/ به معنی «ماه» که در پازند به گونهٔ kmarÿā به کار رفته، چه بسا برآمده از واژهٔ عربی «قمر» باشد.

۶. هزوارش <ŠGLʾY[ʾ]> در کنار گونهٔ ناهزوارشی <dlht'> با خوانش /draxt/ به معنی «درخت» که در پازند به گونهٔ šājarāÿ به کار رفته، چه بسا برآمده از واژهٔ عربی «شجر» باشد.

این هزوارش‌های شاید اصالتاً عربی افزون بر ترجمه پازند، فارسی‌نویسی نیز شده‌اند؛ دست‌نویس فرهنگ پهلوی در کتابخانهٔ بریتانیا (میکروفیلم شماره 1300 F کتابخانه مرکزی و مرکز اسناد دانشگاه تهران) برابر پازند، فارسی‌نویسی و ترجمه این واژه‌ها را چنانکه در جدول زیر نشان داده‌شده آورده است:

	پهلوی | پازند | فارسی‌نویسی | معنی	فارسی‌نویسی	معنی
۱		ارتا	زمین
۲		اسدر	شیر
۳		ایرمن	آلت مرد
۴		بکرا	تره
۵		کمریا	ماه
۶		سجرای	درخت

به درستی روشن نیست که این هزوارش‌های عربی از چه زمانی به پهلوی و یا به سخن درست‌تر به فرهنگ پهلوی راه یافته‌اند، اما به هر روی نشان‌دهندهٔ دگرگونی‌های درزمانی در پیوند با زبان عربی هستند. گفتنی است که شاید ریخت این هزوارش‌ها نشان‌دهندهٔ گونه‌ای کهنه‌گرایی و همانندسازی با واژه‌های آرامی نیز باشد.

۵. وام‌واژه‌های عربی

در کنار هزوارش‌های عربی راه‌یافته به نوشته‌های پهلوی، برخی وام‌واژه‌های عربی نیز از همان روزگار آغازی راه‌یابی اسلام به سرزمین ایران، به زبان فارسی راه یافته‌اند و در نوشته‌های زرتشتی نیز بازتاب یافته‌اند؛ برای نمونه در دینکرد ۳ : ۲۲۵ چنین آمده است:

u-š andar dēn nām pad dēwāst ahlamōγ anēr barēd ēn ī pad ēwāz ī šahr sōfistāg <ud> dahrīg-iz xwānēnd. ~ Dēnkard 3.225.16

که در دین (=اوستا) از *دیویسن*، به *اهلموغ* (و) *انیر* نام برده شده و (به) زبان کشور، *سوفسطایی* (و) *دهری* نیز خوانند.

اگرچه همانگونه که خود نوشته روشن می‌کند، در اوستایی واژه dēwāst از اوستایی daēuuaiiasna-، واژه ahlamōγ از اوستایی ašəmaōγa و واژه anēr از اوستایی anairiia-، (برای نمونه در یشت ۱۸ : ۲ و یشت ۱۹ : ۶۸) به کار رفته اما همزمان در زبان رایج در زمان نوشتن دینکرد سوم یا چه بسا در افزوده‌های پس از آن، برابر sōfistāg (از یونانی σοφιστής) و همچنین dahrīg (از عربی دهر) نیز به کار رفته است. در شکندگمانیگ‌ویزار نیز افزون بر ترجمهٔ گزاره‌های یونانی و چه بسا عربی، چند واژهٔ عربی به کار رفته است:

۱. «نظم» (پازند nazm) که عربی پنداشته شده و در پازند به کار رفته را بسیاری بدخوانی واژهٔ پهلوی vazm دانسته‌اند اما رهام اشه نشان داده است (Asha, 2015, 159 & 271-272) که در ترجمهٔ فارسی–یهودی کتاب‌های مقدس یهود در ترجمهٔ سه واژهٔ חֹשֶׁךְ עֲנָן וַעֲרָפֶל از تثنیه ۴ : ۱۱ برابر תאריכי אוור וניזם به کار رفته و چنانکه پیداست نخستین بار این خطا را ترجمه‌کنندهٔ کتاب‌های مقدس یهود به فارسی–یهودی انجام داده که در آن واژهٔ پهلوی <wazm/ <wzm/ را <nazm/ <nzm/ خوانده است و همین واژه‌ها به پازند شکندگمانیگ‌ویزار ۱۴ : ۱۴ tam u nazm u aβar نیز راه یافت است (همچنین بنگرید به فارسی–یهودی مزامیر ۹۷ : ۲ و اول پادشاهان ۸ : ۱۲). با این همه در ترجمهٔ سنسکریت واژهٔ dhūmalatva برابر wazm به‌کاررفته که نشان‌می‌دهد، مترجم سنسکریت، واژهٔ پهلوی را به درستی خوانده است (مترجم سنسکریت tamas را برابر tam به‌کار برده است).

۲. «زیف» در اصل برای مشخص‌کردن سکه‌های دارای ناخالصی و از همان روزگار آغازین اسلامی به‌عنوان یک واژهٔ عربی به فارسی درآمده و یک واژهٔ اصیل پنداشته شده است. در دست‌نویس F35 برگهٔ ۹۱ دو واژهٔ <zspʾn' W zypʾn'> را به‌کاربرده و در تفسیر آن چنین فارسی‌نویسی کرده است: «زسپان و زیفان یعنی اوستا نا استوار و بی‌املا و کم و بیش و حروف‌ها انداخته و نیمه‌خوانده گذاشته». در حالی‌که دو واژهٔ /zaspān/ و /zifān/ املاهای ناهمسان از یک واژهٔ فارسی – عربی هستند که به دست‌نوشته‌های پهلوی راه‌یافته‌اند و فارسی‌نویس کوشیده تا معنی این واژه‌ها و همچنین جمله را روشن کند.

در کنار این گواهی‌های کهنه، در برخی رونوشت‌های تازه‌تر از نوشته‌های پهلوی نیز واژه‌های عربی به‌کار رفته است و این خود نشان‌دهندهٔ آن است که افزون بر هزوارش‌های عربی، واژه‌های عربی نیز رفته‌رفته به نوشته‌های پهلوی راه‌یافته‌اند. یداله منصوری در نوشتاری کوشیده تا ریشهٔ چنین واژه‌هایی را به روزگاران گذشته و به گفتار او تا زمان هخامنشیان پیش ببرد که کوششی سراسر نادرست و بیهوده است (منصوری، ۱۴۰۱: ۱)؛ چراکه همان‌گونه که خود او ناآگاهانه نشان داده است، حتی در نوشته‌ای مانند شکندگمانیگ‌ویزار واژه‌های عربی برابرهای فارسی‌میانه دارند

و از سوی دیگر برخی نام‌های کسان نیز دچار دگرگونی شده‌اند و یا در بنیاد عبری/آرامی هستند و حتی اگر عربی هم باشند، باز گواهی بر وام‌گیری در زمان‌های کهن از عربی نیستند. گذشته از آنکه شکندگمانیگ‌ویزار به پازند به‌جامانده و چنانچه پیش‌نمونهٔ پهلوی از آن در دست بوده نیز چه بسا دچار دگرگونی‌های درزمانی شده و برخی واژه‌ها به آن راه‌یافته‌اند که شمارشان بسیار اندک است.

دستور مانِک‌جی نوشیروان‌جی دالا در جایی از زندگینامه‌اش، از گرایش خود به کاربرد واژه‌های فارسی و نیاکانش یعنی اوستایی و پهلوی گفته و کاربرد واژه‌های این زبان‌ها را بر واژه‌های گجراتی و سنسکریت برتری داده است؛ او نمونه‌ای آورده که به جای واژهٔ "آتما" (سنسکریت و گجراتی) از واژهٔ فارسی "رَوان" (به خط گجراتی) بهره می‌گیرد. او همچنین می‌افزاید که کسی زرتشت را «حضرت زرتشت» خوانده اما او از به‌کاربردن واژهٔ عربی «حضرت» خوشنود نشده و آن را بنابر آموزه‌های زرتشتی نمی‌داند و واژهٔ «اَشو» را درست و شایستهٔ «اَشو زرتشت» می‌داند (Dhalla, 1975, pp. 101-102). با این همه، واژه‌های عربی به‌عنوان بخشی از زبان فارسی نو که زبان نویسندگان بوده، به رونوشت‌های تازه‌تر از نوشته‌های کاربردی‌تر زرتشتی راه یافته است و حتی در برخی موارد اصطلاحات اسلامی به جای اصطلاحات زرتشتی به زبان‌های رایج میان زرتشتیان راه یافته است. برای نمونه در برخی فارسی‌نویسی‌ها به‌خوبی می‌توان گستردگی فرهنگ اسلامی و اصطلاحات ویژهٔ آن را در نوشته‌های زرتشتی دید. در نسخهٔ D90 برگهٔ ۱۵۸: «یعنی به صورت حیوان و به صورت مردم همش از حضرت زرتشت علیه‌السلام دیوان درین جهان آمده...» و یا در دست‌نویس MU29 برگهٔ ۱۱۷: «دادار پاک زرتشت بر حق» که هر دو به خط فارسی نوشته شده‌اند.

در پی برخی از واژه‌های فارسی–عربی که به خط پهلوی یا اوستایی نوشته شده‌اند می‌آید:

۱. «مغرور – منش» (پهلوی /mglwl-mynšn'> /maġrūr-menišn> /) در زند اردیبهشت یشت (بندهای ۸، ۱۱، ۱۵) به‌کار رفته است و همراه با گزارهٔ پیش از خود یعنی < tl-mynšn'> > //tar-menišn "خودسر، مغرور" به ترتیب ترجمهٔ دو واژهٔ اوستایی pairi.mata و tarō.mata هستند و /abar-menišn/ ترجمهٔ رایج فارسی‌میانه برای واژهٔ اوستایی pairi.mata است (Dhabhar, 1927, p. 23).

۲. «کاهل» (پهلوی /k'hl> /kāhl> /) در زند اوزیرین‌گاه که در یک مورد نیز به فارسی «سست» (swst') ترجمه شده، در دیگر نوشته‌ها به گونهٔ /tng> /tang> آمده و ترجمهٔ واژهٔ اوستایی sādrā در یسن ۴۵ : ۷ (yā. nərąš. sādrā. drəguuatō.) است (Dhabhar, 1927, p. 13).

در زند خرده اوستا نیز واژه‌های عربی یا عربی – فارسی زیر شناسایی شده است (Dhabhar, 1927, p. 20):

۱. «بلکه» (پهلوی/اوستایی /bllky> /balkē> /) که از «بل» عربی و «که» فارسی ساخته شده و در اینجا با دو <l> اوستایی نوشته شده است (Dhabhar, 1927, p. 651.8).

۲. «ظلم» (پهلوی/اوستایی <zulm/ <zwllm/) و در اینجا با دو <l> اوستایی نوشته شده است (Dhabhar, 1927, p. 671.12).
۳. «جزیه» (پهلوی <jazyih/ <czdyh/) احتمالاً از فارسی‌میانه به عربی رفته (فارسی میانهٔ gazīdag) اما در اینجا وام‌واژه‌ای از عربی است (Dhabhar, 1927, p. 681.4).
۴. «بُهتان» (پهلوی < /bohtān/ <bwhtʾn/) (Dhabhar, 1927, p.691.5).
۵. «هم‌شریکان» (پهلوی <ham-šarīkān/ <hm-šlykʾn'/) که از «شریک» عربی و «هم»/«ـان» فارسی ساخته شده است (Dhabhar, 1927, p. 701.13).
۶. «ثابت» (پهلوی</sābit/ <sʾbyt/) (Dhabhar, 1927, p. 72 l.2).
۷. «حرص» (پهلوی <hirs/ <hls/) (Dhabhar, 1927, p. 74 l.3).
۸. «کاهلی» (پهلوی</kāhlīh/ <kʾhlyh/) (Dhabhar, 1927, p. 74 l.9).
۹. «شک» (پهلوی < /šak/ <šk/) (Dhabhar, 1927, p. 761.11).
۱۰. «مسخرگی» (پهلوی <masxarīh/ <mshlyh/) در دو رونوشت از پتت پشیمانیه به کار رفته است (Dhabhar, 1927, p. 320 n.77).

کتایون مزداپور در بررسی و پژوهش خود بر روی MU29 چنین نشان داده است که بسیاری از واژه‌های عربی به‌کار رفته در این دست‌نویس، همان واژه‌های عربی رایج در فارسی هستند که گاهی نیز تکواژهای دستوری فارسی پذیرفته‌اند، اما گاهی نیز واژه‌های عربی ویژهٔ نوشته‌های فارسی زرتشتی یا فارسی دری کهن که در نوشته‌های فارسی، چندان رایج نیست، در این میان دیده می‌شود. این واژه‌ها گاهی با خطی آمیخته از پهلوی و اوستایی نوشته شده‌اند و گاهی نیز دارای دگرگونی‌های نارایج یا نپذیرفتنی هستند (برای نمونه جمع‌بستن جمع و یا جمع‌ها یا ترکیب‌های نارایج که البته بعضی از این موارد به مرور در فارسی جا افتاده‌اند). به‌عنوان مثال:

۱. «هولناک» (پهلوی <howlnāk/ <hwlnʾk/)
۲. «طلبد» (پهلوی <talabēd/ <tlbyt/)
۳. «ناموس‌دانایان» (اوستایی <nāmūs-dānāyān/ <nāmūsdānāiią/)
۴. «براهان» (پهلوی <barāhān/ <blʾhʾn/)
۵. «اوّل» (پهلوی <awwal/ <ʾwl/)
۶. «آخر» (پهلوی <āxor/ <ʾẖwl/)
۷. «نیّت» (پهلوی <nīyat/ <nyt/)
۸. «تمام» (پهلوی <tamām/ <tmʾm/)
۹. «حاصل» (پهلوی <hāsel/ <hʾsyl/)
۱۰. «دفعه» (پهلوی <dafag/ <ṯp̂k/)
۱۱. «خلاص» (پهلوی <xalās/ <ẖlʾs/)
۱۲. «خدمت» (پهلوی <xēdmat/ <ẖwyt̂mt/)
۱۳. «منّت» (پهلوی <mennat/ <mynt/)

۱۴. «سفر» (پهلوی /safar> /spl>)

۱۵. «وداع» (پهلوی /wedāg> /wytʾk>)

۱۶. «مثل» (پهلوی /mesal> /m(y)sl>)

۱۷. «عذرخواهی» (پهلوی /ōzr-xā(y)īh> /ʿLHzl-hʾyh>)

۱۸. «مکر» (پهلوی /makr> /mkl>)

۱۹. «غالب» (پهلوی /ġāleb> /ġʾlyb>)

۲۰. «رسم» (پهلوی /rasm> /lsm>)

۲۱. «ایام» (پهلوی /ayyām> /ʾyʾm>)

۲۲. «اقرار» (پهلوی /ekrār> /ʾklʾl>)

۲۳. «حکما(یان)» (پهلوی /hokamāān> /hwkmʾʾn'>)

۲۴. «رضاداد» (پهلوی /rezāg-dād> /lzʾk-dʾt>)

۲۵. «تعالی» (پهلوی /tālāy> /tʾlʾd >)

۲۶. «مخزن» (پهلوی /makzan> /mkzn >)

۲۷. «قبول» (پهلوی /kabūl> /kbwl>)

۲۸. «حکیم» (پهلوی /hakīm> /hkym>)

۲۹. «ذات» (پهلوی /zāt> /zʾt'>)

۳۰. «ولایت» (پهلوی /walāyat> /wlʾyt'>)

۳۱. «منصب» (پهلوی /mansab> /mnsb>)

۳۲. «حاکم» (پهلوی /hākem> /hʾkym>)

۳۳. «معزول» (پهلوی /māzūl> /mʾzwl>)

۳۴. «هذا بهذ(ا؟)» (پهلوی /hāzā-be-zā> /hʾzbz>)

۳۵. «سببِ» (پهلوی /sabab-e> /sbby>)

۳۶. «خبر» (پهلوی /xabar> /ẋwbl>)

۳۷. «سرحدّ» (پهلوی /sar-had> /slht>)

۳۸. «حکمِ» (اوستایی /hokm-e> /hōkmi>)

۳۹. «مُلکِ» (اوستایی /molk-e> /mōlki>)

۴۰. «حیله» (اوستایی /hīlay> /hīli>)

۴۱. «منجمان» (پهلوی/اوستایی /monaǰǰemān> /mōnzmʾn'>)

در داستان ابالیش گجسته نیز چند واژهٔ عربی به کار رفته است که چه بسا کهن‌تر از واژه‌های عربی به کار رفته در نوشته‌های پیشین باشند:

۱. «امیر مؤمنین» (پهلوی <(ʾmyly mwmnyn'> /amīr ī momnīn/) (Barthélemy, 1887, p. 60 که دربارهٔ مأمون (۱۷۰ تا ۲۱۸ ه. ق.)، خلیفهٔ عباسی به کار رفته است[۱].

۲. «قاضی» (پهلوی <(kʾδyk> /kādīg/) (Barthélemy, 1887, p. 70).

بهمن‌جی نوشیروان‌جی دابار در بررسی زند خرده‌اوستا چنین آورده که در آغاز زند خورشید-نیایش، در رونوشت‌های هندی آنچنان واژه‌های عربی هست که نریوسنگ داوال نیز از ترجمهٔ آنها به سنسکریت خودداری کرده است (Dhabhar, 1927, p. 7). زند و پازند ابتدای خورشید نیایش چنین است (شکیبا، ۱۳۹۵: ۳۹–۴۰):

پازند

pa nąm i yazdą. stāem zbāem dādār hōrmazd i rāyōmand i xᵛarahōmand i harvisp āgāh i kardagār i xᵛadāwandą xᵛadāwand i pādišāh bar hamā pādišāhą i nagāhdār i **xālik** i **maxluk arizk** rōžī dahinda i **kādir** u **kavī** u **kadīm** i baxšāinda i baxšāišgar i mihrbąn. tvąnāu dānā u pāk parwardagār **ādil** pādišāhī i θō **bəzavāl** bāšaṯ. hōrməzd xᵛadāe i awazūnī gurz xᵛarahe awazāyāṯ. xᵛaršəṯ i amarg i rayōmaṇd i aurvand-asp. əž hamā gunāh ... pa patit hōm.

به نام یزدان، ستایم فراخوانم دادار هرمزد شکوهمند، فرهمند، همه‌آگاه، کردگار، خداوندان خداوند، پادشاه بر همهٔ پادشاهان، نگاهدار خالق مخلوق، رزاق، روزی‌دهنده، قادر و قوی و قدیم. بخشایندهٔ بخشایشگر، مهربان، توانا و دانا و پاک، پروردگار عادل، پادشاهی او بی‌زوال باشد. هرمزد خدای افزونی، بزرگ فره افزاید. خورشید بی‌مرگ، شکوهمند، تیز اسب. از همه گناه... توبه می‌کنم.

زند

pad nām ī yazadān [kū az nām ī yazadān padisār kunēm] ud stāyišn ud azbāyišn kunēm dādār ohrmazd rāyēnōmand ud xwarrahōmand rāy ud wispāgāh [kū hamē āgāhīh dānēd] kār-kardār mardōmān abar hamē xwadāyān xwadāy ud pādixšā abar harwisp pādixšāyān ud pāsbānīh kard ī paydāg kardār hamē mardōm gāw gōspand wāyēndagān rāy purr-rōzīg dādag tuwān-xwadāy. ōy nōg ud **qadīm** ast baxtag wināh hamē bandagān ast ud baxšāyišgar mihrbān tūwānā ud dānāg ud pāk parwardār nēk pādixšāyīh **nē zawal** būd. ohrmazd xwadāy [harw dō gēhān] abzōnīg kardag [hamē tisīhā rāy] wuzurgīh ud rōšnīh abzōn bawād. xwaršēd a-marg rāyōmand tēz asp rāy [ud ān xwaršēd yazad bē ayārīh ī amā] be rasād.

به نام یزدان [یعنی از نام یزدان آغاز کنم] و ستایش (کنم) و فراخوانم داداراورمزد، شکوهمند، فرهمند بر همه چیز آگاه را [یعنی همهٔ آگاهی‌ها را بداند]، انجام‌دهندهٔ کار مردمان، بر همهٔ خدایان خدای و پادشاه بر همهٔ پادشاهان و پاسبانی کرده و پیدا کنندهٔ (آفریننده) همهٔ مردم، گاو، گوسفند و پرندگان را. بسیار روزی‌دهنده، خدای توانا، آن که نو و قدیم (=ازلی و ابدی) است. بخشندهٔ گناه همهٔ بندگان است. بخشایشگر مهربان، توانا، دانا، پروردگار پاک، پادشاهی نیک (او) را زوال نبود. اورمزد خدای [هر دو جهان] افزونی‌کننده [همهٔ چیزها را]، بزرگی و روشنی (او) افزون باد. خورشید بی‌مرگ، شکوهمند تیز اسب [و باشد که آن ایزد خورشید به یاری ما] برسد.

در این دو نوشته یعنی زند و پازند که تا اندازه‌ای مانند هم هستند چند واژهٔ عربی (– فارسی) هست؛ زند دست‌کم ۲ واژهٔ عربی (– فارسی) دارد (قدیم، نه‌زوال) اما در پازند دست‌کم ۸ واژهٔ عربی (–فارسی) هست (خالق، مخلوق، رزاق، قادر، قوی، قدیم، عادل، بی‌زوال). اگرچه وجود چنین واژه‌هایی در رونوشت‌های هندی بنابر گفتهٔ بهمن‌جی نوشیروان‌جی دابار، پرسش‌برانگیز است، اما شاید ترجمه نشدن آن به سنسکریت به دلیل افزوده شدن آن در زمانی پس از نریوسنگ داوال باشد و نه

۱. بر روی سکه‌های عرب – ساسانی از عبیدالله بن زیاد (۲۸ تا ۶۷ ه. ق.)، خلیفهٔ اموی، همین عنوان را / Amīr ī Wurrōyišnigān/ نوشته‌اند.

اینکه نریوسنگ به دلیل اینکه واژه‌های عربی بسیاری در آن بوده از ترجمه کردن آن خودداری کرده است.

۶. نام‌های عربی– اسلامی به پهلوی

به کار رفتن نام‌های عربی برخی شخصیت‌های شناخته‌شدهٔ تاریخی نیز به خط پهلوی گویای زمان‌مندی نوشته‌هاست. کاربرد نام‌های حاکمان و والیان عرب بر روی سکه‌ها به خط عربی به ویژه در سده‌های نخستین اسلامی به خوبی آشکار است و سکه‌هایی که به نام عرب – ساسانی شناخته‌شده‌اند، نام‌های والیان عرب را به خط پهلوی نوشته‌اند. اما همزمان در نوشته‌های فارسی‌میانه نیز گاهی نام‌های کسان از عربی به پهلوی نوشته شده که بی‌گمان از روزگار اسلامی است. برای نمونه: محمد، عُمر، هارون، مأمون، جمال بصری.

۷. دگرگونی نام‌های نوشته شده به خط پهلوی در نوشته‌های عربی یا عربی– فارسی

خوانش برخی نام‌ها به خط پهلوی نیز دچار دگرگونی‌هایی شده و به نوشته‌های عربی یا عربی– فارسی راه یافته است:

۱. **تنگلوشا**: دگرگون شدهٔ نام یونانی Τεῦκρος است که به عنوان نام یک حکیم یا کتابی در حکمت آورده‌اند. ابن‌الندیم که در سدهٔ ۴ ه. ق. (مرگ ۳۸۵ ه. ق.) در بغداد می‌زیسته، این نام را «تینکلوس» خوانده و در شعری از خاقانی شروانی، شاعر سدهٔ ۶ ه. ق. (۵۲۰ – ۵۹۵ ه. ق.) نیز این نام، «تنکلوشا» ثبت شده است[۱]:

به نام قیصران سازم تصانیف به از ارتنگ چین و **تنکلوشا**

دانشمندان بر این باورند که تئوکروس یونانی باید از راه پهلوی به گونه‌های فوق باشد اما همین سخن نشان می‌دهد که دست‌کم در سدهٔ ۴ ه. ق. در بغداد و سپس در ۶ ه. ق. در شروان و پیرامونشان، فرهیختگان نیز در خوانش واژه‌های پهلوی دچار خطاهایی شده‌اند، اما به هر روی خط را می‌شناخته‌اند. خاقانی شروانی در بیتی از یک قصیدهٔ کوتاه نیز به نوشته شدن واژه‌های پهلوی به خط (فارسی–) عربی اشاره کرده است:

فرزین دل است و شه خرد و رخ ضمیر راست **بیدق** رموز تازی و معنی پهلوی

بَیْدَق عربی شدهٔ واژهٔ فارسی میانهٔ payādag «پیاده، سرباز» است. در بازی شطرنج در هر سو ۸ و روی هم ۱۶ پیاده هست و این پیاده‌ها در اینجا به نویسه‌های خط عربی (=رموز تازی) همانندشده برای نوشتن زبان پهلوی (= معنی پهلوی).

۲. **تنسر**: خوانش این نام بنابر پهلوی کتابی و سپس فارسی – عربی دچار دگرگونی‌های فراوانی شده است و بنابر پژوهش شهرام جلیلیان اگرچه در بیشتر گزارش‌های روزگار اسلامی، آن را «تَنسَر» خوانده‌اند اما گونه‌های دیگری مانند «تنشر»، «بنشر»، «بیشر»،

---

۱. برای آگاهی بیشتر به (کرامتی، ۱۳۸۷: ۲۳۹–۲۴۲) بنگرید.

«ینشر»، «تبسر» و «بنصر» نیز دیده‌می‌شود. با این همه، ابوریحان بیرونی (۳۶۲ – ۴۴۲ ه. ق.) در کتاب «تحقیق ماللهند» او را «توسر هربذ الهرابذة» خوانده اما در ترجمهٔ فارسی بهاء-الدین محمد بن حسن بن اسفندیار، در آغاز کتابش به نام «تاریخ طبرستان» در سدهٔ ۶–۷ ه. ق.، از ترجمهٔ عبدالله بن مُقَفَّع در سدهٔ ۲ ه.ق. به زبان عربی، او را «تنسر، دانای فارس، هربذ هرابذهٔ اردشیر بابک» نامیده است؛ علی بن حسین مسعودی (۲۸۰–۳۴۶ ه. ق.) در کتاب خود به نام «مروج الذهب و معادن الجوهر» نام او را «تَنسَر» خوانده و سپس در کتاب دیگر خود یعنی «التنبیه و الإشراف»، او را «دوسر/دوشر» خوانده است (جلیلیان، ۱۳۹۶: ۴۷–۴۸)؛ چنانکه پیداست ابهام در خط پهلوی کتابی به خوانش دوگانهٔ این نام، دست‌کم از سدهٔ ۲ ه. ق. انجامیده است و دانشمندان بر این باورند که خوانش تنسر به جای توسر در تاریخ طبرستان، نشان دهندهٔ خطا در خوانش پهلوی کتابی است که در آن نویسه‌های <w> و <n> مانند هم هستند، درحالیکه چنین خوانشی در عربی کمتر رخ می‌دهد (تفضلی، ۱۳۷۶: ۲۲۸، پ.۱) و اگر گزارش ابن اسفندیار از ابن مقفع بدون افزایش باشد، ابن مقفع در دیباچهٔ خود بر نامهٔ تنسر به گشنسپ، از زبان بهرام خورزاد چنین آورده است: «او را تنسر برای آن گفتند که به جملهٔ اعضای او، چنان موی رسته بود و فروگذاشته که همهٔ تن او همچون سر اسب بود» (جلیلیان، ۱۳۹۶: ۴۹). این ریشه‌تراشی نشان می‌دهد که در روزگار ابن مقفع در سدهٔ ۲ ه. ق. نیز دشواری‌هایی در خواندن خط رخ‌داده و برای روشن‌کردن چرایی خوانش، ریشه‌هایی برای آن نام آورده و تفسیری کرده‌اند.

۳. **هوش‌وَر**: نام ایرانی باستان -ušanara* که ۲ بار در اوستایی به گونهٔ -aošnara به کار رفته است نیز افزون بر دو املای پهلوی که چه بسا یکی نشان‌دهندهٔ خوانشی تازه‌تر و نه چندان پیوسته به واژهٔ خاستگاه خود باشد، در پازند به گونهٔ hušvar و در فارسی‌نویسی «هوش‌ور» نوشته شده است (گشتاسب و حاجی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰–۱۱). چنانکه پیداست نام اوشنر در پهلوی <ʾwšnl/ /ōšnar> را به صورت‌های <ʾwšwl/ /ōšwar> یا <hwšwl/ /hōšwar> نیز می‌توان خواند.

در اینجا نیز افزون بر خوانش نام، برابرهایی برای این نام آورده شده که نشان‌دهندهٔ تفسیر یا دیدگاه مترجم پهلوی، پازند و یا فارسی‌نویسی به نام یاد شده در اوستایی است. فرزانه گشتاسب و نادیا حاجی‌پور در پژوهشی که درباره «اندرز اوشنر دانا» انجام داده‌اند، بخشی دعایی برای گشتاسپ‌شاه را چنین آورده‌اند (گشتاسب و حاجی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۲):

اوستایی	paouru-jirō yaθā aošnarō
پهلوی	dānāg purr-zīr bawēd čiyōn ōšnar
پازند	dōnā bīt čūn hušvar pur-xrad
فارسی‌نویسی	دونا پرزر بید چون هوش‌ور

چنانکه پیداست واژهٔ دانا (پهلوی dānāg، پازند dōnā، فارسی‌نویسی *دونا*) برابر اوستایی ندارد و چه بسا از ترجمهٔ پهلوی افزوده شده و به‌عنوان ترجمهٔ purr-zīr به‌کار رفته است (در پازند، dānāg پهلوی به dōnā و purr-zīr پهلوی به pur-xrad برگردانده شده)، تا جایی که در نام این نوشتهٔ کوتاه یعنی

«اندرز اوشنر دانا» نیز آورده شده است؛ اگر چنین باشد چه بسا خوانش نام به پهلوی نیز در رونوشت یادشده، به گونهٔ <ʾwšwl> /ōšwar/ درست‌تر است، همان‌گونه که در فارسی‌نویسی که نحوی پابه‌پای پهلوی دارد، «هوش‌ور» خوانده شده و در پازند نیز که با پهلوی اندکی ناهمسان است، نام hušvar آورده شده است. بنابراین می‌شود رونوشتی را پنداشت (پهلوی ۱) که در آن نزدیکی بیشتری به اوستایی هست و در رونوشت‌های دیگری که از روی آن انجام شده (پهلوی ۲، پازند و فارسی‌نویسی)، در خوانش نام اوشنر نیز دگرگونی پدید آورده است:

اوستایی	paouru-jirō yaθā aošnarō
پهلوی ۱	purr-zīr (bawēd) čiyōn ōšnar
پهلوی ۲	dānāg purr-zīr bawēd čiyōn ōšwar
پازند	dōnā bīt čūn hušvar pur-xrad
فارسی‌نویسی	دونا پرزر بید چون هوش‌ور

۴. **مهست:** یکی از واژه‌هایی که از همان آغاز نوشته‌شدن پهلوی به خط فارسی – عربی دچار بدخوانی شده و با واژهٔ دیگر هم‌املای خود یکی دانسته شده و برداشت‌هایی نادرستی بنابر معنای همانند آن انجام شده، واژهٔ «مهست» است که فردوسی در سدهٔ ۴ ه. ق. در اشعار خود نیز به کار برده است:

زبان تیز بگشاد و گفت: از **مهست** جهاندار بهرامِ یزدان‌پرست (~ بهرام گور)[۱]
نخستین سرِ نامه بود از **مهست** شهنشاه کسری یزدان‌پرست (~ خسرو انوشیروان)[۲]
چُنین گفت کین نامه سوی **مهست** سرافراز پرویزِ یزدان‌پرست (~ خسرو پرویز)[۳]

و همان‌گونه که در اشعار بالا روشن است پیوندی میان «مهست» و «یزدان‌پرست» هست، اما این واژه، نه تنها در روزگار گذشته به نادرستی به همین شیوه خوانده و معنی‌شده، بلکه حتی آنکتیل دوپرون نیز در آثار خود «مازدیسنان» را «مهستان» خوانده است (König, 2022, p. 193) و برداشت معنایی از «مهست» در این بافت‌ها، به معنی «بزرگ‌ترین» بوده است که نادرست و باید در اشعار بالا و بافت‌های همانند، آن را در نتیجهٔ نادرست‌خوانی «مزدیسن» برشمرد. این واژه را در پهلوی باید به دو بخش املایی جدا کرد: أ. <-mh> که در واقع نشان‌دهندهٔ <-mz̲d> است و ب. <-yst> که در واقع نشان‌دهندهٔ <-ysn> است و همانند آن را در دو املای <yst'> و <ysn'> با خوانش /yasn/ نیز می‌توان دید. اگر مهست در پهلوی به معنی «بزرگترین، بالاترین» و برآمده از واژهٔ <msyst'> باشد، ساختاری چنین دارد: <ms> با خوانش /meh/ به معنی «بزرگ، بزرگتر» برآمده از فارسی باستان maθyah به معنی «بزرگتر» و یک صفت تفضیلی است، افزون بر پایانهٔ <-yst'> که نشانهٔ صفت عالی و برآمده از فارسی باستان -išta به معنی «ـترین» است (صحابی، ۱۳۹۳: ۵۲). با این همه، چنانکه پیداست واژهٔ «مهست» در چنین بافت‌هایی برآمده از «مزدیسن» است که در املای پهلوی، همانند «مهست» به معنی

---

۱. ۱۹۴۰/۵۶۲/۶
۲. ۱۰۹/۹۶/۷
۳. ۳۲۶۵/۲۴۹/۸

«بزرگ‌ترین» است. اما در واقع یکی از نخستین خطاهای برآمده از نادرست‌خوانی پهلوی و دگرگون‌کردنش به خط فارسی – عربی است.

۵. **فیلقوس:** نام پدر اسکندر بزرگ که در آثار فارسی و عربی به این شیوه نوشته شده است، اما برآمده از یونانی Φίλιππος است. فردوسی در سدهٔ ۴ ه. ق. در اشعار گوناگونی نام او را آورده است:

ز شاهنشه اسکندر **فیلقوس** فروزندهٔ آتش و نعم و بوس

کی‌شدن نویسهٔ π در یونانی که مشدد هم بوده با نویسهٔ κ که برابر «ق» یا «ک» را برای آن برگزیده‌اند، در یونانی وجود ندارد، در نتیجه باید این دگرگونی در زبان یا خطی رخ داده باشد که این نویسه‌ها با هم همانند باشند. در خط فارسی–عربی نیز امکان خطاگرفتن «ق» و «پ» با هم نزدیک به صفر است. در نتیجه بهترین گزینه برای دگرگونی این نام از فیلیپوس به فیلقوس، خط پهلوی است که در آن دو نویسهٔ <p> و <k> نزدیک به هم نوشته‌می‌شوند و تنها فرقشان، افزوده شدن یک دنباله به نویسهٔ <k> است تا مانند <p> بشود.

۸. نتیجه‌گیری

بنابر آنچه گذشت، با درآمدن مسلمانان به سرزمین ایران و کاربرد خط و زبان عربی به‌عنوان خط و زبان رسمی در کارهای دیوانی و همچنین نوشته‌های دانشمندان، رفته‌رفته کاربری خط پهلوی در میان ایرانیان مسلمان رو به کاستی نهاد و تنها در برخی گزاره‌ها و جمله‌های گزارش‌شده از روزگار پیشین می‌توان نقشی از زبان فارسی میانه که به خط پهلوی نوشته می‌شده را دید. همین دگرگونی‌ها را باید به‌عنوان نخستین نقطه‌های تاریخی در دگرگون کردن و نوشتن زبان‌های ایرانی به خط عربی دانست که بعدها با برخی پیشرفت‌ها به خط فارسی – عربی بدل شد و برای نوشتن برخی زبان‌های دیگر به‌ویژه در سرزمین‌های مسلمان‌نشین به کار رفت. از سوی دیگر در میان ایرانیان نامسلمان، زرتشتیان و مسیحیان تا چندسده پس از درآمدن مسلمانان به سرزمین ایران، هنوز به نوشتن به خط پهلوی ادامه دادند و آثاری را از خود به این خط به جا گذاشتند؛ گمان می‌رود که یهودیان نیز زبان فارسی میانه را با خط ویژهٔ خود یعنی خط عبری – آرامی می‌نوشته‌اند. با این همه این‌گونه نیست که زرتشتیان نیز که از خط پهلوی استفاده می‌کردند، همواره به این روند ادامه داده باشند، بلکه به دلیل عمومی نبودن خط پهلوی و همزمان دگرگونی‌های رایج زبانی در گذار از فارسی میانه به فارسی نو، برخی نشانه‌های اثرپذیری از خط فارسی – عربی را می‌توان در نوشته‌های زرتشتیان نیز ردیابی کرد. همچنین نقش زبان فارسی نو رایج در میان اکثریت مردم که واژه‌ها و اصطلاحات عربی – اسلامی بسیاری را به‌عنوان وام‌واژه به خود پذیرفت نیز در این روند جای خود دارد. زمان به‌کارگیری هر یک از این واژه‌های عربی در نوشته‌های پهلوی اهمیت دارد. این واژه‌ها همگی در یک دورهٔ زمانی یا به تعبیر برخی پژوهشگران از همان آغاز روزگار اسلامی، وارد نوشته‌های زرتشتی نشده، بلکه راه‌یافتن نام

کسان (مانند محمد، عمر، مأمون و...) یا برخی عنوان‌های دیوانی یا حکومتی پس از اسلام (مانند قاضی، امیرالمؤمنین و...)، باید پیش از برخی اصطلاحات علمی – فلسفی (مانند دهری) باشد که در مناظرات دینی دوره‌هایی همچون عصر عباسی پرکاربرد بوده است. راه‌یافتن واژه‌های فارسی – عربی به نوشته‌هایی مانند زند خرده‌اوستا، شاید به دلیل استفاده در نیایش‌های روزانه و لزوم فهم نسبی بهدینان از آن، احتمالاً در روزگار بسیار نزدیک به ما رخ داده است. در این میان، راه‌یافتن برخی هزوارش‌های عربی به فرهنگ پهلوی نیز نشان‌دهندهٔ سامی‌شناختن واژه‌ها و راهیابی‌شان به فرهنگ پهلوی به‌عنوان واژه‌هایی با ریخت انیرانی یا دارای برابرهای ایرانی است و نیز نشان‌دهندهٔ روند پیوسته دگرگونی در ساختار زبانی پهلوی با پیکره‌ای است که گویشوران آن از خط فارسی – عربی و زبان فارسی نو با وام‌واژه‌های فراوان از عربی بهره می‌گیرند.

منابع

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۵). *چالش میان فارسی و عربی: سده‌های نخست*. تهران، نشر نی.

تفضلی، احمد (۱۳۷۶). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. تهران، نشر سخن.

جلیلیان، شهرام (۱۳۹۶). *نامهٔ تنسر به گشنسپ*. دانشگاه شهید چمران اهواز.

سیم‌الدین‌اف، دادخدا (۱۳۸۳). «شرح دو پاره شعر کهن از سروده‌های مردم بخارا». *نامه پژوهشگاه* (پژوهشگاه فرهنگ فارسی– تاجیکی)، س ۴، ش ۷، صص ۱۴–۵.

شکیبا، فهیمه (۱۳۹۵). *خورشید نیایش: بررسی متن اوستایی و مقایسهٔ آن با متن زند*. تهران: نشر سمیرا.

شهیدی، علی (۱۳۸۵). «مهرهای خسرو پرویز». *نامه ایران باستان*، سال ششم، شماره اول و دوم، مرکز نشر دانشگاهی، صص ۴۱–۲۷.

------- (۱۳۸۷). «مهرهای خسروانوشیروان»، جرعه بر خاک؛ یادنامه استاد دکتر یحیی ماهیار نوابی. به کوشش محمود جعفری دهقی با همکاری علی شهیدی، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۶۳–۵۷.

