پژوهشنامه‌ی ادب غنایی
دانشگاه سیستـان و بلوچستـــان
سال نهم، شماره‌ی شانزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۰
(صص: ۱۵۰- ۱۳۱)

# درون مایه‌های عمده غنایی در قصاید «محمد ولی دشت بیاضی»

**دکتر فاطمه کوپا***
**دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور تهران**

**چکیده**

**ژانر ادبی غنایی، در حقیقت مبیّن مجموعه‌ای گسترده و بی‌پایان از حالات تمرکز یافته روانی گوینده است که پرده از احساسات و عواطف پنهان شاعر برمی‌دارد. این گونه ادبی، بازتاب تخیلی عواطف و زاییده حالات متغیر ضمیر شاعر است که با «بیانی موزیکال و آهنگین»، تصویرگر حوادث ذهنی او می‌شود و می‌توان آن را تفسیر و واکاوی اندیشه‌های نهفته ولایه‌های معنایی نهاد گوینده دانست. در این‌گونه ادبی «درون‌مایه شعری» بر محور «من» شاعر استوار است و تحت تأثیر انگیزه‌های عینی و اشتغالات ذهنی به سخن در می‌آید.**

*Email: amin 19902001@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۸۹/۷/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۰/۲/۲۰

و اما هدف اصلی این نوشتار، انجام پژوهشی تحلیلی جهت دست‌یابی به نقطه‌نظرهای شاعر و زمنیه‌های غالب اندیشه وتفکر او از منظر بازتاب تخیلی عاطفه، حالات تمرکز یافته روانی، لایه‌های معنایی درونی است که در قالب الگوهای غنایی و به گونه‌ای فشرده و اثرگذار نمود می‌یابد. روش اصلی تحقیق بر مبنای «تحلیل محتوا» استوار بوده است.

بررسی و تحلیل بسامد کاربردی این‌گونه درون مایه‌ها در دیوان «محمدولی دشت بیاضی»، نتایج ذیل را به دست می‌دهد: مدح فرمانروایان و کارگزاران (۳۹۷ مورد: ۵۴درصد)، مدح و منقبت اولیاء و انبیاء (۱۶۶: ۲۲ درصد)، مفاخره (۷۹: ۱۰ درصد)، هجویه (۵۴: ۷ درصد)، مفاهیم تغزلی (۳۹: ۵ درصد).

**واژگان کلیدی**: درون‌مایه، ادب غنایی، قصاید، محمدولی دشت بیاضی.

## پیشینه پژوهش

در راستای مفاهیم اساسی این مقاله پژوهش‌هایی به انجام رسیده است که از آن میان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- «ادب غنایی در حماسه فردوسی»، هانیه غفوریان، نامه پارسی، ۱۳۸۸؛ ۱۴(۳ و۴). - «نمودهای گوناگون سوز هجران در ادب غنایی»، زهرا علافها، زبان و ادب پارسی، ۱۳۸۸؛ ۱۳ (۴۰). - «خودستایی شاعران»، علی اکبر فرزام پور، یغما، ۱۳۵۴؛ ۲۸(۶). - «ممدوح محبوب در غزل‌های عاشقانه سعدی»، دکتر بهروز ثروتیان، مجموعه مقالات سعدی شناسی، ۱۳۸۵؛ دفتر نهم. - «رزم یا بزم»، دکتر میرجلال‌الدین کزازی، نامه انجمن، ۱۳۸۶؛ ۷ (۱). - «بررسی نوستالژی در شعر فخرالدین عراقی»، دکتر محمدحسین دهقانی و ...، نامه پارسی، ۱۳۸۸؛ ۱۴ (۳و۴). - «ستایش سعدی از خود»، بهجت الفقیه تبریزی، یغما، ۱۳۵۴؛ ۲۸ (۱). - «نقد تحلیلی - تطبیقی منظومه خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی»، فضل اله رضایی اردانی، پژوهشنامه ادب غنایی، ۱۳۸۷؛ ۶ (۱۱) و...

**مقدمه**

**در میان تعاریف گوناگونی که از «ادب غنایی» ارائه شده است، تعریف «اوگوست ویلهلم شلگل (۱۸۴۵-۱۷۶۷م) ترجیح دارد که شعر غنایی را «بیان موسیقیایی هیجان در زبان» می‌داند (ولک، ۱۳۷۴: ج۷۰/۲).**

**«شلینگ» نیز بر همین تناسبِ شعر غنایی با موسیقی تصریح دارد و البته در تعریف او دو ویژگی «فردیت» و «درون‌گرا بودن» افزوده شده است: «شعرغنایی، ذهنی‌ترین و فردیت یافته‌ترین، خاص‌ترین و نزدیک‌ترین نوع شعر به موسیقی است که در ضمن مبین احساسات درونی نیز هست» (همان: ۹۸).**

**در این تعاریف، یک ویژگی مشترک وجود دارد: «گزارش عواطف شاعر در صورت بیانی و موزیکال». از این‌رو وجه تشخص نوع «غنایی» در همین هنری بودن بیان عواطف است.**

**بر این اساس می‌توان «نوع غنایی» را آن نوع ادبی تعریف کرد که «در آن هدف نخستین شاعر، گزارش عواطف درونی در صورت بیانی زیبا باشد. دایره‌ی این عواطف بسیار گسترده و در عین حال متنوع است؛ از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف طرب‌انگیز، تمسخرآمیز، دردآلود و حزن‌انگیز... و همه‌ی عواطف فردی و اجتماعی دیگر» (زرقانی، ۱۳۸۸: ۹۱ و ۹۲). به این معنا که «شعر غنایی سخن گفتن از احساس شخصی است، به شرط آن که از دو کلمه‌ی «احساس» و «شخصی» وسیع‌ترین مفاهیم آن را درنظر بگیریم، یعنی تمام انواع احساسات از نرم‌ترین آن تا درشت‌ترین احساسات با همه‌ی واقعیاتی که وجود دارد. احساس شخصی بدان معنی که خواه از روح شاعر مایه گرفته باشد و خواه از احساس او، به اعتبار این که شاعر فردی است از اجتماع، روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با تمام جامعه اشتراک موضع دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۴: ۱۱۲).**

**در این‌گونه ادبی تمام کوشش شاعر بر آن است که تجارب روحی فردی... و گریزپای خود را در زنجیر کلمات مقیّد کند، تا از این رهگذر آن را از چنگ زمان برباید و زندگی جاودان ببخشد و در امکان تجربه‌ی مجدد آن را به روی خویش و دیگران بازبگذارد» (پورنامداریان،**

۱۳۷۴: ۱۵۷). گفتنی است که «تجربه‌ی روحی فردی در حقیقت مجموعه‌ای از حالات تمرکز یافته‌ی روانی است که در پی عوامل و سائقه‌های مختلف و بی‌شمار حاصل می‌شود و از آنجا که مسأله‌ی محیط و محدود کردن آن بسیار دشوار است، این عوامل را نیز چندان نمی‌توان روشن کرد. تنها می‌توان جریان‌های مهم و بارزی را در زندگی شاعر نام برد که آثار آن به خوبی قابل ردیابی است، وگرنه چه بسا عوامل جزئی و پنهانی که در شکل دادن و ایجاد تجربه‌های شگفت‌انگیز هنرمند، نقش‌های اساسی‌تری داشته و از نظر دور مانده است» (فرزاد، ۱۳۷۸: ۱۶۷).

هنرمند با بهره‌گیری از تجارب فردی، عواطف شخصی و جمعی، لایه‌های معنایی درونی و «مجموعه‌ای گسترده و بی‌پایان از حالات تمرکز یافته روانی، به جهان پیرامون خود هویت می‌دهد و آن را به دلخواه خود رنگ‌آمیزی می‌کند و حتی عناصرش را مطابق باسلیقه‌ی خود جابه‌جا می‌کند (براهنی، ۱۳۸۰: ج ۱۷۱/۱) زیرا از آنجا که شعر بازتاب تخیلی عاطفه و زاییده بروز حالتی ذهنی است، شاعر در این‌گونه‌ی ادبی «بیشتر تصویرگر حوادث و عواطف ناشی از آن حوادث است. او از دریچه‌ی اندیشه و نظرگاههای خود به حوادث و انگیزه‌های بیرونی نمی‌نگرد، تا در تصویر آنها جهتی هم‌سو با زمینه‌های غالب اندیشه‌ها و حال و هوای ذهنی خود اتخاذ کند، بلکه این حوادث و عوامل بیرونی هستند که عواطف و اندیشه‌های مناسب و هماهنگ باخویش را در ذهن او برمی‌انگیزند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۳۳). به همین دلیل او با اشیاء محیط خود و با دیگر انسان‌ها نوعی رابطه‌ی ذهنی و عاطفی پیدا می‌کند و «این رابطه به نوبه‌ی خود، رابطه‌ای روحی است که در آن اشیاء، حالات مطلقاً فیزیکی و مادی خود را از دست می‌دهند و بخشی از احساس و اندیشه‌ی شاعر را به عاریه می‌گیرند» (براهنی، همان: ۴۱).

## درباره‌ی محمد ولی دشت بیاضی

«میرزا محمدولی دشت بیاضی، متخلص به «ولی» از شاعران سده‌ی دهم هجری است. وی معاصر شاه تهماسب اول صفوی، شاه اسماعیل ثانی، سلطان محمد خدا بنده بوده و اوایل

دوره‌ی شاه عباس اول را نیز درک کرده است... زادگاه وی بنا بـه تـصریح اکثرتـذکره‌نویـسان «دشت بیاض» از توابع قهستان خراسان (قاین) بوده است» (چرمگی عمرانی، ۱۳۸۹: ۱۱).

درباره‌ی آغاز شاعری او گفته‌اند: «ولی در ابتـدای جـوانی بـه واسـطه‌ی فطـرت اصـلی و موزونیت ذاتی به مخاطبت شعرا میل پیدا کرد و به مصاحبت «مولانا نثـاری تـونی» (م۹۶۸هــ) توفیق یافت و مولا وی را به شعر گفتن ترغیب نموده و در آن ایام به واسطه‌ی تربیت مولانا این غزل بگفت:

تا چنـد زمـــن رمیده باشی — با غیـــر من آرمیـــده باشی
بهر تـو شنیـــده‌ام سخـن‌ها — شاید کـه‌تو هم شنیده باشی
عیبم نکنی ز مستـی عشـــق — زین بـــاده‌اگر چشیده باشی
ای هجر مکش زغـم ولی را — او را دیـــدی، ندیـده باشی

علی الجمله این نظم دلپسند سبب شهرت وی گشت و مستعدان علـم ادوار نیـز در آهنـگ سه‌گاه و بسته‌نگار بر ابیات این غزل نقش بستند و خوانندگان و قوالان در مجالس می‌خواندنـد، تا آن که در آفاق شهرتی تمام پیدا کرد و صیت شاعریش به همـه جـا رسـید و در محلـی کـه شاهزاده سعادت انتما، سلطان ابراهیم میرزا به مشهد مقدس رضویه بود، مولانا را طلب فرموده و چنان که باید در تربیتش کوشید»(گلچین معانی، ۱۳۷۴: ۱۲۶).

صاحب تذکره «هفت اقلیم» درباره‌ی او گفته است: «به لطـف قریحـت و محاسـن سـیرت اتصاف داشته، جمال عزت از چهره‌ی احوال تابان بود و صبح کمالش از مطلع اوضاعش خندان و مردم خراسان، خصوصاً اهل سیستان از نزار تا سمین و آزاد تا رهـین همـه درمقـام اعتقـاد و انقیاد وی بوده، روزگاری مهناداشت تا لوای عالم مخلد برافراشت» (رازی، ۱۳۷۸: ج ۲/ ۸۷۳).

مؤلف «تاریخ ادبیات در ایران» در معرفی ولی می‌گوید: «او یکی از شـاعران توانـای عهـد خود و در سخنوری پیرو استادان پیشین است، و از این روی کلامش منتخب و فـصیح اسـت و بنا بر رسم شاعران هم عهد خود بعضی از ترکیب‌های رایج اهل زمان را در غزل خـود بـه کـار

برده و الحق خوب در کلام خود گنجانده است. وی قصیده و غزل هر دو راخوب می‌ساخت» (صفا، ۱۳۷۳: ج۵/ ۸۲۹).