صادقی، علی‌اشرف (۱۳۵۷). *تکوین زبان فارسی*. تهران: دانشگاه آزاد ایران.

صحابی، ساریه (۱۳۹۳). تحول تاریخی ساخت‌های صفات تفضیلی و عالی در ایرانی باستان و ایرانی میانهٔ غربی و فارسی نو. *پژوهش‌های زبانی*، ۵(۱)، صص ۴۱–۵۶.

کرامتی، یونس (۱۳۸۷). تَنْکَلوشا. در دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (دبا)، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۲۴۲–۲۳۹.

گشتاسب، فرزانه؛ حاجی‌پور، نادیا (۱۳۹۳). *اندرز اوشنر دانا*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مزداپور، کتایون (۱۳۷۸). *بررسی دستنویس م.او ۲۹: داستان گرشاسب، تهمورس و جمشید گلشاه و متن‌های دیگر: آوانویسی و ترجمه از متن پهلوی*. تهران: آگاه.

منصوری، یداله (۱۴۰۱). وام‌واژه‌های قرآنی–عربی در زبان پهلوی (فارسی‌میانه). *پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۶۷*، صص ۱۶–۱.

References

Āzarnūš, Āzartāš (2006). The challenge between Persian and Arabic: the first centuries. Ney Publication (in Persian).

Barthélemy, A. (1887). Gujastak Abalish: relation d'une conférence théologique presidée par le Calife Mâmoun: Texte Pehlvi publié pour la première fois avec traduction, commentaire et lexique. F. Vieweg.

Basharin, P. (2013). Akkadian, Hebrew and Arabic Loanwords in Aramaic Ideograms in Pahlavi. In P. B. Lurje, & S. R. Tokhtasyev (Eds.), Commentationes Iranicae: Vladimiro f. Aaron Livschits nonagenario donum natalicium (pp. 143-156). Nestor-Historia.

Dhabhar, B. N. (1927). Zand-i Khūrtak Avistāk. Parsi Panchayet.

Dhalla, M. N. (1975). Dastur Dhalla, the Saga of a Soul: An Autobiography of Shams-ul-ulama Dastur Dr. Maneckji Nusserwanji Dhalla, High Priest of the Parsis of Pakistan. Dastur Dr. Dhalla Memorial Institute.

Goštāsb, Farzāneh, & Ḥājīpūr, Nādīyā (2013). Advices of the wise Ošnar. Research Institute of Humanities and Cultural Studies (in Persian).

Jalilīyān, Šahrām (2016). Tansar's letter to Gušnasp. Šahīd Čamrān university of Aḥwāz (in Persian).

Kerāmatī, Yunes (2008). Tankelošā. In Great Islamic Encyclopedia (Volume 16) (pp. 239-242). DBA (in Persian).

König, G. (2022). From Written to Oral? The Encoded Pahlavi inthe Frahang ī Pahlawīg. In A. S. Doust (Ed.), Dādestān ī Dēnīg: Festschrift for Mahmoud Jaafari-Dehaghi (pp. 183-201). Farhang Moaser.

Manṣūrī, Yadallāh (2022). Quranic-Arabic loanwords in Pahlavi (Middle Persian). Persian language and literature research, 67, 1-16 (in Persian).

Mazdāpūr, Katāyūn (1999). Survey of the manuscript of MU29: The story of Garšāsb, Tahmuras and Jamšīd Golšāh and other texts: transliteration and translation from the Pahlavi text. Āgāh publication (in Persian).

Ṣādeqī, ʿAlī Ašraf (1996). The development of the Persian language. Āzād University of Iran (in Persian).

Šafiʿī, Ibrāhīm (2023). Fārsīgraphy in Zoroastrian Middle Persian Manuscripts, Iranian Studies, Volume 56 , Issue 4 , October 2023, Cambridge University Press, pp. 701 – 720.

Ṣaḥābī, Sārīyeh (2013). Historical evolution of constructions of superlative and superlative adjectives in ancient Iranian, middle-western Iranian and modern Persian. Linguistic Research, 5(1), 41-56 (in Persian).

Šakībā, Fahīma (2015). Xuršīd Niyāyeš: Examining the Avestan text and comparing it with the Zand. Samīrā publication (in Persian).

Seymeddinov, Dādixudā (2004). "A report of a prose of Bukhara folklore", Nāma-yi Pažuhišgāh (The International Journal of Ancient Iranian Studies), Vol No: 7, pp. 5-14 (in Persian).

Shahidi, Ali (2006). "The Seals of Khusro Parviz/ Khusro II", Nāme-ye Irān-e Bāstān (The International Journal of Ancient Iranian Studies), Vol No: 11-12, pp. 27-41 (in Persian).

---------- (2008). "The Seals of Khusro I", One for the Earth: Prof. Dr. Y. Māhyār Nawābi Memorial Volume, Centre for the Great Islamic Encyclopaedia, Tehran, pp. 57-63 (in Persian).

Tafzzolī, Aḥmad (1997). History of Iranian literature before Islam. Sokhan Publication (in Persian).

Weber, D. (2021). Living Together in Changing Iran. Pahlavi Documents on Arabs and Christians in Early Islamic Times. 139-164.

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Narrative Cognitive Analysis of Three Stories from Golestan

Saber Emami✉

Associate Professor of Persian Language and Literature, Iran university of Art, Tehran, Iran. Email: emami@art.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(61-84)

Received:
30 July 2024

In Revised Form:
11 October 2024

Accepted:
23 October 2024

Published Online:
07 December 2024

Abstract

Saadi's fame has gone beyond the borders of Iran due to the power of his pen and the impact of his speech. Researchers of Iranian writers and others have written a lot on the discovery and recognition of Saadi's pen. Narratology is one of the new literary sciences that examines narrative texts, especially stories, from the perspective of quantity and quality and how successful they are in using narrative skills, their impact on the reader, and the percentage of their ability to deliver a message to the audience and recipient of the work.

In this article, three stories of Golestan Saadi are re-examined using the library, descriptive and analytical method, with the help of the rules and skills of modern storytelling. To answer this question, what is the secret of the power, beauty and perfection of Golestan stories? In this article, by re-reading and examining Saadi's stories, it is correctly proven that Saadi's intuitive and unconscious focus on how to process the narrative and his precision in the construction and presentation of the story structure, as modern story writing is looking for after centuries. The main reason for the success of Golestan's stories is their perfection, power, impact and beauty.

Saadi in an extraordinary way to skills such as: how to start the story, create a knot in the longitudinal axis of the story and bring the story to the crisis and climax, and unravel the knot and bring the speech to the end, and the role of dialogue and characterization in the fullness of the story and send a message to the audience is aware.

With artistic precision, he tells the story with an energetic incident that hits the reader's mind and emotions, and what will happen to him in the face of the question? It starts, and by making the necessary knots and creating questions and a sense of curiosity in the mind and soul of the audience, it brings the story to the peak of the crisis, and by unraveling the knot, it reaches its goal of sending a message to the audience.

Keywords:
Golestan, narrative, Plot, incident, conversation, character

Cite this article:
Emami, Saber (2024). "Narrative Cognitive Analysis of Three Stories from Golestan". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (61-84).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.379979.2010

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Saber Emami

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل روایت‌شناختی سه حکایت از گلستان

صابر امامی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هنر ایران، رایانامه: emami@art.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۶۱-۸۴)

تاریخ دریافت:
۰۹ مرداد ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۲۰ مهر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۰۲ آبان ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۱۷ آذر ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:
گلستان، روایت، پیرنگ، رخداد، گفتگو، شخصیت

چکیده

شهرت سعدی به خاطر قدرت قلم و تأثیرگذاری سخنش، از مرزهای ایران فراتر رفته و عالم‌گیر است. پژوهشگران ادیب ایرانی و دیگران در کشف و شناخت قلم سعدی فراوان نوشته‌اند. روایت‌شناسی از علوم جدید ادبی است که متن‌های روایی، به‌ویژه داستانی را از منظر کمیت و کیفیت و چگونگی توفیق آنها در به‌کارگیری مهارت‌های روایتی، تأثیرگذاری‌شان بر خواننده و درصد توانشان در رساندن پیام به مخاطب و گیرندهٔ اثر، بررسی می‌کند.

در این مقاله سه حکایت از گلستان سعدی با استفاده از روش کتابخانه‌ای، توصیفی و تحلیلی، با کمک قواعد و مهارت‌های داستانی و روایت‌پردازی مدرن، بازکاوی می‌شود، تا به این پرسش پاسخ داده شود که راز قدرت، زیبایی و کمال حکایت‌های گلستان در چیست؟ در این مقاله با بازخوانی و بررسی حکایت‌های سعدی، به درستی ثابت می‌شود که وقوف شهودی و ناخودآگاه سعدی به چگونگی پردازش روایت و دقت او در ساخت و ارائهٔ ساختمان داستان دلیل اصلی توفیق حکایت‌های گلستان در کمال، قدرت و تأثیرگذاری و زیبایی آنهاست؛ آنچنان‌که بعد از گذشتن قرن‌ها، داستان‌نویسی مدرن به دنبال آن است.

سعدی به شکل خارق‌العاده‌ای به مهارت‌هایی همچون چگونگی آغاز داستان، ایجاد گره در محور طولی داستان و رساندن قصه به بحران و اوج، و گره‌گشایی و رساندن سخن به سرانجام، و نقش گفتگو (dialog) و شخصیت‌پردازی در کمال قصه و ارسال پیام به مخاطب، واقف بوده است.

او با دقت هنرمندانه‌ای، حکایت را با حادثه‌ای پر انرژی که به ذهن و عواطف خواننده ضربهٔ لازم را می‌زند و او را در برابر سؤال «چه خواهد شد؟» می‌نشاند، آغاز می‌کند، و با گره افکنی‌های لازم و ایجاد پرسش و حس کنجکاوی در ذهن و روان مخاطب، داستان را به اوج بحران می‌رساند، و با گره‌گشایی به هدف خود در ارسال پیام به مخاطب می‌رسد.

استناد امامی، صابر (۱۴۰۳). «تحلیل روایت‌شناختی سه حکایت از گلستان». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۶۱-۸۴).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.379979.2010

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© صابر امامی

۱. مقدمه

یانریپکا می‌نویسد:

«سعدی میان سال‌های ۱۲۱۳–۱۲۱۹ میلادی در خانواده‌ای درس خوانده چشم به جهان گشود. هنگام کودکی، یعنی تقریباً در ۱۲ سالگی، پدرش را از دست داد. او نخست در زادگاهش شیراز به تحصیل علوم پرداخت، ولی پس از هجوم خوارزمشاه و مغولان، تحصیل خود را در دانشگاه معروف نظامیه (بغداد) دنبال کرد» (یانریپکا، ۱۳۷۰: ۳۷۲).

جامی در نفحات‌الانس با اشاره به سفرهای شرقی و غربی سعدی از سفرهای پیادهٔ او به حج که بارها انجام گرفته است یاد می‌کند. (عابدی، ۱۳۹۴: ۵۹۹) استاد صفا با تشکیک در سفرهای شرقی او به‌طور سربسته می‌نویسد: «سفری که سعدی در حدود سال ۶۲۰–۶۲۱ هجری قمری آغاز کرده بود، مقارن سال ۶۵۵ با بازگشت سعدی به شیراز پایان یافت» (صفا، ۱۳۶۳: ۵۹). پس باید گفت سعدی بعد از سی و پنج سال دیدار و تجربهٔ تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون، بر آن شده است تا کتاب گلستانی تصنیف کند که «باد خزان را بر ورق او دست تطاول نباشد و گردش زمان، عیش ربیعش را به طیش خریف مبدل نکند» (سعدی، ۱۳۶۸: ۱۹). او که سخنان پیشین خود و غزل‌های زیبایش را پریشان‌گویی می‌داند بر آن است که من بعد پریشان نگوید (همان: ۱۷)، تجربه‌های صمیمی و صادق سفرهایش و تمام دانش‌هایی را که با شعور و احساس والایش اندوخته است، برای ساختن جامعه‌ای عادل، با انصاف و انسان دوست، در صفحات کتاب گلستان ثبت کرده و به جهان بشری تقدیم کند:

به چه کار آیدت ز گل طبقی از گلستان من ببر ورقی

(همان: ۱۹)

او به‌خوبی می‌داند که یک اثر هنری بعد از اینکه از دستان خالقش بیرون می‌آید و شکل می‌گیرد، هنوز به کمال خود نرسیده است و این مخاطب است که به‌عنوان ضلع سوم مثلث هنری، اثر هنری را به کمال می‌رساند و خطاب به شخص نخست حکومت وقت می‌گوید: «فی الجمله هنوز از گل بستان بقیتی موجود بود، که کتاب گلستان تمام شد و تمام آنگه شود به حقیقت که پسندیده آید در بارگاه شاه جهان... و به کرشمهٔ لطف خداوندی مطالعه فرماید» (همان : ۱۹).

روشن است که سعدی گلستان را به‌عنوان یک کتاب آموزشی و تعلیمی می‌نویسد و تمامیت آن را در دیده شدن و خوانده شدن کتاب می‌داند، بی‌شک برای درگیر کردن ذهن و روان مخاطب با کتاب تمهیداتی اندیشیده است. از این رو دکتر خزائلی می‌گوید او در انتخاب نوع حکایات و چگونگی روایت و بیان وقایع داستان، بر دیگران فضیلت دارد. او می‌تواند از قصه‌ای کوتاه پندهایی فراوان و پرارج بیرون بیاورد. دکتر خزائلی راز این توانایی را در سفرها و هم‌نشینی‌های سعدی با نژادهای متفاوت و طبقات مختلف اجتماع می‌داند (خزائلی، ۱۳۶۲: ۱۷). یانریپکا در ادامهٔ سخن از سعدی می‌نویسد: «وی به همان اندازه که از اندیشه‌های نظری عرفان برخوردار بود به زندگی عملی از جمله به اخلاقیات و آموزش گرایش داشت... هنر داستان‌سرایی و طنزنویسی درخشان و نافذ سعدی، او را (به‌عنوان) زبده‌ترین هنرمند ادبی می‌شناساند (یانریپکا،

۱۳۷۰: ۳۷۳). در این مقاله تلاش می‌کنیم هنر حکایت‌پردازی سعدی را با نگاهی نو به مهارت‌های مدرن داستان‌نویسی باز نماییم.

۲. بیان مسئله و اهمیت تحقیق

در سخن از اهمیت پژوهش، برای پرهیز از اطناب کلام به همین دو نقل قول از منتقدین اروپایی بسنده می‌شود، زرین‌کوب، در مقالهٔ «سعدی در اروپا» با نقل قول از ارنست رنان منتقد فرانسوی می‌گوید:

«سعدی واقعاً یکی از گویندگان ماست، ذوق سلیم و تزلزل‌ناپذیر او، لطف جاذبه‌ای که به آثار او روح خاصی می‌بخشد، لحن سخریه‌آمیز و پر عطوفتی که با آن معایب و مفاسد جامعهٔ انسانی را ریشخند می‌کند... او را در نظر ما عزیز می‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۵۶: ۱۷۹). جلال ستاری در مقاله‌هایی که در هفت شماره به نام «سعدی در ادبیات فرانسه» در سال ۱۳۴۴چاپ می‌کند، از قول «باربیه دومنار» می‌آورد:

«از تمام گویندگان شرقی، سعدی تنها شاعری است که می‌تواند مورد درک و دریافت اروپاییان قرار گیرد؛ علت این اعتبار و افتخار این است که سعدی در گلستان، جامع جمیع صفات و مواهبی است که جمال‌شناسی نوین خواستار آنهاست» (حسنلی،۱۳۸۰: ۳۶۷-۳۸۰). بی‌اغراق، واضح است که آنها چنان شیفته و مقهور حکایت‌های سعدی شده‌اند، و به بیان دیگر، حکایت‌های سعدی چنان توانسته است با انسان مدرن جهان ارتباط برقرار کند که آنها نه تنها او را از خودشان و عزیز می‌دارند، بلکه اذعان می‌کنند که گلستان سعدی جامع تمام ویژگی‌های زیبایی‌شناسی جهان معاصر است که توانسته است در ادبیات ظهور پیدا کند. توجه به همین ویژگی‌های زیبایی‌شناسی مدرن در گلستان است که اهمیت ویژهٔ مقالهٔ حاضر را رقم می‌زند. نکته‌ای که در مقاله‌های فراوان دربارهٔ سعدی، کمتر مورد توجه بوده است.

۳. سؤال اساسی تحقیق و اهداف آن

پرسش اساسی پژوهش این خواهد بود: حکایت‌های سعدی، چه اندازه از مهارت‌های داستان‌نویسی امروز برخوردار است؟ آیا رد پای مهارت‌های داستان‌پردازی مدرن را می‌توان در حکایت‌های سعدی باز یافت؟ بدیهی است در ادامهٔ پاسخ به پرسش اساسی پژوهش، می‌توان به اهدافی همچون راز تأثیرگذاری قلم سعدی در چیست؟ چه سر و رازی در آفرینش حکایات سعدی نهفته است که آنها را مقبول دنیای معاصر می‌گرداند؟ و به چه دلیل «باربیه دو منار» گلستان سعدی را جامع همهٔ ویژگی‌ها و صفات زیبایی‌شناسی نوین می داند؟ نیز رسید.

مقالهٔ حاضر تلاش می‌کند با تحلیل و بازخوانی سه حکایت گلستان از منظر روایت‌شناسی داستانی مدرن، به پرسش مزبور پاسخ بگوید و از این منظر می‌تواند اهمیت ویژه داشته باشد.

۴. پیشینهٔ تحقیق

ناگفته پیداست که دربارهٔ آثار سعدی فراوان نوشته‌اند، بیش از صدها مقاله و ده‌ها کتاب در این خصوص از اندیشمندان و صاحب‌نظران موثق دربارهٔ سعدی وجود دارد که دکتر کاووس حسنلی و

همکارانشان در بنیاد فارس‌شناسی، تحت عنوان *فرهنگ سعدی‌شناسی* آنها را جمع‌آوری و معرفی کرده‌اند، حتی در خصوص حضور آثار سعدی در غرب و فرانسه دکتر جواد حدیدی در کتاب *از سعدی تا آراگون*، به تفصیل سخن گفته است. همچنین واضح است که اکثر مقالات و تحلیل‌های پیشین داستان‌های سعدی، نگاهیست سنتی که امروزه از نظر استقبال مخاطب نسل جوان در مقام دوم قرار گرفته، مقبولیت و محبوبیت چندانی ندارند. آنچه این مقاله را از آن نوشته‌ها ممتاز می‌دارد، نگاه نوین نویسنده به حکایت‌های سعدیست. نگاهی که به کمک نظریات نوین روایت‌شناسی، با تکیه بر نص متن سعدی، سه حکایت از گلستان را از منظر روایت داستانی باز کاوی و تبیین می‌کند. بی شک در سال‌های اخیر، رویکرد نویسندگان به متون کلاسیک از منظر علوم و اصول و نظریه‌های ادبی جهان مدرن افزایش یافته است، در رابطه با نگاه نو به قلم سعدی، می‌توان از مقاله‌های زیر یاد کرد:

مقالهٔ «پیرنگ حکایت‌های بوستان سعدی» به قلم امید وحدانی‌فر (۱۳۹۸) حکایت‌های بوستان را فقط از منظر پیرنگ آنها بررسی کرده است. دومین مقاله، نوشتهٔ حسن میر عابدینی (۱۳۸۸)، «سعدی و داستان‌نویسی معاصر» نام دارد. در این مقاله نویسنده بیشتر به نکات ارزشمندی از جامعه‌شناسی و روان‌شناسی پرداخته و تلاش کرده است به دانشگاه‌های کشور اهمیت نگاه نوین به آثار سعدی را یادآور شود و تأثیرپذیری نویسندگان ادبیات داستانی معاصر ایران، همچون توللی، جمالزاده، حجازی، آل احمد و چوبک را از گلستان سعدی نشان دهد. مقالهٔ بعدی، «کارکرد عنصر مکان در حکایت‌های گلستان سعدی» به نویسندگی محمد کشاورز است که در سال ۱۴۰۳ چاپ شده است. نویسنده در این مقاله، کارکرد عنصر مکان را همپای کارکرد آن در داستان‌های مدرن می‌داند. مقالهٔ چهارم مقالهٔ مصطفی مستور است با نام «حکایات سعدی و مفهوم داستان مدرن» که در مجلهٔ سعدی‌شناسی در بهار ۱۴۰۳چاپ شده است. او از شباهت داستان‌های مدرن و حکایات سعدی در داشتن روایت بحث می‌کند و در این رابطه، فقدان عنصر فردیت در حکایت‌های سعدی را نشان می‌دهد.

پیداست که همهٔ این مقالات نگاهی کلی به حکایت‌های سعدی داشته‌اند و هیچ‌کدام از آنها همچون مقالهٔ حاضر نگاهی تفضیلی و ریز به حکایت‌های سعدی ندارند. مقالهٔ حاضر در این ویژگی که رویکرد مدرن به آثار سعدی را در نگاهی از نزدیک و دقیق در سه حکایت گلستان، پی می‌گیرد، تازگی دارد و برای اولین بار نوشته شده است و همچنین مقالهٔ حاضر تلاش دارد منظری نو برای دریافت و درک حکایات گلستان بگشاید.

۵. روش تحقیق

این پژوهش با استفاده از روش کتابخانه‌ای، توصیفی و تحلیلی به گردآوری اطلاعات، شواهد و اسناد، پرداخته و با توصیف دقیق آنها و تحلیل کمی و کیفی شواهد به یاری دانش روایت‌شناسی، پیرنگ، چگونگی آغاز داستان، گفتگو و شخصیت‌پردازی و رفتارهای روایتگر را در ارائهٔ ماجراها بررسی کرده است، تا حکایاتی از گلستان را از نظر روساخت و درون ساخت و عناصر داستانی در جهت یافتن پاسخ پرسش پژوهش بکاود.

۶. چارچوب نظری تحقیق

«روایت نوعی از کلام و سخن است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند. از این رو شامل آثار غیر داستانی مانند خاطرات، زندگی‌نامه‌ها، زندگی‌نامه خودنوشت و متن‌های تاریخی هم می‌شود. چون آنها هم رخداد یا رخدادهایی را بازگو می‌کنند. اما در روایت‌شناسی ادبی، روایت شکل‌های داستانی مانند داستان کوتاه، داستان بلند، نوولت، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر، یعنی افسانه، قصه‌های جن و پری، حماسه، حکایت و رمانس را هم در بر می‌گیرد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۰۸).

همچنانکه در تعریف مذکور دیده می‌شود، روایت، چه در گونه‌های داستانی آن و چه در شکل‌های دیگرش، رخداد و یا رخدادهایی را بازگو می‌کند. پس باید پرسید رخداد چیست؟ «چیزی که اتفاق می‌افتد، چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد» (ریمون کنان، ۱۳۷۸: ۱۱).

پس در روایت، زنجیره‌ای از رخدادها به‌واسطهٔ روایت‌گر به اطلاع مخاطب می‌رسد. در این عمل ما با یک فرایند ارتباط مواجهیم که در آن از سوی فرستنده، پیامی در قالب کلمات برای گیرنده ارسال می‌شود (همان : ۱۱ و۱۰).

اکنون که زنجیره‌ای از رخدادها، پیامی را به گیرنده در قالب کلام می‌رسانند، باید گفت روایت همواره با یک نظام و سازمان همراه است، چرا که کلمه، زنجیره، سلسله، به‌طور ناخودآگاه از حلقه‌های به هم مرتبطی حرف می‌زند که آغاز، میان، و پایان دارد و این حلقه‌ها نمی‌توانند در یک شکل غیر سازمان یافته و نامنظم، حامل پیام و معنا باشند؛ به‌ویژه که زبان خود زنجیره‌ای از دال‌های کلامی است که سازمان و نظام دارد، و از کلام پریشان، معنایی حاصل نمی‌شود.

روایت‌شناسی علمی ساختارشناسانه است. ساختار چیزی محسوس در جهان خارج نیست. ساختار جنبهٔ ذهنی و اعتباری دارد، اجزایی خاص که با هم ارتباط و تعامل دارند و در شکلی خاص در کنار هم قرار گرفته‌اند، در یک ساختار تغییر هر عنصر، موجب تغییر دیگر عناصر می‌شود، هر ساختی می‌تواند به شکل مدل‌های مختلفی از همان نوع موجودیت پیدا بکند، اگر در یک یا تعدادی از عناصر ساختار تغییراتی صورت گیرد، تمامی ساختار وادار به واکنش می‌شود. عناصر تشکیل‌دهندهٔ یک ساختار هم زمان، عمل می‌کنند. پس ساختار عبارت است از نمونه، طرحی فرضی، برای نشان دادن چگونگی و شیوهٔ تأثیر و تأثر (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۸ و ۱۷).

روایت‌گر می‌تواند با چینش خاص رخدادها و سازمان دادن خاصی به آنها، در مدل و شکلی خاص، به تأثیر و تأثر ویژه‌ای دست یابد که چینش مدل دیگری از همان رخدادها، آن تأثیر و تأثر ویژه را به دنبال نخواهد داشت. با صرف نظر از این که روایت‌گر رخدادها را در ذهن خود بیافریند (روایت داستانی) یا آنها را از مستندات تاریخی گزارش کند (روایت تاریخی) در اینکه چه ساختاری را برای اثر خود خواهد ساخت، یا اثر خود را در چه ساختاری فراهم خواهد آورد، کار واحد و مشترکی را انجام می‌دهد و می‌توان از این منظر هر متن روایی را تجزیه و تحلیل کرد. درست به همین دلیل است که در بحث از داستان و عناصر آن، اهل فن بین عناصر طرح و پیرنگ، با عناصر داستان، فرق می‌گذارند و آنها را در دو فصل جداگانه به بحث و بررسی

می‌نشینند. برای مثال می‌توان به مبانی داستان کوتاه از مصطفی مستور مراجعه کرد، که در فصل ساختار طرح، از شروع، ناپایداری، گسترش، تعلیق، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و پایان بحث می‌کند و آنگاه فصل دیگری تحت عنوان عناصر داستان می‌آغازد (مستور، ۱۳۸۴: ۲۶-۱۶).

روایت‌گر به کمک نقل و توصیف، سعی در گزارش رخدادها می‌کند و گاهی نیز با ایجاد گسست در نقل و آفرینش صحنه، مخاطب را به تماشای رخداد فرا می‌خواند. بدین‌گونه با روی‌آوری به نقل بر فاصلهٔ مخاطب و رخداد می‌افزاید و با ایجاد صحنه و با کاهش فاصله، مخاطب را در کانون حادثه قرار می‌دهد. او با توصیف تصویرهای ساکن و متحرک، با فشردن رخدادهای طولانی در فاصله زمانی کوتاه و بازکردن رخداد در فاصله زمانی بلند، به ریتم می‌رسد و با تکرار ریتم و ضرباهنگ لازم، با ایجاد سخنی پویا و جذاب مخاطب را در پای سخن می‌نشاند. اکنون با چنین شناختی از روایت و با استفاده از عناصر داستانی روایت، سه حکایت از گلستان را با استفاده از تکنیک‌های روایت‌شناسی داستانی مدرن بررسی می‌کنیم.

۷. بررسی و تحلیل سه حکایت از گلستان

«پادشاهی را شنیدم به کشتن اسیری اشارت کرد، بیچاره در آن حالت نومیدی ملک را دشنام دادن گرفت، و سقط گفتن. که گفته‌اند هرکه دست از جان بشوید، هرچه در دل دارد بگوید...» (سعدی، ۱۳۶۸: ۲۴). بدیهی است قبل از هرچیز باید روایت را معنا کنیم:

«منظور من از روایت داستانی، روایت‌گری زنجیره‌ای از رخدادهای داستانی است... (پس) واژهٔ روایت‌گری اشاره دارد به: ۱. فرایند ارتباط که در آن فرستنده، روایت را در قالب پیام برای گیرنده ارسال می‌کند و ۲. ماهیت کلامی رسانه، که پیام را انتقال می‌دهد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۱۰ و ۱۱).

در این پیام سخن از رخدادهاست. نویسنده کتاب روایت داستانی، بلافاصله بعد از تعریف روایت، منظور خود از کلمهٔ رخداد را توضیح می‌دهد:

«چیزی که اتفاق می‌افتد، چیزی که می‌توان آن را در یک فعل یا کنش خلاصه کرد» (همان: ۱۱).

به این ترتیب باید گفت سعدی در حکایت‌هایش در ضمن گزارش رخدادهایی می‌خواهد پیامی را به مخاطب، منتقل بکند. در یک نگاه ابتدایی می‌توان رخدادهای این حکایت را شمرد. زنجیرهٔ رخدادها قبل از هر چیز به پیرنگ داستان مربوط می‌شود.

۷. ۱. پیرنگ

میرصادقی می‌نویسد: «پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به‌طور عقلانی تنظیم می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۵۲) او پس از توضیحی مختصر به این سطر می‌رسد: «از این نظر پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست، بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است» (همان). اینکه کدام واقعیت‌ها بررسی شوند و چگونه در کنار هم قرار گیرند، بی شک علیت و توالی زمانی را در برخواهد داشت: «توالی زمانی اصل "و بعد" اغلب با اصل علیت "به همین خاطر" یا "بنابراین" ملازم است، نیم قرن پیش، فورستر این دو اصل را به کار گرفت، تا میان دو نوع روایت، که آنها را به ترتیب "داستان" و "پیرنگ" نامید تمایز قایل شود. داستان نقل رخدادها به ترتیب زمانی

است، پیرنگ نیز نقل رخدادهاست، اما در اینجا بر اصل علیت تأکید می‌شود. "شاه مرد و بعد ملکه مرد" داستان است. اما "شاه مرد و ملکه از مرگ او دق کرد" پیرنگ است» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۲۹ و ۳۰).

پس، در پیرنگ چگونگی بررسی واقعیت‌ها و چگونگی در کنار هم قرار گرفتنشان، توالی زمانی و اصل علیت مطرح می‌شود. و این همان طرح و نقشهٔ راه نویسنده است. براهنی از پیرنگ با عنوان طرح و توطئه یاد می‌کند و می‌گوید: «اگر در عامل داستان، خواننده و نویسنده، هردو به دنبال این بودند که بعد چه شد؟ در عامل طرح و توطئه عنصر دیگری نیز بر این سؤال اضافه گردیده است، و آن اینکه خواننده و نویسنده، از خود می‌پرسند، به چه دلیل بعد چنین و یا چنان اتفاقی افتاد؟» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۴۰). تصریح براهنی بر به چه دلیل، و این پرسش که به چه دلیل اتفاق بعدی پیش آمد؟ نکتهٔ مهمی است که در بحث حاضر نباید از آن غافل شد. او در ادامه، طرح و توطئه را ساختمان منطقی، فکری و سببی داستان می‌داند.

بی‌نیاز پیرنگ را یک شبکه می‌داند: «پلات شبکهٔ استدلالی، علت و معلولی، الگو و تنظیم کنندهٔ فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی و برخورد شخصیت‌ها با آنهاست....» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹). همچنانکه ملاحظه می‌شود پیرنگ را چه مجموعهٔ سازمان یافتهٔ وقایع بدانیم، چه نقل رویدادهایی بر اساس علیت در توالی زمان، و چه ساختمان منطقی و چه شبکهٔ استدلالی، نظم دادن به حوادث، و چینش مستدل و مدلل آنها، و توضیح مستقیم و غیر مستقیم علت و دلیل پیش آمدن واقعه‌ها در ذات پیرنگ نهفته است. بی‌شک نویسنده، از این چینش هدفی دارد و به دنبال آن است که خواننده را از نقطهٔ الف به نقطهٔ دال برساند. در واقع این پیرنگ است که با آوردن رخدادی خاص و یا دیالوگی خاص در بخشی معین از متن، داستان را در جهت رسیدن به هدفی اندیشیده شده، پیش می‌راند. آن‌گونه که با تغییر و دگرگونی این چینش و به هم خوردن نظم و جایگاه واقعه‌ها در متن، رسیدن به نقطهٔ دال غیر ممکن شود و هدف آسیب ببیند: «هماهنگی و تسلسل رخدادها در پلات در راستای بر آورده ساختن هدف خاصی صورت می‌گیرد با جابه‌جایی رویداد، و تغییر شکل هماهنگی آنها، زنجیرهٔ علت و معلولی متزلزل می‌شود و ساختار پلات به هدف غایی خود دست نمی‌یابد» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۲۱).

چرا که بدون عزم هماهنگ کننده، چینش مستدل، و نظم و توالی اندیشیده شده، حوادث، واقعه‌ها، شخصیت‌ها و دیالوگ‌ها یک‌پارچگی و همبستگی و انسجام خود را از دست می‌دهند و در جهان بی‌نظم دچار آشفتگی کامل می‌گردند و بدون اینکه به هدف و مقصدی رهنمون باشند، در جهان سرگردانی به عبث می‌آیند و می‌روند. این‌گونه است که براهنی پیرنگ را یک ظرفیت قدرت و تعالی فکری می‌داند که با تحمیل انظباطی منسجم بر حوادث و اعمال، آنها را در برابر روشنی معرفت بشری قرار می‌دهد و از بی‌معنایی، آشفتگی و انحراف معنا و ارسال پیام‌های نادرست بازشان می‌دارد:

«طرح و توطئه، نتیجهٔ عکس‌العمل قصه‌نویس در برابر آشفتگی است و نشانهٔ تسلط او بر حوادث است و نیز نشانهٔ آن است که انسانی در حال بر افراشتن طرحی تازه است و یا انسانی

طرحی تازه بر افراشته است... در برابر آشفتگی وحشت‌انگیز زندگی» (براهنی،۱۳۹۳: ۲۴۸) با نگاهی چنین به نیرنگ، چینش رخدادها و حوادث سه حکایت از سعدی را مرور می‌کنیم.

۷. ۱. ۱. حکایت اول

۱. شاه به کشتن اسیر فرمان می‌دهد. ۲. اسیر به شاه دشنام می‌دهد. ۳. شاه می‌پرسد چه می‌گوید. ۴. وزیر اول پاسخ می‌دهد او آیهٔ بخشش و بشارت رحمت خداوند را زمزمه می‌کند. ۵. شاه از سر خون او در می‌گذرد. ۶. وزیر دوم دروغ وزیر اول را افشا می‌کند. ۷. وزیر دوم دشنام دادن اسیر را گزارش می‌کند. ۸. داستان با قضاوت نهایی شاه به پایان می‌رسد.

اکنون نویسنده باید پیامی را با استفاده از هشت رخداد به مخاطب ارسال بکند. پرسش اول این است: چگونه می‌توان به بهترین شکل پیام را انتقال داد؟ واقعیت این است که هشت رخداد در صورت‌های گوناگون می‌توانند در کنار هم چیده شوند، اگر چنین است بهترین شکلی که رخدادها را می‌توان چید تا پیام را به مخاطب برساند کدام است؟ اینجاست که پای طرح و پیرنگ به میان می‌آید، اینکه یک راوی باشعور و نبوغ والا، برای چینش رخدادهایش، باید از طرح و نقشه‌ای برخاسته از تعقل و منطقی سخته و سنجیده سود بجوید: «پلات (طرح و پیرنگ) شبکهٔ استدلالی، علت و معلولی، الگو و تنظیم‌کنندهٔ فراز و فرود داستان یعنی خط سیر رویدادهای اصلی، و برخورد شخصیت‌ها با آنهاست... پی‌ریزی پلات در بنیان خود یک فرایند عقلانی است... پلات اساساً بر عقل متکی است» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹). پس باید گفت تنها نویسندگان خردمند و دارای شعور والا می‌توانند طرحی با زنجیرهٔ علت و معلولی قوی پی‌ریزی کنند. براساس این تعریف راوی باید تلاش بکند، رخدادهای خود را در شبکه‌ای از علت و معلول چنان تنظیم بکند که برای جاگیری هر رخدادی و چینش آنها بتواند با تعقلی والا استدلال داشته باشد، رخدادها و به تبع آن برخورد شخصیت‌ها با آنها را در خط سیری بی‌نقص (چرا که هر نقصی و هر چینش بدون دلیلی، از انرژی و توانایی ارسال پیام و تأثیر پیام خواهد کاست) به مقصد و هدف نهایی برساند.

اکنون آغاز دگرگونی و نقطهٔ شروع داستان است. روال روزمرهٔ یک زندگی به هم خورده است، قرار است انسانی حیات خود را از دست بدهد، چرخش زمان به سمت گردن زدن انسانی، آن هم اسیر، انسانی در نهایت بی‌کسی، بی‌یاوری و تنهایی پیش می‌رود. به این ترتیب سعدی حادثهٔ اول را دستور شاه با کمترین کلمات قرار می‌دهد: پادشاهی به کشتن اسیری فرمان داد. با همین جمله برای خواننده سؤال ایجاد شده است، بگذار ببینم سرنوشت این انسان چه می‌شود؟ آیا واقعاً گردنش را می‌زنند، آیا امکان نجات هست؟ خطایش چه بوده است؟ چرا چنین دستوری دربارهٔ او صادرشده؟ هنوز خواننده جواب سؤال اول خود را دریافت نکرده است که رخداد بعدی با قدرت و شتاب، خواننده را در نگرانی شدید فرو می‌برد: «بیچاره در آن حالت نومیدی ملک را دشنام دادن گرفت».

اسیر با دشنام دادن به پادشاه، خواننده را دچار حالات متفاوت روحی می‌کند، ماجرا بدتر شد، دیگر امید نجاتی نیست. انتظار خواننده این نبود که اسیر چنین جسارتی بکند و با این عمل

نسنجیده موقعیت خود را بیش از این بدتر کند. سعدی با هوشیاری تمام با ایجاد حالاتی اینچنین، پیگیری روایتش را از جانب مخاطب قطعی می‌کند.

«درست از زمانی که در ما انتظارات و توقعات خاصی به‌وجود می‌آید، از همان لحظه نیز وادار می‌شویم، که به خواندن داستان ادامه دهیم» (سلیمانی، ۱۳۷۴: ۱۳۰).

اکنون خواننده تقریباً به این نتیجه می‌رسد که با این دشنام دادن کار خراب‌تر شده است و دیگر راه نجاتی نیست. حادثهٔ بعدی اما باز هم با جان خواننده بیشتر و بدتر بازی می‌کند، شاه سخنان اسیر را به تمامی و کمال نشنیده است:

«ملک پرسید: چه می‌گوید؟» بی شک خواننده لحظه‌ای می‌آساید، خوب، پس شاه سخنان اسیر را نشنیده است؛ پس کور سوی امیدی هست. حساسیت و انتظار اینکه ببینیم چه می‌شود، جان می‌گیرد. وزیر اول پاسخ می‌دهد: «ای خداوند! همی گوید و الکاظمین الغیظ و العافین عن الناس.» وزیر اول سخن اسیر را به شاه گزارش نمی‌دهد، او جملات اسیر را با آیه‌ای از قرآن عوض می‌کند. آیه دربارهٔ بشارت خداوند برای کسانی است که از خطاهای مردم درمی‌گذرند و آنان را می‌بخشند.

با این رخداد یک انتظار جدید آغاز می‌شود. آیا امیدی هست که دل شاه به رحم بیاید؟ یک شک و تردید تازه، شاید اسیر بخشیده شود و شاید اسیر به حق زیستن و حیات، که حق اولیهٔ هر بشری است دوباره برسد... .

به وضوح آشکار است که چگونه سعدی در یک ریتم سریع، پشت سر هم با چینش درست رخدادها، موقعیت‌های متفاوت می‌آفریند و پرسش داستانی را، پرطپش و شعله‌ورتر پیش می‌برد. درست همان گونه که لارنس پرین می‌گوید: «شک و انتظار در داستان خواننده را وا می‌دارد تا از خود سؤال کند که بعد چه اتفاقی خواهد افتاد، یا آخرش چه خواهد شد. آنگاه او را مجبور می‌کند که جهت یافتن پاسخی برای پرسش‌های خود، داستان را ادامه دهد» (لارنس پرین، ۱۳۸۷: ۳۴).