تعداد قصاید دیوان او «۷۶»، غزلیات «۳۷۷»، قطعات «۶۹»، ترکیب بندها «۴»، مثنوی‌ها «۱۲»، رباعی‌ها «۹۲» و غزلواره‌ها «۱۲۹» بیت است» (چرمگی عمرانی، ۱۳۸۹: ۲۴).

عمده‌ترین موضوع‌های شعر او، مدیحه، مفاخره، هجا، هزل، اشعار تغزلی و ... است. «ولی» از میان سخنوران دوران خود با ضمیری اصفهانی، خواجه حسین ثنایی مشهدی، محتشم کاشانی و... مصاحبت داشته است.

## درون مایه‌های شعری

نقش اساسی ادبیات هنگامی به درستی شناخته می‌شود که به «درون مایه» آن نگریسته شود. درون مایه ادبیات، احساسات و عواطف انسانی است و به خوبی می‌توان دریافت که ادبیات از این نظر، نزدیک‌ترین هنر به اندیشه‌ی انسان است.

شاعر خود را در وجود اشیاء و اشیاء را در وجود خود می‌بیند و روابط خود را به وسیله‌ی کلمات توجیه می‌کند، به بیان دیگر شیء بلافاصله تبدیل به ا حساس و اندیشه عاطفی می‌شود» (براهنی، ۱۳۸۰: ج ۱/ ۴۷ و ۴۸) و این امر در نهایت به محسوس نمودن نهاد مایه و اندیشه ذهنی گوینده می‌انجامد؛ علت اصلی این امر آن است که «ادبیات با تجربه ارتباط دارد. همه‌ی ما نیازی درونی برای ژرف‌تر و کامل‌تر زیستن و با آگاهی بیشتر زیستن داریم، نیازی درونی برای دانستن تجربه‌ی دیگران و برای بهتر دانستن تجربه‌ی خویش. شاعر از ذخیره احساس، مشاهده و یا تجربه‌ی ذهنی خویش برمی‌گزیند و آنها را دوباره ترکیب و بازسازی می‌کند» (پرین، ۱۳۷۱: ۱۴ و۱۵).

اکنون اگر به «گفتار از منظر واقعیت بی‌واسطه‌ی تفکر بنگریم» (فرزاد، ۱۳۷۸: ۱۵)؛ و «اگر هنر را حفظ خلاق واقعیت در اثر و به دنبال آن شدن و حادث گشتن حقیقت بدانیم» (شیروانلو، ۱۳۵۸: ۷۱)؛ برای نیل به این تعالی یا شهود حقیقت «ادیب باید «من»ی انسانی و اجتماعی را بر

صحنه بیاورد که با تمامی ابعاد و زوایای جمعی پیوند خورده باشد و بار رسالتی تاریخی و جمعی را بر دوش بکشد؛ همان شخصیتی که انسان را از دایره‌ی ناگزیری و سرسپردگی به چارچوبی مشخص و از پیش تعیین شده بیرون می‌آورد و موجودیت وی را با توانایی و اختیاری بی‌نهایت گره می‌زند؛ این انسان مکلف و موظف به گزینش، حرکت و تعهد است، آن هم حرکتی که به شکستن دایره‌ی تنگ ناگزیری و زبونی می‌انجامد.

به همین دلیل آنجا که این «من» حقیقی و انسانی قدم بر صحنه می‌گذارد، مولود آن هنری ناب است «که شخصیتی همگانی ایجاد می‌کند، زیرا این هنر یکی از کارآمدترین وسایل ارتباط انسان‌ها با یکدیگر و از موجبات ترقی یعنی پیشرفت بشر به سوی تعالی و کمال است» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۴۰۶).

به بیان دیگر «از نظر بار معنوی، ادبیات مهم‌ترین عامل انتقال فرهنگ است، از این رو در ارائه‌ی میوه‌های اندیشه، تجربه و احساس که انسان باید با آنها آشنا باشد، کارآمد است» (گریس، ۱۳۶۷: ۹۱)؛ زیرا شعر و ادبیات، نشانه‌ی کوشش ذهنی بشر برای دست‌یابی به نوعی شناخت از خویشتن و جهان است، جهانی که در عین شمول و فراگیری، از انسان بسیار دور و بیگانه می‌نماید. این تلاش عمدتاً به تفسیر و واکاوی اندیشه‌های نهفته و لایه‌های معنایی درونی و به انعکاس هنری از طرح جهان ذهن او می‌انجامد که «شعر ناب یا حقیقی» نامیده می‌شود. این‌گونه‌ی ادبی، «آیینه‌ی روح و شخصیت جامع شاعر است و نه شخصیتی که در ارتباط با زندگی درجامعه می‌نماید. صورت و معانی محتمل شعر او از حادثه‌ای تکوین می‌یابد که از اندوخته‌ها و تجربه‌های شاعر و تمامیت ضمیر او سرچشمه می‌گیرد و بازتاب تمامی استعدادها، تجارب، دانش‌ها، حساسیت‌ها و ظرفیت‌های ذوقی، هنری، علمی و فطری اوست. آنچه اعتبار و ارزش دارد، صمیمیت مواجهه‌ی شاعر با خویشتن خویش است. شعری که محصول چنین برخورد صمیمانه‌ای است، ممکن است از نظرگاه اخلاقی و اجتماعی مفید نباشد، اما مفید نبودن دلیل فقدان ارزش‌های هنری نیست، چنان که هیچ شعرواره‌ای را هم تنها به دلیل مفید بودن، نمی‌توان در دایره‌ی هنر شعر در مفهوم خاص، آن قرار داد» (براهنی، ۱۳۸۰: ج۱/ ۱۹). مضامین

غنایی، به دلیل عناصر ویژه و لایه‌های خاص معنایی آن تا حد زیادی در این حوزه‌ی ادبی قرار می‌گیرد.