اکنون سعدی به مخاطبی که گرفتار پرسش داستانی و شک و انتظارهای ناشی از رخدادها و حوادث داستانی شده است یک ضربه اساسی می‌زند: «ملک را رحمت آمد و از سر خون او گذشت» خواننده اکنون با یک رخداد متفاوتی روبه‌رو می‌شود. با رخدادی که امیدی به آن نمی‌رفت و انتظارش را نداشت. رخدادی که وقوعش را دوست داشت، اما انتظارش را نداشت. اکنون اسیر بخشیده شده است، یک انسان از مرگ نجات پیدا کرده است، و مخاطب نفس راحتی کشیده است، اما روایت تمام نشده است، و راوی آن ایده و فکر اساسی را که در صدد ارسال آن به مخاطب است، به طور کامل به مقصد و هدف نرسانده است. و به همین منظور، درست در پایانِ نفس راحتی که مخاطب در این فراز قصه می‌کشد، یا بهتر بگویم مخاطب هنوز نفس راحتی نکشیده است که رخداد بعدی همه چیز را دوباره به هم می‌ریزد، وزیر دوم به سخن می‌آید که: «ابنای جنس ما را نشاید در حضرت پادشاهان جز به راستی سخن گفتن، این ملک را دشنام داد و ناسزا گفت».

اکنون ناگهان یک بحران پیش آمده است، شرایط به شدت بغرنج و خطرناک شده است. وزیر دوم حقیقت را به پادشاه گزارش داده است. اسیر به تو دشنام می‌گوید و همچنین وزیر اول را به دروغ‌گویی متهم کرده است «ما را نشاید جز به راستی سخن گفتن» اکنون به راستی همه غافلگیر شده‌اند: چه خواهد شد؟ حالا نه تنها اسیر که سرنوشت وزیر اول هم به مخاطره افتاده است. شاه با این دروغ و رسوایی چه خواهد کرد؟

این فراز و فراز پایانی قصه همان اصل غافل‌گیری است، مهارتی که فقط نویسندگان بزرگ و روایتگران نخبه می‌توانند از عهدهٔ آن برآیند: «شگفت انگیزی داستان، از روی غیر منتظره بودن حوادث آن سنجیده می‌شود، و هنگامی شگفت انگیزی به وجود می‌آید که داستان به طور اساسی، از حدسیات و انتظارات ما فاصله بگیرد» (لارنس پرین، ۱۳۸۷: ۳۷).

آشکارا روشن است که سعدی با مهارت تمام در یک حکایت کوتاه، سطر به سطر، رخداد به رخداد، ضمن دامن زدن به پرسش داستانی «چه خواهد شد؟» مرتب مخاطب را غافلگیر می‌کند، دشنام دادن اسیر غافلگیر کننده بود. تماشاگر اصلاً انتظار چنین کنشی از اسیر را نداشت، بعد جملات وزیر اول، باز هم غافلگیر کننده است، چرا که مخاطب انتظار تحریف یک جواب برای شخص اول کشور را ندارد. مگر می‌شود در حضور شاه، جمله‌ای را که به تازگی ادا شده است این‌گونه (هرچند در جهت تحریک صفات نیک او) تغییر داد؟... بخشش شاه... و اینک درست در لحظه‌ای که داشتیم آسوده می‌شدیم، دخالت وزیر دوم، گره‌ها را کورتر کرد و نگرانی‌ها را بیشتر. اکنون سعدی تشویش و نگرانی مخاطب را به سرنوشت شخصیت داستانی گره زده است، و با یک ضربه غافلگیرکننده کنجکاوی او را در بارهٔ اینکه داستان چه خواهد شد و ماجرا به کجا خواهد رسید به اوج رسانده است.

آیا وزیر دوم در این رخداد مسیر داستان را در دست خواهد گرفت؟ خشم پادشاه شعله‌ور خواهد شد؟ آیا پادشاه با چهره‌ای بر افروخته نعره نخواهد زد که زبان وزیر اول را از حلقومش بیرون بکشید! و لب‌های اسیر را قبل از اعدام زنده زنده بدوزید!... آیا وزیر اول با این کنش موقعیت خود را از دست نخواهد داد؟ و... چه پیش خواهد آمد؟

اکنون پادشاه در تأمل فرو رفته است و سعدی همه چیز را برای پایان داستان و ضربهٔ نهایی و ارسال پیام و قراردادن پیام در جان و دل مخاطب، آماده کرده است، زمان به کندی می‌گذرد و ناگهان شاه به سخن در می‌آید و گزارش وزیر اول را بر گزارش وزیر دوم از یک صحنهٔ واحد و اتفاقی واحد، ترجیح می‌دهد. او نه تنها اسیر، بلکه وزیر اول را نیز می‌بخشد، چرا که دروغ او روی در مصلحتی دارد و سخن وزیر دوم بر خباثت و پلیدی استوار است.

توجه داشته باشیم که سعدی همهٔ این رخدادها را در نقشه‌ای اندیشیده شده، در یک زنجیرهٔ علت و معلولی به دنبال هم می‌چیند تا خواننده را از نقطهٔ الف (آغاز داستان) به نقطهٔ دال (پایان داستان) برساند. و پیام خود را، با قدرت و انرژی تمام، دربارهٔ احترام به جان و خون انسان، به مخاطب برساند. زنجیره‌ای از حوادث و رخدادها که هر تغییری در آن از سامان و قدرت آن می‌کاهد.

۷. ۱. ۲. حکایت دوم

حکایت دوم، داستان پادشاهی است که با غلامی عجمی در کشتی می‌نشیند (سعدی، ۱۳۶۸: ۳۲). رخدادهای داستان این‌گونه است:

۱. پادشاهی با غلامش سوار کشتی می‌شوند. ۲. غلام دریا را تجربه نکرده است و از دیدن امواج هراسان است. ۳. غلام به گریه و زاری و داد و فریاد می‌آغازد. ۴. تلاش‌ها برای آرام کردن غلام سودی ندارد. ۵. پادشاه از این رفتار غلام به شدت شرمنده و عصبانی شده است. ۶. حکیمی از پادشاه اجازه می‌گیرد تا او را آرام کند. ۷. پادشاه اجازه می‌دهد. ۸. حکیم دستور می‌دهد غلام را به دریا پرت کنند. ۹. با غوطه خوردن غلام در میان امواج دهشتناک و چشیدن سختی غرق شدن، داستان به بحران و اوج می‌رسد. ۱۰. حکیم دستور می‌دهد او را بیرون بکشند. ۱۱. غلام به سکان کشتی می‌آویزد و آرام می‌گیرد. ۱۲. پادشاه با تعجب دلیل آرامش وسکوت غلام را می‌پرسد. ۱۳. با پاسخ حکیم داستان به گره‌گشایی و پایان می‌رسد.

سعدی قصهٔ خود را با ورود غلام به محیط نا امن و نا استوار کشتی آغاز می‌کند، کشتی راه می‌رود گره افکنی‌های داستان با بی‌قراری‌های غلام و خرد شدن اعصاب پادشاه آغاز و بسط می‌یابد. حکیم رخصت می‌طلبد و او را به دریا می‌اندازد. اینک داستان به بحران اصلی خود رسیده است و در اوج حوادث قرار دارد، سعدی در این حکایت بیشتر از نقل، توصیف و صحنه استفاده می‌کند و با دور شدن از صحنه و نزدیک شدن به آن با تقطیع صحنه به نماهای دور و نزدیک موفق به ارائهٔ تصویری رسا و تأثیرگذار به مخاطب می‌شود، قبل از هرچیز نگاهی به تعریف صحنه لازم است:

«صحنه چیست؟ بخشی از کنش داستانی است که لحظه به لحظه بدون اختصار نوشته می‌شود و در زمان حال داستان روی صحنه به نمایش در می‌آید» (بیکهام، ۱۳۸۸: ۴۵). اکنون که صحنه بخشی از کنش داستانیست باید پرسید کنش چیست؟ «کنش داستانی، حرکت پیشرفت ماجرا در مسیر بر آورده شدن اهداف است» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۱۵). پس به این ترتیب صحنه مقام آشکار شدن تصویرهای متحرکی است که داستان را لحظه به لحظه برای مخاطب نمایش می‌دهد و می‌پردازد. این‌گونه است که روایت پردازان، توصیف را به «ارائهٔ تصویر ساکن از دنیای بیرون» تعریف کرده‌اند. از انجایی که توصیف به‌ویژه توصیف طولانی می‌تواند ملالت‌آور و خسته کننده باشد، سعدی با هوشیاری ذاتی خود که از هنرمندان بزرگ انتظار می‌رود در این حکایت، یک صحنه (تصویرهای متحرک پیش رونده) را در نماهای متفاوت، نه توصیف که نقل می‌کند. قبل از ارائهٔ نماها توجه به یک مهارت دیگر داستانی لازم است و آن فاصله‌گذاری است:

«عنصر دیگری که با کانون زاویهٔ دید ارتباط نزدیکی دارد، فاصلهٔ هنرمندانه، است و به آن فاصلهٔ زیباشناختی یا فاصلهٔ روانی نیز می‌گویند. فاصلهٔ هنرمندانه فاصلهٔ مطلوبی است که در آن چشم‌انداز داستان برحسب کل یا جزء آن بنا می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۲۷۴) در واقع نویسنده و هنرمند بر اساس ناخودآگاه سرشار و غنی هنری‌اش این فاصله را به درستی رعایت می‌کند تا مخاطبش را به دریافت کامل پیام هنری‌اش برساند.

با توجه به موارد بالاست که هنرمندی مدرن سعدی در این حکایت آشکار می‌شود. چه همهٔ این حکایت یک نقل است، اما سعدی با اتخاذ فاصله‌های زیبایی شناختی درست، این نقل را از یک نواختی نجات می‌دهد و موفق به ارسال پیام برای جهان مدرن می‌شود. برای نشان دادن این فاصله‌گذاری‌ها و چینش درست و هنرمندانهٔ سعدی از رخدادها باید نماهای این حکایت را تقطیع کنیم: ۱. نمای دور: ساحل، دریا، کشتی... و پادشاهی با غلامش سوار کشتی می‌شود. ۲. نمای نزدیک: غلام هراسان و لرزان گریه و زاری سر می‌دهد. ۳. نمای اندکی دور: اطرافیان سعی در آرام کردن او دارند، غلام آرام نمی‌شود و شاه عصبانی و پریشان است. (اینجا سعدی با یک نیم صحنهٔ نمایشی (گفتگوی شاه و حکیم) نقل را می‌گسلد تا خواننده با حضور در صحنه از ملال احتمالی گوش دادن صرف به نقل راوی دور شود.) ۴. نمای اندکی نزدیک: غلام را به دریا می‌افکنند. ۵. نمای نزدیک: غلام در داخل آب‌ها غوطه می‌خورد و بالا و پایین می‌رود. ۶. نمای بسته: حکیم دستور می‌دهد او را از دریا بیرون بکشند. ۷. نمای بسیار نزدیک: دست‌هایی از بالا وارد چارچوب تصویر می‌شوند، موهای غلام را که در آب روبه بالاست می‌گیرند و او را به بیرون می‌کشند. ۸. نمایی با فاصلهٔ متوسط، نه دور و نه نزدیک: غلام سکان کشتی را بغل می‌کند و در گوشه‌ای آرام می‌گیرد.

با چنین نماها و دور و نزدیک شدن‌هایی به موضوع، خواننده به راحتی و به کمال، آغاز و فراز و فرود و اوج و بحران و پایان داستان را حس می‌کند و بعد از نمای کشیده شدن غلام از آب‌ها به‌وسیلهٔ موهایش که نهایت شکنجه شدن غلام را تصویر می‌کند به راحتی در می‌یابد که داستان در مسیر فرود به پایان نزدیک می‌شود. اکنون غلام به گوشه‌ای خزیده است و زانوان خود را بغل کرده و آرام گرفته است. سعدی با توضیح حکیم دربارهٔ علت سکوت غلام، زنگ پایان داستان را به صدا در می‌آورد. سعدی با مهارت تمام ابتدا با استفاده از زاویهٔ دید دانای کل در مقام سوم شخص، صحنه را توصیف می‌کند و کنش‌های داستانی را با فعل‌های ماضی بیان می‌کند و با ادغام مجموعه‌ای از رخدادها و بیان فشردهٔ آنها، معنایی را که خود استنباط کرده است، به خواننده ارائه می‌دهد. رخدادها یکی پس از دیگری دریک زنجیرهٔ علت و معلولی، آنچنان‌که رخداد قبلی علت رخداد بعدی می‌شود و رخداد بعدی معلول رخداد قبلی، پیش می‌روند و پیام سعدی را که در توضیح حکیم نهفته است به مخاطب می‌رسانند: غلام از اول محنت غرق شدن را نیازموده بود و قدر عافیت بودن در محیط امن کشتی را نمی‌دانست.

۷. ۱. ۳. حکایت سوم

حکایت سوم فقط یک گفتگو است (سعدی، ۱۳۶۸: ۳۳)، یک پرسش و یک پاسخ. به این ترتیب باید گفت یکی از بهترین داستانک‌های جهان ادبیات را سعدی با این داستان بسیار کوتاه خلق می‌کند. شجاعانه و خاضعانه اعتراف می‌کنم که ابداع داستانک به‌وسیلهٔ سعدی که امروزه از آن به‌عنوان مینیمال (minimal) یاد می‌کنند، برای اولین بار با ارائهٔ مصداق و تحلیل در این مقاله مطرح می‌شود. این یکی از شگفت‌انگیزترین داستان‌های کوتاه سعدی است. سعدی تمام کنش داستان را به عهدهٔ یک دیالوگ گذاشته است، او از گفتگو در نهایت ظرفیت آن سود برده است.

اجازه بدهید داستان را یعنی زنجیرهٔ علت و معلولی و مسلسل حوادث را بر اساس این پرسش و پاسخ، بازسازی کنیم:

۱. پادشاهی (پدر) مرده است: آغاز تغییر. ۲. فرزند او به قدرت و حکومت رسیده است: بسط داستان. ۳. کارگزاران نسل پیر (نسل گذشته) در برخورد با نسل امروز (نسل جوان) به اصطکاک رسیده‌اند: گره افکنی و شروع بحران. ۴. پادشاه جوان دستور بازداشت و زندانی کردن زیردستان و کارگزاران را داده است: اوج بحران. ۵. آنان را دستگیر کرده‌اند و با غل و زنجیر به بند کشیده‌اند، ۶. حال از هرمز علت را می‌پرسند و پاسخی که او می‌دهد، گره‌گشایی می‌کند و داستان را به پایان می‌برد. داستان از نقطهٔ الف، آغاز تغییر، شروع می‌شود و در نقطهٔ دال پایان تغییر و شروع ثبات و آرامش به پایان می‌رسد. و همهٔ این مطالب بی‌آنکه سعدی به آنها تصریح بکند در یک سؤال و پاسخ به مخاطب اثر ارسال می‌شود. در بخش‌های گشایش داستان و دیالگ و شخصیت‌پردازی دوباره از این داستانک سخن خواهیم گفت. آیا این از داستان‌نویسی ششصد سال پیش ما شگفت‌انگیز و قابل افتخار نیست؟ داستانکی در سه سطر، یک پرسش و یک پاسخ، اما برخوردار از همهٔ ویژگی‌های یک روایت داستانی.

۷. ۲. گشایش داستان

تکنیک دیگری که نویسندگان برجسته به آن می‌اندیشند و از آن بهره می‌گیرند تا روایتشان گیرا و تأثیرگذار و ماندگار باشد، چگونگی آغاز داستان است، که از آن به گشودن داستان یاد می‌شود. نادر ابراهیمی این مهارت را همان براعت استهلالی می‌داند که در کتاب‌های صنایع ادبی ما وجود دارد و آغاز داستان را مؤثر، مقبول، جمیل و جذاب می‌کند (ابراهیمی، ۱۳۷۸: ۱۸). نوروزی در توضیح براعت استهلال می‌نویسد: «براعت استهلال در بدیع آن است که سخن با برتری و برجستگی ویژه‌ای شروع شود، چنان که گیرا باشد و از همان آغاز، شنونده را برای مطالعهٔ کل مطلب، مشتاق و کنجکاو سازد» (نوروزی، ۱۳۷۸: ۱۰۹). پاینده از این مهارت با عنوان گشودن رمان یاد می‌کند: «گشودن رمان یعنی آغاز کردن رمان... اولین صحنه باید آنقدر گیرا و تأمل‌انگیز باشد که خواننده را به ورود به جهان خیالی رمان، همراهی با شخصیت‌ها و دنبال کردن رویدادهایش، ترغیب بکند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۰). بی‌شک در حکایت و داستان کوتاه فرصت هنرنمایی‌ای که در آغاز رمان و داستان بلند هست فراهم نیست، اما برای آغاز داستان کوتاه نیز تمهیداتی اندیشیده شده است.

۷. ۲. ۱. حکایت اول

اکنون راوی روایت را آغاز می‌کند داستان با کدام رخداد شروع بشود؟ شروع داستان بسیار مهم است، آغاز باید بیشترین توانایی تأثیرگذاری را داشته باشد، آغاز باید بتواند مخاطب را متوقف کند و حس کنجکاوی مخاطب را برانگیزد، و در دل او تمنای شنیدن ادامهٔ ماجرا را بیدار کند. پس به این ترتیب از نظر یک راوی دارای نبوغ و هوش، هر رخدادی نمی‌تواند در صدر روایت بنشیند.

واقعیت این است که شروع روایت بسیار سخت، مشکل و مهم است. لازم به یادآوری است که هدف من از خرد شدن در موضوع و پرداختن به جزئیات، رسیدن به تابلویی است که در آن توانایی و مهارت خارق‌العادهٔ سعدی در پاسخ دادن به نیازهای زیبایی‌شناسانهٔ جهان مدرن در شکل و محتوا، به طور مؤثر و درخشان، متجلی شود. برای رسیدن به اینکه کدام رخداد باید در ابتدای روایت و زنجیرهٔ رخدادها قرار بگیرد باید از نظر کیفی و زمانی، به عقب و اندرون ذهن راوی برگردیم. از نظر کیفی و زمانی باید بدانیم که فکر اولیه روایت و ارسال پیام قبل از نوشتن روایت شکل گرفته است. در مرحلهٔ بعدی راوی باید به دنبال پرسشی باشد که رسیدنِ به جواب آن پرسش، مخاطب را ناخودآگاه به هدف و پیامی که راوی دارد برساند. پس باید پرسید فکر اولیه چیست؟ «فکر اولیه یا ایده، امری است کاملاً حسی و درونی که به شکلی ناگهانی، یا تدریجی، ذهن نویسنده را به خود مشغول می‌سازد» (بی نیاز، ۱۳۸۸: ۱۹).

بی‌شک سعدی در عمر تحصیلی و دانش‌اندوزی خود، در تجربیاتی که از جوامع و حکومت‌های گوناگون در طی سفرهایش داشته است، درنتیجهٔ تأمل و تفکرات شبانه‌روزی خود، به طور کلی در فرایند زندگی فکری و به‌خصوص روشنفکرانه‌اش، به ایده و اندیشه‌ای زیبا دربارهٔ انسان، جامعه و حکومت رسیده است (این ایده را در پایان حکایت به صراحت نشان خواهم داد). و اکنون سعدی می‌خواهد برای ارسال فکر اولیه و ایده که هدف اصلی و اساسی اوست، روایتی از رخدادها شروع کند. چگونه؟

متخصصان امروز قصه و داستان پاسخ چنین می‌گویند: اصولاً باید نویسنده بتواند هدف غایی قصه‌اش را به یک پرسش داستانی تبدیل کند. این پرسش است که کنجکاوی ایجاد می‌کند و راوی و خواننده در رسیدن به پاسخِ پرسش است که به هدف و پیام داستان خواهند رسید. رسیدنی که چون تیری بر قلب خواهد نشست و پیام را در جان و روان مخاطب در یک برانگیختگی و احساس ناب حیات، در شعور ناخودآگاه دریافت کننده خواهد نشاند. پرسش کی به وجود می‌آید؟ بدیهی است وقتی دگرگونی و تغییر به وجود می‌آید. پس باید گفت آغاز داستان لحظهٔ تغییر و متلاطم شدن عادت مألوف و روزانه است.

«بنابراین داستان با یک تغییر شروع می‌شود و به هدفی می‌انجامد که پرسشی داستانی را در ذهن خواننده برمی‌انگیزد» (بیکهام، ۱۳۸۸: ۲۲).

بیکهام در توزیع ایجاد پرسش داستانی در ذهن خواننده و پاسخ دادن به آن به شکل‌گیری پایان داستان هم می‌رسد و به صراحت چنین جمع‌بندی می‌کند: «کجا باید شروع کنید؟ در زمان تغییر تهدید کننده. چگونه و چه وقت باید داستان را تمام کنید؟ با پاسخ گویی به پرسش داستانی، هروقت که این پرسش پاسخ داده شود» (همان: ۲۳). بدیهی است که خود تغییر می‌تواند درجات و شدت و حدت متفاوتی داشته باشد. پس هر تغییری نمی‌تواند آغاز مطلوب باشد، پاسخ سؤال مقدر که پس با کدام رخداد حکایت حاضر باید شروع شود؟ در جملات بیکهام وجود دارد: «زمان تغییر تهدیدکننده» به این ترتیب می‌بینیم سعدی بهترین آغاز را و بهترین رخداد را برای آغاز حکایت انتخاب کرده است. «پادشاهی به کشتن امیری اشارت کرد»، این آغاز به قدری قدرتمند و

هراس‌انگیز است که در همان چندکلمهٔ اول دست خواننده و مخاطب را می‌گیرد و او را به قلب ماجرا پرتاب می‌کند. سعدی مخاطب را با همین یک جملهٔ اول با آغاز تلاطم و به هم خوردن زنجیرهٔ معمول حیات، وارد ماجرا کرده است، و توانسته است حس کنجکاوی او را برانگیزد.

۷. ۲. ۲. حکایت دوم

یک روایت در ساده‌ترین شکل خود در یک خط ممتد از نقطهٔ شروع آغاز می‌شود، از نقطهٔ میانه و اوج می‌گذرد و در نقطهٔ پایان، به سرانجام می‌رسد. جودی دلتون می‌گوید: «داستان باید با صحنه‌ای گیرا (لحظهٔ آغاز دگرگونی) که خواننده را با سر به داخل مطلب پرتاب می‌کند، آغاز شود و در میانه با گسترش طرح و شرح و بسط شخصیت‌ها، به یک اوج برسد، و سرانجام در پایان با جمع‌بندی و تمام شدن مطلب، طوری که خواننده احساس کند داستان تمام شده است، به پایان برسد (جودی دلتون، ۱۳۸۶: ۸۰ –۸۱).

سعدی قصهٔ خود را با ورود غلام به محیط نا امن و نا استوار کشتی آغاز می‌کند، و غلام که دیگر دریا ندیده است و محنت کشتی را تجربه نکرده است گریه و زاری در می‌نهد. به‌خوبی پیداست که سعدی با تکیه بر عدم تجربهٔ سفر دریایی غلام و تأکید بر گریستن و زاری و فریاد او، با موفقیت پرسش داستانی را در ذهن مخاطب ایجاد کرده است. چرا غلام می‌گرید؟ و خواننده را در تعقیب سرنوشت غلام به کنجکاوی رسانده است. چه بلایی در این سفر بر سر غلام خواهد آمد؟ سرنوشت او چه خواهد شد؟ و این‌گونه مخاطب را تا پایان روایت و ارسال پیام با خود همراه می‌کند.

۷. ۲. ۳. حکایت سوم

حکایت سوم که یک داستانک است خود در ابتدا با یک پرسش آغاز می‌شود، و با پاسخ به پایان می‌رسد. آنچنان‌که امروزه متخصصان روایت‌شناسی از اهمیت ایجاد پرسش داستانی و نقش آن در ایجاد انگیزهٔ مخاطب برای خواندن و پیگیری داستان، سخن می‌گویند، ناگفته پیداست سعدی با شعور والای هنری و خلاقیت خود، به چنین امری واقف بوده است و تلاش کرده است با ایجاد پرسش داستانی، شروعی پر انرژی و تأثیرگذار بیافریند. بدیهیست با چنین شناختی از روایت‌پردازی و اهمیت ایجاد سؤال، داستانک خود را از اول بایک پرسش آغاز می‌کند و خواننده را در انتظار شنیدن پاسخ، آمادهٔ دریافت پیام می‌کند. در فصل بعدی چگونگی شکل‌گیری و کمال این داستانک را شرح خواهم داد.

۷. ۳. شخصیت و گفتگو

ونسان ژوو می‌گوید: «پرسوناژ (شخصیت) چه در ذات یا هست خود و چه در فعل (کنش) خویش، جزء لاینفک ژانر ادبی رمان (داستان) است» (ژوو، ۱۳۹۴: ۳۱۳). او شخصیت داستانی را به نوعی انتقال‌دهندهٔ بینش نویسنده می‌داند (همان: ۳۱۲). او معتقد است شخصیت داستانی به‌واسطهٔ فعل خود شناخته می‌شود، یعنی همانند یک کنشگر، و بر اساس یک برنامهٔ روایی، به ایفای نقش می‌پردازد (همان: ۷۰). درست به همین دلیل، بسیاری از متخصصان قصه، از جمله خود سعدی،

نمایش شخصیت را در چگونگی سخن و فعل او می‌دانند. با توجه به همین معناست که براهنی می‌پرسد: «مگر می‌توان قصه‌ای یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت، موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را نیاورد؟ و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان باشد؟» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۶۴) بی‌شک سعدی رمان مدرن ننوشته است و با قالب حکایت، او فرصت و امکان شخصیت‌پردازی معاصر را ندارد، اما آنچنان‌که خواهیم دید سعدی شخصیت را در کنش و گفتگوی او متجلی می‌دیده است و قصه را در مسیر تغییر شخصیت سازمان می‌داده است.

۷. ۳. ۱. حکایت اول

یک‌بار دیگر به حکایت اول بر می‌گردیم و آن را از نظر شخصیت‌های داستانی و کنش و گفتگو بر می‌کاویم. آدم‌های داستان: اسیر، شاه، وزیر اول، وزیر دوم و بی‌آنکه قصه از آنها نام ببرد، جلاد و کسانی همچون سربازان و خدمتگزاران حکومتی هستند.

هر چند حکایت چنان جریان یافته است که هر چهار شخصیت، ظهوری همسان در داستان دارند، اما در هر حال شخصیت اصلی داستان پادشاه است، چرا که حکایت را او با دستور خود شروع می‌کند و سرانجام با قضاوت خود به پایان می‌برد. و همین خود باز بیانگر این است که راوی یعنی سعدی، پیام و ایدهٔ خود را به سیاستمداران و شهریاران و حکومتیان ارسال می‌کند و با قضاوت و سخنان شاه و پایان حکایت نشان می‌دهد که توانسته است پیام را که دادن حق زندگی به اسیر و چشم‌پوشی از وزیر اول و مهمل گذاشتن تلاش وزیر دوم است در جان حاکم سیاسی بنشاند. بی‌شک پیام اساسی داستان در تشویق و تعلیم سیاست در جهت احترام به حیات انسان و جاری کردن زندگی است. باختین می‌گوید:

«هر آفریدهٔ هنری به دو گونه و در دو جهت با واقعیت مرتبط می‌شود؛ نخست اینکه اثر هنری به سوی شنوندگان و گیرندگان و به سوی شرایط خاصی از اجرا و دریافت اثر سمت یافته است، دیگر اینکه اثر هنری به اصطلاح از درون و توسط محتوا و مضمون خود به گونه‌ای خاص به سوی زندگی جهت‌گیری شده است. هر نوع هنری به شیوهٔ خاص خود، به سوی زندگی و به سوی رخدادها، و مسائل آن سمت یافته است» (تودوروف، ۱۳۹۱: ۱۳۱).

سعدی که کلمات و زندگی را عمیقاً می‌شناسد، به قول رابرت مک گی: «مادهٔ خام استعداد ادبی کلمات است، و مادهٔ خام استعداد داستان‌گویی خود زندگی» (مک گی، ۱۳۸۲: ۲۰). از وزیر اول، وزیر دوم و اسیر به‌عنوان سه شخصیت دیگر داستان در ارسال پیام که از ایدهٔ اولیه او در دوست داشتن زندگی و شناختن حق زندگی انسان‌ها برمی‌خیزد، یاری می‌جوید:

«کلید موفقیت، اصل مشهورِ نگو ! نشان بده است. هرگز کلمات را به زور در دهان شخصیت نگذارید... بلکه صحنه‌های واقعی به ما نشان بدهید که در آنها آدم‌ها به شیوه‌های واقعی و طبیعی حرف می‌زنند و رفتار می‌کنند» (مک گی، ۱۳۸۲: ۲۱۹).

سعدی با استعداد والای قصه‌نویسی خود، آدم‌های حکایتش را در مکان واحد، در یک حادثهٔ واحد، در کنار هم قرار می‌دهد و بدون اینکه نقالی بکند و از حادثه‌ای که در گذشته اتفاق افتاده

است به ما خبر بدهد، با نزدیک شدن به موضوع و دور شدن به موقع از صحنه، به وسیلهٔ گفتگوهایی که در زمان حال در بین آنها جریان می‌یابد و جملاتی که راوی با افعال ماضی در ترسیم صحنه به کار می‌گیرد، مخاطب را به تماشای صحنه فرا می‌خواند و به آدم‌های داستان اجازه می‌دهد هرکدام به ابراز شخصیت خود بپردازند.

همچنان که دلتون از نقالی زیاد پرهیز می‌دهد و نویسنده را با کمک گرفتن از گفتگو و حادثه به تلاش در نشان دادن اتفاقات دعوت می‌کند (دلتون، ۱۳۸۹: ۵۵). سعدی نیز با گفتگوی منطقی و به موقع شخصیت‌ها و ایجاد حادثه‌های برآمده از این سخن‌ها، ما را در برابر یک نمایش تک صحنه‌ای می‌نشاند، نمایشی که با دستور پادشاه شروع می‌شود، با دشنام دادن اسیر اوج می‌گیرد با چاره‌جویی وزیر اول به حل گره‌های داستانی نزدیک می‌شود و با فتنه‌انگیزی وزیر دوم به بحران می‌رسد و سرانجام با قضاوت انسان دوستانهٔ پادشاه پایان می‌یابد. مک گی در رابطه با شخصیت‌پردازی می‌گوید:

«ما تکه‌هایی از انسانیت، تکه‌های خام تخیل و مشاهده را از هرجای ممکن می‌گیریم، آنها را بر اساس ابعاد متضاد مرتب می‌کنیم و سپس در مخلوقاتی که شخصیت می‌نامیم جای می‌دهیم. مشاهده، منبع شخصیت‌پردازی‌های ماست اما شناخت شخصیت باطنی در جای دیگری حاصل می‌شود. ریشهٔ هر نوع شخصیت‌آفرینی قوی در خودشناسی است» (مک گی، ۱۳۸۲: ۲۵۳).

شکی نیست که یک حکایت کوتاه، فرصت و امکان شخصیت‌پردازی را به نویسنده نمی‌دهد اما از آنجا که در تعریف پیرنگ به رابطهٔ علت و معلولی رخدادها و زنجیرهٔ کلامی روایت اشاره کردیم و هم از آنجا که عملکرد درست آدم‌های داستان ریشه در شخصیت باطنی یعنی روان‌شناسی آنها دارد، سعدی با قدرت تمام تلاش می‌کند خصیصهٔ علت و معلولی پیرنگ حکایتش را با خصیصهٔ محکم و قوی علت و معلولی رفتار آدمیان، که برآمده از روان‌شناسی آنهاست، طراحی کند تا کنش‌های آدم‌های روایتش، برآمده از شخصیت باطنی و زمینهٔ روان‌شناسی وجودی آن‌ها باشد.

برای این منظور او از دو زاویه دید سود می‌جوید، او با زاویهٔ دید سوم شخص، روایت داستان، حوادث و گفتگوهای صحنه را نشان می‌دهد و تسلط خود بر رخدادها و تسلسل علت و معلولی آنها را در توالی زمان حفظ می‌کند و با زاویهٔ دید اول شخص به بیان بیشاب: «مزیت اولیهٔ زاویهٔ دید اول شخص بر سوم شخص، در میزان صمیمیتی است که زاویهٔ دید اول شخص، بین خواننده و شخصیت‌ها ایجاد می‌کند، اول شخص حضور دارد و آشکارا واکنش نشان می‌دهد، و خود شخصاً به شما می‌گوید چه اتفاق می‌افتد. برای ایجاد صمیمیت بیشتر در زاویهٔ دید اول شخص، می‌توان همان داستان را از گذشته به حال و (همچنین) طول جمله‌ها را تغییر داد» (بیشاب، ۱۳۷۸: ۲۱۰).

این‌گونه سعدی به‌عنوان راوی صحنه، در مواقع لزوم روایت و کنش داستانی را قطع می‌کند و برای باورآفرینی بیشتر، و نشان دادن منطقی بودن اتفاقات، اقدام به ترسیم چهرهٔ واقعی شخصیت‌ها و انگیزه‌های روان‌شناسی آنها در کنش داستانی می‌کند، او که تربیت یافتهٔ مکتبی

است که انسان را حتی قبل از شناخت خدا، به شناخت خود دعوت می‌کند، من عرف نفسه فقد عرف ربه، و او که در مرتبهٔ یک شاعر بزرگ، عارف به انسان و احساسات، هیجان‌ها و عواطف انسانی است، در توصیف دلیل رفتار شخصیت‌هایش، خود در صحنه حاضر می‌شود و با استفاده از زاویهٔ دید اول شخص با مخاطب صحبت می‌کند، آنجا که اسیر دشنام می‌گوید، به‌درستی درباره این عمل توضیح می‌دهد که:

«گفته‌اند هر که دست از جان بشوید هر چه در دل دارد بگوید، وقت ضرورت چو نماند گریز/ دست بگیرد سر شمشیر تیز» و آنجا که وزیر دوم فتنه‌انگیزی می‌آغازد، هوشمندانه در توصیف شخصیت او می‌گوید: «وزیر دیگر که ضد او بود» و بدین‌گونه رفتار او را که برخاسته از رقابت‌های شخصی و جناحی و حزبی است، نه انگیزه‌های حقیقت‌طلبانه و انسان‌دوستانه، آشکارا به مخاطب نشان می‌دهد. وزیر اول با توجه به مثبت‌اندیشی، انسان‌دوستی و زمینه‌های روحی و روانی‌اش، در زمزمه‌های دشنام اسیر، به سراغ باطن پاک خود می‌رود و همان‌گونه که مولانا می‌گوید با توجه به ظنی که از باطنش برمی‌خیزد یار اسیر می‌شود، در واقع خود را در آینهٔ اسیر منعکس می‌کند و آیه‌های قرآنی را در صدای او می‌شنود، اما وزیر دوم که به دنبال رقابت‌های سودجویانهٔ شخصی و شاید جناحی خود است، حقیقت را ابزاری می‌کند برای به زمین زدن رقیب شغلی، سیاسی و اداری خود. برایش مهم نیست که رسیدن به این هدف چه هزینه‌ای خواهد داشت و باعث رسوایی یک همکار در مرتبهٔ وزیری و از دست دادن جان انسانی خواهد شد. سعدی به‌عنوان نویسنده‌ای آگاه و مسئول پادشاه را به‌عنوان آدم اول قصه با شخصیتی محکم، مدبر و دوستدار انسان و حق حیات بشر می‌آفریند، آنگونه که غوغاسالاری و استفادهٔ ابزاری از حقیقت حتی، فریبش نمی‌دهد و او موفق به گرفتن تصمیم درست می‌شود. در ادامهٔ سخن از زیبایی قصه به معنای امروزین، همین بس که همهٔ این ابعاد پنهان و روانی شخصیت‌ها، در دیالوگ‌های آنها کاملاً آشکار است (در خصوص نقش دیالوگ در قصه رجوع شود به تحلیل حکایت سوم همین بخش). بی‌شک تلاشی این‌گونه و ارائهٔ مضمون‌ها و محتواها و نظریاتی از این دست است که او را در صف روایت‌پردازان نامی قرار می‌دهد.

۷. ۳. ۲. حکایت دوم

آدم‌های حکایت دوم پادشاه، غلام و حکیم است و عده‌ای مسافر. و باز رابطهٔ علت و معلولی، و جریان طبیعی زندگی، در رفتار و کنش شخصیت‌ها متجلیست. غلام دریا ندیده است، می‌ترسد و همین عامل گریه و زاری و داد و فریاد او می‌شود. در برابر این حادثه پادشاه با صبوری، شرمنده است. مشاهده می‌شود سعدی چیزی را بر شخصیت‌ها تحمیل نمی‌کند و اجازه می‌دهد آدم‌های داستان کنش طبیعی برآمده از شخصیت باطنیشان را بروز بدهند.

دیگران از آنجا که مردم عادی هستند، سر خود و از روی دلسوزی وارد عمل می‌شوند و به آرام کردن غلام می‌پردازند، و از آنجایی که مردم عامی هستند موفق نمی‌شوند. نوبت به دخالت حکیم که انسانی فرهیخته و دانشمند است، می‌رسد. اینجاست که سعدی با یک حرکتی ظریف، توان قصه‌نویسی خود را به رخ می‌کشد، و توجهش را به شخصیت، روان‌شناسی شخصیت و

کنش بر آمده از روان شخصیت و نقش گفتگو در افشای باطن شخصیت، را به نمایش می‌گذارد: حکیم از آنجا که انسانی فرهیخته و عالم است، خودسرانه وارد عمل نمی‌شود، او نخست رخصت می‌طلبد، و همین فرصتی ایجاد می‌کند که سعدی با نزدیک کردن خواننده به صحنه، او را در جریان دیالوگی قرار می‌دهد که متانت پادشاه و فرهیختگی حکیم را افشا می‌کند: «اگر فرمان دهی من او را به طریقی خامش گردانم، گفت: غایت لطف و کرم باشد.» حکیم با شناختی که از مخاطب خود دارد، از کلمهٔ فرمان دادن استفاده می‌کند و پادشاه بزرگواری خود را در پاسخی خاضعانه ابراز می‌دارد.

آنگاه سعدی این دیالوگ را با کنش حکیم که غلام را در میان امواج غوطه‌ور می‌کند، در رساندن قصه به اوج بحران، کامل می‌کند و شخصیت‌پردازی طبیعی و سالم خود را با دیالوگ‌های بر آمده از موقعیت‌های طبیعی و رایج زندگی و روان آدم‌ها به نمایش می‌گذارد.

۷. ۳. ۳. حکایت سوم

حکایت سوم فقط یک گفتگو است، یک پرسش و یک پاسخ. به این ترتیب باید گفت یکی از بهترین مینیمال‌های جهان ادبیات را سعدی با این داستان بسیار کوتاه خلق می‌کند. قبل از اینکه به خود حکایت بپردازیم، اشارهٔ کوتاهی به گفتگو و نقش و عملکرد آن در روایت داستانی لازم است: «گفتگو پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل را به پیش می‌برد» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۳۱۹).

او در ادامه توضیح می‌دهد که گفتگو تنها به‌عنوان آرایش و زینت داستان به کار نمی‌آید، بلکه عمل داستانی را در جهت معینی پیش می‌برد. همچنین گفتگو در ایجاد احساس طبیعی بودن صحنه، واقعی بودن و نمایشی بودن آن نقشی به‌سزا بازی می‌کند.

نصرالله قادری در سخن از گفتگو، در ضمن اشاره به نقش اطلاع‌رسانی گفتگو و اینکه گفتگو بایستی اطلاعات داستانی را خرد خرد، به مخاطب ارائه دهد و با معرفی باطن شخصیت به ارائهٔ شخصیت‌های داستانی کمک بکند می‌نویسد: «کمال گفتار در آن است که روشن و واضح باشد و در عین حال سبک و مبتذل نباشد» (قادری،۱۳۸۰: ۳۱۷).

ایرانی، در سخن از نقش گفتگو در داستان از سعدی یاری می‌طلبد: «تا مرد سخن نگفته باشد / عیب و هنرش نهفته باشد. افصح المتکلمین ما، که مرد سفرهای دور و دراز بود و صیاد تجربه‌های یکتا، قرن‌ها پیش از تولد رمان، از طریق مشاهدهٔ دقیق زندگی به نقش ویژهٔ گفتگو یا به تعبیر او سخن گفتن پی برده بود. و آموزش داده بود که شخصیت‌ها با سخن گفتنشان واقعیت‌های درونی خود را، عیب و هنر خود را آشکار می‌سازند» (ایرانی، ۱۳۶۴: ۹۲).

بی‌شک سعدی با توجه به شناخت دقیقی که از سخن گفتن و نقش مهم او در زندگی انسان و روابط او با دیگران و جامعه داشته است به خوبی توانسته است از این عنصر در ارائهٔ بهتر روایت‌های داستانی خود سود ببرد. بی‌تردید او با توجه به نقش گفتگو در پیش بردن عمل و کنش داستانی، این حکایت خود را بر اساس یک گفتگو، یک پرسش و یک پاسخ بنیاد نهاده است: «وزیران پدر را چه خطا دیدی که بند فرمودی؟ – : خطایی معلوم نکردم و لیکن دیدم که

مهابت من در دل ایشان بیکرانست، و بر عهد من اعتماد کلی ندارند، ترسیدم از بیم گزند خویش، آهنگ قصد هلاک من کنند، پس قول حکما را کار بستم که گفته‌اند: از آن کز تو ترسد بترس ای حکیم/ وگر با چنو صد برآیی به جنگ» (سعدی، ۱۳۶۸: ۳۳).

این یکی از شگفت‌انگیزترین داستان‌های کوتاه سعدی است. سعدی تمام کنش داستان را به عهدهٔ یک دیالوگ گذاشته است، او از گفتگو در نهایت ظرفیت آن سود برده است. اجازه بدهید داستان را یعنی زنجیرهٔ علت و معلولی کنش‌های شخصیت‌ها را بر اساس این پرسش و پاسخ، بازسازی کنیم. پادشاهی مرده است، آغاز تغییر. فرزند او به قدرت و حکومت رسیده است، بسط داستان.

وزیران پدر در برخورد با فرزند، به اصطکاک رسیده‌اند، گره‌افکنی و شروع بحران. پادشاه جوان دستور بازداشت و زندانی کردن آنان را داده است، اوج بحران. آنان را دستگیر کرده‌اند و با غل و زنجیر به بند کشیده‌اند، حال از هرمز علت را می‌پرسند و پاسخی که او می‌دهد شخصیت شاه جوان را افشا می‌کند: شخصیتی که با سخنان حکیمان دمساز است، آینده‌نگر است، تیزبین و تیزفهم است، همچنین در عمل و کنش هم سریع و پیشاهنگ است. چرا که در جوابش روشن است که او به استناد قول دانشمندان سیاسی، زودتر جنبیده است و قبل از اینکه زیردستان اقدام بکنند او ابتکار عمل را به دست گرفته است.

شکی نیست که بنده خالق این داستان نیستم و اگر منصفانه بنگریم به‌خوبی روشن است که همهٔ این کنش‌های منطقی داستانی، در داخل این دو پرسش و جواب پنهان است و من فقط آنها را بیرون کشیده‌ام. هنر سعدی و شگفتی آفرینش او، او که در کم گفتن، و گزیده گفتن و رعایت اعجاز به استادی شناخته شده است، با تعمق و اندیشه در تجربیات اجتماعی و تجربیات فکری‌ای که داشته است، توانسته است سؤال و جوابی را بیافریند که در دل آن این کنش‌های داستانی در ذهن و تخیل خواننده، البته خوانندهٔ فرهیخته، اهل تأمل و فهم و شناخت، به راحتی جان می‌گیرند و زنده می‌شوند. او از گفتگو در جهت ارائهٔ اطلاعات، پیشبرد عمل داستانی، سمت و سو دادن به جریانات و افشای باطن و شخصیت آدم‌های داستان، همه با هم در یک جا بهره برده است و توانسته است کوتاه‌ترین داستان جهان را با عمیق‌ترین معانی، به جهان فرهنگ و ادبیات، هدیه کند.

۸. نتیجه‌گیری

پژوهشگران هریک به نوبهٔ خود راز شهرت جهانی سعدی را در ابعاد گوناگون قلم او جستجو کرده‌اند، در این میان سخن باربیه دومنار قابل توجه است. او این راز را در آشنایی او با زیبایی‌شناسی جهان مدرن بیان می‌کند.

همانطور که در تحلیل تفصیلی این سه حکایت گلستان دیدیم، به‌درستی باید گفت سعدی به شکل غریزی و به دلیل شعور والای هنری، مهارت‌های قصه و روایت‌پردازی را که دنیای مدرن تازه آنها را کشف، ضبط و بیان می‌کند، می‌دانست. او به طور شهودی با پیرنگ و انواع چینش وقایع داستانی، اصل غافلگیری مخاطب، آغاز، گره افکنی، رساندن داستان به اوج و بحران،

گره‌گشایی و فرود و پایان داستان، ایجاد فاصلهٔ منطقی با صحنه، و دور و نزدیک شدن لازم برای ارائهٔ بهتر مطلب، آشنا بوده است.

از همه مهم‌تر او به نقش دیالوگ و گفتگو در نمایشی کردن صحنه و داستان بیش از همه واقف است. حتی در سخنانش از نقش گفتگو در افشای شخصیت باطنی آدم‌ها پرده برداشته است. او که معتقد است تا مرد سخن نگوید عیب و هنرش پنهان می‌ماند، از گفتگو در افشای باطن و روان‌شناسی شخصیت‌های داستانی‌اش و به طور کلی در شخصیت‌پردازی آدم‌های حکایات و پیش بردن حرکت قصه و ارائهٔ اطلاعات لازم به مخاطب و ایجاد صحنه و نشاندن مخاطب در بطن ماجرا، سود می‌برد. او همچون یک رمان‌نویس معاصر با زاویهٔ دید و تأثیر روانی افعال و قواعد دستوری، و همچون یک کارگردان معاصر سینما به تقطیع صحنه و سود بردن از فاصلهٔ زیبایی‌شناختی آن در اجرای ماجرا آشناست، و از همهٔ این موارد با مهارت تمام سود می‌جوید تا به‌عنوان فرستنده، پیامی را ارسال بکند و آن پیام را در جان و دل خواننده و گیرندهٔ پیامش بنشاند. او با زیرکی و با استفاده از فنون قصه و روایت، مخاطب را به درگیری فعال با اثر می‌رساند و همچنان‌که در مقدمهٔ گلستان گفته است تمام و کامل شدن اثرش را به خوانش مخاطب می‌سپارد و این‌گونه او را در اکمال فرایند خلاقیت سهیم می‌کند، درست همان کاری که هنر نوشتن جهان مدرن در صدد آن است از این رو باید راز توفیق قلم سعدی را در گلستان، در وقوف خارق‌العادهٔ او بر زیبایی‌شناسی ادبیات داستانی و قواعد روایت‌پردازی دانست.

منابع

ایرانی، ناصر (۱۳۶۴). داستان تعاریف ابزارها و عناصر. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ابراهیمی، نادر (۱۳۷۸). ساختار و مبانی ادبیات داستانی سه. تهران: حوزه هنری.

براهنی، رضا (۱۳۹۳). قصه‌نویسی. تهران: نشر نگاه.

بیشاپ، لئونارد (۱۳۷۸). درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی. محسن سلیمانی. تهران: نشر سوره.

بیکهام، جک ام (۱۳۸۸). صحنه و ساختار در داستان. پریسا خسروی، تهران: نشر رسش.

بی‌نیاز، فتح الله (۱۳۸۸). درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: نشر افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۳). گشودن رمان. تهران: نشر مروارید.

پرین، لارنس (۱۳۸۷). تأملی دیگر در باب داستان. محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.

تودوروف، تزوتان (۱۳۹۱). منطق گفتگویی میخائیل باختین. داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

دلتون، جودی (۱۳۸۶). اشتباه نویسنده. محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.

ریپکا، یان و همکاران (۱۳۷۰). تاریخ ادبیات ایران. کیخسرو کشاورزی، تهران: نشر گوتنبرگ و جاویدان خرد.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶). یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، چاپ سوم، تهران: نشر جاویدان.

ژوو، ونسان (۱۳۹۴). بوطیقای رمان. نصرت حجازی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

حسنلی، کاووس (۱۳۸۰). فرهنگ سعدی پژوهی. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

خزائلی، محمد (۱۳۶۲). شرح بوستان. چاپ چهارم، تهران: نشر جاویدان.

سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۶۸). گلستان. محمدعلی فروغی، تهران: نشر ققنوس.

سلیمانی، محسن (۱۳۷۴). رمان چیست. تهران: نشر نی.
صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳). تاریخ ادبیات ایران. جلد ۳، چاپ چهارم، تهران: نشر فردوسی.
عابدی، محمود (۱۳۹۴). نفحات الانس جامی. چاپ هفتم، تهران: نشر سخن.
قادری، نصرالله (۱۳۸۰). آناتومی ساختار درام. تهران: کتاب نیستان.
کشاورز، محمد (۱۴۰۳). «کارکرد عنصر مکان در حکایت های گلستان». *سعدی شناسی*، بهار، شماره ۱۲، ۱۳۰ –۱۳۷.
کنان، شلومیت ریمون (۱۳۸۷). روایت داستانی بوطیقای معاصر. ابوالفضل حری، تهران: نشر نیلوفر.
مستور، مصطفی (۱۴۰۳). «حکایات سعدی و مفهوم داستان مدرن». *سعدی شناسی*، بهار، شماره ۱۲، ۱۳۸–۱۴۱.
مک کی، رابرت (۱۳۸۲). داستان ساختار سبک. محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
میرصادقی، جمال (۱۳۶۷). عناصر داستان. تهران: نشر شفا.
میر عابدینی، حسن (۱۳۸۸). «سعدی و داستان‌نویسی معاصر». سعدی شناسی، اردیبهشت، شماره ۱۲، ۱۱۸–۱۲۹.
نوروزی، جهان بخش (۱۳۷۸). زیورهای سخن. شیراز: نشر راهگشا.
وحدانی فر، امید (۱۳۹۸). «پیرنگ حکایت‌های بوستان سعدی». *شعر پژوهی بوستان ادب شیراز*، دوره ۱۱، شماره ۱، ۱۵۳–۱۷۴.

References

Abedi, Mahmoud (2014). Nafahat Alans Jami. 7th edition, Tehran, Sokhon Publishing House. (In Persian)
Beckham, Jack M. (2008). Scene and structure in the story. Parisa Khosravi. Tehran: Rasesh Publishing. (In Persian)
Bi Niaz, Fethullah (2009). An Introduction to Story Writing and Narrative Studies: Tehran, Afraz Publishing House. (In Persian)
Bishop, Leonard (1999). lessons about story writing. Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Publishing House. (In Persian)
Brahni, Reza (2014). short stories. Tehran: Negah publishing house. (In Persian)
Delton, Judy (2006). wrong author. Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)
Ebrahimi, Nader (1999). the structure and foundations of Se fiction literature. Tehran: Hozeh Honari. (In Persian)
Hasanli, Kavos (2001). Farhang Saadi Pajohuhi. Shiraz, Farsi Philology Foundation. (In Persian)
Irani, Nasser (1985). the story of the definitions of tools and elements. Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents. (In Persian)
Kanan, Shlomit Raymon (2008). A fictional narrative of a contemporary boutique. Abolfazl Hori, Tehran: Nilufar Publishing. (In Persian)
Keshavarz, Muhammad (2024). "The function of the element of place in the stories of Golestan". Saadiology spring Number 12, 130- 137. (In Persian)
Khazaeli, Mohammad (1983). Description of Bostan, 4th edition, Tehran: Javidan Publishing House. (In Persian)
Mastur, Mustafa (2024). "Saadi's anecdotes and the concept of modern fiction". Saadiology spring Number 12, 138 -141. (In Persian)
McKay, Robert (2003). The Story of Style Structure. Mohammad Ghazrabadi, Tehran: Hermes. (In Persian)

Mir Abedini, Hassan (2008). "Saadi and contemporary fiction writing". Saadiology Ordibehesht, Number 12, 118- 129. (In Persian)

Mirsadeghi, Jamal (1988). Elements of Story. Tehran: shafa. (In Persian)

Nowrozi, Jahan Bakhsh (1999). Zoorhai Sokhon, Shiraz: Rahagosha Publishing House. (In Persian)

Payandeh, Hossein (2014). Opening the Novel. Tehran: Morwarid Publishing. (In Persian)

Perrin, Lawrence (2007). another reflection on the story. Mohsen Soleimani, Tehran: Surah Mehr. (In Persian)

Qadri, Nasrullah (2010). Anatomy of Drama Structure, Tehran, Kitab Neyestan. (In Persian)

Ripka, Yan and colleagues (1991). History of Iranian Literature, Ki Khosro Keshavarzi, Tehran: Gutenberg Publishing and Javaidan Khord.

Saadi, Moslehuddin (1989). Golestan. Mohammad Ali Foroughi, Tehran, Nashre Qoqnos.

Safa, Zabihullah (1984). History of Iranian Literature, Volume 3, Fourth Edition, Tehran: Ferdowsi Publishing House .

Soleimani, Mohsen (1995). What is the novel, Tehran, Ney Publishing. (In Persian)

Todorov, Tzutan (2012). Dialogue Logic of Mikhail Bakhtin. Dariush Karimi, Tehran: Nashre Markaz. (In Persian)

Vahadani Far, Omid (2018). "Sadi's garden pirang jackites". Poem study of Bostan Adeb Shiraz. 11th period. Number 1, 153 - 174. (In Persian)

Zarin Kob, Abdul Hossein (1977). Notes and Thoughts, 3rd edition, Tehran: Javidan Publishing. (In Persian)

Zhou, Vincent (2014). Roman Boutique. Nosrat Hejazi, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Historical Criticism and Analysis of Relations Between Iran and India in the Book Taj at-Tawarikh (Based on the lithographic Version)

Karim Najafi Barzegar

Associate Professor of Department of History, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: k.najafibarzegar@ut.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(85-97)

Received:
18 November 2024

In Revised Form:
07 December 2024

Accepted:
23 November 2024

Published onlin:
07 December 2024

Abstract

Iran and India are two great origins of world civilization. The people of these two great countries have long interacted and traded with each other for millennia due to their ethnic kinship, common origins, similar cultural roots, and long geographical neighborhood. The beginning of the relations between the two ancient nations has remained silent among the Persian manuscripts and local histories of the subcontinent. The most important source that traces the beginning of these relations to the mythological era is the epic and eternal book Shahnameh by the famous Iranian poet Hakim Abolghasem Ferdowsi Tusi. This research is then ne necessary in order to understand such roots in other Persian works in the subcontinent.

One of the rare manuscripts written in India is Taj at-Tawarikh written by Mirza Mohammad Malek al-Kottab Shirazi, who wrote his work on the history of India in 1310 AH. The book covers the history of the subcontinent from the first days until the British rule in India. It describes the historical events in the relations between the two countries. This study tries to answer the main question of what is the accuracy of the content of this work and what is the value of this text with the necessity of examining these relations from the point of view of the mentioned lithographic script and how these relations started and performed during the millennia. To achieve this goal, descriptive analytical method and book review as well as documentary and library research have been used. In general, what can be emphasized in the conclusion of this research is to clarify the value of this work in finding the roots of Iran-India relations and also to clarify the intensity of friendship and the need of the people of the two lands to continue these relations. By emphasizing these relationships, the author has shown its antiquity and value.

Keywords: Taj at-Tawarikh, India, Iran, Cultural Relations, Trade Relations

Cite this article: Najafi Barzegar, Karim (2024), "Historical Criticism and Analysis of Relations Between Iran and India in the Book Taj at-Tawarikh (Based on the lithographic Version)". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (85-97).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.382708.2019

Publisher: The University of Tehran Press.

© Karim Najafi Barzegar

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

نقد تاریخی و تحلیل روابط ایران و هند در کتاب تاج‌التواریخ (بر اساس نسخه چاپ سنگی)

کریم نجفی برزگر✉

دانشیار گروه تاریخ دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: k.najafibarzegar@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۹۷-۸۵)

تاریخ دریافت:
۲۸ آبان ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری:
۱۷ آذر ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۰۳ آذر ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۱۷ آذر ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:
تاج‌التواریخ، هند، ایران، روابط فرهنگی، روابط تجاری، میرزا محمد ملک الکتاب شیرازی

چکیده

ایران و هند دو خاستگاه بزرگ تمدن جهان هستند که مردمان آن ها از دیرباز به دلیل قرابت های نژادی و قومی و داشتن منشأ مشترک و ریشه های فرهنگی مشابه و همسایگی طولانی طی هزاره‌ها با یکدیگر در تعامل و رفت‌وآمد و داد و ستد بوده‌اند. موضوع آغاز روابط مردمان این دو سرزمین کهن در میان آثار و اسناد فارسی و تاریخ‌های محلی شبه‌قاره تا حد قابل توجهی مسکوت مانده است. مهم‌ترین منبعی که آغاز این روابط را به دوران اساطیری می‌رساند، کتاب حماسی و جاویدان شاهنامه اثر شاعر بلندآوازه ایران، حکیم ابوالقاسم فردوسی طوسی است. ضرورت درک چنین حقیقتی در سایر آثار فارسی در شبه‌قاره این پژوهش را رقم زد. یکی از نسخ نایاب که در هند تألیف شده، تاج‌التواریخ نگاشته میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی است که اثر خود را در ۱۳۱۰ ق. دربارهٔ تاریخ هند از نخستین ایام تا زمان حکومت بریتانیا در هند به رشتهٔ تحریر کشیده و ضمن شرح رویدادهای تاریخی به روابط این دو کشور از بدو تاریخ هند اشاره کرده است. این تحقیق با ضرورت بررسی این روابط از نگاه نسخهٔ مزبور و چگونگی آغاز و انجام این روابط طی هزاره‌ها تلاش کرده به این پرسش اصلی پاسخ دهد که صحت‌وسقم محتوایی این اثر چگونه است و درجه ارزش این متن چیست. برای رسیدن به این هدف از روش تحلیلی توصیفی و نقد و بررسی کتاب و نیز روش اسنادی و کتابخانه‌ای استفاده شده است. در مجموع آنچه در جمع‌بندی از این تحقیق قابل تأکید است، روشن کردن ارزش این اثر در ریشه‌یابی روابط ایران و هند و نیز روشن نمودن شدت دوستی و نیاز مردمان دو سرزمین به تداوم این روابط است. نویسنده با تأکید بر همین روابط قدمت و ارزش آن را نشان داده است.

استناد نجفی برزگر، کریم (۱۴۰۳). «نقد تاریخی و تحلیل روابط ایران و هند در کتاب تاج‌التواریخ (بر اساس نسخه چاپ سنگی)». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۹۷-۸۵).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.382708.2019

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© کریم نجفی برزگر

۱. مقدمه

ایران و هند دو سرزمین کهن‌سالی هستند که در تاریخ به پایه‌گذاران دو تمدن بزرگ جهان یعنی تمدن ایران باستان و تمدن دره سند شهرت دارند. مردمان پیشین این دو سرزمین بخش بزرگی از اقوام آریایی بودند که از هزاره دوم پیش از میلاد از خاستگاه اصلی خویش در سرزمین‌های سرد شمال کوه‌های قفقاز و دریاچه آرال به‌سوی سرزمین‌های گرم جنوبی‌تر کوچیدند و بعدها اندک‌اندک به فلات ایران سرازیر شدند و به دو سرزمین هند و ایران مهاجرت کردند. ازاین‌رو، همبستگی قومی و سرزمینی باعث شد تا مراودات این دو قوم بزرگ آریایی تداوم یابد. در کتاب‌های چاپ سنگی همانند نسخ خطی که به زبان فارسی، چه در دوران تیموریان بزرگ هند و چه بعد از آن و حتی در دورهٔ هند بریتانیا در هند تألیف شده‌اند، در مورد روابط ایران و هند فراخور حال مطالبی نگاشته‌اند. یکی از این منابع کتاب *تاج‌التواریخ* اثر میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی است که در دوران تسلط بریتانیا بر هند به رشتهٔ تحریر درآمده است. این مقاله تلاش دارد تا روابط سیاسی ایران و هند را از نگاه این اثر بررسی و آن را نقد و تجزیه و تحلیل نماید. فرضیه نگارنده بر این است که مطالب این اثر به نظر می‌رسد در برخی موارد غیر موثق بوده و کمتر به واقعیت نزدیک‌تر هستند. برای این تحقیق از منابع کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل مطالب موجود و مقایسه با برخی دیگر منابع بهره‌برداری شده است.

۲. معرفی تاج‌التواریخ

زینت‌الزمان فی تاریخ هندوستان/ تاج‌التواریخ/ سلاله السیر (۱۳۱۰ ق) نوشتهٔ عالیجاه میرزا محمد ملک‌الکتاب خان صاحب شیرازی. این اثر در چهار مقاله و یک خاتمه نوشته شده است. مقالهٔ نخست در سه فصل در عقاید حکمای هندو درباره ادوار عالم و آفرینش آدم و سلاطینی که پیش از آدم در جهان زندگی می‌کردند، فرمان‌روایانی که پس از طوفان نوح تا زمان هجرت پیامبر (ص) حکومت کردند و پیدایی اسلام در هند است. مقالهٔ دوم آن در هجده فصل دربارهٔ تیموریان از امیر تیمور تا بهادر شاه، مقالهٔ سوم در دوازده فصل درباره شاهان اوده از سعادت علی‌خان تا پایان حکومت واجد علی شاه (۱۲۶۳– ۱۲۷۲ ق) و مقالهٔ چهارم در پنجاه و چهار فصل دربارهٔ حاکمان هند در زمان غلبه انگلیسی‌ها است. این اثر همراه با دو اثر دیگر به نام‌های سلطان نامه در سال ۱۳۱۰ ق. در بمبئی به چاپ رسیده است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۰: ۶۵۹).

۲. ۱. معرفی نویسنده

میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی، فرزند محمد رفیع در سال ۱۲۶۹ ق. در شیراز متولد شد و در ۱۲۸۵ ق. به هند (بمبئی) مهاجرت کرد و پس از تألیف و تدوین چندین اثر ارزشمند به نوشتن تاریخ تیموریان هند پرداخت و اثر تازه خود را زینت‌الزمان/ تاج‌التواریخ و سلاله السیر نامید و در سال ۱۳۱۰ ق. در بمبئی به‌صورت چاپ سنگی منتشر نمود (منزوی، ۱۳۸۱: ۷۱).

۲. ۲. ارزش تاریخی تاج‌التواریخ

این نسخه در سال ۱۳۱۰ ق. در هندوستان به قلم میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی به رشتهٔ تحریر درآمده است. با عنایت به فصل‌بندی و عمده مطالب کتاب، تلاش نویسنده، نوشتن وقایع تاریخی سیاسی سلسله تیموریان هند (۱۲۷۴-۹۳۲ هجری) است که با ظهور ظهیرالدین محمد بابر (۹۳۷- ۸۸۷ ق) از نوادگان تیمور گورکانی آغاز شد و بعد از ناتوانی او برای به دست آوردن تاج‌وتخت غزنی، به‌قصد فتح آن‌جا به هند تاخت و دهلی را تصرف و حکومت بابریان (تیموریان بزرگ هند/ مغولان اعظم) را در ۹۳۲ ق، تأسیس کرد (آفتاب اصغر، ۱۳۶۴: ۲۰-۱۹). ملک‌الکتاب بعد از ۲۵ سال اقامت در هند و تألیف و تدوین کتاب‌های تاریخی و آشنایی با محیط فرهنگی و علمی آن کشور و دسترسی به منابع و کتابخانه‌های آن دیار و هم‌نشینی با دانشمندان و صاحبان اندیشه و جمع‌آوری اطلاعات کافی دربارهٔ تیموریان، دست به نگارش تاج‌التواریخ زده و از این نظر اثری شایسته پدید آورده است.

۲. ۳. تدوین مطالب

تاج‌التواریخ یکی از کتاب‌های تاریخی دربارهٔ سلسله تیموریان هند است که در سده چهاردهم هجری به روش جدید تدوین شده است. این تاریخ از لحاظ روش تدوین شایان اهمیت است و برای تواریخ هم نوعی سرمشق و نمونه می‌باشد. شیوه نگارش مطالب آن به‌اندازه‌ای مطلوب طبع آیندگان قرار گرفت که بسیاری از مورخان بعدی ازجمله غلامحسین خان زمان خان کتاب گلزار آصفیه خود را بر اساس آن به رشته تحریر در آورد. (خان زمانخان، ۱۳۷۷: مقدمه)

۲. ۴. ویژگی‌ها و سبک نویسندگی اثر

سبک نگارش کتاب از لحاظ روانی کلمات و استحکام انشاء از بهترین متون تاریخی و ادبی دورهٔ بعد از تیموریان هند به شمار می‌رود. کتاب به سبکی ساده و روشن و جای‌جای آن با بهره‌گیری از صنایع ادبی مانند سجع، به نگارش درآمده است. همچنین هر جا که نویسنده مناسب دانسته، مطلب را با بیت یا ابیاتی مزین کرده و به جذابیت اثر افزوده است (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۳۴) و از این روی که سادگی متن و مفهوم را با جاذبه‌های بلاغی درآمیخته است، به سبک بینابین نزدیک شده است.

۳. بررسی محتوایی اثر به‌منظور ریشه‌یابی روابط ایران و هند

۳. ۱. دورهٔ اول روابط ایران و هند

فصل اول در حمد و ثنای پروردگار جهانیان و خالق هستی‌بخش است و در ادامه شرحی مبسوط دربارهٔ عقاید حکمای هند در مورد ادوار عالم و خلقت بنی‌آدم و هستی‌شناسی هندویی و شکل‌گیری طبقات اجتماعی ارائه می‌شود. فصل دوم دربارهٔ سلاطین هند بعد از طوفان حضرت نوح (ع) تا زمان هجرت و زوال دولت ایشان است. مؤلف تاج‌التواریخ در این فصل به تاریخ این بخش از جهان بعد از فرونشستن طوفان نوح اشاره کرده، می‌نویسد که حضرت نوح (ع) هر سه پسر خود را که سام،

یافث و رحام نام داشتند، به اطراف ربع مسکون فرستاد. رحام به‌سوی جنوب سفر کرد و به آبادانی اراضی آن سرزمین همت گماشت. از وی شش فرزند به وجود آمد؛ به نام‌های هند، سند، حبش، افرنج، هرمز و نوبه و هر یک از ایشان شهری به نام خود بنا کردند که به همان نام شهرت یافت (ملک‌الکتاب شیرازی،۱۳۱۰ ق: ۱۹). از فرزندش هند، چهار پسر به نام‌های یورب، بنگ، دکن و نهروال باقی ماند و اینان نیز به نام خود چهار شهر بنا نهادند که تا امروز به همان نام مشهورند. از این چهار پسر، فرزندانی به وجود آمده ازجمله مرهت، تلنگ، بهروج، کنباج، بنگاله (همان). بدین ترتیب، مؤلف به وجود آمدن تمام شهرها و طوایف هند را منتسب به فرزندان و اولاد حضرت نوح دانسته و نسب همهٔ شاهان آن سرزمین را به آن حضرت متصل کرده است. وی در مورد نخستین سلسله پادشاهی در هند می‌نویسد که اول کسی که بعد از طوفان:

> «در مملکت هندوستان رایت سلطنت برفراشت، کشن بن پورپ بن هند بن حام بن نوح بود در روزگارش برهمن نامی از نسل ینگ بن هند پدید آمد که به ذکاوت خاطر و حصافت رأی از ابنای روزگار پیشی جستی و صنعت آهن‌گری و درودگری و خواندن و نوشتن بر مردم تلقین کردی گویند کشن را جثه‌ای بغایت عظیم داشت که هیچ اسب توانایی تحمل رکاب او نیاوردی لاجرم پیلان وحشی را رام کرده بر آن‌ها سوار می‌شد. اول شهری که در هند بنا گذاشت شهر آوده بود» (همان ۲۰ -۱۹).

مؤلف معتقد است که کشن حدود چهارصد سال عمر و سلطنت کرد و سی‌وهفت پسر از وی باقی ماند و از میان آن‌ها مهاراج فرزند بزرگ‌تر بر مسند حکومت نشست و بیش از پدر در آبادانی و کشت و زرع کوشش کرد و با جمشید و فریدون، پادشاهان اساطیری ایران معاصر بود و پیوسته با پادشاهان ایران طریقه محبت و داد و سلوک می‌داشت؛ اما در آخر برادرزاده‌اش از وی رنجیده، به زابلستان رفت و در آن‌وقت پادشاه ایران ضحاک بود، لیکن فرمانروای زابلستان گرشاسب بود. چون برادرزاده مهاراج به وی پناه برد گرشاسب بازگشت وی را به صلاح دانسته با سپاهی بزرگ او را روانه هند کرد و خود او را همراهی نمود. برادرزاده مهاراج به هند تاخت و بخشی از آن سرزمین را غارت کرد و سرانجام مهاراج ناگریز بخشی از هند را به او داد و او را از خود راضی کرد و برای گرشاسب هدایایی از زر و جواهر فرستاد و از وی درخواست کرد به کشورش بازگردد (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۲۰).

تاج‌التواریخ موثق‌ترین متنی است که به نخستین روابط ایران و هند اشاره کرده و از این نظر قدمت روابط هند و ایران را با تکیه بر تاج‌التواریخ می‌توان به دوران اساطیری در تاریخ هر دو کشور نسبت داد.

۳. ۲. دورهٔ دوم روابط ایران و هند

دومین کمک ایران به سلطنت اولاد و احفاد حضرت نوح حدود هفتصدسال بعدازآن (طوفان نوح) اتفاق افتاد. در زمان فرمانروایی کیشواج فرزند ارشد مهاراج به دلیل زیاده‌خواهی‌های وی در امور مملکت، زمین‌داران دکن از دستورهای وی سرپیچیدند و شورش در مملکت افتاد و پایه‌های سلطنت وی لرزید. کیشواج که در خود تاب مقاومت در برابر شورشیان ندید، از گرشاسب

درخواست کرد برای یاری و نجات سلطنت وی بشتابد. گرشاسب سام نریمان را با سپاه فراوان به یاری وی فرستاد. این سپاه، کیشواج را دلگرم کرد و مجدداً بر دکن تسلط یافت و به‌اتفاق نریمان به دکن بازگشته بر تخت نشست و نریمان را با تحف و هدایای شایسته نزد گرشاسب فرستاد و خود تا دویست سال با استقلال در هند حکومت کرد (همان: ۲۰).

۳. ۳. دورهٔ سوم روابط ایران و هند

بعد از کیشواج، فرزند بزرگ او فیروز رأی صاحب تاج‌وتخت هند شد. وی عاقل مردی دانشمند بود و روزگار را به مصاحبت با علما و موافقت حکما خوش می‌داشت و از جمیع فنون زمانه بهرهٔ کافی حاصل کرده بود (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۲۱) بعد از حدود ۵۹ سال از حکومتش، گرشاسب رخت به سرای جاوید کشید و فیروز رأی با نریمان آیین مودت استوار کرد و آن قانون که با گرشاسب در میان بود، با نریمان برقرار نمود. وی گهگاه عرض نیازی به دربار فریدون می‌فرستاد تا اینکه منوچهر بر تخت ایران نشست. فیروز رأی وی را ضعیف شمرده، حقوق سام نریمان را بر طاق نسیان نهاد و با سپاه بسیار بر پنجاب تاخت و آن سرزمین را متصرف شد. سپس جالندر را دارالملک ساخت و تا سال پانصد و ششم از سلطنتش که افراسیاب بر اریکه سلطنت استقرار داشت، به این گمان که ایرانیان ترسیده بودند، مصمم شد به افراسیاب دست‌درازی کند؛ بنابراین تصمیم، نامهٔ مهرآمیز نوشته، با هدایایی چند نزد افراسیاب فرستاد و با وی رسم دوستی محکم کرده، اما دیری نگذشت که رستم دستان به حد رشد رسید و عزم استرداد پنجاب نمود. فیروز رأی که از کمک افراسیاب ناامید شده بود، تاب ایستادگی نیاورد و گریخت و رستم بدون نبرد پنجاب را گرفت و در هر محل حاکمی از خود نشاند و بدون تعاقب فیروز رأی به ایران برگشت. فیروز رأی چند مدتی را در کوهستان گذراند و همان‌جا بعد از ۵۳۷ سال سلطنت درگذشت (همان :۲۱).

۳. ۴. چهارمین دورهٔ روابط ایران و هند

رستم به‌محض دریافت خبر درگذشت فیروز رأی به دلیل بی وفایی او فرزندانش را برای رسیدن به حکومت هند شایسته ندید و یکی از سرداران هند را که سورج نام داشت، بر تخت نشاند و خود به زابلستان برگشت. سورج شهر قنّوج را تختگاه ساخت و تا زمانی که زنده بود پاسدار حرمت و حقوق رستم بود (همان: ۲۱) بعد از سورج فرزند ارشد وی به نام بهراج بر تخت نشست.

بهراج روزگار خود را صرف علم موسیقی کرد؛ اما خودرأی بود و به همین علت در کار مملکت فروماند و شورش درگرفت. در نتیجه برهمنی کیدار نام بر او غلبه کرد و زمام امور در دست گرفت. کیدار رسم پیشین به‌کار برد و با ارسال هدایای شایسته به دربار کیکاوس، شاه ایران محبت او را به خود جلب نمود و تا زنده بود نسبت به کیکاوس اظهار بندگی و چاکری می‌کرد (همان: ۲۲). بعد از گذشت سالیان دراز سیاهی، مردی به نام شنگل بر کیدار شورید و عاقبت او را شکست داد و خود بر تخت هند نشست. مؤلف تاج‌التواریخ می‌نویسد که اهل هند تاریخ دفاتر خود را که منظور تاریخ واقعی هند بعد از دوران حماسی است، از زمان جلوس

بکرماجیت بر تخت پادشاهی هند می‌نویسند که در آن‌وقت حضرت رسول اکرم (ص) از مکه به مدینه هجرت نموده بودند و آن زمان را ۶۲۱ سال بعد از زمان شروع پادشاهی بکرماجیت دانسته‌اند (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۲۵).

بنا بر همین منبع بکرماجیت از راجه‌ها و از قوم پوار هند بود که بعد از حمله اسکندر و مرگ او و آشفتگی در سلطنت ایران ادعای سلطنت در هند کرد و به‌زودی شهرهای تهرواله و مالوه را تصرف کرد و با مردم به احسان و نیکی رفتار کرد و آرامش به سرزمین‌های تحت سلطه‌اش داد (همان: ۲۵-۲۴) تا دوران وی همه فرمانروایان هند هرکدام حدود چند صدسال حکومت کرده بود اما بعد از بکرماجیت که گویا دوره تاریخی هند شمرده می‌شود، مدت سلطنت فرمانروایان با واقعیت بیشتری تطابق دارد و طول مدت هر پادشاهی ۶۰ یا کمتر از ۶۰ سال بوده است. چنانچه طول حکومت بهوج که بعد از بکرماجیت بر تخت نشست ۵۰ سال بود (همان: ۲۵).

۳. ۵. پنجمین دورهٔ روابط ایران و هند

این دوره با شروع امپراتوری مغولان اعظم آغاز شد. صاحب تاج‌التواریخ مقاله دوم اثر خود را موسوم به «ذکر سلاطین سلسله تیموریه گورکانیه که در مملکت هندوستان سلطنت کردند» نموده و آن را مشتمل بر دو فصل دانسته و فصل اول را به ذکر سلطنت تیمور گورکان اختصاص داده است. وی می‌نویسد که نسب امیر تیمور و چنگیزخان به تومناخان پادشاه ترکستان می‌رسد. تومناخان دو پسر به نام‌های قُبل‌خان و قاچولی بهادر داشت. از نسل قُبل‌خان جنگیز خان به وجود آمد و امیر تیمور از اولاد قاچولی بهادر بود. امیر تیمور در ۲۷ شعبان ۷۳۶ در خطه کشن متصل به سمرقند متولد شد (همان: ۲۹). چهار ماه بعد از ولادت او، سلطان ابوسعید خان درگذشت و بدین سبب هرج‌ومرج در سرزمین ایران ظاهر شد. امیر تیمور چون به سن ۲۵ سالگی رسید گروهی را به دور خود جمع کرد و اندک‌اندک قدرت گرفته با همدستی امرای لشکر، ماوراءالنهر را تصرف کرد. به‌زودی بر بلخ و کشن و سمرقند مسلط شد و سمرقند را مرکز سلطنت خود قرار داد، در ۷۷۲ ترکستان و در ۷۸۱ خوارزم در سنه ۸۷۷ سلطانیه را به تصرف درآورد و از همدان متوجه اصفهان شده بر ظاهر شهر نزول نمود. در همان سال بر آذربایجان و گرجستان و در ۸۷۹ همدان و اصفهان را به چنگ آورد. چون شاه منصور، والی فارس از امیر تیمور اطاعت نکرد، او را به چنگ آورده به قتل رساند و آل مظفر را شکست داد و بعدازآن به بغداد رفت و سرتاسر آن مناطق را فرمان‌بردار خود کرد (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۲۹-۳۰).

آنچه مؤلف تاج‌التواریخ در مورد روابط ایران و هند در این دوره نگاشته، تنها شرح لشکرکشی‌ها و قتل‌عام‌های تیمور از هند تا سرزمین‌های روم شرقی است و دقیقاً نمی‌توان این‌ها را جزو روابط حسنه بین دو کشور کهن‌سال ایران و هند برشمرد؛ به همین دلیل دوره امیر تیمور در هند و ادامه ترک‌تازی‌های او در ایران در قاموس دیپلماسی معنایی پیدا نمی‌کند و یکی از تاریک‌ترین دورهٔ روابط ایران و هند است که مؤلف به آن پرداخته است.

فصل دوم کتاب در ذکر پادشاهی ظهیرالدین محمد بابر از نوادگان تیمور است. وی در سال ۸۸۸ ق. در اندجان به دنیا آمد و در دوازده سالگی از جانب پدرش عمر شیخ میرزا که حاکم

اندجان بود، بر تخت نشست. وی در ۹۳۲ به‌سوی هند لشکر کشید و با فتح دهلی بر تخت سلطنت نشست و بعد از چند سال حکومت، بشدت مریض شد و در ششم جمادی‌الاولی ۹۳۷ درگذشت. در زمان فرمانروایی او مؤلف هیچ اشاره‌ای به روابط ایران و هند نکرده است. بررسی در منابع دیگر در این خصوص اطلاعات روشن‌تری دارند. توسلی می‌نویسد:

> بابر پیش از آنکه به‌سوی هند روانه شود، سه بار به کمک شاه اسماعیل صفوی سمرقند را تسخیر کرد تا بتواند پایتخت اجدادی خود را به دست آورد. همچنین سلطان حسین بایقرا که از درازدستی‌های شیبانی خان به خراسان به ستوه آمده بود، از بابر خواست که به خراسان آمده، او را در این کار بازی دهد. وی در ۹۱۲ آهنگ خراسان کرد، اما هنگامی‌که به آنجا رسید، سلطان حسین درگذشته بود (توسلی ۱۳۹۲: ۷۳-۷۲)

در ۹۱۷ بابر به همراه جان میرزا (عموزاده‌اش) به قندوز رفت و شاه اسماعیل‌خان زاده بیگم خواهر بابر را که دربارش بود، به قندوز نزد بایر فرستاد. بابر نیز جان میرزا را با هدایایی گران‌بها به هرات نزد شاه اسماعیل فرستاد تا از او برای دفع ازبکان یاری بخواهد. پس از چندی بابر لشکری نیرومند فراهم آورد و بر ازبکان تاخت و بر آنان پیروز شد. پس از آن بخارا و سمرقند را مجدداً تصرف کرد و تحت حمایت شاه اسماعیل قرار گرفت» (همان) بابر بعدازآن تظاهر به مذهب شیعه کرد و جامهٔ قزلباشان پوشید و سکه زدن و خطبه خواندن را به شیوهٔ وی عملی نمود. نتیجه آن شد که بابر ازآن‌پس با اشتیاق در تحکیم روابطش با دربار صفوی کوشید و تا زمانی که زنده بود، از نیروهای کمکی ایرانی بهره‌مند شد. بعد از درگذشت بابر، سلطنت تیموریان به دست نصیرالدین محمد همایون افتاد. در سال دوازدهم فرمانروایی او محمد اکبر از بطن حمیده بیگم در پنجم رجب ۹۴۹ به دنیا آمد. از همان آغاز جلوس همایون، شیر شاه سوری چشم طمع بر اریکه قدرت هند دوخته بود و چندین بار با همایون جنگید و ضربات جبران‌ناپذیری بر پیکره سلطنت تیموریان زد.