## مضامین عمده‌ی غنایی در شعر ولی

### الف – مضامین مدحی

در میان گونه‌های مختلف شعر غنایی، «مدیحه» به دلیل حوزه‌ی اندیشگانی مطرح در آن، ذهنیت ویژه‌ی مؤلف، نهاد مایه خاص شعری، انگاره‌های اعتقادی و نظام فکری شاعر، در طریقی کاملاً متباین و دیگرگون از شعر «حقیقی و متعهد» در حرکت است. در این گونه اشعار «من» مطرح در «ادبیات ملتزم»، بسیار به ندرت امکان ظهور و بروز پیدا می‌کند. به عبارتی این «من» همواره در پرده‌ی خفقان و سکوت چهره نهان می‌کند و نقشی از آن بر پرده‌ی خیال شاعر مصوّر نمی‌شود. تنها آنجا که سخن از جور فلک و شکوائیه از بخت نامساعد است «من کلی و انسانی» لحظاتی گذرا گوشه‌ی چشمی نشان می‌دهد و مخاطب را به این توهم می‌کشاند که گوینده او را هم در نظر آورده است، اما تمایلات فردی و اهداف متمایز سخنگو از مخاطب به همراه عدم رغبت و علاقه‌ی او به حقایق بیرونی، او را به سوی تخیل و رؤیا می‌کشاند، «تا آنجا که جهان رؤیایی و برساخته‌ی خود را واقعیت می‌بخشد و آن را جانشین جهان بیرونی می‌کند. این جهان رؤیا می‌تواند تا آنجا پیش رود که تصویری معکوس از جهان واقعی را ارائه دهد» (شاله، ۱۳۴۷: ۳۷). و در نهایت به اثری سترون و عقیم دست یابد که در درون گرداب‌های برساخته‌ی ذهن شاعر و تصاویر اغراق‌آمیز و ساختگی او دست و پا می‌زند که هرگز به مرتبه‌ی هم‌سانی و هم‌گونی با احساس و باور مخاطب دست نمی‌یابد، چرا که انگیزه‌ای بسیار متفاوت از آرمان‌های شعر متعهد گوینده را به خود می‌خواند که عموماً ریشه در انگاره‌ها و جاذبه‌های متباین مادی و دنیوی گوینده دارد:

چرخت، کمین امیری از بارگاه قدر ابرت کمین غباری از جلوه‌گاه جود

(دشت بیاضی، ۱۳۸۹، ق ۱۶: ۱۲۶)

از گفتـــن شکـــــر نعمتـــت، سایـــل  از رستـــــن مـــــو غـــم زبـــان دارد
(همان، ق۱۱: ۱۱۹)

آرزو را در آرزو نگـــــــذاشـــــــت  آنچـــه جـــود تـــو می‌کنـــد ایثـار
(همان، ق ۲۶: ۱۳۸)

هرکجاتخم‌کرم دست وی افشانده‌به خاک  عوض دانـــه بـــرد مـــور از آنجا گوهر
(همان، ق۳۰: ۱۴۹)

گر ببارد فیض ابر او بـه صـحرای خـتن  نافه‌ســـان رویـد ز ناف آهوی تاتار گل
(همان، ق۴۰: ۱۶۴)

از این منظر انسانی زبون و ناسوتی بر تقدیر و زمان و مکان پهلو می‌زند، «که اگـر شـعله‌ی غضب او در آب افکنده شود، از آن پس نهال باغ، ثمره‌ی آتش می‌دهد» (همان، ق۳۳: ۱۵۳) «در روز مصاف چرخ برای دفع گزند از او، به جای سپند، آفتاب را بر آتش می‌نهـد» (همـان) «اگـر فسون حفظ او را از آتش برکنند، از آن پس شعله همچون ماهی در آب بـه سـر خواهـد بـرد» (همان، ق۳۳: ۱۵۴). «اگر غبار طریق او به دیده‌ی دیـده‌وری رسـد، شـعاع بـصر او بـر آفتـاب برخواهد آمد» (همان، ق ۹: ۱۱۶).

شاعر در این وادی تا آنجا پیش می‌رود که ممدوح را سوار بر مرکب اغـراق و مبالغـه بـه سرمنزل ترک ادب شرعی می‌کشاند:

به عرش مرتبه را رخصت عـزیمت داد  غبار معرکه را پرده‌پـوش محشـــر کرد
(همان، ق۱۲: ۱۲۰)

به خاک ار نهد صیت او پـــای تمکیـن  عجب گـر زمیـــن روز محشـــر بلرزد
(همان، ق۱۴: ۱۲۴)

ای‌عرش مسندی که‌گه ضبط و ربط ملک  دست و دل تـــو کـار قضا و قدر کنـد
(همان، ق ۵: ۱۲۵)

مدیحه از منظری دیگر می‌تواند به ایجاد هم‌سانی و هم سویی گوینده و مخاطب دست یابـد

و آن زمانی است که باوری ریشه‌دار و انگاره‌ای آرمانی، در کسوت مدیحه بـه تـصویر کـشیده می‌شود، مدح و منقبت انبیاء و اولیاء الهی در این زمره‌است:

**مدح نبی‌اکرم(ص)**

ای حریمت کعبه‌ی حاجت روای جبرئیل نقش نعلین تو محراب دعـــای جبرئیل
رای جبریلت مطیع امر گشت وعفو گفت حکم حکم مصطفی و رای رای جبرئیل
(همان، ۱۳۸۹، ق۴۱: ۱۶۵)

**مدح امام علی(ع)**

اگر زمـین سـپر حفـظ او کـشد در سـر ز آسمان نشـــود بعـــد ازیـــن بلا نازل
چو بخششش فکند طرح خوان جود، شود زخواهش کم خود حـرص‌کاینات خجل
(همان، ق ۳۹: ۱۶۳)

خدمتی حضرتت بس کـه دم از قـدر زد آرزوی اعتبـــار در دل قیـصـــرشکست
چاکرت‌از صیـت‌قدر، رتبـــه کیوان فزود دلدلت از طرف سم، گوشه‌محور شکست
(همان، ق۳: ۱۰۹و۱۱۰)

**ب – درون مایه‌های تغزلی**

«شاید بتوان عشق را نمودگاری از خرد ناب، شناخت ناب و انسان ناب دانست. بدین‌سـان از آن‌جا که ترجمه «احساس» در ادبیات به واژه بسیار دشـوار، بلکـه نـاممکن اسـت، بایـد در طیف‌هایی که واژه‌ها به عنوان نشانه ایجاد می‌کنند، حرکت کرد. در واقع واژه خود به تنهایی در یک اثر هنری مفهوم ندارد، بلکه در ارتباط با دیگر عناصر معنا می‌یابد» (احمدی، ۱۳۷۱: ۱۸).