همایون که از رقیبش شیر شاه سوری خسارت بسیار دید، ناگریز روی به قندهار و هرات نهاد و سرانجام رأی او متوجه رفتن به دربار صفویه شد و تصمیم گرفت به جانب ایران و به دربار شاه‌طهماسب برود. چون به خراسان رسید، وزیر اعظم خود را با این قطعه شعر به دربار شاه‌طهماسب به قزوین روانه کرد.

خسروا عمری است تا عنقای عالم همتم — قلّه قاف قناعت را نشیمن کرده است
روزگارِ سفله‌خو گندم‌نما و جو فروش — طوطی طبع مرا قانع بارزن کرده است
دشمنم شیر است و عمری پشت بر من کرده بود — حالی از کین و عداوت روی با من کرده است
التماس از شاه آن دارم که با من آن کند — آنچه با سلمان علی در دشت ارژن کرده است

(ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۳۴)

چون نامه همایون به شاه‌طهماسب رسید، شاه به دست‌خط خود این شعر را در جواب وی نوشت:

همای اوج سعادت به دست ما افتد — اگر تو را گذری بر مقام ما افتد

(همان)

چون جواب به همایون رسید از خراسان متوجه حضور فیض معمور گردید حسب الحکم پادشاهی در هر منزل حکام در خدمتگزاری او فروگذاشت نمی‌کردند تا وارد قزوین شده (همان: ۳۴) بدین ترتیب، همایون با همراهشان میهمان شاه‌طهماسب شد. وی مقدم او را بزرگوارانه خوشامد گفت و آنچه شرط میهمان‌نوازی بود، بجای آورد و چندین روز جشن شاهانه برافراشت. همایون نیز در نخستین روز جشن، الماسی گران‌بها که حراج اقلیمی بود، به‌رسم پیشکش هدیه شاه‌طهماسب کرد و سه سالی در آنجا به خوشی گذراند و بعدازآن از شاه استدعای بازگشت و یاری نمود (همان‌جا). شاه‌طهماسب به وی رخصت داد و سلطان مراد میرزا را با دوازده هزار سوار قزلباش به همراه وی روانه کرد. همایون چون به قندهار، رسید یکی از دشمنانش به نام میرزا عسکری از ترس به حصار کابل پناه برد و متحصن شد. همایون در هفتم محرم ۹۵۲ به قلعه حمله برد و میرزا عسکری با پذیرش شکست به حضور همایون رفت و قلعه را تسلیم کرد. همایون نیز قلعه را موافق رأی شاه‌طهماسب به شاهزاده کامران میرزا سپرد و خود متوجه کابل شد. میرزا کامران سراسیمه شده به‌طرف غزنین گریخت و همایون بدون جنگ کابل را تصرف کرد و به دیدار محمد اکبر دل‌شاد شد. طبق نظر تاج‌التواریخ همایون مدت پانزده سال در قندهار حکومت کرد و بعد از کشمکش‌های بسیار و فتح و شکست‌های پی‌درپی عاقبت با پیشنهاد اهالی دهلی و اگره متوجه هند گردید و بعد از پانزده سال دوری از هند، در صفر ۹۶۲ وارد هند شد و در رمضان همان سال بر تخت دهلی جلوس کرد. بخت اما با وی یار نبود و بعد از هفت ماه سلطنت از بالای بام کتابخانه‌اش به زیر افتاد و در ربیع‌الاول ۹۶۳ جان به جان‌آفرین تسلیم کرد (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۳۲-۳۵).

بعد از همایون محمد اکبر فرزند ارشد او بر تخت سلطنت تیموریان نشست. باوجود اینکه مادر اکبر حمیده بانو بیگم، زنی ایرانی بود که به گفته خافی خان نظام الملکی نسبتش به شیخ احمد جام می‌رسید (خافی خان ۱۹۰۹-۱۸۶۸ (۱/۱۲۷). اکبر به فرهنگ و ادب ایرانی عشقی وافر داشت و در مدت ۵۱ سال فرمانروایی، دربارش مرکز تجمع شاعران و ادیبان و بزرگان ایرانی بود؛ اما مؤلف تاج‌التواریخ روابط ایران و هند در دوران اکبر را مسکوت گذاشته است. حتی بعد از درگذشت ناگهانی همایون و جلوس فرزندش جلال‌الدین محمد اکبر بر تخت سلطنت هند، شاه طهماسب سید بیگ صفوی فرزند معصوم‌بیگ صفوی را برای تبریک جلوس و همدردی نسبت به مرگ پدرش همایون اعزام نمود. مشهور است که با حمایت اکبر بود که علما و شعرای بسیاری از ایران به شبه قارهٔ هند مهاجرت کردند تا جایی که گفته می‌شد ایران مکتب‌خانه هند است که در آنجا کسب کمال می‌کنند تا در هند به‌کار برند. (همان، ۱۶۱)

مؤلف تاج‌التواریخ در فصل پنجم کتاب می‌نویسد که در سال ۹۷۷ محمد جهانگیر سلیم میرزا معروف به شیخوبای از بطن جودابای متولد شد و در سال ۱۰۱۴ در سی‌وهفت‌سالگی بعد از درگذشت اکبر بر تخت تیموریان هند نشست (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۳۸). طی بیش از ۲۲ سال سلطنت گویا رابطه‌ای بین ایران و هند صورت نپذیرفته است. درحالی‌که طبق مدارک موجود و آثار مکتوب محققین علاقهٔ شاهان تیموری به فرهنگ و ادب ایرانی در دوران مغولان اعظم به‌ویژه اکبر و جهانگیر و شاه جهان به اوج خود رسید (آفتاب اصغر، ۱۳۴۶: ۱۱۳-۱۱۴)؛ به‌طوری‌که

ملک‌الشعرای بهار ابراز می‌دارد نه‌تنها دربار دهلی به‌منزله دربار ثانی ایران بود؛ بلکه دربار اصلی ایران بود (بهار، ۱۳۷۷، ۲۵۷/۳).

از تأثیرات مهم روابط اکبر و فرزندش جهانگیر با دربار صفوی، تاریخ‌نویسی فارسی بود. اکبر به حدی به تاریخ‌نویسی فارسی اهمیت می‌داد که برای نخستین بار در دوران فرمانروایی او به تقلید از پادشاهان ایران منصب رسمی مورخ درباری به وجود آمد و همچنین تعدادی از مورخان ایرانی و هندی در ۹۹۳ هجری به دستور جلال‌الدین اکبر نوشتن تاریخ الفی را آغاز کردند (همان:۲۰) در این خصوص تاج التواریخ هیچ اطلاعاتی را ارائه نمی‌دهد.

فصل ششم کتاب به سلطنت شهاب‌الدین محمدشاه جهان اختصاص دارد. مؤلف لغزشی در خصوص مادر شاه جهان نشان داده است. وی می‌نویسند: «شاه جهان پادشاه در شب پنجشنبه سلخ ربیع‌الاول سنه ۱۰۰۰ هجری در دارالسلطنه لاهور از بطن جوده بای تولد یافت» (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۳۹-۴۱). مؤلف کتاب پادشاه نامه، نام مادر شاه جهان را تاج بی بی بلقیس مکانی نوشته است (لاهوری، ۱۸۶۷م، ۲۴۳/۲) و این به حقیقت نزدیک‌تر است. از این فصل تا آغاز فصل سیزدهم که مصادف با بر تخت نشستن محمدشاه است، هیچ سخنی در خصوص روابط ایران و هند بمیان نیامده است. در فصل سیزدهم آنجا که سخن از ایران رفته، مربوط به لشکرکشی نادرشاه افشار به دهلی است.

مؤلف تاج‌التواریخ دلیل لشکرکشی نادر به هند و فتح دهلی را این‌گونه توضیح داده است:

> «در این اثنا آمدن خبر نادرشاه به هندوستان رسید، مجمل از مفصل آنکه در سنه ۱۱۴۸ هجری، چون نادرشاه بر ممالک ایران مسلط شد، یکی از ارکان دولت را که علی مردان خان، نام داشت به سفارت هند نزد محمدشاه فرستاد و برای اخراج افاغنه که از ایران فراری شده در هند آمده بودند». (همان، ۵۳)

یک سال گذشت و چون خبری از علی مردان خان نشد، نادر به قندهار لشکر کشید و ازآنجا سفیر دیگری به نام یار محمدخان ترکمان به دربار دهلی فرستاد. از وی نیز خبری دریافت نشد. نادر ناگزیر به پیشاور و لاهور و سرهند لشکر کشید و آماده نبرد با محمدشاه شد و در دشت کرنال بیست فرسخی شاه جهان‌آباد دهلی اردو زد. نتیجه این رویداد همان‌طور که در تاج‌التواریخ ثبت‌شده، این است که نادر دهلی را تصرف کرد و محمدشاه از در صلح درآمد و خود را خلع سلطنت کرده، افسر سروری از سر برگرفته با خوانین و امرا وارد اردوگاه نادری گردید و در حینی که پادشاه عازم دارالامان بود، بمراعات نسبت که ایلی فی‌مابین تحقق داشت، از جانب نادرشاه شاهزاده نصراله میرزا تا خارج اردوگاه به استقبال رفت و هنگام ورود خود تا بیرون خیمه رفته دست پادشاه را گرفته بر مسند هم‌نشین خویش ساخت. (ملک‌الکتاب شیرازی، ۱۳۱۰ ق: ۵۴)

نخستین سخنی که نادرشاه به میان آورد این بود که چندین بار سفیر دوستی روانه خدمت شما نمودم تا روابط حسنه پیشین که فی‌مابین سلسلهٔ تیموریان و شاهان ایران بود، استمرار جهت دفع افاغنه که خار راه هر دولت‌اند، نمایم. متأسفانه چند سال منتظر مانده مأیوس شدم و ناگزیر بر این سمت آمدم محمدشاه از این تغافل پوزش خواست و گفت این موجب سعادت ملازمت

واقع شد. نادر از این پاسخ خرسند شد و گفت سلطنت هند بر اعلیحضرت مبارک باد (همان، ۵۴) مؤلف تاج‌التواریخ می‌نویسد:

> «محمدشاه چاشت آنروز مهمان نادرشاه بود بعد از ظهر به معسکر خود مراجعت نمود و روز دیگر با امرا، از اردوی خود کوچ کرده عازم اردوی نادرشاه شد و خیمه خود را در حوالی معسکر نادرشاه قرارداد. روز پنجشنبه غره ذی‌حجه رایت نادری به‌جانب دهلی نهضت کرده و روز هفتم در باغِ شعله ماه نزول نموده و یک روز در آنجا توقف و پادشاه برای تدارک لوازم مهمانی مرخص شد، پیشتر روانه شهر گردید و روز نهم از باغ مزبور سوار شده یا کوکبه تمام بدار الخلافه دهلی داخل شدند و بروز عید اضحی خطبه بنام نادرشاه خوانده شد (همان‌جا) همان شب جمعی از عوام و اوباش در میان شهر به اردوی ایرانی پرخاش کرد، چند نفر ایرانی را به قتل رساندند چون این خبر نادر را دل‌آزرده کرد و فردای آن روز از قلعه برآمد و در مسجد روشن الدوله قیام نمود و بعد از تحقیق درباره وقایع آن شب حکم به قتل‌عام داد. محمدشاه و امرا سراسیمه درصدد شفاعت برآمدند و نواب آصفجاه به خاک‌پای نادر افتاد و عرض کرد: «اگر پادشاهی ببخش و اگر تاجری بفروش و اگر قصابی بکش» (همان، ۵۵) نادرشاه به مزاح گفت به ریش تو بخشیدم و حکم امان داد و برای استمرار دوستی و سلوک چند روز بعد جشن عروسی نصر اله میرزا را با دختر محمدشاه برگزار کرد و سپس در هفتم صفر ۱۱۵۲ بعد از ۵۷ روز توقف در هند به سمت ایران حرکت کرد (همان، ۵۵).

این مطالب آخرین اشاره به روابط ایران و هند بر اساس تاج‌التواریخ است. بقیه کتاب به شرح احوال سایر شاهان تیموری و نفوذ دولت بریتانیا در هند و شرح رویدادهای آن دوران و درنهایت شرح‌حال نوابان و ریاست‌های سراسر هند است. در این قسمت‌ها دیگر از روابط ایران و هند خبری در دست نیست.

۴. بحث و تحلیل

نسخ خطی فارسی و بسیاری از کتب چاپ سنگی که به‌صورت محدود در شبه‌قاره هند نوشته با چاپ‌شده‌اند، در حکم منابع موثق و دست‌اول برای تحقیقات دانشگاهی و پژوهشی محسوب می‌شوند. تألیف این آثار نفیس با ورود زبان فارسی به دربارهای هند آغاز شد و به‌ویژه در زمان امپراتوری مغولان اعظم که به تیموریان بزرگ هند مشهورند و به‌ویژه با سرپرستی شاهان شعر دوست و ادب‌پرور آن سلسله رشد کرد و به‌زودی در زمان فرمانروایی امپراتور بزرگ مغول جلال‌الدین محمد اکبر به اوج خود رسید. وی شعر دوست بود و شاعران و نویسندگان را سرپرستی می‌کرد و دربارش محل تجمع بزرگان ادب و اندیشمندان علوم بود. تقلید از تاریخ‌نگاری فارسی را از ایرانیان آموخت و در دربار خود ترویج کرد.

این شیوه آن‌چنان رونق گرفت که تا سالیان بسیار بعد از سقوط امپراتوری مغول و تا زمان استقلال هند از زیر یوغ استعمار بریتانیا دوام آورد. در سال ۱۲۸۵ ق. یکی از مورخان و ادیبان ایرانی به نام میرزا محمد ملک‌الکتاب شیرازی که سال‌ها در شیراز در کار تألیف و تدوین و انتشار کتاب بود، به هند مهاجرت کرد و به سبب علاقه به تاریخ هند کتابی به نام «تاج‌التواریخ و سلاله السیر» دربارهٔ تاریخ هند از دیرین زمان تا دورهٔ حیات خود نوشت و آن را در بمبئی به‌صورت

چاپ سنگی منتشر کرد. از این اثر نسخ بسیار اندکی در شبه‌قاره در دست است و در ایران احیاناً به‌صورت دیجیتال یافت می‌شود.

متأسفانه بزرگ‌ترین مشکل این اثر عدم معرفی منابع کتاب است. دلیل اینکه مؤلف نام هیچ منبعی را که مورد رجوع وی بوده ذکر نکرده، بر خواننده معلوم نیست؛ همچنانکه که تمام تواریخ فارسی هند، چه تواریخ محلی و چه تواریخ کشوری ازجمله تاریخ فرشته و طبقات اکبری و به‌روشنی در همان شروع کتاب نام منابع مورد استفاده توسط مؤلف ذکرشده و از آن‌ها تمجید شده است، شرط تاریخ‌نگاری درست همان است که پیشینیان به‌کار برده‌اند. از این رو این مشکل و ابهام تا پایان کتاب خواننده را دنبال می‌کند.

با این حال، از نکات مثبت این اثر نمی‌توان چشم پوشید به‌ویژه باید آن را از زمره منابع بسیار اندک و نایابی دانست که روابط ایران و هند را از دوره حماسی آغاز کرده است. سلسله‌های کیانیان و پیشدادیان را در تاریخ ایران به دوران حماسی و برخی دوران اساطیری منسوب می‌کنند. کتاب تاج‌التواریخ نخستین دوران ایران و هند را به این دوران نسبت داده و از شاهان و پهلوانان اساطیری ایران مانند گرشاسب و رستم دستان نام برده است که با دربار هند روابط دوستی و مؤانست داشته و در سختی به یاری آن‌ها شتافته‌اند و آنان هر زمان با سختی مواجه شده‌اند با رغبت تمام به دربار ایران آمده‌اند. چنین مطالبی در کتاب‌های تاریخی ایران و هند به‌ندرت دیده شده و این از ویژگی‌های منحصر به فرد این اثر است.

اما در برخی جاها اطلاعات اشتباه داده شده که در همین متن به آنها اشاره شد. نکتهٔ مهم دیگر این است که با وجود ارائهٔ اطلاعات در خصوص شروع این روابط، علی رغم کمبود منابع موثق و با وجود ذکر نکردن منبع خبر نویسنده در مورد روابط گسترده ایران صفوی با هند مغولان اعظم، بسیاری از مطالب را از قلم انداخته و تنها به شرح بسیار جزئی اشاره کرده و گاه سکوت اختیار نموده است. این سیاست نه تنها از ارزش تاریخی اثر تا حدی می‌کاهد بلکه به برجستگی‌های سودمند آن، که همانا تازگی در شرح نخستین ایام روابط دو کشور است، لطمه می‌زند. البته آوردن اشعار شیوا در متن و روانی انشاء و استفاده از واژگان ساده و دوری از مغلق‌گویی و نیز تصاویر نقاشی شده شاهان و نواب و راجگان هند بسیاری از ضعف‌های اثر را می‌پوشاند.

۵. نتیجه‌گیری

کتاب تاج‌التواریخ از آثار بسیار مفید در تاریخ هند است که به روابط ایران و هند از نخستین روزگار حماسی و اساطیری تا نزدیک به پایان دورهٔ استعماری در هند پرداخته است. بیشترین تأکید این منبع بر روابط دو کشور در دوران فرمانروایی مسلمانان در شبه قارهٔ هند است. اطلاعات بخش حماسی و اساطیری نقطهٔ قوت این اثر است؛ اما اطلاعات دوران اسلامی هند و بعد از آن مطالبی است که آنها را می‌توان در بیشتر منابع تاریخی و حتی ادبی دیگر که در شبه قاره تألیف شده و اکنون به صورت نسخ خطی یا چاپ سنگی موجودند یافت. صحت و سقم بسیاری از مطالب کتاب را نمی‌توان به راحتی تشخیص داد، زیرا منابع مورد رجوع مؤلف اثر در

هیچ جای کتاب ذکر نشده است. در مجموع آنچه در جمع‌بندی از این تحقیق قابل تأکید است، ارزش این اثر در ریشه‌یابی روابط ایران و هند و نیز شدت دوستی و نیاز مردمان دو سرزمین به تداوم این روابط است. نویسنده با تأکید بر همین روابط قدمت و ارزش آن را نشان داده است.

منابع

آفتاب، اصغر (۱۳۶۴). *تاریخ نویسی فارسی در هند و پاکستان*. لاهور: خانه فرهنگ جمهوری اسلامی ایران.

اسماعیل‌پور، مهبیز (۱۳۸۰). *تاریخ نویسی فارسی در شبه قاره هند، دانشنامه ادب فارسی در شبه قاره (هند پاکستان بنگلادش)*. ج ۴، به سرپرستی حسن انوشه تهران سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد، صص ۷۰۳-۶۳۹ و ص ۶۵۹.

توسلی، محمد مهدی (۱۳۹۴). *تحولات شبه قاره هند*. قم: انتشارات بین‌المللی المصطفی.

خان زمانخان، غلامحسین‌خان (۱۳۷۷). *تاریخ اصفجاهیان*. تصحیح محمد مهدی توسلی، اسلام آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

خافی خان، محمدهاشم (۱۹۰۹-۱۸۶۸). منتخب اللباب (دوره سه جلدی). کلکته.

لاهوری، عبدالحمید (۱۸۶۸). پادشاه‌نامه. ۲ جلد، ۲۴۳/۲، کلکته.

ملک الکتاب شیرازی، میرزا محمد (۱۳۱۰). زینت‌الزمان فی تاریخ هندوستان موسوم به تاج‌التواریخ و سلالۀ االسیر. بمبئی.

منزوی، احمد (۱۳۸۱). فهرستواره کتاب‌های فارسی. چاپ اول، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

ملک الشعراء بهار (۱۳۷۷). سبک شناسی. جلد ۳، تهران: امیرکبیر.

References

Abdul Hamid Lahuri (1868). Calcutta, Padshahnameh (The King Letter), 2 Vols, Vol 2. (In Persian)

Aftab, Asghar (1985). Persian Historiography in India and Pakistan, Lahore: Iran Cultural Center, vol. 11. (In Persian)

Esmailpour, Mahbiz (2001). Persian Historiography in the Indian Subcontinent, Encyclopedia of Persian Literature in the Subcontinent (India, Pakistan, Bangladesh), vol. 4, edited by Hassan Anousheh, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Press, pp. 639-703 and 659. (In Persian)

Tavassoli, Mohammad Mahdi (2015). Transformations of the Indian Subcontinent, Qom: Al-Mustafa International Publishing. (In Persian)

Khan Zaman Khan, Gholamhossein Khan (1998). The History of the Asefjahian, edited by Mohammad Mehdi Tavassoli, Islamabad: Iran and Pakistan Persian Research Center. (In Persian)

Khafi Khan, Mohammad Hashem (1868-1909). Muntakhab-ul-Lubab (three-volume series), Calcutta. (In Persian)

Malek al-Kottab Shirazi, Mirza Mohammad (1931). Zinat al-Zaman fi Tarikh al-Hindustan, known as Taj al-Tawarikh wa Salalat al-Siyar, Bombay. (In Persian)

Monzavi, Ahmad (2002). Comprehensive Index of Persian Books, First Edition, Cultural Heritage and Honors Association. (In Persian)

Malek al-Shoara Bahar (1998). Sabk Shenāsi (Methodology), vol. 3, Amir Kabir, Tehran. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Polyphonic Analysis of the Poem "Eternal Sunset" by Forough Farrokhzad According to the Theory of Mikhail Bakhtin

Khadijeh Sadat Tabatabaee[1]✉ | **Abdollah Hasanzadeh Mirali**[2]

1. Corresponding Author, Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. Email: Sadattabatabaee@semnan.ac.ir

2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran. Email: a.hasanzadeh@semnan.c.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(99-126)

Received:
30 January 2024

In Revised Form:
28 August 2024

Accepted:
16 October 2024

Published onlin:
07 December 2024

Abstract

Dialogue logic, especially polyphonic, is the main essence of Bakhtin's thought in all her intellectual levels. He considers the logic of conversation to be the basis of human life which causes it to open new windows of conversation-based worldview in the audience's mind. This research is based on the analytical descriptive method through library note-taking, and its main purpose is to explain polyphony in Forough Farrokhzad's poetry, based on Mikhail Bakhtin's theory. The results indicate that: In order to make her voice heard better, Forough has used multiple voices in her poetry and by acknowledging the plurality of consciousnesses, she has been able to artistically bring the audience into the discourse space with her. She uses interrogative, imperative and imperative sentences in her poetry to create an interactive atmosphere. In addition, by creating contradictions and contrasts in his words, he has been able to create a unique polyphony at the level of words, in such a way that he simultaneously uses lyrical, epic, hopeful and desperate, pacifist and belligerent sounds. Next to the elements in nature, clearly observed. Also, in his poem, Forough puts a lot of emphasis on "speaking", which shows the suffocation that governs the society and the seal that prevailed on women's mouths in the patriarchal and misogynistic society of that day, and the poet intends to create this space. turn it into an interactive and conversation-oriented environment.

Keywords: polyphony, discourse, Bakhtin, Forough, dialogue logic

Cite this article: Tabatabaee, Khadijeh Sadat & Hasanzadeh Mirali, Abdollah (2024), “Polyphonic Analysis of the Poem "Eternal Sunset" by Forough Farrokhzad According to the Theory of Mikhail Bakhtin”. *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (99-126).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.371749.1977

Publisher: The University of Tehran Press.

© Khadijeh Sadat Tabatabaee, Abdollah Hasanzadeh Mirali

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل چندصدایی شعر «غروبی ابدی» فروغ فرخزاد باتوجه‌به نظریهٔ میخائیل باختین

خدیجه سادات طباطبایی[۱]✉ | عبدالله حسن‌زاده میرعلی[۲]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: Sadattabatabaee@semnan.ac.ir

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: a.hasanzadeh@semnan.c.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۱۲۶-۹۹)

تاریخ دریافت:
۱۰ بهمن ۱۴۰۲

تاریخ بازنگری:
۰۷ شهریور ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش:
۲۵ مهر ۱۴۰۳

تاریخ انتشار:
۱۷ آذر ۱۴۰۳

چکیده

منطق گفتگویی، جوهرِ اصلی اندیشهٔ باختین در تمام سطوحِ فکریِ اوست. او منطق مکالمه را بنیانِ حیات انسانی می‌داند که سبب می‌شود دریچه‌های جدیدی را از جهان‌بینی مبتنی بر مکالمه، در ذهن مخاطب بگشاید. این پژوهش بر مبنای روش توصیفی تحلیلی از طریق یادداشت‌برداری کتابخانه‌ای باهدف تبیین چندصدایی در شعر فروغ فرخزاد، بر مبنای نظریهٔ میخائیل باختین انجام گرفته است. نتایج حاکی از آن است که: فروغ برای اینکه صدایش بهتر شنیده شود، از چندصدایی در شعرش استفاده نموده است و از طریق قائل شدن به تکثر آگاهی‌ها توانسته است به‌گونه‌ای هنرمندانه، مخاطب را با خود به فضای گفتمانی وارد کند. او برای ایجاد فضایی تعاملی، از گزاره‌ای پرسشی، امری و ندایی در شعرش، استفاده می‌کند. به‌علاوه او، با ایجاد تضاد و تقابل در کلامش، توانسته است، چندآوایی منحصربه‌فردی را در سطح واژگان پدید آورد، به‌گونه‌ای که هم‌زمان می‌توان صداهای غنایی، حماسی، امیدوارانه و مأیوسانه، صلح‌طلب و ستیزه‌جویانه را، در کنار عناصر موجود در طبیعت، به‌وضوح مشاهده کرد. همچنین، فروغ در شعرش تأکید زیادی بر «سخن‌گفتن» دارد که این خود خفقان حاکم بر جامعه و مُهری که بر دهان زنان، در جامعهٔ مردسالار و زن‌ستیز آن روز حاکم بوده، را نشان می‌دهد و شاعر قصد دارد این فضا را به محیطی تعاملی و گفتگو محور بدل سازد.

کلیدواژه‌ها: چندصدایی، گفتمان، باختین، فروغ، منطقِ گفتگویی

استناد طباطبایی، خدیجه سادات و حسن‌زاده میرعلی، عبدالله (۱۴۰۳). «تحلیل چندصدایی شعر «غروبی ابدی» فروغ فرخزاد باتوجه‌به نظریهٔ میخائیل باختین». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۱۲۶-۹۹).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.371749.1977

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© خدیجه سادات طباطبایی، عبدالله حسن زاده میرعلی

۱. مقدمه

نظریهٔ نقد ادبی نوین، که با خوانش دیگری از متن ادبی مخاطب را به کشف لایه‌های درونی، صداهای گوناگون و گاه پنهان و ناگفته‌های متن رهنمون می‌سازد، نظریهٔ چندصدایی باختین است (قبادی، غلامحسین‌زاده، مشرّف و رامین‌نیا، ۱۳۸۹: ۷۲)

میخائیل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵م)، آثار تأثیرگذاری در حوزهٔ نقد و نظریهٔ ادبی و بلاغی به یادگار گذاشته است. نظریات او طیف وسیعی از مباحث معرفت‌شناسی در علوم‌انسانی را شامل می‌شود. او تحت‌تأثیر مارکسیسم، معتقد بود که بُعد محتوا و ساختار زبان بنیادی ایدئولوژیک دارد و با تأکید بر این مسئله، مبحث چندصدایی[1] را در نظریه و نقد ادبی مطرح کرد (رنجبر، ۲۰۶:۱۳۹۵) و زمینهٔ جدیدی را برای مباحث نقد ادبی به وجود آورد. او به‌عنوان یک نظریه‌پرداز در حوزه‌های نشانه‌شناسی، زیباشناسی، زبان‌شناسی و مطالعات فرهنگی – اجتماعی شناخته شده است (پورآذر و سخنور، ۱۳۹۴: ۸). رویکرد باختین با متن که با ادبیات و متون ادبی عجین شده است؛ تحت عنوان «دیالوگ، مکالمه یا گفت‌وگو» و «پولی‌فونی، چندآوایی یا چندصدایی» مشهور شده است. شخصیت‌ها در این گفت‌وگو به‌عنوان مردم آزادی که قادرند در کنار او بایستند، می‌توانند با خالق خود موافقت یا مخالفت کنند یا حتی علیه او شورش کنند (ابوالحسنی‌چیمه،۱۳۹۳: ۲).

فروغ یکی از مهم‌ترین چهره‌های فرهنگی فمینیسم در ادبیات معاصر ایران است (ذوالفقارخانی، ۱۳۹۹: ۱۲۳). زندگی در جامعه‌ای سنّتی، با تقابل اندیشه‌های مدرن و کهنه سبب شده بود که بتواند به‌خوبی چندصدایی را در دفاتر شعری خود، منعکس سازد. با بررسی زندگی شاعر، در نگاه اول با روح ناآرام و سرکشی روبه‌رو می‌شویم، که در برابر جامعه‌ای مردسالار با جزم‌اندیشی‌های مکالمه ستیز، سر تسلیم فرود نمی‌آورد و در مقابل نابرابری‌های موجود، که هیچ جایگاهی برای حضور زن در اجتماع قایل نبود، فریاد بر می‌آورد و ناکامی‌های زندگی فردی و اجتماعی‌اش را در آثارش منعکس می‌سازد. شاعر برای برقراری ارتباط با اجتماع، در شعرش به هنجارشکنی‌هایی دست می‌یازد که تا آن زمان، بسیار کم‌نظیر و حتّی بی‌سابقه بوده است. او در اشعارش از سبکی نوگرا و نیمایی استفاده می‌کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۶۴)، تا زنان محکوم و محبوس در جامعه‌ای مردسالار را به تصویر بکشد. منطق درونی شعر فروغ منجر به بازتاب ذهنیت‌های تجددگرا و سنتی‌ستیز او شده‌است. در این زمینه عمدتاً اشعار فروغ از استحکام خاصی برخوردار است که در قید کشش قافیه یا مضمون‌یابی‌های خاص ادبی نبوده و اندیشه‌های خود را با زبانی ساده و گویا و خالی از ابهام بیان کرده است. او مظلومیت مردم ایران و بی‌عدالتی‌هایی را که در حق آن‌ها صورت می‌گرفت، با دیدگاه روشنفکرانه جدیدی به تصویر می‌کشید. در حقیقت او با سبک نیمایی، به توصیف جامعه‌ی مدرنی که فرهنگ‌ها و ارزش‌ها به تدریج در حال منسوخ شدن است، می‌پردازد. جامعه‌ای که اکنون به اسم شهرنشینی، معنویات روحی را به باد فراموشی سپرده است. از این‌رو، پر واضح است در جامعه‌ای که مردم نمی‌توانند به‌خوبی با یکدیگر ارتباط داشته باشند و تبعیض‌های قومی و نژادی مختلفی نیز در آن جریان دارد؛ بتوان اشعاری سرود که صداهای

1. Polyphony

اعتراض‌آمیز اقشار جامعه را منعکس سازد. بنابراین، پژوهش حاضر به دنبال کشف ظرفیت‌های گفتگویی یکی از اشعار فروغ، به نام «غروبی ابدی» با رویکرد باختینی است تا بتواند نگرش‌های فروغ را در این زمینه مورد تحلیل قرار دهد. هر چند که چنین کار پیچیده‌ای، نیازمند دقت نظر در ارتباط‌های پنهان گفتمان است. او مخاطب را به گفتگو با عناصر مختلف اجتماعی و ادبی سوق می‌دهد و از این طریق جلوه‌های جدیدی از جهان‌بینی مبتنی بر منطق مکالمه را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند. بنابراین، پرداختن به چنین مقوله‌ای، ضروری به نظر می‌رسد.

این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی، به بررسی انواع روابط مکالمه‌ای در شعر «غروبی ابدی» فروغ، می‌پردازد و پس از بررسی رویکردهای معنایی ابیات، به بررسی چندصدایی در سطح واژگان پرداخته می‌شود. همچنین با درهم شکستن گفتمان مسلط تک‌صدایی به گفتمان‌های هم سطح و متکثر چندصدایی در شعر پرداخته و هر بند به‌مثابهٔ گفتمانی مستقل درنظر گرفته شده و شاعر به‌عنوان مؤلف در عرض فروغ، گفته‌پرداز و دیگر مشارکین در گفتمان حضور دارد.

در مقاله حاضر درصدد پاسخ‌گویی به این مسئله هستیم که چه ارتباطی میان شعر «غروبی ابدی» فروغ و چندصدایی بر مبنای نظریه باختین وجود دارد؟ برای پاسخ‌گویی به این مسئله متن شعر، مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت و سپس به توصیف گفتگوهای موجود در متن و روابط بین آن‌ها پرداخته خواهد شد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش چشمگیری که به بررسی چندصدایی در اشعار فروغ به‌طور خاص پرداخته باشد، صورت نگرفته است. تنها پژوهش‌هایی که در این زمینه انجام شده است، بررسی «گفتگو در شعر فروغ فرخزاد باتکیه‌بر منطق مکالمهٔ میخائیل باختین» است (باقری خلیلی و حقیقی، ۱۳۹۳: ۲۳) که با رویکرد دستوری به جنبه‌های مکالمه‌ای اشعارش پرداخته است. همچنین پژوهش دیگری با عنوان «تحلیل بلاغی عناصر چندمعنایی در شعر فروغ فرخزاد» انجام شده که با رویکرد بلاغی به کاربرد عناصر چندمعنایی در شعر فروغ، پرداخته است. امّا این نخستین پژوهشی است که از منظر ادبی و زبان‌شناختی، به مطالعهٔ یکی از اشعار فروغ، باتوجه‌به جزئیات می‌پردازد. همچنین آگاهی محدود از شیوهٔ فروغ به سبب عدم رسوخ در لایه‌های ناپیدای شعر او، باعث می‌شود که لایه‌های درونی شعر فروغ مجهول بماند و همه فقط در حد روساخت به شعر او توجه کنند، درصورتی‌که آگاهی همه‌جانبه نسبت به فروغ و شعر او، از ضروریات عرصهٔ فرهنگ و ادب فارسی است. به‌علاوه سروده‌های فروغ همواره برهه‌هایی از جامعه را به تصویر می‌کشد که واقعیات اجتماعی و سیاسی عصر او را بازتاب می‌دهد و تصویر روشنی از جامعهٔ زن‌ستیز آن زمان منعکس می‌سازد که بررسی آن‌ها سبب آشنایی مخاطب با موضع فروغ در خصوص جریانات دوران او می‌شود که این خود باعث فهم بهتر اشعار او می‌شود.

۳. چندآوایی از طریق گونه‌های ادبی موجود در متن

چندصدایی پدیده‌ای است که با سایر مفاهیم باختینی از جمله آمیختگی[1]، زمان – مکان[2] و گفتگومندی[3]، ارتباط تنگاتنگ دارد. باختین در مطالعات و آثار خود مجموعه‌ای از یک نظام انتقادی را صورت‌بندی می‌کند که چندصدایی بخشی از آن محسوب می‌شود (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۹). منظور باختین از چندصدایی خاصیت بینامتنی است که بعدها ژولیا کریستوا آن را ادامه داد (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳).

باختین به پیوند فرا زبانی عنایت خاصی دارد (پارسایی و قربان‌زاده، ۱۴۰۲: ۸۴). او معتقد است که حقیقت یک متن را به‌جای متمرکزکردن در یک‌صدا یا یک آگاهی، می‌توان در صداها یا آگاهی‌های گوناگون قرارداد (مرسون و امرسون[4]، ۱۹۹۰: ۲۳۷–۲۴۱). یعنی «یک حقیقت واحد وجود دارد که نیازمند تکثر آگاهی‌هاست، چیزی که در اصل نمی‌تواند در بند و محدودهٔ یک‌صدا قرار بگیرد» (باختین[5]، ۱۹۹۴: ۸۱). نویسنده، شخصیت‌ها و خوانندهٔ متن چندصدایی، همه بـه طور مساوی در زادن حقیقت دخیل‌اند (طایفی و حاجی‌پور، ۱۳۹۹: ۶۳)؛ بنابراین نویسنده یک فرایند تازه از خلاقیت را تجربه می‌کند و جایگاه تازه‌ای را در ارتباط با شخصیت‌ها به خود اختصاص می‌دهد (مرسون و امرسون، ۱۹۹۰: ۲۴۶–۲۴۳). نویسنده در یک جایگاه کاملاً مشخص و ثابت مکالمه‌ای، با یک شخصیت، به‌عنوان کسی که واقعاً حاضر است، گفت‌وگو می‌کند (باختین، ۱۹۹۴: ۶۳–۶۴). به باورباختین، شعر چارچوبی است که در آن گفتمان‌های متعددی با یکدیگر گفتگو برقرار می‌کنند و به‌عنوان آیینه‌ای تمام‌نما از زندگی اجتماعی انسان، خلاصه‌ای از برخورد میان نیروها، طبقات، منافع و مصالح مختلف را منعکس می‌سازد (الرویلی واللازعی، ۲۰۰۷: ۳۱۸)؛ ازاین‌رو گفتار در نظریهٔ باختین، شامل مجموعه عباراتی می‌شود که «در آن نوعی جهان‌بینی و ایدئولوژی مطرح است و لذا مورد قبول و رد و اصلاح دیگران قرار می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۱۱). یعنی هر سخنی کنش متقابل گوینده و شنونده را در بافت اجتماعی منعکس می‌سازد (تودوروف، ۱۳۷۳: ۴۳). از نظر کریستوا هر متن اگر ارزش ادبی داشته باشد از خاصیت مکالمه‌ای برخوردار است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸۵) و به بیان باختین: «هر اثر ادبی در بطن خود پدیده‌ای اجتماعی است» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۷۳) و برای همین یاکوبسن باختین را پیشگام «زبان‌شناسی اجتماعی» می‌داند (یاکوبسن، ۱۳۷۳: ۲۷).

برای اثباتِ وجودِ «چندصدایی» در یک شعر، باید حداقل دو صدای مشخص و متفاوت که گاهی ضدِّ یکدیگر حرف می‌زنند وجود داشته باشد؛ یعنی گفتگو در فرایند بین دو فرد اجتماعی شکل می‌گیرد (باقری‌خلیلی و حقیقی، ۱۳۹۳: ۲۷) و «نویسنده با آزادمنشی تمام، در خلال شخصیت‌ها و دوشادوش آن‌ها قرار می‌گیرد» (حسینی، ۱۳۹۰: ۷۶) و صداهای مختلف را با ظرافت منعکس می‌سازد.

ارتباط‌های مکالمه‌ای حتی برای یک واژهٔ منفرد نیز ممکن است وجود داشته باشد، بـه

1. Hibridation
2. Chronotope
3. Dialogism
4. Morson & Emerson
5. Bakhtin

شرطی که در همان یک کلمه، صدای فرد دیگری شنیده شود (بلاگلج[1]، ۲۰۰۵: ۱۵). اگرچه فقط یک نفر صحبت می‌کند، امّا نفر دوم مکالمه به‌صورت نامرئی حاضر است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰)؛ از یک سو، ما احساس می‌کنیم که با یک مکالمه روبه‌رو هستیم؛ و از سوی دیگر، به گویندهٔ نامرئی پاسخ می‌دهد (باختین، ۱۹۷۳: ۱۶۴). همچنین چندآوایی گفتمانی است که «شامل تکثر نقطه‌نظرها یا زاویه‌های دید باشد؛ گفتمانی که حتی به‌ظاهر یک گوینده، مرتّب زاویهٔ دید خود را تغییر می‌دهد، ... درنتیجه، چنین بـه نظر می‌رسد که مرز بین صداها، مرز بین گوینده‌ها و نقطه‌نظرها است» (ابوالحسنی چیمه، ۱۳۹۴: ۶). باختین نثر را دارای طبیعت گفتگومندی و شعر را فاقد آن می داند، امّا اسکین ثابت می‌کند در ذات شعر نیز ویژگی‌های چندصدایی وجود دارد، زیرا هر کلمه در دیالوگ زاده شده است (اسکین[2]، ۲۰۰۰: ۳۲۸). امّا چندصدایی در شعر به‌گونه‌ای متزلزل و غیرشفاف است و به‌آسانی گفتمان رمان بـه دست نمی‌آید، زیرا شاعر از زبان به شیوه‌ای شخصی‌تر استفاده می‌کند (همان: ۳۸۷).

باختین با دیدگاه هستی‌شناختی به انسان، جوهر و سرشت انسان را واکاوی می‌کند. از نظر او اجتماع با ظهور شخص دیگر شکل می‌گیرد (تودوروف، ۱۳۷۷: ۶۷). او بنیان گفتگو را بر اساس رابطهٔ بین خود و دیگری عنوان می‌کند و آگاهی نسبت به مفهوم «دیگر بودن» را لازمه برقراری ارتباط و مکالمه می‌داند که در این زمینه از آثار بوبر بهره می‌گیرد (بوبر، ۱۳۹۰: ۲۳-۲۴).

باختین جابه‌جایی و مداخلهٔ در گفتمان را فعالیتی می‌داند که بین عاملان گفتمان در جریان است (لپس، ۲۰۰۴: ۲۷۳-۲۷۱). چندصدایی، یک «من» مرکزی یا مسئول ندارد و بنابراین یک خودِ مرکز زدایی شده دارد. این موقعیت‌های «منِ» گوناگون می‌توانند هم در مکالمه‌های درونی با یکدیگر صحبت کنند و هم با صداهای بیرونی گفت‌وگو کنند (پلارد[3]، ۲۰۰۸: ۳۴-۳۶).

باختین متن‌های چندصدا را ادبیات عامیانه یا کارناوالی می‌نامد و آنها را در مقابل ادبیات کلاسیک یا رسمی که غالباً تک‌گو هستند قرار می‌دهد (دکروت[4]، ۱۹۸۴: ۱۷۱). تضاد یا وجود عناصر ناهمگون منجر به گفتگومندی و چندصدایی در متون می‌شود که این تضاد می‌تواند در متون چندصدا به‌صورت برابر و مساوی ظهور یابد (شه کلاهی و فهیمی فر، ۱۴۰۰: ۸۱)؛ بنابراین در متون چندصدایی برای ایجاد پدیده گفتگو، حداقل باید دو صدای متضاد وجود داشته باشد. این امر مستلزم پذیرش منِ «دیگری» است (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۵). در برخی از اشعار فروغ می‌توان شاهد ترکیب امور متضاد، خاصّه تضاد اجتماعی بود که دوطبقه مختلف جامعه را به گفتگو وامی‌داشت. او در دوره‌های مختلف زندگی به علّت داشتن پدری مستبد، با حاکمیت مطلقِ نظامی، ازدواج نافرجامش، آزردگی از فشار فرهنگ حاکم و تقابل با ذهنیت جامعه بحران‌زده و مخالف با حضور زن در اجتماع، با تک‌صدایی‌های مکالمه ستیز روبه‌رو بود؛ بنابراین روح سرکش و طبع بلند فروغ، او را به سرودن اشعاری ترغیب کرد که گفت‌وگو گری سرلوحهٔ کارش بود.

---

1. Blackledge
2. Eskin
3. Pollard
4. Ducrot

۴. چندصدایی در شعر فروغ

دکروت به وجود سه نوع عامل گوینده قائل است: کسی که مسئول عمل پاره‌گفتار است و با ضمیر اول‌شخص در پاره‌گفتار مشخص می‌شود و دربارهٔ دیگران حرف می‌زند (دکروت، ۱۹۸۴: ۹۹). ما در اینجا به‌عنوان مخاطب و نیز دیگری از آنها استفاده می‌کنیم و نیز کسی که از نظر مادی مسئول تولید پاره‌گفتار است؛ امّا مستقل از کسی است که به‌صورت زبانی مسئول آنهاست و ما به‌عنوان شاعر از او یاد می‌کنیم. در بررسی شعر موردنظر، سه نوع مقوله‌بندی موردنظر خواهد بود:

۴. ۱. معنای حاضر در گفتمان

۴. ۲. واژگان حاضر در گفتمان

۴. ۳. ساختار حاضر در گفتمان

در قسمت معنایی گفتمان، شعر از نظر معنایی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرد و آواهای شنیده شده در فحوای غزل مورد بررسی قرار می‌گیرد. همچنین بسامد کاربرد واژگانی که صداهای مختلف را در شعر ایجاد کرده نیز، مورد تحلیل قرار می‌گیرد و در بخش ساختار گفتمان، شاخص‌های صدای فروغ به‌عنوان (مشارک یا صدای اصلی گفتمان شعر موردنظر)؛ صدای مخاطب و صدای دیگران، تجزیه‌وتحلیل می‌شود. الگوهای چیدمان این چهار شاخص در چند قاعده قابل استخراج است که در بخش تحلیل خواهد آمد. گفتنی است شاخصِ مسئول واقعی تولید گفتار، مؤلف یعنی شاعر است. به‌علاوه، تعیین و استخراج نقطه‌نظر صدای گوینده نسبت به مشارک اصلی گفتمان، یعنی فروغ، شاخص دیگر این بررسی را تشکیل می‌دهد که در این پژوهش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در تحلیل داده‌ها ابتدا شعر از نظر معنایی مورد بررسی قرار می‌گیرد، سپس به بسامد کاربرد واژگان در آواهای مختلف پرداخته می‌شود و در نهایت به استخراج الگوهای چندآوایی در شاخص‌های فوق خواهیم پرداخت.

۵. نمودهای چندآوایی در شعر «غروبی ابدی» فروغ

روز یا شب؟
نه، ای دوست، غروبی ابدیست
با عبور دو کبوتر در باد
چون دو تابوت سپید
و صداهایی از دور،
از آن دشت غریب،
بی‌ثبات و سرگردان، همچون حرکت باد
سخنی باید گفت
سخنی باید گفت
دل من می‌خواهد با ظلمت جفت شود
سخنی باید گفت

چه فراموشی سنگینی
سیبی از شاخه فرومی‌افتد
دانه‌های زرد تخم کتان
زیر منقار قناری‌های عاشق من می‌شکنند
گل باقالا، اعصاب کبودش را در سُکرِ نسیم
می‌سپارد به رها گشتن از دلهرهٔ گنگ دگرگونی
و در اینجا، در من، در سر من؟ آه...
در سر من چیزی نیست به جز چرخش ذرات غلیظ سرخ
و نگاهم مثل یک حرف دروغ
شرمگینست و فروافتاده...
برویم
سخنی باید گفت
جام، یا بستر، یا تنهایی، یا خواب؟
برویم... (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۴۴-۲۴۹)

وزن عروضی غزل فاعِلاتُن فَعَلاتُن فَعَلاتُن فَعِلُن، در بحر رمل مخبون است که از وزن‌های غمگنانه است و شاعران از این آهنگ بیشتر برای روایت و شرح مسائل و مشکلات خود سود می‌جویند (شایگان فر،۱۳۸۰: ۶۳). همان‌طور که ملاحظه می‌شود، انتخاب چنین وزنی از سوی شاعر با مفهوم و محتوای شعر کاملاً مناسبت دارد.

۵. ۱. الگوهای معنایی گفتمان

از ابتدای شعر فروغ کاربرد واژه «غروب» در عنوان، نوعی یاس در فحوای کلام به مخاطب القا می‌کند گویا دردی در شعر فروغ موج می‌زند که چون زخمی دهان گشوده، اندیشه‌های روشنفکرانه زنی در دوره ناآرام و مردسالار را منعکس می‌سازد. آغاز شعر او با یک دوگانگی شروع می‌شود. شب یا روز؟! گویا شاعر خود در جهانی دورنگ گرفتار شده که مشخص نیست در چه جایگاهی قرار دارد و باید چه تفسیری از آن داشته باشد. امّا لحظه‌ای به خود می‌آید و صحنه‌ای از غروب را تصویر می‌کند که تا ابد اسیر آن است. غروبی که در میان هیاهوی صدای باد، درحالی‌که دو کبوتر در افق سرخ‌رنگ آسمان در حال پرواز هستند. کبوترانی که آن‌ها را به دو تابوت سفید مانند می‌کند. در این تصویر ذهن مخاطب به‌سوی آسمانی با دو کبوتر در حال پرواز هدایت می‌شود. با تشبیه کبوتران به دو تابوت سفید، گویا هیاهوی ناآرام جامعه‌ای به گوش می‌رسد که مرگ را فریاد می‌زند. تضادها و تناقضات فروغ نه‌تنها در عبارت، بلکه در مفاهیم نیز به کار گرفته شده؛ آنجا که می‌گوید: (صداهایی از دور، از آن دشت غریب...) البته خواننده انتظار شنیدن صدایی از تابوت و دنیای مردگان ندارد. شاعر صداهایی از دور، در دشتی غریب می‌شنود. به نظر می‌رسد شاعر برزخی را ترسیم می‌کند که در تلاطم هیاهوی زمانهٔ جزم‌اندیش و زن‌ستیز دوران زندگی‌اش، تجربه کرده است. شاعر در بند دوم، خود را مجاب می‌کند که «سخنی باید گفت» او می‌خواهد با ظلمتی که در بند قبل توصیفش کرد،

جفت شود و سخنی بگوید و حصارهای تو در توی خفقان زمانه را بشکند. سپس شاعر از غیب به خطاب می‌گراید. از فراموشی سنگینی رنج می‌برد. ناگاه شاعر به زمان حال بازگشته و اتفاقاتی که در اطرافش به وقوع می‌پیوندد را به تصویر می‌کشد؛ «سیبی از شاخه فرومی‌افتد/ دانه‌های زرد کتان، زیر منقارهای قناری‌های عاشق من می‌شکنند» و گل باقالا که اعصاب کبودش از دلهره‌ای گنگ ناآرام است را به مستی نسیم می‌سپارد.

فروغ تناقضات ذهنی خودش را به چرخش ذرات غلیظی سرخ‌رنگ مانند می‌کند که با نگاهی که از حرف‌های دروغ، شرمگین شده، عجین گردیده است. در ادامه شاعر، دو چهره تاریک و روشن ذهن خود را در مقابل هم قرار می‌دهد. جنبه روشن ذهنش مثبت‌اندیشی و امیدواری را ترویج می‌کند و بخش تاریکش ناامیدی و سرگردانی ذهنش را به تصویر می‌کشد. همچنان که بخش روشن و مثبت ذهنش به ماه و چشمه و بوی غنی گندم‌زار و معصومیت بازی‌ها می‌اندیشد و بخش تاریک و منفی ذهنش «به حرفی در شعر و وهمی در خاک و افسانه نان و کوچه‌ای دراز باریک و بیداری تلخی که پس از بازی» گریبان‌گیرش می‌شود و بهتی که در پایان کوچه‌ای دراز و باریک و خالی به او دست می‌دهد. در این بخش دو آوای امید و یاس با یکدیگر قرین گشته و دو ندای متضاد را به گوش مخاطب القا می‌کند. ندایی که طنین تلخ استبداد و محدودیت‌های حاکم بر جامعه را فریاد می‌کند. در میان این یاس و امیدها، شاعر از ندای طبیعت هم غافل نیست. آوردن واژگانی چون ماه، چشمه، خاک، بوی گندم‌زار، عطر درختان اقاقی و تقابل قراردادن آن‌ها، در نیمه‌تاریک و روشن ذهن فروغ، همه‌وهمه در خدمت تلطیف ذهنیت‌های مخاطب به کار گرفته می‌شوند، تا فروغ بتواند حرف خود را بر کرسی بنشاند و تأثیرگذاری بیشتری را در مخاطب ایجاد کند.

سپس شاعر از قهرمانی‌ها می‌پرسد و بلافاصله در نقطهٔ مقابل آن اسبان پیری را به تصویر می‌کشد که توان قهرمان شدن ندارند. از عشق می‌پرسد و تنهایی انسانی که از پنجره‌ای کوتاه بیابان‌های مجنون را می‌نگرد، درحالی‌که خاطره‌ای مغشوش از خرامیدن ساقی نازک در خلخال را به‌خاطر می‌آورد. جهش ذهنی فروغ از اوج به حضیض، پارادوکس جالب‌توجهی را در کلامش ایجاد می‌کند. آوای متضاد قهرمانی در مقابل اسب پیر و بیابانی مسکوت در مقابل تشویش درون ناشی از تنهایی‌های مجنون، دوآوای متفاوت را به مخاطب القا می‌کند که همین خصیصه، در جای‌جای شعر فروغ، باعث شده که کلام او را منحصربه‌فرد سازد.

او از آرزوهایی صحبت می‌کند که در هماهنگی بی‌رحم زمانه، پشت درهای بسته، رنگ باخته‌اند. آرزوهایی که حاصلی جز خستگی و بی‌حوصلگی ندارد. در این فرایند، آوای زنی خسته به گوش می‌رسد که در تنهایی مطلق، تمام آرزوهایش را بربادرفته می‌بیند.

در ادامه فروغ، خانه‌ای را به تصویر می‌کشد که پیچک‌هایی در آن نفس می‌کشند با چراغانی روشن و شبانی متفکر، لبخند نوزاد و تنی که همانند خوشه انگور خوش‌آب‌ورنگ می‌نماید. دقیقاً در همین تصاویر ذهنیت دوگانه فروغ فوران می‌کند. آوردن واژگانی چون رخوتناک، تنبل، بی‌تشویش و پرخون، از تلاطم وصف‌ناپذیر ذهن فروغ حکایت دارد. بلافاصله نیمهٔ تاریک ذهن

شاعر نیز، سکوت خود را شکسته و از آواری می‌گوید که به وزش بادهای سیاه به تاراج رفته در نور مشکوک و کم‌رنگ شبانگاهی، گوری کوچک را می‌بیند که به‌اندازهٔ پیکر یک نوزاد است. نیمهٔ روشن از خانه می‌گوید و نیمهٔ تاریک از آوار. نیمهٔ روشن از نفس پیچک‌ها و چراغ‌هایی روشن، حکایت می‌کند و نیمهٔ تاریک از وزش بادهای سیاه به تاراج رفته در نوری کم‌رنگ. نیمهٔ روشن از لبخند نوزاد و تنی خوش‌رنگ چون خوشهٔ انگور نوید می‌دهد و نیمهٔ تاریک از گوری کوچک به‌اندازه پیکر یک نوزاد. در تمام این تضادها و تقابل‌ها که حاکی از ذهن پر تلاطم فروغ در جامعه‌ای رخوتناک است آوای امید و یاس موج می‌زند.

ذهن مغشوش شاعر متوجه کار می‌شود. او از کار می‌پرسد. گویا آوایی سنگین و اداری بر ذهنش سایه افکنده، از میز بزرگی می‌گوید که در آن دشمنی مخفی مسکن گرفته است. شاعر در این بند، بروکراسی غیرمنعطف و سنگینی را به تصویر می‌کشد که هدف را فدای وسیله کرده است و همچون قایقی که در گرداب فرورفته است راه گریزی از آن ندارد. فروغ قوانین خشک اداری را که جامعه را در خود محو کرده است، به دود غلیظ سیگاری در اعماق افق و خطوطی نامفهوم، مانند می‌کند. همان‌گونه که زنان در جامعهٔ مستبد و مردسالار و یک‌سونگر آن روز، در ظلم و جور زمانه محو شده بودند و فقط سایه‌ای از آن‌ها در جریان زندگی مشاهده می‌شد.

دوباره نیمهٔ روشن ذهن فروغ از ستاره می‌پرسد و نیمهٔ تاریکش از پرنده. اگرچه از هر کدام از آن‌ها، صدها نوع وجود دارد، امّا یکی در آن‌سوی شب‌ها به حصر کشیده شده و دیگری در خاطره‌های دور باقی‌مانده‌اند که بیهوده بال‌بال می‌زنند، امّا راه به جایی نمی‌برند. نیمهٔ روشن به فریادهایی که در کوچه می‌پیچد می‌اندیشد، امّا نیمهٔ تاریک به موشی بی‌آزار، در رخنه دیوار. در پشت تمام بندها طنین صداهای خاموش شدهٔ شاعر به گوش می‌رسد که شاعر با استفادهٔ نمادین از عناصر طبیعت و زندگی روزمره‌اش، فضای شعرش را تلطیف می‌کند و تأکید می‌کند که «سخنی باید گفت»، امّا لازم است برای تأثیرگذاری بیشتر سخنش، در سحرگاهانی که فضا همانند حس بلوغ لرزان است، اظهار وجود کند و هستی خود را فریاد کند. سحرگاهانی که کورسوی امیدی برای شنیدن ناگفته‌هایش دارد.

اوج احساس شاعر، در بندهای پایانی به تصویر کشیده می‌شود و تصریح می‌کند که دلش می‌خواهد، علیه تمام بی‌عدالتی‌ها و زن‌ستیزی‌ها و نابرابری‌ها طغیان کند و با زبانی گویا فریاد برآورد و دست رد بر سینه تمام آن‌ها بکوبد و با بیانی واضح به تمام آنها نه بگوید.

ذهن مغشوش فروغ همچنان سرگردان است. نمی‌داند باید به کجا پناه ببرد؟! جام یا بستر یا تنهایی یا خواب؟! او جامعه‌ای بی‌ثبات و پرتشویش را ترسیم می‌کند. زن‌ستیزی‌ها و نابرابری‌های حاکم بر آن، روح ظریف و حساس او را تحت‌تأثیر قرار داده، به‌گونه‌ای که ندای درونی‌اش را با تمام وجود در شعرش فریاد می‌کند و با تقابل قراردادن مفاهیم مختلف و ایجاد تضاد در شعرش، آواهای متناقضی را به مخاطب القا می‌کند. امّا آنچه مسلم است، فروغ با استفاده نمادین از عناصر طبیعت و مؤلفه‌های موجود در زندگی فردی و اجتماعی‌اش، سخن خود را معمّاگونه و

چندپهلو ساخته است که توان بالقوهٔ برداشت‌های متفاوت را دارد و همین امر سبب شده که لطافت و تأثیرگذاری خاصی به کلام او بخشیده شود.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، عرصه شعر فروغ، بستری برای مقابلهٔ دائمی بین صداهای متضاد است. آواهایی که مدام جانب شعر را، به این‌سو و آن سو متمایل می‌کند، بدون آنکه در یکی از آنها ثابت بماند. کشمکش آواهای موجود، در کل ساختار شعر همواره فروغ را به برقراری ارتباط بین آواهای موجود سوق می‌دهد، طوری که به نظر می‌رسد با آن‌ها به مکالمه می‌پردازد و ابیات را از تک‌صدایی می‌رهاند. هم‌زیستی صداهای متضاد و گفت‌وگوی مداوم آن‌ها، جلوه‌ای است که اندیشهٔ فروغ را از ابعاد گوناگون مورد واکاوی قرار می‌دهد، بدون آنکه نظری قطعی برای آن صادر کند. فروغ در شعرش تقابل گوینده، شاعر، طبیعت و دانای کل را به‌گونه‌ای در کنار هم نهاده که منجر به فروکاستن آوایی به سود آوای دیگر نشده است. در فحوای شعر، گاه آوای انتقادی، گاه حماسی و گاه غنایی به گوش می‌رسد و گوینده نیز گاه شخصیتی بی‌طرف دارد و گاه هدایتگری روشنفکر. گاه با مخاطب آمرانه برخورد می‌کند و گاه انذار دهنده. گاه آوایی ستیزه‌جویانه می‌گیرد و گاه مصلحانه در نقش دانای کل به هدایت زنان جامعه خود و نسل‌های بعد می‌پردازد و این بدان دلیل است که از چشم‌انداز باختین، شعر «غروبی ابدی» از منظر سازوکار آوایی، در حوزهٔ معنایی با صداهای مختلف روبه‌رو است که چندصدایی آن حاصل عدم مداخلهٔ راوی به طور مستقیم در شکل‌دهی گفت‌وگوها و آگاهی شخصیت‌ها است و هرگونه مداخله در جهت رفع تضادهای آوایی شعر، سبب تحریف منظور و مقصود فروغ به مخاطب خواهد شد.

۵. ۲. الگوهای واژگانی گفتمان

فروغ با هنرمندی تمام سعی می‌کرد از میان اندیشه‌های مختلف و از بین واژگان زیبا، بهترین‌ها را گلچین کند و به‌گونه‌ای از این واژگان استفاده نماید که مضامین شعری موردنظر خود را خلق کند. باید گفت فروغ تعصبی نداشته است که خود را به یک اندیشه محدود کند. بالطبع استفاده از واژگان متنوع در بیان مفهوم موردنظر، سبب شده که صداهای مختلفی را به خواننده القا نماید. در شعر موردبحث، گاه فروغ با وقوف کامل بر شرایط اجتماعی و سیاسی زمان خود، با هنرمندی بی‌نظیر واژگان غنایی، حماسی، انتقادی و اجتماعی را به‌صورت بسیار فشرده و در نهایت ایجاز در شعر خود منعکس کرده است. گاه شادمانی و نشاط را که از نیازهای روحی هر انسانی است، توصیه می‌کند و گاه از غم و اندوه و ظلم و ستیز حاکم بر جامعه نالان است و آن را مانعی اصلی بر سر راه آزادی و تعامل دوسویهٔ انسان‌ها می‌داند. او این واژگان را چنان خلاقانه و جهان‌شمول به کار می‌برد که هر فردی می‌تواند این‌ها را متناسب با اندیشه‌های خود تفسیر کند. همچنین در موارد پرشماری فروغ، طبیعت را دستاویز بیان مضامین شعری خودساخته و با به‌کاربردن جلوه‌های طبیعت به‌صورت نمادین در شعرش، سعی در محسوس و ملموس کردن ایده‌های انتقادی خود دارد. گستره و عمق تصویرگریِ فروغ، شگفت‌انگیز و مبهوت‌کننده است. چنان‌که بارها با کاربرد واژگان مربوط به طبیعت، تقابل‌های زیبایی را در کلامش ایجاد کرده که بسیار

قابل‌توجه است. در ادامه بسامد کاربرد واژگانی که هر یک از این صداها را در شعر مورد بررسی، منعکس می‌کند، ذکر خواهد گردید.

جدول ۱. بسامد کاربرد الگوهای واژگانی چندصدایی

شاخص	واژگان و ترکیبات	فراوانی	درصد
صداهای طبیعت	روز، شب، غروب، کبوتر، باد، دشت، سیب، شاخه، دانه، تخمِ کتان، منقار قناری، گل باقالا، نسیم، ماه، چشمه، بویِ گندمزار، عطر درختان اقاقی، عطر اقاقی، اسب، بیابان، پیچک‌ها، خوشه‌ای از انگور، وزش، شبانگاهان، چوب، گرداب، افق، ستاره، شب، پرنده، بال‌زدن، موش، ببارم، ابر.	۳۴	۱۷/۲۶
صداهای غنایی	دوست، جفت، عاشق، سُکر، عشق، تنهاست، مجنون، خاطره، خرامیدن ساقی نازک، آرزوها، لبخندی، بلوغ، دلم (۳ بار)، جام، بستر، تنهایی.	۱۸	۹/۱۴
صداهای حماسی	تابوت، صداهایی، ظلمت، سنگینی، رها گشتن، سرخ، بیداری، قهرمانی‌ها، بی‌رحم، خسته، تنی پر خون، آوار، تاراج، پیکر، دشمنی مخفی، صدها (۴ بار)، غرور، فریادی، طغیانی، تسلیم.	۲۴	۱۲/۱۸
صداهای امیدوارانه و صلح‌طلب	روز، دوست، کبوتر، دشت، سخنی باید گفت (۶ بار)، سُکرِ نسیم، رها گشتن، ماه، می‌اندیشم (۵ بار)، چشمه، بوی غنیِ گندمزار، معصومیت، بازی‌ها، عطر درختان اقاقی، بیداری، عطر اقاقی‌ها، قهرمانی‌ها، عشق، خرامیدن، آرزوها، خانه، نفس‌های پیچک-هایش، چراغانش، روشن، نی نیِ چشم، متفکر، نوزادی، لبخندی، آب، خوشه‌ای از انگور، نوری، پنجره، نوزاد، مسکن، آرام آرام، فنجانی‌چای، ستاره، پرنده، بی‌آزار، سحرگاهان، دلم می‌خواهد (۳ بار)، ببارم، ابر بزرگ، جام، بستر.	۵۵	۲۷/۹۲
صداهای مأیوسانه و ستیزه‌جویانه	شب، غروبی ابدی، باد، تابوت، دور، غریب، بی‌ثبات، سرگردان، باد، ظلمت، فراموشیِ سنگینی، می‌شکنند، اعصابِ کبودش، دلهرهٔ گنگ دگرگونی، چرخش ذرات غلیظ سرخ، حرف دروغ، شرمگینست، فروافتاده، وهمی، خواب، افسانه، کوچهٔ باریک دراز، تلخی، بهتی، خالی طویلی، پیرند، تنهاست، کوتاه، بیابان‌های، خاطره‌ای مغشوش، می‌بازند، بی‌رحم، دربسته، بسته (۲ بار)، خسته، رخوتناک، شبانش، تشویش، نامفهوم، تنی پر خون، آوار، تاراج وزش‌های سیاه، مشکوک، شبانگاهان، گوری، پیکر، دشمنی مخفی، می‌جود، بیهوده، فرو خواهی رفت، گرداب، دود غلیظ سیگار، خطوطی نامفهوم، نخواهی دید، شب‌های محصور، عبث، فریادی، آزار، لرزانی، مبهم، طغیانی تسلیم، تنهایی، خواب	۶۶	۳۳/۵۰

فروغ به طبیعت علاقهٔ وافری دارد و در اشعار خود برای بیان حالات و روحیات و توصیفات از آن بهره می‌برد تا بتواند صداهای نهفته در درونش را از طریق واژگان مربوط به طبیعت بازتاب دهد. نحوهٔ کاربرد طبیعت در اشعار فروغ یکسان و یکدست نیست. گاه در انعکاس آواهای نشاط‌انگیز از واژگانی چون روز، دشت، قناری، چشمه و... استفاده می‌کند و گاه در بیان نواهای غمگنانه از عناصری چون شب، باد، بیابان، گرداب و... مدد می‌جوید. وجه مشترک اشعار فروغ با

اندیشهٔ باختین در این است که هر دو برای مبارزه با ساختار سیاسی – اجتماعی مکالمه ستیز و تک‌صدای دوران خود به منطق گفتگویی روی آوردند (باقری خلیلی و حقیقی، ۱۳۹۳: ۲۹). فروغ با مهارت زیادی که در کاربرد واژه‌های متّضاد در شعرش دارد، برداشتی دوگانه برای مخاطب ایجاد می‌کند. خواننده با خواندن یک‌بند یا حتّی یک واژه، تصوّر می‌کند که او سرشار از امید و زندگی است، امّا بلافاصله در بند دیگر یا واژهٔ بعد، آوایی مأیوسانه طنین می‌افکند که تأثیر امید را در گفتارش محو می‌کند. در شعر مورد پژوهش، بسامد کاربرد آواهای مأیوسانه و ستیزه‌جویانه بیشتر از صداهای امیدوارانه و صلح‌طلبانه است.

جسارت و بی‌باکی فروغ در طرح مضامین غنایی و عاشقانه شگفت‌انگیز است. فروغ شاعری است که دست به ساختارشکنی اجتماعی می‌زند و مضامین غنایی را در بطن مضامین اجتماعی و سیاسی مطرح می‌کند و هم‌زمان که خفقان زمانهٔ خود را با بیانی صریح ارائه می‌دهد، از ذکر واژگان غنایی غافل نیست. این تقابل ایجاد شده بین دو مضمون متفاوت، صداهای مختلفی را به گوش خواننده می‌رساند که نه تنها از منظر مکالمه‌ای باختین حائز اهمیت است؛ بلکه سبب تلطیف کلام او می‌شود.

همچنین، فروغ از هنر نواندیشی و مضمون‌آفرینی برخوردار است؛ بنابراین در کنار صداهای غنایی و طبیعت، زبان و لحن حماسی نیز، در اشعار وی تجلی‌یافته است. بیشتر عناصر حماسی وی واژگانی نظیر تابوت، ظلمت، سرخ، بیداری، قهرمانی‌ها، بی‌رحم، خسته، تنی پر خون، آوار و... است که از یک طرف با اوضاع نابسامان سیاسی – اجتماعی دوران او هماهنگ است و از طرف دیگر با واژگان غنایی به کار رفته در شعرش، در تضاد است. وجود این ناهمگونی‌ها، در به‌وجودآمدن صداهای مختلف نقش مؤثری دارد و متنی گفتگو محور را پیش روی خواننده قرار می‌دهد.

آنچه در کل دیوان فروغ نیز، به چشم می‌خورد گویای این مطلب است که بخش عمده‌ای از اشعارش حاوی فریادهای ناامیدانه فروغ نسبت به اوضاع زمانه است. به‌گونه‌ای که رهایی زنان از رفتارهای تعصب‌آمیز مردسالارانه را در گرو شکستن خفقان جامعهٔ زن‌ستیز می‌داند:

«آن داغ ننگ‌خورده که می‌خندید
بر طعنه‌های بیهده من بودم
گفتم که بانگ هستی خود باشم
اما دریغ و درد که زن بودم» (فرّخزاد، ۱۳۸۲: ۱۶۰).

بسامد کاربرد واژگان مأیوسانه در اشعارش (۲۰۵ مورد) است و بسامد کاربرد واژگان امیدوارانه (۱۲۶مورد) می‌باشد (ستوده و نیک‌پناه، ۱۳۹۴: ۱۳). بنابراین می‌توان ادعا کرد که اوضاع نابسامان اجتماعی و سیاسی زمان فروغ، او را به شاعری منتقد و فمنیست بدل کرده، که نسبت به اصلاح اوضاع حاکم، ناامید است و فریاد عدالت‌خواهی خود را در جامعه‌ای زن‌ستیز، به‌وضوح در شعرش منعکس می‌سازد. این خصیصهٔ شعر فروغ سبب می‌شود که بر طبق منطق گفتگویی باختین در

سطح واژگان نیز، آواهای متناقضی به مخاطب القا شود که هر یک به نوبهٔ خود انعکاسی از وضعیت سیاسی – اجتماعی دوران فروغ است.

۵. ۳. الگوهای ساختاری گفتمان

۵. ۳. ۱. استفاده از ضمایر برای ایجاد گفتگومندی (گفته‌پرداز، فروغ، مخاطب عمومی)

در هر گفتگویی سه عامل وجود دارد: ۱. متکلم که سخن می‌گوید. ۲. مخاطب که سخن را دریافت می‌کند. ۳. سخنی که بین متکلم و مخاطب ردّ و بدل می‌شود. بنابراین سه ضمیر (من، تو، او) در کلام حاضر است. به عبارت دیگر گفته‌پرداز تحت عنوان شاعر، در قالب شعر پیامی را به مخاطبانش انتقال می‌دهد که سبب ایجاد گفتگو در شعر می‌شود.

زبان سمبولیک فروغ، سبب شده شعرش از تک معنایی به چندمعنایی برسد و تعبیر و تفسیر متفاوتی را بپذیرد؛ بنابراین خواننده در خوانش شعر فروغ منفعل نیست؛ بلکه فعالانه در فرایند معنی‌آفرینی و تأویل حضور دارد (حسین‌پورچافی، ۱۳۸۴: ۲۱۶). اشعار فروغ سرشار از اندیشه‌های انسانی و دردهای اجتماعی زمانه است:

دراین فکرم من و دانم که هرگز
مرا یارای رفتن زین قفس نیست
اگر هم مرد زندانبان بخواهد
دگر از بهر پروازم نفس نیست» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۶)

فروغ همانند باختین، تعامل و گفتگومندی را بنیاد شکل‌گیری آگاهی می‌داند. این آگاهی که نماد ارتباط با فضای بیرون است؛ در شعر فروغ با کاربرد ضمیر «من» جلوه‌گر می‌شود. این «من»، گاهی از اجتماع و گاهی از فلسفه سر درمی‌آورد. به‌طوری‌که مضامین ذهن پرتشویش او را بیان می‌کند. «منِ» فروغ همراه با بیان صادقانه و عاطفی‌اش، در کنار همهٔ غم‌ها و دلواپسی‌هایش در جای‌جای دفاتر شعری او به چشم می‌خورد که سعی در برقراری ارتباط با مردم زمانه‌اش را دارد.

سخنی باید گفت...
دل من می‌خواهد با ظلمت جفت شود
سخنی باید گفت
چه فراموشی سنگینی
سیبی از شاخه فرومی‌افتد... (همان: ۲۴۴).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود مراد از «من» در شعر فروغ، خود اوست که صراحتاً به مخاطب خود اعلام می‌کند که «سخن‌گفتن» لازمهٔ شکستن دیوارهای سخت نابرابری است.گاه فروغ با زبان و سبک ویژه خود، هم ردیف شاعران سمبولیسم اجتماعی همانند: شاملو، اخوان، نیما و... قرار می‌گیرد (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۲۶۰). فروغ با کاربرد عناصری چون: خاطرات گذشته، باغچه، گل، عناصر مربوط به طبیعت و... که همگی سمبل مفاهیم اجتماعی هستند و به موقعیت

اجتماعی یک زن در جامعه‌ای بحران‌زده و مردسالار اشاره دارد، آرزوها و دردهای انسانی روزگار خود را منعکس می‌سازد.

در سر من چیزی نیست به جز چرخش ذرات غلیظ سرخ
و نگاهم مثل یک حرف دروغ
شرمگینست و فروافتاده...
آری، پیوسته بسته، بسته
خسته خواهی شد...
من به فریادی در کوچه می‌اندیشم
من به موشی بی‌آزار که در دیوار
گاهگاهی گذری دارد (فرّخزاد، ۱۳۸۲: ۲۴۴-۲۴۸)

در این شعر هرچه به‌سوی بندهای انتهایی شعر پیش می‌رویم، از تعلق به دنیای شخصی و توجه به احساسات فردی فاصله می‌گیرد و صبغهٔ اجتماعی و سیاسی می‌پذیرد. زاویهٔ دید شاعر از «من» به «ما» تغییر می‌یابد و حسرت‌های فردی و شخصی او، به اندیشه‌های انسانی و دردهای اجتماعی بدل می‌گردد. فروغ برای برقراری تعامل، گاه از طریق پنجره‌ای که نماد ارتباط با فضای بیرون است، وارد عمل می‌شود. گویا «من»های تکرار شده در سطور پایانی شعر، به‌نوعی به موقعیت زنان و روابط حاکم بر زندگی مشترک خانوادگی و دردهای زمان شاعر اشاره می‌کند:

... و دختری که گونه‌هایش را
با برگ‌های شمعدانی رنگ می‌زد، آه
اکنون زنی تنهاست (همان: ۱۹۷)

این دردها مختص شخص فروغ نبوده و تمام جامعه با آن درگیر بوده‌اند و نیاز به آگاهی‌ای بوده که از تنگنای سخت زمانه فرار کنند:

«یک پنجره برای من کافیست
یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت» (همان: ۳۲۹)

در این راستا سخن گفتن را لازمهٔ رهایی از این تنگنا می‌داند.

سخنی باید گفت...
من دلم می‌خواهد
که به طغیانی تسلیم شوم/ من دلم می‌خواهد
که ببارم از آن ابر بزرگ
من دلم می‌خواهد
که بگویم نه نه نه نه
برویم
سخنی باید گفت... (همان: ۲۴۸-۲۴۹)

یکی از شگردهای منطق مکالمه‌ای باختین، وجود مخاطب نامرئی در بطن کلام است (تودوروف، ۱۳۷۷: ۹۰). در شعر مورد بحث، ضمیر «من» به‌وضوح در شعر تکرار می‌شود. درحالی‌که ضمیر «تو» به‌عنوان مخاطب، حضور مستقیم ندارد، بلکه از فحوای کلام به حضورش در جریان شعر واقف می‌شویم؛ بنابراین عدم حضور مستقیم مخاطب در شعر، مبنی بر نبود منطق مکالمه در متن نیست. فضای گفتگوی حاضر در این شعر، از دایرهٔ بستهٔ احساسات و تمایلات شخصی فراتر رفته و از «من» و «تو» در می‌گذرد و دنیایی را ترسیم می‌کند که شاعر، تمام ملت را به‌عنوان مخاطبان عمومی مورد خطاب قرار می‌دهد و با آن‌ها سخن می‌گوید و دلش می‌خواهد از درد نهفته‌ای سخن بگوید که وجه مشترک تمام افراد جامعه است. چنین کاربردی در استفاده از ضمیر «من» و «تو» برای ایجاد فضای گفتگویی در ادبیات معاصر مسبوق به سابقه است.

من نه آنم که توام پنداری
من تو را هستم یاری‌ده تو
از چه اندیشه تو بر ره باطل در اوج
پیش‌تر آی و به من باش و بیندیش و زمانی بشنو
من برآوردهٔ دریای نهان کارم و هم‌خانه موج
از هر آن چیز که پنداری یکتاتر من (یوشیج، ۱۳۹۵: ۵۱۳)

۵. ۳. ۲. گزاره‌های پرسشی (گفته‌پرداز، فروغ، مخاطب عمومی، دیگران)

از نظر باختین، لازمهٔ تداوم مکالمه، وجود پرسش است (احمدی، ۱۳۷۸: ۹۳). پرسش باعث می‌شود که شخص دیگری به‌عنوان منِ دیگر، در متن حضور داشته باشد (غلام حسین‌زاده و غلام‌پور، ۱۳۸۷: ۳۳). در شعر فروغ نیز، پرسش از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در این شعر، پرسش‌های او، به اندیشه‌های فلسفی و هستی‌شناسانه و عواطف اجتماعی‌اش مربوط می‌شوند. مخاطب شاعر در این شعر به وسعت «جامعهٔ بشری» گسترش می‌یابد و صبغه انسانی و جهان‌شمول می‌گیرد.

روز یا شب؟
نه، ای دوست، غروبی ابدیست...
قهرمانی‌ها؟ آه
اسب‌ها پیرند
عشق؟
تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه
به بیابان‌های بی مجنون می‌نگرد...
آرزوها؟
خود را می‌بازند
در هماهنگی بی‌رحم هزاران دربسته؟
آری، پیوسته بسته، بسته

خسته خواهی شد...

کار... کار؟

آری، امّا در آن میز بزرگ

دشمنی مخفی مسکن دارد

که تو را می‌جود آرام‌آرام...

یک ستاره؟

آری صدها، صدها، امّا

همه در آن‌سوی شب‌های محصور

یک پرنده؟

آری صدها، صدها، امّا

همه در خاطره‌های دور...