در بینش اساطیری مناطق مختلف چون ایران، چین، یونان و اسطوره‌هـای هنـد و اروپـایی، افسانه‌های عاشقانه‌ای است که در بسیاری موارد عشق‌های اساطیری میان خدایان و خدا بـانوان صورت گرفته و این افسانه‌ها الگویی مناسب برای شاعران دوران بعد شده است، به بیـان دیگـر

معشوق اساطیری به عنوان پیش منطقی که حاکی از ساخت فکری اقوام بدوی است در ناخودآگاه جمعی شاعران تمام ادوار حضور دارد و به قلم‌های متفاوت به تصویر کشیده شده است. «اساطیری بودن معشوق تا ظهور ادبیات جدید بر شعر فارسی حاکم بود و در شعر دوران معاصر بود که گاهی صورت معشوق در قالب چهره نموده شد» (شمیسا، ۱۳۶۲: ۲۵۵).

محبوب اساطیری یک شخص جزئی نیست، بلکه در همه‌ی ابعاد گسترش دارد، تصویری که شاعران از این معشوق ارائه می‌دهند، مبهم و رازآلود است، به بیان دیگر عشقی که شاعران درباره‌ی آن می‌گویند، به غیر از تجربه‌ی شخصی، یک تجربه‌ی جمعی نیز هست که شاعران از این تجربه‌ی جمعی به شکل‌های گوناگون به محاکات می‌پردازند و او را در جلوه‌های گونه‌گون به تصویر می‌کشند.

حال اگر درون‌مایه‌های تغزلی را مجموعه‌ای از حالات تمرکز یافته روانی، بازتاب تخیلی عاطفه، وحدت عاطفی تجربه، لایه‌های معنایی درونی و سائقه‌های گونه‌گون ذهنی بدانیم، «عشق و محبت» یکی از محوری‌ترین لایه‌های عاطفی «من شاعر» است که در میدانی به پهنای وجود، گوش «خرد و دین» را می‌گیرد و هر دو را گوش کشان به سرای معشوق می‌برد:

اولین حمله که آورد محبت همه‌جا　　بازوی کفر قوی شد صف ایمان بشکست

(دشت بیاضی، ۱۳۸۹، ق۴: ۱۱۰)

و «تن وجان و دل» را دست افشان در پیشگاه هوای معشوق حاضر می‌کند:

تا بود دل، به‌عشق توجان داد وغم‌خرید　　با آن که زین معامله، غیر زیان ندید

(همان، ق ۱۹: ۱۲۸)

«در این‌گونه عواطف و تصاویر که از درون تجربه‌ی روحی شاعر و ذهنیت عاطفی و منظومه فکری او نشأت می‌گیرد، تمامی کائنات بهره‌مند از حیات است و سمیع و بصیر؛ و همه جا سریان و جریان حیات است و زندگی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۳).

زهی به روی چو گل رشک لعبتان چگل　　زنند سنگ تو بر دل بتان سنگین دل

(دشت بیاضی، ۱۳۸۹، ق ۳۹: ۱۶۲)

مـــاییم و محبتـــی کـــه در عـــشق جـــز درد شفـــارســـان نـــدارد
(همان، ق۱۰: ۱۱۷)

شـــوی ز اضطـــراب دلـم آگه آن دم کـــه بـــر دل زنـــی زخم و خنجر بلرزد
(همان، ق ۱۴: ۱۲۳)

با وجود بازتاب گسترده‌ی عشق و عاطفه و نهـاد مایـه پابرجـای آن در ذهنیـت مؤلـف و رابطه‌ی دوسویه آن درمیان مؤلف و مخاطب، گاهی امید شاعر رفته رفته سرد می‌شود و آخـرین شعاع‌های بی‌رنگ آن نیز می‌پرد؛ بدبینی روح شاعر را تسخیر می‌کند. همراه هر امیـدی کـه زاده می‌شود، مایه از میان رفتن آن نیز می‌بالد و رشد می‌کند:

دل‌کیست‌کش وصال تو از غم امان دهد بگذار تا به حسرت دیـدار، جـــان دهد
(همان، ق۱۸: ۱۲۷)

آنچه از لعلت شنید، هست یکایک دروغ و آنچه ز زلف‌تو دید، بود سراسرشکست
(همان، ق۳: ۱۰۹)

بی‌درد، آن که‌گویدم از شـوق او مـسوز بی‌رحـــم آن که گویـدم از درد او منال
ای‌شوق‌من چو وصف‌جمالت ز حد برون وی مهر من چو جور تـو بیرون ز اعتدال
(همان، ق۳۸: ۱۶۰)

با این وجود این «عشق دوباره» است که در تاریک‌ترین لحظات به کمک او می‌شـتابد و او را از درشتناک‌ترین بیابان‌های یأس و حرمان به واحه‌ی آبـاد دلبـستگی مـی‌رسـاند و مانـدن و زندگی کردن را در او، امید و شور و شوقی دوباره می‌آفریند:

پیکـــــرم کـــــشتی محبـــــت را شـــوق، دریـــای بـــی‌کـــران مـــن اســـت
(همان، ق ۶۷: ۱۱۳)

نوید وعـده وصـل تـو رهنمـای نـشاط غبار راه خیـــال تـــو کیمیـــای ســـرور
(همان، ق ۲۸: ۱۴۴)

گفتنی است که «شاعری که از عشق سخن می‌گوید، ما را به یاد خودمان می‌اندازد و مـا را

از یاد هسته‌های نخستین زندگی‌مان لبریز می‌کند و ما را به قلب حساسیت انسانی‌مان رجعت می‌دهد. شاعری که از عشق سخن می‌گوید، انسان را برای ما دوباره کشف می‌کند، بیگانگی‌ها را از بین می‌برد، پل‌های استوار عاطفی ایجاد می‌کند. ما به وسیله‌ی شاعری که از عشق می‌گوید، زیبایی از دست رفته‌ی خود را باز می‌یابیم. عشق رجعت به ریشه حیات است. آن که از عشق می‌گوید، زبان را از ابتذال نجات می‌دهد و حتی به واژه‌های بی‌هویت، عطوفت و حساسیت می‌دهد تا آنها نیز در کنار کلمات غنی، به خود ببالند و از غنای سرشار شعر برخوردار گردند» (براهنی، ۱۳۸۰: ۳۸۷ و ۸۹).