جام یا بستر، یا تنهایی، یا خواب؟

برویم... (فرّخزاد، ۱۳۸۲: ۲۴۴-۲۴۹)

پرسش‌هایی که فروغ در این بندها مطرح کرده، گویا از نوع پرسش‌هایی است که حتی خود شاعر هم می‌داند که خواننده جوابی برای آن ندارد و یا حداقل اگر هم جوابی دارد؛ به پاسخ مشخصی منجر نمی‌شود؛ بنابراین شاعر با زیرکیی که خاصّ خود اوست، بلافاصله به پرسش‌هایش پاسخ می‌دهد تا بتواند مسیر ذهنی‌اش را به مخاطب منتقل کند. آنچه مهم است این است که فروغ برای تداوم گفتگو با مخاطب به طرح چنین پرسش‌هایی در شعرش دست یازیده است، تا ضمن آگاهی‌بخشی به مخاطب، ذهن منتقد انسانی را به چالش بکشاند و دردهای اجتماع را با پررنگ‌کردن واژه‌ای که به‌صورت سؤالی مطرح می‌کند، برجسته‌تر سازد و بتواند تأثیرپذیری بیشتری در مخاطب ایجاد کند. چنین کاربردی در سایر دفاتر شعری فروغ نیز به‌چشم می‌خورد:

آنچه در من نهفته دریایی است کی توانِ نهفتنم باشد؟

(فرّخزاد، ۱۳۸۲: ۳۷)

فروغ می‌خواهد با طرح این سؤالات ذهن حقیقت‌جوی انسان‌ها را بیدار کند تا در برابر ظلم و بی‌عدالتی ساکت ننشینند و به ندای درونی خود که آزادی و آزادی‌طلبی است پاسخ مثبت دهند و در برابر هرآنچه که این آزادی را مختل می‌کند قد علم کنند:

آیا شکوه یاس تو هرگز ...

نقبی به‌سوی نور خواهد زد؟ (همان: ۲۵۸)

در این جریانات، مخاطبِ شاعر دیگر یک نفر نیست، بلکه مخاطبانش به وسعت کل هستی در تمام زمان‌ها و مکان‌ها گسترش می‌یابند. استفاده از گزاره‌های پرسشی برای ایجاد گفتگومندی، در شعر سایر شاعران معاصر نیز دیده می‌شود:

مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست؟

مگر آن هفت انوشه خوابشان بس نیست؟

زمین گندید، آیا بر فراز آسمان کس نیست؟ (اخوان‌ثالث، ۱۳۹۶: ۱۲۵۲)

در شعر دیگری از نیما یوشیج نیز، از گزاره‌های پرسشی برای ایجاد گفتگومندی استفاده شده است:

سریویلی گفت: مقصودت از این‌گونه سخن‌ها چیست؟
از چه در این نیم‌شب آسودگان را رنجه کردن؟
چه امید فتح با شیر ژیانی پنجه کردن؟... (یوشیج، ۱۳۹۵: ۱۰۲)

۵. ۳. ۳. گزاره‌های امری (گفته‌پرداز، فروغ، مخاطب عمومی)

از دیگر شگردهای ایجاد و تداوم گفت‌وگو در شعر فروغ، وجود جملات امری است. اگرچه در این جملات همچنان تک‌صدایی حکم‌فرما است و لحن آمرانه آن منجر به کم‌رنگ‌شدن آواهای دیگر می‌شود، امّا حضور مخاطب به‌عنوان عنصر اصلی شکل‌گیری گفتگو قابل‌توجه است و قالب مکالمه‌گری در جریان شعر پا برجاست. فروغ اغلب از چنین گزاره‌هایی در اشعارش با بسامد بالایی استفاده می‌کند:

نگاه کن که غم درون دیده‌ام
چگونه قطره‌قطره آب می‌شود...
نگاه کن تمام هستی‌ام خراب می‌شود...
نگاه کن من از ستاره سوختم... (فرّخزاد، ۱۳۸۲: ۲۰۰-۲۰۱)

در شعر مورد بحث، موارد اندکی از این مقوله به چشم خورد. باید دانست؛ جملات امری فروغ، اغلب جنبهٔ تحکّمی ندارد و بیشتر با اهداف تشویقی و ترغیبی صورت می‌گیرند، امّا گاه برای تأکید بر مقصودش، این روند نادیده گرفته می‌شود و جملاتش با تحکّم قرین می‌شوند و با تکرار آن جملات، بر این تحکّم تأکید بیشتری می‌کند.

سخنی **باید گفت**
سخنی **باید گفت**
دل من می‌خواهد با ظلمت جفت شود
سخنی **باید گفت**
چه فراموشی سنگینی
سیبی از شاخه فرومی‌افتد... (همان: ۲۴۴)

تأکید او بر سخن‌گفتن نه‌تنها در قالب حدیث نفس مطرح می‌شود، بلکه او از کل جامعه طلب می‌کند که طغیان کنند و سخن بگویند و به تمام بی‌عدالتی‌ها با بیانی محکم «نه» بگویند که این نکته وقتی پررنگ‌تر می‌شود که شاعر به مخاطبش امر می‌کند که: «برویم» و حتی انتهای شعرش را نیز با همین واژه به پایان می‌برد. او با کاربرد آمرانهٔ این واژه قصد دارد مخاطبانش را در اعتراض به اوضاع نابسامان زمانه، با خود همراه سازد و آنان را به سخن‌گفتن وادارد تا سکوت تلخ زمانه را بشکنند و بر خفقان حاکم بر جامعه فائق آید. ذهن مشوش شاعر نمی‌داند که باید

کدامین درد اجتماع را فریاد کند؟! امّا می‌داند که با سکوت نخواهد توانست تغییری در جامعه ایجاد کنند و هر تغییری در سایهٔ ایجاد فضای تعاملی و گفتگو محور امکان‌پذیر خواهد بود.

برویم

سخنی **باید گفت**

جام یا بستر، یا تنهایی، یا خواب؟

برویم... (همان: ۲۴۸-۲۴۹)

فروغ در خانواده‌ای با پدری مقتدر و نظامی، پرورش یافت. الگوی تربیتی زندگی فروغ، صبغه‌ای دیکتاتوری و تک‌صدا داشت؛ بنابراین بالیدن در چنین فضایی، از فروغ شخصیتی مقتدر ساخت که توانست در طول عمر کوتاهش بر سر عقایدش پافشاری کند و در مخالفت با تک‌صدایی حاکم، به مکالمه و گفتگو روی آورد و عقایدش را در قالب گفتگو بیان کند. فروغ خود به‌عنوان گفته‌پرداز در جملات امری شعرش، سعی دارد اعتراضات نهفته در وجودش را به خوانندگان خود القا کند و با تشویق و ترغیب زنان جامعهٔ خود به شکستن سکوت مرگ‌بار، مخاطبینش را با اندیشه‌های خود همراه سازد تا بتوانند در فضایی گفتگو محور به حل مشکلات جامعهٔ زمان خود بپردازند. استفاده از گزاره‌های امری برای ایجاد فضایی گفتگو محور، در سایر اشعار فروغ نیز به چشم می‌خورد. چنان‌که در شعر «عصیان» نیز، با استفاده از گزاره‌های امری به مردان جامعهٔ مردسالار زمانهٔ خویش تاخته است. او همچنان که به طور نامحسوس مخاطبانش را به سخن‌گفتن دعوت می‌کند، از سکوت حاکم بر زمانهٔ خویش در رنج است و ناامیدانه راهی به‌سوی نور و روشنایی طلب می‌کند:

به لب‌هایم مزن مهر خموشی
که در دل قصه‌ای ناگفته دارم
زپایم بازکن بند گران را
کزین سودا دلی آشفته دارم
بیا ای مرد، ای موجود خودخواه
بیا بگشای درهای قفس را
اگر عمری به زندانم کشیدی
رها کن دیگرم این یک‌نفس را... (همان، ۴۶)

اخوان نیز گاه با بیان یک جملهٔ آمرانه توأم با جلب رحم و شفقت مخاطب، این بار گفتگویی را در شعر خود نمایان می‌سازد:

بر بیابان غریب من، منگر و منگر
بیم دارم کز نسیم ساحر ابریشمین تو تکمه سبزی بروید باز
بر پیراهن خشک و کبود من
همچنان بگذار تا درودِ دردناک اَندُهان ماند، سرود من (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۳۲)

۵. ۳. ۴. گزاره‌های ندایی (گفته‌پرداز، فروغ، مخاطب مشخص)

از شگردهای دیگر فروغ در ایجاد گفتگو در شعرش کاربرد جملات ندایی است. در این جملات مخاطب به طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌گیرد، یعنی علاوه بر مخاطب عام، یک مخاطب خاص نیز، در گفتگو حاضر است که فروغ به طور ویژه او را مورد خطاب قرار می‌دهد.

روز یا شب؟

نه، **ای دوست**، غروبی ابدیست... (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۴۴)

فروغ، احساسات و آمال خود را به‌نوعی در شعرش بروز می‌دهد. گویا مراد از «دوست» در شعر موردبحث، خوانندگان و مخاطبان شعری فروغ می‌باشند که از نظر احساسات و عواطف با شاعر وجوه مشترک دارند و فروغ آنان را با عنوان «دوست» مورد خطاب قرار می‌دهد. مخاطبان خاص فروغ، همیشه یک فرد یا یک شخصیت انسانی نیست. گاه شاعر در بیان خفقان حاکم بر اجتماع عصر خویش، امور معنوی را منادا قرار داده و فضایی گفتگو محور در بطن کلامش ایجاد می‌کند:

آه ای خدا چگونه ترا گویم

کز جسم خویش خسته و بیزارم (همان، ۷۵)

او در جایی دیگر صدای محبوس در سینه را مورد خطاب قرار می‌دهد و این‌گونه خفقان زمانه را به تصویر می‌کشد:

آه ای صدای زندانی

آیا شکوه یأس تو هرگز

از هیچ سوی این شب منفور

نقبی به‌سوی نور نخواهد زد؟ (همان، ۲۵۸)

باید دانست رسالت هنر، زمانی به مقصود خود نائل می‌شود که بتواند در مخاطب نفوذ کند و فروغ با کاربرد گزاره‌های ندایی، به‌گونه‌ای مخاطبش را با خود همراه ساخته تا یک‌صدا به نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌های موجود زمانهٔ خویش بتازند. خطاب قراردادن مخاطب خاص برای ایجاد گفتگو در شعر سایر شاعران نیز مشاهده می‌گردد:

ای همنشین قدیم شب غربت من

ای تکیه‌گاه و پناه من (اخوان ثالث، ۱۳۹۶: ۱۶۵۷)

۶. بازسازی فضای چندصدایی در شعر فروغ

در برابر دنیای تک‌صدا، دنیای چندصدای فروغ قرار دارد که به نوبه خود منعکس‌کننده فضای حاکم بر روزگار زندگی شاعر است. شاعر همواره شخصیت‌های گوناگونی را از طبیعت وام‌گرفته که پیوسته در حال مکالمه، تبادل نظر، بیان غم‌ها، شادی‌ها و... هستند. او با تقابل قراردادن دونیمه تاریک و روشن ذهنش، به‌وضوح فضایی چندصدایی را در شعرش پدید آورده است. او با تکرارِ فعلِ «می‌اندیشم» که ترجیع‌وار تکرار شده است، مکالمه‌ای را بین دو شخصیت به تصویر می‌کشد که هر کدام از آنان جنبه‌ای از شخصیت خود شاعر را متبلور می‌سازد و با هر بار اندیشیدن، به آگاهی دیگری می‌رسد.

نیمهٔ روشن ذهن فروغ	نیمهٔ تاریک ذهن فروغ
... من به یک ماه می‌اندیشم من به یک چشمه می‌اندیشم من به بوی غنیِ گندمزار من به معصومیت بازی‌ها/ و به آن کوچهٔ باریک دراز/ که پر از عطر درختان اقاقی بود ... من به یک‌خانه می‌اندیشم/ با نفس‌های پیچک‌هایش، رخوتناک/ با چراغانش روشن، همچون نی‌نیِ چشم/ با شبانش متفکر، تنبل، بی تشویش/ و به نوزادی با لبخندی نامحدود/ مثل یک دایرهٔ پی‌درپی بر آب/ و تنی پرخون، چون خوشه‌ای از انگور	من به حرفی در شعر من به وهمی در خواب من به افسانهٔ نان من به بیداری تلخی که پس از بازی/ و به بهتی که پس از کوچه/ و به خالی طویلی که پس از عطر اقاقی‌ها... من به آوار می‌اندیشم/ و به تاراج وزش‌های سیاه/ و به نوری مشکوک/ که شبانگاهان در پنجره می‌کاود/ و به گوری کوچک، کوچک چون پیکر یک نوزاد (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۴۴-۲۴۸)

فضای حاکم در دنیای چندآوایی موردنظر فروغ، به‌مثابه فضای کارناوالی باختین، بسیار دوستانه و تعاملی است. کارناوال به‌صورت رویدادی مردمی و انتقادی در تقابل با جدیت فرهنگ رسمی تعریف می‌شود (تئودور آدورنو و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۶۷). در شعر فروغ، افراد نه‌تنها در روابط دوسویه بر هم تأثیر می‌گذارند، بلکه در روابطشان نسبت به دیگر پدیده‌های هستی و موجودات نیز اثرگذار هستند. امّا این شرایط از دید فروغ در فضای تاریک آن روزهای ایران کم‌رنگ شده بود. فروغ با به‌کارگیری زبان مکالمه‌ای، دست به خلق یک فضای کارناوالی زد که در آن چندین صدا به‌وضوح شنیده می‌شوند و در حال تعامل و حرف‌زدن با هم هستند، بی‌آنکه یکی بر دیگری برتری داشته باشد و لحنی خطابی و امری ایجاد کرده باشد.

روز یا شب؟
نه، ای دوست، غروبی ابدیست
با عبور دو کبوتر در باد
چون دو تابوت سپید
و صداهایی از دور،
از آن دشت غریب،
بی‌ثبات و سرگردان، همچون حرکت باد... (فروغ، ۱۳۸۲: ۲۴۴-۲۴۶)

چنین کاربردی در شعر «مرغ آمین» نیما نیز به چشم می‌خورد که هدفمندی، هماهنگی موضوع و پیوند مفاهیم از مشخصات بارز آن است که ارتباط تنگاتنگ گفتگوکنندگان را تا پایان شعر به‌پیش می‌برد:

خلق می‌گویند: اما آن جهانخواره
(آدمی را دشمن دیرین) جهان را خورد یک‌سر
مرغ می‌گوید: در دل او آرزوی او محالش باد (یوشیج، ۱۳۹۵: ۵۵۱).

فروغ با تمام مظاهر هستی به گفتگو می‌نشیند. او گاه حصارهای دنیای انسانی را در هم می‌شکند و با طبیعت و همهٔ جلوه‌هایش به مکالمه می‌پردازد. مسلماً ایجاد چنین فضاهایی در شعر فروغ به برقراری کنش تعاملی بین شاعر و عناصر موجود در طبیعت کمک می‌کند. فروغ عناصر طبیعت را با زبانی غیرصریح و ابهام‌آمیز به‌گونه‌ای به کار برده که مخاطب بادقت در آن می‌تواند شخصیت‌های انسانی را جایگزین این عناصر کند و به درک درستی از پیام نهفته در دل

شعر برسد. او این واژگان را به‌گونه‌ای به کار می‌برد که گویی با موجودی ذی‌شعور در حال مکالمه است. بی‌شک یکی از ملزومات چندآوایی در شعر، حضور عناصر مختلف برای بیان دیدگاه‌ها و بروز نظرات گوناگون است.

پاییز، ای مسافر خاک‌آلود
در دامنت چه چیز نهان داری؟
جز برگ‌های مرده و خشکیده
دیگر چه ثروتی به جهان داری؟
جز غم چه می‌دهد به دل شاعر
سنگین غروب تیره و خاموشت؟ (فرّخزاد، ۱۳۸۲: ۳۱)

در شعر او عناصر طبیعت همچون: روز، شب، غروب، دشت، کبوتر، باد، شاخه، گل باقالا، نسیم، ماه، چشمه، گندم‌زار، ستاره، منقار قناری، عطر اقاقی و... نمودی آشکار دارند. فروغ اساساً نگران گسستن ارتباط انسان در جهان صنعتی امروز، از طبیعت است. ازاین‌رو در شعرش این عناصر را برای بیان مقصود و منظور خود به کار می‌گیرد و صداهای تعاملی متفاوتی را با این عناصر ایجاد می‌کند، تا بتواند ارتباط سرد انسان با این عناصر را در جهان مدرن بهبود بخشد. او در کاربرد عناصری چون: روز، کبوتر، ماه، چشمه، عطر اقاقی و... صداهای مثبت و امیدوارکننده را به مخاطب القا می‌کند و در کاربرد عناصری چون: شب، غروب، بیابان، گرداب و... صداهای منفی و مأیوس‌کننده را فریاد می‌زند.

روز یا **شب**؟
نه، ای دوست، **غروبی** ابدیست
با عبور دو **کبوتر** در **باد**
چون دو تابوت سپید
و صداهایی از دور، / از آن **دشت** غریب،
بی‌ثبات و سرگردان، همچون حرکت **باد...**
من به یک **ماه** می‌اندیشم...
من به یک **چشمه** می‌اندیشم...
من به بوی غنیِ **گندمزار**...
و به آن کوچهٔ باریک دراز
که پر از عطر **درختان اقاقی** بود...
و به خالی طویلی که پس از عطر **اقاقی‌ها...**
به **بیابان‌های** بی مجنون می‌نگرد... (فروغ، ۱۳۸۲: ۲۴۸-۲۴۶)

در شعر فروغ همه با هم حرف می‌زنند و کمتر نشانه‌ای از تک‌صدایی به چشم می‌خورد. تأکید او بر سخن‌گفتن و تکرار آن در چند بند حاکی از این است که شاعر دوست دارد جو خفقان

حاکم بر جامعه را از بین ببرد و به‌سوی یک فضای تعاملی که همه در گفتگو به یک‌میزان سهیم‌اند، پیش ببرد.

فروغ «رنگ زنانگی عمیقی به شعر معاصر می‌دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۵۲ به نقل از مدرس زاده، ۱۳۹۴: ۳). شاید بتوان او را زنی دانست که غم‌خوار رنج‌های هم‌نوعانش است و تلاش دارد در جهت رفع مشکلات آنان گام بردارد. او در شعرش مباحث مختلف را آزادانه به کار می‌گیرد و مفاهیم و تعبیرات تازه را با عمق بیشتری در شعرش منعکس می‌سازد.

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پرآتش
ای نعل‌های خوشبختی
و ای سرود ظرف‌های مسین در سیاهکاری آتش
و ای ترنّم دلگیر چرخ خیاطی (فرّخزاد، ۱۳۸۲: ۲۷۱)

فروغ را می‌توان نماینده حقیقی شعر نو زنانه در عرصهٔ ادب معاصر به شمار آورد که سعی دارد تصویری سنجیده و دقیق از حقایق اجتماعی، مردسالار و جزم‌اندیش زمانهٔ خود را به مردم نشان دهد.

مرا پناه دهید ای زنان سادهٔ کامل
که از ورای پوست، سرانگشت‌های نازکتان
مسیر جنبش کیف‌آور جنینی را
دنبال می‌کند (همان: ۲۷۰)

او در شعرش از کاربرد عناصر غنایی نیز غافل نیست. او با کاربرد عناصر غنایی در شعرهای اجتماعی‌اش، صداهای تازه‌ای را در شعرش طنین‌انداز کرده است. او با استفاده از صداهای آشنا در شعرش، قصد دارد به فریادهای جامعه‌ستیز خود، لطافت بخشد و تأثیرگذاری بیشتری بر مخاطب ایجاد کند.

... نه، ای **دوست**، غروبی ابدیست...
زیر منقار قناری‌های **عاشق** من می‌شکنند...
گل باقالا، اعصاب کبودش را در **سُکرِ** نسیم...
عشق؟
تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه
به بیابان‌های بی مجنون می‌نگرد ...
از **خرامیدن ساقی نازک** در خلخال
آرزوها؟
خود را می‌بازند...
جام یا **بستر**، یا **تنهایی**، یا خواب؟
برویم... (همان: ۲۴۴-۲۴۹)

گاه در شعر فروغ با واژه‌ها و ترکیباتی روبه‌رو می‌شویم که به فضای شاعرانه حاکم بر متن جان بخشیده است و مخاطب آگاه می‌تواند ضربان قلب خود را با نبض شریان تک‌تک واژه‌هایش تنظیم نماید. فروغ به واژه، از منظری جدید می‌نگرد و نقش آن را در زبان برجسته می‌سازد؛ تا بتواند با کاربرد واژگانی که آزادی و آزادی‌خواهی را منعکس می‌کند، روح حماسه را در زنان ایرانی بیدار کند.

و این جهان پر از حرکت پای صدای مردمی است
که هم‌چنان که تو را می بوسند
در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند (همان: ۳۱۴)

به نظر می‌رسد فروغ با کاربرد واژگان و ترکیباتی چون غرورِ عبث، آوار، دشمنی، خسته، پیکر، تسلیم و... در شعر «غروبی ابدی» بار دیگر بر زن‌ستیزی‌های حاکم بر جامعهٔ زمان خود تأکید می‌کند و در مقابل با کاربرد واژگانی چون بیداری تلخ، فریاد، قهرمانی و... سعی دارد صداهایی که در گلو محبوس شده‌اند را به عرصه بیاورد و ندای بودن را در جامعهٔ بحران‌زدهٔ دوران خود فریاد کند.

۷. بحث و نتیجه‌گیری

یکی از بنیادی‌ترین ویژگی‌های سروده‌های فروغ، کاربرد منطق مکالمه در اشعارش است که یادآور فضای کارناوالی باختین است. به نظر می‌رسد فروغ برون‌رفت از مشکلات شخصی و اجتماعی را در گرو گفتگو و همکاری افراد جامعه با هم به‌حساب می‌آورد.

بندهای شعر فروغ، همانند گفتمان دیالوگی، دربردارندهٔ چندین صدا و چندین آگاهی است. این بندها، علی‌رغم اینکه از زبان یک شاعر تراویده است، با مهارت و ظرافت خاص شاعرانه، نمودار صداهای متنوع در بافت شعر شده است که سبب ایجاد چندآوایی منحصربه‌فردی در شعرش گردیده است، به‌طوری‌که فروغ به‌عنوان گوینده و فروغ در جایگاه شاعر، هر یک در مواضع مستقل گفتگو حضور دارند.

فروغ با استفاده از تضاد و تقابل در کلامش، توانسته است، در سطح واژگان چندآوایی پدید آورد، به‌گونه‌ای که هم‌زمان می‌توان صداهای غنایی، حماسی، امیدوارانه و مأیوسانه، صلح‌طلب و ستیزه‌جویانه را در کنار عناصر موجود در طبیعت، به‌وضوح مشاهده کرد.

شاعر با تقابل قراردادن دونیمهٔ تاریک و روشن ذهنش، فضایی چندصدا در شعرش پدید آورده است. او مکالمه‌ای را بین دو جنبهٔ فکری خود صورت می‌دهد که هر کدام از آنها بخشی از شخصیت شاعر را نمایان می‌سازند.

فروغ در شعرش تأکید زیادی بر «سخن‌گفتن» دارد. به‌طوری‌که شش بار در کلامش از عبارتِ «سخنی باید گفت...» استفاده می‌کند که این خود خفقان حاکم بر جامعه و مُهری که بر دهان زنان، در جامعهٔ مردسالار و زن‌ستیز آن روز حاکم بوده، را نشان می‌دهد و شاعر قصد دارد این فضا را به محیطی تعاملی و گفتگو محور بدل سازد.

فروغ برای ایجاد فضایی تعاملی، از گزاره‌های پرسشی، امری و ندایی، استفاده می‌کند تا از این طریق، هنرمندانه مخاطب را با خود همراه سازد و او را فعالانه وارد محیط گفتگویی در شعرش کند. از نظر تودورف، این گزاره‌ها از منظر باختین، اساسی‌ترین نوع گفتارهای روزمره را تشکیل می‌دهند (ر.ک. تودوروف، ۱۳۷۷: ۵۹-۶۳). بالطبع شاعر نیز، با کاربرد چنین گزاره‌هایی فضای گفتگویی شعرش را پررنگ‌تر ساخته است، چرا که این پرسش و پاسخ‌ها و نداها نشانگر بارز گفتگومندی در متن هستند.

باتوجه‌به تحلیل‌های انجام شده، به نظر می‌رسد چندصدایی موجود در متن شعر، حاصل حضور صداهای متفاوت، باارزش و اعتبار یکسان هستند. این ویژگی در متن معاصر که رویکردهای انتقادی شدید دارد، نشان‌دهندهٔ رها بودن نویسنده از تعصب در تعلیم عقایدش و ظرفیت بالای او برای شنیدن دیدگاه‌های مختلف است.

منابع

ابوالحسنی چیمه، زهرا (۱۳۹۴). «حافظ و خود دیگر: بررسی زبان‌شناختی چندصدایی در تخلص غزل‌های حافظ». *جستارهای زبانی*، دوره ششم آذر و دی ۱۳۹۴ شماره ۵ (پیاپی ۲۶)، صص ۱-۲۵.

احمدی، بابک (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.*

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۶). *مجموعه متن کامل ده کتاب شعر مهدی اخوان ثالث.* چاپ دوم، تهران: زمستان.

باقری خلیلی، علی‌اکبر؛ حقیقی، مرضیه (۱۳۹۳). «گفتگو در شعر فروغ فرّخ زاد با تکیه بر منطق مکالمهٔ میخائیل باختین». *شعرپژوهی (بوستان ادب)*. دوره ۶ شماره ۴، شماره پیاپی ۴، اسفند ۱۳۹۳، ۲۳-۴۶.

بوبر، مارتین (۱۳۸۰). *من و تو*. ترجمهٔ ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، تهران: فرزان فر.

پورآذر، رؤیا؛ سخنور، جلال (۱۳۸۹). «سوژه گفت و گویی باختین: گذشته و حال». *نقد ادبی*، سال هشتم. تابستان۱۳۹۴. شمارهٔ ۳۰، صص ۷-۳۲.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۳). *باختین بزرگ‌ترین نظریه‌پرداز ادبیات قرن بیستم*، سودای مکالمه، خنده، آزادی، میخائیل باختین. ترجمه محمد پوینده، تهران: آرست.

تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمهٔ داریوش کریم، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

جلیلی، رضا؛ مشهور، پروین‌دخت (۱۳۹۶). «تحلیل مولفه‌های کارناولی مجموعهٔ هوای تازه از احمد شاملو با رویکرد آراء میخائیل باختین». *دوفصلنامهٔ مطالعات نقد ادبی*، دوره ۱۲، شماره ۴۶، دی ۱۳۹۶، ۶۹-۹۴.

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

ذوالفقار خانی، مسلم (۱۳۹۹). «بررسی اصالت زن- طبیعت و اندیشه‌های طبیعت‌گرایانه فروغ فرخزاد». *پژوهشنامه ادب غنایی*. ۱۸(۳۴)، زمستان ۱۳۹۹، ۱۲۳-۱۴۲.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی نظریهٔ گفت وگویی نیما یوشیج و میخائیل باختین». *ادبیات پارسی معاصر*، سال چهارم، بهار ۱۳۹۳ شماره ۱ (پیاپی ۹). ۷۱-۸۳.

رنجبر، محمود (۱۳۹۵). «خوانش باختینی رمان حیاط خلوت». *نشریهٔ ادبیات پایداری*، سال هشتم، شمارهٔ ۱۵، ۲۲۹-۲۰۵.

ستوده، عابده؛ نیک پناه، منصوره (۱۳۹۴). «تجلی یاس و امید در شعر فروغ فرخزاد». همایش بین‌المللی جستارهای ادبی، (۱–۱۸).

سلطانی، احسان (۱۳۹۸). *چندصدایی و مکالمه در شعر*. تهران: آسنی.

شایگان فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل شواهد و متونی از ادب فارسی*. تهران: انتشارات دستان.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). *نقد ادبی*. تهران: میترا.

شه‌کلاهی، فاطمه؛ فهیمی‌فر، اصغر (۱۴۰۰). *«بررسی مفهوم چندصدایی و گفتگومندی میخائیل باختین در نگاره‌های رضا عباسی»*. *مجلهٔ نگره*، پاییز ۱۴۰۰ – شماره ۵۹، صص ۹۰–۷۵.

غلام حسین‌زاده، غریب رضا؛ غلام‌پور، نگار (۱۳۸۷). *میخاییل باختین، زندگی، اندیشه‌ها و مفاهیم بنیادین*. چاپ اول. تهران: روزگار.

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۲). مجموعه اشعار. تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.

قبادی، حسینعلی؛ غلامحسین زاده، غلامحسین؛ مشرف، مریم و رامین نیا، مریم (۱۳۸۹). «چندآوایی و منطق گفتگویی در نگاه مولوی به مسئله جهد و توکل با تکیه بر داستان شیر و نخچیران». *جستارهای نوین ادبی*، ۴۳ (۳ (مسلسل ۱۷۰))، ۷۱–۹۴. SID. https://sid.ir/paper/185474/fa

مدرس زاده، عبدالرّضا (۱۳۹۴). «گونه‌های تازه ادب غنایی در ادبیات معاصر». مجموعهٔ مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی. شهریور۱۳۹۴، ۱–۹.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *«چندصدایی باختینی و پساباختینی (تکوین و گسترش چندصدایی با تأکید بر هنر و ادبیات)»*. در مجموعه مقالات گفتگومندی در هنر و ادبیات. تهران: سخن ۱۱–۳۲.

یاکوبسن، رومن (۱۳۷۳). *باختین، پیشگام روان‌شناسی اجتماعی*. ترجمه: محمد پوینده، تهران: آرست.

یوشیج، نیما (۱۳۹۵). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*. گردآوری و تدوین سیروس طاهباز. چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.

References

Abolhassani Chimeh Z. Hafez and the other Self: A linguistics account of polyphony in signature verse Ghazals of Hafez. LRR 2015; 6 (5) :1-24. (In Persian)

Ahmadi, B (1999). *Structure and Interpretation of Text*. Tehran: Markaz. (In Persian)

bagheri khalili, A. A., & haghighi, &. (2015). Conversation in poetry of Forough based on Mikhail Bakhtin's dialogism. Journal of Poetry Studies (boostan Adab), 6(4), 23-46. doi: 10.22099/jba.2015.212. (In Persian)

Bakhtin, M (1973). Problems of Dostoevsky’s Poetics. Trans: Rotsel, R. W.Ann Arbor: Ardis.

Blackledge, A. (2005). Discourse and Power in Multilingual World. John Benjamin.

Buber, M (2001). I and you. Translated by Abou-Taleb Sohrab and Elham Atardi, Tehran: Farzanfar. (In Persian)

Ducrot, O. (1984). Polyphonie In Ladies. No. 4. pp 3-40. Found online as Patrick Denale: Three Linguistic Theories of Polyphony/Dialogism: An External Point of View and Comparison.

Ekhtavan Thaleth, M (2017). Complete Collection of the Ten Poetry Books of Mehdi Ekhtavan Thaleth. Second Edition, Tehran: Zemestan. (In Persian)

Eskin, M. (2000). Bakhtin on poetry. In Poetry Today. Vol. 21. No.2 (Summer). pp. 279-391. Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Farrokhzad, F (2003). Complete Poems. Tehran: Negah Publications Institute.

Ghobadi, H., Gholmhoseinzade, G., Mosharraf, M., & Raminnia, M. (2010). Polyphony and Dialogism in Mowlavi`s attitude to Jahd o Tavakol with emphasis on Shir O Nakhchiran story. New Literary Studies, 43(3), 71-94. doi: 10.22067/jls. V43i3.9349. (In Persian)

Gholam-Hosseinzadeh, G. R; Gholampour, N (2008). Mikhail Bakhtin: Life, Thoughts, and Fundamental Concepts. First Edition. Tehran: Roozegar. (In Persian)

Hosseinpour Chafi, A (2005). Contemporary Persian Poetic Movements. Tehran: Amirkabir. (In Persian)

Jakobson, R (1994). Bakhtin, Pioneer of Social Psychology. Translated by Mohammad Poyandeh, Tehran: Arast. (In Persian)

Jalili, R; Mashhoor, P (2017). "Analysis of the Carnival Elements in the Collection Havaye Tazeh by Ahmad Shamlou from the Perspective of Mikhail Bakhtin's Theories." Journal of Literary Criticism Studies, Volume 12, Issue 46, Winter 2017, Pages 69-94. (In Persian)

Leps, M.C (2004). Critical productions of discourse Agenot, Bakhtin, Foucault. The Yale Journal of Criticism. Vol. 17. No. 2. John Hopkins University Press. pp. 267-286.

Modarreszadeh, A (2015). "New Forms of Lyric Literature in Contemporary Literature." In Proceedings of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature, Urmia University of Mohaghegh Ardabili. September 2015, Pages 1-9. (In Persian)

Morson, G. S & Emerson, C. (1990). Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaic. Stanford: Stanford University Press.

Namvar-Motlagh, B (2011). "Bakhtinian and Post-Bakhtinian Polyphony (Formation and Expansion of Polyphony with a Focus on Art and Literature)." In Proceedings of Dialogue in Art and Literature. Tehran: Sokhan, Pages 11-32. (In Persian)

Pollard, R. (2008). Dialogue and Desire: Michail Bakhtin and the Linguistic Turn in Psychology. London: GBR Kamac Books.

Pourazar R, Sokhanvar J. Bakhtinian Dialogic Subject: Past and Present. LCQ 2015; 8 (30) :7-36. (In Persian)

Ranjbar, M (2017). A Bakhtinian Reading of “Hayat Khalvat” (The Backyard), a Novel. Journal of Resistance Literature, 8(15), 205-228. doi: 10.22103/jrl.2017.1617. (In Persian)

Rezvanian, G. (2014). A Comparative Study of Dialogic Theory of Nima and Bakhtin. Contemporary Persian Literature, 4(1), 71-83. (In Persian)

Shafiei Kadkani, M (2011). With Lamp and Mirror. Tehran: Sokhan. (In Persian)

shahkolahi, F., & Fahimifar, A. (2021). The Study of Mikhail Bakhtin's Concept of Polyphony and Dialogism in Reza Abbasi's Paintings. Negareh Journal, 16(59), 75-89. doi: 10.22070/negareh.2020. 5267.2440. (In Persian)

Shaiganfar, H (2001). Literary Criticism: Introduction to Critical Schools with Critiques and Analysis of Persian Literary Texts. Tehran: Dastan Publications. (In Persian)

Shamisa, S (2009). Literary Criticism. Tehran: Mitra. (In Persian)

Sotoudeh, A; Nikpanah, M (2015). "The Manifestation of Despair and Hope in the Poetry of Forough Farrokhzad." International Conference on Literary Essays, Pages 1-18. (In Persian)

Sultani, E (2019). Polyphony and Dialogue in Poetry. Tehran: Asni. (In Persian)

Todorov, T (1994). Bakhtin: The Greatest Literary Theorist of the 20th Century, The Desire for Dialogue, Laughter, Freedom, Mikhail Bakhtin. Translated by Mohammad Poyandeh, Tehran: Arast. (In Persian)

Todorov, T (1998). The Dialogic Logic of Mikhail Bakhtin. Translated by Dariush Karim, First Edition, Tehran: Markaz. (In Persian)

Yushij, N (2016). Complete Collection of Nima Yushij's Poems. Compiled and edited by Siros Tahbaz. Fifteenth Edition, Tehran: Negah. (In Persian)

Zolfagharkhani, M. (2020). Woman-Nature Principle in Forough Farrokhzad's Poetry and her Nature-oriented Thoughts. Journal of Lyrical Literature Researches, 18(34), 123-142. doi: 10.22111/jllr.2020.5292. (In Persian)

The University of Tehran Press

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Narrative Techniques of Self-Destructive and Its Motives in the Parvin Etesami Court

Fazlollah Khodadadi✉

Assistant Professor of the Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran. Email: khodadadi@hmu.ikiu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article

(127-139)

Received:
19 June 2024

In Revised Form:
16 August 2024

Accepted:
06 November 2024

Published online:
07 December 2024

Abstract

A self-error narrative is a type of narrative that addresses the author or poet in the text. This kind of narrative is specific to the literature of fiction, which is revealed as the hadith of the breath, and the author is addressed in the position of being one with the narrator in his various ways and motives He speaks to himself about more psychological issues. This trick was created in fiction literature under the narratives of the fluid flow of mind, but this kind of narrative has also been perfected in Persian poetry and in the pen name industry. The structure of a poem in the court of Parvin Etesami shows that the poet has addressed himself in the last bit of Bethlehem. Although this method has a very old history in Persian poetry, the purpose of this study is to examine the working dimensions of this method under the narrative of self-destruction and its motives in the Parvinian court. A review of the poetry of Parvin (Saqaid, Masnavi, and fragments) shows that the poet's self-destruction in the last bit was not simply for playing the role of the ownership of poetry in his own name ‹Rather, it has formed a narrative and communication network between different components of the narrative, which has led to numerous narrative structures and beyond the pen name ‹there are meaningful motivations behind it. The results of the present study show that self-destructive motives in Parvin's poetry are in four ways: communication with the main theme, communication with the main activist ‹the hadith of the ego has been manifested in the form of other forms for social relief and protest.

Keywords:
Self-error, secondary motives, narrative techniques, social protest, Parvin Etesami

Cite this article:
Khodadadi, Fazlollah (2024), "Narrative Techniques of Self-Destructive and Its Motives in the Parvin Etesami Court". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 3, Ser. N.: 35 (127-139).

DOI:
https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.378273.2001

Publisher:
The University of Tehran Press.

© Fazlollah Khodadadi

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت

شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶

https://jalit.ut.ac.ir

انتشارات دانشگاه تهران

شگردهای روایت خودخطابی و انگیزه‌های آن در دیوان پروین اعتصامی

فضل‌الله خدادادی ✉

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، ایران، قزوین. رایانامه: khodadadi@hmu.ikiu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۱۳۹-۱۲۷)

تاریخ دریافت: ۳۰ خرداد ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۲۶ مرداد ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۱۶ آبان ۱۴۰۳

تاریخ انتشار: ۱۷ آذر ۱۴۰۳

چکیده

روایت خودخطابی، گونه‌ای از روایت‌پردازی است که نویسنده یا شاعر خویشتن را در متن خطاب قرار دهد. این گونه روایت‌پردازی مختص ادبیات داستانی است که به صورت حدیث نفس نمایان می‌شود و نویسنده در جایگاه یکی شدن با راوی به انحاء و انگیزه‌های مختلف خود را مورد خطاب قرار می‌دهد و در باب موضوعات بیشتر روانی با خویشتن سخن می‌گوید. این شگرد در ادبیات داستانی ذیل روایت‌های جریان سیال ذهن پدید آمد، اما این نوع روایت‌پردازی در شعر فارسی و در صنعت تخلص نیز به کمال رسیده است. ساختار شعری در دیوان پروین اعتصامی نشان می‌دهد که شاعر در بیت آخر (تخلص) خود را خطاب قرار داده است. این روش اگرچه در شعر فارسی تاریخچه‌ای بس کهن دارد، اما هدف این پژوهش بررسی ابعاد کارنشدهٔ این روش، ذیل روایت خودخطابی و انگیزه‌های آن در دیوان پروین است. بررسی اشعار پروین (قصاید، مثنوی‌ها و قطعات) نشان می‌دهد که خودخطابی شاعر در بیت آخر، صرفاً به جهت ایفای نقش مالکیت شعر به نام خویشتن نبوده است، بلکه یک شگرد روایی و شبکهٔ ارتباطی بین اجزای مختلف روایت تشکیل داده است که هم منجر به ساختارهای روایی متعددی گردیده و هم فراتر از تخلص، انگیزه‌هایی معنادار در پسِ آن نهفته است. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که انگیزه‌های خودخطابی در شعر پروین به چهار روش: ارتباط با مضمون اصلی، ارتباط با کنشگر اصلی، حدیث نفس به جهت تسکین و اعتراض اجتماعی در قالب مثل سایر نمود یافته است.