در «درون‌مایه‌های تغزلی» از منظر بسامد واژه و اصطلاح و جوهره ابیات و بارمعنایی آن، آنچه بیشتر به چشم می‌آید، «واژگان ارگانومی» (diction organomy: توصیف اندام) است که محور اصلی توصیفات جمال پرستانه (aesthetics) را به خود اختصاص می‌دهد، که به دلیل وسعت و تنوع نسبتاً زیاد آن به ایجاد تناسب در عناصر سازنده تصویر می‌انجامد که از دیدگاه تناسب نوع تصویر با زمینه‌های موضوعی و عاطفی متن نیز در خور توجه است:

درج یاقوت لبت آتش سودا انگیخت　　قیمت لعل همان بود که در کان بشکست
(همان، ق۴: ۱۱۱)

ای باغ حسن را خط سبزت بنفشه‌زار　　رخساره‌ات گلی‌که بود باغ را بهار
خوی‌تو پرفریب ولی آدمی فریب　　چشمت شکار پیشه ولی‌آدمی شکار
(همان، ق ۲۵: ۱۳۵)

ای ابروی تو مطلع مجموعه‌ی کمال　　ذکر شمایلت چمن حسن را نهال
(همان، ق ۳۸: ۱۶۰)

چون‌گذشتی‌از چمن‌دامن‌کشان، شد منفعل　　از قدت‌سرو ازدهانت غنچه و ز رخسارگل
(همان، ق ۴۰: ۱۶۳)

**ج- مفاخره**

**«مفاخره شعری، از فطری‌ترین احساس‌های گوینده (شاعر) یعنی حس صیانت نفس برمی‌خیزد واغلب نشانی از گفتگوهای خلوت و حدیث نفس شاعر دارد و به مصداق «المرء مفتون شعره و ابنه». شاعر شیفتگی و فریفتگی خود به کلام خویش را اظهار می‌دارد. دواعی و انگیزه‌های این نوع شعر در برخی موارد قابل بازشناخت دقیق نیست، چون دایره‌ی آن وسیع است و در جنبه‌های گوناگون شعر به کار گرفته شده است، اعم از جاه و مال شخصی، تعریض و هجو مخالفان، آرمان‌های تشریف شخصی، خاندان، تبار، حسب و نسب... و حتی در جنبه‌های گوناگون عرفانی که در اوج است نیز «مفاخراتی» ملاحظه می‌شود» (تجلیل، ۱۳۶۸: ۱۵۱).**

**«خودستایی در شعر فارسی، به ویژه در زبان عربی سنتی است قدیم و شاید بتوان در کهن‌ترین آثار ادبی جهان، نشانه‌هایی از آن را به دست آورد؛ و نزدیک‌ترین نمونه‌ی آن ارجوزه‌هایی است که شاعران و جنگاوران در مقام مباهات و یا در میدان‌های نبرد می‌خواندند و از آن کار، علاوه بر حظ نفس و تحریک غرور، تأثیر در طبع و روح و ارعاب حریف و هماورد را نیز می‌خواستند و اگر باور داشته باشیم که حب ذات و خویشتن خواهی در بشر امری است غریزی، ناگزیر باید بپذیریم که این میل باطنی در افراد مختلف، جلوه‌هایی گوناگون دارد و هر کس به طریقی خاص، از جمله راه نطق و بیان، آن را ابراز می‌دارد. بدین ترتیب خودستایی و عرض هنر، تا آنجا که به افراط و گزافه‌گویی نکشد، امری است طبیعی و فقیر وغنی، عارف و عامی و زاهد و دنیادار در آن شریکند»(فرزام‌پور، ۱۳۵۴: ۳۷۴).**

**«از علل عمده‌ی این امر یکی آن است که هر شاعری، زاده‌ی طبع خود را دوست دارد و بر اثر همین محبت طبیعی در تعریف و توصیف اشعار خویش راه مبالغه می‌پیماید و از آن جا که سخنوری با خیال‌پردازی رابطه مستقیم دارد و اثر این رابطه‌ی مستقیماً متوجه نفس می‌شود؛ لهذا نفس شاعر، از ارتباط روح با خیال، لذت خاصی را که از آن به ذوق تعبیر شده است احساس می‌کند و از آنجا که در اظهار آنچه در زوایای نفس او پنهان است توانمند است، بی‌اختیار به تحسین خود و حماسه‌سرایی و خودسرایی می‌پردازد....» (سمیعی، ۱۳۶۱: ۱۶۴).**

در این میان آنچه او را سخت یاری می‌دهد، شیفتگی او در برابر جهـان و محـیط پیرامـون اوست. این شیفتگی تا به آنجـا پـیش مـی‌رود کـه گـاهی بـه «خودشـیفتگی» (Narcissism) می‌انجامد، از این‌رو نمود بیرونی بسیاری از هنرمندان آن چنـان نامتعـارف اسـت کـه از سـوی بسیاری از مردم عادی و خردگرا، مورد تأیید نیست؛ زیرا دراین‌گونه مـوارد هنرمنـد از جامـه‌ی عاریتی و رسمی محیط به درمی‌آید و جامه‌ای از بافته‌های پندار و گمان خود، برتن می‌کند:

ز طیب طره شعرم شناس، اگـر شنـوی  که در خـراسـان نرخ عبیر ارزان است
(دشت بیاضی، ۱۳۸۹: ق ۵: ۱۱۲)

گرمی نفسش چـــاره می‌کنـم چـه کنم  ز تازگی سخنم روی صفحـــه را ترکرد
(همان، ق ۱۲: ۱۲۱)

در خاکدان دهر مسیحـــم، کـه می‌سزد  بختم که جا ز مرتبـه بـــر آسمـان دهد
(همان، ق ۱۸: ۱۲۷)

هیچ آفریده نظم مـرا بر زبـــان نرانـــد  کز شهد خلد چاشنیـــی در دهـان ندید
(همان، ق ۱۹: ۱۲۹)

البته «اغراق در هر مضمونی سبب می‌شود که آن مضمون از حد یک امـر عـادی و طبیعـی خارج شود، و همین خروج از حوزه‌ی عواطف عادی، برجستگی، تشخص و عظمت خاصی بـه آن می‌بخشد که عادت آن را برنمی‌تابد. تصرفی را که ذهن شاعر در شـیوه‌ی طبیعـی و عـادی بیان می‌کند تا حالت یا صفتی را کوچک‌تر یا بزرگ‌تر از آنچه هست، بنماید، از نیـروی خیـال مایه می‌گیرد... اغراق ناشی از شور و هیجان شدید عاطفی است. تـا شـاعری نفـرت یـا تعلـق خاطری فوق‌العاده به شخص یا اندیشه یا حادثه‌ای نداشته باشد، از آن به وجهی اغراق‌آمیـز یـاد نمی‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۱۹، ۲۲۱ و ۲۲). نمود ملموس و مـشهود ایـن امـر بیـشتر در مواردی به چشم می‌آید که به دلیل اغراق شاعر در «مفاخره» بـه زاده‌هـای ذهـن و طبـع خـود، خواسته یا ناخواسته به ترک ادب شرعی می‌گراید و از حد و جایگاه خود عدول می‌کند:

کیستم بلبلی که گلشن قدس خشک خاری ز بوستان من است
(دشت بیاضی، ۱۳۸۹، ق ۶: ۱۱۲)

پایه‌ی نظمم بسی از عرش والا برتر است زود می‌دانم به آن دولت سراخواهد رسید
قیمتی دری به آب معرفت پرورده‌ام کز عدن هردم به او عرض دعاخواهد رسید
گویدم‌رضوان بهشتش در بها خواهیم داد ظاهراً آن دم به سرحد بها خواهد رسید
(همان، ق ۲۰: ۱۳۰)

هر آن نقط که به سهوم فتاد از سرکلک فراز عرش بر افراخت بارگاه جلال
(همان، ق ۳۷: ۱۵۹)

از آنجا که هنر هر اندازه در بیان و انتقال عواطف و اندیشه‌ها موفق‌تر باشد، به غرض غایی و نقطه‌ی تعالی خود نزدیک‌تر شده است، طرح جهان اندرون گوینده و ارائه‌ی نهاد مایه عاطفی او در قالب واژگانی که به ایجاد ارتباطی دوسویه و تنگاتنگ میان او و مخاطب بینجامد، در نیل او به ایجاد اثری هنری و ناب اثرگذار خواهد بود؛ یکی از دست‌آویزهای گوینده در این طریق تأسی به «شکوائیه‌ای» است که از نوعی همراهی عین و ذهن بهره‌مند باشد، یعنی شاعر به یاری کلمات و ترکیبات، معانی و مفاهیم ملازم آن را همراه با بار عاطفه خود به خواننده منتقل نماید، این گونه‌ی ادبی به نوعی «نوستالژی» یعنی حسرت بر گذشته می‌انجامد؛ شاعر که در گذشته‌ای دور یا نزدیک به گونه‌ای دیگر زیسته است و آرام و بی‌دغدغه زندگی به سرآورده است، این خاطره‌ی فردی را به خاطره‌ای جمعی گره می‌زند و با ایجاد هم‌سویی و هم دلی با مخاطب پایه‌گذار اندوهی جمعی می‌شود.

گفتنی است که «نوستالژی (nostalji) واژه‌ای فرانسوی (nostaligia)، برگرفته از دوسازه‌ی یونانی (nostos) به معنی بازگشت و (algos) به معنی درد و رنج است. این واژه را در فرهنگ‌های لغت به معنی حسرت گذشته، غم غربت و درد دوری آورده‌اند» (صفوی، ۱۳۷۶: ج۲/ ۱۳۵۹). در اینجا «دیگر اندوه تنها یک حالت عاطفی و یک مفهوم انتزاعی نیست، بلکه موجودی است با جسم و روح و با احساس و عاطفه، سایه دارد، راه می‌رود، می‌نشیند؛ بی‌اراده

در فضایی قدم می‌گذاریم که ناچار شرایط خود را بر ما تحمیل می‌کند و صمیمانه تحت‌تأثیر این فضا دست به تجربه‌ای می‌زنیم که روزگاری شاعر آن را تجربه کرده است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۶۹).

فلک به طالع من ظلمتی حوالت کرد — که درنوردد خورشید ازو بساط ضیا
(دشت بیاضی، ۱۳۸۹، ق۲: ۱۰۸)

طالعم، جنس بلا بر سر بازار آورد — گریه‌ام قدر گهر در دل عمان بشکست
(همان، ق۴: ۱۱۱)

آن می‌کند زمانه به حالم که با کتان — شبهای مهتاب، شعاع قمر کند
(همان، ق ۱۵: ۱۲۵)

رفت آن‌که داشتم همه اسباب عیش‌جمع — ز آن سان که منعمان را دل در زمان برف
(همان، ق ۳۴: ۱۵۵)

یکی دیگر از «ژانرهای ادبی» که می‌تواند در ردیف یا ادامه‌ی «مفاخره» قرار گیرد، «هجویه» یا ذکر رذایل و قبایح و نفی مکارم و فضایل دیگران، به ویژه رقبا است، که می‌تواند در شماره‌ی «مفاخرات مخفی» شاعران قرار گیرد، زیرا شاعر در لفافه‌ی یاد کرد معایب رقیب، در حقیقت خود را از آن موارد بری می‌داند، زیرا نتیجه‌ی منطقی آن چیزی جز موجه دانستن خود و در مجموع مفاخره به خویشتن خویش نیست.