کلیدواژه‌ها: خودخطابی، انگیزه‌های ثانوی، شگردهای روایی، اعتراض اجتماعی، پروین اعتصامی

استناد خدادادی، فضل‌الله (۱۴۰۳). «شگردهای روایت خودخطابی و انگیزه‌های آن در دیوان پروین اعتصامی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۳، پاییز ۱۴۰۳، پیاپی ۳۵ (۱۳۹-۱۲۷).

DOI: https://doi.org/10.22059/jlcr.2024.378273.2001

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© فضل‌الله خدادادی

۱. مقدمه و بیان مسئله

پروین اعتصامی بانویی برجسته در تاریخ ادبیات ایران است که روایتی با بوطیقای منحصر به فرد دارد. افزون بر نشانه‌های جنسیتی در دیوان پروین، نوعی دستور زبان روایی خاص شامل مقوله‌هایی بی‌نظیر از قبیل روایت خودخطابی، گونه‌های مختلف راوی کودک، شبکه‌های ارتباطی راوی خردمند و کنشگران، فرایندهای خلق معنا به واسطهٔ شیءگونگی، انواع واکنش مخاطب درونی در مناظرات و... است. در این جستار یکی از مقوله‌های نام برده ــ انگیزه‌های خودخطابی در بیت تخلص ــ در دیوان پروین اعتصامی مورد واکاوی قرار گرفته است. تخلص اگرچه مختص پروین نیست، اما ارتباط تخلص با محتوای متن و سطوح روایی، منجر به ایجاد بوطیقایی منحصر به فرد در قالب روایت خودخطابی در دیوان پروین گردیده است، چرا که تخلص در شعر پروین به صور گوناگون با روایت در ارتباط است و چیزی ورای ثبت شعر به نام شاعر است. در واقع تخلص در شعر پروین یک بوطیقای پیچیدهٔ انحصاری است که نوع روایت، مضمون، حادثه، پیام، دیالکتیک و دریافت خاص از روایت را بروز می‌دهد.

اصطلاح روایت خودخطابی (self-reflective narrative) در فرهنگ اصطلاحات روایت‌شناسی جرالد پرینس آمده است (پرینس، ۱۹۸۷: ۲۰۶). این واژه در فرهنگ قاموس السردیات که ترجمه‌ای از فرهنگ اصطلاحات روایت‌شناسی جرالد پرینس است، با عنوان «مونولوج مقتبس الذاتی» آمده است (قاموس السردیات، ۲۰۰۳: ۱۷۴). منظور از این واژه در روایت‌شناسی، روایت‌هایی است که راوی خود را خطاب قرار می‌دهد. در ادبیات داستانی این خودخطابی را مونولوگ یا حدیث نفس می‌گویند، در شعر روایی نیز این خودخطابی به گونه‌های مختلفی متجلی می‌شود، گاه شاعر با خود سخن می‌گوید بدون اینکه اسم یا تخلص خود را ذکر کند و گاه در بیت آخر خود را به اسم یا تخلص خطاب قرار می‌دهد و این خودخطابی دارای اغراض و انگیزه‌های گوناگونی است. صائب تبریزی، حافظ، سعدی، پروین اعتصامی، شهریار و... در اشعار خویش تخلص آورده و خود را خطاب کرده‌اند، اما آنچه این بحث را از حالت یک صنعت ادبی (تخلص) خارج کرده و به شیوه‌ای علمی بر محور گفتمان‌شناسی مورد تحلیل قرار می‌دهد، نگاهی هنرمندانه و موشکافانه به شبکهٔ ساختاری و سطوح متن روایی در گفتار هر یک از شاعران با تکیه بر تحولات اجتماعی – فرهنگی عصر آنان است.

در این پژوهش با نگاهی نو (اما دقیق) در پی واکاوی بخشی از بوطیقای پروین اعتصامی در دیوان وی هستیم و برآنیم تا انگیزه‌های خودخطابی در شعر پروین و ارتباط آن با ساختار روایت و فرایند خلق معنا را مورد تبیین و واکاوی قرار دهیم، لذا سؤال اساسی‌ای که بنیاد پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، این گونه مطرح می‌گردد که:

سازه‌های ساختاری روایت خودخطابی و انگیزه‌های آن در دیوان پروین اعتصامی، در چند ساختار متجلی گردیده است؟

۱. ۱. چارچوب نظری پژوهش

در این پژوهش با تمسک به گفتمان، روایت و معنای کلام در شعر پروین اعتصامی، در پی ترسیم یک بوطیقای خاص از کلام وی هستیم، بر همین اساس چارچوب پژوهش حاضر مبنایی روایی- ساختاری یا در یک کلام، نگاهی از زاویهٔ روایت شناسی ساختارگرایانه به شعر پروین است. بر آنیم که ارتباط بین محتوا و معنا را در یک ساختار منسجم در دیوان پروین اثبات کنیم، لذا چارچوب کار بر اساس نمونه‌هایی اندک، اما دقیق انتخاب گردیده است به طوری که نتیجه کار قابل تعمیم بر کلیت دیوان پروین است و نشان‌دهندهٔ بوطیقایی خاص در کلام شاعر می‌باشد. با این اوصاف مطالعهٔ روساخت و ژرف ساخت روایت را در دیوان پروین در دستور کار قرار داده‌ایم و چارچوب نظری پژوهش از مطالعه و تحلیل روساخت به ژرف ساخت و معنای روایت می‌رسد.

۲. آغاز بحث

۲. ۱. خطاب به خود به انگیزهٔ خطاب به مخاطب برون‌متنی

گاه در دیوان پروین با حکایاتی روبه‌رو می‌شویم که پس از مناظره بین دو پدیده مثل آینه و شانه یک نکتهٔ اخلاقی را در انتهای روایت بیان می‌کند. «پروین برای طرح پاره‌ای از اندیشه‌ها و پیام‌ها، بعضی از شخصیت‌های شعرش را از پدیده‌های طبیعی مثل حیوانات، اشیا، گیاهان و نظایر آنها انتخاب می‌کند و با جان‌بخشی و تشخّص، نقش‌های خاصی را در مناظره‌ها و تمثیل‌ها به آنها واگذار می‌کند» (محمودی نوسر، ۱۳۹۵: ۹۹). ساختار این روایت‌ها به گونه‌ای است که شاعر در بیت آخر، خود را خطاب قرار می‌دهد و البته این خودخطابی با پیرنگ و پیام روایت ارتباط دارد. پروین با عینی کردن جزئیات روایت و سپس خروج از عالم واقع و ورود به تخیل، با تمرکز بر عینی جلوه دادن اشیا، به بیان یک نکتهٔ اخلاقی می‌پردازد و سپس با قطع صدای کنشگران (اشیای جان بخشیده شده) خود همچون پیری دانا روایت را در دست می‌گیرد و در بیت انتهایی، با خطاب قرار دادن خود، مخاطب بیرونی را مورد خطاب قرار داده و پیام را به او منتقل می‌کند. به‌عنوان مثال در حکایت زیر که با مناظرهٔ شانه و آینه شروع می‌گردد، ساختار فوق مشاهده می‌شود.

وقت سحر به آینه‌ای گفت شانه‌ای — کاوخ! فلک چه کجرو و گیتی چه تندروست
ما را زمانه رَنجکِش و تیره روز کرد — خُرَم کسیکه همچو تواَش طالعی نکوست
هرگز تو بارِ زحمتِ مردم نمی‌کشی — ما شانه می‌کشیم به هر جا که تار موست
از تیرگی و پیچ و خَم راه‌های ما — در تاب و حلقه و سر هر زلف گفتگوست
با آنکه ما جفای بُتان بیشتر بریم — مشتاق روی تُست هر آنکس که خوبروست
گفتا هر آنکه عیب کسی در قفا شمرد — هر چند دل فریبد و رو خوش کُند عدوست
در پیشِ روی خَلق بما جا دهند از آنک — ما را هر آنچه از بَد و نیکست روبروست
خاری به طعنه گفت چه حاصل ز بو و رنگ — خندید گل که هرچه مرا هست رنگ و بوست
چون شانه، عیب خلق مکن مو به مو عیان — در پشت سر نهند کسی را که عیبجوست
زانکس که نام خلق بگفتار زشت کُشت — دوری گُزین که از همه بدنام‌تر هموست

ز انگشت آز، دامن تقوی سیه مکن / این جامه چون درید، نه شایسته رفوست
از مهر دوستان ریاکار خوشتر است / دشنام دشمنی که چو آئینه راستگوست
آن کیمیا که می‌طلبی، یار یکدل است / دردا که هیچگه نتوان یافت، آرزوست
پروین، نشان دوست، درستی و راستی است / هرگز نیازموده، کسی را مدار دوست

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در این حکایت، شاهد شکوهٔ شانه از فلک و روزگار و غبطهٔ او به اوضاع خوش آینه در نظر مردمان هستیم. شانهٔ خود را رنج دیده و متحمل بار مردمان می‌داند، هنگام صاف کردن موهای خلق بسیار سختی می‌بیند؛ اما مردم آینه را دوست می‌دارند و به‌خصوص زیبارویان نظر بهتری به آینه دارند! آینه به او پاسخ می‌دهد که چون تو در قفا عیب مردمان را می‌گویی هر چند هم که زحمت بکشی و بخواهی از خودت یک سیمای خود معرفی کنی باز هم تو را دشمن می‌شمارند و از آن مردم مرا جلوِ صورتشان می‌گیرند که اهل ریا نیستم و مستقیم بدی‌ها و خوبی‌های خلق را به آنها نشان می‌دهم.

در بیت بعدی، صدای شانه و آینه قطع می‌شود و پروین چون معلمی آگاه و پیری خردمند شروع به صحبت می‌کند و صدای روایت را به دست می‌گیرد و با یک اشراف و برتر بودگی ابتدای کلام خود را با بیتی دربرگیرندهٔ معنای کلی و مرتبط با بحث کنشگران (شانه و آینه) شروع می‌کند:

خاری به طعنه گفت چه حاصل ز بو و رنگ / خندید گل که هرچه مرا هست رنگ و بوست

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در این بیت شاعر در جایگاه راوی دانا، خار را مصداق شانه و گل را مصداق آینه دانسته است و خار نماد کسانی هستند که ارزش‌های ذاتی و آشکار انسان‌های خوب را زیر سؤال می‌برند، در حالی که آنان با همان صفات و ویژگی‌ها شناخته می‌شوند و غیر از این صفات نیستند. مولانا نیز چنین نظری دارد:

ای برادر تو همان اندیشه‌ای / ما بقی تو استخوان و ریشه‌ای
گر گُلَست اندیشه تو، گلشنی / وَر بُوَد خاری، تو هیمه گُلخَنی

(مولانا، ۱۳۸۵: ۱۵۵)

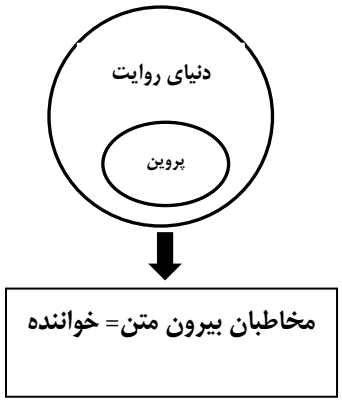
در ادامهٔ روایت، پروین (پیر خردمند/ راوی دانا) با افعال نهی و امر، مخاطب بیرونی روایت را مورد خطاب قرار می‌دهد (مکن، دوری گزین) و ضمن بر شمردن ویژگی‌های دوست خوب، در بیت آخر با خطاب قرار دادن خود، مستقیماً مخاطب بیرونی را خطاب قرار داده است و می‌گوید:

پروین، نشان دوست، درستی و راستی است / هرگز نیازموده، کسی را مدار دوست

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

این پروین تعدد شخصیتی دارد و هر مخاطبی که دیوان پروین را در دست گرفته و این حکایت را می‌خواند در بر می‌گیرد. نکته‌ای دیگر که در ساختار این گونه حکایت‌ها دیده می‌شود، ارتباط مضمونی و معنایی بیت انتهایی با کل روایت و دنیای روایت شدهٔ حکایت است. در این حکایت از همان ابتدا از ویژگی‌های دوست خوب سخن می‌گوید، در بیت انتهایی نیز سخن از همین مضمون و خلق پیامی در همین راستاست. اما گونه‌ای دیگر از خودخطابی نیز در دیوان

پروین دیده می‌شود که پروین خطاب قرار داده شده، همان کنشگرِ اصلی حکایت است. ساختار خطابی این روایت‌ها در نمودار ۱ ترسیم شده است:



نمودار ۱. خودخطابی با مخاطب برون‌متنی

۲. ۲. خطاب به خود به انگیزه خطاب به کنشگر اصلی حکایت

در برخی از حکایت‌های دیوان پروین، با روایت‌هایی با شخصیتی محوری مواجهیم که تمام حوادث حول این شخصیت و اعمال او در گردش است، به نوعی که این شخصیت در کنش اصلی روایت ایفای نقش می‌کند و دوربین روایی داستان با او در حرکت است. ژپ لینت ولت این گونه روایت‌ها را از نوع روایت‌هایی با روایت دنیای داستان همسان- کنشگر می‌داند (رک، لینت ولت، ۱۳۹۳: ۳۲). چرا که یک کنشگر اصلی در روایت وجود دارد که هر جا می‌رود، پرسپکتیو (نگاه روایی) داستان او را تعقیب می‌کند. در حکایت «گره‌گشای» در دیوان پروین اعتصامی با چنین ساختاری روبه‌رو می‌شویم، در این حکایت پیرمردی (شخصیت محوری و کنشگر اصلی) به تصویر کشیده شده است که بسیار فقیر است و دختر و پسری بیمار نیز در خانه دارد و از راه تکدی‌گری امرار معاش می‌کند:

پیرمردی، مفلس و برگشته بخت — روزگاری داشت ناهموار و سخت
هم پسر، هم دخترش بیمار بود — هم بلای فقر و هم تیمار بود
روزها می‌رفت بر بازار و کوی — نان طلب می‌کرد و می‌برد آبروی

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

پیرمرد شبانگاهی، پس از اینکه روزها تحقیر شده و کمکی دریافت نکرده است، به آسیابی می‌رسد و از آسیابان گندم می‌طلبد، آسیابان مقداری گندم در پارچه‌اش می‌ریزد و او آن پارچه را گره زده به سوی خانه به راه می‌افتد و چنین می‌اندیشد که کاش می‌شد این گندم را با عدس و عسل معاوضه می‌کرد و برای مریضان (دختر و پسرش) سوپی و مرهمی می‌ساخت، در این افکار غرق است و سر به سوی آسمان برده از خداوند می‌خواهد که گره از مشکلاتش بگشاید، اما ناگاه متوجه می‌شود که گره پارچه باز شده و گندم‌ها ریخته است، پیرمرد عصبانی می‌شود و با لحنی که حالت توبیخ و توهین دارد، خداوند را خطاب قرار می‌دهد و او را متهم می‌کند که فرق گره‌ها را نمی‌شناسد!

رفت سوی آسیا هنگام شام / گندمش بخشید دهقان یک دو جام
زد گره در دامن آن گندم، فقیر / شد روان و گفت کای حی قدیر
گر تو پیش آری بفضل خویش دست / برگشایی هر گره کایام بست
می‌خرید این گندم ار یک جای کس / هم عسل زان می‌خریدم، هم عدس
بس گره بگشوده‌ای، از هر قبیل / این گره را نیز بگشا، ای جلیل
دید گفتارش فساد انگیخته / وان گره بگشوده، گندم ریخته
بانگ بر زد، کای خدای دادگر / چون تو دانایی، نمیداند مگر
سال‌ها نرد خدایی باختی / این گره را زان گره نشناختی
این چه کار است، ای خدای شهر و ده / فرق‌ها بود این گره را زان گره
آن گره را چون نیارستی گشود / این گره بگشودنت، دیگر چه بود

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در ادامه پیرمرد در تاریکی خم می‌شود تا گندم‌ها را از زمین جمع کند، ناگهان می‌بیند که کیسه‌ای زر بر زمین افتاده است! او متنبه می‌گردد که حکمتی در ریختن گندم‌ها بوده است و از گفتهٔ خود پشیمان می‌شود و شروع به ستایش از خدا می‌کند:

الغرض، برگشت مسکین دردناک / تا مگر برچیند آن گندم ز خاک
چون برای جستجو خم کرد سر / دید افتاده یکی همیان زر
سجده کرد و گفت کای رب ودود / من چه دانستم ترا حکمت چه بود
هر بلایی کز تو آید، رحمتی است / هر که را فقری دهی، آن دولتی است...
من بسی دیدم خداوندان مال / تو کریمی، ای خدای ذوالجلال

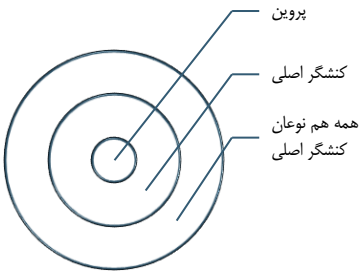
(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

این عذرخواهی و ستایش تا بیت آخر ادامه می‌یابد و در بیت آخر، پروین با خطاب به خود و به انگیزهٔ خطاب به کنشگر اصلی (پیرمرد) می‌گوید:

در تو، پروین، نیست فکر و عقل و هوش / ورنه دیگ حق نمی‌افتد ز جوش

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در واقع این کنشگر اصلی حکایت یعنی پیرمرد است که اندیشه و فکر درستی درباره خدا ندارد، وگرنه خداوند بسیار کریم و رئوف است و بخشش وی همیشه جاری است. ما بندگان کم صبر و بی فکر هستیم. پروین با خطاب قرار دادن خود در بیت انتهایی، نوعی ارتباط بین خود و کنشگر اصلی روایت، کنش‌ها؛ محتوا و مضمون برقرار کرده است و می‌توان گفت بر اساس اصطلاح عامیانه «به در می‌گوید که دیوار بشنود» به خود می‌گوید که پیرمرد بشنود و این پروین هم تعدد معنایی دارد، چرا که منظور از پروین پیرمرد است و این پیرمرد همهٔ مخاطبان همچون پیرمرد (بی‌صبر، کم‌هوش و کم‌توکل) هستند که به نوعی مورد خطاب قرار داده شده‌اند. ساختار سطوح خطابی در این نوع روایت‌ها در نمودار ۲ ترسیم شده است:



نمودار ۲. خودخطابی با انگیزهٔ کنشگر اصلی

در مثنوی «لطف حق» نیز در دیوان پروین شاهد ساختار فوق هستیم. در این حکایت – که ماجرای به آب انداختن حضرت موسی توسط مادر است – در ابتدای روایت، در دنیای روایت شده، پروین داستان به آب انداختن موسی (ع) را به روایت می‌کشد:

مادر موسی، چو موسی را به نیل — در فکند، از گفته رب جلیل
خود ز ساحل کرد با حسرت نگاه — گفت کای فرزند خرد بی‌گناه
گر فراموشت کند لطف خدای — چون رهی زین کشتی بی ناخدای
وحی آمد کاین چه فکر باطل است — رهرو ما اینک اندر منزل است
ما گرفتیم آنچه را انداختی — دست حق را دیدی و نشناختی

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

نگرانی مادر موسی در روایت پروین – همان گونه که در قرآن کریم نیز آمده است – مشهود است و خداوند به مادر موسی وحی می‌کند که ما محافظ کودک هستیم و... اما از آنجایی که مادر نگران است، خداوند قصهٔ نمرود را برایش بازگو می‌کند که او را نیز مانند موسی قبلاً از آب نجات داده است، اما نمرود دشمن خداوند می‌شود و با خدا سر ناسازگاری دارد ولی عاقبت پست و ذلیل می‌شود. در این حکایت هم دنیای روایت شده دو بخش دارد، بخش اول داستان به آب افکندن موسی و بخش دوم حکایت نمرود و نجات او از آب است که نقش قصه درمانی برای مادر موسی (ع) را دارد، چرا که خداوند این بخش از روایت را برای تسکین قلب مادر موسی نقل می‌کند. در اینجا قسمت‌هایی از حکایت نمرود را می‌آوریم و به تحلیل ساختار روایت می‌پردازیم:

کشتی‌ای زآسیب موجی هولناک — رفت وقتی سوی غرقاب هلاک
تند بادی، کرد سیرش را تباه — روزگار اهل کشتی شد سیاه
بندها را تار و پود، از هم گسیخت — موج، از هر جا که راهی یافت ریخت
هر چه بود از مال و مردم، آب برد — زان گروه رفته، طفلی ماند خرد
طفل مسکین، چون کبوتر پر گرفت — بحر را چون دامن مادر گرفت
بحر را گفتم دگر طوفان مکن — این بنای شوق را، ویران مکن
صخره را گفتم، مکن با او ستیز — قطره را گفتم، بدان جانب مریز...
آخر، آن نور تجلی دود شد — آن یتیم بی‌گنه، نمرود شد
رزم‌جویی کرد با چون من کسی — خواست یاری، از عقاب و کرکسی

کردمش با مهربانی‌ها بزرگ شد بزرگ و تیره دلتر شد ز گرگ
(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در انتهای این حکایت پروین بیتی خودخطابی می‌آورد که منظور از پروین، در واقع کنشگر اصلی حکایت – مادر موسی (ع) – است:

آنکه با نمرود، این احسان کند ظلم، کی با موسیِ عمران کند
این سخن، پروین، نه از روی هوی است هر کجا نوری است، ز انوار خداست
(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

تعمق در ساختار حکایت نشان می‌دهد که دوربین روایی داستان با مادر موسی همراه است، همچنین مضمون و پیام حکایت نیز در رابطه با احسان و عشق خداوند به بندگان – ولو بندگان خطاکار – است و در بیت آخر که البته با بیت ماقبل خود در ارتباط محکم است، پروین همان کنشگر اصلی روایت است که به خدا و لطف خدا اعتمادی نداشت و این شک او باعث شد که نه تنها در ابتدای حکایت خداوند او را از نسیان به خدا بر حذر دارد، بلکه حکایتی از نمرود هم برایش نقل کرد و در انتهای روایت پروین با خطاب قرار دادن او، عشق را مبنا و ستون ارتباط خداوند با بندگان می‌داند همان‌گونه که در قرآن کریم نیز هنگامی که خداوند از فرشتگان می‌خواهد که بر انسان سجده کنند و چون شیطان سر باز می‌زند، خداوند می‌گوید من چیزی را می‌دانم که شما نمی‌دانید و آن وجود عشق در آدمی است: «به خاطر بیاور هنگامی را که پروردگارت به فرشتگان گفت: "من در روی زمین، جانشینی [نماینده‌ای] قرار خواهم داد." فرشتگان گفتند: «پروردگارا! آیا کسی را در آن قرار می‌دهی که فساد و خونریزی کند؟! (زیرا موجودات زمینی دیگر، که قبل از این آدم وجود داشتند نیز، به فساد و خونریزی آلوده شدند. اگر هدف از آفرینش این انسان، عبادت است) ما تسبیح و حمد تو را بجا می‌آوریم، و تو را تقدیس می‌کنیم.» پروردگار فرمود: "من حقایقی را می‌دانم که شما نمی‌دانید"» (قرآن کریم) و حافظ می‌گوید:

فرشته عشق نداند که چیست، ای ساقی بِخواه جام و گلابی به خاکِ آدم ریز
(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در ادامه این خودخطابی توسع دامنه می‌یابد و از پروین به کنشگر اصلی و سپس به مخاطبان بیرونی– همنوع با مادر موسی– می‌رسد. و به نوعی با روش هم بوم پنداری روایی کلیه مخاطبان را تحت پوشش قرار می‌دهد.

۲. ۳. خودخطابی به انگیزه‌های تسکین درونی، حدیث نفس یا تأیید نکته‌ای در روایت

گاه در دیوان پروین شاهد نوعی از روایت خود خطاب شده با انگیزه‌های اعتراض، تسکین درون، حدیث نفس و یا تکمیل روایت هستیم. در این ساختار، پروین روایتی را شروع می‌کند که شبیه به داستانی مینیمال است و پیرنگ، گفت و گو، شخصیت و... دارد. در ادامه حکایت گره‌ای طرح می‌شود و پس از این که گره گشوده می‌شود، پروین در ادامه حرف کنشگران – معمولاً کنشگری خردمند در روایت که گره را باز کرده است – بر سخن او صحه گذاشته و ضمن تأکید سخن او، خود را خطاب قرار می‌دهد که انگیزه‌های مختلفی دارد:

۲. ۳. ۱. خودخطابی به جهت تسکین آلام درونی

در حکایت «اشک یتیم»، پادشاهی از معبری می‌گذرد، همه برای دیدنش بر بام‌ها می‌آیند و فریادی به پاست، کودکی یتیم دربارهٔ تاج پادشاه سؤال می‌کند و پیرزنی خردمند این گونه توضیح می‌دهد:

روزی گذشت پادشهی از گذرگهی — فریاد شوق بر سر هر کوی و بام خاست
پرسید زان میانه یکی کودک یتیم — کاین تابناک چیست که بر تاج پادشاست
آن یک جواب داد چه دانیم ما که چیست — پیداست آنقدر که متاعی گران‌بهاست
نزدیک رفت پیرزنی گوژپشت و گفت — این اشک دیده من و خون دل شماست
ما را به رخت و چوب شبانی فریفته است — این گرگ سال‌هاست که با گله آشناست
آن پارسا که ده خرد و ملک، رهزن است — آن پادشا که مال رعیت خورد گداست
بر قطره سرشک یتیمان نظاره کن — تا بنگری که روشنی گوهر از کجاست

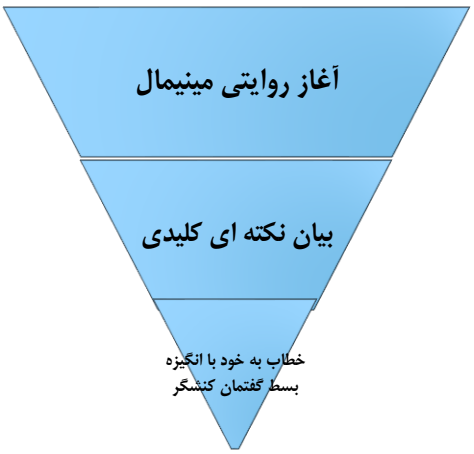
(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در ادامه توضیحات پیرزن (پیر خردمند) پروین خود را در بیت آخر خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید:

پروین، به کجروان سخن از راستی چه سود — کو آنچنان کسی که نرنجد ز حرف راست

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در این خودخطابی نوعی حدیث نفس، تسکین و اعتراض به پادشاه نهفته است. پادشاهانی که پروین، در ادامهٔ حرف پیرزن، آنها را کج روانی می‌داند که راستی را نمی‌دانند و اگر هم از راستی با آنان سخن بگویی آزرده‌خاطر و عصبانی می‌شوند. در این خودخطابی نوعی آه و حسرت نهفته است که گفتار کنشگر پیرزن را تأیید و تکمیل می‌کند. تعمق در ساختار این خودخطابی نشان می‌دهد که حتی اگر واژه پروین از مصراع اول حذف می‌شد، خللی در معنا ایجاد نمی‌شد، اما خطاب به خود در این مصراع بر بار اندوه و افسوس شاعر افزوده است و البته در این خودخطابی نیز خطاب به مخاطب بیرونی نهفته است و هر کس می‌تواند به جای پروین خودش را قرار دهد. ساختار این گونه روایت‌ها به صورت نمودار ۳ قابل ترسیم است:



نمودار ۳. خودخطابی با انگیزه بسط گفتمان کنشگر

۲. ۳. ۲. خودخطابی از نوع حدیث نفس پس از بیان یک مضمون

در این نوع خودخطابی نوعی اشراف شاعر بر طبقات مختلف اجتماع و گزارش آلام و خواسته‌های آنان نهفته است و خودخطابی نوعی تعمیم یافتگی و کلی‌گویی در خود دارد و به نوعی تبدیل به مثل سایر گشته است. شبیه به اشعاری که در دیوان صائب تبریزی دیده می‌شود یا ابیاتی در گلستان سعدی شبیه به این بیت:

کریمان را به دست اندر درم نیست خداوندان نعمت را کرم نیست

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

گاه در حکایت‌هایی مثل «اندوه فقر» سراسر حکایت بن مایهٔ فقر را منعکس می‌کند و شکایت و شکوه پیرزنی را به تصویر می‌کشد که در فقر و فاقه به سر می‌برد و با دوک خود سخن می‌گوید:

با دوکِ خویش، پیرزنی گفت وقتِ کار کاوخ! ز پنبه ریشتنم موی شد سفید
از بس که بر تو خَم شدم و چشم دوختم کم نور گشت دیده‌ام و قامتم خمید
اَبر آمد و گرفت سر کُلبه مرا بر من گریست زار که فصل شَتا رسید...
جز من که دستم از همه چیز جهان تهیست هر کس که بود، برگ زمستان خود خرید
من بس گرسنه خفتم و شبها مَشام من بوی طعام خانه همسایگان شنید...
ز اندوه دیر گشتن اندود بام خویش هر گه که اَبر دیدم و باران، دلم طپید
دولت چه شد که چهره ز درماندگان بتافت اقبال از چه راه ز بیچارگان رمید...

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

در بیت انتهایی، پروین خود را خطاب قرار داده و می‌گوید:

پروین، توانگران غمِ مسکین نمی‌خورند بیهوده‌اش مکوب که سرد است این حَدید

(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۷۵)

این‌گونه خطاب به خود در حکایت‌هایی با این ساختار – سیطره مضمونی واحد در کل حکایت – نوعی حدیث نفس است که شاعر با خطاب به خود و در ارتباط با مضمون و معنای روایت آورده است و به نوعی اصطلاح «سواره از حال پیاده چه خبر دارد؟» در بین مردمان را به ذهن متبادر می‌کند و گویی یک جریان همیشگی و غیر منتها است که شاعر با خطاب به خود و نوعی خطاب پوشیده به مخاطب خود این موضوع را بیان می‌کند و نوعی آه و حسرت در کلام او نهفته است که بوی اعتراض نیز از آن بر می‌آید.

در حکایت زیر نیز نوعی اعتراض به روزگار – به شکل مرسوم در بین مردمان – به چشم می‌خورد:

به جغذ گفت شبانگاه طوطی از سر خشم که چند بایدت اینگونه زیست سرگردان
چرا ز گوشه عزلت، برون نمی‌آیی چه اوفتاده که از خلق میشوی پنهان
اگر به‌جانب شهرت گذر فتد، بینی بسی بلند بنا قصر و زرنگار ایوان
چرا ز فکرت باطل، نژند داری دل چرا بملک سیاهی، سیه کنی وجدان...
به موش مرده، میالای پنجه و منقار بزرگ باش و میاموز خصلت دونان...

جواب داد که بر خیره، شوم خوانندم ز من بکس نرسیدست هیچگونه زیان
بسوخت خانه ما زاتش حوادث چرخ نه مردمیست ز همسایه خواستن تاوان...
نه جغد رست و نه طوطی، چو شد قضا شاهین نه زشت ماند و نه زیبا، چو راز گشت عیان
(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۱۴۵)

و شاعر در بیت انتها با خطاب به خویش می‌گوید:

طبیب دهر نیاموخت جز ستم، پروین بدرد کشت و حدیثی نگفت از درمان
(پروین اعتصامی، ۱۳۸۴: ۱۴۵)

بیت آخر پس از پرداخت مضمون کلی روایت (ستم کردن دهر بر انسان)، به صورت حدیث نفس با خود بیان گردیده است و ساختار این خودخطابی، نقطهٔ پایان روایت‌هایی از این نوع است و نوعی واماندگی و عجز انسان در برابر یک پدیده را به تصویر می‌کشد. در واقع این ساختار به گونه‌ای است که پروین با خطاب قرار دادن خود، به گونه‌ای مخاطب خود را خطاب قرار می‌دهد و این خودخطابی به نوعی فصل‌الخطاب روایت و نقطهٔ پایانی بر همهٔ دنیای نقل شدهٔ قبلی است. «پروین به دلیل اهمیت و نقش مخرب ستم در زندگی انسان‌ها، از طرح و تصویر آن غافل نمانده و در قصاید و مقطعات و تمثیلات خود، با زبان و بیان زیبا و محتوای غنی، مفهوم و مصادیق و تبعات آن را بیات کرده است» (بهادری و سلمانی، ۱۳۹۴: ۲۰).

این خودخطابی به نوعی مهر باطلی بر تمامی گفته‌های کنشگران است و بر جاودانی یک اصل در زندگی بشر تأکید دارد، چه اینکه توانگران غم مسکینان را نمی‌خورده‌اند و نخواهند خورد و روزگار نیز – در حکایت دوم – جز ستم و درد بر آدمی روا نمی‌دارد.

۳. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاضر که نگاهی نو به رابطهٔ ساختار و فرایند خلق معنا در دیوان پروین است، به صورت ذیل حاصل شده است: دستاورد پژوهش حاضر این است که در شعر پروین یک بوطیقای منحصر به فردی به چشم می‌خورد و حاصل جهان‌بینی، تعمق و قلم نافذ شاعر است. این بوطیقا چندین وجه دارد و از دیدگاه روایت‌شناسی ساختارگرا بر ملا می‌گردد، اولین ویژگی این بوطیقا، وجود اغراض ثانویه در تخلص نام پروین است. این خودخطابی با عبور از تعریف سطحی تخلص (تحکیم کردن شعر به نام خود توسط شاعر) در بلاغت، در چند ساختار روایی متعدد متجلی می‌گردد. گاه پروین خود را خطاب قرار می‌دهد در حالی که مراد وی کنشگر اصلی روایت است، گاه با خطاب خود، مستقیماً خواننده برون متنی را خطاب قرار می‌دهد، گاه قصد وی از خطاب به خود، تأکید مضمونی است که یکی از کنشگران (معمولاً پیری دانا) در روایت مطرح کرده است و در برخی از روایت‌ها نیز خودخطابی، به قصد اعتراض، تسکین آلام درونی و یا حدیث نفس نمایانگر شده است.

منابع

اعتصامی، پروین (۱۳۸۴). *دیوان پروین اعتصامی*. تهران: فردوسی.
برنس، جیرالد (۲۰۰۳). *قاموس السردیات*. ترجمهٔ السید امام، قاهره: مریریت للنشر و المعلومات.
بهادری، محمدباقر؛ سلمانی، افسانه (۱۳۹۴). «بررسی تحلیلی مفهوم ظلم و مصادیق آن در شعر پروین». نشریه *زبان و ادبیات فارسی* دانشگاه تبریز، شماره ۲۳۱، صص: ۴۰-۱۷.
پرینس، جرالد (۱۹۸۷). *المصطلح السردی*. ترجمه عابد خزانه دار، بیروت: المجلس الاعلی للثقافه.
حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۹). *دیوان حافظ*. به تصحیح، خلیل خطیب رهبر؛ تهران: خوارزمی.
سعدی، مصلح الدین عبدالله (۱۳۸۷). *گلستان سعدی*. به تصحیح محمد خزائلی، تهران: سخن.
لینت ولت، ژپ.(۱۳۹۳). *رساله‌ای در باب گونه‌شناسی روایت*. ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی، تهران: علمی فرهنگی.
محمودی نوسر، مریم (۱۳۹۵). «بررسی شگردهای انتقادی در شعر پروین اعتصامی». *ادبیات پارسی معاصر*، سال ششم، شماره اول، صص ۱۰۷-۸۱.
مولانا، جلال الدین محمد (۱۳۹۸). *مثنوی معنوی*. تصحیح کریم زمانی، تهران: امیرکبیر.

References

Etesami, parvin (2005). Parvin Etesami Court, Tehran: Ferdowsi. (In Persian)
Burns, jirald (2003). Qamos al-Serdiat, Al-Sayed Imam's translation, Cairo: Maririth Llenshar and Almaghat.
Bahadri, Mohammad Baqir and Salmani, Legend (2015). Analytical study of the concept of oppression and its examples in Parvin's poetry, Persian language and literature journal of Tabriz University, No. 231, pp: 40-17. (In Persian)
Prince, Gerald. (1987). Al-Masad al-Serdi, Treasurer Abed Translation, Beirut: Al-Majal al-Ali al-Taghaf.
hafez, Khwaja Shamseddin Mohammad (2010). Divan of Hafez, to the correction, Khalil Khatib, leader; Tehran: Kharazmi. (In Persian)
SAADI, MOSLEMUDDIN ABDULLAH (2008). Golestan Saadi, Correction of Mohammad Hezali, Tehran: Sokhan. (In Persian)
LINT VOLT, JAP. (2014). A Epistle on the Typology of Narrative, Ali Abbasi Translation and Nusrat Hejazi, Tehran: Elmi & Farhangi. (In Persian)
mahmoudi nousar, maryam (2016). Review of Critical Works in Parvin Etesami's Poetry, Contemporary Persian Literature, Sixth Year, First Number, P. 107-81. (In Persian)
Molana, jalaluddin mohammad (2019). Masnavi Spiritual, Correction of Karim Zamani, Tehran: Amir Kabir. (In Persian)

Table of Contents

Title	Page
A Subtle Expression of the Different Function of Some Traditional-Social Beliefs of the Jahili Era In the Language of the Holy Quran Ali Salimi	**1**
Structural and Content Components of Fiction Literature for Children and Adolescents: A Systematic Review Elham Zamani, Mahmoud Fazilat, Abdolreza Seif, Maryam Jalali	**23**
A Critical look at Perso-Arabic Orthography in Zoroastrian Middle Persian Manuscripts Ali Shahidi, Ibrahim Shafiei	**43**
Narrative Cognitive Analysis of Three Stories from Golestan Saber Emami	**61**
Historical Criticism and Analysis of Relations Between Iran and India in the Book Taj at-Tawarikh (Based on the lithographic Version) Karim Najafi Barzegar	**85**
Polyphonic Analysis of the Poem "Eternal Sunset" by Forough Farrokhzad According to the Theory of Mikhail Bakhtin Khadijeh Sadat Tabatabaee, Abdollah Hasanzadeh Mirali	**99**
Narrative Techniques of Self-Destructive and Its Motives in the Parvin Etesami Court Fazlollah Khodadadi	**127**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 3 (35), Vol. 13, Summer, 2024

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Abdoreza Seyf (Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Omid Majd
Associate Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Masoor Tabatabaee
Associate Professor of University of Tehran
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra Zomorrodi
Professor of University of Tehran
Mahmoud Fazilat
Professor of University of Tehran
Internal Manager: Mohamad Javad Azimi
Administration Manager: Maryam Moghaddam

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Enqelab Ave, Tehran, Iran.
E-mail: jlcr@ut.ac.ir
Web Site: http://jlcr.ut.ac.ir
Phone: +9821-66973679

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

University of Tehran
Faculty of Letters and Humanities

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 – 9575

No. 3 (35), Vol. 13, Autumn 2024

Table of Contents

A Subtle Expression of the Different Function of Some Traditional-Social Beliefs of the Jahili Era In the Language of the Holy Quran **1**
Ali Salimi

Structural and Content Components of Fiction Literature for Children and Adolescents: A Systematic Review **23**
Elham Zamani, Mahmoud Fazilat, Abdolreza Seif, Maryam Jalali

A Critical look at Perso-Arabic Orthography in Zoroastrian Middle Persian Manuscripts **43**
Ali Shahidi, Ibrahim Shafiei

Narrative Cognitive Analysis of Three Stories from Golestan **61**
Saber Emami

Historical Criticism and Analysis of Relations Between Iran and India in the Book Taj at-Tawarikh (Based on the lithographic Version) **85**
Karim Najafi Barzegar

Polyphonic Analysis of the Poem "Eternal Sunset" by Forough Farrokhzad According to the Theory of Mikhail Bakhtin **99**
Khadijeh Sadat Tabatabaee, Abdollah Hasanzadeh Mirali

Narrative Techniques of Self-Destructive and Its Motives in the Parvin Etesami Court **127**
Fazlollah Khodadadi