«یان ریپکا»، «هجو و هزل را زاییده‌ی سلطه‌ی نظام فئودالیسم می‌داند و می‌گوید: «هجو در ایران از آن رو فراوان است که این نوع ادبی معلول نظام اشرافی است. رقابت و حسادت ناشی از آن در میان شعرای درباری، جوانه‌ی واقعی درخت فئودالیسم بوده است و مناسبات عاشقانه (ذلت و خاکساری عاشق) در ادبیات ایران نیز مولود سلطه‌ی هزارساله‌ی فئودالیسم است» (ریپکا، ۱۳۵۴: ۱۴۱ و ۱۴۲).

اما با همه این موارد و حضور لحنی استهجانی در این‌گونه اشعار و به قول استاد شفیعی کدکنی، با «وجود قرار گرفتن این سرودها در بخش خاکستری ذهنیت شاعر، وجود این‌گونه

هجوها در منظومه‌ی فکری ذهن و زبان شاعر ضرورت دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۶).

با این وجود هجویه‌های «ولی» عمدتاً مولود و زاییده‌ی حرمان و بی‌نصیبی از عطایای ممدوح و یا دست ندادن وصال یا محبت معشوق است:

ای دست و دلت بانی ایوان رذالت وی کلک تو مستوفی دیوان رذالت
ای‌برج کفت مطلع سیاره‌ی امساک وی درج دلت گوهر رخشان رذالت
(دشت‌بیاضی، ۱۳۸۹، ق ۷: ۱۱۴)

نفاق با تو قرین همچو نیش با عقرب نزاع لازمه‌ات همچو زهر لازم مار
(همان، ق ۲۲: ۱۳۲)

دست بی‌باکی تو، حبیب مسیحا بدرید وعده‌ی درد تو، آوازه‌ی درمان بشکست
(همان، ق ۴: ۱۱۱)

## نتیجه

- درون مایه نوع ادبی غنایی، اندیشه‌های نهفته، احساسات و عواطف و حالات تمرکز یافته‌ی روانی است که در پی عوامل و سائقه‌های مختلف و بی‌شمار حاصل می‌شود.

- این‌گونه‌ی شعری، ذهنی‌ترین و نزدیک‌ترین نوع شعر به موسیقی است و از این منظر در حقیقت گزارش عواطف شاعر در صورت بیانی و موزیکال آن است.

- در مضامین تغزلی از نظر بسامد واژه و اصطلاح و جوهر ابیات آنچه بیشتر به چشم می‌آید، «واژگان ارگانومی» است که از دیدگاه تناسب نوع تصویر با زمینه‌های موضوعی و عاطفی متن نیز درخور توجه است.

- مفاخره از فطری‌ترین احساسات گوینده یعنی حس صیانت ذات مایه می‌گیرد و اغلب نشانی از گفتگوهای خلوت و حدیث نفس شاعر دارد و بعضاً به نوعی نوستالژی (حسرت بر گذشته) و ایجاد ارتباطی دو سویه و تنگاتنگ میان او و مخاطب می‌انجامد، و در نیل گوینده به ایجاد اثری هنری و ناب اثرگذار خواهد بود.

## منابع


۱- احمدی، بابک (۱۳۷۱) **ساختار و تأویل متن**. تهران: نشر مرکز.

۲- امیری خراسانی، احمد (۱۳۸۳) **مفاخره در شعر فارسی**. جلد اول. کرمان: انتشارات دارالهدی.

۳- براهنی، رضا (۱۳۸۰) **طلا در مس** (درشعر و شاعری). جلد اول. تهران: زریاب.

۴- پرین، لارنس (۱۳۷۱) **شعر و عناصر شعری**. ترجمه غلامرضا سلگی. تهران: نشر ارغنون.

۵- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴) **سفر در مه**. تهران: انتشارات زمستان.

۶- تجلیل، جلیل (۱۳۶۸) **نقشبند سخن**. تهران: نشر اشراقیه.

۷- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷۰) **مقالات ادبی زبانشناختی**. تهران: نشر نیلوفر.

۸- دشت بیاضی، ولی (۱۳۸۹) **دیوان اشعار**. تصحیح و تحشیه دکتر مرتضی چرمگی عمرانی. تهران: انتشارات اساطیر.

۹- رازی، امین احمد (۱۳۷۸) **تذکره هفت اقلیم**. با تصحیح و تعلیق سید محمدرضا طاهری. جلد دومد تهران: سروش.

۱۰- ریپکا، یان (۱۳۵۴) **نظریه تاریخ ادبیات**. ترجمه دکتر محمود فتوحی. تهران: سخن.

۱۱- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۸) **طرحی برای طبقه بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک**. فصلنامه پژوهش‌های ادبی. سال ششم. شماره ۲۴. صص۱۰۶-۸۱.

۱۲- سارتر، ژان پل (۱۳۴۸) **ادبیات چیست؟** ترجمه ابوالحسن نجفی ـ مصطفی رحیمی. تهران: کتاب زمان.

۱۳- سمیعی، کیوان (۱۳۶۱) **تحقیقات ادبی**. تهران: زوار.

۱۴- شاله فلیسیس (۱۳۴۷) **شناخت زیبایی**. ترجمه علی اکبر بامداد. تهران: طهوری.

۱۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۴) **انواع ادبی و شعر فارسی**. مجله خرد و کوشش. شیراز: دانشگاه شیراز. دفتر دوم و سوم.

۱۶- ـــــــــــــــ (۱۳۸۰) **تازیانه‌های سلوک**. تهران: نشر آگاه.

۱۷- شمیسا، سیروس (۱۳۶۲) **سیر غزل در شعر فارسی**. تهران: انتشارات فردوسی.

۱۸- شیروانلو، فیروز (۱۳۵۸) **گستره و محدوده‌ی جامعه‌شناسی هنر وادبیات**. تهران: انتشارات توس.

۱۹- فرزاد، عبدالحسین (۱۳۷۸) **درباره نقد ادبی**. تهران: نشر قطره.

۲۰- فرزام پور، علی اکبر(۱۳۵۴) **خودستایی شاعران**. مجله یغما. سال ۲۸. شماره ۲۸.

۲۱- گریس، ویلیام. جی (۱۳۶۷) **ادبیات و بازتاب آن**. ترجمه بهروز عزب دفتری. تبریز: انتشارات نیما.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی