

فهرست مقالات جلد سوم (ص - ک)

نویسنده / نویسندگان	عنوان	صفحه
صادقی، فرشته محمدی، داوود	تحلیل گفتمانی داستان رعنا و زیبا بر مبنای نظریه زبان‌شناسی انتقادی راجر فاولر	۱۸۷۲
صادقی، معصومه	قلب و کارکردهای آن در مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی	۱۸۸۸
صادقی، هادی واحد، اسدالله	نقد اجتماعی سیف فرغانی و تقابل فکری و عرفانی وی با مولانا و طریقت مولویه	۱۹۰۰
صافی، حامد	تحلیل روایت شناسانه داستان سلامان و ابدال جامی	۱۹۱۳
صباح‌زاده، فاطمه میر، محمد	بررسی مولفه‌های غنایی مثنوی گل و نوروز خواجوی کرمانی	۱۹۲۶
صمیمی، سعیده	تحلیل روانکاوانه شخصیت‌های «دو منظره» اثر غزاله علیزاده بر اساس نظریه هورنای	۱۹۴۰
طاهری، زهرا	بررسی تقابل آپولونی و دیونوسی در عروسی خون و سال بلوا	۱۹۵۴
طاهری، زهرا	فضای مجازی و مقوله جنسیت در ادبیات نوجوان	۱۹۷۰
طاهری، فاطمه‌سادات چینی، فریا	اثربخشی شعر طاهر آتشی شیرازی از قرآن کریم	۱۹۷۹
طاهری، فاطمه‌سادات چینی، فریا	نقش تحمیدیه‌سرایی در انعکاس نظام اعتقادی طاهر آتشی شیرازی	۱۹۹۶
طاهری، قدرت‌الله	دلایل ایجاد فاصله بین ادبیات جامعه و ادبیات دانشگاهی در ایران	۲۰۱۶
طاهری، ناهید رضایی، حمید	بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان شکارچی کوسه کر اثر عباس عبدی	۲۰۳۸
طاهریان، زینب	شگردهای طنزآفرینی در غزل‌های سعدی	۲۰۵۶
طرزمی، سعید	اهمیت مقبره‌الشعراى تبریز	۲۰۶۹
طیطة، هادی	پیوند طبیعت و عرفان در اشعار بهرام اردبیلی	۲۰۷۹
ظهراب‌زاده، زهره نصیری شیراز، زهرا جوکار، منوچهر	تأثیر حکومت نیک و بد بر زمین‌های شاد و ناشاد از دیدگاه ایرانیان باستان و مقایسه آن با حکومت صالحان در اسلام	۲۰۹۵

۲۱۱۱	عابد، ندا بررسی مقایسه‌ای شرایط نشریات کودک و نوجوان در دو دهه هفتاد و هشتاد (۱۳۸۹-۱۳۷۰)
۲۱۲۸	عابدی، سید محمدرضا عابدی، فاطمه بررسی تطبیقی رمان و فیلم‌های از شائوشنک
۲۱۴۲	عارفی، عارفه نوری خوشرو دباری، محمدعلی نقد انواع جمله ساده در دستور زبان فارسی کامیار و عمرانی
۲۱۴۹	عالی، فاطمه برزگر، نازنین زینب سیر و تفرج در بوستان باورهای مردمی شعر شهریار
۲۱۶۱	عبداله پور، نازنین فیروزیان پور اصفهانی، آیدا بررسی نمود ابعاد فرهنگی هافستد در آثار ادبیات کودک، مورد پژوهی مجموعه داستان‌های می‌می‌نی
۲۱۷۹	عبداللهی تبار، وحید بشیری، علی بازتاب ملی‌گرایی و عشق به وطن در اشعار شیرکو بیگس و ابراهیم طوقان
۲۲۰۰	عبدوس، محمد معین شکری، یدالله «تحلیل بینامتنی علی‌نامه و شاهنامه بر مبنای ترامتیت ژرار ژنت»
۲۲۱۳	عزیزی، فاطمه شکری، یدالله بررسی استعاره مفهومی عشق در اشعار نیمایوشیچ
۲۲۳۱	عزیزی، محمدرضا بررسی و ارزیابی کتاب آموزش نحو متن محور (۱)؛ با تاکید بر روش آموزش ضمنی
۲۲۴۵	عسگریان قمصری، زهرا شجری، رضا گونه‌شناسی مضامین قرآنی در اشعار علی موسوی گرمارودی
۲۲۶۷	علوی‌زاده، فرزانه سادات رضایی، هانیه بررسی آیین جشن سده در منطقه سنخواست در خراسان شمالی
۲۲۸۳	علی اکبرزاده زهتاب، مرجان تجلی هنر موسیقی و ابزارهای آن در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی
۲۳۰۲	علی اکبرزاده زهتاب، مرجان پیوستگی زبان عرفانی و تفسیر قرآنی در کشف‌الاسرار مبیدی
۲۳۱۹	علی اکبرزاده زهتاب، مرجان مهری مالفجانی، طاهره ریخت‌شناسی قصه عامیانه «دختر نارنجی ترنجی» بر اساس نظریه پراپ و نگاهی به عناصر اسطوره‌ای داستان

۲۳۳۵	بازنمایی پدیدهٔ جنگ در شعر کودک ایران و سوریه	علیان، فاطمه دلیر دیسفانی، علی
۲۳۵۰	سبک‌شناسی لایه‌ای فیه ما فیه	علی‌پور، اسماعیل
۲۳۶۵	بررسی استعاره مفهومی «مگس» در غزل‌های مولوی	علی‌زاده بیگدیلو، منصور
۲۳۷۷	پیکرگردانی یک اسطوره (بررسی ریشه‌های باستانی و اساطیری افسانهٔ آل)	علی‌زاده بیگدیلو، منصور
۲۳۸۸	وجوه اشتراک و افتراق مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های بیژن نجدی و رمان «گاوخونی» جعفر مدرس‌صادقی	علیمی، ماندانا روزبهرانی، سعید موسی‌زاده آهق، طاهره
۲۴۰۴	خوانش غزل «بهار سوگوار» از هوشنگ ابتهاج براساس نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر	علی‌نژاد مقدم، حمیده
۲۴۱۴	نگاهی به ویژگی‌های سبکی اشعار جلال طبیب شیرازی/ خوفی	عمرانی، مرتضی
۲۴۳۹	تحلیل انگاره زنان و نقش آن‌ها در بیان آزادگی در آثار فروغ فرخزاد و نزار قبانی	غفاری سروستانی، هانیه سلمانی، شهربانو نقی‌زاده، کوثر
۲۴۵۸	واکاوی تصویر گذر زمان و مرگ در سروده‌های نادر نادرپور بر مبنای رویکرد تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران	غفوری حسن‌آباد، عفت علی‌زاده، حمیرا
۲۴۷۱	بررسی و تحلیل کارکرد و نقش پیشوایان دینی در حماسه‌های بزرگ جهان (شاهنامه، رامایانا، ایللیاد و ادیسه، انه اید)	غلام‌پور دهکی، سکینه رضایی، احترام
۲۴۸۹	نقد رمان «هانی‌مون»	فرزانگان، فرهمند
۲۵۰۲	بررسی تحول ژانرهای ادبی با تکیه بر بهاریه‌های شعر فارسی	فسایی، جعفر خمر، غلامحسین عباسی فرد، معصومه
۲۵۲۲	رویکرد مایرز-بریگز یکی از روش‌های مخاطب‌شناسی تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌هایی با قلم نوجوانان بر مبنای رویکرد نظریه تیپ‌شناسی مایرز - بریگز (مطالعه موردی دو دفتر از دفاتر ادبی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)	فقیه ملک‌مرزبان، نسرين برومند صالح، زهرا

۲۵۳۷	بیگانه‌ستیزی در اشعار میرزاده عشقی و نسیم شمال	فیروزی، فاطمه پردل، مرضیه
۲۵۵۶	آینده‌پژوهی رشته «ادبیات کودک و نوجوان» با تکیه بر روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها	فیروزیان پوراصفهانی، آیدا
۲۵۷۱	بررسی استعارات شناختی در مجموعه لایبی‌های خراسان بر اساس دیدگاه لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)	فیروزیان پوراصفهانی، آیدا
۲۵۸۹	بررسی روانکاوی در آثار غلامحسین ساعدی	قاضی جیردهی، مرضیه صادق‌پور، حافظ
۲۶۰۲	بررسی نقد روانکاوانه رمان «سگ و زمستان بلند» اثر شهرنوش پارسی‌پور	قانونی، حمیدرضا غلامحسینی، پروین
۲۶۲۱	فرهنگ‌شناسی مغولان در تاریخ جهانگشای جوینی	قبول، احسان رادمرد، عبدالله رجایی، امیر
۲۶۳۷	روان‌پالایی و کاتارسیس در نفثه‌المصدور	قربان‌پور آرانی، حسین تفضلی، نرجس
۲۶۵۵	بازتاب هویت و بحران‌های اجتماعی در رمان‌های «خون خورده» و فرانکشتاین در بغداد: مطالعه‌ای پساستعماری در ادبیات فارسی و عربی	قربانی مادوانی، زهره
۲۶۶۸	زیبایی و رابطه آن با عشق در نگاه برخی از عارفان شرق و غرب	قریشی، زهراالسادات نجار، عباس
۲۶۸۹	تحلیل بازتولید اجتماعی در شعر «زمستان» اخوان ثالث بر مبنای نظریه پیر بوردیو	قنبری عبدالملکی، رضا
۲۷۰۵	واکاوی زبان عرفانی در مثنوی سبحة‌الابرار جامی	قوامی، امین صفایی سنگری، علی
۲۷۲۴	کیفیت زمان پریشی در چند شعر نزار قبانی با تکیه بر نظریه زمان روایی ژرار ژنت	قهرمانی، حورا صفایی سنگری، علی
۲۷۳۸	تحلیل سبک‌شناسانه کتاب «زن آتش» سروده حسنا محمدزاده	کاظمی، داوودرضا
۲۷۶۴	خوانش زنانه از مجموعه اشعار کبری حسینی بلخی	کاظمی، سید عوض‌علی

۲۷۸۵	تحقیق و تفحصی بر زندگی نامه مصطفی رحماندوست شاعر کودکان	کریم‌پور، پری
۲۷۹۸	نقش مجلات تخصصی در گسترش پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران (بررسی مجله روسی پژوهشنامه زبان و ادبیات روسی)	کریمی ریابی، الهه
۲۸۰۹	تکوین نظام سه‌گانه در آثار خواجه عبدالله انصاری	کمالی‌نهاد، علی‌اکبر جوان‌مرد، مولود
۲۸۲۷	تحلیل فرگشتی رمان پرنده من اثر فریبا وفی	کوچک‌پور، فرزانه اکبری بیرق، حسن
۲۸۴۱	بازتاب چهره شهدای قیام سی تیر ۱۳۳۱ در شعر معاصر	کوه‌نورد، پری‌چهر فلاح، مرتضی پویان، مجید
۲۸۵۶	بررسی مفهوم «پری» در فرهنگ و ادبیات ایران و غرب (یونان و روم)	کهدویی، محمدکاظم حسن‌شاهی، الهام
۲۸۷۶	تحلیل ساختار روایی داستان «باغ ملی» از مجموعه «باغ ملی» نوشته کوروش اسدی براساس الگوی روایی (گریماس و ژنت)	کیانوش‌راد، مریم بصیری پور، علی
۲۸۸۶	نقد بلاغی اشعار سهراب سپهری (با تکیه بر کتاب حجم سبز)	کیانوش‌راد، مریم
۲۸۹۸	رابطه بینامتنی برخی حکایت‌های حدیقه‌الحقیقه سنایی با متون پیش از آن	کیانی‌فر، مریم روزبهرانی، سعید

تحلیل گفتمانی داستان رعنا و زیبا بر مبنای نظریه زبان‌شناسی انتقادی راجر

فاولر

فرشته صادقی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

sadeghi.lit@gmail.com

داوود محمدی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

d-mohammadi@semnan.ac.ir

چکیده

پژوهش حاضر تلاش دارد تا گفتمان غالب بر داستان رعنا و زیبا را با توجه به زبان‌شناسی انتقادی راجر فاوولر مورد تحلیل قرار دهد. از طریق این نظریه می‌توان نشان داد که هر متن ادبی نمودی از ارزش‌ها و شرایط اجتماعی، تاریخی و ایدئولوژی جهان بیرون خود می‌باشد. با توجه به نمونه‌های مستخرج از متن نشان داده می‌شود که نویسنده در برخی موارد این ایدئولوژی‌های جامعه را تثبیت می‌کند و گاهی در عین شناخت، با آن مخالف است. هم‌چنین با تأکیدی که فاوولر بر نقش روایت‌شنو دارد، ایدئولوژی روایت‌شنو نیز در برداشت‌های جهان متن تأثیرگذار خواهد بود. بنابراین متن از نظریه‌های زبان‌شناسی قدیمی که تنها به مباحث دستوری محدود بوده فاصله می‌گیرد. البته نه به این معنا که از بحث دستوری صرف نظر می‌شود؛ بلکه در کنار دستور، از سایر مباحثی هم‌چون، تأکیدات واژگانی، آشنایی‌زدایی، زاویه دید و کانونی‌سازی که بر نوع گفتمان حاکم بر داستان تأثیرگذار است، استفاده می‌شود. همین امر سبب می‌شود تا تحلیل گفتمانی کاملی صورت گیرد که هم بر صورت و هم بر معنا تأکید داشته باشد. از طریق بررسی این روساخت‌ها در داستان رعنا و زیبا است که به عنوان خواننده فعال مد نظر فاوولر گفتمان غالب بر اثر را درمی‌یابیم و متوجه می‌شویم که نباید به ظاهر عاشقانه داستان توجه داشت، بلکه گفتمان متن ما متأثر از ایدئولوژی جامعه مذهبی نویسنده است و نویسنده سعی در تثبیت این ایدئولوژی‌ها دارد؛ البته گاهی نیز با از هم گسیختن برخی هنجارهای عادی زبانی، بر ناعدالتی جامعه عصر خود از جمله نابرابری جایگاه زن و مرد انتقاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان، زبان‌شناسی انتقادی، ایدئولوژی، راجر فاوولر، رعنا و زیبا.

۱. مقدمه

نوع نگاه ما به یک اثر مسلماً بر اساس نشانه‌های زبانی به کار رفته در آن و ارتباطی که با آن برقرار می‌کنیم، معنا پیدا می‌کند. هر یک از ما خوانندگان هنگامی که اثری را مورد خوانش قرار می‌دهیم، در ذهنمان جهانی تداعی می‌شود که با دیگری متفاوت است. زمانی که من خواننده مربوط به یک اجتماع خاص بخش‌های مختلف یک متن ادبی را کنار یک‌دیگر قرار می‌دهم، یک برون‌داد خواهد داشت که مطمئناً با دریافت خواننده‌ای دیگر که در اجتماعی دیگر است متفاوت خواهد بود. راجر فاولر (Roger Fowler) نیز از جمله نظریه‌پردازانی است که این مهم را هدف خویش قرار داده است. اینکه در ورای یک متن چه ایدئولوژی وجود داشته تا آن اثر به وجود آید و یا آنکه طبق چه ایدئولوژی از یک متن دریافت‌های مختلفی صورت می‌گیرد. باید این نکته را در نظر داشته باشیم که ایدئولوژی قدرت‌های حاکم بر یک جامعه از طریق متن به مثابه گفتمان است که انتقال پیدا می‌کند. بنا بر گفته فاولر هم (۲۰۱۳: ۱۰) گفتمان هر اثری بازنمایی همین ایدئولوژی است و زبان ساختاری است که آن را نشان می‌دهد. جهت شناخت این ایدئولوژی از ابزارهای زبانی مختلفی می‌توان بهره گرفت که برجستگی‌های واژگانی، ساختارهای متضاد، ساختارهای آوایی و نحوی و... هر یک در این زمینه می‌توانند چاره‌ساز باشند. این نوع نقد که بیشتر حالت کارکردی دارد «به دنبال راهکارهایی است که ملاحظات فردی و همچنین توضیحات تفسیری را ممکن کند» (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۵). یعنی به متن هم به عنوان یک کل توجه می‌شود که این می‌تواند نماینده یک اجتماع باشد و یک ایدئولوژی واحد را نشان دهد و هم فردیت آن مورد توجه قرار می‌گیرد که ساختارهای زبانی ویژه هر متن نشانگر این فردیت خواهد بود.

۱.۱. بیان مساله

تحلیل گفتمانی و زبان‌شناسی انتقادی که راجر فاولر و برخی دیگر از زبان‌شناسان به آن پرداخته‌اند از جمله تحلیل‌هایی است که در آن سعی می‌شود هم بر صورت متون و هم بر معنای آن‌ها در جهت تحلیل آثار تاکید شود. این به آن معناست که این نوع نقد نه صرفاً نقدی ساختارگرایانه است که تنها بر صورت تاکید داشته باشند و نه نقدی پس‌اساختارگرایانه و هرمنوتیکی که تنها به دنبال استخراج معانی برخاسته از متن باشند؛ بلکه تلفیقی از این دو است. ما نیز در این مقاله بر آنیم تا با در نظر داشتن هر دو مقوله صورت و معنا، از طریق روش ساخت داستان بر ژرف‌ساخت آن آگاهی پیدا کنیم و هدف اصلی متن را دریابیم. آنچه که در این میانه از نظر فاولر اهمیت بیشتری پیدا می‌کند نوع نگاه زبان‌شناسه‌ای است که همراه با گفتمان انتقادی است و به دنبال آن است تا معنا و ایدئولوژی مسلط بر هر اثر را از ورای صورت و ظاهر متن بیرون بکشد. نگارندگان مقاله حاضر نیز به دنبال این هستند که با بهره‌گیری از این نوع نگاه فاولر داستان «رنا و زیبا» را که یکی از داستان‌های مجموعه داستانی «محبوب‌القلوب» می‌باشد، مورد مذاقه قرار داده تا مشخص شود که در ورای ظاهر عاشقانه این داستان چه مفهوم و معنایی نهفته است و نویسندگان از چه شیوه‌های زبانی برای رسیدن به مقصود خویش بهره برده است.

۱.۲. سوالات پژوهش

بر اساس نظریهٔ زبان‌شناسی راجر فاولر، گفتمان اصلی داستان رعنا و زیبا چیست و چه عناصری زبانی به این گفتمان‌ها را جهت داده و هدایت می‌کند؟ و همچنین نقش روایت‌پردازی که از دیگر مباحث مورد توجه فالر بود در این داستان چگونه است؟

۱.۳. پیشینه پژوهش

در رابطه با داستان رعنا و زیبا که یکی از داستان‌های محبوب‌القلوب می‌باشد، مقالات اندکی نوشته شده است. هیچ یک از این اندک مقالات نیز با دیدگاه زبان‌شناسی انتقادی، داستان را بررسی نکرده‌اند. از این جهت نوع توجه نگارندگان به این داستان، نگاهی تازه است. در ادامه اندک پژوهش‌هایی که در رابطه با داستان رعنا و زیبا و محبوب‌القلوب نگارش یافته ذکر می‌گردد: جعفرقلی و محمدی در مقالهٔ «بررسی و تحلیل عناصر پی‌رنگ داستان رعنا و زیبا از کتاب محبوب‌القلوب میرزا برخوردار فراهی» (۱۴۰۱) ساختار داستان «رعنا و زیبا» را با توجه به عناصر پی‌رنگی هم‌چون: شروع، گره‌افکنی، کشمکش، بحران، نقطه اوج، گره‌گشایی و پایان‌بندی بررسی کرده‌اند. در ادامه عواملی را که سبب کند شدن ضرب‌آهنگ داستان شده‌اند، از جمله: مصنوع بودن نثرکتاب، تعلیق‌های جذاب شیوهٔ داستان در داستان یا اپیزودیک بودن را برشمرده‌اند. به نوع روایتگری داستان توسط راوی‌های مختلف پرداخته‌اند و همهٔ این موارد را به عنوان عناصری که سبب روشن شدن لایه‌های داستانی می‌شود پراهمیت دانسته‌اند. طهرانی‌پور و دیگران در مقالهٔ «تحلل داستان رعنا و زیبا از دیدگاه ولادیمیر پراپ» (۱۴۰۰). این داستان را از جهت نوع روایت‌گری به سبک داستان‌های قدیمی می‌دانند و بر اساس کارکردهایی که پراپ برای هر روایتی بیان داشته داستان را مورد بررسی قرار داده است. اشرف‌زاده و طهرانی‌پور نیز در مقالهٔ «نقد و تحلیل روان‌شناختی داستان رعنا و زیبا» (۱۳۹۷). این داستان را بر اساس نظریات روان‌شناسانهٔ یونگ در رابطه با کارکرد ذهن که متاثر از سه بخش خودآگاه، ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی است، مورد بررسی قرار داده و نشان می‌دهند که چگونه کهن‌الگوهایی هم‌چون آنیما، آنیموس و... در این داستان بروز پیدا کرده است.

۲. مبانی نظری

از آنجایی که زبان جوهرهٔ ادبیات است به همین سبب عموماً در گفتمان‌ها و نقدهای ادبی جدید، ساختارهای زبانی اهمیت ویژه‌ای پیدا می‌کنند و با نگاهی زبان‌شناسانه تلاش بر آن است تا با بررسی ساختارها و شواهد زبانی موجود در متن به گفتمان غالب اثر پرداخته شود؛ «یعنی سیاق و برجستگی کلمات، واژه‌گزینی، الگوهای آوایی و آهنگ کلام، پیچیدگی‌ها یا خلاف هنجارهای معنایی و غیره» مورد توجه قرار می‌گیرد (فاولر، ۱۳۹۵: ۱۳). اما فاولر در کنار این گونه مباحث نحوی، آواشناسی و معناشناختی که بیشتر با جملات سر و کار دارند، زبان‌شناسی را درحوزهٔ کاربردی وارد می‌کند و قائل به ساختاری فراتر از جمله می‌شود. او و چند تن دیگر از جمله گونتر کرس، و تونی تریو در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ در دانشگاه انگلیای شرقی انگلستان، اولین قدم‌ها را در حوزهٔ زبان‌شناسی انتقادی برداشتند و زبان‌شناسی کاربردی جهت تحلیل متون توسط این مکتب بسیار مهم شد (Wodak, 2002: 3). فاولر از جمله پیش‌گامانی بوده که از منظر زبانشناختی به بررسی روایت‌ها پرداخته است. او در هر روایتی بیش از هر چیز بر ذهن مخاطب و درک و دریافت او از متن توجه دارد. نقد زبان‌شناسانهٔ فاولر تنها بر ساختار صوری آثار ادبی تکیه ندارد. او

کاربرد صرف این نوع نقدها را در بررسی آثار ادبی چندان راهگشا نمی‌داند و حتی گاهی این روند را تنگنایی در جهت بررسی آثار ادبی تلقی می‌کند. او ابتدا «دیدگاه روایی» را مطرح می‌سازد و چارچوبی را نیز برای دیدگاه خویش ترسیم می‌کند که شامل سه بخش زمانی، مکانی و روانشناختی است (افخمی و علوی، ۱۳۸۲: ۵۸). تحلیل روایی او بر پایه چهار سطح ایدئولوژی، روانشناختی، شناختی و زمان/مکانی انجام می‌گردد (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۲۶). فالور جهت بیان مقصود خود از نظریات سایر نظریه‌پردازان از جمله چامسکی و هلیدی بهره برده است اما سعی داشته تا از زبان‌شناسی خشک به دور بوده باشد. در ادامه مفاهیم مد نظر فالور ارائه می‌گردد.

۲.۱. ایدئولوژی

از نظر فالور همه دیدگاه‌های زبان‌شناسی دست‌آویزی برای شناخت بهتر ایدئولوژی‌های راوی محسوب می‌شوند. مقصود از ایدئولوژی مجموعه افکار و باورهایی است که توسط گروه حاکم در جامعه برای توجیه و حفظ قدرت استفاده می‌شود و بر افراد جامعه تحمیل می‌گردد. زبان نیز واسطه میان ایدئولوژی و ادبیات است (Childs & Fowler, 2006: 115). در متن باورهای مشترکی پدید می‌آید که برخاسته از نهادهای اجتماعی و چهارچوب گفتمانی زمانه است و دریافت این ایدئولوژی از طریق شناسایی بن‌ایدئولوژی‌ها که هسته مفهومی متن را شکل می‌دهند میسر می‌گردد. (درپر، ۱۳۹۲: ۷۶). گفتمان انتقادی مد نظر فالور روشی تحلیلی است برای دستیابی به ایدئولوژی‌هایی که به طور ضمنی و رمزگذاری شده در پشت گزاره‌های آشکار طراحی شده‌اند (Fowler, 1990: 3). به این ترتیب کار زبان‌شناسی انتقادی تبلور فرایندهای سیاسی و اجتماعی است (فالور، ۱۳۸۰: ۴). از دید زبان‌شناسانه فالور تکواژ، کلمه، عبارت، جمله و بند - به عنوان عناصر زبانی - گاهی با الگوی همیشگی ساختار دستور زبان مطابقت دارد و گاهی مطابقت ندارد و مرزهای بین واحدهای دستوری ممکن است به گونه‌ای تنظیم شوند که با مرزهای بین واحدهای معیار منطبق نباشند (Fowler, 2017: 84-85). همین عدم تطابق و فراروی‌ها در ساختار دستوری معیار است که جهت متن‌ها به گرایش خاص را به قول فالور ایدئولوژی‌ها را مشخص می‌کند. در واقع «با استفاده از زبان‌شناسی انتقادی تحلیل‌گران می‌توانند بفهمند که متن کدام رویدادها و افراد را برجسته کرده است و به کدام یک کم‌اعتنا و یا اساساً بی‌اعتنا بوده است. انتخاب گزینه‌های مختلف زبانی می‌تواند بر معنای متن تاثیر بگذارد؛ در نتیجه، با تحلیل دقیق متن می‌توان ایدئولوژی مستور در آن‌ها را آشکار کرد» (مکین و آمیر، ۱۳۹۸: ۱۷). به این ترتیب زبان‌شناس این حوزه به دنبال این است که بفهمد چه الگوهایی زبانی و با چه هدفی در یک متن به کار رفته است. به گفته وداک رویکرد زبان‌شناختی انتقادی فالور به طور خاص گفتمان‌های نهادی، سیاسی، جنسیتی و رسانه‌ای را مورد توجه قرار داده که گواه روابط کم و بیش آشکار مبارزه و تضاد است و از آن به تسلط، نابرابری اجتماعی، تبعیض، قدرت و کنترل که در زبان آشکار می‌شود، تعبیر می‌شود (wodak, 2002: 1). این نوع دیدگاه به زبان‌شناسی کارکردی بینارشته‌ای می‌بخشد سبب پیوند آن با علوم دیگری از جمله جامعه‌شناختی و روان‌شناختی می‌گردد. آنچه در زبان‌شناسی اجتماعی مطرح می‌شود، کاربرد زبان در داخل فرهنگ هر جامعه و موضوعاتی مانند تغییرات زبانی در موقعیت مکانی و اجتماعی و همچنین بررسی نشانه‌های اجتماعی در سخن، ارتباطات و... است. موضوع زبان‌شناسی روان‌شناختی نیز زبان و ذهن است و در آن به بحث ساز و کار زبان و نحوه فراگیری آن و همچنین نحوه عملکرد ذهن در تولید و درک و دریافت سخنان می‌پردازد (فالور، ۱۳۹۵: ۱۹). به همین دلیل است که گفته می‌شود ادبیات یک فرایند اجتماعی محسوب می‌شود که

طبق فرهنگ هر ملتی دارای ارزش‌ها و کارکردهای خاصی است و از ساختار جامعه‌ای که در آن قرار دارد نشأت می‌گیرد (خوزان و پاینده، ۱۳۸۱: ۸۲-۸۳). نوع زبان به کار رفته در متن است که می‌تواند این کارکرد ادبیات را نشان دهد؛ زیرا «اولا زبانی که به کار می‌بریم، مجسم‌کننده دیدگاهی یا نظریاتی خاص نسبت به واقعیت است... دوم اینکه می‌گویند تنوع در گونه‌های گفتمان از عوامل اقتصادی و اجتماعی جدایی‌ناپذیرند... سوم این که به کارگیری زبان فقط حاصل و بازتاب فرایند و سازمان‌های اجتماعی نیست، بلکه بخشی از فرایند اجتماعی است» (آقاگل زاده، ۱۳۸۵: ۱۵۲). پس اساس زبان بر پایه درک عوامل سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی است و در اینجا متن ادبی نیز نقش واسطه‌ای ایفا می‌کند. «یعنی کلیتی یک پارچه متشکل از متن و زمینه ایجاد آن، نه اینکه متن را ساختاری زبانی بدانیم که کارکردی به آن نسبت داده می‌شود. برخوردار ما با متن نیز همراه با پنداشتی است که درباره زمینه‌ای مربوط به آن داریم؛ خود آن پنداشت نیز مبتنی است بر تجربیات قبلی که درمورد کلام مربوط و زمینه‌های مرتبط با آن داشته‌ایم» (خوزان و پاینده، ۱۳۸۱: ۳۴). طبق این استدلال می‌توان گفت که مجموعه این پنداشت‌ها و تجربه‌هاست که خواننده را در جهت تفسیر متن یاری می‌کند.

۲.۲. کارکرد زاویه دید / کانونی‌سازی

علاوه بر عناصر زبانی، زاویه دید و مفهوم کانونی‌سازی نیز در بازنمود ایدئولوژی کاربرد دارد. فاولر در این زمینه از نظریه‌های اسپانسکی بهره می‌گیرد. «اسپانسکی زاویه دید را در چهار سطح مطرح می‌کند: ۱. زاویه دید «ایدئولوژیک» ۲. سطح «لفظی - لغوی» ۳. الف) سطح «مکانی» ب) سطح «زمانی» ۴. سطح «روانشناسی»» (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۲۰). او از میان این چهار سطح بر زاویه دید ایدئولوژیک و روانشناسی تمرکز یافته است و سطح زمانی و مکانی را با هم ادغام کرده است. در زاویه دید زمانی-مکانی جنبه بصری اهمیت پیدا می‌کند و موقعیت مکانی معینی یا چشم‌اندازی را که خواننده در هنگام خوانش متن از اشیا یا ساختمان‌ها یا هر چیز دیگری را که به واسطه سازمان زبانی مانند بسامد بالای قیدها، اسم‌ها و کلمات مربوط به مکان بازنمایی شده را نشان می‌دهد. در زاویه دید روانشناسی یا ادراکی سعی بر بازنمایی افکار و سخنان شخصیت‌ها و راوی داستان چه بیرونی و چه درونی از طریق ارجاع به افعال، نوع واژه‌گزینی، الگوهای نحوی و مانند آن می‌باشد. هم‌چنین گونه‌های مختلف گفتمان طبق روابط راوی و شخصیت طرح شده، بررسی می‌شود. در زاویه دید ایدئولوژی نیز مجموعه ارزش‌ها و باورها از طریق زبان به دو صورت مستقیم و کمتر مستقیم در متن ارائه می‌شود. برای ابراز این نوع ارزش‌ها نویسنده گاهی از تکنیک چندآوایی یا چندمعنایی استفاده می‌کند که در آن هر یک از شخصیت‌ها نماینده یک طرز تفکر یا یک ارزش هستند. این ساختار ایدئولوژیک چند وجهی از طریق ساختارهای زبانی مانند فعل‌های کمکی، صفت‌ها و قیدهای ارزش‌دار، جملات قصار و ضرب‌المثل‌ها همگی ارائه می‌شوند (همان: ۲۲۰-۲۲۶). صداهایی که از زاویه دیدهای مختلف در داستان شنیده می‌شوند، اغلب همراه با ایدئولوژی خاصی می‌باشند که گاهی داستان را یک صدا و گاه چندین صدا روایتگری می‌کند. بازنمایی شخصیت‌ها، افکار و اعمال آنان نیز بر سطح روانشناسی زاویه دید تاکید دارد؛ به همین دلیل است که چنان‌چه وبستر (۱۳۸۲: ۸۰) اشاره می‌کند، زاویه دید یا نحوه بازگویی داستان مهم‌تر از موضوع داستان است. پرینس (۱۳۹۵: ۵۱) نیز اهمیت آن را به این دلیل می‌داند که اطلاعات جهان داستان از طریق زاویه دید به مخاطب انتقال پیدا می‌کند. به این ترتیب زاویه

دید به عنوان یک نوع چشم‌انداز که نویسنده اتخاذ می‌کند تا داستان را بیان کند؛ ابزاری جهت بیان ایدئولوژی تلقی می‌شود.

۲.۳. کارکرد آشنایی‌زدایی

از جمله مباحث دیگری که فاوئر در زبان‌شناسی مد نظر خویش به آن تاکید دارد، «آشنایی‌زدایی» زبان است. آشنایی‌زدایی یعنی موقعیتی که قبلاً آشنا بوده به یک موقعیت غیرعادی و جدید بدل می‌شود. استیسی آشنایی‌زدایی را یک اصطلاح گسترده می‌داند و اشاره می‌دارد برای تشخیص کاربرد آن، خوب است به این واقعیت توجه کنیم که انسان همواره مشتاق دیدن چیزهای جدید و متفاوت از جهان است (Stacy, ۱۹۷۷: ۱۷۸). این اصطلاح را نخستین بار شکلوفسکی در حوزه ادبیات برای شعر به کار برد و هدف از آشنایی‌زدایی را نیز ایجاد دید و درکی جدید از یک امر دانست. از نظر فاوئر تجربه‌ها همواره به صورت عادی در جامعه حضور دارند اما این هنر زبان است که با رویکردی انتقادی این تجربه‌های عادی‌سازی شده و رمزهای قراردادی درون یک نظام اجتماعی را درهم شکند و این زمانی میسر می‌شود که ابتدا ساز و کار این تجربه‌های عادی یا تجربه‌های زیسته را بشناسد سپس به شیوه‌ای خلاقانه آن‌ها را رمززدایی کند. این رمززدایی یعنی «به هم زدن پیوند برقرار شده میان یک نشانه و واحد فرهنگی آن و رمزگزاری مجدد، یعنی منسوب کردن مفهوم ابداع‌شده تازه‌ای به یک نشانه و اعتباربخشی به آن» (فاوئر، ۱۳۹۵: ۸۴). به این ترتیب در آشنایی‌زدایی یک امر کهنه قدیمی که در جامعه‌ای نهادینه شده است دچار تزلزل می‌شود و سعی بر آن می‌رود که به صورت عمد و از جهتی انتقادی به شکل و گونه‌ای جدید ارائه شود. جهت این آشنایی‌زدایی راه‌ها و تکنیک‌های مختلفی وجود دارد مثل: عدم کاربرد به عمد برخی واژگان رایج برای مفاهیم عادی، طرح مسائل معماگونه، برخی تکرارهای خاص، ساختار نحوی متفاوت، کاربرد برخی آرایه‌ها، استفاده مدام از صفت‌ها جهت تقویت معنای اسم‌ها و.... و همه این‌ها می‌توانند انتقادی زبان‌شناسانه باشند که در حوزه اجتماعی مسائلی مانند نابرابری جنسی، ناعدالتی و ظلم حاکم بر جامعه را نشان دهد یا می‌تواند بار روان‌شناختی داشته باشد و یک فرایند فکری و عقلی و یک اندیشه و ادراک خاصی را نشان دهد. بالطبع نقش خواننده نیز در این میانه مهم است و خواننده این گونه متن‌ها نیز باید بتواند رمزها و اشارت‌های پنهان شده در ساختار زبانی متن را دریابد.

۲.۴. معرفی نویسنده و کتاب

میرزا برخوردار بن محمود ترکمان فراهی متخلص به «ممتاز» و معروف به «ممتاز فراهی» از نویسندگان و منشیان صفوی است. او در فراه به دنیا آمد و اوایل زندگی را در آنجا به سر برد و دانش و ادب را همان‌جا آموخت و به نویسندگی و شاعری گرایش پیدا کرد. بعد از چندی فراه را ترک کرد و به مرو شاه‌جهان و بعد از آن به اصفهان رفت و ملازم و منشی حسن قلی خان قورچی شاملو شد. در همین ایام بود که اولین بار حکایت‌های رعنا و زیبا را به نگارش درآورد و در همان زمان مورد پسند طبع همگان قرار گرفت و همین سبب شد که حکایت‌های دیگری را به آن اضافه کند و پس از مرتب‌سازی، آن را محفل‌آرا نام نهاد. مدتی بعد در جنگی که میان منوچهر قرچقای ایلی متمرّد در نواحی مرزی خراسان اتفاق افتاد، کتاب محفل‌آرا به یغما رفت. او پس از مدتی دوباره کتاب محفل‌آرا را به نگارش درآورد و این بار آن را محبوب‌القلوب نام گذاشت. (فراهی، ۱۳۳۶: دو و سه). این کتاب علاوه بر نام محفل‌آرا

و محبوب‌القلوب با نام‌هایی دیگری هم‌چون شمس و قهقه و هم‌چنین رعنا و زیبا نیز مشهور است. علت اینکه این کتاب را شمس و قهقه نامیده‌اند به تناسب ذکر داستانی با همین نام در باب دوم کتاب است و دلیل معروف شدن به رعنا و زیبا نیز وجود حکایتی با این نام در خاتمه کتاب می‌باشد. این کتاب که آمیخته‌ای از نظم و نثر می‌باشد به سبب داشتن حکایت‌های شیرین مشهور شده است. فراهی برخلاف نویسندگان عصر خود که به ساده‌نویسی گرایش داشتند، کتاب خود را با نثری مصنوع و متکلف می‌نویسد. (صفا، ۱۳۷۸: ۱۴۰۳). این کتاب دارای هشت فصل است. فصل اول دیباچه، فصل دوم مقدمه، پنج فصل دیگر باب‌ها هستند و فصل آخر مربوط به خاتمه و بیان حال آن‌ها است. ۵ فصل به ترتیب عبارتند از: ۱. آداب معاشرت و قواعد سخن گفتن و تواضع ۲. نیکوکاری و اجتناب از مردم‌آزاری ۳. در بیان مقدمات مساعدت اقبال و صعوبت ادبار ۴. در بیان مصاحبت دوستان و مذمت هم‌دمی بیگانگان ۵. در بیان فواید قناعت و نتایج همت و بیان رشک حسد. بخش آخر کتاب نیز خاتمه است که شامل چند حکایت از جمله حکایت «رعنا و زیبا» است.

۲.۵. خلاصه داستان رعنا و زیبا

داستان رعنا و زیبا این گونه آغاز می‌شود که پادشاه ختن از دنیا می‌رود؛ اما چون پسرش (ملک رعنا) کوچک بوده، بزرگان مملکت تصمیم می‌گیرند که تا بزرگ شدن ملک رعنا، برادر پادشاه (سمندر) بر منصب قدرت نشیند. علی‌رغم بزرگ شدن رعنا، طمع عمویش در ماندن بر سر قدرت موجب کناره‌گیری رعنا از حق خود می‌گردد. از قضا رعنا دختر عمویی نیز داشته که نامزد او بوده و از همه جهات سرآمد دختران زمانه. از آنجایی که او پدرش را برای این جایگاه محق نمی‌دانسته در جهت رسیدن رعنا به جایگاهش او را یاری می‌کند. پدر سعی دارد دختر خویش را به پسر خاقان چین بدهد اما او می‌گریزد. زیبا همراه با رعنا راه سفر در پیش می‌گیرد و در این مسیر با مشکلات عدیده‌ای دست و پنجه نرم می‌کند و بخش زیادی از داستان مربوط به همین مشکلات است. در نهایت رعنا با کمک‌های زیبا به قدرت خود باز می‌گردد.

۳. تحلیل داستان رعنا و زیبا

۳.۱. گشتار متفاوت ساختار نحوی

هنگامی که داستان را از نظر نحوی مورد مطالعه قرار می‌دهیم، شاهد رعایت قواعد دستوری در جای‌جای آن هستیم؛ اما در دو بخش از داستان، فعل جمله از قاعده دستوری زبان عدول می‌کند و سبب جابه‌جایی در ارکان جمله می‌شود که این می‌تواند نشان از اهمیت جمله مورد نظر و خبر آن باشد و اینکه در ورای آن هدفی قرار گرفته است که نویسنده آن را به صورت مستثنی ارائه داده است. اولین مورد این گونه است که «در عهد قدیم در ولایت ختن شهریاری بود ملک ریحان نام...» (فراهی، ۱۳۳۶: ۴۹۸). در این جمله، فعل «بودن» در آخر جمله قرار نگرفته است. اینکه نویسنده آن را در آخر نیاورده نشان از اهمیت این فعل دارد. به این معنا که فعل «بودن» نشان از اهمیت «بودن» ملک ریحان دارد زیرا تا زمانی که بوده است ولایت در سایه عدالت او قرار داشته؛ اما با «نبودن» و خلاصاً اوست که فضا و جهت داستان به سمت بحران کشیده می‌شود و اولین گره داستانی یعنی محروم شدن پسر ملک ریحان (ملک رعنا) از حق

جانشینی ایجاد می‌گردد. نویسنده نیز خواسته است تا با تغییر محل فعل جمله، نظر مخاطب را به اهمیت فعل متوجه سازد.

جمله دومی که برخلاف نحو زبان عمل کرده، این جمله می‌باشد «و از ملک ریحان پسری ماند ملک رعنا نام در صغر سن چون قامت نارسایش شایستگی تشرف ریاست نداشت به استصواب وزرا و وکلا و اعیان مملکت و ارکان دولت به نیابت ملک رعنا تاج فرماندهی بر سر صنوبرشاه عمش گذاشتند...» (همان: ۴۹۹). در جمله اول این عبارت‌ها نیز شاهد جابه‌جایی فعل جمله هستیم. فعل «ماند» در جای اصلی خود به کار نرفته است که این فعل «ماند» به همراه دیگر واژگانی هم‌چون «صغر سن» و «نارسایی شایستگی» و «اماندگی ملک رعنا را بعد از مرگ پدرش به ذهن متبادر می‌سازد. در واقع نویسنده از طریق جابه‌جایی فعل سرنخی از نوع شخصیت‌های داستان و اینکه پی‌رنگ داستان به چه نحو خواهد شد به دست می‌دهد و ناخودآگاه در همان ابتدا شخصیت رعنا برای خواننده به عنوان یک شخصیت منفعل و غیرکنشگر تداعی می‌شود و تا انتهای داستان هم تقریباً به همین صورت است. اگر هم در ادامه داستان شاهد اندک کنشی از جانب «ملک رعنا» هستیم به سبب نقش هدایتگری «زیبا» است چون اوست که به رعنا جهت می‌دهد و این می‌تواند به نوعی جامعه آن زمان را نیز ترسیم کند و شخصیت «زیبا» نماینده تمام زنانی باشد که در جامعه مذهبی عصر صفوی در پشت پرده قرار داشته‌اند و تنها صدای اوست که شنیده می‌شود و عمل و کنشی که خود خواستار آن است به دست یک دیگری (مرد) که در جامعه محدودیت خاصی در عمل ندارد، انجام می‌دهد. بنابراین با توجه به دو نمونه‌ای که ذکر آن رفت متوجه می‌شویم که نویسنده در قسمتی از داستان که قصد داشته فعل خاصی را به صورت شاخص به خواننده نشان دهد سبک و سیاق خاصی را برمی‌گزیند و آن سبک سعی در جابه‌جا کردن جایگاه فعل است تا آن را پررنگ‌تر و مهم‌تر جلوه دهد.

۳.۲. بررسی لایه واژگانی

مبحث دیگری که در ارتباط با روساخت متن مطرح می‌شود و نقش بسیار مهمی دارد، موضوع بسامد واژگان است. زیرا همان‌گونه که خانلری (۱۳۴۷: ۹۷) اشاره می‌کند؛ واژگان هر زبان بازنمودی از اندیشه‌ها و آرزوها و شیوه زندگی یک جامعه است و هر تحول مادی و معنوی که درون یک جامعه رخ می‌دهد سبب تغییرات در لغات متداول آن جامعه می‌شود. فاولر نیز که بر نقش واژگان تاکید داشته بیان می‌دارد که «واژگان فعالانه در شکل دادن به معنای مقصود دخالت دارند، به همین سبب گویندگان لازم است واژگان را برای طرح ایده‌های مورد نظرشان در اختیار داشته باشند» (فاولر، ۱۳۹۵: ۱۱۲). به این ترتیب در هر اثری نقش واژگان اهمیت ویژه‌ای دارد. در این داستان نیز در همان ابتدای داستان «ملک ریحان» با مجموعه‌ای از واژگان توصیفی مانند عدالت‌گستر، رعیت‌پرور، دادرس و... همراه است. همه این صفات نشان‌دهنده حضور یک کنشگر فعال با تاثیر مثبت است. اما داستان به ناگاه با یک خلأ و بحران همراه می‌شود و آن از دست دادن چنین فردی است. این بحران از طریق بیان صفاتی هم‌چون صغر سن، قامت نارسا، نداشتن شایستگی ریاست برای رعنا ادامه پیدا می‌کند. به این ترتیب شاهد هستیم نقش واژگانی که به عنوان صفت آمده تا اسم را توصیف کند به خوبی با گره‌ای که در داستان ایجاد شده تناسب دارد و تنها با کنار هم قرار دادن این صفات در مقابل یک‌دیگر و اینکه فردی همراه با ویژگی‌های مثبت از داستان کنار می‌رود و فرد دیگری (فرزندش) با ویژگی‌هایی صلبی آن به جای او قرار است بیاید، نشان از گره داستانی است.

اما جدای از بحث روایی داستانی و نقش واژگان در شخصیت‌پردازی و زاویه دید انتخاب شده برای توصیف دو شخصیت مقابل یکدیگر و همچنین نشان دادن پی‌رنگ داستان، ایدئولوژی حاکم بر جامعه نیز که نویسنده در صدد تثبیت آنان بوده از طریق بسامد واژگانی نمود پیدا می‌کند. به این صورت که با توجه به بررسی‌های صورت گرفته بیشترین بسامد واژگان مربوط به رمزگان دینی / مذهبی و رمزگان نهاد حکومتی است که طرز تفکر مسلط بر زمانه و به تبع آن تفکر نویسنده را برای خوانندگان آشکار می‌سازد. در جدول زیر این رمزگان نمودار گشته است.

جدول ۱: رمزگان دینی / مذهبی و رمزگان نهاد حکومتی

رمزگان نهاد حکومتی	رمزگان دینی و مذهبی
ملک، خطیب، وزیر، وکیل، قاضی، محتسب و شحنة، مملکت، ریاست مورثی، فرمانروایی، ارکان دولت	فیوضات الهی، مجاهده، نفس اماره، قواعد دیانت، رضای خدا، عقوبات روز جزا، استصواب، عذاب جحیم، عقاب الیم، مناجات، استدعا، حاجتمندی، توکل، هوای نفسانی، یاذن الله تعالی، پاکدامنی، ارباب حاجات، طی مراحل و منازل

با توجه به جدول بالا که دو نوع رمزگان دینی و مذهبی و رمزگان نهاد حکومتی از پربسامدترین رمزگان‌های این داستان بودند و این پیوند میان دین و حکومت را نشان می‌دهد. علاوه بر این واژگان پربسامد، برخی از واژگان نیز هستند که به صورت متضاد با یکدیگر و همچنین به صورت مترادف به کار رفته‌اند و نویسنده از طریق این تناظر و ترادف بر تاکید مقصود خویش می‌افزاید.

جدول شماره ۲: واژگان مترادف و متضاد

واژگان مترادف	واژگان متضاد
پیروی نفس و انقیاد هوا، روز جزا و بازخواست	طبع لیل و نهار وجودش، داننده آشکار و نهان
عالم سر و خفیات، کشف رموز مروت و جوانمردی،	شقاوت و سعادت نفس
عهد و پیمان، قناعت به فقر و فاقه، پست فطرتی و دون‌همتی	نیک و بد، صادق و کاذب
راهنمایی خضر و وعظ افلاطون، مفتی عقل و تدبیر	فیض آباد صحت و کلفت آباد رنجوری

ترادف و تضاد واژگانی شیوه‌ای از نشان‌دار کردن واژگان محسوب می‌شوند به جهت اینکه متن دارای صدای واحد و منظمی برای خوانندگان باشد و جهت فکری نویسنده را نشان دهد. به واسطه این صداست که خوانندگان می‌توانند برای متن جهان معنایی را متصور شوند. در واقع جهانی که در ذهن خواننده ایجاد می‌شود، باز نمود نویسنده از اجتماع خویش است. اجتماع اوست که بر نوع قلم نویسنده تاثیر گذاشته است و تصویرگر ارزش‌های حاکم بر جامعه می‌شود.

۳.۳. بررسی ساختار جملات

فراتر از واژگان یک داستان، واحد جمله است. اینکه جمله چه وجهی دارد؛ لازم است یا متعددی و شرطی است یا غیرشرطی معناهای خاصی را به همراه خواهد داشت. معنای ضمنی و تلویحی بیشتر جملات به کار رفته از جانب زیبا که گرفتار ملاح است حالت شرطی دارند. جملاتی که از جانب ملاح بیان می‌شوند نیز شرطی هستند اما از نوع تشویق و اغراء. جملات زیبا در برابر ملاح ابتدا حالت امری دارند مانند این جمله که در مقابل درخواست بی‌شرمانه ملاح

دارد: «ای ملاح هرزه مگوی و عبث راه این مطلب ممتنع‌الوقوع مپوی که به این لطایف‌الحیل از میوه نخل الفتم بری نخوری...» (فراهی، ۱۳۳۶: ۵۰۳). اما زمانی که زیبا می‌بیند سخنان او کارگر نیست موضع خویش را تغییر می‌دهد و سعی می‌کند او را نصیحت و موعظه دهد. نوع بیان او نیز متفاوت می‌شود و از جملات شرطی استفاده می‌کند. به عنوان نمونه به او می‌گوید: «هر کس قدمی در راه نامستعد خاطر شتافت سینه رفاهیت خود را از خنجر بی‌سعادت‌ی مانند قبر قنبر شکافت» (همان: ۵۰۴). بعد از شنیدن حکایتی که زیبا می‌گوید، ملاح دندان بر روی جگر می‌افشرد و صبر می‌کند. اما روز بعد دوباره اختیار از کف می‌دهد و با بیان جملات تمنایی اصرار بر خواسته خویش دارد. «بیا ای مایه روح و روانم/ مکن آزار جان ناتوانم... بیا ترحمی کن و کام دل مرا بر آر و بیش از اینم میازار» (همان: ۵۰۸). اما زیبا دوباره با قصد نصیحت شروع به تعریف داستان شعیب می‌کند که توانست در مقابل هوای نفس مقاومت کند و در اثر آن اقبال و سعادت یافت. او با این کار سعی دارد تا ملاح با شخصیت حکایت (شعیب) هم‌ذات‌پنداری کرده و از طریق تطمیع، هدف خویش را به او القا کند. به همین جهت خطاب به ملاح می‌گوید: «از این ماجرا طمع ببر تا مانند شعیب بهره‌مند و شیرین‌کام سعادت جاودانی گردی» (همان: ۵۱۲). اما زمانی که این ترفند نیز کارگر نیست زیبا دست به دامان وعده و وعید می‌شود. بنابراین قرار گرفتن در موضع بالا یا پایین قدرت بر نوع بیان جمله‌ها تأثیر خواهد گذاشت. هنگامی که زیبا هنوز خود را دختر پادشاه می‌داند و ملاح را زیر دست خود، نگاه او از بالا به پایین است و جملاتش به صورت آمرانه ادا شده‌اند؛ اما هنگامی که خود را اسیر او می‌بیند دیگر از موضع بالا با او سخن نمی‌گوید و زبان نرم‌تری انتخاب می‌کند و سعی دارد با بیان جملات شرطی «اگر فلان کار را بکنی... نتیجه‌اش فلان می‌شود» او را اندرز دهد. جملات ملاح نیز در ابتدا به صورت تمنایی و خواهش است، چون خود را نیازمند به زیبا می‌بیند و او را در مقامی بالاتر. اما زمانی که می‌بیند زیبا در مقابل او ناتوان گردیده و دست‌آویزهایش کارگر نبوده، حال او از موضع قدرت با زیبا رفتار می‌کند. گویی جایگاه‌شان عوض می‌شود و نوع بیان جملات نیز به طبع آن تحت تأثیر قرار می‌گیرد. به این ترتیب جملات به خوبی نشان می‌دهد که اداکننده آن در چه جایگاه و موقعیتی است.

۳.۴. جملات نوعی و کارکرد آن

کارکرد جملات نوعی و ضرب‌المثل‌های به کار رفته در متون ادبی به عنوان ابزاری برای بیان ایدئولوژی محسوب می‌شوند. از نظر فاولر این نوع جملات اظهارنظرهایی کلی هستند که نشان‌دهنده یک حقیقت جهانی می‌باشند (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۲۶). خواننده از طریق خوانش این نوع ضرب‌المثل‌ها، ایدئولوژی حاکم بر داستان را که متأثر از موقعیت فرامتنی یک اثر است درمی‌یابد. در واقع می‌توان گفت این نوع ساختار زبانی دارای بعد معناشناختی است و در میان افراد گویندگان یک زبان، یک بعد معنایی و ذهنی دارد. در این داستان نیز علاوه بر زیبایی‌های کلامی که ذکر آن رفت شاهد هستیم که نویسندگان در این متن به تکرار جملات قصار و ضرب‌المثل‌ها بهره می‌برد. که این خود نشان می‌دهد نویسنده می‌خواهد دیدگاه خود را به شیوه‌ای کوتاه و از زبان شخصیت‌های داستان بیان کند. برای نمونه: «در اول کار ز آخر اندیش/ تا لب نگری ز کرده خویش» (فراهی، ۱۳۳۶: ۵۰۳). «الصبر و المفتاح الفرج» (همان: ۲۲۴). «دامن ننگ هر که پاک بود/ دامن دیگری نالاید» (همان: ۵۰۶). «ره چنان رو که رهروان رفتن» (همان: ۵۹۷). «از هوای نفس بگذر تا برآید کام تو/ پر شود از باده اقبال دولت جام تو» (همان: ۵۱۲). «نخل سیرت را نگه دار از خزان هر نظر/ شمع را باد است دایم راهزن تابندگی» (همان: ۵۱۷). «تا سال‌ها سنگ پشیمانی بر سینه حسرت نرزی» (همان: ۵۲۵). «بی‌دیانت

را امین مال و جاه خود مکن» (همان: ۵۰۰) و بسیار از اینگونه جملات قصار و ابیات اخلاقی و نصیحت‌گونه که ذکر آنان بیش از این سبب اطناب می‌شود. فاولر این‌گونه جملات را تحت عنوان زاویه دید قرار داده است. زاویه دیدی که به صورت مستقیم، آشکار و آگاهانه جهان‌بینی نویسنده را نشان می‌دهد. این نوع جهان‌بینی‌ها گاهی در قالب گفتارهای خود نویسنده در حین روایتگری که متأثر از افکار اوست نمودار می‌گردند و گاهی در قالب گفتار شخصیت‌های دیگر داستان مانند زیبا و یا حتی ملاح که این خود نشان‌دهنده بازتولید ایدئولوژی از زبان کسانی است که نماد گروه‌های مختلف جامعه خویش می‌باشند.

۳.۵. هنجار گریزی

فراهی به صورت آگاهانه و با لحنی کنایه‌آمیز و انتخاب شخصیت‌هایی از دل جامعه مذهبی مرتبط با حکومت از جمله دختر خطیب و زنان قاضی، محتسب و شحنه سعی در انتقاد از وضعیت جامعه و کنایه زدن به آنان دارد. برای رسیدن به این مقصود کارهایی را به آن‌ها نسبت می‌دهد که دور از جایگاه و موقعیت اجتماعی آنان است. برای نمونه دختر خطیب که پدر و خودش را این‌گونه توصیف می‌شود: «من دختر خطیب اسفراينم. پدرم مردی بود به زیور فضایل و کمالات صوری و معنوی آراسته و سال‌ها در آن دیار به امر خطابت مامور و به حسب کثرت مال و نعمت نیز معروف و مشهور بود» (فراهی، ۱۳۳۶: ۵۲۶). «به خدمت پدر اوقات به تحصیل علوم دینیه مصروف می‌داشتم تا بهره‌مندی کامل یافته. از رضا جوئی و اطاعت یزدان، دقیقه نامرئی نمی‌گذاشتم» (همان). فراهی وضعیت چنین شخصیتی را که تربیت‌یافته دینی است، تغییر می‌دهد و برخلاف باور دیدگاه مذهبی عموم که مسلماً چنین فردی را مبرا از هر گناهی فرض می‌کرده‌اند؛ اعمال و کنش‌هایی همراه با انواع گناهان را به او نسبت می‌دهد. از جمله: خود را به عمد در معرض دید نامحرم قرار دادن، عیاشی با مرد جوان، کشتن او، هم‌آغوشی با غلام، حضور در محفل شراب‌خواری و فحشا، کشتن بیست و یک نفر از مردان حاضر در آن محفل. چنانچه معلوم است، همه این گناهان دور از شأن دختر شخصی مانند خطیب شهر است که خود در موقعیت انذار مردم از گناهان قرار دارد. در ادامه سه زن که همسران قاضی، محتسب و شحنه بودند نیز این‌گونه توصیف می‌شوند: «سه نهنگ بحر شیطنه و نیرنگ و سه ازدهاروش رعدمنش برق‌آهنگ یعنی سه برهم‌زن هنگامه‌ناموس و ننگ و سه زن مردم‌فریب شوخ و شنگ... یکی در دارالقضای آغوش قاضی شهر بالانشین و دیگری تاج موافقت محتسب را گوهر ثمین و دیگری خاتم روح و روان شحنه را نقش نگین بود» (فراهی، ۱۳۳۶: ۵۳۲). از قضا این سه تن یک روز در گرمابه به هم می‌رسند و در آنجا انگشتی می‌یابند و هر یک در صدد به دست آوردن آن برمی‌آیند. در نهایت شرط می‌بندند که هر کس بتواند در فتنه‌گری فراتر رود و سبب پستی مقام همسرش شود، او تواناتر و در داشتن گوهر شایسته‌تر است. زن قاضی که به او خیانت می‌کند و با حيله و تزویر به دست خود قاضی به نکاح مرد نجاری درمی‌آید. زن محتسب به کمک کنیز خود با پسر صراف خلوت می‌کند. زن شحنه نیز با غلام خود به شوهرش خیانت می‌کند. از این سه زن نیز مانند دختر خطیب عملی سر می‌زند که خلاف جایگاهشان می‌باشد. حال آنکه خطیب، قاضی، محتسب و شحنه از جمله مشاغل دین‌آورد هستند؛ به این معنا که در سایه دین ایجاد شده‌اند و مرتبط با انجام عبادات بوده‌اند مثل خطیب و یا در خدمت اجرای احکام اجتماعی اسلام قرار داشتند مانند قاضی، محتسب و شحنه (الویری و پروندی، ۱۳۹۲: ۴). اما نکته قابل توجه این است که انتساب این نوع افعال خلاف شرع به زنانی که از نزدیکان مشاغل دینی و یا مشاغلی که در سایه دین ایجاد شده‌اند، نوعی خلاف

عادت و هنجارگریزی به نظر می‌رسد. از آنجایی که ادبیات داستانی در هر برهه‌ای مانند یک زبان رسانه‌ای عمل می‌کند و بازتابانندهٔ واقعیت اجتماع است (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۱)؛ نویسنده نیز سعی داشته تا با زبان داستان و با نگاهی انتقادی به این عوامل دینی ریاکار طعنه زند و نسبت به آنان واکنش نشان داده و آنچه را که مد نظر خود داشته در قالب شخصیت‌های داستان بروز دهد.

۳.۶. گفتمان قدرت روایت‌پردازی و عناصر داستانی

علاوه بر مباحثی هم‌چون تاکیدات واژگانی، گشتارها و ساختار دستوری و هنجارگریزی یکی دیگر از مسائل مهم در این داستان نوع روایتگری داستان است. اینکه چندین داستان در دل داستان اصلی قرار گرفته و حجم بخش زیادی از داستان به این داستان‌های درونه‌ای اختصاص یافته، خود مبین اهمیت نوع روایتگری داستان هست. هم‌چنین اینکه چگونه شخصیت‌های داستان جهت رسیدن به مقصود خود و اقناع طرف مقابل از روایت‌پردازی بهره می‌برند نیز مزید بر این مهم است. در بخشی از داستان که مربوط به زیبا و ملاح می‌شود، هر یک از شخصیت‌های داستان در جهت پیش‌برد اهداف خود حکایت‌هایی روایت می‌کنند که گویی روایت خواستهٔ درونی آنان است. به این صورت که هر یک از دو شخصیت ملاح و زیبا در جهت تقویت خواستهٔ خود و القای آن به طرف مقابل حکایتی را بیان می‌دارند که در وصف دیگری مقابل است. رعنا داستان‌هایی در رابطه با برخی ویژگی‌های مردان هوس باز و عاقبت کار آن‌ها را بیان می‌کند که همان فرد مقابل او یعنی «ملاح» است و به نوعی با این روش پادگفتمانی ملاح را بیم می‌دهد و سعی دارد از کنش اصلی که همان آلوده شدن به گناه است، جلوگیری کند. در نهایت نیز از این طریق مانع دست‌درازی ملاح به خویش می‌شود. ملاح نیز در مقابلش حکایت‌هایی را در باب بی‌وفایی زنان و دیگر ویژگی‌های ناپسند آن‌ها بیان می‌دارد. اما از آنجایی که تعداد حکایت‌های بیان شده توسط زیبا بیشتر از ملاح است، توان اقناع‌کنندگی او نیز به تبع آن بیشتر است و در نتیجه داستان نیز به سمت مقصود زیبا پیش می‌رود. در واقع می‌توان گفت حکایت‌ها به مثابه ابژه‌هایی هستند که توانایی و استعلا پیدا کرده و توانسته‌اند مسیر روایت اصلی داستان را در دست بگیرند و آن را دگرگون سازند.

شخصیت‌پردازی زیبا به گونه‌ای صورت گرفته که در عین زیبایی، متصف به ویژگی‌های هم‌چون زیرکی، وفاداری و پاک‌دامنی است «نادره دختر لطیفی بود زیبا نام در سپهر عصمت و پاکیزه‌گوهری مانند ماه تمام در سراپردهٔ حسن و رخسار و صفای اندام...» (فراهی، ۱۳۳۶: ۵۰۰). هم‌چنین در کل داستان نقشی فعال دارد و به عنوان یک هدایتگر برای رعنا عمل می‌کند. این نوع نگاه متفاوت به زن در این داستان و آن هم در جامعه مردسالار صفوی همان آشنایی‌زدایی مورد توجه فاولر است که می‌تواند یک نوع ایستادگی فراهی در برابر ایدئولوژی رایج در جامعه باشد.

هم‌چنین آنچه در روایتگری حکایت‌ها دائما تکرار و بر آن تاکید شده، اشاره مستقیم به نام مکان‌ها است. حکایت شعیب در کرمان، حکایت بی‌وفایی زن در تبریز، حکایت خواجه حمید و قصاب در اردبیل و حکایت دختر خطیب اسفراین در راه بیت‌الحرام. مسلماً ذکر به عمد نام مکان‌ها در ابتدای هر یک از حکایت‌ها کارکردی نشانه‌ای دارند و اهمیت موضوع مکان را نشان می‌دهد. زمان نیز در داستان به شیوه‌ای خاص پرداخته شده است. در برخی بخش‌های داستان بر سرعت روایت افزوده شده و بدون ذکر جزئیات روایت پیش می‌رود؛ مانند قسمت ابتدایی داستان که پدر رعنا می‌میرد و رعنا بزرگ می‌شود ولی از حق پادشاهی محروم است. اما برعکس در برخی قسمت‌ها از سرعت روایت

کاسته می‌شود؛ مانند سفر زیبا و ملاح در دریا که تنها چندین روز به طول می‌انجامد. اما همین موضوع که نویسنده به صورت گذرا از بحران پیش آمده برای رعنا می‌گذرد و به آن توجه چندانی ندارد ولی در مقابل آن بحران پیش آمده برای زیبا را بسیار گسترش می‌دهد و به آن توجه می‌کند، جای سوال است. - که این باز خود نشان از اهمیتی است که فراهی برای زن قائل است - اما تاکید بر انواع زمان و ذکر مکان‌های مختلف که ذکر آن رفت، نشان‌دهنده اهمیت موضوع حفظ عفت و پاک‌دامنی همیشه و در همه‌جا باشد. هم‌چنین اشاره‌ای که در حکایت دختر خطیب اسفراین به بیت‌الحرام - مکان مقدس مسلمان - می‌رود و یا داستان‌هایی که اساس و بنیاد دینی دارند از جمله شعیب و حضرت عیسی و یا بر مضامین دینی از جمله توکل به خدا تاکید می‌شود، نشان‌دهنده نقش مذهب و ایدئولوژی خاص حاکم در زمان صفویان است. به این ترتیب فراهی سعی داشته تا با نگاهی که متاثر از محیط سیاسی اجتماعی‌اش داستان‌پردازی کند تا میان اجزای داستان و ایدئولوژی جامعه و جهان‌بینی خود پیوند برقرار سازد. بنابراین می‌بینیم که هدف فراهی بازنمود اهداف متعالی در دل داستانی عاشقانه است.

نتیجه‌گیری

هر متن به واسطه زبان خاص نویسنده و دریافت‌های خواننده از آن، دارای نموده‌ها و ساحت‌های متفاوت معنایی می‌شود. در داستان رعنا و زیبا نیز از طریق زبان خاص نویسنده در ورای یک داستان عاشقانه به گفتمان غالب آن که قدرت دینی و مذهبی است و تأثیری که این ایدئولوژی بر داستان‌پردازی نویسنده داشته، پی خواهیم برد. مشخص می‌شود که داستان «رعنا و زیبا» هر چند به ظاهر، چنین جلوه می‌کند که داستانی عاشقانه است؛ اما زمانی که آن را از دیدی زبان‌شناسانه و با توجه به سطح واژگانی، نحوی، فرانغشی و ژرف‌ساختی مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم، متوجه می‌شویم که نویسنده، این داستان را با هدفی دینی-مذهبی نگاشته است. همه ارکان داستان نیز در خدمت این هدف بوده است و با توجه به نظریه راجر فاولر می‌توان دریافت کرد که داستان تحت تأثیر ایدئولوژی حاکم بر زمان صفویان بوده است و خواننده جهانی متناسب با فضای فکری زمانه نویسنده را در ذهنش تداعی می‌سازد. برای دستیابی به این مهم از عناصر زبان‌شناسی که توسط راجر فاولر ارائه گردیده بود بهره جستیم. در این داستان شاهد هستیم که نویسنده جهت تاکید بر بخش‌های مد نظر خویش از چند روش که مد نظر فاولر بوده، استفاده می‌کند تا از لایه‌های ظاهری متن به ژرف‌ساخت و لایه‌های زیرین متن پی برد. در حوزه واژگانی: ۱. واژگانی که مربوط به حوزه‌ای خاص و یا طرز تفکری خاص هستند - دین و مذهب - را در حوزه پربسامدترین واژگان قرار می‌دهد. ۲. واژه مورد نظر خود را به همراه مترادفات آن واژه به کار می‌برد. ۳. واژه مورد نظر را به همراه متضاد آن به کار می‌گیرد. در حوزه نحوی با جابه‌جایی ارکان جمله و مقدم قرار دادن امر مهم بر سایر ارکان جمله، شیوه‌ای خاص را برای القای مفاهیم مد نظر خود اتخاذ می‌کند. در حوزه روایی با تأکیدی که بر انواع زاویه‌دیدها، زمان، مکان و شخصیت‌پردازی‌هایی که دارد، مفاهیم مد نظر خویش را ارائه می‌دهد. با استخراج این نمونه‌هاست که بنا به گفته فاولر می‌توان ایدئولوژی حاکم بر متن را دریافت کرد. برآیند این بررسی‌ها ما را به این نتیجه می‌رساند که گویی قلم فراهی در خدمت اجتماع بوده است. فراهی در کنار تثبیت ایدئولوژی جامعه از طریق ساختار واژگانی، نحوی و حتی روایی؛ نسبت به جایگاه زنان موضعی انتقادی در پیش گرفته؛ چون در عهد صفوی جایگاه زنان نسبت به مردان در موقعیت پایین‌تری بوده اما در این داستان زنان بسیار فعالانه و گاه برابر با مردان عمل کرده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

- ۱- گفتمان مفهومی بینارشته‌ای است که امروزه در علوم مختلفی هم‌چون زبان‌شناسی، نقد ادبی، روان‌شناسی، فلسفه، جامعه‌شناسی و علوم دیگر کاربرد دارد. معنای گفتمان در گفتار یا نوشتار نشان‌دهنده ارزش‌هایی است که بر نوع نگاه نسبت به جهان تاکید دارد (فاولر، ۱۹۹۲: ۸۳ به نقل از درپر، ۱۳۹۲: ۶۵).
- ۲- بن ایدئولوژی به عنوان کوچک‌ترین واحد دریافتنی از ایدئولوژی یک هسته یا مفهوم است که تغییرات متأثر از کنش‌های گفتاری متن را بر اساس آن به عنوان یک کل می‌توان دریافت کرد (مکاریک، ۱۳۸۸: ۴۶).

منابع

- آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). تحلیل گفتمان انتقادی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- (۱۳۸۶). «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». ادب پژوهی. دوره ۱. ش ۱. صص ۲۷-۱۷.
- اشرف زاده، رضا و طهرانی پور، زهره. (۱۳۹۷). «نقد و تحلیل روان شناختی داستان رعنا و زیبا». اولین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی. همدان. <https://civilica.com/doc/۷۷۷۹۳۴>
- افخمی، علی و علوی، فاطمه. (۱۳۸۲). «زبان‌شناسی روایت». دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دوره ۵۳. ش ۱۶۵. صص ۷۲-۵۵.
- الویری، محسن و پروندی، مرضیه. (۱۳۹۲). «گونه‌شناسی مشاغل و پایگاه‌های درآمدی یاد شده در دیوان‌های شعری فارسی قرن‌های هشتم و نهم هجری». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال ۳. ش ۲. صص ۱-۲۷.
- پرینس، جرال. (۱۳۹۵). روایت‌شناسی / شکل و کارکرد روایت. ترجمه محمد شهباز. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.
- جعفرقلی، محبوبه و محمدی، داوود. (۱۴۰۱). «بررسی و تحلیل عناصر پی‌رنگ داستان رعنا و زیبا از کتاب محبوب‌القلوب میرزا بر خوردار فراهی». ماهنامه ادبیات متعهد. دوره ۲. ش ۱۱. صص ۶-۲۰.
- صیادکوه، اکبر. بهمه ای، معصومه. (۱۳۹۵). «بررسی و تحلیل نقش و شخصیت زن در «محبوب‌القلوب» میرزا بر خوردار بن محمود فراهی». فصلنامه علمی-پژوهشی زن و جامعه. سال هفتم. ش ۵. صص ۱۴۳-۱۷۳.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۸). تاریخ ادبیات در ایران. جلد پنجم. ناشر دیجیتالی: مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان.
- طهرانی‌پور، زهره و دیگران. (۱۴۰۰). «تحلیل داستان رعنا و زیبا از دیدگاه ولادیمیر پراپ». پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال ۱۹. ش ۳۷. صص ۲۱۷-۲۳۸.
- درپر، مریم. (۱۳۹۲). سبک‌شناسی انتقادی. چاپ اول. تهران: نشر علم.
- فاولر، راجر. (۱۳۸۰). «زبان‌شناسی انتقادی». ترجمه فرهاد ساسانی. ماهنامه بیدار. ش ۴. صص ۴-۸.
- فاولر، راجر. (۱۳۹۰). زبان‌شناسی و رمان. ترجمه محمد غفاری. تهران: نی
- (۱۳۹۵). سبک و زبان در نقد ادبی. ترجمه مریم مشرف. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.
- مکین، دیوید و آمیر، آندره. (۱۳۹۸). چگونه تحلیل گفتمان انتقادی انجام دهیم. ترجمه مهدی کوچک‌زاده و محمدقلی میناوند. چاپ اول. تهران: سوره.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۷). زبان‌شناسی و زبان‌فارسی. چاپ سوم. تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- وبستر، راجر. (۱۳۸۲). پیش درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی. ترجمه الهه دهنوی. ویراستار حسین پاینده. تهران: نشر روزنگار.
- Childs, P. , & Fowler, R. (2006). The Routledge dictionary of literary terms. Routledge.
- Fowler, R. (2013). Language in the News: Discourse and Ideology in the Press. Routledge.
- Fowler, R. G. (2017). Essays on style and language: linguistic and critical approaches to literary style. Routledge.
- Fowler, R. , & Kress, G. (2018). Critical linguistics. In Language and control (pp. 185-213). Routledge.
- Stacy, R. H. (1977). Defamiliarization in Language and Literature. Syracuse: Syracuse University Press.
- Wodak, R. and M. Meyer (2002). Methods of Critical Discourse Analysis, London: Sage.

Discourse analysis of Rana and Ziba story based on Roger Fowler's critical linguistics theory

Fereshte sadeghi

Associate Professor of Persian Language and Literature, Semnan University))

Davood mohammad

PhD student of Persian language and literature of Semnan University))

Abstract

This study aimed to analyze the dominant discourse on the Raana and Ziba story in terms of Roger Fowler's critical linguistics. Through this theory, it can be shown that each literary text represents the values and conditions of the social, historical, and ideology of the outside world. It is shown that the author sometimes consolidates these ideologies of the society and sometimes opposes them. Also, given the emphasis that Fowler has on the role of the audience, the doctrine of the audience will affect the perceptions of the text world. Therefore, the text goes away from old linguistic theories that are purely mechanical and limited to grammatical discussions. Of course, this does not mean that it is ignored by the grammatical debate. Still, it is used along with the grammatical section of other topics such as lexical emphasis, defamiliarization, viewing angle, and focalization that affect the type of discourse and ideology governing the story. This will lead to a complete discursive analysis that emphasizes both form and meaning. By examining these superstructures in the story of Raana and Ziba, as the active reader of Fowler's dominant discourse, we find that we should not look at the romantic aspect of the story. Instead, our discourse is influenced by the ideology of the author's religious community. and the author is trying to consolidate these ideologies; sometimes, by breaking down some of the normal linguistic contracts and norms, he criticizes the religious community of his period, including inequality in the status of men and women.

Key words: discourse analysis, critical linguistics, ideology, Roger Fowler, Rana and Ziba, Mirza Barkhordar Farahi.

قلب و کارکردهای آن در مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی

معصومه صادقی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد گرمسار، دانشگاه آزاد اسلامی

Sadeghi2002@yahoo.com

چکیده

قلب یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین مضمون در ادبیات عرفانی و اصل و حقیقت انسانی است که تمام مراتب و شئون انسانی از آن نشأت می‌گیرد. شاعران در آثار خود به توصیف قلب و ارزش و اهمیت آن پرداخته‌اند. نظامی گنجوی شاعر قرن ششم هجری نیز در اثر ارزشمند خود مخزن‌الاسرار به توصیف این گوهر وجودی انسان پرداخته است. این پژوهش بر آن است تا به روش توصیفی - تحلیلی به جایگاه قلب و کارکردهای آن در شعر این شاعر نامی ایران در مخزن‌الاسرار بپردازد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که نظامی در بحث قلب که حقیقت وجودی انسان است، از امام محمد غزالی متأثر شده است. قلب در نزد این شاعر دو کارکرد معرفتی و احساسی دارد. نظامی در پرداختن به مراتب قلب از مرتبه یقین یاد کرده و طی کردن این مسیر برای قلب را تا مرحله علم‌الیقین می‌داند. در کارکرد احساسی نیز به مضامینی هم‌چون حزن، تبتل، زهد و عشق پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: قلب، کارکرد معرفتی، کارکرد احساسی، نظامی، مخزن‌الاسرار.

۱. مقدمه

دل در لغت به معنی قلب و فؤاد است. هم‌چنین در منتهی‌الارب به معنی درون، ضمیر و باطن نیز آمده است. دل در اصطلاح معانی مختلفی دارد، از جمله عبارت است از: «نفس ناطقه و محل تفصیل معانی و به معنی مخزن‌الاسرار می‌باشد» (سجادی، ۱۳۷۸: ۳۸۷). اهل معرفت گوهر اصلی وجود انسان را قلب و عقل می‌دانند و حس و دیگر قوای ظاهری و باطنی را از شئون قلب به شمار می‌آورند؛ در حقیقت قلب گوهر اصلی وجودی انسان است، قلب در مقابل سر، روح و دیگر مراتب باطنی انسان نیست، بلکه مراد، قلب به معنای عام و فراگیر است که شامل همه مراتب باطنی آدمی نیز می‌شود؛ به بیان دیگر قلب یک اصطلاح عام و کلی دارد که اصل و حقیقت و لبّ انسان و یک معنای خاص و جزئی دارد که یکی از مراتب وجودی انسان است.

در کتاب‌های عرفانی مباحث گسترده‌ای از قلب وجود دارد که ضمن شرح و بسط کارکردهای متنوع آن، آثار بسیاری را برای آن برشمرده‌اند. از جمله توانایی قلب در ادراک حقایق و کسب معارف ربوبی است. قلب جایگاه معرفت است و با نیل به فنا و بقای بعد از فنا همه حجاب‌هایش کنار رفته حقیقت عالم برایش مکشوف می‌شود. عواطف و احساسات از قلب نشأت گرفته و تا ظهور عشق سوزان که او را به وصال الهی پیوند می‌دهد، ادامه می‌یابد. آنچه را که اهل معرفت، گوهر و اصل وجود انسان می‌دانند با آنچه فلاسفه به آن نظر دارند، فاصله بسیار دارد. قلبی که اهل معرفت آن را اصل انسان می‌دانند و شناخت اوصاف و حقیقت آن اصل دین و اساس طریق سالکین است، قلب گوشتی و مادی نیست، بلکه موجودی از عالم امر است (فیض کاشانی، بی‌تا: ۴۷/۸). کاشانی می‌گوید: «قلب جوهری است نورانی و مجرد که بین روح و نفس است و این همان چیزی است که انسانیت بدان تحقق می‌یابد و حکیم، نفس ناطقه‌اش گوید... و نفس حیوانی، مرکب آن است. پس ظاهر آن متوسط بین او و جسد است. هم‌چنان‌که قرآن آن را به «زجاجه»، «کوکب درّی» و «ستاره تابناک» مثل زده و روح را «مصباح» و «چراغ» نامیده است؛ چنان‌که فرموده است: «مثل نوره کمشکوه فیها مصباح المصباح فی زجاجه الزجاجه کانه کوکب درّی یوقد من شجرة مبارکه زیتونه لاشرقیه و لاغربیه» (کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۸۲).

در این پژوهش برآنیم تا با روش توصیفی تحلیلی جایگاه قلب را از دیدگاه نظامی تعریف کرده و بدین سوال پاسخ دهیم که کارکردهای معرفتی و احساسی قلب در مخزن‌الاسرار نظامی چیست؟

پیشینه پژوهش

بدون شک در کتاب‌های عرفانی توضیح مفصلی درباره قلب وجود دارد که عمده‌ترین آن مباحث در کتاب فتوحات مکّیه (ابن عربی، بی‌تا: ۲۸۹/۱) آمده است که شارحان فصوص‌الحکم از جمله عبدالرحمان جامی در کتاب نقدالنصوص (جامی، ۱۳۷۰: ۲۰۵) و قیصری در کتاب شرح فصوص (قیصری، ۱۳۷۲: ۲۲۹) به مفهوم قلب و تجلیات و ظهورات تفصیلی حق بر قلب پرداخته‌اند. فیض کاشانی نیز در کتاب محجه‌البیضاء (کاشانی، بی‌تا: ۴۷/۸) به شناخت اوصاف حقیقت قلب پرداخته و آن را از عالم امر می‌داند.

درباره کارکردهای قلب نیز ابن عربی در فتوحات مکّیه (ابن عربی، بی‌تا: ۵۸۸/۳)، هجویری در کشف‌المحجوب (هجویری، ۱۳۸۶: ۳۱۶)، عبدالرزاق کاشانی در شرح منازل السائرین (کاشانی، ۱۳۷۲: ۴۱۵)، ابوطالب مکی در قوت القلوب (مکی، ۱۴۲۶: ۲۱۱) و امام محمد غزالی در احیاء العلوم (غزالی، بی‌تا: ۱۱/۱) به آن پرداخته‌اند.

هم‌چنین بهنام‌فر در مقاله‌ای با عنوان «مقام و مرتبه دل در مثنوی» (۱۳۸۹) پس از تعریف دل، مقام و مرتبه آن را از دیدگاه مولانا به عنوان عرش ربّانی، نظرگاه الهی، خانه خدا، آینه جمال الهی، جوهر هستی و عالم اکبر بررسی کرده است.

مقاله‌ای دیگر با عنوان «جایگاه دل در عرفان اسلامی با تکیه بر دیدگاه مولانا» (۱۳۸۸) به قلم حسین‌زاده در به نگارش درآمده است که در آن جایگاه دل را در حکمت و عرفان اسلامی (از منظر قرآن، روایات و عرفان اسلامی) و آن‌گاه از دیدگاه مولانا تحلیل کرده است.

مقاله‌ای دیگر با عنوان «جایگاه و نقش قلب در اخلاق عرفانی» (۱۳۹۲) از احمدی و قهرمانی به طبع درآمده که به بررسی جایگاه و نقش قلب در اخلاق عرفانی و تأثیر قلب بر دیگر شئون قلب پرداخته و بازتاب آن را در آموزه‌های اخلاقی بررسی کرده است.

در آثار نظامی نیز فلاح و همکاران مقاله‌ای با عنوان «تصویر دل در مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی» (۱۳۸۸) به نگارش درآورده‌اند که در آن به تبیین دل و مراتب آن پرداخته شده است، اما پژوهشی که در آن کارکردهای معرفتی و احساسی قلب در مخزن‌الاسرار نظامی بررسی شود صورت نگرفته است.

۲. کارکردهای معرفتی و احساسی قلب از دیدگاه نظامی

۲-۱. قلب از دیدگاه نظامی

قلب از موضوعات و مفاهیم برجسته در مخزن‌الاسرار است. نظامی قلب را به دو نوع جسمانی (صنوبری) و روحانی تقسیم کرده است. شاعر با اشاره به آغاز آفرینش و خلقت ظاهری و روحانی انسان قلب را ثمره و جانشین حق می‌داند. شاعر به نخستین آفرینش خداوند اشاره کرده است که پس از در هم آمیختن روح جان با جسم دل را آفرید و دل جانشین حق بر روی زمین گشت. شاعر دل را که بر او خطبه سلطانی مملکت بدن خوانده شده است اکدشی می‌داند که مادرش روحانی و پدرش جسمانی است و وجودی زمینی و آسمانی دارد:

چون ملک العرش جهان آفرید	مملکت صورت و جان آفرید
داد به ترتیب ادب ریزشی	صورت و جان را به هم آمیزشی
زین دو هم آگوش دل آمد پدید	آن خلفی کو به خلافت رسید
دل که بر او خطبه سلطانی است	اکدش جسمانی و روحانی است
نور ادمیت ز سهیل دل است	صورت و جان هر دو طفیل دل است

(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۹)

او نخست به توصیف جسمانی دل پرداخته و مراتب هفت خلیفه آن که عبارتند از: قلب صنوبری، شش، جگر، زهره، سپرز، معده و گرده را بیان می‌کند. او اعضای بدن را هفت خلیفه‌ای می‌داند که در خانه جسم جای گرفته‌اند و هر یک حکایت خاص خود را دارند:

هفت خلیفه به یکی خانه در	هفت حکایت به یک افسانه در
در نفس آباد دم نیم‌سوز	صدرنشین گشته شه نیم‌روز
سرخ‌سواری به ادب پیش او	لعل قبایی ظفر اندیش او

تلخ جوانی یزکی در شکار
زیرتر از وی سیهی دُردخوار
قصد کمین کرده کمند افکنی
سیم زره ساخته رویین تنی
این همه پروانه و دل شمع بود
جمله پراکنده و دل جمع بود
(همان: ۵۰-۵۱)

در حقیقت «تمامی تن از «آب حوض دل» آب می‌خورد و بدان پاک می‌شود. هرچند که میان «بحر تن و بحر دل» برزخ و فاصله‌ای است که آن دو به حدود یک‌دیگر تجاوز نخواهند کرد، اما اگر آدمی از تن خود مایه گذارد، خداوند سبب خواهد شد در دل او باغی دل‌انگیز برود» (شیمل، ۱۳۸۲: ۳۸۸).

نظامی پس از توصیف جسمانی قلب، به رابطه حقیقت دل با جسم انسان می‌پردازد. او بر این باور است که هیچ رابطه‌ای میان دل با وجود جسمانی وجود ندارد و انسان برای به دست آوردن آن باید با روی‌گردانی از دنیا و تعلقات جسمانی، نیروی قلب خود را تقویت کند و از جسم و تعلقات آن مانند حواس ظاهری دوری کند و آن را در بوتۀ ریاضت بگذارد. این دو (جسم و دل) با هم هم‌جنس نیستند و توان همراهی با یک‌دیگر را ندارند:

دورشو از راهزنان حواس
راه تو دل داند، دل را شناس
عرش‌روانی که ز تن رسته‌اند
شهر جبریل به دل بسته‌اند
دل اگر این چهره آب و گل است
خر هم از اقبال تو صاحب دل است
زنده به جان، خود همه حیوان بود
زنده به دل باش که عمر آن بود

(همان: ۴۷-۴۸)

شاعر حواس ظاهری را راهزنی می‌داند که انسان را از مسیر درست گمراه می‌کند و قلب حقیقی را از قلب صنوبری که در وجود همه جانوران است، متفاوت می‌داند و از مخاطب می‌خواهد که از حواس ظاهری که مانند راهزنی او را گمراه می‌کنند، دور شود و به تقویت قلب حقیقی که محل ظهور و تجلی حق است و راهنمای او در سلوک عرفانی است، بپردازد؛ به عبارتی دیگر تمام قوای وجودی انسان تحت سیطره قلب هستند و به خواست آن عمل می‌کنند و قلب بر آن‌ها حاکم است. حواس پنج‌گانه ظاهری و باطنی و قوای ادراکی حتی عقل، همه از قلب منبعث می‌شوند و به اراده قلب عمل می‌کنند و از قلب نور می‌گیرند

نظامی در بخشی دیگر از مخزن الاسرار به مکالمه شهودی با دل می‌پردازد. دل خطاب به او می‌گوید: مقام و مرتبه من برتر از قلب (دل صنوبری) است؛ من مانند گنجی هستم که در وجود تو جای گرفته‌ام و در کیسه قارون نمی‌گنجم. من درون تو جای گرفته‌ام و همیشه با تو هستم و از تو جدا نیستم؛ درواقع نظامی دل را قدیم و قلب صنوبری را حادث می‌داند. او دل را از عالم ملکوت و قلب صنوبری را از عالم ملک به شمار می‌آورد:

دل به زبان گفت که ای بی‌زبان
مرغ طلب بگذر از این آشیان
آتش من محرم این دود نیست
کان نمک این پاره نمک سود نیست
سایم از این سرو توان‌تر است
پایم از این پایه به بالاتر است
گنجم و در کیسه قارون نیم
با تو نیم و ز تو به بیرون نیم

(همان: ۵۱-۵۲)

۲-۲. کارکردهای معرفتی قلب

از دیدگاه اهل معرفت یکی از مهم‌ترین کارکردهای قلب، کارکرد معرفتی آن و کشف و شهود قلبی می‌باشد که در پرتو آن معرفت کامل به خداوند تبارک و تعالی حاصل می‌شود. این معرفت خود موجب شرافت انسان و فضیلت او بر تمامی اصناف مخلوقات است. قلب مانند آینه‌ای است که هرگاه از کدورت وجود ماسوای حق صقالت یافت و صفا و پاکی آن به نهایت رسید، آفتاب جمال و جلال حق در آن ظاهر می‌گردد و این سعادت خاص دل‌های صاف و مستعد است.

حصول معرفت قلبی در گرو آن است که صفحه دل از تعلقات پاک و با تمام حضور بدون پراکندگی متوجه حق تعالی گشته و با دنیای غیب متناسب شده و در نتیجه ارتباط برقرار سازد تا از سرچشمه وجود و معدن تجلیات آسمانی و ذاتی به قدر وسعت خویش بهره‌مند گردد و به اصطلاح عرفا به مرتبه کشف برسد. اهل معرفت کسی را که قدرت کشف ندارد، دارای علم درست نمی‌دانند. «من لا کشف له لا علم له» (ابن عربی، ۱۴۱۸: ۲۱۸).

نظامی نیز بر این باور است که برای رسیدن به حقیقت و کشف شهود باید از حواس ظاهری و باطنی دوری کرد. او در ابیاتی از حواس ظاهری با عنوان «راهزنان حواس» یاد می‌کند که انسان را از رسیدن به حقیقت و کمال باز می‌دارد و تنها نجات‌دهنده انسان را «دل» می‌داند که می‌تواند مسیر رسیدن به حق را برای او آشکار سازد و بر این باور است که سالکان طریقت، دل را راهنمای خود دانسته و مسیر رسیدن به حق را طی کرده‌اند:

دور شو از راهزنان حواس راه تو دل داند دل را شناس

عرش روانی که ز تن رسته‌اند شهر جبریل به دل بسته‌اند

(نظامی، ۱۳۷۶: ۴۷)

مقصود از جبرئیل «عقل» است که به دل یاری و مدد می‌رساند؛ در حقیقت شاعر اصل انسان را دل می‌داند که آدمی با توسل به عقل توان پیمودن راه را می‌یابد. او در جایی می‌گوید:

دیده و گوش از غرض افزونیند کارگر پرده بیرونیند

پنبه در آکنده چو گل گوش تو نرگس چشم آبله هوش تو

نرگس و گل را چه پرستی به باغ؟ ای ز تو هم نرگس و هم گل به داغ

(همان: ۴۸)

شاعر حواس ظاهری را سرشار از اغراض دنیوی می‌داند که در این جهان پیوسته برای رسیدن به خواسته‌های خود در تلاشند و این خواسته‌ها و آرزوها هم‌چون پنبه و آبله‌ای چشم و گوش را از دیدن حقیقت ناتوان ساخته‌اند و در ادامه از انسان می‌خواهد با توجه به حواس ظاهری آن‌ها را پرستش نکند.

شاعر در بیتی حواس ظاهری را «تردامن» و گناهکار می‌داند و از مخاطب می‌خواهد برای رسیدن به حقیقت و اسرار عالم معنی به فتراک دل بیاویزد و در مقابل آن تواضع و فروتنی نشان دهد تا نسبت به عالم اسرار آگاهی یابد:

این دو سه یاری که تو داری‌ترند خشک‌تر از حلقه دربر درند

دست در آویز به فتراک دل آب تو باشد که شوی خاک دل

(همان: ۴۹)

نظامی پس از آنکه در خلوت و عزلت شبانه خود به عبادت و ذکر و دعا می‌پردازد و بر اثر توجه به دل و ایمان و اخلاص و یقین به معرفت رسیده، رموز الهی بر وی گشوده می‌شود و بر اثر دم و ذکر عارفانه پرده و نقاب کنار رفته به کشف و شهود می‌رسد. از خاص‌ترین حرم الهی نظامی را می‌خوانند و دعوت می‌کنند و نظامی محرم درگاه الهی می‌شود و به پیشگاه حق راه پیدا می‌کند:

حلقه زدم، گفت: در این وقت کیست	گفتم اگر باردهی آدمی است
پیشروان پرده برانداختند	پرده ترکیب در انداختند
از حرم خاص‌ترین سرای	بانگ درآمد که نظامی درآی
خاص‌ترین محرم آن در شدم	گفت درون آی درون‌تر شدم
باد نقاب از طرفی برگرفت	خواجه سبک عاشقی اندر گرفت

(همان: ۵۰)

نظامی در این ابیات از رفع پرده و حجاب و تجربه‌های عارفانه خود سخن گفته و جسم را هم چون حجابی می‌داند که میان او و حق حائل است و با کنار رفتن آن ندای حق را می‌شنود. شاعر مشاهدات غیبی خود را که در آن خلوت شبانه بدان دست یافته به معراج مانند می‌کند:

روز سفید آن نه شب داج بود بود شب اما شب معراج بود

(همان: ۶۷)

در حقیقت آنچه دیگر سالکان بر اثر ریاضت و خلوت دل در سال‌های مدیدی کسب کرده‌اند، نظامی در حلقه ذکر در یک لحظه کسب کرده است:

آنچه همه عمر کسی یافته هم‌نفسی در نفسی یافته

(همان: ۶۳)

نظامی شرط پیمودن راه سلوک و طی طریق معرفت را در داشتن یقین می‌داند:

این سفر از راه یقین رفته‌اند راه چنین رو که چنین رفته‌اند

محرم این ره تو نه‌ای زینهار کار نظامی به نظامی گذار

(همان: ۶۱)

عرفا با الهام از آیه ۴-۶ سوره تکوین یقین را سه قسم می‌دانند: «علم‌الیقین، عین‌الیقین و حق‌الیقین» و در تعریف انواع آن می‌گویند: «بدان که چون کسی چشم بپوشاند، علم وی به وجود آتش به دلالت حرارت بر وی علم‌الیقین است، و چون چشم بگشاید و آتش را معاینه بیند عین‌الیقین است و چون در آتش افتد و ناچیز شود و صفات آتش از وی ظاهر شود حق‌الیقین باشد.... زیرا که صاحب علم‌الیقین، طالب آن است که معلوم وی، مشهود وی گردد پس بر آن علم اطمینان و قرار ندارد و صاحب عین‌الیقین طالب آن است که در مشهود خود فانی شود و تعین وی مرتفع گردد و خود را عین وی داند و بیند. پس به آن مشاهده اطمینان ندارد، اما وقتی که تعین وی مرتفع شد و مشهود وی به جای وی بنشست و به حق‌الیقین متحقق گشت اطمینان حاصل آمد و مرتبه دیگر نماند در دانش که طالب آن باشد (جامی، بی‌تا: ۱۳۸-۱۴۰).

سالک در سیر و سلوک و دست‌یابی به معرفت حق، با رسیدن به مرحله یقین حقیقت برایش آشکار می‌شود و در مسیر حقیقت حرکت می‌کند. نظامی منزل یقین را مبارک‌ترین منزل می‌داند که هر فردی قدم در آن بگذارد، می‌تواند دیگر منازل را طی کند و راه بر او هموار می‌شود و اگر یقین را با توکل همراه سازد، سعادت‌مند می‌شود. او اهل یقین را گروهی خاص می‌داند که راهنمای انسان‌ها در پیمودن مسیر هستند. آن‌ها اهل کرامات هستند و هر کار غیر ممکنی به وسیله آن‌ها ممکن می‌گردد:

هر که یقینش به ارادت کشید	خاتم کارش به سعادت کشید
راه یقین جوی ز هر حاصلی	نیست مبارک‌تر از این منزلی
پای به رفتار یقین سر شود	سنگ به پندار یقین زر شود
گر قدمت شد به یقین استوار	گرد ز دریا نم از آتش برآر
هر که یقین را به توکل سرشت	بر کرم «الرزق علی الله» نوشت
اهل یقین طایفه دیگرند	ما همه پاییم گر ایشان سرند
چون سر سجاده به آب افکنند	رنگ عسل بر می ناب افکنند

(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۰۴)

نظامی در بیت اول به واژه «ارادت» اشاره کرده است. ارادت از منظر عرفا در معانی متفاوتی استعمال شده است. به اعتقاد ابن سینا اراده نخستین درجه سلوک عارفان است. وی معتقد است این درجه ویژه اهل یقین و مومنان است که موجب گرایش آنان به سوی ریسمان محکم الهی شده است، در نتیجه باطن آن‌ها به سوی عالم قدس به حرکت درآمده و آن‌ها را به شادی وصل رسانده است. چنین کسی با این ویژگی مرید خوانده می‌شود (ابن سینا، ۱۳۶۳: ۴۴۴). اراده در عرفان عملی به معنای خواستاری است و اگر با مهرورزی و سرسپردگی همراه شود، از آن به ارادت تعبیر می‌شود. ارادت از دیدگاه خواجه عبدالله پاسخ مثبتی است که طالب حقیقت به منادی حقیقت می‌دهد و پذیرفتار آن می‌شود (انصاری، ۱۳۷۲: ۲۷۱). ارادت از منظر ابن عربی «براساس کشف و شهود ذوقی با عنایت الهی حاصل می‌شود و عقل و استدلال را در این ساحت راهی نیست» (ابن عربی، ۱۴۱۸: ۵۱۲/۲).

۲-۳. کارکردهای احساسی قلب

نفس ناطقه انسانی حقیقتی است زنده با همه احساسات که عنوان قلب بر آن نهاده می‌شود. بسیاری از منازل سالک پس از عبور از ظاهر به باطن پشت سر می‌گذارد؛ به گونه‌ای است که احساسات گوناگونی در قلب به وجود می‌آورد، منازل چون سرور، حزن، خوف، زهد، تبتل، محبت، غیرت، حیرت، عزلت و اشتیاق که سراسر آکنده از احساس است که مرکز و محل ظهور این احساسات قلب است، قلب با پذیرش احوالی که در طی طریق برایش پیش می‌آید، زمینه را برای ادامه سلوک مهیا می‌کند.

۲-۳-۱. حزن

یکی از احساساتی که سالک در طی طریق و سلوک منازل پشت سر می‌گذارد، «حزن» است. معنای حزن در عرف با عرفان متفاوت است، حزن در عرف آنجا به کار می‌رود که انسان به خاطر از دست دادن منفعتی دچار غم و اندوه

می‌گردد، اما در سلوک عارفانه چون سالک در پی وصال معشوق است و معشوق دارای صفات متضاد لطف و قهر است و ظهور هیچ یک از اسماء دائمی نیست، عرفا این ترکیب لطف با قهر را که ترکیبی است از راندن و خواندن، خواستن و نخواستن، وصل و هجران، خشم و مهربانی و امثال این‌ها را «ناز» می‌نامند. ناز یعنی خواستن در عین نخواستن و نخواستن در عین خواستن. بر اساس حاکمیت اسماء متضاد حضرت حق چنان‌که موجودات جهان مدام در تغییر و تحول‌اند، درون سالک نیز پیوسته دست خوش تلوین و تحول است. از اینجاست که در یک مقام، دل شاد و در مقام دیگر محزون است؛ اگرچه هر حزنی در عالم سلوک نوعی شادمانی به همراه دارد و هرگونه شادمانی با نوعی حزن و اندوه همراه است (یثربی، ۱۳۸۹: ۲۶۳/۱).

نظامی نیز در مخزن‌الاسرار بدین نکته اشاره دارد که عشق با خود غم و حزن به همراه می‌آورد و یکی از لوازم عشق غم است. شاعر در بیت زیر چنین می‌گوید:

دل که به شادی غم دل می‌گرفت چشمه خورشید به گل می‌گرفت

مونس غم‌خواره غم وی بود چاره‌گر می‌زده هم می‌بود

(نظامی، ۱۳۷۶: ۶۱)

شاعر در این ابیات بدین نکته اشاره دارد که دل با وجود آن که تلاش می‌کند، غم و اندوه را از خود دور کند و شاد باشد، اما کار بیهوده‌ای انجام می‌دهد؛ زیرا غم مونس و همراه دل است؛ همان‌گونه که فرد می‌زده با می‌آرام می‌گیرد، انسان نیز با غم و اندوه به آرامش می‌رسد:

لاله دل خویش به جانم سپرد گل کمر خود به میانم سپرد

(همان: ۵۳)

مقصود از «دل لاله» همان داغ است که با عاشق همراه است. عاشق در حالی که وجودش را غم و اندوه فراگرفته و حالش هم‌چون کمر گل چاک شده است، مسیر عاشقی را می‌پیماید.

۲-۳-۲. تبتل

یکی دیگر از احساسات پاک قلب، تبتل است. تبتل از «بتل» به معنی بریدن و اخلاص داشتن است و در اصطلاح صوفیه عبارت است از: «انقطاع و گسستن از دنیا و مافیها و اتصال و پیوستن به حضرت حق تعالی بی‌هیچ شائبه و غرضی». سالک وقتی وارد منزل تبتل می‌شود، از همه کس انقطاع پیدا می‌کند. تبتل نیز مانند همه مقامات درجات و مراتب متعددی دارد که یکی از بارزترین نشانه‌های آن، بازگشت از لذائذ و بهره‌های نفسانی است. سالک در مقام تبتل از توجه به غیر چشم می‌پوشد و خود را در توجه به معشوق، مستغرق می‌سازد؛ به گونه‌ای که هیچ چیز او را از این توجه باز نمی‌دارد. او با بهره‌مندی از لذت جلوه‌ها و عشوه‌های معشوق لذت‌های مادی و دنیوی را از یاد می‌برد.

نظامی نیز در مقام تبتل بر این باور است که عشق می‌تواند انسان را از تعلقات دنیوی و وابستگی‌ها رها سازد و توجه او را به سوی معشوق حقیقی رهنمون شود:

عشق چو آن حقه و آن مهره دید بلعجی کرد و بساطی کشید

کیسه صورت ز میانم گشاد طوق تن از گردن جانم گشاد

(نظامی، ۱۳۷۶: ۶۰)

عشق هم‌چون لعبت‌بازانِ بلعجب بساط بازی را پهن می‌کند و در حالی که طوق تعلقات و دلبستگی‌ها را از روح و جان آدمی باز می‌کند، جسم او را آزاد ساخته به سوی حقیقت هدایت می‌کند:

زیر زمین ریخت عماریم را تک به صبا داد سواریم را
گفت: فرود آی و ز خود دم مزن ور نه فرود آرمت از خویشتن
(همان: ۵۳-۵۴)

در حقیقت نظامی راه رسیدن به حقیقت را چشم‌پوشی از خود و تعلقات و دلبستگی‌ها می‌داند و با آوردن این عبارت «ز خود دم مزن»، راه رسیدن به کمال را رهایی از خودی و منیت می‌داند. در وادی عشق باید مرکب جسم را کنار گذاشت و با پای پیاده به دور از هر وسیله مادی قدم در راه گذاشت تا در نهایت به حقیقت دست یافت.

۳-۲-۳. زهد

یکی دیگر از احساسات قلبی زهد می‌باشد. در تعریف زهد گفته شده است: «صرف رغبت از متاع دنیا و اعراض قلب از اغراض آن» (کاشانی، ۱۳۸۵: ۲۶). زهد برای عامه قربت و نزدیکی (به سوی خدا) است و برای مرید، ضرورت است؛ زیرا او قلب خود را با خدا جمع کرده و همت و رغبت خود را یکی ساخته است و اگر نسبت به دنیا و آنچه در آن است، زهد نوزد، پراکنده دل خواهد شد و مقام جمع را از دست خواهد داد و برای خاصه، پستی است؛ چرا که ایشان برای ماسوی الله قدر و منزلت و حتی وجودی نمی‌بینند؛ در حالی که قرارگرفتن در مقام زهد مستلزم آن است که برای دنیا ارزش و وزنی قائل باشند (کاشانی، ۱۳۷۲: ۱۲۰).

نظامی نیز در مخزن‌الاسرار به بحث زهد پرداخته است. اندیشه‌های زهدگرایانه نظامی در «مخزن‌الاسرار که اولین ثمره عزلت و ریاضت شاعر است و در عین حال، اولین تجربه عمده شاعرانه عصر وی در پیوند شعر با شرع بوده دیده می‌شود. در این اثر که به شیوه حدیقه سنایی به نظم کشیده شده شاعر، شعر را از مصطبه آزاد کرد و به صومعه و دنیای زهد و ریاضت کشاند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۳).

زهد در نزد نظامی اعراض قلب از دنیا و تعلقات آن است. او در سروده‌های خود گاه دنیا را به دیوساری مانند کرده که هم‌چون دوزخ تشنگان را در کام خود فرو می‌برد و گاه به لعبتی زیبا تشبیه می‌کند که انسان‌ها را مجذوب خود می‌سازد، لعبتی که ظاهری فریبنده اما درونی آزاردهنده دارد. او پیوسته از مخاطب می‌خواهد با دوری کردن از دنیا و مادیات خود را از فریب و نیرنگ آن رها سازد:

خاصه در این بادیه دیوسار دوزخ محرورکش تشنه‌خوار
کاب جگر چشمه حیوان اوست چشمه خورشید نمکدان اوست
در تف این بادیه دیولاخ خانه دل تنگ و غم دل فراخ
(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۲۹)

بانگ بر این دور جگر تاب زن سنگ بر این شیشه خو ناب زن
رجم کن این لعبت شنگرف را در قلم نسخ کش این حرف را
(همان: ۱۷۱)

نظامی در تمثیلی دیگر با یادآوری داستان موبدی که از سرزمین هندوستان به بوستان می‌رود و آنجا را انباشته از گل و ریاحین آراسته می‌یابد و پس از مدتی که از آنجا گذر می‌کند، پشته‌ای خار به جای گل و ریاحین می‌بیند، حقیقت دنیا را برای خواننده تبیین می‌کند و مخاطب را به ترک جهان فرا می‌خواند:

کمر از آن موبد هندو مباش
ترک جهان گوی و جهان گو مباش
چند چو گل خیره سری ساختن
سر به کلاه و کمر افراختن
(همان: ۱۳۱)

۴-۳-۲. عشق

نظامی در مخزن‌الاسرار به عشق پرداخته و اساس آفرینش را بر پایه عشق می‌داند؛ عشقی که موجب جنبش و جوشش همه موجودات شده است. او تمام حرکات و جان عالم را از توجه جان جهان و معشوق می‌داند که موجب ایجاد شور و اشتیاق و حرکت در میان پدیده‌ها می‌گردد:

هر نظری جان جهانی شده
هر مژه بتخانه جانی شده
زلف سیه بر سر سیم سپید
مشک‌فشان بر ورق مشک بید
غلب سیمین که کمر بست از آب
قوس قزح شد زلف آفتاب
(نظامی، ۱۳۷۶: ۶۵)

او بر این باور است که تا معشوق تجلی نکند و نقاب از چهره برنگیرد، عاشقی آغاز نمی‌شود:

باد نقاب از طرفی برگرفت
خواجه سبک عاشقی از سر گرفت
فتنه آن ماه قصب دوخته
خرمن مه را چو قصب سوخته
(همان: ۵۹)

نظامی در توصیف دل آن‌گاه که در مسیر عشق قدم می‌گذارد، از شادی و طرب آن سخن می‌گوید. عشق درحالی که مسیر را برای عاشق روشن می‌سازد و او را از غم و اندوه دور می‌کند، حالی را در او ایجاد می‌کند که در مکان و زمان نمی‌گنجد:

خواجه گریبان چراغی گرفت
دست من و دامن باغی گرفت
دامنم از خار غم آسوده کرد
تا به گریبان به گل آموده کرد
من چو لب لاله شده خنده ناک
جامه به صد جای چو گل کرده چاک
(همان: ۵۳)

در حقیقت طی کردن وادی عشق گاه با غم و اندوه و گاه با شادمانی همراه است:

که چو می آلوده به خون آدم
که جو گل از پرده برون آدم
(همان)

وجد و شوق که لازمه دل است تا جایی وجود عاشق را فرا می‌گیرد که تا ثریا اوج می‌گیرد:

مرغ طرب نامه به پر باز بست
هفت پر مرغ ثریا شکست
(همان: ۶۳)

نتیجه‌گیری

شاعر در بحث قلب که حقیقت وجود انسان است، از امام محمد غزالی در احیاء العلوم متأثر شده‌است و تمام ابعاد و مراتب وجودی انسان را اطوار قلب معرفی کرده‌است. قلب در نزد نظامی به دو نوع جسمانی و روحانی تقسیم شده است. شاعر قلب را علت آفرینش انسان و جانشین حق می‌داند و بر این باور است که حواس ظاهری رهن انسان است که او را از مسیر الهی دور می‌سازد. در مخزن الاسرار به نظر می‌رسد مقصود نظامی از یقین مرحله اول یقین که همان علم یقین است می‌باشد که سیر و سلوک معنوی به واسطه ارادت آغاز می‌شود، اما در بخش کارکردهای احساسی قلب، نظامی به بحث حزن، تبطل، زهد و عشق پرداخته‌است. او عشق را با غم و اندوه همراه می‌داند و در مقام تبطل معتقد است که عشق می‌تواند انسان را از تعلقات دنیوی رها سازد و به سوی معشوق حقیقی رهنمون گردد. زهد در نزد نظامی اعراض قلب از دنیا و تعلقات آن است. او اساس آفرینش را بر پایه عشق می‌داند؛ عشقی که موجب جنبش و جوشش در همه عالم گشته است.

منابع

قرآن کریم

- ابن سینا، ابوعلی حسین بن عبدالله. (۱۳۶۳). ترجمه و شرح اشارات و تنبیهات ابن سینا. ترجمه حسن ملکشاهی. تهران: سروش.
- ابن عربی، محیی الدین. (۱۴۱۸). فتوحات مکیه. چاپ اول. بیروت: دار احیاء التراث العربی.
- احمدی، فاطمه، قهرمانی، شهناز. (۱۳۹۲). «جایگاه و نقش قلب در اخلاق عرفانی». فصلنامه پژوهش‌های اخلاقی، سال سوم، شماره چهارم. صص ۱۴۷-۱۶۹.
- انصاری، ابی اسماعیل خواجه عبدالله. (۱۳۷۲). منازل السائرین. شرح عبدالرزاق قاسانی. قم: انتشارات بیدار.
- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۰). اشعه اللمعات. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). پیرگنج در جستجوی ناکجا آباد. تهران: سخن.
- سجادی، جعفر. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. تهران: طهوری.
- شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۲). شکوه شمس. حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.
- فلاح قهرودی، غلامعلی و همکاران. (۱۳۸۸). «تصویر دل در مخزن الاسرار نظامی گنجوی». فصلنامه زبان و ادبیات فارسی. دوره ۱۷، ش ۶۵، صص ۴۷-۶۹.
- فیض کاشانی، غلامحسین. (بی تا). مهجه البیضاء. ترجمه علی الکبر غفاری. قم: جامع مدرسین قم.
- قیصری، داوود. (۱۳۷۲). شرح فصوص الحکم. قم: دفتر تبلیغات.
- کاشانی، عبدالرزاق. (۱۳۷۲). اصطلاحات صوفیه. محمد خواجه‌جوی. تهران: مولی.
- (۱۳۸۵). شرح منازل السائرین. چاپ اول. قم: بیدار.
- مکی، ابوطالب. (۱۴۲۶). قوت القلوب. بیروت: دارالکتب العلمیه.
- نظامی گنجه‌ای، جمال الدین ابو محمد الیاس بن یوسف بن زکی مویید. (۱۳۷۶). مخزن الاسرار. با تصحیح و حواشی وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- یثربی، سید یحیی. (۱۳۸۹). عرفان عملی. قم: بوستان کتاب.

The Heart and Its Functions in the Repository of Secrets by Nezami Ganjavi

Masoumeh Sadeghi

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Garmsar Branch, Islamic Azad University, Garmsar, Iran

Abstract

The heart is one of the most important and fundamental themes in mystical literature and the human essence and truth from which all levels and human affairs originate. Poets have described the heart and its value and importance in their works. Nezami Ganjavi, a poet of the sixth century AH, has also described this existential gem of man in his valuable work, *The Repository of Secrets*. This research aims to use a descriptive-analytical method to examine the position of the heart and its functions in the poetry of this famous Iranian poet in the *Repository of Secrets*. The findings of the research show that Nezami was influenced by Imam Muhammad Ghazali in discussing the heart, which is the existential truth of man. The heart has two cognitive and emotional functions for this poet. In discussing the levels of the heart, Nezami mentioned the level of certainty and considers the heart to reach the level of knowledge of certainty. In terms of emotional function, he has also addressed themes such as sadness, asceticism, asceticism, and love.

Keywords: heart, cognitive function, emotional function, Nezami , Makhzanolasrar.

نقد اجتماعی سیف فرغانی و تقابل فکری و عرفانی وی با مولانا و طریقت

مولویه

هادی صادقی

فارغ‌التحصیل مقطع دکتری دانشگاه تبریز

Sadeghihadi704@gmail.com

اسدالله واحد

استاد دانشگاه تبریز

avahed@tabrizuac.ir

چکیده

سیف‌الدین فرغانی (م ۷۰۵ ه. ق؟) یکی از شخصیت‌های برجسته و کمتر شناخته‌شده در تاریخ ادبیات فارسی و تصوف ایرانی اسلامی است. اگرچه از نظر شهرت و تأثیرگذاری در مقایسه با معاصران بزرگی هم‌چون جلال‌الدین مولانا و عطار نیشابوری کمتر مورد توجه قرار گرفته، با این حال آثار و افکار او نقش بسیار مهمی در انعکاس مسائل اجتماعی، سیاسی و عرفانی آسیای صغیر در عصر سلجوقیان و مغولان ایفا کرده‌است. سیف‌فرغانی در مواجهه با ضعف و فروپاشی سلطنت سلاجقه روم و تسلط مغولان بر ایران و آناتولی، هم‌چون بسیاری از هم‌عصرانش، قلم نکوهش و ملامت به دست گرفته و به نقد سخت‌گیرانه شرایط زمان خود پرداخته‌است و بدین‌ترتیب ظلم و فساد طبقات حاکم و بی‌تفاوتی و یا تسلیم و سازش نحله‌های غالبی چون طریقت مولویه را با زبانی غیر قابل‌اغماض و هجوآمیز به باد انتقاد گرفته‌است. تحقیق حاضر با تحلیل زندگی و شعر سیف‌الدین فرغانی، مخصوصاً نقدهای اجتماعی و صوفیانه‌اش، نشان می‌دهد که این شاعر و عارف بزرگ ایرانی، چگونه از طریق زبان شاعرانه به نقد شرایط اجتماعی و سیاسی عصر خود پرداخته و بخشی از انتقادات خود را متوجه مشایخ طریقت مولویه ساخته‌است. ما در این مقاله برآنیم با استناد به برخی قصاید انتقادی فرغانی، ضمن آگاهی از اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی آسیای صغیر در قرن هفتم و اوایل قرن هشتم، به بررسی تقابل آرای وی با برخی از عقاید و سلوک اجتماعی مولانا و پیروانش بپردازیم.

کلیدواژه‌ها: سیف‌الدین فرغانی، مولانا، مولویه، مغولان، آناتولی.

۱- مقدمه

۱-۱- بیان مسئله

سرچشمه اصلی تصوف آناطولی، سرزمین ایران و به خصوص ناحیه خراسان، ماوراءالنهر و آذربایجان است. اگر با چنین نگرشی به تصوف آناطولی نگاه کنیم، شکلی از عرفان رایج خراسان را در عرفان قرن هفتم و هشتم آناطولی خواهیم دید. آغاز حمله مغولان، اولین حرکت‌های جدی صوفیان را به سمت آناطولی فراهم کرد. صوفیان ایرانی به تبع مردم عادی، از پیش سپاه چنگیزخان می‌گریختند و به ملک سلجوقیان پناه می‌آوردند. در این میان عارفان خراسانی چون نجم‌الدین رازی، حاجی بکتاش ولی، سلطان العلماء، برهان‌الدین محقق ترمذی، مولانا جلال‌الدین، و مشایخ آذربایجانی چون اخ‌ی اورن، گیکلوبابا، ابدال موسی و... در آناطولی شهرت بسیاری کسب کردند و طریقت خود را در آنجا پایه‌ریزی کردند و یا مکتبی عرفانی را سبب شدند که کمی بعد خلفایشان اقدام به تأسیس نحله یا فرقه‌ای به نام شیخ خود کردند. در حقیقت حمایت پادشاهان سلجوقی و عثمانی از صوفیان و عارفان و بنای خانقاه برای آنان، حضور و فعالیت مداوم صوفیان را تضمین می‌کرد (نک. اوزون چارشی‌لی، ۱۳۶۸: ۱۳-۱۴). حمله و سیطره مغولان به سرزمین آناطولی، نابسامانی‌ها و آشفتگی‌های زیادی در همه جوانب زندگی مردم پدید آورد. مردم آناطولی در این دوره بیش از پیش نیازمند معنویتی بودند که آن‌ها را اندکی از تشویش‌ها برهاند و به آرامش نسبی برساند؛ گرایش مردم به تصوف در این شرایط قابل‌توجه بود. یکی از این مکتب‌های عرفانی معتبر در این دوره، عرفانی بود که مولانا جلال‌الدین بلخی بانی آن بود. این مکتب به وسیله سلطان ولد به صورت نظامی صوفیانه درآمد و در هیئت طریقتی نظام‌یافته ملجاء فکری مردمی شد که در تلاطم حوادث می‌توانستند بدان پناه ببرند (نک. افشین‌وفایی، ۱۳۸۶: ۱۴۷). طریقت مولویه به عنوان یکی از فرقی شناخته می‌شد که همواره از طرف سلاطین سلجوقی، مغول و عثمانی از جهت مادی و معنوی حمایت می‌شد. خلفای مولویه در دستگاه‌های این سلاطین اعتبار و حرمت زیادی داشتند. حتی خود مولانا با صاحب‌منصبان و دولت‌مردانی که دست‌نشانده مغولان بودند، پیوسته در ارتباط و مکاتبه بود و نامه‌های مولانا به این اشخاص قدرتمند، مشتمل بر اظهار ارادت به آن‌ها و درخواست‌هایی است که برای فرزندان و یاران خود کرده‌است (نک. مولوی، ۱۳۷۱: نامه ۲۰، ۷۲، ۱۲۵، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۰۳ و...). در این میان ادبا و علمای فاضل و عارفی چون سیف‌الدین فرغانی نیز بودند که جریان تصوف زمان که طریقت مولویه نمانده آن است را مغایر با اصل دین و عرفان تلقی می‌کردند و آن را در تضاد با ارزش‌های انسانی و اخلاقی می‌دیدند.

سیف فرغانی از جمله شاعران متصوفی است که همراه با دیگر مهاجران روشن‌فکر ایرانی که نامشان از دفتر تاریخ افتاده‌است، از پیش سپاهیان مغول به آسیای صغیر پناه آورده‌است. او در شهر «آق‌سرای» مابین «قونیه» و «قیصریه» ساکن شد. سیف‌الدین اصلاً فرغانه‌ای است. فرغانه یکی از کهن‌ترین خاستگاه‌های فرهنگ ایرانی و دورترین قلمروی این فرهنگ در شمال شرق به حساب می‌آید (ریاحی، ۱۳۶۹: ۱۰۹). فرغانی از شاعران صوفی‌مسلمی است که از ستایش امیران و شریفان امتناع می‌کرد. او بعد از چندی سکونت در تبریز به آناطولی رفته و در یکی از خانقاه‌های آق‌سرای، عمر خود را به پارسایی و قناعت و سعه صدر گذرانده‌است. فرغانی زمانی به بلاد روم و آق‌سرای قدم گذاشت که عزت و شوکت خاندان سلجوقی رو به زوال نهاده بود و شکوه فرهنگ ایرانی در دست ایلخانان و امرای مغول ضایع‌گشته بود (نک. آقسرای، ۱۳۶۲: ۴۲-۴۳). لذا رادمردی و هنردوستی نبود که به پاس علم، ادب و زهد وی، او را

از فقر و عزلت برهاند. حضور فرغانی هم‌زمان با قتل بزرگان ادب‌پرور و درباریان ایرانی‌الاصلی چون معین‌الدین پروانه و تسلط امرای مغول بوده‌است (همانجا؛ صفا، ۱۳۷۵: ۱۳-۱۲). اگرچه زبان عرفانی و تصوف و آرای عرفانی وی هرگز به پای مولانا و عارفانی چون عطار نیشابوری نمی‌رسد، از آن جهت که اشعار وی منعکس‌کنندهٔ اوضاع ادبی و فرهنگی و تاریخی آناتولی و آق‌شهر است، حایز اهمیت است. شعر او آیینی‌ای است که برخی از نامرادی‌های ایرانیان فرهیخته‌ای چون او را در محیط آفت‌زدهٔ آناتولی نشان می‌دهد. «او با پتک انتقادش در دست، حکام اندیشه‌سوز مغول، شاه، شحنه و قاضی را به رگبار تمسخر می‌بندد و به تازیانهٔ طعن می‌کوبد، شاید که حیثیت ملی هم‌وطنانش را دریابد» (رضوانیان، ۱۳۷۹: ۶۰۵). اندیشهٔ عرفانی موجود در شعر فرغانی، استقلال تفکر عرفانی او را که مجزا از تصوف رایج آن زمان بود، آشکارا نشان می‌دهد. «او در شعرش - که آیینی تمام‌نمای روزگار خودش است - تعامل مردم و صاحبان قدرت، محرومیت‌ها و فقرها، آزار و شکنجهٔ مردم به دست کارگاران حکومت را بی‌پرده به تصویر می‌کشد و طبقات گونه‌گون جامعه را اعم از درباریان و رعایا با شمشیر انتقاد می‌کوبد و سپس آن را به پند و اندرز می‌آمیزد» (سرامی، رفاعی، ۱۳۹۱: ۲۵). سیف فرغانی بخشی از عمر خود را در آسیای صغیر (در یک خانقاه کوچکی در شهر آق‌سرای) گذرانده است. آثار او نه تنها یک گواهی از ویژگی‌های زمانه خود هستند، بلکه دعوتی به بازاندیشی در مورد جنبه‌های معنوی و اجتماعی زندگی بشری نیز به شمار می‌روند.

به نظر می‌رسد یکی از جدال‌ها و تقابلات فکری و عرفانی حاکم در این دوره، بر اثر نزدیکی و به نوعی حمایت صوفیان و مشایخ برجسته‌ای چون مولانا جلال‌الدین و خلفای وی از سلطهٔ مغولان و تزلزل سلجوقیان پدید آمده‌است. این امر موجب رنجش و ناامیدی ایرانیان مهاجری چون سیف‌الدین فرغانی شده است که با آرمان‌ها و آمال‌های فراوانی در آن سرزمین سکنی گزیده بودند. توجه به زندگی و آثار سیف‌فرغانی می‌تواند ما را به درک بهتری از تاریخ تصوف و نقد اجتماعی در ایران قرون میانه هدایت کند و جایگاه او را در میان دیگر بزرگان ادب و تصوف فارسی به‌درستی مشخص نماید. از جهت دیگر با بررسی انتقادات وی تا حدی قادر می‌شویم از برخی ابهامات در مورد مناسبات سیاست و تصوف را در دورهٔ سلجوقیان روم پرده برداریم و با نگاهی واقع‌گرایانه به ماهیت تصوف و جدال‌های فکری موجود در آن دوره دسترسی پیدا کنیم.

روش تحقیق در این مقاله مطالعهٔ توصیفی-کتابخانه‌ای با استفاده از ابزارهای تحقیق هم‌چون کتاب و مقالات است و روش تحقیق نیز شیوهٔ اسنادی با تکیه بر تحلیل متن است.

۱-۲- ضرورت تحقیق

این تحقیق از این جهت که از خلال انتقادات فرغانی نسبت به طبقات مختلف اجتماعی آناتولی مخصوصاً نقد سلوک اجتماعی عارفان و خلفای مولانا جلال‌الدین رومی، بخشی از زندگی سیاسی، فرهنگی و صوفیانهٔ سرزمین آناتولی در نیمهٔ دوم قرن هفتم و اوایل قرن هشتم هجری قمری را نشان می‌دهد، ضروری می‌نماید. هم‌چنین این مقاله می‌تواند در موضوعاتی چون گسترش فرهنگ، زبان و ادبیات ایرانی در آسیای صغیر و اوضاع مذهبی و عرفانی آن دیار، فتح بابی تلقی گردد. ما در این مقاله بعد از بررسی اشعار انتقادی فرغانی که گروه‌ها و طبقات اجتماعی، سیاسی و دینی را هدف قرار می‌دهد، با استناد به آثار مولانا و سیف‌الدین فرغانی، تقابل اندیشه‌های این دو عارف و متفکر هم‌عصر را

مورد بررسی و نقد قرار می‌دهیم و بدین ترتیب نشان می‌دهیم که بخشی از طعنه‌ها و انتقادات صوفیانه فرغانی در حق خلفای مولانا و طریقت مولویه بوده‌است.

۲- پیشینه تحقیق

تحقیقات زیر می‌تواند تا حدی پیشینه تحقیق حاضر به حساب آید:

شهبازی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «اوضاع اجتماعی در قصاید سیف‌الدین فرغانی» بعد از آوردن مختصری از زندگی فرغانی و شرایط و اوضاع زمانش، با مراجعه به برخی از قصاید انتقادی وی، به بررسی نقد و طنز اجتماعی او در اشعارش پرداخته‌است. سلطان‌دوست و کشاورز افشار (۱۴۰۱) در مقاله «باورهای سیف فرغانی، گرایش به گفتمان تشیع و نقد سیاسی-اجتماعی» در جستجوی وجوه امتیاز فرغانی در قیاس با شاعران دیگر آن دوره، به گرایش شیعی وی نیز توجه دارند که در نظر آن‌ها یکی از دلایل گمنامی وی بوده‌است. پارساپور (۱۳۸۹) در مقاله «سیف، شاعری صوفی و نقادی بی‌پروا» سعی داشته‌است، نگاه نقادانه فرغانی را نسبت به زمانه و اهل زمانش را مورد توجه قرار دهد. تمرکز اصلی نویسنده انتقاداتی است که فرغانی در حق شاهان، صاحب‌منصبان، درویشان، عالمان دین، قاریان و مفسران قرآن، فیلسوفان و شاعران گفته‌است. کرمی و حسینی کازرونی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «پیشینه عصیان سیاسی و نقد قدرت در اشعار سیف فرغانی و عبید زاکانی» هم‌چون مقالات مذکور، به بررسی اشعار فرغانی می‌پردازد که در آن‌ها گروه‌ها و طبقات اجتماعی به سبب برخی اعمال و افکار ناروا، مورد نکوهش واقع شده‌اند. آنچه مقاله حاضر را از تحقیقات پیشین متمایز می‌سازد، علاوه بر معرفی محیط و فضای فکری و اجتماعی آناتولی در قرن هفتم و هشتم، جدال و تقابل فکری و سلوک اجتماعی و سیاسی او را با مولانا و پیروانش (مولویه) مورد بررسی قرار می‌دهد و از این طریق مشرب فکری و عرفانی متفاوت این دو عارف و شاعر عصر سلجوقیان روم نشان داده می‌دهد. در این مقال برآنیم با استناد به آثار فرغانی، ابعاد زندگی اجتماعی و دیدگاه‌های سیاسی و عرفانی و انتقادات او را از تصوف رایج عصر، در جدال با طریقت مولویه مورد بررسی قراردهیم تا به درک عمیق‌تر وضعیت فرهنگی و اجتماعی آن دوره، نایل شویم.

۳- بحث اصلی

۳-۱- نقد اجتماعی سیف‌الدین فرغانی

دورانی که سیف فرغانی در آن می‌زیسته‌است، دچار انحطاط‌های مهمی در زمینه‌های مختلفی چون اخلاق و انسانیت بوده‌است. او همواره از بی‌اخلاقی‌ها و ناراستی‌های زمانه‌اش می‌نالید و به بنیان وضع موجود می‌تازد و آن‌ها را عامل اصلی ابتذال می‌داند؛ چنان‌که می‌گوید:

درین دور احسان نخواهیم یافت شکر در نمکدان نخواهیم یافت
جهان سربه‌سر ظلم و عدوان گرفت درو عدل و احسان نخواهیم یافت
سگ آدمی‌رو ولایت‌پرست کسی آدمی‌سان نخواهیم یافت
توقع درین دور درد دلست درو راحت جان نخواهیم یافت
به یوسف دلان خوی لطف و کرم ازین گرگ‌طبعان نخواهیم یافت
ازین سان که دین روی دارد به ضعف درو یک مسلمان نخواهیم یافت
شیاطین گرفتند روی زمین کنون در وی انسان نخواهیم یافت...
سخت‌ نشان بزرگی بود ولی زین بزرگان نخواهیم یافت
(فرغانی، ۱۳۶۵: ۲۰)

او در باب روزگار سخت خود در آق‌سرای، قحط‌الرجال آن دوره و ظلم و تعدی عوانان مغول را این‌گونه توصیف می‌کند:

منم یاران بدین‌سان اوفتاده دلم را سوز در جان اوفتاده
غم چندین پریشان‌حال امروز درین طبع پریشان اوفتاده
چو بسته زیر پای پیل ملکی به دست این عوانان اوفتاده
نهاده دین به یک سو و زهر سو چو کافر در مسلمان اوفتاده
ببین در نان خلق این کژدمان را چو اندر گوشت کرمان اوفتاد
عوانان اندرو گویی سگانند به سال قحط در نان اوفتاده
(فرغانی، ۱۳۷۵: ۱۴۱)

فرغانی که از بیداد مغولان و برای کسب جایگاه ادبی به بلاد روم پناه آورده‌بود، بعد از چندی دربه‌دری خود را در چنگال تاتارها و دست‌نشانندگان آن‌ها گرفتار یافته بود. منظور اصلی وی از «سلیمان» در شعر:

از انگشت سلیمان رفته خاتم ولی در دست دیوان اوفتاده (همان: ۱۴۲)

سلاطین سلجوقی چون «علاءالدین کیقباد» و وزرایی چون «معین‌الدین پروانه» و «صاحب شمس‌الدین اصفهانی» بوده است که خاتم پادشاهی آن‌ها به دست مغولان دیو سیرت افتاده است. فرغانی که تا پایان قرن هفتم و به احتمالی چند سالی از آغاز قرن هشتم در قید حیات بود، در آن برهه حساس تاریخی نابودی شکوه و جلال سلجوقیان و زوال فرهنگ غالب ایرانی را به چشم خود می‌دید و لمس می‌کرد. فرغانی علاوه بر اشعار و قصایدی که در نکوهش اوضاع زمان و مذمت بزرگان در عرفان و تصوف نیز اشعاری سروده است.

او هم‌چون دیگر عارفان خراسانی، عشق و مدارج قلبی را برتر از عقل و علم‌های ظاهری می‌داند:

ای طالب علم عاشقی ورز خود را نفسی به عشق بسپار
کاندر درجات فضل پیش است عشق از همه علم‌ها به مقدار
در مدرسه هوای او کس عالم شود به بحث و تکرار

گر طالب علم این حدیثی بشکن قلم و بسوز طومار

(همان: ۸۱-۸۰)

فرغانی چون بزرگ‌مردی وجیه و شریفی نجیب در گرد خود نمی‌دید، از خوار کردن در لفظ خود دریغ می‌ورزید و در آن قحط مروت و جوانمردی به سلطنت دل پناه می‌آورد

از ثنای امرا نیک نگه‌دار زبان گرچه رنگین سخنی نقش مکن دیواری
شاعر از خرمن این قوم به کاهی نرسید گر از این نقد به یک جو بدهد خرواری
بهر مخدوم مجازی دل و دین ترک کنی تا تو را دست دهد پایه خدمت‌کاری
نزد آن کس که چو من سلطنت دل دارد شه‌گزیری بو میر چو ده سالاری
(فرغانی، ۱۳۷۵: ۳۳-۳۲)

فرغانی هم‌چون دیگر عارفان معتقد است که جسم و جان، حجابی هستند که او را از درک حقایق بازمی‌دارد و در قعر مادیات و منیت گرفتار می‌سازد

تو در خوف از خودی از خود چه رستی از آن پس کام شیران مأمن توست
سر اندر دام این عالم میاور وگرنه خون تو در گردن توست
(همان: ۴۹)

سالک اگر از این دام رها شود و به مرگ ارادی، دست از جهان بشوید و به عالمی بی‌انتهای از معنویت نایل خواهد شد:

تو در شهر تن مانده‌ای تنگدل ز دروازه بیرون جهانی خوشی است
ز خود بگذری بی‌خودی دولتیست مکان طی کنی لامکانی خوش است
(همان: ۵۰)

فرغانی در اثنای اشعار عرفانی نیز از نقد و اعتراض غافل نبوده‌است. او در یکی از قصاید خود بر سلاطین و امرای ستم‌کار، مستوفیان مال‌انداز، قاضیان عدالت‌سوز، بازاریان کم‌فروش و درویشان شکم‌باره می‌تازد و با پند و موعظه به باد انتقاد می‌گیرد. فرغانی در این قصیده طولانی اوضاع ناگوار و نامطلوب روزگاری را که در آن زندگی می‌کرده‌است، بی‌باکانه مورد نکوهش قرار می‌دهد و بر اقشاری که قابلیت زیادی در دفع مغولان و نجات شکوه سلجوقیان داشته‌اند و به نوعی از مسئولیت از مسئولیت خود شانه خالی کرده‌اند و بر نابسامانی‌ها و حقارت تمدن و فرهنگ ایرانی دامن‌زده‌اند، حمله می‌کند و نقدهای بی‌امان رومی دارد. این قصیده با مطلع زیر آغاز می‌شود:

چو بگذشت از غم دنیا به غفلت روزگار تو در آن غفلت به بیکاری به شب شد روز کار تو

(فرغانی، ۱۳۷۵: ۱۲۹)

بعد از چندی اقوال عارفانه و نکوهش اهل دنیا، در مرحله اول تیغ نقد و اعتراض خود را به حاکمان سلجوقی معطوف می‌کند و آن‌ها را اولین عامل تباهی روم می‌داند که از مقابله و قتال با مغولان پرهیز کرده‌اند و سلطه آن‌ها به حکومت سلجوقی و سرزمین آناتولی هموار کرده‌اند

ایا سلطان لشگرکش به شاهی چون علم سرکش
ملک شمشیرزن باید چو تو تن می‌زنی ناید
نه دشمن را بریده سر چو خوشه تیغ چون داست
که هرگز دوست با دشمن ندیده کارزار تو
ز تیغی بر میان بستن مرادی در کنار تو
نه خصمی را چو خرمن کوفت گرز گاوسار تو
(همان: ۱۳۰)

فرغانی سپس به سراغ صدور و دستوران حریص و جاه‌طلب می‌رود و آن‌ها را با صفاتی چون سنگین‌سری، ناعدالتی، چاپلوس‌پروری، ثروت‌اندوزی و خست‌خو بودن، مورد مذمت قرار می‌دهد:

ایا دستور هامان‌وش، که نمرودی شدی سرکش
به گاو آرند در خانه به عهد تو گه و دانه
تو نخل بارور گشتی به مال و دسترس نبود
تو فرعونی و چون قارون به مال است افتخار تو
ز خرمن‌های درویشان، خران بی‌فسار تو
به خرمای تو مردم را ز نخل هم‌چون خار تو
(همان: ۱۳۱)

سومین اعتراض فرغانی متوجه مستوفیان و کارگزاران حکومتی است که بیشتر از آن‌ها در قبض و تصرف اموال مجدد هستند

ایا مستوفی کافی که در دیوان سلطانان
گدایی تا بدان دستی که اندر آستین داری
خلایق از تو بگریزند هم‌چون موش از گربه
به حل و عقد در کار است بخت کام کارتو
عوانی تا به انگشتی که باشد در شمار تو!
چو در دیان شه گردد سیه‌سر زرده مار تو!
(همان: ۱۳۲)

فرغانی سپس قاضیان را به باد ناسزا می‌گیرد و آن‌ها را دست‌نشانده مغولان می‌داند و می‌گوید:

ایا قاضی حیل‌ت‌گر حرام‌آشام رشوت‌خور
دل بیچاره‌ای راضی نباشد، از قضای تو
چو زر قلب مردود است و تقویم کهن باطل
که بی‌دینی است دین تو و بی‌شرعی شعار تو
زن همسایه‌ای آمن نبوده در جوار تو!
درین ملکی که ما داریم یرلیغ تاتار تو!
(همان: ۱۳۳)

فرغانی بعد از اینکه بازاریان را به سبب کم‌فروشی ملامت می‌کند به درویشان و صوفیان که با آرای بی‌چون سماع و خرقة‌پوشی و خانقاه‌نشینی و قناعت و تسلیم به جبر، تصوف را از جریان اصلی خود خارج کرده است، می‌تازد و می‌گوید:

ایا درویش رعنایش چو مطرب با سماع خوش
چه گویی، نی روش اینجا به خرقة‌ست آبروی تو
بپانه بر قدر چه نهی! قدم در راه نه گرچه
به نزد رهروان بازیست رقص خرس‌وار تو
چه گویی همچو گل تنها به رنگ است اعتبار تو!
ز دست جبر در بند است پای اختیار تو
چو شورآب قناعت شد شراب خوش‌گوار تو!
(همان: ۱۳۴)

۲-۳- تقابل اندیشه سیف‌الدین فرغانی با مولویان

۱-۲-۳- اعتراض فرغانی به مشایخ طریقت مولویه

با توجه به قراین موجود در بخش پایانی قصیده مذکور و توصیفاتی که از دروایش با خصوصیات چو اهل سماع و جبرگرا، قانع و خوش‌رو با تُرش‌رویان، آمده‌است، به نظر می‌رسد، منظور سیف فرغانی مولانا جلال‌الدین و پیروان طریقت وی بوده است. هر چند رقص خرس‌وار در میان قلندریان و حیدریان نیز مشهور بوده است، اما خصایص مطرح‌شده بیشتر با مولویان سازگار است. در واقع اگر به زندگی و احوال ظاهری و باطنی مولانا، از منظر آثارش نگاه کنیم، او را واجد این توصیفات خواهیم یافت. مولانا صوفی و عالم اشعری بود که بنا به این مکتب کلامی اختیار را در حلقه و حصار جبر توجیه می‌کرد. طبق این نگرش، او پادشاه و سلطان را گزیده حق می‌دانست که تجسمی از صفات جلالی و قهرآمیز حق تعالی بوده‌است. او عارف صلح‌طلبی بود که تعامل و تفاهم را بر تناقض ترجیح می‌داد. از این رو حضور مغولان در آناتولی و لزوم مصالحه با آنان را موجه جلوه می‌داد. مکتوبات مولانا سرشار از نامه‌هایی است که غالب آن‌ها به درباریانی چون معین‌الدین پروانه، تاج‌الدین معتز، فخرالدین صاحب عطا و... (نک. مولانا، ۱۳۷۱: نامه ۸، ۲۳، ۱۷، ۱۵، ۸۷؛ آفسرای، ۱۳۶۲: ۶۸، ۷۱ و ۷۳) نوشته شده‌است که هر کدام مناسبات و روابط مهمی با مغولانی چون بایجونیان و اباقاخان داشته‌اند. مولانا با این مبنای انسان‌گرایانه و ایدئولوژی سیاسی، همکاری با مغولان و سازش با آن‌ها را توجیه کرده‌است. از جمله در نامه هشتم به دولت‌مردانی که از مذاکره با مغولان مراجعت کرده بودند، به سبب آنکه موجب امن مسلمانان گردیده‌اند، تبریک و تهنیت گفته‌است (مولانا، ۱۳۷۱: ۷۲-۷۳) و یا در پاسخ به استفتایی که در باب اموال مغولان از وی خواسته‌اند، آن را حلال خوانده است. اگرچه توجه تام به سماع و بی‌خودی و همراهی او با ظلمه و تأیید آنان با اندیشه‌های عدالت‌گرایانه اسلام منافات دارد و به نوعی موجب کرخستگی عمومی و عدم واکنش نسبت به تسلط تاتار شده است اما با نگرش صلاح‌گرایانه و تصوف عاشقانه او و نظریه اطاعت از اولی‌الامر قابل‌توجیه است (نک. فتوحی، ۱۳۹۲: ۶۵-۵۵) به دلیل همین مشرب فکری متفاوت فرغانی و مولانا جلال‌الدین است که با وجود معاصر بودنشان، فرغانی به مولانا که در آن زمان نامش جهانگیر شده بود، هیچ اشاره نمی‌کند و اندک اقتباسی از اشعار وی نمی‌کند؛ این در حالی است که چندین غزل و قصیده خود را به استقبال از اشعار سعدی سروده و به نزد او که فرسنگ‌ها از آنجا فاصله داشت، ارسال می‌کرده است (نک. فرغانی، ۱۳۷۵: ۱۳۶-۱۱۶). نبود نام و یاد فرغانی در مناقب‌العارفین و رساله سپهسالار دلیل دیگری بر عدم تفاهم فکری و عقیدتی در میان مولانا و سیف فرغانی بوده‌است. حمایت برخی از امرا، وزرا و پادشاهان سلجوقی از این طریقت و حضور آن‌ها در مجالس سماع مولویان، می‌تواند دلیل دیگر بر مخالفت فرغانی با طریقه مولانا و نگرش منفی نسبت به او و یارانش باشد. عزلت خودخواسته فرغانی و عدم تعاملش با متصوفان آن دیار اصلی‌ترین دلیل گمنامی وی بوده‌است.

۳-۲-۲- دنیاگرایی مولویان و تقرّب آن‌ها به قدرت

بخش عمده‌ای از مکتوبات مولانا، نامه‌هایی است که وی به دولت‌مردان نوشته و از آن‌ها کمک‌های مالی برای یاران و فرزندان خود طلب کرده‌است. او در یکی از نامه‌های خود به معین‌الدین پروانه، به صورت تمثیلی بیان می‌کند که چون درویشان و صوفیان اوقات خود را به ذکر الهی صرف می‌کنند و وجود خود را وقف اعمال عبادی و آیین‌های عرفانی ساخته‌اند، شایسته نیست هم‌چون دیگران به کاری اشتغال داشته‌باشند. مولانا منظور خود را بدین صورت می‌رساند که امرا باید صوفیان را بزرگ دارند و وظایف و رواتبی برای آن‌ها معین‌کنند (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۶۹-۱۶۸). او در نامه‌ای دیگر از معین‌الدین پروانه، استخدام فرزندش، امیر عالم چلبی و برآورده شدن احتیاجات مالی او را درخواست کرده‌است.

(همان: ۱۸۱-۱۸۰). احترام سلاطین و مغولان به عارف چلبی و عابد چلبی و حُسن نظری که مولانا نسبت به ورود مغولان به آناتولی داشت، مطمئناً بر مردم عامّه و به خصوص جمعیت نیمه‌شهری و کوچ‌نشین بسیار سخت می‌آمده‌است. ^۱ ترکمانان که در آن زمان در پی آزادی‌های نسبی و گسترش دامنه جغرافیایی و به دست آوردن مراتع بیشتر بودند (نک. شبیبی، ۱۳۸۷: ۳۴۹) و سیف فرغانی و دیگر مهاجران آزاداندیش ایرانی که آرزوهایی برای وصول به نان و نام داشتند، دیدن چنین تعاملی میان مولویه و سلاطین، برای آن‌ها بسیار سخت می‌آمد. احترام سلاطین سلجوقی، عثمانی و به‌خصوص امرای مغول به مولانا و چلبیان چون عارف و عابد چلبی، در نتیجه نیازمندی و ضرورتی بود که نسبت به تثبیت و تداوم هم‌دیگر داشته‌ند. امرا و سلاطین به خوبی تشخیص داده بودند که نفوذ معنوی مولویان در میان طبقات شهری آناتولی، می‌تواند آمال و خواسته‌های سیاسی آن‌ها را تأمین کند. پیروان این طریقت نیز برای حفظ این جایگاه خود در نزد قدرت‌مندان و طبقه اشراف، چنین برای بقا و تداوم نفوذ خود در میان دیگر فرقه‌های فعال آناتولی که آن‌ها نیز در پی نزدیکی به حاکمان بودند، مجبور بودند به نوعی سیاست‌های حکومت را تأیید نمایند. حمایت مولویان از هر حاکم و امری می‌توانست، جنبه مشروعیت به آن بدهد و از این طریق جانشین خداوند در آن سرزمین تلقی شود که هر اقدام وی اعم از نیکی و بدی، بخشندگی و ظلم، دهش و تعدی، صبغه الهی و جنبه تقدیری پیدا کند و از این منظر اعمال او توجیه‌پذیر باشد. ^۲ حمایت مالی و سیاسی از مولویان، از عصر مولانا آغاز شده و تا پایان دوره عثمانی ادامه یافته‌است. سرکوب حروفیان در زمان محمد فاتح و ریشه‌کن کردن قلندریه در دوره بایزید دوم و تضعیف شیعیان و بکتاشیان در دوره سلیم سوم و مراد (نک. ریاحی، ۱۳۶۹: ۱۰۳)، نمونه‌ای از تغییر موضع و توجه عثمانیان از این نحله‌ها و مذاهب به مولویه است.

۳-۲-۳- کشاکش جبر و اختیار

یکی دیگر از اندیشه‌ها و نظرات فلسفی فرغانی که او را در تقابل با مولویه قرار می‌دهد، تأکید او بر اختیار و قدرت انتخاب انسان است. در نگرش عرفانی و نگاه انسان‌شناسانه وی، انسان صاحب اختیار در تعیین سرنوشت خود است. اوست که مسیر زندگی خود را مشخص می‌کند و در دایره قسمت، خطوط اصلی حرکت خود را می‌نگارد. لذا هر گونه گریز از این قدرت در نظر وی، بهانه‌تراشی و مسئولیت‌گریزی تلقی می‌شود.

دلبرا تا تو یار خویشتی در پی اختیار خویشتی
بی‌قرارند مردم از تو و تو هم‌چنان بر قرار خویشتی
کار تو کس نمی‌تواند کرد تو به خود مرد کار خویشتی

(فرغانی، ۱۳۹۲: ۴۲)

با این حال مولانا برخلاف فرغانی، طبق اندیشه و نظریه اشعری، وجود هر آمر و حاکم، اعم از ترکان سلجوقی و مغولان را بر مسلمانان، صادره از جایگاه لایزالی و بر اساس تقدیر الهی می‌داند و از این منظر اطاعت از حاکم را واجب می‌شمارد (نک. فتوحی، ۱۳۹۲: ۶۱-۶۲). طبق این اندیشه، عدم اعتراض مولانا به غارت‌گری‌های مغول، علاوه بر آگاهی وی از خونخواری و وحشی‌گری‌های این قوم، برخاسته از معانی اشاعره است که هرگونه خروج علیه حاکم وقت را نکوهش می‌کند هرچند رفتار وی منافی دیانت و اصول اسلام باشد (همان، به نقل از الاشعری: ۳۱/۱). سلطان

ولد، فرزند و جانشین مولانا نیز هم‌چون پدرش فعل و اختیار انسان را در ذیل قدرت الهی تفسیر می‌کند. در نگرش وی عمل آدمی برخاسته از قوه لایزالی حق است و جز آن بر هیچ طریق و مقصدی نمی‌رود.

هر چه آید از تو آن نبود ز تو فعل و قولت دایماً باشد ز هو
در حقیقت هست اشیا هم‌چنین از زمین پست و از چرخ برین
جمله عالم چون تن و حق هم‌چو جان فعل خود را جان کند از تن عیان
اهل صورت آلتند و حق چو روح فعل‌شان از حق بود شام و صبح
تو گمان داری که از تُست این و آن زین گذر کن جمله را از وی بدان
(سلطان ولد، ۱۳۹۸: ۱۸)

سازش مولانا با مغولان در نامه‌ها و دیگر آثارش در چند نمونه موجود است. مولانا سازش با مغولان را به عنوان حکم الهی توجیه می‌کند؛ چنان‌که در مکاتبه با معین‌الدین پروانه همکاری او با فرمانروای مغول را «کار حق و سبب امن و امان مسلمانان» (مولوی، ۱۳۶۹: ۱۱) تلقی می‌کند. او در جواب استفساری در مورد دریافت اموال از مغولان، فتوا می‌دهد که «مال ایشان بر ما حلال است» (همان: ۶۴). این تناقض در اندیشه سیاسی مولانا و تعاملش با ظلمه، بر خلاف آنچه در اشعارش به اختیار تأکید می‌کند، لاجرم اعتراضاتی را از طرف برخی گروه‌ها برانگیخته است. تناقضات موجود در رفتار و اندیشه‌های مولانا و پیروانش، این احتمال را تقویت می‌کند که بخشی از انتقادات و طعنه‌های فرغانی متوجه این فرقه بوده است.

۳-۳- گمنامی و دگراندیشی سیف فرغانی

تا به حال به سندی که فرغانی را به طریقت یا نحله‌ای عرفانی منسوب کند، دسترسی پیدا نکرده‌ایم؛ از این جهت یکی دیگر از دلایل گمنامی وی در آسیای صغیر و خمولی نامش در تاریخ تصوف آناتولی، اجتناب و اکراه وی از فرق رایج آن دوره از جمله مولویه، قلندریان و اخیان بوده است. نقدی هم که وی بر درویشان زمان خود متوجه ساخته است، بیانگر ناخرسندی وی از تصوف منفعل آن عصر بوده است که به زعم وی عامل مهمی در تسلط مغولان و زوال جلال سلجوقیان بوده است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که مورخان آن عصر، ظاهراً فرغانی را نمی‌شناخته‌اند و یا از عمد به وی توجه نداشته‌اند؛ چنان‌که کریم‌الدین آقسرائی که «مسامرة الاخبار و مسایرة الاخیار» را در حوادث دوره سلجوقیان و ایلخانان تا ۷۲۳ ه. ق تألیف کرده است، با آن‌که خود اهل آق‌سرای بود، هیچ اشاره‌ای به سیف فرغانی نکرده است. در حالی که از مولانا و بزرگان شهر خود چون «امین‌الدین تبریزی»، قاضی آق‌سرای، به نیکی یاد کرده است (نک. آقسرائی، ۱۳۶۲: ۹۱، ۱۱۹ و ۱۹۱). هم‌چنین مؤلف «الولد الشفیق» (تألیف ۷۳ به زبان فارسی در تاریخ سلجوقیان)، با آنکه به نوادگان و احفاد فخرالدین رازی و امام محمد غزالی که ساکن آق‌سرای بودند، سخن گفته است (نک. ارطغرل، ۱۳۹۵: ۵۵، ۵۶، ۸۵، ۹۴)، به زندگی فرغانی در آن شهر کوچک‌ترین اشاره‌ای نکرده است. در منابع دیگر نیز هم‌چون «سیاحت‌نامه» اولیا چلبی، «تاریخ آل عثمان» عاشق پاشازاده، «شقایق النعمانیة» از طاش‌کوپری‌زاده و بررسی‌های به عمل آمده، هیچ اطلاعی از سیف فرغانی و انتساب او به فرق عرفانی آن زمان، نیافتیم. این گونه از تغافل و جانبداری مورخان و نویسندگان نزدیک به حکومت و طبقات برتر، مؤید نگاه تحقیرآمیز بومیان ایرانی و دولتیان آناتولی نسبت به مهاجران نووارد بوده

است. افزون بر این عزلت و زهد دنیاگریز سیف فرغانی و انتقاد شدید وی از صاحب‌منصبان، نیز در گم‌نامی و راه نیافتن نام وی به تذکرها و تواریخ سلجوقی و عثمانی، نقش مهمی داشته است. یکی دیگر از دلایل این امر را می‌توان در اشعار و مرثیه‌های وی در حق امام حسین (ع) جستجو کرد که گرایش وی را به تشیع تا حدی نشان می‌دهد (نک. سلطاندوست، کشاورز افشار، ۱۴۰۱: ۶۷-۶۶). تبعیض‌ها و محدودیت‌هایی که از طرف حکومت سلجوقی و متشرعان اهل سنت نزدیک به سلطان، نسبت به دگراندیشان، ترکمانان و گروه‌های نیمه‌شهری اعمال می‌شد، آن‌ها را بیشتر به گرایشات شیعی متمایل می‌ساخت. اندک یادی که از این جماعات در تواریخ سلجوقی موجود است، با طعن و لعن همراه بوده است (نک. ابن بی‌بی، ۱۹۵۶: ۵۰۰-۴۹۵). لذا گروه‌های شیعی در این دوره اغلب در خفقان به سر می‌بردند و در تعارض و تقابل با مذهب و تصوف رسمی قرار می‌گرفتند. آرای عرفانی فرغانی نیز با توجه به نزدیکی و تناسب با اندیشه‌های تشیع، فرصت بروز و ظهور گسترده‌ای پیدا نکرده است.

نتیجه‌گیری

سیف‌الدین فرغانی به عنوان یک منتقد شاخص اجتماعی و سیاسی در دوران پر آشوب سلجوقیان روم و هجوم مغول‌ها، نگرشی منحصر به فرد به ادبیات و تصوف ایرانی ارائه می‌دهد. او که در دل آشفتگی‌ها و سقوط ارزش‌های اجتماعی زندگی می‌کرد، اشعاری سرشار از انتقاد به ظلم و فساد طبقات حاکم و فروپاشی اخلاقی جامعه سرود. او معتقد بود که مسلک‌های صوفی معاصرش، در میان اجتماع به دام آداب و رسوم سطحی افتاده‌اند. فرغانی در تقابل با صوفیان و مشایخ منفعلی هم‌چون مولانا و خلفایش که مردم را به عشق الهی، تسلیم، پذیرش و سازگاری با ظلمه دعوت می‌کردند، رویکردی بی‌پرده و انتقادی را برگزید که نوعی بازگشت به اصول معنوی اصیل و آزادی فردی و جمعی را طلب می‌کرد. برخلاف دیدگاه‌های جبرگرایانه، فرغانی بر اختیار و انتخاب انسان تأکید داشت و پیوند جامعه با معنویت و معارف اصیل انسانی را ارزشمند می‌دانست. او معتقد بود که بهره‌گیری صوفیان و رهروان عرفان از قدرت‌های دنیوی، به جای مقاومت در برابر ظلم، به تضعیف ارزش‌های معنوی منجر می‌شود. عرفان و تصوف فرغانی در تضاد با جریان‌های صوفیانه‌ای بود که در برابر سیاست و استبداد حاکم، قدرت اجتماعی و پویایی معنوی خود را از دست می‌دهند و طفیلی حاکمان ظالم می‌شوند. آثار سیف‌الدین فرغانی نه تنها از نظر ادبی بلکه از منظر اجتماعی و معنوی دارای اهمیت خاصی است. آثار فرغانی، مولانا و پیروانش با وجود تقابل فکری و مشرب‌های متفاوت عرفانی، نقش مهمی در گسترش زبان و ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی در آسیای صغیر داشته‌اند.

پی‌نوشت

- ۱- در مناقب‌العارفین در مورد حمله مغولان به قونیه و ممانعت مولانا از کشته‌شدن مردم، از طریق کراماتی که از خود نشان داده بود. بدین صورت که تیرهایی که به سمت مولانا پرتاب می‌کردند، کارگر نمی‌شد. این روایت هر چند خالی از اغراق‌های مریدانه نیست، به نظر می‌رسد هدف این مریدان از نقل چنین حکایاتی، تقدیس ساحت مولانا از حمایت و تأیید مغولان بوده است.
- ۲- این شیوه چنان میان مولویان و عثمانیان ترویج یافته بود که با ملغی شدن طریقت‌ها در ۱۳۰۴ه. ش اکنون نیز به رسم عادت یا در پی همان اهداف سیاسی پیشین هر ساله در برگزاری مراسم سماع مساعدت‌های لازم از طرف دولت انجام می‌گیرد.

منابع

- آقسرائی، کریم‌الدین، ۱۳۶۲، مسامرة الاخبار و مسایرة الاخيار، به تصحيح عثمان توران، تهران: اساطير.
- ابن بی‌بی، حسین، ۱۹۵۶، الاوامر العالیه فی امور العالیه، به کوشش عدنان صادق ارضی، چاپ عکسی: آنکارا.
- ارطغرل، علی، ۱۳۹۵، نوادگان امام ابوحماد الغزالی در آسیای صغیر، مطالعات تاریخ اسلام، سال هشتم، شماره ۳۰: ۳۵-۹.
- افشین‌وفایی، محمد، ۱۳۸۶، فریکاری ایدئولوژیک با نظیره‌سازی کرامت‌ها در زندگی‌نامه‌های مولوی، نشریه مطالعات عرفانی «بهار و تابستان ۱۳۸۶» شماره ۵.
- اوزون چارشی‌لی، اسماعیل حقی، ۱۳۶۸، تاریخ عثمانی، ترجمه ایرج نوبخت، جلد اول، تهران: نشر کیهان.
- رضوانیان، قدسیه، ۱۳۷۹، سیف و ظلم مغولان، مجموعه مقالات سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن، تهران: دانشگاه شهید بهشتی، مرکز چاپ و انتشارات.
- ریاحی، محمد امین، ۱۳۶۹، زبان و ادبیات فارسی در قلمرو عثمانی، تهران: پازنگ.
- سرامی، قدم علی، و رفاعی، دیار، ۱۳۹۱، سیف فرغانی و انتقادهای اجتماعی، عرفانیات در ادب فارسی (ادب و عرفان (ادبستان)، ۳ (۱۲)، ۱۱-۲۸.
- سلطان ولد، محمد بن محمد، ۱۳۷۶، انتہانامه، به تصحیح محمدعلی خزانه‌دار لو، تهران: روزنه.
- سلطان‌دوست، سهند، کشاورز افشار، مهدی، ۱۴۰۱، باورهای سیف فرغانی، گرایش به گفتمان تشیع و نقد سیاسی-اجتماعی. پژوهشنامه متون ادبی دوره عراقی. 3(2), 59-77.
- الشیبی، کامل مصطفی، ۱۳۸۷، تشیع و تصوف، ترجمه علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران: امیرکبیر.
- فتوحی، محمود، ۱۳۹۲، تعامل جلال‌الدین بلخی با نهادهای سیاسی قدرت در قونیه، فصلنامه زبان و ادب فارسی، سال ۲۱، شماره ۷۴، بهار ۱۳۹۲.
- فرغانی، سیف، ۱۳۶۵، گزیده اشعار سیف فرغانی، به کوشش ابوالقاسم رادفر، تهران: امیرکبیر.
- فرغانی، سیف، ۱۳۷۵، برگ خزان دیده (گزیده اشعار سیف فرغانی)، مقدمه ذبیح‌الله صفا، تهران: سخن.
- مولوی، جلال‌الدین، ۱۳۶۹، فیه ما فیه، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدین، ۱۳۷۱، مکتوبات مولانا جلال‌الدین رومی، به تحیح توفیق ه. سبحانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

Abstract:

Seyf al-Din Farghani (d. circa ۷۰۵AH) is one of the prominent yet lesser-known figures in the history of Persian literature and Islamic mysticism. While he is not as famous or influential as his contemporaries such as Jalal al-Din Rumi and Attar of Nishapur, his works and thoughts have played a significant role in reflecting the socio-political and mystical issues of Anatolia during the Seljuk and Mongol periods. Confronted with the decline of the Seljuk Sultanate of Rum and the Mongol domination over Iran and Anatolia, Farghani, like many of his peers, raised his pen in condemnation and criticism of his time, sharply critiquing the oppression, corruption, and indifference of the ruling classes. At the same time, Farghani did not hesitate to criticize the dominant mystical sects, especially the Mawlawiya Order (the order of Rumi's followers), accusing them of being complicit in social injustice due to their passivity and complacency. Through his sharp, sometimes satirical poetic voice, Farghani took a strong stand against their spiritual indifference, which he saw as detrimental to society and to true spiritual awakening. This research aims to analyze Farghani's life and poetry, particularly focusing on his social and mystical critiques, exploring how he used poetry as a means to address the social and political conditions of his time. The paper will also delve into his views on Rumi and the Mawlawiya Order, showing the contrasts between Farghani's mystical and social philosophy and the practices of Rumi's followers.

Keywords: Seyf al-Din Farghani, Rumi, Mawlawiya, Mongols, Anatolia

تحلیل روایت‌شناسانه داستان سلامان و ابسال جامی

حامد صافی

استادیار گروه دروس عمومی و علوم پایه دانشگاه علوم و فنون دریایی خرمشهر

safi@kmsu.ac.ir

چکیده

روایت‌شناسی در نظریه پردازی‌های جدید ادبیات در پی آن است که روایت را به بخش‌های کوچکتر تقسیم کند و از این راه به تحلیل دقیق‌تری دست یابد. این شیوه نگرش به روایت نخست تحت تاثیر نگاه ویژه فردیناند سوسور به زبان و گفتار و تمایز میان آن دو می‌باشد. براساس نظریه روایت‌شناسی تودوروف، روایت به واحدهای کوچکی به نام گزاره تقسیم می‌شوند. هر روایت دست کم از یک پی‌رفت تشکیل می‌شود. هر پی‌رفت شامل پنج گزاره است. برای تعداد پی‌رفت‌ها در یک روایت محدودیتی وجود ندارد. در پژوهش حاضر به دنبال آن هستیم تا به شیوه توصیفی-تحلیلی بر اساس نظریه روایت‌شناسی تودوروف، دستور زبان روایت سلامان و ابسال را بررسی و واکاوی کنیم. بر اساس یافته‌های پژوهش حاضر، سلامان و ابسال جامی بر مبنای نظریه تودوروف، شامل بیست و هفت پی‌رفت است. این پی‌رفت‌ها به سه شیوه درونه‌گیری، زنجیره‌سازی و تناوب با یک‌دیگر ترکیب می‌شوند. سلامان و ابسال جامی روایتی عاشقانه است که شامل بیست و هفت پی‌رفت است. این پی‌رفت‌ها به دو شیوه درونه‌گیری و زنجیره‌سازی با یک‌دیگر ترکیب یافته اند.

کلیدواژه‌ها: سلامان و ابسال، روایت‌شناسی، پی‌رفت.

مقدمه:

«اصطلاح فرانسوی روایت‌شناسی به معنی مطالعه روایت در تقابل با زیست‌شناسی، جامعه‌شناسی و... ساخته شده است، توسط تزوتان تودوروف در کتاب دستور دکامرون وضع شده است.» (دیوید هومن: ص ۳۰) روایت‌شناسی در نظریه‌پردازی‌های جدید ادبیات در پی آن است که روایت را به بخش‌های کوچک‌تر تقسیم کند و از این راه به تحلیل دقیق‌تری دست یابد. این شیوه نگرش به روایت نخست تحت تاثیر نگاه ویژه فردیناند سوسور به زبان و گفتار و تمایز میان آن دو می‌باشد. روایت‌شناسان با تاسی به نظرات سوسور نسبت به زبان، ادبیات را نیز دارای سطحی زیر بنایی تلقی کردند که در بر گیرنده نظام پایه یا دستور روایت است. (گرین، ۱۳۸۳: ص ۱۰۲) مطالعه دستور زبان با واحد واج به عنوان کوچک‌ترین جزء، آغاز می‌شود. روایت‌شناسان نیز در پی آن هستند که با تقسیم‌بندی روایت به بخش‌های کوچک به دستور روایت دست یابند. رامان سلدن توضیح می‌دهد: «روایت‌شناسان به این نتیجه رسیده‌اند که در تمامی آثار داستانی باید واحدهای روایی پایه را به دست آورد که کوچک‌ترین جزء هر روایت است. زیراتمام گفته‌های ویژه زبان‌شناختی چه گفتاری باشد و چه نوشتاری بر پایه یک دستور زبان استوار است که می‌تواند مجموعه نامحدودی از گفته‌ها را ایجاد کند. (سلدن، ۱۳۷۵: ص ۱۱۷) روایت‌شناسان در پی آن هستند تا واحدهای روایی پایه و قوانین ترکیب آن‌ها را کشف کنند. از جمله این روایت‌شناسان تزوتان تودوروف است که به تحلیل یک‌صد قصه از دکامرون اثر بوکاچو می‌پردازد و نظریه خود را بر اساس آن بیان می‌کند.

سلامان و ابدال یکی از حکایات تمثیلی در ادبیات فارسی است که فیلسوفانی چون حنین بن اسحاق، ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی نیز آن را به شکل‌های مختلفی روایت کرده‌اند. نخستین بار این حنین بن اسحاق، طیب و مترجم کتاب‌های یونانی به عربی، بود که ضمن روایتی از داستان سلامان و ابدال، ادعا کرد که آن را در منابع قدیمی یونانی یافته‌است. پس از او، ابن سینا در نمط نهم کتاب «الاشارات و التنبیهات» خود که کتابی فلسفی-عرفانی است، ضمن شرح مقامات عارفان به صورتی گذرا به این ماجرا اشاره کرد: «هر گاه داستان سلامان و ابدال به گوشت رسید، بدان که سلامان تمثیلی از تو است، و ابدال تمثیلی از رتبه تو در عرفان است، اگر از اهل آنی. اگر توانستی رمز را بگشای.» (سجادی، ۱۳۸۲: ۲۲). در پژوهش حاضر، روایت عبدالرحمان جامی از داستان سلامان و ابدال مد نظر قرار گرفته و تلاش می‌شود تا بر اساس نظریه تودوروف، دستور زبان این روایت، شناسایی و توصیف شود؛ به بیانی دیگر، در این جستار به دنبال پاسخ به این پرسش اساسی هستیم که روایت جامی از سلامان و ابدال از چه دستور و ساختاری پیروی می‌کند.

پیشینه پژوهش

از آن جایی که سلامان و ابدال یکی از داستان‌هایی است که روایت‌های گوناگون از آن ارائه شده، پژوهش‌های چندی درباره آن صورت گرفته‌است؛ از جمله، نجاریان (۱۳۹۱) در مقاله «مقایسه روایت‌های مشهور سلامان و ابدال (به‌ویژه سلامان و ابدال جامی و روایت حنین بن اسحاق)» تلاش کرده هم‌سانی و ناهم‌سانی دو روایت از این داستان را واکاوی کند. رازی‌زاده و دیگران در مقاله «فرآیند معناسازی در مثنوی سلامان و ابدال جامی بر اساس الگوهای نشانه-معناشناسی» مثنوی سلامان و ابدال جامی را مورد توجه قرار داده و تلاش کرده ضمن معرفی چگونگی عملکرد الگوهای نشانه-معناشناسی، چرایی بهره‌مندی شاعر از هر دو فرآیند ممکن معناسازی در این متن را تبیین نماید.

روضاتیان و گرامی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «فرامتن‌های سلامان و ابسال»، به بررسی شروحي که بر این داستان نگاشته شده، پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که بیشتر شرح و تأویل‌های سلامان و ابسال با تأثیر پذیرفتن از اندیشه‌های فلسفی ابن سینا پدید آمده است. «تمثیل در سلامان و ابسال جامی» عنوان مقاله دیگری است که تمثیل داستانی و ابزار و عناصر کاربرد آن در سلامان و ابسال جامی بررسی و نمودار بسامدی انواع فابل، پارابل و محتوای تمثیلات... ترسیم کرده است (نوری سرخنی و حیدری، ۱۳۹۷). «تحلیل ساختاری سلامان و ابسال جامی از منظر رمز و رازهای عرفانی» عنوان پژوهش دیگری است که تحلیل و توصیفی است با استفاده از اسناد کتابخانه‌ای از منظر رمز و رازهای عرفانی (ابراهیمی و حلبی، ۱۳۹۷).

جستاری در روش پژوهش و نظریه روایت‌شناسی تودوروف

«تزوتان تودوروف»، روایت‌شناسی بلغاری است که در کتاب دستور زبان دکامرون (۱۹۶۹) نظریه خود را بر پایه زبان‌شناسی بنا می‌نهد. (مکاریک، ۱۳۸۴:ص ۵۱) او یک روایت را به واحدهای کوچکی تقسیم می‌کند و نام آن را گزاره می‌گذارد. به نظر تودوروف گزاره‌ها دو نوع هستند: گزاره‌های وصفی و گزاره‌های فعلی. "گزاره‌های وصفی از ترکیب شخصیت و وصف شکل می‌گیرند. گزاره‌های فعلی از ترکیب شخصیت و کنش ایجاد می‌شود. (تایسن، ۱۳۷۸:ص ۱۳۶۸) سطح بالاتر از گزاره‌ها در نگاه تودوروف پی‌رفت نامیده می‌شود. هر پی‌رفت از پنج گزاره شکل می‌گیرد:

۱- موقعیت متعادل توضیح داده می‌شود.

۲- نیرویی موقعیت متعادل را برهم می‌زند.

۳- موقعیت نامتعادل به وجود می‌آید.

۴- نیروی موقعیت متعادل را برقرار می‌کند.

۵- موقعیت متعادل جدیدی ایجاد می‌شود.

"پی‌رفت کامل - همیشه و فقط - متشکل از پنج گزاره خواهد بود. یک روایت آرمانی با موقعیت پایداری آغاز می‌شود که نیرویی آن را آشفته کرده است. پیامد آن یک حالت عدم تعادل است. سپس با عمل نیرویی در خلاف جهت نیروی پیش گفته، تعادل برقرار می‌گردد. این تعادل دوم شبیه تعادل نخست است. اما این دو هیچ گاه یک چیز نیستند. (تودوروف، ۱۳۸۲:ص ۹۱)

هر روایت دست کم بایستی یک پی‌رفت داشته باشد. اما محدودیتی در تعداد پی‌رفت‌ها وجود ندارد. اگر روایت از چند پی‌رفت تشکیل شود، این پی‌رفت‌ها به سه شیوه ترکیب می‌شوند:

۱- درونه‌گیری: در این روش به جای یکی از پنج گزاره پی‌رفت اصلی، یک پی‌رفت کامل دیگر قرار می‌گیرد و کارکرد همان گزاره‌ای را که جایگزین آن شده است برعهده می‌گیرد.

۲- زنجیره‌سازی: در زنجیره‌سازی، پی‌رفت‌ها مانند حلقه‌های یک زنجیر به طور متوالی از پس یک‌دیگر قرار می‌گیرند. یک پی‌رفت به طور کامل ذکر می‌شود و سپس پی‌رفت کامل دیگری به دنبال آن می‌آید.

۳- تناوب: طبق این روش گزاره‌های چندین پی‌رفت در هم تنیده می‌شود. بدین ترتیب که گاه گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید و گاه گزاره‌ای از پی‌رفت دیگر (تودوروف، ۱۳۸۲:ص ۹۳ و ۹۴)

سلامان و اِبال جامی

سلامان و اِبال، قصه‌ای عاشقانه با اصالتی یونانی است که نخستین بار توسط حنین بن اسحاق در قرن سوم هجری به عربی ترجمه شد. نورالدین عبدالرحمن جامی، شاعر قرن نهم هجری قصه سلامان و اِبال را در قالب مثنوی و در بحر رمل مسدس سروده است. او نخستین شاعری است که سلامان و اِبال را به نظم کشیده است. او این قصه را با نظر به ترجمه حنین بن اسحاق به نظم کشیده است.

پادشاهی در سرزمین یونان حکومت می‌کرده است. در زمان این پادشاه حکیمی بلندپایه می‌زیست. پادشاه به کمک تدابیر این حکیم، حکومتش را گسترش می‌دهد. پادشاه فرزندی نداشت. این حکیم تدبیری می‌اندیشد و پادشاه صاحب فرزندی می‌شود. نام این فرزند سلامان است. از آنجایی که سلامان از شیرمادر بی‌بهره بود، دایه‌ای برای او برمی‌گزینند. نام این دایه اِبال است. سلامان در دامان اِبال پرورش می‌یابد و به کمال زیبایی می‌رسد. اِبال دل به عشق سلامان می‌سپارد و از سلامان دل‌ربایی می‌کند. سلامان و اِبال به وصال یک‌دیگر تن می‌دهند. اما از دست ملامت‌های حکیم و پادشاه به جزیره‌ای می‌گریزند. پادشاه با استفاده از آیین گیتی‌نما سلامان و اِبال را می‌جوید و از یک‌دیگر جدایشان می‌کند. در نهایت سلامان و اِبال با هم به دل آتش می‌روند. پادشاه با تدبیری جادوانه، سلامان را نجات می‌دهد. سلامان از دوری یار بی‌قرار می‌ماند. این بار حکیم است که سلامان را با تدابیر خود آرام می‌کند و عشق زهره را در دل سلامان جایگزین عشق اِبال می‌کند. در نهایت نیز، سلامان به پادشاهی می‌رسد.

روایت‌شناسی سلامان و اِبال

هر روایت دست کم باید از یک پی‌رفت تشکیل شده باشد. اما اندازه مشخصی برای تعداد نهایی پی‌رفت وجود ندارد. سلامان و اِبال مجموعاً از بیست و هفت پی‌رفت تشکیل شده است. از این میان یک پی‌رفت، فرعی و مابقی پی‌رفت‌های اصلی هستند. هم‌چنین گزاره‌هایی وجود دارد که در حد پی‌رفت گسترش نمی‌یابد و کمکی به پیش‌برد روایت نمی‌کنند. به همین دلیل از پرداختن به گزاره‌هایی این چنین پرهیز می‌کنیم. پی‌رفت‌های پایه، اساس روایت را شکل می‌دهند.

پی‌رفت‌های سلامان و اِبال

پی‌رفت نخست

- ۱- شهریاری در یونان زمین صاحب تاج و نگین است (موقعیت متعادل اولیه)
- ۲- حکمت‌شناسی در عهد این شاه بود. (نیروی برهم زننده موقعیت متعادل)
- ۳- اهل حکمت همه گرداگرد او حلقه بستند. (موقعیت نامتعادل)
- ۴- شاه قدر حکیم را شریف دانست و به تدبیر او عمل می‌کند. (نیروی ایجاد موقعیت متعادل)
- ۵- شاه از تدابیر حکیم جهان را تسخیر کرد (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت دوم

- ۱- به تدبیر حکیم، گیتی بر شاه یونان قرار گفته است. (موقعیت متعادل اولیه)
- ۲- شاه به اندیشه در احوال خود فرو می‌رود. (نیروی برهم زننده تعادل)
- ۳- شاه فرزندی ندارد تا آینده تخت و تاجش به او برسد. (موقعیت نامتعادل)
- ۴- شاه مساله را با حکیم در میان می‌گذارد. (نیروی ایجاد تعادل)
- ۵- حکیم با دانش خود مشکل را حل می‌کند. (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت سوم

- ۱- سلامان زاده شده است. (موقعیت متعادل اولیه)
- ۲- غائب
- ۳- سلامان از شیر مادر بی‌بهره است (موقعیت نامتعادل)
- ۴- دایه‌ای برای کودک پسند می‌کنند (نیروی ایجاد تعادل)
- ۵- سلامان در دامان دایه پرورش می‌یابد (موقعیت متعادل)

پی‌رفت چهارم

- ۱- غائب
- ۲- سلامان مست و نیم خواب با گروهی از خسروان به میدان می‌رود (نیروی برهم زننده تعادل)
- ۳- همه در میدان به چوگان بازی مشغول هستند (موقعیت نامتعادل)
- ۴- سلامان چوگان بازی می‌کند و دولت یار اوست (نیروی ایجاد تعادل)
- ۵- چوگان بازی پایان می‌یابد (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت پنجم

- ۱- اقبال سلامان را در دامان خود پرورش می‌دهد (موقعیت متعادل اولیه)
- ۲- اسباب زیبایی در سلامان جمع می‌شود (نیروی برهم زننده تعادل)
- ۳- اقبال دل‌باخته سلامان می‌شود (موقعیت نامتعادل)
- ۴- اقبال در پی دلربایی از سلامان است (نیروی ایجاد تعادل)

پی‌رفت ششم

- ۱- سلامان حلم و وقار دارد (موقعیت متعادل)
- ۲- اقبال در کار سلامان عشوه می‌کند (نیروی برهم زننده تعادل)
- ۳- عشوه اقبال کارگر شد و سلامان بی‌طاقت است (موقعیت نامتعادل)

۴-سلامان به ابدال متمایل گشت (نیروی ایجاد تعادل)

۵-سلامان عاشق ابدال و ابدال فرخنده فال می‌شود (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت هفتم

۱-سلامان و ابدال عاشق یک‌دیگرند (موقعیت متعادل اولیه)

۲-ابدال گاه و بی‌گاه دنبال فرصت است. (نیروی برهم زننده تعادل)

۳-ابدال شبی به خلوت سلامان راه یافت (موقعیت نامتعادل)

۴-ابدال به پای سلامان می‌افتد (نیروی ایجاد تعادل)

۵-سلامان و ابدال در آمیختند (وصال) (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت هشتم

۱-سلامان و ابدال به دور از رنج و درد در وصال هستند (موقعیت متعادل اولیه)

۲-چرخ روزگار در کمین است (نیروی برهم زننده تعادل)

پی‌رفت نهم

۱-سلامان و ابدال حریف یک‌دیگرند (موقعیت متعادل اولیه)

۲-سلامان از خدمت شاه و حکیم باز می‌ماند (نیروی برهم زننده تعادل)

۳-دل شاه و حکیم از هجر سلامان دو نیم شد (موقعیت نامتعادل)

۴-شاه از حال سلامان خبر می‌جوید و محرمان را پیش می‌خواند (نیروی ایجاد تعادل)

پی‌رفت دهم

۱-غائب

۲-غائب

۳-شاه و حکیم با سلامان مناظره می‌کنند (موقعیت نامتعادل)

پی‌رفت یازدهم

۱-غائب

۲-غائب

۳-سلامان از شنیدن نصیحت‌ها دل تنگ می‌شود (موقعیت نامتعادل)

۴-انگیزه ترک وطن در جان سلامان ریشه می‌گیرد (نیروی ایجاد تعادل)

پی‌رفت دوازدهم

۱- غائب

۲- سلامان خاطر از وطن پرداخته است (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- سلامان با ابدال در سفر است (موقعیت نامتعادل)

۴- از پند گویان دور می‌شود (نیروی ایجاد تعادل)

۵- سلامان از ملامت پندگویان فارغ می‌شود و ایمن است (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت سیزدهم

۱- سلامان بار خود را بر ساحل افکنده است (موقعیت متعادل اولیه)

۲- دریایی بیکران در برابر پدیدار می‌شود (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- سلامان ازدامه سفر باز مانده است (موقعیت نامتعادل)

۴- برای گذشتن از دریا فکر چاره می‌کند (نیروی ایجاد تعادل)

۵- سلامان و ابدال در زورقی می‌نشینند و آسوده حال حرکت می‌کنند (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت چهاردهم

۱- سلامان و ابدال به سمت مقصد پیش می‌روند (موقعیت متعادل اولیه)

۲- بیشه ظاهر می‌شود (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- سلامان اندیشه از سفر کوتاه می‌کند و باز می‌ماند (موقعیت نامتعادل)

۴- تصمیم می‌گیرد در بیشه اقامت کنند (نیروی ایجاد تعادل)

۵- سلامان و ابدال در بیشه مقیم می‌شوند (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت پانزدهم

۱- غائب

۲- شاه از نبود سلامان آگاه می‌شود (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- شاه از دوری سلامان بی‌قراری می‌کند (موقعیت نامتعادل)

۴- شاه دستور می‌دهد از سلامان خبر بجویند (نیروی ایجاد تعادل)

پی‌رفت شانزدهم

۱- غائب

۲- غائب

۳- هیچ کس از سلامان خبر ندارد (موقعیت نامتعادل)

۴- شاه آینه گیتی نما را پیش می‌آورد (نیروی ایجاد تعادل)

۵- سلامان و ابدال را می‌جوید (موقعیت متعادل)

پی‌رفت هفدهم

۱- شاه نسبت به سلامان و ابدال دل‌رحم است (موقعیت متعادل اولیه)

۲- سر سلامان از افسر شاهی خالی است (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- شاه قوت همت گماشت و سلامان را از ابدال باز داشت (موقعیت نا متعادل)

۴- سلامان ترس ترسان به پدر روی می‌آورد (نیروی ایجاد تعادل)

۵- پدر از فراق سلامان رهید و آرام شد (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت هجدهم

۱- سلامان و پادشاه در کنار یک‌دیگرند (موقعیت متعادل اولیه)

۲- پادشاه شروع به ملامت سلامان می‌کند (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- سلامان از نصیحت پدر رنجیده خاطر می‌شود (موقعیت نا متعادل)

۴- سلامان تصمیم به خود کشی می‌گیرد (نیروی ایجاد تعادل)

پی‌رفت نوزدهم

۱- غائب

۲- غائب

۳- سلامان به همراه ابدال پای در صحرا می‌نهند (موقعیت نا متعادل)

۴- پشته‌های هیزم فراهم آورده و آتشی آماده می‌کنند (نیروی ایجاد تعادل)

۵- هردو با دلخوشی دست در دست هم وارد آتش شدند (موقعیت متعادل)

پی‌رفت بیستم

۱- پادشاه نسبت به حال سلامان و ابدال آگاه است (موقعیت متعادل)

۲- همت شاه برکشتن ابدال است (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- ابدال را سوزاند و سلامان را وا گذاشت (موقعیت نامتعادل)

پی‌رفت بیست و یکم

۱- غائب

۲- غائب

- ۳-سلامان از دوری ابدال ناله جانسوز برگردون می‌کشد(موقعیتنامتعادل)
۴-محرمان حال سلامان را به شاه بازمی‌گویند(نیروی ایجادتعادل)

پی‌رفت بیست و دوم

۱-غائب

- ۲-شاه سلامان را در غم و رنج می‌بیند(نیروی برهم زننده تعادل)
۳-بر دل شاه رنج و غم می‌رسد(موقعیت نامتعادل)
۴-مساله را باحکیم درمیان می‌گذارد حکیم پاسخ می‌گوید(نیروی ایجاد تعادل)
۵-پادشاه از پاسخ حکیم آرام می‌گیرد(موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت بیست و سوم

- ۱-سلامان تسلیم حکیم است(موقعیت متعادل)
۲-ابدال به ذهن سلامان می‌آید(نیروی برهم زننده تعادل)
۳-سلامان از فراق به فریاد می‌آید(موقعیت نامتعادل)
۴-حکیم تصویر ابدال را می‌آفریند(نیروی ایجاد تعادل)
۵-سلامان تسکین می‌یابد(موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت بیست و چهارم

- ۱-سلامان آرام است(موقعیت متعادل)
۲-حکیم وصف زهره را می‌گوید(نیروی برهم زننده تعادل)
۳-سلامان میلی به زهره در خویشتن می‌یابد(موقعیت نامتعادل)
۴-حکیم این معنی را در سلامان در یافت در زهره تاثیری عظیم کرد(نیروی ایجادتعادل)

پی‌رفت بیست و پنجم

۱-غائب

۲-غائب

- ۳-زهره تمام جمال خود را اظهار کرد(موقعیت نامتعادل)
۴-زهره در دل وجان سلامان کارگر شد(نیروی ایجادتعادل)
۵-نقش ابدال از دل سلامان شسته می‌شود(موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت بیست و ششم

۱- غائب

۲- پادشاه یونان شهریاران را فرامی خواند (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- جشنی بزرگ برپا می شود (موقعیت نامتعادل)

۴- همه با سلامان بیعت می کنند (نیروی ایجاد تعادل)

۵- سلامان پادشاه جهان می شود (موقعیت متعادل ثانویه)

پی‌رفت بیست و هفتم

۱- غائب

۲- شاه وصیت نامه‌ای برای سلامان انشا کرد (نیروی برهم زننده تعادل)

۳- شاه وصیت نامه را قرائت می کند (موقعیت نامتعادل)

۴- سلامان به وصیت پدر گوش می دهد (نیروی ایجاد تعادل)

۵- وصیت پدر تمام می شود (موقعیت متعادل ثانویه)

دستور پایه سلامان و ابدال

از آنجایی که سلامان و ابدال روایتی عاشقانه است، کنش غالبی که موجب برهم زدن موقعیت متعادل و ایجاد موقعیت متعادل است، حول محور وصال و فراق و موانع عشق می‌گردد. به بیان دیگر، می‌توان کل روایت سلامان و ابدال را یک پی‌رفت کلی در نظر گرفت که عشق، نیروی برهم زننده تعادل است:

همه چیز آرام است و پادشاه حکومت می‌کند (موقعیت متعادل اولیه)

عشق سلامان و ابدال ایجاد می‌شود (نیروی برهم زننده تعادل)

پادشاه نگران وضعیت پیش آمده است (موقعیت نامتعادل)

پادشاه در صدد از بین بردن عشق میان سلامان و ابدال است (نیروی ایجاد تعادل)

هر کدام از گزاره‌های پی‌رفت بالا شامل گزاره‌های جزئی‌تر می‌شود و پی‌رفت‌های دیگری را تشکیل می‌دهد. قابلیت

خلاصه همه پی‌رفت‌ها در یک پی‌رفت کلی حکایت از آن دارد که با داستان پرافت و خیزی روبه‌رو نیستیم. نداشتن

افت و خیزهای نه چندان زیاد یکی از دلایل جذاب نبودن روایت سلامان و ابدال است.

شیوه ترکیب پی‌رفت‌ها

در روایت سلامان و ابدال پی‌رفت‌ها به دو شیوه ترکیب یافته‌اند. شیوه درونه‌گیری و زنجیره‌سازی. در شیوه درونه‌گیری چند گزاره از یک پی‌رفت بیان می‌شود و به جای گزاره‌های باقی مانده از پی‌رفت، یک پی‌رفت کامل دیگر ذکر می‌شود که همان کارکرد گزاره‌های ذکر نشده از پی‌رفت پیشین را دارد. در غالب پی‌رفت‌هایی که به شیوه درونه‌گیری ترکیب یافته‌اند دو گزاره نخست غائب هستند. به بیان دیگر موقعیت متعادل اولیه و نیروی برهم زننده آن بیان نمی‌شوند. رد پای این گزاره‌های غائب در پی‌رفت پیشین یافت می‌شود. برای جلوگیری از اطناب و ایجاز گرایی از ذکر این گزاره‌ها

خودداری شده است. همین مساله سبب کوتاه بودن روایت عاشقانه سلامان و ابدال است. در شیوه زنجیره‌سازی، پی‌رفت‌ها همانند زنجیرهای پشت سرهم می‌آیند. در این شیوه ترکیب، کمترین افت و خیز و گره افکنی را شاهد هستیم. چراکه خواننده با پایان یک پی‌رفت وارد پی‌رفت دیگر می‌شود و با کمترین سردرگمی مواجه می‌گردد.

نتیجه‌گیری

سلامان و ابدال جامی روایتی است که از بیست و هفت پی‌رفت تشکیل شده است. این پی‌رفت‌ها به دو شیوه درونه‌گیری و زنجیره‌سازی ترکیب شده‌اند. پی‌رفت‌هایی که به شیوه درونه‌گیری با پی‌رفت پیشین خود ترکیب شده‌اند، غالباً دو گزاره اولشان غائب است. رد پای این گزاره‌های غائب در پی‌رفت پیشین است. از آنجایی که این روایت، عاشقانه است، نیروهایی که موقعیت‌های متعادل را ایجاد می‌کنند و برهم می‌زنند در جهت وصال و موانع وصال هستند. به دلیل همین تکراری بودن اپیزودهای روایت، داستان چندان زیبا و با گره افکنی‌های آن‌چنانی نیست و خواننده خیلی زودتر از اینکه روایت پایان‌پذیرد از خوانش بازمانده و خسته می‌شود. به بیانی دیگر همه روایت را می‌توان در یک پی‌رفت کامل پنج گزاره‌ای جای داد. این گزاره‌ها با گسترش پی‌رفت‌های دیگر را ایجاد کرده‌اند. اگر روایت سلامان و ابدال را در تک پی‌رفت بدانیم، عشق میان سلامان و ابدال مهم‌ترین کنش و نیروی برهم زننده موقعیت متعادل خواهد بود. تشریح این کنش خود، پی‌رفت‌های دیگری را می‌آفریند. مادامی که سلامان و ابدال عاشق یک‌دیگرند، در یک موقعیت نامتعادل کلی به سر می‌بریم. هرچند پی‌رفت‌های دیگری در دل این موقعیت نامتعادل هست که موقعیت‌های متعادل و نامتعادل

دیگری را توصیف می‌کند. از بین بردن این عشق، نیرویی است برای برقراری موقعیت متعادل. گزاره تلاش پادشاه برای از بین بردن این عشق نیز پی‌رفت‌های جزئی تری را در بر می‌گیرد. در نهایت نیز فراموشی عشق ابدال و به پادشاهی رسیدن سلمان موقعیت متعادل نهایی و پایان روایت است.

منابع

- ابراهیمی حسینی‌کندی، مهدی و حلبی، علی اصغر (۱۳۹۴). تحلیل ساختاری سلمان و ابسال جامی از منظر رمز و رازهای عرفانی. **عرفان اسلامی**. سال ۱۴ بهار ۱۳۹۷ شماره ۵۵
- آزاد، راضیه. روایت‌شناسی مقامات حمیدی. **فصلنامه پژوهش‌های ادبی**، سال ۷، شماره ۲۶، زمستان ۱۳۸۸، ص ۹
- تایس، لیس. **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**. ترجمه مازیار حسین زاده. تهران: نشر روزگار، ۱۳۸۷
- تودوروف، تزوتان. **بوطیقای ساختارگرا**. ترجمه محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه، ۱۳۸۲
- رازی‌زاده، علی‌عباسی، علی و حسینی ژرفا، سید ابوالقاسم (۱۳۹۴). فرآیند معناسازی در مثنوی سلمان و ابسال جامی بر اساس الگوهای نشانه - معناشناسی. **جستارهای زبانی**. دوره ششم بهمن و اسفند ۱۳۹۴ شماره ۷ (پیاپی ۲۸)
- روضاتیان، سیده مریم. مقایسه تحلیلی سلمان و ابسال جامی و شاه و کنیزک مثنوی مولوی. **مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز**، دوره اول، شماره اول، بهار ۱۳۸۸، ص ۱۰۷
- جامی، عبدالرحمن. **هفت اورنگ**. تهران: سعدی، ۱۳۶۶
- سجادی، ضیاء الدین (۱۳۸۲). **حی بن یقظان و سلمان و ابسال**. تهران: انتشارات سروش
- سلدن، رمان. **نظریه ادبی و نقد عملی**. ترجمه جلال سخنور-سیمازمانی، تهران: پویندگان نور، ۱۳۷۵
- گرین، کیت. **درسنامه نظریه و نقد ادبی**. ترجمه لیلا بهرانی، تهران: روزنگار، ۱۳۸۳
- مکاریک، ایرناریما. **دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمه مازیار حسین زاده، تهران: نشرنگاه امروز، ۱۳۸۷
- نجاریان، سکینه (۱۳۹۱). مقایسه روایت‌های مشهور سلمان و ابسال (به‌ویژه سلمان و ابسال جامی و روایت حنین بن اسحاق). **تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)**. دوره ۴ بهار ۱۳۹۱ شماره ۱۱
- نوری سرخنی، زینب و حیدری، فاطمه (۱۳۹۷). تمثیل در سلمان و ابسال جامی. **تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی**. دوره ۱۰ پاییز ۱۳۹۷ شماره ۳۷
- واحد دوست، مهوش (۱۳۸۱). رویکردهای فلسفی، عرفانی و روان‌شناختی سلمان و ابسال جامی. **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد**. ۱۳۸۱ شماره ۳-۴
- هومن، دیوید. **روایت‌شناسی ساختارگرا**. ترجمه دکتر محمد راغب، فصلنامه هنر، شماره ۸۲، ص ۳۰

Narratological Analysis of the Story of Salaman and Absal Jami

Hamed safi

Assistant Professor, Department of General Studies and Basic Sciences, Khorramshahr University of Marine Sciences and Technology

Abstract

Narratology in modern literary theorizing seeks to divide the narrative into smaller parts and thus achieve a more detailed analysis. This approach to narrative is primarily influenced by Ferdinand Saussure's particular view of language and speech and the distinction between the two. According to Todorov's narratological theory, narratives are divided into small units called propositions. Every narrative consists of at least one sequel. Each episode contains five propositions. There is no limit to the number of episodes in a narrative. In the present study, we seek to examine and analyze the grammar of Salaman and Absal's narrative in a descriptive-analytical manner based on Todorov's narratological theory. Based on the findings of the present study, Salaman and Absal Jami, based on Todorov's theory, consists of twenty-seven episodes. These episodes are combined with each other in three ways: internalization, chaining, and alternation.

Keywords: Salaman and Absal, Narrative, Episode

بررسی مولفه‌های غنایی مثنوی گل و نوروز خواجه‌ی کرمانی

فاطمه صباغ‌زاده

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

fatemehsabaghzadeh99@gmail.com

محمد میر

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه زابل

mohamadmir@uoz.ac.ir

چکیده

غنا در لغت به معنای آوازخوانی، سرود، تغنی (خواندن شعر همراه با دست زدن) و خنیاگری می‌باشد. شعر غنایی در اصطلاح ادبی شعری است که با احساسات و عواطف شخصی شاعر در ارتباط است؛ از این رو طیف وسیعی از معانی و مضامین شاعرانه، از جمله عشق و جوانی، پیری و مرگ، مدح، هجو، عرفان، وطن پرستی، مرثیه و حبسیه را دربرمی‌گیرد.

گل و نوروز منظومه‌ای غنایی در قالب مثنوی است که خواجه‌ی کرمانی آن را در نیمه‌ی اول قرن هشتم به تقلید از خسرو و شیرین نظامی سروده است. کمال‌الدین ابوالعطا محمود بن علی بن محمود، معروف به خواجه‌ی کرمانی، از شاعران برجسته‌ی نیمه‌ی اول قرن هشتم است. او که به نخل‌بند شاعران شهرت داشت، در کرمان متولد شد و در شیراز درگذشت. خواجه در قصیده، مثنوی و غزل طبعی توانا داشته، به طوری که گرایش حافظ به شیوه‌ی سخن‌پردازی خواجه و شباهت سخنش با او مشهور است. پنج مثنوی در وزن‌های گوناگون با نام‌های همای و همایون، گل و نوروز، روضه‌الانوار، کمال‌نامه و گوهرنامه بر روی هم خمسه‌ی خواجه را تشکیل می‌دهند. در این پژوهش توصیفی تحلیلی، مولفه‌های ادب غنایی در منظومه‌ی گل و نوروز خواجه‌ی کرمانی مورد بررسی قرار گرفته است. نتیجه‌ی حاکی از آن است که مولفه‌های ادب غنایی از جمله عاشقانه بودن، توصیف، بررسی عناصر رزم و بزم، تشبیهات و استعارات و... در منظومه‌ی گل و نوروز بازتاب پیدا کرده است.

کلیدواژه‌ها: مولفه‌های ادب غنایی، گل و نوروز، خواجه‌ی کرمانی

مقدمه

شعر غنایی پایدارترین نوع ادب فارسی است که دربرگیرنده احساسات ناب انسانی می‌باشد. این احساسات در هر زمانی حضور قطعی دارند. غنا به معنی موسیقی و نواختن و آواز خواندن، معادل لیر-نوعی ساز-می‌باشد. شعر غنایی در حقیقت برگردان و معادلی برای شعر لیریک اروپایی است؛ زیرا لیر نام نوعی چنگ و آلت موسیقی است که خوانش اشعار احساسی توأم با آن بوده است. غنا در ادب فارسی به معنی سرود، نغمه و دستگاه است و در عربی آوازخوانی و موسیقی معنا می‌دهد. این شعر از پیوند شعر و موسیقی، عشق درباری و شاعر یا نوازندگان دوره گرد به وجود آمد. این شعر به شخصی غایب یا حضوری خیالی نظر دارد؛ جنبه استدلالی ندارد و از نظر نقد ادبی برتر به شمار آمده است (بلوم، ۱۹۷۹). شمیسا در تعریف ادب غنایی می‌گوید: «شعر غنایی در اصل اشعاری است که احساسات و عواطف شخصی را مطرح کند. ادب غنایی در شعر فارسی چند شکل دارد؛ به صورت: داستان، مرثیه، مناجات، شکوی و گلایه و تغزل در قال‌های مثنوی، رباعی، دوبیتی و حتی قصیده مطرح می‌شود.» (شمیسا، ۱۳۸۹، ۸۳)

داستان‌های منظوم عاشقانه از جمله آثار متعدد شعر غنایی هستند. «منظومه‌های عاشقانه بسط یافته شعر غنایی و گسترش یافته غزل عاشقانه در قالب داستان و روایات عینی و تفضیلی است.» (ذوالفقاری، ۱۳۹۴) ادبیات غنایی، شعرهایی بلند هستند که دربردارنده موضوعی داستانی می‌باشند. منظومه‌های عاشقانه، شباهت‌های محتوایی و ساختاری دارند.

شعر غنایی کاملاً جنبه انفسی دارد و حاصل لبریزی احساسات شخصی است. سراینده در آن نقش پذیرنده و متأثر دارد نه تاثیر بخش و موثر. آنچه برای شاعر غنایی ملاک و معیار است، اجابت خواست مخاطبش نیست، بلکه احساس درونی‌اش است که از هر چیزی مهم‌تر است؛ در واقع دنیای بیرون او اهمیتی ندارد. در متن غنایی از وصف آنچه در جهان طبیعی و واقعی می‌گذرد، سخن نمی‌رود، بلکه شاعر آنچه را که مطلوب اوست به چشم دل می‌بیند و به زبان عواطف بیان می‌کند. در ادب فارسی، نوع غنایی در قالب‌های غزل، مثنوی، رباعی، دوبیتی و حتی قصیده مطرح می‌شود؛ اما مهم‌ترین قالب آن غزل است که به دو نوع عاشقانه و عارفانه تقسیم می‌شود. ادبیات غنایی را به دو معنی اشعار عاشقانه و بزمی به کار می‌برند و معادل قدیم آن غزل است. مراد از اشعار لیریک در ادبیات اروپایی، شعری است کوتاه و غیر روایی که گوینده در آن فقط احساسات خود را بیان کند، و اگر شعر، بلند و روایی باشد مثل خسرو و شیرین، به آن شعر غنایی-نمایشی یا داستانی می‌گویند. (شمیسا، ۱۲۸، ۱۳۸۹)

«شعر غنایی در اصطلاح ادبی، شعری است که با احساسات و عواطف شخصی شاعر در ارتباط است، از این رو طیف وسیعی از معانی و مضامین شاعرانه هم‌چون عشق و جوانی، پیری و مرگ، علایق انسانی نسبت به خدا و خلق، سوگندنامه، خمیریات، حبسیات، اخوانیات و سایر تفننات ادبی مانند لغز و معما و ماده تاریخ، مناظره، مفاخره، شهر آشوب و... را شامل می‌شود.» (رستگار فسایی، ۶۳، ۱۳۸۰)

ادبیات غنایی شاخص‌های محتوایی و صوری خاصی دارد که حد و مرز و وجوه تفارق آن را با انواع دیگر معین می‌کند. برخی از آن‌ها، برای ادبیات غنایی در حکم شروط اصلی و لازمند، که غیابشان غنایی بودن متن ادبی را منتفی می‌کند و بعضی فرعی‌اند. شاخص‌های محتوایی عبارتند از: احساسی و عاطفی بودن، عاشقانه و عارفانه بودن، دید منفی نسبت به جهان و روزگار داشتن، فضای غم‌آلود داشتن، وصفی بودن، توجه کردن به ناتوانی و خصوصیات اخلاقی انسان، درون‌گرایی و شاخص‌های صوری نیز از این قبیل می‌باشند: لطافت و نرمی زبان و بیان، تراحم صور

خیال، به کارگیری کلمات، عناصر، ترکیبات، تعبیرات و تصاویر نرم و متناسب با فضای غنایی، غنای موسیقایی، استعارات، تشبیهات و کنایات نرم و لطیف غنایی، مصوت‌ها، عناصر انتزاعی، گروه‌های اسمی، جملات سوالی بدون درخواست جواب و... (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۵)

خواجوی کرمانی

خواجو شاعر قرن هشتم است. خودش سال تولدش را در همای و همایون ۶۸۹ هجری قمری ذکر می‌کند. او در سال ۷۵۳ که در شیراز درگذشت، شصت و چهار سال عمر کرده بود. خواجو زاده کرمان بود و به زادگاه خویش عشق می‌ورزید. وی طبعی ناآرام و بی‌قرار داشت و از نوجوانی در پی خوابی که دید، به نقل خودش در روضه الانوار به سرودن شعر پرداخت. در آغاز شاعری به فردوسی عشق می‌ورزید و از او الهام می‌گرفت. کم‌کم سبکش قوام یافت و اقدام به سرودن آثار ارزشمندی کرد. به تدریج تاثیر فردوسی جای خود را در آثار او به تاثیر نظامی داد و هم‌چون او اقدام به سرایش خمسه کرد (غلامرضایی کهن، ۱۳۹۵). وقتی که هنوز در کرمان بود، دو مثنوی عاشقانه‌اش، همای و همایون و گل و نورو را آغاز کرد. هم همای و هم نورو دو قهرمان اصلی این دو منظومه عاشقانه، هم‌چون خود او روحی ناآرام و بی‌قرار داشتند و شرق و غرب عالم را درنوردیدند تا گمشده خویش را در نماد همایون و گل بیابند. خواجو نیز چنین کرد.

منظومه گل و نورو

در خلاصه گل و نورو که با رویکرد تمثیلی نوشته شده آمده است: «نورو» قهرمان اصلی داستان شاهزاده‌ای است از سرزمین خراسان که در حین گشت و گذار و شکار با جهان‌افروز کشمیری آشنا می‌شود و ایشان نشانی از «گل» دختر زیبای قیصر روم به او می‌دهد. نورو برای رسیدن به محبوب راه سفر در پیش می‌گیرد، اما با مخالفت پدرش - پیروزشاه - مواجه می‌شود. سرانجام برای رسیدن به گل، پنهانی به همراه مهران - پسر مهرسب حکیم و یاور نورو - راهی روم می‌شود. سفری که مملو از مخاطره است. نورو در این سفر فرمانده‌ای به نام فرخ‌روز را که او نیز دلباخته گل است شکست می‌دهد. اژدهایی که قیصر روم کشتن آن را برای داماد خویش شرط کرده بود نیز از بین برده اما با غلامی نیز کشتی بگیرد. او غلام را هم بر زمین زده و همان شب راهی شبستان گل می‌شود. با تمام این وقایع، قیصر اجابت نورو را به یک ماه می‌اندازد. نورو دو بلبل را در خواب می‌بیند که از ربوده شدن گل به دست طوفان جادو خبر می‌دهند. نورو برای نجات دادن گل راهی می‌شود. در راه کشیش نشانه گنبد زندان گل را به نورو می‌دهد. نورو گل را نجات داده و به روم بر می‌گردد. قیصر جشن بزرگی بر پا کرده و چون در می‌یابد نورو شاهزاده است همان شب او را به عقد گل در می‌آورد.

پیشینه پژوهش

تا کنون پژوهش‌های متعددی درباره منظومه گل و نورو خواجوی کرمانی انجام گرفته است. فرضی و فخریمی فاریابی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «ریخت‌شناسی منظومه گل و نورو خواجوی کرمانی بر اساس نظریه ولادیمیر

پراپ» به بررسی این اثر ارزشمند پرداخته‌اند. بالار، فرضی و امانی استمال (۱۳۹۹) در مقاله «تحلیل فردیت‌یابی نوروز در منظومه گل و نوروز بر اساس نظریه تفرد یونگ» و آقازاده، خراسانی و رشیدی (۱۳۹۵) در مقاله «مقایسه ساختار خسرو و شیرین نظامی و گل و نوروز خواجهی کرمانی» گل و نوروز را مورد پژوهش قرار داده و هم‌چنین عباسی، طباطبایی و اسماعیلی (۱۳۹۸) در «بررسی پیشینه اساطیر بین‌النهرینی و هندی و در منظومه غنایی گل و نوروز خواجهی کرمانی»، پژوهشی در باب پیشینه اساطیری این منظومه به انجام رسانده‌اند. لذا از آنجایی که هیچ پژوهش مستقلی درباره بررسی مولفه‌های غنایی در منظومه گل و نوروز انجام نگردیده، این پژوهش ضروری به نظر می‌رسد.

بررسی مولفه‌های غنایی منظومه گل و نوروز

۱- عناصر محتوایی

۱-۱. عاشقانه بودن

برخی عشق را تنها دلیل جذابیت شعر غنایی دانسته‌اند. شعر عاشقانه از آبخشور شعر غنایی تفکیک‌ناپذیر است. امیلی ویلسون می‌گوید: «کشمکش میان "خود"ی که می‌خواهد و آرزو می‌کند و "خود"ی که توجه می‌کند؛ یک عنصر اساسی بوده است که از ویژگی‌های ثابت شعر غنایی عاشقانه است.» (ویلسون ۲۰۰۴) خواجه می‌گوید:

گهی کردی هوای عشق بر ساز	شدی با زهره از مستی هم آواز
(خواجه: ۴۰، ۱۳۷۰)	
نبینی غنچه‌ای بر طرف جویی	که نبود در دلش از عشق بویی
(همان: ۴۴)	
ز جام عشق گشته واله و مست	ز دست دل شده هم‌چون دل از دست
(همان: ۱۰۷)	
مرا از خشک و تر در عشق دلبر	لبی مانده است خشک و دیده‌تر
(همان: ۲۰۱)	
نرفته در طریق عشق گامی	کجا حاصل کنی زین کوی کامی
(همان: ۲۳۵)	
حدیث عشق در دفتر نگنجد	شراب شوق در ساغر نگنجد
(همان: ۲۰۱)	
چو میبینی که در عشقت هلاکم	میر آیم که من یک مشت خاکم
(همان: ۲۰۴)	

۲-۱. ازدواج عاشقانه

برجسته‌ترین موضوعی که به لحاظ محتوایی با ادب غنایی گره خورده، مسائل عاشقانه و رابطه میان عاشق و معشوق است:

به نیک اختر چراغ تاجداران	اشارت کرد تا اختر شماران
به زیج فکر و اسطرلاب ادراک	ز سیر اختران و دور افلاک
همایون ساعتی آرند پیدا	که بتوان بست عقد سعد و اسما
پس آنگه کرد جشنی خسروانی	به آیین ملوک باستانی
به کابین داد سلمی را به شروین	بزد بر برج ماه اورنگ پروین

(همان: ۱۵۰)

۳-۱. عاشق شدن از طریق شنیدن وصف معشوق

در بعضی از منظومه‌های عاشقانه، عاشق با دیدن تصویری از معشوق یا دیدن چهره او در خواب دلباخته او می‌شود، اما در منظومه گل و نوروز، نوروز نه از این طریق، بلکه با شنیدن وصف گل از جهان افروز کشمیری عاشق و دلباخته او می‌گردد.

جهان افروز کشمیری از جمال گل سخن می‌گوید:

لب جان پرور او روح اعظم	خم ابروی او محراب مریم
دو زلف کافرش زنار هرقل	دو چشم ساحرش هاروت بابل

(همان: ۳۶)

و نوروز با شنیدن وصف گل دلباخته او می‌شود:

چو نوروز این حدیث آمد به گوشش	برفت از دل به یکره صبر و هوشش
هوای گل زد آتش در درونش	به جوش آمد به سان لاله خونش

(همان: ۳۹)

۴-۱. توصیف معشوق

از اساسی‌ترین بن‌مایه‌های عاشقانه در منظومه‌های غنایی، توصیف جلوه‌های مادی معشوق هم‌چون رخ، دهان، زلف، لب و قد است. خواجه در گل و نوروز، گل را این‌گونه توصیف می‌کند:

رخش در حلقه مرغول پرتاب	چو تیره در شبان تابنده مهتاب
زرشک قامتش در باغ عرعر	بمانده پای در گل دست بر سر
دهانی و هزارش خنده چون گل	زده لعلش هزاران خنده بر مل

(همان: ۳۴)

۵-۱. گلایه از زمین و زمان

انسانی که از اوضاع پیش آمده ناراضی باشد، سعی می‌کند با گشودن لب به اعتراض و کنایه، احساسات نهفته در درونش را هویدا کند و از رازهای درونی خود سخن بگوید. بنابراین، طبیعی است که بشارت‌شکوی گونه‌ای از ادبیات غنایی به شمار رود. بشارت‌شکوی یا شکواییه، در لغت به معنی اظهار شکایت یا شکوه کردن است. خواجه می‌گوید:

بیا بنگر که چون آشفته کارم
چرا بختی چنین آشفته دارم
کجا رفت آن که چون باد بهاران
جنیت راندمی بر لاله زاران

(همان: ۷۶)

چه دردست این که درمانی ندارد
چه راهست این که پایانی ندارد
کنم فریاد و کس فریاد رس نیست
فرو بندم نفس چون هم نفس نیست

(همان: ۷۸)

۱-۶. حضور ناصح

از بن‌مایه‌های داستان‌های عاشقانه که از ویژگی‌های ادبیات غنایی است، وجود ناصح یا ناصحانی است که عاشق را از عشق منع می‌کنند که ممکن است پدر و مادر عاشق یا همراهان او باشند. مهرسب حکیم، این گونه نوروژ را از عشق گل بیم می‌دهد:

چرا باید حدیث می شنیدن
فتادن بی‌خود و خود را ندیدن
به افسونی نباید رفت در خواب
به افسوسی نشاید بود در تاب
مده خاطر به قول هرزه گویان
منه سر در پی بیهوده پویان

(همان: ۴۹ و ۵۰)

در جایی دیگر، ناصح برای نگه داشت عشق این گونه نصیحت می‌کند:

خرد را دام ساز و وعظ دانه
به دست آرش که رفت از آشیانه
گرش مجروح بینی مرهمش باش
دمش میدہ لیکن هم‌دمش باش

(همان: ۷۵)

۱-۷. هم‌دم و یاریگر

در داستان‌های غنایی عاشقانه، افرادی هستند که همراه و یاریگر عاشقند و به او کمک می‌رسانند تا به هدف خود دست پیدا کند. در منظومه گل و نوروژ، این یاریگر، مهران، پسر مهرسب حکیم است که یاری خود در راه رسیدن نوروژ به معشوق را این گونه بیان می‌کند:

نه آنم کز تو یک دم دور باشم
و گر بد دل زنی صد دور باشم
به هر منزل که بیرق سرفرازی
کنم چون بیرق آنجا سرفرازی
اگر آب آوری من آتش آرم
کبابت از دل محنت کش آرم

(همان: ۱۱۷)

۸-۱. دسیسه

یکی از مولفه‌های ادب غنایی در داستان‌های عاشقانه، دسیسه است. این مولفه داستان عاشقانه را جذاب می‌نماید. در داستان عشق وزیر محمد به پسری به نام علی که در خلال داستان گل و نوروز آمده است، یکی از انواع دسیسه‌ها برای نابود کردن شخص مخالف را می‌بینیم:

ز بحر فتنه سر بر زد نهنگی	ز کوه غم فرود آمد پلنگی
به خونش تشنه شد گردون خون خوار	برآمد لشکری با تیغ خون بار
گروهی گردن افزازان سرکش	فروزان کرده ز آب خنجر آتش
به قصد او عنان را تاب دادند	به خون او سنان را آب دادند

(همان: ۵۵)

۹-۱. پایان خوش

پایان خوش از آن دست بن‌مایه‌های غنایی است که در اغلب آثار غنایی عاشقانه دیده می‌شود. گل و نوروز هم از این بن‌مایه خالی نمانده و خواجوی کرمانی در این منظومه داستان‌های عاشقانه متعددی را بیان کرده، در انتها داستان به خوبی و خوشی به پایان رسیده و عاقبت همه شخصیت‌ها ختم به خبر گشته است. داستان بهزاد و پری زاد در گل و نوروز یکی از این داستان‌هاست که پایانی خوش را رقم زده است:

به رسم موبدان بگرفت دستش	معین کرد مهر و عقد بسته‌اش
شرابی نوش کرد از چشمه نوش	پس آنگه شد به بستان مست و مدهوش
دهان غنچه سیراب بگشود	ز غنچه ارغوان و لاله بنمود
پس از یک چند بهزاد و پری زاد	برون بردند محمل با دلی شاد
عزیز مصر را بدرود کردند	به لب دستش شراب آلود کردند

(همان: ۶۲)

۱۰-۱. پارسایی

یکی از مولفه‌های ادب غنایی معنوی بیان ویژگی‌های مثبت و خصلت‌های ناب شخصیت‌های داستان می‌باشد. خواجوی کرمانی در بیان پارسایی یکی از بزرگان داستان بیان می‌دارد:

که در کرمان جوانی پارسا بود	که پیشش صحبت ترکان خطا بود
کمالش نام و نامی در کمالات	برش اندیشه ی عشق در خیالات

(همان: ۱۰۷)

۱۱-۱. توصیفات عاشقانه

عشق از عاطفه‌های مشترک میان تمامی انسان‌هاست. هر قدر دایره شمول مفهوم و مضمون گسترده‌تر باشد، مورد اقبال بیشتری قرار می‌گیرد. توصیفات عاشقانه یکی از مولفه‌های اصلی ادب غنایی است.

ز دل با هم به دیده راز گفتند	به ابرو حال دیده باز گفتند
زبان بی‌زبانی برگشادند	نشان بی‌نشانی باز دادند
حکایت از زبان حال کردند	زبان را از حکایت لال کردند
اشارت در میانشان ترجمان شد	کرشمه با اشارت هم‌زبان شد
به رمز عشوه گفتند آنچه گفتند	به نوک غمزه سفتند آنچه سفتند

(همان: ۱۰۰)

۱۲-۱. درخواست و التماس عاشقانه

به حق مهر و شرط مهربانی	که بر من رحم کن گر می‌توانی
سراپایم ک گرفته است آتش تیز	چو دست می‌دهد آبی بر او ریز
برآور کام من گر هست کامت	وفا کن چون وفادار است نامت

(همان: ۸۴)

۱۳-۱. موسیقی

در نمونه عالی شعر، صور خیال و زبان باید با یک‌دیگر هماهنگی داشته باشند تا پیام شعر را صحیح منتقل کنند. با توجه به پیوند شعر غنایی و موسیقی، این شعر همیشه معیار موسیقایی یک نوع و مجموعه‌ای از راهنمایی‌ها برای تولید صدا نیز هست. خواجه با بهره‌گیری صحیح از موسیقی، غنای بیشتری به آثار خود بخشیده است:

نمک در شهد شیرین شهد در لب	قصب بر ماه تابان ماه در شب

(همان: ۳۴)

شب آوازش به شب مرغ شب آویز	ز مهرش هم نفس مرغ سحرخیز

(همان: ۸۲)

یکی مساح صحرای مساحت	یکی ملاح دریای ملاح

(همان: ۹۱)

۱۴-۱. مرگ

مرگ غالباً در تقابل با زندگی است و این جلوه از شکوه آدمی همواره با هم می‌آید. گاه از تولد شاخی برومند سخن می‌رود و گاه خزان مرگ بر زندگی سایه می‌افکند. خواجه در منظومه گل و نوروژ به این مولفه اشاره نموده است:

شدم در زندگی پا بسته در گور	چو مویی آمده در دیده مور
در این تابوت آهن کوب تا چند	چو آهن در دل کان مانده در بند

چو من خود را خود افگندم درین حال کنونم گور شد صندوق احوال
اگر نشمردمی بیگانه را خویش کجا بردی بیگانه با خویش

(همان: ۷۰)

۱۵-۱. مفهوم عشق

تحلیل و تفسیر عشق یکی از اصلی‌ترین مولفه‌های ادب غنایی است. خواجهی کرمانی در منظومه گل و نرروز به تفسیر عشق پرداخته است:

گر افلاطون بخواند نامه عشق زند بر شش جهت هنگامه عشق
مریض عشق نشناسد دوا را اسیر دل به جان خواهد بلا را
کدام است آنکه مه را مشتری نیست ولیکن مهر کار سرسری نیست
درین ره خودپرستی بت پرستی است نشان ذوق مستی ترک هستی است
کسی کو چون چراغ آتش فروزد نداند حال آتش تا نسوزد
به ظاهر سر باطن چون توان گفت به صورت در معنی کی توان سفت
نگردد ذوق می ناخورده معلوم نگردد حال ره نارفته معلوم

(همان: ۵۷)

۱۶-۱. توصیف

خواجو از توصیف در آثار خود بهره فراوانی برده است. توصیف عناصری هم‌چون شمع، برف، باد صبا، ابر، محبوب و صحنه‌های عاشقانه از ویژگی‌های شعر خواجو است که در بسیاری از آثار او از جمله همای و همایون و گل و نرروز مشاهده می‌شود:

صبا چون از رخ گل پرده بگشاد چنین از حال نرروز آگهی داد
که چون گلچهر این اورنگ زرکار به گل چیدن درآمد سوی گلزار
رکاب افشاند بر کاخ کیانی علم زد بر بساط خسروانی
به پیروزی چو مهر عالم افروز فروزان کرد از رخ قصر پیروز
به دیده خاک ره را کرد نمناک لبالب کرد از در دامن خاک

(همان: ۴۴)

۱۷-۱. لطافت، نرمی زبان و بیان

تصویری که به کمک کلمات ساخته شده ایماژ است. این تصاویر در ادب غنایی نرم لطیف است؛ زیرا با زمینه عاطفی همراه است. هر تصویری باید عاطفه و شوری داشته باشد. در منظومه گل و نرروز می‌خوانیم:

به نرگس پرده مستان دریده به شکر نخل خوزستان خریده
سمن بوی و سمن روی و گل اندام حسن شکل و حسن خوی و علی نام
چو آتش توسن سرکش برانگیخت ز جان خاکیان آتش برانگیخت

چو دستور جهان آن شمع را دید
چو بید از باد نیسانی بلرزید
برفت از آتش عشق آب رویش
پر از خم شد بدن مانند مویش
رخش شمعی ز سوز دل برافروخت
دل هشیار را مستی در آموخت

(همان: ۵۲)

۲- بررسی عناصر رزم و بزم

۲-۱. رزم

کاربرد واژه‌هایی هم‌چون کمان، تیر، تیغ، خنجر، کوس، سنان و... در صحنه نبرد شاهزاده نوروز با شروین بن شروان، از تبحر خواجه در توصیف صحنه‌های نبرد حکایت دارد:

به جمله هر دو با هم درفتادند
به تیر و تیغ رخ در رخ نهادند
مسام جوشن از خوی شد پر از آب
زبان خنجر از دم شد پر از آب
کمان چاچیان را پشت بشکست
نی سوفار در انگشت بشکست

(همان: ۱۲۸)

در بخش دیگری از داستان از عناصر رزم در جنگ نوروز با سپاه سلم رومی این‌گونه استفاده شده است:

فلک کر گشت از غریدن کوس
لب شمشیر زد بر روس مه بوس
روان شد در زره آب سر تیغ
برفت از آب تیغ آب رخ میغ
کمین داران چو برق از جا بجستند
چو ناوک در کمان تیر نشستند

(همان: ۱۴۳)

۲-۲. بزم

از مولفه‌های ادب غنایی، توصیف بزم و خوش گذرانی است. در پایان داستان و هنگام رسیدن گل و نوروز به روم و برگزاری مراسم عقد توسط قیصر روم، مجلس بزمی بر پا می‌شود که خواجه آن را این‌گونه توصیف می‌کند:

جهان را مژده نوروز دادند
به نوروزی در گلشن گشادند
رسانیدند مهد گل به گلزار
برافشانند سیم و زر به خروار
همه بازارها آذین بیستند
به عشرت با می نوشین نشستند

(همان: ۲۲۶)

مغنی پرده ی عشاق بنواخت
ز عود آتش به شادروان برانداخت
خروش چنگ و دستان نوا ساز
دل غمخوارگان را شد نوا ساز

(همان: ۲۲۷)

۳- عناصر صوری

عناصر صوری حوزه کشف و دست‌یابی به روابط میان زبان، دستور، صور خیال، موسیقی شعر و صنایع ادبی را در بر می‌گیرد. به وجود ساختار ویژه سخن خواجه، مخاطب می‌داند که برای درک پیام باید تصویرسازی‌های برجسته کند و به تناسب لفظ و معنی آگاهی یابد. این صور خیال و تصویرسازی‌ها نشان از احساس شاعر است.

۱-۳. تشبیه

وقتی تشبیهی در ذهن شاعر روی می‌دهد، وظیفه خواننده پیدا کردن مولفه‌های مشترک میان دو حوزه معنایی است. هر چه اختلاف بین مشبه و مشبه به بیشتر باشد، تشبیه زیباتر است. تشبیه هم باعث لذت بخشی خواننده و هم برجسته‌سازی فضای اثر می‌گردد. خواجهی کرمانی در منظومه گل و نوروز از تشبیهات متعدد استفاده نموده است:

به زیر پای محنت پست گشتم به بوی گل چو بلبل مست گشتم

(همان: ۱۰۴)

خوشا آن دل که با جان راز گوید چو مرغ جان ز جانان باز گوید

(همان: ۲۳۰)

در آمد چون پلنگی رنگ دیده و یا شیری دم آهو کشیده

(همان: ۱۲۹)

چراغ دل ز شمع جان فروزند بخورجان ز تاب سینه سوزند

(همان: ۱۳۲)

برآید موجی از دریای هستی بشوید عرصه صحرای هستی

(همان: ۱۳۳)

۲-۳. استعاره

کاربرد استعاره مکنیه و استعاره مصرحه در این منظومه دیده می‌شود. استعاره بر فکر و نفس خواننده تاثیر عمیقی می‌گذارد.

استعاره مصرحه

کاربرد "گلاب" به جای اشک، "نرگس" به جای چشم و "سهی سرو" به جای قد معشوق، استعمال زیبای خواجه از استعاره را نشان می‌دهد:

گلاب از شیشه چشمش چکیده گل از باغ خیالش بر دمیده

(همان: ۴۰)

چو نرگس باز کرد و سر بر آورد نظر در گلشن نیلوفری کرد

(همان: ۱۹۸)

سهی سروی ز بستان معالی گلی از گلشن فرخنده خالی

(همان: ۸۲)

استعاره مکنیه

ز بار خاطرش پشت فلک خم ز آب دیده‌اش روی زمین نم

(همان: ۴۰)

شد از خون دلش خاک زمین گل برو بگریست کوه آهنین دل

(همان: ۶۶)

دل چرخ از سرشکش آب می‌شد اثر از آتشش در تاب می‌شد

(همان: ۶۶)

۳-۳. مجاز

کاربرد "کف" به جای دست، "سودا" به جای خیال و "عالم" به جای اهل آن:

ولی گر شد پریشان روزگارت برفت از کف عنان اختیارت

(همان: ۸۴)

ز خال افکنده سودا در شب تار به عقرب برده آرام در دل مار

(همان: ۸۹)

خروش سینه شان در عالم افتاد زلازل در سپهر پر خم افتاد

(همان: ۷۰)

۳-۴. کنایه

کنایه بیان غیرمستقیم آنچه شاعر در ذهن دارد به شیوهٔ عینی است. خواجو با استفاده از کنایه سخن خود را برجسته کرده و مخاطب را بیش از پیش با خود همراه ساخته است:

هنوزت بوی شیر آید ز شکر ز شیر و شکر دور است عنبر

(همان: ۴۵)

ندید آن ماه را در منزل خویش نمک پاشید چشمش بر دل ریش

(همان: ۶۵)

اگر من سر ز فرمانت بیچم سگم گر هیچکس گیرد به هیچم

(همان: ۱۳)

۴-جملات سوالی، دعایی، تعجبی

کجا از کام دل دوری گزینم در این زندان سرا تا کی نشینم

(همان: ۶۰)

نمی‌دانم که این ره چون توان رفت وزین غرقاب کی بیرون توان رفت

(همان: ۸۵)

فلک ریحان فروش گلشنت باد عطارد خوشه چین خرمنت باد

(همان: ۳۲)

تو را شب روز باد و روز نوروز مرا هر شب هم آوا ناله و سوز

(همان: ۱۱۹)

خنک جایی که دل با عشق دارد خوشا آن تن که دل را جان شمارد

(همان: ۱۳۳)

نتیجه‌گیری

گل و نوروز، منظومه‌ای با ساختار قهرمانی-عاشقانه است که از عالی‌ترین نمونه‌های ادبیات غنایی فارسی محسوب می‌شود. در این منظومه عاقبت تمام اشخاص داستان مشخص می‌شود. در دل داستان، داستان کوتاه تعریف می‌شود که در انتها به خوبی به پایان می‌رسد. مولفه‌های غنایی، توصیفات دلکش، زبان لطیف و جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب باعث انگیزش احساس خواننده می‌شود. خواجوی کرمانی از تمام هنرهای خود مثل موسیقی، نقاشی و نجوم در سرودن این منظومه بهره گرفته است. هنر نقاشی او توانسته تصاویر شب و روز را زیبا خلق کند و هنر موسیقی او بر غنای موسیقی شعر او تاثیر شگرف داشته است. او توانسته با نبوغ خاص خود عناصر واقعی و طبیعی را که در زمان و مکان نمی‌گنجد، به صورت تخیلی در کنار هم قرار دهد. می‌توان گفت او همه انواع ادب غنایی را در مثنوی گل و نوروز گرد آورده است.

منابع

- ذوالفقاری، حسن (۱۳۹۴) ساختار داستانی منظومه‌های عاشقانه فارسی. فصلنامه علمی-تخصصی ادبیات غنایی-عرفانی، شماره ۶۹.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰) انواع شعر فارسی. ج. ۲ شیراز: نوید
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۹) انواع ادبی. تهران: میترا
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹) تاریخ ادبیات در ایران، ج. ۳ دوم، انتشارات فردوسی
- غلام رضایی کهن (۱۳۹۵) آثار منشور خواجوی کرمانی، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی
- مشتاق مهر، رحمان، بافکر، سردار (۱۳۹۵) شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال چهاردهم، شماره بیست و ششم

Bloom,(1979). The breaking of from,in Harold Bloom et al. (eds)

Construction and criticism. New York:continuum. 1-38

Wilson,E(2004). Tongue Breaks. London Review of books,8 january:27-28.

A study of the lyrical components of the Masnavi of Gol and Nowruz

Abstract

In linguistic terms, "ghena" means singing, anthem, and recitation (reading poetry accompanied by clapping) and is associated with melodiousness. In literary terminology, lyrical poetry refers to poetry connected with the personal feelings and emotions of the poet; thus, it encompasses a wide range of poetic meanings and themes, including love and youth, old age and death, praise, satire, mysticism, patriotism, elegy, and prison poetry.

"Gol o Nowruz" (Flower and Nowruz) is a lyrical poem in the form of a masnavi composed by Khwajuyi Kermani in the first half of the eighth century, imitating "Khosrow and Shirin" by Nezami.

Kamāl al-Dīn Abū al-‘Aṭā Mahmūd ibn ‘Alī ibn Mahmūd, known as Khwajuyi Kermani, is one of the prominent poets of the first half of the eighth century. He, who was renowned as the "palm tree of poets," was born in Kerman and died in Shiraz. Khwajuyi had a talented style in qasida (odes), masnavi (rhymed couplets), and ghazal (lyric poetry), to the extent that Hafez's inclination towards Khwajuyi's style of expression and the similarity of his speech with Khwajuyi's is well-known. Five masnavis in various meters named "Homāy o Homāyūn," "Gol o Nowruz," "Rawdat al-Anwār," "Kamāl Nāmeḥ," and "Gohar Nāmeḥ" together constitute Khwajuyi's "Khamsa" (Quintet).

In this descriptive-analytical study, the elements of lyrical literature in the poem "Gol o Nowruz" by Khwajuyi Kermani are examined. The results indicate that the elements of lyrical literature, including romanticism, description, examination of the elements of war and festivity, similes, metaphors, etc., are reflected in the poem "Gol o Nowruz."

Keywords: Elements of lyrical literature, Gol o Nowruz, Khwajuyi Kermani.

تحلیل روان‌کاوانه شخصیت‌های «دو منظره» اثر غزاله علیزاده بر اساس نظریه

هورنای

سعیده صمیمی

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

saeedehsamimi@yahoo.com

چکیده

نقد روان‌کاوانه نقدی نو در میان نقدهای بینارشته‌ای محسوب می‌شود. در این نقد پژوهشگر یا منتقد می‌کوشد تا زوایای پنهانی، تعارض‌های رفتاری و نشانه‌های روانی موجود در شخصیت مورد نظر را در یک اثر ادبی بکاود تا بدین وسیله شخصیت مورد نظر در متن برای تحلیل مهیا شود. هدف مقاله حاضر، بررسی تیپ‌های شخصیتی شخصیت‌های داستان «دو منظره» بر اساس نظریه «کارن هورنای» می‌باشد. ویژگی‌های دو شخصیت اصلی به نام‌های «مهدی» و «طلیعه» در این داستان به عنوان نمونه انتخاب شدند. این جستار، توصیفی-تحلیلی است. مقاله پیش رو مبتنی بر رویکرد تحلیلی روان‌کاوانه، تلاش خواهد کرد تا بر ایجاد مشکلات روانی شخصیت‌ها با توجه به نظریه کارن هورنای در داستان «دو منظره» تبیین نماید. آنچه از بازخوانی شخصیت‌ها در داستان دو منظره منعکس شده است، این است که شخصیت‌ها از مشکلات روانی برخوردار هستند در نتیجه به تیپ‌های عزلت‌طلبی و مهرطلبی و برتری‌طلبی متوسل شده‌اند که از نیاز روان‌رنجوری آنان منبعث شده است.

کلیدواژه‌ها: داستان دو منظره، غزاله علیزاده، تحلیل روان‌کاوانه.

مقدمه

علوم ادبیات و روان‌شناسی در عین مستقل بودن پیوند ناگسستنی با یک‌دیگر دارند. علم روان‌شناسی با تحلیل شخصیت‌ها و رویدادهای داستان به روشنگری زوایای پنهان متن کمک می‌کند. نویسندگان بزرگ ادب به بسیاری از نکات مهم روان‌شناسی عمقی پی برده‌اند و این نکته‌ها در ترکیب خالص و اصیلی که آن‌ها به شخصیت‌های زنده و فعال آثار خود بخشیده‌اند، قابل‌دید است؛ آن‌طور که می‌توان از برآورد آن‌ها به مجموعه مسایل انسان رسید. بدین خاطر، ادبیات سرچشمه پراهمیتی است که هر چه از نظر محتوی سرشار و سلیس‌تر باشد، به همان میزان، توانایی پذیرش تفسیر و درک فزون‌تر می‌یابد. نقد روان‌کاوانه نقدی نو در میان نقدهای بینارشته‌ای محسوب می‌شود. در این نقد پژوهشگر یا منتقد می‌کوشد تا زوایای پنهانی، تعارض‌های رفتاری و نشانه‌های روانی موجود در شخصیت مورد نظر را در یک اثر ادبی بکاود تا بدین وسیله شخصیت مورد نظر در متن برای تحلیل مهیا شود. پیوند روان‌کاوی و ادبیات از همان روزهایی آغاز شد که فروید نام‌هایی ادبی پرآوازه‌ای چون اودیپ و نرگس، یا یوسف و ساد را فراخواند تا بر مفاهیم روان‌کاوی خود نامی بگذارد و فرضیه‌های پیچیده آن را به کمک بار معنایی آشنای این نام‌ها روشن‌تر و ساده‌تر کند (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۸).

بی‌شک ادبیات، به‌سان آینه‌ای شفاف می‌تواند رویدادهای هر عصر را به روشنی منعکس کند. انواع ژانرهای مختلف ادبی، به خالقان آثار ادبی این امکان را می‌دهد که بتوانند رویدادهای جامعه خویش را بازتاب دهند و آن‌ها را از دیدگاه خود بازگو کنند. آثار ادبی در ژانرهای گوناگون اجتماعی، انتقادی و...، بر پایه شخصیت‌های اصلی و اغلب دارای بحران‌ها یا اختلالات عصبی و شخصیتی به رشته تحریر در می‌آید. برای پردازش جامع و تأثیرگذار چنین شخصیت‌هایی نویسنده نیاز به اطلاعات روان‌شناختی خواهد داشت.

غزاله علیزاده، ساختار اصلی روایت و پی‌رنگ داستان داستان «دو منظره» را بر مبنای توصیفات روان‌کاوانه با اختلال شخصیتی و هویتی بنا کرده است. از این رو، علیزاده با توصیف شخصیت‌های خود تمهیداتی برای حضور علم روان‌شناسی در طرح داستان فراهم آورده است. علیزاده به پردازش شخصیت‌ها و بیان حالات و روحیات آن‌ها در قالب روان‌شناختی در داستان دو منظره پرداخته است که این امر می‌تواند در بررسی روان‌کاوانه شخصیت‌های اصلی از منظر کارن هورنای که رویکرد وی به دلیل ساختارمندی به صورت یک رویکرد برجسته در نقد روان‌کاوانه درآمده است، ما را با رهیافت جدیدی در این داستان برساند.

سوالات پژوهش

- ۱- محیط خانوادگی چه تاثیری بر ایجاد مشکلات روانی و ارتباطی شخصیت عزلت‌طلب و مهرطلب در داستان دو منظره گذاشته است؟
- ۲- نویسنده چگونه عزلت‌طلبی و نیاز مهرطلبانه شخصیت اصلی داستان را به تصویر کشیده است؟
- ۳- تبعات ازدواج مهرطلب با برتری طلب در داستان دو منظره چگونه انعکاس یافته است؟

پیشینه پژوهش

مقالاتی اندک با رویکرد مختلفی در مورد داستان دو منظره نوشته شده است؛ ولی مقاله‌ای یافت نشد که به رویکرد روان‌شناختی داستان دو منظره بررسی شده باشد.

از میان برخی مقالاتی که به بررسی داستان دو منظره پرداخته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

محمودی و حیدری (۱۳۹۷) در مقاله «تحلیل جایگاه زن در رمان‌های غزاله علیزاده (رمان‌های بعد از تابستان، دو منظره، خانه ادریسی‌ها، شب‌های تهران)» با رویکرد فمینیستی به بررسی سیمای زن در آثار علیزاده پرداخته است و به این نتیجه رسیده است که علیزاده با چشم‌اندازی اعتدال‌گرا به انتقاد از تنهایی زن در جامعه پرداخته است و با رویکردی اشراقی و عرفانی تلاش کرده است نقش و سهم زنان را در تاریخ اجتماعی ایران پررنگ‌تر نشان می‌دهد. جواری، اسداللهی و مصباحی (۱۳۹۸) در مقاله «بررسی تطبیقی جایگاه دیگری در روابط عاطفی شخصیت‌ها در رمان مادام بواری اثر گوستاو فلوبر و دو منظره اثر غزاله علیزاده بر اساس نظریه امائونل لویناس» مسئولیت‌پذیری در شخصیت‌های اصلی دو رمان از منظر اخلاقی مورد پرسش قرار گرفته است. هریک از شخصیت‌ها، بنابر پیشینه یا موقعیت زیستی خود، رفتاری متفاوت در برابر دیگری دارند که بیانگر میزان فهم ایشان از امور مختلفی هم‌چون مسئولیت، عشق و زایش است. این داستان از جنبه روان‌شناسی مورد تحلیل قرار نگرفته است. از این رو، این مقاله هدف خود را نقد روان‌کاوانه با تکیه بر نظریه کارن هورنای به تحلیل این داستان پرداخته است.

روش تحقیق

طرح پژوهش، جامعه آماری و روش نمونه‌گیری: طرح پژوهش در این مقاله، توصیفی - تحلیلی است. جامعه‌ی تحقیق در مقاله حاضر، داستان دو منظره از منظر نظریه روان‌شناسی کارن هورنای می‌باشد. در این پژوهش، ویژگی‌های شخصیت اصلی داستان به نام‌های «مهدی» و «طلیعه» به عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفت.

روش اجرا

در انجام مقاله حاضر، در بخش توصیفی، اطلاعات از طریق اسنادی (فیش‌برداری به شکل توصیفی) و پیمایشی (استفاده از نظریه کارن هورنای) و کتاب‌خانه‌ای به دست آمد. برای دستیابی به هدف پژوهش، داستان دو منظره مورد مطالعه قرار گرفت و تیپ‌های شخصیتی از دیدگاه کارن هورنای استخراج و سپس به روش «تحلیل محتوا» مطالب مورد بررسی قرار گرفتند.

بحث و بررسی

کان هورنای (Karen Horney) در شانزدهم سپتامبر ۱۸۸۵ در هامبورگ آلمان دیده به جهان گشود و در چهارم دسامبر ۱۹۲۵ در نیورک درگذشت. او که ابتدا از پیروان زیگموند فروید بود، در برخی اصول از او فاصله گرفت و اظهار داشت که عوامل اجتماعی و محیطی در ساختار شخصیت فرد تاثیر فراوان داشته و علل اساسی روان‌نژندی و سبب اختلال در کارکرد شخصیت هستند. به اعتقاد هورنای، «در دنیایی که پر از بهره‌کشی، تقلب، تجاوز، تحقیر و خیانت است، خود را کوچک، بی‌اهمیت، درمانده، بی‌کس و در معرض خطر احساس می‌کنیم. در کودکی به چهار طریق

می‌کوشیم تا از خود در برابر اضطراب بنیادی محافظت کنیم: به دست آوردن محبت و عشق، سلطه‌پذیر بودن، دست یافتن به قدرت، یا کناره‌گیری کردن. (هورنای، ۱۳۹۵: ۴۵) هورنای، محیط ناهنجار، فشار و اجحاف و خشونت را هسته اصلی تضاد اساسی می‌داند. و علت اساسی تشکیل تضاد را احساس ناامنی و اضطرابی می‌داند که کودک در محیط ناهنجار، خود را درمانده احساس می‌کند. بنابراین درصدد راهی است که بین خود و دیگران سازش ایجاد کند تا خود را از شر آن‌ها در امان نگه دارد. بنابراین ندانسته روش‌هایی اتخاذ می‌کند که حتی المقدور با اطرافیانش دچار تعارض و کشمکش نشود. بر این اساس، سعی می‌کند رفتارش را با مقتضیات محیط تطبیق دهد «در نتیجه شکست‌های مختلف در حل کردن مشکلات زندگی، نیازهای خاصی بوجود می‌آیند. هورنای این نیازهای را روان‌رنجور خواند، زیرا آن‌ها به راه حل منطقی ختم نمی‌شود.» (لان‌دین، ۱۳۸۶: ۲۹۶)

کارن هورنای، به طبقه‌بندی نیازهای انسان روان‌رنجور پرداخت و آن‌ها را تحت سه عنوان درآورد: نیازهایی که آدمی را سوی دیگران می‌برد. نیازهایی که آدمی را علیه دیگران برمی‌انگیزد. نیازهایی که آدمی را از دیگران دور می‌سازد. در روش اول خود را مطیع دیگران قرار می‌دهد و رفتارهایش را طوری مطابق آن‌ها تنظیم می‌کند که بهانه و موجبی را برای آزار رساندن به او نداشته باشند. در روش دوم، می‌کوشد تا موقعیت خود را در منظر شخصیت و نحوه رفتار طوری مستحکم نماید که دیگران جرات آزار رساندن او را پیدا نکنند و در روش سوم، می‌کوشد تا آنجا که ممکن است خود را از دیگران دور و مجزا نگه دارد کمتر با آن‌ها تماس و آمیزش داشته باشد تا کمتر آزار ببیند. (هورنای، ۱۳۹۴: ۳۴-۳۵) به علت محیط خانوادگی و شرایط تربیتی نامساعد، دو مشکل بیچاره کننده و ناتوان کننده، یعنی «اضطراب اساسی» و «تضاد اساسی» در روح انسان ریشه می‌دواند و آرامش و تعادل روحی او را مختل می‌سازد. روشی که برای حل آن دو مشکل و ایجاد آرامش، وحدت و یکپارچگی روحی به کار می‌برد نه تنها موثر واقع نمی‌گردد، بلکه به علت اجباری و بی‌اختیار بودن آن سه تمایل یا وسیله دفاعی مهرطلبی - برتری‌طلبی و عزت‌طلبی بیش‌تر بر احساس عجز، ضعف، درماندگی و احساس گیرافتادگی‌اش در پنجه تمایلات و حالت‌هایی که بدون رضایت و رغبت واقعی‌اش او را به هر طرف می‌کشاند افزوده می‌گردد.

بر اساس نظریه هورنای، تیپ مهرطلب، دارای صفات و خصوصیات است که الزاما او را به آدمی سر به راه، رام و تسلیم و به طور کلی تابع و منقاد دیگران در می‌آورد. تیپ مهر طلب احتیاج شدیدی به جلب محبت و تایید و تصویب دیگران پیدا می‌کند. خود را به قوی‌ترین فرد تکیه می‌دهد و از او می‌خواهد مسولیت خوب و بد زندگی او را به عهده بگیرد. (هورنای، ۱۳۹۶: ۲۵)

علل رشد مهرطلبی از منظر هورنای، اوضاع و احوال محیطی است که به مهرطلب یک حالت تحت‌الحمایگی داده و او را مجبور ساخته به یک نفر تکیه کند تا از وی حمایت نماید (هورنای، ۱۳۹۴: ۲۰۷). کارن هورنای یکی از روان‌شناسانی است که در ساختاری منجم به تحلیل سه تیپ مهرطلب، برتری‌طلب و عزت‌طلب می‌پردازد. بر اساس نظریه هورنای، رفتار افراد بر اساس ساختار فعلی آن تحلیل می‌شود. وی عوامل محیطی و فرهنگی را در تکوین و شکل‌گیری شخصیت موثر می‌داند. و مهم‌ترین عوامل روان‌رنجوری را در مبانی تربیتی، فرهنگی و اجتماعی می‌داند و معتقد است اصول نیروها و محرک‌های باطنی در همه روان‌رنجورها مشترک است. هورنای مهم‌ترین شرایط برای رشد سالم و طبیعی هر فردی را محبت‌گرایی، حمایت نسبی، کمک، راهنمایی و تشویق می‌داند (هورنای، ۱۳۹۶: ۱۳).

تحلیل شخصیت مهدی بر اساس نظریه کارن هورنای

کارن هورنای، اساس تمامی اختلالات رفتاری انسان در بزرگسالی را، در اضطراب و نیازهای دوران کودکی افراد جست و جو می‌کند. از دیدگاه این رویکرد، محیط کودکی در شکل‌گیری اختلال شخصیتی و روان‌رنجوری نقش بسزایی دارد. از این رو، برای بازجست بیماری‌ها و تنش رفتاری، رجوع به گذشته و کنکاش در مصائب و محدودیت‌های محیطی و عاطفی کودک، امری ضروری می‌باشد. در داستان دو منظره، نویسنده، بر پدر خانواده، مهدی، متمرکز می‌شود و می‌کوشد با وصف جزئیات، با خلق فضای ملال‌آور، احساس سرگشتگی مهدی را برای مخاطب انعکاس دهد. موضوع داستان سرگشتگی، بی‌هویتی و منفعل بودن شخصیت اصلی داستان است. از آغاز دومین صفحه دو منظره عزیزاده زندگی مهدی را از دوران کودکی و نوجوانی‌اش تا واپسین لحظه حیاتش روایت می‌کند.

انعکاس عزلت‌طلبی در شخصیت مهدی

احتیاجات عزلت‌طلب بیشتر به شکل نخواستن است، یعنی کیفیتی منفی دارد. طالب زندگی بی‌ماجرا و بدون اصطکاک و تزاخم در سطح پایینی است. طالب یک زندگی بی‌رنج و دردسر بدون شور و شوق و محدود است. از خصوصیات اساسی عزلت‌طلب عصبی، تضییق، محدودیت، اجتناب، نخواستن و انجام ندادن است. یکی از آثار و علائم فرار و دوری از کشمکش‌های درونی این است که شخص تماشاگر خود و زندگی خود می‌گردد. مثل اینکه زندگی‌اش متعلق به او نیست و در آن دخالتی ندارد. انسان عزلت‌طلب با خود نیز بیگانه است. از لحاظ عاطفی و روحی دچار نوعی بی‌حسی و رخوت است. (هورنای، ۱۳۹۴: ۲۴۵)

شخصیت اصلی داستان مهدی، بر اثر ضعف و بی‌دفاعی در دنیای پرمخاطره و وحشت‌انگیز، مدام در احساس دلهره و ناامنی به سر می‌برد. علاوه بر این احساس دلهره، ناامنی، وحشت و اضطرابی که اطرفیان با رفتار خشن و ناهنجار در او ایجاد می‌کنند مثل اجحاف، زورگویی و رفتار مستبدانه پدر که همراه با خرده‌گیری و ملامت است؛ عواملی هستند که احساس ناامنی، بی‌اعتمادی، تزلزل روحی و تشویش او را تشدید می‌کند. مهدی که کودکی بیش نیست خود را بیچاره و درمانده احساس می‌کند؛ از این رو، در صدد پیدا کردن راهی است تا بین خود و خانواده به نوعی سازش ایجاد نماید تا خود را در مقابل بدرفتاری آن‌ها در امان نگه دارد. بنابراین متوسل به عزلت‌طلبی یا انزواطلبی می‌شود. مردم‌گریزی و انزوای مهدی و تلاش او برای فاصله گرفتن جزء ویژگی رفتاری وی می‌شود. فردی گوشه‌گیر که هیچ مواجهه‌ای با دیگران ندارد «مهدی بدون برخورد با اهل خانه یک‌سر به اتاقش می‌رفت، در را از تو می‌بست و مجله یا کتابی را در انزوا می‌خواند» (عیزاده، ۱۳۹۶: ۹۳). در همان آغاز داستان، نویسنده قصد دارد تا تعامل مهدی با پدرش را از لایه زیرین داستان پرده بردارد و و مردم‌گریزی و انزوای مهدی و تلاش او برای فاصله گرفتن را از ویژگی‌های او معرفی کند. در شخصیت مهدی، می‌توان دو عامل مهم طرد و سخت‌گیری پدر و حقارت عضوی را ریشه‌کهرتری و اضطراب او دانست، محیط خانوادگی نامساعد مخصوصاً نقش برجسته پدر، در کاهش عزت‌نفس مهدی مشهود است، علاوه بر این؛ او پیش از رفتن به مدرسه همیشه بیمار و بستری بوده و به جای جست و خیز غالباً در حال سکون باقی می‌ماند. از کودکی لاغر و نحیف بوده و چندین بار تا پای مردن رفته است. مهدی که در محیطی سرشار از تحقیر بزرگ شده است از حس حقارتی عمیق رنج می‌برد، اعتقاد به بی‌ارزشی و عدم کفایت تمام وجود او را فرا گرفته است، که در بزرگسالی باور به احساس بی‌ارزشی در او نمود بیش‌تری دارد.

مهدی در محیط ناهنجار و کنار پدری سخت‌گیر بزرگ می‌شود «او پس از ناهار سر را بر بالش می‌نهد و قبل از آنکه سفره را تماماً برچیند خوابش می‌برد. در سراسر بعد از ظهر کسی اجازه نداشت سکوت خانه را به هم بریزد و آنان که نمی‌خواستند سرگرمی می‌جستند. این ساعت تیرو کمان و فلاخن با چوپ و کش آماده می‌کردند و گاهی در اوج بی‌قراری پسرها در به کوچه می‌زدند. اما مهدی در خانه می‌ماند» (همان: ۹۲)، چراکه مجبور بود تا احکام تند پدر را اجرا کند. مهدی، برای کاهش اضطراب و عوامل استرس‌زا به مکانیسم «گوشه‌گیری» (Withdrawal) متوسل می‌شود؛ حوزه معاشرت خود را محدود می‌کند و تبدیل به فردی منزوی و گوشه‌گیر می‌شود.

مهدی، پیش از رفتن به مدرسه همیشه بیمار و بستری بوده و به جای جست و خیز غالباً در حال سکون باقی می‌ماند از کودکی، لاغر و نحیف بوده و چندین بار تا پای مردن رفته است. مهدی که در محیطی سرشار از تحقیر بزرگ شده است از حس حقارتی عمیق رنج می‌برد، اعتقاد به بی‌ارزشی و عدم کفایت تمام وجود او را فرا گرفته است، و در خانه حضور مهدی، مثل سایه مبهم و بی‌اهمیت تلقی می‌شود.

مهدی در رؤیای خریدن دوچرخه با برند «هرکولس» به رنگ آبی است. دوچرخه هرکولس مظهر قدرت برای اوست چراکه با خریدن آن برای اولین بار می‌تواند ابراز وجود کند. «هر عنصری در سازمان آن مرکب عالی به اوج هم‌سازی و قدرت بود» (همان: ۹۶). اما پدر دوچرخه دست دومی را برای او در نظر می‌گیرد اما مهدی فقط دوچرخه هرکولس را می‌خواهد. عزیزاده تلویحاً بر برند «هرکولس» تأکید می‌کند، هرکولس برگرفته از نام یک پهلوان یونانی است مهدی ناکام می‌ماند و سرخورده به انزوای خویش پناه می‌برد. این گونه تحقیرها ویژگی عزلت‌طلبی مهدی را تقویت می‌کند «آقای عاطفی پیش از رفتن به دانشگاه ساکن قوچان بود و تمایلی به انزوا از خود نشان می‌داد» (همان: ۸۸).

مهدی بعد از پذیرش از دانشگاه مشهد، عازم شهر تازه می‌شود. اما همواره در تعامل با دیگران با مشکل روبه‌رو می‌شود «لحظه‌ای حس می‌کرد باید تعارفی به دیگران بکنند، اما پشیمان می‌شد به علت انزوا و ترس از گفت‌وگو با غریبه‌ها و نیز بخل و خستگی که از پدر گرفته بود. تا سرانجام بر این جدال درونی فائق آمد و دلمه را تنها خورد» (همان: ۹۹). مهدی جوانی ریز نقش است که به لحاظ جسمانی چندان قوی نیست و عاری از شکوه و جلال مردانگی است. در محیط دانشگاه و در برابر نگاه سرد استادان که دشوار و پرکنایه سخن می‌گفتند...؛ مرد جوان با جذبه، گاهی یکی از آنان را در آرزوی پدر می‌دید و باز از این گستاخی شرم‌منده می‌شد وقتی که خارج از کلاس برای اولین بار نجوایی بدبینانه درباره نواقص و تبعیض بین دختران و پسران شنیده «پس از این ماجرا قلب مهدی از مهر استادان خالی شد و یک‌سره تکیه کرد به همکلاسان. اما آن‌ها نیز چندان بهایی به او نمی‌دادند. چراکه خجول و منزوی بود و توان نداشت از مقررات سرپیچی کند.» (همان، ۱۰۱) همکلاسان نیز به تنگ آمدند و چون مهدی را همپای مناسبی برای خود ندیدند رهایش کردند. تنهایی او ادامه پیدا کرد و هم‌چنان ترسان و گوشه‌گیر ماند.

انعکاس مهر طلبی در شخصیت مهدی

بر اساس نظریه هورنای، در عزلت‌طلب، هر دو نمود مهرطلبی و برتری‌طلبی به چشم می‌خورد و تا جایی که مغل عزلت‌گزینی او نشود سرکوب نمی‌شود. اگر به مهرطلبی‌هایش نزدیک باشد، خود را خیلی دست کم می‌گیرد و احساس کم‌ارزشی می‌کند. خجالتی است و کم‌اظهار وجود می‌کند. میل به خدمت‌گذاری و کمک به دیگران دارد، لذا نیروی

زیادی صرف آن می‌کند. جرئت ابراز وجود ندارد و در مقابل حمله و تحمیل دیگران حالت بی‌دفاعی دارد. تقصیر هر پیش‌آمدی را به گردن می‌گیرد چون جرئت ملامت و سرزنش دیگران را ندارد. خیلی مواظب است که احساسات دیگران را جریحه‌دار نکند. زود تسلیم می‌شود و تمکین می‌کند تا از اصطکاک و رودررویی و مقابله فرار کند. تیپ مهرطلب، دارای صفات و خصوصیات است که الزاماً او را به آدمی سر به راه، رام و تسلیم و به طور کلی تابع و منقاد دیگران در می‌آورد. تیپ مهرطلب احتیاج شدیدی به جلب محبت و تایید و تصویب دیگران پیدا می‌کند. خود را به قوی‌ترین فرد تکیه می‌دهد و از او می‌خواهد مسولیت خوب و بد زندگی او را به عهده بگیرد (هورنای، ۱۳۹۶: ۴۰).

با ورود طلیعه به زندگی مهدی، مرکز ثقل شخصیت وی در مهرطلبی نمود بیشتری می‌یابد. طلیعه مرکز زندگی مهدی می‌شود و همه چیز را بر اساس رضایت طلیعه تنظیم می‌کند. کارن هورنای، ضمن بررسی مراجعان خود و به کمک تکنیک تداعی آزاد پدیده «نیاز روان رنجورانه به عشق» را معرفی نمود. وی ویژگی اصلی این اختلال را احتیاج بسیار شدید و پررنگ فرد به عشق می‌داند. طرق بروز و تجلی حالت‌ها، احتیاجات و تمایلات مهرطلب به صورت میل شدید تعلق و وابستگی، احتیاج به تماس با دیگران، حالت اتکایی داشتن، حالت تسلیم و فداکاری و خلاصه به صورت رفتارهایی که همه حاکی از کم شخصیتی و ناچیزی است ظاهر می‌شود. (همان: ۴۰)

مهدی در جستجوی عشقی است که خلاء آن را در وجودش احساس می‌کند. مهدی عشقی مهرطلبانه و روان رنجورانه را به منصف ظهور می‌رساند. او سعی دارد با غرق شدن خود در دنیای مطلوب طلیعه، خود را از این سرگشتگی و روان رنجوی برهاند. عشق روحیه مهدی را دگرگون می‌کند و به تعبیر نویسنده: «شهری که قبلاً سربی و ساکت بود ناگهان رنگین» (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۰۹) می‌شود. مهدی که شخصیت ضعیفی دارد با ورود طلیعه دچار حقارت بیشتری می‌شود و در برابر طلیعه خود را موجودی ضعیف و تحقیر شده می‌پندارد. «هاله‌یی از هوایی پاک حمایتش می‌کرد، و اندامی فرخنده و درشت، تدریجاً تکیه‌گاهش شد» (همان: ۱۰۹).

مهدی، با طلیعه ازدواج می‌کند طلیعه به غایت زیباست، آن‌قدر زیبا که حتی خواهرانش اگرچه برزبان نمی‌آورند اما باورش نمی‌شود که مهدی چنین همسر زیبایی را به دست آورده باشد. شوهر با عشق شورانگیزی که به طلیعه دارد باورش نمی‌شود به طلیعه رسیده است. و طلیعه در شب عروسی از عشق پیشین خود می‌گوید، طلیعه «به سوی مهدی آمد، کنار او نشست و پیش از هر کار مثل تمام دوشیزگان شریف ماجرای عشقی گذشته را با لحنی پرشور حکایت کرد» (همان: ۱۱۴). از جوانی باجسارت و عاشق پیشه به نام بهمن که اینک گویا در آن سرزمین دوردست در کشور اروپایی شادمان و سرخوش است. طلیعه «گفت که جسمش اکنون در اختیار شوهر بوده، ولی روح او به شخص دیگری تعلق داشت...، عواطفی گنگ و تأثراتی بی‌تعیین گرد هویت مهدی می‌چرخید رسوم و عادات بیرون او را به خشم و غیرت برمی‌انگیخت. اما ضمیر تیره او درگیر یأس و سکون بود. نتیجه این هم‌آمیزی بعید و برخلاف انتظار جلوه کرد، حس نظیر رهایی از ثقل بار سنگین را که جان خدشه‌دیده او از ابتدای عشق قرین کم‌ارزشی و بی‌لیاقتی خود بود. روح او میدانی بود برای تجلی سرخوردگی» (همان: ۱۱۷). به باور هورنای، چنین افراد نیاز عصبی به یک شریک زندگی دارند در حقیقت ثقل هستی فرد در شریک زندگی قرار می‌گیرد...، تصور او این است که حامی می‌تواند تمام مسایل و مشکلات زندگی را حل کند. وحشت دارد از اینکه حامی و شریک زندگی او را طرد و ترک نماید و وحشت از تنها ماندن و بی‌کسی (هورنای، ۱۳۹۴: ۵۶). مهدی با زخمی عمیق در درونش، خود را در حصار انتظارات

طلیعه می‌بیند و از آن‌جایی که خود واقعی مهدی با شخصیت آرمانی طلیعه فاصله دارد تلاش می‌کند خود را مطابق توقعات او دریاورد. وی همواره به دنبال جلب توجه طلیعه است؛ چراکه در درون ترسی از پس زده شدن دارد و بازتاب این ترس استیصال و درماندگی اوست.

اعتراف طلیعه به عشق سابق خود و پذیرش این یاد و خاطره از سوی همسرش، به باور نویسنده آنچه مهدی را وادار به این پذیرش کرده است شخصیت اوست که به انقیاد عشق طلیعه درآمده است شخصیتی که با پندار کم‌ارزشی و بی‌لیاقتی خود توأم بود. (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۷) مهدی که از اعتماد به نفس کافی برخوردار نیست، خودش را نالایق تصور می‌کند احساس حقارت بیشتری می‌کند که نهایتاً به صورت تحقیر و عدم پذیرش خود تجلی می‌یابد. «یکی از مهم‌ترین جزء تشکیل دهنده عزت نفس، احساس ارزشمندی؛ یعنی احترام به خود و حرمت نفس است. احترام به خود یعنی باور داشتن ارزش‌های خویشتن است. منظور این نیست که ما کامل و صددرصد بی‌عیب و نقص هستیم. منظور این است که از خود مراقبت کنیم و به خود علاقه‌مند باشیم. خود را شایسته بدانیم، بدانیم که موجود ارزشمندی هستیم.» (براندن، ۱۳۹۶، ۶۲)

مهدی از طلیعه اطاعت مطلق و بی‌چون و چرا می‌کند، نشانه‌ای از خودرایی و استقلال فردی نیست، طوری که انگار خودی وجود ندارد. اگر او خودش را به شمایل بهمن در می‌آورد برای ارضای میل طلیعه است. در واقع میل طلیعه، میل او می‌شود. «او تدریجاً بسیاری از عادات و افکار بهمن را از طریق گفته‌های طلیعه فراگرفت. لحن صدا، تکیه کلام و نیز سلیقه‌اش راجع به رنگ‌ها، شکل لباس‌ها و طعم خوراکی‌ها، و از آنجا که خاطرات زن به چندین دیدار منحصر بود، او هم ناگزیر مثل طلیعه مایه‌هایی از تخیل بر آن‌ها افزود و این هماهنگی وقتی کامل شد که از طلیعه خواست نامه‌ها و تصاویر بهمن را نشان بدهد.» (همان: ۱۱۹) «محبت برای مهرطلب به منزله اکسیژن است هر بهایی برای آن حاضر است بپردازد؛ از جمله اینکه حاضر است آزادی و استقلال خود را از دست بدهد و به قید و اسارت دیگری درآید. در نظرش عشق و محبت جواز ورود به بهشت است. در آنجا دیگر احساس تنهایی و بی‌کسی و حقارت و بی‌ارزشی نمی‌کند. عشق به او احساس ارزش می‌دهد و به زندگی‌اش معنا می‌بخشد. خلاصه نجات خود را در عشق جستجو می‌کند.» (هورنای، ۱۳۹۵: ۲۲۴)

طلیعه برای گریز از یاد و خاطره بهمن تن به این ازدواج می‌دهد طلیعه به دنبال معشوق گم‌شده خود است و در زندگی زناشویی‌اش در جستجوی اوست. همواره در جستجوی نشانه‌های مردی است به نام بهمن که زمانی در طلب طلیعه بوده است. طلیعه حتی در وجوه مختلف مشترک زندگی همسرش، در چهره سایر مردان در خیابان و در همه جا به دنبال نشانه‌هایی از هیبت و چهره بهمن است. طلیعه نه از روی عشق بلکه به دلیل عقلانی با مهدی ازدواج کرده است «دخترک نه به علت عشق که محض مصلحت، به وصلت با او رضایت داد و در طول این ایام محبتی عمیق اما بی‌شور نسبت به شوهر داشت.» (علیزاده، ۱۳۹۶: ۸۸) به زعم درایکوس «عشق موفق نادر است زیرا معمولاً مردم آن را تبدیل به ابزار می‌کنند، از این رو معمولاً علاقه اجتماعی دیده نمی‌شود. بر این اساس عشق سالم آکنده از علاقه اجتماعی؛ هم‌دلی، مسئولیت‌پذیری، همکاری و مشارکت، دل‌گرمی، شجاعت، احساس برابری و پذیرش خود است.» (درایکوس، ۱۳۸۹: ۵۵)

برای طلیعه عشق واقعی در بهمن قابل تجسم است و او همواره می‌کوشد تا تمام عناصر زندگی‌اش شبیه به ابعاد گوناگون وجود بهمن باشد. او همواره در جستجوی بهمن است. حتی کوچک‌ترین نشانی او را دچار شغف می‌کند.

بهمن منشاء تمام عواطف و احساسات طلیعه است و معنای زندگی از وجود او حاصل می‌شود. طلیعه در پی تغییر شخصیت و ظاهر مهدی است تا او را شبیه به بهمن کند. «با شنیدن مکرر اوصاف بهمن، کم‌کم تغییری در عادات و سلیقه مهدی پیدا شد و چون طلیعه گفته بود که غالباً جوان با جامه‌های آجری یا قهوه‌ای می‌پوشید سبیل نازکی داشت و به موهای پرپشت خود روغن می‌زد پوشاک مهدی نیز از این دو رنگ خارج نشد.» (همان: ۱۱۶) هاریت بریکر در کتاب «بیماری راضی کردن دیگران» عنوان می‌کند «در حالی که افرادی پیوسته در اندیشه راضی کردن دیگران هستند، فکر می‌کنند در راضی کردن دیگران بی‌کم و کاست هستند، استعداد واقعی‌شان این است که خود را بدحال، ناشایسته و با احساس بی‌کفایتی نشان دهند. این گونه افراد در دادن احساس بد به خود مهارت دارند، خود را تحت تاثیر قواعد، مقررات و ضوابط سخت‌گیرانه قرار می‌دهند و برای خود معیارهای غیرواقع بینانه در نظر می‌گیرند، تا خوشایند به حساب آیند.» (بریکر، ۱۳۹۷: ۶۷)

تصور ذهنی که مهدی از خودش دارد فردی است که کارهایش در چارچوب هنجارهای خانواده و جامعه است؛ در حالی که به گفته کارن هورنای «هر شخص غیر متخصص هم به وضوح می‌بیند که آدم عصبی واقعاً غیر از آن است که خودش تصور می‌کند.» (هورنای، ۱۹۰: ۷۸)

دریافت دیگران از او شخصی است هنجارشکن و غیرعادی که رفتارهای ناخوشایند از خود بروز می‌دهد و این رفتارها به مذاق اطرافیان خوش نمی‌آید بلکه موجب می‌شود که آن‌ها با دیده انزجار با او نگاه کنند. «اقوام از این سبک‌سری رنجیدند... پدر از لباس و رفتار جلف مهدی اظهار نفرت کرد، مادر و خواهرها نیز از این تغییر حیران شدند؛ و به حالتی بلا تکلیف زوج را پذیرفتند... پدر از تسلط زن بر طبیعت او ناراضی بود» (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۲۰). «معتادان به تایید، میل غیر ارادی به راضی کردن دیگران و ترس از عدم تایید دارد.» (فوروارد، ۱۳۹۸: ۱۷۰)

این رفتارها از عدم عزت نفس او بر می‌آید و از این طریق به هویت مرکزی او حمله می‌کند و او را در نظر خویش و همین‌طور دیگران موجودی بی‌خاصیت به موجودی به مراتب بدتر یعنی بی‌هویت مبدل می‌کند. این ارضای میل طلیعه آن‌قدر جدی است وقتی در در حیات کافه نادری طلیعه در اجتماعات مردان در جست‌وجوی بهمن بود، مهدی نیز در جست‌وجوی بهمن هم‌صدا شد تا آنجا که صندلی را روبه‌روی در نهاد و تازه‌واردان را زیر نظر گرفت (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۲۲)، تا اینکه وی متوجه می‌شود در میهمانی اداری فردی به نام بهمن حضور دارد، مهدی از کشف اینکه شاید این فرد همان بهمن باشد سرازیر نمی‌شناسد. با شور و شوق زنش را به میهمانی می‌برد تا با دیدن بهمن او را شگفت‌زده کند.

خودآرمانی یا خودایده‌آلی

وقتی کودک در شرایط نا مساعدی بزرگ می‌شود مهم‌ترین احتیاج کودک تسکین اضطراب و رفع تضاد و کسب آرامش درونی می‌شود از این رو، به احساسات و تمایلات واقعی و اصیل خودش توجهی نمی‌کند و در حقیقت از خود واقعی‌اش چشم می‌پوشد و یک «خود ایده‌آلی» و یا تصویری در ذهن خودش ایجاد می‌کند زیرا این تصور را دارد که خود ایده‌آلی می‌تواند همه مشکلات او را حل کند و از شر اضطراب و تضاد و احساس بیچارگی و درماندگی و حقارت و ناچیزی نجات می‌دهد. مهم‌ترین وسیله تسکین کشمکش‌ها و هیجانات درونی، بیگانگی از خویش است.

بیگانگی از خویش نتیجه تلاش برای رسیدن به خودایده‌آلی است یعنی شخص مجبور است برای این که مبادا خلاف ایده‌آل بودنش ثابت شود، خود فعلی و واقعی را هرچه بیش‌تر ضعیف و کم‌اثر نماید (هورنای، ۱۳۹۴: ۱۶۲-۱۶۱). ریشه و منشأ توقعات و انتظارات یک فرد عصبی خود ایده‌آلی اوست. خود ایده‌آلی که بی‌عیب و نقص است و می‌خواهد به همه آنچه که در تصور و تخیل او قرار دارد برسد. از این رو، مهدی با توسل به تیپ مهرطلبی به مکانیسم خودآرمانی یا خودایده‌آلی متوسل می‌شود. این تیپ هم مثل سایر تیپ‌ها تمام حالات مهرطلبانه خود را که ناشی از ضعف و درماندگی است به کمک تخیل در کارگاه خودایده‌آلی تبدیل به حسن و صفات ممتاز می‌کند. احتیاج به گذشت، تسلیم، بی‌دفاعی را... تبدیل به عدم خودخواهی، نیکی و خیرخواهی، سخاوت و تواضع پاک، نجابت و رأفت و دلسوزی برای دیگر می‌نماید.

شاید بتوان گفت مهم‌ترین درام زندگی مهدی از همین جا شروع می‌شود که تلاش می‌کند تا به «خود ایده‌آلی» خودش تحقق ببخشد و چنان برجستگی و عظمتی کسب کند که در شأن یک خود ایده‌آلی باشد. این خود ایده‌آلی در ابتدا یک تخیل و جریان ذهنی است ولی به مرور زمان تأثیرش وارد زندگی عملی وی نیز می‌شود «در کوچه‌های برلن و مهران، جوراب و لباس زیر، یا زینت‌های بدلی می‌خریدند و با توافقی ناخودآگاه می‌کوشیدند پسند بهمن را در نظر بگیرند» (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۸).

در داستان دو منظره مخاطب با عشق مثلثی، طلیعه، بهمن و مهدی روبه‌رو هست. در این مثلث قهرمان داستان با بحران هویت روبه‌رو می‌شود، بحرانی که به از هم پاشیدگی و تجزیه هویت که در انتها به شکل روان‌پریشی بروز می‌دهد منجر می‌شود و در نهایت فرآیند این دگردیسی به از هم پاشیدگی روان مهدی می‌انجامد. مهدی در اوج ناامیدی تلاش می‌کند تا به پوستین بهمن درآید در نتیجه مهدی تبدیل به بهمن می‌شود روح بهمن در او حلول می‌کند. نویسنده به وضوح بی‌هویتی و مستحیل شدن یک شخصیت در او را برای مخاطب نمایش می‌دهد. طلیعه که در جستجوی یکی کردن موجودیت مهدی و بهمن بود موفق می‌شود، مهدی بدون هیچ اعتنایی به فرهنگ و رسوم خانواده‌های سنتی، رنج‌های ناشی از عشق شکست خورده زنش را می‌پذیرد و حتی خود داوطلبانه در یگانگی عشق این دو شرکت می‌کند. در سرودن شعر از عشق زن یاری می‌جوید... در اوج الهام، شخصیت خود را با بهمن یکی می‌کند و در ایوان معطر و تاریک شکفته می‌شود. (همان: ۱۲۹). عشق علاوه بر اینکه آرامش و رضایت خاطر او را فراهم می‌سازد وسیله مناسبی برای واقعیت دادن به خود ایده‌آلی وی نیز می‌باشد. بدین معنا اگر بتواند به دیگران عشق و محبت ورزد فکر می‌کند واقعاً دارای همان صفات دوست داشتنی‌ای است که به خود ایده‌آلی نسبت داده است. عشق و دوستی دیگران هم نسبت به او تأیید بیش‌تری است برای اینکه کاملاً خود را ایده‌آل تصور نماید و باور کند که آدمی است به حد اعلا دوستدار و دارای صفات عالی انسانی و دوست داشتنی» (هورنای، ۱۳۹۴: ۲۲۵).

مهدی برای دوری از واقعیت خود یک خودایده‌آلی می‌سازد و آن کسی نیست جز معشوق طلیعه، بهمن. بهمن در واقع بازتاب آرزوها و تمایلات فروخته طلیعه است. با این خودایده‌آلی مهدی هر چه بیش‌تر از خود واقعی‌اش بیگانه می‌شود. او بدون اختیار و اراده به هر سو که طلیعه می‌خواهد کشانده می‌شود. حتی در سرودن شعر، شخصیت خود را با بهمن یکی می‌کند. این خودبیگانگی و بی‌هویتی به سرگردانی و بلاتکلیفی وی منجر می‌شود.

اما بعد از به دنیا آمدن دخترشان، «همگام با کم‌اعتنایی زن به خاطرات و نامه‌های بهمن، هویت مهدی نیز بی‌اعتبار می‌شد. عادات و رفتاری که تقلید از او بود، سلیقه‌ها و پوشش‌ها و حکایت سودایی که مهدی را به طلیعه نزدیک و

محرم می‌کرد. اما اینک عشق از سوی عرف و عادات ملالت‌بار، در خطر بود؛ و بچه و زندگی، رؤیاهای لاهوتی را می‌بلعد (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۲۸). بعد از تولد دخترش گویا طلیعه بهمن را در وجود او می‌یافت. حضور مهدی زیر سایه وجود دختر کم‌رنگ می‌شود. مریم مرکز توجه و عشق زن می‌شود و از طریق این فرزند طلیعه وجود خود را از یاد می‌برد. «از آن پس هرگاه جوان از چیزی سخن می‌گفت رشته گفتار خواه‌ناخواه به بچه می‌کشید و آن دو موجود هم‌ریشه و هم‌شکل آن‌چنان به هم پیوسته بودند که در جهان‌شان دیگر کسی نمی‌گنجید» (همان: ۱۱۶) بعد از تولد دخترشان مهدی، در روابط خود با طلیعه حس نامرئی شدن و دیده نشدن می‌کند، وی به دلیل تنهایی و ایجاد فاصله میان خود و طلیعه شروع به سرودن شعر می‌کند؛ اما در مقام شاعر نیز، خود را با بهمن یکی می‌انگارد «در اوج الهام شخصیت خود را با بهمن یکی می‌کرد» (همان: ۱۷۷) بهمن شخص ایده‌ال طلیعه است و مهدی می‌کوشد با هم‌سان‌سازی خود با بهمن، ایده‌ال طلیعه گردد.

با به دنیا آمدن مریم، طلیعه، کم و بیش به دنیای واقعی پا می‌نهد؛ اما مهدی که هم‌چنان در بند رؤیای بهمن است و هستی خود را وابسته به طلیعه می‌پندارد، تنها می‌شود. مهدی هر بار که احساس می‌کند به خوشبختی نزدیک شده است، در پرتگاهی از ناامیدی و نامرادی فرو می‌افتد و با تلاش توان‌فرسایی بار دیگر دلگرمی تازه‌ای برای خود می‌یابد. او در اداره، همکاری می‌یابد به نام توسلی، گاهی با او دردلی می‌کند. همکار جدید شبی برای مهدی از ماجراهای گذشته‌اش می‌گوید. به عشق نارسای از دوران نوجوانی خودش به دخترکی، که مادرش اصرار می‌کند به ازدواج او با دختر. او بعد از درک این اجبار ناگهان عواطفش دگرگون می‌شود و حس عشق فروکش می‌کند و عازم سفر می‌شود. مهدی درمی‌یابد این مرد دون‌پایه و سست‌اراده‌الکی همان بهمن رؤیاهای آنان است. بعد از نومیدی می‌رود به جایی که تا آن زمان پا نگذاشته بود، از صاحب مغازه می‌خواهد شیشه‌ای به او بدهد؛ شیشه عرق را می‌گیرد «با خود اندیشید سالیان سال در آرزوی شباهتی چنین تمام با بهمن بود» (علیزاده، ۱۳۹۶: ۱۶۲).

شخصیت طلیعه [برتری طلب]

به اعتقاد هورنای، تیپ برتری‌طلب فرض می‌کند که علی‌الاصول تمام مردم کینه‌توز و مخاصم‌اند و سعی می‌کند تا خلاف‌اش را نبیند. به نظر او زندگی صحنه جدال و مبارزه است - مبارزه انسان با انسان - و برنده کسی است که از همه خبیث‌تر باشد. این طرز تفکر و حالت گاهی در تمام رفتارشان به صراحت نمایان است و گاهی هم آن را با لعاب ادب و نزاکت، انصاف، دوستی و خیرخواهی می‌پوشانند. یکی از احتیاجات مبرم برتری‌طلب این است که بر دیگران حاکمیت، کنترل و تسلط داشته باشد. از خصوصیات دیگر تیپ برتری‌طلب، احتیاج شدید به تفوق، کسب موفقیت، پرستیژ و کسب شهرت است. یکی دیگر از خصوصیات برتری‌طلب عطش استثمارگری و تحمیق و فریب دیگران است (هورنای، ۱۳۹۶: ۵۵-۵۷).

طلیعه در داستان دو منظره، در قامت شخصی برتری طلب نمود یافته است، برتری‌طلبی از نوع نارسیست، با یک نوع اعتماد به نفس ساختگی و بدلی که همواره میل به تحقیر مهدی دارد. خودخواهانه به دنبال یکی کردن موجودیت و هویت مهدی و بهمن است. و مهدی را برای رسیدن به خواسته‌اش تحت استثمار خود درمی‌آورد؛ وانمود می‌کند که مهدی را دوست دارد ولی چنان‌چه پیش‌تر اشاره شد، عمیقاً کشش و بستگی قلبی به مهدی ندارد. طلیعه در پی

اثبات خود و اراده‌اش است. سعی می‌کند عقایدش را بر مهدی مسلط کند حتی در رنگ لباس! از نقض عهد و بی‌وفایی ابائی ندارد.

ازدواج مهرطلب با برتری طلب

طلیعه مرکز ثقل زندگی مهدی است. او همه چیز را بر اساس رضایت طلیعه تنظیم می‌کند. تمام احساساتش در گرو خواست طلیعه است. مهدی هیچ برنامه مستقلی برای خود ندارد. سعی می‌کند توقعات زنش را حدس بزند و آن‌ها را برآورده کند. همیشه نگران است که مبدا کاری کند که همسر برتری طلبش او را ترک کند. همه روابطش با دوستان و افراد دیگر تحت الشعاع رابطه با همسرش است. او حاضر است به خاطر طلیعه هرگونه فداکاری و ایثار کند. عکس‌العمل مهدی در مقابل بدرفتاری‌های و بی‌توجهی‌های زنش پر از تناقض است. مهدی مهرطلب در مقابل طلیعه برتری طلب عاجز است، گذشت و تسلیم برایش آسان‌ترین راه است. از آنجا که همیشه احساس گناه می‌نماید، سرزنش و انتقادات او را گردن می‌نهد. احتیاج مهرطلب به گذشت و تسلیم هم شدت می‌یابد و هم از لحاظ ماهیتی تغییر می‌یابد (هورنای، ۱۳۹۴: ۶۵). انگیزه مهدی علاوه بر گذشت و تسلیم و جلب رضایت طلیعه می‌خواهد با تسلیم شدن خود را مستغرق و مستحیل در وجود دیگری کند. پس مستحیل زمانی صورت می‌گیرد که بعضی از غرورهایش شکسته شود. بنابراین یک قسمت وجودش از تحقیر و بدرفتاری و بی‌تفاوتی استقبال و با وی همکاری می‌کند. مهدی، در هر کاری سعی می‌کند زن خود را تبرئه کند و خود را مقصر بدرفتاری‌ها جلوه دهد. یا با وضع حقیرانه‌ای به خواسته‌های او جامه عمل می‌پوشاند. زیرا آن‌ها را نشانه تواضع و فروتنی می‌داند. احتیاج به تسلیم ایجاب می‌کند مهدی حامی خود را ایده‌آل و برجسته ببیند. نقص‌های او را نادیده می‌گیرد و فضائل‌اش را با دیده تحسین می‌نگرد.

این زوج سرشار از آمال و آرزوهایی بودند که همواره با ناکامی همراه بود. چراکه اینان خوشبختی را در وجود دیگری می‌دیدند. انسان‌های آرزومند که خوشبختی را در جای دیگر جستجو می‌کردند (جواری و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۳). چنان‌چه، میرعبادینی درباره این رمان می‌نویسد: «علیزاده در این رمان روان‌شناسانه نشان می‌دهد که حتی آرام‌ترین و سعادتمندترین خانواده‌ها نیز چون به تعمق در آن‌ها بنگری، بحران فرساینده را از سر می‌گذرانند و ثبات و آرامش دل‌خواه را نمی‌یابند. خوش‌بختی خانواده عاطفی زبازد همگان است اما به راستی این خانواده کارمندی خوش بخت زیسته‌اند» (صد سال داستان‌نویسی ایران، ج ۲: ۱۱۶۱).

نتیجه‌گیری

داستان دو منظره، داستانی روان‌کاوانه و شخصیت‌محور است که با نگاهی به جزئیات بیرونی از یک طرف و تحلیل کنش‌های روانی زندگی افراد از طرف دیگر، نقش عشق را به عنوان طرح و پی‌رنگ اصلی داستان بنا می‌نهد. شخصیت اصلی داستان، به طور غالب از اختلالات و مشکلات روحی و روانی رنج می‌برد که نقش محیطی در پیدایش آن بسیار پررنگ است. باخوانش داستان دو منظره و تطبیق شخصیت‌ها با نظریه کارن هورنای، چنین بر می‌آید که شخصیت اصلی داستان (مهدی) که شخصیتی روان‌رنجور است ابتدا به مکانیسم عزلت‌طلبی متوسل می‌شود خود را از خانواده و بطن جامعه به دور نگه می‌دارد و سعی می‌کند از طریق فاصله گرفتن با افراد خود را از اضطراب و تضاد اساسی که روح او را دچار تنش کرده است، به نوعی سازش با روح و روان خود برقرار کند. اما عزلت‌طلبی مهدی با ورود طلیعه

رنگ مهرطلبی به خود می‌گیرد، مهدی طلیعه را مرکز ثقل شخصیت خود می‌پندارد و یک حالت تحت‌الحمایگی به او می‌دهد که به طلیعه تکیه کند. عشق مهدی به طلیعه عشقی ناسالم و روان‌رنجورانه است که از عدم اعتماد به نفس و خودکم‌بینی او منبعث شده است. مهدی در برابر تحقیرها و رفتارهای آزاردهنده طلیعه که در این داستان در قامت شخصیت برتری طلب به تصویر کشیده شده است، به تخریب خود می‌پردازد سعی می‌کند به آرمان‌های طلیعه نزدیک شود از این رو از خود واقعی فاصله می‌گیرد و این فاصله گرفتن از خود واقعی به بی‌هویتی مهدی منجر می‌شود. مهدی که مغلوب شخصیت خودشیفته طلیعه شده است در برابر رفتارهای خودخواهانه و استثمارگرانه طلیعه خود را قربانی می‌کند.

پی‌نوشت

۱- هرکول یا هراکلس (Hercules) به گفته هرودوت و مورخان، شاعران و نمایش‌نامه‌نویسان باستان، در اساطیر یونان به عنوان جنگجوی توانا و خدای بزرگ محسوب می‌شود.

منابع

- براندن، ناتانیل (۱۳۹۶) روان‌شناسی عزت نفس، مترجم مهدی قراچه داغی؛ تهران: نشر نخستین.
- علیزاده، حمید (۱۳۸۹) رودولف درایکوس روابط دموکراتیک و احترام متقابل چاپ اول تهران: نشر دانژه.
- علیزاده، غزاله (۱۳۹۶) دو منظره و داستان‌های دیگر، چاپ چهارم، تهران: انتشارات توس.
- فوروارد، سوزان (۱۳۹۸) والدین سمی، مترجم مینا فتحی چاپ نهم تهران: انتشارات درس.
- لان‌دین، رابرت ویلیام (۱۳۸۶) نظریه‌ها و نظام‌روان‌شناسی: تاریخ و مکتب‌های روان‌شناسی؛ ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: نشر ویرایش.
- نورود، رابین (۱۳۹۵) روان‌شناسی محبت بی‌تناسب، مترجم مهدی قراچه داغی؛ تهران: نشر پیکان.
- هورنای، کارن (۱۳۹۴) عصبیت و رشد آدمی، مترجم محمد جعفر مصفا؛ تهران: انتشارات بهجت
- _____ (۱۳۹۵) شخصیت عصبی زمانه ما، مترجم محمد جعفر مصفا؛ تهران: انتشارات بهجت
- _____ (۱۳۹۶) تضادهای درونی ما، مترجم محمد جعفر مصفا؛ تهران: انتشارات بهجت
- _____ (۱۳۹۴) خودکاوی، مترجم محمد جعفر مصفا؛ تهران: انتشارات بهجت
- _____ (۱۳۹۳) راه‌های نو در روان‌کاوی، مترجم اکبر تبریزی؛ تهران: انتشارات بهجت
- یاوری، حورا (۱۳۸۶) روان‌کاوی و ادبیات، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.

Psychoanalytic Analysis of the Characters of Ghazaleh Alizadeh's "Two Views" Based on Horney's Theory

Abstract: Psychoanalytic criticism is considered a new criticism among interdisciplinary criticisms. In this criticism, the researcher or critic tries to explore the hidden angles, behavioral conflicts, and psychological symptoms of the character in question in a literary work, in order to prepare the character in the text for analysis. The purpose of this article is to examine the personality types of the characters in the story "Two Views" based on Karen Horney's theory. The characteristics of the two main characters, "Mehdi" and "Tali'ah", were chosen as examples in this story. This essay is descriptive-analytical. The following article, based on the psychoanalytic analytical approach, will try to explain the effect of the environment on the creation of the characters' psychological problems according to Karen Horney's theory in the story "Two Views". What is reflected in the rereading of the characters in the story of Two Views is that the characters have psychological problems, and as a result, they have resorted to the types of isolation, affection, and superiority that arise from their neurotic needs.

Keywords: A Tale of Two Views, Ghazaleh Alizadeh, Psychoanalytic Analysis

بررسی تقابل آپولونی و دیونوسی در عروسی خون و سال بلوا

زهره طاهری

دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کاشان. کاشان. ایران.

ztaheri@kashanu.ac.ir

چکیده

این مقاله به بررسی تقابل دو نیروی آپولونی و دیونوسی و رابطه آن با مفهوم زن‌شدگی دلوزی می‌پردازد. نویسنده با استفاده از رویکرد مطالعات فرهنگی و با بهره‌گیری از نظریات منتقدانی نظیر گاسیدو و دلوز در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه تقابل آپولونی و دیونوسی در گفتمان اساطیری با مقوله «زن‌شدگی» دلوزی هم‌راستاست؟ از این‌رو، این مقاله با روش توصیفی - تحلیلی به بررسی تطبیقی نمایش‌نامه عروسی خون (۱۳۸۰) نوشته گابریل گارسیا لورکا، نویسنده اسپانیایی، با رمان سال بلوا (۱۳۸۳)، نوشته عباس معروفی، می‌پردازد تا مقوله «قلمروزدایی» را در قالب تقابل دو نیروی آپولونی و دیونوسی در این دو اثر بررسی کند. چنین استدلال می‌شود که آپولو با تأکید بر چارچوب‌های اصالت‌گرایانه، سلسله‌مراتب‌های اجتماعی جنسیتی و «بودن» بر امر مردانه دلالت می‌کند، حال آنکه ماهیت نیروی دیونوسی مبتنی بر «شدن»، بی‌شکلی و مرکزگرایی است و با زنانگی تداعی می‌شود. بنابراین، ثبات اجتماعی مرهون حاکمیت تعقل آپولونی و سرکوب میل دیونوسی است. از این‌رو، در چنین جامعه‌ای اراده نیروی آپولونی شکل‌گیری زنانگی واحد و کلیشه‌ای است که هیچ نوع «بازقلمروسازی» را برنمی‌تابد و هر نوع فردیت و بازتعریفی محکوم به فناست. مهم‌ترین ویژگی این جامعه سنت‌محور و اصالت‌گرا، قربانی شدن شور و هیاهوی دیونوسی از سوی تعقل آپولونی است. چنین جامعه‌ای هیچ نوع تغییر و بازخوانی را بر نمی‌تابد و بر سلسله‌مراتب استوار است. از این‌رو، می‌توان گفت که لورکا و معروفی با تداعی تقابل نیروی آپولونی و دیونوسی در آثار خویش، در واقع به تشریح گفتمان قدرت و چگونگی سرکوب گفتمان اقلیت در جوامع خویش می‌پردازند؛ سرکوبی که در نهایت به بی‌ثباتی گفتمان قدرت منجر خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: نیروی آپولونی، نیروی دیونوسی، زن‌شدگی، لورکا، معروفی.

۱. مقدمه

نیچه در زایش تراژدی (۱۹۶۷) به تشریح تجربه زیست اجتماعی بشر در قالب دوگانه فرهنگ آپولونی و دیونوسی پرداخته است. از منظر نیچه، بخشی از جامعه بشری که تمایل به نظم، چارچوب و عقلانیت را به تصویر می‌کشد نماد فرهنگ آپولونی است و آن بخشی که بیانگر میل انسانی به آشفتگی، بی‌نظمی، شهود و احساس است معادل فرهنگ دیونوسی است. فرهنگی دیونوسی با طرب و انواع لذت جسمانی تداعی می‌شود و در ادبیات اساطیری از دیونوس به مثابه بدن آدمی تعبیر می‌شود (مگی آنتونی، ۲۰۲۱: ۲). از آنجا که در تفکر اومانیستی «بدن» با زنانگی و «خرد» با مردانگی تداعی می‌شود، به دیگر سخن، در تفکر انسان‌گرای غربی، دیونوس مصداق زنانگی و آپولو معادل مردانگی است و تقابل بین این دو، سازنده گفتمان فرهنگی در طول تاریخ است. بنابراین، می‌توان گفت که گفتمان قدرت در طول تاریخ حول مقوله جنسیت معرفی شده و از آن به امری مردانه تعبیر می‌شود که می‌کوشد از طریق تجاوز، شکنجه و آدم‌ربایی و تحمیل هویتی از پیش تعیین شده و غیرقابل تغییر، زنان را تحت استیلای خویش درآورد. اگر در تمدن آرمانی یونان این دو نیرو موازی یک‌دیگر بوده و نوعی هم‌زیستی پایدار را به نمایش می‌گذارند، اما با آغاز مدرنیته و تسلط تفکر خردمحور دکارتی، فرهنگ دیونوسی به تدریج از گفتمان حاکم طرد و با اقلیت در حاشیه و «دیگری» فرهنگی تداعی می‌شود. در پی «دگرشدگی» زنانگی، تجارب احساسی، شهودی و مرگ، ادراک بشری از ماهیت وجودی انسان صرفاً به یک جنبه فروکاسته شده است. به دیگر سخن، زنانگی، شهود و مرگ نوعی طغیان علیه منطق آپولونی معرفی می‌شود که باید سرکوب شوند و با قرارگرفتن در چارچوبی خاص تحت نظارت قرار گیرند. از این میان، مقوله زنانگی از جمله بحث‌برانگیزترین مفاهیم تاریخ بشری است که از گذشته تا کنون با استناد به متون مختلف دینی، اساطیری، تاریخی و علمی (به‌ویژه روانشناختی) تبیین و توجیه شده و در نهایت جهت کنترل آن در هر دوران چارچوبی ثابت از مقوله زن و زنانگی به‌دست داده است؛ چارچوبی که از دید بسیاری از منتقدان مبتنی بر نوعی اصالت‌گرایی است که هرچه ماورای ساختار کلیشه‌ای و الگوهای جهان‌شمول و سرکوب‌گرانه آن است را ناهنجار و غیرزنانه می‌خواند. بدین‌منظور، در هر فرهنگ به اساطیر، داستان‌های عامیانه و متون متعدد تاریخی در راستای توجیه سرکوب زنانگی استناد شده و سعی شده با انتقال این مفاهیم از نسلی به نسل دیگر نوع خاصی از زنانگی را بسط دهد. در راستای چالش همین کلیشه‌ها بود که برخی از نویسندگان بر آن شدند تا آن‌ها نیز از ادبیات در راستای مبارزه علیه فرهنگ زن‌ستیز حاکم استفاده کنند. این مبارزه با شروع قرن بیستم اوج می‌گیرد و به تولید موجی از آثار ادبی زنانه‌محور منجر می‌شود که می‌کوشند با نقد ساختار موجود و صدا بخشیدن به شخصیت‌های زن، تصویر بکری از زنانگی، که متفاوت از کلیشه‌های موجود است را به‌دست دهند.

از میان این نویسندگان غربی می‌توان به فدریکو لورکا اسپانیایی اشاره کرد. سه گانه لورکا در سال ۱۹۳۲ نوشته شد و شامل عروسی خون، یرما و خانه برناردا آلبا، از جمله تأثیرگذارترین آثار ادبی اسپانیا در نیمه اول قرن بیستم است. این آثار با نقد فرهنگ عامه، چالش کلیسای اورتودکس و هجو ارزش‌های سرکوب‌گرانه جامعه سنتی اسپانیا می‌کوشند افق جدیدی را برای روی خواننده بگشایند که هم‌زمان با فروپاشی ایده‌آل‌های مردسالارانه، فرد را به فرای کلیشه‌های موجود و درک نوینی از زنانگی رهنمون می‌کنند. عمق اندیشه‌های لورکا چنان است که هنوز آثار وی بعد از گذشت دهه‌ها از تازگی خاصی برای خواننده پساامردن برخوردار است. نمایش‌نامه عروسی خون نخستین نمایش‌نامه از سه گانه

لورکاست که به چالش جامعه سنتی زن‌ستیز اسپانیا می‌پردازد و با برخورداری از بن‌مایه‌های کهن‌الگویی توانسته با مخاطب معاصر ارتباط عمیقی برقرار کند.

عباس معروفی نیز جایگاه مشابهی در ادبیات معاصر ایران دارد. معروفی را می‌توان مانند لورکا منتقدی فرهنگی و اجتماعی برشمرد؛ نویسنده‌ای که با دیدگاهی انتقادی می‌کوشد فرصتی برای شنیده‌شدن صدای «دیگری» به دست دهد. از میان آثار معروفی، می‌توان سال بلوا را نخستین اثری برشمرد که بر زنانگی و به طور خاص بر زن ایرانی متمرکز است. اگرچه از منظر بسیاری از منقدان، سال بلوا غالباً روایتی تاریخی سیاسی از ایران آغاز قرن چهارده است، اما انتخاب نوش‌آفرین به‌منزلهٔ راوی بخش اعظم داستان و تمرکز بر ذهنیت و احساس زنانه وی اثر معروفی را در زمرهٔ آثار زنانه قرار می‌دهد. در واقع، اثر معروفی همانند اثر لورکا فرصتی را فراهم می‌آورد که زنان در تعامل با گفتمان سمبولیک لاکانی به بیان تجربیات خود پردازند؛ از این‌رو، این آثار موقعیت نوجروسان یا مادرانی را به تصویر می‌کشد که مقهور سنن و ارزش‌هایی هستند که می‌کوشند با لقاء دوانگارهٔ «جنس برتر/جنس دوم» بر گفتمانی سلسه‌مراتبی و جنسیت‌مدار صحنه بگذارند و هرگونه تلاش برای «زن‌شدگی» و به عبارت دیگر گریز از این ساختار را امری نابهنجار و ضداجتماعی توصیف می‌کند.

به علاوه، در آمیختگی هم‌زمان مقولهٔ «زن‌شدگی» با کهن‌الگوهای اساطیری در این دو اثر ماهیتی جهان‌شمول به آن‌ها بخشیده است؛ چراکه کهن‌الگوها به‌منزلهٔ ابزار انعکاس اندیشه‌های مشترک بشری در طول تاریخ ماهیت فرافردی دارند که برای ملل مختلف قابل فهم است. از این‌رو، این مقاله با خوانشی تطبیقی و با استفاده از روش توصیفی تحلیلی و تمرکز بر مفهوم «زن‌شدگی» در پی پاسخ به این پرسش‌ها می‌باشد: ارتباط گفتمان «زن‌شدگی» با الگوی دیونوسی چیست؟ چگونه معروفی و لورکا در آثار خویش به بازنمایی تقابل نیروهای آپولونی و دیونوسی به‌منزلهٔ مهم‌ترین بازنمود مردانگی و زنانگی پرداخته‌اند؟ چگونه از منظر لورکا و معروفی بقای یک جامعه در گرو شکستن «کلان‌روایت‌ها» و «بازقلمروسازی» آن‌ها می‌باشد؟

۲. پیشینه تحقیق

در مورد آثار دو نویسنده در ایران پژوهش‌های چندانی در دست نیست. به عنوان مثال، می‌توان گفت که دربارهٔ نمایش‌نامه عروسی خون تقریباً هیچ پژوهشی آکادمیک صورت نگرفته است. در رابطه با سال بلوا پژوهش‌های اندکی در دست است. برای نمونه، عبدالله‌زاده و عبیدی‌نیا (۱۴۰۰) مقولهٔ زمان روایی و رابطهٔ آن با عنصر تعلیق را در اثر معروفی بررسی کرده‌اند. پارسایی‌فر (۱۴۰۱) در مقاله‌ای به مولفه‌های مدرنیستی در اثر معروفی پرداخته‌اند. دهقان‌پور (۱۳۹۴) در خوانشی تطبیقی این اثر را با سریال گوهرکمال مورد مقایسه قرار داده است. گرجی (۱۳۹۰) در مقاله‌ای سال بلوا را به‌منزلهٔ رمانی سیاسی مورد تحلیل قرار می‌دهد. در مقالهٔ «نگاهی بر شگرد طنز موقعیت در آثار معروفی» (۱۳۹۷)، فانی اسکی دو رمان سمفونی مردگان و سال بلوا را از دیدگاه طنز موقعیت مقایسه کرده‌اند. در اثری دیگر محبوبه اظهري به نقد کهن‌الگویی سال بلوا در همایش انجمن ترویج زبان و ادب فارسی پرداخته است. از این‌رو، می‌توان گفت نه تنها مقایسهٔ این دو اثر برای نخستین بار در این پژوهش انجام می‌گیرد، بلکه محور اصلی این پژوهش، خوانشی جدید است که تاکنون بر رمان معروفی و نمایش‌نامهٔ لورکا اعمال نشده است.

۳. روش تحقیق

این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی به بررسی شباهت‌های گفتمان «زن‌شدگی» دلوزی با نیروی دیونوسی اساطیری و تقابل آن با قدرت آپولونی/ادیپ محور می‌پردازد. دلایل این امر را می‌توان در تفکر ضدساختاری گفتمان دلوزی و ماهیت انقلابی نیروی دیونوسی جستجو کرد؛ اگر در تفکر اساطیری، دیونوسیس در برابر گفتمان سلسله‌مراتبی، عقل‌مدار و غیر منعطف آپولونی قیام می‌کند تا گفتمانی متفاوت به‌دست دهد، «زن‌شدگی» دلوزی نیز به‌تیین چگونگی قیام در برابر ساختار ادیبی پدرمحور، به‌منزله نخستین ساختار قدرتی که سوژه با آن مواجه می‌شود، می‌پردازد و با چالش کلان‌روایت‌های موجود می‌کوشد گفتمان سیاسی، اجتماعی و فرهنگی متفاوتی را رقم زند. اما نکته قابل‌توجه آن است که چه تفکر دیونوسی و چه گفتمان دلوزی بیش از آنکه ماهیتی روان‌شناسانه داشته باشند، گفتمان‌هایی سیاسی و اجتماعی هستند. گفتمان «زن‌شدگی» به‌صرف قیام در برابر ساختار پدرمحور محدود نمی‌شود؛ چراکه با تبیین ساختار ادیبی به‌منزله بنیان تفکر انسان‌گرای مدرن، چالش آن را می‌توان مقدمه‌ای بر واشکنی دیگر ساختارهایی برمی‌شمرد که در قالب کلان‌روایت‌های فرهنگی، جنسیتی و اجتماعی در طول قرن‌ها بر جوامع بشری تحمیل شده‌اند. از این‌رو، دیگر کلان‌روایتی که در این تحقیق بدان پرداخته می‌شود کلان‌روایت اومانیسم مردسالار است. در نتیجه، این پژوهش سعی بر تبیین کلیه روش‌هایی مشترکی دارد که دو نویسنده در راستای واشکنی گفتمان قدرت مبتنی بر تفکر انسان‌گرایی مدرن به‌کار برده‌اند.

۴. مبانی نظری پژوهش

۴-۱. تقابل آپولونی و دیونوسی

دو عبارت آپولونی و دیونوسی را برای اولین بار نیچه، فیلسوف پر آوازه آلمانی، در سال ۱۸۷۲ در راستای تبیین فلسفه هنری خویش در کتاب زایش تراژدی به کار برد؛ بعداً مردم‌شناس امریکایی، روس بندیکت (Ruth Benedict)، از این دوانگاره در راستای تشریح الگوهای فرهنگی استفاده کرد. این عبارات از دو خدای یونان باستان به‌نام‌های آپولو و دیونوسیس گرفته شده‌اند که هریک جنبه خاصی از زندگی جامعه یونان باستان را برجسته می‌کند. از آنجا که آپولو با خورشید تداعی می‌شود، از وی به‌عنوان خدای خردورزی و روشن‌فکری یاد می‌شود. به‌گفته گوتری (Guthrie) «آپولو نماد مجسم روح یونانی است [...] زیبایی در هر نوع آن خواه از نوع موسیقایی، هنری، شعری، جوانی، ملایمت و خوش‌فکری همگی در آپولو خلاصه شده است» (۱۹۵۹: ۲۳). به دیگر سخن، آپولو «سمبل دوران طلایی یونان باستان است؛ چراکه وی نمود تمام الطاف تمدن یونان نسبت به جامعه غربی در هنر، موسیقی، مجسمه‌سازی، خرد و زیبایی است» (کورتاریس، ۱۹۹۷: ۲۳۰). آپولو در هنر یونانی «کهن‌الگوی زیبایی مردانه» است و به‌طور کلی با مردانگی ایده‌آل تداعی می‌شود (همان). به‌علاوه، آپولو به‌منزله «خدای نظم و قانون، نگهبان اخلاقیات و خویش‌داری نیز به شمار می‌رود» (سیلک و استرن، ۱۹۸۱: ۱۶۹).

در نقطه مقابل آپولو، دیونوسیس قرار دارد. دیونوسس خدای شراب، بی‌خردی، سرخوشی و زایش است. در واقع، دیونوسیس مظهری از نیروهای غریزی بشری است که به گفته اریک دادس (Eric Dodds) بازنمای هم‌زمان دو ماهیت متناقض است: نخست ماهیتی وحشی، هنجارگریز، خوشگذران و دیگری ماهیتی مولد و زایا که در جشن‌های هرساله

در زمستان و بهار تداعی می‌شود (۱۹۵۱: ۱۸۷). دیونوسیسیس در ماهیت وحشی و هنجارگریز خویش القاگر نوعی شعف به شرکت‌کنندگان این جشن‌هاست که ماحصل این سرخوشی در رقص و شراب و موسیقی پدیدار می‌شود. لیکن در دیگر ماهیت خود، دیونوسیسیس خدایی آرام و مولد به‌تصویر کشیده می‌شود که بیشتر ماهیتی زنانه را تداعی می‌کند. در یونان باستان این دو نیرو مصداق دو شکل از مذهب به‌شمار می‌رفتند: آپولو خدای اقلیت نجیب زاده بود، در حالی که مردم عامه روستانشین دیونوسیسیس را ستایش می‌کردند. دادس در این باره می‌گوید:

در دوران باستان دیونوسیسیس به همان میزان نوعی ضرورت اجتماعی به شمار می‌رفت که آپولو. هریک به سبک خویش به بازنمایی نگرانی‌های اجتماعی می‌پرداختند. آپولو امنیت را تضمین می‌کرد [...] دیونوسیسیس مژده رهایی/آزادی می‌داد؛ تفاوت‌ها را از خاطر ببر و هویت را خواهی یافت. در جشن‌ها حاضر شو؛ قطعاً به شادی خواهی رسید... [...] اگرچه بهترین جوامع محل حضور آپولو بود، دیونوسیسیس در همه دوران‌ها خدای مردم عامه بوده است. دیونوسیسیس به‌نوعی نیروی آزادی‌بخش است که این امکان را به‌فرد می‌دهد که لختی خود و مشکلاتش را به‌دست فراموشی سپارد. (۱۹۵۱: ۷۶)

مونسو (Munzo) در خوانشی دیگر در سال ۱۹۷۸ نیروهای آپولونی و دیونوسی را به منزله دو قطب متضاد تشریح می‌کند که در قالب آن‌ها می‌توان فعالیت‌های انسانی را دسته‌بندی کرد: آپولو مصداق ملیت‌گرایی، نظم و قدرت از پیش تعیین‌شده است، در حالی که دیونوسیسیس مظهر روشنگری، هم‌زمانی، آزادی و تعلیق قوانین از پیش تعیین‌شده می‌باشد. تقابل این دو نیرو بعداً در سال ۱۹۹۰ از سوی گاسدیو (Gasadio) به‌حوزه جنسیت بسط داده می‌شود، به طوری که گاسیدیو، دیونوسیسیس را بیانگر زنانگی در یونان باستان برمی‌شمرد و آپولو را مظهر قدرت مردانه معرفی می‌کند. این تقابل از سوی گئورگ کوروتاریس (George Kourvetaris) در مقاله‌ای به شرح ذیل به‌تصویر کشیده شده است:

نیروی آپولونی	نیروی دیونوسی
غربی	شرقی
فردگرا	جمع‌گرا
منطقی	احساسی
منفک	کنش‌گر
عینیت‌گرا	غیرعینی/فردی
شناخت‌مدار	تجربه‌گرا
روشنفکر	آیین‌مدار
شمال	جنوب
شیفته قدرت و شهرت	متواضع و عاشق مسلک
پایبند به عرف	هنجارگریز

همان‌طور که در جدول دیده می‌شود، نیروی آپولونی مبتنی بر حفظ سنت و واقع‌گرایی است که در تضادی آشکارا با نیروی دیونوسیسیس تجربه‌گرا و هنجارگریز دارد. جذابیت این تقابل‌ها اذعان بر این نکته دارد که این دوانگاره اساطیری قابلیت بسط به عرصه‌های مختلف حیات اجتماعی را دارا می‌باشد. از این‌رو، می‌توان تقابل آپولونی/دیونوسی را دو سبک بازنمایی و هم‌چنین دو شیوه ادراکی متفاوت از جهان در تفکر غربی به‌شمار آورد که قادر است حوزه‌های

مختلفی فرهنگی، سیاسی، مذهبی و جنسیتی را تحت تأثیر قرار دهند. در تفکر دلوزی، نیروی آپولونی معادل «بودگی» و سلسله‌مراتب قدرت است؛ حال آن‌که تفکر دیونوسی معادل «شدگی» و روابط «ریزومی» و افقی است. معادل این دو نوع نیرو در گفتمان روان‌شناسی گفتمان فرویدی پدرمحور و گفتمان شیروئیدی میل‌محور است.

۲-۴. مقوله زن‌شدگی و قانون دیونوسی

مفهوم «زن‌شدگی» برای نخستین بار از سوی دلوز و گاتاری در توصیف آثار کافکا مطرح شد. این مفهوم به امر فمینیسم صرف محدود نمی‌شود و با گفتمان اصالت‌محور و هستی‌شناسانه مدرنیستی در تعارضی آشکار است. از این رو، مفهوم زن‌شدگی در قالب جنسیت‌زده گفتمان فمینیستی نمی‌گنجد. به منزله امری پسامدرنی که بر «سیالیت» و «بازقلمروسازی» تأکید دارد، مقوله «زن‌شدگی» در پی واشکنی دوگانه‌های حاکم گفتمان اصالت‌محور لیبرالیستی است و با چندزمانی و چندصدایی تداعی می‌شود. از این‌روست که دلوز و گاتاری «زن‌شدگی» را یکی از مصداق‌های «اقلیت‌شدگی» بر می‌شمارند. از منظر دلوز و گاتاری، «اقلیت‌شدگی» در قالب تعارض با گفتمان ایدئولوژیکی حاکم و چالش سلسله‌مراتب قدرت نمود می‌یابد. بنابراین، تلاش در راستای ایجاد ساختار ریزومی و فروپاشی دوگانه «خود/دیگری» بن‌مایه گفتمان «اقلیت‌شدگی» است؛ گفتمانی که در آن سوژکتیوته فرد در فرای ساختار سمبلیک لاکانی شکل می‌گیرد و در پی آن دوانگاره جنسیت مفهوم مفهوم خود را از دست می‌دهند. در چنین حالتی هویت و جنسیت دیگر مقوله‌هایی ثابت نیست و پیوسته در حال «شدن» است. بنابراین، تقلیل فرد به نژاد، قومیت، جنسیت و یا مذهبی خاص ممکن نیست و سیالیت و «شدگی» جزء لاینفک حیات اجتماعی تلقی می‌شود.

بنابراین، همان‌طور که پیش‌تر گفته شده، مفهوم «زن‌شدگی» فراتر از پدیده‌ای فمینیسم است و بر ماهیتی انقلابی دلالت می‌کند که در قالب کلیشه‌ها و سنن موجود نمی‌گنجد؛ در واقع، «زن‌شدگی» به‌منزله اتخاذ هویتی خاص نیست. [...] «زن‌شدگی» به‌معنای رهاکردن افسار هویت اکثریتی است تا امکانات نوین آن مورد بررسی قرار گیرند، راه‌های نوین «شدن» که زین پس به‌اصول اخلاقی حاکم و ماشین‌های انتزاعی آن‌ها متعهد نیست. [در واقع] زن‌شدگی بررسی آن نوع فضای مجازی است که دیدگاهش تحت تأثیر اصول اخلاقی اکثریت، نامشخص است. به‌علاوه زن‌شدگی فرایند گسست از هویت، که همواره هویت اکثریت است، را نیز نوید می‌دهد. (May, 2008: 150)

چراکه این قالب‌ها، از منظر مارکسیستی، محصول گفتمان حاکم هستند که ایدئولوژی «اکثریت» را به منزله تنها حقیقت موجود بر جامعه تحمیل و «عادی‌سازی» (naturalized) می‌کند؛ حال آنکه مهم‌ترین کارکرد ادبیات اقلیت و مفهوم «اقلیت‌شدگی» معرفی قالب‌های حاکم به منزله نوعی «برساخت» (construct) اجتماعی است. این امر افق‌های نوینی فرا روی جامعه می‌گشاید؛ چرا که امکان بازتعریف گفتمان فرهنگی، سیاسی و جغرافیایی حاکم را فراهم می‌کند: «اکنون می‌توان گفت که مقوله اقلیت دیگر به هیچ ادبیات خاصی اشاره نمی‌کند، بلکه اساساً شرط انقلابی‌گری هر نوع ادبیات (آن‌هم در قلب ادبیات تثبیت‌شده) می‌باشد» (دلوز و گاتاری، «دال»، ۱۹۸۶: ۴۹-۵۰). این امر، به پدیده «بازقلمروسازی» یا یافتن مسیرهای فراری منجر می‌شود که در نهایت به بازتعریف هر قلمرو می‌انجامد. به‌علاوه، امکان شکل‌گیری ساختارهای نوین اجتماعی را فراهم می‌آورد که در آن‌ها دیگر فرد به کلیشه‌های جنسیتی، مذهبی، نژادی و قومیتی ثابت فروکاسته نمی‌شود. این ماهیت تخریب‌گر و در عین حال زایای ادبیات اقلیت و پدیده «اقلیت‌شدگی» و در پی آن «زن‌شدگی» را می‌توان در نیروی دیونوسی نیز به‌نظاره نشست؛ به‌دیگر سخن، نیروی دیونوسی که در قالب

مرگ و رستاخیز زایش جلوه می‌کند می‌تواند ثبات جهان آپولونی را دستخوش دگرگونی کند و «توهم آپولونی» یا امنیت خاطر دروغینی که؛ به گفته نیچه، محصول هنجارهای «عادی‌سازی» است، را به چالش کشد (۱۹۸۶: ۲۱). به گفته استراترن: تن ندادن به ساختارهای ازپیش تعیین شده و دیکته شده، از ویژگی‌های هویت دیونوسی است؛ چراکه نفس آدمی خود جهان کشف نشده‌ای است که باید به دنبال آشکار ساختن نهایی آن بود: که حقیقت آدمی مقرر و از پیش تعیین شده نیست که ناگزیر از کشف آن باشیم. خود ما باید خالق این حقیقت باشیم؛ [هرچند] انسان خود هم مخلوق نیروهای فرهنگی تصادفی و متغیر است. (۱۳۹۰: ۱۶)

از این رو، نیروی آپولونی در راستای حفظ ثبات اجتماعی می‌کوشد با استفاده از برچسب‌هایی نظیر خردگریزی و دیوانگی نوعی «دگربودگی» را بر نیروی خلاق دیونوسی تحمیل کند و با به انزوا کشاندن «دیگری» ساختار قدرت خود را حفظ کند. این هدف از طریق ساختارهای نظارتی قدرت و از سال‌های آغازین تولد در خانواده تأمین می‌شود. دلوز و گاتاری از این ساختار نظارتی به «قانون پدر» یا ساختار سمبولیک لاکانی تعبیر می‌کنند.

۳-۴. نیروی آپولونی و «قانون پدر»

همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، گفتمان آپولونی مبتنی بر نظم، ثبات و سلسله‌مراتب قدرت است. نخستین جلوه این نیرو، مربوط به دوران کودکی و مرحله ادیپی است؛ مرحله‌ای که به گفته لاکان مبنای هویت فرد به منزله سوژه اجتماعی است. این دستیابی به هویت فرد مرهون تن دادن به چارچوب‌های جنسیتی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی از پیش تعیین شده است که فرد را به نوع خاصی از «بودن» تقلیل می‌دهد و بر آن نظارت می‌کند. از این روست که فوکو در کتاب اراده به دانستن خانواده را به منزله نخست نهاد اجتماعی برمی‌شمرد که ساختار سلسله‌مراتبی قدرت را در فرد درونی می‌کند. در واقع، مرحله ادیپی اولین رویاروی جدی فرد با قانون پدر و سلسله‌مراتب قدرت است و در جریان این رویارویی است که فرد با مقوله نظارت و تنبیه اجتماعی آشنا می‌شود. ماحصل این رویارویی، خواه به حالت تسلیم خواه به شکل اعتراض، به نهادینه شدن گفتمان قدرت در فرد می‌انجامد، اما در صورت تسلیم صرف است که فرد لیاقت حضور در اجتماع را کسب می‌کند. بنابراین، فوکو معتقد است که نمی‌توان مرحله ادیپی را به یک تجربه فردی صرف محدود دانست، اگر نوع کنش فرد در این مرحله تعیین‌کننده هوی تو جایگاه اجتماعی وی باشد. فرایند ادیپ نوعی ابزار محدودیت است که روانشناسان، در پی فروید، در جهت محدود کردن میل به کار بستند و آن را به ساختار خانوادگی تعریف شده از سوی جامعه در زمانی خاص تزریق کردند... فرایند ادیپ، ابزار گفتمان قدرت است؛ شیوه‌ای خاص از سوی گفتمان روان‌شناسی و پزشکی که بر میل و ناخودآگاه تحمیل شده است. (Focault, 1994: 16)

این تلاش در راستای تثبیت نظم و تأمین نظارت اجتماعی، در قالب اندیشه خردورز آپولونی به محدود کردن فرد و جهت‌بخشی امیال وی در چارچوب مورد تأیید جامعه منجر شد. در چنین حالتی «میل» (desire) فردی سرکوب می‌گردد و تجربه‌گرایی و کنش‌گری دیونوسی مقهور سلطه اجتماعی می‌شود. اما نکته‌ای که فروید و روانشناسان دیگر نظیر لاکان از آن غفلت کرده‌اند عدم امکان سرکوب «میل» است. دلوز و گاتاری در کتاب آنتی‌ادیپ (۱۹۸۴) (Anti-Oedipus) به تشریح این موضوع می‌پردازند که چگونه غرب اومانستی عقده ادیپ را در راستای هنجارمندی جامعه بشری «به یک نماد کاتولیکی جهانی تبدیل کرده که فرای همه وجوه تصویری است» (1984: 5). این امر در حالی است که از منظر دلوز و گاتاری مفهوم «میل» با «فقدان» (از دست دادن مادر) تداعی نمی‌شود؛ به دیگر سخن، «میل» نوعی

ناکامی نیست که هیچ‌گاه ارضا نشود و ماهیت وجودی فرد را برای همیشه تحت‌الشعاع قرار دهد. این تعبیر فروید و لاکان از «میل»، که در راستای حفظ گفتمان انسان‌گرایی لیبرال شکل گرفته، سبب شده تا فرایند ادیب یا سمبولیک لاکانی به منزله پدیده‌ای پدرمحور و مبتنی بر سلسله‌مراتب قدرت شناخته شوند. درحالی که بدن با حذف یک میل نه‌تنها با فقدان پیوسته آن روبه‌رو نیست، بلکه دیگر امیال با بازتعریف کنشی‌های فی‌مابین، نوع جدیدی از روابط را رقم می‌زنند که آن فقدان را کم‌رنگ و سپس خنثی می‌کنند. بنابراین، تمام هویت فرد مبتنی بر ساختار ادیبی نیست و ماهیت متافیزیکی ساختار ادیبی و سیطره آن بر تمام جنبه‌های زندگی فردی و اجتماعی (به‌ویژه از منظر لاکانی) زیرسوال می‌رود. (طاهری، ۱۴۰۱: ۵۵۲)

در چنین خوانشی از مقوله «میل»، «بدن» دیگر با آن ثبات و «بدگی» لاکانی تداعی نمی‌شود؛ بلکه پیوسته نوعی «شدگی» را تجربه می‌کند. با این خوانش دلوز و گاتاری از مفهوم «میل»، انواع «میل» به دو دسته کلی طبقه‌بندی می‌شود: «میل پارانوئیک» و «میل شیزوئیدی» (Schizoid) اسکیزووفرنیک. از منظر دلوز و گاتاری، میل پارانوئیک میلی مبتنی بر حفظ «بودگی» و اجتناب از تغییر است در حالی که «شدن» و تکرار جزء لاینفک میل شیزوئیدی به شمار می‌رود. اگر میل پارانوئیک در خدمت خودسانسوری و التزام به قوانین است، در میل شیزوئیدی خودابرازی و هنجارگریزی اصلی بنیادین است. ماحصل این امر، چندصدایی و کثرتی است که جایگزین اصالت‌گرایی و وحدت گفتمان انسان‌گرایی ادیب‌محور می‌شود. در نتیجه این چندصدایی، رابطه سلسله‌مراتبی قدرت مورد چالش قرار گرفته و تعامل ریزومی و افقی جانشین آن می‌شود. بنابراین برخلاف میل پارانوئیک که بر تقلید و غایت‌گرایی تأکید می‌کند، میل شیزوئیدی «خودی سیال و در حال شدن را [به‌نمایش می‌گذارد] تا خودی که مقهور هنجارهای بیرونی است» (Colebrook 2002: 5). ماحصل این خوانش از مقوله میل، «نوعی پنداشت از سبک زندگی است که تحت استیلای هنجارهای ثابت و یا طرح‌واره‌های از پیش تعریف شده از خود نیست» (Colebrook 2002: 5). این امر حقیقت آدمی را مقوله‌ای از پیش تعیین شده نمی‌پندارد «که ناگزیر از کشف آن باشیم. خود ما باید این حقیقت را خلق کنیم و خود انسان هم چیزی نیست جز ساختاری که مخلوق نیروهای فرهنگی تصادفی و بی‌ثبات است» (استراتون، ۱۳۹۰: ۱۶).

این ادراک از ماهیت وجودی انسان، مصداق زایش و رستاخیز دیونوسی است که مرزهای ثابت گفتمان سمبولیک لاکانی (آپولونی) را به چالش می‌کشد و هویت را مقوله‌ای در «اینجا و اکنون» تعریف می‌کند؛ مقوله‌ای سیال که هر لحظه قابلیت «شدن» را داراست. این ساختار با برجسته‌سازی آنارکی و بی‌نظمی به منزله قانون ثابت جهان، دوانگاره‌ها و کلیشه‌های اجتماعی را نوعی «برساخت» معرفی می‌کند که از سوی گفتمان حاکم (در اینجا مردسالار) در راستای کنترل جهان پیرامون تحمیل و عادی‌سازی می‌شود. حال آنکه هر لحظه قابل جایگزینی و چالش است.

۵. بررسی عروس خون و سال بلوا

۵-۱. تطبیق محتوایی

نمایش‌نامه عروسی خون (۱۹۳۲)، که اولین نمایش‌نامه از «سه‌گانه روستایی» (Rural trilogy) لورکا است و شامل سه پرده است. این نمایش‌نامه چون دو اثر دیگر این سه‌گانه، یرما و خانه برناردا آلبا، در فضایی روستایی رخ می‌دهد که پیوندی عمیق این اثر با طبیعت، عناصر اربعه و کهن‌الگوهای یونگی را به تصویر می‌کشد. اثر روایتی هم‌زمان از زندگی سه زن روستایی است. نکته جالب درباره این سه زن آن است که هیچ‌کدام نام و هویت فردی مشخصی ندارند و صرفاً

با عنوانی که نقش اجتماعی آن‌ها را در رابطه با شخصیت‌های مرد داستان مشخص می‌کند نظیر مادر داماد، زن لئوناردو، عروس تعریف می‌شوند. در پرده اول خواننده با هرسه شخصیت زن آشنا می‌شود. صحنه اول با گفت‌وگوی بین مادر داماد و داماد آغاز می‌شود؛ صحنه‌ای که از گذشته شوم مادر و مرگ پسر و همسر جوانش در یک نزاع محلی پرده برمی‌دارد و با تمرکز بر ایماژ کارد گویا پایانی تراژیک را برای داستان پیش‌بینی می‌کند. در این پرده، پسر به وجود دختری در زندگی‌اش اشاره می‌کند و علی‌رغم توصیه‌های مادر بر این وصلت اصرار می‌ورزد.

در صحنه دوم پرده اول، خواننده با زن لئوناردو از طایفه فلیکس آشنا می‌شود. این پرده با لالایی زن لئوناردو برای پسر کوچکشان آغاز می‌شود. در این صحنه، خواننده متوجه می‌شود که زن لئوناردو فرزند دوم خود را باردار است و نوعی عدم رغبت، بی‌میلی و سردی بر رابطه لئوناردو با همسرش حاکم است که زن را ناراحت و سرخورده کرده است. در صحنه سوم این پرده، مادر داماد به خواستگاری عروس می‌رود. عروس دختری بیست و دو ساله است که در زمین‌های آهکی دور از ده، در منطقه‌ای بسیار گرم و بایر همراه با پدرش زندگی می‌کند. عروس، در ظاهر دختری آرام و پرجربزه است که روزهای متمادی را به‌تنهایی و به‌دور از جامعه انسانی گذرانده است. وی خواهر و برادری ندارد و مادرش سال‌هاست که مرده است. عروس از اقوام دور لئوناردو و نامزد سابق وی بوده است. مادر داماد به دلیل همین سابقه نامزدی و هم‌چنین تعلق عروس به طایفه فلیکس، قاتل همسر و پسرش، راضی به این وصلت نیست، ولی به اجبار پسر به این انتخاب تن می‌دهد و به‌خواستگاری دختر می‌رود. در اولین ملاقات، مادر داماد و پدر عروس به توافق می‌رسند و زمان مراسم عروسی را تعیین می‌کنند.

پرده دوم، با جشن عروسی آغاز می‌شود. اما در میانه مراسم، علی‌رغم باشکوه بودن مراسم، ناگهان عروس ناپدید می‌شود. پس از جستجو، متوجه می‌شوند که عروس پنهانی با لئوناردو به تاخت به سمت جنگل گریخته‌اند. داماد غمگین و شوک‌زده به تهییج مادر و جهت حفظ آبروی خانوادگی خویش برای بازگرداندن عروس، به‌سرعت به‌سوی جنگل روان می‌شود.

پرده سوم، با گفت‌وگویی بین هیژمشکنان درباره ماجرای فرار عروس آغاز می‌شود. در این پرده، «ماه» و «مرگ»، در هیات زن گدا، در تلاشند تا داماد را با لئوناردو روبه‌رو کنند و ماجرا را خاتمه دهند، سرانجام مرگ نشانی لئوناردو را به داماد می‌دهد و در دوئلی که بین لئوناردو و داماد انجام می‌گیرد، هردو کشته می‌شوند. پرده با مویه‌های حسرت‌بار مادر داماد، تنهایی اندوه‌بار زن لئوناردو و پریشانی عروس از مرگ هر دو عاشق به‌پایان می‌رسد. لورکا در سرتاسر روایت، که ریشه در واقعیتی تاریخی دارد، تلاش کرده توصیف واقعی از جامعه سنتی اسپانیا در اوایل قرن بیست را به‌دست می‌دهد؛ جامعه‌ای که چنان مقهور سنت و کلیشه است که مادری ناگزیر می‌شود که برای حفظ آن سنت‌ها به مرگ تنها پسرش رضایت دهد. لورکا با ترسیم این تصویر تاریک، که با شخصیت‌بخشی به مفهوم مرگ پررنگ‌تر می‌شود، دست به آفرینش سوگ‌نامه‌ای انسانی می‌زند تا خواننده را به قیام علیه ساختار سمبلیک لاکانی دعوت کند؛ ساختاری که بی‌تفاوت به نیازهای فردی می‌کوشد با سرکوب و یا جهت‌بخشی ایدئولوژیک به «تمایلات» درونی و غریزی هر فرد (در اینجا مادر، عروس) موجودیت خود را تحمیل و تثبیت کند.

در همین راستا می‌توان گفت که سال بلوا (۱۳۸۳) نیز نوعی سوگ‌نامه‌ای است که از سوی معروفی در رسای زن ایرانی نوشته شده است. رمان از همان ابتدا با تقلید از افسانه «هزار و یک شب»، به روایت داستان در هفت شب (به جای هفت فصل) می‌پردازد و بدین‌تریب با جهت‌دهی به ذهن خواننده به نوعی پیش‌نمایی (flashforward) دست

می‌زند. ماهیتی اساطیری اثر معروفی، در خلال پررنگ شدن عناصر اربعه و کهن‌الگوهای یونگی آشکار می‌شود. سال بلوا شرح زندگی زنی جوان به نام نوش آفرین نیلوفری است که اصالتاً اهل شیراز است، ولی به دلیل کار پدر، سرهنگ نیلوفری، مدتی است که به شهر سنگسر نقل مکان کرده است. نوش آفرین (نوشا) تنها فرزند خانواده است که تولدش به گفته مادرش، عالیه خانم، «پس از سال‌ها نذر و نیاز» اتفاق افتاده است (معروفی، ۱۳۸۳: ۳۰). نوشا عاشق مردی روستایی به نام حسینا می‌شود، لیکن به اجبار پدر و عرف، تن به ازدواج با دکتر معصوم، پزشک فرنگ‌رفته می‌دهد. دکتر معصوم مشکل باروری دارد و از این‌رو نسبت به نوشا بدبین می‌شود و وی را به رابطه خارج از ازدواج متهم می‌کند. در نهایت نوشا زیر کتک‌های دکتر معصوم کشته می‌شود. خط سیر داستان، از پایان به ابتداست.

داستان در هفت شب روایت می‌شود که چهارشب آن از زبان نوش آفرین نقل می‌شود و سه شب دیگر را دانای کل روایت می‌کند. در شب اول، داستان از زبان نوشا و با توصیف چوبه دار از آغاز می‌شود؛ ابزاری که مانند کارد اثر لورکا از ماجرای شوم و پایانی تراژیک خبر می‌دهد. نوش آفرین در حالی که زیر ضرب و شتم دکتر معصوم است، به شرح داستان می‌پردازد. وضعیت فیزیکی نوشا در سیر روایت شکسته و غیرخطی وی به تصویر کشیده می‌شود. نوشا به مرده‌ای در حال احتضار می‌ماند که بین حال و گذشته در گذار است. از این‌رو، خواننده با روایتی آشفته و سیال روبه‌رو می‌شود و ناگزیر با کنار هم قراردادن جزئیات، با عقبه خانوادگی نوشا و فضای تاریخی فرهنگی روایت آشنا می‌شود. داستان معروفی همانند اثر لورکا شرحی تراژیک از زنی تنهاست که مقهور سیطره ساختار سمبلیک لاکانی است. معروفی می‌کوشد با صدا بخشیدن به این زن و تمایلات زنانه وی، گفتمان آپولویی را به چالش کشد. جذابیت سال بلوا نسبت به اثر لورکا در شخصیت نوشا است که هم‌زمان سه شخصیت زن حاضر در اثر لورکا را به تصویر می‌کشد.

۲-۵. تقابل نیروی دیونوسی با آپولونی: زن‌شدگی

اگر پدیده «شدن»، به گفته دلوز و گاتاری، در رهایی از گفتمان «سوژه‌شدگی» (Subjectivity) اومانستی و رد الگوهای خاصی اجتماعی و فرهنگی باشد (2: 1984)، بارزترین مصداق «زن‌شدگی» در آثار لورکا و معروفی در سه موضوع بروز و ظهور دارد: طغیان علیه عرف، پیروی از «میل» عشق، و عدم زایش و سترونی. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، از منظر گاسدیو (۱۹۹۰) دیونوسیس در یونان باستان بیانگر زنانگی و آپولو مظهر قدرت مردانه است؛ بنابراین یکی از مصداق «زن‌شدگی» یا تقابل نیروی دیونوسی با آپولونی در تن‌دادن به ساختارهای از پیش تعیین‌شده عرف و سنت است. این تقابل در اشکال مختلف صورت می‌گیرد؛ اما مهم‌ترین بروز و ظهور آن را می‌توان در قالب چالش سنن زندگی خانوادگی از سوی زنان برشمرد؛ چراکه خانواده، به منزله اولین نهاد نظارتی گفتمان اومانستی، می‌کوشد نه تنها با هنجارمندی گرایش‌های فردی دوانگاره‌های حاکم بر تفکر سلسله‌مراتبی اومانستی را تثبیت می‌کند، بلکه با غایت‌گرایی فرد را به سمت رفتار دلخواه هدایت کند (۲۰۰۷: ۱۳۳). این امر، مبتنی بر ادراکی اصالت‌گرا از فرد است که هر نوع تغییری و تأثیرپذیری فرد را انکار می‌کند؛ از آنجاکه هویت کلیه افراد ثابت انگاشته می‌شود، مسیر نیل به هدف نیز ثابت و یکسان است و رفتارها و انتظارات هم مشخص و از پیش تعیین‌شده می‌باشد، به‌طوری‌که زنانگی و مردانگی با تصویری ثابت تداعی می‌شوند و روابط بین فردی اعضای خانواده طبق الگویی خاص پیش می‌رود؛ در این گفتمان دنیا بر اساس عقل و منطق مردانه می‌گردد که مردها شوهر زن‌ها بشوند و صورت‌شان را چروکیده کنند، اگر نتوانستند بچه به‌دامن‌شان بیندازند و اگر نتوانستند اشکشان را دریابورند. زن موجودی است معلول و بی‌اراده که همه جرأت و

شهامتش را می‌کشند تا بتوانند برتریشان را به اثبات برسانند. مسابقه مهمی بود و مرد باید برنده می‌شد. (معروفی، ۱۳۸۳: ۶۴)

این گفتمان، تجربه زیسته زنان لورکا نیز می‌باشد. در دنیای لورکا، انتظاراتی ازپیش تعیین شده‌ای از عروس می‌رود: «مثل کرک لطیفه. همه جور دوخت و دوز و سوزن‌دوزی بلده اما یه طنابم می‌تونه با دندوناش ببره...» (لورکا، ۱۳۸۰: ۵۶). زندگی زناشویی نیز در چارچوبی خاص تعریف می‌شود:

[مادر]: می‌دونی عروسی چیه، دخترجان؟

[عروس]: بله، می‌دونم!

[مادر]: یعنی، یه مردو چن تا بچه... و باقی چیزای دنیا!

[عروس]: بازم چیزی هس؟

[مادر]: نه... جز اینکه اونا همشون از قبل تو زندگی کنن! آره!... که همه‌شون از قبل تو زندگی کنن!

عروس: قبول... این وظیفه را انجام می‌دم! (لورکا، ۱۳۸۰: ۶۳)

در این گفتمان، زن فاقد فردیت است و ماهیتی کلیشه‌ای دارد، به گونه‌ای که هر زنی می‌تواند آینده خویش را در زندگی زیسته زنی دیگر به تماشا بنشیند؛ زن لئوناردو مانند مادرش ناگزیر است، علی‌رغم بدرفتاری‌های لئوناردو، با وی سازگاری کند یا مادر عروس، علی‌رغم تنفر از شوهرش، با وی تا زمان مرگ روزگار بگذراند. از عروس هم انتظار می‌رود که چنان باشد و تن به ازدواجی دهد که از منظر پدر بسیار مناسب است، دقیقاً همان کاری که نوش‌آفرین انجام داد و به صلاح‌دید پدر و علی‌رغم میل باطنی‌اش مجبور به ازدواج با دکتر معصوم شد. در این گفتمان، آنچه از زن انتظار می‌رود تبعیت از آن الگویی کلی، فارغ از هرگونه استقلال رأی و عاملیت است. اما عمق فاجعه درونی شدن این گفتمان آنجا ظاهر می‌شود که برخی از شخصیت‌های زن داستان به ابزار این گفتمان علیه دیگر زنان تبدیل می‌شوند، گویا «عمرباخته‌ها عاشق عمر دیگران می‌شوند، همان‌جور که خودشان قربانی شده‌اند دیگران را هم نابود می‌کنند» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۸۲). مادر داماد به پسرش می‌آموزد که چگونه عروس آینده را رام کند. یا زبیده خاتون، مادر دکتر معصوم، نمونه زن سنت‌محور، انتظارات جامعه رابی‌کم و کاست دیکته می‌کند و در روز خواستگاری به‌عالیه خانم، مادر نوشا، در رابطه با دادن حق انتخاب به نوش‌آفرین می‌گوید: «فکر کن؟ به چی فکر کن؟ چشم و چراغ سنگسر آمده و خواهانش است، فکر کن؟ زمانی که شوهرم دادند اصلاً خبر نداشتم. بعد فهمیدم که شوهر کرده‌ام. تو شهرما رسم نیست نظر دختر را بپرسند» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۸۴). در این ساختار، سنت چنان در تعیین هویت فردی تعیین‌کننده است که سرهنگ نیلوفری به خاطر علاقه نوشا به خاک‌بازی در دوران کودکی نوشا را «پسرم» صدا می‌کند و به نشانه اعتراض به این رفتارِ ضدعرف، کشیده‌ای محکم بر صورت نوشا می‌زند: «مگر تو پسری که خاک‌بازی می‌کنی» (معروفی، ۱۳۸۳: ۱۹۴).

آنچه در این گفتمان اومانیزستی از زن انتظار می‌رود، سکوت، تسلیم و نجابت است. به همین دلیل است که همسر لئوناردو، علی‌رغم پی‌بردن به خیانت همسرش به او وفادار می‌ماند چون جامعه چنین می‌خواهد. یا عروس، علی‌رغم عشق شدیدش به لئوناردو، به اراده پدر با داماد ازدواج می‌کند. نوش‌آفرین هم، با آنکه دل در گرو حسینا دارد، به همین دلایل تسلیم امر مادرش می‌شود: «شوخی‌شوخی، با چهار کلمه حرف، یک سکوت، تعارف و رسم، آبروی خانوادگی.

بله. آدم خودش به زندگی‌اش بشاشد» (معروفی، ۱۳۸۳: ۲۰۴). یا به‌گفته عروس: «می‌دونم که خودم را با جفت دستای خودم به‌غرق می‌دم» (لورکا، ۱۳۸۰: ۷۲).

تفاوت برجسته‌نوش‌آفرین و عروس با زنان دیگر در این آثار در قدرت «میل» دیونوسی آنهاست. با آنکه نوش‌آفرین و عروس، با توجیه تمکن مالی دکتر معصوم و داماد، به اجبار تن به ازدواجی مصلحت‌آمیز می‌دهند، اما نمی‌توانند نسخه پیش‌نویس شده مادران خود را زندگی کنند؛ چراکه زن، به‌گفته دوناتلا ایزو، «نگاشتنی و نوشتنی نیست. زن شدنی و آمدنی است» (۲۰۰۱: ۴۷). برای عروس و نوش‌آفرین، برخلاف زن خدمتکار یا نازو، دختر رقیه‌دل، ازدواج یا رابطه بدون عشق و دوست‌داشتن ارزش زیستن را ندارد؛ صرفاً نوعی هم‌زیستی صرف است که از فرد رفتارهای کلیشه‌ها و در چارچوب می‌خواهد. اگر نوش‌آفرین با عنصر خاک پیوندی قوی دارد و زایش جزء لاینفک وجود اوست و دلیل عشق او به حسینای کوزه‌گر هم این ماهیت وجودی حسینا به‌منزله خالق است، عروس با عنصر هوا (باد) تداعی می‌شود که نوعی آزادگی و رهایی را به‌ذهن متبادر می‌کند.

بنابراین، ازدواج سنتی نمی‌تواند آن شور و شوق به‌زندگی و حس رهایی را اقتناع کند. به‌این دلیل، نوش‌آفرین و عروس می‌کوشند که مقوله ازدواج را «بازقلمروسازی» کنند؛ اگر در «قلمروسازی» ازدواج سنتی «تعیین حدود می‌شود؛ بیانیه‌ها باید اعلان می‌شوند.؛ هویت‌ها باید ساخته شوند؛ افراد باید ناگزیر جایی زندگی کنند» (May 2008: 138)، بازقلمروسازی به معنای رهایی از ماهیتی قرارداد گونه ازدواج و هم‌باشیدگی صرف است. نوعی هم‌زیستی که مقرراتش بیش از شروع زندگی بی‌توجه به ماهیت افراد نوشته شده و لازم‌الاجراست: «ازدواج چیست؟ شیرینی و دسته‌های گل؟ نه، تختخوابی درخشان است و یک زن» (لورکا، ۱۳۸۰: ۶۵). علت تن‌دادن به چنین ازدواجی هم به‌گفته عروس، صرفاً تضمین بقای اجتماعی زن در روزگاری است که ادراکی جنسیتی از ماهیت زن حاکم می‌باشد: «من هم واسه خودم غرور دارم و برای همینم ازدواج می‌کنم تا با شوهرم که باید بیشتر از همه عالم دوستش داشته باشم در خونمو به‌روی همه دنیا ببندم» (لورکا، ۱۳۸۰: ۷۱). در این نوع ازدواج، هویت زن بیش از ورد به رابطه نوشته شده است: زن صرفاً مسئولیت نگه‌داری از فرزندان و ارائه خدمات خانه‌داری را برعهده دارد و براساس همین شأن با وی رفتار می‌شود. مردان خواهان فرزند هستند و زنان وسیله‌ای برای تحقق این امر. به‌گفته زن لئوناردو: «من یک پسر دارم؛ پسری دیگر نیز در راه است و این روند ادامه دارد. تقدیر مادرم نیز همین بود. خب قرار نیست من وضعیت متفاوتی را تجربه کنم» (لورکا، ۱۳۸۰: ۱۲۷). بدین ترتیب، می‌توان گفت که زندگی زنان در فضای آپولونی و ادیپ‌محورترسیم‌شده در دو اثر پدیده‌ای فراتر از مرگ تدریجی نیست که ماحصل آن تبدیل زن به‌موجودی منفعل و تسلیم است. در این دو اثر، زن زندانی هویت از پیش‌نوشته شده است که مطابق بر میل پارانوئیدی آپولونی بر ثبات، کنترل، پیش‌بینی اوضاع و هراس از هرگونه تفاوت و تغییر هم‌راستاست. این امر به حالتی سمبولیک با زندانی شدن نوش‌آفرین از سوی معصوم و یا حضور پیوسته «گذشته» در خاطر مادر داماد تداعی می‌شود. محل زندگی این زنان نیز حتی این سکون و انفعال را تداعی می‌کند؛ خانه عروس و نیوشا با رنگ سفید بی‌روحي رنگ‌شده که تداعی‌گر مرگ است.

اما نوش‌آفرین و عروس، به دلیل ماهیت وجودی خویش در نهایت در برابر این انفعال تحمیلی می‌ایستند و می‌کوشند با پناه به زایایی عشق از فرایند سوژه‌شدگی گفتمان انسان‌گرایی و ساختارهای تحمیلی موجود رهایی یابند (دلوز و گاتاری، ۱۹۸۴: ۱). به‌دیگرسخن، غریزه زنانه «میل» دلوزی و میل به‌زایش است که باعث می‌شود نوشا و عروس، علی‌رغم خفقان آپولونی، راهی جاده عشق شوند. این امر به شکل‌گیری مثلث عشق منجر می‌شود. بروز پدیده

مثلت عشقی در این دو اثر، پیش از آنکه بازنمایی بی‌بندباری باشد، نقدی شدید بر تسلط گفتمان آپولونی خردورزِ منفعت‌طلب در امر ازدواج است. آگاهی از وجود رقیب عشقی در واقع اوج رویایی میل آپولونی و دیونوسی در این دو اثر است. معصوم به این و آن رشوه می‌دهد تا حسینا را بکشند؛ از وجود «دار» در شهر صرفاً برای کشتن حسینا حمایت می‌کند. شایعه می‌کند که حسینا ناقل جزام است و قتلش را به عنوان پزشک بر همگان لازم می‌داند. دکتر معصوم پیام‌آور مرگ است در حالی که باید هدیه‌بخش زندگی به دیگران باشد. داماد در دوئلی خونین در جنگل لئوناردو را می‌کشد. به نظر می‌رسد که این تلاش برای بازقلمروسازی مفهوم ازدواج چنان بر سنت سرکوبگر آپولونی گران تمام می‌شود که رقیبان باید از عرصه اجتماع حذف شده تا درس عبرتی برای دیگران باشند. از دیگر سو، زنانی که دست به این بازقلمروسازی زده‌اند نیز به شدت تنبیه می‌شوند. دلوز و گاتاری از این تنبیه در قالب امر شیزوئید (schizoid) صحبت می‌کنند و منظور از آن را الصاق برچسب «دیوانگی» و بدکارگی از سوی جامعه بر افراد برمی‌شمرند. از منظر دلوز و گاتاری، برخلاف درک عامه، بروز میل شیزوئیدی به معنای بروز نوعی بیماری نیست، بلکه بیانگر گرایشی قوی در فرد است که بر رهایی از هنجارهای اجتماعی و خودسانسوری مبتنی است (دلوز و گاتاری، ۱۹۸۴: ۲). این هشدار درباره عدم تبعیت از ساختار حاکم و عمل به میل فردی بارها از سوی عالیه خانم و زن خدمتکار خانه عروس تکرار می‌شود. برتافتن از این هشدارهاست که بلوا ایجاد می‌شود و عروسی به خونریزی تبدیل می‌شود. نمود افراطی گفتمان سوژه‌شدگی آپولونی در این دو اثر چنان است که هیچ‌گونه تغییری را بر نمی‌تابند؛ از این رو، در این فضا زایش و تغییری رخ نمی‌دهد و سکون و تکرار بر همه چیز حاکم است. نوش‌آفرین، برخلاف نامش، فرزندی نمی‌آورد؛ مادر داماد، به علت مرگ شوهر، دیگر امکان زایش ندارد و عروس نیز با مرگ داماد از این قابلیت محروم می‌شود. زندگی و باروری بر این دو اثر سایه می‌افکند و با وجود کنترل‌گری حاکم، که نمود و بروز بدبینی آپولونی است، امید زایش و تغییری نمی‌رود. این امر، در خوانشی تمثیلی از این دو اثر به منزله «مام وطن»، مبتنی بر انتقاد شدید سیاسی اجتماعی و دعوتی به سوی تغییر وضعیت موجود و آغاز رستاخیز دیونوسی در راستای ایجاد موازنه و تعادلی اساطیری بین این دو نیرو است تا رشد و بالندگی به نیروی حاکم بر اجتماع تبدیل شود. این رخداد، نیاز بازتعریف مقوله هویت به منزله «خود» در سیلان و صیوریتی همیشگی و دائمی است که به گفته گلن وارد «هنگامی که مدام تشکل می‌یابد و از تأثیرات متأثر می‌شود نمی‌تواند آنی باشد که در مورد هویت و شخصیت وی بتوان بدون مشارکت و حضورش تصمیم‌گیری کنند» (به نقل از گودرزی و اسدی، ۱۳۹۹: ۸۵)؛ این شورش ناگزیر است، زیرا مسیر به سمت رستاخیز دیونوسیس از مسیر مرگی تراژیک می‌گذرد.

نتیجه‌گیری

این مقاله به بررسی دو اثر برجسته عروس خون، نوشته لورکا، و سال بلوا، نوشته معروفی، پرداخته است. این دو اثر نوشته دو نویسنده به منظور بازنمایی زنانگی و انعکاس صدای زنانه در اسپانیا و ایران در آغاز مدرنیته است. از آنجا که، مقوله زنانگی با نیروی اساطیری دیونوسی تداعی می‌شود، در این اثر به بررسی تقابل نیروی دیونوسی (زنانه) و نیروی آپولونی (مردانه) در بستر تفکر «زن‌شدگی» و پدیده «بازقلمروسازی» دلوزی پرداخته شد. بدین منظور، در ابتدا به مقوله «زن‌شدگی» از منظر دلوزی پرداخته شد.

از آنجا که «زن‌شدگی» پدیده‌ای ساختارشکن، هنجارگریز است که تن به سلسله‌مراتب‌های موجود نمی‌دهد و پیوسته نوعی صیروت و شدگی را تجربه می‌کند که «بازقلم‌سازی» یا خوانش دوباره ساختارها را امری ناگزیر می‌کند، این پدیده با ویژگی‌های نیروی دیونوسی در گفتمان اساطیری بسیار همپوشانی دارد؛ از این‌رو، می‌توان تقابل نیروی یونوسی و نیروی آپولونی را مصداق تقابل «میل شیزوئیدی» و «میل پارانوئیدی» در گفتمان دلوزی برشمرد. اگر میل پارانوئیدی مبتنی بر حفظ «بودگی» و اجتناب از تغییر است، در میل شیزوئیدی «شدن» و تکرار جزء لاینفک به شمار می‌رود. اگر میل پارانوئیدی در خدمت خودسانسوری و التزام به قوانین است، در میل شیزوئیدی خودابرازی و هنجارگریزی اصلی بنیادین شمرده می‌شود. ماحصل این امر، چندصدایی و کثرتی است که جایگزین اصالت‌گرایی و وحدت گفتمان انسان‌گرای ادیپ‌محور می‌شود. در نتیجه این چندصدایی، رابطه سلسله‌مراتبی قدرت مورد سوال قرار گرفته و تعامل ریزومی و افقی جانشین آن می‌شود. این امر، همان رستاخیز دیونوسی است که با جدایی و مرگ از ساختار آپولویی، آغازی دوباره را نوید می‌دهد. با توجه به ماهیت تاریخی این دو اثر، در خوانشی تمثیلی، می‌توان زنانگی این آثار را معادل مام وطن برشمرد و بر دیدگاه انتقادی نویسندگان تأکید کرد؛ دیدگاهی که نه تنها به خوانشی دوباره (بازقلم‌سازی) سنن اجتماعی و فرهنگی پیشین دعوت می‌کند، بلکه در نظر دارد با نگاهی انتقادی به ساختارهای سلسله‌مراتبی و گفتمان عقل‌گرا و سرمایه‌سالار مدرنیته مسیری جهت بازتعریف گفتمان حاکم و رستاخیز فرهنگی بگشاید.

منابع

- استراترن، پل. ۱۳۹۰. آشنایی با فوکو، ترجمه پویا ایمانی، تهران: انتشارات مرکز.
- پارسی‌فر، حسین، اسنقی، ندا و میلادی، فرشته. (۱۴۰۱). «مطالعه مؤلفه‌های مدرنیسم داستانی در سه رمان عباس معروفی «سمفونی مردگان، سال بلوا، تماماً مخصوص»». متن‌پژوهی ادبی، ۹۲، صص ۱۹۶-۲۲۲.
- دهقان پور، پیمان. (۱۳۹۴). «مجموعه تلویزیونی گوهر کمال و تأثیرپذیری آن از سال بلوا». نقد ادبی، صص ۵۳-۸۴.
- طاهری، زهرا. (۱۴۰۱). «بررسی مقوله میل و بازقلمروسازی زنانگی در ماباتیکیه برآرای دلوز و گاتاری». زن در فرهنگ و هنر، دوره ۱۴، شماره ۴، صص ۵۴۵-۵۶۴.
- فانی اسکی، راضیه، فاضلی، فیروز و رنجبر، محمود. (۱۳۹۷). «نگاهی بر شگرد طنز موقعیت در آثار داستانی عباس معروفی (با تکیه بر دو داستان سال بلوا و سمفونی مردگان)». زبان و ادب فارسی، ۲۳۸، صص ۱۶۹-۱۹۸.
- عبداله‌زاده، نصرالدین، عبیدی، محمد امیر. (۱۴۰۰). «زمان روایی و رابطه آن با عنصر تعلیق در رمان سال بلوا نوشته عباس معروفی بر اساس نظریه ژرار ژنت»، متن‌پژوهی ادبی، ۹۰، صص ۱۳۶-۱۵۹.
- لورکا، فدریکو کارسیا. (۱۳۸۰). سه‌نمایش‌نامه از لورکا. ترجمه احمد شاملو، تهران: نشر چشمه.
- معروفی، عباس. (۱۳۸۳). سال بلوا. تهران: ققنوس.
- گودرزی، حجت؛ اسدی، سعید. (۱۳۹۹). «بازخوانی دلوزی «مدونای آینده» هنری جیمز در پرتو منطق احساس و ادبیات اقلیتی»، مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره ۱۴، شماره ۵۴، صص ۹۶-۷۷.
- وارد، گلن. ۱۳۸۹. پست‌مدرنیسم، ترجمه قادر فخر رنجبر و ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی.
- Anthony, M. (2020). *Women and Dionysus: Appearances and Exile in History, Culture, and Myth*. Routledge.
- Chen, Y. (2014) "Deleuze and Hou Hsiao-hsien's 'mosaic' in *Good Men, Good Women* (1995)." *Journal of Chinese Cinemas*, 8:2, 160-171.
- Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. New York: Routledge.
- Deleuze, G. (1988). *Bergsonism*, tr. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1984). *Anti-oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1998). *Essays Critical and Clinical*, trans. by Daniel W. Smith and Michael A. Greco. London: Verso.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1986). *Kafka: Toward Minority literature*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Dodds, E. P. (1951). *The Greeks and the Irrational* (2nd paper bound edn), California, University of California Press.
- Gasadio, G. (1990). "Dionysus and Apollo, before and after Gutenberg," *Religion e Societa*, Vol. 5, No: 9, pp. 130-138.
- Guthrie, W. K. C. (1955). *The Greet and Their Gods*, Boston, Beacon Press.
- Izzo, D. (2001). *A Portrait of the Lady*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Kourvetaris, G. (1997). "The Dionysian and Apollonian Dimensionsof Ethnicity: A Convergence Model," *International Review of Sociology*, Vol. 7, No: 2, pp. 229-237.
- May, T. (2005). *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Munoz, R. E. (1978). "Apollo and Dionysus, or the Controversy between Hard Methodology and Soft Methodology in SocialResearch," *RevistaRaraguaya de Sociologia*, Vol. 15, No: 41, pp. 77-95.
- Nietzsche, F. (1967). *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*, trans. by Kaufmann, W. New York: Vintage Books.
- Silk, M. S. and Stern, J. P. (1981). *Nietzsche on Tragedy*, London: Cambridge University, Press.

An Apollonian-Dionysian Confrontation in The Year of Turmoils and Blood Wedding

Abstract

This article focuses on the confrontation of Apollonian and Dionysian forces and its relationship to Deleuze's concept of "becoming woman." Using the approach of cultural studies and using the ideas of critics such as Gassido and Deleuze, the author seeks to answer the question of how the confrontation between Apollonia and Dionysus in the mythological discourse is consistent with Deleuze's category of "becoming woman." For this purpose, this article, using a descriptive-analytical method, compares Lorca's *Blood Wedding* (1932) with Abbas Maroufi's *The Year of Turmoils* (Sal-e Balvâ) (2003) to examine the category of "deterritorialization" in the form of the confrontation of Apollonian and Dionysian forces. It is argued that Apollonian force, by highlighting essentialism, gender hierarchies, and "being" signifies the masculine drive, while the nature of the Dionysian force is based on "becoming," formlessness, and centripetalism and associated with the feminine force. Therefore, social stability owes to the rule of Apollonian reason and the suppression of Dionysian desire. In such society, the will of the Apollonian force is the formation of a single and stereotyped femininity to be able to control that. Therefore, individuality and the redefinition of identity are doomed and any kind of change is foreclosed. Therefore, it can be said that Lorca and Maroufi, by evoking the confrontation of Apollonian and Dionysian forces in their works, actually explain the discourse of power and the way it represses the discourse of minorities, even though it will ultimately lead to the instability of the discourse of power.

Keywords: Apollonian-Dionysian confrontation, becoming woman, Lorca, Maroufi, re-territorialization,

فضای مجازی و مقوله جنسیت در ادبیات نوجوان

زهرا طاهری

دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه کاشان. کاشان. ایران.

ztaheri@kashanu.ac.ir

چکیده

مقاله حاضر به تعامل میان ادبیات نوجوان با فضای مجازی و چگونگی بازتاب تأثیر فضای مجازی در تجارب روزانه نوجوانان می‌پردازد. به علاوه، بر نقش این فضا در بسط هویت فردی قشر نوجوان، به‌ویژه دختران، تأکید می‌کند؛ در واقع، نویسنده با تمرکز بر مقوله نوجوان دختر، به عنوان شخصیت اصلی بسیاری از داستان‌های مبتنی بر فضای سایبر، می‌کوشد با برجسته کردن دغدغه‌ها، نگرانی‌ها و رنج‌های قشر نوجوان دختر، به مباحثی نظیر عشق در دوران نوجوانی، چگونگی تعامل نوجوان با خانواده و دیگر نهادهای قدرت نظیر مدرسه بپردازد؛ مباحثی که بیان آن‌ها با توجه به حساسیت‌های فرهنگی در جامعه ایرانی، به‌ویژه از سوی نوجوان دختر، امری چالشی، دشوار و حتی ناپسند شمرده می‌شود. تأکید می‌شود که با پیوند بین روایتی رئالیسمی و فضای مجازی و کم‌رنگ کردن مرزهای بین واقعیت بیرونی / واقعیت مجازی، این فضا در شکل‌گیری هویت نوجوان در عصر حاضر نقشی ویژه ایفا می‌کند؛ زیرا فضای سایبری، علی‌رغم تهدیدات ممکن، ابزاری کارآمد است که قادر است با ایجاد همگرایی بین افراد از جنسیت‌ها، جغرافیا و فرهنگ‌های متفاوت در راستای حل مسایل فردی، اجتماعی و حتی بین‌المللی تأثیرگذار باشد و به معنای واقعی زندگی اجتماعی در جامعه بشری جامه عمل بپوشاند. به علاوه، این فضا با واشکنی دوانگاره «خود» / «دیگری» و نوآوری و خلق چندصدایی تلاش می‌کند مفهوم «اصالت هویت» را به چالش کشد و بازتعریف نوینی از مقوله هویت نوجوانان، به‌ویژه پس از تسلط تکنولوژی در دهه‌های اخیر به دست دهد.

کلیدواژه‌ها: فضای سایبری، ادبیات نوجوان، هویت، جنسیت.

۱. مقدمه

با اوج گرفتن فناوری و رشد تکنولوژی در عصر حاضر، نوجوان با چالش‌های مختلفی نسبت به گذشته روبه‌رو است که درک متفاوتی از جهان پیرامون و نهادهای قدرت نظیر خانواده و جامعه به دست می‌دهد. یکی از مهم‌ترین فناوری‌ها، اینترنت و مقوله ارتباط برخط است. در دسترس بودن اینترنت به شکل‌گیری فضایی موازی با جهان واقعی منجر شده که نه تنها از منظر جذابیت بر دنیای واقعی برتری دارد، بلکه فاقد بسیاری از محدودیت‌های جهان واقعی نیز می‌باشد. این دو ویژگی بارز علاوه بر ویژگی‌هایی نظیر شکستن مرزهای زمان و مکان، این فضا را بیش از پیش برای قشر نوجوان جذاب کرده است، به طوری که نوجوانان امروزه غالب اوقات فراغت خود را در این فضا سپری می‌کند. این فضا مجازی و در عین حال واقعی را در اختیار نوجوان قرار می‌دهد که قوانین و پیچیدگی‌های ویژه خود را دارد. در طی تعاملاتی که در فضای سایبری شکل می‌گیرد، ابعاد متفاوتی از شخصیت نوجوان نسبت به دنیای مادی واقعی بروز و ظهور می‌یابد که گاه با هویت واقعی او در تضاد آشکار است. با توجه به ماهیت فضای سایبر و امکان پنهان کردن هویت حقیقی، نوجوان می‌تواند با هویت ساختگی جدیدی وارد آن فضا شوند و به طور هم‌زمان، چند هویت مختلف و گاه متضاد داشته باشند. در چنین حالتی، نوجوان مدت زمان طولانی را در طی روز با هویتی مجازی با دیگران ارتباط برقرار می‌کند و شناخت دیگران از وی نیز به همان هویت مجازی محدود می‌شود (ایمانی، ۱۳۹۰: ۶۲؛ اخگری، ۱۳۸۱: ۲۸).

نتیجه این امر، شکل‌گیری نوعی هویت مجازی در کنار هویت فرد در تعاملات روزمره واقعی است. غالباً این هویت مجازی ناظر بر تفکرات، ایده‌ها، دیدگاه‌ها و یا خیال‌پردازی‌هایی است که کاربران در بازنمایی‌های مجازی به خود نسبت می‌دهند که شاید انتقال ناهشیارانه تفکرات، هیجانات و دیگر جنبه‌های «خود واقعی» آنان به «خود برخط» باشد (شفی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۳۵). این هویت مجازی می‌تواند به صورت آگاهانه و ناآگاهانه شکل بگیرند؛ چنانچه که این فرآیند به صورت آگاهانه باشد، فرد در پی شکل‌دهی هویت خود به ایده‌آل‌ترین حالت ممکن است؛ چراکه در این فضا، آزادی‌های بیشتری نسبت به فضای حقیقی برای انجام آن وجود دارد. مسئله‌ای که در این خصوص حائز اهمیت شمرده می‌شود، آسیب‌پذیر بودن قشر نوجوان، به‌ویژه دختران نوجوان به دلایل جغرافیای فرهنگی، در هنگام استفاده از اینترنت و فضای مجازی است؛ چرا که فرآیندی مانند بلوغ سبب ایجاد حالات ناپایداری مانند هیجان، احساس علاقه، وابستگی و غیره در نوجوانان می‌شود؛ از منظر بسیاری از منتقدان نوجوان به سختی قادر به کنترل رفتارهای خود یا اتخاذ تصمیمی منطقی در این فضا خواهد بود. از این رو، حضور در چنین فضایی می‌تواند، به‌ویژه برای نوجوان که فاقد مهارت کافی تصمیم‌گیری صحیح است، خطرآفرین باشد. به علاوه، این امر می‌تواند به نوعی بحران هویت در قشر نوجوان را تشدید کند: «نیروهای تدریجی و غیرمهیجی، مانند گسترش ارتباطات جهانی، می‌تواند بنیان هویتی یک جامعه سابقاً منزوی را از طریق آگاه‌سازی مردم آن جامعه از یک دنیای کاملاً نوین... متزلزل سازند» (معمار و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۶۱). اما لازم به ذکر است که نقش محوری اینترنت و فضای مجازی در شکل‌دهی جامعه مدرن، علی‌رغم تهدیدهای موجود، غیرقابل انکار و ناگزیر است؛ از این رو، اتخاذ نگاهی تک‌بعدی نسبت به تأثیر فضای سایبر بر شخصیت نوجوان امری محدودکننده و غیرواقعی است. چراکه تأثیرات مثبت فضای مجازی در تسهیل ارتباطات جهانی، دسترسی به مخزن عظیمی از اطلاعات، فرصت‌های اقتصادی و اشتغال حقیقی غیرقابل انکار است.

به‌علاوه، ماهیت شناور این فضا و درهم‌شکسته‌شدن مرزهای جغرافیایی فرصتی بی‌بدیل در اختیار نوجوان قرار می‌دهد و جنبه‌های از ماهیت وجودی وی را رشد می‌دهد که پیش از این ممکن نبود.

بنابراین، فضای مجازی، علی‌رغم تهدیدهای ممکن، ابزارها و امکاناتی در اختیار قشر نوجوان، به‌ویژه دختران، قرار می‌دهد که نقشی مهم و مثبت در شکل‌گیری هویتی آن‌ها ایفا می‌کند؛ چرا که برخلاف جامعه حقیقی که تعاملات در بستر آن محدود است، در فضای مجازی این تعاملات با شدت بیشتر و میزان گسترده‌تری شکل می‌گیرد که در نهایت موجب خلق مفهوم جدیدی از هویت می‌گردد. متأسفانه پژوهش‌های ناپذیری در حوزه بررسی تأثیرات مثبت فضای مجازی بر شکل‌گیری هویت نوجوانان انجام شده‌است که این امر نقش مثبت جامعه‌شناختی این فضا را به‌شدت فروکاسته و آن را به بستر هنجارشکنی صرف فروکاسته‌است؛ از آنجا که ادبیات نوجوان انعکاسی از تعاملات نوجوان با فضای واقعی و بازنمایی مسایل وی است، آثار ادبی فراوانی در جهان به این موضوع پرداخته‌اند. امروزه با توجه به افزایش نقش فضای سایبری در زندگی روزمره و فراگیری کاربرد این فضا، بر تعداد آثار ادبی فارسی متمرکز بر این موضوع نیز افزوده شده‌است. از این رو، این پژوهش می‌کوشد، علی‌رغم اذعان به تهدیدات موجود در این فضا برای قشر نوجوان، به تأثیرات مثبت این فضا بر رشد هویتی قشر نوجوان، به‌ویژه دختران، بپردازد و به این دو پرسش بنیادی پاسخ دهد: تأثیرات مثبت فضای مجازی بر قشر نوجوان چیست؟ چگونه این فضا نقشی ویژه در شکل‌گیری هویت نوجوانان دختر ایفا می‌کند؟

۲. پیشینه پژوهش

مقوله فضای سایبری و هویت در طی دهه‌های گذشته مورد توجه بسیاری از محققان بوده‌است. در مقاله‌ای با عنوان «فضای مجازی و هویت» (۱۳۹۴)، نوغانی دخت بهمنی و همکاران به تأثیر فضای مجازی و رسانه‌های نوین بر هویت ملی، مدرن، دینی و قومی افراد به عنوان متغیرهای وابسته پرداخته می‌شود. این پژوهش هم‌چنین از طریق متغیرهای مستقل از جمله مدت زمان استفاده از فضای مجازی، نوع استفاده از فضای مجازی، مشارکت و فعالیت در فضای مجازی و واقعی تلقی کردن محتوای مطالب فضای مجازی، تأثیر این فضا را به صورت کمی بر هویت‌های فوق آشکار می‌سازد. در پایان نیز به این موضوع می‌پردازد که با انجام اقداماتی از جمله افزایش سواد رسانه‌ای اقشار مختلف جامع و آگاه‌سازی آن‌ها از مفهوم هویت - به‌گونه‌ای که منطبق با ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگ ایرانی و اسلامی باشد - می‌توان با دیدی باز و رویکردی آینده‌پژوهانه در این مورد اقدام کرد.

معمار و همکاران در مقاله دیگری در همین حوزه با عنوان «شبکه‌های اجتماعی مجازی و بحران هویت (با تأکید بر بحران هویتی ایران)» (۱۳۹۱)، یافته‌ها نشان می‌دهد که درصد زیادی از جوانان دچار نوعی از بحران هویت در فرآیند استفاده از فضای مجازی می‌شوند. شکل‌گیری هویت مجازی که علتی بر ایجاد این بحران است گاهی می‌تواند به صورت ساختگی و یا مانند هویت حقیقی شخص باشد. از آنجایی که هویت، ارتباط مستقیمی با تعادل اجتماعی دارد، به وجود آمدن چنین ناهمگونی‌های هویتی سبب بروز اختلالاتی در این تعادل می‌شوند و این مسئله در نهایت می‌تواند به بروز تعارضات سیاسی منجر شود. این مقاله در نهایت با تعریفی دقیق از مفاهیم بحران هویت و فضای مجازی، به کشف ارتباط میان این دو پرداخته و معتقد است که با برنامه‌ریزی‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در جهت ایجاد منابع هویت‌ساز جدید، می‌توان به کاهش این خطرات نائل شد.

از منظر پرهیز و ذوالفقاری، فضای مجازی بستری است که فرد می‌تواند در آن به هویتی فارغ از هویت حقیقی خود در دنیای واقعی دست یابد. در مقاله‌ای به نام «بررسی مقایسه‌ای هویت مجازی و واقعی افراد» (۱۳۹۷) به این موضوع پرداخته می‌شود که جوانان ایرانی در مواقعی که ارتباط با شخصی را در دنیای حقیقی امری چالش برانگیز تلقی می‌کنند، به فضای مجازی روی آورده و آن را بستری برای برقراری ارتباط قرار می‌دهند. بدین سبب، بیشتر وقت خود را در این فضا می‌گذرانند که همین امر باعث شکل‌گیری نوعی هویت جدید در وی می‌شود؛ هویتی که می‌تواند به طور ملموسی زندگی فرد را در دنیای واقعی تحت‌تاثیر قرار دهد. این مطالعه ابعاد متفاوت هویتی از جمله مذهبی، قومی، عاشقانه و غیره را مورد بررسی قرار داده و از طریق متغیرهای مستقل سن، تحصیلات، سطح درآمد و موارد دیگر به این نتیجه رسیده‌است که با توجه به پاسخ‌های افراد شرکت‌کننده، فرضیات پژوهش صحت داشته و تفاوت معناداری میان خود واقعی افراد و هویت‌های مجازی آنان وجود دارد که خود می‌تواند عاملی برای ابتلا به بحران هویتی باشد. بدین منظور، نقش‌های نظارتی و مدیریتی مستلزم اعمال راهکارهایی برای استفاده بهینه از فضای مجازی برای جوانان و نوجوانان هستند.

شهابی عنبران و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «هویت‌های دوگانه در فضای مجازی و واقعی بر اساس تجارت زیسته نوجوانان: تحلیل مضمون» (۱۴۰۱) به این نتیجه رسیده‌اند که عامل هویت در فضای مجازی بنا بر دلایلی از جمله چندرسانه‌ای بودن، شناوری، جهانی بودن، فرازمانی و فرامکانی بودن، سبب تغییر شده و باعث شکل‌گیری دو هویت مختلف در فضای زندگی و فضای اینترنت می‌شود. نتایج یافته‌های آنان به این واقعیت می‌پردازد که رسانه‌های ارتباطی، ماهیت ارتباطات را به صورت گسترده و بنیادین دچار دگرگونی کرده‌است و همین امر سبب دگرگونی هویت و در نهایت، فرهنگ می‌شود.

موحدهلوی و آرام در پژوهش خود تحت عنوان «فضای مجازی و شاخص فکری- هویتی جوانان» (۱۳۹۶) به این مهم دست یافته‌اند که بیشترین همبستگی در میان رسانه‌های نوین و ابعاد مختلف ارزش‌ها، بین عرفی شدن و گرایش به نوگرایی است و همچنین در میان دگرگونی صمیمیت، دگرگونی انگاره‌های جنسیتی و فردگرایی نیز همبستگی وجود دارد که همین امر در نهایت سبب تغییر و دگرگونی‌های هویتی می‌شود. ایشان هم‌چنین به این مساله می‌پردازند که شخص مخاطب در فضای مجازی تنها دریافت‌کننده منفعل تاثیرات شدید این فضا نیست، بلکه این تاثیر به صورت جمعی و در افکار عمومی رخ می‌دهد و بدین سبب نقش رسانه‌های جمعی و فضای مجازی بسیار برجسته است.

دادگران و همکاران در پژوهش خود با عنوان «بررسی تاثیر اینترنت بر شکل‌گیری و رشد هویت بازاندیشانه» (۱۳۹۰) از دیدگاه مانوئل کاستلز به این موضوع پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که در فرآیند تغییر هویت سنتی به هویت مدرن و بازاندیشانه، عوامل مختلفی دخیل هستند که رسانه‌های جمعی و اینترنت در راس آنان قرار می‌گیرند. از جمله این تغییرات، به چالش کشیده شدن کلیشه‌های جنسیتی هستند. زنان، به سبب آنکه وضعیتشان دیگر وضعیتی طبیعی نیست و به ظاهر بر اساس ساخت‌های اجتماعی و فرهنگی شکل می‌گیرند، خواهان شکل‌دادن به هویت خود طبق تمایلات و ارزش‌های خود می‌باشند؛ بنابراین زنان بیش از مردان دچار چالش‌های جنسیتی می‌شوند و اینترنت بیش از هر رسانه دیگر در بروز چنین دگرگونی‌هایی موثر واقع می‌شود و آن را تشدید می‌کند.

احیایی و مبارک بخشایش در مقاله خود تحت عنوان «تحلیل رابطه استفاده از شبکه اجتماعی فیس‌بوک با هویت جنسیتی در بین دانشجویان دانشگاه تبریز» (۱۳۹۵) به این نتیجه دست یافته‌اند که عضویت در فیس‌بوک، عاملی

تأثیرگذار در مشخص شدن هویت جنسیتی می‌باشد، اما استفاده بیش از اندازه از آن می‌تواند این فرآیند را دچار اختلال کند و دلیل این اتفاق این است که در فضاهای سایبری و در بستر جزئی‌تر، فضای فیس‌بوک گفتمان‌های جنسیتی زیادی وجود دارد. اینکه چگونه در برابر این گفتمان‌ها عکس‌العمل نشان دهیم، ریشه در فرهنگ جنسیتی دارد که در فضای رسانه‌ها ایجاد می‌شوند؛ در این صورت است که هویت جنسیتی در چنین فضایی دستخوش تغییر و دگرگونی می‌شود.

در مقاله «رابطه میان میزان و نوع استفاده از شبکه‌های اجتماعی مجازی با هویت اجتماعی زنان شهر تهران» (۱۳۹۹)، بوربور و تاجیک اسماعیلی به بررسی میزان بحران هویتی که زنان در فضای مجازی با آن روبه‌رو می‌شوند، پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که زنان در امر دیده‌شدن در برابر دوستان و آشنایان در فضای سایبری از اعتماد به نفس بالایی برخوردار بوده و دچار از خود بیگانگی کمتری هستند؛ این در حالی است که در حوزه اجتماعی، این میزان عزت نفس به حداقل می‌رسد و زنان در هنگام انجام وظایف جمعی خود، احساس ضعف بیشتری می‌کنند. در نهایت نیز خاطر نشان می‌کنند که حضور کمتر زنان در بسترهای جمعی نسبت به مردان دال بر این مسئله بوده و می‌بایست برای حل این معضل تدابیری اندیشیده شود.

۳. فضای سایبر و بازتعریف هویت فردی

علی‌رغم آنکه منتقدانی نظیر جیمی ال ویلیامز (Jamie El Williams) (۲۰۱۱) به تأثیرات منفی فضای سایبری بر نوجوانان می‌پردازند و معتقدند که معضلات این فضا نظیر زورگیری مجازی می‌تواند اثرات مخرب دائمی بر زندگی نوجوانان بگذارد و باعث بروز مشکلات دیگری نظیر کمبود اعتماد به نفس، افسردگی و خودکشی در نوجوانان شود، فلنگن در کتاب خود با عنوان فن‌آوری و هویت در ادبیات نوجوان (۲۰۱۴) به تأثیر شگرف اینترنت، بر تعاملات نوجوانان پرداخته است. وی معتقد است که ماهیت شناور فضای سایبری، دسترسی و کاربرد آسان آن، تأثیرات شگرفی بر شکل‌گیری هویت نوجوانان دارد؛ چراکه نوجوان با فضایی شناور و فارغ از محدودیت‌های نهادهای قدرت در جامعه واقعی در تعامل است که می‌تواند خودبیانی «آزادانه نوجوان، به‌ویژه دختران، را افزایش دهد و در نتیجه کنشگری اجتماعی آن‌ها و نقش ایشان در تغییر فرهنگ حاکم و شکل‌گیری جنبش‌های مدنی، سیاسی و اجتماعی را تقویت کند. به‌عنوان مثال، گای مرچنت (Guy Merchant) (۲۰۰۱) به نوآوری‌های زبان‌شناختی در فضای مجازی اشاره می‌کند؛ از منظر وی، حضور دختران در فضای سایبر نقش مهمی در نوآوری و تغییرات زبانشناختی داشته است که ماهیت مردسالارانه زبان را به‌چالش می‌کشد. مرچنت معتقد است که فضای سایبری بستری مناسب برای حضور دختران فارغ از کلیه محدودیت‌های جنسیتی دنیای واقعی فراهم آورده و به‌کنشگری آن‌ها در عرصه‌های مختلف فرهنگی، که پیش از این در انحصار گفتمان مردسالار بوده، منجر شده است. این امر در نهایت به افزایش حس ارزشمندی زنان و اعتماد به نفس آن‌ها منجر می‌شود و کنش‌گری اجتماعی آن‌ها در دنیای واقعی را تقویت می‌کند.

از منظر فلنگن (۲۰۱۴) مهم‌ترین ویژگی مثبت که در این فضا برای نوجوانان فراهم می‌شود امکان کنشگری اجتماعی و بازتعریف هویتی است که در دنیای حقیقی امری تقریباً ناممکن است (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۳۸)؛ چراکه در فضای واقعی، فرد پیوسته از ابتدا تحت نظارت دقیق نهادهای قدرت است و «آگاهی از اینکه مورد نظارت قرار گرفته‌ایم، باعث تحریک یک وضعیت آگاهانه و دائمی در شخص زندانی می‌شود که عملکرد قدرت را به صورت

ناخودآگاه و خودکار تضمین می‌کند» (فوکو، ۱۹۷۷: ۲۰۱). به دیگر سخن، ساختار قدرت با استفاده از نهاد خانواده و مدرسه چنان مقوله نظارت بیرونی را درونی کرده و طبیعی جلوه می‌دهد که نوجوان خودخواسته به امر «مورد نظارت واقع شدن» تن می‌دهد؛ لیکن این نظارت خودخواسته، در مواجهه با فضایی که واقعیتی متفاوت از دنیای واقعی دارد مورد چالش واقع می‌شود؛ چراکه اینترنت در حکم ابزاری در راستای رسیدن به آزادی بیان و عملی است که در دنیای واقعی از آن محروم شده است؛ فضایی امن که نوجوان می‌تواند برای همان کنشگری اجتماعی که خواستار آن است را تحقق ببخشد (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۴۱). از منظر فلنگن، «دنیای سایبری فضایی بسیار واقعی است که در آن امکان توسعه هویت فردی و تعامل با هم‌سن‌وسالان وجود دارد» (۲۰۱۴، ۱۵۷). از نظر وی، فضای سایبری تمام مراحل که یک فرد ملزم به تجربه آن در گذار از نوجوانی به بزرگسالی می‌بایست تجربه کند را شامل می‌شود؛ از این رو است که این فضا برای نوجوان به جهان بیرونی شباهت بسیار دارد و واقعی به نظر می‌رسد. این شباهت از منظر مارک نانسن (۱۹۹۵) گاه چنان است که فضای سایبری در مواردی حتی به فضایی فراتر از فضای حقیقی تبدیل می‌شود، به گونه‌ای که ذهن نوجوان از تمایز مابین دنیای واقعی و سایبری ناتوان می‌ماند. این عدم تمایز در رابطه با قشر نوجوان، که فضای سایبری با قوت بیشتری با زندگی روزمره آن‌ها درآمیخته است، شدیدتر است. به دیگر سخن، آن‌چه نوجوان در فضای سایبری تجربه می‌کند، به عنوان واقعیتی جداگانه و مستقل از زندگی اجتماعی خود تلقی نمی‌کند. از این رو، تجربیات وی در این فضا در ادامه هویت فردی وی خواهد بود و از آن قابل تفکیک نیست (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۵۶). به علاوه، همان‌گونه که مک‌نیل (McNeil) اذعان می‌کند، ماهیت جمعی این فضا بیش از تجارب انفرادی نوجوان در شکل‌دهی شخصیت و هویت وی تأثیرگذار است:

خود شبکه‌ای که در فضاهای سایبری مانند فیسبوک شکل می‌گیرد، بر چهارچوب اشتراک ذهنیت تأکید می‌کند و با نظریه استقلال افراد که از سوی گفتمان انسان‌گرایی لیبرال مطرح شده، مخالفت می‌نماید. این موضوع، به روابطی که نظریه‌های معاصر شرح حال‌نویسی و زندگی‌نامه‌نویسی را بازنگری کرده، اشاره می‌کند تا بر این نکته تأکید کند که داستان‌های زندگی صرفاً از سوی فرد حاضر در فضای اجتماعی شکل نمی‌گیرد؛ بلکه هویت‌ها و داستان‌های افراد در پیوند رابطه آن‌ها با دیگران است که شکل می‌گیرد. (۲۰۱۲: ۷۳)

بنابراین، از منظر مک‌نیل، تعاملات اجتماعی نوجوان در فضای سایبری نقش موثری در شکل‌دهی هویت نوجوانان ایفا می‌کند. در واقع، می‌توان گفت که فضای سایبری برای قشر نوجوان، مانند مکانی واقعی تلقی می‌شود؛ فضایی درست مانند دنیای واقعی که در آن زندگی می‌کند، با این تفاوت که فضای مجازی از منظر جسمی و فیزیکی امنیت بیشتری را نسبت به دنیای واقعی برای آن‌ها فراهم می‌آورد؛ به طوری که نوجوان از محیط امن خانه وارد فضای سایبری می‌شود و هیچ‌کس قادر به آسیب فیزیکی به وی نیست (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۵۵). این امنیت به میزان تعاملات اجتماعی نوجوان، که در ساختار کنش‌های اجتماعی فاقد نقشی مشخص است می‌افزاید. به علاوه، فقدان ساختارهای سلسله‌مراتبی جنسیتی و نظارت‌های فرهنگی، به‌ویژه درباره دختران، در کنار این امنیت جسمی سبب شده فضای سایبری به محلی برای بررسی ذهنیت جنسیتی دختران، به‌ویژه در ارتباط با هویت زنانه، تبدیل شود. به دیگر سخن، این فضا به دختران این امکان را می‌دهد که تجربیاتی غیر معمول‌تر و متفاوت از دنیایی داشته‌باشند؛ به عنوان مثال این فضا به دختران اجازه می‌دهد که خارج از ضوابط و به دور از نظارت والدین و مدرسه تجاربی داشته باشند که در دنیای واقعی به دلایل مختلفی غیر ممکن است یا دور از دسترس است (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۷۶). بنابراین، هویت مجازی و

هویت واقعی در حوزه نوجوان در راستا و در ادامه یک‌دیگر هستند. به‌دیگر سخن، در عصر حاضر هویت نوجوان ترکیبی از هویت مجازی و واقعی وی است و چندانکه و چندپاره نمی‌باشند. برخلاف برخی نظرات که تجربه فضای مجازی را بستری برای چندپارگی شخصیت نوجوان و تشدید بحران هویتی وی برمی‌شمرند، می‌توان گفت، که این محیط سایبر با فراهم آوردن فضایی برای مشارکت جمعی، کنشگری و تعامل فرای مرزهای جغرافیایی و فرهنگی ابعاد مختلف وجود نوجوان را به چالش کشیده و هویتی متفاوت از گذارهای نهادهای قدرت در وی رقم می‌زند. این امر، به تدریج به بازنویسی پیش‌نویس‌های هویت جنسی و چالش ساختارهای سلسله‌مراتبی قدرت می‌انجامد و بر حاکمیت دموکراسی بر فضای واقعی اجتماعی تأکید می‌کند.

۲-۳. ادبیات نوجوان و بازتاب فضای سایبر

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، از آنجا که فضای مجازی بخش اعظم تجربیات قشر نوجوان را شکل می‌دهد، پرداختن به این موضوع امروزه به یکی از حوزه‌های ادبیات نوجوان تبدیل شده است. در غالب آثار ادبی از این دست، نویسنده از اول شخص استفاده می‌کند. راوی نوجوانی است که به روایت زندگی روزمره خویش و تعامل خود با نهادهای قدرت نظیر خانواده، مدرسه و جامعه می‌پردازد. این آثار با استفاده از زبان معمول قشر نوجوان، با واژگان و ساختارهای دستوری مختص این گروه، روایت می‌شود. بخش اعظم اثر به روایت زندگی پرهیجان و پر تنش نوجوان و واکنش‌های وی نسبت به جهان بیرون است. در جریان همین تعاملات و کنش‌ها بین «خود» و «دیگری» هویت نوجوان شکل می‌گیرد. بر خلاف آثار کلاسیک، خواننده در آثار مبتنی بر فضای سایبر شاهد مستقیم تعارض نوجوان با جهان بیرون نیست، بلکه با روایت دست‌اول نوجوان از این تجارب را در قالب وبلاگ، ایمیل و یا اتاق‌های گفت‌وگو مواجه می‌شود (فلنگن، ۲۰۱۴: ۱۸۵). با به‌اشتراک‌گذاری این تجربیات در معرض عموم و گفت‌وگوهای صورت گرفته در این باره، نوجوان را در معرض خرد جمعی قرار می‌دهد و ادراک متفاوتی از «خود» و جامعه در نوجوان رقم می‌زند که در دوران پیشین ناممکن بود. این ادراک متفاوت به تدریج به بازنویسی ابعاد مختلف هویتی نوجوان منجر می‌شود. از منظر الین گرین (Eileen Green) و آلیسون آدام (Alison Adam) (۲۰۰۱) یکی از این ابعاد مقوله هویت جنسیتی، به‌ویژه برای دختران، است. چراکه امکان اختفای هویتی در این فضا این فرصت را برای نوجوان فراهم می‌آورد که با جنسیتی متفاوت در این فضا ظاهر شود و فضای اجتماعی را از منظر جنسیتی دیگر تجربه کند و با توجه به شرایط منش و رفتارهای خود را اتخاذ کند (گرین و آدام، ۲۰۰۱: ۲۰۹). این امر، با پیش‌نویس‌های هویتی تثبیت‌شده جنسیتی در تعارض است و نوعی بازنگری فرهنگی را بر جامعه تحمیل می‌کند. این موضوع، در حوزه زنانگی بسیار پررنگ است و غالب آثار نوشته شده درباره دختران نوجوان در حوزه فضای سایبر بر چالش این پیش‌نویس‌های از سوی قشر نوجوان دختر و ماهیت دموکراتیک فضای مجازی و کمرنگ‌بودن سلسله‌مراتب‌های جنسیتی و فرهنگی در این فضا در مقایسه با دنیای واقعی متمرکز است.

۴. نتیجه‌گیری

علی‌رغم آنکه تأثیرات منفی فضای سایبر بر قشر نوجوان غیرقابل انکار است و این فضا ممکن است بستری تهدیدآمیز برای سلامت روان فرد باشد، اما این امر نمی‌تواند منکر نقش پررنگ این فضا را در بازتعریف هویتی و کنش‌گری

اجتماعی نوجوان باشد. این تأثیرات مثبت در حوزه دختران نوجوان به دلیل گفتمان مردسالار و سلسله‌مراتبی بسیار برجسته‌تر می‌باشد. این فضا با ایجاد فرصتی برای آزادی بیان و عمل، گریز از نظارت مدام خانواده و دیگر نهادهای نظارتی و همچنین امکان گفت‌وگویی آزاد، برابر و فارغ از کلیشه‌های جنسیتی و محدودیت‌های زمانی و جغرافیایی جوّی پویا، شناور، دموکراتیک، غیرجنسیت‌زده در اختیار نوجوان می‌گذارد تا آنچه را که قابلیت وجودی وی است را به بروز و ظهور برساند؛ فرصتی که در دنیای واقعی از سوی گفتمان حاکم و نهادهای نظارتی به‌ندرت در اختیار فرد قرار می‌گیرد. اگرچه در نگاه اول، تصور شود که هویت ارائه‌شده از سوی فرد در فضای سایبر هویتی جعلی و ساختگی باشد، اما با تحلیل دقیق‌تر رفتارهای نوجوان و مقایسه آن با گذشته وی، می‌توان نتیجه گرفت که این فضا در شکل‌گیری هویت نوجوان بسیار تأثیرگذار است؛ و جنبه‌های از هویت وی را رشد می‌دهد که شاید در دنیای واقعی هیچ فرصتی برای رشد آن‌ها به دست ندهد. بنابراین، این واقعیت که این فضا می‌تواند، علی‌رغم تهدیدات و خطرات، تأثیری مثبت و فزاینده بر هویت نوجوانان داشته‌باشد، امری است که باید مورد توجه قرار گیرد و در راستای کاهش تهدیدات ممکن در این فضا اقدام لازم صورت پذیرد.

منابع

- اخگری، م. (۱۳۸۱). «هویت انسانی در رسانه‌های مجازی». مجله فلسفه و کلام: مطالعات، حکمت و معرفت، ۴۰: ۲۸-۳۱.
- احیایی، پ. و مبارک بخشایش، م. (۱۳۹۵). «تحلیل رابطه استفاده از شبکه اجتماعی فیس‌بوک با هویت جنسیتی در بین دانشجویان دانشگاه تبریز». مطالعات جامعه‌شناسی، ۸(۲۷)، ۴۱-۶۲.
- ایمانی، ه. (۱۳۹۰). «هویت مجازی در فضای سایبر». پیام انقلاب، ۴: ۶۲.
- بوربور، ا. و تاجیک اسماعیلی، س. (۱۳۹۹). «رابطه میان میزان و نوع استفاده از شبکه‌های اجتماعی مجازی با هویت اجتماعی زنان شهر تهران». پژوهش‌های روان‌شناسی اجتماعی، ۱۱(۴۱)، ۱۳۷-۱۵۹.
- پرهیز، ع. و ذوالفقاری، ا. (۱۳۹۷). «بررسی مقایسه‌ای هویت واقعی و مجازی افراد: مورد مطالعه جوانان شهر یاسوج». مدیریت اطلاعات، ۴(۲)، ۴۴-۲۱.
- دادگران، س. م. ببران، ص. و علی پورتبریزی نژاد، ز. (۱۳۹۰). «بررسی تأثیر اینترنت بر شکل‌گیری و رشد هویت بازاندیشانه». فصلنامه فرهنگ ارتباطات، ۱(۳)، ۱-۲۳.
- سلطان محمدی، ع. و پورسید اقای، ز. س. (۱۴۰۲). «آسیب‌شناسی پدیدارشناسانه هویت جنسیتی دختران نوجوان در فضای مجازی». فرهنگ مشاوره و
- 1997). Collective intelligence: Mankind's emerging world in cyberspace. Trans. Robert (Lévy, P Bononno. New York and London: Plenum Trade., Print human -McNeill, Laurie. (2012). There is no 'I' in network: Social networking sites and post .Auto/Biography. Biography, 35(1), 65-82
- Merchant, G. (2001). Teenagers in cyberspace: An investigation of language use and language change .in internet chat rooms. Journal of Research in Reading, 24(3), 293-306

Virtual Space and Gender in Young Adult Literature

Abstract

The present article explores the dynamic interplay between young adult literature and the digital realm, specifically examining how virtual spaces reflect and shape the everyday experiences of young adult literature. Moreover, it underscores the pivotal role of cyberspace in the formation and expansion of individual identity among the youth, with particular emphasis on adolescent girls. Focusing on the adolescent female as the central figure in numerous cyber-themed narratives, the author seeks to foreground the concerns, anxieties, and emotional struggles unique to this demographic. In doing so, the study engages with themes such as adolescent romance, the intricacies of familial and institutional relationships, and the negotiation of power structures like schools—issues whose articulation, particularly by young girls, remains fraught with cultural sensitivities and social constraints in the Iranian context. The analysis highlights the fusion of realist narrative techniques with the affordances of cyberspace, thereby dissolving the boundaries between external and virtual realities. In this convergence, the digital sphere emerges as a vital agent in the identity formation of adolescents in the contemporary era. Despite its potential threats, cyberspace is portrayed as a potent and constructive medium capable of fostering solidarity across diverse genders, geographies, and cultural backgrounds. It facilitates the resolution of personal, social, and even global issues, thus embodying the essence of meaningful social life within the broader human community. Furthermore, the article argues that this virtual space actively deconstructs binary oppositions such as “self” and “other,” while simultaneously promoting innovation and polyphony. In doing so, it challenges the conventional notion of “authentic identity” and proposes a reconceptualization of adolescent identity—particularly in the wake of technological dominance in recent decades.

اثربرداری شعر طاهر آتشی شیرازی از قرآن کریم

فاطمه سادات طاهری (نویسنده مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

taheri@kashanu.ac.ir

فریبا چینی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دبیر آموزش و پرورش کاشان، کاشان، ایران

Walru-s@yahoo.Com

چکیده

مقاله حاضر اثربرداری اشعار طاهر آتشی شیرازی شاعر قرن دهم و یازدهم هجری، از قرآن کریم را بررسی می‌کند. قرآن کریم از جنبه‌های گوناگون بر زندگی مسلمانان تأثیر نهاده است؛ از این رو جلوه‌های اثربرداری از آن در پهنه ادبیات فارسی به عنوان منعکس‌کننده فرهنگ اسلامی-ایرانی هویداست و آثار کلاسیک و معاصر فارسی با اهداف استدلال، استشهاد، آراستگی و... به شیوه‌های بلاغی، زبانی و محتوایی از قرآن بهره برده‌اند. بهره‌گیری از قرآن کریم به شیوه‌های بلاغی، زبانی و محتوایی در شعرسنتی و معاصر فارسی یافت می‌شود. نگارندگان می‌کوشند در این مقاله به شیوه توصیفی-تحلیلی مبتنی بر اشعار طاهر آتشی شیرازی با پاسخ به این پرسش بنیادی که شعر آتشی چقدر و به چه شیوه‌هایی از قرآن کریم اثر پذیرفته و کدامیک از شیوه‌های اثربرداری در شعر وی بسامد بیشتری دارد؟ استدلال کنند قرآن کریم به شیوه‌های مختلف و با بسامد قابل ملاحظه به سبب محتوای شعر آتشی در شعر شاعر تجلی یافته است؛ از این رو نمونه‌های اثربرداری‌های واژگانی، گزاره‌ای و گزارشی متعددی در شعر وی یافت می‌شود.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، اثربرداری، شعر، طاهر آتشی شیرازی.

۱. مقدمه

لطف لایزال الهی برای تداوم کامل‌ترین دین، یعنی ظهور اسلام و ختم رسالت، آخرین فرستاده خود را به معجزه‌ای سترگ و جاوید «قرآن کریم» مسلح کرد که دین وی را تا ابد از دخل و تصرف حفظ کند کتابی که که جامعیت آن لازمه تمامیت دین و ختم نبوت است و پیامبر(ص) آن را الگو و راهنمای مسلمانان در تمام جوانب زندگی قرار داده است. قرآن کریم علاوه بر حرمت و قداست حاصل از جنبه آسمانی و وحیانی خود و دربرداشتن احکام دینی و مفاهیم والا و مورد نیاز جامعه انسانی، زبانی زیبا، نافذ، هنری و اثرگذار داشت که موجب محبوبیت دوجانبه آن بین مسلمانان شد.

با ورود اسلام به ایران، ایرانیان فاضل و ادیب و دانشمند پس از پذیرش اسلام و آموختن کامل زبان عربی و تسلط بر آن به عنوان زبان قرآن، تلاش کردند در شعر و نثر از این کلام والا و زیبا بهره‌مند شوند و از این‌رو از همان دوره‌های آغازین پیدایش ادب فارسی، به گونه‌ها و شیوه‌های مختلف کلام وحی بر سخن ایشان و به‌خصوص سروده‌هایشان اثر گذاشت.

شاعران فارسی‌زبان به شکل‌های مختلف: استفاده از عین واژه‌های قرآن، ترجمه آن‌ها، ترکیب‌آفرینی با واژه‌های قرآنی، استفاده کل یک آیه یا بخشی از آن، درهم‌ریختن ترتیب عینی کلام از قرآن بهره گرفتند. الهام‌گیری از آیات و بهره‌گیری‌های تصویری یا تطبیقی، ترجمه آزاد و تحت‌اللفظی کلمات قرآن و تفسیر و تأویل آن، تلمیح به آیات، ساختاری- سبکی و حتی چندگانه از دیگر روش‌های بهره‌گیری از کلام وحی است که ضمن ارزش‌بخشیدن به کلام شاعر و آراستگی آن با اهداف استناد و استشهاد به آیات، زیباسازی شعر و حتی فضل‌فروشی و هنرنمایی از آیات قرآن انجام می‌شد.

شاعران فارسی‌زبان در اشعار خود به شیوه‌های مختلف؛ مانند به‌کارگیری عین واژه‌های قرآن کریم، ترجمه آن‌ها، ترکیب‌آفرینی و... از قرآن در اشعار خود استفاده کرده‌اند که این امر به اهداف استناد و استشهاد به آیات، زیباسازی شعر و حتی فضل‌فروشی و هنرنمایی انجام می‌شد.

در شعر فارسی تجلی قرآن کریم که تقریباً هم‌زاد با فارسی‌سرایی است در طول تاریخ ادبیات به‌ویژه دوران سبک عراقی و شعر عرفانی رونق و تکامل یافته؛ هم‌چنان با قوت و قدرت و حتی گاه زیباتر، خلاقانه‌تر و ظریف‌تر و هنری‌تر از پیش به راه خود ادامه داده است. آتشی شیرازی یکی از شاعران توانای فارسی‌سراست که می‌توان تجلی قرآن را به اشکال مختلف در دیوان وی مشاهده کرد.

به دلیل مقبولیت این شاعر و کیفیت و کمیت اشعار و هم‌چنین تنوع و فراوانی اثرپذیری‌های شاعر از قرآن کریم در این مقاله کوشش می‌شود با پاسخ‌دادن به این پرسش‌ها که آتشی برای تجلی قرآن کریم از چه شیوه‌هایی در شعر خود استفاده کرده‌است و کدام‌یک از روش‌های اثرپذیری در شعر او بسامد بیشتری دارد؟ به شیوه توصیفی- تحلیلی بر مبنای کتاب «تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی سیدمحمد راستگوفر»، تجلی قرآن کریم در اشعار آتشی شیرازی بررسی شود.

۱-۱. پیشینه تحقیق

تاکنون در زمینه تجلی قرآن در شعر فارسی کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری نوشته شده است، که از آن جمله می‌توان به کتاب‌هایی چون «تجلی قرآن در غزلیات سعدی» از محمدرضا سهرابی‌نژاد (۱۳۹۰) و «تجلی قرآن و معارف اسلامی در اشعار بیدل» از ماشالله جشنی آرانی (۱۳۸۳) اشاره کرد و مقالات «تجلی قرآن در شعر انوری» از فاطمه رحیمی (۱۳۹۰)؛ «تجلی قرآن در اندیشه و کلام سهراب سپهری» از طیبه ضیایی (۱۳۹۰)؛ «تجلی قرآن در شعر پروین اعتصامی» اثر مریم مهرابی (۱۳۸۹)؛ «تجلی قرآن و حدیث در اشعار مهدی اخوان ثالث» اثر سیدکاظم موسوی (۱۳۸۲) منتشر شده است؛ اما تاکنون پژوهشی درباره اثرپذیری اشعار آتشی شیرازی از قرآن کریم انجام نشده است و در این مقاله برای اولین بار کوشش می‌شود شیوه‌های اثرگذاری آیات قرآن در اشعار این شاعر بررسی شود.

۲. مبانی نظری تحقیق

برای بررسی اثرپذیری‌های آتشی از قرآن کریم، شایسته است ابتدا شیوه‌های اثرپذیری از قرآن کریم در شعر فارسی به عنوان مبانی نظری تحقیق تبیین شود.

۲- ۱. شیوه‌های اثرپذیری از قرآن کریم در شعر فارسی

با گسترش دین اسلام و مقبولیت آن در سرزمین‌های مختلف، قرآن، کتاب آسمانی مسلمانان نیز در نقاط مختلف جهان دامنه نفوذ خویش را وسعت بخشید، مسلمانان نه تنها دستورات دینی قرآن را فرامی‌گرفتند؛ بلکه فرهنگ، بلاغت، داستان‌های مختلف قرآنی و... نیز با زندگی ایشان عجین می‌شد. «یکی از حوزه‌هایی که تأثیر فراوان از قرآن گرفته، حوزه ادبیات است. شاعران و نویسندگان ما غالباً از همان آغاز به تناسب آگاهی و اطلاعات از آیات قرآن تأثیر پذیرفتند.» (مهرآوران، ۱۳۸۶: ۱۳) «آیات قرآن و احادیث معصومان از صد سال پیش تاکنون چنان با تار و پود نظم و نثر فارسی درآمیخته‌اند که جمع‌آوری، تبویب و تدوین آن‌ها چنان‌که شاید و باید از عهده فرهنگستانی مجهز برنیاید» (مرزبان‌راد، ۱۳۷۶: ۵) درواقع نویسندگان و شاعران ضمن خدمات گران‌بها به اسلام در طی قرون متمادی، خود به طرق گوناگون از قرآن و حدیث بهره برده‌اند، گاهی آیه یا حدیث کامل و گاهی جزئی از آن‌ها و زمانی از مفهوم آن‌ها استفاده کرده‌اند. حدیث یا آیه کامل در نثر فراوان دیده می‌شود؛ ولی در شعر به علت مقیدبودن شاعر به وزن و قافیه، آوردن تمام آیه یا حدیث جز به ندرت ممکن نبوده است و در عوض، اجزاء و ترکیبات یا مفهوم آیات قرآنی بسیار زینت‌افزای آثار گویندگان شد. (همان: ۲) شاعران، آموخته‌های قرآنی خویش را در شعرشان نشان داده‌اند. شاعر به قصد تبرک و حرمت یا استناد و استشهاد و گاه به قصد نشان‌دادن علم و فضل خویش، سروده‌های خویش را با قرآن و حدیث می‌آرایند و به انواع مختلف توانایی‌های خود را در علوم قرآنی نشان می‌دهد. گاهی شاعر، حافظ قرآن است، گاهی تفسیر آن را نیز می‌داند و خلاصه به هر صورتی که متأثر از قرآن است، آن را نشان می‌دهد. (مهرآوران، ۱۳۸۶: ۱۴) آگاهی نسبت به تمامی زوایای سروده‌ها و نوشته‌های شعرا و نویسندگان ایرانی بدون آشنایی با قرآن و حدیث محال است. از طرف دیگر این اثرپذیری‌ها تنها به حوزه مفاهیم، محدود نمی‌شود و حوزه علوم ادبی و شیوه به‌کارگیری کلمات و کیفیت کلام را نیز دربرگرفته است (مرادی، ۱۳۹۵: ۳)؛ چنان‌که این اثرپذیری‌ها فقط به اشعار کلاسیک اختصاص ندارد؛ بلکه شاعران و نویسندگان معاصر نیز در جای‌جای آثار خود به شیوه‌های گوناگون از قرآن و حدیث بهره برده‌اند.

بر اساس کتاب تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی سید محمد راستگوفر، قرآن کریم در شعر فارسی به شیوه‌های واژگانی (وام‌گیری، ترجمه، برآیندسازی)؛ گزاره‌ای (اقتباس، حل، تضمین)؛ گزارشی (ترجمه و تفسیر)؛ الهامی - بنیادی؛ تلمیحی، تطبیقی؛ تأویلی؛ تصویری؛ چندگانه و ساختاری - سبکی متجلی شده است و بیشتر شاعران فارسی گاه به یکی از این شیوه‌ها و گاه چندین یک از این شیوه‌ها از کتاب آسمانی اثرپذیرفته‌اند. (رک: راستگو، ۱۳۷۶: ۱۵-۸۹)

۲-۱-۱. اثرپذیری واژگانی

«در این شیوه اثرپذیری شاعر در به کارگیری پاره‌ای از واژه‌ها و ترکیب‌ها، وامدار قرآن و حدیث است، یعنی واژه‌ها و ترکیب‌هایی را در شعر خویش می‌آورد، که ریشه قرآنی و حدیثی دارند و مستقیم و یا غیرمستقیم توسط خود شاعر و یا دیگران به زبان و ادب فارسی راه یافته‌اند» (راستگو، ۱۳۷۶: ۱۵). اثرپذیری واژگانی به وام‌گیری، برآیندسازی و ترجمه تقسیم می‌شود، وام‌گیری یعنی واژه یا ترکیب قرآنی با همان ساختار عربی بی‌هیچ دگرگونی یا با اندک دگرگونی لفظی و معنوی به زبان فارسی راه می‌یابد، برآیندسازی؛ یعنی آفریدن ترکیبی جدید و بدیع بر اساس واژه‌های قرآن کریم و ترجمه یعنی اینکه شاعر از گردانیده فارسی واژه قرآنی بهره می‌گیرد. (رک: همان)

۲-۱-۲. اثرپذیری گزاره‌ای

این اثرپذیری، اقتباس، تضمین و حل (تحلیل) را دربرمی‌گیرد. اقتباس در اصل به معنی پرتو نور و فروغ گرفتن است؛ چنان‌که پاره‌ای از آتش را بگیرند و با آن آتش دیگر برافروزند یا از شعله چراغی، چراغ دیگر را روشن کنند و به این مناسبت فراگرفتن علم و هنر و ادب آموختن یکی را از دیگری اقتباس می‌گویند و در اصطلاح اهل ادب آن است که حدیثی یا آیتی از کلام‌الله مجید یا بیت معروفی را بگیرند و چنان در نظم و نثر بیاورند که معلوم باشد قصد اقتباس است نه سرقت و انتحال (همایی، ۱۳۶۳: ۳۸۳ و ۳۸۴). حل (تحلیل) «در لغت یعنی از هم بازکردن و گشودن و در اصطلاح ادیبان، گرفتن الفاظ آیه‌ای از قرآن مجید یا حدیثی از احادیث و یا شعری از اشعار و یا مثالی از امثال در گفتار و نوشتار است، با خارج ساختن عبارت آن از وزن و یا صورت اصلی‌اش به طور کامل یا ناقص» (حلبی، ۱۳۷۲: ۵۳). تضمین آن است که «درضمن اشعار خود یک مصراع یا یک بیت و دو بیت را بر سبیل تمثیل و عاریت از شعرای دیگر بیاورند با ذکر نام آن شاعر یا شهرتی که مستغنی از ذکر نام باشد به طوری که بوی سرقت و انتحال ندهند» (همایی، ۱۳۶۳: ۱۴۱).

۲-۱-۳. اثرپذیری گزارشی

این شیوه اثرپذیری شامل ترجمه و تفسیر است. ترجمه بر حسب واحد برگزیده شده، سه مرحله دارد: «الف: ترجمه تحت‌اللفظی: واحد ترجمه در این مرحله واژه است، بدین معنی که در برابر هر واژه متن زبان مبدأ، واژه‌ای از زبان مقصد آورده می‌شود. ب: ترجمه جمله به جمله: در این مرحله، واحد ترجمه جمله است. در این ترجمه قواعد دستوری و شیوه آرایش واژگان در زبان مقصد رعایت می‌شود. پ: ترجمه آزاد: واحد ترجمه عبارت یا پاراگراف است. مترجم در چنین مرحله‌ای پیام متن زبان مبدأ را در مجموعه جملاتی از زبان مقصد به دست می‌دهد» (صفوی، ۱۳۷۴: ۱۴-۱۵).

۲-۱-۴- اثرپذیری الهامی - بنیادی

در این شیوه سخن شاعر از آیه یا حدیثی الهام می‌گیرد و شعر بر آن نکته الهام‌گرفته مبتنی است و پیوند آن با آیه و حدیثی آشکار است، پیوندی گاه تا آنجا نزدیک و آشکار که سخن، ترجمه‌ای خیلی آزاد از آیه یا حدیث به‌نظر می‌رسد و گاه چندان دور و پنهان که پذیرش اثرپذیری را دشوار می‌کند. (راستگو، ۱۳۷۶: ۴۷)

۲-۱-۵. اثرپذیری تلمیحی

تلمیح در لغت به معنای دیدن، آشکار ساختن و اشاره کردن است و در اصطلاح علم بدیع اشاره به قصه، شعر یا مثلی است به شرطی که آن اشاره تمام داستان یا شعر یا مثل را دربرنگیرد (شمیسا، ۱۳۶۶: ۱۵). تلمیحات ادبیات فارسی در طول زمان تغییر چندانی نکرده‌اند؛ زیرا در ساخت داستان‌ها تصرف نشده و در نتیجه معمولاً بدون تغییر باقی مانده‌اند؛ اما نکته مهم اینکه این دستگاه بسته در حیطه زبان زایا می‌شود؛ بدین معنا که شاعران در اضافه‌های تلمیحی از راه به‌کارگیری مترادفات نوآوری می‌کنند و این معادلات غالباً مبتنی بر تشبیه و یا اصولاً برداشتی تازه از داستان در حیطه زبان است (رک: همان).

۲-۱-۶. اثرپذیری تطبیقی

در این شیوه اثرپذیری، گوینده بدون اینکه معنای ظاهری و اصلی آن را نقد، رد یا تأویل و توجیه کند، آیه یا حدیثی را بر موردی ویژه که به ظاهر با هم پیوند چندانی ندارند، تطبیق می‌دهد. در این شیوه معمولاً به معنای اولی و اصلی آیه یا حدیث توجهی نمی‌شود. تطبیق، گونه‌ای نکته‌پردازی و زیبا برای پیوند دادن دو چیز به ظاهر نامتناسب و تطبیق یکی از آن‌ها بر دیگری است؛ نظیر پیوندهای تشبیهی و تمثیلی که میان دو چیز برقرار می‌شود (راستگو، ۱۳۷۶: ۶۰).

۲-۲. طاهر آتشی شیرازی و شعر وی

طاهر آتشی شیرازی مشه‌دی از شاعران قرن نهم و اوایل قرن دهم هـ. ق. است که صاحبان تذکره‌ها تنها به ذکر نام او و نقل دو بیت از اشعار وی اکتفا کرده‌اند. در هیچ یک از آثار متقدم و متاخر، شرح حالی از وی ذکر نشده است، فقط در فرهنگ سخنوران درباره وی آمده که در سال ۹۲۸ هـ. ق. زنده بوده است. (خیامپور، ۱۳۴۰: ذیل واژه) اطلاعاتی که از آتشی در دسترس است منحصر به این چند جمله مختصر می‌شود: سید طاهر خباز شیرازی مشه‌دی زنده به ۹۱۰ هـ. ق (تهرانی، ج ۳: ۱۲۹) شیرازی است و از طریق نانوائی امرار معاش می‌کرده و شعر نیکو می‌سروده است (نوائی، ۱۳۸۴: ۳۸۹-۳۸۸). میان او و صبوحی ابواب هجو مفتوح بوده و هم‌دیگر را هجوهای رکیک می‌کرده‌اند. (سام میرزاصفوی، ۱۳۸۴: ۳۲۵)

تاریخ تولد شاعر همانند تاریخ فوتش بر ما پوشیده است و اطلاع دقیقی از آن در دست نیست. در دیوان اشعار وی دو بیت آمده که در آن‌ها به سال‌های ۸۴۶ و ۸۸۰ هـ. ق. به عنوان تاریخ سرودن اشعار آن دیوان اشاره می‌کند و این ابیات تا حدی می‌تواند مؤید قول آقا بزرگ تهرانی باشد که وی را در سال ۹۱۰ هـ. ق زنده دانسته است:

هشت‌صد و چهل بود و شش از هجرت شاه رسل کاین سعادت یافتم از عون حی مستعان
(آتشی، ۱۳۹۵، ۷/۲۰)^۱

به سال هشت‌صد و هشتاد بعد از هجرت احمد به شادی نظم شد چون این ولایت نامه غرا
(۱۲۰/۶)

نام شعری این شاعر، همان «آتشی» است که شاعر آن را در پایان تمام قصاید خود ذکر کرده است. خانواده و نیاکان آتشی نیز مثل خود او ناشناخته‌اند. شغل و پیشه آتشی براساس آنچه در تذکرها آمده «نانوایی» است (همان؛ نیز نوایی، ۱۳۸۴: ۳۲۵) چون شاعر، خود گمنام است پس، از معاصران او هم اطلاعی در دست نیست. تنها سام‌میرزا به شاعری به نام صبحی اشاره می‌کند و می‌گوید: «میان او و صبحی ابواب هجو مفتوح بوده.» (سام‌میرزا صفوی، ۱۳۸۴: ۳۲۵)

دیوان قصاید آتشی تنها اثر به جامانده از این شاعر است که شاعر در جای‌جای دیوان خویش از آن با نام «ولایت نامه» یاد می‌کند (غیر از دو قصیده درباره مصنوعات الهی و واجبات که الحاقی است)، موضوع اصلی اشعار وی شرح دلاوری‌ها و بیان معجزات و داستان‌های حضرت علی(ع) و مناقب پیامبر اکرم(ص) و فاطمه زهرا(س) است که در ضمن آن‌ها به ذکر نام و مدح دیگر ائمه اطهار(ع) نیز اشاره کرده است. راوی این داستان‌ها در اکثر قریب به اتفاق، صحابه پیامبر اکرم(ص) به‌خصوص سلمان است. از این دیوان چهار نسخه خطی در دست است که نگارندگان آن را تصحیح کرده‌اند.

ولیکن یک ولایت نامه‌ای زان شاه بر و بحر به نظم آرم اگر توفیق بخشد خالق یکتا
(۹/۶)

مولانا طاهر آتشی شیرازی بنابر آنچه در اشعارش آمده، شاعری شیعه‌مذهب و مداح و شیفته اهل بیت به‌ویژه پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) است. وی اشعارش را در قالب قصیده سروده است و به‌طور متوسط تعداد ابیات وی بسیار است به گونه‌ای که یکی از قصاید او ۲۷۹ بیت دارد. اکثر قصاید او با ستایش پروردگار و نعت پیامبر(ص) آغاز می‌شود و گاه در ادامه به مدح و منقبت دوازده امام ختم می‌شود. برخی قصاید وی به شیوه قصاید مدحی دارای تغزل، تخلص، تنه اصلی و شریطه است. آتشی بیشتر در تغزل قصایدش از آرایه‌های ادبی به‌خصوص تشبیه و استعاره به‌خوبی بهره جسته و در تنه اصلی آن به میزان بسیار و به شیوه‌های مختلف از آیات قرآن کریم و احادیث پیامبر و معصومین - علیهم‌السلام - استفاده کرده است. چون هدف وی مدح خاندان نبوت و امامت از طریق ذکر داستان‌های تاریخی و بیان معجزات ایشان بوده، کاربرد تضمین و تلمیح به آیات و احادیث در اشعار او بسیار است. این دیوان به کوشش نگارندگان به چاپ رسیده است.

۳. شیوه‌های اثرپذیری شعر آتشی از قرآن کریم

همان‌طور که قبلاً گفته شد مولانا طاهر آتشی شیرازی، شاعر شیعه‌مذهب و متعهد عهد صفوی، دیوان اشعارش را به نعت پروردگار و منقبت پیامبر(ص) و ائمه اطهار(ع) اختصاص داده و در لابه‌لای اشعارش به شیوه‌های مختلف از قرآن، معجزه الهی پیامبر(ص)، به‌خوبی بهره گرفته است که در ذیل نمونه‌هایی از اثرپذیری‌های شعر ایشان ذکر می‌شود:

۳- ۱. اثرپذیری واژگانی

الف- وام‌گیری

- إِرِمَ ذَاتَ الْعِمَادِ (فجر/۷):

به شکل باغ ارم مرغزار خرم بود لطیف و دلکش و تازه چو روضه رضوان (۵۶/۱۲)

- إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءَ بِالْعُصْبَةِ أُولَى الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ (قصص/۷۶):

به مال و ملک مستغنی بدانسان بود آن مدبر که با قارون زدی پهلوی روی حشمت دارا (۲۶/۶)
گرچو قارون جمع‌سازی گنج و مال این جهان روز مردن گنج ازدرها، مالت و بال (۶/۷)

- وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنْفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَى (اعراف/۱۷۲)
مهتر ذریت آدم، شفیع‌المدنبنین مقصد و مقصود آیین حبیب کردگار (۱۵/۱۴)

- قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعْزِزُ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (آل عمران/۲۶)

مالک‌الملکی که هست و بوده و خواهد که بود [قائم] و [دائم] به ذات خویشتن بر یک قرار (۶/۱۴)
منزه مالک الملکی که باشد بری از مولد و مولود و مولا (۱۰۸/۲۴)

- وَارْزُقْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ (مائده/۱۴):

رازق رزقم چنین روزی مقرر کرده است قانع و خندان و شادم گر تو را باشد ملال (۷۶/۷)

- قُلْ إِنْ ضَلَلْتُ فَإِنَّمَا أَضِلُّ عَلَى نَفْسِي وَإِنْ اهْتَدَيْتُ فَبِمَا يُوحِي إِلَيَّ رَبِّي إِنَّهُ سَمِيعٌ قَرِيبٌ (سبا/۵۰): فِيهِ لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (شوری/۱۱)؛ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (اسراء/۱):

سمیع و سامع و فرد و مهیمن و جبار رحیم و راحم و رحمان و قادر و دانا (۲/۱۹)

- كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ (رحمن/۲۶ و ۲۷):

بر سر سنگی فرود آمد ولی ذوالجلال چاه روشن شد ز نور روی شاه انس و جان (۶۰/۲۱)

- مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِّن رِّجَالِكُمْ وَلَكِن رَّسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبِيِّينَ وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا (احزاب/۴۰):
محمد را رسول الله داند علی را هم ولی حق تعالی (۹۹/۲۴)

- يَوْمَ يَجْمَعُ اللَّهُ الرُّسُلَ فَيَقُولُ مَاذَا أَجَبْتُمُ قَالَوْا لَا عِلْمَ لَنَا إِنَّكَ أَنْتَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ (مائده/۱۰۹):

علیم و عالم و علام و اعلم رحیم و راحم و رحمان و داور (۲/۹)

- إِنَّا كُنَّا مِنْ قَبْلُ نَدْعُوهُ إِنَّهُ هُوَ الْبَرُّ الرَّحِيمُ (طور/۲۸)؛ إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ «(بقره/۱۲۷) و «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ»

و هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (شوری / ۱۱) و...

سمیع و سامع و فرد و مهیمن و جبار رحیم و راحم و رحمان و قادر و دانا (۲/۱۹)

- قَالَ رَبِّ احْكُم بِالْحَقِّ وَرَبُّنَا الرَّحْمَنُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ (انبیا/۱۱۲):
هشتصد و چل بود و شش از هجرت شاه رسل کاین سعادت یافتم از عون حی مستعان (۷/۲۰)
- خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ الْوَاحِدُ الْقَهَّارُ (رعد/۱۶):
خداوندی که جن و انس و وحش و طیر می‌دانند که بی‌مثل است و بی‌مانند و فرد و واحد و یکتا (۲/۲۳)
- وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيمٌ (مائده/۷۴)
غفور و غافر و غفران و غفار صبور و صابر و ستار و اکبر (۳/۹)
- هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (حدید/۳):
اول و آخر که اوست ظاهر و باطن که اوست اکبر و اعظم که اوست پادشاه دادگر (۲/۲)
- لَا يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْا رِيبَهُنَّ فُلُوبِهِمْ إِلَّا أَنْ تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ (توبه/۱۱۰)
برگرفتند آن جهودان سنگ را کردند نگاه مخزنی آمد پدید از امر حی لایزال (۳۸/۷)
- اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ (آل عمران/۲):
که نام او کند دل را منور (۱/۹)
حی قیوم و رحیم و راحم آمرزگار (۲/۱۴)
مدد کن کاو ز حیرانی به کار خویش حیران (۱۰۷/۵)

ب. ترجمه

- إِنَّ اللَّهَ هُوَ الرَّزَّاقُ ذُو الْقُوَّةِ الْمَتِينُ (ذاریات/۵۸):
آن فرد موحد که بود واحد یکتا جان‌ده و هم‌جان‌ستان خالق روزی‌رسان
- قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (توحید/۱):
که هست واحد و یکتا و فرد و دادآور (۱/۱۱)
منم رسول خداوند واحد اکبر (۲۱۸/۱۱)
- فَارْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَّمَاءُ بِدُخَانٍ مُبِينٍ (دخان/۱۰):

باز دود تیره از چه جانب گردون کشید آن چنان کز ظلمتش سقف فلک شد پُردخان (۱۹۳/۲۱)

- قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ اللَّهُ الصَّمَدُ (توحید/1 و ۲): وَقَالَ اللَّهُ لَا تَتَّخِذُوا إِلَهَيْنِ اثْنَيْنِ إِنَّمَا هُوَ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَإِبَّيْ فَارْهَبُونِ (نحل/۵۱):

غفور و غافر و غفار و واحد و صمد است که بود و هست بود نیز دایم‌الابدا (۴/۱۹)

- وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ (صف/۶)
بی شک و بی شبهه اوست خاتم پیغمبران عیسی مریم ازو داد خبر پیش‌تر (۸۴/۲)
- وَاسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي رَحِيمٌ وَدُودٌ (هود/۹۰):
او علیم است و عالم و علّام او رحیم است و راحم و رحمان (۳/۱۳)
هم ببخشا جمله عصیان مرا چون که هستی راحم و رحمان و هم آمرزگار (۱۴۹/۱۴)

- وَإِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الرَّحْمَنُ الرَّحِيمُ (بقره/۱۶۳):
مقدری که بود بی‌شریک و بی‌مانند مصوری که بود بی‌مکان و بی‌ماوا (۵/۱۹)
علیم و عالم و علّام و اعلم رحیم و راحم و رحمان و داور (۲/۹)

- وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ (حاقه/۶):
شد جانب خیبر چو علی گشت سواره در حال رسید آن شه دین چون دم صرصر (۶۲/۱)
نیز: ۷۷/۱۷؛ ۱۷۳/۱۱؛ ۱۳۵/۱۱؛ ۲۱۴/۹؛ ۱۲۵/۹؛ ۵۱/۹؛ ۷۹/۱

- وَقُلِ الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَلَمْ يَكُنْ لَهُ وَلِيٌّ مِّنَ الذَّلِّ وَكَبِيرُهُ تَكْبِيرًا (اسرا/۱۱۱)؛ لَا شَرِيكَ لَهُ وَبِذَلِكَ أَمَرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ (انعام/۱۶۳)
بی‌شریک و بی‌نظیر و بی‌امیر و بی‌وزیر بی‌انیس و بی‌زن و فرزند و بی‌خویش و تبار (۳/۱۴)

- هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (حدید/۳):
خدای اول و آخر خدای ملک و ملک خدای عالم و آدم خدای ارض و سما (۶/۱۹)
خدای ظاهر و باطن خدای جن و بشر خدای لیل و نهار و خدای [صیف] و شتا (۷/۱۹)

- هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهِمِّنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ (حشر/۲۳):

مهمنی که به صنع آفرید از قدرت مدار عالم خاکی و چرخ و هفت اختر (۲/۱۱)
مهمنا به خدایی و پادشاهی تو به نور پاک محمد به میر دین حیدر (۵۳/۲۶)

- وَرَبُّكَ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَيَخْتَارُ مَا كَانَ لَهُمُ الْخِيَرَةُ سُبْحَانَ اللَّهِ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ (قصص/۶۸):
برآمد سیصدوسی سال از این معنی و من با کس
تو گفستی ازپس پرده علی با من سخن می‌گفت
نگفتم یارسوال‌الله به حق ذات سبحانی (۵۰/۱۸)
ز حیرت گفتم اندر دل کریم «حی و
 - وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ (انبیا/۳۳)
اول نامه بنام کردگار دادگر خالق لیل و نهار و صانع شمس و قمر (۱/۱۰)
 - وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُعْجِزَهُ مِنْ شَيْءٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَلَا فِي الْأَرْضِ إِنَّهُ كَانَ عَلِيمًا قَدِيرًا (فاطر/۴۴):
صبور و صابر [و] سیار [و] اکبر و اعظم
علیم و عالم و علام [و] اعلم الاعلا (۳/۱۹)
کف خاک سیه دیدند کاندرا آب پیدا شد
زن از آن حال حیران ماند و گفت ای قادر دانا (۸۵/۶)
 - هُوَ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ طِينٍ ثُمَّ قَضَىٰ أَجَلًا وَأَجَلٌ مُّسَمًّى عِنْدَهُ ثُمَّ أَنْتُمْ تَمْتَرُونَ (انعام/۲):
آن خداوندی که مشت خاک را داد از کرم
جسم و جان و چشم و گوش و عقل و هوش و فهم را (۳/۱۶)
 - إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ يُغْشَى اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا (اعراف/۵۴)
خالق‌الخلق که بعد از نور پاک مصطفی
آفریده عرش و فرش [و] گنبد نیلی حصار (۱۰/۱۴)
 - مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ مِّن رِّجَالِكُمْ وَلَكِن رَّسُولَ اللَّهِ وَخَاتَمَ النَّبِيِّينَ وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمًا (احزاب/۴۰):
رسولان را مکرّم کرد از آن جمله حبیب او
محمد سرفراز انبیا ختم رسولان است (۳/۵)
- ج. برآیندسازی
- إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (یس/۸۲):
نقش بند لوح کن تا صورت اشیا کشید
چون رخت صورت نسبت ای بحر معنی را گهر (۱۷۹/۱۰)
 - الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ (انعام/۱):
لیک خاطر را نرنجانید و شکر حق بگفت
هر زمان می‌کرد حمد خالق ارض و سما (۶۲/۱۶)
ابتدا کردم به نام قادر پروردگار
خالق ارض و سما و جاعل لیل و نهار (۱/۱۴)
 - رَبَّنَا افْتَحْ بَيْنَنَا وَبَيْنَ قَوْمِنَا بِالْحَقِّ وَأَنْتَ خَيْرُ الْفَاتِحِينَ (اعراف/۸۹):
فاتح‌الفتحی که باب رحمتش از هر طرف
بر رخ ما برگشاید از یمین و از یسار (۸/۱۴)
 - وَاتَّبِعْ مَا يُوحَىٰ إِلَيْكَ وَاصْبِرْ حَتَّىٰ يَحْكُمَ اللَّهُ وَهُوَ خَيْرُ الْحَاكِمِينَ (یونس/۱۰۹):
حاکم‌الحکمی که حکمش در جهان از هرچه هست
خاک و باد و آب و آتش را به هم کرده است یار (۵/۱۴)

- وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (بقره/۳۱):
حدیث شاه مردان را شک آوردم ز بدبختی بدین صورت اسیرم ساخت عَلَّمَ الْأَسْمَاءَ (۳۰/۶)
ز اخلاص و یقین بود آن دعا، در دم اجابت شد چنین گوید خبر راوی که شاه عَلَّمَ الْأَسْمَاءَ (۸۳/۲۳)

۳- ۲- ۲. اثرپذیری گزارشی

الف. ترجمه

- ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ خَالِقُ كُلِّ شَيْءٍ فَاعْبُدُوهُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَكِيلٌ (انعام/۱۰۲):
حمد و شکرش بگو دلا از جان خالقی را که آفرید جهان (۱/۱۳)

- وَأَنَّهُ تَعَالَى جَدُّ رَبِّنَا مَا اتَّخَذَ صَاحِبَةً وَلَا وَلَدًا (جن/۳):
خداوندی که هست و بود و باشد مبرا از زن و فرزند و مأوا (۲/۲۴)
پادشاه لایزال و کردگار لم یزل حی قیوم و رحیم و راحم آمرزگار (۲/۱۴)

ب- تفسیر

- إِنَّمَا وَلِيُّكُمُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَالَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ يُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَهُمْ رَاكِعُونَ (مائده/۵۵):
همه گفتند این چه سر باشد ای رسول خدای هر دو جهان (۸۷/۴)
شاه مرسل دگر تبسم کرد گفت اصحاب را که ای یاران (۸۸/۴)
به خداوند واحد اکبر که علی هست والی یزدان (۸۹/۴)
هرچه گوید ولی حضرت حق خالی از حکمتی نباشد آن (۹۰/۴)

- هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَّذْكُورًا (انسان/۱):
علی هم درد و هم درمان، علی هم داد و هم احسان علی هم شاه و هم سلطان، علی هم جان و ایمان است (۹/۵)
مرا کی باشد این یارا که مداح علی باشم که در هر سوره قرآن خدا او را ثناخوان است (۱۰/۵)
برو در سوره «طاها» و «یاسین»، «هل اتی» بنگر که آن شاه ولایت را چه آیت‌ها که در شان است (۱۱/۵)
علی است آنکه سه نان دادیک شبی به گدا به مدح، سی‌وسه آیه گرفت از داور (۴۹/۲۶)

- إِنَّمَا وَلِيُّكُمُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَالَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ يُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَهُمْ رَاكِعُونَ (مائده/۵۵):
ز بعد احمد مرسل، علی از نص قرآن شد امام و سرور و سالار دین و رهبر عقبا (۵/۲۳)

- سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (اسراء/۱):

- (داستان معراج در قصیده ۱۸ بطور خلاصه و هنرمندانه بیان شده است.)
منم از امر حق اینک وصی و جانشین او که بر من روشن است آیات «سبحان الذی اسری» (۱۸/۶)

یک به یک بنمود با حیدر شه صدر مآل (۲۷/۷)
سید صدر و بدر و کون و مکان (۷/۱۳)
نهادم چون قدم بر تارک این چرخ کیوانی (۵۶/۱۸)
بشد غلتان ز بالینم چو ظرفی را که غلتانی (۷۷/۱۸)
همی شد آب از هر سو روان چون آب
خبر ز سر «فاوحی» و راز «ما اوحی» (۱۳/۱۹)

با محمد حق هر آن امری که در معراج
شاه لولاک و صاحب
شب معراج از امر خدا زین خاکدان دهر
چو رفتم سوی معراج و بدیدم کوزه آبی
چو گشتم باز از آن معراج دیدم کوزه افتاده
شهی که در شب معراج مصطفی را داد

۳-۲-۳. اثرپذیری گزاره‌ای

الف- اقتباس

- إِنَّمَا وَلِيُّكُمُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَالَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ يُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَهُمْ رَاكِعُونَ (مائده/۵۵)
گفته به قرآن خدا وصف مرا «هل اتی»
مدح من است «انما» در دل خود شک میار (۳۴/۳)
در حضور شاه مرسل کرد بیرونش ز پوست
رسم رسمش کرد حیدر، شاه تخت «انما» (۳۹/۱۶)
تو را چون دوستی نبود به عالم از علی بهتر
به آواز ولی الله سخن گفتیم تا دانی (۷۳/۱۸)
- يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِيَ الْأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا (مائده/۵۵):
حکم او حکم من است و طاعتش فرمان من
آیت امر «اولوالامر» از کلام من بخوان (۵۶/۲۰)
- سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (اسراء/۱):
منم از امر حق اینک وصی و جانشین او
که بر من روشن است آیات «سبحان الذی اسری» (۱۸/۶)
- ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى (نجم/ ۸- ۱۰)
شهی که در شب معراج مصطفی را داد
خبر ز سر «فاوحی» و راز «ما اوحی» (۳/۱۹)
- مَنْ جَاءَ بِالْحَسَنَةِ فَلَهُ عَشْرُ امْتَالِهَا وَمَنْ جَاءَ بِالسَّيِّئَةِ فَلَا يُجْزَى إِلَّا مِثْلُهَا وَهُمْ لَا يُظْلَمُونَ (انعام/۱۶۰):
«عشر امثالها» و جای دگر
سوره «هل اتی علی الانسان» (۹۵/۴)
- هَلْ أَتَى عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَذْكُورًا (انسان/ ۱)
داد آن شه سه نان و یافت عوض
سوره «هل اتی علی الانسان» (۱۰/۱۳)
«عشر امثالها» و جای دگر
سوره «هل اتی علی الانسان» (۹۵/۴)
- وَيُطْعَمُونَ الطَّعَامَ عَلَى حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا (انسان/۸):
آمد از کردگار در شانش
سوره «هل اتی علی الانسان» (۸/۴)

«یطعمون الطعام» در حق اوست و اندر این هرکه را بود عرفان (۹/۴)

- وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (بقره/۳۱):
حدیث شاه مردان را شک آوردم ز بدبختی بدین صورت اسیرم ساخت شاه «عَلَّمَ الْأَسْمَاءَ» (۳۰/۶)
ز اخلاص و یقین بود آن دعا، در دم اجابت چنین گوید خبر راوی که شاه «عَلَّمَ

ب-تضمین

- بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (حمد/۱):
به بسم الله الرحمن الرحيم اول سخن گستر که بسم الله الرحمن الرحيم است اول دفتر (۱/۸)
کلید فتح، بسم الله الرحمن الرحيم آمد ز بسم الله الرحمن الرحيم ای دل گشاید در (۲/۸)
ز بعد ذکر بسم الله الرحمن الرحيم از جان بگو صلوات و اوصاف و درود و نعت پیغمبر (۳/۸)
- كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ (رحمن/۲۶ و ۲۷):
همه فانی و او بود باقی غیره «كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ» (۴/۱۳)
- طه، مَا أُنْزِلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى (طه/۲): / يس وَالْقُرْآنِ الْحَكِيمِ (يس/۲):
هم به حق طا و ها هم به حق یا و سین هم به حق فاتحه کان شده نازل دوبار (۸۵/۳)
برو در سورة «طاهّا» و «یاسین»، «هل که آن شاه ولایت را چه آیت‌ها که در شان (۱۱/۵)
گفت جابر آرزو دارم که مهمانم شوی یک زمان ای سرفراز یا و سین و طا و ها (۲۵/۱۶)
بسی بگفت دعا و سلام بی‌حد و مر که ای ستوده خدایت به سورة «طاهّا» (۲۶/۱۹)

ج. تلمیح

- فَأَرْتَقِبْ يَوْمَ تَأْتِي السَّمَاءُ بِدُخَانٍ مُبِينٍ (دخان/۱۰):
باز دود تیره از چه جانب گردون کشید آن چنان کز ظلمتش سقف فلک شد پُردخان (۱۹۳/۲۱)
- إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (یس/۸۲):
نقش بند لوح کن تا صورت اشیا کشید چون رخت صورت نبست ای بحر معنی را گهر (۷۹/۱۰)
- إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمِ مُوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنْتَوِيَ بِالْعُصْبَةِ أُولَى الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ (قصص/۷۶):
به مال و ملک مستغنی بدانسان بود آن مدبر که با قارون زدی پهلوی روی حشمت دارا (۲۶/۶)
گر چو قارون جمع‌سازی گنج و مال این جهان روز مردن گنج ازدرها شود مالت، و بال (۶/۷)
- إِنَّمَا وَلِيُّكُمُ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَالَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ يُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَهُمْ رَاكِعُونَ (مائده/۵۵):

وصی و جانشین و ابن عم احمد مرسل
علی است آن‌که کرم کرد در میان نماز
گفته به قرآن خدا وصف مرا «هل اتی»
ز بعد احمد مرسل، علی از نص قرآن شد
علی مرتضی باشد که او والی یزدان است (۴/۵)
بداد خاتم خود با گدا، دمی بنگر (۴۳/۲۶)
مدح من است «انما» در دل خود شک میار (۳۴/۳)
امام و سرور [و] سالار دین و رهبر عقبا (۵/۲۳)

• وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلَقُ لَكُمْ مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأَبْرِيءُ الْأَكْمَةِ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ اللَّهِ (آل عمران/۴۹):

ای تو مسیح زمان کرده ز معجز عیان در بدن مرده جان او ز تو آموخت کار (۹۳/۳)

• هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهِمِّنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَنَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ (حشر/۲۳) صَنَعَ اللَّهُ الَّذِي اتَّقَنَ كُلَّ شَيْءٍ (سوره نمل/۸۸)

نگهدار این امانت را زمانی تو صنع قدرت جبار بنما (۱۳۵/۱۸)

• الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَجَعَلَ الظُّلُمَاتِ وَالنُّورَ ثُمَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ يَعْدِلُونَ (انعام/۱)

ابتدا کردم به نام قادر پروردگار خالق ارض و سما و جاعل لیل و نهار (۱/۱۴)

هم به حق نام تو رحمت انعام تو صبح تو و شام تو جاعل لیل [و] نهار (۸۰/۳)

• وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِيهِ مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ (صف/۶):

بی شک و بی شبهه اوست خاتم پیغمبران عیسی مریم ازو داد خبر پیش‌تر (۸۶/۲)

من در انجیل نام تو خواندم مؤمن و پاک دین شدم از جان (۲۸/۱۳)

تو را دیدم به انجیل و صفات و نعت تو مسلمان گشتم و رستم ز راه و رسم

• وَاسْتَغْفِرُوا رَبَّكُمْ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي رَحِيمٌ وَدُودٌ (هود/۹۰):

او علیم است و عالم و علّام او رحیم است و راحم و رحمان (۳/۱۳)

هم ببخشا بارالها جمله عصیان مرا چون که هستی راحم و رحمان و هم آمرزگار (۱۴۹/۱۴)

• وَيُطْعَمُونَ الطَّعَامَ عَلَىٰ حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا (انسان/۸):

بهر جود و سخا که داشت سه روز روزه بد در سه شب بداد سه نان (۷/۴)

«يطعمون الطعام» در حق اوست و اندر این هرکه را بود عرفان (۹/۴)

• هَلْ أَتَىٰ عَلَى الْإِنْسَانِ حِينٌ مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مَّذْكُورًا (انسان/۱):

گفته به قرآن خدا وصف مرا «هل اتی» مدح من است «انما» در دل خود شک میار (۳۴/۳)

آمد از کردگار در شانش سوره «هل اتی» علی الانسان (۸/۴)

«عشر امثالها» و جای دگر سوره «هل اتی» علی الانسان (۹۵/۴)

آن‌که وصفش «هل اتی» و «إنما» فرموده حق آن‌که گفتش «لحمک لحمی» حبیب ذوالجلال (۱۴/۷)
داد آن شه سه نان و یافت عوض سوره «هل اتی علی الانسان» (۱۰/۱۳)
علی است آن‌که سه نان داد یک شبی به گدا به مدح، سی و سه آیه گرفت از داور (۴۹/۲۶)

• وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلَمُونَ (یس/۳۷):

چند قندیل کواکب از فلک آویخته تا که باشد رهنمای بندگان، لیل و نهار (۲۲/۲۷)

۴. نتیجه‌گیری

با بررسی اشعار طاهر آتشی شیرازی اثرگذاری همه‌جانبه قرآن کریم بر شعر این شاعر دوره صفوی مشخص می‌شود. موضوع ولایت‌نامه طاهر آتشی همان‌طور که از نامش هویداست در منقبت و مدح ائمه اطهار (ع) به‌خصوص حضرت علی (ع) است و به تناسب موضوع و قالب (قصیده) از آیات قرآن کریم به فراوانی بهره برده و در جای‌جای دیوانش به شیوه‌های مختلف هنرنمایی شاعر در برابر دیدگان خواننده به نمایش گذاشته شده است.

اثرپذیری‌های متنوع و متعدد این شاعر قرن دهم و یازدهم در دیوانی با بیش از چهار هزار بیت، نشان‌دهنده این موضوع است که اثرپذیری شعر فارسی در تمام ادوار تاریخی از قرآن کریم انکارناپذیر است و شاعر عصر صفوی هم‌چون پیشینیان خویش به سبب حرمت، قداست، معانی والا و زیبایی‌های هنری و بلاغی قرآن به شیوه‌های مختلف واژگانی (وام‌گیری، ترجمه و برآیندسازی)، گزاره‌ای (اقتباس، تضمین)، گزارشی (ترجمه و تفسیر)، تلمیحی، و هنرنمایی از واژه‌ها، گزاره‌ها و آیات قرآن و داستان‌های قرآن بهره‌ها برده است.

پی‌نوشت

۱- شماره سمت راست شماره قصیده و شماره سمت چپ شماره بیت است.

منابع

قرآن کریم

- آتش‌شیرازی، طاهر. (۱۳۹۵). *ولایت‌نامه* (دیوان اشعار). تهران: سخنوران؛ کاشان: دانشگاه کاشان.
- تهرانی، آقا بزرگ. (۱۳۷۳). *مصنعات الشیعه*. جلد سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۷۲). *تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی*. تهران: اساطیر.
- خیامپور، عبدالرسول. (۱۳۴۰). *فرهنگ سخنوران*. تبریز: چاپخانه شرکت سهامی چاپ کتاب آذربایجان.
- راستگو، سید محمد. (۱۳۷۶). *تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی*. تهران: سمت.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۶۶). *فرهنگ تلمیحات*. تهران: انتشارات فردوس.
- صفوی، سام میرزا. (۱۳۸۴). *تحفه سامی*. تهران: انتشارات اساطیر.
- صفوی، کورش. (۱۳۷۴). *هفت گفتار درباره ترجمه*. تهران: کتاب‌ماد.
- مرادی، لیلا. (۱۳۹۵). «تأثیر قرآن کریم بر ادبیات فارسی»، *مجله رشد آموزش زبان فارسی*، دوره ۲۹، ش ۳.
- مرزبان راد، علی. (۱۳۷۶). *قرآن و حدیث در ادب فارسی*. تهران: دانشگاه صنعتی امیرکبیر.
- مهرآوران، محمود. (۱۳۸۶). *تأثیرها و تصویرها*. قم: دانشگاه قم.
- نوایی، علیشیر. (۱۳۶۳). *مجالس النفائس*. تهران: انتشارات کتابخانه منوچهری.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۳). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: طوس.

The Influence of the Holy Quran in Taher Atashi Shirazi's Poetry

Fariba Chini

Ph. D. in Persian language and literature, Faculty of Literature. University of Azad Kashan branch. Kashan. Iran

Walru-s@yahoo.com

Fatemeh Sadat Taheri

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, University of Kashan. Kashan. Iran

Taheri@kashanu.ac.ir

Abstract

This article examines the influence of the poems of Taher Atashi Shirazi, a poet of the 10th and 11th centuries AH, on the Holy Quran. The Holy Quran has influenced the lives of Muslims in various ways; therefore, the manifestations of its influence are evident in the field of Persian literature as a reflection of Islamic-Iranian culture, and classical and contemporary Persian works have used the Quran in rhetorical, linguistic, and content-related ways for argumentation, attestation, decoration, etc. The use of the Holy Quran in rhetorical, linguistic, and content-related ways is found in traditional and contemporary Persian poetry. In this article, the authors try to argue in a descriptive-analytical manner based on the poems of Taher Atashi Shirazi by answering the fundamental question of how much and in what ways Atashi's poetry is influenced by the Holy Quran and which of the methods of influence is more frequent in his poetry? The Holy Quran has manifested itself in the poet's poetry in various ways and with considerable ease due to the content of Atashi's poetry; Thus, numerous examples of lexical, propositional, and reportive influences can be found in his poetry.

Keywords: Holy Quran, Influence, Poetry, Taher Atashi Shirazi.

نقش تحمیدیه‌سرایی در انعکاس نظام اعتقادی طاهر آتشی شیرازی

فاطمه سادات طاهری (نویسنده مسئول)

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

taheri@kashanu.ac.ir

فریا چینی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دبیر آموزش و پرورش کاشان، کاشان، ایران

Walru-s@yahoo.com

چکیده

مقاله حاضر باورهای اعتقادی و مذهبی طاهر آتشی شیرازی، شاعر شیعه مذهب گمنام قرن دهم و یازدهم را در قصاید او بررسی می‌کند. از آنجاکه شاعران برای تبیین مقصودی از پیش‌اندیشیده قالب قصیده را به‌کار می‌گیرند، اختصاص قصاید دیوان آتشی به منقبت اولیای دین به‌ویژه امیرمؤمنان -علیهم‌السلام- یقیناً انعکاس‌دهنده اندیشه‌های دینی و اعتقادی اوست؛ بنابراین نگارندگان با رویکرد توصیفی - تحلیلی مبتنی بر قصاید آتشی و پاسخ به این پرسش‌ها که با مطالعه قصاید آتشی کدام مؤلفه‌های اعتقادی وی آشکار می‌شود و شاعر چه شیوه‌هایی را برای تبیین این عقاید به‌کار گرفته است؟، استنتاج می‌کنند از نظر آتشی اظهار گفتمان توحیدی بر دیگر مضامین شعری اولویت داشته؛ از این‌رو وی کل مضمون تحمیدیه را به شیوه‌های مختلف و به فراوانی در قصاید خود به‌کار برده است. تجلی اوج هنر شعری آتشی در قصاید اعتقادی‌اش نشان‌دهنده اوج ارادت خالصانه شاعر به بزرگان دین است و یقیناً در رواج و رسمیت یافتن تشیع و دیدگاه‌ها و اعتقادات شاهان صفوی بر این موضوع بسیار مؤثر بوده است.

کلیدواژه‌ها: اعتقادات مذهبی، تحمید، منقبت، معصومین علیهم‌السلام، قصاید آتشی شیرازی.

۱. مقدمه

یکی از انواع ادبی که از آغاز تاکنون در پهنه ادب فارسی رواج بسیار داشته، تحمیدیه است؛ به این معنا که شاعران و نویسندگان آثار خود را با حمد خدا، توحید، تسبیح و تنزیه وی، ذکر صفات جلال و جمال او و اظهار عجز از شناخت وی آغاز می‌کردند و با نعت رسول اکرم (ص) و در صورت شیعه بودن منقبت ائمه اطهار و در غیر این صورت مدح خلفای راشدین ادامه می‌دادند و سپس با درخواست رحمت و غفران الهی ختم می‌کردند؛ هرچند در ادبیات فارسی آثاری نیز یافت می‌شود که از ابتدا تا انتها صرفاً به این موضوع اختصاص دارد، که تحت عنوان "مناجات‌نامه" شناخته می‌شوند. آفرینندگان این نوع آثار چون مخاطب عزیز و جمیل است کلام خود را به آرایه‌های ادبی می‌آرایند و با آیات قران و روایت استجکام می‌بخشند تا شاید سخنی شایسته محبوب بگویند. البته باید گفت ظهور این رسم در تمام آثار ادبی با هر موضوع، شاید در این حدیث شریف نبوی: «کل امری بال لم یبدء بسم الله فهو ابتر» ریشه داشته باشد و جزء اولین نشانه‌های تجلی قران و حدیث در ادب فارسی باشد، حتی برخی این رسم را تحت تأثیر مستقیم خود قران دانسته اند، که خود با حمد آغاز می‌شود. چنانکه مشهور است این رسم را ابتدا عبدالحمید کاتب، دبیر دربار هشام بن عبدالملک در زبان عربی بنیان نهاده که بعداً به تبع وی این سنت در ادبیات فارسی و عربی رواج یافته است. بعضی از شاعران و نویسندگان، به‌خصوص در دوران آغازین فقط چند بیت یا چند سطر اولیه آثار خود را به این مضمون اختصاص داده‌اند؛ اما بسیاری از این حد فراتر رفته و ده‌ها بلکه صدها بیت یا سطر یا چنان‌که ذکر شد گاه تمام اثر خود را به تحمید، نعت اختصاص داده‌اند، که در این میان تحمید و نعت عرفاً جذابیت بیشتری دارد. یکی از شاعرانی که مانند دیگر ادبای فارسی این سنت را به کار بسته شاعر شیعه مذهب شیرازی، طاهر آتشی، است. این شاعر ناشناخته که حتی در تذکره‌ها هم چندان از او نامی برده نشده، دیوان اشعاری به نام ولایت‌نامه در قالب قصیده سروده که از ابتدا تا انتهای آن را به مضمون تحمید، نعت اختصاص داده، وی علاوه بر حمد خدا و نعت رسول به منقبت دیگر معصومین و حتی بعضی از اصحاب ایشان پرداخته و از دشمنانشان بیزاری جسته و در پایان تمام قصاید به‌ویژه قصیده پایانی‌اش با عنوان "ختم کتاب" با توسل به معصومین از خدا تقاضای رحمت و مغفرت نموده است؛ از این‌رو نگارنده قصد دارد تا در این مقاله ضمن معرفی آتشی، این جنبه از شعر وی را نیز آشکار کند و با ذکر شاهد مثالهایی از دیوان وی مؤید این موضوع باشد که تحمیدیه‌سرایی به‌گونه‌های مختلف در شعر آتشی شیرازی تجلی کرده است.

۱-۱. پیشینه تحقیق

طاهر آتشی شیرازی از شاعران تقریباً گمنام عصر صفوی است و تنها اثر به‌جا مانده از این شاعر ولایت‌نامه‌ای با ۲۶ قصیده از شاعر و دو قصیده الحاقی در ۴۲۹۲ بیت است که طاهری و چینی (۱۳۹۵)، آن را با عنوان مقدمه، تصحیح و تعلیق ولایت‌نامه طاهر آتشی شیرازی به چاپ رسانده‌اند؛ هم‌چنین مقالاتی با عناوین «معرفی طاهر آتشی شیرازی همراه با سیری در ولایت‌نامه وی» (۱۳۹۲) و «بررسی ویژگی‌های زبانی دیوان آتشی شیرازی» (۱۳۹۳) از همین نویسندگان به در معرفی آتشی، ولایت‌نامه و ویژگی‌های سبکی آن به چاپ رسیده است.

۲. مبانی نظری تحقیق

برای بررسی انواع تحمیدیه در دیوان آتشی، شایسته است ابتدا تحمیدیه در ادب فارسی به عنوان مبانی نظری تحقیق تبیین شود.

۲-۱. تحمیدیه در ادب فارسی

«تحمید در لغت به معنای مبالغه کردن در حمد و نیک ستودن و پی‌درپی ستایش کردن است و در اصطلاح علوم ادبی به معنای بسیار حمد گفتن برای خدا و ذکر نام و ادای احترام به پیامبر اسلام، محمد مصطفی (ص) در صدر خطبه‌ها و دیباچه کتاب‌هاست:

«همیشه تا به سر خطبه‌ها بود تحمید همیشه تا زبر نامه‌ها بود عنوان

چو دولت بایدم، تحمید ذات مصطفی گویم که در دریوزه، صوفی گرد اصحاب کرم گردد»

(فرخی سیستانی) (دهخدا، ۱۳۷۲: ذیل واژه)

تحمیدیه، به نمونه‌های کامل نثر مسجع، فنی و مصنوع و در عین حال تابع سبک نثر هر دوره اطلاق می‌شود، که نویسندگان و شاعران در ابتدای آثار منثور و منظوم خود می‌آورده‌اند. به طور کلی دیباچه کتاب‌هایی که در صدر آن‌ها تحمیدیه قرار دارد نسبت به متن کتاب از حیث نگارش شیوه پخته‌تر و آراسته‌تری دارد.

۲-۲. تحمیدیه در شعر فارسی

پا به پای نثر فارسی که همیشه با تحمید آغاز می‌شود، در شعر فارسی که هر آینه بیشتر از نثر بیانگر احساسات و اندیشه‌های شاعر است، نیز حمد و تحمید که نشانه ابراز محبت به حضرت حق و فرستادگان و اولیای اوست، موج می‌زند و همواره این مضمون زینت بخش شعر شاعران فارسی زبان بوده است؛ دیوان شعر هر شاعر، در برگرفته مجموع اشعاری است که شاعر از ابتدا تا انتهای دوران شاعری خود در موضوعات متفاوت و قالب‌های مختلف سروده که گاه به دست خود شاعران (در موارد بسیار معدود) و گاه به دست شاگردان و متاخران ایشان براساس نظم و ترتیب رایج مرتب شده‌اند؛ اما چون از یک طرف گاه بخش‌ها و یا در بعضی موارد مثل رودکی قسمت‌های عمده دیوان شعر شاعران به‌ویژه شاعران سده‌های نخستین شعر فارسی از بین رفته چه بسا بخش تحمیدیه کتاب نیز جزء قسمت‌های از بین رفته باشد و بدین سبب امروزه در دسترس نباشد و از طرف دیگر چون دیوان اشعار شاعران کلاسیک فارسی به‌خصوص در دوران سامانیان و غزنویان با قصاید ایشان آغاز می‌شود و موضوع رایج شعری، وصف و مدح و ستایش است و قالب مناسب برای تبیین این مضامین نیز قصیده است، پس اشعار دیگر شاعر در قالب‌هایی؛ نظیر غزل، قطعه، رباعی و... از نظر ترتیب پس از قصاید وی می‌آید و خود این قصاید و غزل‌ها و... نیز براساس حرف روی قافیه به ترتیب الفبایی مرتب می‌شود، بنابراین ترتیب زمانی و محتوایی اشعار به هم می‌خورد و در نتیجه از آن‌جاکه مشخص نیست تحمیدیه‌ای که شاعر در حمد حضرت حق سروده در قالب قصیده بوده باشد و ممکن است شاعر در قالب غزلی عاشقانه یا عارفانه نسبت به خداوند اظهار محبت نموده باشد، پس آن غزل نه تنها در ابتدای کتاب نمی‌آید، بلکه پس از اتمام قصاید در بخش غزلیات آن هم براساس ترتیب حرف قافیه خود و اگر هم شاعر احساسات خود نسبت

به ذات اقدس الهی را در مضمون ستایش و حمدی در قالب قصیده آورده باشد، باز هم قصیده به ترتیب الفبایی حرف روی خود می‌آید؛ برای مثال خاقانی غزلی دارد با مطلع:

صانعا شکر تو واجب شمرم که وجود همه ممکن تو کنی

(خاقانی، ۱۳۷۰: ۹۳۶)

که چون در قالب قصیده نیست در بخش دوم اشعار یعنی غزلیات آمده و چون به حرف «ی» ختم می‌شود دقیقاً آخرین غزل از غزلیات خاقانی است.

یا انوری ستایش نامه‌ای در مناجات باری تعالی دارد با مطلع:

مقدّری نه به آلت به قدرت مطلق کند ز شکل بخاری چو گنبد ازرق

که با وجود آن‌که چون قالب آن قصیده است در آغاز دیوان آمده، به علت آن‌که قافیه آن حرف «ق» است در صفحه ۲۷۲ دیوان انوری (به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی) ذیل قصیده ۱۰۷ آمده است.

و نیز سنایی قصیده‌ای در نعت و ستایش رسول اکرم (ص) دارد، با این مطلع:

ای گشته ز تابش صفای تو آیینۀ روی ما قفای تو

که قصیده ۲۵۰ دیوان اوست و در صفحه ۵۷۰ (به تصحیح مرحوم مدرس رضوی) آمده است.

پس با این توضیحات در آثار منظوم فارسی به‌خصوص دیوان اشعار شاعران نباید لزوماً در آغاز کتاب به دنبال بخش تحمیدیه باشیم، بلکه باید اولاً باتوجه به قالب شعری شعر و ثانیاً براساس حرف روی آن، تحمید و ستایش‌ها را در جای‌جای اشعار جستجو کنیم. در دیوان آتشی نیز اولین قصیده پس از حمد الهی در مورد حضرت علی (ع) و دومین قصیده در نعت رسول اکرم (ص) قرار گرفته و احتمالاً این ترتیب را کاتب (قاسم نامی) انجام داده است.

۲-۳. صنایع بدیعی در تحمیدیه‌ها

با توجه به نمونه‌هایی که ملاحظه شد اگر بخواهیم یک صنعت بدیعی را صفت عام تحمیدیه‌ها در نظر بگیریم، آن صنعت، "براعت استهلال" است که هم در نثر و هم در نظم کاربرد دارد.

براعت استهلال عبارت است از این‌که شاعر یا نویسنده در ابتدای خطبه کتاب یا در مطلع قصیده، الفاظی بیاورد که بیانگر مطلب باشد و به موضوع سخن اشاره کند و چون این گونه سخن بر دیگر انواع سخن برتری دارد، این صنعت را براعت استهلال می‌نامند. (همایی، ۱۳۷۱: ۳۰۳)

آرایه دیگری که پایه و اساس تحمیدیه‌ها را تشکیل می‌دهد، صنعت "تلمیح" است و تحمیدیه‌ای نیست که در آن آیه یا قسمتی از آیه‌ای از قرآن یا معنای آن و یا الفاظ یا مضمون حدیثی نیامده باشد. (ستوده، ۱۳۶۵: ۲۴)

بعد از تلمیح که اساس و پایه هر تحمیدیه‌ای است، سایر آرایه‌های لفظی و معنوی چون تشبیه و استعاره و جناس و... هم در تحمیدیه در اوج هنرمندی کاربرد دارد که در این مقاله مجال پرداختن به آن نیست.

۲-۴. طاهر آتشی شیرازی

سید طاهر آتشی شیرازی مشه‌دی از شاعران قرن نهم و اوایل قرن دهم ه. ق. است که تنها صاحبان بعضی تذکره‌ها به ذکر نام او و نقل دو بیت از اشعار وی اکتفا کرده‌اند. هیچ یک از متقدمان و متاخران، شرح حالی برای وی نگاشته‌اند؛ اطلاعاتی که از آتشی در دسترس است منحصر به این چند جمله می‌شود:

سید طاهر خباز شیرازی مشه‌دی، زنده به ۹۱۰ ه. ق (تهرانی، ۱۳۷۳: ج ۳ / ۱۲۹) شیرازی است و از طریق نانویی امرار معاش می‌کرده و شعر نیکو می‌سروده (نویی، ۱۳۶۳: ۳۸۹-۳۸۸). در فرهنگ سخنوران آمده وی در سال ۹۲۸ زنده بوده است، (خیامپور، ۱۳۴۰: ذیل واژه) میان او و صبحی ابواب هجو مفتوح بوده و هم‌دیگر را هجوهای رکیک می‌کرده‌اند. (سام میرزاصفوی، ۱۳۸۴: ۳۲۵) در هیچ یک از این منابع به تاریخ تولد و وفات شاعر اشاره نشده و اطلاع دقیقی از آن در دست نیست. در دیوان اشعار وی دو بیت آمده که در آن‌ها به سال‌های ۸۴۶ و ۸۸۰ ه. ق. به عنوان تاریخ سرودن اشعار آن دیوان اشاره می‌کند و این ابیات تا حدی می‌تواند تاییدکننده قول آقابزرگ تهرانی باشد که وی را در سال ۹۱۰ ه. ق زنده دانسته است:

هشتصد و چهل بود و شش از هجرت شاه رسل کاین سعادت یافتم از عون حی مستعان
(آتشی، ۱۳۹۵: ۲۸۹)

به سال هشتصد و هشتاد بعد از هجرت احمد به شادی نظم شد چون این ولایت نامه غراً
(همان: ۱۲۷)

نام شعری این شاعر، همان "آتشی" است که شاعر آن را در پایان تمام قصاید خود ذکر کرده است. خانواده و نیاکان آتشی نیز مثل خود او ناشناخته‌اند. شغل و پیشه آتشی براساس آنچه در تذکره‌ها آمده "نانویی" است (سام میرزاصفوی، ۱۳۸۴: ۳۲۵؛ نیزنویی ۱۳۶۳: ۳۲۵) چون شاعر، خود گمنام است پس از معاصران او هم اطلاعی در دست نیست، تنها سام میرزا به شاعری به نام صبحی شیرازی که خود چون آتشی، نانویی شاعر پیشه بوده، اشاره می‌کند و می‌گوید: «میان او و صبحی ابواب هجو مفتوح بوده.» (سام میرزاصفوی، ۱۳۸۴: ۱۴۱؛ نیزنویی، ۱۳۶۳: ۳۸۸)

چنان‌که از اشعار آتشی بر می‌آید قطعاً او شیعه مذهب بوده و ولایت نامه وی بوضوح مبین این موضوع است چنان‌که ۲۶ قصیده از ۲۸ قصیده ذکر شده در دیوان وی به مدح و منقبت خاندان نبوت و امامت به‌ویژه حضرت علی (ع) و بیان داستان‌ها و معجزات ایشان اختصاص دارد و در بین اشعار وی ابیات متعددی نیز در ذم دشمنان اهل بیت به‌ویژه دشمنان حضرت علی (ع) یافت می‌شود؛ از آن جمله:

به رغم خارجی و ناصبی دمی بنشین ز من ثنای علی گوش کن ز ما مگذر
(آتشی، ۱۳۹۵: ۱۷۶)

تا که در مدحت علی کوشم کوری چشم جمله خارجیان
(همان: ۱۰۴)

جدول ۱: موضوع قصاید و تعداد دیوان آتشی

منقبت پیامبر اکرم (ص)	منقبت امیرمؤمنان، علی (ع)	منقبت حضرت زهرا (س)	الحاقی
۳	۲۱	۲	۲

و در اکثر قصاید خویش نام دوازده امام (ع) را به ترتیب ذکر کرده و از آن‌ها یاری خواسته است.

۵-۲. شعر آتشی

تنها اثر به جا مانده از آتشی همین دیوان اشعار اوست که در جای جای دیوانش از آن با عنوان "ولایت‌نامه" یاد می‌کند:

«ولیکن یک ولایت نامه‌ای زان شاه بر و بحر به نظم آرم اگر توفیق بخشد خالق یکتا»

(همان: ۱۲۰)

دیوان اشعار وی شامل ۲۸ قصیده و ۴۲۹۲ بیت است. وی قالب قصیده را، که مناسب مدح و ستایش است برای اشعارش که بیشتر به ستایش خداوند و نعت پیامبر (ص) و منقبت دیگر معصومین (ع) اختصاص یافته، برگزیده است. تعداد ابیات قصاید وی به طور متوسط زیاد است به گونه‌ای که تعدادی از قصاید او بیش از ۲۰۰ بیت دارند و طولانی‌ترین قصیده وی ۲۷۹ بیتی است هرچند قصیده ۵۹ بیتی نیز در دیوان وی یافت می‌شود.

قصیده	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳
ابیات	۲۷۹	۱۴۹	۱۱۸	۱۰۳	۱۰۹	۱۲۲	۸۰	۱۷۸	۲۳۶	۱۹۶	۲۳۹	۲۱۲	۲۳۸
قصیده	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶
ابیات	۱۵۱	۱۵۷	۱۲۵	۲۰۳	۹۵	۱۵۱	۶۷	۲۲۳	۹۱	۹۵	۲۴۷	۲۲۳	۵۹

دو قصیده هم در دیوان آتشی هرکدام با ۷۰ بیت آمده است که ظاهراً به این شاعر تعلق ندارد و در بخش الحاقی آورده شده است.

جدول ۲: نام و شماره قصاید دیوان آتشی

موضوع	شماره قصیده	نام قصیده
منقبت پیامبر اکرم (ص)	۲ - ۱۴-۱۶-۲۲	خواب دیدن خدیجه کبری (ع) در مغرب زمین، ابو جهل بر در مسجد رسول خدا (ص) و طلب معجزه از ایشان، ضیافت جابر انصاری،
منقبت امیرمؤمنان، علی (ع)	۱-۳-۵-۶-۷-۸-۹-۱۰-۱۱-۱۲-۱۳-۱۵-۱۷-۱۸-۱۹-۲۰-۲۱-۲۳-۲۴-۲۵-۲۶	فتح قلعه خیبر، آمدت اعرابی و آوردن کشته به کوفه، فضیل گبر، خطبه خواندن حضرت علی (ع)، ولایت ظرهر ساختن با جهودان، طغرل بربری، شهاب گبر، قلعه سلاسل، انیس گبر، شتن شیر برای سیف یمنی، زمر بربری، رعد جنگی، پیدا شدن جنازه‌ای در محراب مسجد، حضرت علی (ع) و سلمان، اعرابی در خدمت رسول خدا، خانه خریدن احمد کوفی از حضرت علی (ع)، غزا با جنیان، غزا با عبدالصنم، طال مغربی، مسلمان شدن زرین کمر، ختم کتاب و مدح اسدالله الغالب
حضرت زهرا (س)	۴-۲۲	نار طلبیدن حضرت خیرالنسا (ع)، عروسی رفتن حضرت خیرالنسا (ع)
الحاقی	۲۷-۲۸	ذکر تصنیف آذری در باب مصنوعات الهی، ذکر واجبات تسلیمی در باب وضو

چنان‌که گفته شد آتشی قالب قصیده را، که قالب چندان آسانی برای سرودن اشعار داستانی نیست، برای ولایت‌نامه خود برگزیده؛ اما هنر شاعری وی به اندازه‌ای بوده که توانسته در همین قالب، منظومه ماندنی تحمیدیه‌گونه در ستایش حضرت حق و نعت رسول اکرم و خاندان پاکش بیافریند.

برخی از قصاید وی به شیوه قصاید مدحی قدیم دارای تغزل، تخلص، تنه اصلی و شریطه است. آتشی در تغزل قصایدش از آرایه‌های ادبی به‌ویژه تشبیه و استعاره بخوبی بهره جسته و به دلیل اعتقاد به مذهب تشیع، در تنه اصلی قصایدش با بسامد بالا و به شیوه‌های مختلف از آیات قران کریم و احادیث پیامبر و معصومین (ع) استفاده کرده است. چون هدف وی مدح خاندان نبوت و امامت از طریق ذکر داستان‌های تاریخی و بیان معجزات ایشان بوده است، بسامد تلمیح به داستان زندگی بزرگان دین و حتی دیگر انبیا در اشعار وی بسیار زیاد است. شاعر شیرازی از عهده وزن عروضی به‌خوبی برآمده است، اما در به‌کارگیری قافیه آن هم در قصاید طولانی گاه دچار کاستی‌هایی شده است. در پاره‌ای از قصاید به استقبال اشعار خاقانی رفته است؛ اما از نظر ویژگی‌های سبکی به او شباهت زیادی ندارد. وی مانند بیشتر معاصران خود شاعری پیرو است و از نظر ویژگی‌های زبانی به سبک خراسانی توجه دارد هرچند از لحاظ ویژگی‌های ادبی و فکری از سبک عراقی پیروی کرده است.

آتشی در ولایت‌نامه خود به شرح مناقب پیامبر اکرم (ص) و دلاوری‌ها و بیان معجزات و داستان‌های حضرت علی (ع) و فاطمه زهرا (س) پرداخته و در ضمن آن‌ها به ذکر نام و مدح دیگر ائمه اطهار (ع) نیز اشاره کرده و در پایان هر قصیده با توسل به چهارده معصوم از خدا طلب رحمت و آمرزش نموده است. راوی این داستان‌ها در اغلب موارد صحابه پیامبر اکرم (ص) به‌خصوص سلمان فارسی است.

شاعر علاوه بر حمد حضرت حق و نعت خاتم انبیا (ص) و منقبت ائمه اطهار (ع) در جای‌جای دیوانش با اظهار انزجار از دشمنان نبی اکرم (ص) و خاندانش، افزون بر آن با شرح داستان‌های زندگی و معجزات و کرامات ایشان و در نتیجه تبیین عظمت و مرتبت ایشان، هم‌چنین کاربرد تلمیحات متعدد به آیات قران کریم و احادیث نبوی (ص) و به‌خصوص احادیث و کلمات قصار علوی (ع) و سایر ائمه (ع) و نیز با اشاره به زندگی دیگر انبیای عظام و حتی بعضی از اصحاب پیامبر و امامان، رنگ الهی شعر خویش را تقویت کرده و در نتیجه دیوان خود را به تحمید نیز آراسته است.

برای تایید واثبات این موضوع لازم است ابیات و قطعاتی از ولایت‌نامه که مؤید این موضوع باشد، به عنوان شاهد مثال ذکر شود.

۳. تحمیدیه در شعر آتشی شیرازی

آتشی در اکثر قصاید خود، کلامش را مانند دیگر شاعران با حمد و ستایش خداوند آغاز می‌کند و با اشاره به الطاف و صفات الهی پیوسته به درگاه حضرت دوست تضرع می‌کند.

۳-۱. حمد و ستایش پرودگار

آتشی در اکثر قصاید خود کلامش را مانند دیگر شاعران با حمد و ستایش خداوند آغاز می‌کند و با اشاره به الطاف صفات الهی پیوسته به درگاهش تضرع می‌نماید:

قصیده ۲:

اول دفتر بگو ای دل دانا ز بر حمد خدایی که داد دانش و سمع و بصر

اول و آخر که اوست ظاهر و باطن که اوست اکبر و اعظم که اوست پادشه دادگر
جان ده و هم جان ستان خالق روزی رسان نور ولی و نبی صانع شمس و قمر (همان: ۸۶)

قصیده ۴:

شکر معبود واحد دیان در شب و روز گویم از دل و جان
کاو ز فضل و عطای خود دایم بنده را در ثنا گشاده زبان
حمد لله در حق بنده کرمش بی حد است و بی پایان (همان: ۱۰۴)

قصیده ۵:

به نام آن خداوندی که معبود جهانبان است رحیم و راحم و رحمان، کریم و فرد و سبحان است
خداوندی که وحش و طیر و مور و مار و دام و دد پری و دیو و جنی هم‌چو انسانش به فرمان است (همان: ۱۱۱)

قصیده ۹:

به نام حی قیوم توانگر که نام او کند دل را منور
علیم و عالم و علام و اعلم رحیم و راحم و رحمن و داور
غفور و غافر و غفران و غفار صبور و صابر و ستار و اکبر (همان: ۱۴۹)

۲-۳. حمد خدا و منقبت معصومین (ع)

آتشی پس از حمد الهی به عنوان یک مسلمان حقیقی، اخلاص خود را به ساحت مقدس پیامبر اکرم (ص) بیان می‌کند
و در ادامه به عنوان یک شیعه راستین ارادت قلبی خود را به دیگر معصومین در قالب اشعار زیبا اظهار می‌کند تا جایی
که گاه در ابتدا و گاه در انتهای قصاید خود، اسامی تمامی دوازده امام (ع) را ذکر کرده است:

۱-۲-۳. حمد خدا و منقبت پنج تن آل عبا:

قصیده ۱۱:

به نام صانع بی چون و خالق اکبر که هست واحد و یکتا و فرد و دادآور
مهیمنی که به صنع آفرید از قدرت مدار عالم خاکی و چرخ و هفت اختر
ز نور خویش عیان نور پنج تن کرده محمد و علی و فاطمه شبیر و شپیر
خلاصه گوهر بحر یقین بوند این پنج طفیل گوهر ایشان بود جهان یکسر (همان: ۱۴۶)

قصیده ۱۶:

اول نامه به نام دادگر شد ابتدا آنکه ذاتش را نباشد ابتدا و انتها
پادشاه لایزال و کردگار لم یزل خالق جان آفرین و صانع ارض و سما

آن خداوندی که مشّت خاک را داد از کرم جسم و جان و چشم و گوش و عقل و هوش و فهم را
آفریده حضرت یزدان درختی در بهشت آن درخت منتهی را هست از فضل خدا
شاه اصل و فاطمه فرع و دو فرزندش ثمر مومنان را رهنما شد آن درخت منتهی
از جمیع آفرینش بهترند این پنج تن احمد و حیدر شبیر و شبّر و خیرالنسا (همان: ۲۴۷)

۲-۲-۳- حمد خدا و نعت تمام چهارده معصوم (ع)

قصیده ۱:

بگشای زبان بهر ثنا اول دفتر بر نام خداوند توانای توانگر
آن فرد موحد که بود واحد یکتا آن رازق اشیا که بود خالق اکبر
از لطف و عطا داد به ما سید مرسل تا خلق خدا را بود آن هادی و رهبر
آن خیر بشر باعث ایجاد خلایق او غمخور امت بود و شافع محشر
از بعد ثنای حق و اوصاف رسولش در مدح علی کوش به جان ای دل غمخور
آن والی حق رهبر مطلق که به تحقیق در روز قیامت بود آن ساقی کوثر
از بعد ثنای شه دین گوی به مردم اوصاف شبیر از دل و جان مدحت شبیر
از بعد شبیر و شبیر و عابد و باقر می خوان تو ثنای شه دین موسی جعفر
می گوی پس از کاظم و سلطان خراسان اوصاف تقی و نقی و مدحت عسگر
برخوان تو همه منقبت مهدی هادی ای آتشی شاعر مداح سخنور (همان: ۶۲-۶۳)

قصیده ۸:

به بسم الله الرحمن الرحيم اول سخن گستر که بسم الله الرحمن الرحيم است اول دفتر
کلید فتح بسم الله الرحمن الرحيم آمد ز بسم الله الرحمن الرحيم ای دل گشاید در
ز بعد حمد بسم الله الرحمن الرحيم از جان بگو صلوات و اوصاف و درود و نعت پیغمبر
پس از صلوات و نعت مصطفی ای مومن صادق بگو از جان و دل مدح و ثنای حیدر صفدر
پس از نعت رسول و مدح شاه اولیا دایم بگو وصف شبیر و پس آنگه مدحت شبیر
ز بعد شبیر و شبیر زین العابد و باقر ثنای جعفر صادق بگو تو موسی جعفر
علی موسی رضا را با تقی و با نقی می گوی نقی را گوی مدح از جان و دل شو پیرو عسگر
مناقب خوان مهدی شو تو پند آتشی بشنو که نوشی ساغر صها ز دست ساقی کوثر (همان: ۱۳۴)

قصیده ۲۳:

به نام صانع بی‌چون خداوند همه اشیا که پیدا کرد از قدرت وجود آدم و حوا
خداوندی که جن و انس و وحش و طیر می‌دانند که بی‌مثل است و بی‌مانند و فرد و واحد و یکتا

غرض ذات شریف مصطفی و مرتضی باشد که شد بر صفحه هستی، مصور صورت اشیا
ز جمع آفرینش مقصد و مقصود ایشانند طفیل هستی ایشان همه دنیا و مافیها
ز بعد احمد مرسل، علی از نص قرآن شد امام و سرور [و] سالار دین و رهبر عقبا
شبیر و شیر و زین‌العباد و باقر و صادق چو موسی و رضا هستند در دین سرور و مولا
تقی و هم نقی و عسگری و مهدی هادی گزین جمله انسانند هم‌چون جد و چون آبا (همان: ۳۲۰)

۳-۲-۳. مدح حضرت علی (ع)

قصیده ۶:

مه اوج شرف مهر سپهر حشمت و دولت محیط دین و دولت اصل او بد آدم و حوّا
ولی حضرت داور امیرالمومنین حیدر که ذاتش را نداند کس به جز معبود بی‌همتا (همان: ۱۲۰)

قصیده ۷:

همچو آدم او مکرم هم‌چو یحیی با ورع همچو صالح با صلاح و هم‌چو احمد خوش خصال
ریاضت هم‌چو ایوب و به حشمت چون خلیل چون سلیمان در حکومت در کرامت دانیال
همچو نوح اندر دعا چون شیث در حلم و حیا موسی یعقوب رفعت عیسی یوسف جمال
باب شهرستان علم مصطفی زوج بتول میر میدان شجاعت صفدر صف کمال (همان: ۱۲۹)

قصیده ۱۵:

پرتو خورشید تابان جمله عالم گرفت چون فروغ ذوالفقار حیدر دلدل سوار
آن علیّ عالی اعلا امام جن و انس آن وصی احمد مرسل ولی کردگار
شاه مردان، شیر یزدان شحنة دشت نجف هادی دین، ساقی کوثر، قسیم نور و نار (همان: ۲۳۷)

قصیده ۱۸:

علیّ عالی اعلا، ولیّ والی والا که داد آن رهبر دنیا طلاق دینی فانی
ولی ایزد داور وصی نفس پیغمبر به محشر ساقی کوثر بود از فیض یزدانی (همان: ۲۷۴)

۴-۲-۳. منقبت حضرت زهرا (س)

قصیده ۲۴:

بر صفت خادمان ساخته سوسن زبان گفته به شرح و بیان مدح شه نامدار
گشته قرین هر طرف، خار و گل اندر چمن چون سپر و نیزه دار حضرت دلدل سوار
موج زنان آب جو، صورت او در نظر تیغ پر از جوهر آآمده چون ذوالفقار

غنچه گل در چمن گشته چو ابریق و تشت نرگس جادو ورا چشم به ره انتظار
دامن خود پر عبیر کرده گل نسترن کرده گل نسترن دامن خود مشکبار
سوسن و نسرين و گل هم‌چو کنیزان خاص منتظر خدمتند جمله به لیل و نهار
تا مگر از راه لطف هم‌چو نسیم صبا دختر احمد کند سوی گلستان گذار
حضرت خیرالنسا زوج ولی خدا بنت نبی الوری مادر دو شهسوار (همان: ۳۱۵)

۳-۳. افتخار و مباهات به نعت و منقبت معصومین (ع)

آتشی در واقع خود را مداح پیامبر (ص) و خاندان او می‌داند و به این امر می‌بالد:

نیست کارم به غیر مداحی مدح کی؟ مدح سرور مردان (همان: ۱۰۴)
دیوان تو را گر همه جویند نباشد یک بیت به جز مدح علی در همه دفتر (همان: ۸۵)
از بعد ثنای حق و اوصاف رسولش در مدح علی کوش به جان ای دل غمخور (همان: ۶۲)
از ولایت‌های حیدر در بحر لافتی شمه‌ای در سلک نظم آرم به از عقد زلال (همان: ۱۳۰)

۳-۴. اظهار عجز در نعت معصومین (ع)

با این‌که آتشی در سراسر دیوانش جز مدح پیامبر (ص) و خاندان او بیتی نسروده با این وجود همواره به ناتوانی در مدح آن انوار الهی اذعان کرده است:

چه حد آن مرا باشد که گویم چاکر شاهم که هستم یک غلامی از غلام خواجه قنبر (همان: ۱۴۸)
مرا کی باشد این یارا که مداح علی باشم که در هر سوره قرآن خدا او را ثناخوان است (همان: ۱۱۱)

۳-۵. نکوهش دشمنان دین

چنان‌که اظهار ارادت به خاندان نبوت و امامت تحت عنوان "تولی" از فروع مذهب تشیع به حساب می‌آید، مذمت دشمنان دین و بیزاری جستن (تبری) از ایشان نیز واجب است پس آتشی به عنوان یک شیعه راستین به این موضوع نیز در اشعار خود بی‌توجه نیست و در جای جای اشعارش به آن می‌پردازد:

وان خارجیانی که شدند منکر آن شاه روی همه از رشک بشد اسود و اصفر (همان: ۷۹)
به رغم خارجی و ناصبی دمی بنشین زمن ثنای علی گوش کن زمامگذر (همان: ۱۷۶)
تا که در مدحت علی کوشم کوری چشم جمله خارجیان (همان: ۱۰۴)

۳-۶. استغنا از خلق و مادیات و دست دراز کردن به درگاه خدا با توسل جستن به معصومین

آتشی به جای اینکه مانند بسیاری از شاعران هم‌عصر خود دست نیاز به درگاه شاهان دراز کند و چون پیشینیان قالب قصیده و مضمون مدح را وسیله‌ای برای کدیه‌گری قرار دهد، دست به درگاه رب بی‌نیاز دراز کرده و ضمن قناعت به آنچه دارد و روی‌گردانی از حرص و طمع و به یاد داشتن زودگذری دنیا، به روزی مقدر راضی است و با توسل به

پاکان درگاهش از او تقاضای رستگاری عقبی را دارد و از اینکه خدا وی را به این مسیر هدایت کرده، همواره او را سپاسگزار است.

رازق چو رزق همه را کرده مقرر (همان: ۸۵)	کم خور غم روزی و بگو منقبت شاه
چون ببايد کردن از دنیا به عقبی انتقال (همان: ۱۲۸)	توشه عقبی طلب کن جیفه دنیا مجوی
بگذرد تا بنگری مانده باد شمال (همان: ۱۲۸)	دل نبندی در هوای خاکدان زان رو که عمر
نیستم چون اهل دنیا طالب مال و منال (همان: ۱۳۳)	شکر حق کاندل دل من رمز مهر حیدر است

۳-۷. امید به رستگاری در نتیجه حب اهل بیت (ع)

تا که دلت منجلی گردد و غم برکنار (همان: ۹۸)	دور شو از بددلی، گوی تو مدح علی
مهرشاه ولایت است ضمان (همان: ۱۱۰)	آتشی را از آتش و دوزخ
مدح علی گوی و آل شاد بزی غم مخور (همان: ۹۷)	آتشی از غم منال گاه جواب و سوال

۳-۸. طلب غفران الهی

آتشی افزون بر قصیده پایانی خود با عنوان ختم کتاب، در پایان تمام قصاید خود پس از تحمید چون دیگر تحمیدیه‌ها از پروردگار خود طلب رحمت و آمرزش می‌کند و از او می‌خواهد وی را هم‌نشین پاکان کند و در بهشت جای‌دهد؛ از جمله :

ز لطف آتشی را هم ببخشا	محبان علی را چون ببخشی
دهی جایش و را در پای طویی (همان: ۳۴۳)	شراب کوثرش بخشی به محشر
به حب مصطفی و مرتضی بخشی گناه ما (همان: ۱۲۷)	الهی اندر آن ساعت که جان ما رسد بر لب
کاین بود در هر دو گیتی آتشی را مدعا (همان: ۲۵۸)	حشر ما کن از کرم با چهارده معصوم پاک
که بگذر از گنه شیعیان ز خرد و کبر (همان: ۳۶۰)	بزرگوار خدایا به حق جمله رسل
خداوندا گناهم را تو مشمار	که چون در حشر بشماري گناهان
غفور و غافر و غفار و ستار (همان: ۳۷۵)	ببخشی آتشی را هم که هستی

۴. تصویرسازی در تحمیدیه‌های آتشی

با بررسی قصاید اعتقادی آتشی مشخص شد شاعر حقیقتاً اوج هنرمندی خود را در آن‌ها به نمایش گذاشته که این امر نیز شدت ارادت شاعر به اولیای دین را می‌رساند؛ در این میان از انواع برجسته تشبیه، استعاره‌های مکنیه (شخصیت‌بخشی)، حسن تعلیل، تمثیل، تضاد و تناسب و تلمیح بسامد درخور توجهی دارند. که در این مقاله مجال پرداختن به این مبحث نیست و فقط به بخش تلمیح پرداخته شده است.

۴-۱- تلمیح

چنان‌که گفته شد در آثار شاعران و نویسندگان که به این نوع ادبی توجه داشته‌اند تلمیح پربسامدترین آرایه ادبی است؛ از این رو تلمیح به آیات و روایات در جای‌جای شعر آتشی نیز موج می‌زند و شاعر با استناد به کلام وحی یا سخن معصومان (ع) گاه به شیوه تضمین، درج و اقتباس و گاه در لباس تلمیح و حلّ سخن خود را موثق و مستحکم می‌نمایاند؛ اما از آنجاکه بسامد کاربرد این موارد بسیار زیاد است در این بخش به بعضی از پرکاربردترین آن‌ها اشاره می‌شود:

۴-۱-۱. الف. کار برد آیات

-الله لا اله الا هو الحي القيوم (بقره: ۲۵۵ و آل عمران: ۲)

به نام حیّ قیوم توانگر که نام او کند دل را منور (آتشی، ۱۳۹۵: ۱۴۹)

-هل اتي على الانسان حين من الدهر (انسان: ۱)

آمد از کردگار در شانش سوره هل اتي على الانسان

(آتشی، ۱۳۹۵: ۱۰۴)

آنکه در وصفش «هل اتي» و «انما» فرموده حق آنکه گفتش «لحمک لحمی» حبیب ذوالجلال

(آتشی، ۱۳۹۵: ۱۲۹)

-سبحان الذي اسرى به عبده... (اسرا: ۱)

منم از امر حق اینک وصی و جانشین او که بر من روشن است آیات سبحان الذي اسرى (همان: ۱۲۱)

-انما وليکم الله و رسوله... اطيعوا الله و اطيعوا الرسول و اولوالامر منکم (مائدة: ۵۵)

حکم او حکم من است و طاعتش فرمان من آیت امر «اولوالامر» از کلام من بخوان

(آتشی، ۱۳۹۵: ۲۹۲)

گفته به قرآن خدا وصف مرا هل اتي مدح من است انما در دل خود شک میار

(آتشی، ۱۳۹۵)

-یس والقرآن الحکیم (یس: ۲)

- طه (طه ۱)

- بسم الله الرحمن الرحيم.... ولضالین. (حمد: ۱ تا ۷)

هم به حق طاوها و هم به حق یا و سین هم به حق فاتحه کان شده نازل دوبار (آتشی، ۱۳۹۵: ۱۰۱)

-و نفخت فيه من روحى (حجر: ۲۹)

به نام آن خداوند جهاندار که مشت خاک را جان داد و گفتار (آتشى، ۱۳۹۵: ۳۴۴)

-بسم الله الرحمن الرحيم (حمد: ۱)

به بسم الله الرحمن الرحيم اول سخن گستر که بسم الله الرحمن الرحيم است اول دفتر (آتشى، ۱۳۹۵: ۱۳۴)

کلید فتح بسم الله الرحمن الرحيم آمد ز بسم الله الرحمن الرحيم ای دل گشاید در (همان: ۱۳۴)

• إِنَّ اللَّهَ هُوَ الرَّزَّاقُ ذُو الْقُوَّةِ الْمَتِينُ (ذاریات: ۵۸):

آن فرد موحد که بود واحد یکتا آن رازق اشیا که بود خالق اکبر (آتشى، ۱۳۹۵: ۶۲)

-وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ آيَاتَيْنِ (اسرى: ۱۲)

-وَمِنْ رَحْمَتِهِ جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (قصص - ۷۳)

-و يولج النهار فى الليل (حج: ۶۱)

باز روز از ظلمت شب آورد نورش دهد شب چنان روز اینچنین بین نور صنع کردگار (آتشى، ۱۳۹۵: ۳۶۳)

-و انت ارحم الرحمين (اعراف: ۱۵۱)

-قل هو الله احد... لم يلد ولم يولد (توحيد: ۳ و ۴)

-اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ (بقره: ۲۵۵)

- قال الحسين بن على (ع): و الصّمد الدائم الذى لم يزل و لا يزال (ميرزا محمد قمى مشهدى، ۱۳۶۹، ج ۱۴: ۵۱۱)

پادشاه "لا يزال" و کردگار "لم يزل" "حی قیوم" و رحیم و راحم آمرزگار (آتشى، ۱۳۹۵: ۲۳۰)

فرد و واحد، حی و قیوم و قدیم لم يزل بی وزیر و بی نظیر و بی زن و فرزند و یار (همان: ۳۶۲)

- هو معكم اينما كنتم و الله بما تعملون بصير (حديد: ۴)

- و كان الله و لامكان له (كلينى، ۱۳۶۳، ج ۱: ۸۹)

آنکه ذاتش را نباشد خورد و خواب و مسکنی لامکان حاضر است در هر مکان و هر دیار

(آتشى، ۱۳۹۵: ۳۶۲)

-الله الذى خلق سبع سموات ومن الأرض مثلهن يتنزل الأمر بينهن لتعلموا أن الله على كل شىء قدير وأن الله قد

أحاط بكل شىء علما (فصلت: ۱۲)

-و هو الذى خلق السموات و الارض فى ستة ايام و كان عرشه على الماء ليلوكم ايكم احسن عملا (هود-۷)

- وسع كرسية السموات و الارض (بقره: ۲۵۵)

عرش و کرسی خلق کرد و هفت سموات و فلک هم‌چنان بالای هم دارد معلق برقرار (آتشی، ۱۳۹۵: ۳۶۳)

-و يطعمون الطعام علی حبّه مسکیناً و یتیمّاً و أسیراً. (انسان: ۸)

يطعمون الطعام، در حق اوست و اندر این هرکه را بود عرفان (آتشی، ۱۳۹۵: ۱۰۸)

-کل من علیها فان و یبقی وجه ربک ذوالجلال و الاکرام (الرحمن: ۲۷)

-کل شیء هالک الا وجهه (قصص: ۸۸)

همه فانی و او بود باقی غیره کل من علیها فان (آتشی، ۱۳۹۵: ۲۱۵)

- فَأَوْحِیْ إلی عَبْدِهِ مَا أَوْحِیْ (نجم: ۱۰)

شهی که در شب معراج مصطفی را داد خبر ز سر «فاوحی» و راز «ما اوحی»

(آتشی، ۱۳۹۵: ۲۸۲)

-فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى (نجم: ۹)

چو دید روی نبی را زبان گشود و بگفت دعای حضرت سلطان ملک «اوادنی» (همان: ۲۸۳)

گزین هر دو جهان شاه قاب و قوسین است حبیب حضرت معبود و خواجه لولا (همان: ۲۸۲)

۲-۴-۱ کاربرد احادیث

-لا فتی الا علی لا سیف الا ذوالفقار (طبری، ۱۳۹۴، ج ۳: ۱۰۲۷)

از ولایت‌های حیدر دُر بحر لافتی شمه‌ای در سلک نظم آرم به از عقد لال (همان: ۱۳۰)

لافتی الا علی لا سیف الا ذوالفقار جملگی گفتند با کروبیان خرد و کبر (همان: ۱۷۳)

-لولاک لما خلقت الافلاک (مجلسی، ۱۴۱۴ق، ج ۲: ۳۲۶)

گزین هر دو جهان شاه قاب قوسین است حبیب حضرت معبود و خواجه مولا (آتشی، ۱۳۹۵: ۲۸۲)

-لو کشف الغطا ما ازددت یقیناً (آمدی، ۱۴۱۰ق: ۹۵)

آنکه از غفران سلونی گفت لو کشف الغطا آنکه بعد از مصطفی نبود و را شبه و مثال (آتشی، ۱۳۹۵: ۱۲۹)

-سلونی قبل ان تفقدونی (امام علی (ع)، ۱۳۸۵: خطبه ۱۸۹)

شه تخت سلونی گفتش از روی کرم ای زن منم حلال مشکل مشکلی داری به من بنما (آتشی، ۱۳۹۵: ۱۲۳)

-الدنیا جیفه و طالبها کلاب (آمدی، ۱۴۱۰ق: ۱۳۷)

توشهٔ عقبی طلب‌کن جیفهٔ دنیا مجوی چون نباید کردن از دنیا به عقبی انتقال (آتشی، ۱۳۹۵: ۱۲۸)

-لحمک لحمی و دمک من دمی (دعای ندبه معروف به حدیث منزلت)
-أَنَا وَ عَلِيٌّ مِنْ شَجَرَةٍ وَاحِدَةٍ وَ سَائِرُ النَّاسِ مِنْ شَجَرَتَيْنِ... أَنْتَ أَخِي وَ وَصِيٌّ وَ وَارِثِي لَحْمُكَ لَحْمِي وَ دَمُكَ دَمِي.... وَ الْإِيمَانُ مُخَالِطٌ لَحْمِكَ وَ دَمُكَ كَمَا خَالَطَ لَحْمِي وَ دَمِي لَحْمُكَ لَحْمِي وَ دَمُكَ مِنْ دَمِي (سید بن طاووس، ۱۳۷۳: ۲۹۶)

آنکه وصفش هل اتی و إنما فرموده حق آنکه گفتش لحمک لحمی حبیب ذوالجلال (آتشی، ۱۳۹۵: ۱۲۹)

- من کنت مولاه فهذا علی مولاه (موفق بن احمد خوارزمی، ۱۳۷۴، ج ۲: ۴۰۶)
وصی و جانشین و ابن عم احمد مرسل علی مرتضی باشد که او والی یزدان است (همان: ۱۱۱)

-انا مدینه العلم و علی بابها (ابن بابویه، ۱۳۸۹، ج ۱: ۲۳۳)
باب شهرستان علم مصطفی زوج بتول میر میدان شجاعت صفدر صف کمال (همان: ۱۳۰)

-علی منی به منزله هارون من موسی الا انه لا نبی بعدی (کلینی رازی، ۱۳۶۳ ج ۸: ۱۰۷)
علی است آنکه رسول الله "انت منی" گفت حدیث موسی و هارون بود از او باور (همان: ۳۵۹)

۱-۴-۳ تلمیح به داستان‌های ائمه اطهار (ع) و یادکرد ایشان

ز بعد احمد مرسل علی از نص قرآن شد امام و سرور و سالار دین و رهبر عقبا
شیر و شیر و زین‌العباد و باقر و صادق چو موسی و رضا هستند در دین سرور و مولا
(همان: ۳۲۰)

۱-۴-۴ تلمیح به داستان دیگر انبیای عظام و ذکر نام ایشان

به حق شیث و نوح و حق جرجیس به ابراهیم و اسحق و به یحیی
به حق هود و داود و سلیمان به حق یونس و ایوب و شعیا
به حق موسی و عیسی و هارون به حق خضر و الیاس زکریا
به حق آل یاسین کاین دو تن را بکن زنده بر آور حاجت ما
(همان: ۳۴۱)

همچنین در ابیات زیر:

حق اکرام انبیای کرام	آدم و شیث و نوح کشتیان
هم به حق خلیل و اسماعیل	کز برای خدا شده قربان
حق یعقوب و یوسف و یونس	حق ایوب و محنت کرمان

حق داود و هم سلیمان نیز که بدش جن و انس در فرمان
حق یحیی و صالح و جرجیس حق عیسی و موسی عمران (همان: ۲۲۸)

۵-۴-۱ تلمیح به دیگر کتب آسمانی و ذکر نام آن‌ها

به حق صحف و زبور و به عزت انجیل به حق حرمت تورات و برکت قرآن
(همان: ۲۲۸)

حتی آتشی در ضمن اشعار خود گاه‌گاه از بعضی اصحاب پیامبر (ص)؛ از قبیل سلمان و جابر انصاری و... و هم‌چنین بعضی صحابه امیرالمومنین (ع)؛ چون ابوذر، مالک اشتر، میثم تمار و... نام می‌برد و به نقل داستان‌های پیامبر و ائمه از زبان ایشان می‌پردازد؛ هم‌چنین وی برای تبیین عظمت رسول اکرم (ص) و خاندان طاهرین ایشان به ذکر مطالبی درباره دشمنان ایشان؛ چون: ابوسفیان، خلفای سه‌گانه اهل تسنن، عمروبن‌عبدود، عتتر، عتبه، شیبه و... می‌پردازد که به دلیل تطویل بحث، از طرح این مطالب خوداری شد.

محبت خداوند نسبت به انسان که ناشی از حب ذات به معنی ادراک خیر و کمال برای بندگان است مایه آغاز آفرینش شد و به موازات آن در سرشت انسان نیز محبت نسبت به ذات الهی به وجود آمد؛ زیرا هم آفریننده اوست، هم به او احسان می‌کند و هم به تمام و کمال جمیل است و انسان تنها آفریده اوست که موفق به حمل بار امانت معرفت گشت و از آنجا که محبت ثمره معرفت است و به هر اندازه که معرفت بیشتر شود، محبت قوی‌تر می‌شود پس تمام وجود انسان لبریز از نور محبت می‌شود و خداخواهی احساس و اندیشه او را پر می‌کند به گونه‌ای که به هرچه می‌نگرد، تنها خدا را می‌بیند و از او سخن می‌گوید و در گستره ادبیات که تجلیگاه اندیشه و احساس است، نقش محبت خدا را به تصویر می‌کشد و نغمه عشق به او را سر می‌دهد، بندگان اهل ذوق او در تمام آثارشان اعم از شعر و نثر، حماسه، غزل، داستان و... از او می‌گویند، او را می‌ستایند و به عجز درک خویش از او اقرار می‌کنند، دوستانش را یاد می‌کنند و بر برترین فرستاده‌اش سلام و صلوات می‌فرستند و در پایان از او طلب مغفرت می‌کنند و خواسته‌هایشان را بیان می‌کنند و از آنجا که مخاطب، هم عزیز است و هم جمیل، اوج هنر سخنوری خویش را به کار می‌گیرند تا خالق زیبایی‌ها را به زیباترین زبان بستانند.

۵. نتیجه‌گیری

بر اساس بررسی‌های انجام شده، نتایج زیر به دست آمد:

تحمید، نعت و منقبت هم در آثار منثور به جا مانده از گذشتگان و هم در دیوان اشعار شاعران و منظومه‌های شعری ایشان اعم از کلاسیک و معاصر رعایت می‌شود. یکی از این شاعران که این شیوه را در کلام منظوم خویش به تمام و کمال به کار می‌گیرد، سخنوری شیرین سخن، شیعه مذهب و متدین؛ اما در عین حال ناشناخته به نام طاهر آتشی شیرازی است این شاعر دل‌سوخته نانوایشه که دل درگرو عشق سرچشمه ازلی عشق، حضرت رسول (ص) و خاندان او باخته دیوان اشعاری منظومه‌مانند با عنوان ولایت‌نامه در قالب نه چندان آسان و درعین حال باشکوه قصیده

سروده‌است و از ابتدا تا انتها با یاد محبوب ازلی از نبی مکرم اسلام (ص) و وخاندان پاکش به‌ویژه مولی‌الموحدین (ع) و حتی اصحاب و یاران ایشان سخن گفته و از دشمنان ایشان بارها برائت جسته تا قاعده تولی و تبری را رعایت و اجرا کند و بدین گونه با ذکر داستان‌ها و بیان معجزات و مقام ایشان برتری آن‌ها را بر سایر مخلوقات نشان می‌دهد پس با توسل به آن‌ها ایشان را بین خود و خدا شفیع قرار می‌دهد تا رستگاری اخروی و آمرزش الهی شامل حال او شود. آتشی با اینکه ظاهراً از نظر مادی اوضاع و احوال چندان مطلوبی نداشته و به پیشه‌نانوایی مشغول بوده؛ اما هیچ‌گاه نزد بزرگان روزگار خود نرفته و هنر خود را برای ستایش احدی جز حضرت حق و بهترین بندگان به کارنگرفته و و زبان به مدح کسی نیالوده است و به اجر شعر جز رستگاری اخروی و غفران و آمرزش الهی و به قول خود رهایی از آتش غضب حضرت حق هیچ نخواست است.

همان‌طور که رسول خاتم (ص) می‌فرماید: *من أَحَبَّ شَيْئاً أَكْثَرَ ذِكْرَهُ وَ كَثَرَهُ الذِّكْرُ يُورِثُ مَحَبَّةً* آنچه سبب می‌شود شاعری تمام اشعار خود در یک مجموعه ۴۲۹۲ بیتی را از ابتدا تا انتها به تحمید خدا و اولیایش اختصاص دهد چیزی نیست جز محبت به محبوب ازلی.

از آنجاکه پنج نشانه محبت؛ یعنی فرمانبرداری محض از محبوب، رضا به خواسته وی، یاد همیشگی او، شهود دائمی او و ستایش همواره او و دوستانش در جای جای شعر آتشی موج می‌زند؛ همین محبت است که به عشق و معرفت منجر شده و سبب استغناء آتشی از خلق و حیرت در برابر عظمت رب و رسیدن وی به قله منبع انسانیت یعنی توحید شده و او را به داده راضی گردانیده تا جایی که تک‌تک ابیات دیوان خود را در لباس تحمید، همراه با نعت و منقبت به وصف جمال و جلال او و یارانش اختصاص داده است و بدین گونه طبق آیه شریفه «صَبَّغَهُ اللَّهُ وَ مِنْ أَحْسَنَ مِنَ اللَّهِ صَبْغَةً» به سخن خود رنگ خدایی بخشیده است.

منابع

قرآن کریم

- امام‌علی (ع). (۱۳۸۵)، نهج‌البلاغه، گردآوری سید رضی، ترجمه محمد دشتی، قم: مؤسسه فرهنگی تحقیقاتی امیرالمؤمنین (ع).
- آتش‌شیرازی، طاهر (۱۳۹۵)، ولایت‌نامه، تصحیح فاطمه سادات طاهری و فریبا چینی، کاشان: دانشگاه کاشان.
- آمدی، عبدالواحد (۱۴۱۰. ق)، غررالحکم و دررالکلم، به تصحیح مهدی رجایی، قم: دارالکتاب الاسلامی.
- ابن بابویه، محمدبن علی، (۱۳۸۹) عیون الاخبار الرضا (ع)، مصحح مهدی لاجوردی، قم: مسجد جمکران.
- انوری، اوحالدین، (۱۳۴۰)، دیوان اشعار، به اهتمام مدرس رضوی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- تهرانی، آقا بزرگ. (۱۳۷۳)، مصنفات الشیعه. جلد سوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- خاقانی، افضل‌الدین، (۱۳۷۲) دیوان اشعار، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوآر.
- خیام‌پور، عبدالرسول. (۱۳۴۰). فرهنگ سخنوران. تبریز: شرکت سهامی چاپ کتاب آذربایجان.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۲)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران.
- ستوده غلامرضا، نجف‌زاده بارفروش، غلامرضا، (۱۳۶۵)، تحمیدیه درادب فارسی، تهران: جهاد دانشگاهی.
- سنایی مجدودبن آدم، (۱۳۵۴)، دیوان اشعار، به اهتمام مدرس رضوی، تهران: کتابخانه سنایی.
- سید بن طاووس. (۱۳۷۳). الإقبال بالأعمال الحسنة فیما یعمل مرة فی السنة. قم: بوستان کتاب.
- صفوی، سام میرزا. (۱۳۸۴). تحفه سامی. تهران: اساطیر.
- طبری، محمدین جریر، (۱۳۹۴). تاریخ طبری، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
- کلینی، محمد بن یعقوب، (۱۳۶۳)، الکافی، به تصحیح علی‌اکبر غفاری، جلد هشتم. تهران: دارالکتب الإسلامیة.
- مجلسی، محمدتقی، (۱۴۱۴. ق). لوامع صاحبقرانی، قم: اسماعیلیان
- موفق بن احمد خوارزمی، (۱۳۷۴)، مناقب الإمام أمير المؤمنين علی بن أبی طالب علیه‌السلام، به کوشش ابوالحسن حقیقی، جلد دوم. قم: جامعه مدرسین.
- میرزاحمد قمی مشهدی، (۱۳۶۹)، تفسیر کنز الدقائق و بحر الغرائب، به تحقیق حسین درگاهی، جلد چهاردهم: تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- نوایی، علیشیر. (۱۳۶۳). مجالس النفائس. تهران: کتابخانه منوچهری.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۱). (فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما

The Effect of Tahmideyeh Sarai in Reflecting the Belief System of Tahir Atashi Shirazi

Abstract

The present article examines the religious and doctrinal beliefs of Tahir Atashi Shirazi, an anonymous Shiite poet of the 10th and 11th centuries, in his odes. Since poets use the form of odes to explain a preconceived purpose, the dedication of the odes of Divan Atashi to the saints of religion, especially the Commander of the Faithful - peace be upon him - certainly reflects his religious and doctrinal thoughts. Therefore, with a descriptive-analytical approach based on Atashi's odes and answering these questions: which components of his belief are revealed by studying Atashi's odes, what methods did the poet use to explain these beliefs? The authors conclude that, from Atashi's point of view, expressing monotheistic discourse had priority over other poetic themes; Therefore, he has used the entire theme of Tahmid in various ways and abundantly in his odes. The manifestation of the peak of Atashi's poetic art in his religious odes indicates the peak of the poet's sincere devotion to the great spiritual figures. It has certainly been very influential in the spread and recognition of Shiism and the views and beliefs of the Safavid kings on this issue.

Keywords: Religious beliefs, Tahmid, Manghab, Fourteen Infallibles, Shirazi's Atashi's odes.

دلایل ایجاد فاصله بین ادبیات جامعه و ادبیات دانشگاهی در ایران

قدرت‌الله طاهری

دانشیار دانشگاه شهید بهشتی تهران

gh_taheri@sbu.ac.ir

چکیده

ادبیات ایران، مهم‌ترین جلوه فرهنگی مردمان این مرز و بوم، با گذر از عوالم و پیچ و خم‌های تاریخی صعب و دشوار پای به دنیای امروز نهاده است؛ این ادبیات تنها بخش ناچیزی از آنچه در تاریخ طولانی پیش از اسلامش آفریده بود، مستقیم یا با واسطه (ترجمه به زبان عربی) به دوران جدیدش منتقل کرد. سپس در دوران بعد از اسلام تا آغاز عصر نو (مدرن) گوشه‌های دنج و آسوده‌ای را که نهادهای سلطنت (شاهنشاهی) و وزارت و تصوف فراهم آورده بودند، آرامشگاه و زیستگاه خود یافت. سرانجام، ادبیات فارسی در نتیجه تحولات بزرگی که در آن سوی عالم - اروپای بعد از رنسانس و عصر روشنگری به‌ویژه انقلاب فرانسه - رخ داده بود، به دنیایی وارد شد که آفرینندگان آن از مراکز قدرت سیاسی و دینی خارج شدند و بی‌نصیب از جیره و موجب دیرین و نذورات معهود کهن، رزق و روزی‌شان را از کسان و جاهای دیگر جست‌وجو کردند. در این موقعیت ویژه تاریخی بود که نقش و رسالت و منطق آفرینش و عرضه ادبیات بالکل دگرگون گشت. با ورود ایران به عصر مدرن در اواخر دوران قاجاری و به‌ویژه عصر پهلوی اول، نهاد تازه‌ای در حوزه ادبیات ایران؛ یعنی «دانشگاه» ایجاد شد و در تاریخ فرهنگی ایران، دو نهاد مجزا به آفرینش، ارزیابی و تحلیل ادبیات مشغول شدند. مسأله اساسی نوشتار حاضر شناسایی دلایل فاصله گرفتن نهاد «ادبیات جامعه» و «ادبیات دانشگاهی»^۱ در عصر جدید ایران و عدم شکل‌گیری تعامل پایدار و سازنده میان دو نهاد مذکور است. ادبیات دانشگاهی ایران بر اساس رویکرد و رسالتی که برای آن تعریف شده است، چشم بر هنر دوران معاصر می‌بندد و به بازشناسی، احیا و تحلیل ادبیات گذشته همت می‌گمارد؛ حال آنکه ادبیات جامعه در مقام آفرینش و تحلیل، رو به حال و آینده دارد. ادبیات دانشگاهی سرشتی «درون‌فرهنگی» دارد و ادبیات جامعه علاوه بر درون، به «جهان بیرون از ایران» نظر می‌کند. نسبت این دو نهاد با «قدرت سیاسی» مسیرشان را از هم متمایز می‌کند و در نهایت، ادبیات دانشگاهی، نگرشی تاریخی - تحلیلی و محافظه‌کارانه به ادبیات دارد و ادبیات جامعه نگاهی خلاقانه، پویا و تفسیری؛ عدم ارتباط و تعامل حداقلی بین نهادهای مذکور، شکاف و گسست آن‌ها را عمیق‌تر می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات فارسی، عصر مدرن، ادبیات دانشگاهی، ادبیات جامعه (برون دانشگاهی).

مقدمه

ادبیات فارسی با گونه‌ها و مصادیق فراوان آن در گستره زمانی، جغرافیایی و زبانی آن، یکی از بارزترین جلوه‌های فرهنگی اقوام ایرانی است. اقوام مختلفی - بومیان و مهاجران - که فلات ایران را به عنوان زیستگاه خویش برگزیده‌اند در طول حیات طولانی، محصول تجربیات و دریافت‌های خود را در قالب‌های متنوع هنری به اشکال گوناگون ثبت و ضبط کرده‌اند. فعالیت‌های هنری - ادبی آنان را می‌توان در چند گام به صورت کلی دسته‌بندی کرد؛ در گام نخست، مثل همه ملل دیگر، بر ساخته‌های هنرمندان بی‌نام و نشان سینه و خاطر توده‌های مردم را ملجأ و پناهگاه خود یافته بوده است. اگرچه از هنر و ادب این دوران، هیچ سند مکتوبی به دست ما نرسیده است، اما گونه‌های همواره بازتولید شده آن را در ادبیات عامه (Folklore) که به صورت غیررسمی و سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل و در عصر حاضر بخشی از آن‌ها ثبت و ضبط شده‌است، می‌توان مشاهده کرد. در گام دوم، هم‌زمان با ورود ایرانیان به مرحله شهرنشینی و تمدن‌سازی، ادبیات و هنر این قوم در قالب کتابت - سنگ‌نگاره‌ها، لوح‌نوشته‌ها و کتب - تولید و عرضه شده است. از این مرحله نیز، اسنادی که در دست داریم، چندان قابل توجه نیست ولی از همان معدود نمونه‌ها می‌توان به عمق دریافت‌ها، قریحه و ذوق متعالی و بینش شورمندانه پدیدآورندگان‌شان پی برد. در این جستار هدف ما پرداختن به کم و کیف تولیدات هنری و ادبی این دوره‌ها نیست و در پاره‌ای از آثار درخشان علمی که در این باب نوشته شده‌اند، شواهد و نمونه‌های متعددی شناسایی و معرفی شده‌اند.^۲ گام سوم، مربوط به دورانی است که ایرانیان بعد از مواجهه با حمله اعراب و سپری کردن دو قرن و نیم سکوت تأمل‌برانگیز و پرهزینه^۳ که شاید بتوان آن را دورانی برای «یافتن مجدد خویش» و «کنار آمدن با وضعیت جدید» نامید، نوزایی فرهنگی جدید خود را آغاز کرده‌اند. از شواهد و اسناد باقیمانده از نخستین سال‌های این عصر چنین برمی‌آید که هنر و ادب برای ایرانیان از اهمیت بسیار وافی برخوردار بوده و تولید، عرضه و نگهداشت آثار هنری و ادبی یکی از اساسی‌ترین دغدغه‌های نخبگان ایرانی آن روزگار به شمار می‌آمده است. نمونه‌ای از این دغدغه حیاتی را می‌توان در «مقدمه شاهنامه ابومنصوری»^۴، از نخستین متون منشور فارسی مشاهده کرد. «اول ایدون گوید در این نامه که تا جهان بود مردم گرد دانش گشته‌اند و سخن را بزرگ داشته و نیکوترین یادگاری سخن دانسته‌اند، چه اندرین جهان مردم بدانند بزرگوارتر و مایه‌دارتر و چون مردم بدانند کز وی چیزی نم‌اند پایدار، بدان کوشد تا نام او بماند و نشان او گسسته نشود چو آبادانی و جای‌ها استوار کردن و دلیری و شوخی و جان سپردن و دانایی بیرون آوردن.» (به نقل از قزوینی، ج ۲: ۳۰-۳۱) همین سخن که به احتمال فراوان، الهام‌بخش رودکی، بنیان‌گذار رسمی شعر فارسی در سرودن ابیات زیر بوده است، دومین سند ارزشمند تاریخی برای اثبات اهتمام جدی ایرانیان در تولید و ثبت آثار هنری و ادبی به شمار می‌رود.

تا جهان بود از سر مردم فراز کس نبود از راز دانش بی‌نیاز
مردمان بخرد اندر هر زمان راز دانش را به هرگونه زبان
گرد کردند و گرمی داشتند تا به سنگ اندر همی بنگاشتند
دانش اندر دل چراغ روشن است وز همه بد بر تن تو جوشن است

(دیوان رودکی، ص ۵۳۳)

فرهنگ ایرانی در عصر نوزایی خویش که بعدها با عنوان «عصر زرین تمدن اسلامی» نامگذاری شد و به حق سهم ایرانیان در پایه‌ریزی، رونق و تداوم آن برجسته بود، (ر. ک. مقدمه ابن خلدون، مجلد دوم، صص ۱۱۴۸-۱۱۵۳) تا

جایی که در توان داشت و امکاناتش فراهم بود، آفرید و از متن‌های انبوه، پشته‌ها ساخت و کتب‌خانه‌ها را پر کرد و اگرچه بسیاری از آفریده‌هایش قربانی بلایای طبیعی و غیرطبیعی از جمله جنگ‌ها، ایلغارها، کتاب و کتاب‌خانه‌سوزی‌ها شد، از بقیه‌السیف آفریده‌هایش موزه‌های بزرگ و کوچک جهان امروز آکنده شده است و آثار شناخته و منتشر شده‌اش اسباب رزق و روزی معنوی و مادی میلیون‌ها انسان را فراهم کرده است و آثار ناشناخته‌اش در موزه‌ها و کتاب‌خانه‌های مهجور و نامهجور از عدد و شمار بیرون است. در همین گام بود که ادبیات علاوه بر نهادهای سلطنت و وزرات و تصوف، مراکزی مانند انجمن‌ها، مکتب‌خانه‌ها و از دوره صفویه به بعد، قهوه‌خانه‌ها را سرای امن خود یافت. ادیبان و شاعرانی که در چنین مراکز متعدّد و متنوعی مشغول آفرینش ادبی بودند، اسباب معیشت و هزینه «دبّه و زنبیل»^۵شان را از بخشش سلاطین و وزیران و یا از نذورات و فتوحات ارباب دنیا - با مکتب و بی‌مکتب - تأمین می‌کردند.

گام چهارم ادبیات فارسی از زمانی شروع شد که در فراسوی مرزهای جغرافیایی و زبانی ایران، اتّفاقات بنیادینی رخ داد و اثرات آن در مناطق مختلف جهان، از جمله در خاورمیانه و و درباره‌ما در قالب جنگ‌های ایران و روس نمایان شد.^۶ در اینجا ضرورتی برای ورود به بیان اثرات فزاینده سیاسی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی این جنگ‌ها برای ایرانیان وجود ندارد؛ چرا که در آثار پژوهشی تاریخی - سیاسی به اندازه کافی به موضوع پرداخته شده است.^۷ با وجود این، ذکر یک نکته در باب نتایج این جنگ‌ها که می‌تواند برای ورود به بحث اصلی ما مفید باشد، خالی از لطف نیست. جنگ‌های ایران روس، با وجود صدمات فراوان اقتصادی و تلفات جانی بی‌شمار و از دست رفتن مناطق وسیعی از ایران، این حُسن را داشت که ما را به عرصه تحولات رو به آینده جهان برگرداند و بعد از فرو رفتن در «تعطیلات تاریخی»^۸ چهارصدساله، به خود آمدیم و روند بازسازی سیاسی و فرهنگی مجدّد خویش را از سر گرفتیم. نوزایی متأثر از تحولات جهانی عصر جدید، ابتدا خود را در «نهضت بیداری» و در نتیجه آن، «انقلاب مشروطه» و بعد در «نهضت مدرنیزاسیون عصر پهلوی» نشان داده است و تحولات سیاسی و اجتماعی ادوار بعد تا زمان حاضر را نیز باید نتیجه بلافصل و مستقیم همان نوزایی جدید قلمداد کرد.

در عصر جدیدی که با نهضت بیداری آغاز کرده بودیم، ادبیات فارسی سرنوشتی کاملاً نوآیین پیدا کرده بود؛ یعنی دیگر نه از شاهان شیرصورت گهربخش خبری بود که بساط جیره و مواجب شاعران و ادیبان را فراهم سازند و نه وزیران خردمند را دم و دستگاهی مانده بود که آن‌ها را زیر پر و بال‌شان بگیرند و از مشغله‌های روزگار محفوظ‌شان بدارند و نه دیگر از نذورات و فتوحات ارباب دنیا اثری مانده بود؛ چرا که از یک طرف، ایمان مذهبی مردم در اثر عرفی و دنیوی‌شدگی علم و معرفت و ظهور صنعت چنان سستی گرفته بود که دیگر کسی به دعای پر خیر و برکت عارفان خسته‌دل و سالکان روشن‌ضمیر احساس نیازی نمی‌کرد و از سوی دیگر، خود تصوف به پیرسالی رسیده و توش و توانش را از دست داده و در اثر انحرافات درونی و دستکاری‌های بیرونی به کج‌راهه رفته بود. عالمی دیگر آمده بود. شاعران و نویسندگان زمانه را نه در دربارهای رو به اضمحلال قاجاری مکانتی بود و نه از «صوفی‌خانه»های قدیم نم و نشانی مانده بود. شاعر و نویسنده عصر جدید چشم گشوده و خود را این بار نه «مقیم دربار که علیه دربار» یافته بود. اگر زمانی دراز شعر می‌گفت و به زر سره به سلطان و وزیر می‌فروخت این بار می‌بایست شعر بگوید اندر تبه‌کاری و ستم سلطان و دار و دسته‌اش^۹ و آن را در «کف خیابان» به مردمی بفروشد که مشت گره کرده بودند و بر «ظلّ الله»های زمانه می‌شوریدند. این رسالت برای شاعران، نه تنها در تاریخ فرهنگی ایران، بلکه در تاریخ جهان پیش از انقلاب فرانسه مسبوق به سابقه نبود. بدیهی است که اعتراضات و حتی انتقادات سیاسی پاره‌ای از شاعران گذشته

ایران مانند سنایی، خاقانی، سیف فرغانی، حافظ و دیگران را هرگز نمی‌توان به عنوان رهبری سیاسی یا همراهی با جنبش‌های سیاسی هدفدار و برنامه‌ریزی شده تلقی کرد. ورود مستقیم به عرصه سیاست و به دست گرفتن رهبری جنبش‌های سیاسی از سوی شاعران برای نخستین بار در انقلاب فرانسه مشاهده شده است (ر. ک. دو توکویل، ۱۳۸۶: ۲۲۵-۲۳۸) آنچه در سال‌های منتهی به انقلاب مشروطه و سال‌ها و دهه‌های پس از آن در تاریخ ایران مشاهده می‌کنیم؛ یعنی ورود به سیاست، همراهی یا پیش‌قراولی جنبش‌های سیاسی از سوی شاعران و نویسندگان، همگی متأثر از انقلاب فرانسه است. در عصر مشروطه به بعد، دیگر نه انجمن شاعری بود و نه مکتب‌خانه و قهوه‌خانه. «چیزهای» جدیدی آمده بود؛ «کاغذ اخبار»، «روزنامه‌چه» و «روزنامه و مجلات». شاعر و نویسنده جدید باید به این عرصه وارد می‌شد و هنرش را برای آگاه کردن مردم کف خیابان در این «چیزهای» جدید منتشر می‌کرد و رزق و روزی‌اش را از پول ناچیزی که در ته جیب افراد طبقه نوظهور متوسط نیمه‌شهری - نیمه‌روستایی در ادارات جدید و قدیم یا مردم عادی کنار گذرگاه‌ها و تیمچه‌ها و تکیه‌گاه‌ها بود، به دست می‌آورد. این گونه شد که تحولات عمده سیاسی و اجتماعی، در حوزه ادبیات دو نهاد جدید به وجود آورد که پیش از این، در فرهنگ ما سابقه‌ای نداشتند؛ دو نهادی^{۱۰} که از عصر بیداری تا کنون پا به پای هم پیش آمده‌اند و هر یک با نگاه، رسالت و برنامه‌ای مجزا به راه خویش رفته‌اند، بی‌آن‌که بخواهند به جهان یک‌دیگر نزدیک شوند.

مطبوعات؛ نخستین پایگاه نهاد جدید ادبی ایران در عصر مدرن

چنان‌که گفتیم ادبیات ایران، با ورود به عصر مدرن، سرنوشتی دیگر یافت و نظام تولید و عرضه آن به مسیری افتاد که شباهتی با عصر کلاسیک نداشت. در دوران جدید، ادبیات در مقام آفرینش ادبی، پایگاه تازه‌ای به نام «مطبوعات» به دست آورد. شکل‌گیری نهاد مطبوعات، در عصر مشروطه، هرچند به صورت ابتدایی یک واقعیت بزرگ را به نمایش گذاشت و آن اینکه ادبیات، هم‌راستا، هم‌شأن و هم‌سنگ با سیاست و فرهنگ در این نشریات مجال ظهور و بروز یافت. به عبارت دیگر، ادبیات ایران که از دربارها و صوفی‌خانه‌ها و قهوه‌خانه به در آمده بود، درست مانند انقلاب فرانسه، نقش محوری در هدایت جریان‌های سیاسی و فرهنگی و بیداری‌بخشی به توده‌های مردمی، به‌ویژه طبقه اجتماعی نوظهور - طبقه متوسط شهری - بازی کرد. در روزنامه‌هایی مانند «اختر»، «حکمت»، «عروه‌الوثقی»، «پرورش»، «صور اسرافیل»، «جبل‌المتین»، «قانون»، «مجاهد»، و بعدها مجله «دانشکده»، «آزادیستان»، و چند روزنامه و مجله دیگر می‌توان جریان‌سازی سیاسی و ادبی شاعران و نویسندگان عصر مشروطه و بهره‌گیری آنان از ابزار ادبیات را در پیشبرد و تأمین اهداف و برنامه‌های سیاسی مشاهده کرد. (ر. ک. آراین‌پور، ۱۳۸۲ الف: ۲۳۴-۲۵۲ ج اول و ۲۲۳-۲۳۵ ج دوم و نیز فراستخواه، ۱۳۸۸: ۱۱۱-۱۱۲) ادبیات در این عصر بیش از هر زمان دیگر چنان با سیاست درمی‌آمیزد که گاه به سختی می‌توان آثار نوشته شده را به یکی از ژانرهای «سیاسی یا ادبی» منسوب کرد. نهاد ادبی جدید مطبوعات، در فضایی کاملاً مغایر با فضای آفرینش ادبیات در عصر کلاسیک، براساس تعاملات پوشیده و آشکاری که بین شاعران و نویسندگان از یک‌سو و طبقه اجتماعی نوظهور - که مشتریان جدید ادبیات بودند - برقرار می‌کرد، پایه‌ریزی شد و چشم دوخت به تحولات اجتماعی و سیاسی عصر خود و از طریق نشان دادن واکنش احساسی - عاطفی به آن‌ها به آفرینش ادبی مشغول گشت و در ضمن تولید، در بازار رقابت‌گونه ادبی نیز به ارزیابی آثار خلق شده و باید‌ها و نبایدهای ادبیات عصر حاضر چشم دوخت. دغدغه نقد و ارزیابی آثار ادبی معاصر را در کتاب‌های مستقل نظری

پاره‌ای از شاعران و نیز در مقدمه مجموعه‌های شعری و داستانی می‌توان مشاهده کرد.^{۱۱} بدین‌گونه، نهاد مطبوعات از همان بدو تأسیس هم زمان دو وظیفه را دنبال می‌کرده است؛ یکی خلق و عرضه اثر ادبی و دیگر نقادی آن‌ها هرچند به صورت ابتدایی، گذرا، ذوقی و سلیقه‌ای.

ادبیاتی که در مطبوعات عصر بیداری و مشروطه و نیمه اول عصر پهلوی نخست به عنوان نهادی نوپا ایجاد شده بود، از عصر پهلوی دوم تا کنون حوزه‌های فعالیتش را گسترش داده و علاوه بر مطبوعات مانند مجلات ادواری (فصل‌نامه‌ها، ماه‌نامه‌ها، هفته‌نامه‌ها) و روزنامه‌ها، در قالب ناشران معتبر خصوصی و دولتی، رادیو و تلویزیون، وبلاگ‌ها، فضای مجازی و محافل ادبی (کافه‌ها، کانون‌ها، انجمن‌ها، فرهنگ‌سراها و سازمان‌های دولتی و خصوصی) در کار آفرینش و عرضه آثار ادبی و همچنین نقد و ارزیابی آن‌هاست. از این ادبیات، چنان‌که در پاورقی شماره یک همین نوشتار بیان شده است، به اضطرار با عنوان «ادبیات جامعه» یاد می‌کنیم. با وجود گسترش این ادبیات به سایر حوزه‌ها، هنوز رنگ و روی مطبوعاتی خود را حفظ کرده است. ادبیات جامعه، بخش فعال، سرزنده، به‌روز، آفریننده و رو به آینده ادبیات ایران است و می‌توان گفت بخش عمده‌ای از «نبض ادبیات فارسی» در آن می‌زند.

دانشگاه؛ تولد نهاد ادبی جدید

دانشگاه به عنوان نهادِ ساختمند اجتماعی که امروزه در سراسر جهان ظهور کرده است، از اواخر قرن هجدهم در اروپا «به منزله یک نهاد تولیدکننده دانش با نخبگان متخصص خود در خدمت دولت-ملت [ها] قرار گرفت و عهده‌دار نقش تدوین فرهنگ [های] ملی گشت و بدین ترتیب از اهمیت بیشتر برخوردار شد.» (دلانتی، ۱۳۸۶: ۳۸ و نیز ر. ک. همان: ۴۹-۵۰) در ایران نیز، در کنار نهاد «ادبیات جامعه»، باز هم تحت تأثیر مستقیم مدرنیته، هم‌چون اروپا نهاد دیگری به نام «دانشگاه» پای به میدان گذاشت که در فرهنگ ما مسبوق به سابقه نبود. نه «حوزه‌های علمی» که قدمتی دیرین داشتند به آکادمی‌های نوظهور مانده بودند و نه مکتب‌خانه‌های مرسوم تناسبی با آن‌ها داشتند. «نظام آموزشی دانشگاهی»، تحت تأثیر مستقیم آشنایی ایرانیان با اروپا و به وجود آمدن نیروهای اجتماعی تحول‌خواه درون و بیرون از حکومت قاجار و با تأسیس «دارالفنون» (۱۲۳۰ ش) آغاز شد و بعدها این جنبش در راه‌اندازی امثال «مدرسه علوم سیاسی» (۱۲۷۷ ش)، «مدرسه فلاحه مظفری» (۱۲۷۹)، «دارالمعلمین مرکزی» (۱۲۹۷)، «مدرسه طب» (۱۲۹۷)، «مدرسه حقوق» (۱۲۹۹)، «مدرسه عالی فلاحه و صنایع روستایی» (۱۳۰۱)، «مدرسه عالی تجارت» (۱۳۰۵) و «دانش‌سرای عالی»^{۱۲} (۱۳۱۲ ش) تداوم یافت. این تلاش‌ها را که در مدتی نسبتاً طولانی انجام گرفت، باید به مثابه «دوره تمهید برای ایجاد نهاد دانشگاهی» در ایران دانست. (ر. ک. فراستخواه، ۱۳۸۸: ۱۲۳-۱۲۴) همه نهادهای اولیه دانشگاهی و سپس «دانشگاه تهران»^{۱۳} (۱۳۱۳ ش) با همه نوادگان کلان و خرد امروزی‌اش، به ناگزیر با «ادبیات فارسی» با قدمتی بیش از هزار سال و با کارنامه درخشان آن از نظر آفریده‌ها و آفرینشگران ادبی درگیر شده‌اند. نهاد جدید فوق که رهاورد مستقیم مدرنیته است، با ادبیات؛ اعم از متون و پدیدآورندگان آن‌ها برخوردی دیگرسان در مقایسه با نظام‌های مدرسی گذشته داشته است. فی‌المجموع می‌توان از این برخورد تحت عنوان تعامل «علمی» (Scientific) با ادبیات یاد کرد^{۱۴} که به شکل‌های «آموزش‌های ادبی و تربیت ادیبان»، «تصحیح متون»، «شرح و تبیین غموض متن‌ها»، «تدوین تاریخ‌های ادبی» و در نهایت، «سنجش و ارزیابی ادبی» نمایان شده است. در عصر جدید، نهاد دانشگاهی، بنا بر سنت اروپایی‌اش متکفل امری شده است که پیش از آن یا اصلاً وجود نداشت و یا بسیار ابتدایی و به صورت غیررسمی و

حاشیه‌ای در کتب تذکره و بلاغت به آن پرداخته می‌شد. این وظیفه، چیزی نیست جز «احیاء، شناخت، دسته‌بندی، تحلیل و ارزیابی متون ادبی» که در گذشته و حال آفریده می‌شوند. مجموعه این تلاش‌ها را می‌توان به «برخورد عالمانه با متن ادبی» تعبیر کرد؛ یعنی متون ادبی به مثابه ابژه‌های قابل شناخت، موضوع بررسی و تحلیل‌های علمی قرار می‌گیرند. کسانی که متکفل انجام این وظیفه شده‌اند، دیگر الزاماً شاعر و نویسنده (آفرینشگر) نیستند و نقش اجتماعی متفاوتی با شاعران و نویسندگان دارند. چنان‌که در ادامه این نوشتار بیان خواهیم کرد، یکی از عوامل ایجاد تقابل ادبیات دانشگاهی با ادبیات جامعه از همین جا آغاز می‌شود؛ ادبیات دانشگاهی می‌خواهد آثار ادبی گذشته را شناسایی، تصحیح، شرح و تجزیه و تحلیل کند در حالی که ادبیات جامعه در کار تولید آثار خلاقه است و به گذشته ادبی بی‌اعتنا یا موضع انتقادی دارد.

بنابراین، از نیمه دوم عصر پهلوی اول به بعد، ادبیات ایران رسماً در دو نهاد نوظهور آشپانه گزیده است؛ نهاد ادبیات جامعه در اشکال مختلف آن و نهاد دیگر، نهاد ادبیات دانشگاهی است که در گروه‌های ادبی یا پژوهشگاه‌ها آثار ادبی تصحیح، تدریس و تعلیم، تحلیل و مورد نقادی قرار می‌گیرند. باز هم صرف‌نظر از کمیت و کیفیت این تلاش‌ها می‌توان گفت بخش دیگر از نبض ادبیات در همین مراکز علمی می‌زند.

پیشینه پژوهش

درباره ادبیات معاصر ایران - شعر و داستان و پژوهش و نقد ادبی - تحقیقات بی‌شماری در اشکال مختلف؛ یعنی کتاب، مقاله، رساله، پایان‌نامه، طرح پژوهشی و نشست‌ها و همایش‌های علمی صورت گرفته است؛ به گونه‌ای که می‌توان برای هریک از حوزه‌های گسترده آن «کتاب‌شناسی‌های تخصصی» ترتیب داد. بی‌گمان، بخش عمده‌ای از آن‌ها علی‌رغم قرابت موضوعی، جزء پیشینه این پژوهش به حساب نمی‌آیند. ولی در میان پژوهش‌های موجود، به آثاری می‌توان برخورد که تا حدی می‌توانند به عنوان پیشینه این کار در نظر گرفته شوند. درباره ادبیات دانشگاهی، بی‌گمان از کتاب «از نیما تا روزگار ما» اثر یحیی آرین‌پور باید نام برد که برای نخستین بار از محققان دانشگاهی و آثار آنان به عنوان بخشی از ادبیات معاصر یاد کرده است. در لابه‌لای مباحث کتاب ارزنده «روشنگران ایرانی و نقد ادبی» اثر ایرج پارسی‌نژاد نیز می‌توان به اشاراتی در باب ادبیات دانشگاهی و جامعه و نسبت آنان برخورد. احمد ابومحسوب، در یکی از نشست‌های ادبی مجله کتاب ماه ادبیات و فلسفه (شماره مرداد ۱۳۸۱) با عنوان «نقد دانشگاهی در ایران» تا اندازه‌ای به کم و کیف تحقیقات ادبی دانشگاهی با تمرکز بر نقد ادبی پرداخته است. سعید رضوانی در سرمقاله شماره ۶۴ نامه فرهنگستان با عنوان «جایگاه دانشگاهیان در جامعه ادبی» به دور بودن استادان دانشگاه از تحولات ادبی که در بطن جامعه جریان دارد پرداخته و یکی از دلایل آن را سیاست‌گذاری و برنامه‌ریزی وزارت علوم برای تولید کمی مقالات علمی و پژوهشی در نشریات دانشگاهی داخلی و نشریات خارجی با نمایه‌های بین‌المللی دانسته است. (ر. ک. رضوانی، ۱۳۹۷: ۶-۲) محمدکاظم کاظمی، شاعر و منتقد افغانستانی مقیم ایران در وبلاگ خود به اختصار و در خلال بیان ویژگی‌های علمی و ادبی استاد محمدرضا شفیعی کدکنی به مناسبت دانشگاه و خلاقیت ادبی اشاره‌ای داشته است. (ر. ک. شفیعی کدکنی، جمع اضداد در عرصه ادبیات [www. Mkkazemi. Com](http://www.Mkkazemi.Com)) هم‌چنین، بهروز یاسمی در مصاحبه‌ای که با عنوان «شکاف بین دانشگاه و محفل‌های ادبی» در سایت «بهارنیوز» انجام داده، با شیوه بیان و استدلالی ناموجه به ادبیات دانشگاهی حمله کرده است. (ر. ک. بهروز یاسمی، شکاف بین دانشگاه و محفل‌های ادبی، www.

(baharnews. ir/news/100222) موضوع و مسأله این پژوهش در حدّ همین اظهارنظرهای گذرا، روزنامه‌ای و نامستدل در فضای مطبوعاتی ما طرح شده و تا کنون به صورت علمی و مستند بررسی نشده و از آن مهم‌تر، دلایل ایجاد این شکاف نیز بر اهل ادب پوشیده مانده است. اخیراً و به پیشنهاد راقم این سطور موضوع رابطه یا نسبت ادبیات دانشگاهی با ادبیات روز یا بیرون از دانشگاه در «مجله آژما» شماره ۱۳۸ در مصاحبه با تنی چند از منتقدان برون دانشگاهی و استادان دانشگاه تحت عنوان «یک جدایی» تاریخی؛ نگاهی به فاصله بین ادبیات روز و ادبیات دانشگاهی» به بحث گذاشته شد و طرح اولیه این پژوهش به صورت یادداشت در آن نشریه منتشر شد. ولی به دلیل اهمیت موضوع و خلأ پژوهشی جدی در این زمینه تصمیم بر این شد که مسأله به صورت مبسوط و مستندتر پی گرفته شود. با وجود این باید اعتراف کرد مسأله هنوز بغرنج، پیچیده و مبهم است و باید با پژوهش‌های پر دامنه‌تری ابعاد آن از منظرهای گوناگون کاویده شود. به عنوان مثال باید به پرسش‌های بنیادین زیر در قالب پژوهش‌های جدی پاسخ داده شود؛ نسبت ادبیاتی که در نهاد جامعه عرضه می‌شود، با ادبیاتی که در آکادمی‌ها جریان دارد، چیست؟ آیا این دو نهادی که متوالی ادبیات کشور هستند با هم داد و ستدی دارند؟ آیا این دو مشروعیت وجود یک‌دیگر را می‌پذیرند؟ به فرض وجود فاصله - که اتفاقاً باید بدان معترف بود- چرا این فاصله شکل گرفته است و آیا می‌توان «مکالمه‌ای فراگیر» بین این دو نهاد برقرار کرد؟ از بین پرسش‌های فوق، در این پژوهش تنها به بررسی علل فاصله گرفتن دو نهاد ادبی معاصر- ادبیات دانشگاهی و ادبیات جامعه- از یک‌دیگر به صورت مجمل پرداخته شده است. اذعان می‌کنیم هریک از عوامل، نیاز به تحقیقی مفصل دارد و علل جدایی این دو نهاد هم به مواردی که در اینجا بیان شده است، خلاصه نمی‌شود. در ادامه به مهم‌ترین دلایل ایجاد فاصله و گسست بین دو نهاد ادبی معاصر ایران می‌پردازیم.

۱- اختلاف رویکردی؛ گذشته‌گرایی ادبیات دانشگاهی، حال و آینده‌گرایی ادبیات جامعه

منظور از رویکرد، نوع نگاهی است که دو نهاد ادبی جامعه و دانشگاه به ادبیات دارند. به نظر می‌رسد یکی از عوامل اصلی جداسازنده نهادهای مذکور در نوع نگرش آن‌ها ریشه دارد؛ ادبیات جامعه عموماً «در حال و هوای اکنون» نفس می‌کشد و روی به آینده دارد؛ به عبارت دیگر، ادبیات جامعه در اصطلاح زبان‌شناسی سوسوری نگاه «هم‌زمانی» (Syntagmatic) به ادبیات دارد. این ویژگی نیز تحت تأثیر مستقیم تحولات بزرگ اروپایی در ایران ایجاد شده است. یکی از آموزه‌های اصلی رنسانس و بعدها، عصر روشنگری که مدرنیته غربی را به وجود آورد، ضرورت فاصله گرفتن از «سنت» (Tradition) در همه اشکال، مضامین و حوزه‌های آن (ر. ک. کسرای، ۱۳۸۴: ۱۲-۲۱) و حتی نفی سنت و تکریم امور تازه (Modern) بوده است. (ر. ک. برمن، ۱۳۹۲: ۴۱) به همین دلیل، تأثیر آشکار این آموزه را در دو رویکرد ادبیات دوره بیداری و مشروطیت؛ یعنی «سنت‌ستیزی» (ر. ک. آجودانی، ۱۳۸۲: ۱۳۲-۱۳۸) و «سیاست‌گرایی» (ر. ک. همان، ۲۰۹-۲۴۳) آن مشاهده می‌کنیم. واقعیت این است که ادبیات عصر بیداری و مشروطه بیش از آنکه امری ادبی باشد، امری سیاسی یا حداقل می‌توان گفت در خدمت امر سیاسی بوده است. همین رویکرد، هرچند در دوره‌های بعدی تا زمان کنونی، شدت و ضعف داشته، ولی هرگز به یک‌سو نهاده نشده است.^{۱۵} بنابراین، می‌توان گفت ادبیات جامعه، عموماً در واکنش به حوادث سیاسی بزرگ و کوچک یا در فرایند بسترسازی برای ایجاد تحولات سیاسی به وجود آمده است. به همین دلیل، در قضاوت کلی ادبیات عصر جدید ایران، در ذیل سیاست قرار می‌گیرد. برای پی بردن به این امر، کافی است منطق دسته‌بندی یا مقوله‌بندی تحولات ادبی ایران را در سده حاضر - شعر و

داستان- در سه اثر مهم تاریخی- تحلیلی این دوره؛ یعنی «ادوار شعر فارسی؛ از انقلاب مشروطه تا سقوط سلطنت» اثر محمد رضا شفیعی کدکنی، «تاریخ تحلیلی شعر نو» اثر محمد شمس لنگرودی و «صد سال داستان‌نویسی» اثر حسن میرعبدینی از نظر بگذرانیم. دسته‌بندی‌هایی که در آثار مذکور از شعر و داستان انجام شده، عموماً بر مبنای حوادث و رخداد‌های عمده سیاسی است.^{۱۶} جزئیات این دسته‌بندی‌ها، ممکن است محل تأمل و نقد باشد، ولی در درستی کلیت آن‌ها نمی‌توان تردید داشت. حتی در مقاطعی از تاریخ معاصر ایران که پاره‌ای از جریان‌های ادبی مانند «اقلیم‌گرایی و اقلیمی‌نویسی» در ادبیات داستانی یا «موج نو و شعر حجم» در دهه چهل و «شعر متفاوت و پست‌مدرن» در دهه هفتاد و هشتاد بعد از انقلاب، عامدانه سیاست‌گزیزی در پیش گرفته‌اند، گزینش همین رویکرد آن‌ها نیز نوعی عمل یا رویکردی سیاسی بوده است. (ر. ک. طاهری، ۱۳۹۲: ۲۷۵-۲۷۶)

ادبیات جامعه از بدو شکل‌گیری آن در عصر مشروطه تا به امروز همین مشی را تداوم بخشید است. دغدغه اصلی آن، مسائل کنونی ادبیات است؛ چه هنگامی که به عنوان شاعر و نویسنده می‌خواهد تولید اثر کند و چه هنگامی که می‌خواهد آثار تولید شده را ارزیابی نماید. این خط مشی، به شکل نمایانی خود را در بندهای اول و دوم بیانیه پایانی «نخستین کنگره نویسندگان ایران» نشان داده است. (ر. ک. نخستین کنگره نویسندگان ایران، ۱۳۸۵: ۲۷۸) نهاد ادبیات جامعه نمی‌تواند از گذشته‌های دور شروع کند و به زمان حال برسد، زیرا تا بخواهد گذشته را دریابد، حال و آینده و در نتیجه مخاطب را از دست می‌دهد. نگاه «درزمانی» (Diachronic) برای ادبیات جامعه قمار دو سر باخت است.

درحالی که نهاد ادبیات دانشگاهی از همان زمانی که خشت‌های نخستین آن با تأسیس دانشگاه تهران گذاشته می‌شد، نگاه و رویکردی «گذشته‌گرایانه» داشت. اصلاً تأسیس شده بود تا آثار گذشتگان را احیا و تحلیل کند. این رویکرد، در تدوین اولین برنامه آموزشی مدرن ایران، به وضوح نمایان شده است. عیسی صدیق که از طرف دولت ایران در فاصله سال‌های ۱۳۰۷-۱۳۱۰ مأمور شده بود دانشگاه‌های ایالات متحده آمریکا را مطالعه و بر اساس یافته‌های خود طرح آموزش عالی مدرن ایران را پیشنهاد کند، ضمن برشمردن اغراض هشتگانه، نخستین غرض اجرای برنامه مدرن آموزشی را «ایجاد یک آگاهی سرزنده از گذشته در اذهان مردم با نشان دادن دستاوردهای بزرگ این تبار در خلال موجودیت طولانی مدتش به رغم بداقبالی‌ها و بلایا و جنگ‌ها و ستیزها» می‌داند. (صدیق، ۱۳۹۷: ۱۲۹) چنان‌که ملاحظه می‌شود گذشته‌گرایی ناسیونالیستی در همین فراز از گفته ایشان نمایان است. بر کسی پوشیده نیست که یکی دیگر از محصولات عینی و پرنفوذ مدرنیته، ایدئولوژی «ناسیونالیسم» است. درباره ارتباط بنیادین ناسیونالیسم و مدرنیسم تحقیقات فراوانی صورت گرفته است و نیازی به ورود به این عرصه نیست.^{۱۷} همین قدر باید بگوییم که نهاد دانشگاه در ایران تحت تأثیر دو زمینه مناسب به وجود آمد؛ یکی شرایط اجتماعی و فرهنگی که در اثر آشنایی و ارتباط ایرانیان با ملل اروپایی ایجاد شده و شکل‌های نخستینه دانشگاه را به صورت «مدرسه دارالفنون» در عصر ناصری، «مدرسه علوم سیاسی» به همت مشیرالدوله در دوره مظفرالدین شاه و «دارالمعلمین» به وجود آورده بود و دیگری، شرایطی که برنامه مدرنیزاسیون عصر پهلوی اول فراهم آورده بود و از دل همین برنامه، شکل سازمان‌یافته‌تری از ایدئولوژی ناسیونالیستی بیرون آمد و نهادهای نوینی مانند دانشگاه را ایجاد نمود. اوج نگرش تاریخی ادبیات دانشگاهی را که با ایدئولوژی «ایران‌گرایی» عصر پهلوی اول آغشته شده بود، در تعریف «سرفصل‌های درسی ادبیات» می‌توان مشاهده کرد. در برنامه‌ریزی اولیه برای تدوین سرفصل دروس ادبی، علی‌رغم اینکه چند تن از بنیان‌گذاران دانشکده ادبیات دانشگاه تهران مانند ملک‌الشعرا بهار از جمله شاعران چیره‌دست معاصر بودند، توجهی به ادبیات

معاصر نشد و تقریباً همه مواد درسی از بین متون قدیم ایرانی برگزیده شدند.^{۱۸} در نزد بنیان‌گذاران ادبیات دانشگاهی، ادبیاتی که در حال تولید بود یا ادبیاتی که دو سه دهه از تولیدشان گذشته بود، شأنت ورود به آکادمی را نداشت. تنها کافی است مروری اجمالی در یکی از نشریات فرهنگی - ادبی آن روزگار داشته باشیم تا منظر تصمیم‌سازان و تصمیم‌گیران را در این باب دریابیم. به عنوان نمونه، عباس اقبال آشتیانی، یکی از شناخته‌شده‌ترین شخصیت‌های تأثیرگذار ادبی در باب ادبیات زمانه خود و دلیل بی‌توجهی نهاد دانشگاه به آن می‌گوید: «آنچه امروز به عنوان اشعار و نوشته‌های تازه از داخل و خارج به ما می‌نمایند و می‌کوشند که آن‌ها را با اصرار و تبلیغ در ذهن مردم جای دهند، ما به ناچار به قید احتیاط تلقی می‌کنیم؛ چه هنوز بر عمر آن‌ها چیزی نگذشته و در مقابل سیر زمان امتحانی که شایسته دوام و بقا باشد، نداده‌اند تا آن‌ها را به جای آثار جاوید گذشتگان اختیار کنیم یا لااقل در ردیف آن‌ها بیاوریم.» (اقبال آشتیانی، ۱۳۲۴: ۶)

دو امر متناقض‌نمایانه‌ای در این باب ظهور کرده است؛ از یک طرف دانشگاه که مظهري از جامعه و گفتمان مدرنیته بود، (ر. ک. فراستخواه، ۱۳۹۷: ۳۵-۴۹) روی خوشی به یکی از بارزترین نمودهای مدرنیته؛ یعنی ادبیات معاصر نشان نداده است. گزینش رویکرد کلاسیک در مدرن‌ترین نهاد معاصر (دانشگاه)، تنها از ذهن ایرانیان فرهیخته مقارن دهه آغازین قرن حاضر؛ یعنی زمان تأسیس دانشگاه تهران برمی‌آمد. جالب اینکه تعدادی از استادان نسل اول؛ یعنی نخستین مدرسان ادبیات در دانشگاه تهران که خود اهل شعر و آفرینش ادبی بودند، به ادبیات خودشان و زمانه یا نزدیک به زمان خود وقعی ننهاده‌اند. ایدئولوژی باستان‌گرایانه حکومت پهلوی اول، در شدت بخشیدن به گذشته‌گرایی نهاد ادبیات دانشگاهی بی‌تأثیر نبود. ولی حادثه‌ای که محصول این ایدئولوژی بود، در دوره‌های دیگر، هرگز به دیده تردید نگریسته نشد و بازنگری بنیادین در خط مشی دانشگاه در توجه به ادبیات گذشته، حال، و دنیا به وجود نیامد. درگیری با سنت، نهاد ادبیات دانشگاهی را از بدو شروع به فعالیت به شدت محافظه‌کار کرده است. به دلیل همین ماهیت و رویکرد سنتی ادبیات دانشگاهی است که سرفصل‌های مصوب ادبیات در مقاطع سه‌گانه علی‌رغم چند نوبت بازنگری چندان تغییری نکرده و تقریباً تا ۹۵ درصد بر همان بنیان نخستین‌شان باقی مانده‌اند.

۲- اختلاف نگاه؛ نگاه برون‌فرهنگی ادبیات جامعه و نگاه درون‌فرهنگی ادبیات دانشگاهی

ادبیات جامعه، از همان زمان شکل‌گیری‌اش؛ یعنی عصر بیداری نگاهی به بیرون داشت و بیش از آنکه بخواهد هنجارهای ادبی و اصول سرایش و نویسندگی را از سنت ادبی گذشته ایران اخذ کند، در پی بهره‌گیری از تجارب نویسندگان و شاعران خارجی - بیشتر آثار اروپایی و آمریکایی - بود. از این منظر تنها کافی است به نظراتی که در رساله‌ها و مکتوبات روشنفکرانی مانند آخوندزاده، ملکم خان و میرزا آقاخان کرمانی آمده است، نگاهی داشته باشیم. به عنوان نمونه، وقتی آخوندزاده «پوئزی» را که در ملل اروپایی رواج دارد، تعریف می‌کند، بر شیوه شاعری ایرانیان؛ یعنی قافیه‌بافی و اغراقات و مبالغات و تملقات ادیبانه می‌تازد و می‌گوید: «هرگونه منظومه‌های پرپوچ را پوئزی حساب می‌کنند و چنان پندارند که پوئزی عبارتست از نظم کردن چند الفاظ بی‌معنی در یک وزن معین و از قافیه دادن به آخر آن‌ها و از وصف نمودن محبوبان با صفات غیرواقع و ستودن بهار و خزان با تشبیهات غیرطبیعی چنان‌که دیوان یکی از شعرای متأخرین طهران متخلص به قآنی از این‌گونه مزخرفات مشحون است.» (آخوندزاده، بی‌تا: ۳۳-۳۴) و در ادامه مصداق بارز پوئزی را در اروپا اشعار هومر و در ایران شاهنامه فردوسی معرفی می‌کند. به غیر از دیدگاه‌های

روشن‌فکران عصر بیداری که موجب فاصله گرفتن شعر و نثر دوران مشروطه از ادبیات کهن ایران شد، پر واضح است که بنای «شعر نیمایی» بر تجربه‌های نوین ادبی اروپایی مانند سمبولیسم فرانسوی و داستان معاصر ایران بر اساس مکتب ادبی رئالیسم اروپایی نهاده شد.

اگر آغاز رسمی داستان جدید ایرانی را انتشار «یکی بود یکی نبود» بدانیم، مقدمه این کتاب که مانیفست ادبیات داستانی معاصر ایران است، با الگوبرداری از اصول مکتب ادبی رئالیسم به نگارش درآمده است. تنها کافی است به یک پاره از گفته‌های نویسنده توجه کنیم. پرواضح است که جمالزاده مبنای ادبیات داستانی ایران را بر شیوه رمان قرن نوزدهمی روسیه استوار می‌کند. از این نمونه نظریه‌ها در دیباچه کتاب مذکور کم نیست. جمالزاده می‌گوید: می‌توان گفت که رومان بهترین آینه است برای نمایاندن احوالات اخلاقی و سجایای مخصوصه ملل چنان‌که برای شناختن ملت روسیه از دور هیچ راهی بهتر از خواندن کتاب‌های تولستوئی و دوستویوسکی [داستایوفسکی] نیست و یا برای یک نفر بیگانه‌ای که بخواهد ایرانیان را بشناسد هیچ چیز بهتر از کتاب «حاجی بابا»ی موریر [موریه] و نجنگ ترکمان و «قنبرعلی» کنت گوینو نیست. (ر. ک. جمالزاده، ۱۳۲۰: ۷-۸) در حوزه نقد نیز از مقاله «قریتقا»ی آخوندزاده که بنیان‌گذار نقد ادبی جدید است تا ترجمه و کاربست نظریه‌های ادبی، اهالی ادبیات جامعه در واقع مترجم و واگوکننده نظریه‌های ادبی غربی در ایران بوده‌اند. تنها از دهه هفتاد به این سوست که دانشگاهیان (بیشتر استادان جوان‌تر و دانشجویان تحصیلات تکمیلی) به نظریه‌های ادبی غربی در مقام تحلیل آثار ایرانی روی خوش نشان داده‌اند یا به صورت محدود، به ترجمه کتب نقد و نظریه ادبی غربی مبادرت ورزیده‌اند. این رویکرد، هنوز هم بر فضای ادبیات جامعه حاکم است. اتخاذ نگاه برون‌فرهنگی هم‌زمان می‌توانست و می‌تواند به عنوان «امتیاز» یا «آسیبی» برای ادبیات جامعه در نظر گرفته شود. بدین معنا امتیاز است که «وسعت دید» و «بروزبودگی» آفرینش‌های ادبی و نقدهای آن را تضمین می‌کند و از آنجا آسیب‌زا می‌شود که فعّالان آن چه شاعران و نویسندگان باشند و چه منتقدان، از ادبیات غنی کلاسیک ایران کم‌اطلاع هستند.

اما نگرش درون‌فرهنگی ادبیات دانشگاهی نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ تاریخی‌گری و نگاه به درون موجب می‌شود فعّالان آن - استادان، پژوهشگران و دانشجویان - با گذشته فرهنگی و آثار کلاسیک آشنایی کافی داشته باشند، ولی هم‌زمان، موجبات غفلت یا کم‌اطلاعی آنان را از تحولات جهانی ادبیات فراهم سازد. ادبیات دانشگاهی البته این بلا را تا به امروز به جان خریده است و بسیاری از استادان و پژوهشگران - به‌ویژه سه نسل گذشته استادان - از اینکه از نظریه‌های ادبی جهانی بی‌خبرند یا نمی‌دانند در سطح خلاقیت ادبی در جهان چه می‌گذرد، احساس پشیمانی نمی‌کنند؛ چرا که از بدو شکل‌گیری دانشگاه، رسالت خود را در شناسایی و تحلیل ادبیات کهن ایران دانسته و وفادارانه و آغشته با ایدئولوژی پنهان ناسیونالیستی همین مسیر را ادامه داده‌اند و در نظر تعداد فراوانی از استادان کهن‌گرای حال و حاضر دانشگاه، تمایل استادان جوان‌تر به ادبیات جهانی و نظریه‌های ادبی غربی بدعتی نابخشودنی است و به صورت آشکار و پنهانی، با آن مخالفت می‌شود. به‌ویژه جبهه‌گیری در برابر کاربرد نظریه‌های ادبی غربی در نقد و تحلیل متون گذشته ایرانی در همین راستا می‌تواند در نظر گرفته شود. بنابراین، می‌توان گفت «گذشته‌گرایی و ناسیونالیسم» در بطن نهاد ادبیات دانشگاهی نهفته است و «معاصربودگی و جهان‌وطنیت» در ذات ادبیات جامعه از آغاز تا کنون ریشه دوانده است. لذا، یکی از دلایل ایجاد فاصله کنونی بین این دو نهاد، به نوع و ماهیت نگاه آن‌ها به ادبیات برمی‌گردد و تا

زمانی که آن دو کمی از موضع خود عدول نکنند و دانشگاه نخواهد به فضای ادبی بیرون از ایران نظر کند و ادبیات جامعه نخواهد گذشته را تا حدی که به کارش آید، دریابد، نمی‌توان انتظار داشت به هم نزدیک شوند.

۳- نسبت دو نهاد ادبی با «قدرت سیاسی»

عامل بنیادی دیگر که بین این دو نهاد فاصله انداخته است، به نسبت آن‌ها با «قدرت سیاسی» مربوط می‌شود. ادبیات جامعه، از بدو شکل‌گیری در دوران ناصری و بعد دوران مشروطه و بعدها در دوره‌های پهلوی تا کنون، در بیرون از نظام رسمی حکومتی و حتی می‌توان گفت رو در روی قدرت سیاسی بالیدن گرفت. تنها کافی است به فهرست پایه‌گذاران ادبیات مشروطه چه در امر آفرینش ادبی و چه در تأسیس مبانی اولیه نقد ادبی نگاهی گذرا داشته باشیم. از زین‌العابدین مراغه‌ای و طالبوف در حوزه نثر تا نسیم شمال، تقی رفعت، ایرج میرزا و ابوالقاسم لاهوتی در شعر و میرزاآقاخان کرمانی، آخوندزاده و میرزا ملکم‌خان در نقدنویسی همگی در بیرون از قدرت سیاسی و علیه آن به تولید ادبیات در هر دو شکلش - خلاقانه و علمی - اشتغال داشته‌اند. در اواخر دوره مشروطه تعداد کسانی مانند ملک‌الشعرای بهار که در بدنه قدرت سیاسی بودند و سهمی در آفرینش ادبیات داشتند، زیاد نبودند. هم‌زمان با فعالیت این طیف از نویسندگان و شاعران، از مآثر ادبیات درباری با سنت و میراثی هزار ساله جز شبی مانند سروش اصفهانی باقی نمانده بود. واقعه تویخ تملق‌گویی قاننی شاعر از سوی میرزا تقی‌خان امیرکبیر (ر. ک. آدمیت، ۱۳۴۸: ۳۲۲) را باید به مثابه خاتمه نمادین ادب درباری ایران دانست که بعد از آن برای همیشه از بین رفت و همه تلاش دولت‌ها و حکومت‌های بعدی برای آفریدن ادبیات حکومتی و پرورش شاعر و نویسنده درباری عملاً بی‌نتیجه ماند. نسل بعدی ادبیات جامعه دقیقاً زمانی پای بر عرصه ادبی گذاشت که دانشگاه تهران تأسیس و نهاد ادبیات دانشگاهی ایجاد شده بود. نخستین جبهه‌بندی اهل ادبیات در عصر پهلوی اول، خود را در شکل‌گیری دو گروه «سبعه» و «ربعه» نشان داد. (ر. ک. آراین‌پور، ۱۳۸۲: ۲۳۷-۲۳۹) اگرچه این دو گروه، بازتولید دو جناح‌بندی ادبی گذشته در عصر مشروطه؛ یعنی سنت‌گرایان و تجددگرایان و نیز نومحافظه‌کاران؛ یعنی اصحاب مجله «دانشکده» و نوگرایان نشریه «آزادستان» بود، ولی این بار در قالب دو طیف مذکور، ادبیات به دو جناح دولتی/رسمی/ سنت‌گرا/ دانشگاهی (گروه سبعه) و جناح مردمی/ غیررسمی/ نوگرا و برون‌دانشگاهی تقسیم می‌شد.

دور بودن نهاد ادبیات جامعه از قدرت سیاسی، امتیازات و آسیب‌هایی برای آن به همراه داشته است؛ یکی از امتیازاتش در این است که ادبیات جامعه می‌تواند با آزادی و سبک‌بالی بیشتر سرنوشت خود را رقم بزند؛ یعنی سرنوشت و سرگذشت آن در دست خود نویسندگان و شاعران است که عموماً مؤسسان و گردانندگان نشریات ادبی هستند، با ناشران ارتباط مؤثرتری برقرار می‌کنند، مؤسسان و گردانندگان کانون‌ها و انجمن‌های ادبی هستند و در فضای مجازی و رسانه‌های دیگر امروزی آزادانه‌تر آثار خود را در سطح گسترده منتشر می‌کنند. غیردولتی بودن ادبیات جامعه، آزادی عملی به آن می‌دهد که ضامن پویایی و حیات مداوم آن است. اگرچه در دوره‌های تاریخی متعدد از همان عصر بیداری، دوران مشروطه، پهلوی‌های اول و دوم و پس از انقلاب، دولت‌ها با مداخلات خود آزادی عمل آن را به طرق مختلف محدود کرده‌اند، ولی آزادی عمل نیم‌بند آن باز هم پویایی نسبی آن را تضمین کرده است. امتیاز دوم ادبیات جامعه، عدم وابستگی مالی آن به دولت‌هاست؛ بدین معنا که نویسندگان و شاعران و منتقدان آن، از محل بودجه‌های دولتی ارتزاق نمی‌کنند و معیشت‌شان از طریق قلم‌شان تأمین می‌شود.

اما آسیبی که ادبیات جامعه از این رهگذر دیده است، کمبود منابع مالی برای تداوم حیات حداقلی آن بوده است. به همین دلیل، یکی از دلایل تخته شدن درب نشریات ادبی، بسته شدن کانون‌ها و انجمن‌ها یا ورشکستی ناشران خصوصی فعال در عرصه ادبیات در کنار تنگنایهای سیاسی، فقدان منابع مالی مناسب بوده و هست. نهاد ادبیات جامعه از بدو تأسیس به «جیب» مخاطبان خود نظر داشته است و دارد. هنگامی که جیب طبقه متوسط شهری پر باشد، بازار این نهاد نیز می‌تواند تا حدی پروتق باشد، ولی هرگاه این طبقه به دلیل سیاست‌ها و برنامه‌های سیاسیون تضعیف می‌شده، کساد به بازار نهاد مذکور هم راه پیدا می‌کرده است. هرچند باید اذعان کنیم طبقه متوسط شهری چنان‌که در اروپا و آمریکا از قرن نوزدهم به بعد شکل گرفته، در ایران قوام لازم را پیدا نکرده است.

در حالی که از این منظر، وابستگی نهاد ادبیات دانشگاهی به دولت نیز هم‌زمان امتیازات و آسیب‌هایی برای آن به همراه داشته است. اختصاص منابع مالی به دانشگاه‌ها و مراکز تحقیقاتی دولتی که خود را در هزینه‌های سرانه دانشجویی، حقوق استادان و پژوهشگران و تأمین بودجه‌های پژوهشی نمایان می‌سازد، امنیت مالی قابل توجهی را برای نهاد ادبیات دانشگاهی ایجاد می‌کند؛ ولی از طرف دیگر، وابستگی مالی، آزادی عمل و پویایی آن را به شدت کاهش می‌دهد. اگر اسناد تاریخی مربوط به تأسیس دانشگاه تهران در دوره رضاشاه به دقت بررسی شود، نتیجه‌ای جز این به دست نخواهد آمد که «دولت، پدرخوانده دانشگاه شد و مصادره به مطلوبش کرد و محکم در دستانش و در تصرف دفتر و دیوان نگه داشت تا دانشگاه، مثل یک فرزند خوب دولت و مثل یک سوژه سر به زیر برای دیوان‌سالاری او آدم تربیت کند.» (فرستخواه، ۱۳۹۷: ۹۰) رابطه «پدرخواندگی - فرزندخواندگی» حکومت و دانشگاه که از دوران پهلوی اول ایجاد شده بود، کماکان برقرار است و هنوز، حکومت‌ها و دولت‌ها به دانشگاه به عنوان نهادی «مطیع اوامر» خود نگاه می‌کنند و این نگرش درست نقطه مقابل دو ویژگی ذاتی نهاد دانشگاه؛ یعنی «استقلال» و «آزادی»^{۱۹} آن است. (ر. ک. فاضلی، ۱۳۹۶: ۹۴) در حالی که در کشورهای پیشرفته، به جز دانشگاه‌های خصوصی که مستقل از حکومت‌ها اداره می‌شوند، علی‌رغم اینکه بودجه بسیاری از دانشگاه‌ها را دولت‌ها تأمین می‌کنند، در برنامه‌ریزی و اداره آن‌ها مداخله نمی‌کنند و استقلال و آزادی آن را به رسمیت می‌شناسند. (ر. ک. همان: ۴۰-۴۱) در ایران دانشگاه‌ها، دانشکده‌ها و گروه‌های علمی در هیچ‌یک از فعالیت‌های خود اعم از تعریف سرفصل‌ها، دایر کردن رشته - گرایش‌ها، جذب هیأت علمی، پذیرش دانشجو، برقراری ارتباط با مراکز علمی دیگر اختیار و آزادی عمل ندارند و همه مقدرات علمی - اجرایی آن‌ها توسط دولت‌ها و از «بالا به پایین» رقم می‌خورد. در این ساختار سفت و سخت، دانشگاه و استادان شاغل در آن چاره‌ای جز اجرای «برنامه‌های آموزشی و پژوهشی» که دولت‌ها بر مبنای اهداف و سیاست‌های خود تعریف و ابلاغ می‌کنند، ندارند.^{۲۰} بخش عمده‌ای از «تصلب آزاردهنده» ساختار دانشگاه و ادبیاتی که در آن جریان دارد، مولود وابستگی مالی آن به دولت‌هاست. هم‌چنین، ارتزاق این نهاد از بودجه‌های دولتی، وابستگی سیاسی آن را به حکومت‌ها به دنبال داشته است؛ به گونه‌ای که یکی از دلایل بدگمانی اهالی ادبیات جامعه به ادبیات دانشگاهی، همین وابستگی سیاسی آن بوده است. به عنوان مثال، رضا براهنی در مقدمه «ظلّ الله» به صراحت و با ذکر نام‌هایی که از فعالان عمده ادبیات دانشگاهی دهه‌های سی و چهل هستند، بر وابستگی سیاسی دانشگاهیان به حکومت پهلوی می‌تازد و می‌گوید: «... و بر این عده بیفزاید همپالگی‌های دیگرشان را در فرهنگستان‌های زبان و ادب و فلسفه، سیاسی‌ها و صف‌ها و خانلری‌ها را و جمع فراماسونری‌های چپیده در بنگاه‌های تبلیغاتی شاهنشاهی را، و دکان خررنگ‌کنی به نام دانشگاه‌ها را - که دانشجویانش به اندازه صدبرابر استادانش، علوم اجتماعی و سیاسی و تاریخ سرشان می‌شود و به همین دلیل،

به حق معتزضند بر تمام رذالت‌هایی که استادان‌شان به دستور دولت مرتکب می‌شوند.» (براهنی، ۱۳۵۴: ۱۷) فقط امثال دکتر علی‌اکبرسیاسی، دکتر ذبیح‌الله صفا و دکتر پرویز ناتل خانلری نیستند که علاوه بر فعالیت ادبی، در قدرت سیاسی نیز مشارکت دارند و به عنوان وزیر (خانلری)، دبیر کمیسیون ملی یونسکو و دبیر شورای عالی فرهنگ و هنر (صفا) و وزیر امور خارجه، وزیر فرهنگ، مشاور وزیر، وزیر فرهنگ و رئیس دانشگاه تهران (سیاسی)، بلکه تقریباً همه بنیان‌گذاران دانشگاه تهران و در میان آن‌ها استادان ادبیات فارسی از جمله بازیگران اصلی سیاست در دوران خود بوده‌اند. محمدتقی ملک‌الشعرای بهار چندین دوره در کسوت نمایندگی مجلس شورای ملی به عنوان یکی از رجال مهم سیاسی بود و در یک دوره - کابینه قوام در سال ۱۳۲۴- به مقام وزارت فرهنگ نیز رسیده بود، عیسی صدیق، مأمور اصلی تأسیس دانشگاه تهران علاوه بر مشاغل متعدد دولتی در حوزه دانش، به عنوان وزیر فرهنگ (شش دوره در کابینه‌های مختلف)، نماینده مجلس مؤسسان، نماینده مجلس سنا و عضو شورای فرهنگی سلطنتی برگزیده شده بود، صادق رضازاده شفق، نماینده مجلس شورای ملی و مجلس سنا و عضو هیأت ایرانی تدوین و تصویب منشور سازمان ملل متحد بود، عباس اقبال آشتیانی، رایزن فرهنگی ایران در ترکیه (۱۳۲۸) و ایتالیا (۱۳۳۴) بود، سعید نفیسی، در شورای فرهنگی سلطنتی عضویت داشت، بدیع‌الزمان فروزانفر، عضو مجلس سنا و رئیس کتابخانه سلطنتی بود، علی‌اکبر دهخدا ریاست دفتر وزارت معارف و ریاست دفتر تفتیش وزارت دادگستری را بر عهده داشت، رعدی آذرخشی، بنیان‌گذار دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه ملی، وزیر مختار و سفیر کبیر ایران در یونسکو بود. اشتغال اهالی ادبیات دانشگاهی در پست‌های سیاسی مهم، به اهالی ادبیات جامعه حق می‌داد که آن‌ها را عضوی از قدرت سیاسی یا در خدمت آن قلمداد کنند و بر این باور باشند ادبیاتی که در خدمت دولت‌ها و حکومت‌ها که عمدتاً هم نامشروع بودند، باشد، نمی‌تواند در مسیر رسالت اصلی خود که رهاوندگی، آزادی، آگاهی‌بخشی و دانایی است، گام بردارد. تصویری که از اهل ادب دانشگاهی از همان دوره پهلوی اول در ذهن نویسندگان و شاعران ادبیات جامعه شکل گرفته، هم‌چنان پا برجای است^{۲۱} و اگرچه ممکن است امروزه به صراحت به زبان آورده نشود، به عنوان ذهنیتی تثبیت شده و کلیشه‌ای مانع پیوند ادبیات دانشگاهی و جامعه است. نمی‌توان انتظار داشت این دو نهاد، تا زمانی که از نظر مالی، بدین‌گونه اداره می‌شوند، به هم نزدیک شوند و به صورت عملی در پیشبرد ادبیات هم‌دلانه گام بردارند.

۴- تفاوت رسالت ادبیات دانشگاهی و جامعه

ادبیاتی که در دانشگاه‌ها تدریس می‌شود یا پژوهش‌های ادبی که در آن جریان است، در همه دسته‌بندی‌های مرسوم علمی، یکی از شاخه‌های علوم انسانی (Human Sciences) محسوب می‌شود. دانشگاه ادبیات را به عنوان رشته‌ای علمی (Discipline) تعریف و آن را مانند همه رشته‌های علمی دیگر، به امری «فنی و تخصصی» با «پارادایم‌های» معین مبدل کرده است. به همین دلیل، مخاطبان (مصرف‌کنندگان) ادبیات دانشگاهی افراد متخصصی هستند که در فرایند آموزش و پژوهش دانشگاهی با پارادایم‌های علمی آن آشنا شده‌اند؛^{۲۲} لذا شرط ورود به این نهاد و بهره‌گیری از یافته‌های آن، آشنایی با پارادایم‌هایی است که تنها از طریق آموزش آکادمیک میسر می‌شود. در دانشگاه افرادی که اغلب خود «هنرآفرین» نیستند کوشش می‌کنند راز و رمزهای نهفته در آثار ادبی آفریده شده توسط دیگران را دریابند و آن‌ها را به دیگران تعلیم یا مورد ارزیابی قرار دهند. با این تلقی، پژوهشگران و ادیبان، آفریننده آثار رده نخستین ادبی نیستند، بلکه با توغل در آثار نخستینه‌ای که دیگران خلق می‌کنند، رده ثانویه از متون ادبی (پژوهشی) را به وجود می‌آورند؛

متونی که با هدف کشف و تبیین مضامین و اسرار زیباشناسیک موجود در آثار خلّاقه، نوشته می‌شوند. ادبیات دانشگاهی در اصل سه رسالت مهم؛ یعنی «فهم»، «آموزش» و «ارزیابی» متون ادبی را بر عهده دارد و استادان و پژوهشگرانی که متکفل چنین کاری می‌شوند به عنوان «فاعل شناسا» (Subject) هر یک از آثار ادبی را به مثابه اُبژه (Object) قابل شناخت به مدد «قوة عقل»، در درجه اول «می‌فهمند» و در درجه دوم به دیگران آموزش می‌دهند و در درجه سوم ارزیابی می‌کنند. آفرینش آثار ادبی یا آموزش خلّاقیت ادبی؛ یعنی تربیت کسانی که بتوانند شعر بسرایند و داستان و نمایش‌نامه بنویسند، جزء رسالت‌های نهاد ادبیات دانشگاهی نیست و کسانی که انتظار دارند دانشگاه شاعر و رمان‌نویس پرورش دهد، با ماهیت و رسالت این نهاد آشنایی دقیقی ندارند.^{۲۳}

اما ادبیات جامعه، هم‌زمان دو رسالت مهم را دنبال می‌کند؛ رسالت نخست آن «آفرینش ادبی» است. در نهاد ادبیات جامعه ما بیشتر با هنرمندان - شاعران و نویسندگان - به عنوان شخصیت‌های حقوقی سر و کار داریم که با بهره‌گیری از «تخیل» (Imagination)، «عاطفه» (Emotion) و «حساسیت» (Sensibility) ویژه‌ای که معمولاً افراد دیگری فاقد آن‌ها هستند، به خلق آثار ادبی می‌پردازند. در نهاد ادبیات جامعه نیز مانند ادبیات دانشگاهی، پارادایم‌های ویژه‌ای به صورت پوشیده و بعضاً آشکار مانند «مانیفست‌هایی» که پاره‌ای از مکاتب یا جریان‌های ادبی اعلام می‌کنند، وجود دارد و روابط هنرمندان با یک‌دیگر، امکان ورود به جرگه شاعران و نویسندگان، عرضه آثار و کسب مقبولیت ادبی بر اساس این پارادایم‌ها انجام می‌گیرد. رسالت دیگر ادبیات جامعه، کشف یا وضع اصول و هنجارهای ادبی، تعیین خط مشی‌های آفرینش ادبی، داوری و سنجش آثار خلق شده است که معمولاً از سوی منتقدان فعال در این نهاد یا شاعران و نویسندگان اندیشه‌ورز انجام می‌شود. اما باید به خاطر داشت که ماهیت مباحث نظری و داوری‌های انتقادی که در ادبیات جامعه در جریان است با ادبیات دانشگاهی الزاماً یکی نیست. شاید به دلیل همین اختلاف در رسالت‌هاست که دانشگاهیان نمی‌توانند شاعران و نویسندگان برجسته‌ای شوند و برعکس، شاعران و نویسندگان نمی‌توانند مدرّسان زبده‌ای از کار درآیند. لذا جمع شدن دو رسالت در یک فرد اگر محال نباشد، بسیار دشوار است. از دنیای کلاسیک ما، رشید و طواط و از دنیای معاصر، افرادی مانند ملک‌الشعراى بهار، مهدی حمیدی شیرازی و محمدرضا شفیعی کدکنی جامع بین دو نهاد ادبیات بوده‌اند. امروزه گذشت زمان، تأیید کرده است که رشید و طواط که شعر را برای دیگران معیارسازی می‌کرد و در بیشتر موارد سروده‌های خود را مثل اعلاى هنر شاعری می‌دانست، اصلاً در ردیف شاعران درجه پنجم زبان فارسی هم نیست و معلوم نیست زمانه درباب این سه «ادیب شاعر» روزگار ما چگونه قضاوت خواهد کرد؟ تعداد پژوهشگران شاعر یا شاعران پژوهشگر در ادبیات معاصر در این سه نفر خلاصه نمی‌شود. افراد دیگری مانند بدیع‌الزمان فروزانفر، رشید یاسمی، وحید دستگردی، رعدی آذرخشی، امیری فیروزکوهی و مظاهر مصفاً از نسل‌های گذشته و قیصر امین‌پور، فاطمه راکعی، محمدرضا ترکی از نسل امروزی در این رده قرار می‌گیرند.

۵- فقدان تعامل سازنده و پایدار بین دو نهاد ادبی

دلیل دیگر جدایی میان دو نهاد ادبی، فقدان تعامل «حدّاقلی»، با وجود فاصله‌ها و گسست‌های دیرین است. ادبیات جامعه در شکل و هیأت جدیدش چنان‌که پیش از این گفته شد، از عصر بیداری و انقلاب مشروطه وارد جامعه فرهنگی ایران می‌شود، در حالی که ادبیات دانشگاهی حدّاقل با تأخیری چهل ساله پای به میدان می‌گذارد؛ یعنی زمانی که دانشکده ادبیات دانشگاه تهران راه‌اندازی و نسل نخست ادیبان با عنوان جدید «استاد» (آکادمیسین) جذب دانشگاه

می‌شوند، ادبیات جامعه، در دوره حیات چهل‌ساله‌اش کارنامه درخشانی در آفرینش آثار و معرفی شخصیت‌های ادبی داشته است. از قضا، تعدادی از ادیبانی که جذب دانشگاه می‌شوند، از میان همین شخصیت‌ها گزینش شده‌اند. محمدتقی بهار (ملک‌الشعرا)، رشید یاسمی، سعید نفیسی، بدیع‌الزمان فروزانفر، علامه دهخدا از این جمله‌اند. با وجود این‌که، تعداد قابل‌توجهی از بنیان‌گذاران دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، از میان ادیبان شاعر و نویسندگان هستند، تعاملی بین این نهاد نوپا با نهاد ادبیات جامعه برقرار نمی‌شود. این جدایی، تا سال ۱۳۲۵ ادامه می‌یابد و در این سال اتفاق بزرگی در فرهنگ ادبی معاصر ایران می‌افتد؛ یعنی «نخستین کنگره نویسندگان ایران» به همت انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی و با شرکت ۷۸ نفر از نویسندگان، شاعران و محققان ایرانی به ریاست محمدتقی ملک‌الشعرا بهار برگزار می‌شود. برگزاری این کنگره، نقطه عطفی در تاریخ فرهنگی معاصر ایران است و از نقطه‌نظر بحث ما اهمیت آن دو چندان است؛ زیرا برای نخستین بار، طیف‌هایی از اهل ادب و فرهنگ ایران؛ یعنی اهل قلم از شاعران و نویسندگان که متعلق به نهاد ادبیات جامعه هستند و استادان دانشگاه که در آن دوره با عنوان «متبعان ادبی» شناخته می‌شدند، در کنار یکدیگر جمع می‌شوند^{۲۴} (ر. ک. نخستین کنگره نویسندگان ایران، ۱۳۸۵: ۱۲-۱۳) و درباره سرنوشت ادبیات در گذشته، حال و آینده ایران بحث می‌کنند. این کنگره، علاوه بر اینکه به دو نهاد ادبی آن روز کشور رسمیت و مشروعیت می‌بخشید، نخستین تلاش برای ایجاد همگرایی بین دو نهاد ادبیات ایران نیز به شمار می‌رفت و عملاً در تاریخ معاصر ایران از آن دوره تا کنون، دنبال آن پی گرفته نشده است. یکی از رخدادهای سیاسی که فاصله ادبیات دانشگاهی و جامعه را عمیق‌تر کرد، وقوع کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲ است. این واقعه، بدگمانی مجموعه طبقات روشنفکری را که بدنه اصلی نویسندگان و شاعران را تشکیل می‌دادند، نسبت به حکومت و نهادهای مرتبط با آن بیشتر کرد و چون دانشگاه نیز چنانکه پیش از این گفتیم، نهادی حکومتی بود، مورد قهر و غضب ساکنان نهاد ادبیات جامعه قرار گرفت و بعدها، تلاش‌ها برای گرد هم آوردن اهل ادب و فرهنگ از دو نهاد، تا به امروز به جایی نرسیده است.^{۲۵} به نظر می‌رسد پیروزی انقلاب اسلامی، فاصله ساکنان این دو نهاد را بیش از پیش بیشتر کرد؛ زیرا اغلب نویسندگان و شاعران ادبیات جامعه دارای گرایش‌های ایدئولوژیکی متفاوتی با ساختار سیاسی برآمده از انقلاب اسلامی بودند.

امروزه وجود فاصله و گسست بین ادبیات دانشگاهی و جامعه وضعیتی را ایجاد کرده است که بسیاری از استادان دانشگاهی نمی‌دانند در ادبیات بیرون از دانشگاه چه می‌گذرد، چه جریان‌های ادبی برمی‌آیند و از بین می‌روند یا تغییر چهره می‌دهند و در جریان‌های دیگر استحاله می‌یابند، نمی‌دانند نویسندگان و شاعران حرفه‌ای حال و حاضر ایران چه کسانی هستند و دستاوردهای ادبی آنان چه و چگونه است؟ بر این امر آگاه نیستند که ادبیات معاصر، دیگر نمی‌تواند در بند ناسیونالیسم قرن نوزدهمی باشد و الزاماً باید ادبیات ما با ادبیات‌های جهانی پیوند ناگسستنی و مداوم داشته باشد. تعداد استادانی که بدانند و اشراف کافی داشته باشند که در دنیا چه مکتب‌هایی در حال آفرینش ادبی هستند و نبض اصلی ادبیات در قالب کدام ژانر ادبی می‌تپد، چندان زیاد نیست. هم‌چنین، نحله‌های نقد و نظریه ادبی که در دنیا و در طول قرن نوزدهم و بیستم و در همین سال‌های معدودی که از قرن بیست و یکم ایجاد شده است، چنان انبوه و مهم است که آگاهی به آنها برای هر استاد و پژوهشگر ادبی لازم و ضروری است، ولی تعداد کثیری از این استادان به دانش نقد و نظریه اشراف حداقلی هم ندارند. از طرف دیگر، در سه چهار دهه اخیر در دانشگاه‌ها با وجود گذشته‌گرایی نهادینه شده‌اش، اتفاقات بزرگی افتاده است. اقبال به ادبیات معاصر ایران و جهان چنان وسعت گرفته است که بخش قابل‌توجهی از تحقیقات دانشگاهی اعم از کتب، مقالات و رساله و پایان‌نامه‌ها به جدیدترین موضوعات و مصادیق

آثار ادبی معاصر ایران و جهان اختصاص یافته است. با وجود این، ادبیات جامعه به دلیل بدبینی نهادینه شده‌اش نخواسته یا نتوانسته این رخدادهای میمون و خجسته را ببیند. برای زدودن سوء تفاهمات، چاره‌ای جز رفت و آمدهای علمی نیست. آمد و شد نویسندگان، شاعران و منتقدان ادبیات جامعه می‌تواند پویایی و طراوت را به فضای ادبیات دانشگاهی به ارمغان آورد و از طرف دیگر، حضور استادان دانشگاه در پاتوق‌های ادبی، انجمن‌ها، فرهنگ‌سراها، نشریات محققان برون دانشگاهی را با غنای ادبیات کلاسیک آشنا می‌سازد و نقدهای ادبیات جامعه را نظام‌مند می‌کند.

نتیجه‌گیری

سخن آخر اینکه دو نهاد ادبیات موجود در ایران دوران معاصر، به دلیل سرشت، رویکرد و نگرش خود در مسیری مجزا به پیش می‌روند. هر یک از آن‌ها دارای نقاط قوت و ضعف یا ظرفیت‌های ویژه‌ای هستند. ادبیات جامعه از راه درگیری با مسائل روز - ملی و جهانی - به آفرینش و تحلیل ادبی مشغول است و ادبیات دانشگاهی از بدو شکل‌گیری تا کنون؛ علی‌رغم عقب‌نشینی‌های بسیار محدود، بی‌توجه به تحولات ادبی معاصر ایران و جهان، هم‌چنان در گذشته فرهنگی ایران درگیر است. ادبیات جامعه، در برداشتی کلی محصول واکنش ادیبان به مسائل روز؛ اعم از رخدادهای کلان سیاسی و اجتماعی است و ادبیات دانشگاهی رویکردی تاریخی به ادبیات دارد و آفریده‌های ادیبان گذشته را بررسی و تحلیل می‌کند. نوع و ماهیت فعالیت ادبی هر دو نهاد، با «قدرت سیاسی» گره خورده است و شکل رابطه‌ای که هریک از دو نهاد مذکور با آن برقرار می‌کنند، عامل تعیین‌کننده‌ای است. محافظه‌کاری در «روش» و «رویکرد» ادبیات دانشگاهی متأثر از وابستگی آن به حکومت و دولت‌هاست و پویایی، سرزندگی و هم‌زمان بی‌ثباتی و اوج و فرود ادبیات جامعه از نوع تعامل آن با نهاد قدرت ناشی می‌شود. گسست و فاصله ذاتی و تفاوت رویکردی و نگرشی، دو نهاد ادبی کشور را از عوالم یک‌دیگر غافل کرده و ایجاد پیوند سازنده و پایدار بین دو طرف، امری پیچیده و دشوار است؛ با وجود این، از طریق رفت‌وآمدها و حضور ادیبان و پژوهشگران دو نهاد در محافل و برنامه‌های یک‌دیگر می‌تواند کمی از شکاف موجود بکاهد و هم‌دلی نسبی بین آن‌ها ایجاد نماید.

پی‌نوشت‌ها

۱- در باب نام‌گذاری ادبیاتی که در سطح جامعه و در قالب مطبوعات و رسانه‌ها (مجلّات، روزنامه‌ها، ناشران، رادیو و تلویزیون، وبلاگ‌ها، فضای مجازی) و محافل ادبی (کافه‌ها، کانون‌ها، انجمن‌ها، فرهنگسراها و سازمان‌های دولتی و خصوصی) در جریان است و عمدتاً در کار خلاقیت ادبی یا به صورت پراکنده مشغول به نقد و ارزیابی آثار آفریده شده است، هنوز اتفاق نظری وجود ندارد. در مقابل، ادبیاتی که در دانشگاه‌ها در جریان است، تا حدودی تکلیفش روشن است و از آن به Academic Literature تعبیر می‌شود. با مسامحه فراوان می‌توان دو نهاد ادبی را با تعبیری مانند «ادبیات دانشگاهی و غیردانشگاهی» یا «ادبیات برون‌دانشگاهی و دانشگاهی» نامگذاری کرد. ولی در این نامگذاری «دانشگاه» محور شناسایی ادبیات قرار می‌گیرد و با معیار آن، ادبیات به دو حوزه تقسیم می‌شود و این کار به نوعی فضیلت نهادن بر ادبیات دانشگاهی است. برای اینکه این سوءتفاهم ایجاد نشود، به اضطرار و عجلاناً ادبیاتی را که در سطح جامعه در جریان است و به این شکل چنانکه در بدنه اصلی مقاله نشان خواهیم داد از عصر بیداری تا کنون ادامه داشته، «ادبیات جامعه» و ادبیاتی را که با تأسیس دانشگاه تهران و تبدیل شدن ادبیات به یک رشته مصوّب علمی در مراکز متعدّد علمی مطالعه می‌شود، «ادبیات دانشگاهی» می‌خوانیم. هرچند به جدّ تصریح می‌کنیم که این نامگذاری هم خالی از اشکال نیست و لازم است منتقدان ارجمند درباب نامگذاری دقیق برای ادبیات دو نهاد کنونی بیشتر تأمل کنند.

۲- برای نمونه بنگرید:

- تفضلی، احمد (۱۳۷۶) تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، سخن، تهران

- براون، ادوارد (۱۳۳۳) تاریخ ادبی ایران، جلد ۱، ترجمه علی پاشا صالح، تهران

- بهار، مهرداد (۱۳۹۷) پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ سزدهم، نشر آگه، تهران

۳- برای کسب اطلاعات دقیق از وضعیت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران در این دوران به کتاب ارزشمند «دو قرن سکوت؛ سرگذشت حوادث و اوضاع تاریخی ایران در دو قرن اوّل اسلام از حمله عرب تا ظهور دولت طاهریان» اثر عبدالحسین زرّین‌کوب رجوع شود.

۴- برای دریافت آسان‌تر متن اصلی و کسب اطلاعات تکمیلی در باب «مقدمه شاهنامه ابومنصوری» به مقاله «دیبچه شاهنامه ابومنصوری» نوشته دکتر رحیم رضازاده ملک در مجله «نامه انجمن» شماره ۱/۴ به نشانی <http://ensani.ir/file/download/article/20110101142321> مراجعه شود.

۵- تعبیری است که صاحب «چهار مقاله»، نظامی عروضی سمرقندی در بیان هزینه زندگی فرّخی سیستانی به کار برده است. (ر. ک. نظامی عروضی، ۱۳۲۷ق: ۵۷)

۶- اغلب اندیشمندان، انقلاب کبیر فرانسه (۱۷۹۹-۱۷۸۹) را سرآغاز تحولات عظیم در جهان می‌دانند. این انقلاب اگرچه در دوره کوتاه مدّت در فرانسه موجب خشونت‌های فزاینده شد و جنگ‌های داخلی و توسعه‌طلبانه عصر ناپلئون را رقم زد، ولی سرآغاز و مسبّب نفی فئودالیسم، رشد سرمایه‌داری، گسترش دموکراسی، ایجاد ناسیونالیسم، رونق یافتن لائیسیت، طرح اندیشه‌های امانیستی و استعماری بود. (ر. ک. دو توکویل، ۱۳۸۶) آثار مستقیم این تحوّل بزرگ، دقیقاً یک دهه بعد؛ یعنی از سال ۱۸۰۳ مصادف با ۱۲۱۸ قمری با درگیری‌های آغازین روس‌ها با ایرانیان در قفقاز برای ایرانیان نمایان شد. یورش روسیه به سرحدات ایران، مانند گرجستان، ترکمنستان، قفقاز و آذربایجان با انگیزه‌های استعماری بود که از جمله نتایج مستقیم انقلاب فرانسه بود.

۷- به عنوان نمونه رجوع کنید به:

- کرمانی، ناظم الاسلام (۱۳۷۶) تاریخ بیداری ایرانیان، به اهتمام علی اکبر سیرجانی، نشر پیکان، تهران

- کسروی، احمد (۱۳۶۳) تاریخ مشروطه ایران، چاپ شانزدهم، چاپخانه سپهر، تهران

- براون، ادوارد (۱۳۷۶) انقلاب مشروطیت ایران، ترجمه مهری قزوینی، انتشارات کویر، تهران
- آجودانی، ماشالله (۱۳۹۸) مشروطه ایرانی، چاپ یازدهم، اختران، تهران
- طباطبایی، سیدجواد (۱۳۹۰) دیباچه‌ای بر نظریه انحطاط، چاپ نهم، نگاه معاصر، تهران
- طباطبایی، سیدجواد (۱۳۹۵) تأملی درباره ایران؛ نظریه حکومت قانون در ایران، مبانی نظریه مشروطه‌خواهی، چاپ دوم، مینوی خرد، تهران
- آراین‌پور، یحیی (۱۳۸۷) از صبا تا نیما و از نیما تا روزگار ما، سه جلدی، انتشارات زوآر، تهران
- حائری، عبدالهادی (۱۳۶۴) تشیع و مشروطیت ایران، امیرکبیر، تهران
- کسرایی، محمدسالار (۱۳۷۹) چالش سنت و مدرنیته، نشر مرکز، تهران
- زیباکلام، صادق (۱۳۷۶) سنت و مدرنیته، روزنه، تهران
- ملکزاده، مهدی (۱۳۷۳) تاریخ انقلاب مشروطیت ایران، انتشارات علمی، تهران
- ۸- تعطیلات تاریخی، اصطلاحی بود که داریوش شایگان برای تبیین چهارصد سال تاریخ سیاسی و فرهنگی ایران - البته در سطحی کلان‌تر شرق - که بی‌خبر از تحولات اساسی مانند رنسانس، عصر روشنگری و انقلاب صنعتی و غرق در کلاسیسم متصل‌بانه به سر برده بود - به کار برد. این اندیشه به صورت منسجم در کتاب «نگاه شکسته: اسکیزوفرنی فرهنگی» (۱۹۸۹) که به زبان فرانسه نوشته شده است، مطرح شده و علی‌رغم ترجمه این اثر به چندین زبان دیگر، در ایران اجازه انتشار پیدا نکرده است. ولی اصل ایده در پاره‌ای از مصاحبه‌های او قابل‌ردگیری است. (برای نمونه ر. ک. <http://www.tarikhirani.ir/fa/news/36/bodyView/5251/0>) مقصود فراستخواه نیز، بی‌آنکه از این اصطلاح کلیدی استفاده کرده باشد، نشانه‌های انحطاط، یا همان فرورفتن در تعطیلات تاریخی را از عصر صفوی تا جنگ‌های ایران و روس - که مصادف با رنسانس و عصر روشنگری اروپایی و برآمدن آکادمی‌های جدید در اروپاست - به خوبی کاویده است. (ر. ک. فراستخواه، ۱۳۸۸: ۵۱ - ۱۳۶)
- ۹- چرخش گفتمانی در رسالت هنری شاعران و نویسندگان را علاوه بر دیوان شاعران عصر که به وضوح نمایان است، در نوشته‌های بارزترین متفکران عصر مشروطه؛ یعنی میرزافتحعلی‌خان آخوندزاده، میرزا ملکم خان، میرزاآقاخان کرمانی، زین‌العابدین مراغه‌ای، طالبوف و دیگران می‌توان مشاهده کرد. به عنوان نمونه، میرزاآقاخان کرمانی در باب نقش شعر در تعلیم و ارتقای سطح فرهنگی مردم می‌گوید: «هنوز مردمان ایران معنای پوئیزی را نمی‌دانند و درجه قوت آن را در احیای یک ملت و ارتقای افکار و القای جرئت و دلاوری در دل‌ها و اصلاح خوی اهل مملکت نمی‌فهمند. هر شاعر گدای گرسنه متملق و اغراق‌گویی را که الفاظ قلبنه را بهتر به کار ببرد و عبارات مغلق و پیچیده‌تربیان نماید، او را شاعر و فصیح‌تر دانسته ملک‌الشعرایش لقب می‌دهند.» (میرزاآقاخان کرمانی، ۲۰۰۰: ۲۳۰)
- ۱۰- ادبیات نیز مانند خانواده، سیاست، مذهب، علم و اقتصاد یک نهاد است به این معنا که بر مبنای مجموعه‌ای از باورها، ارزش‌ها، الگوهای رفتاری و تعاملاتی موجود در نزد هنرمندان و منتقدان، قراردادهای و معیارهایی درباره چگونگی آفرینش، درک و ارزیابی متون شکل می‌گیرد. (ر. ک. فاضلی، ۱۳۹۶: ۹۱) قواعد حاکم بر نهاد ادبیات است که به متن شائیت ادبی و به نویسنده به عنوان هنرمند اعتبار می‌بخشد. قواعد بر سازنده نهاد ادبیات همواره تغییر می‌کنند و به همین دلیل، متنی که در یک دوره تاریخی، ادبی محسوب نمی‌شده در دوره‌های دیگر با وضع قراردادهای جدید، ادبی به حساب می‌آیند. (برای اطلاعات بیشتر ر. ک. لامارک، ۱۳۹۶: ۱۲۹-۱۳۴)
- ۱۱- در دوران معاصر ایران متأسفانه «منتقدان حرفه‌ای» که دارای شخصیت حقوقی مستقل باشد، به دلیل عدم شکل‌گیری نهاد نقد ادبی ظهور نکرده است و نقدهایی که بر شعر و داستان معاصر نوشته شده یا کتاب‌هایی نظری که در باب اصول و موازین ادبی به نگارش درآمده، عموماً به قلم «شاعران منتقد»، «داستان‌نویسان منتقد»، «دانشگاهیان منتقد» به نگارش درآمده

است. از نوشته‌های شاعران منتقد آثاری مانند «ارزش احساسات» نیما، «عطا و لقای نیما» و «بدایع و بدعت‌های نیما» ی اخوان ثالث، «طلا در مس» و «خطاب به پروانه‌ها» ی براهنی قابل ذکرند. در حوزه داستان‌نویسی مقدمه «یکی بود یکی نبود» جمالزاده سرآغاز نقد داستان است و بعدها رضا براهنی با «قصه‌نویسی» و جمال میرصادقی با «عناصر داستان» آن را پی گرفته‌اند. از دانشگاهیان، تقی پورنامداریان با دو کتاب نقد شعر؛ «سفر در مه» و «خانه‌ام ابری است» و سعید حمیدیان با «داستان دگردیسی» و در حوزه داستان، سیروس شمیسا با «داستان یک روح» در نقد بوف کور و حسین پاینده در آثاری مانند «گشودن رمان» و «داستان کوتاه در ایران» نمونه‌های برجسته‌ای هستند.

۱۲- دانشسرای عالی، همان «دارالمعلمین مرکزی» (۱۲۹۸ ش) بود که مهر سال ۱۳۰۷ به دارالمعلمین عالی و سپس و در سال ۱۳۱۲ شمسی به این نام تغییر یافت. (ر. ک. Wiki Pedia. org)

۱۳- در باب اطلاعات تاریخی مربوط به دانشگاه تهران، بخش سوم کتاب «تاریخ دانشگاه تهران» (دانشگاه در دوره اول ۱۳۲۲-۱۳۱۳) جلد نخست اثر غلامحسین زرگری‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۷ خواندنی است. دکتر عیسی صدیق نیز فرایند طرح تأسیس دانشگاه تهران را با ذکر جزئیات ارزنده‌ای در مجموعه یادداشت‌ها و سخنرانی‌های خود با عنوان «چهل گفتار» بیان کرده است. نکته مهمی که از یکی از این جزئیات می‌توان استنباط کرد، این است که در نخستین سنگ بنای دانشگاه تهران که به صورت نمادین در زیر پلکان مرکزی و جنوبی دانشکده پزشکی در هیأت لوحی زرین و در محفظه‌ای از سنگ مرمر کار گذاشته شد، وابستگی نهاد دانشگاهی ایران به حکومت‌ها برای همیشه تثبیت شد. بر روی این لوحه زرین نوشته شده بود: «هنگام شاهنشاهی پادشاه ایران رضاشاه پهلوی سردودمان پهلوی ساختمان دانشگاه تهران به فرمان او آغاز و این نبشته که به یادگار در دل سنگ جای گرفته به زمین سپرده شد. بهمن ماه ۱۳۱۳ خورشیدی». (ر. ک. صدیق، ۱۳۵۲: ۳۱-۳۹)

۱۴- برای کسب اطلاعات بیشتر و منسجم‌تر در باب «علم ادبیات»، ماهیت، تاریخچه و اشکال آن در ایران عصر جدید به کتاب «اصول و مبانی روش تحقیق در ادبیات فارسی»، فصل اول، صص ۳۰-۴۶ رجوع شود.

۱۵- در دوره‌هایی از تاریخ معاصر، مطبوعات از رسالت انتقادی خود دور شده و به ابزاری در دست قدرت‌های سیاسی برای توجیه حکومت و برنامه‌های آن تبدیل شده است (ر. ک. براهنی، ۱۳۵۴: ۱۵) و یا با اعمال فشار از طرف حکومت‌ها، سانسور شدید، لغو امتیاز و توقیف تنها شبی از آن باقی مانده است.

۱۶- عباس مخبر، مترجم و منتقد معاصر، به منطق دسته‌بندی تحولات ادبی ایران در این دو اثر در سخنرانی جلسه اول «همایش بررسی وضعیت نقد ادبی در ایران» اشاره کرده است. (ر. ک. کتاب ماه ادبیات و فلسفه، خرداد ۱۳۸۰ صص ۱۸-۲۹)

۱۷- به عنوان مثال منابع زیر قابل استفاده هستند:

- اسمیت، آنتونی (۱۳۹۱) ناسیونالیسم و مدرنیسم، ترجمه کاظم فیروزمند، چاپ اول، نشر ثالث، تهران
- اسمیت، آنتونی (۱۳۸۳) ناسیونالیسم؛ نظریه، ایدئولوژی، تاریخ، ترجمه منصور انصاری، مؤسسه مطالعات ملی، تهران
- بارکلی، گلن جی (۱۳۶۹) ناسیونالیسم قرن بیستم، ترجمه یونس شکرخواه، چاپ اول، نشر سفیر، تهران
- گلنر، ارنست (۱۳۸۳) ناسیونالیسم، ترجمه سید محمدعلی نقوی، نشر مرکز، تهران
- گیرنا، مونسترات (۱۳۷۸) مکاتب ناسیونالیسم، ترجمه امیرمسعود اجتهادی، چاپ اول، انتشارات وزارت خارجه،

تهران

۱۸- عناوین دروس رشته ادبیات فارسی در مقطع کارشناسی در دوره اول تأسیس دانشگاه تهران به صورت کلی و در تعداد معدود به شرح زیر معین شده بود: زبان و ادبیات بعد از اسلام، تاریخ ادبیات ایران بعد از اسلام، زبان و ادبیات عرب، کلیات فلسفه، دوره عالی زبان خارجه یا ادبیات زبان خارجه و در دوره دکتری که از سال ۱۳۱۶ دایر شده این درس‌ها مصوب

شده بود: اصول و قواعد معانی بیان زبان فارسی، سبک‌شناسی، مقایسه روش‌های نظم و نثر، روش‌های تاریخ ادبیات، سنجش ادبیات زبان‌های مختلفه، دوره عالی ادبیات عرب و رساله. (ر. ک. زرگری‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۷: ۵۱۲ و ۵۳۱-۵۳۲)

۱۹- دربارهٔ ریشه‌های بنیادین «استقلال» و «آزادی» موجود در نهاد دانشگاهی در جوامع غربی ر. ک. دلانتی، ۱۳۸۶: ۳۸-۳۹ و فراستخواه، ۱۳۸۸: ۸۱

۲۰- چنانکه سیاست‌های کلان دولت‌ها در دو دههٔ اخیر برای ارتقاء کمی تولیدات علمی، به‌ویژه مقالات ملی و بین‌المللی و ورود به رقابت رتبه‌بندی‌های دانشگاهی در سطح منطقه و جهان، نقش و جایگاه استادان دانشگاه را تغییر داده و آنان را به جای انجام پژوهش‌های مؤثر در سطح اجتماع، به تولید انبوه مقالات تخصصی سوق داده است. (برای اطلاعات بیشتر ر. ک. رضوانی، ۱۳۹۷: ۲-۶)

۲۱- به دلیل توسعهٔ فراوان مراکز دانشگاهی و تثبیت آن به عنوان ساختار علمی امروزی، درباب دولتی و وابستگی آن مثل دهه‌های پایانی پیش از انقلاب حساسیت‌ها چشمگیر نیست. ولی هنوز رگه‌هایی از آن را در مصاحبه‌ها و اظهارنظرهای اهالی ادبیات جامعه می‌توان مشاهده کرد. به عنوان مثال، ماهنامهٔ فرهنگی اجتماعی آزما در شماره ۱۳۸ خود مجموعه مصاحبه و یادداشت‌هایی تحت عنوان «یک جدایی تاریخی» بین ادبیات روز و ادبیات دانشگاهی منتشر کرده است و در خلال گفته‌های چند تن از اهالی ادبیات بیرون از دانشگاه این ذهنیت بازتاب داشته است. لازم به ذکر است که صورت اولیه و ابتدایی نوشتار حاضر نیز، به صورت یادداشت در آن گزارش آمده است. (ر. ک. آزما، شماره ۱۳۸، صص ۲۴-۳۰)

۲۲- پارادایم‌ها مجموعهٔ «باورهای کلی فلسفی و علمی، ارزش‌ها، روش‌ها و قواعدی [هستند] که اعضای یک یا چند جامعه علمی در آن اشتراک دارند.» (کوهن، ۱۳۸۷: ۹۴) پارادایم‌ها یک نوع «نظام تعاملی نامرئی» بین اعضای یک نظام علمی برقرار می‌سازد. پارادایم‌ها، نقش وحدت‌بخشی، هدایت و راهنمایی‌کنندگی، جهت‌بخشی، سنت‌سازی و مشروعیت‌بخشی دارند. از یک سو، تمام پژوهشگران یک نظام علمی را حول محور خود گرد می‌آورند و سمت‌وسو و نقشهٔ راه فعالیت‌های علمی آنها را تعیین می‌کنند، (ر. ک. همان، ۲۰۵) به انباشت دانش در محدودهٔ خود کمک و امکان بروز و پرورش استعدادها را تسهیل می‌نمایند و از سوی دیگر، عملاً مانع ورود افرادی می‌شوند که به این پارادایم‌ها باور یا از وجودشان به درستی آگاهی ندارند.

۲۳- در سال‌های اخیر با توجه به قطعهٔ کاریکلماتورگونه‌ای که مرحوم سیدحسن حسینی در دفتر «نوشداروی طرح ژنریک» سروده بود، عده‌ای دانشگاه‌ها را آماج حمله قرار داده‌اند که چرا دانشگاه «ذوق و قریحهٔ» دانشجویان ادبی را به جای شکوفا کردن، می‌کشد. (ر. ک. محمدکاظم کاظمی، شفیع کدکنی، جمع اضداد در عرصهٔ ادبیات، www.mkkazemi.com) قطعهٔ حسن حسینی این است: «شاعری وارد دانشکده شد/ دم در/ ذوق خود را به نگهبانی داد.» (حسینی، ۱۳۹۱: ۱۹)

۲۴- جالب اینکه در میان شرکت‌کنندگان این کنگره، شخصیت‌هایی حضور دارند که نقش دوگانه دارند؛ یعنی هم متعلق به نهاد ادبیات برون دانشگاهی هستند و در مطبوعات در آفرینش و نقد ادبی فعال‌اند و هم به عنوان محقق و مدرّس دانشگاهی ایفای نقش می‌کنند مانند علی‌اکبر دهخدا، مهدی حمیدی شیرازی، رعدی آذرخشی و پرویز ناتل خانلری. از کودتای ۲۸ به بعد، از تعداد این افراد در صحنهٔ ادبی ایران به شدت کاسته می‌شود و شاید یکی از دلایل فاصله گرفتن بیشتر این دو نهاد از هم‌دیگر، فقدان چنین آدم‌هایی باشد.

۲۵- رضا براهنی در مقدمهٔ «ظلّ الله» به تلاش بی‌ثمر دار و دستهٔ فرح پهلوی برای برگزاری کنگره‌های ادبی مانند «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» اشاره کرده و گفته است که این تلاش‌ها همگی از طرف روشنفکران بایکوت شده و در مقابل، در دوران پس از کودتا، جلسات شعرخوانی و مباحث ادبی در خانه‌ها و مجالس خصوصی برگزار می‌شده است. (ر. ک. براهنی، ۱۳۵۴: ۹-۱۰)

منابع

- آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۲) یا تجدد؛ دفتری در شعر و ادب مشروطه، چاپ اول، اختران، تهران
- آخوندزاده، میرزافتحعلی خان (بی‌تا) مکتوبات، به همت باقر مؤمنی، نسخه الکترونیکی <https://bookiha.ir>
- آدمیت، فریدون (۱۳۴۸) امیرکبیر و ایران، چاپ سوم، شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، تهران
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲ الف) از صبا تا نیما؛ تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، چاپ هشتم، انتشارات زوآر، تهران
- آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲ ب) از نیما تا روزگار ما؛ تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، چاپ چهارم، انتشارات زوآر، تهران
- ابن خلدون، عبدالرحمن (۱۳۶۲) مقدمه ابن خلدون، ترجمه محمدپروین گنابادی، چاپ چهارم، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران
- اقبال‌آشتیانی، عباس (۱۳۲۴) «کهنه و نو»، مجله یادگار، شماره ۲، مهر ۱۳۲۴، صص ۸-۱
- براهنی، رضا (۱۳۵۸) ظل‌الله؛ شعرهای زندان، چاپ دوم، مؤسسه انتشاراتی امیرکبیر، تهران
- برمن، مارشال (۱۳۹۲) تجربه مدرنیته، ترجمه مراد فرهادپور، چاپ هشتم، طرح نو، تهران
- جمالزاده، محمدعلی (۱۳۲۰) یکی بود یکی نبود، بنگاه پروین، نسخه الکترونیکی www.zoon.ir
- دلانتی، جرارد (۱۳۸۶) دانش در چالش؛ دانشگاه در جامعه دانایی، ترجمه علی بختیاری‌زاده، چاپ اول، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران
- حسینی، سیدحسن (۱۳۹۱) نوشداروی طرح ژنریک، چاپ هشتم، انتشارات سوره مهر، تهران
- دو توکویل، الکسی (۱۳۸۶) انقلاب فرانسه و رژیم پیش از آن، ترجمه محسن ثلاثی، چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران
- رضوانی، سعید (۱۳۹۷) «جایگاه دانشگاهیان در جامعه ادبی»، نامه فرهنگستان، دوره ۱۶، شماره ۴، شماره مسلسل ۶۴، صص ۲-۶
- رودکی، ابوعبدالله جعفرین محمد (۱۳۴۱) محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، چاپ دوم، انتشارات کتابخانه ابن سینا، تهران
- زرگری نژاد، غلامحسین و همکاران (۱۳۹۷) تاریخ دانشگاه تهران (دانشگاه در دوره اول ۱۳۱۳-۱۳۲۲) جلد نخست، چاپ اول، انتشارات دانشگاه تهران، تهران
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۳۶) دو قرن سکوت؛ سرگذشت حوادث و اوضاع تاریخی ایران در دو قرن اول اسلام، انتشارات سخن، تهران
- صدیق، عیسی (۱۳۹۷) ایران مدرن و نظام آموزشی آن، ترجمه علی‌نجات غلامی، چاپ اول، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی، تهران
- صدیق، عیسی (۱۳۵۲) چهل گفتار؛ درباره سالگردهای تاریخی، یادبود دانشمندان معاصر، تاریخ و فرهنگ ایران، چاپ اول، انتشارات کتابفروشی دهخدا، تهران
- طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۵) اصول و مبانی روش تحقیق در ادبیات فارسی، چاپ اول، علمی، تهران
- طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۲) بانگ در بانگ؛ طبقه‌بندی، نقد و تحلیل جریان‌های شعری معاصر ایران از ۱۳۵۷-۱۳۸۰، چاپ اول، علمی، تهران
- فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۶) فرهنگ و دانشگاه، چاپ سوم، نشر ثالث، تهران
- فراستخواه، مقصود (۱۳۸۸) سرگذشت و سوانح دانشگاه در ایران، چاپ اول، مؤسسه خدمات فرهنگی رسا، تهران
- فراستخواه، مقصود (۱۳۹۷) گاه و بی‌گاهی دانشگاه در ایران، چاپ سوم، انتشارات آگاه، تهران
- قزوینی، محمد (۱۳۳۲) دوره کامل بیست مقاله قزوینی، کتابفروشی ابن سینا و کتابفروشی ادب، تهران
- کاظمی، محمدکاظم (۱۳۹۵) شفیع کدکنی، جمع اصداد در عرصه ادبیات، ۱۰ خرداد، www.mkkazemi.com
- کسرابی، محمدسالار (۱۳۸۴) چالش سنت و مدرنیته در ایران، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران
- کوهن، توماس. اس (۱۳۸۷) ساختار انقلاب‌های علمی، ترجمه عباس طاهری، چاپ دوم، نشر قصه، تهران
- لامارک، پیت (۱۳۹۶) فلسفه ادبیات، ترجمه میثم محمدامینی، چاپ اول، فرهنگ نشر نو، تهران
- مخبر، عباس (۱۳۸۰) «همایش بررسی وضعیت نقد ادبی در ایران، جلسه اول»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، خرداد ۱۳۸۰، صص ۱۸-۲۹
- میرزاآقاخان کرمانی (۲۰۰۰) سه مکتوب، به کوشش و ویرایش بهرام چوبینه، آلمان

نخستین کنگره نویسندگان ایران (۱۳۸۵) به اهتمام نورالدین نوری؛ ویراست جدید، نشر اسطوره، تهران
نظامی عروضی سمرقندی، احمد بن عمر (۱۳۲۷ ق) چهارمقاله، تصحیح محمد معین. چاپخانه بریل، لیدن

یاسمی، بهروز (۱۳۹۴) شکاف بین دانشگاه و محفل‌های ادبی؛ ۱۱ بهمن www.baharnews.ir/news/100222

یک «جدایی» تاریخی؛ نگاهی به فاصله بین ادبیات روز و ادبیات دانشگاهی، ماهنامه فرهنگی اجتماعی آزما، شماره ۱۳۸، صص ۲۴-۳۰

بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان شکارچی کوسه کر اثر عباس عبدی

ناهید طاهری

کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، شهرکرد، ایران

n.taheri0077@gmail.com

حمید رضایی

دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

H.Rezaie@pnu.ac.ir

چکیده

این پژوهش با هدف بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان شکارچی کوسه کر اثر عباس عبدی با روش تحلیل محتوای کیفی قیاسی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای انجام شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رمان شکارچی کوسه کر، تصویری چندبعدی از چالش‌ها و تحولات دوران بلوغ در جوامع سنتی ارائه می‌دهد. این اثر با محوریت شخصیت اسماعیل، به ابعاد مختلف بلوغ از جمله جسمی، روانی، معنوی، اجتماعی، عاطفی، شناختی، اقتصادی و سیاسی می‌پردازد. بلوغ جسمی و جنسی او در تقابل با انتظارات سخت‌گیرانه فرهنگی به نمایش درآمده و تعارض میان نیازهای طبیعی نوجوانی و هنجارهای اجتماعی را برجسته می‌کند. عبدی از طریق تأملات مذهبی و نیایش‌های اسماعیل، بلوغ معنوی و شرعی او را به‌عنوان ابزاری برای یافتن آرامش و پایداری روانی روایت می‌کند. هم‌چنین، پذیرش مسئولیت‌های خانوادگی و مواجهه با تضادهای فرهنگی، اسماعیل را به بلوغ اجتماعی و شناخت جایگاه خود در جامعه می‌رساند. او با مواجهه با احساسات پیچیده‌ای چون ترس، دلسوزی و آرزوهای تازه، به بلوغ عاطفی و هیجانی دست می‌یابد و توانایی تصمیم‌گیری منطقی و درک نیازهای دیگران، رشد شناختی او را نشان می‌دهد. رمان با تأکید بر استقلال مالی و آشنایی با ساختارهای سیاسی و اجتماعی، بلوغ اقتصادی و سیاسی را در شخصیت اسماعیل برجسته می‌کند. این اثر با نگاهی جامع، تأثیر محیط، فرهنگ و ارزش‌های دینی را در شکل‌گیری هویت نوجوانان بررسی کرده و الهام‌بخش در درک روان‌شناسی و جامعه‌شناسی دوران بلوغ است.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کودک و نوجوان؛ انواع بلوغ؛ رمان نوجوان؛ شکارچی کوسه کر؛ عباس عبدی؛ نویسندگان ایرانی.

۱. مقدمه

بلوغ به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراحل تحولی در زندگی انسان، شامل تغییرات عمده‌ای در ابعاد جسمانی، روانی و اجتماعی است که هر یک از این ابعاد می‌تواند تأثیرات عمیقی بر رشد و شکل‌گیری هویت فردی و اجتماعی کودکان و نوجوانان داشته باشد. در این راستا، ادبیات کودک و نوجوان به‌عنوان یکی از ابزارهای مؤثر تربیتی، می‌تواند نقش کلیدی در آماده‌سازی آنان برای مواجهه با این تغییرات ایفا کند. «ادبیات کودک و نوجوان به‌عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از فرهنگ و هویت یک جامعه، نقش مهمی در شکل‌گیری و توسعه شخصیت و بلوغ فکری و اجتماعی نسل‌های آینده دارد» (گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۸). با این حال، تاکنون تحقیقات کافی بر روی اینکه چگونه این داستان‌ها می‌توانند به‌عنوان ابزاری برای پرورش و تقویت بلوغ نوجوانان عمل کنند، صورت نگرفته است.

تأثیری که یک داستان خوب بر روح نوجوان می‌گذارد هیچ واعظ یا هیچ برنامه تلویزیونی نمی‌تواند داشته باشد؛ چراکه نوجوان وقتی رمان می‌خواند خود را در کنار شخصیت رمان حس می‌کند و گویی حادثه‌ها برای خود او رخ می‌دهند و این اتفاقات را به‌عنوان تجربه‌ای در زندگی خود به حساب می‌آورد. «رمان همانند آینه‌ای است که تحولات روحی و معنوی انسان را در طول زمان در خود بازتاب می‌دهد» (احمدی، ۱۳۹۰: ۴۵). گاه رمان و ماجراهای آن‌چنان تأثیری روی نوجوان می‌گذارد که او خود را در دل اتفاقات داستان می‌پندارد الگو می‌گیرد و یا سعی در تلقین افکار و احساسات شخصیت‌ها به خود می‌کند.

علاوه بر این، رمان نوجوان اغلب به موضوعاتی می‌پردازد که به‌طور مستقیم با تجربیات روزمره نوجوانان ارتباط دارند. این ارتباط می‌تواند به نوجوانان کمک کند تا احساسات و تجربیات خود را بهتر درک کنند و راه‌هایی برای برخورد با چالش‌ها و موقعیت‌های جدید پیدا کنند (الکساندر، ۲۰۰۸: ۴۱). بررسی بلوغ در این داستان‌ها می‌تواند به افراد نشان دهد که چگونه ادبیات می‌تواند به‌عنوان یک منبع حمایتی برای نوجوانان در دوران گذار به بزرگسالی عمل کند (کوبی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵۹). در نهایت، تحلیل بلوغ در رمان نوجوان اهمیت دارد زیرا به افراد امکان می‌دهد تا ارزش‌ها و ایدئولوژی‌هایی که در این داستان‌ها منعکس شده‌اند را شناسایی کنند. این امر به افراد کمک می‌کند تا درک بهتری از نقش ادبیات در شکل‌گیری فرهنگ و جامعه داشته باشند و بتوانند به نسل‌های آینده داستان‌هایی ارائه دهند که به‌طور مؤثرتری به نیازهای روانی و اجتماعی آن‌ها پاسخ دهند.

با توجه به مطالب گفته‌شده و نشان دادن اهمیت مسائلی از جمله مخاطب کودک و نوجوان، بازتاب بلوغ در رمان این گروه از مخاطب هم‌چنین علل موفقیت برخی آثار، این پرسش برای ما مطرح شد که بلوغ به چه شیوه‌ای در رمان نوجوان و به‌طور موردی شکارچی کوسه کر نمود پیدا کرده است؟

۱.۱. پرسش‌های پژوهش

بررسی بازنمایی بلوغ در آثار کودک و نوجوان با وجود اهمیت بسیاری که دارد، به نسبت کمی مورد توجه پژوهشگران بوده است و پیشینه پژوهشی که در ادامه ذکر می‌شود، گواهی بر این امر است. در این پژوهش سعی بر این است با خوانش و بررسی رمان شکارچی کوسه کر بر مبنای انواع بلوغ، به پاسخ دو پرسش برسیم: ۱. بازنمایی بلوغ در رمان شکارچی کوسه کر چگونه است؟ ۲. نویسنده به چه شکلی مسئله بلوغ شخصیت نوجوان خود را به تصویر کشیده است؟

۲.۱. پیشینه پژوهش

به‌رغم پراهمیت بودن بلوغ در دوران زندگی انسان و نقش پررنگ آن در شکل‌گیری شخصیت نوجوان، کمتر پژوهشگری به‌طور ویژه به بررسی بلوغ در رمان و داستان‌های نوجوان پرداخته است، در ادامه به مواردی اشاره می‌کنیم: زهرا میرعلایی امین (۱۳۹۶) در پایان‌نامه خود «بازنمایی انواع بلوغ در رمان‌های نوجوان دهه هشتاد» پرداخته است و به این نتیجه رسیده که از میان ۱۵ رمان بررسی شده تنها ۴ مورد به‌خوبی مسئله بلوغ را در خود جای داده‌اند و رمان عقرب‌های کشتی بمبک و رمان سه‌جلدی پارسین و من بیشتر از سایر آثار مسئله بلوغ را نشان داده‌اند. همچنین نگارنده ذکر کرده است که از میان انواع هفت‌گانه بلوغ (جسمی و جنسی، شرعی و معنوی، اجتماعی، عاطفی، عقلی، اقتصادی و سیاسی) بلوغ عقلی و عاطفی فراوانی زیادی دارند.

علی مرادی (۱۳۹۷). در پایان‌نامه خود «مفهوم نوجوانی در رمان نوجوان ایران بر اساس مکاتب روان‌شناسی» را بررسی کرده است. مرادی هر رمان را ذیل بخش جداگانه دیدگاه‌های نظری، هویت، بلوغ، نقش‌های جنسیتی، عشق و نوجوانی، خانواده و نوجوان، نقش‌های مدرسه‌ای، رابطه با همسالان، مسائل نوجوانی، عواطف نوجوانی و علایق نوجوانی بررسی کرده است. نگارنده به این نتیجه رسیده است که در این رمان‌ها به برخی از ابعاد مفهوم نوجوانی مانند دوقطبی‌های روانی نوجوانی بیشتر و به برخی مفاهیم مانند هویت و رابطه با همسالان و خانواده و نقش‌های جنسیتی کمتر پرداخته شده و به پاره‌ای جنبه‌ها مانند نقش‌های مدرسه‌ای یا بلوغ جسمی و همچنین علایق نوجوانی اصلاً پرداخته نشده است.

میر علایی امین و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی «بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان عقرب‌های کشتی بمبک» را بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که حسن‌زاده در رمان خود به‌خوبی به دوران پرماجرایی بلوغ پرداخته است و نویسنده در مورد شخصیت‌های نوجوان داستان بیشتر از همه در نمود بلوغ جسمی و جنسی بهتر عمل کرده‌اند و سپس به ترتیب بلوغ عقلی، بلوغ عاطفی، بلوغ اجتماعی، بلوغ سیاسی و درنهایت بلوغ اقتصادی نظر داشته است.

۳.۱. روش پژوهش

این مقاله پژوهشی کیفی است که با روش تحلیل محتوای کیفی-قیاسی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتاب‌خانه‌ای اجرا می‌شود. هم‌چنین برای تحلیل محتوا نیز از نوع تحلیل محتوای کیفی-قیاسی استفاده می‌شود. در این پژوهش به بررسی انواع بلوغ جسمی و جنسی، بلوغ شرعی، بلوغ اجتماعی، بلوغ عاطفی و هیجانی، شناختی (عقلی)، بلوغ اقتصادی و بلوغ سیاسی در رمان شکارچی کوسه کر اثر عباس عابدی می‌پردازیم.

۴.۱. ادبیات تحقیق

۴.۱.۱. رمان کودک و نوجوان

خواننده آثار ادبی در هر سنی که باشد تمایل دارد آثار متناسب با گروه سنی خود را بخواند چراکه خواسته یا ناخواسته با ادبیات مخصوص خود ارتباط بهتری برقرار می‌کند. کودکان و نوجوانان نیز از این جریان مستثنا نیستند. «ادبیات

کودک و نوجوان به آثاری گفته می‌شود که مخاطب آن این گروه سنی است. در دایره‌المعارف فارسی بیان شده است که ادبیات کودک و نوجوان، معمولاً به آثاری گفته می‌شود که برای مطالعه کودکان و نوجوانان به‌منظور سرگرمی و آموزش فراهم شده است» (مصاحب، ۱۳۸۰: ۷۲). اهمیت این گروه سنی را میان تمامی گروه‌های سنی موجود در یک جامعه نمی‌توان نادیده گرفت. به همین دلیل است که توجه به این گروه از مخاطبان در ادبیات رو به فزونی است، چراکه ادبیات از ابزاری است که می‌توان به‌واسطه آن بر آینده و زندگی کودکان و نوجوانان تأثیر گذاشت.

۲. ۴. ۱. نوجوانی

در مسیر زندگی، زمانی فرا می‌رسد که فرد بین کودکی و بزرگسالی قرار می‌گیرد «در این مرحله از زندگی، نوجوان با تغییرات عمده‌ای در جسم و روح و روان خویش مواجه می‌شود. او سردرگم است از آن‌چه هست و آنچه باید باشد. نه از مزایای کودکی بهره‌مند است و نه از امتیازات بزرگسالی. گرچه این دوره، فرصت مناسبی را برای کسب مهارت‌ها و آماده شدن برای آینده در اختیار فرد می‌گذارد، اما درعین حال معمولاً دوره‌ای است آکنده از تعارض و نوسان بین وابستگی و استقلال. در شرایطی که فرد در خانه‌ی والدین زندگی می‌کند و از حمایت مالی آنان برخوردار است، به‌دشواری می‌تواند به‌طور کامل احساس خودبستگی کند» (اتیکنسون، ۱۳۷۷: ۱۷۰). در این دوره از زندگی فرد دستخوش تحولی اساسی شده و این تحول، او را برای زندگی آینده آماده می‌سازد.

باوجود چنین اهمیت و حساسیتی، «تا قبل از قرن بیستم، کسی نوجوانی را به‌عنوان دوره‌ای از مراحل رشد مطرح نمی‌کرد؛ کودکان بلافاصله بعد از بلوغ به جهان بزرگسالان قدم می‌نهادند؛ اما امروزه می‌دانیم چنین دیدگاهی ناعادلانه است. درست زمانی که نوجوان با سرعت بی‌سابقه‌ای بلوغ جسمانی را می‌گذراند و درصدد کسب هویت نیز هست، اجتماع از او می‌خواهد که مستقل باشد، روابطش را تغییر دهد و سازگاری جنسی و آمادگی شغلی داشته باشد. در جامعه امروزی حتی مراسم آیینی به‌منظور اعلام ورود به جامعه بزرگسالان که در گذشته انجام می‌شد نیز به دست فراموشی سپرده شده است چون به نوجوان این حق داده می‌شود با برخورداری از فرصت کافی برای ایجاد شرایط تحول و پس از کسب آمادگی‌های لازم قدم در بزرگسالی بگذارد» (ماسن به نقل از یاسایی، ۱۳۹۰: ۱۲۸) نوجوانی مرحله گذار رشد فیزیکی و روانی انسان است که میان کودکی و جوانی روی می‌دهد.

در این دوران، توجه کردن به مسائلی که می‌تواند بر الگوپذیری و هویت‌یابی نوجوانان تأثیرگذار باشد، بسیار مهم است. یکی از مواردی که به‌خصوص برای نوجوان بسیار جذاب است، مطالعه‌ی رمان است و آن‌ها که در بحبوحه سال‌های بلوغ هستند، معمولاً از مخاطبان اصلی رمان‌ها محسوب می‌شوند. رمان‌هایی با محوریت موضوعه‌ای متنوع که می‌توانند در مقطعی از سن این نوجوان، نقش مهمی را ایفا کنند، نقش الگو و بارور کننده تخیلات سردرگم دوره‌ی حساس بلوغ.

۳. ۴. ۱. بلوغ

در طول زندگی افراد برخی از وقایع اهمیت زیادی دارند و هم‌چون نقطه عطفی می‌مانند؛ بلوغ یکی از این نقاط عطف است. بلوغ دوره‌ای مابین کودکی و بزرگسالی است که در این دوره تغییرات دینامیک در مغز و غدد و بدن باعث

تغییرات جسمانی، روانی، رفتاری در شخص می‌شود. از نظر لغوی بلوغ به معنای رسیدگی، پختگی، به حد کمال رسیدن است.

رشد و بلوغ در کلیه جنبه‌ها اعم از فیزیکی، عقلی و اجتماعی است. به همین جهت این واژه‌ها نسبت به واژه بلوغ جنسی که مفهوم بسته‌تری دارد و جوانی که دارای مفهوم وسیع، تری است، ارجح هستند. نوجوانی، دوره‌ای حد فاصل کودکی و بزرگسالی است، حدود و نیز طول مدت آن چندان مشخص نیست و بسته به افراد و جوامع، گوناگون، متغیر است. شروع آن را که همراه با بلوغ جنسی است با قاطعی‌ات بیشتری می‌توان تعیین کرد. طول مدت نوجوانی در جوامع، گوناگون یکسان نیست. دوره نوجوانی هم از نظر نوجوان و هم از نظر والدین از قدیم، دورانی دشوارتر از سال‌های کودکی، قلمداد شده است.

۴. ۴. ۱. بحران نوجوانی

نوجوانی دوران بی‌ثباتی خلق و همکاری و بی‌اعتنایی و کم‌رویی است. لوین معتقد است: «دوران کودکی در پدید آمدن مشکلات عاطفی و رفتاری نوجوان تأثیر ندارد. اگرچه نوجوانی دوره سختی برای نوجوان محسوب می‌شود، اما عمدتاً با این قبلی احساسات (ناامیدی، پریشانی، تنهایی) به مقابله برمی‌خیزد و سعی دارند تا موقعیت‌ها و شرایطی که این حالت‌ها در آن‌ها پدید می‌آورند را تصحیح کنند. درنهایت بیشتر نوجوانان هویت یک بزرگسال واقع‌گرا را کسب می‌کنند و بهداشت و سلامت روان فرد در امان می‌ماند» (امیری، ۱۳۸۹: ۹۳)؛ بیشتر نوجوانان بدون بروز اختلالات عاطفی و روان‌شناختی وارد دوران بزرگسالی می‌شوند و ناسازگاری در دوران نوجوانی غیرقابل اجتناب و همگانی نیست.

۵. ۴. ۱. انواع بلوغ

بلوغ انواع مختلفی دارد که هر شخص کم‌وبیش در روند بلوغ خود همه یا مواردی از آن را تجربه می‌کند. «بلوغ جسمی و جنسی از گسترده و شناخته‌شده‌ترین انواع بلوغ به شمار می‌روند. از نظر علمی، منظور از بلوغ و نوجوانی رشد و بلوغ در کلیه جنبه‌های فیزیکی، عقلی و اجتماعی است. به همین جهت از واژه نسبت به واژه‌های بلوغ جنسی که مفهوم بسته‌تری دارد و جوانی که دارای مفهوم وسیع‌تری است رجحان می‌یابد» (احدی و محسنی، ۱۳۹۶: ۱۲-۱۱). با توجه به اینکه هدف ما در این پژوهش بررسی انواع بلوغ در شخصیت نوجوان رمان شکارچی کوسه کر است، در این بخش تنها به ذکر عنوان انواع بلوغ می‌پردازیم که عبارت‌اند از: بلوغ جسمی و جنسی؛ بلوغ شرعی؛ بلوغ اجتماعی؛ بلوغ عاطفی و هیجانی؛ بلوغ شناختی (عقلی)؛ بلوغ اقتصادی؛ بلوغ سیاسی. در ادامه و در حین بررسی و تحلیل شخصیت‌ها به‌طور مفصل به آن ارجاع خواهیم داد.

۵. ۱. معرفی نویسنده

عباس عبدی، نویسنده ایرانی متولد ۱۳۳۱ و درگذشته ۱ آذر ۱۳۹۷، یکی از چهره‌های برجسته ادبیات ایران به شمار می‌رود. او تحصیلات دوره متوسطه خود را در شهر آبادان به پایان رساند و پس از آن برای مدت ده سال به تهران

رفت. سپس مدتی را در اصفهان زندگی کرد. از سال ۱۳۶۳، عبدی در بخش شیلات جنوب کشور مشغول به کار شد و در این مدت تجربیات و دیدگاه‌های گوناگونی از فرهنگ و جغرافیای جنوب ایران به دست آورد. عباس عبدی در سال ۱۳۸۱ نویسندگی را به‌طور جدی در حوزه بزرگسال آغاز کرد و به نوشتن داستان‌هایی مانند «قلعه پرتقالی» و «دریا خواهر است» پرداخت. عبدی در آثار خود برای نوجوانان به معرفی فرهنگ بومی جنوب کشور و مسائل زیست‌محیطی پرداخت و همواره تلاش داشت تا درک عمیق‌تری از مسائل این منطقه به خوانندگان ارائه دهد. وی در جزیره قشم سکونت داشت و وبلاگ «راه‌آبی» را نیز می‌نوشت (کتابک، ۱۳۹۷).

۶. ۱. خلاصه رمان شکارچی کوسه کر

کتاب شکارچی کوسه کر در سال ۱۳۹۲ توسط نشر کانون پرورش فکری کودک و نوجوان در ۱۴۴ صفحه به چاپ رسید. راوی رمان، اسماعیل پسر نوجوانی است که به همراه پدر و پدربزرگ خود برای صید به دریا رفته‌اند. مدت زیادی است که اوضاع صید آن‌ها مناسب نیست و از نظر مالی و غذایی به مشکل خورده‌اند. زمانی که پدر کوسه کر بسیار بزرگی را می‌بیند تصمیم می‌گیرد روی کمر آن پریده و صیدش کند. پدربزرگ که می‌داند این کار در دریای طوفانی خطرناک است بارها می‌خواهد پسر خود را منصرف کند اما نمی‌تواند و در این زمان هر دو به دریا کشیده شده و غرق می‌شوند. اسماعیل که در دریا تنها مانده مدتی برای پدر و پدربزرگ خود گریه می‌کند و مدتی در آب شناور می‌ماند تا عبدالرئوف او را پیدا می‌کند. با مرگ پدر مسئولیت مادر و خواهرها بر دوش اسماعیل می‌افتد، او به کمک عبدالرئوف که حالا داماد خانواده‌شان شده به لنج‌دار معروفی که دوست پدرش بوده معرفی می‌شود تا در آن لنج کار کند. اسماعیل در سر خود مدام به گرفتن انتقام از کوسه کرها فکر می‌کند و می‌خواهد همه کوسه‌ها را بکشد، همین انگیزه او باعث می‌شود که از دور بتواند کوسه‌ها را تشخیص داده و به ناخدا معرفی کند. توانایی‌های اسماعیل موجب می‌شود که به جاشو و سپس ناخدا تبدیل شود. پس از چندی درس می‌خواند و به ژاپن می‌رود تا کار دریانوردی را بیاموزد. پس از آن نیز متوجه می‌شود می‌تواند وام بگیرد و با آن لنج بخرد. او این کار را می‌کند و کم‌کم اوضاع او از هر لحاظ بهتر می‌شود. در انتها با طیبه ازدواج می‌کند.

۲. پردازش تحلیلی بازتاب انواع بلوغ در رمان شکارچی کوسه کر

۲. ۱. بلوغ جسمی و جنسی

اغلب هنگام به میان آمدن صحبت از بلوغ، بیش از همه انواع دیگر بلوغ جسمی و جنسی به ذهن خطور می‌کند. «در آغاز نوجوانی اغلب افراد به دوره سریعی از رشد جسمانی گام می‌گذارند که با رشد تدریجی اندام‌های تناسلی و ویژگی‌های جنسی ثانوی همراه است. این تغییرات طی یک دوره تقریباً دوساله رخ می‌دهند و با بلوغ جنسی به اوج می‌رسند» (اتکینسون و هیلگارد، ۱۳۷۷: ۱۷۱)، علاوه بر بلوغ جسمی و جنسی بلوغ شرعی برای نوجوانان به‌خصوص نوجوان‌های دین‌دار مانند مسلمانان از اهمیت بسیاری برخوردار است.

- بلوغ جسمی در شخصیت اسماعیل

بلوغ جسمی در نوجوانی به تغییرات بیولوژیکی و فیزیولوژیکی اشاره دارد که شامل رشد جسمانی و تغییرات هورمونی است (بارکلی، ۲۰۰۷: ۵۲). در مورد اسماعیل، واکنش او به مسائل مطرح شده در خانواده و جامعه، نشان از مراحل مختلفی در بلوغ جسمی و وارد شدن او به گروه بزرگسالان را دارد. برای مثال، مادرش از او می‌خواهد که به فکر عروسی و تشکیل زندگی باشد که نوعی از انتظارات اجتماعی برای ورود به دنیای بزرگسالان را بیان می‌کند:

«کولی کر... کولی کر...! حرف کولی از توئی خونه بیرون نمیره. بس نی چند سال؟ فکر خودت باش چوک! فکر خونه، عروسی، به فکر ئی دوتا دخت یتیم باش!... فکر یه لنج برای خودت... تا کی نوکری مردم؟...» «من هنوز خودم بچه‌ام. چی میگی مادر؟ تازه با کدوم پول؟ با ارث اون مرحوم بدبخت؟ آگه نمرده بودن... آگه زنده بودن...» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

این خواسته‌های مادر در حقیقت بازتابی از توقعات سنتی از پسران جوان برای تأمین زندگی و تشکیل خانواده است. این انتظارات در حالی بر اسماعیل تحمیل می‌شود که او خود را هنوز «بچه» می‌داند و در مرحله‌ای است که به نظر می‌رسد برای پذیرش این مسئولیت‌ها آمادگی ندارد. این تعارض، نشانه‌ای از مراحل ابتدایی بلوغ جسمی و هم‌چنین روحی اوست که به مقاومت و انکار وی در پذیرش نقش‌های بزرگسالانه منجر می‌شود.

- بلوغ جنسی و تأثیر فرهنگ بر شخصیت اسماعیل

بلوغ جنسی در نوجوانان معمولاً با تغییراتی در ارتباط با هویت جنسی، کشش‌های عاطفی و فیزیکی نسبت به جنس مخالف و درنهایت تطابق با انتظارات فرهنگی همراه است (اریکسون، ۱۹۶۸: ۹۱). در متن رمان، به‌وضوح مشخص است که فشارهای فرهنگی و اجتماعی برای ازدواج زودهنگام به‌شدت بر اسماعیل تأثیر گذاشته‌اند. برای مثال، در بخشی از رمان، به‌رسم ازدواج زودهنگام در روستای سلخ اشاره شده است: «سلخ رسم است دختر و پسر در سن پایین ازدواج می‌کنند» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

این رسم اجتماعی نوعی فشار بر اسماعیل و طیبه ایجاد کرده که می‌تواند بر رشد روانی و جنسی آن‌ها تأثیرگذار باشد. فشارهای محیطی در چنین جوامعی، گاهی سبب می‌شود نوجوانان بدون آمادگی کامل وارد مناسبات زناشویی و مسئولیت‌های بزرگ سالانه شوند که این می‌تواند تأثیرات منفی بر رشد و شکل‌گیری هویت آن‌ها داشته باشد (مارسیا، ۱۹۸۰: ۳۴).

- تعامل بلوغ جنسی و انتظارات اجتماعی

تضاد بین بلوغ جسمی و جنسی طبیعی و انتظارات اجتماعی و فرهنگی، موضوعی است که در بسیاری از جوامع سنتی مشاهده می‌شود. این امر نه‌تنها بر زندگی اسماعیل بلکه بر زندگی بسیاری از نوجوانان مشابه او نیز تأثیر دارد. پژوهش‌های روان‌شناختی نشان می‌دهند که فشارهای اجتماعی در جوامع سنتی، بلوغ جنسی را به‌گونه‌ای متفاوت از جوامع مدرن و صنعتی تحت تأثیر قرار می‌دهند (لارسون و ویلسون، ۲۰۰۴: ۶۴). از طرفی، بلوغ جنسی در نوجوانان منجر به افزایش تمایلات و نیازهای جدید در آن‌ها می‌شود که اگر بدون راهنمایی مناسب با آن مواجه شوند، می‌تواند منجر به بحران‌ها و چالش‌های عمیق روانی گردد در این رمان نیز در انتها اسماعیل خواسته یا ناخواسته مسئولیت ازدواج و تشکیل زندگی را به عهده می‌گیرد:

«یکی دو هفته بعد عروسی من و طیه بود. دو سال بود تقریباً هرروز هم‌دیگر را می‌دیدیم. در سلخ و بین مردم دیگر صورت خوبی نداشت و از سلیمان می‌شنیدم بعضی حرف‌هایی می‌زنند» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۲۵).

به‌طورکلی می‌توان گفت شخصیت اسماعیل در رمان شکارچی کوسه کر با نمونه‌ای ملموس از چالش‌های بلوغ جسمی و جنسی در یک جامعه سنتی و با انتظارات سخت‌گیرانه مواجه است. عبدی با استفاده از توصیفات روانی و رفتاری اسماعیل، چالش‌هایی را که او در مسیر بلوغ تجربه می‌کند، به تصویر می‌کشد و به ما نشان می‌دهد که چگونه انتظارات فرهنگی و اجتماعی می‌تواند بر رشد روانی و جنسی نوجوان تأثیر بگذارد. این تحلیل‌ها به‌خوبی نمایانگر پیچیدگی‌های بلوغ در جوامع سنتی و تأثیر محیط بر شکل‌گیری هویت فردی و جنسی نوجوانان است.

۲.۲. بلوغ شرعی

- معنویت و پیوند با خدا در بلوغ معنوی

بلوغ معنوی به‌تدریج با افزایش عمق پیوند با خداوند و درک معنای دعا و نیایش همراه می‌شود (بک و مک‌دونالد، ۲۰۱۴: ۳۶). در این راستا، اسماعیل از طریق دعا و گریه به درگاه خدا، نوعی از احساس پناه بردن و طلب حمایت را تجربه می‌کند: «آی پناه می‌برم به خود خودت! خدا! خدا! برگردم...» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸). این تجربه که همراه با دعا و التماس است، نشان می‌دهد که او درک عمیق‌تری از دعا پیدا کرده و به خداوند به‌عنوان منبعی برای آرامش و امید روی می‌آورد. این مسئله بخشی از بلوغ معنوی است که از آنچه که در نوجوانی طبیعی است، فراتر می‌رود و درواقع به مرحله‌ای می‌رسد که فرد برای یافتن پناه به معنویت و نیایش متوسل می‌شود (اسمیت و اسنایدر، ۲۰۰۹: ۵۱).

- تجربه‌های دینی و تأثیر مناسبت‌های مذهبی

بلوغ شرعی به‌نوعی نشان‌دهنده پایبندی به اصول و قواعد دینی و رشد درونی است. این پایبندی‌ها در رمان در قالب مناسبت‌های مذهبی مثل عید قربان و عید فطر نشان داده می‌شود. اسماعیل در خاطره‌ای از عید قربان که همراه با احساسات قوی و یادآوری خاطرات مشترک با اعضای خانواده و دوستانش است، بر اهمیت این مراسم‌ها تأکید دارد: «عید قربان بود و عبدالرئوف به شوخی و شیطنت گوشت از کاسه‌های وسط سفره برمی‌داشت و در بشقاب من می‌گذاشت» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸). این لحظات به اسماعیل کمک می‌کنند تا احساس پیوند عمیق‌تری با خانواده و جامعه خود پیدا کند و از نظر معنوی نیز رشد کند.

- تعارضات نوجوانی در مسیر رشد شرعی

نوجوانان در دوران بلوغ با کشمکش‌های درونی و بیرونی مواجه می‌شوند و سؤالاتی درباره معنای زندگی و ارزش‌های مذهبی در آن‌ها شکل می‌گیرد (پیرسون، ۲۰۱۳: ۴۵). اسماعیل نیز از این قاعده مستثنا نیست و در تقابل با شرایط سخت زندگی‌اش به خدا پناه می‌برد. او سعی دارد با نگاهی به گذشته و آرزوی بازگشت به لحظات خوش و امن، نوعی از صلح و اطمینان را پیدا کند که شاید در حال حاضر برایش دست‌یافتنی نیست:

«نگاه کردم به پشت سرم و خواستم و آرزو کردم و با التماس و دعا، گریه کردم، حق و هق، دست به آسمان بردم، آی پناه می‌برم به خود خودت! خدا! خدا! برگردم، برم گردان به ساعتی قبل، به دیروز، هفته پیش، ماه مانده در آن طرف حالا، سال گذشته، نوروز عید فطر!» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸).

این تعارض‌ها بخشی از مسیر بلوغ شرعی اوست، جایی که او با بازاندیشی و جستجو درونی، سعی می‌کند معنای عمیق‌تری از ایمان و عبودیت پیدا کند (هوغان، ۲۰۰۱: ۸۲).

- نقش محیط در رشد شرعی و معنوی اسماعیل

روابط خانوادگی و اجتماعی به‌عنوان عوامل مهمی در رشد معنوی و شرعی اسماعیل ایفای نقش می‌کنند. حافظه او از لحظات مذهبی و حضور در مناسبت‌های جمعی، به او یادآوری می‌کند که ارزش‌های دینی چقدر در زندگی روزمره و تصمیم‌گیری‌هایش نقش دارند.

«خدا! خدا! برگردم، برم گردان به ساعتی قبل، به دیروز، هفته پیش، ماه مانده در آن طرف حالا، سال گذشته، نوروز عید فطر! به‌روزی که همراه بقیه اهل سلخ خانه بزرگ حاجی موسی ناهار دعوت بودیم. عید قربان بود و عبد الرئوف به شوخی و شیطنت گوشت از کاسه‌های وسط سفره برمی‌داشت و در بشقاب من می‌گذاشت» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۸). همان‌طور که در متن مشاهده می‌شود، او این لحظات را با دقت یادآوری می‌کند و به آن‌ها به‌عنوان پناهگاهی برای یافتن معنا و ارتباط با خدا می‌نگرد. این موضوع نشان می‌دهد که محیط و خانواده تا چه اندازه در شکل‌دهی و هدایت او به‌سوی بلوغ معنوی و شرعی تأثیرگذار هستند (ریگن، ۲۰۰۷: ۱۰۵).

در رمان شکارچی کوسه کر، اسماعیل نه‌تنها با چالش‌های دنیای بیرون مواجه است، بلکه درونی‌ترین تجربیات معنوی و شرعی خود را نیز پشت سر می‌گذارد. این تجربیات از طریق نیایش‌ها، خاطرات مذهبی و تلاش برای یافتن معنا در زندگی بازنمایی شده‌اند. عبدی به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه این نوجوان در مسیر بلوغ معنوی و شرعی، با استفاده از نیایش و پناه بردن به خدا، به‌نوعی از پایداری و آرامش دست می‌یابد. این رشد معنوی و شرعی می‌تواند به‌عنوان نمونه‌ای برای درک بهتر فرآیند بلوغ در نوجوانان در جوامع سنتی موردتوجه قرار گیرد و ارزش‌های دینی و اجتماعی‌ای که به این تحول معنوی کمک می‌کنند را برجسته می‌سازد.

۳.۲. بلوغ اجتماعی

در ابتدای نوجوانی، دسته‌ها یا گروه‌های همسالان اهمیت زیادی پیدا می‌کنند؛ «نوجوان می‌کوشد گروه همسالان او را بپذیرد و خود نقش‌هایی را در گروه می‌پذیرد. گرچه به نظر مساعد و تأیید بزرگسالان نیاز فراوان دارد اما بیشتر وقت خود را با دوستان و همسالان می‌گذراند و او اندیشه‌ها و قوانین آن‌ها را به معیارهای والدین و بزرگسالان دیگر ترجیح می‌دهد» (پارسا، ۱۳۸۸: ۲۲۳). بلوغ اجتماعی با تأثیرپذیری از دوستان علاقه به تشکیل گروه و قبول مسئولیت خود را نشان می‌دهد.

«هوش می‌تواند نقش به‌سزایی در رسیدن به این بلوغ ایفا کند لذا رسیدن به مرحله بلوغ اجتماعی سن مشخصی ندارد و متأثر از عوامل تربیتی، خانوادگی و سطح هوشی افراد است. انسان‌ها در سنین متفاوت به بلوغ می‌رسند، تعیین سن مشترک برای افرادی که هم‌زمان به انواع بلوغ برسند کار دشواری است» (شرفی، ۱۳۸۳: ۶۷).

- چالش‌ها و مسئولیت‌های اجتماعی

بلوغ اجتماعی اغلب با پذیرش مسئولیت‌های جدید و مواجهه با شرایط دشوار همراه است که نیازمند تصمیم‌گیری‌های مستقل و توانایی مدیریت موقعیت‌ها هستند (استینبرگ، ۲۰۱۳: ۱۱۸). در رمان، اسماعیل در لحظاتی با مسئولیت‌های اجتماعی و خانوادگی روبه‌رو می‌شود که از وی انتظار می‌رود به‌عنوان فردی قابل‌اعتماد در جامعه ظاهر شود. در یکی از صحنه‌ها که اسماعیل با ترس از مرگ و فکر به مسئولیتش در قبال دیگران مواجه می‌شود، نوعی خودآگاهی و درک جدید از وظایف اجتماعی را در خود تجربه می‌کند:

«فاصله‌ام تا طناب سرگردان چندمتری بیشتر نبود. دوباره ترسی به جانم افتاد. داشتم چه می‌کردم؟ برای کی؟ برای عبدالله؟ برای عبدالرئوف که نگهبانی را به من و ابراهیم سپرده بود؟ اگر این آخرین لحظه‌هایی باشد که نفس می‌کشم چی؟ این چه راهی است که انتخاب کردم؟ راهی که پدر و پدربزرگم رفتند؟ بچه‌های شهری الان در خواب ناز دم صبحشان هستند و من...» (عبدی، ۱۳۹۲: ۹۵).

این احساس و وظیفه، نمونه‌ای از آغاز بلوغ اجتماعی اوست که در آن اسماعیل به درک تعهدات خود نسبت به دیگران دست می‌یابد.

- رویارویی با ساختارهای اجتماعی و نظام اداری

یکی از جنبه‌های مهم بلوغ اجتماعی، آشنایی با نهادها و ساختارهای اجتماعی است. در متنی از رمان، اسماعیل از سوی بزرگ‌ترها تشویق می‌شود تا با سیستم اداری و راه و چاه زندگی اجتماعی آشنا شود:

«تو برو من می‌مونم تو ماشین» «تو ماشین چی؟ باید یادگیری... راه و چاه ئی اداره‌ها رو باید بلد بشی. خیلی کارها هست که شاید یه روزی لازم بشه خودت تنها بیای انجام بدی. بهت میگم کم‌کم. از همه واجب‌تر رانندگی» (همان: ۳۵).

در اینجا، آموزش نحوه تعامل با نهادهای اجتماعی به‌عنوان بخشی از فرایند بلوغ اجتماعی او دیده می‌شود که می‌تواند به رشد اعتماد به‌نفس و استقلال او در مواجهه با مسائل زندگی روزمره کمک کند (اریکسون، ۱۹۶۸: ۹۰). بزرگ‌ترها به‌عنوان راهنمایان، او را تشویق به یادگیری می‌کنند تا روزی بتواند به‌تنهایی در جامعه فعالیت کند و استقلال بیشتری کسب کند.

رمان شکارچی کوسه کر با دقت و عمق به تحول اجتماعی اسماعیل پرداخته و چالش‌های بلوغ اجتماعی او را در قالب موقعیت‌های مختلف زندگی به تصویر کشیده است. این موقعیت‌ها شامل مسئولیت‌های خانوادگی، تعامل با نظام‌های اجتماعی و درک از جایگاه او در جامعه‌ای سنتی هستند که اسماعیل را از نوجوانی به جوانی با آگاهی اجتماعی می‌رسانند. عبدی به‌خوبی نشان داده که چگونه اسماعیل با قبول مسئولیت‌های جدید، آشنایی با ساختارهای اجتماعی و شناخت تضادهای فرهنگی میان سبک زندگی خود و زندگی شهری، به تدریج به بلوغ اجتماعی دست

می‌یابد. این اثر نه تنها نمونه‌ای از چالش‌های بلوغ اجتماعی در یک جامعه سنتی را ارائه می‌دهد، بلکه ابعاد پیچیده‌تری از تعاملات اجتماعی و مسئولیت‌پذیری را در نوجوانان به نمایش می‌گذارد.

۴.۲. بلوغ عاطفی و هیجانی

طبق نظر برنارد (۱۹۵۴) معیارهای رفتار عاطفی بالغ چنین است: «بازداری بیان مستقیم عواطف منفی»، «پرورش عواطف مثبت و پیشرو»، «تکامل تحمل در شرایط نامطلوب»، «افزایش رضایت از پاسخ‌های اجتماعی مطلوب»، «افزایش رضایت وابستگی به اعمال توانایی انتخاب از میان شقوق گوناگون»، «رهایی از ترس نامعقول»، «درک و عمل مطابق محدودیت‌ها»، «آگاهی از توان و پیش‌رفت دیگران»، «توانایی انجام اشتباه بدون احساس رسوایی»، «توانایی کسب پیروزی و حیثیت بامتانت»، «توانایی تأخیر ارضای تکانش‌ها»، «لذت از زندگی روزمره».

از نظر کول (۱۹۴۴) برجسته‌ترین علامت بلوغ عاطفی، توانایی تحمل تنش است. از دید مورگان (۱۹۴۳) یک نظریه کارآمد درباره بلوغ عاطفی باید تمام حیطه فردیت نیروها و توانایی لذت از این نیروها را در نظر بگیرد (حافظ آبادی، ۱۳۸۶: ۱۱۹). تلاطم احساسات نوجوانان در دوره نوجوانی آنان را سردرگم کرده و تحمل این شرایط را برای والدین دشوار می‌کند اما با آگاهی والدین و خود نوجوان از ویژگی‌های این دوره، می‌توان برخوردهای منطقی‌تری داشت.

- ترس و احساس مسئولیت

یکی از مؤلفه‌های مهم بلوغ هیجانی، توانایی فرد برای مقابله با ترس و کنترل واکنش‌های احساسی در موقعیت‌های بحرانی است (استینبرگ، ۲۰۱۳: ۱۶۸). در رمان، اسماعیل در موقعیتی دشوار و مرگبار در مواجهه با دریا و خطر غرق شدن قرار می‌گیرد که او را به پذیرش ترس و ناتوانی خویش وادار می‌کند؛ «کوچک، گریان، مبهوت و آماده برای مردن»:

«طناب لنگر و انگار کولی مانده بود و یا برگشته بود سمت ترتری. قلاب به جایی، شاید لب بالایی‌اش، گیر کرد بود و جانش را آزار می‌داد. چه باید می‌کردم؟ چه می‌توانستم بکنم؟ پدرم اگر بود، اگر پدر بزرگم آنجا بود... چه ناخدایی بودم من؟ کوچک، گریان، مبهوت و آماده برای مردن... آماده که همراه ترتری کشیده شوم به ته دریا، آماده که به دنبال پدرهایم بروم. مادرم چی؟ خواهرهایم کو؟» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۴).

این وضعیت او را به درک عمیق‌تری از زندگی و جایگاه خود در جهان رسانده و آغازگر بلوغ عاطفی اوست. مواجهه با ترس و توانایی پذیرش آن، از مراحل اولیه درک هیجانات و کنترل آن‌ها محسوب می‌شود که از نشانه‌های رشد عاطفی اوست.

- خشم و نفرت در تقابل با گذشت و دلسوزی

اسماعیل در طول داستان با احساس نفرتی عمیق نسبت به کولی کر دست‌وپنجه نرم می‌کند. این احساس خشم که از آسیب دیدن خود و خانواده‌اش ناشی می‌شود، او را به انتقام‌جویی و آرزوی نابودی کولی کر وامی‌دارد:

«اگه راست میگی... اگه رفیقی با من... کمک کت ئی کولی کر رو تکه‌تکه کنم. فقط ئی طور دلم آروم می‌گیره. فقط خودش... خدا خدا می‌کنم روغن جیگرش توی بشکه‌های زیر آفتاب گند بزنه، لاشه‌اش زیر آفتاب له بشه. ئی استخوون کمرش...» (عبدی، ۱۳۹۲: ۴۷).

اما در عین حال، اسماعیل در لحظه‌ای از داستان، به‌طور ناگهانی دلسوزی‌ای عجیب نسبت به کولی کر تجربه می‌کند و در یک لحظه تردید می‌کند؛ «نمی‌دانم در آن لحظه عجیب نگران عبدالله هنگامی بودم یا دلم برای کولی کر به رحم آمد»:

«چشم به چشم هم شدیم. لبخند مهربانش لحظه‌ای روی زخم‌های ترسناک صورتش را پوشاند. ناگهان از مغزم گذشت فریاد بزنم: «نپر ناخدا عبدالله! نپر». نمی‌دانم در آن لحظه عجیب نگران عبدالله هنگامی بودم یا دلم برای کولی کر به رحم آمد» (همان: ۷۶).

این تضاد احساسی نشان‌دهنده فرایند پیچیده بلوغ عاطفی اوست که در آن با کنار گذاشتن نفرت و تأمل بر عواطف دیگر، به درک عمیق‌تری از زندگی و دیگر موجودات دست می‌یابد.

- درگیری‌های عاطفی ناشی از انتظارات اجتماعی و فردی

اسماعیل هم‌چنین با تضادهای عاطفی میان خواسته‌ها و انتظارات خود و دیگران مواجه است. از او انتظار می‌رود که به‌جای تمرکز بر انتقام و نفرت، به فکر خانواده‌اش باشد؛ «فکر مادر و خواهرهاش باش! فکر فاطمه و بقیه»:

«زود فهمید همه وجودم را نفرت از کولی کر فراگرفته است. «باید غذا بخوری اسماعیل... دعا کن! صلوات بفرست برای اون تا! نماز بکن! فکر مادر و خواهرهاش باش! فکر فاطمه و بقیه... حالا تو مرد ئی خونه هستی... فقط تو... فکر انتقام رو ول بکن»» (عبدی، ۱۳۹۲: ۴۳).

این نصیحت‌ها از سوی دیگران و درگیری‌های درونی، او را وادار می‌کنند تا احساسات خود را بازبینی کرده و به بلوغ بیشتری دست یابد. این رویارویی با تضادهای درونی، بخشی از رشد عاطفی او محسوب می‌شود که نیازمند شناخت و درک عواطف و مدیریت هیجانات است (ایوانز، ۲۰۱۱: ۸۲).

- امید و آرزو برای آینده

بلوغ عاطفی در نوجوانان اغلب با ظهور آرزوها و امیدهای شخصی برای آینده همراه است (باندورا، ۲۰۰۱: ۳۲۹). اسماعیل که در ابتدا درگیر احساسات پرتنش و نفرت‌انگیز بود، به‌تدریج با دیدن تصاویر و داستان‌های جدید، به آرزوی داشتن لنج خود و سفر به جاهای دور فکر می‌کند:

«اگر راست گفته باشند... اگر بتوانم لنجی از خودم داشته باشم... لنج چی بود؟ آها... فایبرگلاس! اگر بتوانم ناخدای لنج خودم باشم و بروم به جاهای دور... دریا‌های بزرگ... جزیره‌ها و بندرهایی که اسمشان را هم کشید نشنیده» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

این آرزوها، نشان‌دهنده تحول عاطفی او از درگیری با خشم و نفرت به‌سوی داشتن چشم‌اندازی مثبت‌تر است که می‌تواند در ایجاد ثبات عاطفی و روانی در او مؤثر باشد. این رویکرد به آینده، به او کمک می‌کند که احساسات منفی خود را مدیریت کرده و به رشد شخصی و عاطفی دست یابد.

رمان شکارچی کوسه کر به‌خوبی فرایند بلوغ عاطفی و هیجانی اسماعیل را به تصویر می‌کشد. او در مواجهه با ترس، نفرت، دلسوزی، غرور و آرزوهای جدید، به‌تدریج به بلوغ عاطفی دست می‌یابد. این تجربه‌های متفاوت، او را به شخصیتی با درک عمیق‌تر از احساسات و توانایی در کنترل و مدیریت عواطف خود تبدیل می‌کند. عبدی از طریق نمایش تضادهای درونی و عواطف متضاد اسماعیل، فرایند پیچیده بلوغ عاطفی و هیجانی یک نوجوان را در یک محیط سستی به زیبایی بازتاب داده و نشان داده است که چگونه می‌توان از احساسات منفی به سمت پذیرش و آرامش حرکت کرد.

۵. ۲. بلوغ شناختی (عقلی)

طی نوجوانی توانایی بالقوه مهمی برای تفکر صوری رشد می‌کند. «برخلاف خصوصیات تفکر در دوران کودکی تفکر نوجوانان شامل توانایی بیشتر برای اندیشیدن در مورد احتمالات فکر کردن از طریق فرضیه تا آینده‌نگری اندیشیدن در مورد افکار خود و اندیشیدن در مورد چشم‌اندازهای دیگران است» (شهرآرای، ۱۳۸۴: ۱۲۶). تفکر و تصمیم‌گیری نوجوان در این دوره تفاوت چشمگیری با دوره کودکی دارد و پیشرفته‌تر می‌نماید.

- تصمیم‌گیری در شرایط دشوار و آگاهی از محدودیت‌ها

یکی از مؤلفه‌های مهم در بلوغ شناختی، توانایی تصمیم‌گیری با آگاهی از شرایط و محدودیت‌های موجود است. اسماعیل در طول داستان، در صحنه‌های مختلفی خود را در شرایط پیچیده‌ای می‌یابد که نیاز به تحلیل منطقی دارند. در لحظه‌ای که او به همراه پدر و پدربزرگش مشغول شکار کوسه است، با خود می‌اندیشد که اگر کوسه به عمق آب برود و طناب کوتاه بیاید، چه باید کرد:

«پدربزرگ هم تسلیم اراده پسرش شده بود. پسری که در آن لحظه سخت، در آن لحظه بزرگ وسط دریا، ناخدای لنج کوچکمان بود و قرار نبود تصمیمش را عوض کند؛ اما با چی؟ با قلابی کوچک و حداکثر سی چهل طناب پلاستیکی باریک. اگر کوسه به عمق آب می‌رفت چی؟ اگر می‌رفت و کف دریا می‌خوابید چی؟ اگر طناب کم کی آمد و زور کولی از زور تریتری زیادتر می‌شد» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۱).

این تفکر و پرسش‌های درونی، نشان‌دهنده رشد شناختی اوست که به او توانایی ارزیابی محدودیت‌ها و پیامدهای تصمیم‌های مختلف را می‌بخشد. توانایی درک این پیچیدگی‌ها و محدودیت‌ها، یکی از پایه‌های بلوغ عقلی است (پیاژه، ۱۹۷۲: ۱۱۸).

- پذیرش مسئولیت‌های بزرگ‌تر

یکی از نشانه‌های بارز بلوغ شناختی، آمادگی برای پذیرش مسئولیت‌های سنگین‌تر است (اریکسون، ۱۹۶۸: ۹۴). در لحظاتی از داستان، اسماعیل به‌عنوان ناخدای لنج مسئولیت رهبری و تصمیم‌گیری را بر عهده می‌گیرد. پدربزرگش او را تشویق می‌کند تا با قدرت بیشتری لنج را هدایت کند:

«پدر فکر همه‌چیز را کرده بود، هرچند قیافه خسته و نگران پدربزرگ چیز دیگری می‌گفت: «سکان سفت نگهدار! راست به جلو! هرچی تکنون داد ولش نکن... مرد ما تویی حالا... ناخدا خودتی چوک!»» (عبدی، ۱۳۹۲: ۲۱).

در این موقعیت، او به جای تکیه بر دیگران، تصمیم می‌گیرد خود هدایت را به دست گیرد و در برابر فشار و ترس مقاومت کند. این پذیرش مسئولیت و رهبری نشان‌دهنده رشدی است که فراتر از سن تقویمی اوست و به او دیدگاهی بزرگ‌تر و عمیق‌تر می‌بخشد.

- هم‌دلی و درک دغدغه‌های دیگران

بلوغ شناختی در نوجوانان اغلب با درک نیازها و نگرانی‌های دیگران همراه است. این توانایی باعث می‌شود که نوجوانان از دیدگاه‌های فراتر از خود به مسائل نگاه کنند (کل برگ، ۱۹۸۱: ۹۰). اسماعیل در لحظه‌ای از داستان، به جای تنها فکر کردن به نیازها و خواسته‌های خود، نگاهی هم به دغدغه‌های دیگران دارد. او می‌بیند که توجه بزرگ‌ترها به مسائل و مشغله‌هایشان معطوف شده است و حس می‌کند که باید خودش برای مشکلات کاری بکند: «چیزی نمی‌گذاشت از ته دل خوشحال باشم شاید اینکه می‌دیدم حواس همه آن آدم بزرگ‌ها فقط به طناب و تور و ماهی‌های هوور و شیر بود، دلم گرفت. از اینکه همه انگار تنها در فک‌های خودشان بودند... باید خودم کاری می‌کردم. باید خودم کاری می‌کردم» (عبدی، ۱۳۹۲: ۷۲).

این آگاهی از افکار و احساسات دیگران و تلاش برای یافتن نقش مؤثر خود در کمک به آن‌ها، نمایانگر رشد عقلی و شناختی اوست.

شخصیت اسماعیل در رمان شکارچی کوسه کر نمادی از رشد شناختی و عقلی نوجوانی است. او در مواجهه با مسئولیت‌ها، تصمیم‌گیری در شرایط بحرانی و درک احساسات و نیازهای دیگران، از یک نوجوان بی‌تجربه به فردی با درک بالاتر از مسائل و قدرت تفکر منطقی بدل می‌شود. عبدی با به تصویر کشیدن این مراحل رشد، نشان می‌دهد که چگونه نوجوانی مانند اسماعیل می‌تواند در جریان تجربیات دشوار زندگی به بلوغ شناختی و عقلی دست یابد و خود را برای مواجهه با زندگی در دنیای بزرگ‌تر آماده کند.

۲.۶. بلوغ اقتصادی

بلوغ اقتصادی یکی دیگر از بلوغ‌هایی است که با انتخاب شغل مناسب و نحوه کسب درآمد مرتبط است. البته در فرایند بلوغ اقتصادی، مشکلات فراوانی برای نوجوانان به وجود می‌آید؛ «دراین بین می‌توان به ناسازگاری با کار و میزان درآمد و گله‌مند بودن و با تغییرات شغل به صورت پی‌درپی برخی در برخی افراد نام برد. این نارضایتی‌ها و تغییرات پی‌درپی می‌تواند نتیجه مواردی مانند انتخاب شغلی خارج از توان فرد از نظر فکری و زمانی، ارمان‌گرا بودن و داشتن توقع بسیار بالا در کسب درآمد و مواردی از این قبیل نام برد» (خسروپور، ۱۳۸۷: ۱۴۰). بلوغ اقتصادی و مواردی از این قبیل از اواخر دوران نوجوانی در فرد شکل می‌گیرد.

- درک مسئولیت‌های اقتصادی و مالی خانواده

یکی از اولین نشانه‌های بلوغ اقتصادی اسماعیل، آگاهی او از نقش اقتصادی‌اش در خانواده و ضرورت تلاش برای رفع نیازهای آنان است. این آگاهی در بخشی از داستان آشکار می‌شود که مادرش او را به فکر استقلال اقتصادی و تأمین خانواده سوق می‌دهد:

«کولی کر... کولی کر...! حرف کولی از توئی خونه بیرون نمیره. بس نی چند سال؟ فکر خودت باش چوک! فکر خونه، عروسی، به فکر ئی دوتا دخت یتیم باش!... فکر یه لنج برای خودت... تا کی نوکری مردم؟» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

در اینجا، مادر او را تشویق به مسئولیت‌پذیری و کسب درآمد برای خانواده می‌کند. این نگرش به نقش اقتصادی، بخشی از بلوغ و رشد او را نمایان می‌کند که مشابه مفهوم «خودمختاری اقتصادی» در نظریات رشد نوجوانان است (اریکسون، ۱۹۶۸: ۷۲).

- یادگیری مهارت‌های فنی و شغلی

اسماعیل با یادگیری مهارت‌های لازم برای کار در دریا، بخشی از مسیر بلوغ اقتصادی خود را طی می‌کند. او به توصیه ناخدا، نحوه کار با موتور و قطب‌نما و حتی مکان‌یابی با ستارگان را یاد می‌گیرد:

«عبدالرئوف سکان‌دار لنج بود و من پیش موتور، کنار دست محمدابراهیم کار می‌کردم. گاهی هم در کابین ناخدا می‌ماندم و با قطب‌نما و رمی‌رفتم. جای ستاره‌ها در آسمان و اسم یکی‌یکی‌شان را یادگرفتن از همه سخت‌تر بود» (عبدی، ۱۳۹۲: ۶۹).

این مهارت‌ها، او را برای کسب استقلال اقتصادی و اداره یک لنج آماده می‌کند. بر اساس نظریه وایگوتسکی (۱۹۷۸)، یادگیری مهارت‌های عملی و کاربردی از طریق تعامل با دیگران، به بلوغ اقتصادی فرد کمک می‌کند و اسماعیل با این تعامل و یادگیری، به شکل مؤثری در این راستا رشد می‌کند.

- تفکر درباره استقلال مالی و سرمایه‌گذاری

بلوغ اقتصادی اسماعیل درجایی آشکار می‌شود که او به داشتن یک لنج شخصی به‌عنوان سرمایه‌گذاری و راهی برای کسب درآمد مستقل فکر می‌کند. عبدالرئوف او را به دریافت وام و استفاده از امکانات شیلات تشویق می‌کند تا بتواند به‌عنوان یک ناخدا لنجی برای خود داشته باشد:

«عبدالرئوف گفت: «الان میگم!»... «شیلات وام میده، وام از بانک برای لنج. میشه یه لنج بگیری... کارت ناخدایی داری، زرنگ هم که هستی... مهندس موافقت میکنه. چی میگی؟» آن‌طور که عبدالرئوف گفت می‌شد بت تأیید شیلات و معرفی به بانک صاحب یک لنج تازه با موتور نو بشم. باورم نمی‌شد» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

در این مرحله، اسماعیل به امکان دریافت وام به‌عنوان سرمایه‌ای برای شروع کسب‌وکار فکر می‌کند. این تفکر بلندمدت و آگاهی از راه‌های کسب درآمد و سرمایه‌گذاری، گامی دیگر در مسیر بلوغ اقتصادی او است.

اسماعیل در شکارچی کوسه کر، با قرار گرفتن در موقعیت‌های اقتصادی دشوار و یادگیری مهارت‌های فنی و مدیریتی، به بلوغ اقتصادی دست می‌یابد. او به‌تدریج نقش‌های جدیدی را می‌پذیرد که شامل تلاش برای استقلال مالی، پذیرش مسئولیت‌های اقتصادی و مدیریت منابع است. عبدی از طریق این تحول، اهمیت بلوغ اقتصادی در

نوجوانان را به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد که چگونه فردی مانند اسماعیل، با تلاش و یادگیری، به فردی خودکفا و آماده برای مواجهه با چالش‌های اقتصادی زندگی بزرگ‌سالی تبدیل می‌شود.

۲.۷. بلوغ سیاسی

بلوغ سیاسی نوجوان به معنای توانایی و درک عمیق‌تر فرد نوجوان از مفاهیم و مسائل سیاسی، اجتماعی و نقش او در این زمینه است. این نوع بلوغ شامل توانایی تحلیل این مسائل و مشارکت مسئولانه در تصمیم‌گیری و فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی است. «حد قانونی این بلوغ در کشور ما برای مردان و زنان یکسان است و آن سن رأی‌دهی یعنی ۱۸ سالگی است، اما این نظر به اشخاص تغییر می‌کند یعنی این سن بر طبق قانون، سنی است که فرد می‌تواند در تصمیمات سیاسی جامعه خود دخیل باشد، این در حالی است که رشد سیاسی هم در افراد گوناگون متفاوت است یعنی تشخیص بازی‌های سیاسی و نخوردن فریب‌های گوناگون آن‌همه بستگی به میزان بلوغ سیاسی فرد دارد» (عشقی، ۱۳۹۴) البته شرایط جامعه و اوضاع سیاسی متغیر یا باثبات جامعه هم در بلوغ سیاسی نوجوانان تأثیر بسزایی دارد.

- درک نقش دولت و ساختارهای قدرت

در بخشی از داستان، عبدالرئوف اسماعیل را به دریافت وام برای تهیه لنج تشویق می‌کند و در این مسیر به او توضیح می‌دهد که این فرایند نیاز به تأیید مقامات (مانند مهندس شیلات) دارد: «میشه یه لنج بگیری... مهم تأیید مهندس که صحبت کردیم» (عبدی، ۱۳۹۲: ۱۰۹). این موقعیت، برای اسماعیل به معنای شناختی از وابستگی اقتصادی جامعه به ساختارهای دولتی است؛ به عبارتی، حتی در کسب‌وکارهایی مانند ماهیگیری و خرید لنج نیز، نقش مقامات دولتی و نیاز به تأیید آن‌ها برجسته می‌شود. این دیدگاه نشان‌دهنده رشد بلوغ سیاسی اسماعیل است که به‌طور غیرمستقیم به این نتیجه می‌رسد که قدرت سیاسی می‌تواند دسترسی افراد به منابع و فرصت‌ها را تسهیل یا محدود کند.

- آگاهی از محدودیت‌های قانونی و اجتماعی

یکی از مهم‌ترین لحظات در بلوغ سیاسی اسماعیل زمانی است که او از خود می‌پرسد که آیا ممکن است بدون رفتن به سربازی و با سن کم، واجد شرایط دریافت وام شود: «همی طوری وام میدے؟ به من؟ باشه که سربازی نرفت؟ باشه که شونزده سالمه؟» (همان‌جا). این سؤالات نشان‌دهنده آگاهی او از محدودیت‌های قانونی و اجتماعی است که به‌عنوان یک فرد جوان و بدون تجربه سربازی، ممکن است با آن‌ها روبه‌رو شود. این موضوعات برای نوجوانی مانند اسماعیل نمایانگر قدرت سیستم سیاسی و قانونی است که می‌تواند تعیین‌کننده مسیر زندگی او باشد. در نظریه رشد اجتماعی-سیاسی، این مرحله نشان‌دهنده شناخت ساختارهای قانونی و مقررات اجتماعی است که مانعی یا فرصت‌ساز در مسیر اهداف فردی می‌شود (تورپ، ۲۰۰۲: ۴۵).

بلوغ سیاسی اسماعیل در شکارچی کوسه کر، در بستر چالش‌های اقتصادی و تعامل با سیستم‌های دولتی و اجتماعی به‌تدریج شکل می‌گیرد. او با آگاهی از نقش دولت در تنظیم و مدیریت امور اقتصادی، آشنایی با محدودیت‌های قانونی و مسئولیت‌های اجتماعی و تعامل با ساختارهای سیاسی برای دستیابی به اهداف خود، به درکی از مفهوم بلوغ سیاسی

دست می‌یابد. عبدی در این داستان، رشد تدریجی اسماعیل را از نوجوانی ناآگاه به فردی دارای شناخت و آگاهی سیاسی به نمایش می‌گذارد که این موضوع از اهمیت بالایی در روان‌شناسی بلوغ و رشد نوجوانان برخوردار است.

۴. ۱. نتیجه‌گیری

در این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی-قیاسی و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای به بازتاب انواع بلوغ در رمان شکارچی کوسه کر اثر عباس عبدی پرداختیم و به این نتیجه رسیدیم رمان شکارچی کوسه کر اثری غنی از نظر بازتاب چالش‌های مختلف بلوغ است. شخصیت اسماعیل به‌عنوان نماینده‌ای از نوجوانان در جامعه سنتی، مسیری پیچیده از رشد و تحول را طی می‌کند. این فرآیند بلوغ در ابعاد گوناگون جسمی، روانی، معنوی، اجتماعی، عاطفی، شناختی، اقتصادی و سیاسی به تصویر کشیده شده است. اسماعیل در بستری از انتظارات سخت‌گیرانه سنتی، با چالش‌های بلوغ جسمی و جنسی مواجه است. عبدی این فرایند را از طریق توصیف رفتارها و درگیری‌های روانی او با فرهنگ جامعه‌ای که سرکوب و قضاوت در آن نقش پررنگی دارد، نمایش می‌دهد. این بعد از بلوغ، تعارضات میان خواسته‌های طبیعی نوجوانی و ارزش‌های فرهنگی را آشکار می‌سازد. در کنار تحولات جسمی، اسماعیل در جستجوی معنای عمیق‌تری از زندگی و ارتباط با خدا قرار دارد. عبدی نشان می‌دهد که چگونه نیایش‌ها و تأملات مذهبی، عاملی برای آرامش و پایداری روانی او می‌شوند. این جنبه از بلوغ، نقش ارزش‌های دینی و معنوی را در مسیر رشد نوجوانان جوامع سنتی برجسته می‌کند.

چالش‌های اجتماعی اسماعیل شامل پذیرش مسئولیت‌های خانوادگی، تعامل با ساختارهای اجتماعی و درک جایگاه خود در جامعه سنتی است. عبدی به‌خوبی توانسته است رشد اجتماعی او را در مواجهه با نظام‌های فرهنگی و آگاهی از تضادهای زندگی شهری به تصویر بکشد. اسماعیل در طول داستان با طیف وسیعی از احساسات روبه‌رو می‌شود که شامل ترس، غرور، دلسوزی و آرزوهای تازه است. این تجربه‌ها به بلوغ عاطفی او کمک کرده و او را به فردی با توانایی درک و مدیریت احساسات تبدیل می‌کنند. عبدی این تحول را با ظرافت از طریق کشمکش‌های درونی اسماعیل روایت می‌کند. تصمیم‌گیری در شرایط بحرانی، درک نیازها و احساسات دیگران، و یادگیری تفکر منطقی، از ویژگی‌های رشد شناختی اسماعیل است. او در مسیر داستان از فردی بی‌تجربه به شخصی توانمند در تحلیل مسائل و مواجهه با چالش‌های زندگی بدل می‌شود.

اسماعیل در مواجهه با مشکلات مالی، به یادگیری مهارت‌های اقتصادی و مدیریتی می‌پردازد. او در نهایت به فردی مستقل و خودکفا تبدیل می‌شود که مسئولیت‌پذیری اقتصادی و توانایی مواجهه با مشکلات مالی را دارد. عبدی با ارائه این تصویر، اهمیت بلوغ اقتصادی در نوجوانان را برجسته می‌کند. در خلال داستان، اسماعیل با ساختارهای دولتی و محدودیت‌های قانونی آشنا می‌شود و به‌تدریج از مسائل سیاسی آگاهی پیدا می‌کند. عبدی این تحول را به‌عنوان بخشی از رشد نوجوانی به‌خوبی به تصویر کشیده و به نقش آگاهی سیاسی در بلوغ اجتماعی نوجوانان پرداخته است.

رمان شکارچی کوسه کر نمونه‌ای تأثیرگذار از چالش‌ها و تحولات بلوغ در نوجوانان، به‌ویژه در جوامع سنتی است. عبدی با پرداختن به ابعاد مختلف بلوغ، از جسمی و عاطفی تا شناختی و سیاسی، تصویری جامع از فرآیند رشد شخصیت ارائه می‌دهد. این اثر بر اهمیت تعامل میان فرد و محیط، نقش ارزش‌های فرهنگی و دینی، و تأثیر چالش‌های

اقتصادی و اجتماعی در شکل‌گیری هویت نوجوانان تأکید دارد. شکارچی کوسه کر به‌عنوان یک رمان تربیتی، می‌تواند الهام‌بخش والدین، مربیان و روان‌شناسان در درک بهتر پیچیدگی‌های دوران بلوغ باشد.

منابع

- اتکینسون، ر؛ ه. (۱۳۷۷). زمینه روان‌شناسی، ترجمه براهنی، محمدتقی و دیگران. ج ۷. تهران: رشد.
- احمدی، ح؛ محسنی، ن. (۱۳۹۶). روان‌شناسی رشد. تهران: آینده درخشان.
- احمدی، ا. (۱۳۹۰). روان‌شناسی نوجوانان و جوانان، اصفهان: انتشارات مشعل.
- اریکسون، ا. ه. (۱۳۸۴). هویت: جوانی و بحران. ترجمه مهدی قراچه داغی. تهران: انتشارات رشد.
- پارسا، م. (۱۳۸۸). روان‌شناسی رشد کودک و نوجوان. تهران: بعثت.
- پیاز، ژ. (۱۳۸۰). روان‌شناسی کودک. ترجمه فرهاد ماهر. تهران: انتشارات نی.
- حافظ آبادی، م. (۱۳۸۶). تفاوت بلوغ عاطفی دانشجویان خانم مجرد و متأهل ۱۸-۳۰ ساله، پایان‌نامه کارشناسی دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- دبلیو، ج و زندن و. (۱۹۹۶). روان‌شناسی رشد ترجمه حمزه گنجی (۱۳۸۱). تهران: انتشارات بعثت.
- شرفی، م. (۱۳۸۳). دنیای نوجوان. تهران: انتشارات پیک ایران.
- شهرآرای، م. (۱۳۸۴). روان‌شناسی رشد نوجوان «دیدگاهی تحولی». تهران: نشر علم.
- عبدی، ع. (۱۳۹۲). شکارچی کوسه کر. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- عشقی، د. (۱۳۹۴). گروه دین و اندیشه تبیان: انواع بلوغ در انسان (بلوغ معنوی ۲). بازیابی شده از <https://www.tebyan.net> https://www.ketabnak.com
- کتابک. (۱۳۹۷). عباس عبدی. بازیابی شده از <https://www.ketabnak.com> [https://www.ketabnak.com]
- کل برگ، ل. (۱۳۷۷). فلسفه رشد اخلاقی: مراحل اخلاقی و ایده عدالت. ترجمه علی صاحبی. تهران: انتشارات ارجمند.
- کوکبی، م؛ حری، ع؛ مکتبی فرد، ل. (۱۳۸۹). «بررسی مهارت‌های تفکر انتقادی در داستان‌های کودکان و نوجوانان»، مطالعات ادبیات کودک، ۲، ۱۹۲-۱۵۷.
- گودرزی دهریزی، م. (۱۳۸۸). ادبیات کودکان و نوجوانان ایران، تهران، نشر چاپار قو.
- ماسن، ه و دیگران. (۱۳۹۰). رشد و شخصیت کودک، مهشید یاسایی، تهران: مرکز.
- مرادی، ع. (۱۳۹۵). مفهوم نوجوانی در رمان نوجوان ایران بر اساس مکاتب روان‌شناسی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه پیام نور تفت.
- مصاحب، غ. (۱۳۸۰). دایره المعارف فارسی. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- میرعلایی امین، ز. (۱۳۹۶). بازنمایی انواع بلوغ در رمان‌های نوجوان دهه هشتاد. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه پیام نور شهرکرد.
- میرعلایی امین، ز؛ رضایی، ح؛ کاوه، م. (۱۳۹۷). «بازنمایی انواع بلوغ در رمان نوجوان «عقرب‌های کشتی بمبک»». فصلنامه اورمزد، ۴۵.
- Alexander, Claire. (2008). Cultural Studies. In International Encyclopedia of the Social Sciences, ed. W. A. Darity. The Gale Group.
- Berk, Laura. (2007). Developmental Psychology: From Childhood to Adolescence. Boston: Pearson.
- Heger, Catherine & Fair, Elizabeth. (1993). Adolescent Social Development and Economic Maturity. New York: St. Martin's Press.
- Vygotsky, Lev. (1978). Thought and Language: The Development of Cognitive Skills in Social Interaction. Harvard, MA: Harvard University Press.
- Elkind, D. (1994). Ties That Stress: The New Family Imbalance. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Erikson, E. H. (1968). Identity: Youth and Crisis. New York: W. W. Norton & Company.
- Massel, Martin. (1995). Art and Psychological Growth. New York: New Press.

شگردهای طنزآفرینی در غزل‌های سعدی

زینب طاهریان

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

zeinabtaherian@ymail.com

چکیده

یکی از وجوه مهم شعر سعدی، استفاده از طنز برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم است. سعدی در تمامی آثارش به نوعی رویکرد طنزآمیز داشته است. بیشتر بررسی‌هایی که تا کنون درباره طنزهای سعدی صورت گرفته، با تکیه بر بوستان و گلستان بوده است. مطالعه بر روی غزل‌های سعدی نشان می‌دهد که او در غزلیات نیز با آنکه اکثراً ماهیت عاشقانه دارند از طنز و ظرفیت‌های آن غافل نبوده است. در این پژوهش با تمرکز بر موضوع طنز در غزل‌های سعدی، سعی شده است برخی از شگردهای سعدی برای طنزآفرینی بررسی و استخراج شود و با استفاده‌های از رویکردهای نوین طنز تحلیل و بررسی شود؛ البته منظور از طنز در این پژوهش، طنزی که ما را به قهقهه بیندازد و در گام نخست طنزآمیز بون خود را به مخاطب نشان دهد، نیست؛ بلکه منظور طنزهای ظریف و پنهانی است که با استفاده از نظریه‌های نوین طنز می‌توان آن‌ها را تحلیل کرد. دستاوردهای این پژوهش نشان می‌دهد که سعدی در غزل‌ها با چرخش‌های گفتمانی و استفاده از تکنیک‌های زبانی و شگردهای هنری طنزهای خود را خلق کرده است.

کلیدواژه‌ها: طنز، سعدی، غزل، شگردهای طنز، نظریه‌های طنز.

۱. مقدمه

سعدی شیرازی یکی از بزرگ‌ترین شاعران ادب فارسی است که در قرن هفتم توانست هم در حوزه شعر و هم در حوزه نثر با خلق شاهکارهایی کم نظیر جاودانه بماند. یکی از خصیصه‌های اصلی سعدی روحیه شوخ و طنز اوست که کم و بیش در همه آثارش شاهد آن هستیم. در بوستان و گلستان طنزها به شکلی آشکارتر خود را نشان می‌دهند؛ از همین‌روست که اکثر پژوهشگران نیز در نقد طنزهای سعدی به این آثار رجوع کرده و آن‌ها را بررسی کرده‌اند؛ اما در حوزه غزل توجه کمتری به طنزهای او شده است. شاید دلیل آن این است که غزل، اساساً قالبی عاشقانه است و پیش فرض نخست آن، وصف و ستایش معشوق است؛ اما دقت در غزل‌های سعدی به خوبی این نکته را آشکار می‌کند که شیخ اجل در غزل‌ها نیز از ظرفیت طنز برای پیش‌برد مفاهیم ذهنی خود غافل نبوده است.

با آنکه سعدی هیچ‌کدام از آثارش را به طور خاص به طنز اختصاص نداده است؛ اما وجود بن‌مایه‌های طنز در اکثر آثار وی، او را به یکی از طنزپردازان مشهور ادب فارسی تبدیل کرده است. سعدی به این خاصیت آثار خود در کتاب گلستان اشاره کرده است که می‌توان آن را به تمامی آثارش تعمیم داد «غالب گفتار سعدی طرب‌انگیزست و طیبت‌آمیز و کوتاه‌نظران را بدین علت زبان طعن دراز گردد که مغز دماغ بیهوده بردن و دود چراغ بی‌فایده خوردن کار خردمندان نیست ولیکن بر رای روشن صاحب‌دلان که روی سخن در ایشان است پوشیده نماند که در موعظه‌های شافی را در سلک عبارت کشیده است و داروی تلخ نصیحت به شهد ظرافت برآمخته تا طبع ملول ایشان از دولت قبول محروم نماند» (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۹۱).

برخی از محققان سعدی را در ردیف طنزپردازان بزرگ جهان قرار داده‌اند. نویسنده بزرگی مانند ارنست رنان «سعدی را با طنزپرداز رومی مقایسه می‌کند و او را در ردیف طنزپردازان قرن طلایی فرانسه جای می‌دهد» (پزشکزاد، ۱۳۸۴: ۳۷).

برای بررسی طنز می‌توان از ابزارها و رویکردهای مختلفی استفاده کرد. رویکردها و چشم‌اندازهایی مانند چشم‌انداز فلسفی، نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، معناشناسی، کاربردشناسی (منظورشناسی)، عصب‌شناسی، و... در همین راستا شگردهایی برای آفرینش طنز وجود دارد، شگردهایی مانند: بزرگ‌نمایی، کوچک‌کردن، تقلید مضحک (نظیره و نقیضه)، جابه‌جایی در زاویه دید، اغراق و مبالغه، غافل‌گیری، همان‌گویی (tautology)، استدلال احمقانه (ساده لوحانه)، حیوان‌نمایی، دست‌کاری گزین‌گویی‌ها و ضرب‌المثل‌ها و... هم‌چنین برای بررسی طنزها نظریه‌های مختلفی وجود دارد. جیمز موریل این نظریه‌ها را تحت عنوان سه نظریه جامع آورده است: نظریه تفوق، نظریه آرامش و نظریه ناهماهنگی. این سه نظریه از طرف موریل به عنوان نظریه‌های بنیادین طنز مطرح شده‌اند. با توجه به استفاده از این نظریه‌ها در تحلیل بحث، در اینجا به طور مختصر به معرفی این سه نظریه می‌پردازیم:

۱.۱ نظریه تفوق

بر اساس نظریه تفوق علت خندیدن ما نسبت به شنیدن برخی از طنزها این است که نسبت به آن مسأله احساس برتری داریم. بهترین نمونه برای تبیین این نظریه، طنزهای قومیتی است. در این گونه از طنزها معمولاً طنزپردازان یا سازندگان جوک‌ها بر نکته‌ای دست می‌گذارند که به عنوان نقطه ضعف یک قومیت مطرح است. هنگامی که خواننده آن طنز را می‌خواند به نوعی نسبت به آن قومیت و رفتار و اخلاقیات آن‌ها نوعی خودبرتربینی احساس می‌کند. طنز قومی در

خندیدن به مردمانی که «شبهه ما نیستند و معمولاً به شدت احمق یا به نحوی خاص عجیب و غریب تصور می‌شوند، نمودار و تجلی می‌یابد. در انگلستان از دیرباز ایرلندی‌های را خنگ و اسکاتلندی‌ها را عجیب و غریب می‌دانند؛ در کانادا، نیوفای‌ها و نووا اسکاین‌ها همین نقش را دارند. در فنلاند، کارلیان‌ها خنگ و لایهیان‌ها باهوش محسوب می‌شوند، در هندوستان سیک‌ها و گوجارات‌ها همین جایگاه را دارند. در هر حال باور عمومی آن است که آن‌ها فرو دست‌تر از ما هستند یا دست کم از چیزی بی‌بهره و محرومند، چون آن‌ها شبهه ما نیستند» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۸۶)

۱.۲ نظریه تسکین، آرامش

شخصیت‌های هم‌چون فروید و اسپنسر معتقدند که طنز راهی برای خلاصی و رهایی از انرژی‌های منفی مانند پرخاشگری است. بر اساس این نظریه خندیدن حاصل آزاد شدن انرژی است. انرژی که در هنگام فشارها پس رانده شده است و حالا با خنده آزاد می‌شود. «انرژی آزاد شده در خنده به این دلیل لذت‌بخش است که از میزان انرژی که در مواقع معمول برای مهار یا سرکوب فعالیت روانی به کار می‌رود، می‌کاهد» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۱۲)

۱.۳ نظریه ناهماهنگی یا ناسازگاری

بر اساس نظریه ناسازگاری عامل خنده یا آن چیزی که باعث ایجاد طنز می‌شود، تضاد و نبود تناسب است. تضاد و عدم تناسب میان آن چه که رخ می‌دهد و آنچه که مخاطب انتظار دارد. این نظریه ریشه در آرای کانت و کی‌یرکگور دارد. در این نوع طنز علت خندیدن نوعی از غافل‌گیری است. حادثه یا واقعه طوری اتفاق می‌افتد که مخاطب انتظار ندارد. شگفتی و تعجب ناشی از این اتفاق سبب خنده می‌شود «بر اساس این نظریه، متن خنده‌دار دو شرط دارد: اول اینکه متن باید به تمامی یا جزئاً با دو موقعیت مختلف در تقابل باشد. دوم، دو موقعیتی که متن خنده‌دار با آن‌ها در تقابل است، باید با هم در تضاد باشد و در واقع همین رابطه تقابل / تضاد موقعیت است که مؤلفه اصلی ایجاد خنده محسوب می‌شود» (حرّی، ۱۳۸۷: ۳۹).

با توجه به اهمیت موضوع طنز در آثار سعدی، مسئله اصلی ما در این پژوهش بررسی و تحلیل ابیات طنزآمیز وی در غزل‌هاست. در همین راستا تعدادی از ابیات طنز آمیز وی را با استفاده از شگردهای آفرینش طنز و نیز بهره‌گیری از رویکردهای نوین طنز تحلیل و بررسی کرده‌ایم.

۲. پیشینه پژوهش

درباره طنز در آثار سعدی، بیشتر بررسی‌ها، درباره طنز در گلستان و بوستان بوده است. آثاری مانند طنز در بوستان و گلستان نوشته فرخنده جوراییان (۱۳۸۸)، طنز در بوستان سعدی از عمران صلاحی (۱۳۹۰)، طنز در بوستان از محمدعلی علومی (۱۳۸۷)، «طنز و طنزپردازی در گلستان»، از صالحی مرزيجانی (۱۳۹۴)، و... اما درباره طنز در غزل‌های سعدی پژوهش‌های چندانی نوشته نشده است. در این زمینه آثار محدودی مثل مقاله «مضامین طنز و شگردهای آن در غزلیات سعدی و حافظ» از حسین اسکندری (۱۳۸۷)، دیده می‌شود که بحثی مختصر درباره ابیاتی

از سعدی و حافظ داشته است. با توجه به اهمیت موضوع طنز در غزل‌های سعدی ضرورت دارد که به طور مستقل به این موضع پرداخته شود و ابعاد و جنبه‌های طنزآمیز بودن غزل سعدی واکاوی شود.

۳. تحلیل بحث

۳. ۱ اغراق و مبالغه

اغراق یکی از شگردهای اصلی آفرینش طنز است زیرا این صنعت معانی کوچک را بزرگ و معانی بزرگ را کوچک نشان می‌دهد. اغراق در علم بدیع «بزرگ‌نمایی یا خردنمایی اشیا و معانی در نوشته و شعر است یعنی باز نمود دگرگونه مفاهیم و موضوعات سخن، به صورتی که معانی خرد را بزرگ گرداند و معانی بزرگ را خرد بنماید تا تأثیر سخن را قوی‌تر کند» (مجتبی، ۱۳۸۰: ۱۱۲). از آنجا که بخشی از کار طنز هم بزرگ‌نمایی و یا کوچک‌نمایی وقایع است اغراق ملازمی بسیار با طنز دارد. به گفته جیمز موریل «مبالغه که شاید مهم‌ترین فن کمیک است، با زبان ساده‌تر صورت می‌گیرد و احتمالاً از پیدایش زبان شروع شده است. بیست هزار سال پیش، گزاره‌هایی چون «این قدر ترسیده بود که...» احتمالاً جزو خنده‌دارترین‌ها بوده‌اند» (موریل، ۱۳۹۲: ۹۵). برگسون نیز غلو و اغراق را شکلی از کمیک دانسته است «در حقیقت غلو نیز مانند مبتذل کردن شکلی از یک نوع کمیک است؛ اما شکل بسیار چشم‌گیری است» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۹). سعدی در غزل‌های خود از اغراق بسیار استفاده کرده است. این اغراق در تمامی ساحت‌های غزل او وجود دارد؛ در توصیفات وی از معشوق و... در طنزها نیز بهره‌های بسیاری از اغراق برده است. در اینجا دو نمونه از ابیات طنزآمیز او را که مبتنی بر اغراق است تحلیل می‌کنیم:

۱- دهانش ار چه نبینی، مگر به وقت سخن / چو نیک درنگری چون دلم به تنگی نیست. (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۰۶)

طبق معیارهای زیبایی در گذشته، تنگی و کوچکی دهان به عنوان یک ویژگی مثبت و نشان زیبایی، محسوب می‌شده است. سعدی در مصرع اول این بیت، برای نشان دادن زیبایی معشوق با استفاده از نهایت اغراق در این موضوع، می‌گوید دهان معشوق آن‌چنان کوچک است که تا وقتی سخن نگوید نمی‌شود آن را دید! اما در ادامه در مصرع دوم، در رقابت تنگی دهان معشوق با تنگی دل سعدی، معشوق شکست می‌خورد و چیزی کوچک‌تر از دهان او نیز پیدا می‌شود، دل عاشق! درواقع سعدی اغراق را به حد بیشتری می‌رساند تا میزان دل تنگی خودش را نشان دهد و تمرکز مخاطب را از زیبایی معشوق به دلتنگی خویش جلب می‌کند: اگر خوب نگاه کنی، دهان معشوق با آن حد از تنگی و کوچکی، باز به اندازه تنگی دل من نیست! به عبارتی دیگر سعدی در مصرع اول تمام تلاشش را می‌کند که با اغراق به مخاطب بقبولاند دهان معشوقش تنگ‌ترین و کوچک‌ترین دهانی است که می‌شود دید، چرا که عملاً تا پیش از آنکه معشوق حرف بزند اصلاً دهانش دیده نمی‌شود! اما در مصرع دوم از مخاطب می‌خواهد که تنگ‌تر و کوچک‌تر از دهان معشوق را هم تصور کند، یعنی دل عاشق! همین اغراق‌های پیوسته در بیت باعث غافل‌گیری مخاطب و طنزآمیز بودن بیت شده است.

۲- یعلم الله که خیالی ز تنم بیش نماند/ بلکه آن نیز خیالیست که می‌پندارند. (همان: ۴۴۲)

سعدی در این بیت برای نشان دادن شدت ضعف جسمانی در راه عشق، تصویری اغراق‌آمیز ارائه می‌دهد! او با لحنی جدی و پس از استفاده از عبارت «خدا می‌داند» که غالباً همراه با بیان حقیقتی می‌آید، مطلبی اغراق‌آمیز و غیرحقیقی را بیان می‌کند. سعدی در مصرع اول می‌گوید: خدا می‌داند که از تن من چیزی بیشتر از سایه‌ای و خیالی

باقی نمانده است! اما به همین بسنده نمی‌کند و در ادامه می‌گوید: حتی همین خیال نیز خیالی بیش نیست! این میزان از اغراق در بیان نیست شدن جسم عاشق و ناتوانی او، آن‌هم با بیانی جدی به صورتی که انگار شاعر چیزی جز حقیقت نمی‌گوید، باعث طنزآمیز شدن این بیت شده است.

۲.۳ غافل‌گیری

سعدی در این شگرد در مصرع اول مفهومی بیان می‌کند که مخاطب انتظار دارد مصرع دوم متناسب با همان مفهوم مصرع اول باشد؛ یعنی در واقع نتیجه‌گیری مصرع دوم تکمیل‌کننده مصرع اول باشد؛ اما شاعر با استفاده از اصل غافل‌گیری انتظار طبیعی مخاطب را برآورده نمی‌کند و به بیان مفهومی می‌پردازد که درست نقطه مقابل انتظارات خواننده است. «غافل‌گیری را می‌توان یکی از سازوکارهایی دانست که از اصل ناسازگاری (یکی از نظریات بنیادین شوخی و خنده) نشأت می‌گیرد» (صفایی و ادهمی، ۱۳۹۴: ۲۱۹). در دو نمونه زیر این شگرد را نشان می‌دهیم:

۱. ای که رحمت می‌نیاید بر منت! / آفرین بر جان و رحمت بر تنت. (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۱۱)

سعدی بیت را چنین شروع می‌کند: ای کسی که بر من رحم نمی‌کنی! او با مخاطب قرار دادن معشوق به وسیله دادن صفتی مثل بی‌رحمی در شروع بیت و با انتخاب وزن فاعلاتن فاعلاتن (رمل مسدس محذوف) که بیشتر مناسب مضامین عرفانی و اندرزگونه است، به نحوی این انتظار را در مخاطب ایجاد می‌کند که می‌خواهد در مصرع دوم معشوق را نصیحت کند و یا از ظلم او شکایتی بکند؛ اما برخلاف این انتظارات، وی معشوق را تحسین و ستایش می‌کند: آفرین و رحمت بر جان و تنت! و بدین صورت باعث غافل‌گیری مخاطب و بر باد رفتن انتظارات وی و به دنبال آن آفرینش طنز شده است.

۲. تا عقل داشتم نگرفتم طریق عشق! / جایی دلم برفت که حیران شود عقول. (همان: ۴۸۷)

سعدی در مصرع اول به گونه‌ای صحبت می‌کند که تصور می‌شود از بی‌عقلی و بی‌تدبیری به راه عشق رفته است: تا وقتی که عقل داشتم راه عشق را انتخاب نکردم! اما در مصرع دوم از برتری دل و عشق بر عقل صحبت می‌کند و می‌گوید جایی عاشق شدم که عقل در آن حیران می‌شود و توانایی درک آن را ندارد! علاوه بر غافل‌گیری مخاطب و بر باد رفتن انتظارات و تصورات وی، ایهام در کلمه «برفت» خود به زیبایی بیت کمک قابل توجهی کرده است؛ بدین صورت که: می‌توان در یک حالت «دلم برفت» را به صورت ترکیبی به معنای عاشق شدن و دل از دست دادن در نظر گرفت و در حالت دیگر «برفت» را در معنای اصلی خودش تفسیر کرد: دلم به جایی قدم نهاد که عقل حیران می‌شود و نمی‌تواند برود! سعدی از برتری عشق بر عقل، در ابیات مختلفی سخن گفته است:

دیوانه عشقت را جایی نظر افتادست / کانجا نتواند رفت اندیشه دانایی. (همان: ۵۴۸)

۳.۳ مدح شبیه به ذم

آرایه مدح شبهه به ذم نیز نوعی از غافل‌گیری است. بدین صورت که شاعر در مصرع اول مفهومی می‌آورد که با خواندن آن یکی از خلیقات منفی فرد به ذهن مخاطب خطور می‌کند؛ اما شاعر در مصرع دوم کلام را به شکلی می‌چیند که ویژگی مثبت فرد را با اغراق بیشتری به نمایش می‌گذارد. این آرایه به طنزآمیز شدن غزلیات سعدی کمک قابل توجهی کرده است:

۱. هر که این روی ببیند بدهد پشت گریز! / گر بداند که من از وی به چه پهلوی خفتم. (همان: ۴۹۵)

سعدی در این بیت در مصرع اول از صورتی صحبت می‌کند که هر کس آن را ببیند به سرعت فرار می‌کند! او در ذهن مخاطب فردی زشت‌رو را به تصویر می‌کشد که هر کس آن را ببیند می‌گریزد! اما در مصرع دوم این تصور را از بین می‌برد و چنین می‌گوید: اگر بداند که من از دست این صورت زیبا چه کشیده‌ام با دیدنش پا به فرار می‌گذارد! پس او نه تنها از زشتی معشوق سخن نمی‌گوید؛ بلکه از زیبایی بیش از حدش که خواب را بر چشمانش حرام کرده حرف می‌زند! برگسون در کتاب خنده از زبان کانت چنین می‌نویسد: «خنده ناشی از انتظاری است که ناگهان بر باد می‌رود» (برگسون، ۱۳۷۹: ۶۷). در این بیت علاوه بر تصور مخاطب از مصرع اول، یعنی فرار کردن از شخصی به علت زشتی! که خود تصویری خنده‌دار است، بر باد رفتن این تصور، مهم‌ترین علت طنز آمیز بودن این بیت است.

۲. عزم دارم کز دلت بیرون کنم / و اندرون جان بسازم مسکنت. (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۱۲)

مخاطب با خواندن مصرع اول چنین برداشت می‌کند که سعدی تصمیم گرفته است، معشوق را فراموش کند و دیگر او را نمی‌خواهد؛ اما با خواندن مصرع دوم تمام انتظارات مخاطب به بازی گرفته می‌شود و متوجه می‌شود سعدی قصد کرده معشوق را از دلش بیرون کند؛ اما نه به خاطر اینکه او را دوست ندارد، بلکه آن قدر او را دوست دارد که می‌خواهد او را در جانش نگه دارد نه دلش! این ناامیدی در انتظارات خواننده و غافلگیر شدنش طنز زیبایی را در بیت به وجود آورده است.

۳. ۴. تجاهل العارف

تجاهل العارف آرایه‌ای است که در آن شاعر دانا خود را به نادانی می‌زند. تجاهل العارف «در لغت یعنی نادان‌نمایی دانا و در اصطلاح آن است که شاعر یا نویسنده به قصد، موضوع و مسأله‌ای را به گونه‌ای مطرح می‌سازد که گویا نمی‌داند اما در حقیقت می‌داند و می‌خواهد تحریک و تأثیر بیشتری در ذهن مخاطب ایجاد کند» (محبتی، ۱۳۸۰: ۹۲). شگفتی و غرابت ناشی از این نادان‌نمایی، باعث آفرینش طنز می‌شود. هم‌چنین در تجاهل العارف نوعی گیجی وجود دارد «اگر انسان گیج باشد، کمیک است» (برگسون، ۱۳۷۹: ۱۰۳). این گیجی چه تعمدی باشد و چه غیر ارادی جنبه کمیک خود را حفظ خواهد کرد. آرایه «تجاهل العارف» یا همان خود را به نادانی زدن در ادبیات ما به نحوی همین نقش را ایفا می‌کند، شاعر با وجود علم به مطلبی و معمولاً برای اغراق در ستایش فردی، خود را به گیجی و نادانی می‌زند و تلاش می‌کند با این کار نوعی تشبیه انجام دهد.

۱. ماهست رویت یا ملک، قندست لعلت یا نمک؟ / بنمای پیکر تا فلک، مهر از دو پیکر برکند.

(سعدی، ۱۳۸۱: ۴۴۵)

سعدی در مصرع اول این بیت با استفاده از آرایه تجاهل العارف و خود را به گیجی زدن یا همان نادان‌نمایی، علاوه بر توصیف زیبایی معشوق به بهترین شکل، طنز زیبایی را هم در بیت به وجود آورده است، او روی معشوق را هم به ماه تشبیه می‌کند و هم به فرشته، اما نمی‌داند کدامست، یعنی از شدت زیبایی و شباهت معشوق به ماه و فرشته، تنها تردیدی که برای سعدی باقی مانده اینست که روی معشوق کدام یک از اینهاست! (یعنی قطعاً یا ماه است و یا فرشته!) نمی‌داند لب معشوق قند است یا نمک چون هم ملاحظت معشوق را دیده و شیرین لبی او را! این نغزگویی‌ها خود

باعث «ترتیب یافتن افکاری غیر منتظره می‌شوند که ما از شوک روانی حاصل از آن لذت می‌بریم» (موریل، ۱۳۹۲: ۷۵).

۱- لعلست یا لبانت؟ قندست یا دهانت؟/ تا در برت نگیرم، نیکم یقین نباشد. (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۴۳)

سعدی در این بیت با اظهار گیجی و آمیختن شک به یقین، لب معشوق را از سرخی به لعل و دهانش را از شیرین سخنی به قند تشبیه می‌کند، و میزان شباهت و یکی بودن این‌ها را تا حدی می‌داند که تنها باید او را در آغوش بگیرد تا بتواند این را دقیقاً بفهمد و تردیدش برطرف شود! علاوه بر این پرسش‌های پی‌در پی و چکش‌وار باعث تقویت مفهوم بیت شده است «یکی از زیباترین و مؤثرترین ساختارهای جملات پرسشی بلاغی، طرح پرسش‌های پی‌در پی با ضرباهنگ چکشی است که علاوه بر اغراق‌گوینده در تجاهل العارف، مخاطب را سرگشته و تسلیم می‌گرداند» (باقری خلیلی و محمودی، ۱۳۹۲: ۵۱)

۳. ۵ جناس

استفاده از جناس یکی دیگر از شگردهایی است که سعدی از آن برای بیان طنزهای خود استفاده می‌کند. «در جناس یک جمله دو معنای مستقل و متفاوت می‌یابد؛ اما این ظاهر قضیه است. در واقع اصولاً دو جمله وجود دارد که با واژه‌های گوناگون ساخته شده‌اند؛ اما چنان آن دو را در هم می‌آمیزند که گوش انسان آن دو را یکی می‌شنود» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۶) سعدی در طنزها به انواع جناس‌ها نظر دارد:

۱- من قلب و لسانم به وفاداری و صحبت/ وینان همه قلبند که پیش تو لسانند. (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۹۴)

برای درک هنر سعدی و طنز نهفته در این بیت، فهم معنای این بیت کمک قابل توجهی به مخاطب می‌کند: من در وفاداری و هم‌نشینی با تو قلب و زبانم یکی است و تظاهر نمی‌کنم؛ اما همه این افرادی که در حضور تو زبان‌بازی می‌کنند تقلبی و ریاکار هستند! کلمات کلیدی استفاده شده در این بیت قلب و لسانند، اما دو مفهوم کاملاً متفاوت را ساخته‌اند، در مصرع اول با بار معنایی مثبت و در جهت تعریف کردن از خود و در مصرع دوم با بار معنایی منفی و در جهت تخریب کردن افراد زبان‌باز استفاده شده‌اند. همین تغییر بار معنایی کلمات و تداخل دو رشته فکر با توجه به معانی مختلف این کلمات، طنزی لطیف در بیت آفریده است.

۲- هر که به گوش قبول دفتر سعدی شنید/ دفتر وعظش به گوش هم‌چو دف تر شود. (همان: ۴۵۷)

سعدی با استفاده از جناس مرکب مرفو، طنز زیبایی را در بیت آفریده است. او می‌گوید هرکس با گوش دل، سخنان سعدی را بشنود پند واعظان در گوشش بدآواز و بی‌ارزش می‌شود. علاوه بر تشبیه پند واعظان به دف تر که صدایی ناخوش دارد و طنز است، جناس دفتر و دف تر خود باعث به وجود آمدن طنز در بیت شده است.

۳. ۶ اسلوب‌الحکیم

اسلوب حکیم آرایه‌ای است که در آن سخن کسی را بر خلاف مراد و نیت او تعبیر می‌کنند. در واقع تعبیری از سخن او دارند که مورد نظر گوینده نیست. اسلوب حکیم به طنزپرداز این مجال را می‌دهد که سخن مورد نظر را به شکل وارونه پاسخ دهد این پاسخ وارونه از آنجا که برخلاف مراد گوینده است باعث طنز می‌شود:

۱- گفتی ز خاک بیشتزند اهل عشق من/ از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم! (همان: ۵۱۲)

سعدی با استفاده از آرایه اسلوب الحکیم، طنز بسیار زیبایی را در این بیت آفریده است. معشوق شاعرا کبر و غرور از کثرت تعداد عاشقانش سخن می‌گوید اما او با تواضع و فروتنی و برداشتی متفاوت از گفته معشوق خودش را از خاک نیز کمتر می‌شمارد! این پاسخ خلاف انتظار مخاطب به معشوق، و در پی آن شوک روانی حاصل از آن، باعث به وجود آمدن طنز در بیت شده است.

۲- مگوی سعدی از این درد جان نخواهد برد/ بگو کجا برم آن جان که از غمت ببرم. (همان: ۵۰۲)
معشوق سعدی می‌گوید که او از این غم عشق جان به در نخواهد برد؛ اما سعدی از جنبه دیگری به قضیه نگاه می‌کند و به او می‌گوید بگو جانی که در راه غم عشق تو نباشد را به کجا ببرم؟ این برداشت و پاسخ متفاوت به سخن معشوق، انتظارات مخاطب را به بازی می‌گیرد و باعث طنز آمیز شدن بیت می‌شود.

۳. ۷ حسن تعلیل

در تعریف آرایه حسن تعلیل نوشته‌اند «آن است که برای چیزی سبب و علتی ذکر نمایند که مناسبتی لطیف داشته باشد و بعضی شرط کرده‌اند که علت حقیقی نباشد» (گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۳۳). بنابراین آوردن دلیل ادعایی و خیالی برای امری حسن تعلیل است. در غزل‌های سعدی استفاده‌های طنزآمیز از این آرایه دیده می‌شود. سعدی با دست‌کاری در تصورات از پیش تعیین شده برای امور حقیقی دلایل ادعایی و خیالی می‌آورد که این دلایل به نوعی بن‌مایه طنز دارند:

۱- سرو از آن پای گرفتست به یک جای مقیم/ که اگر با تو رود شرمش از آن ساق آید. (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۶۳)
سعدی با آوردن علتی ادبی برای ثابت بودن درخت و حرکت نکردن سرو، طنز لطیفی را در این بیت به وجود آورده است. او خطاب به معشوق خویش می‌گوید سرو به این خاطر به یک جای ثابت مانده است و حرکت نمی‌کند که اگر با تو راه رود از زشتی ساق پای خودش در برابر زیبایی تو شرمگین می‌شود! درخت سرو که پیش از خواندن این بیت، در ذهن مخاطب نماد زیبایی و راست قامتی است، تا به حدی که به عنوان صفت برای معشوق به کار می‌رود (معشوق سرو قد)، در این شعر از زشتی خود شرمگین می‌شود و بی‌حرکت می‌ایستد! یعنی معشوق سعدی نه تنها از سرو زیباتر است؛ بلکه باعث شرمگین شدن و گوشه‌گیری سرو می‌شود! این تغییر در تصورات از پیش تعیین شده مخاطب، یکی از عوامل طنزآمیز بودن بیت است. همان‌طور که ادوارد دوبونو گفته است: «طنز تا به امروز خاص‌ترین رفتار مغز انسان است... طنز... نشان می‌دهد که چه طور ادراکاتی که به یک شکل دریافت شده‌اند می‌توانند ناگهان به شکلی دیگر باز تنظیم بشوند. این جوهره خلاقیت است». (موریل، ۱۳۹۲: ۱۸۸)

۲- لب‌ت به خون عزیزان که می‌خوری لعلست/ تو خود بگوی که خون می‌خوری حلالست این؟ (سعدی، ۱۳۸۱: ۵۳۶)
سعدی علت سرخی لب معشوق را خوردن خون عزیزان می‌داند، و سعی می‌کند با سؤالی شرعی، حرام بودن خون‌خوری را به او یادآوری کند! به نحوی که گویا او واقعاً خون می‌خورد و باید به فکر حلال یا حرام بودن این کار باشد، قبل از هرچیز سؤالی که در ذهن مخاطب پیش می‌آید، این است که سرخی لب معشوق باعث کشته شدن دلدادگان او شده است یا کشتن عزیزان و خوردن خونها باعث سرخی لب معشوق؟! چرا که پیش از این در باور مخاطب زیبایی و سرخ لبی معشوق کشنده بوده است و علت جان دادن عاشقان در راه او نیز همین بوده! و اکنون با عوض شدن جای علت و معلول در تصورات و باورهای مخاطب و دادن تصویری جدید از معشوق به صورت فردی

خونخوار و ستمگر که از خوردن خون عزیزان لبانش سرخ رنگ شده است، ادراکات از پیش دریافت شده مخاطب ناگهان دچار تغییر می‌شود و همین تغییر خود موجب طنز آمیز بودن بیت شده است.

۳. ۸ سوال و جواب

گفت‌وگو در غزل‌های سعدی بسامد نسبتاً بالایی دارد. این گفت‌وگوها عمدتاً میان او و معشوق صورت می‌گیرد. این گفت‌وگوها وقتی جنبه طنزآمیز پیدا می‌کنند که سعدی سعی می‌کند از سخنان معشوق برداشت متفاوتی داشته باشد تا از این طریق سخن مورد نظر خود را بیان کند:

۱- چشم گریان مرا حال بگفتم به طیب / گفت یکبار ببوس آن دهن خندان را

گفتم آیا که در این درد بخواهم مردن / که محالست که حاصل کنم این درمان را. (همان: ۳۳۶)

سعدی در گفت‌وگویی با طیب از حال چشم گریانش سخن می‌گوید، و طیب برایش بوسه‌ای از دهان خندان یار تجویز می‌کند، سعدی باز هم از طیب می‌پرسد که آیا من در این درد زنده می‌مانم یا می‌میرم؟ چرا که درمانی که برایم تجویز کرده‌ای قابل دسترسی نیست!

بیان مفهومی این چنین عاشقانه در قالب گفت‌وگوی طیب و بیمار و تجویزهای غیر عقلانی و صرفاً احساسی و مطابق میل عاشق برای بیمار، به طنز بودن بیت انجامیده است؛ چرا که طیب که با علم خویش، وظیفه درمان بیماری‌های فرد را به عهده دارد برای حال چشم گریان سعدی بوسه‌ای از دهان خندان معشوق تجویز می‌کند و اما سعدی که به درمان دسترسی ندارد می‌گوید آیا در این درد می‌میرم؟!

۲- پیام دادم و گفتم بیا خوشم می‌دار / جواب دادی و گفתי که من خوشم بی‌تو! (همان: ۵۳۸)

در این بیت نیز گفت‌وگوی بین عاشق و معشوق، و حاضر جوابی معشوق یکی از علل طنز آمیز بودن بیت است، بدین صورت که عاشق به معشوق پیغامی عاشقانه می‌دهد و می‌گوید بیا تا روزگار من خوش شود؛ چرا که در نبودن خوش نیستم، مخاطب با خواندن مصرع اول و نگاه کردن به قضیه از زاویه عاشق در فضایی عاشقانه سر می‌کند، اما با شنیدن پاسخ معشوق که پاسخی خودخواهانه و دور از انتظار است (من بی‌تو خوشم!)، کاملاً ناامید و دچار شوک روانی می‌شود و همین غافلگیر شدن، طنز لطیفی را در بیت آفریده است.

۳. ۹ ایهام

ایهام در لغت به معنی به گمان افکندن است. در اصطلاح ادبی نیز اگر لفظی در شعر بیاید که دارای دو معنی دور و نزدیک باشد و شاعر آن‌ها را طوری به کار گیرد که مخاطب از معنی نزدیک به معنی دور رهنمون شود، ایهام شکل گرفته است. ایهام که در ذات خود نوعی ایجاز و فشردگی به همراه دارد با این معنی دوگانه باعث ایجاد طنز می‌شود. «کاربرد واژه‌های ایهام‌دار دو معنایی خود یک نوع شوخی زبانی است که موجب اجتماع دو معنای ناهماهنگ می‌شود و از این جهت مایه انبساط خاطر است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۸۵).

هم‌چنین «تداخل (یا تو در تو کردن) دو رشته فکر در یک جمله سرچشمه پایان ناپذیر بذله و شوخی است. برای رسیدن به تداخل یعنی دو معنای مستقل به یک جمله دادن، راه‌هایی وجود دارد. ساده‌ترین راه به کار گرفتن جناس یا ایهام است» (برگسون، ۱۳۷۹: ۸۶). اینک نمونه‌هایی از طنز سعدی که مبتنی بر ایهام شکل گرفته‌اند:

۱. جای خندست سخن گفتن شیرین پیشست/ کآب شیرین چو بخندی برود از شکر. (سعدی، ۱۳۸۱: ۳۷۲)

ایهام در کلمات شیرین، آب شیرین، شکر، دو معنای کاملاً مستقل به جمله داده است؛ به نحوی که می‌توان به دو صورت کاملاً متفاوت بیت را معنی کرد؛ در واقع دو جمله وجود دارد که چنان به هم آمیخته شده‌اند که گوش ما آن‌ها را یکی می‌شنود، در یک معنا شاعر می‌گوید: خنده‌آور است که سخنی شیرین نزد تو زده شود؛ چرا که وقتی تو لب به خنده می‌گشایی، از دهان هم‌چون شکر آب شیرین و شهد جاری می‌شود و در معنایی دیگر با تلمیح به داستان خسرو و شیرین می‌گوید جای تمسخر است که شیرین زیبارو پیش تو سخنی بگوید و ادعایی داشته باشد؛ چرا که اگر تو لب به خنده بگشایی از زیبایی تو، آبروی شیرین نزد همگان می‌رود! در این معنا شکر نیز با شیرین ایهام تناسب دارد.

۱- چشمش به تیغ غمزه خونخوار خیره‌کش/ شهری گرفت قوت بیمار بنگرید. (همان: ۴۶۷)

سعدی در وصف چشم معشوق چنین می‌گوید: چشم او با شمشیر کرشمه کشنده و خونخوارش شهری را تسخیر کرد (همه به او دل سپردند)، ببینید که قوت و نیروی یک بیمار (منظور چشم مست و مخمور معشوق است) تا چه حد می‌تواند باشد؟ سعدی با استفاده از ایهام کلمه بیمار طنز لطیفی را در این بیت آفریده است، او با استفاده از دو معنی مختلف این کلمه یعنی مخموری در ارتباط با زیبایی چشم معشوق و ضعف در ارتباط با خونخواری و گرفتن شهر دو مفهوم زیبا را آفریده است، او ضمن اشاره به مستی و مخموری چشم معشوق به وسیله بازی با معنای دیگر بیماری و نشانه‌هایش یعنی ضعف و ناتوانی، مخاطب را شگفت زده می‌کند. لذت ناشی از این شوک روانی باعث طنزآمیز شدن این بیت شده است.

۳. ۱۰ پارادوکس

متناقض نما یا پارادوکس ترفندی است که در آن اجزا کلام در تناقض با همند. یعنی «دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم، یک‌دیگر را نقض می‌کنند مثل سلطنت فقر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۵۴) اگر دو مفهوم متضاد یا متناقض که قرار گرفتن آن‌ها کنار هم از نظر عقلی محال باشد در یک بیت در کنار هم بیایند متناقض‌نما شکل می‌گیرد. البته این تناقض عمدتاً در ظاهر شکل می‌گیرد و پس از تأمل و دقت می‌توان معنای جدید کشف کرد که چندان هم با هم تناقض ندارند. چنان‌که گفته‌اند «این کلمه از دو واژه para به معنای مخالف و doxa به معنای نظر و عقیده‌ای است که به ظاهر غلط و پوچ ولی در باطن درست است (چناری، ۱۳۷۴: ۱۳).

سعدی در غزل‌ها با کنار هم قرار دادن ترکیب‌های متناقض طنزهای بسیاری خلق کرده است:

۱. تا سر زلف پریشان تو در جمع آمد/ هیچ مجموع ندانم که پریشان تو نیست. (سعدی، ۱۳۸۱: ۴۰۶)

سعدی به معشوق می‌گوید تا موهای مجعد تو در میان مردم پدیدار شد، هیچ آسوده‌خاطری را نمی‌شناسم که پریشان عشق تو نیست! علاوه بر تضادهای ظاهری بین کلمات پریشان و جمع، و مجموع و پریشان، تناقض «آسوده‌خاطران پریشان!» طنز زیبایی را در بیت وجود آورده است.

۲. خیال روی کسی در سر است هر کس را/ مرا خیال کسی کز خیال بیرونست. (همان: ۳۹۱)

شاعر می‌گوید هرکس خیال عشق روی زیبارویی را در سر می‌پروراند و من خیال کسی را در سر دارم که از خیال و تصور بیرونست. خیال کسی که از خیال بیرونست در سر سعدیست! این تناقض علاوه بر وصف زیبایی معشوق به بهترین شکل، مخاطب را دچار گیجی موقت می‌کند؛ چرا درک کسی که از درک و تصور بیرونست، کار آسانی نیست! و همین تناقض به طنز بودن بیت کمک قابل‌توجهی کرده است

نتیجه‌گیری

یکی از وجوه ارزشمند شعر سعدی، استفاده از طنز است. سعدی در تمامی آثار خود به نوعی روحیه طنز داشته و از بیان خشک مطالب دوری گزیده است. وی علاوه بر بوستان و گلستان، در غزل‌ها نیز از بیان طنزآمیز مطالب غافل نبوده است. سعدی برای آفرینش طنز از شگردهای گوناگونی مانند اغراق و مبالغه، غافل‌گیری، مدح شبیه به ذم، تجاهل العارف، جناس، اسلوب الحکیم، حسن تعلیل، سؤال و جواب، ایهام، پارادوکس و... استفاده کرده است. در این پژوهش ضمن معرفی مختصر برخی از نظریه‌های نوین طنز (تفوق، تسکین، ناهماهنگی و...)، با نگاهی به این نظریه‌ها به تحلیل زیرساخت‌های معنایی ابیات و علت طنزآمیز بودن آن‌ها پرداخته‌ایم. بر مبنای یافته‌های این پژوهش می‌توان گفت تحلیل بسیاری از ابیات طنزآمیز سعدی مبتنی بر نظریه ناهماهنگی است؛ بدین شکل که وی در یک مصرع مفهومی را بیان می‌کند که مخاطب انتظار دارد شاعر در مصرع دوم سخن خود را تأیید کند؛ در واقع مخاطب انتظار دارد مصرع دوم ادامه منطقی مصرع اول باشد؛ اما وی با چرخشی زیرکانه خلاف انتظار مخاطب عمل می‌کند و با استفاده از شگردهای آفرینش طنز ذهن مخاطب را به بازی می‌گیرد و او را غافل‌گیر می‌کند. این غافل‌گیری با استفاده از تکنیک‌های زبانی و صناعات بلاغی صورت می‌گیرد که در این پژوهش به بررسی نمونه‌هایی از این دست پرداخته‌ایم.

منابع

- اسکندری ورزلی، حسین (۱۳۸۷)، «مضامین طنز و شگردهای آن در غزلیات سعدی و حافظ»، مجله دانشنامه، صص ۱۶ - ۱۵.
- باقری خلیلی، علی اکبر و مریم محمودی (۱۳۹۲)، «منظورشناسی جمله‌های پرسشی در غزلیات سعدی»، فصلنامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال ۶، شماره ۹، صص ۵۷ - ۴۳.
- برگسون، هانری (۱۳۷۹)، خنده، ترجمه عباس باقری، تهران: نشر شبانویز.
- پزشک زاد، ایرج (۱۳۸۲)، طنز فاخر سعدی، چاپ اول، تهران: انتشارات شهاب ثاقب.
- جورایان، فرخنده (۱۳۸۸)، طنز در بوستان و گلستان، چاپ اول، شوشتر: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی شوشتر.
- چناری، عبدالامیر (۱۳۷۴)، «متناقض‌نمایی در ادبیات فارسی»، مجله کیان، شماره ۲۴.
- حرّی، ابوالفضل (۱۳۸۷)، درباره طنز، تهران: انتشارات سوره مهر.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۸۱)، کلیات سعدی بر اساس تصحیح فروغی. تصحیح، مقدمه، تعلیقات و فهرس بهاء‌الدین خرمشاهی. چاپ سوم. انتشارات دوستان
- صالحی مرزيجاني، ابوالفضل (۱۳۹۴)، «طنز و طنزپردازی در گلستان»، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. صص ۱۲۷۱ - ۱۲۵۸.
- صلاحی، عمران (۱۳۹۰)، «طنز سعدی در بوستان». شیراز، سعدی‌شناسی، دفتر چهاردهم
- علوم، محمدعلی (۱۳۸۷)، بررسی طنز در بوستان، چاپ اول، انتشارات امیر کبیر.
- کریچلی، سیمون (۱۳۸۴)، در باب طنز، ترجمه: سهیل سَمی، چاپ اول، تهران: ققنوس.
- محبّتی، مهدی (۱۳۸۰)، بدیع نو، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
- موریل، جان (۱۳۹۲)، فلسفه طنز، ترجمه محمود فرجامی، دانیال جعفری، تهران: نشر نی.

Techniques of Humor Creation in Saadi's Ghazals

Zeinab Taherian

Ph. D. in Persian Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz

Email: zeinabtaherian@ymail.com

Abstract

One of the significant aspects of Saadi's poetry is his use of humor to express ideas and concepts. A satirical approach can be found throughout his works. However, most studies on Saadi's humor have primarily focused on *Bustan* and *Gulestan*. A closer examination of his *ghazals* reveals that, despite their predominantly romantic nature, he did not overlook the potential of humor within them. This study focuses on humor in Saadi's *ghazals*, aiming to identify and analyze some of his techniques for creating humor. Using modern humor theories, the research investigates how Saadi subtly incorporates humor in his poetry. It is important to note that the humor examined in this study is not the type that provokes loud laughter or immediately signals its humorous nature to the audience. Rather, it consists of delicate and concealed forms of humor that can be analyzed through contemporary humor theories. The findings of this research indicate that Saadi employs discursive shifts, linguistic techniques, and artistic strategies to craft humor in his *ghazals*.

Keywords: Humor, Saadi, *Ghazal*, Humor Techniques, Humor Theories.

اهمیت مقبره‌الشعرای تبریز

سعید طرزمی

مدرس مدعو دانشگاه علوم پزشکی تبریز و...

tarzamisaeed66@gmail.com

چکیده

مقبره‌الشعرای تبریز که یکی از گورستان‌های قدیمی و تاریخی تبریز است، یکی از مهم‌ترین آرامستان‌های تاریخ ادب فارسی است که می‌توان آن را بزرگ‌ترین و مهم‌ترین گورستان ادب فارسی به حساب آورد. شاعران بسیار بزرگی از اکناف جغرافیای ایران بزرگ از شرق تا غرب در این مجموعه دفن شده‌اند. شاعران برجسته‌ای چون خاقانی شروانی، اسدی طوسی، قطران تبریزی، همام تبریزی، شهریار و بسیاری شاعران دیگر پارسی‌گو در این مجموعه آرمیده‌اند. هدف مقاله حاضر در ابتدا معرفی این آرامستان به لحاظ تاریخی و سپس بحث در باب جایگاه تاریخی و ادبی این مجموعه در جغرافیای امروز ایران به لحاظ اهمیت فرهنگی است. هم‌چنین این مقاله به جایگاه ادبی شاعران مدفون در این آرامستان تاریخی می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: تبریز، کوی سرخاب، مقبره‌الشعرای تبریز.

۱- جایگاه تبریز در شعر فارسی

تبریز از دیرباز کهن تاریخ خود یکی از مهم‌ترین مکان‌های ثقل و اعتبار فرهنگی و ادبی در تاریخ ایران بوده و همواره بخش عظیمی از بار فرهنگی ایرانیان را در طول تاریخ بر عهده داشته است. اهالی تبریز به گواهی تاریخ هم در عرصه تحولات تاریخی و اجتماعی ایران نقش بسیار برجسته‌ای را ایفا نموده‌اند و هم در حوزه فرهنگ، تمدن و ادبیات. تاریخ فرهنگی ایران همیشه در حوزه‌های شعر، داستان، نمایش، موسیقی، نقاشی، خوشنویسی، معماری و... بخش تأثیرگذاری از بایستگی خود را وامدار تبریز بوده است.

در کنار همه مسائل فرهنگی موجود در تبریز، شعر از قدمت و اعتبار بسیاری نزد اهالی تبریز برخوردار است. آذربایجان و به‌ویژه تبریز همواره مهدی باشکوه برای تمدن ایران و زبان فارسی بوده است. قطران شاعر بزرگ آذربایجان که نخستین پارسی‌گوی این دیار به شمار می‌آید خود را آغازگر راه سرایش شعر دری بر دیگر شاعران می‌داند:

گر مرا بر شعرگویان جهان رشک آمدی / من در شعر دری بر شاعران نغشودمی

(تبریزی، ۱۴۰۲، ج ۲: ۶۸۷)

اسدی طوسی از آن سو و از شرق ایران و خراسان به آذربایجان آمده و در کنار سرایش یکی از مهم‌ترین منظومه‌های حماسی زبان فارسی یعنی گرشاسب‌نامه، اولین فرهنگ لغت به زبان فارسی را تدوین نموده و در خاک تبریز آرام گرفته است. (صادقی، ۱۴۰۰: ۲۵-۶۱)

در قرن ششم ظهور چهره‌هایی چون خاقانی و نظامی و در کنار آن‌ها مجیر بیلقانی، فلکی شروانی و ابوالعلا گنجه‌ای، عملاً و رسماً مرکزیت شعر فارسی را از شرق و خراسان به شمال‌غرب ایران منتقل نموده است و یکی از تکرارناپذیرترین و تأثیرگذارترین مکاتب و سبک‌های شعر فارسی موسوم به سبک آذربایجانی را در قرن ششم ایجاد کرده است که از میان این بزرگان خاقانی، مجیر بیلقانی و فلکی شروانی (به احتمال) در تبریز آرام گرفته‌اند.

در قرن هفتم شاعری چون همام تبریزی سر بر می‌آورد که در بسیاری از نمونه‌ها، زبان زیبای غزل او کم از زبان کم‌نظیر سعدی ندارد و شاید به جرأت بتوان همام را مهم‌ترین شاعر در شیوه غزل سعدی به سبک خود او شمرد.

هم‌چنین در قرن هشتم و در فاصله سال‌های ۷۲۱ تا ۷۲۳ ه. ق.، کاتبی فاضل و دانشمند به نام «ابوالمجد محمد بن مسعود تبریزی» مجموعه‌ای کم‌نظیر به نام سفینه تبریز را می‌نویسد که حاوی ۲۰۹ رساله در حوزه‌های مختلف فرهنگی و علمی از جمله کتابت بسیاری از آثار مهم زبان فارسی مانند شاهنامه فردوسی است؛ اثری که امروز وجود آن بسیاری از معماهای زبانی ایران به‌ویژه در منطقه شمال‌غرب را می‌گشاید. (رک. تبریزی، ۱۳۸۱)

در قرن نهم با ظهور سلسله‌های قره‌قویونلو و آق‌قویونلو که سلسله‌هایی فرهنگ دوست و ادب‌پرور بودند زمینه برای رشد هرچه بیشتر شعر و زبان فارسی مهیا گشت. به روایت بسیاری از منابع ادبی به‌ویژه مجالس‌النفایس امیرعلیشیرنویی دربار سلطان یعقوب آق‌قویونلو محلی برای گردآمدن بسیاری از شعرای عصر گشته بود. (رک. امیرعلیشیرنویی، ۱۳۲۳)

از قرن دهم که شعر فارسی وارد عصر جدیدی از حیات خویش یعنی دوره سبک هندی شد، باز هم حضور یک چهره از تبریز یعنی صائب تبریزی را به عنوان مهم‌ترین نماینده شاخه ایرانی این سبک مشاهده می‌کنیم. پس از آن در دوره بازگشت نیز با توجه به انتخاب تبریز به عنوان ولیعهدنشین و به نوعی پایتخت دوم سیاسی ایران، هم‌چنان نقش

آذربایجان در روند فرهنگ و ادبیات ایران انکارناپذیر است و علی‌رغم اینکه چهره‌های برجسته جریان بازگشت ادبی بیشتر متعلق به اصفهان هستند، باز شعرایی از تبریز را مشاهده می‌کنیم که همگام با سبک غالب عصر یعنی همان شیوه بازگشت ادبی شعر می‌سرایند.

اما عصر مشروطه بازگشت دوباره خون حیات به رگ‌های ادبیات و به‌ویژه شعر فارسی در تبریز است؛ از آنجا که تبریز مهم‌ترین شهر نزدیک به جهان غرب در میان شهرهای ایران و به نوعی شاهراه ارتباط ایران با جهان غرب است، بارزترین نقش را در تحول ادبی ایران ایفا می‌کند. ابتدا شعرایی چون ایرج میرزا که زاده تبریز است، زبان و اندیشه‌ای جدید در شعر فارسی ایجاد می‌کنند و جریان شعر فارسی را به سمت مردم‌گرایی می‌برند. چهره‌های نوگرایی ادبی ایران در زمینه شعر یا اهل تبریز هستند هم‌چون تقی رفعت و جعفر خامنه‌ای و یا هم‌چون شمس کسمایی بخش مهمی از حیات خود را در تبریز گذرانده‌اند. (رک. جعفری، ۱۳۸۷)

در زمینه پژوهش نیز در این عصر اسماعیل امیرخیزی و سیدحسن تقی‌زاده از ادبای تبریز را می‌توان از اولین چهره‌های جدی پژوهنده در شعر و ادب فارسی و به نوعی از پیشگامان پژوهش‌های نوین در ادب فارسی دانست. اما پس از عصر مشروطه تبریز بالاترین سهم خود را در شعر فارسی ایفا می‌کند. ظهور دو تن از مهم‌ترین شعرای معاصر از تبریز یعنی محمدحسین شهریار و پروین اعتصامی، عمده‌ترین سهم شعر فارسی را به تبریز اختصاص می‌دهد.

شهریار از سویی ادامه‌دهنده جریان شعر سنتی در عصر حاضر و یکی از قله‌های برجسته غزل‌سرایی شعر فارسی به شمار می‌رود؛ از سویی ادامه‌دهنده شیوه شعرسرایی به سبک شعرای اروپایی در ادامه آثار استادانی چون دهخدا به شمار می‌رود و آن قدر توفیق در این شیوه پیدا می‌کند

که این شیوه را «مکتب شهریار» می‌نامند و از سویی نیز یکی از جدی‌ترین ادامه‌دهندگان شیوه نیما در سرایش شعر آزاد نیمایی است؛ هم‌چنین شهریار با سرایش شاهکارهایی به زبان مادری خویش یعنی ترکی آذربایجانی، موفق‌ترین شاعر دو زبانه تمام ادوار تاریخ ادبیات ایران محسوب می‌شود. (علیزاده، ۱۴۰۰، ۲۴۵-۲۴۶)

پروین اعتصامی نیز که او هم زاده تبریز است با شیوه خاص خود در سرایش قطعه و قصیده که از لحاظ زبان یادآور استادان بزرگ سبک خراسانی است و از لحاظ مضامین نماینده مضامین و موضوعات مبتلابه عصر خویش، چهره‌ای ویژه و برجسته در تمام اعصار شعر فارسی به شمار می‌رود.

در کنار پروین و شهریار، چراغ شعر فارسی با شاعرانی چون حبیب ساھر، جواد آذر، محمود پدیده، غلامعلی رعدی آذرخشی، علی نظمی تبریزی، جمشید علیزاده و... و نیز نسل جوان و با استعداد برآمده در سال‌های اخیر هم‌چنان فروزان و مشتعل است. (رک. جعفری، ۱۳۸۷ و رستمی، ۱۳۹۶، ج ۱)

هم‌چنین در این نسل شعرا و ادبایی چون حسین امید، دکتر صادق رضازاده شفق، محمد دیهیم در زمینه شعر و نیز پژوهش‌های شعری آثار معتناهی آفریده‌اند.

پژوهش در شعر فارسی نیز در قرن چهاردهم شمسی با اوج‌گیری توانمندی علمی دانشکده ادبیات تبریز، تبریز را در رأس توجه به زبان و ادب فارسی قرار می‌دهد. حضور استادان برجسته تبریزی از جمله دکتر عبدالرسول خیام‌پور، دکتر منوچهر مرتضوی، استاد سید حسن قاضی طباطبایی، دکتر بهمن سرکاراتی، دکتر عبدالامیر سلیم، دکتر رشید عیوضی و استادان برجسته غیر آذربایجانی هم‌چون دکتر ترجانی‌زاده، استاد محمد امین ادیب طوسی، دکتر رجایی

بخارایی دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز را تبدیل به یکی از مراجع ادبی در جامعه ادبی ایران کرده بود. این سلسله فضیلت در نسل‌های بعدی نیز با استادان بزرگی که هر کدام مرجعی در زبان و ادبیات فارسی محسوب می‌شدند ادامه یافته است. (قره‌بگلو، ۱۳۹۱: ۲۲۳-۲۲۸)

هم‌چنین برخی از استادان برجسته تبریزی هم‌چون دکتر محمدعلی موحد، دکتر سلیم نیساری، دکتر جلیل تجلیل، دکتر کریم اصفهانیان، دکتر سیدرضا انزابی‌نژاد، دکتر توفیق سبحانی و... خارج از شهر تبریز نماینده نسل بی‌بدیل پژوهشگران و ادبای صاحب‌نام تبریزی بوده‌اند.

خارج از دانشکده ادبیات تبریز نیز پژوهشگران برجسته‌ای در تبریز فعالیت داشتند که جایگاه آثار پژوهشی آن‌ها کمتر از استادان بزرگ دانشکده ادبیات تبریز نبوده است؛ چهره‌هایی چون عبدالعلی کارنگ، عزیز دولت‌آبادی، خاندان سلطان‌القزایی و...

هم‌چنین دو تاجر فرهنگ‌دوست و دانشمند تبریزی یعنی حاج حسین و حاج محمد نخجوانی مجموعه‌ای نسخه‌های ارزشمند خطی فارسی از جهان را در تبریز گرد آورده‌اند که امروز در کتابخانه مرکزی تبریز نگهداری می‌شود و قطعاً یکی از ارزشمندترین گنجینه‌های نسخ خطی فارسی در جهان است و خود این دو بزرگوار نیز توانمند و کوشا در عرصه پژوهش در زبان و ادب فارسی و فرهنگ ایرانی بودند. (رک. سید یونسی، ۱۳۹۳)

عرصه مهم دیگری که شعرای تبریز سرافرازانه در آن پای نهاده و سربلندانه بیرون آمده‌اند، عرصه شعر مرثیه و عاشورایی است. ارادت قلبی اهالی تبریز به خاندان پیامبر این زمینه را آماده نموده که شعرای این شهر نیز شاهکارهایی در زمینه شعر عاشورایی و رثای سیدالشهدا(ع) بسرایند. شاید بتوان حجة الاسلام نیر تبریزی را ستون اصلی و استوار ادبیات مرثیه در تبریز دانست و پس از ایشان استاد سید محمد حسین شهریار، استاد محمد عابد تبریزی، محمدحسین جنتی مقام، حبیب‌الله چایچیان، حیدر خوندل، سیدرضا حسینی(سعدی زمان)، عباس شب‌خیز، سید حسین کهنمویی و نسل معتقد و جوان تبریز این جریان ارزنده و آسمانی را پایدار داشته‌اند. (رک. رستمی، ۱۳۹۶، ج ۱)

در حوزه نقد ادبی نیز رضا براهنی از چهره‌های برجسته ادبی تبریز به شمار می‌رود.

۲- مقبره الشعرای تبریز

مقبره الشعرای یا گورستان سرخاب، یکی از گورستان‌های تاریخی شهر تبریز است که پیرامون تکیه حیدر و در ضلع شرقی بقعه سید حمزه و مقبره ملاباشی و قائم مقام قرار دارد.

از مقبره الشعرای تا قبل از قرن هشتم در منابع نامی برده نشده و با عنوان سرخاب از آن یاد شده است؛ قدیم‌ترین کتابی که نام مقبره الشعرای سرخاب با صراحت در آن ذکر شده است نزهة القلوب حمدالله مستوفی (تألیف در سال ۷۴۰ ق.) و تاریخ گزیده (تألیف در سال ۷۳۰ ق.) اوست. به نظر می‌رسد نام مقبره الشعرای سرخاب ظاهراً پس از دفن شدن شاعران معروف قرن ششم مانند خاقانی، ظهیر و شاعرانی که بعد از آن‌ها در آنجا دفن شده‌اند، در کتب تاریخ و تذکره آمده و رفته‌رفته معروفیت پیدا کرده است. در بعضی کتب تاریخ این محل را «حظیره الشعراء» نیز نامیده‌اند. می‌توان گفت از قرن دهم ق. به بعد نام مقبره الشعرا و مقبره الشعرای سرخاب در کتاب‌های تاریخ و تذکره آمده و هر جا شرح حالی و نام و نشانی از شاعران مدفون در آنجا هست از این محل نیز نام برده شده است. (اسدی تبریزی، ۱۴۰۲: ۶۱)

۳- پیشینه پژوهش در مقبره‌الشعراى تبریز

یکی از منابع بسیار مهم در شناخت تاریخ تبریز، کتبی است که در قرون گذشته در باب مزارات تبریز نگاشته شده و بخش‌هایی از این کتب به مقبره‌الشعرا اختصاص دارد. این کتب عبارتند از:

- روضات الجنان و جنات الجنان تألیف حافظ حسین کربلایی تبریزی (متوفی ۹۹۷ ه. ق.) از علما و عرفای قرن دهم، درباره مزارات عارفان و مشاهیر تبریز.
 - روضه اطهار تألیف ملا محمد امین حشری انصاری تبریزی از شعراى قرن یازدهم تبریز در معرفی قبور متبرک و محلات قدیمی تبریز و توابع آن.
 - منظرالاولیا (در مزارات تبریز و حومه) نوشته محمدکاظم بن محمد تبریزی متخلص به اسرار علی شاه (۱۲۶۵-۱۳۱۵ ه. ق.) در معرفی مزارات اولیا، شعرا، سلاطین و وزرای مدفون در تبریز.
- غیر از این موارد آثار بسیاری در سال‌های اخیر در باب معرفی مقبره‌الشعراى تبریز نگاشته شده‌اند که در ادامه معرفی می‌شوند:

۱- کوی سرخاب تبریز و مقبره‌الشعرا

این کتاب که تألیف دکتر ضیاءالدین سجادی است، در شش فصل به معرفی مقبره‌الشعراى تبریز و مشاهیر خفته در آن می‌پردازد. فصل اول، بحث در باب نام سرخاب و پیشینه تاریخی آن است. در فصل دوم، مؤلف به معرفی کوی سرخاب می‌پردازد. فصل سوم حاوی معرفی اماکن، بقاع و مقابر معروف سرخاب است. مبحث فصل چهارم معرفی مقبره‌الشعرا است؛ سپس در فصل پنجم و ششم مدفونان سرخاب اعم از شاعر و عارف مورد بحث قرار گرفته‌اند. کتاب به لحاظ معرفی مقبره‌الشعرا و سرخاب، فضل تقدم دارد و اولین اثر مستقلی است که در این موضوع نگاشته شده است و مؤلف تمام تلاش خود را مصروف آن نموده که معرفی‌ها بر پایه مأخذ و منابع معتبر باشد. این کتاب در سال ۱۳۷۳ از سوی انجمن آثار و مفاخر فرهنگی به چاپ رسیده است. (رک. سجادی، ۱۳۷۵)

۲- مقبره‌الشعراى تبریز

این اثر که معرفی مجمل و مفیدی از مقبره‌الشعراى تبریز است، تألیف وحید حسین‌زاده و ام‌البنین حسین‌زاده است. کتاب در سه فصل تألیف شده است. مؤلفان در فصل اول به معرفی کوی سرخاب و پیشینه تاریخی آن پرداخته‌اند. فصل دوم کتاب شناخت‌نامه بقاع، بناها و مقابر موجود در سرخاب تبریز است. فصل دوم به طور کامل به معرفی مشاهیر و شاعران مدفون در مقبره‌الشعرا پرداخته است. کتاب به همان شیوه کتاب دکتر سجادی نگاشته شده و تا حدی نسبت به آن تلخیص یافته است. این کتاب در سال ۱۳۸۴ از سوی انتشارات ستوده تبریز چاپ شده است. (رک. حسین‌زاده، ۱۳۹۳)

۳- دارالسلطنه تبریز، پایتخت ناشناخته مزارات ایران

این کتاب که نوشته دکتر لیدا بلیان است و از سوی انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی تبریز چاپ شده، به شیوه علمی و دقیقی به بازنمایی و مکان‌یابی مزارات تبریز و افراد مدفون در آن پرداخته و جایگاه مزارات را در توسعه شهری تبریز بیان می‌نماید. (رک. بلیان، ۱۳۹۷)

۴- تاریخ مشاهیر و مفاخر سرخاب و مقبره‌اشعرا

این کتاب نوشته دکتر ناصر صدقی است که با حمایت شهرداری تبریز توسط انتشارات ستوده تبریز به چاپ رسیده است. این کتاب دارای هفت فصل بوده و فصول این کتاب مشتمل بر زندگی مجاهدان، شهدا، رجال سیاسی و نظامی، فقها و سادات، هنرمندان و خطاطان و شعرا و ادبا است. (رک. صدقی، ۱۴۰۰)

هم‌چنین از مقالات زیر می‌توان به عنوان نوشتارهایی معتبر در شناخت مقبره‌الشعرا سرخاب نام برد:

- ۱- دولت‌آبادی عزیز، مقبره‌الشعرا سرخاب، مجله زبان و ادب فارسی، پاییز ۱۳۴۳، شماره ۷۱، صص ۲۷۶-۲۶۵. نویسنده مقاله با مراجعه دقیق به منابع شناخته شده در حوزه شاعران آذربایجان، به طور دقیق مدفونان شناخته شده تا آن زمان در مقبره‌الشعرا را معرفی کرده است.
- ۲- بیگدلی، محمدرضا، خاقانی در مقبره‌الشعرا تبریز، مجله حافظ، نیمه اول بهمن ۱۳۸۴، شماره ۲۳، ص ۵۹. مقاله یک معرفی کلی و اجمالی از مقبره‌الشعرا و مدفونان آن است.
- ۳- محمدزاده، مریم، جستاری در مقبره‌الشعرا تبریز، مجله بهارستان سخن، تابستان ۱۳۹۷، شماره ۴۰، صص ۸۰-۶۱. این مقاله به نوعی صورت تکمیل‌تر به لحاظ منبع‌شناختی از مقاله «مقبره‌الشعرا سرخاب» دولت‌آبادی است.
- ۴- محیط طباطبایی، سید محمد، مقبره‌الشعرا یا مدینه‌الشعرا تبریز، مجله یغما، بهمن ۱۳۵۱، شماره ۲۹۳، صص ۶۵۵-۶۵۱. یک مقاله کوتاه در باب مقبره‌الشعرا است.
- ۵- مشکور، محمدجواد، محله سرخاب و مقبره‌الشعرا، مجله وحید، شهریور ۱۳۴۸، شماره ۶۹، صص ۷۹۶-۸۰۷. محتوای این مقاله بیشتر بر محور معرفی محله سرخاب تبریز است.

۴- مزارات دیگر تبریز

اهمیت تبریز و مزارات آن فقط به مقبره‌الشعرا محدود نمی‌شود. مقبره‌العرفا یا گورستان گجیل دیگر آرامستانی است که محل دفن بسیاری از عرفای تاریخ این سرزمین است. بسیاری از پژوهشگران مزار عارف نامی قرن هفتم، شمس‌الدین محمد تبریزی را در این محل می‌دانند.

مقبره‌الوزرا یا گورستان چرنداب نیز مدفن بزرگانی چون صاین تبریزی (از شعرا و عرفای قرن هفتم)، «عطار طوسی»، «شمس‌الدین جوینی»، «عطاءملک جوینی»، «سلمان ساوجی» (به احتمال)، «عزالدین ساجوی»، «قطب‌الدین شیرازی»، «عبدالله صیرفی»، «جلال‌الدین عتیقی»، «سراج‌الدین قمری آملی»، «ابراهیم کججانی» و... است.

هم‌چنین آرامستان ولیان‌کوه تبریز محل دفن کمال خجندی (شاعر سرشناس قرن هشتم) و کمال‌الدین بهزاد (نقاش سرشناس قرن دهم) و بسیاری از عرفای کمتر شناخته شده است. (رک. بزاز دستفروش، ۱۳۹۳)

هم‌چنین در آرامستان باستانی و قدیمی شادباد مشایخ که بخشی از آن صورت بسیار کهن و باستانی دارد، مزار سلطان اویس ایلکانی (جلایر) پادشاه فرهنگ دوست و شاعر قرن هشتم مشاهده می‌شود.

در آرامگاه امامزاده سیدابراهیم تبریز نیز مزار میرزا سنگلاخ قوچانی شاعر هنرمند و خطاط قرن نهم واقع است؛ مردی که حکایت «سنگ بسم الله» او همواره ورد زبان هنرمندان است و این سنگ بسیار ارزشمند نیز امروزه در موزه آذربایجان تبریز واقع است. (رک. یزدانی، ۱۳۹۶)

از مزارات معروف دیگر تبریز می‌توان به آرامگاه شاه حسین ولی، آرامگاه عموحمل تبریزی و... اشاره نمود.

۵- اهمیت فرهنگی مقبره‌الشعراى تبریز

تبریز همیشه و در هر قرن یا چهره‌های بسیار مهم در حوزه شعر پرورنده و بالانده است و یا به دلیل موقعیت ویژه تاریخی و اقلیمی خود پذیرای شعرای بزرگی بوده که بار و بنة برداشته و در این کهن شهر رحل اقامت افکنده‌اند و بسیاری نیز در آرامگاه‌های دیرپای آن مدفون گشته‌اند.

گواه این قضیه مقبره‌الشعراى موجود در تبریز است. مقبره‌الشعرا را بدون شک و تردید می‌توان نگین ادبیات فارسی نامید. با عنایت به این نکته که در هر کدام از مراکز فرهنگی ایران اعم از مشهد، شیراز، اصفهان و حتی مراکز خارج از مرزهای فعلی ایران هم‌چون قونیه، بخارا، سمرقند، گنجه و... هر کدام دارای مقابری از بزرگان شعر و ادب فارسی هستند، در مقایسه مشاهده می‌کنیم بر خلاف مقابر موجود در این شهرها که هر کدام آرامگاه یک یا معدودی از شعرای بزرگ شعر فارسی هستند، مقبره‌الشعراى تبریز مدفن بخش عظیمی از چهره‌های سرشناس زبان و ادب فارسی است؛ یا چهره‌هایی چون خاقانی و شهریار در آن دفن شده‌اند که هر کدام در جایگاه خود در کنار قلل دیگر شعر فارسی چون حافظ و سعدی و فردوسی و مولانا و نظامی و صائب قرار می‌گیرند و یا شاعرانی چون ظهیر فاریابی و قطران و همام و مجیر و اسدی طوسی هستند که فقط حضور آن قله‌های شعری که پیشتر ذکر شد، باعث شده این بزرگان اندکی به محاق بروند و گرنه در مشخصه‌های شعری هر کدام به جای خود چهره‌ای ممتاز و برجسته به شمار می‌آیند. مزیت دیگر مقبره‌الشعرا این است که ترکیب مولد جغرافیایی مدفونان آن به گونه‌ای است که یادآور ایران فرهنگی و تاریخی بزرگ به شمار می‌رود. مدفونان آن امروز به لحاظ جغرافیایی محل تولدشان از آن سوی رود ارس و منطقه قفقاز(خاقانی و مجیر) می‌رسد به آذربایجان و از آن سو به عراق عجم(شیراز) و از سویی دیگر به خراسان و از دیگر سو به فرارودان(فاریاب و...). این ترکیب پیچیده را گویا تاریخ به رمز در این مکان تعبیه کرده تا همواره به ما یادآور شود ایران بزرگ فرهنگی و گستره جغرافیایی زبان فارسی چه مناطق وسیعی را شامل می‌شده و آذربایجان و تبریز چون نگینی تمام این جواهر ذی‌قیمت را در خود جای داده است و شاید پیامی بوده به آیندگان تا هرگاه مرزهای حقیقی ایران بزرگ را فراموش کردیم، با نگاه به مقبره‌الشعراى سرخاب به یاد بیاوریم.

مقبره‌الشعراى تبریز نیز همان‌گونه که ذکر شد، یکی از مهم‌ترین آرامستان‌های تاریخ ادب فارسی و فرهنگ ایرانی به شمار می‌رود. دفن بزرگانی چون اسدی طوسی، قطران تبریزی، مجیرالدین بیلقانی، خاقانی شروانی، ظهیرالدین فاریابی، شاهپور نیشابوری، شمس‌الدین سجاسی، ذوالفقار شروانی، همام تبریزی، مغربی تبریزی، مانی شیرازی، لسانی شیرازی، شکیبی تبریزی، انوری ایبوردی(دفن احتمالی)، سلمان ساوجی(دفن احتمالی)، میرزا نصرالله طبیب(از خوشنویسان قرن هشتم ه. ق.)، استاد سیدمحمد حسین شهریار، میرزا علی ثقة‌الاسلام تبریزی، میرزا طاهر خوشنویس، میرزا عیسی فراهانی(وزیر عباس میرزا نایب‌السلطنه و پدر قائم مقام فراهانی)، عزیزخان مکری(سردار دلاور عصر

قاجار)، دکتر مهدی روشن‌ضمیر، محمود ملماسی، جواد آذر و... این مجموعه را به چنین آرامستان بی‌بدیلی تبدیل کرده است.

۵- جایگاه ادبی مدفونان مقبره‌الشعراى تبریز

با اتکا به نظر پژوهشگران و صاحب‌نظران برجسته ادب فارسی، می‌توان خاقانی و شهریار را برجسته‌ترین شاعران مدفون در مقبره‌الشعراى سرخاب تبریز دانست. علیزاده در مقدمه «ساغری در میان سنگستان» خاقانی را با هولدرلین، شاعر قرون هجدهم و نوزدهم آلمان مقایسه نموده و او را شاعر شاعران و شاعری می‌نامد که بر همه شاعران ادبیات فارسی تأثیر گذاشته است. (علیزاده، ۱۳۷۸: هفت)

اسدی طوسی که با توجه به سال وفات می‌توان او را اولین شاعر شناخته شده مدفون در مقبره‌الشعرا دانست، از چند جهت در شعر فارسی تأثیرگذار بوده است:

- وی اولین یا یکی از اولین فرهنگ‌نویس‌های زبان فارسی است.
 - وی اولین سراینده منظومه حماسی در جغرافیای شمال غرب ایران است.
 - وی اولین مناظره‌سرای ادبیات فارسی در دوره اسلامی است.
 - وی اولین شاعر شیعی و اولین شاعری است که شعر مهدوی در ادب فارسی سروده است.
 - (رک. شوشتری، ۱۳۷۷ و اسدی طوسی، ۱۳۹۳ و صادقی، ۱۴۰۰)
- هم‌چنین قطران و همام را اگر شاعرانی درجه دو (در قیاس با قلّه‌های شعر فارسی) در قصیده و غزل به حساب بیاوریم و آن‌ها را آلترناتیوها (جایگزینان) قصیده‌سرایان برجسته و غزل‌سرایان برجسته بدانیم، اهمیت مقبره‌الشعراى تبریز بیشتر مشخص می‌شود.

در کنار آن‌ها مغربی تبریزی به عنوان شاعر متصوفه با شیوه خاص دیدگاه عرفانی خود جایگاه بارزی در شعر تصوف دارد. (شعردوست، ۱۳۹۰: ۲۹۹-۳۰۲)

هم‌چنین همام تبریزی و مغربی تبریزی با توجه به اینکه بخش اعظمی از اشعارشان به زبان قدیمی مردم تبریز است، مصداق مهمی برای پژوهش در سیر تاریخ زبان‌ها در ایران به حساب می‌آیند. (طرز می و طلوعی آذر، ۱۳۹۹: ۳۱۷-۳۲۲)

ظهير فاریابی، مجیر بیلقانی و نیز اثیر اخسیکتی و فلکی شروانی (به شرط دفن در این مجموعه) هر کدام نیز شاعری برجسته در حوزه خود محسوب می‌شوند.

نتیجه‌گیری

با توجه به قرائن و اسناد ذکر شده، با لحاظ قرار دادن دامنه تاریخی و نیز جغرافیایی مقبره‌الشعراى سرخاب تبریز، این مجموعه را می‌توان در قیاس با دیگر آرامستان‌هایی که چهره‌های برجسته ادب فارسی در آن دفن شده‌اند، مهم‌ترین آرامستان ادب فارسی به حساب آورد و به لحاظ پراکندگی جغرافیایی مدفونان آن، این مجموعه را طرحی کوچک از ایران بزرگ فرهنگی به حساب آورد. هم‌چنین به لحاظ وزن ادبی مدفونان این مجموعه، هیچ‌کدام از دیگر آرامستان‌های

ادب فارسی با این مجموعه به لحاظ جایگاه ادبی مدفونان قابل‌قیاس نیستند و در هیچ کدام از آن‌ها به غیر از مقبره‌الشعرا سرخاب، چند قلعه ادبی دفن نشده‌اند. لحاظ همه این موارد لزوم توجه بیشتر به این مجموعه را به لحاظ مدیریت فرهنگی ایجاب می‌نماید.

منابع

- ابن کربلایی، حافظ حسین بن کربلایی، (۱۳۸۳)، *روضات الجنان و جنات الجنان*، با مقدمه و تصحیح و تکمله و تعلیق جعفر سلطان‌القرایی، به سعی و اهتمام محمد امین سلطان‌القرایی، ج۲، تبریز: انتشارات ستوده.
- اسدی تبریزی، حسن، (۱۴۰۲)، «سابقه تاریخی نام مقبره‌الشعرا»، *فصلنامه فرهنگی تاریخی دربند*، سال ۲، شماره ۳، صص ۶۴-۶۱.
- اسدی طوسی، علی بن احمد، (۱۳۹۳)، *گرشاسپ نامه*، به تصحیح حبیب یغمایی، چاپ سوم، تهران: نشر دنیای کتاب.
- امیرعلیشیر نوایی، (۱۳۲۳)، *مجالس النفایس*، ترجمه علی اصغر حکمت.
- بزاز دستفروش، مهدی، (۱۳۹۱)، *باغ کمال*، تبریز: انتشارات شایسته.
- بلیان، لیدا، (۱۳۹۷)، *دارالسلطنه تبریز پایتخت ناشناخته مزارات ایران*، تبریز: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
- بیگدلی، محمدرضا، (۱۳۸۴)، «خاقانی در مقبره‌الشعرا تبریز»، *مجله حافظ*، شماره ۲۳، صص ۵۹.
- تبریزی، قطران، (۱۴۰۲)، *دیوان قطران تبریزی*، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات، محمود عابدی و مسعود جعفری و با همکاری تهمنه عطایی و شهره معرفت، ج۲، تهران: انتشارات فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- تبریزی، محمد بن مسعود، (۱۳۸۱)، *سفینه تبریز*، چاپ عکسی از روی نسخه خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی با مقدمه‌های عبدالحسین حائری و نصرالله پورجوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- تربیت، محمدعلی، (۱۳۹۱)، *دانشمندان آذربایجان*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تبریز: نشر اختر با همکاری انتشارات هاشمی سودمند.
- جعفری، حسین، (۱۳۸۷)، *از دیار ابرها*، تبریز: انتشارات آیدین.
- حسین‌زاده، وحید، و حسین‌زاده، ام‌البنین، (۱۳۹۳)، *مقبره‌الشعرا تبریز*، چاپ دوم: انتشارات ایرانا رسانه.
- حشری تبریزی، محمدامین، (۱۳۷۱)، *روضه اطهار (مزارات متبرکه و محلات قدیمی تبریز و توابع)*، به تصحیح و اهتمام عزیز دولت‌آبادی، تبریز: انتشارات ستوده.
- دولت‌آبادی، عزیز، (۱۳۷۷)، *سخنوران آذربایجان*، ج۲، تبریز: انتشارات ستوده.
- دولت‌آبادی، عزیز، (۱۳۴۳)، «مقبره‌الشعرا سرخاب»، *مجله زبان و ادب فارسی*، شماره ۷۱، صص ۲۶۵-۲۷۶.
- دولتشاه، دولتشاه بن بختیشاه، (۱۳۸۲)، *تذکره‌الشعرا*، به اهتمام و تصحیح ادوارد براون، تهران: انتشارات اساطیر.
- رستمی، بهروز، (۱۳۹۶)، *تبریز از نگاهی نو (پژوهشی پیرامون تبریز از ابعاد تاریخ، دیرینه، هویت، فرهنگ، افتخارات، مشاهیر، مطبوعات، کتابشناسی و دولتمردان)*، ج۲، تبریز: انتشارات ستوده.
- سجادی، ضیاءالدین، (۱۳۷۵)، *کوی سرخاب تبریز و مقبره‌الشعرا*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی و مؤسسه نشر ویرایش.
- سید یونسی، میر ودود، (۱۳۹۳)، *فهرست نسخه‌های خطی کتابخانه مرکزی تبریز (نسخه‌های اهدایی مرحوم حاج محمد نخجوانی)*، تهیه و تنظیم و ویرایش جدید هادی هاشمیان، تبریز: انتشارات ستوده.
- شعردوست، علی‌اصغر، (۱۳۹۰)، *در مکتب شاعران آذربایجان از قطران تا شهریار*، تهران: انتشارات شهریاران.
- شوشتری، نورالله، (۱۳۷۷)، *مجالس المؤمنین*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات اسلامی.
- شهبازی، حسین، (۱۴۰۲)، «گزارشی از مقبره‌الشعرا سرخاب تبریز»، *فصلنامه فرهنگی تاریخی دربند*، سال ۲، شماره ۳، صص ۷۵-۱۰۲.
- صادقی، علی‌اشرف، (۱۴۰۰)، *فرهنگ‌های فارسی*، تهران: انتشارات بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

- صدقی، ناصر، (۱۴۰۰)، **تاریخ و مشاهیر سرخاب و مقبرة الشعرای تبریز**، تبریز: انتشارات ستوده.
- طرز می، سعید و طلوعی آذر، عبدالله، (۱۳۹۹)، «بررسی نمونه‌های فهلویات در شعر شاعران تبریز»، **دو فصلنامه آینه میراث**، سال ۱۸، شماره ۲، صص ۳۱۱-۳۳۱.
- علیزاده، جمشید، (۱۴۰۰)، «شهریار»، **کیمیای سخن (بزرگان شعر فارسی در گفت‌وگو با سخن‌شناسان آذربایجان)**، به اهتمام سعید طرزی، تبریز: انتشارات بهار دخت.
- عوفی، محمد، (۱۳۹۱)، **لباب‌الالباب**، به تصحیح عزیزالله علیزاده، تهران: انتشارات فردوس.
- محمدزاده، مریم، (۱۳۹۷)، «جستاری در مقبرة الشعرای تبریز»، **مجله بهارستان سخن**، شماره ۴۰، صص ۶۱-۸۰.
- قره‌بگلو، سعیدالله، (۱۳۹۱)، «همه مردان دانشکده ما»، **سایه سرو سهی (یادنامه دکتر منوچهر مرتضوی)**، به خواستاری و اشراف سید محمد تقی علوی و به اهتمام محمد طاهری خسروشاهی، تبریز: انتشارات ستوده.
- محیط طباطبایی، سید محمد، (۱۳۵۱)، «مقبرة الشعرا یا مدینه الشعرای تبریز»، **مجله یغما**، شماره ۲۹۳، صص ۶۵۱-۶۵۵.
- مشکور، محمدجواد، (۱۳۴۸)، «مجله سرخاب و مقبرة الشعرا»، **مجله وحید**، شماره ۶۹، صص ۷۹۶-۸۰۷.
- مینورسکی، ولادیمیر، (۱۳۹۴)، **تاریخ تبریز**، ترجمه عبدالعلی کارنگ، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، چاپ دوم، تبریز: انتشارات آیدین با همکاری نشر یانار.
- نادر میرزا قاجار، (۱۳۹۳)، **تاریخ و جغرافی دارالسلطنه تبریز**، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تبریز: انتشارات آیدین و انتشارات یانار.
- یزدانی، غلامرضا، (۱۳۹۶)، **کتیبه سنگی بسم‌الله و معرفی لوح اهدایی خوش‌نویسی شده توسط میرزا سنگلاخ به انضمام قصیده برده**، تبریز: انتشارات سخن‌سرای طه.

پیوند طبیعت و عرفان در اشعار بهرام اردبیلی

هادی طیبه

دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی (ادبیات غنایی)، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران

tite.hadi@gmail.com

چکیده

بهرام اردبیلی عارف و شاعر معاصر ایران از اعضای جریان شعر دیگر و از امضاکنندگان بیانیه شعر حجم بود. اردبیلی در اشعار خود عناصر عرفانی و اسطوره‌ای را بازتاب داده است. در این راستا از اساطیر هندی و عرفان اسلامی برای بیان عشق به محبوب حقیقی استفاده کرده است، اما شاعر از آن‌جاکه صریحا به این مطالب اشاره نکرده است، برای بیان تفکرات خود نمادها را که نشانه‌هایی زبانی هستند، به کار می‌گیرد، این نمادها در سطح لفظ غالبا از عناصر طبیعت هستند و در سطح معنا عنصری از عرفان و اسطوره را نمایش می‌دهند. نگارنده در این پژوهش با شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی و با به کارگیری منابع کتابخانه‌ای پیوند میان روساخت (طبیعت) و ژرف‌ساخت (عرفان و اسطوره) را مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد داد. از نتایج این پژوهش می‌توان به این نکته اشاره کرد که میان طبیعت و انسان رابطه‌ی یکی شدن برقرار شده است، یعنی در شعر اردبیلی «طبیعت انسان است» و این در راستای نشان دادن مفهوم وحدت در عین کثرت است. از سویی دیگر ملائمت و مؤلفه‌های طبیعت در سطح لفظ با قرار گرفتن در ساختار خاص اگرچه معنایی عرفانی یا اسطوره‌ای را تداعی می‌کنند، اما در سطح لفظ نیز دارای معانی دیگری هستند که این مسأله در اشعار اردبیلی منجر به افشانش معنا شده است.

کلیدواژه‌ها: اسطوره، افشانش معنا، بهرام اردبیلی، طبیعت، عرفان.

مقدمه

بهرام اردبیلی با نام پیشین طاهر علفی متولد ۱۳۲۱ از جمله شاعران جریان شعر دیگر و از امضاکنندگان بیانیه شعر حجم بود. «مجموعه اشعار او به کوشش میثم ریاحی با نام «رهگذری در خواب پروانه‌ها» منتشر شده است. از ویژگی‌های شعر او می‌توان به زبانی دارای تعقید، کشف لایه‌های انگاره‌ای نو و نامکشوف، پس زمینه معنایی عاطفی مرتبط با عرفان و درون‌نگری، روح بخشیدن به طبیعت، برجسته‌سازی و استفاده از تکنیک جایگزینی در نحو جملات» (طیغه، ۱۴۰۰: ۵۳) اشاره کرد. اردبیلی در اشعار خود مؤلفه‌ها و پدیده‌های طبیعی را به خدمت مفاهیم عرفانی و اسطوره‌ای می‌گیرد، به عبارتی میان طبیعت و مفاهیم عرفانی - اسطوره‌ای پیوند برقرار می‌کند. او در این نوع نگاه خاص به طبیعت، دو وجه برای طبیعت قائل شده است، نخست آنکه طبیعت هم‌چون موجودی مستقل، پویا و دارای حیات در نظر گرفته شده است، دوم اینکه طبیعت هم‌چون انسانی تصویر شده که عواطف و کنش‌های انسانی یافته است. میثم ریاحی در مقدمه مجموعه شعر اردبیلی می‌گوید: «شعر بهرام افقی برای نو نگریستن و شدن و متفاوت زیستن در متن است و به نظر من هنوز این پتانسیل و نیرو در این شعرها و شعر شاعران هم نسل و هم سوی او که از سیاق معمول کلام در دوران خود آشنایی زدایی می‌کردند، وجود دارد و این می‌تواند شاعران جوان حال حاضر ایران را در سویه‌های تحول و پیشرویی دستگیری نماید. بسیاری از آثار فاخر تولید شده در این دوره خاص می‌تواند محل خوانش نقد و بازنگری شعر متأخر در این دهه قرار گیرد» (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۴). در این پژوهش با روشی توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر منابع کتاب‌خانه‌ای به کارکرد مؤلفه‌های طبیعت و روابط آن با عناصر و مؤلفه‌های عرفانی و اسطوره‌ای خواهیم پرداخت.

پیشینه پژوهش

تا کنون در مورد اشعار بهرام اردبیلی یک پژوهش و دو پایان‌نامه منتشر شده است:

۱. داود ابراهیم‌نژاد مرز رود در پایان‌نامه خود با عنوان «نقد و تحلیل شعر موج نو بر مبنای اشعار بیژن الهی، هوشنگ چالنگی و بهرام اردبیلی» (۱۳۹۹) اشعار این سه شاعر را در ذیل جریان موج نو قرار داده است، این در حالی است که بهرام اردبیلی شاعر شعر دیگر است، از سویی، خاکپور در پایان‌نامه خود اذعان داشته است که بی‌توجهی به معنا را یکی از ویژگی‌های شعر ایشان دانسته است، این در حالی است که ۲. حسان ساکن نویری در پایان‌نامه خود با عنوان «نقد عناصر اسطوره‌ای و عرفانی در شعر بهرام اردبیلی با رویکرد نشانه‌شناسی تأویلی امبرتو اکو» (۱۴۰۰) با رویکردی علمی و نشانه‌شناسیک بهرام اردبیلی را شاعری دانسته است که به عناصر عرفانی و اساطیری اهمیت داده است، هم‌چنین ۳. هادی طیغه و ویدا دستمالچی در پژوهش «توصیف و تحلیل جریان شعر دیگر» با تأکید بر اشعار بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی (۱۴۰۲) به مؤلفه‌های «شعر دیگر» و مشخصه‌های آن در شعر بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی پرداخته‌اند.

بحث و بررسی

وجه شخصیت ادبی بهرام اردبیلی را در سه ضلعی عشق، عرفان و طبیعت‌گرایی می‌توان نشان داد، اما این سه محتوا در شعر اردبیلی پیوندی ناگسستنی یافته‌اند، به گونه‌ای که شاعر به وسیله پیوند میان ملائمات انسانی و طبیعت، به

خدمت گرفتن عناصر طبیعت انسان‌وار (یا طبیعت به مثابه موجودی مستقل) برای بیان مفاهیم عرفانی و اسطوره‌ای محتوای شعرش را چنان کرده است که نفکیک این مفاهیم از یک‌دیگر دشوار می‌نماید، پیوند عشق و عرفان از سویی دیگر به صورت ضمنی این محتوا (عشق) را در اشعاری که اردبیلی رویکردی طبیعت‌گرایانه-عرفانی دارد، نمایش می‌دهد، هم‌چنین می‌توان گفت که در اشعار اردبیلی عامل چندصدایی وجود دارد، به گونه‌ای که وقتی گوشمان را به سروده‌های اردبیلی می‌سپاریم، صدای طبیعت، عرفان و عشق را می‌شنویم. در شعر سه اپیزودی «آواز برای گل‌های همیشه بهار» طبیعت موجودی پویا، دارای جان و قدرت اندیشه تصویر شده است:

۱»

در بی‌کرائگی اخرای
آواز نی‌لبک‌ها را گل‌های همیشه بهار
از یاد نمی‌برند
شاید
دمیدن نفسی
در استوانه‌های غمگین
رسیدن بهاری را ناباورانه
مکرر کند...!

۲

برای جاری‌گریانی
کز آغوشی به آغوشی دیگر
پر می‌گیرد
سبکی موج دریا
انکار بازگشت نیلوفران خواهد بود!

۳

اگر هوای گریستن داری
با من
در این بهار

به بدرقه نیلوفران بیا» (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۵)

شاعر در اپیزود اول به انسجام رنگ‌ها توجه داشته است و رنگ اخرای را که رنگی زرد و مایل به قهوه‌ای است، با رنگ نی‌لبک‌ها تنظیم و هماهنگ کرده است. نوعی ایجاد شگفتی در این سروده دیده می‌شود و شاعر سعی داشته است از اصل غافلگیری استفاده کند، گل‌های همیشه بهار میان آن همه شباهت در رنگ‌های زرد (بی‌کرائگی اخرای) آواز نی‌لبک‌ها را فراموش نکرده‌اند، طبیعت علاوه بر آنکه دارای جان انگاشته شده است، دارای قدرت به حافظه سپردن است، یعنی ویژگی انسانی به طبیعت منتقل شده است، این ویژگی در مورد نی‌لبک‌ها بار دیگر تکرار شده است و شاعر به جای تکرار این کلمه «استوانه‌های غمگین» را به ذهن تداعی می‌کند، رنگ زرد نی‌لبک و تداعی کردن غم و

افسردگی این رنگ، این منطق شعری را ایجاب می‌کند تا در محور جانشینی به جای نی‌لبک «استوانه‌های غمگین» به‌کار گرفته شود، این امر مانع ایجاد تکرار کلمه می‌شود و بر زیبایی متن نیز می‌افزاید. دمیدن در این سروده معنای جان بخشیدن دارد و این را شاعر از ترجمه تحت اللفظی «نفخت» از قرآن وام گرفته است، این جان بخشیدن منجر به تازگی و آمدن بهار می‌شود. در اپیزود دوم شاعر صفت را به‌جای موصوف به‌کار گرفته است. «جاری» صفت است و در جایگاه موصوف قرار گرفته است تا شدت «گریه» و اغراق در گریستن به حد اعلامی خود برسد، ضمن آنکه این کار موجب گریز از هنجار و زبان عادی می‌شود. این گریه از یک سوی دیگر نیز شدت بخشیده شده است. از آنجا که باتوجه به علم معانی در محور همنشینی بر مسندالیه (سبکی موج دریا) مقدم شده است. ترتیب اصلی شعر بدین گونه است: «سبکی موج دریا/ برای جاری گریانی/ کر آغوشی به آغوشی دیگر/ پر می‌گیرد/ انکار بازگشت نیلوفران خواهد بود» دو معنا از این اپیزود قابل‌برداشت است. نخست آنکه بر معنای ظاهر تکیه کنیم و بگویم آرامش موج دریا برای آن گریه‌های جاری نشان از عدم بازگشت نیلوفران است که در این صورت طبیعت دارای رفتار و کنشی انسانی تصویر شده است، معنای دوم آنکه نیلوفران را مجاز از بهار، تازگی و باروری بدانیم، و جاری گریانی را استعاره از رود بگیریم که از بین می‌رود (پر می‌گیرد)؛ بنابراین بدون آب بهار نخواهد آمد و این تعبیر با «سبکی موج دریا» نیز هماهنگ است. در اپیزود سوم شاعر ارتباطی هنری میان گریستن و نیلوفر برقرار کرده است. نیلوفر نماد باروری، تازگی، طراوت و آمدن بهار است. عمل گریستن و تداعی کردن «آب» از صفت جاری در اپیزود پیشین نشان از نیاز نیلوفران به آب برای تداوم تازگی دارد، به عبارتی شاعر به صورت ضمنی می‌خواهد آب را مایه زندگی بخواند، اردبیلی از گریستن شخص وام می‌گیرد تا در هنگام بدرقه نیلوفران آنان را برگردانند و طراوت و تازگی (بهار) باز گردد، همان‌گونه که در پایان اپیزود نخست این مفهوم را بیان داشته است؛ بنابراین شاعر نمی‌خواهد با مخاطب خود (توی ذهنی) صرفاً نظاره‌گر در هنگام بدرقه نیلوفران باشد، درواقع شاعر از یک کنش اندوهناک انسانی، یعنی گریستن به نفع طبیعت استفاده کرده است. می‌توان از این سروده برداشتی عرفانی و اسطوره‌ای نیز داشت، شاعر به یاری عناصر طبیعت چنین تمهیدی را فراهم آورده است، «بی‌کرانگی موقعیتی اسطوره‌ای و آرمانی عرفانی است؛ موقعیتی که انسان کهن در آن خود را در پیوستگی با جهان و جان جهان حس می‌کند؛ هنوز از بهشت گمشده‌اش جدا نشده و زمان و مکان نمی‌تواند او را در چارچوب‌های خود حبس کند. این بیکرانگی و دوگانگی و ثنویت حاصل آمده از آن فاصله‌ای را میان خدا و انسان پدید می‌آورد که به خواست و آرزوی انسان برای برداشتن این فاصله و خیال پردازی در جهت نزدیکی به خدایان منجر می‌شود. اندیشه‌های عرفانی و روایات اسطوره‌ای در واقع حاصل این خیال پردازی و در حکم تلاشی بودند در جهت این که انسان بتواند با از میان بردن این دوگانگی جهان را یک کلیت واحد بنگرد و کثرت‌ها را در امر یگانه به یگانگی برساند» (ساکن نویری، ۱۴۰۰: ۷۱)، از سویی دیگر می‌توان گفت: «تولید نشانه نی‌لبک و اتصال صورت بیانی نی/ به محتوای بی‌کرانگی از طریق شیوه شناخت صورت گرفته است؛ زیرا شاعر از رابطه‌ای که پیش‌تر اسطوره میان نیزار و وضعیت آغازین زمین تشخیص داده بود، استفاده کرده است؛ اما آنچه که می‌توان نوآوری شاعر به وسیله شیوه تولید نشانه ابداع دانست اتصال صورت بیان گل همیشه بهار/ به محتوای انسان دورافتاده از بی‌کرانگی است. اگر نشانه نی‌لبک/ با نقش فرهنگی از پیش تثبیت شده‌اش تأیید کننده فرضیه عرفانی بودن شعر و نزدیکی آن به عرفان مولوی است. گل همیشه بهار صورت بیانی است که توسط شاعر به انسان دورمانده از آن بهار آغازین نسبت داده شده است. در این نسبت دهی گل همیشه بهار نیز مانند نی که هر نفسش یاد دوران بی‌کرانگی را

زنده می‌کند، هیچ‌گاه خود را جدا از آن بهار آغازین نمی‌داند؛ او هم رنگ اخirایی بی‌کرانگی را به عنوان نشانی آن سری بر گلبگ‌های خود می‌بیند و هم آن بهار ازلی را چنان که عارف در سینه خود زنده می‌دارد، جزوی از وجود خود می‌پندارد؛ بنابراین با وجود آنکه هیچ سابقه‌ای در اتصال صورت بیان گل همیشه بهار/ به موقعیت بی‌کرانگی اخirایی وجود ندارد شاعر توانسته با تولید رمزگانی جدید این اتصال را صورت بدهد. در چهارچوب این رمزگان بی‌کرانگی که با فصل آغازین بهار مرتبط است به رنگ اخirایی تصویر شده تا با ایجاد نسبتی جدید با گل همیشه بهار روشی جدید برای اتصال این دو سطح نشانه فراهم آورد» (ساکن نویری، ۱۴۰۰: ۷۴).

در سروده زیر با عنوان «شش شعر بهم پیوسته» مؤلفه‌ها و ملائمات انسانی به طبیعت بخشیده شده است:

۱»

آه...

این آفتاب

چه بی‌رحمانه خط می‌اندازد.

الماس آسمانی‌ی تنم را

آن زمان که من

با ناخن دست و پایم بر جدار رنگ رنگ انسان

شعر می‌نویسم

و تو به کشفدوی می‌مانی

در باران ۱۹۴۱

۲

آهو را مبخش

۳

در موسمی که

درختان خانگی

خواستن با دست را

به کندوی گوشتی

تعلیم می‌داد

من این خرگاه را

با خشم تو آتش زدم

ای که هنوز

به سنگواره‌ای

در پیکر حلزونیت

اعتماد می‌کنی!

۴

در بهار امشب

جنبش دستی را

به ساقه خشکی

پیوند خواهم زد

تا روزهای باقیمانده جهان را

پاسخ سلام پاییز بدانم

۵

ای سوار دلاور!

از رواق برفی

بوی طناب بافته می‌آید

به این حمایل گردنت بگو:

در حرکت این تیغ‌های زنگاری

همواره

آخرین سوار

زخمی‌ست!

۶

شب به آرامی

در کتری ماه

تبخیر می‌شود.

ای شعر!

پس کی می‌توانم

خشونت واژه‌هایت را

به شدت ببارم؟» (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۷)

نسبت دادن صفت بی‌رحمانه به آفتاب وجهه‌ای انسانی به آفتاب بخشیده است. تن نیز به الماسی از جنس آسمان تشبیه شده که آفتاب بر آن خط می‌اندازد. یک نوع جابه‌جایی در اپیزود اول نهفته است، الماس خراش می‌دهد و خط می‌اندازد، اما این ویژگی به خورشید داده شده است تا نه الماس بلکه تنی از الماس را خط بیندازد، این کار به اغراق‌آمیزتر کردن گزاره کمک می‌کند. با طبیعی کردن ترکیب الماس آسمانی تن، رنگارنگ شدن تن انسان نیز طبیعی می‌نماید. شاعر با نوشتن شعر بر روی جدار انسان (انسانی که تنی الماسی دارد و ویژگی اشیاء و طبیعت را به خود گرفته است)، هم‌چنین یک نوع شباهت و قیاس بین آفتاب و ناخن به وجود می‌آید. آفتاب تن شاعر را خط می‌اندازد و ناخن شاعر نیز جدار رنگارنگ انسان را خراش می‌دهد (با توجه به الماسی بودن تن صفت رنگ در محور هم‌نشینی طبیعی می‌نماید). شاعر در ادامه مخاطب ذهنی خود را کفشدوزی خوانده است که در باران شدید ۱۹۴۱ در امان مانده است. باران ۱۹۴۱ نیز اشاره دارد به بارانی شدید که در آن کعبه پر از آب شد. شاعر به نوعی در اپیزود

نخست تصویری کلی از بهار با بارش باران و توصیف طبیعت نمایش می‌دهد. پراکندگی معنا ویژگی اصلی اشعار اردبیلی است به گونه‌ای که اردبیلی بدون ایجاد وحدت‌های سه‌گانه و ایجاد انسجام در محور طولی شعر می‌سراید، پراکندگی در اشعار بهرام اردبیلی نشان از حقیقت متکثر در افکار و اندیشه‌های او است، چنان‌چه در هر اپیزود تصویری جداگانه از بهار ارائه می‌دهد، اما عامل وحدت اپیزودها در زمان، یعنی فصل بهار است. اپیزود دوم و سوم در ادامه یک‌دیگر هستند، درختان خانگی، ویژگی انسان را به خود گرفته‌اند و در به‌کارگیری دست‌هاشان آن‌قدر مهارت یافته‌اند که این ویژگی را به «کندوی گوشتی» منتقل کرده‌اند، در ظاهر کلام به همین سبب است که آهو بخشیده نمی‌شود؛ چرا که او دست‌هایش را به‌کار نگرفته است. «کندو» با دست برداشت می‌شود و درختان خانگی، کندو را به این امر تعلیم داده‌اند. «خواستن» و «تعلیم دادن» مؤلفه‌های انسانی هستند که به طبیعت نسبت داده شده‌اند و طبیعت را همانند موجودی به نمایش می‌گذارد که اکت (act) انسانی دارد. منظور از خرگاه با توجه به واژه موسم، بهار است و شاعر آن را با خشم مخاطب خود به آتش می‌کشد. می‌توان گفت که شاعر مخاطب خود را به حلزونی تشبیه کرده است که صدف حلزونی‌اش همانند سنگ است و اعتماد مخاطب شاعر بر پیکر خود از آن جهت است که گمان می‌کند، او را نمی‌سوزاند، اما بی‌خبر از آن که آتش خشمش گریبان‌گیر خود او می‌شود. «خشم» نیز یک مؤلفه انسانی است که در طبیعت اثر کرده است، ممکن است گفته شود این آتش است که در طبیعت اثر کرده است نه خشم و در واقع خشم به آتشی تشبیه شده است که خرگاه و سراپرده سبز را می‌سوزاند، اما نمی‌توان منکر نقش مشبه و خشم در ظاهر کلام شد که شاعر خشم را به‌مثابه یک ویژگی انسانی ویرانگر نمایش می‌دهد. در اپیزود چهارم پیوند میان طبیعت و انسان آشکارتر شده است و شاعر تکان دادن دست را به ساقه خشکی پیوند می‌زند. دست در این مجال نقش شاخه‌ها را بازی می‌کند و تکان دادن دست (تکان دادن شاخه‌ها) نشانه‌ای برای پاسخ سلام به پاییز است. زمان در این سروده از بهار به پاییز می‌رسد و هم‌چنان شاعر تصاویری گونه‌گون در اپیزودهای مختلف از بهار ارائه می‌دهد. شاعر پاییز را در تقابل با بهار نیآورده است در حال که در ظاهر کلام با یک‌دیگر پارادوکس دارند، اما در بهاری که شاعر در آن به سر می‌برد، تکان دادن دست‌ها پاسخ سلام پاییز است و این در آمیختگی بین طبیعت و انسان در اپیزود چهارم با ویژگی انسانی «پاسخ سلام را دادن» منعکس شده است. در اپیزود پنجم منظور از سوار دلاور می‌تواند استعاره از بهاری باشد که به زنی با گیسوان بافته تشبیه شده است. گیسوی این سوار دلاور به طناب بافته تشبیه شده است و از واژه بافته می‌توان به این مسأله پی برد. هم‌چنین در ادامه گیسوان معشوق به حمایل و بند شمشیر تشبیه شده است، به عبارتی حمایل گردن استعاره از گیسوی اوست که هر تار مو همانند تیغ عمل می‌کند و وقتی گیسوان معشوق به حرکت در می‌آیند این سوار است که زخمی می‌شود. در این اپیزود بهار همانند زنی تصور شده است که تمام اعمال او انسانی است. در اپیزود پایانی ماه به کتریی مانند شده است که شب در داخل آن تبخیر می‌شود، شاعر به زبانی ادبی و در لفافه می‌خواهد پدیده طبیعی روز شدن را نمایش دهد. شعر نیز به صورت پنهانی به ابری مانند شده است که حاصل تبخیر شب است که شاعر به صورت ضمنی به سرودن شعر در شب اشاره کرده است و می‌خواهد واژه‌های این شعر را ببارد. پس واژه‌ها نیز قطره‌های باران هستند. در اینجا باریدن فعلی است که در معنای خود نیامده است، به عبارتی با استعاره در فعل روبه‌رو هستیم و در برگرداندن این فعل باید فعل «نوشتن» بگذاریم، اما ممکن است گفته شود، خشم که نوشتنی نیست و شاعر می‌خواهد خشم واژه‌ها را بباراند، در هر صورت ما بخشی از معنا را در دسترس نداریم. با نشان‌دار کردن خشونت در سطرهای قبلی که خاصیت سوزاندن به خود گرفته بود، می‌توان این معنا را بر معنای قبلی

افزود که شاعر می‌خواهد شعری بنویسد که آتشین، گیرا و اثرگذار باشد. علاوه بر این تفسیر می‌توان صدای دیگری برای این سروده در نظر گرفت: صدای عرفان هندی و عرفان اسلامی که در غایت خود هدف رسیدن به امر متعالی است، در عرفان هندی تأکید بر «خواستار گریز از حافظه به عنوان زمان فشرده در ناخودآگاه است، نابودی این زمان فشرده از طریق پیوستن به زمان آغازین و لحظه نخستین تجلی می‌یابد» (شایگان، ۱۳۹۷: ۹۴ به نقل از ساکن نویری، ۱۴۰۰: ۷۷)، در عرفان اسلامی نیز تأکید بر ابن الوقت بودن به معنای زیستن در زمان ازلی و حال می‌دهد (همان، ۷۷). در سروده «به هم پیوستم / تارهایی / برای آن که آواز بخوانی» که آن را به دختران ژوپتر تقدیم کرده است، شامل هجده فصل است و هر فصل یک اپیزود را شکل داده است، طبیعت علاوه بر آنکه وجهه‌ای انسان‌گونه دارد، وجهه‌ای اساطیری نیز به خود گرفته است:

فصل اول (پاییز)

«برهما گفت:

خاطره‌هایم شناکان

به کناره ذهنم بازگشتند.

زمان

میوه تنهایی‌ام را

در جنگل تیغه‌ها

حراج خواهد کرد» (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۹)

در این اپیزود تنهایی به میوه‌ای مانند شده است که به حراج می‌رود، یعنی شاعر با مرور خاطرات خود، تنهایی‌اش را کنار می‌گذارد. از سویی دیگر خاطره‌ها نیز به مثابه موجودی مستقل در نظر گرفته شده‌اند که شنا را می‌دانند، هم‌چنین ذهن نیز به با تشبیه مضمیر به دریایی تشبیه شده است که کناره و ساحل دارد، به عبارتی، «خاطره، تنهایی و ذهن» از ملائمت انسانی هستند که با طبیعت پیوندی ناگسستنی یافته‌اند و شاعر مفهوم سخن خود را به یاری طبیعت بیان داشته است، اما مفهومی که این اپیزود بیان می‌کند، از قول برهما بیان شده است و همین مسأله حالتی اساطیری به این اپیزود بخشیده است، «برهما [بِرَ / بَرَا] (اخ) در سنسکریت به معنی ذات واجب‌الوجود و قادر مطلق. خدای بزرگ هندوان باستان. او مظهر آفریدگار جهان و خدایان و قادر مطلق است. وی با ویشنو (محافظ) و شیوا (مخرب) تثلیثی را تشکیل می‌دهد. برهما را بصورت انسانی مجسم می‌کنند که دارای چهار سر و چهار دست است و در دست‌های خود یک کوزه، یک تسبیح، یک قاشق مقدس و نسخه‌ای از ودا را نگاه داشته است. وی مصنف و دها و قانونگذار هند است و پرستش او قدیم‌ترین آیین پرستش در این کشور می‌باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۴۶۷۲)، زمان به مثابه عنصری اساطیری در این سروده تنهایی را که مانند میوه‌ای سودمند (وجه‌شبه) است به حراج خواهد گذاشت، این تنهایی همان خلوت عارفانه است، به عبارتی شاعر میان عرفان هندی و عرفان اسلامی پیوندی برقرار کرده است. از سویی دیگر می‌توان گفت: «این شعر در همان مکانی آغاز می‌شود که شعر آواز برای گل همیشه بهار تمام شده بود: بهار. بهار به عنوان معبد هندوان جایگاهی مقدس است که در ادبیات فارسی فراوان به آن اشاره شده است. همان‌طور که می‌بینیم، برهما نیز مانند گل همیشه بهار در پیوستن به بی‌کرانگی و بهار آغازین با مشکل روبه‌روست؛ او آرامش روحی لازم

برای پیوستن به بی‌زمانی بهار آغازین را از دست داده است و این محتوایی است که از به حراج رفتن تنهایی استنباط می‌شود» (ساکن نویری، ۱۴۰۰: ۷۶).

فصل دوم (بهار)

«من به حلقه آتش

سکندری خورده‌ام.

تا این زمان فلزی بگذرد

من می‌نشینم

کنار این جاری

به تماشای آتش و دود

و شیار سبز مرطوبی که

تویی» (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۹)

شاعر زمان را به اعتبار حلقه آتش، فلزی خوانده است. این زمان زمانی اساطیری است و وجه‌های عرفانی دارد و نمی‌توان تفسیر دو وجهی برای زمان در این سروده قائل شد؛ چراکه زمان نشاندار شده است و شاعر این زمان مادی را فلزی خوانده است. جاری صفت همین زمان است و شاعر در آن به لحظه و آن می‌نگرد، از سویی دیگر شیار سبز مرطوب نیز منظور همان بهار است، باتوجه به معنایی که بهار در روساخت و ژرف ساخت به وجود آورده است و رمز زمان ازل است، نمی‌توان منکر روساخت و نقش ظاهری کلام شد، به عبارتی می‌توان گفت شاعر از عناصر طبیعت به نفع انسان و اندیشه عرفانی خود استفاده کرده است.

فصل سوم (بهار)

«یک بعد جهان

از میان رفته است.

صبح روز بعد

من و سرگردان استوایی

که از کوره آسمان

برف می‌خواهد

تا سپید را بر رنگ‌ها بیفزاید

زمان را در بیشه گم کردیم و

[لوتوس را یافتیم] (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۹)

گل لوتوس یا نیلوفر آبی «نماد مذهب است، چون نماد پاکی و تهذیب نفس است» (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳: ۲۴)، این تعبیر با اراده کردن معنی «پاکی» از رنگ سپید هم‌خوانی دارد. شاعر با خلاص شدن از دست این زمان مادی و سیر و سلوک از آن رها شده است. «سرگردان استوایی» استعاره از زمین است و این معنا نیز باتوجه به «آسمان» و کنش آن برداشت می‌شود. زمین برف می‌خواهد تا پاکی را بر تعلقات (رنگ‌ها) بیفزاید. بعد از پاک شدن زمین شاعر از دست این زمان مادی رها شده و به تهذیب نفس می‌رسد. آسمان به کوره‌ای تشبیه شده است که به جای گرما، برف

می‌دهد و این کنش که نوعی پارادوکس در خود دارد به یاری عناصر طبیعت ممکن شده است، زمین در ژرف‌ساخت «سرگردان استوایی»، آسمان، برف، و گل لوتوس همه از عوامل طبیعت هستند که در این میان برف و گل نیلوفر تبدیل به رمزگان عرفانی شده‌اند. نکته‌ای دیگر در مورد «زمان مادی» در مقابل زمان ازلی این است که این زمان مادی به مثابه یک عنصر عقلی با گم شدن در «بیشه» به‌عنوان یک امر حسی نگاشت شده است، به‌عبارتی در این سطر با استعاره شناختی روبه‌رو هستیم.

فصل چهارم (پاییز)

«کفش‌های ما در آستانه بهار کج شد.

کجاست خیزران من تا بگذرم

از کشیدگی مضرس ماران» (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۹)

در فرهنگ سخن «مضرس mozarras» دندان‌دار معنی شده است (انوری، ۱۳۸۱: ۷۰۹۱)، شاعر به‌صورت پنهانی ساقه‌های خیزران را به مارهای کشیده دندان‌دار تشبیه کرده و شباهت ظاهری میان مشبه و مشبه‌به را در نظر داشته است. خیزران ساقه‌های بلند و محکم و برگ‌های دراز دارد که از ساقه آن، عصا و چوب‌دستی تهیه می‌شود (همان، ۲۹۳۴)، از این رو شاعر دنبال راهبر خود می‌گردد تا از دشواری‌های راه (راه عشق) عبور کند و بتواند به زمان ازلی خود بازگردد. کفش نیز ابزار رسیدن است که مسیر شاعر را به بهار (تازگی در ظاهر کلام و زمان ازلی در ژرف‌ساخت کلام) کج می‌گرداند، به‌عبارتی شاعر به دو نکته اشاره دارد، نخست به راندن انسان از بهشت و اشاره به آیات ۳۶ سوره بقره، ۲۷ سوره اعراف و آیات ۱۱۷ تا ۱۱۹ سوره طه دارد، دوم آنکه تعلقات مادی و ابزارها را از زمان رسیدن به بهار باز می‌دارند.

فصل پنجم (بهار)

«رها کن! این بنفش براق

این پیراهن عثمان را

که عشق تو را

باران کرد و

بر خاک نشاند» (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱۹)

در سطر دوم این سروده «پیراهن عثمان کردن» ضرب‌المثلی است که از بافت سیاسی تاریخ اسلام ریشه گرفته است. «کنایه از وسیله بهانه و آزار و اذیت قراردادن شیئی و یا حرکت و بیان لفظی باشد. روش کسانی است که می‌خواهند با دست آویز کردن مطلبی طرف را وادار به عقب‌نشینی نموده و امتیاز بگیرند. کار سوء استفاده‌چی‌های نیرنگ‌باز و مردم‌فریب است. همان‌طور که پیراهن خون‌آلود عثمان وسیله سوءاستفاده معاویه و با آویختن آن در مسجد باعث تحریک مردم علیه مولا علی ابن ابیطالب شد» (شریفی گلپایگانی، ۱۳۸۹: ۱۸۲). براق نیز به مرکب آسمانی پیامبر اسلام اشاره دارد. رنگ بنفش نیز بر خلاقیت و سلطنت دلالت می‌کند، شاعر از مؤلفه‌های تاریخ اسلام استفاده و از آن‌ها با کاربرد دیگری یاد کرده است. به‌عبارتی بنفش براق و پیراهن عثمان تعلقات مادی را رها کن و برای تأکید بر این مفهوم عرفانی مسند را متقدم بر مسندالیه آورده است. در ترکیب بنفش براق، صفت بر موصوف متقدم شده است که معنا را دگرگون کند و به‌عبارتی برجسته‌سازی شود، این تعلقات است که باران، عشق او را از سیر صعودی خود

به سیر نزولی می‌آورد، خاک نیز نماد پستی است و منظور این است که وابستگی‌های مادی تو را از عشق حقیقی دور می‌کند و به پستی می‌کشاند. این مسأله با نماد بهار در ارتباط است، بهاری که به روز ازل و جدایی انسان از عرش کبرایی اشاره دارد. از سویی دیگر رنگ بنفش با پرچم کاوه آهنگر در ارتباط است و شاعر به صورت ضمنی پیراهن عثمان را به پرچم کاوه تشبیه کرده است، به عبارتی شاعر مفاهیم عرفانی را با اساطیر آمیخته کرده است و این مسأله با به کارگیری عناصر طبیعت در ساخت کلمات ممکن شده است.

فصل ششم (بهار)

«دریغ از دوران کودکی

که برگ سپیدار

مهربان‌تر از خاک زیر پایم می‌نمود

سرنیزه‌های چوبی خون را

به پیراهن شب می‌پاشند

پنجره،

تیرگی را قی می‌کند

و حریر آسمان

با حسادت عاشقانه

بر دریچه آویخته است» (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱۹)

دوران کودکی نماد پاکی و روزهای نخستین جدایی انسان از عالم بالا است، شاعر برای آن دوران دریغ و افسوس می‌خورد، سپس برای آن علتی را ذکر می‌کند، یعنی حرف «که» در آغاز مصرع دوم تعلیلی است، در وهله نخست صفت عالی مهربان‌تر که یک صفت انسانی است به برگ سپیدار بخشیده شده است و این به صورت ضمنی مهربانی خاک را نیز نشان می‌دهد، سپیدار درخت بی‌ثمري که برگ او سودمند افتاده است و به عنوان یک واقعیت ادبی در تضاد با واقعیت بیرونی قرار گرفته است، «خاک زیر پا» هم می‌تواند کنایه‌ای عامیانه باشد و منظور مرید کسی بودن است، با این تفسیر شاعر از برگ سپیدار را نماد «تردید و عدم ثبات» آورده است؛ بنابراین شاعر می‌خواهد بگوید، تردید برای من مهربان‌تر از مرید است، و تردیدهای کودکی را خاصه پیش چشم داشته است. در عبارت «سرنیزه‌های چوبی خون را/ به پیراهن شب می‌پاشند» با یک جمله خبری روبه‌رو هستیم که مسندالیه آن با ایجاد غرض ثانویه از زنجیره کلام حذف شده است. شاعر به کسانی که پیراهن خونی عثمان را بر سر نیزه آویختند، اشاره می‌کند و با غرض ثانویه تحقیر نام آنان را ذکر نمی‌کند. پیراهن شب اضافه استعاره‌ای است و شب به مثابه یک پدیده طبیعی به انسانی تشبیه شده است که پیراهن دارد، شاعر در زنجیره کلام دست به جایجایی در محور هم‌نشینی زده است و به جای اینکه خون را به پیراهن بپاشد، سرنیزه‌های خونی را پاشیده است، به عبارتی از یک سو بازی رنگ‌ها مورد توجه شاعر بوده است و شب را با نسبت دادن به آن با رنگ غروب آمیخته است. از سویی دیگر همان مسأله جابه‌جایی در محور هم‌نشینی است و پیراهن خونی شب را به سرنیزه‌های چوبی آویخته تصویر کرده و شب را نماد عثمان آورده است، هم‌چنین می‌توان گفت که شب نماد ظلمت است و منظور شاعر این است که جامه ظلمت و خفقان را به سرنیزه‌های چوبی خون‌آلود آویخته‌اند، شاعر به ترویج خفقان و ظلمت نیز اشاره داشته است. در این صورت مسندالیه دو مصرع مورد بحث همان از یک سو

تعلقات مادی هستند و از سویی دیگر همان افرادی که از ماجرای قتل عثمان سوء استفاده کردند. چراکه سرنیزه‌ها شب را نمی‌کشد و خفقان را از میان بر نمی‌دارد، از آنجا که سرنیزه‌ها چوبی هستند، اما با خون‌آلود بودن سرنیزه‌ها ساختگی بودن ماجرا را نشان می‌دهد، به عبارتی شاعر می‌خواهد بگوید که ماجرای ساختگی را وضعیت جامعه افزوده است، هم‌چنین می‌توان گفت تعلقات مادی مانند سرنیزه‌هایی چوبی خون‌آلود هستند که شخص را وارد خفقان می‌کند و از دوران کودکی‌اش (مرحله آغاز جدایی از عالم ازل) دور می‌کند. پنجره باتوجه به بیرون راندن تاریکی و اختناق، تبدیل به نمادی از امید و امیدواری می‌شود، سپس شاعر با تشبیهی مضمهر ابرها را به حریر تشبیه کرده است، به عبارتی دقیق‌تر «حریر» استعاره از ابر است. این امید، یعنی امید بازگشت به عالم ازل، ابرهای عالم ملکوت (آسمان) را بر دریاچه آویخته است تا مانع ورود نور حقیقت شود، برای این مفهوم شاعر علتی هنری (حسن تعلیل) می‌آورد و می‌گوید به‌خاطر رشک و حسادت عاشقانه عاشق به معشوق حقیقی است که نمی‌خواهد جز او کسی دیگر را دریابد، به این ترتیب آسمان نماد ملکوت و دریاچه نماد جایی برای ورود نور حقیقت است.

فصل هفتم (پاییز)

«گویی مدام

در حال دویدن زندگی کرده‌ایم.

در همه‌مۀ سوگوار شب

خانه بی‌سقف شمال‌ها

سنت فراموش شده‌ای را

بیدار می‌کند

و پرندۀ گمشده‌ای

در قلب شیشه‌ای شاخه‌ای

آواز تنهایی می‌خواند» (اردبیلی، ۱۳۹۴: ۱۹)

پاییز در تقابل با بهار قرار دارد و به زمان این‌جهانی اشاره می‌کند و تنهایی آدمی را در این عصر نشان می‌دهد. شاعر برای آنکه مفهوم زودگذر بودن این دنیا را نشان دهد، واژه مدام را در محور هم‌نشینی متناسب با قید «در حال دویدن» آورده است و نکته‌ای دیگر در مورد محتوای این سروده و دگرگون کردن معنی به کلمه «همه‌مۀ» برمی‌گردد که بر «خوابانیدن زن، کودک را به آواز» (دهخدا، ۱۳۷۱: دلالت می‌کند. شب نیز به مثابه یک پدیده طبیعی هم‌چون موجودی پویا و مستقل در نظر گرفته شده که به دلیل وجود تاریکی در شب، سوگوار خوانده شده است. این آواز به‌جای آنکه بخواباند، بیدار می‌کند، سنت اینجا همان عالم ازل و عصر جدید، عصر مدرنیته همان پاییز است. این بیداری در سطح لفظ با همه‌مۀ در سطح معنا در ارتباط است، اما بیداری در اینجا نماد آگاهی است، همین آگاهی موجب به تنهایی آدمی در دنیای مدرنیته می‌شود. شاخه نیز به مثابه موجودی مستقل و پویا در نظر گرفته شده است که قلبی شیشه‌ای دارد، وجه شباهت شیشه، قلب و شاخه در کنشی است که بر آن‌ها صورت می‌گیرد، یعنی هر سه قابل شکستن هستند، این پرندۀ که همان انسان‌های متمایل به رهایی هستند، آوازش متناسب با زیسته‌اش طراحی شده است، پرندۀ آوازش تنهایی است و در قلبی شیشه‌ای گرفتار شده است، اما از یک‌سو آواز خواندن نهایت امید را نمایش

می‌دهد، به عبارتی در ادامه مصرع‌های قبل آگاهی منجر به رسوخ کردن پرنده به قلب معشوق و امید یافتن می‌شود. در شعر علف‌های اعتماد، شاعر ابتدا با روی آوردن به یکی از مؤلفه‌های سبکی خود یعنی ایجاز، شعرش را شروع می‌کند:

۱»

شب‌های خطابه

به انتظار

نوازش مهتاب

نشسته‌ام

در حرمرای تهمت

[باران

۲

مرتاض من!

هنگام آنست

که در وزش آفتاب

کودکان را

بخوانی

برای اطاعت احکام

و مرا

پنهان کنی

ای همخوابه نجیب مهاراجه

در «ساری»ی بلند اندامت» (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۶)

ترکیب اضافی شب‌های خطابه با قرار گرفتن در محور طولی کلام ایجازی را ایجاد کرده است که شگرد شاعر را برای رعایت اقتصاد کلمات نشان می‌دهد. در واقع با توجه به ترکیب حرمرای تهمت، آنچه را که از میان سطرها حذف شده است و ترکیب نخستین را دارای ایجاز کرده عبارت است از: شب‌های [ی که] در حرمرای تهمت [مورد] خطابه [قرار گرفته‌ام]، به انتظار نوازش مهتاب نشسته‌ام. شاعر در ترکیب اضافه تشبیهی حرمرای تهمت، تهمت را به شبستانی بزرگ از زنان تشبیه می‌کند و وجه شبیهی که از آن اراده کرده، عقلی و غیر حسی است، بدنامی وجه شبیهی است عقلی که ملائم مشترک بین حرم‌سرا و تهمت است. تبدیل صفت تهمت به مکان در قالب ترکیب، شگردی است که اردبیلی آن را به کار گرفته است. شاعر در چنین مکانی به انتظار نوازش مهتاب نشسته است. با توجه به همان ترکیب حرمرای تهمت، مهتاب استعاره از زیبارویان است. شاعر ملائمت طبیعت را به کار گرفته و ملائمت انسانی را نیز آورده است، اما در نهایت ملائمت انسانی مانند به انتظار نشستن، خطابه، نوازش و حرم‌سرا بر ملائمت طبیعی مانند شب، مهتاب و باران می‌چربد، پس مهتاب استعاره مصرحه مجرده است. علامت کروش در پایان اپیزود نخست نهایت ایجاز در شعر اردبیلی را نشان می‌دهد. با توجه به آنکه شاعر در انتظار نوازش ماه رویان است، تمنای آمدن باران دارد تا نشانی از آنان بر او رسد. این یک وجه واژه باران است که با کروش باز و بدون بستن کروش به کار گرفته

شده است. وجه دیگر آن است که شاعر به جای واژه تهمت باران را نیز جانشین مناسبی دیده است، یعنی منظور او حرمسرای باران نیز بوده است. شاعر در ابتدای اپیزود دوم معشوق خود را مرتاض من خطاب می‌کند، این معشوق مجازی است و تربیت کودکان را بر عهده دارد. در فرهنگ سخن «مهراجا (o)hârâje [سنس. (۱)] عنوان هریک از افراد طبقه‌ای ممتاز در هند؛ شاه؛ امیر» (انوری، ۱۳۸۱: ۷۵۱۲) خوانده شده است. ساری نیز در دهخدا این گونه معنا شده است: «(هندی، ا) به زبان هندی فوطه و میزری را گویند که زنان آن ملک بپوشند یک سر آن را ته بند سازند و سر دیگر را مقنعه (جهانگیری) لباس اهل دکن است و زنان آنجا یک سر آن را به طریق فوطه و لنگی برکمر بندند و سر دیگر آن را مانند مقنعه و روپاک بر سر اندازند (برهان) لباس اهل دکن (آندراج) ساری جامه عمومی زنان هند، عبارت است از یک پارچه به طول پنج یا شش گز و به عرض ۱۲۰ صدم گز که نصف آن را در اطراف بدن پوشند و نصف دیگر برکتف اندازند و آن را یا از ابریشم و یا تارهای سیم و زر می‌بافند و به نقش و نگارها می‌آرایند (سرزمین هند علی اصغر حکمت ص ۵۳۸) (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۲۴۹). این معنا برای واژه ساری دور از ذهن نیست؛ چرا که اردبیلی به هند سفر کرده و با آیین و فرهنگ هند آشنا بوده است، درواقع نگارنده این سطور هرجا که تأثیر بافت بر متن را مشاهده کند، برای دستیابی به معنا نیازمند اشارت به آن و تحلیل بر اساس آن بافت تأثیرگذار است. شاعر اندام معشوق خود را به ملکی در هند تشبیه کرده است که در آن همسرین نجیب مهراجا است. اردبیلی برای تشدید قد بلند معشوق و اغراق‌آمیزتر کردن تشبیه خود بلند را که صفت است در جایگاه موصوف قرار داده و آن را بر موصوف تقدم داده است. چهار سطر پایانی حامل معنایی اروتیک است و واژه نجیب در معنای ضد خود و با تصویر استعاره تهکمی به کاررفته است. شاعر خود را در اندام معشوقش پنهان خواسته است.

نتیجه‌گیری

بهرام اردبیلی در اشعار خود از عناصر و مؤلفه‌های طبیعت به‌عنوان رمزگان استفاده کرده است. این عناصر در ظاهر خود حاوی معانی منوط به طبیعت‌گرایی با مرکزیت یافتن انسان و در سطح معنی یا ژرف ساخت حاوی معانی عرفانی و اساطیری با مرکزیت یافتن خدا و عشق به معشوق حقیقی است. این مسأله در اشعار او منجر به افشانش معنا شده است، یعنی با به‌کارگیری این شگرد شعر خود را چندلایه می‌کند و معانی مختلفی را به ذهن تداعی می‌کند. از سویی دیگر شاعر میان طبیعت و انسان پیوندی ناگسستنی ایجاد کرده است که این مسأله در خدمت اندیشه وی و تداعی «کثرت در عین وحدت» است. هدف از تأثیرپذیری اردبیلی از عرفان هندی و آمیخته کردن آن با عرفان اسلامی، تداعی کردن همین مفهوم عرفانی است. از سویی دیگر شاعر با ایجاد روابط میان واژه‌ها در زنجیره کلام معانی عرفانی یا اساطیری را در اشعار خود بازنمایی می‌کند. شاعر برای رسیدن به حقیقت، جنبه‌های گوناگون حقیقت را در نظر داشته است، همین امر منجر به چندصدایی شدن شعر اردبیلی نیز شده است. به گونه‌ای که از شعر اردبیلی صدای انسان، طبیعت به مثابه موجودی جاندار، پویا و مستقل، عرفان و اسطوره می‌شنویم. طبیعت در اشعار اردبیلی یا وجهه‌ای انسانی یافته و نوعی استعاره تشخیص است و گاه طبیعت خود جاندار مستقل و پویا شده است. هدف دیگر شاعر از به‌کارگیری عناصر طبیعت برای بیان مفاهیم عرفانی این نکته است که شاعر جلوه‌های حقیقت را در این عالم دیده است و برای بیان این مفاهیم دوباره به آن‌ها رجوع کرده است.

منابع

- ابراهیم نژاد مرزرو، داود. (۱۳۹۹). نقد و تحلیل شعر موج نو بر مبنای اشعار بیژن الهی، هوشنگ چالنگی و بهرام اردبیلی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.
- اردبیلی، بهرام. (۱۳۹۴). رهگذری در خواب پروانه‌ها، تهران: بوتیمار.
- انوری، حسن. (۱۳۸۱). فرهنگ بزرگ سخن، ۸ ج، تهران: سخن.
- حسنوند، محمدکاظم و شمیم، سعیده. (۱۳۹۳). «بررسی نقش مایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند»، جلوه هنر، ش ۱۱، صص ۲۲-۳۹.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا، چاپ دوم، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- ساکن نویری، حسان. (۱۴۰۰). «نقد عناصر اسطوره‌ای و عرفانی در شعر بهرام اردبیلی با رویکرد نشانه‌شناسی تأویلی امبرتو اکو»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی (نقد و نظریه ادبی). دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه علامه طباطبائی. تهران. ایران.
- شایگان، داریوش. (۱۳۹۷). آمیزش افق‌ها: منتخباتی از آثار داریوش شایگان. گزینش و تدوین محمد منصور هاشمی، چ ۵، تهران: فرزانه روز.
- شریفی گلپایگانی، فرج‌الله. (۱۳۸۹). گزیده و شرح امثال و حکم دهخدا. ۲ ج. چاپ چهارم. تهران: هیرمند.
- طیطة، هادی و دستمالچی، ویدا (۱۴۰۲)، توصیف و تحلیل جریان شعر دیگر با تأکید بر اشعار بیژن الهی، بهرام اردبیلی و هوشنگ چالنگی. فصلنامه نقد. تحلیل و زیبایی‌شناسی متون. ش ۱۸. صص ۹۰ - ۷۳.
- Ardabili, Bahram. (۲۰۱۴). A passerby in the dream of butterflies, Tehran: Butimar.
- Anuri, Hassan. (۱۳۸۱). Farhang Bozor Sokhn, ۸ vols. , Tehran: Sokhn.
- Hassanvand, Mohammad Kazem and Shamim, Saida. (۲۰۱۳). "Investigating the role of the lotus flower motif in the art of Egypt, Iran and India", Jahlo Hanar, vol. ۱۱, pp. ۲۲-۳۹.
- Dehkoda, Ali Akbar. (۱۳۷۷). Dehkoda dictionary, second edition, Tehran: University of Tehran Publishing and Printing Institute.
- Saken Noveiri , Hassan. (1400). "Criticism of mythological and mystical elements in Bahram Ardabili's poetry with the approach of Umberto Eco's interpretative semiotics", master's thesis of Persian language and literature (literary criticism and theory). Faculty of Literature and Human Sciences. Allameh Tabatabai University. Tehran. Iran.
- Shaygan, Dariush. (2017). Intermingling horizons: selections from Dariush Shaygan's works. Selected and edited by Mohammad Mansour Hashemi, Ch 5, Tehran: Farzan Rooz.
- Sharifi Golpayegani, Faraj Allah. (1389). Excerpts and descriptions of Dehkoda's proverbs and rulings. 2 c. fourth edition. Tehran: Hirmand.
- Taita, Hadi and Dastmalchi, Vida (1402), description and analysis of the flow of another poem with an emphasis on the poems of Bijan Elahi, Bahram Ardabili and Houshang Chalangi. Review Quarterly. Analysis and aesthetics of texts. Vol. 18. pp. 73-90.

The Connection Between Nature and Mysticism in Bahram Ardabili's Poetry

abstract

Bahram Ardabili, a contemporary Iranian mystic and poet, was a member of the "Other Poetry" movement and a signatory of the *Manifesto of Volume Poetry*. Ardabili reflected mystical and mythological elements in his poetry. In this regard, he employed Indian mythology and Islamic mysticism to express love for the Divine Beloved. However, since the poet did not explicitly reference these themes, he utilized symbols—linguistic signs—to convey his ideas. These symbols, at the verbal level, are predominantly drawn from natural elements, while at the semantic level, they reflect elements of mysticism and mythology.

In this research, the authors adopt a descriptive-analytical approach and utilize library resources to examine and analyze the connection between the surface structure (nature) and the deep structure (mysticism and mythology). Among the findings of this study is the establishment of a unifying relationship between nature and humanity, meaning that in Ardabili's poetry, "nature is human"—a concept that illustrates the idea of *unity within multiplicity*. Furthermore, while the harmonies and elements of nature at the verbal level, when placed in specific structures, evoke mystical or mythological meanings, they simultaneously carry other connotations at the surface level. This phenomenon in Ardabili's poetry results in a proliferation of meaning.

Keywords: myth, proliferation of meaning, Bahram Ardabili, nature, mysticism.

تأثیر حکومت نیک و بد بر زمین‌های شاد و ناشاد از دیدگاه ایرانیان باستان و مقایسه آن با حکومت صالحان در اسلام

زهره ظهرابزاده

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز. اهواز. ایران
zohrezohrab77@gmail.com

زهره نصیری شیراز

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز. اهواز. ایران
z.nasirishiraz@scu.ac.ir

منوچهر جوکار

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید چمران اهواز. اهواز. ایران
m.joukar@scu.ac.ir

چکیده

پژوهش حاضر، بر آن است تا به وسیله قرائن عقلی و متنی در متن پرسش‌های چهارم، پنجم و چهاردهم اثر دادستان مینوی خرد، این موضوع را به اثبات برساند که ملکیت نیکان در زمین، سببی است بر حکومت و به قدرت رسیدن نیکان بر زمین، و حکومت انسان‌های نیک بر زمین، سببی است بر شادی زمین و بر عکس، ملکیت بدان در زمین، سببی است بر حکومت و به قدرت رسیدن بدان بر زمین و حکومت بدان بر زمین، سببی است بر زمین ناشاد. سپس این پژوهش، به بیان مشابهت این موضوع، با موضوع حکومت صالحان و نیکان در اسلام می‌پردازد و نتایج مشابه حکومت نیکان بر زمین از منظر قرآن و دادستان مینوی خرد را بررسی می‌کند. نتایجی هم‌چون برقراری دین و آیین الهی، پرستش خداوند و گسترش امنیت و آرامش. هم‌چنین، موارد مشترک و مشابهی که در معرفی حکمران نیک و بد از دید امام علی(ع) و مینوی خرد وجود دارد مانند: برقراری عدل و داد توسط حاکمان، نکوهش حکمران ستم‌کار، لزوم توجه حکمرانان به مستضعفان و درویشان، پرهیز از قتل و خون‌ریزی و توجه به آبادانی و عمران روی زمین، در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد. امید است این پژوهش که نشان می‌دهد موضوع حکومت صالحان بر زمین، تا چه اندازه مورد توجه نیاکان ما بوده است بیشتر مورد توجه مردمان عصر حاضر قرار گیرد و زمینه‌سازی بر ظهور منجی صالحان گردد.

کلیدواژه‌ها: زمین‌های شاد و ناشاد، ایرانیان باستان، دادستان مینوی خرد، امام علی(ع)، حکمران نیک و بد، نامه ۵۳ نهج البلاغه.

مقدمه

بنا بر متون اوستایی و پهلوی، زمین، در نزد ایرانیان باستان، از ارزش و اهمیت فراوانی برخوردار بوده است و ابعاد اساطیری آن، نشان از قدمت و اهمیت این موضوع دارد. زمین در اساطیر هند و اروپایی و همچنین هند و ایرانی در سومین مرحله خلقت (بعد آسمان و آب) از آب سر برآورد و در تقدس با کوه شریک شد. در آیین زرتشت بهدینان مکلف بودند که در حفظ و پاکیزه نگه داشتن زمین کوشا باشند نه آب را آلوده سازند و نه زمین را بیالایند. (قرشی، ۱۳۸۰: ۲۱۶) هم‌چنین، ادیان غیر سامی، از جمله دین زرتشتی، این باور را ترویج می‌کردند که گیتی، دارای روان و یا جان است و حتی بخش‌هایی از آن به سبب تأثیر مهمی که در حفظ حیات انسان دارد، مقدس تلقی می‌گردد. به طوری‌که، در دین زرتشتی زمین را شیء تلقی نمی‌پندارند و نمی‌پرسند که زمین چیست، بلکه برای آن شخصیت قائل‌اند و آن را در سلسله مراتب فرشتگان جای می‌دهند، در نتیجه پرسش این گونه طرح می‌شود که زمین کیست. (عروج نیا و هوشنگی، ۱۳۹۵: ۱۱۵)

در یسنا، که بخشی از کتاب اوستا است آمده است: «همه آب‌های چشمه [ساران] و [آب‌های] روان در رودها را می‌ستاییم. تنه و ریشه همه گیاهان را می‌ستاییم. سراسر زمین را می‌ستاییم. سراسر آسمان را می‌ستاییم. همه ستارگان و ماه و خورشید را می‌ستاییم. سراسر ایران را می‌ستاییم همه جانوران آبی، زیرزمینی و پرنده و رونده و چرنده را می‌ستاییم.» (پور داوود، ۱۳۸۰: ۴۳۸)

هم‌چنین، ستایش طبیعت و یا عناصر و پدیده‌های طبیعی، محتوا و هدف غالب جشن‌های زرتشتیان را شکل می‌بخشد و به طور کلی، یکی از ویژگی‌های مهم ادیان کهن است. البته باید توجه داشت که این ستایش، در دین زرتشت، به معنای خدا دانستن پدیده‌ها، اعلام بندگی و پرستش به درگاه آن‌ها نیست؛ بلکه به معنای بزرگداشت و احترام و رعایت پدیده‌هایی است که در حیات انسان‌ها و بقای جهان مؤثراند و وظیفه فرد دیندار در برابر جهان را به او یادآور می‌شوند. (عروج نیا و هوشنگی، ۱۳۹۵: ۱۱۶-۱۱۷)

علاوه بر مسئله تقدس زمین، ارزش زمین در نزد ایرانیان باستان تا به آن جا است که در این متون، برای زمین، از صفت‌های شاد و ناشاد و یا شادکام و ناشادکام استفاده شده است.

«بنا به آموزه‌های کیش زرتشتی، بخشی از پیشرفت و یا آبادانی جهان، از زمین آغاز می‌شود و منوط به شادمان ساختن زمین است. اصولاً شادمانی، یکی از آرمان‌های زندگی زرتشتیان به شمار می‌آید و تنها به انسان اختصاص ندارد. این اصل مهمی است که غم و اندوه موافق میل انگره مینو و شادی، خواست اهورامزدا برای انسان و همه موجودات است. پس زندگی و حیات در این جهان برای همه موجودات چه جاندار و یا موجوداتی که بی‌جان تلقی می‌شود، می‌باید همراه با شادی و آسایش باشد. از این رو زمین نیز شادی و ناشادی دارد و همان گونه که کردار نیک و راستی، سبب شادمانی انسان است، بدکاری و دروغ نیز موجب ناشادی زمین و در نتیجه آبادانی و یا ویرانی آن می‌گردند. کارهای نیک دیگری نیز چون زدودن آفات از زمین‌های کشاورزی، کاشتن گیاه، میوه و غله، آسودن حیوانات در آغل‌ها و تهیه غذای کافی برای آن‌ها و نیکی رساندن از طریق محصولات زمین به دیگران، زمین را شاد، و برخلاف این‌ها زمین را ناشاد می‌سازد.» (همان: ۱۲۱-۱۲۲)

در روایات و احادیث اسلامی نیز، به علل و عواملی که موجب قداست و خوبی یا کراهت و بدی برخی زمین‌ها می‌شود، اشاره شده است. مثلاً مساجد و بارگاه‌های انسان‌های بزرگ همواره مکان‌های مقدسی برای مسلمانان به شمار

می‌آیند و مکان‌هایی که محل رواج فساد و گناه هستند، مکروه و بد دانسته می‌شوند. این امر، نشان دهنده آن است که زمین، می‌تواند تحت تاثیر کردار و رفتار مثبت و منفی آدمیان به مکانی خوب و شاد، یا مکانی ناخوش و ناشاد تبدیل شود. این مطلب از کتاب وندیداد، که یکی از بخش‌های پنج‌گانه کتاب اوستا و از ریشه‌دارترین و بنیادی‌ترین بن‌مایه‌های اسطوره‌های دینی ایرانیان باستان و نیز، کتاب دادستان مینوی خرد یا به اختصار مینوی خرد قابل‌استنباط است؛ دادستان مینوی خرد، کتابی است به زبان پارسی میانه و در قالب مجموعه پرسش‌هایی است که از جانب شخصیتی خیالی به نام دانا مطرح می‌شود و مینوی خرد (روح عقل) به آن‌ها پاسخ می‌دهد. صورت پهلوی و پازند مینوی خرد و نیز ترجمه‌هایی به سنسکریت و فارسی کهن (هم نظم و هم نثر) از آن باقی مانده است.

در فرگرد سوم کتاب وندیداد، در پرسش و پاسخ نمادینی که میان اهورامزدا و زرتشت منسوب است، زرتشت پیامبر، می‌پرسد: «ای دادار جهان استومند! ای اشون کجاست نخستین جایی که زمین در آنجا بیشتر از همه جا شادکام شود؟» (پورداوود، ۱۴۰۰: ۲۷) و پرسش درباره شادی زمین را تا پنج سوال ادامه می‌دهد. سپس، در فرازهایی دیگر می‌پرسد: «ای دادار جهان استومند! ای اشون کجاست نخستین جایی که زمین در آنجا به تلخ‌ترین اندوه، دچار شود؟» (همان: ۲۹) و در پنج سوال پرسش درباره تلخ‌کامی و ناشادی زمین را مطرح می‌کند.

از سوی دیگر، در پرسش چهارم کتاب دادستان مینوی خرد، مینوی خرد، به معرفی زمین شاد و در پرسش پنجم این کتاب، به معرفی زمین ناشاد می‌پردازد، که به طور کلی، «ویژگی‌های طرح شده درباره زمین را در جواب این سؤال که زمین در کجا و در چه شرایطی شادکام و در چه حالت و موقعیتی ناشادکام است می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: زمین وقتی شادکام است که از ملکیت بدان به ملکیت نیکان رسد.

زمین وقتی تلخ‌کام است که از ملکیت نیکان به ملکیت بدان رسد.» (سرخوش، ۱۳۸۹)

از سویی دیگر، مینوی خرد، در پرسش چهاردهم این کتاب، حکومت و قدرت نیک و حکومت و قدرت بد را معرفی می‌کند. از تطبیق متن پرسش چهاردهم، با پرسش چهارم و پنجم، فرضیه‌ای شکل می‌گیرد و آن، این است که؛ ملکیت نیکان بر زمین، سببی بر حکومت نیکان بر زمین، و قدرت و حکومت نیکان بر زمین، سببی بر شادی زمین است و بر عکس، ملکیت بدان بر زمین، سببی بر حکومت و قدرت بدان بر زمین، و حکومت و قدرت بدان بر زمین سببی بر زمین ناشاد است. چراکه حاکمیت و قدرت، هنگامی که در دست نیکان و متعلق به انسان‌های نیک باشد، بندهای زمین شاد اجرا و انجام می‌گردد و برعکس مواردی که مسبب زمین ناشاد است، مانند ساخت بت‌کده در زمین و... در آن زمین صورت نمی‌گیرد.

در پژوهش حاضر بر آنیم تا این فرضیه را به وسیله قرائن متنی و عقلی، به اثبات برسانیم و سپس، به بیان مشابهت این موضوع، با موضوع حکومت صالحان و نیکان در اسلام از منظر قرآن و نهج البلاغه، بپردازیم؛ چراکه موضوع مالکیت نیکان بر زمین، در آیین اسلام و آموزه‌های اسلامی مسلمانان نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. یکی از وعده‌های خداوند در قرآن کریم، این است که زمین، در نهایت به وراثت و ملکیت نیکان و صالحان می‌رسد. خداوند در آیه ۵۵ سوره نور، به بندگان نیکوکار و صالح خود وعده جانشینی و خلافت و حکمرانی در زمین را نیز می‌دهد، و در ادامه این آیه، نتایج حکومت نیکان و صالحان بر زمین را نیز بیان می‌کند، بررسی این نتایج نشان می‌دهد که حکومت صالحان در اسلام با حکومت نیکی که در کتاب مینوی خرد از آن سخن رفته است هم‌خوانی و قرابت دارد.

از سوی دیگر امام علی(ع) در کلام خود، به‌ویژه در نامه ۵۳ نهج البلاغه نگاه دقیقی به حکومت‌داری و معرفی حکمرانان نیک و بد، داشته‌اند؛ نوشتار حاضر به بررسی و تحلیل مشترکات دادستان مینوی خرد در این خصوص با فحوای کلام امام علی(ع) در نامه مذکور نیز اختصاص یافته است.

۱ ملکیت نیکان دلیلی بر حکومت نیکان و حکومت نیکان دلیلی بر شادی زمین

در پرسش چهارم کتاب دادستان مینوی خرد آمده است: «پرسید دانا از مینوی خرد که کدام زمین شادتر است؟ مینوی خرد پاسخ داد که آن زمین شادتر است که مرد پارسای راست گفتار، در آن اقامت کند. دوم (زمینی) که خانه آتش‌ها (= آتشکده‌ها) را در آن سازند و سوم آن جا که گاو و گوسفندان در آن خوابند. چهارم زمین کشت نشده و ناآبادان هنگامی که آن را باز به کشت و آبادانی آوردند. پنجم (زمینی) که لانه حیوانات موزی را از آن بکنند. ششم (زمینی) که پرستش و آمد و شد ایزدان و نشست نیکان در آن باشد. هفت وقتی زمین ویرانی را آباد کنند. هشتم وقتی که از ملکیت بدان به ملکیت نیکان رسد. نهم وقتی که از بر و حاصلی که از آن به دست می‌آید به ایزدان و نیکان و ارزانیان (= مستحقان) بهره رسانند. دهم (زمینی) که زوهر و یزش در آن کنند.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۱۸-۱۹)

و در پرسش پنجم این کتاب آمده است: «پرسید دانا از مینوی خرد که کدام زمین ناشادتر است؟ مینوی خرد پاسخ داد که زمینی آزرده‌تر است که دوزخ در آن ساخته شده است. دوم، وقتی که مرد مقدس بی‌گناهی را در آن بکشند. سوم، زمینی که دیوان و دروجان حرکت در آن کنند. چهارم (زمینی) که بتکده در آن بسازند. پنجم، وقتی که مرد کافر بدکار، در آن اقامت کند. ششم، وقتی که لاشه‌ای در زیر آن دفن شده است. هفتم (زمینی) که حیوانات موزی در آن لانه دارند. هشتم، وقتی که از ملکیت نیکان به ملکیت بدان رسد. نهم، وقتی که زمین آبادانی را ویران کنند. دهم، زمینی که شیون و مویه در آن کنند.» (همان: ۱۹)

هم‌چنین در پرسش چهاردهم، مینوی خرد درباره قدرت و حکمرانی می‌گوید: «و درباره قدرت گویند که کسی که در دهی حکمران نیک است، بهتر است از کسی که در اقلیمی حکمران بد است. چه آفریدگار اورمزد برای حمایت آفریدگان حکومت نیک را آفرید. و اهرمن بدکار، قدرت بد را به مخالفت با قدرت نیک آفریده است. قدرت نیک، آن است که کسی، کشور را آبادان و درویشان را آسوده از ستم و داد و آیین درست را نگاه دارد و فرماید، و داد و آیین نادرست را دور دارد. و آب و آتش را خوب و به آیین و پرستش ایزدان و کار نیک را رایج دارد. و درویشان را یآوری و حمایت کند. و برای بهدین مزدیسان تن و حتی جان خویش را بسپارد (= فدا کند). و اگر کسی است که از راه ایزدان منحرف است، برای تهذیب او دستور دهد. و او را گفتار کند و به راه ایزدان باز آورد. و از خواسته‌ای که دارد بهره ایزدان و ارزانیان (= مستحقان) و نیکوکرداران و درویشان را ببخشد. و تن را به خاطر روان بسپارد (= فدا کند). این‌گونه حکمران نیک برابر ایزدان و امشاسپندان خوانده شده است. و قدرت بد، آن باشد که کسی داد و آیین و طریقه راست و درست را بر هم زند و ستم و دزدی و بیداد در کار دارد، چیز مینو را تباه کند و کار نیک را خوار دارد و مردم نیک‌کردار را از کردن کار نیک، باز دارد. و به آنان گزند برساند و همه توجه‌اش به تن خویش و آرایش چیز گیتی و دارایی و احترام به بدان و آسیب و سرزنش نیکان و نابودی درویشان باشد. این‌گونه حکمران بد، برابر اهرمن و دیوان خوانده شده است.» (همان: ۲۹-۳۰)

در بند ۱۱ توضیحات زمین شاد، می‌خوانیم: زمین وقتی که از ملکیت بدان به ملکیت نیکان برسد، شادتر است؛ در بند ۱۱ در توضیحات زمین ناشاد، می‌خوانیم: وقتی زمین از ملکیت نیکان به ملکیت بدان برسد ناشادتر است. به نظر می‌رسد این بند، یکی از مهم‌ترین بندهایی است که مینوی خرد هنگام معرفی زمین شاد و ناشاد به آن اشاره کرده است؛ چراکه این بند، موارد دیگر زمین شاد و ناشاد را نیز در بر می‌گیرد. مثلاً در توضیحات زمین ناشاد، آمده است: زمینی که مرد کافر بدکار در آن اقامت کند ناشادتر است، در حالی که در بند ۴ توضیحات زمین شاد، گفته شده است: زمینی که مرد پارسای راست‌گفتار در آن اقامت کند، شادتر است؛ یا در بند ۹ آمده است: زمینی که نشست نیکان در آن باشد شادتر است. بنابراین، مسلم است که وقتی ملکیت زمین از آن نیکان باشد؛ هم به جای مرد کافر و بدکار، مرد پارسای راست‌گفتار در آن اقامت می‌کند و هم محل نشست و برخاست نیکان می‌گردد. از سویی دیگر، وقتی ملکیت زمین از آن نیکان باشد، حکمرانی بر مردم نیز از آن نیکان است؛ و وقتی حکومت و قدرتی که بر مردم حکمرانی می‌کند حکومت نیک باشد، دیگر مانعی برای اجرا و انجام دیگر بندهای زمین شاد وجود ندارد و بندهای زمین شاد، خواه ناخواه به دست نیکان اجرا و انجام خواهند شد.

برای مثال در بند ۵ آمده: زمینی که خانه آتش‌ها (آتشکده) در آن بسازند، شادتر است، یا در بند ۹ گفته شده زمینی که آمد و شد و پرستش ایزدان در آن باشد شادتر است، و در توضیحات قدرت نیک آمده است: «قدرت نیک، آن است که کسی... آب و آتش را خوب و به آیین و پرستش ایزدان و کار نیک را رایج دارد.» (همان: ۳۰) مسلماً زمانی که قدرت نیک بر مردم حکمرانی کند، مانعی برای ساخت آتشکده‌ها و پرستش ایزدان و انجام کار نیک وجود ندارد؛ و در آن زمین هم عبادتگاه‌های بیشتری ساخته می‌شود هم مراسمات دینی (زهر و یزش) بر آن زمین، اجرا می‌شود (زمینی که زهر و یزش در آن کنند شادتر است) یا اینکه در بند ۱۲ آمده است: زمینی که از حاصل آن به ایزدان و نیکان و مستحقان بهره‌ای رسانده شود، شادتر است و در توضیحات قدرت نیک آمده است: «قدرت نیک آن است که کسی... از خواسته‌ای که دارد بهره ایزدان و ارزانیان (مستحقان) و نیکوکرداران و درویشان را ببخشد.» (همان: ۳۰) مثال دیگر آنکه در بند ۷ و ۱۰ آمده است: وقتی زمین کشت نشده و ناباد را، به کشت و آبادانی آورند، و وقتی زمین ویرانی را آبادان کنند، آن زمین شادتر است. هم‌چنین است که در توضیحات قدرت نیک می‌خوانیم: «قدرت نیک آن است که کسی کشور را آبادان... کند.» بنابراین؛ ملکیت نیکان بر زمین، سببی بر قدرت و به حکومت رسیدن نیکان است؛ و همان‌طور که بیان شد؛ حاکمیت و قدرت، هنگامی که در دست نیکان و متعلق به انسان‌های نیک باشد، بندهای زمین شاد اجرا و انجام می‌گردد و برعکس مواردی که مسبب زمین ناشاد است، مانند ساخت بت‌کده در زمین، ویران کردن زمین آباد، حرکت دیوان در زمین و... در آن زمین صورت نمی‌گیرد.

۲ زمین از ملکیت بدان به ملکیت نیکان می‌رسد.

موضوع مالکیت نیکان بر زمین، در اسلام نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. خداوند در کتاب قرآن به طور صریح، بشارت وراثت و مالکیت زمین به افراد نیک را به مسمانان می‌دهد و می‌فرماید: «قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ اسْتَعِينُوا بِاللَّهِ وَاصْبِرُوا إِنَّ الْأَرْضَ لِلَّهِ يُورِثُهَا مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ.» (اعراف، ۱۲۸)؛ موسی به قوم خود گفت: از خدا یاری خواهید و صبر کنید همانا زمین از آن خداوند است و آن را به هر کس از بندگانش که بخواهد به ارث می‌دهد و فرجام نیک از آن پرهیزگاران است.» آیه ۱۰۵ سوره انبیا نیز از همین امر خبر می‌دهد: «وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ

يَرْثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ؛ و همانا ما پس از تورات در زبور نوشتیم که زمین را، بندگان شایسته ما به میراث می‌برند؛ بنابراین یکی از وعده‌های خداوند این است که زمین، در نهایت به وراثت و ملکیت نیکان و صالحان می‌رسد، و چه بسا به قول مینوی خرد این‌گونه، زمین شادتر باشد چراکه انعکاس فرضیه‌ای که پیش‌تر به آن اشاره کردیم (ملکیت نیکان بر زمین سببی بر حکومت نیکان و حکومت نیکان سببی بر زمین شاد) را در آیه ۵۵ سوره نور به وضوح می‌توانیم ببینیم. خداوند در این آیه به بندگان نیکوکار و صالح خود وعده جانشینی و خلافت و حکمرانی در زمین را نیز می‌دهد، و در ادامه این آیه نتایج حکومت نیکان و صالحان بر زمین را نیز بیان می‌کند که این نتایج با بندهای زمین شاد هم‌خوانی و قرابت دارد.

۳. نتایج مشابه حکومت نیکان بر زمین از منظر قرآن و مینوی خرد

خداوند در آیه ۵۵ سوره نور، به بندگان نیکوکار و با ایمان وعده جانشینی و خلافت و حکمرانی در زمین را می‌دهد و می‌فرماید: «وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ؛ خداوند به کسانی از شما که ایمان آورده و کارهای شایسته انجام داده‌اند وعده می‌دهد که قطعاً آنان را حکمران روی زمین خواهد کرد، همان‌گونه که به پیشینیان آن‌ها خلافت روی زمین را بخشید.» خداوند در ادامه این آیه نتایج حکومت نیکان و صالحان بر زمین را نیز بیان می‌کند و می‌فرماید: «وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَى لَهُمْ وَلَيُبَدِّلَنَّهُمْ مِنْ بَعْدِ خَوْفِهِمْ أَمْنًا يَعْبُدُونَنِي لَا يُشْرِكُونَ بِي شَيْئًا وَمَنْ كَفَرَ بَعْدَ ذَلِكَ فَأُولَئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ؛ و دین و آیینی را که برای آنان پسندیده، پابرجا و ریشه‌دار خواهد ساخت؛ و ترسشان را به امنیت و آرامش مبدل می‌کند، آن‌چنان که تنها مرا می‌پرستند و چیزی را شریک من نخواهند ساخت و کسانی که پس از آن کافر شوند، آن‌ها فاسق‌اند.»

اکنون با بررسی نتایج حکومت نیکان بر زمین از منظر قرآن به تطبیق این حکومت با حکومت نیکی که در مینوی خرد از آن سخن رفته است، می‌پردازیم.

۳.۱. برقراری دین و آیین الهی و پرستش خداوند

امام علی (ع) در قسمتی از نامه ۶۹ نهج البلاغه خطاب به یکی از یاران خود می‌فرماید: «وَاسْكُنْ الْأُمَصَارَ الْعِظَامَ فَإِنَّهَا جِمَاعُ الْمُسْلِمِينَ، وَاحْذَرْ مَنَازِلَ الْغَفْلَةِ وَالْجَفَاءِ وَقَلَّةِ الْأَعْوَانِ عَلَى طَاعَةِ اللَّهِ.»؛ و در شهرهای بزرگ سکونت کن زیرا مرکز اجتماع مسلمانان است، و از جاهایی که مردم آن از یاد خدا غافلند، و به یکدیگر ستم روا می‌دارند و بر اطاعت از خدا به یکدیگر کمک نمی‌کنند، بپرهیز.» امام، توصیه به پرهیز از سکونت در مکان‌هایی می‌کند که مردم خداپرست در آن مکان‌ها نباشند. از سوی دیگر، یکی از نتایج حکومت نیکان بر مردم که خداوند در آیه ۵۵ سوره نور، به آن اشاره کرده این است که دین و آیینی را که برای آن‌ها پسندیده، به‌طور ریشه‌دار و پابرجا در زمین مستقر سازد (وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَى لَهُمْ) یعنی پس از آنکه نیکان به خلافت رسیدند، دین و آیین الهی که همان اسلام است، برای مردم برقرار می‌شود و نتیجه دیگر آن‌که، در این سرزمین مردم دیگر هیچ‌گونه شرک و و کفری نسبت به خداوند ندارند و تنها به پرستش خداوند مشغول می‌باشند. (يَعْبُدُونَنِي لَا يُشْرِكُونَ بِي شَيْئًا) طبیعتاً زمانی که دین الهی در زمین فراگیر شود و استقرار پیدا کند، مومنان در زمین بیشتر می‌شوند و پرستش خداوند در عبادتگاه‌ها (مساجد) رونق می‌گیرد آن‌هم، پرستشی بدون هیچ‌گونه شرک و کفر، به علاوه کار نیک توسط مومنان بیشتر انجام می‌گیرد زیرا،

خداوند وعده حکومت را به نیکوکاران داده است که این موارد مخالف با قدرت بد و مطابق با عقیده مینوی خرد درباره حکومت و قدرت نیک است؛ آنجا که می‌گوید: «قدرت نیک آن است که کسی... آب و آتش را خوب و به آیین و پرستش ایزدان و کار نیک را رایج دارد... برای بهدین مزدیسنان تن و حتی جان خویش را بسپارد (= فدا کند). و اگر کسی است که از راه ایزدان منحرف است، برای تهذیب او دستور دهد. و او را گفتار کند و به راه ایزدان باز آورد... و تن را به خاطر روان بسپارد (= فدا کند). و قدرت بد آن باشد که کسی... چیز مینو را تباه کند و کار نیک را خوار دارد. و مردم نیک کردار را از کردن کار نیک باز دارد. و به آنان گزند برساند.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۳۰)

تطبیق ویژگی‌های حکومت نیک، از منظر مینوی خرد، با نتایج حکومت نیک، از منظر قرآن، تصویری از زمین شادی که مینوی خرد آن را به ما معرفی کرد نشان می‌دهد؛ تصویر زمینی که مرد پارسا و راست‌گفتار در آن اقامت دارد و خانه آتش‌ها و عبادتگاه‌ها در آن، می‌سازند و پرستش و آمد و شد ایزدان و نشست نیکان در آن زمین، پا برجا و برقرار است.

۳.۲ گسترش امنیت و آرامش

نتیجه دیگری که خداوند از حکومت نیکان در زمین بیان می‌کند، این است که، هنگامی که انسان‌های نیکوکار و صالح به حکومت رسیدند، اگر ترس و وحشت و ناامنی در میان مردمان باشد، امنیت، بی‌بیمی و آرامش را جایگزین آن ترس و وحشت می‌کند و تمام اسباب خوف، ترس، وحشت و ناامنی را از میان می‌برد. (وَلَيَبْدُلَنَّهُمْ مِنْ بَعْدِ خَوْفِهِمْ أَمْنًا) نظیر آنچه مینوی خرد در پرسش سی‌ودوم درباره سرور بد و سرزمین بد می‌گوید، هنگامی که دانا از او می‌پرسد که کدام سرور بدتر است؟ مینوی خرد پاسخ می‌دهد: «آن سروری بدتر است که نتواند کشور را ایمن... دارد.» (همان: ۴۹) سپس می‌پرسد که کدام سرزمین بدتر است؟ مینوی خرد پاسخ می‌دهد: «و آن سرزمینی بدتر است که به نیکی و ایمنی و آسایش در آن نتوان زیست.» (همان: ۴۹) خداوند نیز وعده می‌دهد که اگر نیکان به حکومت برسند، ترس و وحشت جای خود را به امنیت بدهد.

۴ ویژگی‌های مشترک حکمران نیک و بد از دید امام علی(ع) و مینوی خرد

امام علی(ع) نیز در کلام خود نگاه ویژه‌ای به آیین حکومت و حکمرانی بر مردم داشته‌اند. ایشان در نامه ۵۳ نهج البلاغه با سخنان عمیق و دقیق خود، موشکافانه به بررسی این موضوع پرداخته‌اند. این نامه، یکی از طولانی‌ترین نامه‌های نهج البلاغه است که امام علی(ع)، هنگامی که مالک اشتر را به عنوان حاکم و والی شهر مصر برمی‌گزیند، این نامه شگفت را خطاب به او می‌نویسد؛ در این نامه، آیین حکومت بر مردم و کشورداری به طور جامع مورد بررسی قرار گرفته است. در اینجا به بررسی برخی موارد مشترک آن نامه و سایر احادیث اسلامی با حکومت نیک و بد از دید مینوی خرد می‌پردازیم:

۱. ۴ برقراری عدل و داد توسط حاکمان

در توضیحات قدرت نیک و بد آمده است: «قدرت نیک آن است که کسی... داد و آیین درست را نگاه دارد و فرماید، و داد و آیین نادرست را دور دارد... و قدرت بد آن باشد که کسی داد و آیین و طریقه راست و درست را بر هم زند... و بیداد در کار دارد.» (همان: ۳۰)

داد: قانون، عدل، انصاف. (معین، ۱۳۸۹: ۴۴۳)

موضوع برقراری عدل و گسترش عدالت، یکی از بنیانی‌ترین پایه‌های حکومت اسلامی است که در منابع اسلامی نیز توجه زیادی به آن شده است. امام علی (ع)، در سخنان خود بهترین پادشاه را پادشاهی می‌داند که دادگر و گسترنده عدالت باشد، ایشان می‌فرمایند: «خَيْرُ الْمُلُوكِ مَنْ أَمَاتَ الْجَوْرَ وَأَحْيَا الْعَدْلَ؛ بهترین پادشاهان، آن است که بیداد را بمیراند و دادگری را زنده سازد.» (محمّدی ری شهری، ۱۳۸۸: ۶۹۶-۶۹۷) هم چنین می‌فرمایند: «أَجَلُ الْمُلُوكِ مَنْ مَلَكَ نَفْسَهُ وَبَسَطَ الْعَدْلَ؛ ارجمندترین شهریاران کسی است که بر نفس خود شهریاری کند و عدالت را بگستراند.» (همان) در حدیث دیگری از امیرالمؤمنین (ع) آمده است که ایشان می‌فرمایند: «أَحْسَنُ الْمُلُوكِ حَالاً مَنْ حَسَنَ عِيشَ النَّاسِ فِي عَيْشِهِ، وَعَمَّ رِعْيَتُهُ بَعْدَهُ؛ نکو حال‌ترین شاهان، کسی است که مردم در روزگار او به نیکی زندگی کنند و عدالتش را در میان رعیت خود بگستراند.» (همان)

توجه و نگاه امام به مسئله عدل و داد، در نامه ۵۳ نهج البلاغه خطاب به مالک، حاکم شهر مصر، نیز دیده می‌شود. ایشان در این باره به مالک می‌فرمایند که باید گستراندن عدالت، محبوب‌ترین کارها در نزد تو باشد و سپس به موارد دیگری اشاره می‌کنند و می‌فرمایند: «وَلْيَكُنْ أَحَبَّ الْأُمُورِ إِلَيْكَ أَوْسَطُهَا فِي الْحَقِّ، وَأَعْمَقُهَا فِي الْعَدْلِ، وَأَجْمَعُهَا لِرِضَى الرَّعِيَّةِ، فَإِنَّ سَخَطَ الْعَامَةِ يُجْحِفُ بِرِضَى الْخَاصَّةِ، وَإِنْ سَخَطَ الْخَاصَّةِ يُعْتَفَرُ مَعَ رِضَى الْعَامَةِ؛ وَلَيْسَ أَحَدٌ مِنَ الرَّعِيَّةِ أَثْقَلَ عَلَى الْوَالِي مَوْؤَنَةً فِي الرِّخَاءِ، وَأَقْلَرَّ مَوْؤَنَةً لَهُ فِي الْبَلَاءِ، وَأَكْرَهَ لِلْإِنْسَانِ نَصَافٌ، وَأَسْأَلُ بِالْأَلْحَافِ، وَأَقْلَرَّ شُكْرًا عِنْدَ الْإِعْطَاءِ، وَأَبْطَأَ عُذْرًا عِنْدَ الْمَنعِ، وَأَضْعَفَ صَبْرًا عِنْدَ مُلَمَّاتِ الدَّهْرِ مِنْ أَهْلِ الْخَاصَّةِ؛ وَإِنَّمَا عِمَادُ الدِّينِ وَجَمَاعُ الْمُسْلِمِينَ وَالْعُدَّةُ لِلْأَعْدَاءِ، الْعَامَةُ مِنَ الْأُمَّةِ؛ فَلْيَكُنْ صِغُوكَ لَهُمْ، وَمَمْلِكٌ مَعَهُمْ؛ دوست‌داشتنی‌ترین چیزها در نزد تو، در حق میانه‌ترین، و در عدل فراگیرترین، و در جلب خشنودی مردم گسترده‌ترین باشد، که همانا خشم عمومی مردم، خشنودی خواص (نزدیکان) را از بین می‌برد، اما خشم خواص را خشنودی همگان بی‌اثر می‌کند. خواص جامعه، همواره بار سنگینی را بر حکومت تحمیل می‌کنند زیرا در روزگار سختی یاریشان کمتر، و در اجرای عدالت از همه ناراضی‌تر، و در خواسته‌هایشان پافشارتر، و در عطا و بخشش‌ها کم‌سپاس‌تر، و به هنگام منع خواسته‌ها دیر عذر پذیرتر، و در برابر مشکلات کم‌استقامت‌تر می‌باشند. در صورتی که ستون‌های استوار دین، و اجتماعات پرشور مسلمین، و نیروهای ذخیره دفاعی، عموم مردم می‌باشند، پس به آن‌ها گرایش داشته و اشتیاق تو با آنان باشد.» (دشتی، ۱۳۸۸: ۵۵۳-۵۵۱)

۲.۴ نکوش حکمران ستم‌کار

در پرسش چهاردهم، در قسمتی از توضیحات، درباره قدرت نیک و بد خواندیم که قدرت نیک آن است که کسی، درویشان را آسوده از ستم دارد و قدرت بد، آن است که کسی ستم و دزدی و بیداد در کار دارد.

در پرسش سی‌ودوم دانا از مینوی خرد می‌پرسد که کدام سرور بدتر است؟ مینوی خرد پاسخ می‌دهد: «آن سروری بدتر است که نتواند... مردمان را بی‌ستم دارد.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۴۹)

در مذمت حاکمان بد و ستم‌کار، این سخن از امام علی (ع) کفایت می‌کند که ایشان منزلت حکمرانانی که بر مردم ستم می‌کنند را کمتر از حیوانات درنده خوی و بی‌رحم می‌دانند و می‌فرمایند: «سَبْعُ أَكُولٍ حَطُومٌ خَيْرٌ مِنْ وَالٍ ظَلُومٍ غَشُومٌ؛ جانور درنده پرخور بی‌رحم، بهتر از حکمران ستم‌گر دژخیم است.» (محمّدی ری شهری، ۱۳۸۸: ۸۳۳-۸۳۲) هم‌چنین ایشان در حدیث دیگری می‌فرمایند: «مَنْ جَارَتْ وَلَايَتُهُ زَالَتْ دَوْلَتُهُ؛ هرکه حکومتش ستم‌کارانه باشد، دولتش به سرآید.» (همان) و به این شکل وعده مرگ و نابودی حکومت حاکمان ستم‌کار را به آن‌ها می‌دهد.

به علاوه این‌که، در نامه ۵۳ نهج البلاغه امام علی (ع) خطاب به حاکم شهر مصر از او می‌خواهد با رعایت عدل و انصاف، زمینه ظلم و ستم به بندگان را از میان ببرد و سپس با تعبیر زیبایی، مالک را از هرگونه ستم‌پیشه‌گی نهی می‌کند و عاقبت ستم‌کاران را به آنان هشدار می‌دهد. می‌فرماید: «أَنْصِفَ اللَّهَ وَأَنْصِفَ النَّاسَ مِنْ نَفْسِكَ، وَمَنْ خَاصَّ أَهْلَكَ، وَمَنْ لَكَ فِيهِ هَوًى مِنْ رَعِيَّتِكَ، فَإِنَّكَ إِلَّا تَفْعَلْ تَظْلَمُ؛ وَ مَنْ ظَلَمَ عِبَادَ اللَّهِ كَانَ اللَّهُ خَصْمَهُ دُونَ عِبَادِهِ، وَمَنْ خَاصَّ اللَّهُ أَدْحَضَ حُجَّتَهُ، وَ كَانَ لِلَّهِ حَرْبًا حَتَّى يَنْزِعَ أَوْ يَتُوبَ. وَ لَيْسَ شَيْءٌ أَدْعَى إِلَى تَغْيِيرِ نِعْمَةِ اللَّهِ وَ تَعْجِيلِ نِقْمَتِهِ مِنْ إِقَامَتِهِ عَلَى ظُلْمٍ، فَإِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ دَعْوَةُ الْمُضْطَهَّدِينَ وَ هُوَ لِلظَّالِمِينَ بِالْمِرْصَادِ؛ با خدا و با مردم، و با خویشاوندان نزدیک، و با افرادی از رعیت خود که آنان را دوست داری، انصاف را رعایت کن، که اگر چنین نکنی ستم روا داشتی، و کسی که به بندگان خدا ستم روا دارد خدا به جای بندگان دشمن او خواهد بود، و آن را که خدا دشمن شود، دلیل او را نپذیرد، که با خدا سر جنگ دارد، تا آن‌گاه که بازگردد، یا توبه کند، و چیزی چون ستمکاری نعمت خدا را دگرگون نمی‌کند، و کيفر او را نزدیک نمی‌سازد، که خدا، دعای ستم‌دیدگان را می‌شنود و در کمین ستمکاران است.» (دشتی، ۱۳۸۸: ۵۵۱)

۳. ۴ لزوم توجه حکمرانان به مستضعفان و درویشان

در توضیحات زمین شاد، آمده است: «آن زمین شادتر است که... وقتی که از بر و حاصلی که از آن به دست می‌آید به ایزدان و نیکان و ارزانیان (= مستحقان) بهره‌رسانند.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۱۸-۱۹)

در توضیحات قدرت نیک و بد آمده است: «قدرت نیک آن است که کسی... درویشان را یآوری و حمایت کند... و از خواسته‌ای که دارد بهره‌ایزدان و ارزانیان (= مستحقان) و نیکوکرداران و درویشان را ببخشد... و قدرت بد، آن باشد که کسی... همه توجه‌اش به تن خویش و آرایش چیز گیتی و دارایی و احترام به بدان و آسیب و سرزنش نیکان و نابودی درویشان باشد.» (همان: ۳۰)

در نامه امام علی (ع)، خطاب به حاکم شهر مصر، لزوم توجه به مستضعفان و مستحقان و نیز دلایل توجه به طبقات فرو دست جامعه نیز ذکر شده است. در واقع توجه امام، تا حدی به این طبقه زیاد است که از مالک می‌خواهد تا افرادی را جهت تحقیق درباره وضع زندگی آن‌ها انتخاب کند تا مشکلات طبقه محرومین و فرودست جامعه به بهترین شکل ممکن حل شود و عدالت در حق آن‌ها به خوبی اجرا شود. ایشان در این باره می‌فرمایند: «ثُمَّ اللَّهُ اللَّهُ فِي الطَّبَقَةِ السُّفْلَى مِنَ الَّذِينَ لَا حِيلَةَ لَهُمْ، مِنَ الْمَسَاكِينِ وَالْمُحْتَاجِينَ وَأَهْلِ الْبُؤْسَى وَالزَّمْنَى، فَإِنَّ فِي هَذِهِ الطَّبَقَةِ قَانِعًا وَمُعْتَرًّا، وَ أَحْفَظَ لِلَّهِ مَا اسْتَحْفَظَكَ مِنْ حَقِّهِ فِيهِمْ، وَاجْعَلْ لَهُمْ قِسْمًا مِنْ بَيْتِ مَالِكَ، وَ قِسْمًا مِنْ غَلَّتِ صَوَافِي الْإِسْلَامِ فِي كُلِّ بَلَدٍ، فَإِنَّ لِلْأَقْصَى مِنْهُمْ مِثْلَ الَّذِي لِلْأَدْنَى، وَكُلُّ قَدْ اسْتُرْعِيَتْ حَقُّهُ، وَلَا يَشْغَلَنَّكَ عَنْهُمْ بَطْرٌ، فَإِنَّكَ لَا تُعْذَرُ بِتَضْيِيعِكَ النَّافَةَ لِأَحْكَامِكَ الْكَثِيرِ أَلَمْ يَكُنْ؟ فَلَا تُشْخِصْ هَمَّكَ عَنْهُمْ، وَلَا تُصْعِرْ خَدَّكَ لَهُمْ، وَتَفَقَّدْ أُمُورَ مَنْ لَا يَصِلُ إِلَيْكَ مِنْهُمْ مِمَّنْ تَفْتَحِمُهُ

الْعِيُونُ، وَتَحْقِرُهُ الرِّجَالُ؛ فَفَرَّغْ لَأَوْلَيْكَ ثَقَّتَكَ مِنْ أَهْلِ الْخَشْيَةِ وَالتَّوَاضُّعِ، فَلْيَرْفَعْ إِلَيْكَ أُمُورَهُمْ، ثُمَّ اَعْمَلْ فِيهِمْ بِالْإِعْذَارِ إِلَى اللَّهِ يَوْمَ تَلْقَاهُ، فَإِنَّ هَؤُلَاءِ مِنْ بَيْنِ الرِّعْيَةِ أَحْوَجُ إِلَى الْإِنْصَافِ مِنْ غَيْرِهِمْ؛ وَكُلُّ فَاْعْذَرٍ إِلَى اللَّهِ فِي تَأْدِيَةِ حَقِّهِ إِلَيْهِ. وَتَعَهَّدَ أَهْلُ الْيَتَمِ وَذَوِي الرِّقَّةِ فِي السَّنِّ، مِمَّنْ لَا حِيلَةَ لَهُ وَلَا يَنْصَبُ لِلْمَسْأَلَةِ نَفْسَهُ، وَذَلِكَ عَلَى الْوَلَاءَةِ ثَقِيلٌ، وَالْحَقُّ كُلُّهُ ثَقِيلٌ، وَقَدْ يُحَقِّقُهُ اللَّهُ عَلَى أَقْوَامٍ طَلَبُوا الْعَاقِبَةَ، فَصَبَرُوا أَنْفُسَهُمْ وَوَقَفُوا بِصِدْقِ مَوْعُودِ اللَّهِ لَهُمْ؛ سِيسَ خُدا را خدا را در خصوص طبقات پایین و محروم جامعه، که هیچ چاره‌ای ندارند، [و عبارتند از زمین‌گیران، نیازمندان، گرفتاران، دردمندان. همانا در این طبقه محروم گروهی خویش‌داری کرده، و گروهی به گدایی دست نیاز بر می‌دارند، پس برای خدا، پاسدار حقیقی باش که خداوند برای این طبقه معین فرموده است: بخشی از بیت المال، و بخشی از غله‌های زمین‌های غنیمتی اسلام را در هر شهری، به طبقات پایین اختصاص ده، زیرا برای دورترین مسلمانان همانند نزدیک‌ترین آنان، سهمی مساوی وجود دارد و تو مسئول رعایت آن می‌باشی. مبدا سرمستی حکومت، تو را از رسیدگی به آنان باز دارد، که هرگز انجام کارهای فراوان و مهم، عذری برای ترک مسئولیت‌های کوچک‌تر نخواهد بود. همواره در فکر مشکلات آنان باش، و از آنان روی بر مگردان، به ویژه امور کسانی را از آنان بیشتر رسیدگی کن که از کوچکی به چشم نمی‌آیند و دیگران آنان را کوچک می‌شمارند و کمتر به تو دسترسی دارند. برای این گروه، از افراد مورد اطمینان خود، که خدا ترس و فروتنند فردی را انتخاب کن، تا پیرامونشان تحقیق و مسائل آنان را به تو گزارش کنند. سپس در رفع مشکلاتشان به گونه‌ای عمل کن که در پیشگاه خدا عذری داشته باشی، زیرا این گروه در میان رعیت، بیشتر از دیگران به عدالت نیازمندند، و حق آنان را به گونه‌ای بپرداز که در نزد خدا معذور باشی، از یتیمان خردسال، و پیران سال‌خورده که راه چاره‌ای ندارند. و دست نیاز بر نمی‌دارند، پیوسته دلجویی کن که مسئولیتی سنگین بر دوش زمامداران است، اگر چه حق، تمامش سنگین است اما خدا آن را بر مردمی آسان می‌کند که آخرت می‌طلبند، نفس را به شکیبایی وا می‌دارند، و به وعده‌های پروردگار اطمینان دارند.» (دشتی، ۱۳۸۸: ۵۶۵)

امام در ادامه سخنان خود، از حاکم شهر مصر می‌خواهد که زمانی از وقت خود را به نیازمندان اختصاص دهد؛ به گونه‌ای که آنان به راحتی و بدون اضطراب به گفت‌وگو و بیان مشکلات خود بپردازند و در برابر سخنان آنان صبری و فروتنی کند تا در نهایت حق نیازمندان و ناتوانان از زورگویان گرفته شود. ایشان می‌فرمایند: «وَأَجْعَلْ لِّذَوِي الْحَاجَاتِ مِنْكَ قَسْماً تُفَرِّغُ لَهُمْ فِيهِ شَخْصَكَ، وَتَجْلِسُ لَهُمْ مَجْلِساً عَامّاً، فَتَتَوَاضَعُ فِيهِ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَكَ، وَتُقْعِدُ عَنْهُمْ جُنْدَكَ وَأَعْوَانَكَ مِنْ أَحْرَاسِكَ وَشُرَطِكَ، حَتَّى يُكَلِّمَكَ مُتَكَلِّمُهُمْ غَيْرَ مُتَتَعِّعٍ، فَإِنِّي سَمِعْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ يَقُولُ فِي غَيْرِ مَوْطِنٍ: «لَنْ تُقَدَّسَ أَمَةٌ لَا يُؤْخَذُ لِلضَّعِيفِ فِيهَا حَقُّهُ مِنَ الْقَوِيِّ غَيْرَ مُتَتَعِّعٍ». ثُمَّ أَحْتَمِلِ الْخُرْقَ مِنْهُمْ وَالْعِيَّ، وَنَحْ عَنْهُمْ الضَّيْقَ وَالْأَنْفَ يَبْسُطِ اللَّهُ عَلَيْكَ بِذَلِكَ أَكْنَافَ رَحْمَتِهِ، وَيُوجِبُ لَكَ ثَوَابَ طَاعَتِهِ. وَأَعْطِ مَا أُعْطِيَ هَنِئاً، وَأَمْنَعِ فِي إِجْمَالٍ وَإِعْذَارٍ؛ پس بخشی از وقت خود را به کسانی اختصاص ده که به تو نیاز دارند، تا شخصاً به امور آنان رسیدگی کنی، و در مجلس عمومی با آنان بنشین و در برابر خدایی که تو را آفریده فروتن باش، و سربازان و یاران و نگهبانان خود را از سر راهشان دور کن، تا سخنگوی آنان بدون اضطراب در سخن گفتن با تو گفت‌وگو کند، من از رسول خدا (ص) بارها شنیدم که می‌فرمود: «ملت‌ی که حق ناتوانان را، از زورمندان، بی‌اضطراب و بهانه‌ای باز نستاند، رستگار نخواهد شد.» پس درستی و سخنان ناهموار آنان را بر خود هموار کن، و تنگ‌خویی و خود بزرگ بینی را از خود دور ساز تا خدا، درهای رحمت خود را به روی تو بگشاید، و تو را پاداش اطاعت ببخشد، آنچه به مردم می‌بخشی بر تو گوارا باشد، و اگر چیزی را از کسی باز می‌داری با مهربانی و پوزش‌خواهی همراه باشد.» (همان)

۴. ۴ پرهیز از ریختن خون بی‌گناه

در قسمتی از پرسش پنجم درباره زمین ناشاد می‌خوانیم: «زمینی آزاده‌تر است که مرد مقدس بی‌گناهی را در آن بکشند.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۱۹)

در پرسش سی‌وپنجم نیز، هنگامی که دانا از مینوی خرد می‌پرسد که کدام گناه گران‌تر است؟ مینوی خرد پس از شمردن چندین گناه می‌گوید «سوم کسی که مرد مقدس را بکشد... و بیست‌ویکم، کسی که به مرد مقدس آزار رساند.» (همان: ۵۱-۵۲)

یکی دیگر از مواردی که امام علی (ع) در نامه ۵۳ نهج البلاغه به آن اشاره می‌کند پرهیز از ریختن خون ناحق است و در این باره به حاکم شهر می‌گوید: «إِيَّاكَ وَالْدمَاءَ وَسَفْكَهَا بغيرِ حِلِّهَا، فَإِنَّهُ لَيْسَ شَيْءٌ أَدْنَى لِنَقْمَةٍ، وَلَا أَعْظَمَ لَتَبِعَةٍ، وَلَا أُخْرَى بِزَوَالِ نِعْمَةٍ، وَأَنْقِطَاعِ مُدَّةٍ، مِنْ سَفْكِ الدِّمَاءِ بغيرِ حَقِّهَا. وَاللَّهُ سُبْحَانَهُ مُبْتَدِئُ الْحُكْمِ بَيْنَ الْعِبَادِ فِيمَا تَسَافَكُوا مِنَ الدِّمَاءِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ؛ فَلَا تُقَوِّينَ سُلْطَانَكَ بِسَفْكِ دَمٍ حَرَامٍ، فَإِنَّ ذَلِكَ مِمَّا يُضَعِّفُهُ وَيُوهِنُهُ، بَلْ يُزِيلُهُ وَيَنْقُلُهُ. وَلَا عُدْرَ لَكَ عِنْدَ اللَّهِ وَلَا عِنْدِي فِي قَتْلِ الْعَمَدِ، لَأَنَّ فِيهِ قَوْدَ الْبَدَنِ. وَإِنْ ابْتَلَيْتَ بِخَطَاٍ وَأَفْرَطَ عَلَيْكَ سَوْطُكَ أَوْ سَيْفُكَ أَوْ يَدُكَ بِالْعُقُوبَةِ -فَإِنَّ فِي الْوَكْرَةِ فَمَا فَوْقَهَا مَقْتَلَةً- فَلَا تَطْمَحَنَّ بِكَ نَخْوَةَ سُلْطَانِكَ عَنْ أَنْ تُؤَدِّيَ إِلَى أَوْلِيَاءِ الْمَقْتُولِ حَقَّهُمْ؛ از خون‌ریزی پرهیز، و از خون ناحق پروا کن، که هیچ چیز همانند خون ناحق، کیفر الهی را نزدیک و مجازات را بزرگ نمی‌کند، و نابودی نعمت‌ها را سرعت نمی‌بخشد و زوال حکومت را نزدیک نمی‌گرداند، و روز قیامت خدای سبحان قبل از رسیدگی اعمال بندگان، نسبت به خون‌های ناحق ریخته شده داوری خواهد کرد، پس با ریختن خونی حرام، حکومت خود را تقویت مکن. زیرا خون ناحق، پایه‌های حکومت را سست و پست می‌کند و بنیاد آن را بر کنده به دیگری منتقل سازد، و تو، نه در نزد من، و نه در پیشگاه خداوند، عذری در خون ناحق نخواهی داشت چرا که کیفر آن قصاص است و از آن گریزی نیست. اگر به خطا خون کسی ریختی، یا تازیانه یا شمشیر، یا دست دچار تند روی شد، -که گاه مشتی سبب کشتن کسی می‌گردد، چه رسد به بیش از آن- مبدا غرور قدرت تو را از پرداخت خون‌بها به بازماندگان مقتول باز دارد.» (دشتی، ۱۳۸۸: ۵۶۹-۵۷۱)

۴. ۵ توجه به آبادانی و عمران

به نظر می‌رسد، مسئله آبادانی بسیار مورد توجه ایرانیان باستان بوده است. بنا به آموزه‌های زرتشت، «آبادانی جهان، از آبادانی زمین، آغاز می‌شود و مراقبت از زمین، در متون دینی زرتشتی منوط به شادمان ساختن زمین است.» (عروج نیا و هوشنگی، ۱۳۹۵: ۱۲۱)

در اوستا نیز، به این موضوع اشاره شده است به طوری که «در اوستا آبادانی این جهان، حتی هدف رسالت زرتشت دانسته شده است. بر اساس گاهان، برانگیخته شدن زرتشت، به دنبال ناله و فغان روان جهان (گوشورون) به درگاه اهورامزدا از ویرانی و تباهی بود. خداوند نیز، زرتشت را برانگیخت تا جهان را از ویرانی و تباهی نجات دهد و آن را آبادان و شاد سازد.» «در این آیین، هر زرتشتی موظف است تا مطابق با خواست زرتشت و اهورامزدا بر آبادی جهان، یعنی بر رامش و شادی آن بیفزاید. هرگونه آبادسازی جهان نیز، مانند کاشتن درخت، جاری کردن آب، رساندن آب‌ها به گیاهان و یا مراقبت از حیوانات نیز، خود، نوعی راستی ورزیدن و مبارزه با دروغ و بدی تلقی می‌شود.» (همان: ۱۱۸)

در فصل ۱۹ کتاب پنجم دینکرد نیز، اشاراتی در باب زمین آمده است و مسئله آبادانی و کشت زمین، مورد توجه قرار گرفته است. در این فصل می‌خوانیم: «زمین: باید پرهیز کنند از این که نسا در زمین دفن کنند و از این که دیوان و خرفستران (= حیوانات موزی) و دیگر بدان در آن جایگزین شوند و اقامت کنند و حاصل آن را بخورند و بر روی آن راه بروند و تا بتوانند به آن توجه کنند (= بنگرند)، کشت نشده، بدون محصول، نامسکون و تحت بی‌قانونی‌های دیگر (نگذارند) و آن را چنان بدارند که دارای مردم و چهارپا باشد (= مردم و چهارپا در آن اقامت داشته باشند) و آب (بر آن جاری شود) و گیاه بر آن بروید، آفریدگان خوب در آن جایگزین شوند و نیک زندگی کنند و به تدبیر خوب کارها بپردازند.» (آموزگار، تفضلی، ۱۳۸۶: ۷۰)

در فرگرد سوم کتاب وندیداد، در پرسش و پاسخ نمادینی که میان اهورامزدا و زرتشت برقرار است، زرتشت پیامبر، در فراز چهارم می‌پرسد: «ای دادار جهان استومند! ای اشون! کجاست سومین جایی که زمین در آن جا بیشتر از همه جا شادکام شود؟ اهوره مزدا پاسخ داد: ای سپیتمان زرتشت، چنین جایی، آن جاست که اشونی هر چه بیشتر گندم و گیاه و درختان میوه بکارد؛ جایی که چنین کسی زمین‌های خشک را آبیاری و زمین‌های تر را زه کشی کند.» (پورداوود، ۱۴۰۰: ۲۸-۲۷)

و در فراز بیست و سوم می‌پرسد: «ای دادار جهان استومند! ای اشون! کیست چهارمین کسی که زمین را بیشتر از همه شادکام کند؟ اهوره مزدا پاسخ داد: ای سپیتمان زرتشت! کسی است که هر چه بیشتر گندم و گیاه و درختان میوه بکارد؛ کسی است که زمین‌های خشک را آبیاری و زمین‌های تر را زه کشی کند. زمینی که دیرزمانی کشت نشده بماند و بذری بر آن نیفشانند ناشادکام است و برزیگری را آرزو کند؛ هم‌چون دوشیزه‌ای خوش اندام که دیرزمانی بی‌فرزند مانده باشد و شوهری خوب آرزو کند. ای سپیتمان زرتشت! کسی که زمین را با دست چپ و دست راست با دست راست و دست چپ کشت کند، زمین بدو فراوانی بخشد؛ هم‌چون دوشیزه‌ای تازه به خانه شوی رفته که در بستر خویش، شوهر را فرزندان بزیاید، زمین نیز میوه‌های فراوان ببار آورد. . کسی که غله بکارد، اشته می‌کارد. او دین مزدا را برتر و برتر می‌رویاند... هنگامی که جویبار آید، دیوان از جا بر می‌جهند. هنگامی که گندم فراوان بروید، دل دیوان از هراس می‌لرزد. هنگامی که گندم آرد شود، دیوان ناله بر می‌آورند. هنگامی که گندم خرمن شود، دیوان نابود می‌شوند.» (همان: ۳۳-۳۵)

بدین ترتیب می‌توان نتیجه گرفت؛ آبادانی جهان خواست اهورامزدا و نیز زرتشت است و برای انسان پاداش اخروی در پی دارد زیرا این جهان زشت و شر تلقی نمی‌گردد و از این رو پارسایان آن را همواره آبادان می‌خواهند. (عروج نیا و هوشنگی، ۱۳۹۵: ۱۱۷)

در پرسش چهارم کتاب دادستان مینوی خرد، در توضیحات زمین شاد خواندیم: «چهارم زمین کشت نشده و ناآبادان، هنگامی که آن را باز به کشت و آبادانی آوردند... هفت، وقتی زمین ویرانی را آبادان کنند.» آن زمین شادتر است. و در بند ۱۲ پرسش پنجم خواندیم: «وقتی که زمین آبادانی را ویران کنند.» آن زمین ناشادتر است.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۱۸-۱۹)

و در پرسش چهاردهم، هنگام معرفی قدرت نیک خواندیم که قدرت نیک آن است که کسی کشور را آبادان کند. (همان: ۳۰)

در قسمت دیگری از نامه ۵۳ نهج البلاغه امام علی(ع)، به مسئله آبادانی زمین‌ها اشاره می‌کند و به مالک می‌گوید که باید توجه تو نسبت به عمران و آبادی زمین، بیش از توجه به جمع‌آوری خراج و مالیات از مردم باشد. چراکه از نظر امام، گرفتن مالیات از مردم بدون خدمات آبادانی سبب هلاکت مردم و ویرانی بیشتر می‌گردد و این‌گونه پایه‌های حکومت سست و متزلزل خواهد شد. ایشان در این فرمان می‌فرمایند: «وَلْيَكُنْ نَظْرُكَ فِي عِمَارَةِ الْأَرْضِ أَبْلَغَ مِنْ نَظْرِكَ فِي اسْتِجْلَابِ الْخَرَاجِ، لِأَنَّ ذَلِكَ لَا يُدْرِكُ إِلَّا بِالْعِمَارَةِ؛ وَمَنْ طَلَبَ الْخَرَاجَ بِغَيْرِ عِمَارَةٍ أَخْرَبَ الْبِلَادَ، وَأَهْلَكَ الْعِبَادَ، وَلَمْ يَسْتَقِمْ أَمْرُهُ إِلَّا قَلِيلًا. فَإِنْ شَكَوْا ثِقَلًا أَوْ عِلَّةً، أَوْ انْقِطَاعَ شَرْبٍ أَوْ بَالَةٍ، أَوْ إِحَالَه أَرْضٍ اعْتَمَرَهَا غَرَقٌ، أَوْ أُجْحَفَ بِهَا عَطَشٌ، خَفَّفْتَ عَنْهُمْ بِمَا تَرَجُّو أَنْ يَصْلَحَ بِهِ أَمْرُهُمْ؛ وَلَا يَثْقُلَنَّ عَلَيْكَ شَيْءٌ خَفَّفْتَ بِهِ الْمُؤَوَّنَةَ عَنْهُمْ، فَإِنَّهُ ذُخْرٌ يَعُودُونَ بِهِ عَلَيْكَ فِي عِمَارَةِ بِلَادِكَ وَتَزْيِينِ وَلَايَتِكَ، مَعَ اسْتِجْلَابِكَ حُسْنِ ثَنَائِهِمْ، وَتَبَجُّحِكَ بِاسْتِفَاضَةِ الْعَدْلِ فِيهِمْ، مُعْتَمِدًا فَضْلَ قُوَّتِهِمْ بِمَا ذَخَرْتَ عَنْدهُمْ مِنْ إِجْمَامِكَ لَهُمْ، وَالثِّقَةِ مِنْهُمْ بِمَا عَوَدْتَهُمْ مِنْ عَدْلِكَ عَلَيْهِمْ وَرَفَقِكَ بِهِمْ؛ فَرُبَّمَا حَدَثَ مِنَ الْأُمُورِ مَا إِذَا عَوَّلْتَ فِيهِ عَلَيْهِمْ مِنْ بَعْدِ احْتِمَالُوهُ طَيِّبَةً أَنْفُسُهُمْ بِهِ، فَإِنَّ الْعُمَرَانَ مُحْتَمِلٌ مَا حَمَلْتَهُ؛ وَإِنَّمَا يُؤْتِي خَرَابُ الْأَرْضِ مِنْ إِعْوَازِ أَهْلِهَا، وَإِنَّمَا يُعَوِّزُ أَهْلُهَا لِأَشْرَافِ أَنْفُسِ الْوَلَاءِ عَلَى الْجَمْعِ، وَسُوءِ ظَنِّهِمْ بِالْبَقَاءِ، وَقَلَّةِ انْتِفَاعِهِمْ بِالْعَبْرِ؛ بَايَدَ تَلَّاشٍ تُو در آبادانی زمین بیشتر از جمع‌آوری خراج باشد؛ که خراج جز با آبادانی فراهم نمی‌گردد، و آن کس که بخواهد خراج را بدون آبادانی مزارع به دست آورد، شهرها را خراب، و بندگان خدا را نابود، و حکومتش جز اندک مدتی دوام نیاورد. پس اگر مردم شکایت کردند، از سنگینی مالیات، یا آفت‌زدگی، یا خشک شدن آب چشمه‌ها، یا کمی باران، یا خراب شدن زمین در سیلاب‌ها، یا خشکسالی، در گرفتن مالیات به میزانی تخفیف ده تا امورشان سامان گیرد، و هرگز تخفیف دادن در خراج، تو را نگران نسازد زیرا آن، اندوخته‌ای است که در آبادانی شهرهای تو، و آراستن ولایت‌های تو نقش دارد، و رعیت تو را می‌ستایند، و تو از گسترش عدالت میان مردم خشنود خواهی شد، و به افزایش قوت آنان تکیه خواهی کرد، بدانچه در نزدشان اندوختی و به آنان بخشیدی، و با گسترش عدالت در بین مردم، و مهربانی با رعیت، به آنان اطمینان خواهی داشت، آن‌گاه اگر در آینده کاری پیش آید و به عهده شان بگذاری، با شادمانی خواهند پذیرفت، زیرا عمران و آبادی، قدرت تحمل مردم را زیاد می‌کند. همانا ویرانی زمین به جهت تنگدستی کشاورزان است، و تنگدستی کشاورزان، به جهت غارت اموال از طرف زمامدارانی است که به آینده حکومتشان اعتماد ندارند، و از تاریخ گذشتگان عبرت نمی‌گیرند.» (دشتی، ۱۳۸۸: ۵۶۱)

(در واقع امام برای حکومتی که در بند عمران و آبادی نیست و تنها به فکر جمع‌آوری خراج است سه نتیجه شوم ذکر می‌فرماید: نخست ویران شدن این زمین‌ها، زیرا عمران و آبادی جز با حمایت حکومت، میسر نمی‌شود. در طول تاریخ نیز دیده شده است در مناطقی که حکومت‌ها خراج سنگینی بر اراضی می‌بستند و به آبادی زمین نمی‌اندیشیدند، کشاورزان زمین‌ها را رها کرده و برای در امان ماندن از شر جمع‌آورندگان خراج به نقاط دیگر فرار می‌کردند. دیگر اینکه مردم به هلاکت سوق داده می‌شوند، زیرا فقر دامان آن‌ها را می‌گیرد. سومین نتیجه نیز از همین جا حاصل می‌شود، زیرا فقر عمومی سبب عدم همکاری و شورش مردم بر ضد حکومت می‌گردد آن هم حکومتی که در آمدی ندارد. چنین حکومتی مدتی بیشتر نمی‌تواند دوام خود را نگه دارد.) (مکارم شیرازی، ۱۳۸۶، ج ۱۱: ۳۰-۳۱)

همان‌طور که گفته شد یکی از دلایلی که امیرالمؤمنین(ع)، از مالک می‌خواهد به آبادانی زمین بیشتر از جمع‌آوری خراج و مالیات بپردازد، این است که مالیاتی که کشاورزان می‌خواهند بپردازند سبب تنگدستی آن‌ها نشود چراکه امام در این نامه، تنگدستی کشاورزان را سبب ویران شدن زمین‌ها می‌داند و به گفته مینوی خرد، آبادانی زمین‌ها بر عهده

کشاورزان است و در پرسش سی‌ام می‌گوید: «وظیفه کشاورزان، کشاورزی و آبادانی کردن و تا حد امکان جهان را راحتی بخشیدن و آبادان داشتن است.» (تفضلی، ۱۳۵۴: ۴۸)

سپس امام، به نکته‌های مهم دیگری هم‌چون زمان تخفیف مالیات، هنگامی که مشکلات مختلفی برای زمین داران و کشاورزان پیش بیاید و حتی نتیجه‌های عمران و آبادانی زمین‌ها مانند افزایش تحمل مردم در شرایط بحرانی، و خوشنودی آن‌ها می‌پردازد و روی عوامل مختلف انگشت می‌گذارد و آن‌ها را یک یک برمی‌شمارد. یعنی امام علی (ع)، این موضوع را هم‌چون موضوعات دیگر که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد به طور دقیق، و از تمام زوایا مورد بررسی قرار می‌دهند و با کلام زیبا و شیوای خود، ابعاد گوناگون یک موضوع را به طور کامل اما مختصر بیان می‌کنند.

هم‌چنین امام علی (ع) در این نامه شگفت به ذکر موارد مهم و جزئی دیگری درباره کشورداری و آیین حکمرانی نیکو می‌پردازد مواردی هم‌چون وضایف شخصی حکمران در دوران حکومتش، آنچه حکمران باید در زمان استخدام کارگزاران رعایت کند، نادیده گرفتن ذوق و سلیقه شخصی در اداره حکومت، پرهیز از خود شیفتگی و سایر رذایل اخلاقی، بخشش و گذشت و مهر و محبت داشتن نسبت به مردم، نهی حکمران از پنهان شدن از مردم و مواردی از این قبیل که نشان از توجه و دقت نظر ایشان در این مسئله می‌باشد.

نتیجه‌گیری

بنا بر متون اوستایی و پهلوی، زمین، در نزد ایرانیان باستان، از ارزش و اهمیت فراوانی برخوردار بوده است، به طوری که در این متون، برای زمین، از صفات‌های شاد و ناشاد استفاده شده است؛ این امر، نشان می‌دهد زمین، می‌تواند تحت تاثیر کردار و رفتار مثبت و منفی آدمیان به مکانی خوب و شاد، یا مکانی ناخوش و ناشاد تبدیل شود. این مطلب از کتاب دادستان مینوی خرد و وندیداد، قابل استنباط است. قرائن عقلی و متنی در متن پرسش‌های چهارم، پنجم و چهاردهم کتاب دادستان مینوی خرد نیز نشان می‌دهد که ملکیت نیکان در زمین، سببی است بر حکومت نیکان بر زمین، و به قدرت رسیدن و حکومت انسان‌های نیک بر زمین، سببی است بر شادی زمین و بر عکس، ملکیت بدان در زمین، سببی است بر حکومت بدان بر زمین، و به قدرت رسیدن و حکومت انسان‌های بد بر زمین، سببی است بر زمین ناشاد. موضوع مالکیت نیکان و صالحان بر زمین، در آیین اسلام و آموزه‌های مسلمانان نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. یکی از وعده‌های خداوند در آیات قرآن کریم این است که زمین، در نهایت به وراثت و ملکیت نیکان و صالحان می‌رسد. خداوند در آیه ۵۵ سوره نور به بندگان نیکوکار و صالح خود وعده جانشینی و خلافت و حکمرانی بر زمین را می‌دهد، و در ادامه این آیه نتایج حکومت نیکان و صالحان بر زمین را نیز بیان می‌کند که این نتایج با بندهای زمین شاد که در مینوی خرد بیان شده است همخوانی و قرابت دارد. نتایجی هم‌چون برقراری دین و آیین الهی، پرستش خداوند و گسترش امنیت و آرامش. می‌توان گفت تطبیق ویژگی‌های حکومت نیک، از منظر مینوی خرد، با نتایج حکومت نیک، از منظر قرآن، تصویری از زمین شادی که مینوی خرد آن را به ما معرفی می‌کند نشان می‌دهد؛ تصویر زمینی که مرد پارسا و راست‌گفتار در آن اقامت دارد و خانه آتش‌ها و عبادتگاه‌ها در آن زمین، می‌سازند و پرستش و آمد و شد ایزدان و نشست نیکان در آن زمین، پا برجا و برقرار است. از سوی دیگر، موارد مشترک و مشابهی در معرفی حکمران نیک و بد از دید مینوی خرد و در کلام امام علی (ع) در نامه ۵۳ نهج‌البلاغه وجود دارد؛ مواردی هم‌چون: برقراری عدل و داد توسط حاکمان، نکوهش حکمران ستم‌کار، لزوم توجه حکمرانان به مستضعفان و درویشان، پرهیز از قتل و

خون‌ریزی و توجه به آبادانی و عمران روی زمین. امید است این پژوهش که نشان می‌دهد موضوع حکومت صالحان بر زمین، تا این اندازه، مورد توجه نیاکان ما بوده است بیشتر مورد توجه مردمان عصر حاضر قرار گیرد و زمینه‌سازی بر ظهور منجی صالحان حضرت مهدی موعود، گردد.

منابع

- آموزگار، ژاله و تفضلی، احمد (۱۳۸۶). کتاب پنجم دینکرد، چاپ اول، تهران: معین.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۰). یسنا جزوی از نامه مینوی اوستا، تهران، اساطیر.
- (۱۴۰۰) ونیداد.
- تفضلی، احمد (۱۳۵۴). مینوی خرد، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- دشتی، محمد (۱۳۸۸). ترجمه نهج‌البلاغه، چاپ هشتم، تهران، انتشارات زهد.
- معین، محمد (۱۳۸۹). فرهنگ فارسی، چاپ دوم، تهران، انتشارات میلاد.
- محمدری شهری، محمد (۱۳۸۸). منتخب میزان الحکمه با ترجمه فارسی، چاپ دهم، قم، سازمان چاپ و نشر دارالحديث.
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۸۶). پیام امام امیرالمؤمنین (ع)، ج ۱، چاپ اول، تهران، دارالکتب الاسلامیه.
- قرشی، امان‌الله (۱۳۸۰) آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی، تهران: انتشارات هرمس.
- سرخوش، فائقه (۱۳۸۹)، اسطوره آسمان و زمین زمین و آسمان در باور ایرانیان، تهران: ترفند.
- عروج نیا، پروانه و هوشنگی، لیلا (۱۳۹۵). متون دینی زرتشتی و محیط زیست: نقش انسان در آبادانی زمین و طبیعت. پژوهشنامه ادیان، صص: ۱۱۱-۱۳۱

The impact of good and bad government on happy and unhappy lands from the perspective of ancient Iranians and its comparison with the rule of the righteous in Islam

Abstract

The present study aims to demonstrate, through rational and textual evidence found in the fourth, fifth, and fourteenth questions of the *Dādestān ī Mēnōg ī Xrad*, that the possession of land by the righteous leads to their governance and rise to power, which in turn brings happiness to the land. Conversely, when the wicked gain possession of the land, it results in their rule, leading to an unhappy and barren land. The study then draws parallels between this concept and the rule of the righteous in Islam, examining similar outcomes from both the Quranic perspective and the *Dādestān ī Mēnōg ī Xrad*. These outcomes include the establishment of divine law, the worship of God, and the spread of security and peace.

Additionally, the study explores commonalities in the characteristics of good and bad rulers as described by Imam Ali (AS) and *Mēnōg ī Xrad*. These include the establishment of justice by rulers, condemnation of oppressive rulers, the necessity for rulers to care for the oppressed and the poor, the avoidance of violence and bloodshed, and the emphasis on the development and prosperity of the land.

It is hoped that this study, which highlights how deeply our ancestors valued the rule of the righteous on earth, will garner greater attention in the present era and help pave the way for the emergence of the savior of the righteous.

Keywords: happy and unhappy lands, Ancient Iranians, *Dādestān ī Mēnōg ī Xrad*, Imam Ali (AS), Good and bad rulers, Letter ۵۴ of *Nahj al-Balagha*

بررسی مقایسه‌ای شرایط نشریات کودک و نوجوان در دو دهه هفتاد و

هشتاد (۱۳۷۰-۱۳۸۹)

ندا عابد

دانشجوی دکتری ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

Azamamned2002@gmail.com

چکیده

مطبوعات را چشم‌بینای جامعه و آینه‌ای از شرایط هر دوران تعریف کرده‌اند. همه این تعریف‌ها دال بر دو ویژگی هستند، نخست انعکاس شرایط موجود جامعه و دوم دو بعد مهم آموزشی و سرگرم‌کنندگی. ویژگی‌هایی که بین نشریات کودکان و بزرگسالان مشترک است. نوشتن در نشریات همواره تابع فراز و فرودهای سیاسی و اجتماعی - به خصوص در کشورهای در حال توسعه - بوده است و این امر در مورد نشریات کودک و نوجوان به مراتب پررنگ‌تر است. از آن جا که جامعه ایران در دو دهه هفتاد و هشتاد تغییرات متنوعی را تجربه کرد، بررسی این دو دهه و مقایسه نشریات کودک و نوجوان در این دو دوره تاریخی و مقایسه نقش و شرایط نشریات کودک و نوجوان در این دوران در بسیاری موارد می‌تواند راهگشا باشد. چرا که در این سال‌ها ایران از جنگ هشت‌ساله رها شده و ایام سازندگی و شکوفایی اقتصادی و در نتیجه رونق فرهنگی و هنری آغاز می‌گردد و در پی آن نیز دوران اصلاحات. این سال‌ها، سال‌های ابتدایی تولد اینترنت که انقلابی در عرصه نیازها و ارتباطات جهانی ایجاد کرد نیز هست. در این دهه نقد ادبیات کودک رونق بسیار می‌گیرد که محل جلوه و حضور مباحث نقد ادبی نیز مطبوعات نوجوانان است.

استفاده از اینترنت آرام‌آرام باب می‌شود و حضور ایران در محافل سیاسی و اجتماعی فرهنگی و هنری جهان رونق پیدا می‌کند. جشنواره‌های مطبوعات شکل می‌گیرند، پای نویسندگان و تصویرگران ایرانی به جشنواره‌های خارجی باز می‌شود و نقش مطبوعات به عنوان رابط بین ادبیات و هنر و یکی از مهم‌ترین ابزار آموزش با مخاطب کودک روز به روز پررنگ‌تر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: مطبوعات کودک و نوجوان، دهه هفتاد، تصویرگری، نشریات کودک و نوجوان، دهه هشتاد.

مقدمه:

مطبوعات در کلام به معنای «چاپ شده‌ها» است. (دهخدا - فرهنگ، ۱۳۵۱) اما در تعریف عرفی و محتوایی شامل هر نوع روزنامه - جریده - نشریه (با تسامح) مطالب نشریات اینترنتی می‌شود که با قصد اطلاع رسانی، آموزش و ایجاد سرگرمی برای مخاطب مشخص منتشر می‌گردد. در این تعریف نقش مخاطب برجسته شده چرا که حتی نشریات و روزنامه‌هایی که برای مخاطب عام منتشر می‌شوند، با وجود مخاطب است که به حیات خود ادامه می‌دهند، این امر در مورد نشریات تخصصی با مخاطب خاص (مخاطب علاقمند به مطالعه که عموماً علاقمند به مطالعه نشریه - یا روزنامه‌ای خاصی، دارای سواد متوسط و از عموم جامعه به معنای گسترده جدا هستند) بسیار جدی‌تر است. بنابراین نشریات کودک و نوجوان، درواقع روزنامه، مجله چاپی و نشریات اینترنتی هستند که برای مخاطب کودک یا نوجوان (که در سال‌های اخیر حتی با طبقه‌بندی سنی تفکیک می‌گردند) انتشار می‌یابند. و بر این اساس ویژگی‌های خاصی چون صفحه‌آرایی - طراحی جلد، تصویرگری و محتوای متفاوت و تخصصی دارند. تأکید بر نقش آموزشی ادبیات برای کودکان و نوجوانان تا همین دو دهه پیش در سراسر جهان، مقوله آموزش را در نشریات کودک و نوجوان بسیار پررنگ می‌کرد. که البته هنوز هم با وجود طرح بحث اصل ایجاد لذت از طریق ادبیات و کتاب و نشریه برای کودکان هم‌چنان در مطبوعات و ادبیات کودک و نوجوان مورد توجه است.

نشریات کودک و نوجوان در ایران پیشینه‌ای طولانی دارند که به دوران قاجار باز می‌گردد. نخستین نشریه ایرانی که امروز آن را به نام «کاغذ اخبار» می‌شناسیم و در دوران سلطنت محمد شاه قاجار منتشر شد اشاره‌ای کوتاه به کودکان دارد و حداقل سه سال به صورت ماهانه منتشر شده، اما شماره‌ها و نوشته‌های بسیار محدودی از آن باقی مانده است. که در آن‌ها می‌توان مطالبی درباره شاهزادگان کودک و نوجوان ولیم (ویلیام) چهارم «دارالملک لندن» خبری درباره «مدرسه بزرگ سن پترزبورگ که جوانان در آن علم معدن می‌آموزند» یافت (کاشفی خوانساری، سیدعلی، ۱۳۹۸: ۱۷).

در این دوره ابتدا اخبار مربوط به کودکان و نوجوانان در نشریات بزرگسالان منتشر شد و سپس چند نشریه آموزشی در ایران شکل گرفت، در دوران پهلوی اول این روال ادامه پیدا کرد. در دوران پهلوی اول نخستین مجله ویژه کودکان و نوجوانان به شکل نوین به نام «کیهان بچه‌ها» در دی ماه سال ۱۳۳۵ منتشر شد. تا با ادامه انتشارش تا امروز لقب پرسابقه‌ترین نشریه کودک و نوجوان ایران را به خود اختصاص دهد. (همان: ۱۷ تا ۲۲) اما مطبوعات و به خصوص نشریات کودک و نوجوان در ایران سرنوشتی متفاوت از سایر نقاط جهان دارند، چرا که این نشریات به‌خصوص در سال‌های دهه ۵۰ تا ۹۰ عموماً دولتی بوده و به همین سبب با تلاطم‌ها و تغییرات سیاسی و اجتماعی کشور دچار تحول شده و هر کدام عمری به اندازه خواست و توان مدیران - عموماً تازه کار - خود داشته‌اند. و این خود پدیده «جوان‌مرگی» این نشریات را پدید آورده (حجوانی، مهدی، ۱۳۷۹: بخش اول، ۱۹ - ۳۸) در سال‌ها پس از انقلاب اسلامی جامعه به فاصله چند ماه دو تجربه عظیم اجتماعی انقلاب و جنگ را در کنار هم تجربه کرد. این دو پدیده اجتماعی در شرایطی در کنار هم رخ داد که هر کدام به تنهایی می‌توانست بنیان‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی جامعه‌ای را دگرگون کند و بالطبع نشریات و به طور خاص نشریات کودک و نوجوان نیز از این قاعده مثثنی نبودند. دهه شصت دهه پرتلاطم پس از پیروزی انقلاب و درگیری جامعه با جنگ بود، از یک سو هزینه‌های فراوان و از سوی دیگر سایه شوم جنگ و تبعات اقتصادی و اجتماعی آن فرصتی برای تولید محتوای فرهنگی و فعالیت‌های

فرهنگی حرفه‌ای باقی نمی‌گذاشت، هرچند که ردپای همین شرایط نابسامان را نیز در تولیدات ادبی مطالب نشریات کودک و نوجوان آن دوران به روشنی می‌توان پیدا کرد. اما آن چه در این دوران به عنوان پایه‌های اصلی ویژگی اصلی و مشترک اکثر نشریات کودک و نوجوان می‌توان از آن نام برد نگاه ایدئولوژیک پررنگ - تصویرگری‌های ناشیانه و مطالب سفارشی و اختصاص اکثر نشریات این دوره به یک ارگان بود.

با پایان یافتن جنگ و روی کار آمدن دولت اول هاشمی رفسنجانی در مرداد ماه ۱۳۶۸ دوران جدیدی تحت عنوان «دوران سازندگی» شکل گرفت که قرار بود دوران آرامش، ساختن و نگاه جدید به شرایط جامعه در همه زمینه‌ها به قصد ساختن دوباره باشد و در پی آن روی کار آمدن دولت اصلاحات در سال‌های آخر این دهه باعث شد که با آغاز این دوران نشریات کودک و نوجوان نیز به عنوان انعکاس‌دهنده شرایط فرهنگی و اجتماعی دوران خود از این گشایش بی‌نصیب نماندند. چند اتفاق مهم در زمینه بسترسازی برای بهبود کمی و کیفی نشریات کودک و نوجوان در این دوران که در واقع دهه ۷۰ را شامل می‌شود رخ داد:

- ۱- بهبود شرایط فرهنگی و اقتصادی جامعه باعث توجه بیشتر خانواده‌ها به تولیدات فرهنگی اعم از کتاب - نشریه - فیلم و تئاتر ویژه کودکان و نوجوانان شد.
- ۲- برنامه‌های تلویزیون به عنوان بزرگ‌ترین رسانه کشور برای کودکان و نوجوانان در قالبی متفاوت از آن چه در دوران جنگ ارائه می‌شد تولید و پخش گردید و سعی برنامه‌سازان بر تولید برنامه‌هایی شاد - دارای بار آموزشی و در عین حال سرگرم‌کننده بود. که هم در فرم و هم محتوا به شدت با آن چه در دهه شصت تولید می‌شد متفاوت بود.
- ۳- برای نخستین بار با رونق گرفتن مقوله نقد در عرصه ادبیات کودک و نوجوان نشریات مهم و تأثیرگذار کتاب ماه کودک و نوجوان و پژوهشنامه کودک و نوجوان شکل گرفت.
- ۴- اولین بار در عرصه ادبیات کودک و نوجوان با شکل‌گیری باشگاه روزنامه‌نگاران جوان، عده‌ای از نوجوانان متولی انتشار نشریه‌ای شدند که مخاطب آن نوجوانان بودند.
- ۵- تصویرگری کتاب‌ها و نشریات کودک و نوجوان هم تحت تأثیر حضور تصویرگران کودک و نوجوان در جشنواره‌های بین‌المللی و هم ورود اینترنت به ایران که از اوایل دهه هفتاد اتفاق افتاد بهبودی چشم‌گیر پیدا کرد و در عرصه جهانی حضوری مؤثر یافت.
- ۶- دهه هفتاد هم‌چنین دهه حضور و رشد ترجمه در عرصه ادبیات کودک و نوجوان و در پی آن نشریات این گروه سنی بود.

بحث:

۱- نشریات کودک و نوجوان در دهه هفتاد (۱۳۷۹ - ۱۳۷۰)

بررسی شرایط ادبیات کودک و نوجوان در هر دوره‌ای بدون مطالعه شرایط مطبوعات کودک و نوجوان آن دوره امکان‌پذیر نیست. از آنجا که این بررسی خود می‌تواند موضوع پژوهشی مفصل و جداگانه باشد، نگارنده در این تحقیق تنها به نگاهی گذرا به شرایط مطبوعات کودک و نوجوان در دهه هفتاد شمسی و ذکر نکات مهم در این زمینه بسنده می‌کند.

در این دهه کارکرد رسانه‌ای به نسبت دهه شصت افزایش می‌یابد، بر اساس آمار موجود در دهه شصت ۶۷ نشریه برای بچه‌ها منتشر می‌شد و این تعداد در دهه هشتاد به ۱۰۷ نشریه می‌رسد. نشریات دهه شصت بیشتر رنگ و بوی ایدئولوژیک و تیراژهای بالا داشتند و تعدادی از آن‌ها به طور مشخص ویژه به مقوله جنگ می‌پرداختند.

در سال‌های دهه هفتاد هفته‌نامه کیهان بچه‌ها (که انتشار آن از سال ۱۳۳۵ آغاز شده بود) هم‌چنان منتشر می‌شد و نشریات پیک (که انتشار آن‌ها در دوران قبل از انقلاب بر می‌گردد) با تغییر نام به «نشریات رشد» از سوی آموزش و پرورش، با رویکردی آموزشی و البته حال و هوای جنگ و انقلاب چاپ می‌شوند.

در سال ۱۳۷۰ دو نشریه جدید منتشر شد. سروش کودک به صاحب‌امتیازی سازمان صدا و سیما و سردبیری مصطفی رحماندوست و فریبا کلهر به صورت ماهنامه و «برهان» در دو گونه برهان راهنمایی و برهان دبیرستان از سوی انتشارات مدرسه به همت ابراهیمی و امیری به شکل فصل‌نامه. سروش کودکان بعدها با سردبیری احمد عربلو و هدیه شریفی ادامه یافت.

نکته قابل‌توجه در این دهه آن است که؛ در دهه هفتاد رشد کمی دهه قبل در زمینه انتشار نشریات، کاهش پیدا می‌کند و در عوض در انتشار و ماندگاری نسبی نشریات ثبات بیشتری مشاهده می‌شود؛ یعنی هم تولد دیرتر اتفاق می‌افتد و هم مرگ. هم‌چنین در این برهه مطبوعات کودک و نوجوان بیشتر از پیش به کارکرد رسانه‌ای و حرفه‌ای روزنامه نگاری نزدیک می‌شوند. بنابر این برای بررسی و تحلیل مطبوعات در برهه دوم (۱۳۷۸ تا ۱۳۶۸) بهتر است بگوییم که برهه دوم تداوم و استمرار برهه اول است، به این معنا که جنبه‌های مثبت آن در مجموع به آهنگ رشد خود ادامه می‌دهد و معضلات و دشواری‌هایی که در مورد نشریات برهه اول (۱۳۶۸ - ۱۳۵۸) به آن اشاره شد، کمابیش گریبان مطبوعات برهه دوم را نیز می‌گیرد. با این همه معدل کلی گویای آن است که ثبات بیشتری بر حرکت مطبوعات در این برهه حاکم است (حجوانی، ۱۳۷۸: ۳۰).

مصطفی رحماندوست درباره ادبیات کودک این سال‌ها و نشریات این دوره می‌گوید: «نشست‌ها و سمینارهای علمی برای تبلور چالش‌های فکری برگزار شد. کتاب‌ها، فصل‌نامه‌ها و نشریاتی برای درج دیدگاه‌ها پدید آمد و سینمای کودک (که به نظر من عنوان فرزند ادبیات تخصصی و چکیده تجربه‌های فنی است) رخ نمود. تصویرگران، نویسندگان و شاعران دوره «ادامه تجربه» به خود جرأت دادند تا در مجامع و محافل بین‌المللی عرض اندام کنند و افتخار جایزه تجربه موفق خود را به جامعه ایرانی هدیه کنند، حدود ۲۲ عنوان نشریه هفتگی و ماهانه برای بچه‌ها چاپ و منتشر شده نشریاتی که برخی با توجه به اصول فنی به رسمیت شناختن ویژگی‌های کودکان و نوجوانان تهیه می‌شدند، نکته مهم درباره نشریات این است که اغلب این نشریات با کمک مالی دولت و توسط مؤسسات دولتی انتشار می‌یافتند. اما به حدی از تأثیرگذاری رسیده بودند که مسئولان امر حتی غیر فرهنگی‌ترین آن‌ها انتظار مستقیم گویی، شعار و جوزدگی را از آن‌ها نداشته باشند و مانع حرکتشان نشوند.

جلسات نقد و بررسی آثار ویژه کودک و نوجوان به راه افتاد و نقد پیش از چاپ به رسمیت شناخته شد. (رحماندوست، مصطفی، ۱۳۷۸: ۱۴-۹).

در سال‌های دهه هفتاد که اوج برگزاری جلسات نقد و بررسی ادبیات کودک بود در اکثر موارد شرح این میزگردها و جلسات در مطبوعات تخصصی مربوط به کودکان چاپ می‌شد.

«در واقع اصل تلاش‌ها و ابتکارهای مطبوعاتی نسل انقلاب در عرصه کودک و نوجوان ثمر می‌دهد. زیرا حرکت‌های برهه‌اول بیشتر مبتنی بر حفظ و تداوم داشته‌های پیش از انقلاب است. کیهان بچه‌ها - مجلات رشد و نشریه پویه ریشه در سال‌های پیش از انقلاب دارند.

از این رو در وهله اول نشریه‌ای قدم به میدان نمی‌گذارد که هم نو باشد و هم نیرومند و هم ماندگار. اما در دهه دوم این اتفاق می‌افتد یعنی در مقاطع گوناگون سنی شاهد تولد نشریاتی هستیم که کارهایی اساسی و بدیع به شمار می‌روند و سطح مطبوعات را نسبت به گذشته ارتقا می‌دهند.

البته بلای جوانمرگی و تعطیلی زود هنگام هنوز باقی است و دامن بعضی از نشریات را به خصوص در سال‌های پایانی این برهه می‌گیرد» (حجوانی، ۱۳۷۹: ۳۱).

از جمله این نشریات که در سال‌های پایانی دهه هفتاد گرفتار تعطیلی می‌شوند می‌توان به توقیف روزنامه آفتابگردان در سال ۱۳۷۶ اشاره کرد (این روزنامه چند ماهی قبل از استقرار دولت اصلاحات تعطیل شد و تلاش معاونت مطبوعاتی وزارت ارشاد دولت جدید نیز برای جلوگیری از تعطیلی آن ثمری نداشت) یا تعطیلی نهاد فعال خانه روزنامه نگاران جوان در سال ۱۳۷۷.

در طول دهه هفتاد از سال ۱۳۷۰ تا ۱۳۷۹ مجموعاً ۱۰۷ نشریه کودک و نوجوان با دوره‌های انتشار روزنامه، ماه‌نامه، هفته‌نامه، گاه‌نامه، فصل‌نامه و سال‌نامه منتشر شدند که از این تعداد ۱۰ عنوان از نشریات پیش از انقلاب‌اند؛ از جمله کیهان بچه‌ها، مجلات رشد (شامل رشد کودک، رشد نوجوان، رشد دانش آموز) و نشریه پویه و.... تاریخ آغاز انتشار ۲۷ عنوان نشریه در دهه هفتاد است و انتشار آن‌ها تا دهه هشتاد ادامه پیدا می‌کند که باز هم نام کیهان بچه‌ها و نشریات رشد و البته نشریات سروش در بین این اسامی دیده می‌شود.

بسیاری از نشریات این دهه مثل دهه قبل یا ضمیمه نشریات و روزنامه‌های بزرگسالان‌اند یا سازمان‌ها و نهادهای سیاسی و فرهنگی (مثل سپاه پاسداران، سازمان تبلیغات اسلامی و برخی دیگر) متولی انتشار آن‌ها هستند و تنها تعداد انگشت‌شماری از نشریات مستقل‌اند.

۱-۱- نشریات دهه هفتاد به زبان آمار

- در دهه هفتاد ۱۰۷ نشریه برای مخاطب کودک و نوجوان منتشر شده
- ۴۳ عنوان نشریه از مجموع نشریات دهه هفتاد در این دهه متولد و در همین دهه نیز انتشارشان متوقف می‌شوند.
- ۲۷ نشریه در این دهه متولد می‌شوند که پا به دهه هشتاد می‌گذارند.
- ۲۰ عنوان نشریه از کل نشریات این دهه مستقل یا نیمه مستقل‌اند.
- ۱۰ عنوان از نشریات شهرستانی‌اند که عموماً مستقل‌اند.
- ۹۱ نشریه از مجموع ۱۰۷ نشریه در این دهه به نهادهای دولتی و نظامی و خدماتی وابسته‌اند.
- ۹۶ نشریه ضمیمه روزنامه یا نشریات بزرگسال‌اند.
- ۴۳ نشریه عمری کمتر از دو سال داشته‌اند.
- ۲۶ نشریه از دهه شصت و حتی قبل از آن پا به دهه هفتاد گذاشته‌اند.

۲-۱- رویدادهای مهم سیاسی، اجتماعی و فرهنگی مؤثر بر مطبوعات کودک و نوجوان در دهه هفتاد

در این دهه که ابتدای آن با آغاز فروپاشی شوروی سابق و تغییرات عمده در جهان و اعلام رأی سازمان ملل مبنی بر متجاوز بودن عراق آغاز شد و پایان آن با شکل‌گیری دولت اصلاحات و طرح تئوری گفت‌وگوی تمدن‌ها و انتخابات شوراها همراه است، چند نکته جلب توجه می‌کند:

● رویدادهای مشخصی که با محوریت مطبوعات کودک و نوجوان در کشور شکل می‌گیرد. تا پیش از این دوران نهادهایی چون کانون پرورش فکری و شورای کتاب کودک بیشتر درگیر تولیداتی در زمینه جنگ و انقلاب بودند. اما در دهه هفتاد فعالیت‌های کانون با انتشار نشریه «رویش» پررنگ‌تر می‌شود. انتشار نشریه گزارش شورای کتاب کودک در سال ۷۱ متوقف می‌شود.

● برپایی دومین نمایشگاه تصویرگران آسیایی و برپایی اولین نشست ادبیات کودک و انتشار نشریه «رویش» (نشریه ویژه نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کتاب کودک) و هم‌چنین انتشار نشریه «رویش غنچه» (ویژه نشست ادبیات کودک و نوجوان)

● انتشار «تاریخ مجلات کودک و نوجوان از آغاز تا پیروزی انقلاب اسلامی» به قلم منصوره حسین زاده
● برپایی نمایشگاه بین‌المللی کتاب کودک و نوجوان، تهران - بولونیا و انتشار نشریه نمایشگاه تصویرگران به زبان انگلیسی پس از برگزاری نمایشگاه بین‌المللی آثار تصویرگران کودک در سال ۱۳۷۲ به زبان انگلیسی
● تشکیل خانه روزنامه‌نگاران جوان زیر نظر معاونت مطبوعاتی وزارت ارشاد در سال ۱۳۷۴ و انتشار جزوه‌های آموزشی خانه روزنامه‌نگاران در طول سه سال، تا زمان تعطیلی این خانه در سال ۱۳۷۷ و استقبال بیش از حد مخاطبان از این جزوه‌ها

● برگزاری اولین دوره جشنواره مطبوعات کودک و نوجوان در سال ۱۳۷۵
● برگزاری مراسم انتخاب آثار برتر مطبوعات از سوی خانه روزنامه‌نگاران جوان
● انتشار اولین سالنامه مطبوعات کودک و نوجوان در سال ۱۳۷۷

۳-۱- تغییر تدریجی ساختار و محتوای مطبوعات کودک و نوجوان در دهه هفتاد

همه رویدادهای مذکور در دل جامعه‌ای شکل می‌گرفت که آرام آرام از انقلاب و جنگ و حضور نگاه صدردرصد ایدئولوژیک در بدنه فرهنگی کشور فاصله می‌گرفت و نگاهی متعادل‌تر پیدا می‌کرد. نگاهی که حتی در اسامی نشریات این دوره به نسبت نشریات دهه شصت به وضوح دیده می‌شود و اسامی آن‌ها از اتحاد جوان، استقلال، اسوه، امید امام، امیدهای فردا، بلوچستان و انقلاب به آفتابگردان، گنبد کبود، جدید، مثلث، جستجو و... تغییر می‌یابد. محتوای آموزشی در نشریات بیشتر می‌شود و حضور و نقش کامپیوتر و اینترنت در اواخر این دهه در نشریات کودک و نوجوان به وضوح حس می‌شود، حضوری که در گام نخست در ظاهر نشریات کودک و نوجوان تأثیر می‌گذارد. برای مثال کیهان بچه‌ها و سروش (دو نشریه قدیمی کودک و نوجوان که هر دو هم در دهه شصت و هم هفتاد حضور پررنگی دارند) برای بررسی روند تغییرات، موضوع و ظاهر نشریات این دوره مصداق‌های خوبی به شمار می‌روند. هم‌چنین می‌توان رد پای اعتدال مضمونی (از مباحث ایدئولوژیک و جنگ و انقلاب به سمت مباحث آموزشی و مفرح) و حضور پررنگ

مطالب و داستان‌های ترجمه شده را از نیمه دهه هفتاد به وضوح در آن‌ها دید. در این دهه نشریات کودک و نوجوان زمینه چاپ داستان‌های بسیاری را فراهم کردند و می‌توان گفت که داستان یکی از اصلی‌ترین مقولات چاپ شده در نشریات عمومی کودک و نوجوان این دوره است.

۴-۱- اولین‌های دهه هفتاد

در دهه هفتاد شتابزدگی برای تغییر و نوآوری و ارتباط نویسندگان و تصویرگران کودک و نوجوان با محافل خارج از کشور باعث تغییرات بسیاری در زمینه نشریات کودک و نوجوان به خصوص در نیمه دوم این دهه شد که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به انتشار نخستین روزنامه کودک و نوجوان به نام «آفتابگردان» و به فاصله کمی انتشار روزنامه «گنبد کبود» در سال ۱۳۷۶ تحت تأثیر همین اشتیاق و تعطیلی این دو روزنامه تحت تأثیر شرایط سیاسی بود. از سایر مواردی که برای نخستین بار در عرصه مطبوعات کودک و نوجوان اتفاق افتاد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

• انتشار نخستین نشریه دیجیتال کودک و نوجوان در سال ۱۳۷۶ در قالب لوح فشرده به همت محمدرضا زائری به نام «جدید»

• انتشار نخستین مجله جدول کودک و نوجوان به عنوان ضمیمه مجله «جستجو» در سال ۱۳۷۵

• انتشار نخستین مجله سرگرمی کودک و نوجوان به عنوان ضمیمه مجله خانواده با نام «خانه» (۱۳۷۷ _ ۱۳۷۵)

• انتشار نخستین نشریه طنز کودک و نوجوان «بچه‌های گل آقا» (اولین ضمیمه نشریه طنز گل آقا به سردبیری

کیومرث صابری که سپس به شکل مستقل چاپ شد. انتشار این نشریه از سال ۱۳۷۵ آغاز شد و تا سال ۱۳۸۶ ادامه یافت.)

• انتشار سروش کودکان به صاحب امتیازی سازمان صدا و سیما و سردبیری مصطفی رحماندوست و فریبا کلهر به صورت ماهنامه که بعدها تبدیل به فصلنامه شد.

• انتشار ماهنامه برهان در دو گونه؛ برهان راهنمایی و برهان دبیرستان از سوی انتشارات مدرسه در قالب فصلنامه.

• انتشار نشریه مستقل «عروسک سخنگو» که تصویرهای آن در ابتدا به صورت دستی و خود مجله هم به شکل پلی‌کپی منتشر می‌شد و از بهترین مجلات کودک و نوجوان به حساب می‌آمد؛ و بعدها به صورت چاپی و تیراژ بیشتر چاپ شد. انتشار این مجله تا دهه هشتاد ادامه پیدا کرد.

• انتشار نشریه‌ای انگلیسی زبان به همت بنیاد اندیشه اسلامی برای کودکان و نوجوانان به نام «zam zam»

• انتشار نخستین نشریه ویژه دختران به نام «مهتاب» که به صورت کاملاً مستقل به مدت یک سال منتشر شد.

• انتشار ضمیمه رنگی مجله همشهری ویژه کودک و نوجوان در سال ۱۳۷۹ به نام «دوچرخه»

• انتشار اولین مجله سینمایی ویژه کودکان و نوجوانان با نام «دنیای تصویر کودک و نوجوان» که انتشار آن در

سال ۱۳۷۵ آغاز شد و تا سال ۱۳۷۷ ادامه پیدا کرد (کاشفی و همکار - ۱۳۹۳). نگاهی گذرا به فهرست اولین‌ها بیانگر به وجود آمدن بیشتر این تغییرات از نیمه دوم دهه هفتاد و هم زمان با دوران ریاست جمهوری سیدمحمد خاتمی و دولت اصلاحات است که با شعار «اصلاحات و بازتر شدن فضای سیاسی و گفت‌وگوی تمدن‌ها» به میدان آمده بود.

«به وجود آمدن فضای جدید و فاصله گرفتن از سال‌های جنگ و دفاع مقدس به مضمون‌های تازه میدان بیشتری می‌داد. مضمون عشق زمینی که پیش‌ترها و در برهه نخست با صراحت قابل طرح نبود در آثار نوجوانان مطرح می‌شد» (حجوانی، ۱۳۷۹: ۳۰).

این فضا به وضوح در داستان‌هایی که در نشریات این دهه چاپ می‌شوند (هم‌چون کتاب‌های داستان این دهه) دیده می‌شود.

در این دوران هم‌چنان داستان‌ها و مطالب نشریات کودک و نوجوان ترکیبی از تألیف و ترجمه است، اما آرام‌آرام ترجمه سهم بیشتری پیدا می‌کند.

۵-۱- بهبود کیفیت نشریات و معضلات همیشگی نشریات کودک و نوجوان

یکی از مسائل شایان توجه در مورد نشریات نیمه دوم دهه هفتاد بهبود نسبی کیفیت طراحی صفحات، تغییر شکل مجلات و روزنامه‌ها به سمت استانداردهای روز و استفاده از تصاویر بهتر است. توجه به برخی از «اولین»‌ها در نیمه دوم این دهه، از فضای فرهنگی و اجتماعی حاکم بر جامعه و به طبع، نشر و کتاب کودک و نوجوان تصویر درست‌تری در پیش رو قرار می‌دهد. انتشار نشریاتی با موضوعات طنز، سرگرمی، جدول، سینما و... برای کودکان و نوجوان به صورت اختصاصی انتشار نخستین مجله ویژه دختران در این دهه یا انتشار نخستین مجله انگلیسی زبان کودک و نوجوان در یک نهاد دولتی، همگی بر تغییرات عمیق و تدریجی در فضای فرهنگی و اجتماعی این دهه گواهند. هم‌زمان با تغییرات سیاسی و اجتماعی این دوران اینترنت نیز وارد زندگی ایرانیان می‌شود و نمونه‌های نشریه و کتاب دارای استاندارد روز دنیا را در برابر چشم هنرمندان، ناشران و نویسندگان و هم‌چنین مخاطبان قرار می‌دهد که این خود در بالا بردن سطح توقع مخاطبان و سلیقه پدیدآورندگان بسیار مؤثر بود.

علاوه بر عمر کوتاه و جوان مرگی نشریات کودک و نوجوان، معضلات دیگری نیز در چند دهه اخیر همواره گریبان‌گیر نشریات کودک و نوجوان بوده، از جمله تهرانی بودن و متمرکز بودن در مرکز، دولتی بودن و... است. حجوانی در مقاله سیری در ادبیات کودک و نوجوان ایران پس از انقلاب در این مورد می‌گوید:

«بعضی از معضلاتی که در برهه نخست به آنها اشاره شد، کم و بیش در این دهه نیز ادامه پیدا می‌کنند، مانند دولتی بودن و تهرانی بودن. بعضی مشکلات هم گرچه از میان نمی‌روند، اما رو به بهبود می‌روند که درباره ضعف پژوهش و نقد صحبت شد [...] مشکل پسرانه بودن هم به نظر می‌رسد کمتر شده باشد. زیرا بازتر شدن فضای جامعه در دهه دوم (دهه ۷۰) خود به خود مشارکت بیشتر زنان را در عرصه‌های مطبوعاتی به دنبال داشت و قاعدتاً حضور بیشتر زنان باید توجه به سوژه‌های دخترانه را نیز در مطبوعات به دنبال آورده باشد. در بحث مطبوعات برهه اول [۱۳۷۸ _ ۱۳۶۸] گفتیم که سوژه‌های داستان نویسان و شاعران زن بیشتر پسرانه است و یکی از علل می‌تواند این باشد که آن برهه، برهه جنگ و انقلاب بوده و قدرت مردان و شهادت آن‌ها را همراه داشته است. اما برهه دوم [۱۳۷۸ - ۱۳۶۸] برهه صبوری و حوصله و ساختن است و البته زنان نسبت به مردان با حوصله‌تر و صبورترند. از این رو به تدریج سوژه‌های دخترانه و زنانه در ادبیات پررنگ‌تر می‌شوند».

«تعطیلی و جوان‌مرگی مطبوعات کودک و نوجوان بیشتر از حدود سال‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۷۱ به بعد عارض می‌شود. کاشفی سال ۱۳۷۰ را سال پریشانی و تعطیلی مطبوعات می‌داند و یکی از اصلی‌ترین علت‌های آن را تغییر سیاست‌های فرهنگی کشور می‌داند» (کاشفی، ۱۳۹۳).

حجوانی در همین مقاله درباره علت این تعطیلی‌ها چنین می‌گوید:

«فصل‌نامه پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان برای یافتن علل این عارضه پرسش‌نامه‌ای برای سردبیران چند نشریه تعطیل شده و مهم ارسال کرد. برخی از مهم‌ترین دلایل سردبیران به این شرح است:

• دولتی بودن

• تغییر مدیریت‌ها و سیاست‌های فرهنگی در بین مدیران دولتی

• مشکلات مالی در مؤسسات دولتی

• فقدان تجربه مطبوعاتی در بین مدیران مؤسسه و سردبیران

• ورود به جهت‌گیری‌های سیاسی

• نام‌تبلیقی و نامناسب‌نشریه، که به علت وابستگی به سازمانی رسمی، مخاطبان محدودتری را در بر می‌گیرد (همان: ۳۳).

۶-۱- مطبوعات و تولد رویکرد نقادانه به ادبیات کودک و نوجوان

در نیمه دوم دهه هفتاد و با روی کار آمدن دولت اصلاحات تعداد جشنواره‌هایی که به ادبیات و نشریات کودک می‌پرداختند سال به سال بیشتر می‌شود. به سبب نقدپذیری بیشتر مطبوعات نسبت به کتاب، اکثر مطبوعات در این دوره و در ادامه در دهه هشتاد، یکی از صفحات خود را به فرم‌های نظرسنجی اختصاص می‌دهند، با مخاطبان خود مکاتبه می‌کنند و این خود پل ارتباطی بسیار مؤثری برای بیشتر کردن علاقه کودکان به کتاب و مقوله کتاب‌خوانی است. نکته قابل توجه اینکه در این دهه از سال ۱۳۷۷ یک مرکز پژوهشی وابسته به وزارت ارشاد به نام «مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه» به طور پیوسته در هر فصل به بررسی محتوایی و عملی نشریات کودک و نوجوان می‌پردازد و گزارش‌هایی منتشر می‌کند.

بیشتر شدن عناوین مطبوعات کودک و نوجوان و نشریات نظری مربوط به ادبیات کودک باعث شد که سطح مطالبه، ابتدا در جامعه فرهنگی و در بین نویسندگان و منتقدان این عرصه و سپس در کل جامعه نسبت به ادبیات کودک و نوجوان و توجه بیشتر به آن بالاتر برود. به طوری که برای نخستین بار زمانی که شاید از لحاظ اقتصادی و سیاسی هم کشور هنوز درگیر گام‌های اول سازندگی بود و چنین سهم خواهی‌هایی اصلاً رواج نداشت، گروهی از سردبیران مطبوعات کودک و نوجوان در سال ۱۳۷۳ نامه‌ای به رئیس‌جمهور وقت نوشتند و خواستار ایجاد جشنواره مطبوعات کودک و نوجوان شدند و به این نکته اعتراض کردند که جشنواره مطبوعات سراسری به مطبوعات کودک بی‌توجهی کرده است. نتیجه این سهم خواهی و اعتراض، تشکیل خانه روزنامه‌نگاران جوان و در پی آن شکل‌گیری جشنواره مطبوعات کودک و نوجوان بود که از سال ۱۳۷۷ تا ۱۳۸۸ برگزار شد) با گسترش دامنه حضور مطبوعات و نهادهای مطبوعاتی در عرصه ادبیات کودک و نوجوان، در سال‌های دهه هفتاد و به خصوص نیمه دوم این دهه، مطبوعات که تا آن زمان تنها جایی برای نشر داستان، کمیک استریپ، شعر و سرگرمی‌های فکری بودند و فضای خیلی اندکی به

معرفی کتاب اختصاص می‌دادند، به مقوله نقد بیشتر توجه کرده و کتاب‌های بیشتری را به کودکان و نوجوانان، پدران و مادران، مربیان و معلمان معرفی کردند.

۷-۱- حضور ادبیات کودک و نوجوان در نشریات بزرگسال دهه هفتاد

در این دهه حضور ادبیات کودک و نوجوان در نشریات ادبی و فرهنگی بزرگسالان روز به روز پررنگ‌تر می‌شود و تقریباً هر ماه مقاله‌ای در زمینه ادبیات کودک و نوجوان در نشریاتی چون آدینه، دنیای سخن، کیهان فرهنگی، ادبستان، چیستا و روزنامه‌های جمهوری اسلامی، ابرار، سلام و... (بدون در نظر گرفتن انتشار ضمیمه‌های کودک و نوجوان این روزنامه‌ها) انتشار می‌یابد. هم‌چنین با حمایت وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در سال ۱۳۷۶، ماهنامه «کتاب ماه کودک و نوجوان» متولد گردید. این ماهنامه از سال ۱۳۸۹ تا ۱۳۷۶ مقالات ارزشمندی در زمینه نقد و نظریه پردازی در ادبیات کودک و نوجوان منتشر کرد. هم‌چنین نشریه پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان (که انتشار آن از سال ۱۳۷۴ به سردبیری مهدی حجوئی آغاز شد) در زمینه نقد و بررسی و نظریه‌پردازی و انتشار اخبار و بررسی مسائل ادبیات کودک و نوجوان در دوران انتشارش نقش بسزایی داشت. (این نشریه تا سال ۱۳۸۶ منتشر شد، سپس انتشار آن متوقف و پس از یک دوره توقف دوباره از سال ۱۳۹۰ انتشار آن از سر گرفته شد، اما دوباره پس از مدتی انتشار نامرتب متوقف گردید.

۸-۱- مطبوعاتی شدن ادبیات کودک و نوجوان

در این سال‌ها و در پی آن در دهه هشتاد مطبوعات کودک و نوجوان که به قول حجوئی شباهت به بازی مار و پله دارد. پله است زیرا امکانی است برای نویسندگان خلاق تا به خلق اثر بپردازند و آثارشان را چاپ کنند و منتظر تبدیل شدن اثر به کتاب نباشند مار است چون افراط در کار کردن با مطبوعات و زیاده روی در سفارش پذیری و شتابزدگی در کار و وفق دادن خود با نیازهای سیری ناپذیری مطبوعات برای خلاقیت نویسنده یک آفت محسوب می‌شود (نقل به مضمون از مقاله مطبوعات کودک و نوجوان، بازی مار و پله، ۱۳۷۶ پژوهش‌نامه، شماره ۸: ۲ تا ۵)

در دهه هفتاد به گواهی منابع متعدد و به سبب پایان جنگ و آغاز دوران سازندگی و بازتر شدن فضای سیاسی و اقتصادی کیفیت و کمیت داستان‌های کودک و نوجوان به وضوح بهبود یافت و در عین حال به واسطه رونق گرفتن مراودات فرهنگی بین‌المللی روز به روز بر تعداد آثار ترجمه شده در عرصه ادبیات داستانی کودک و نوجوان افزوده شد و بدیهی است که نشریات کودک و نوجوان نیز چه در زمینه کیفیت بصری، گرافیک و تصویرگری و چه محتوا تحت تأثیر ترجمه کتاب‌ها و نشریات خارجی قرار گرفتند.

تا حدی که مهدی حجوئی در مقاله‌ای در پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان در این مورد هشدار می‌دهد و می‌گوید: «موضوع بحث نگارنده در آغاز این شماره، به یکی از جنبه‌های ویژه مطبوعات کودکان، یعنی خطر ژورنالیستی (روزنامه نگارانه) شدن ادبیات کودک و نوجوان باز می‌گردد... در دو دهه گذشته (دو دهه نخست انقلاب) پدیده‌ای به نام «رشد و گسترش مطبوعات کودک و نوجوان در ایران» را شاهد الف بوده‌ایم، این عرصه و میدان وسیع درواقع همان صفحه بازی مار و پله است که بر آن هم می‌توان از نردبان بالا رفت و هم به نیش مارهای سمی برخورد و سقوط کرد.» (حجوئی، ۱۳۷۶: ۲)

او در این مقاله به تعدد نشریات کودک و نوجوان و در عین حال جاذبه ذاتی کار مطبوعات اشاره می‌کند و معتقد است این خطر آثار ادبی تولیدی و حتی انتخاب‌ها برای ترجمه را تحت تأثیر قرار داده و در صورتی که دقت لازم صورت نگیرد، ادبیات تولیدی و خلاقانه کودک و نوجوان به سطح ادبیات ژورنالیستی تنزل می‌کند. اما در عین حال اعتراف می‌کند که بسیاری از آثار ماندگار ادبیات کودک که ابتدا در نشریات چاپ شدند، اگر امکان چاپ در مطبوعات را پیدا نمی‌کردند، هرگز خلق و مانگار نمی‌شدند و در انتها چنین نتیجه می‌گیرد: «۱- نشریات و مطبوعات عامل مهمی در رشد نویسندگان خلاق بوده و هستند. ۲- در عین حال کار کردن افراطی با مطبوعات ممکن است به افت خلاقیت هنرمندان بینجامد. ۳- در کشور ما به دلیل حرفه‌ای نبودن هنرمندان و نویسندگان چنین افراطی عارض شده و ادبیات و تصویرگری کودکان و نوجوانان بیش از ژورنالیستی و مصرفی شده است». (همان: ۸).

جعفر ابراهیمی (شاهد) در مورد نقش نشریات کودک و نوجوان دهه ۷۰ در پیشرفت ادبیات کودک می‌گوید: "اگر مطبوعات نبود، شاید ادبیات کودک و نوجوان به این شکل توسعه نمی‌یافت و نمی‌توانست در سطح جهانی مطرح شود، چون ناشران کودک در ایران بسیار اندک بودند و اغلب ناشران بزرگسالی بودند که در کنار آثار بزرگسال، آثاری هم برای کودکان و نوجوانان منتشر می‌کردند. بعد از انقلاب تعداد ناشران خصوصی در حوزه کودک و نوجوان افزایش یافت و این مساله مرهون نقش مطبوعات است. در واقع دهه ۶۰ و ۷۰ دوران طلایی نشریات کودک بود. ابراهیمی در ادامه سخنانش اواخر دهه ۶۰ و دهه ۷۰ را دوران طلایی مطبوعات کودک و نوجوان دانست و افزود: در آن زمان نشریات خوبی مانند سروش نوجوان و روزنامه آفتابگردان داشتیم که تعطیل شد و آن‌هایی هم که ماندند متأسفانه کم‌کم به حالت رکود رسیدند و درجا زدند و دیگر نمی‌توان مانند نشریات کودک و نوجوان دهه‌های ۶۰ و ۷۰ در هر شماره از اتفاقات و تحول تازه و داستان و شعر جدیدی در آن‌ها دید؛ شاید به این دلیل باشد که در آن زمان تعداد نویسندگان و شاعران کودک و نوجوان کمتر بود و چون تعداد ناشران این حوزه هم کم بود آن‌ها مجبور بودند آثارشان را در مطبوعات منتشر کنند و بیشتر کارشان را جدی می‌گرفتند. اما این مساله در دهه ۸۰ بسیار کم‌رنگ شد. اینکه جوان‌ها به میدان آمدند و مطبوعات را در دست گرفتند، خوب بود اما نکته منفی‌اش این بود که جدیتی و سخت‌گیری که در زمان گذشته برای انتخاب مطالب وجود داشت، چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد و شاهد انتشار مطالب کم‌کیفیت در کنار مطالب خوب هستیم و کیفیت نشریات، کاهش یافته است."

۲- نشریات کودک و نوجوان در دهه هشتاد (۱۳۸۹-۱۳۸۰):

آن چه در مطالعه نشریات کودک و نوجوان در سال‌های دهه هشتاد (۱۳۸۰-۱۳۸۹) باید مورد توجه قرار گیرد بسترسازی حرکت‌هایی بود که در سال‌های دهه هفتاد در این زمینه انجام شد. و هر آن چه در زمینه رشد کمی و کیفی نشریات کودک و نوجوان در دهه هشتاد صورت گرفت محصول حرکت بر بستر اتفاقات و رویدادهای این عرصه در دهه هفتاد است. نکته بسیار مهم دیگر در این دوره همگانی شدن اینترنت و آشنایی و دسترسی والدین، هنرمندان، نویسندگان و خود نوجوانان به این فضا و ارتباط مستقیم‌تر با جهان است. در این دهه چاپ کتاب‌های افسانه نسبت به دهه قبل به تدریج کمتر می‌شود، این کاهش عناوین کتاب‌های افسانه تا حد زیادی محصول رواج استفاده از اینترنت و دسترسی به اطلاعات اصلی (original) بود، چرا که در سال‌های قبل از این دوره اکثر کتاب‌های

آموزش زبان و بخش عمده‌ای از کتاب‌های آموزشی دیگر عیناً افست می‌شدند ام دسترسی به اینترنت و اطلاعات دست اول باعث کاهش رواج چاپ افست در این دهه شد.

۱-۲- فضای کلی

در سال‌های ابتدای دهه هشتاد تعدادی نشریه کودک و نوجوان متولد می‌شوند اما هم‌چنان معضل جوان مرگی گریبانگیر این نشریات است. با مطالعه نشریات این دوره ضمن استمرار شرایط نیمه دوم دهه ۷۰ به چند نکته شاخص برمی‌خوریم. اصلی‌ترین این نکات پیشرفت روز افزون اینترنت در عرصه فرهنگ کشور و زمینه‌سازی فکر و اندیشه پدیدآورندگان محصولات فرهنگی و هم‌چنین کودکان و نوجوانان به عنوان مخاطبان محصولات فرهنگی این دهه است.

باز شدن نسبی فضای مطبوعاتی به لحاظ مضمونی، زیاده‌تر شدن حجم مطالب ترجمه در مطبوعات و کتاب‌های کودک، بهتر شدن کیفیت نشریات (که از نیمه دوم دهه گذشته آغاز شده بود)، با انتشار نشریات رنگی که سردمدار آن روزنامه همشهری ضمیمه دوجرخه و روزنامه آفتابگردان بودند، ادامه پیدا می‌کند.

هم‌چنین بهتر شدن کیفیت تصویرگری این نشریات به سبب رشد روزافزون فعالیت تصویرگران کودک و حضور ایران در نمایشگاه تصویرگری براتیسلاوا (به عنوان مهم‌ترین رویداد تصویرگری جهان) و باز شدن افق‌های نو در برابر این تصویرگران، از عوامل مهم در بهبود کیفیت نشریات کودک و نوجوان در این دهه بود. ضمن آنکه پیشرفت صنعت چاپ و دانش روزنامه نگاری در این زمینه نیز در بهبود کیفیت نشریات سهم بسزایی داشت.

در دهه ۸۰ تعداد نشریات خصوصی کودک و نوجوان بیش از نشریات دولتی شد و برای نخستین بار در اکثر مراکز استان‌ها و حتی در برخی شهرستان‌های کوچک تر، نشریات کودک و نوجوان متولد شدند؛ اما عملاً از سال ۱۳۸۸ به دلیل تغییر شرایط سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، افول مطبوعات کودک و نوجوان آغاز شد.

اگر به فهرست نشریات کودک و نوجوانی که در طول سال‌های ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۲ تعطیل شدند، نگاه کنیم به نام نشریاتی چون: اخبار کودکان، امید انقلاب، باده‌بادک، بچه‌ها گل آقا، بچه‌های خوب، بچه‌های دریا، بچه‌های ساحل (بوشهر)، خانواده و سرگرمی بچه‌ها، ریزه میزه، سه یک سه (قم)، سیب سفید، شهروند کوچولو، کارتونک، کتیبه، کیش ولایت، نارنگی، نغمه کودکان (همدان)، یکی یک‌دونه (کرج)، بچه‌های کیش (کیش)، دنیای شنا، موعود نوجوان، چرخ و فلک و... بر می‌خوریم.

از جمله نشریاتی که از دهه ۸۰ پا به دهه ۹۰ گذاشتند و عمرشان در این دهه به پایان رسید، می‌توان از آلاچیق، دنیای جدول بچه‌ها، کودک بشری، نوجوان بشری، باران (قم)، دوست خردسالان، دوست کودکان، دوست نوجوان (هر سه قم)، نبات، سنجاقک (قم)، پیشگامان، پیک کارآفرینی کودک و نوجوان، توان مبتکران، جوانه غذا، حدیث زندگی (قم)، راه المپاد، برهان، Rainbow، ZamZam، Seesaw، iLi، پویندگان، کوشش خردسالان، کوشش کودکان و تیزهوشان نام برد.

۲-۲- نشریات کودک و نوجوان دهه هشتاد به زبان آمار

در دهه ۸۰ مجموعاً ۱۱۰ نشریه شامل گاه‌نامه، ماه‌نامه، سال‌نامه، هفته‌نامه و روزنامه منتشر می‌شود که ۲۷ عنوان از این نشریات از دهه هفتاد به چاپ می‌رسیدند و انتشار آن‌ها تا دهه هشتاد ادامه پیدا کرد.

۵ عنوان از این نشریات پس از دهه هشتاد و در دهه ۹۰ هم انتشارشان ادامه پیدا می‌کند (کیهان بچه‌ها، سروش، کوشش، Lader، teenage، رشد).

۲۰ عنوان از نشریات این دهه مستقل‌اند.

انتشار ۷۳ عنوان از این نشریات از دهه ۸۰ شروع می‌شود و انتشار ۶۴ عنوان از آن‌ها در دهه ۸۰ پایان می‌یابد. ۵ نشریه شهرستانی‌اند.

دو نشریه از دهه ۵۰ به دهه هشتاد رسیده‌اند.

یک نشریه (کیهان بچه‌ها) از دهه سی به دهه هشتاد رسید و انتشار آن هم‌چنان ادامه داشت.

۸۸ نشریه وابسته به نهادهای دولتی‌اند.

۴۲ نشریه عمری کمتر از دو سال داشتند.

۵ عنوان از این نشریات به زبان انگلیسی منتشر می‌شدند.

نکته قابل‌توجه در این دوره این‌که: در این دهه روند تغییر اسامی نشریات به سمت اسامی فانتزی‌تر ادامه پیدا کرد و حتی اسامی «ملیکا» (ویژه نامه امام زمان (عج)) و «سنجاقک» برای نشریات نهادهای مذهبی برگزیده شد که نشان‌دهنده تغییر ذائقه مخاطب است.

۳-۲- ادبیات کودک و نوجوان در آینه نشریات بزرگسال

در این دهه نیز نشریات و روزنامه‌های بزرگسال که حالا خبرگزاری‌ها هم به آنها اضافه شده بودند، به صورت جدی به رویدادها و مسائل ادبیات کودک واکنش نشان دادند و مطالب مختلفی در این زمینه چاپ کردند که این خود نشان از جدی‌تر شدن نقش کودکان در جامعه این سال‌هاست. در این دهه سودآور بودن چاپ کتاب کودک، دلیلی محکم برای پرداختن به این مقوله در عرصه تولیدات فرهنگی بود. انتشار نشریات نقد ادبیات کودک (مثل کتاب ماه کودک و نوجوان) تا اواخر این دهه ادامه پیدا کرد و بعد از ناآرامی‌های سال ۱۳۸۸ مثل بسیاری دیگر از نشریات تعطیل شدند. پژوهش‌نامه نیز در میانه این دهه (یعنی سال ۱۳۸۶ و در سال‌های اول استقرار دولت احمدی‌نژاد) تعطیل شد.

۴-۲- اولین‌های مطبوعات کودک در دهه هشتاد

اولین‌ها در دهه هشتاد بیشتر محصول حضور اینترنت و ثمره تغییر ذائقه مخاطب بر اساس آن چیزی است که اینترنت به او و تولیدکننده ادبی عرضه می‌کند. اگر در دهه هفتاد نشریات و تولیدکنندگان فرهنگی بودند که سعی داشتند در عرصه نشریات کودک و نوجوان برای جامعه‌ای که تازه از جنگ رها شده بود نوآوری کنند، در دهه هشتاد مخاطبان بودند که متقاضی مجلات «بهتر» و استانداردتر _ از لحاظ شکل و محتوا _ بودند.

حضور پررنگ‌تر زنان در دوران پساجنگ و اصلاحات در جامعه، چاپ دومین مجله ویژه دختران به نام «نگار» با مدیر مسئولی حسین دهباشی در سال ۱۳۸۱ (پس از تجربه کوتاه مدت انتشار مجله مهتاب در دهه هفتاد) و «دختران» (ماه‌نامه ویژه دختران، ۱۳۸۶ - ۱۳۸۳) را در این دهه سبب شد؛ و این نخستین بار در تاریخ پس از انقلاب بود که

نشریه‌ای ویژه دختران و با موضوعات مورد نظر دختران کودک و نوجوان منتشر می‌شد. با این حال و به‌رغم تعدیلی که اتفاق افتاده بود، غلبه پسران در داستان‌ها و تصاویر نشریات کودک و نوجوان این دهه هم‌چون دهه قبل، هم‌چنان انکارناپذیر است. انتشار هفته‌نامه طنز «بچه‌ها گل آقا» در دهه هشتاد (تا سال ۱۳۸۶) مستقل و قوی‌تر از قبل ادامه پیدا کرد. حضور نشریات کمیک استریپ نیز با وجود این که قبلاً هم سابقه داشت اما پس از سه دهه تعطیلی دوباره پر رنگ شد. در دهه پنجاه برای نخستین بار صفحات مجله کیهان بچه‌ها پذیرای داستان‌های کمیک استریپ و فتورمان بود. در دوران پس از انقلاب کمیک استریپ در نشریات ایرانی کودک و نوجوان بسیار کم‌رنگ و حتی محو شد، اما در دهه هشتاد بیش از چهار نشریه تخصصی کمیک استریپ با عناوین عصر مصور (ماهنامه ۱۳۸۷ - ۱۳۸۳)، کارتونک (هفته‌نامه ۱۳۸۲)، کارتونک (ماهنامه ۱۳۸۷ - ۱۳۸۴)، ضمیمه نشریه پیلان، کمیک گل آقا و گاه‌نامه (۱۳۸۶ - ۱۳۸۵) منتشر شدند. ضمن آنکه با رشد تصویرگری کتاب کودک و نوجوان گونه‌های کمیک استریپ و فتورمان در نشریات کودک و نوجوان بنا به ضرورت، برای انعکاس بهتر مطالب به کار می‌رفتند.

۱-۴-۲- نشریات انگلیسی زبان

با پیشرفت بیشتر اینترنت در نیمه دوم دهه هشتاد، نشریاتی به زبان انگلیسی برای مخاطب کودک و نوجوان منتشر شد. از جمله این نشریات می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

__ ماه‌نامه Teenager (۱۳۸۸ - ۱۳۸۰)

__ ماه‌نامه Rainbow (۱۳۸۸ - ۱۳۸۵)

__ ماه‌نامه Seesa یا الاکلنگ (۱۳۸۷ - ۱۳۸۶)

__ Lader، ماه‌نامه خردسالان (۱۳۸۸ - ۱۳۸۵)

__ Zam Zam (۱۳۷۷ - ۱۳۸۴)

انتشار نشریات انگلیسی زبان برای کودک و نوجوان ایرانی نشانه تغییر ذائقه نسلی بود که حالا بیشتر با اینترنت سر و کار داشت، نمونه‌های خارجی نشریات کودک و نوجوان را می‌دید و به فهم محتوای اینترنت به کمک زبان انگلیسی نیازمند بود و البته بسیاری از مباحث آموزش علوم را نیز آرام‌آرام از اینترنت دریافت می‌کرد. بنابر این تعداد نشریات آموزشی (به جز رشد) در این دهه کاهش پیدا کرد.

۲-۴-۲- اولین مجله سیاسی کودک و نوجوان

از نکات جالب توجه در این دهه انتشار نخستین نشریات سیاسی مذهبی ویژه کودکان و نوجوانان بود. «پیام دانش آموز» (۱۳۸۵) که سازمان جوانان مجاهد ناشر آن بود و هم‌چنین هفته‌نامه «مقداد» با مضمون سیاسی و مذهبی (۱۳۸۳) که انجمن دانش آموزان مسلمان تبریز آن را منتشر می‌کرد، دو نشریه سیاسی این دهه بودند که برای اولین بار برای مخاطب کودک و نوجوان (بیشتر نوجوان) منتشر می‌شدند. البته پیش از این و در دهه‌های پیشین نیز نشریاتی با رنگ و بوی سیاسی انقلابی برای مخاطب کودک و نوجوان منتشر شده بود، اما هیچ یک از آن‌ها به صراحت با مضمون سیاسی به میدان نیانده بودند. انتشار چنین نشریاتی را شاید بتوان ثمره فضای تازه پدید آمده پس از انتخاب احمدی‌نژاد به ریاست جمهوری دانست.

۵-۲- تخصیصی‌تر شدن نشریات کودک و نوجوان در دهه هشتاد

با بیشتر شدن توجه جامعه به ادبیات کودک و نوجوان در عرصه فرهنگ، نشریات آنان نیز تخصیصی‌تر شد (همان‌طور که در مورد نشریات وب و کمیک استریپ نشریات سینمایی و طنزآشاره شد). در این میان نشریات ورزشی مثل گاهنامه «دنیای شنا» که نشریه‌ای مستقل بود، از سال ۱۳۸۶ تا ۱۳۸۸ برای کودکان و نوجوانان انتشار یافت.

چاپ نشریات عرصه وب مثل ماهنامه «سامان» (۱۳۸۱ - ۱۳۸۰) که واحد کودک و نوجوان مجتمع فنی تهران آن را منتشر می‌کرد، محصول همین تخصیصی‌تر شدن نشریات و البته پررنگ‌تر شدن حضور اینترنت در زندگی مردم در اواخر دهه هفتاد و کل دهه هشتاد بود. البته بسیاری از این نشریات تخصیصی (مثل طنز گل آقا، دنیای تصویر کودکان و تعدادی از نشریاتی که از دهه هفتاد به دهه هشتاد رسیده بودند) در نیمه دهه هشتاد و با تغییر سیاست‌های وزارت ارشاد در دوران احمدی‌نژاد متوقف شد.

در این میان اما نشریات مذهبی و ایدئولوژیک مثل دوفصل‌نامه «با معارف آشنا شویم» (۱۳۸۷ - ۱۳۶۱)، ماهنامه انتظار نوجوان (۱۳۸۷ - ۱۳۸۳)، ماهنامه موعود نوجوان (۱۳۸۷) و... هم‌چنان منتشر می‌شدند. با اوجگیری تعطیلی روزنامه‌ها و نشریات در ابتدا و نیمه دوم دهه هشتاد، بسیاری از ضمیمه‌های کودک و نوجوان روزنامه‌ها هم با عمر چند ماهه و یک ساله تعطیل شدند. مثل هفته‌نامه «سیب» که ضمیمه روزنامه نوروز بود و فقط از سال ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۰ منتشر گردید.

در این دهه، نشریات «دوست خردسال» و «دوست نوجوان» وابسته به دفتر نشر آثار امام (ره) منتشر و قبل از پایان این دهه انتشارشان متوقف شد. از این دست نشریات می‌توان به شاهد کودک، نوجوان و خردسال هم اشاره کرد که در دهه هشتاد متولد شدند و در همین دهه هم انتشارشان پایان یافت.

از دهه هشتاد نشریات سروش نوجوان، سروش کودک و سروش خردسال، کیهان بچه‌ها، کوشش کانون پرورش فکری و دوچرخه (ضمیمه همشهری) به دهه ۹۰ رسیدند که هر سه به همت نهادهای آموزشی و مطبوعاتی وابسته به دولت منتشر می‌شدند. این نهادها سال‌ها تجربه انتشار مجله و کتاب داشتند که خود مؤلفه‌ای جدی برای ماندگاری نشریات در هر زمینه‌ای است.

نتیجه‌گیری

دو دهه سرنوشت ساز پس از انقلاب و جنگ یعنی دهه هفتاد و هشتاد که اولی معروف به دوران سازندگی و دومی دوران اصلاحات بود که تلاش‌های بسیاری در زمینه بازسازی فرهنگی کشور و ارتباط با دنیای خارج از سوی دولت‌ها برای پیشرفت شرایط فرهنگی صورت گرفت و در کنار این تلاش‌ها انقلابی بزرگ به نام اینترنت وارد زندگی جهانیان بالطبع ایرانیان شد، این‌ها و سایر تغییرات اجتماعی و سیاسی داخلی و خارجی، بررسی و مقایسه این دو دوره را از بسیاری جهات ضروری می‌کند و از آن جا که نشریات همواره، حتی در بعد تخصیصی و با مخاطب خاص، آینه تمام شمار شرایط اجتماعی و فرهنگی دوران خود هستند از طریق بررسی نشریات (در این جا نشریات کودک و نوجوان) می‌توان به بسیاری موارد درباره مسایل و شرایط فرهنگی و اجتماعی کودکان و نوجوانان در این دو دهه پی برد:

نخست اینکه توجه به نشریات به عنوان بستر رشد فرهنگی و در نتیجه تولد دو روزنامه آفتابگردان و گنبد کبود با تمام استانداردهای یک روزنامه چهار رنگ که در دوران خود یک اتفاق نادر بود. که متأسفانه پایدار نماند.

یکی از نکات مهم نخستین توجه‌ها به فضای دیجیتال برای انتشار نشریه بود. بود که در قالب انتشار نشریه‌ای به شکل لوح فشرده به نام «جدید» خود را نشان داد.

با فراگیر شدن اینترنت، توجه به زبان انگلیسی زیاد می‌شود تا حدی که نشریه زمزم در دهه هفتاد و سپس چند نشریه انگلیسی دیگر به نام‌های Seesa, Rainbow, Teenager به این زبان برای کودکان منتشر می‌شود. از موارد دیگر می‌توان به توجه به مخاطبان دختر که در قالب انتشار نشریه تخصصی مهتاب می‌توان آن را دید. این موارد عمدتاً در دهه هفتاد اتفاق افتاد و در دهه هشتاد بر همین بستر، اتفاقات دیگری در زمینه نشریات کودک و نوجوان را شاهد بودیم که جز با فراهم شدن بستری که در دهه قبل به سختی فراهم شده بود امکان بروز و ظهور نداشت. از مهم‌ترین این اتفاقات می‌توان به توجه نشریات بزرگسال به انتشار ضمیمه برای مخاطبان کودک و نوجوان اشاره کرد که خود نشانه ایست از این که دیگر کودک و نوجوان به مثابه ابزار ایدئولوژیک مورد توجه قرار نگرفته و به عنوان مخاطب خاص به او توجه می‌شود، ضمن این که جمعیت جوان و تعداد زیاد مخاطب کودک و نوجوان در این دهه در این زمینه پی تأثیر نبود.

تعداد نشریات انگلیسی در دهه هفتاد از یک عنوان (zam zam) در دهه هفتاد به پنج عنوان افزایش پیدا می‌کند که این خود نشان از رشد تعداد مخاطبان نشریات کودک و نوجوان در این زمینه است. برپایی جلسات نقد متعدد ادبیات کودک و نوجوان در دهه هفتاد، در دهه هشتاد نیز ادامه پیدا کرد و نتایج آن به مراتب با پختگی بیشتر در نشریات چاپ شد.

با پیشرفت سریع تصویرگری و چاپ نشریات کودک که تحت تأثیر ارتباط با خارج از کشور هم از طریق حضور فیزیکی هنرمندان این عرصه، در نمایشگاه‌ها و محافل بین‌المللی و هم ارتباط با اینترنت به سرعت تغییر کرد کیفیت فیزیکی نشریات بسیار متفاوت شد و به مراتب به استانداردهای جهانی نزدیک‌تر شد.

بر بستر موارد فراهم شده در دهه هفتاد که با کوشش‌های نشریاتی چون گل آقا با انتشار ضمیمه گل آقا برای کودکان شکل گرفت محتوای نشریات کودک و نوجوان در دهه هشتاد تخصصی‌تر شد تا جایی که نخستین نشریه سیاسی و مذهبی کودک و نوجوان به نام «پیام دانش آموز» در این دهه چاپ شد. تصویر دختران در دهه هشتاد بیشتر در نشریات کودک و نوجوان و حتی روی جلد دیده می‌شود و اسامی نشریات از اسامی ایدئولوژیک و مذهبی به سوی اسم‌های فانتری‌تر چون باران - آلاچیق - پوپک - پوش - تیک تاک - دوچرخه - کارتونک - سیب - هم‌شاگردی و... تغییر می‌کند. با وجود آن که سابقه کمیک استریپ در نشریات پیش از انقلاب بود مدتی کاربرد این گونه از تصویر در نشریات متوقف شد اما تحت تأثیر اینترنت و رواج ترجمه کتاب‌های کمیک استریپ در دهه هشتاد شاهد انتشار چند نشریه کمیک استریپ از جمله کارتونک هستیم که البته به سبب هزینه‌های بالای طراحی و چاپ عمر چندانی ندارند اما جسارت و نوآوری در رفتن به سراغ این شکل از انتشار نشریه نشان از توجه کلی جامعه به عرصه‌های جدید دارد. سفارشی‌نویسی در نشریات کودک و نوجوان در این دهه کم‌تر و به مخاطب خاص کودک و نوجوان بیشتر اهمیت داده می‌شود و سخن آخر این که: آفت جوان‌مرگی در هر دو دهه هم‌چنان بر سر نشریات ایران و به‌خصوص نشریات کودک و نوجوان سایه افکنده بود، و بسیاری از نشریات قبل از رسیدن به پایان دهه هشتاد گرفتارش شدند

شرایطی که باروی کار آمدن دولت نهم به ریاست محمود احمدی نژاد در سال‌های میانی دهه هشتاد از سال (۱۳۸۴) پدید آمد و آرام‌آرام بسیاری از فعالیت‌های انجام شده در عرصه ادبیات کودک را به سوی کندی و ایستایی برد و پس از وقایع ۱۳۸۸ بسیاری از این فعالیت‌ها به محاق رفت. که بررسی چگونگی این اتفاقات خود مجالی وسیع می‌طلبد که از حوصله این مقاله خارج است.

منابع

- آرین پور (۱۳۷۴)، از نیما تا روزگار ما (جلد سوم از صبا تا نیما)، چاپ اول، ۱۳۷۴، زوار.
- ابراهیمی، جعفر (شاهد)، ۱۸ آبان ۱۳۹۵ - گفت‌وگو با خبرگزاری ایبنا.
- باقری، مهناز، رحماندوست، مصطفی، شفیعی، شهرام و محقق، جواد، کتاب ماه کودک و نوجوان، اردیبهشت ۱۳۷۸، شماره ۱۹.
- حجازی، بنفشه (۱۳۸۷)، ادبیات کودکان و نوجوانان ویژگی‌ها و جنبه‌ها، چاپ دهم، تهران: روشنفکران.
- حجوانی، مهدی، ۱۳۷۶، ادبیات کودک و نوجوان بازی مار و پله، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۸.
- حجوانی، مهدی (بهار ۱۳۷۹)، سیری در ادبیات کودک و نوجوان ایران پس از انقلاب، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره‌های ۲۰ و ۲۱.
- خسرونژاد، مرتضی (زمستان ۱۳۸۴)، مفهوم کودکی و هدف ادبیات کودک، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۲۲، شماره ۴ (پیاپی ۴۵).
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۵۱)، لغت نامه، ش مسلسل ۱۸۸، تهران: چاپ سیروس.
- رحماندوست، مصطفی (اردیبهشت ۱۳۷۸)، مقاله تحولات ادبیات کودک و نوجوان در سال‌های پس از انقلاب، کتاب ماه کودک و نوجوان.
- رزازی، مریم (بهار ۱۳۸۷)، نگاهی اجمالی به وضعیت ادبیات کودک و نوجوان در ۳۰ سال پس از انقلاب، کتاب ماه کودک و نوجوان، (شماره پیاپی ۱۳۶) - شماره ۴.
- سیدی، حسین و همکاران (پاییز ۱۳۸۷)، پاسخ‌های ده کارشناس و نویسندگان به ۶ پرسش درباره ادبیات دینی کودک و نوجوان، پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۱۸.
- شاه آبادی، حمیدرضا (۱۹ شهریور ۱۳۹۷)، نشست دو پنجره، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، استان اردبیل، چاپ شده در سایت کانون.
- شعاری نژاد، علی اکبر (۱۳۷۵)، ادبیات کودکان، مؤسسه اطلاعات، چاپ ۱۵: ۵.
- قزل ایغ، ثریا (۱۳۸۳)، ادبیات کودک و ترویج خواندن، تهران: سمت.
- کاشفی خوانساری، علی، پا به پای نقد، نسخه قبل از چاپ، در انتظار چاپ در نشر ثالث.
- کاشفی خوانساری، علی، مطبوعات کودک و نوجوان در جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۹۸، تهران، چاپ اول، نشر آوران.
- کامیاب، مرجان (زمستان ۱۳۹۱ و بهار ۱۳۹۲)، پیوند جامعه‌شناسی و ادبیات، فصلنامه تحلیلی پژوهشی کتاب مهر، شماره ۸.
- محمدی، محمدهادی و قاینی، زهره (۱۳۶۸ - ۱۳۸۰)، تاریخ ادبیات کودک در ایران، جلد ۱ تا ۱۰، تهران: چیستا.
- نشریه پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۳۵.

Ali Boozari/Mssoud Naseri Daryaei-children's Literature in Iran, 1961-2012
Bologna Fifty Years of Children's Book From Around the World

بررسی تطبیقی رمان و فیلم رهایی از شائوشنک

سید محمدرضا عابدی

دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند، استاد دانشگاه فرهنگیان بیرجند

mr.abedi.s@gmail.com

فاطمه اقبالی

دانشجوی کارشناسی دانشگاه فرهنگیان بیرجند

f.eghbali721380@gmail.com

چکیده

ادبیات تطبیقی به بررسی و تحلیل آثار ادبی از فرهنگ‌ها و کشورهای مختلف می‌پردازد و اهدافی چون شناخت تأثیرات متقابل فرهنگی، مقایسه مضامین و سبک‌های مختلف، و بررسی رابطه بین ادبیات و تاریخ و جامعه را دنبال می‌کند. این نوع ادبیات به پژوهشگران این امکان را می‌دهد تا روندهای ادبی را در سطح بین‌المللی شناسایی کنند و دیدگاه‌های جدیدی درباره تأثیرات متقابل فرهنگ‌ها و حوزه‌های مختلف ادبی را استخراج کنند. اقتباس به فرایند تبدیل یک اثر ادبی، هنری یا فرهنگی به شکلی دیگر مانند فیلم، تئاتر یا تلویزیون اطلاق می‌شود. این فرایند می‌تواند به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم صورت گیرد و معمولاً شامل تغییراتی در محتوا، شخصیت‌ها و ساختار به منظور متناسب کردن آن برای رسانه جدید است. اقتباس نه تنها به بازآفرینی یک داستان، بلکه به تفسیر آن در نور محیط و زمان جدید نیز می‌پردازد. هدف از پژوهش حاضر، تحلیل ابعاد گوناگون رمان «رهایی از شائوشنک» نوشته «استیون کینگ» و اقتباس سینمایی آن، ساخته «فرانک دارابونت» می‌باشد. نتایج حاصل از این پژوهش گویای این است که در مجموع، رمان و فیلم «رهایی از شائوشنک» هر دو مباحثی نظیر امید، آزادی و دوستی را بررسی می‌کنند، اما هر یک با شیوه‌های خاص خود این موضوعات را به تصویر می‌کشند. ادبیات تطبیقی و مطالعه اقتباس‌ها می‌تواند به تحلیل عمیق‌تری از این تفاوت‌ها و تأثیرات فرهنگی بین اثری ادبی و تصویری منجر شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، اقتباس، رمان، فیلم‌نامه، رهایی از شائوشنک.

مقدمه

ادبیات تطبیقی، به‌عنوان شاخه‌ای از علوم انسانی، به بررسی و تحلیل آثار ادبی از فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف می‌پردازد. این رشته تلاش می‌کند تا پیوندهای هنری، موضوعی و تاریخی میان آثار ادبی را کشف و تحلیل کند. ادبیات تطبیقی به ما اجازه می‌دهد تا تفاوت‌ها و شباهت‌های بین متون را در زمینه‌های زبانی، فرهنگی و اجتماعی بررسی کنیم و از این طریق به درک عمیق‌تری از ادبیات و تأثیرات متقابل آن‌ها برسیم.

ادبیات تطبیقی که گاهی به آن «ادبیات همگانی» نیز گفته می‌شود، در اروپا به‌خصوص فرانسه پایه‌گذاری شد. این اصطلاح نخستین بار توسط «آبل ویلمن» فرانسوی به کار برده شد و خیلی زود توسط سنت بوو و دیگر منتقدان فرانسوی رواج پیدا کرد. اما این ادب تطبیقی که ویلمن و سنت بوو از آن سخن می‌گفتند، شیوه و روش علمی مشخصی نداشت؛ در واقع فقط نوعی مقایسه بین شاعران مختلف بود (ندا، ۱۳۸۷: ۱۹).

اما رفته‌رفته مبانی نظری آن با انتشار کتاب ادبیات تطبیقی در اواسط قرن بیستم تکمیل شد. اصول مکتب ادبیات تطبیقی فرانسوی بر وجود ارتباط تاریخی میان ادبیات ملت‌هایی است که با یک‌دیگر مقایسه می‌شوند و اختلاف زبان و نیز محدود کردن پژوهش‌های تطبیقی به عرصه زبان است (پروینی و پراندوجی، ۱۳۸۹: ۱۰).

اقتباس از آثار ادبی در سینما و تئاتر، فرآیندی است که در آن داستان‌ها، شخصیت‌ها و موضوعات مطرح‌شده در متون بازنویسی و به زبان هنرهای نمایشی منتقل می‌شوند. این فرآیند نه تنها به گسترش دامنه مخاطبان این آثار کمک می‌کند، بلکه به تحلیل و تفسیر جدیدی از آن‌ها نیز منجر می‌شود. اقتباس می‌تواند در قالب‌های مختلفی از جمله فیلم، تئاتر و سریال‌های تلویزیونی صورت گیرد و از طریق آن، گفت‌وگو با متن اصلی و آزمایش‌های خلاقانه جدید مانند تغییر زاویه دید، تغییر زمان و مکان و یا تغییرات شخصیت‌پردازی به عمل بیاید.

ادبیات تطبیقی در این زمینه به ما کمک می‌کند تا بفهمیم چگونه یک داستان از یک فرم ادبی به فرم هنری دیگری تبدیل می‌شود و چه عواطف، تفکرات و ارزش‌های جدیدی ممکن است از این فرآیند استخراج شود. به‌علاوه، این بررسی‌ها می‌تواند به درک عمیق‌تری از فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف منجر شود و نشان دهنده تأثیرات متقابل هنرهای مختلف بر یک‌دیگر باشد. در نتیجه، ادبیات تطبیقی و اقتباس به‌طور هم‌زمان به غنای معنایی آثار کمک می‌کند و در عین حال، فضایی برای خلاقیت و نوآوری در هنرهای نمایشی فراهم می‌آورد. (غبرایی، ۱۳۸۹: ۳۲).

ادبیات تطبیقی به مطالعه و تحلیل مقایسه‌ای آثار ادبی از فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف می‌پردازد. این رشته به‌دنبال شناخت روابط میان متون، تأثیرات متقابل ادبیات، و نیز ارتباط ادبیات با دیگر هنرها و علوم انسانی است. ادبیات تطبیقی نه تنها به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های بین متون مختلف می‌پردازد، بلکه به تحلیل زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی شکل‌گیری این متون نیز اهتمام دارد.

اقتباس به معنای پروسه‌ای است که در آن یک اثر هنری (مثل رمان، نمایش‌نامه، شعر یا داستان کوتاه) به یک فرم دیگر (مثل فیلم، تئاتر یا سریال) تبدیل می‌شود. این فرایند به‌طور معمول شامل تحلیل متن اصلی و استفاده از عناصر آن برای ایجاد یک اثر جدید است. در حوزه سینما، اقتباس مفهوم خاصی دارد که شامل چندین بعد است:

۱. تبدیل متن به تصویر

در سینما، اقتباس به طور معمول به معنای تبدیل یک اثر ادبی به یک فیلم یا سریال است. به عنوان مثال، یک رمان می‌تواند به فیلمی منتقل شود که داستان، شخصیت‌ها و موضوعات اصلی آن را حفظ کند. اما این فرایند به معنای بازسازی دقیق متن نیست و معمولاً نیاز به تغییراتی برای انطباق با ساختار و زبان سینما دارد.

۲. فرایند خلاقانه

اقتباس یک فرایند خلاقانه است. کارگردان و نویسنده ممکن است به برخی از جزئیات داستان وفادار بمانند در حالی که در عین حال، تصمیمات جدیدی نیز اتخاذ کنند. این تصمیمات می‌تواند شامل تغییر در شخصیت‌ها، حذف یا اضافه کردن صحنه‌ها و حتی جابه‌جایی در زمان داستان باشد.

۳. تأثیرات فرهنگی و اجتماعی

اقتباسات سینمایی نه تنها به خود متن ادبی بلکه به دنیای اجتماعی و فرهنگی زمانه خود نیز وابسته‌اند. گاهی اوقات، یک داستان قدیمی ممکن است با تغییراتی که به زمینه‌های فرهنگی یا اجتماعی معاصر مرتبط می‌شود، دوباره زنده شود. این موضوع می‌تواند منجر به تفسیرهای جدید از اثر اصلی شود.

۴. انتقال روایات و مضامین

اقتباس به کارگردانان و نویسندگان این امکان را می‌دهد که مضامین و روایات خاصی را از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر منتقل کنند. این انتقال می‌تواند به غنای فرهنگی و تنوع تفسیرها منجر شود و به مخاطبان این فرصت را بدهد که از منظرهای مختلف به داستان‌ها نگاه کنند.

۵. تحلیل شخصیت و ساختار

در سینما، محدودیت‌های زمانی و الزامات بصری به این معنی است که سازندگان باید شخصیت‌ها و داستان‌ها را به شکلی موثر و مختصر بیان کنند. این دسته از تحلیل‌ها می‌تواند به تغییر در نحوه نمایش شخصیت‌ها و مضمون‌ها منجر شود. (فرخ‌زاد، ۱۳۹۲: ۴۵).

اقتباس و انواع آن

اقتباس مصدر عربی از افتعال به معنای گرفتن، اخذ کردن، آموختن و فراگرفتن علم و هنر و ادب از دیگری است. در فرهنگ عمید چنین گفته شده که اقتباس نقل کردن و گرفتن مطلبی از کسی یا جایی با تغییر دادن آن برای پدید آوردن اثر جدید است. در اصطلاح نگاهی نو به یک اثر هنری که طی آن بازآفرینی و بازتولید شکل می‌گیرد و اثری جدید خلق می‌شود اقتباس نام دارد.

نوعی اقتباس در سینما اتفاق می‌افتد که برای نوشتن فیلمنامه از داستان‌های ادبیات استفاده می‌شود. برای اولین بار ژرژ ملی‌یس در سال ۱۸۹۹ میلادی از موضوعی در روزنامه‌های آن روز پاریس فیلمی ۱۵ دقیقه‌ای به نام «ماجرای دریفوس» ساخت که مورد استقبال زیادی واقع شد.

شوق انسان‌ها برای شنیدن قصه‌ها و ماجراهای گوناگون شاید مهم‌ترین عامل در گرایش فیلم‌سازان اولیه سینما برای انتخاب سوژه از روی داستان‌های شناخته شده، به‌ویژه داستان‌های ادبی بود. ملی‌یس و دیگر فیلم‌سازان اولیه سینما دریافته بودند که اقتباس مهم‌ترین وسیله برای انتخاب سوژه و ادبیات نیز بهترین منبع برای اقتباس است. پس از آن این روند ادامه یافت و قوت گرفت تا اینکه آثار برجسته‌ای در حوزه ادبیات به فیلم‌هایی درخشان در سینما تبدیل شدند.

اقتباس انواعی دارد که در ادامه آن‌ها را بررسی می‌کنیم.

سه روش اساسی برای اقتباس در سینما وجود دارد: اقتباس آزاد، اقتباس لفظ به لفظ و اقتباس وفادار.

اقتباس آزاد (برداشت آزاد):

در این نوع از اقتباس نویسنده فیلمنامه یک ایده، یک موقعیت یا یک شخصیت را از منبع ادبی گرفته و آن را به گونه‌ای مستقل و در روایتی بدیع و با فضا، مکان، زمان و شخصیت‌های جدید و در کشاکش روابطی تازه می‌پروراند.

اقتباس لفظ به لفظ:

در این مدل اقتباس تمام کلیات و جزئیات اثر ادبی حفظ می‌شود و سازندگان بدون تغییر و دست بردن در آن از اثر بهره می‌برند.

اقتباس وفادار:

اقتباس وفادار در سینما به معنای تبدیل یک اثر ادبی، مانند رمان یا داستان کوتاه، به فیلم به گونه‌ای است که عناصر کلیدی و مضمون اصلی اثر حفظ شوند. در این نوع اقتباس فیلم‌ساز سعی می‌کند تا داستان، شخصیت‌ها و تم‌های اصلی اثر ادبی را به دقت و با کمترین تغییر به تصویر بکشد. این نوع اقتباس معمولاً شامل حفظ دیالوگ‌ها، توصیف‌ها و ساختار کلی داستان است.

فیلم «رستگاری در شائوشنگ» اقتباسی وفادار از رمان استیون کینگ به همین نام می‌باشد که موضوع مقاله ما را در بر می‌گیرد.

در مورد این اقتباس می‌توان گفت:

حفظ مضمون و تم: فیلم به خوبی مضامین اصلی داستان کوتاه، مانند امید، دوستی و تلاش برای آزادی را منتقل می‌کند.

شخصیت‌ها: شخصیت‌های اصلی مانند اندی دوفرین و رد به خوبی در فیلم به تصویر کشیده شده‌اند و ویژگی‌های آن‌ها با دقت حفظ شده است.

ساختار داستان: اگرچه برخی جزئیات و صحنه‌ها در فیلم تغییر کرده‌اند یا به آن اضافه شده‌اند، اما خط داستانی کلی و رویدادهای کلیدی داستان حفظ شده است. برخی از تغییرات در جزئیات و صحنه‌ها وجود دارد که برای ایجاد تنش بیشتر یا تطابق با فرمت سینما لازم بوده است، اما این تغییرات به کلیت داستان آسیب نزده‌اند.

بنابراین می‌توان گفت که «رستگاری در شائوشنگ» یک اقتباس وفادار است که با احترام به منبع اصلی، توانسته است داستان را به شکلی موثر و جذاب برای تماشاگران به تصویر بکشد. در ادامه مفصلاً به شخصیت‌پردازی، ساختار، درون‌مایه و... در رمان و فیلم خواهیم پرداخت.

آشنایی با استیون کینگ

استیون ادوین کینگ نویسنده‌ای آمریکایی است که اکنون ۷۷ سال دارد. سبک نوشته‌های او معمولاً وحشت، خیال‌پردازی، ماوراءالطبیعه، تعلیق، جنایی، علمی تخیلی و رمان‌های فانتزی است. او به قدری در کار خود حرفه‌ای‌ست که به جز یک کتاب او به نام خشم، بقیه آثارش هم‌چنان در حال انتشار هستند. دلیل چاپ نشدن کتاب خشم نیز به خواست خود استیون کینگ بوده است زیرا بر اساس داستان این کتاب، دانش‌آموزی اقدام به تیراندازی به سوی همکلاسی‌هایش می‌کند. کینگ پس از آن، خواستار جمع شدن کتاب از کتاب‌فروشی‌ها می‌شود. استیون کینگ جوایز زیادی دریافت کرده است از جمله: جوایز برام استوکر، جوایز فانتزی جهانی و جوایز انجمن فانتزی بریتانیا. در سال ۲۰۰۳ نیز بنیاد ملی کتاب، مدال مشارکت برجسته در ادبیات آمریکایی را به او اعطا نموده است. از آثار کینگ استفاده‌های سینمایی زیادی شده زیرا کتاب‌های او به قدری برای خوانندگان جذاب بوده که فیلم‌سازان را به این فکر انداخته است از آثار او برای ساخت فیلم‌های خود استفاده کنند. به طور خاص در این مقاله در مورد اقتباس فرانک دارابونت از کتاب «رستگاری در شائوشنگ» استیون کینگ صحبت می‌کنیم.

خلاصه داستان

«رستگاری در شائوشنگ» (به انگلیسی: "The Shawshank Redemption") داستانی است که بر اساس داستان کوتاهی از نویسنده معروف آمریکایی، استیون کینگ، به نام «رستگاری در شائوشنگ» نوشته شده است. این داستان به بررسی موضوعاتی چون امید، دوستی و رستگاری می‌پردازد و در یک زندان واقع در ایالت مین آمریکا به نام شائوشنگ اتفاق می‌افتد.

داستان از زبان راوی، «الیس رد»، روایت می‌شود که در زندان شائوشنگ با «اندی دوفرین»، یک بانکدار موفق، آشنا می‌شود. اندی به جرم قتل همسرش و معشوقه‌اش به حبس ابد محکوم شده است، اما او همواره ادعا می‌کند که بی‌گناه است. در طول سال‌ها، اندی با استفاده از هوش و مهارت‌های مالی خود به زندانیان دیگر کمک می‌کند و هم‌چنین با مدیر زندان و نگهبانان رابطه‌ای خاص برقرار می‌کند.

یکی از نقاط عطف داستان، دوستی عمیق بین اندی و رد است. رد که در ابتدا مردی ناامید و دلسرد به نظر می‌رسد، تحت تأثیر اندی قرار می‌گیرد و به تدریج امید را دوباره پیدا می‌کند. اندی با طرح‌های هوشمندانه‌اش، زندگی در زندان را برای خود و دیگر زندانیان بهتر می‌کند و به آن‌ها یاد می‌دهد که چگونه به زندگی خود معنا بدهند.

در نهایت، پس از سال‌ها تحمل سختی‌ها و بی‌عدالتی‌ها، اندی موفق می‌شود با برنامه‌ریزی دقیق و استفاده از نقطه ضعف‌های سیستم زندان، از زندان فرار کند. او در نهایت به مکزیک می‌رسد و زندگی جدیدی را آغاز می‌کند. رد نیز پس از آزادی از زندان، تصمیم می‌گیرد به اندی ملحق شود و دوباره زندگی خود را بسازد. این داستان به خوبی نشان‌دهنده قدرت امید و دوستی در شرایط سخت است و پیام‌های عمیق انسانی را در خود دارد. فیلمی که بر اساس این داستان ساخته شده است نیز به یکی از آثار کلاسیک سینما تبدیل شده و تحسین‌های زیادی را جلب کرده است.

آشنایی با فرائد دارابونت

کارگردان، تهیه‌کننده و فیلم‌نامه‌نویس آمریکایی است که اکنون ۶۵ ساله است. اصالتی مجارستانی دارد و در فرانسه متولد شده است.

از ساخته‌هایش پیداست که وی علاقه زیادی به نوشته‌های استیون کینگ دارد. رستگاری در شائوشنگ، مسیر سبز، مه و زن در اتاق نمونه‌هایی از اقتباس او از آثار کینگ می‌باشند. از رستگاری در شائوشنگ به عنوان بهترین فیلم دارابونت یاد می‌شود زیرا با گذشت سال‌های زیاد از ساخت آن هنوز طرفداران زیادی دارد و هنوز در لیست پخش شبکه‌های مختلف قرار می‌گیرد. او در این فیلم اقتباسی وفادارانه را برگزیده و با انتخاب درست بازیگران توانسته است داستان را به بهترین شکل ممکن به تصویر بکشد.

ژانر فیلم

این فیلم در ژانر درام قرار می‌گیرد. ژانر درام یکی از پرطرفدارترین و مهم‌ترین ژانرها در هنرهای نمایشی، ادبیات و سینما است. درام به طور کلی به آثاری اطلاق می‌شود که بر روی تضادها، احساسات عمیق انسانی و روابط بین شخصیت‌ها تمرکز دارند. داستان‌های این ژانر معمولاً به بررسی مسائل اجتماعی، اخلاقی، عاطفی و روان‌شناختی می‌پردازد.

حال عناصری که باعث شده‌اند فیلم «رهایی از شائوشنگ» در ژانر درام قرار بگیرد را بررسی می‌کنیم:

شخصیت‌های عمیق و پیچیده: فیلم حول محور شخصیت اندی دوفرین و رفقای او در زندان شائوشنگ می‌چرخد. شخصیت اندی با چالش‌های بزرگ و بحران‌های عاطفی مواجه است، از جمله بی‌گناهی‌اش و تلاش برای حفظ امید در شرایط سخت. شخصیت رد نیز به عنوان راوی داستان عمق بیشتری به روایت می‌بخشد.

تضاد و بحران: فیلم به وضوح تضادهای زیادی را به تصویر می‌کشد از جمله تضاد بین آزادی و زندان، امید و ناامیدی، دوستی و تنهایی. داستان به بررسی چالش‌های زندگی در زندان و تلاش برای حفظ هویت و انسانیت در شرایط غیر انسانی می‌پردازد.

احساسات عمیق: این فیلم احساساتی چون ناامیدی و امیدواری، دوستی و محبت، سرسختی و تلاش برای رسیدن به خواسته‌ها و... را به تصویر می‌کشد. رابطه دوستانه بین اندی و رد نیز از جمله مواردی است که بینندگان را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

موضوعات اجتماعی: فیلم به مسائل اجتماعی مانند فساد در سیستم قضایی، اثرات زندان بر روی انسان‌ها و اهمیت امید و آزادی می‌پردازد. هم‌چنین به خوبی به تصویر می‌کشد که چگونه یک انسان در عین آزادی می‌تواند این حس را نداشته باشد و در عین زندانی بودن سرشار از امید و رویاهای آزادانه باشد.

ساختار خطی و روایت قوی: داستان به صورت خطی روایت می‌شود و با استفاده از فلاش‌بک‌ها عمق بیشتری به شخصیت‌ها و گذشته آن‌ها داده می‌شود.

پیام رستگاری: در نهایت فیلم پیام قوی درباره رستگاری و قدرت امید دارد. پایان فیلم که نشان‌دهنده موفقیت اندی در فرار از زندان و آغاز زندگی جدیدش است، احساس خوشحالی و امید را در بیننده ایجاد می‌کند.

«رستگاری در شائوشنگ» در زمره فیلم‌های درام برجسته قرار دارد که تاثیر عمیقی بر مخاطبان خود می‌گذارد. (جانسون، ۲۰۰۵: ۱۲۵).

شخصیت‌پردازی در رمان و فیلم

شخصیت‌های اصلی در هر دو مشترکند اما در فیلم بنا به ضرورت، بعضی شخصیت‌ها حذف و اضافه شده‌اند. به بررسی کامل هر شخصیت تاثیرگذار می‌پردازیم:

اندی دوفرین: نقش اصلی کتاب و فیلم که موضوع حول او می‌چرخد اندی دوفرین است. او بانکداری موفق است که به جرم قتل همسرش و معشوقه او به زندان شائوشنگ می‌افتد.

اندی در حقیقت بی‌گناه می‌باشد اما تا اواسط داستان، خواننده کتاب یا بیننده فیلم متوجه این موضوع نمی‌شود. او شخصی آرام، درون‌گرا، متفکر و مرموز، سختکوش و خستگی‌ناپذیر و پر از شور و امید به زندگی نمایش داده می‌شود. (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۸) اندی با اینکه سال‌های زیادی در زندان می‌گذراند اما لحظه‌ای رنگ تعلق نمی‌گیرد و فکر آزادی را هر روز بیشتر از قبل در ذهنش می‌پروراند. او با دوستش رد از امید حرف می‌زند و از رویاهایش برای او می‌گوید.

اندی با اقدامات اصلاح‌گرانه خود کتاب‌خانه مرده زندان را به راه می‌اندازد و با ۶ سال نامه زدن‌های مکرر به مجلس سنا بودجه مناسبی برای آن دریافت می‌کند. (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۰) او به ادامه تحصیل بسیاری از زندانیان کمک می‌کند و در تلاش است در محیط خفقان زندان زندگی را برای خود و دیگران قابل تحمل گرداند.

اندی که در بیرون از زندان در کارش بسیار موفق بود سعی می‌کند با کمک به کارکنان زندان برای رفع مشکلات مالی‌شان جایگاهی برای خود دست و پا کند که موفق هم می‌شود. (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۰) او به هر دری می‌زند تا در محیط بسته زندان اندکی حس آزادی را لمس کند و درگیر روزمرگی و خو گرفتن با آن نشود.

اندی طی بیست سال با تلاشی خستگی‌ناپذیر حفره‌ای در دیوار سلولش ایجاد می‌کند و در نهایت از همان‌جا می‌گریزد و تبدیل به اسطوره‌ای برای دوستان زندانی‌اش می‌گردد. شخصیت وارسته اندی روی دیگران نیز تاثیر می‌گذارد. تاثیرگذاری او روی دوست صمیمی‌اش، رد، بسیار واضح و تماشایی است.

تیم رابینز به خوبی از عهده اجرای این نقش برآمده است.

اندی دوفرین نماد امید و قهرمان داستان می‌باشد.

الیس رد: او هم در فیلم و هم در کتاب راوی داستان است و معروف است به اینکه می‌تواند هر چیزی را وارد زندان کند.

رد شخصیتی عمیق و فلسفی دارد و به خوبی درک می‌کند که چگونه زندگی در زندان انسان‌ها را تغییر می‌دهد. در رمان اشاره‌ای به رنگ پوست رد نمی‌شود اما دارابونت در این نقش خلاقیت به خرج داده است و با انتخاب موريس فریمن به عنوان بازیگر، او را سیاهپوست نشان می‌دهد.

دوستی شکل گرفته بین اندی و رد از موضوع‌های کلیدی و زیبای داستان است. دیدگاه اندی درباره امید و آزادی روی رد تاثیر زیادی می‌گذارد. اگر رد بدون آشنایی با اندی از زندان آزاد می‌شد قطعاً مانند دیگر زندانیان آزاد شده چندان دوامی نمی‌آورد اما آشنایی با اندی به او جسارت و شجاعت زندگی کردن و ادامه دادن می‌دهد. (آیزنر، ۱۹۹۸: ۸۴).

رد نماد تحول و شخصیتی پویا است.

ساموئل نورتون: نورتون رییس زندان شائوشنگ است. در کتاب، او جانشین گرگ استمس می‌شود (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۸) اما در فیلم، از ابتدا خود نورتون ریاست زندان را برعهده دارد.

او خود را چهره‌ای مذهبی و پایبند به اصول نشان می‌دهد و بسیار به انجیل اهمیت می‌دهد (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۸-۸۹) اما در اصل با بهره‌کشی از زندانیان پولشویی‌های فراوان می‌کند که در این راه اندی مسئول امور مالی اوست. (کینگ، ۱۹۹۴: ۹۰)

نورتون به دلیل اینکه از اندی سود فراوان می‌برد به ادعای او مبنی بر بی‌گناهی‌اش و پیدا کردن مدرک، اهمیتی نمی‌دهد (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۰۱-۱۰۴) و تنها مدرک او یعنی تامی ویلیامز را از بین می‌برد.

در کتاب، در انتها نورتون خود را بازنشسته می‌کند (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۴۰-۱۴۱) اما در فیلم او خودکشی می‌کند تا به دست قانون نیفتد.

دارابونت با اندک تغییراتی در داستان کتاب، در فیلم‌نامه خود رذالت وی را به خوبی نمایش داده است. نقش نورتون را بیل موری ایفا می‌کند.

ساموئل نورتون نماد ظلم و خودکامگی و یک قدرت فاسد است. او ضدقهرمان داستان می‌باشد.

بروکس: بروکس از جمله شخصیت‌هایی است که به داستان عمق زیادی می‌بخشد و بیننده را به فکر فرو می‌برد. او مسئول کتابخانه محقر زندان و فردی باسواد است. اندی مدتی در کتابخانه دستیار اوست تا اینکه بروکس عفو می‌خورد.

در کتاب به او زیاد پرداخته نمی‌شود. استیون کینگ می‌نویسد که شش ماه بعد از آزاد شدنش در خانه‌ای که به او داده بودند، جان می‌دهد. (کینگ، ۱۹۹۴: ۷۶-۷۷) اما در فیلم بروکس دچار سردرگمی زیادی می‌شود. او نمی‌تواند با دنیای بیرون از زندان ارتباط برقرار کند و زمان زیادی نمی‌گذرد که دست به خودکشی می‌زند.

وقتی خبر به زندانیان می‌رسد رد کاملاً او را درک می‌کند و به دوستانش که درکی از موضوع ندارند می‌گوید بروکس در زندان فرد مهمی بود و مسئولیت کتابخانه را داشت، اما خارج از اینجا او یک زندانی سابقه‌دار است که حتی نمی‌تواند عضو ساده کتابخانه شود!

عادت شدید به دیوارهای زندان و آزادی‌گزیزی به خوبی در شخصیت بروکس نمایش داده می‌شود. او از نظر روحیه درست در نقطه مقابل اندی قرار می‌گیرد. بروکس نماد شرطی‌شدن و همان شخصیت متضاد داستان می‌باشد.

نوع روایت در کتاب و فیلم

داستان هم در کتاب و هم در فیلم به صورت خطی پیش می‌رود. فرانک دارابونت از فلش‌بک‌ها برای ارائه اطلاعات بیشتر درباره شخصیت‌ها و پیشینه آن‌ها استفاده می‌کند که به جذابیت فیلم می‌افزاید. هم‌چنین نوعی ابهام هیجان‌انگیز برای بیننده ایجاد می‌شود که او را با داستان همراه می‌کند. اما در کتاب استیون کینگ طوری وقایع را روایت می‌کند که خواننده به درون زندگی روزمره زندانیان برده می‌شود و در لحظه با احوال آنان همراه است. در کتاب ما اطلاعات مربوط به گذشته شخصیت‌ها را از طریق دیالوگ‌ها و افکار رد دریافت می‌کنیم، اما هیچ فلش‌بکی وجود ندارد که به طور مستقیم به گذشته برگردد. استفاده از فلش‌بک در فیلم به روایت تنوع می‌بخشد و باعث می‌شود تا داستان به صورت بصری و عاطفی غنی‌تر شود هم‌چنین به بیننده کمک می‌کند تا با شخصیت‌ها ارتباط عمیق‌تری برقرار کند و احساساتی هم‌چون هم‌دردی و امید را بیشتر تجربه کند.

درون‌مایه

درون‌مایه داستان، امیدواری و تسلیم نشدن در برابر هرگونه سختی است. نویسنده سخت‌ترین شرایط، با انواع آزار و اذیت جسمی و روحی، را برای شخصیت اصلی داستانش رقم زده است. اما در نهایت این شخصیت، یعنی اندی دوفرین، با صبوری و سخت‌کوشی و امیدواری فراوان به موفقیت می‌رسد و رستگار می‌شود. دارابونت به هنرمندی هرچه تمام‌تر این داستان را به تصویر کشیده است به گونه‌ای که ذهن بیننده را تا مدت‌ها مشغول خود می‌کند.

ساختار کتاب و فیلم

در ابتدا نحوه شروع داستان را در رمان و فیلم مورد بررسی قرار می‌دهیم. در کتاب داستان با روایت رد شروع می‌شود که از خود و جرمش می‌گوید و مفصلاً در این‌باره صحبت می‌کند. (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۳-۱۵) او از زندانیان دیگر هم اسم می‌برد و مختصر توضیحی می‌دهد که برای هرکدام چه چیزی از بیرون زندان آورده است. (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۶-۲۰) اما در فیلم، ما در ابتدا اندی را می‌بینیم که در تاریکی شب سوار بر اتومبیل خود روبه‌روی خانه‌ای نشسته است. صدای موسیقی می‌آید و او مشروبات الکلی می‌نوشد و دست به اسلحه می‌برد. از اتومبیل خود پیاده شده اما دیگر چیزی نشان داده نمی‌شود. در بین این تصاویر، دادگاه اندی نمایش داده می‌شود که او را متهم به قتل همسرش و

معشوقه او می‌کنند و قاضی دلایل خود را ارائه می‌دهد. اندی به دوبار حبس ابد در زندان شائوشنگ محکوم می‌شود. این تصویرسازی‌ها و این مدل شروع داستان، بیننده را کنجکاو می‌کند که ادامه فیلم را پیگیری کند. سراسر فیلم از این صحنه‌ها آکنده است در صورتی‌که ما چنین چیزی را در مورد روایت کتاب نمی‌بینیم. استیون کینگ رمان را به گونه‌ای نوشته است که خواننده قبل از فرار اندی می‌تواند کاملاً آن را حدس بزند، اما در فیلم تا لحظه آخر بیننده نمی‌داند قصد اندی چیست و چه در سر او می‌گذرد. به‌خصوص که اندی تنها مدرک خود را از دست داده است و دوماه در انفرادی به سر برده. او از رد دو متر طناب می‌خواهد. این درخواست هم رد و هم بیننده را به فکر فرو می‌برد که نکند اندی می‌خواهد خود را بکشد؟ و در نهایت فرار او بیننده را از نگرانی می‌رهاند و شادی موفقیت شیرینی را به او می‌چشانند.

تفاوت‌ها در رمان و فیلم

به طور کل دارابونت شخصیت‌ها و اتفاقات را غنی‌تر از استیون کینگ به تصویر می‌کشد. ظلم، امید، ناامیدی، هیجانات و... همگی در اثر دارابونت پررنگ‌تر هستند. چند مورد را بیان می‌کنیم: کادوی اندی به رد: در کتاب گفته می‌شود که اندی سنگی صیقل خورده به رد می‌دهد (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۱۳) اما در فیلم رد به اندی می‌گوید که قبلاً سازدهنی می‌زده است و اندی نیز به او سازدهنی کادو می‌دهد. این نشان از توجه اندی به نوستالژی‌ها و علائق و استعداد دوست خود، رد، دارد.

تفاوت شخصیت بروکس: همان‌طور که پیش‌تر در بخش شخصیت‌پردازی اشاره شد بروکس از نقش‌های کوتاه اما بسیار تاثیرگذار فیلم است. بروکس در فیلم جوجه کلاغی را پرورش می‌دهد که قبل از آزادی خود، او را آزاد می‌کند و بعد از آزادی به یاد جیک (کلاغش) به پارک‌ها می‌رود و برای پرندگان دانه می‌ریزد تا شاید او را ملاقات کند. در کتاب از دو شخصیت یاد می‌شود. یکی بروکس هاتلن که همان بروکس فیلم است و شش ماه پس از آزادی می‌میرد. (کینگ، ۱۹۹۴: ۷۶-۷۷) دیگری شروود بولتون، که کبوتری را نگهداری می‌کند و قبل از آزادی‌اش کبوتر را رها می‌کند. زندانیان چند روز بعد از آزادی او، جسد کبوترش را جایی پیدا می‌کنند که همیشه شروود آنجا می‌نشسته است. (کینگ، ۱۹۹۴: ۳۷-۳۶) تفاوت این دو با اینکه زیاد نیست اما در معنا خیلی فرق‌شان است. در کتاب به احساسات حیوانی و علاقه کبوتر به صاحبش توجه شده است که از دوری او دق می‌کند. اما در فیلم احساسات عمیق انسانی درگیر است زیرا هیچ انسانی جوجه کلاغ نگهداری نمی‌کند اما رنج زندان بروکس را به این حد عاطفی کرده است که چنین کاری می‌کند و بعد از آزادی برای پرنده عزیزش ابراز دلتنگی می‌کند. جیک برای او در زندان دلخوشی‌ای بود که بعد از آزادی، آن نیز از بروکس گرفته شد و بیشتر به سمت خودکشی هلش داد.

مجازات تامی ویلیامز: تامی تنها شاهد اندی است که می‌داند قاتل واقعی همسر اندی و معشوقه‌اش کیست. (کینگ، ۱۹۹۴: ۹۸-۹۶) نورتون این مدرک را از بین می‌برد اما نوع از بین بردن در کتاب و فیلم تفاوت دارد. در کتاب تامی به این بهانه که بتواند مرخصی‌های بیشتری بگیرد و خانواده‌اش را ببیند به زندانی دیگر منتقل می‌شود که به بدی شائوشنگ نیست. (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۰۹-۱۱۰) اما در فیلم، نورتون تامی را شب هنگام در حیاط زندان ملاقات می‌کند و اطمینان حاصل می‌کند که او راست می‌گوید. سپس ناجوان‌مردانه او را می‌کشد. این صحنه رذالت و ظلم نورتون را پررنگ می‌کند.

پایان کار ساموئل نورتون: در شخصیت‌شناسی نورتون به این موضوع اشاره شد. در کتاب گفته می‌شود که او پس از فرار اندی و از دست رفتن دارایی‌هایی که اندوخته بود، خود را بازنشسته می‌کند. (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۴۱-۱۴۰) اما در فیلم، پلیس جریان را متوجه می‌شود و به قصد دستگیری او وارد دفترش می‌شود. نورتون به هیچ عنوان نمی‌خواهد حالا که دارایی‌هایش رفته، آبرویش هم برود بنابراین ترجیح می‌دهد با گلوله‌ای خود را خلاص کند. این پایان برای یک ظالم تمام عیار، برای بیننده مبهوت‌کننده است. هم‌چنین در کتاب گفته می‌شود که نورتون نسبت به رییس قبلی زندان، اندکی مراعات حال جسمی زندانیان را می‌کند و به نحوی دیگر آن‌ها را اذیت می‌کند (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۹) اما در فیلم نورتون ستمگری بی‌رقیب است.

در کتاب از مافیای مواد مخدر و تجارت آن در زندان صحبت می‌کند (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۲) اما در فیلم اسمی از مواد مخدر برده نمی‌شود.

در کتاب به وجود گه‌گاه زنان، البته نه به‌طور مستقیم، اشاره می‌شود (کینگ، ۱۹۹۴: ۳۸) اما در فیلم هیچ زنی در زندان حضور ندارد. یکی از دلایلی که برای زیاد فروش نرفتن فیلم در پرده سینما گفته می‌شود همین عدم حضور بازیگر زن در فیلم است.

در کتاب به وجود هم‌بندی اشاره می‌شود (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۶) و نویسنده این‌چنین می‌نویسد که یکی از هم‌بندی‌های اندی همیشه از سرمای سلولش گله داشت که بعدها معلوم می‌شود به‌خاطر وجود حفره در دیوار بوده است. (کینگ، ۱۹۹۴: ۸۸) هم‌چنین کار اندی را برای چند ماه به تاخیر می‌اندازد. ولی در فیلم سلول‌ها انفرادی هستند که این‌طور بهتر به نظر می‌رسد و داستان را دچار اختلال نمی‌کند.

تعلیق‌ها

فیلم «رستگاری در شائوشنگ» نسبت به کتاب آن دارای تعلیقات بیشتری است. به دلیل سیر کاملاً خطی کتاب، خواننده می‌تواند برخی وقایع را حدس بزند یا آن‌چنان هیجانی که باید را درک نمی‌کند. اما در فیلم به دلیل وجود جلوه‌های بصری، استفاده از موسیقی و انتقال دقیق احساسات توسط بازیگران تعلیق‌ها عمیقاً بیننده را همراه می‌کنند.

اولین شب ورود به زندان یکی از آن‌هاست. همه زندانیان در انتظار گریه زندانی‌های جدید و بهت و ترس آنان هستند. رد که سر اندی شرط‌بندی کرده است همراه بینندگان انتظار می‌کشند، اما صدایی از اندی بیرون نمی‌آید. آینده مبهم و نامعلوم اندی در زندان حس نگرانی را به بیننده منتقل می‌کند.

پس از نامه نگاری‌های فراوان اندی با مجلس، بالاخره برای او مقداری کتاب فرستاده می‌شود. (کینگ، ۱۹۹۴: ۷۹) در لابه‌لای کتاب‌ها قطعه موسیقی ایتالیایی‌ای هست که اندی از نبود نگهبان استفاده کرده و آن را برای زندانیان پخش می‌کند. این صحنه در کتاب ذکر نشده است ولی جزو لحظات درخشان فیلم است. زندانیان همگی مبهوت صدایی هستند که از بلندگوها پخش می‌شود و گویی برای چند ثانیه حس غریب آزادی در جان‌شان غلیان می‌کند. این تعلیق بسیار عمیق و تاثیرگذار است. پس از این کار اندی به انفرادی فرستاده می‌شود اما از کرده خود پشیمان نیست.

صحنه بازجویی خصوصی نورتون از تامی در حیات زندان، از آن دست صحنه‌هایی است که امید همراه با استرس را برای بیننده به همراه دارد. بیننده نمی‌داند نورتون چه در سر دارد. لحن او دوستانه و دلجویانه است ولی این با ذات

ستمگر او در تضاد است. امید می‌رود که نورتون سخنان تامی را باور کرده و اندی از زندان رهایی یابد ولی با شلیک گلوله به تامی همه امیدها پوچ می‌شود و بیننده حسرت و ظلم بدی را احساس می‌کند.

مهم‌ترین تعلیق را در ماجرای فرار اندی از زندان شائوشنگ داریم. بعد از از دست رفتن مدرک اندی برای اثبات بی‌گناهی‌اش یعنی تامی، و تحمل دوماه انفرادی، او دو متر طناب از رد درخواست می‌کند. شب فرار، بینندگان به همراه رد در استرس عجیبی فرو می‌روند. اندی قابل‌پیش‌بینی نیست. درخواست طناب، ذهن را به این سو می‌برد که شاید او ناامید شده و دیگر خسته شده است و قصد خودکشی دارد. اما اندی با فرار شکوهمندانه‌اش همه را متحیر می‌کند. (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۳۵-۱۴۱)

دیالوگ‌های برجسته

دو دیالوگ در این داستان بسیار برجسته هستند.

در نامه‌ای که اندی برای رد در پایان داستان نوشته است جمله درخشانی دیده می‌شود: «یادت باشه رد... امید چیز خوبی... شاید بشه گفت بهترین چیزا... و چیزیای خوب هرگز نمی‌میرن.» (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۶۰)

دومین دیالوگ، سخنان پایانی رد هستند که هم داستان هم فیلم با این جملات تمام می‌شوند: «امیدوارم اندی آنجا باشد. امیدوارم بتوانم از مرز عبور کنم. امیدوارم دوستم را ببینم و دستش را در دستم بگیرم. امیدوارم دریا همان‌قدر آبی باشد که در رویاهایم بود. امیدوارم...» (کینگ، ۱۹۹۴: ۱۶۲) این جملات که سراسر پر از امیدواری است نشان‌دهنده تاثیر عمیق اندی بر شخصیت منفعل رد است و نشان می‌دهد که تحول در وجود رد اتفاق افتاده است و به او باوری امیدوارانه داده است.

نتیجه‌گیری

دارابونت در اقتباس خود از «رهایی از شائوشنگ» توانسته است با استفاده از عناصر دراماتیک و انسانی، داستان کینگ را به شکلی تأثیرگذار به تصویر بکشد. این فیلم به عنوان یکی از بهترین اقتباس‌های سینمایی شناخته می‌شود و موفق به جلب توجه تماشاگران و منتقدان به دلیل عمق عاطفی و پیام‌های عمیق انسانی شده است.

به طور کلی، دارابونت با اقتباس از رمان کینگ توانسته است شخصیت‌ها و تم‌ها را در قالبی دراماتیک و بصری به طرز مؤثری تجسم کند. در حالی که رمان بر توصیف و تحلیل عمیق‌تری از شخصیت‌ها و شرایط تمرکز دارد، فیلم با استفاده از روایت بصری و عمیق‌تر کردن روابط انسانی، تأثیرگذاری بیشتری را بر تماشاگران ایجاد می‌کند.

توصیف در «رهایی از شائوشنگ» ابزاری قدرتمند است که به شکل مؤثری احساسات، فضا و شخصیت‌های داستان را به تصویر می‌کشد. با استفاده از توصیف‌های دقیق و عمیق، فیلم توانسته است تجربه‌ای عاطفی و انسانی را برای بیننده ایجاد کند که درک بهتری از مضامین امید و رهایی ارائه می‌دهد. این توصیف‌ها نه تنها به پیشبرد داستان کمک می‌کنند، بلکه موجب ایجاد ارتباط عاطفی قوی با مخاطب می‌شوند.

تعلیق در «رهایی از شائوشنگ» از طریق لحظات کلیدی، شخصیت‌پردازی عمیق و ارتباطات عاطفی میان شخصیت‌ها به‌خوبی ایجاد شده است. این عنصر به فیلم اجازه می‌دهد تا تماشاگران را درگیر نگه دارد و آن‌ها را در

دنیای پیچیده و پرتنش زندان شائوشنک همراهی کند. استفاده مؤثر از تعلیق، یکی از دلایلی است که این فیلم به عنوان یک اثر بزرگ در سینما شناخته می‌شود و توجه و تحسین مخاطبان را جلب می‌کند.

منابع

- پروینی، خلیل و پراندوجی، نعیمه. (۱۳۸۹). «محمد غنیمی هلال و جایگاه او در ادبیات تطبیقی عربی». فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی. شماره ۴. صص ۱-۲۶.
- غبرایی، مهدی. (۱۳۸۹). رمان و روایت: تحلیلی بر ساختار رمان نوین. تهران: ثبت.
- فرخ‌زاد، ناهید. (۱۳۹۲). سینما و ادبیات: بررسی پیوندها. تهران: جنگل.
- کینگ، استیون. (۱۹۹۴). The Shawshank Redemption. کاوسی، علی. (۱۳۸۹). زنجان: آذرکلک.
- ندا، طه. (۱۳۸۷). ادبیات تطبیقی. ترجمه هادی نظری منظم. چاپ دوم. تهران: نشر نی.
- Eisner: E. (1998). "Different Seasons" - Stephen King2. "The Shawshank Redemption: The Official Movie Guide.
- Johnson; F. (2005). "Hope and Freedom in The Shawshank Redemption"

Abstract:

Comparative literature examines and analyzes literary works from various cultures and countries, pursuing goals such as understanding the reciprocal cultural influences, comparing themes and styles, and exploring the relationship between literature, history, and society. This type of literature allows researchers to identify literary trends on an international level and extract new perspectives on the reciprocal influences of cultures and different literary domains. Adaptation refers to the process of transforming a literary, artistic, or cultural work into another form, such as film, theater, or television. This process can occur directly or indirectly and usually involves changes in content, characters, and structure to make it suitable for the new medium. Adaptation not only recreates a story but also interprets it in light of the new environment and time. The aim of the present research is to analyze the various dimensions of the novel "The Shawshank Redemption" by Stephen King and its cinematic adaptation, created by Frank Darabont. The results of this research indicate that both the novel and the film "The Shawshank Redemption" explore themes such as hope, freedom, and friendship, but each portrays these subjects in its own unique way. Comparative literature and the study of adaptations can lead to a deeper analysis of these differences and the cultural impacts between a literary and a visual work.

نقد انواع جمله ساده در دستور زبان فارسی کامیار و عمرانی

محمدعلی نوری خوشرو دباری (نویسنده مسئول)

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران

ma_noori48@yahoo.com

عارفه عارفی

کارشناس رشته آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، مازندران

arefearefi2020@gmail.com

چکیده

کامیار و عمرانی جمله ساده را یا دوجزئی (نهاد+گزاره) می‌دانند یا سه‌جزئی (نهاد+مفعول+فعل)، (نهاد+مسنند+فعل) و (نهاد+متمم+فعل) یا چهارجزئی (نهاد+مفعول+متمم+فعل)، (نهاد+مفعول+فعل)، (نهاد+مفعول+فعل)، (نهاد+مفعول+فعل) و (نهاد+مفعول+فعل). مقاله حاضر با هدف نشان دادن کاستی‌های انواع جملات ساده در دستور زبان فارسی کامیار، به روش کتاب‌خانه‌ای و تحلیل و نقد انواع جملات ساده در دستورهای دیگر به این نتیجه دست یافت که جملات ساده دیگری هم وجود دارند: دوجزئی (نهاد+فعل مجهول)، سه‌جزئی (نهاد+متمم اسنادی+فعل)، (نهاد+متمم+فعل مجهول)، (نهاد+متمم+فعل واداری مجهول) و (نهاد+مسنند+فعل مجهول)، پنج‌جزئی (نهاد+مفعول+متمم+مسنند+فعل). این مقاله برای نخستین بار در تاریخ دستورنویسی فارسی جملات زیر را که انواعی از جمله ساده هستند، فرایش می‌نهد: الف) نهاد+مفعول+متمم اسنادی+فعل، ب) نهاد+متمم+مسنند+فعل مجهول، ج) نهاد+متمم اسنادی+فعل مجهول، د) نهاد+مسنند+فعل مجهول، ه) نهاد+مفعول+فعل مجهول. از آنجایی که فعل مجهول مفعول نمی‌پذیرد، پس سخن کامیار و عمرانی که شکل معلوم این‌گونه جملات را دو مفعولی می‌دانند، نادرست است و می‌بایستی این‌گونه جملات را چهارجزئی با متمم و مفعول می‌نامیدند که مجهول آن به شکل سه‌جزئی نهاد+متمم+فعل مجهول درآید.

کلیدواژه‌ها: جملات چندجزئی، دستور زبان کامیار، نقد جمله.

مقدمه

از گذشته تا کنون دستور زبان فارسی به شیوه‌های گوناگونی به نگارش در آمده‌است. «بررسی ساختمان و نحوه کاربرد یک زبان تحت عنوان «دستور» (grammar) انجام می‌پذیرد. دستور خود متشکل از دو بخش مجزا یعنی «صرف» و «نحو» می‌باشد.» (باقری، ۱۳۹۹: ۱۴۵)

امروزه، با تکیه بر یافته‌های علم زبان‌شناسی بررسی نقش دستوری واژگان در جمله بر مبنای نظریه ساختاری است. «شناخت این واقعیت که زبان نظام طرح‌داری است و از عناصر درهم‌بافته شکل گرفته، از مبانی زبان‌شناسی نوین می‌باشد.» (همان: ۱۶۱) طبق این نظریه، زبان قانون‌مند است و نقش‌های دستوری با توجه به ساختار جمله بررسی می‌شوند؛ نه برگردان آن به متن روان. جمله به عنوان بزرگ‌ترین واحد زبان از بخش‌هایی تشکیل می‌شود. «جمله به واحدی از زبان گفته می‌شود که از یک یا چند گروه ساخته شده باشد و به دو قسمت نهاد و گزاره بخش‌پذیر باشد.» (کامیار و عمرانی، ۱۳۸۰: ۹) جملات ساده را می‌توان به دوجزئی، سه‌جزئی، چهارجزئی و پنج‌جزئی طبقه‌بندی کرد. کتاب «دستور زبان فارسی» کامیار و عمرانی آشکارا بیان می‌کند که «دستور زبان نیز - اگر بخواهد علمی باشد - باید به این روش (روش علمی) عمل کند، به همین دلیل چنین دستوری را توصیفی نیز می‌نامند. چون واقعیت‌های زبان را - آن‌چنان که هست، نه آن‌چنان که دستورنویس می‌خواهد باشد - توصیف می‌کند و پاره‌ای از واقعیت‌ها را به این دلیل که ممکن است مخالف سنت‌های زبانی، مخالف زیبایی‌شناسی یا حتی مخالف منطق باشد، کتمان نمی‌کند.» (همان: ۵) اما به نظر می‌رسد نگارندگان کتاب، در بررسی واقعیت‌های موجود در زبان، پاره‌ای از آن‌ها را نادیده گرفته باشند. این امر سبب می‌شود تا تحقیقاتی هم‌چون پژوهش حاضر جهت بازنگری و به‌کمال‌رساندن مفاهیم موجود در دستور زبان فارسی ضروری بنماید.

۱. نگاهی به انواع جمله ساده

کامیار و عمرانی جمله ساده را دارای یک فعل می‌دانند. (۱۳۸۰: ۱۱) و از دید آن‌ها جمله ساده یا دوجزئی است؛ یعنی از نهاد و گزاره ساخته می‌شود مثل «حسن می‌آید.» یا سه‌جزئی است که دارای سه نوع است: الف) سه‌جزئی با مفعول مثل «علی کتاب خرید.» ب) سه‌جزئی با مسند مثل «تصور آزادی وابسته غیرممکن است.» ج) سه‌جزئی با متمم مثل «تمدن امروز ما به چه می‌ماند؟» یا چهارجزئی است که دارای چهار نوع است: الف) چهارجزئی با مفعول و متمم مثل «این اوقاف و مساجد رنگ مذهبی خاصی به شهر می‌داد.» ب) چهارجزئی با مفعول و مسند مثل «خواجه نظام‌الملک غزالی را زین‌الدین و شرف‌الائمه می‌خواند.» ج) چهارجزئی دو مفعولی مثل «مادر کودک را غذا داد.» د) چهارجزئی با متمم و مسند مثل «اهل محل به او پهلوان می‌گفتند.» (کامیار و عمرانی، ۱۳۸۰: ۱۴ تا ۲۲)

قبل از پرداختن به کاستی‌ها و نواقص این تقسیم‌بندی دو نکته باید تذکر داده شود:

۱) درمورد جملات چهارجزئی با مفعول و مسند باید گفت که در دستورهای پیشین به نقش «تمیز» قائل بودند و این نقش را مخصوص کلماتی می‌دانستند که ابهام موجود در جمله را برطرف می‌سازد. (انوری و گیوی، ۱۴۰۰: ۱۵) اما در سالیان جدید نام این نقش را عوض کردند و آن را مسند نامیدند که به هیچ روی کار شایسته و زیبنده‌ای نبود چراکه اولاً اصطلاح نقش تمیزی سال‌های سال در کتاب‌های دستور به کار رفت و دستداران دستور با آن آشنا بودند.

ثانیاً تغییر اسم هیچ دردی را دوا نمی‌کند و هیچ گرهی را باز نمی‌نماید؛ بلکه مشکل و دشواری را بیشتر می‌نماید. ثالثاً مسند مخصوص جملات اسنادی است؛ اما جملاتی که در آن تمیز باشد، اسنادی نیستند.

۲) نکته‌ای که در مورد جملات چهارجزئی با مفعول و مسند گفته شد، درباره جملات چهارجزئی با متمم و مسند صادق است؛ یعنی شایسته است که در این گونه جملات هم مسند را تمیز نامید. از طرف دیگر در کتاب مورد نظر آمده «این جمله‌ها یعنی جملات چهارجزئی با متمم و مسند با فعل گفتن (به معنای اطلاق کردن) ساخته می‌شوند.» (همان: ۲۲) درحالی که فعل مرکب «لقب‌دادن» هم می‌تواند این گونه جملات را بسازد؛ مثل «اهل محل به او پهلوان لقب دادند.»

۲. نواقص تقسیم‌بندی کامیار و عمرانی

منظور ما از این عنوان، جملاتی هستند که کتاب کامیار و عمرانی متذکر آن‌ها نشد. از شماره ۱-۲ تا ۶-۲ جملات سه‌جزئی و پنج‌جزئی هستند که در دیگر کتاب‌ها آمدند و شایسته بود که در کتاب مورد نظر از آن‌ها یاد می‌شد.

۱-۲. جمله سه‌جزئی با متمم اسنادی

علاوه بر سه نوع جمله سه‌جزئی گفته‌شده، سه‌جزئی اسنادی با متمم داریم که در متن کتاب ذکری از آن‌ها به میان نیامده‌است. در این گونه جملات حرف اضافه+متمم جای مسند را اشغال می‌کند؛ مثل «این شعر از نیما است.» (حق‌شناس و دیگران، ۱۳۷۸، ۶۸)

۲-۲. جمله پنج‌جزئی با مفعول و متمم و مسند

جملات پنج‌جزئی هم داریم که در کتاب مورد نظر از آن‌ها یادی نشده‌است. این گونه جملات از نهاد، مفعول، متمم، مسند و فعل ساخته می‌شوند. به عبارت دیگر باید به آن‌ها جملات پنج‌جزئی با مفعول، متمم و مسند گفته شود. فعل این جملات معمولاً «معرفی کردن، وانمود کردن، نشان دادن» است؛ مثل «ما باید خود را به آن‌ها بی‌خبر از قضیه وانمود کنیم.» (سبطی و عمرانی، ۱۳۸۵، ج ۲: ۲۶۹)

لازم به ذکر است که علاوه بر سه فعل یادشده، فعل مرکب «جلوه‌دادن» هم می‌تواند جملات پنج‌جزئی بسازد: آن‌ها خود را به همه خیرخواه جلوه دادند.

در «دستور زبان فارسی امروز» هم از جملاتی یاد شده‌است که در کتاب مورد نظر به آن‌ها اشاره‌ای نگردید:

۳-۲. جمله مجهول یا ناگذر شده جمله گذرا به مفعول

این جمله هم دوجزئی یا دوبخشی است: «غذا خورده شد» که مجهول یا ناگذر شده «او غذا را خورد» هست. (ارژنگ، ۱۳۸۱: ۷۵)

۴-۲. جمله مجهول یا ناگذر شده جمله گذرا به مفعول و متمم

این جمله سه‌جزئی یا سه‌بخشی است که از نهاد+متمم+فعل مجهول ساخته می‌شود: «کتاب به او پس داده شد» که مجهول جمله «من کتاب را به او پس دادم» هست. (همان: ۷۷)

۲-۵. جمله مجهول یا ناگذر شده از فعل واداری گذرا به مفعول و متمم

این جمله سه‌جزئی یا سه‌بخشی است که از نهاد+متمم+فعل مجهول واداری ساخته می‌شود. (لازم به ذکر است که اگر فعل گذرا را دوباره گذرا بکنیم، واداری خوانده می‌شود؛ مثل خوراند و پوشاند.): «لباس به کودک پوشانده شد» که مجهول جمله «من لباس را به کودک پوشاندم» هست. (همان: ۷۸)

۲-۶. جمله مجهول یا ناگذر شده گمان و پندار و نامیدن و تبدیل کردن

این‌گونه جملات سه‌جزئی یا سه‌بخشی هستند: «او قهرمان خوانده شد» که مجهول جمله «ما او را قهرمان خواندیم» هست. (همان: ۷۹) به زبان دیگر باید گفت که شکل معلوم این جملات از نهاد+مفعول+تمیز یا مسند+فعل ساخته شده است و شکل مجهولی آن از نهاد+تمیز یا مسند+فعل مجهول. بعضی از دستورنویسان مثل وفایی تمیز یا مسند را در چنین جملاتی مسند مفعولی خواندند. (۱۳۹۲: ۴۵) البته وفایی و دیگران که این نام (مسند مفعولی) را به کار می‌گیرند، وامدار روان‌شاد فرشیدورد هستند که ظاهراً اولین بار این اصطلاح را به کار گرفت. (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۴۷)

۳. جملات چهارجزئی

این مقاله برای نخستین بار در تاریخ دستورنویسی زبان فارسی، دو جمله چهارجزئی جدیدی را مطرح می‌کند:

۳-۱. نهاد+مفعول+متمم اسنادی+فعل

- آن‌ها مرا به این نام خوانده‌اند.

- جمله را دیوانه نامیدم، چو بگشودند در گر بد است ایشان بدین نامم چرا نامیده‌اند (اعتصامی، ۱۳۶۳: ۸۰) صورت متشور آخرین بیت بالا چنین است: ایشان چرا (به چه علت) مرا به این نام نامیده‌اند؟ در این جمله واژه چرا قید است و بقیه اجزای اصلی جمله هستند.

ز رخسارش فرو می‌ریخت اشکینای زندگی بر آب می‌دید (حمیدی شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۹۶) او بنای زندگی را بر آب می‌دید از چهار جزء یادشده ساخته شده است.

۳-۲. مجهول جمله پنج‌جزئی نهاد+مفعول+متمم+مسند+فعل؛ یعنی نهاد+متمم+مسند+فعل مجهول

«آن‌ها خود را به ما بی‌خبر از قضیه نشان دادند»، یک جمله پنج‌جزئی است که مجهول آن یعنی «آن‌ها به ما بی‌خبر از قضیه نشان داده شدند» چهارجزئی خواهد بود.

۴. جملات سه‌جزئی

این مقاله علاوه بر دو جمله چهارجزئی یادشده، سه جمله سه جزئی جدیدی را هم فرایش می‌نهد:

۴-۱. مجهول جمله چهارجزئی با مفعول و متمم اسنادی؛ یعنی جمله سه جزئی نهاد+متمم اسنادی+فعل مجهول «آن‌ها مرا بدین نام می‌خوانند» جمله‌ای است چهارجزئی با مفعول و متمم اسنادی که مجهول آن یعنی «من به این نام خوانده می‌شوم» جمله‌ای سه جزئی است که از نهاد، متمم اسنادی و فعل مجهول ساخته شده‌است.

۴-۲. مجهول جمله چهارجزئی با متمم و مسند؛ یعنی جمله سه جزئی با مسند و فعل مجهول

«مردم به او رستم می‌گویند.» که به صورت «او رستم گفته می‌شود.» در می‌آید.

لازم به ذکر است بعضی از دستورنویسان مثل وفایی به مسند در شکل متمم این جملات مسند متممی گفتند چراکه مسند برای رفع ابهام متمم آمده‌است. (۱۳۹۲: ۴۵)

۴-۳. مجهول جمله چهارجزئی با دو مفعول؛ یعنی جمله سه جزئی با مفعول و فعل مجهول

«من کودک را لباس پوشاندم.» (نهاد+مفعول+مفعول+فعل). اگر جمله یادشده مجهول گردد، به این شکل در می‌آید: «کودک لباس پوشانده شد.» که علی‌الظاهر از نهاد+مفعول+فعل مجهول ساخته شده‌است.

از آنجایی که فعل مجهول مفعول‌پذیر نیست، قاعده ساخت جمله بالا (نهاد+مفعول+فعل مجهول) درست در نمی‌آید؛ پس سخن کامیار و عمرانی که شکل معلوم این جملات را دو مفعولی می‌دانند، نادرست است. باید می‌گفتند این گونه جملات از نهاد+متمم+مفعول+فعل ساخته شده‌است؛ منتها در این جملات «را» به معنای «به» هست و مفعول هم بدون «را» می‌آید. اصطلاحاً به شکل مفعول مجرد می‌آید. مفعول مجرد را مفعولی دانسته‌اند که بدون حرف نشانه «را» ظاهر می‌شود. (حق‌شناس و دیگران، ۱۳۷۸: ۲۱)

آن‌چنان که گفتیم، در جمله «من کودک را لباس پوشاندم.» واژه کودک نقش متمم دارد و در شکل مجهول آن یعنی «کودک لباس پوشانده شد» کودک متمم است و لباس، نهاد. شکل مجهول آن در اصل بدین صورت بوده‌است: «لباس به کودک پوشانده شد.»

لازم به ذکر است که در این قسمت مقاله، برای اولین بار با استدلال ثابت شد که دو مفعولی خواندن شکل معلوم این جملات، نادرست است. پس عنوان این مطلب باید بدین شکل اصلاح گردد: مجهول جمله چهارجزئی با متمم و مفعول یعنی جمله سه جزئی نهاد+متمم+فعل مجهول. چون کامیار و عمرانی عنوان بالا یعنی «چهارجزئی با دو مفعول» را عیناً در کتاب خودشان آوردند؛ ما برای نقد و رد آن چاره‌ای جز یادکرد آن نداشتیم.

نتیجه‌گیری

علی‌رغم تحقیقات موجود در دستور زبان فارسی، هم‌چنان این بخش با کاستی‌ها و نواقصی همراه است. کامیار و عمرانی در کتاب «دستور زبان فارسی» جمله ساده را به جملات دوجزئی، سه جزئی و چهارجزئی تقسیم‌بندی کرده و شاخه‌های آن‌ها را نام برده‌اند؛ اما گمان می‌رود مطالبی چند، از دیده نگارندگان کتاب نهان مانده‌باشد. این کتاب از این

جهت که جزو کتب درسی دانشگاهی محسوب می‌شود، درخور توجه است. بنابراین پژوهندگان ضروری دانستند در خصوص محتوای این کتاب مطالبی ارائه دهند؛ هم‌چنین در این میان، با بیان نوآوری‌ها و نکاتی چند برای نخستین بار در دستور زبان فارسی، جهت کامل شدن آن گام بردارند. این مقاله توانست یک جمله دوجزئی، چهار جمله سه‌جزئی و یک جمله پنج‌جزئی جدید را از کتاب‌های دستور مختلف بیابد و به جملات ساده کامیار و عمرانی اضافه نماید. برای نخستین بار هم پنج جمله ساده جدید را فرایش دستوردوستان بنهد. هم‌چنین با اقامه دلیل عملی ثابت نمود که نام‌گذاری یکی از جملات ساده در دستور کامیار و عمرانی نادرست است.

منابع

- احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن (۱۴۰۰) **دستور زبان فارسی ۲**، تهران، فاطمی
- ارژنگ، غلامرضا (۱۳۸۱) **دستور زبان فارسی امروز**، تهران، قطره
- اعتصامی، پروین (۱۳۶۳) **دیوان**، به کوشش محمدتقی بابائی، تهران، حافظ
- باقری، مهری (۱۳۹۹) **مقدمات زبان‌شناسی**، تهران، قطره
- حق‌شناس، علی‌محمد و دیگران (۱۳۷۸) **زبان فارسی ۵**، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران
- حمیدی شیرازی، مهدی (۱۳۸۲) **دیوان حمیدی (پس از یک سال)**، تهران، عطائی
- سیطی، هامون و عمرانی، غلامرضا (۱۳۸۵) **زبان فارسی (راهنمای یاددهی و یادگیری)**، تهران، مبتکران، جلد دوم
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸) **دستور مفصل امروز**، تهران، سخن
- وحیدیان کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا (۱۳۸۰) **دستور زبان فارسی (۱)**، تهران، سمت
- وفایی، عباسعلی (۱۳۹۲) **دستور توصیفی**، تهران، سخن

Criticism of simple sentence types in Persian grammar of Kamyar and Emrani

Abstract

Kamyar and Emrani regard the simple sentence as two-part (subject+ component) or three-part (subject+ object+ verb), (subject+ predicate+ verb), (subject+ complement+ verb) or four-part (subject+ object+ complement+ verb), (subject+ object+ object+ verb), (subject+ object+ predicate+ verb) and (subject+ complement+ predicate+ verb). Besides these, other simple sentences are mentioned in other books: two-part (subject+ passive verb), three-part (subject+ predicate complement+ verb), (subject+ complement+ passive verb), (subject+ complement+ causative passive verb), (subject+ predicate+ passive verb) and five-part (subject+ object+ complement+ predicate+ verb). This article suggests these sentences which are several types of simple sentences for the first time in Persian grammar: A) subject+ object+ predicate complement+ verb, B) subject+ complement+ predicate+ passive verb, C) subject+ predicate complement+ passive verb, D) subject+ predicate+ passive verb, E) subject+ object+ passive verb. Since a passive verb cannot have an object, so Kamyar and Emrani's opinion which know the active form of these sentences with two object is not correct and they must regard these types of sentences four-part with complement and object which its passive form is three-part (subject+ complement+ passive verb).

Keywords: multi-part sentences, Persian grammar of Kamyar, sentence criticism

سیر و تفرج در بوستان باورهای مردمی شعر شهریار

فاطمه عالی

گروه زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

aaliir2008@gmail.com

نازنین زینب برزگر

گروه زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز

nazaninbarzegar1380918@gmail.com

چکیده

شهریار شاعر و سخن‌پردازی است که معنی دلکش را شناخته و در زمینه‌های مختلف شعری و قالب‌های گوناگون طبع آزمایی کرده است. وی یکی از شاعرانی است که دست به حفظ و کاربرد زبان عامیانه زده و جز در مواردی نادر گرفتار بلای افراط و تفریط نشده است. او با استادی تمام میراث نسل‌های گذشته را به صورت شفاهی در قالب آثار ذوقی در میان آیندگان رواج داده و احساسات و هیجانات درونی را با خیال‌های دل‌انگیز در قالب زبان عامیانه در موضوعات مختلف به کار گرفته و گلستانی از انواع ارزش‌ها که خواننده از سیر و تفرج در آن ملول نمی‌شود آفریده است. دیوان اشعارش به‌ویژه اشعار ترکی او، یکی از گسترده‌ترین دیوان‌هایی است، که در آن مسایل اخلاقی، ملی، تعلیمی، مذهبی، عرفانی، عشق ورزی و اجتماعی در قالب کلمات دلنشین عامیانه به کار گرفته شده است.

کلیدواژه‌ها: باورهای مردمی، شهریار، دیوان اشعار ترکی، کلمات عامیانه.

مقدمه

ادبیات عامه بخشی از فرهنگ مردم است که تخیل، احساس، آرزو و اندیشه‌های گوناگون آن‌ها را از نسلی به نسل دیگر منتقل کرده و دگرگونی معیارهای زیباشناسی و اخلاقی هر دوره از زندگی یک قوم را آشکار می‌سازد. ادبیات عامه را «هنر زبانی» و «هنر کلامی» نیز نامیده‌اند، زیرا این ادبیات، میراث نسل‌های گذشته است که به صورت شفاهی در قالب آثار ذوقی در میان آیندگان رواج یافته و گونه‌های مختلف آن - یعنی ادبیات داستانی، ادبیات غیر داستانی و ادبیات نمایشی - به خاطر علاقه‌ای که روستاییان به حفظ سنت‌ها دارند و نیز به اقتضای شیوه زندگی آن‌ها - که در برخورد همیشگی با طبیعت است - بیشتر در میان آن‌ها رواج یافته و از آرزوها، سنت‌ها و باورهای ایشان مایه گرفته است. توجه به آداب و رسوم عامه و زبان گفتار آن‌ها و نکات جالب توجه و شنیدنی از قدیم‌الایام یکی از سرگرمی‌ها و موضوعات مورد نظر نویسندگان بوده است.

«شهریار شاعر و سخن‌پردازی است که معنی دلکش را شناخته و در زمینه‌های مختلف شعری و قالب‌های گوناگون طبع‌آزمایی کرده است. وی یکی از شاعرانی است که دست به حفظ و کاربرد زبان عامیانه زده و جز در مواردی نادر گرفتار بلای افراط و تفریط نشده است» (فرهنگ عامه در اشعار فارسی شهریار، ۱۳۷۶)

همین‌طور تخیل گسترده شهریار، زمینه‌های فراوانی را در سخنش به وجود آورده و در آینه اشعارش به شیوه‌های گوناگون رخ نموده است. زندگی پر فراز و نشیب به شاعر افق دید وسیعی بخشیده و همین فراخی اندیشه، چشم‌اندازهای کلامش را گسترش داده است. او احساسات و هیجانات درونی را با خیال‌های دل‌انگیز در قالب زبان عامیانه در موضوعات مختلف به کار گرفته و گلستانی از انواع ارزش‌ها که خواننده از سیر و تفرج در آن ملول نمی‌شود بنیان نهاده است. دیوان اشعارش یکی از گسترده‌ترین دیوان‌هایی است، که در آن مسایل اخلاقی، ملی، تعلیمی، مذهبی، عرفانی، عشق‌ورزی و اجتماعی در قالب کلمات دلنشین به صورتی مطلوب جلوه‌گری می‌نمایند. برای تقرب به اندیشه و حکمت شهریار به بررسی زبان عامیانه در اشعار ترکی او می‌پردازیم.

۲. زبان عامیانه در اشعار ترکی شهریار

شهریار عاطفه و تخیل و قدرت تجسم فوق‌العاده را در الفاظ ساده و روان جای داده و با بیانی سهل و ممتنع نطفه تحول را منعقد گردانیده و با بهره‌گیری از زبان محاوره، لغت‌نامه شعر و غزل را پربارتر ساخته است. شهریار، شعر را بازبان عامیانه مانوس کرده و زبان جدیدی بنیان نهاده که صرف نظراز سهل‌انگاری‌های لفظی که گاه یک‌دستی و انسجام غزل‌هایش را به هم ریخته است، روح پر احساس و جمال‌پرست خویش را در اغلب سروده‌هایش ظاهر نموده است، هنر او در این است که سخن دل را به گونه‌ای بر زبان آورده که دیگران را در احساس درونی خود سهیم کرده است. علیزاده معتقد است: «شاعران ما اگر بخواهند شعر واقعی را به وجود آورند، باید کلمات مردم را با شعر آشتی دهند» (علیزاده، ۱۳۷۹: ۳۸) از این روست که شهریار به آسانی اجازه حضور برخی کلمات و اصطلاحات عامیانه را در ساختمان شعر خود می‌دهد (شهریار شعر، ۸۶).

همان‌طور که بیان شد دلبستگی به فرهنگ عامه و الفاظ محاوره یکی از خصوصیات برجسته شعری شهریار است و در این زمینه او در میان شاعران متقدم و معاصر خود درخشان‌تر و مشهورتر می‌باشد. اطلاعات عمیق و گسترده از

فرهنگ عامه وی را برا آن داشته تا برای نزدیک شدن بیشتر به مردم از اصطلاحات و زبان عامیانه آن‌ها در سروده‌هایش استفاده بی‌حد و حصر نماید.

شهریار علاوه بر اشعار فارسی، سروده‌های زیبایی به زبان ترکی بر جای گذاشته که برخی از آن‌ها شاهکارهای جاویدانی هستند و نام شاعر را بیش از پیش در اذهان زنده می‌نمایند.

او در این اشعار سعی کرده که از اصطلاحات متداول آذربایجان استفاده نماید. برخی از این سروده‌ها عبارتند از: حیدربابا، سهندیه، شاطر اوغلان، بیلیم‌یورم، اذان سسی و... در میان این اشعار حیدر بابا از اهمیت خاصی برخوردار است. حیدر بابا نام کوهی است نزدیک خشک‌ناب از قراء قره چمن که شهریار دوران کودکی خود را در آن جا گذرانده است. او در این شعر احساسات و تخیلات عالی خود را نمایان ساخته و اندیشه شاعرانه را با استفاده از منبع سرشار ادبیات عامیانه به صورتی صمیمانه و خودمانی پرورانده و به‌خوبی از عهده توصیف روستا و مردمان آن برآمده است، در این منظومه جاویدان که حکایت آشنایی‌ها و شکایت از جدایی‌هاست، شهریار بسیار نازک دل و صمیمانه است و آتشی را که بعد از چهل سال از زیر خاکستر یادها و خاطره‌ها بیرون می‌آورد، بسیار گرم و سوزان است. (به همین سادگی و زیبایی، ص ۱۵۸)

خاطرات دوران کودکی، زندگی مردم روستا، آیین و رسوم نو، اعتقادات آن‌ها، حسرت بر گذشته‌ها، جدایی، بی‌اعتباری دنیا و... از مواردی است که شهریار هنرمندانه و با زبانی سحرآمیز در حیدربابا جای داده است.

شهریار دور از دیار خشک‌ناب، در تهران به واسطه حضور مادر، حسرت زده و غمگین، خاطرات دوران کودکی خود را به یاد می‌آورد و با زبان ساده و در عین حال دقیق و واقعی به بیان آن می‌پردازد. «این اثر که به ظاهر، آینه احساسات شخص گوینده است، در واقع دفتر یادداشت امیدهای انجام‌نشده و آرمان‌های فروخورده‌ای است که سالیان دراز در دل انسان‌های ساده جوش زده و اکنون از زبان گویای شاعری بیرون ریخته است. شهریار در این منظومه زندگی را از زاویه دید خود می‌نگرد و بدبختی فرزندان آدم را گاهی از وساوس شیطان، گاهی از دلدادگی به ندای تمدن دروغین و زمانی از پیروی مطامع جهان‌خواوران گمراه و گرسنه چشم می‌داند. در نظر او گذشته هر چه زیبا و شایان حسرت است به همان اندازه آینده دلگیر و تاریک و مستحق لعنت و نفرین است. در این اثر درهای امید بسته و فروغ زندگی خاموش است» (از نیما تا روزگار ما، ص ۵۱۸)

برای بررسی بیشتر اصطلاحات عامیانه در اشعار شهریار نمونه‌هایی از اشعار ترکی او را بیان می‌کنیم.

۲.۱. آه مظلوم

یکی از پرکاربردترین اصطلاحات عامیانه در اشعار ترکی شهریار اعتقاد به تاثیر آه مظلوم است

شهریارین دا عزیزیم بیر توتارلی آهی وار دشمنی اهریمن اولسون تاپماز آهیندن نجات (ص ۱۷۳)

گذشتگان بر این باور بوده‌اند که آه مظلوم تاثیرگذار است: "مظلومون آهی توتارلی اولار" (آه مظلوم دامن آدمی را می‌گیرد) و مظلومون آهی یرده قالماز: آه مظلوم روی زمین نمی‌ماند" و ناله مظلوم پایه عرش را می‌لرزاند". بنابراین هر وقت کسی به بلایی ناگهان گرفتار می‌آمد، می‌گفتند آه فلانی او را گرفته است: و یا در مقام پند و اندرز توصیه می‌کردند: "در حق کسی ظلم نکن و بترس از آه مظلوم". ریشه تمام این باورها را در حدیثی از رسول اکرم (ص)

می‌توان یافت که می‌فرماید: "واتق دعوه المظلوم: از نفرین مظلوم بهره‌یز (تجلی قران و حدیث به نقل از جامع الضغیر، ج ۱، ص ۶)

۲.۲. بخت و اقبال

از دیگر موارد بیان شده از اصطلاحات عامیانه موضوع بخت و اقبال می‌باشد.

دان اولدوزی ایستر چخا گوز یالواری چیخما او چیخماسادالولدوزومون یوخدی چخاری استاد شهریار در این ابیات عقیده قدما را تصریح می‌کند: هرکس در آسمان ستاره‌ای دارد که با او متولد می‌شود و نشان‌دهنده بخت و اقبال اوست. در گذشته نیز منجمان بر همین اساس و با استفاده از تخصص خود آینده پادشاهان و بزرگان و برخی امور را، پیش بینی می‌کردند چنان‌چه دانشمندان با استفاده ازین علم تولد حضرت عیسی (ع) را به عنوان پیامبر الهی اعلام کردند. (بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار، ص ۱۹۵)

۳.۲. پاداش نیکی

آد آلیب سندن او شاعیر کی، سن اوندان آد آلیب سان اونا هر داد وئره سن، یوز او مقابل داد آلا رسان تاریدان هر زاد آلا رسان (ص ۷۱) بنا به باور گذشتگان نیکی در حق دیگران پاداش مضاعفی را نصیب انسان می‌سازد، چنان‌چه در قران کریم نیز آمده است: من ذالذی یقرض الله قرضاحسنا فیضاعفه له اضعافا کثیره و الله یقبض و یبسط و الیه ترجعون: کیست که بر خدا قرض نیکو دهد تا بیفزاید بر او چندین برابر و خداوند تنگی و. گشایش دهد و به سوی او باز گردانیده می‌شوید" (۲۴۵/بقره)

این مضمون در عرف جامعه، در قالب دعا چنین به کار رفته است: "الله بیره یوز مین بو دنیا، یوز مین او دنیا، عوض کرامت ایله سین: خدا صد هزار در این دنیا و صد هزار در آن دنیا عوض دهد". (بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار، ص ۱۹۷)

۴.۲. یاری مستمندان و دستگیری از بیچارگان

یکی دیگر از مضامین شعری استاد شهریار در این مورد یاری مستمندان و دستگیری از بیچارگان است که در مقابل پشتیبانی الهی و عزت و بزرگی غیر قابل نفوذی را نصیب انسان می‌سازد:

انسان اودی توتسون بو ذلیل خلقین الیندن آلاهی سورسن بئله انسان ذلیل اولماز (ص ۶۲) اعتقادی که در این بیت مطرح شده است و حاکی از ایمان راسخ گذشتگان است و ریشه در آیات و روایات دارد، این است "انسان خداشناس هیچ وقت ذلیل نمی‌شود"

این مضمون در عرف جامعه با چنین مثل‌هایی مورد تاکید قرار گرفته است: "الله قوزیبانی هئچ کس بیخا بیلمز: هرکس عزیز کرده خدا باشد هیچ کس نمی‌تواند او را ذلیل کند" این باور یاد آور آیه شریفه "قل اللهم مالک المملک توتی المملک من تشاء و تنزع المملک ممن تشاء تعز من تشاء و تذلل من تشاء، بیدک الخیر انک علی کل شی قدیر: عزیز می‌گردانی

هر که را که بخواهی و ذلیل می‌گردانی هر که را که بخواهی، خیر و نیکی به دست توست، همانا بر هر چیزی قادر" (۲۶/ آل عمران) می‌باشد.

۲. ۵. جایگاه صبر و مقام محبت

حیدربابا گللیکدن نه چیخار؟ ظلمون اثوین صبر و تحمل یخار

درویش اولان صبرین الین برک سیخار گل قاییداق، چیخاخ آقا دوزونه

گنجه ک گنه محبتین سوزونه

شاعر در اینجا توصیه می‌کند: به جای گله و شکایت از سختی‌ها بهتر است صبر پیشه کرد، چرا که به قول گذشتگان، صبر کلید گشایش است: "صبر ایلین آدامین ایشی دالا دوشمز: کسی که صبر کند کارش عقب نمی‌افتد" که کادل است با "الصبر مفتاح الفرج".

خداوند متعال در قرآن (۱۵۴ و ۱۵۷/ بقره) بندگان را به صبر و پایداری تشویق می‌کند و می‌فرماید: یا ایها الذین آمنوا استعینوا بالصبر و الصلوه ان الله مع الصابرين: ای کسانی که ایمان آورده‌اید یاری‌گیرید از صبر و نماز، خدا از صابران است" و در توصیف اهل ایمان می‌فرماید: "صابرین فی البساء و الضراء و حین الباس" بردباران در پریشانی و رنجوری و هنگام ترس در جنگ"

در مصراع پنجم اندیشه عرفانی شاعر به نمایش گذاشته شده است، محبت از حالات عرفانی است که در قرآن به آن نیز بدان اشارت رفته است، آنجا که خداوند می‌فرماید: "یحبههم و یحبونه" نیز براساس حدیث قدسی "کنت کنزا مخفیا فاحببت لکی اعرف فخلقت الخلق لکی اعرف: من گنج مخفی بودم پس دوست داشتم شناخته شوم و افریدم انسان را تا شناخته شوم"، می‌توان اساس هستی را بر پایه محبت دانست. (تجلی قرآن و حدیث، ص ۲۱۱)

دینه اوشاق بیر - بیرله ساز اولسون بلکه بو قیش بیرده چونوب یاز اولسون

چای جمنلر اردک اولسون قاز اولسون بیزده با خیب فرحله نیب بیر اوچاق

سینق سالخاق قانادلاری بیر آچاق (بند ۱۱۶)

بنا به عقیده شاعر- که در برگیرنده باور گذشتگان است - مهر و محبت چنان تاثیر جادویی دارد که التیام‌بخش قلب‌های شکسته محسوب می‌شود و روح‌های مرده را سرشار از طراوت و نشاط می‌سازد.

شاعر به عشق پاک نیز به دیده احترام می‌نگرد و ضمن اشاره به عشق نافرجام خود چنین می‌سراید:

عشقینده کونول گوز یولا تیکمیش، یاری گوزلر کونلوم یار ایتیرمیش، آریوب - آختاری گوزلر

دیل صبرایله ییب دینمه سه ده یالواری گوزلر عاشق گوزودیر چشمه زمزم ده دئییه ر لر

هجرام اودودیر نار جهنم ده دئییه ر لر (ص ۶۸)

فعل گوزلر در مصراع اول از مصدر "گوزلماق" به معنی چشم انتظار بودن است در بقیه مصراع‌ها اسم بوده در معنی "چشم" است این تشابه لفظی حکایت از صنعت جناس دارد.

چشم عاشق در پاکی به چشمه زمزم و آتش هجران در قدرت سوزندگی به آتش دوزخ مانند شده است. به زعم شاعر، اشک عاشق پاک و مقدس است مثل آب زمزم، چرا که عشق، وجود انسان را از تمام ناخالصی‌ها پاک می‌کند.

از نظرگاه او چشم‌ها در بیان محبت گویاتر از زبانند. چشم علاوه بر این که طلایه دار دل است رسالت دیگری نیز در مقابل دل دارد و آن بیرون افکندن دردها و رنج‌های درونی در قالب قطرات اشک است:

عشق اهلی سن یاخشی منی قارناسان گوزلر یاغیش یاغدیرماسا، یانارسان

منیم قاینار چشمه کیمی گوزوم وار اودور منده هرچور اودا دوزوم وار (ص ۹۷)

مصراع اول بیانگر این باور است: انسان‌های هم‌درد هم‌دیگر را بهتر درک می‌کنند چرا که با حالات و سختی‌های پیش آمده آشنایند و بر همین اساس عقیده دارند: "اورک دن اورکه یول اولار: دل به دل راه دارد" شاعر در مصراع سوم به شیوه تشبیه، اشک را چون باران، خاموش کننده آتش دل می‌داند و رمز صبر بر سختی‌ها را در همان چشم‌های گریان چون چشمه می‌یابد و آن را مایه آرام دل تلقی می‌کند.

مصراع سوم و چهارم، یائاور این ضرب‌المثل است: "وره گ یانماسا گوزدن یاش چیخماز" معادل با "تا دل نباشد بریان چشم نگرده گریان" (فرهنگ امثال و حکم فارسی) و بر همین اساس معتقدند، گریه آدمی را سبک می‌کند با این عبارت که "گریه بر هر درد بی‌درمان دواست". (بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار، ص ۲۰۲)

۶.۲. در مذمت دنیا

یلمزیدیم دنگه لرور، دونوم وار ایتگین لیک وار آیریلیق وار ثولوم وار (بند ۶)

مصراع اول اشاره دارد به گردش نیک و بد روزگار در میان مردم: "تلک الایام تداولها بین الناس" روزگار نیک و بد را میان مردم می‌گردانیم". (۱۴۰/ آل عمران) که دنیا را چون چرخ‌کی که مدام در حال گردش و تغییر است معرفی می‌کند. هم‌چنین عقیده به ناپایداری و جدایی و خلاصه سرنوشت محتوم انسان‌ها نیز در این بیت مشاهده می‌شود: "سرانجام مرگ است و زو چاره نیست" که یادآور آیه شریفه ۱۸۵ از سوره آل عمران است که می‌فرماید: "کل نفس ذائقة الموت: همه نفس‌ها طعم مرگ را می‌چشند".

حیدربابا یار یولدش دوندولر بیر - بیر منی چولده قویوب چوندولر

چشمه لریم چراغلاریم سوندولر یامان یئره گون دوندی آخشام اولدی

دنیا منه خرابه شام اولدی (بند ۵۰)

در این بیت، گون (خورشید) استعاره از جوانی و آخشام (شب) استعاره از پیری است.

بیر سوروشون بو قارقیمیش فلکدن نه ایستیور بو قوردوغی کلکدن

دینه گنچیرت اولدوزلاری الکدن قوی توکولسون بو یئر یوزی داغیلین

بو شیطانین قورقوسی بیر بیغیلین (بند ۷۰)

مصراع اول و دوم به عقیده قدما اشاره می‌کند: افلاک آسمانی در جاری شدن مقدرات موجودات زمینی تاثیر دارد. مصراع سوم از نابودی جهان در روز قیامت سخن می‌گوید که یاد آور آیه شریفه "و اذا الکواکب انتثرت": و زمانی که ستارگان فرو ریزند" (۲/ انفطار) می‌باشد شاعر خواهان برپایی قیامت است زیرا تنها بدین وسیله است که ریشه تشکیلات و فعالیت‌های شیطانی از بین می‌رود، چرا که شیطان از سوی خداوند تا روزی معین (قیامت) مهلت داده شده است: "قال فانک من المنظرین، الی یوم وقت المعلوم: همانا از مهلت داده شدگانی تا روز قیامت" (۳۶/ حجر) استاد شهریار بایاتی‌های دیگری نیز در مذمت دنیا و پستی آن سروده است که ریشه در احادیث بزرگان دینی دارد:

سنین بهره ن یثین کیم دیر؟ کیمینکی سن؟ بیه ن کیم دیر؟

سنه دوغری دئی ن کیم دیر؟ یالان دنیا یالان دنیا!

شاعر در این ابیات ابراز می‌دارد که هیچ نفع پایداری در دنیا وجود ندارد، که معادل است با "الدنیا بالامل: دنیا به امید می‌گذرد بدون اینکه بهره ای برساند" (غررالحکم، ج ۴، ص ۶۲).

سنی فرزانه لر آتدی قاپپ دیوانه لر توتدی

کیمی آلدی، کیمی ساتدی ساتان دنیا، آلان دنیا

این ابیات هم سمت و سو با این کلام حضرت علی (ع) هستند که می‌فرماید: "الفرح بالدنیا حمق: شادمانی به دنیا و روی آوردن به آن کم خردی است" و "الدنیا غنیمه الحمقی: دنیا غنیمت کم خردان است". (بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار، ص ۲۰۷)

۷.۲. چاناق

اوجاق ایکن سونونموشسن چاناق ایکن چونونموشسن

نه پیس قاری ننه ایمش سن ناغیل! یالان! پالان دنیا

کاسه سفالی که در گذشته غذا را داخل آن ریخته سر سفره می‌گذاشتند، نیز در برخی مناطق به ظرف چوبی دایره شکل لبه داری اطلاق می‌شد که دسته ای در وسط لبه‌های آن از قسمت داخل تعبیه می‌شد. این ظرف وسیله ای برای وزن کردن محصولاتی از قبیل آرد و گندم و جو بود. مصراع دوم کنایه از این است که دنیا همچون ظرفی است که وارونه گشته و نعمت‌های آن در حال فرو ریختن و از بین رفتن است بدین مفهوم که نعمات دنیوی قابل اعتماد نیستند و همه فتنی اند. به زعم شاعر خیری در دنیا وجود ندارد. آنگونه که در حدیث آمده است "الکمال فی الدنیا مفقود: کمال در دنیا نایاب است" (غررالحکم، ج ۴، ص ۹۱)

سنی بایقوشلار آلقیشلار ده لی ویرانه نی خوشلار

دولان عقله سنی بوشلار ایچی بوشلار، دولان دونیا (ص ۲۲۰)

اشاره به آیه "کل من علیها فان" هر چیزی در آن فانی است " (الرحمن ۲۶)

بدبینی نسبت به دنیا و عقیده به بی‌وفایی آن مردم را به سوی نگرش‌های غیر متعلقانه نسبت به دنیا سوق می‌دهد که در اینجا شاعر به این عقیده مردمی اشاره کرده است تا فناپذیری دنیا را عمیق‌تر و قابل فهم‌تر کند: بنا بر عقیده گذشتگان، جغد پرنده شومی است و با نام‌های پیس اوزلی: زشت رو" و پیس گه تیرن: بد بیار" نیز شناخته شده است، شاعر در مقام مقایسه ابراز می‌دارد، تنها جغد است که با وجود شوم خود دنیا را ستایش می‌کند و تنها انسان‌های بی‌عقل اند که به دنیا دل می‌بندند، چرا که دنیا به مثابه ویرانه ای است که عقل آن را قبول ندارد.

امیرالمومنین در این مورد می‌فرماید: "الدنیا منیه الاشقیاء: دنیا آرزوی بدبختان است" (همان، ص ۱۸۳)

بیر کسه نه آتا قالار نه عمی بیچیلیمگخ اکیلیپ دی بو زمی (ص ۸۸)

نوع نگرش به دنیا در بیت فوق کاملاً مشهود است و مرگ حتمی انسان‌ها در آن نمایان می‌باشد، خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: "لکل امه اجل لا یستقدم فیها و لا یستأخرون: هر امتی را اجلی است که لحظه ای تقدیم و تاخیر نمی‌کند".

در مصراع دوم، مزرعه کنایه از دنیا است و محصولی که برای درو افزیده شده کنایه از انسان‌هاست. (بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار، ص ۲۱۶)

۸.۲. سرنوشت

ایتمیشلری آختارارسان تاپارسان آنلیمیزا یازیپلار آخر وصلی (ص ۹۰)

عقیده به سرنوشت یا همان "آنلین یازیسی" از باورهای دیگری است که مردم را به تسلیم در مقابل اوامر الهی و می‌دارد.

این باور عامل بوجود آمدن مثل‌هایی است: آلاهی یازانی بنده پوزانماز: آنچه را که خداوند نوشته بنده نمی‌تواند پاک کند، "آنلنی عوض ایلیمک اولماز: سرنوشت را نمی‌توان تغییر داد"

اعتقادات مردمی، این باور را چنین تفسیر می‌کند: خط‌های روی پیشانی همان پیشانی نوشت‌هایی هستند که تمام اتفاقات زندگی انسان‌ها را در خود جای داده‌اند بنابراین اگر کسی از زندگی خود اظهار نارضایتی کند می‌گویند: "برو پیشانیت را عوض کن" (فرهنگ عامیانه، ص ۹۳) با این مفهوم که بدبختی را نمی‌توان چاره کرد.

خداوند در قرآن کریم در مورد آفرینش موجودات و تقدیر ازلی آنان، چنین می‌فرماید: الذی له ملک السموات و الارض و لم یتخذ ولدا و لم یکن له شریک فی الملک و خلق کل شیء فقدرة تقدیرا: آن‌خدايي که هرگز فرزندی نگرفته و شریکی در ملک هستی نداشته و همه موجودات را او خلق کرده به حکمت کامل و تقدیر ازلی خود حد و قدر هرچیز را معین فرموده است. (۲/فرقان) یعنی قبل از آفرینش، تقدیر هر موجودی رقم خورده است که متناسب با همان "پیشانی نوشت" در عرف جامعه می‌باشد. (بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار، ص ۲۲۰)

۹.۲. شعر الهام است

وحی دیر شعری ملک لردی پیچیلدیر قولاغیندا شهدی وار بال دوداغیندا (ص ۷۲)

باور گذشتگان در مورد شعر این بود: "شعر الهام است" که شاید از نظر مفهومی برابر باشد با "ان‌الله کنوزا تحت العرش و مفاتیحها السنه الشعراء" خدای را در زیر عرش گنج‌هایی است که کلید آنها ربان شاعران است. ("تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی، ص ۱۸۸)

استاد شهریار این مطلب را در مورد خود امری محقق شده می‌پندارد: "خداوند کلید در گنج کلمات را به من ارزانی فرموده است" (در خلوت شهریار، ج ۱، ص ۱۸۲)

شاعر در طی ابیاتی دیگر با اتکا به آیات قرآنی، عالم خیال شاعرانه را در عالم یقین سیر داده و وعده‌های بهشتی را آنطور که گویی تحقق یافته‌اند در اشعار خود به تصویر کشیده است بنابراین در مفهوم ابیات، آیاتی از قرآن را می‌توان یافت که موبد توصیفات شاعر است:

شاعرین عالمی ئولمز، اونا عالمده زوال یوخ	آرزیلار اوردا نه خاطیرلیه امکاندی محال
شاعرین عالمی ئولمز، اونا عالمده زوال یوخ	آرزیلار اوردا نه خاطیرلیه امکاندی محال یوخ
باغ جنت کیمی اوردا "بو حرام دیر بو حلال" یوخ	بو طبیعت او طراوت ده محال دیر اولای بیلمز
عومر پیمانه سی اوردا دولای بیلمز	او افق لرده باخارسان نه دنیزلر نه بوغازلار

نه پرلر کیمی قوشلار قونوب اوچماقدا نه قازلار جنتین باغلاری تک باغلارینین حور و قصوری
دوزولوپ غرفه ده، ایواندا، جواهر کیمی حوری الدہ حوری لرینن جام بلوری تونگونون گول-
کیمی صہبای طہوری (برگزیده از ص ۷۴-۷۵)

این ابیات در حالت کلی یادآور آیات شریفه: "ان للمتقین مفازا، حدائق و اعنابا و کواکب اترابا و کاسا دہاقا، لایسمعون فیہا لغوا و لا کذابا جزاء من ربک عطاء حسابا: متقیان را در آن جهان مقام گشایش است، باغ‌ها و تاکستان‌هاست، دختران زیبارویی که در خوبی و جوانی مانند یک‌دیگرند و جام‌هایی پر از شراب طہور، ہرگز در آن سخن بیہودہ نشنوند، این نعمت‌ها مزدی بہ عطا و حساب پروردگار است." (۳۱-۳۶/ نبا) می‌باشند.
مصراع دوم "آرزیلار اوردا نہ خاطیرلیہ... "ہم سمت و سوست با" و فاکہہ مما یتخیرون و لحم طیر مما یشتہون: و از ہر میوہ ای کہ ارادہ کنند و از گوشت ہر پرنده ای کہ بخواہند." (۲۱، ۲۰/ واقعہ)
مصراع سوم "باغ جنت کیمی اوردا... "نیز یاد آور آیہ شریفہ: "باکواب و اباریق و کاس من معین: با کوزہ‌ها و مشربہ‌ها و جام‌های پر از شراب ناب بر آنان دور می‌زنند." (۱۸/ واقعہ)
مصراع پنجم "عومر پیمانہ سی اوردا... "یاد آور اولئک المقربون فی جنات نعیم: آنان بہ حقیقت مقربان درگاہند، آنان در بہشت پر نعمت جاودانی متنعم اند." (۱۳، ۱۲/ واقعہ)
و مصراع ششم "او افقلردہ باخارسان... "ہم سمت و سوست با: "فیہما عینان تجربان: در آن دو بہشت دو چشمہ آب روان است." (۵۰، الرحمن)
ابیات دیگر نیز یادآور آیات "علی سرر موضوعہ متکئین علیہا متقابلین، یطوف علیہم ولدان مخلدون، باکواب و اباریق و کاس من معین، لا یصدعون عنہا و لا ینزفون: روبہ روی ہم بر آن سریرها می‌نشینند و پسرانی زیبا کہ حسن و جوانی شان ابدی است گرد آنها بہ خدمت می‌گردند، با کوزہ‌ها و مشربہ‌ها و جام‌های پر از شراب ناب بر آنان دور می‌زنند، نہ ہرگز درد سری یابند و نہ مست شوند و نہ رنج خمار کشند." (۱۵-۱۹ / واقعہ)

۲. ۱۰. شیوہ جوانمردی

حیدر بابا ایگیت امگ ایتیرمز عمر کچہر افسوس برہ بیتیرمز
نامرد اولان عمری باشا یتیرمز بیزدہ واللہ اوتوتماریق سیزلری
گورممسک حلال ائدونییزلری (بند ۷)

دو مصراع اول ہم سمت و سو با آیہ شریفہ: "احسن کما احسن اللہ الیک: نیکی کن چنانکہ خدا با تو نیکی کرد" (۷۷/ قصص) می‌باشد.

از خصوصیات نیک مردان کہ ہموارہ مورد ستایش عرف و شرع بودہ و ہست، داشتن روحیہ سپاسگزاری در مقابل ہر گونه نیکی است. چنین افرادی کہ در شعر استاد شہریار، با نام "ایگیت" یعنی جوانمرد معرفی شدہ اند، نقطہ مقابل ناجوانمردانی ہستند کہ نیکی‌ها را زود بہ دست فراموشی می‌سپارند بنا بہ عقیدہ مردمی، بی‌تردید زندگی نامردمان پایان خوشی ندارد.

مثل‌های معروفی در مذمت ناسپاسی آمده که حاکی از همین پیام اخلاقی است: "آدام گرک دوزو یئیب دوزدانی سیندیرمیا : انسان نباید نمک را خورده نمکدان را بشکند" چرا که "دنیا دار مکافات است" و بدی در حق هیچ کس روی زمین نمی‌ماند.

در احادیث و روایات دینی نیز ناسپاسی در مقابل انسان‌ها مورد نکوهش قرار گرفته و به نوعی ناسپاسی در مقابل حضرت حق تلقی شده است: من لم یشکر المخلوق لم یشکر الخالق: هرکس در مقابل بندگان خدا شکرگزار نباشد گویی سپاس خدا را به جا نیاورده است. " (بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار، ص ۲۲۶)

۲. ۱۱. طلب حلالیت

طلب حلالیت از دیگر عقاید ریشه دار در میان گذشتگان بود که در این بیت مورد توجه قرار گرفته است.

ایگیت غربت چکمه میشه، آییلماز
شهرتی دنیانی دوتوب یاییلماز
اتیشده بوققوشدا اسگیگ ساییلماز
ایگیت بیر وقت قانیزلارا قان وئرر
بیر وقت ئوزی جانسیلارا جاون وئرر (ص ۸۷)

بنا به عقیده گذشتگان، سختی‌ها و مصائب روزگار است که رسم مردانگی و شیوه جوانمردی را می‌آموزد و چنین نگرشی است که می‌گوید: «کیشی برکه بوشا دوشمه سه کیشی اولماز: مرد با تحمل سختی‌ها مرد واقعی می‌شود»، یا «بسیار سفر باید تا پخته شود خامی» و «صوفی نشود صافی تا در نکشد جامی» که هم سمت و سو با این آیه شریفه است که می‌فرماید: «فسیروا فی الارض» (۳۷/ آل عمران) خداوند بارها در قرآن کریم، چنین خطابی را مایه تجربه و عبرت گرفتن از زندگی گذشتگان دانسته است.

یامان گونلر گئچیپ گئدیپ ایتن دی بیر یاخشی لیق مرادینا یئتن دی (ص ۸۶)

مصراع اول گویای این باور است: «پیس گونون عمری آز اولار: ایام ناگوار ناپایدار است».

مصراع دوم نیز باور دیگری را بیان می‌دارد: «یاخشی لیق ایتمز: نیکی بی‌اجر نمی‌ماند» یا «یاخشی لیق یاددان چیخماز: خوبی هرگز فراموش نمی‌شود»

چنانچه سعدی نیز در این مورد چنین می‌سراید:

تو نیکی می‌کن و در دجله انداز
که ایزد در بیابانت دهد باز

۳. نتیجه‌گیری

بارزترین ویژگی اشعار شهریار، سادگی و صمیمیت بیان و عاری بودن از هرگونه تکلف و تصنع می‌باشد و همین روانی و عمومی بودن زبان، به‌خصوص غزل او را ممتاز و سهل و ممتنع نموده است. وی با ذوق سرشار از عاطفه، کلمات را به کار گرفته و هیچ گاه خودش را در تنگنای واژگان رسمی محدود نساخته است، بلکه کوشیده است تا زبان را در شکل جاری آن به خدمت بگیرد. توجه او به زبان گفتاری، موجب تشخیص زبان شعری و گستردگی دایره لغات اشعارش شده است، هرچند که هر از گاهی افراط در لغات و اصطلاحات محاوره، کلامش را کم فروغ نموده، اما شهریار در این زمینه از سرزنش نقادان نه‌راسیده و اشعارش را با زبان زمانه آشتی داده تا جایی که اغلب سخن سنجان شهامت او را در به کارگیری واژه‌های عامیانه ستوده اند.

منابع

- آرین پور، یحیی (۱۳۷۶) از نیما تا روزگار ما. چاپ دوم. تهران: زوار.
- الهی قمشه ای، مهدی (۱۳۸۱) ترجمه و تفسیر قرآن کریم. تهران: انتشارات دارالتفلین.
- بهادری، محمد جلیل (۱۳۸۶) شهریار شعر. دانشگاه آزاد ایلام.
- ذبیحی، مرتضی (۱۳۷۶) فرهنگ عامه در اشعار فارسی شهریار. چاپ اول. اراک: ذره بین.
- راستگو، سیدمحمد (۱۳۷۰) تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی. تهران: انتشارات سمت.
- شاه حسینی، ناصرالدین (۱۳۶۷) شناخت شعر. چاپ اول. تهران: هما.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۸) موسیقی شعر. چاپ دوم. تهران: آگاه.
- شهریار، محمد حسین (۱۳۷۲) دیوان اشعار شهریار. جلد سوم. چاپ دوم. تبریز: انتشارات ستوده
- طالعی، محبوب، علی میرزالی، وحیده (۱۳۸۷) بازتاب فرهنگ مردمی در دیوان شهریار. قم.
- علیزاده، جمشید (۱۳۷۴) به همین زیبایی و سادگی، چاپ اول. تهران: مرکز.
- محمدی، حسنعلی (۱۳۸۹) شعر معاصر ایران از بهار تا شهریار. جلد دوم، چاپ اول. تهران: فرتاب.
- معبود، توحید (۱۳۷۷، ۱۳۷۲) شرح حیدربابایه سلام. تهران: انتشارات شکوه.
- نیک اندیش، بیوک (۱۳۷۰) خاطرات شهریار و دیگران. چاپ اول. تهران: سهیل.
- نیک اندیش، بیوک (۱۳۷۹) در خلوت شهریار، جلد. تهران: انتشارات پریور.
- هاشم زاده، سلیمان (۱۳۷۷) تحقیقی در موسیقی سنتی آذربایجان. ارومیه: جهاد دانشگاهی.

An excursion into the garden of folklore in Shahriar's poetry

Abstract

As an eloquent poet, Shahryar has understood well the meaning of charm and has manifested it in various poetic genres and styles. He belongs to the camp of poets who started preserving and using vernacular Language, but in his venture, except a handful of cases, he has not gone to extremes. With an outstanding expertise, he has orally spread all the heritage of past generations among the future ones in exquisite works, has employed vernacular language to express his inner feelings and emotions with heart-warming fantasies in various subject matters, and thus has created a flower-garden of various values that the reader would not grow bored whenever outing into it. His poetic Divan (works), especially his Turkish poems, is one of the most extensive Divans, in which moral, national, educational, religious, mystical, romantic and social issues have been dealt with using pleasant folk literature.

Key Words: folkolre, Shahriar, Turkish poetry Divan, vernacular language, ...

بررسی نمود ابعاد فرهنگی هافستد در آثار ادبیات کودک

موردپژوهی مجموعه داستان‌های می‌می‌نی

نازنین عبدالله‌پور

دانشجوی ارشد آموزش زبان انگلیسی، دانشگاه فردوسی، مشهد، ایران

Nz12abd@gmail.com

آیدا فیروزیان پوراصفهانی

استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران

firooziyan@imamreza.ac.ir

چکیده

نظر به اهمیت ادبیات کودک در شکل‌گیری هویت فرهنگی و اجتماعی کودکان، پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر، درصدد آن است که به بررسی چگونگی نمود ابعاد فرهنگی هافستد (۲۰۱۱) در آثار ادبیات کودک بپردازد. بدین منظور، یکی از پرفروش‌ترین مجموعه داستان‌های ادبیات کودک به نام «می‌می‌نی» در ۱۲ جلد، نوشته ناصر کشاورز، در رده سنی الف تا ب (یک تا پنج سال)، مورد بررسی قرار گرفت و ابعاد فرهنگی هافستد در این مجموعه مورد تحلیل و واکاوی قرار گرفتند. نتایج حاصل از این بررسی، حاکی از آن است که از میان ابعاد شش‌گانه هافستد، بُعد فرهنگی جمع‌گرایی (۴۰ درصد) بیشترین نمود و بُعد فرهنگی نگرش بلندمدت (۴ درصد) کم‌ترین بسامد وقوع را به خود اختصاص داده‌اند. امید می‌رود یافته‌های این پژوهش بتوانند به مسئولین تدوین و تألیف داستان‌های کودک و نوجوان، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، والدین، مربیان پیش‌دبستانی، پژوهشگران حوزه مطالعات فرهنگی و تربیتی و ناشران و نویسندگان یاری رسانند تا محتوایی متناسب با نیازهای فرهنگی و تربیتی جامعه ایران ارائه دهند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کودک، ابعاد فرهنگی هافستد، مجموعه داستان‌های می‌می‌نی.

۱. مقدمه

ادبیات هر کشور، حامل میراث فرهنگی یک کشور می‌باشد و می‌تواند پیوندی عمیق میان فرهنگ گذشته و حال ایجاد نماید. به عبارت دیگر، ادبیات، شناسنامه هویت هر ملت است که در طول تاریخ به نگارش در آمده و از این جهت، شامل عناصر هویتی بسیاری است و می‌تواند بر شکل‌گیری هویت کنونی جامعه، تأثیرگذار باشد (کالر، ۱۳۸۲). در این میان، تأثیر ادبیات کودک در شکل‌گیری هویت جامعه حتی قوی‌تر است. در واقع، کتاب‌های کودکان اغلب تحت تأثیر هنجارهای اجتماعی، فرهنگی و آموزشی غالب در جامعه قرار دارند (پارلولیت، ۲۰۱۱). ادبیات داستانی کودکان در انتقال فرهنگ و باورهای مردمان یک سرزمین حاوی پیام‌های آشکار و نهان هستند.

به باور وانامیکر (۲۰۰۸)، اجتماعی‌سازی یکی از کارکردهای اساسی ادبیات کودک به شمار می‌رود؛ با این وجود، جنکینز (۱۹۹۸) دوران کودکی را به مثابه یک پدیده در نظر می‌گیرد. ادبیات کودک، نقش اجتماعی کودک را به عنوان عضوی از جامعه تعیین می‌کند و رفتارها و هنجارهایی را که این نقش می‌طلبد به وی القاء می‌نماید. پژوهش‌ها حاکی از آنند که داستان‌های زیبا و واقعی نقش حائز اهمیتی در پرورش شخصیت و رفتار کودکان و نوجوانان داشته و دارای جایگاه ویژه‌ای می‌باشند.

علی‌رغم این که کتاب‌های داستانی به عنوان مهم‌ترین ابزار برای انتقال مفاهیم و افزایش آگاهی فرهنگی و رشد اجتماعی کودکان به شمار می‌روند، برخی بر این باورند که در کشور ما، این کتاب‌ها نقش کم‌رنگ‌تری در تقویت هویت دارند. بر این اساس، ضرورت دارد که فرهنگ و هویت ملی - فرهنگی به عنوان مؤلفه‌های مهم در اولویت نویسندگان قرار گیرند (خداخواه و همکاران، ۱۳۹۷).

ژان ژاک روسو (۱۹۷۹)، فیلسوف بنام جهان، در تأکید بر اهمیت کودکان به عنوان آینده‌سازان هر جامعه، بر این باور است که «شاخه نودمیده یک درخت، باید از سوی باغبان، طبق اصولی بسته شود تا فرم و شکل مطلوب به خود گرفته و متناسب با هدف تربیت شود. کودکان هم باید به همین ترتیب تحت تعلیم و تربیت قرار گیرند» (فزل‌ایاغ، ۱۳۸۳: ۸۰).

قصه‌ها و داستان‌ها به عنوان ابزاری مؤثر در فرآیند هویت‌یابی کودکان، کمک می‌کنند تا کودکان بتوانند خود را بهتر شناخته و با ارزش‌ها، فرهنگ‌ها و هنجارهای جامعه خود آشنا شوند. افزون بر داستان‌ها، اشعار کودکانه نیز به عنوان گونه‌ای هنری و موزون از ادبیات کودک، می‌توانند از طریق انتقال مفاهیم فرهنگی، نقشی قابل‌توجه در اجتماعی‌سازی کودک داشته باشند. در واقع، داستان‌ها می‌توانند ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی را به همراه حس زیباشناسی به کودک آموزش دهند. باولز (۱۹۹۵) و کوچ (۱۹۹۸) بر اهمیت داستان‌گویی تأکید ورزیده‌اند. آنان بر این باورند که این روش از دیرباز به عنوان عاملی مؤثر در سرگرمی، آموزش ارتباطات و حفظ و انتقال ارزش‌های فرهنگی و میراث جامعه مورد استفاده قرار می‌گرفته است. قصه‌گویی به صورت غیرمستقیم و از طریق ارائه چارچوبی برای آموزش و ارتقاء خودفهمی، در سلامت روانی کودکان نقش مؤثری ایفا می‌کند. با بهره‌گیری از روش قصه‌گویی، می‌توان تغییرات شگرفی در زمینه یادگیری، سوادآموزی، خلاقیت و شکل‌گیری هویت کودکان ایجاد نمود (رایموند، ۲۰۰۸).

اشعار کودکانه از آنجایی که با زبان و لحن ساده و دارای وزن بیان می‌شوند، می‌توانند فضای خاص کودکانه‌ای را ایجاد نموده و از این طریق، به شیوه تأثیرگذارتری پیام‌ها و اهداف متن را منتقل نمایند. مخاطب نیز قادر خواهد بود از طریق شکار پیام‌های نهفته در اشعار، خود را برای زندگی بهتر در آینده آماده نماید. در این میان، ضرورت دارد

شیوهٔ پیام‌رسانی از سوی شاعر مد نظر قرار گیرد. در شعر کودک، اهداف و پیام‌ها باید به گونه‌ای گنجانده شوند که به سادگی بر دل و جان کودک بنشینند (رحماندوست، ۱۳۷۸: ۱۱). هافمن (۱۹۸۳) معتقد است که کودکان ارزش‌هایی را که به‌طور نامحسوس به آن‌ها معرفی می‌شوند (نظیر انتقال ارزش‌های فرهنگی از طریق قصه‌گویی) را بهتر و عمیق‌تر درونی می‌کنند؛ زیرا آن‌ها چگونگی آموختن این ارزش‌ها را فراموش کرده و در نهایت، ارزش‌های آموخته‌شده را بخشی از خود تصور می‌نمایند.

مفاهیم فرهنگی طیف گسترده‌ای را نظیر ارزش‌ها، رفتارها و نمادها که در طول زمان شکل گرفته و منتقل می‌شوند را در بر می‌گیرند. در میان این گستردگی، هافستد، محقق هلندی، در سال ۲۰۱۱، شش بعد اصلی فرهنگی شامل، جهت‌گیری کوتاه‌مدت/ بلندمدت، فردگرایی/ جمع‌گرایی، پرهیز از عدم اطمینان، فاصله قدرت، افراط/ خوشتنداری و مردانگی/ زنانگی را معرفی نمود. هر یک از این ابعاد، به جنبه‌های مختلف فرهنگ و تأثیر آن بر رفتار و ارزش‌های افراد یک جامعه اشاره دارد. با توجه به نقش کلیدی نظریه هافستد (۲۰۱۱) در شناسایی و درک تفاوت‌های فرهنگی میان جوامع مختلف، پژوهش حاضر بر آن است که به بررسی شش بُعد اصلی این نظریه و چگونگی بازتاب این ابعاد در مجموعه داستان‌های «می‌می‌نی» نوشته ناصر کشاورز پردازد. امید می‌رود نتایج حاصل از این پژوهش بتواند گامی مؤثر در راستای تقویت و غنی‌سازی ارزش‌ها و مفاهیم فرهنگی ایران‌زمین و آموزش این مؤلفه‌ها به کودکان این مرز و بوم به پیش بردارد.

۲. پیشینه پژوهش

در این بخش، ضمن پرداختن به نقش کلیدی ادبیات در شکل‌دهی هویت کودک، ابعاد فرهنگی هافستد به اختصار توضیح داده خواهند شد.

۲.۱. ادبیات کودک و نوجوان

۲.۱.۱. تعریف ادبیات کودک و نوجوان

«ادبیات کودکان، مجموعه‌ای از نوشته‌ها و سروده‌ها و گفتارهایی است که از طرف بزرگسالان برای استفادهٔ خردسالان فراهم آمده است» (هاشمی‌نسب، ۱۳۷۱: ۱۲). این نوع ادبیات شامل نوشته‌هایی است که با توجه به سطح ذوق و رشد کودکان، برای مطالعهٔ آزاد آنان، توسط متخصصین فن، تهیه و تدوین می‌گردد (شعاری‌نژاد، ۱۳۸۴: ۶۴). برخی دیگر از صاحب‌نظران این عرصه عقیده دارند که ادبیات کودک و نوجوان به آثار و نوشته‌هایی گفته می‌شود که در آن‌ها نویسنده بر پایهٔ یک خودجوشی درونی و براساس نیاز، به منظور بیان تجربه یا برداشتی حقیقی برای مخاطبان، دست به خلق آثار می‌زند (حکیمی و کاموسی، ۱۳۸۲).

۲.۱.۲. اهمیت ادبیات کودک و نوجوان

عناصر تشکیل‌دهنده ادبیات کودک با نیازهای روحی و روانی کودکان ارتباط تنگاتنگ و نزدیکی دارند. کودک با ذهن و فکر گسترده‌ای که دارد، مضامین مختلف اجتماعی، اخلاقی و فرهنگی را از لابه‌لای حوادث داستان‌ها می‌یابد و با

بینش دقیق و ظریف خود، از طریق استدلال مضامین، به تدریج رفتارشان شکل می‌گیرد. قصه برای کودک نقش الگو را ساخته و بدین ترتیب، نقش بسیار مهمی در تکوین شخصیت کودک ایفا می‌نماید (درنجفی شیرازی، ۱۳۹۲). به بیان دیگر، ادبیات کودک به راحتی می‌تواند با نظر به ویژگی‌های سنی و روانشناختی کودک، ضمن در نظر گرفتن و ارضاء نیازهای مخاطب، باورهای اجتماعی، فرهنگی، دینی و ملی کودک را شکل داده و آنان را برای ایجاد زندگی موفق آماده نماید. کودکان و نوجوانان می‌توانند از طریق فراگیری غیرمستقیم مفاهیم اجتماعی و فرهنگی نهفته در داستان‌ها، به ارزش‌های اجتماعی جامعه خود پی برده و به شناخت و درک عمیقی از حقوق و وظایف خود رسیده و بینش‌ها و گرایش‌های فرهنگی، اجتماعی، دینی، ملی و اخلاقی خود را رشد و توسعه دهند (مرآتی، ۱۳۸۹).

۲.۲. ابعاد فرهنگی نظریه هافستد

گیرت هافستد، روان‌شناس اجتماعی هلندی، فرهنگ را به عنوان «برنامه‌ریزی جمعی ذهن» که متمایزکننده عضوی از یک گروه یا طبقه از سایر افراد می‌باشد، تعریف می‌کند. او معتقد است که رابطه فرهنگ با جامعه انسانی، همان ارتباط میان شخصیت برای فرد است (هافستد، ۱۹۸۰). ابعاد فرهنگی هافستد در شکل زیر آورده شده است.



شکل ۱. ارزش‌های فرهنگی هافستد (۲۰۰۱) (برگرفته از پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۹)

در ادامه، به اختصار هر یک از ابعاد فرهنگی هافستد (۱۹۸۰) توضیح داده خواهند شد.

۱- فردگرایی / جمع‌گرایی Individualism vs. collectivism

فردگرایی به درجه‌ای اطلاق می‌شود که یک جامعه، فردگرایی را بیش از جمع‌گرایی مورد حمایت قرار می‌دهد. بر این اساس، جوامع انگلیس، آمریکا، کانادا به عنوان کشورهای فردگرا که در آن‌ها موفقیت فردی و ابتکار شخصی بیشتر مورد تأکید قرار می‌گیرند، به عنوان کشورهای فردگرا شناخته می‌شوند. در این نوع فرهنگ، تنها خود فرد و خانواده‌اش مورد توجه قرار می‌گیرند. (مهارتی و دادخواه، ۱۳۹۹). این بعد از ابعاد فرهنگی هافستد، به رابطه شایع بین فرد و جمع در جامعه، اشاره دارد. افرادی که از فردگرایی بالایی برخوردار هستند، با دیگران روابط سستی دارند و در چنین جوامعی از هر فرد انتظار می‌رود که علایق فردی خود را مد نظر قرار دهد. افراد جمع‌گرا، با اعضاء جامعه ارتباط

نزدیکی برقرار می‌کنند و پذیرای ارزش‌ها و باورهای گروه هستند و علایق جمعی و گروهی را دنبال می‌نمایند. در کشور ما، پژوهش‌های متعددی در زمینه فردگرایی و جمع‌گرایی به انجام رسیده است (به عنوان نمونه، نیکوگفتار، ۱۳۹۳؛ آزاد ارمکی، ۱۳۸۷؛ نجفی، ۱۳۹۵). به نقل از مرادی (۲۰۲۴) می‌توان ایران را به عنوان جامعه‌ای جمع‌گرا در نظر گرفت؛ زیرا در جامعه ایران، افراد به عنوان عضوی از یک گروه در نظر گرفته می‌شوند و افراد در برابر برآورده شدن نیازهای دیگران احساس مسئولیت دارند. این موضوع می‌تواند حاکی از تمایل ایرانیان به انجام کار گروهی در محیط کسب‌وکار باشد.

۲- پرهیز از عدم اطمینان یا ابهام‌گریزی Uncertainty avoidance:

این بعد فرهنگی اشاره به چگونگی مواجهه افراد با جنبه‌های نامعلوم و نامشخص آینده دارد. این بعد، مشخص‌کننده میزان استقبال افراد یک فرهنگ از موقعیت‌های مبهم و نامعلوم آینده است. افرادی که در این بعد امتیاز بالایی کسب می‌کنند، معمولاً از آینده نگران هستند. بر عکس، افرادی که نسبت به آینده خود احساس امنیت دارند، از ابهام‌گریزی کمتری برخوردارند (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۹). این شاخص بیانگر میزان تحمل یک جامعه در برابر رویدادهای غیرمنتظره است (هوکلین، ۱۹۹۵).

۳- فاصله قدرت Power distance:

این بعد نشان‌دهنده این است که مردم یک جامعه تا چه میزان در برابر نابرابری‌های موجود در جامعه در توزیع قدرت و ثروت در سازمان‌ها مقاوم هستند. در جوامعی که فاصله قدرت بالا حاکم است، افراد مسن احترام بیشتری دریافت می‌کنند و از فرزندان انتظار می‌رود تا از والدین خود اطاعت نمایند (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۹). سو (۲۰۱۵) بر این باور است که در خانواده‌های آسیایی که غالباً فاصله قدرت بیشتری مشاهده می‌شود، بزرگان همیشه نسبت به جوان‌ترها بالاتر و برتر در نظر گرفته می‌شوند. این در حالی است که در جوامع غربی چنین حالتی وجود ندارد. سابرایان (۲۰۲۱) با بررسی ابعاد فرهنگی در منتخبی از متون ادبی به این نتیجه رسید که در فاصله قدرت بین زوجین در ادبیات چین زیاد است و زنان در مقابل همسرانشان باید مطیع و فرمانبردار باشند. جاویدان و دستمالچیان (۲۰۰۳) بر این باورند که در ایران فاصله قدرت زیاد بوده و این فاصله در ساختار خانواده‌های ایرانی نیز مشهود می‌باشد. در واقع، در فرهنگ جامعه ایران، به کودکان آموزش داده می‌شود تا از قدرت و اقتدار اطاعت نمایند.

۴- افراط / خویشتن‌داری Indulgence vs. restraint:

از دیدگاه هافستد (۲۰۱۱)، خویشتن‌داری در برابر بی‌قیدی قرار دارد و افراط بر لذت از زندگی و خوشی تأکید دارد. یافته‌ها حاکی از آن است که شاخص مذکور با شادی، کنترل بر زندگی و اهمیت اوقات فراغت دارای ارتباطی تنگاتنگ است. در قطب «افراط»، افراد احساس آزادی داشته و فکر می‌کنند که می‌توانند آزادانه رفتار نمایند و در فعالیت‌های سرگرم‌کننده مشارکت داشته باشند. در مقابل، در قطب «خویشتن‌داری»، افراد احساس می‌کنند که اعمال و کردارشان تحت کنترل محدودیت‌های اجتماعی بوده و از نظر آنان، لذت بردن از فعالیت‌های تفریحی به نوعی نادرست بوده و باید توسط هنجارهای سخت‌گیرانه اجتماعی تنظیم شوند (صبوری و همکاران، ۲۰۱۵). نتایج مطالعات فرهنگی حاکی

از آن است که جامعه ایران به خویشتن‌داری تمایل بیشتری دارد. جوامعی که در این بعد امتیاز پایین‌تری به خود اختصاص می‌دهند، گرایش بیشتری به سمت بدبینی از خود نشان می‌دهند (مرادی، ۲۰۲۴).

۵- مردانگی / زنانگی Masculinity-femininity:

این بعد به میزان باور فرد در رابطه با تمایز نقش‌های جنسی در جامعه اشاره می‌کند. افراد با مردانگی بالا بر این باورند که زنان و مردان باید نقش‌های مجزا و متمایز داشته باشند. در چنین فرهنگ‌هایی از مردان انتظار می‌رود که ضمن جسور و پرخاشگر بودن، بر موفقیت‌های مادی تأکید نمایند. هم‌چنین ویژگی‌های باحیا و حساس بودن نیز به زنان نسبت داده می‌شود و از آنان انتظار می‌رود که به کیفیت زندگی اهمیت دهند. افراد با زنانگی بالا اعتقاد دارند که نقش‌های جنسی باید مشترک بوده و هم‌پوشی داشته باشند (هافستد، ۱۹۸۰).

۶- نگرش کوتاه‌مدت / بلندمدت Long- vs. short-term orientation:

این بعد به این مسئله اشاره دارد که یک جامعه تا چه اندازه به جای داشتن دیدگاهی مقطعی و کوتاه‌مدت، دارای دیدگاهی عمل‌گرا و مبتنی بر آینده است (مویج و هافستد، ۲۰۰۲). در شکل زیر، این ابعاد به طور گویاتری به تصویر کشیده شده است.

جدول ۱- ابعاد فرهنگی هافستد (برگرفته از پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۹، ص. ۴۰)

توضیح	بعد فرهنگی
اشاره به این امر دارد که چگونه افراد با جنبه‌های نامعلوم آینده مواجه می‌شوند.	ابهام‌گزینی
به درجه‌ای که اعضای کم‌قدرت مؤسسات و سازمان‌ها (مانند خانواده) می‌پذیرند و انتظار دارند که قدرت به طور نابرابر تقسیم شود، اشاره دارد.	فاصله قدرت
به میزان تمایز نقش‌های جنسی در جامعه یا در سازمان اشاره می‌کند.	مردانگی / زنانگی
به ارتباطی که بین فرد و جمع در یک جامعه معلوم شایع است، اشاره می‌کند.	فردگرایی / جمع‌گرایی
تأکید بر نگرانی از آینده دارد.	جهت‌گیری کوتاه‌مدت / بلندمدت
در مقابل بی‌قیدی قرار می‌گیرد و بر لذت از زندگی و خوشی تأکید می‌ورزد.	افراط / خویشتن‌داری

۳. روش تحقیق

در این پژوهش، به بررسی کیفی ابعاد فرهنگی هافستد و چگونگی نمود یافتن این ابعاد در آثار ادبیات کودک پرداخته شد. بر این اساس، مجموعه داستان‌های «می‌می‌نی» نوشته ناصر کشاورز در ۱۲ جلد مورد بررسی قرار گرفت. این کتاب‌ها با هدف آموزش مهارت‌های زندگی و حل مشکلات رفتاری خردسالان نوشته شده‌اند و استفاده از زبان شعر و ترانه در آن‌ها، ارتباط کودکان با مفاهیم را تسهیل می‌کند. داستان‌ها به موضوعاتی اساسی مانند پنهان‌کاری، دروغ‌گویی، اطاعت از والدین و اهمیت نظم می‌پردازند که نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت کودکان دارند. شخصیت اصلی، می‌می‌نی، یک بچه میمون بازیگوش است که کودکان می‌توانند با او هم‌ذات‌پنداری کنند. تصویرسازی جذاب کتاب‌ها نیز می‌تواند به درک بهتر مفاهیم توسط کودکان کمک شایانی نماید. نظر بر میزان محبوبیت این مجموعه

برای کودکان و تأثیرگذاری آن در آموزش رفتارهای صحیح و ناصحیح و در نهایت شکل‌دهی هویت کودک، این مجموعه به عنوان مواد پژوهش انتخاب شد. سپس، متن هر یک از این مجموعه چند جلدی توسط محققان مورد بررسی قرار گرفت و الگوها و مضامین مشترک در داستان‌ها که نشان‌دهنده ابعاد فرهنگی هافستد بودند، شناسایی و استخراج شدند. در نهایت، بسامد وقوع و تظاهر هر بعد به تفکیک محاسبه و در قالب جدول و نمودار ارائه گردید. در جدول زیر مشخصات دقیق این سری از کتاب‌ها ذکر شده است.

جدول ۲- مجموعه کتاب‌های می‌می‌نی به تفکیک جلد (انتشارات: نشر افق- نویسنده: ناصر کشاورز- سال انتشار شمسی: ۱۳۹۸)

جلد ۱ می‌می‌نی: الهی بد نبینی	در این کتاب می‌می‌نی با کبریت بازی می‌کند و با خطر آتش آشنا می‌شود.
جلد ۲ می‌می‌نی: گل می‌کشد یا نی‌نی	در این کتاب می‌می‌نی یاد می‌گیرد که اگر چیزی را پیدا کرد آن را به صاحبش برگرداند.
جلد ۳ می‌می‌نی: چه دوست نازنینی	در کتاب می‌می‌نی چه دوست نازنینی می‌می‌نی یاد می‌گیرد که اگر چیزی را پیدا کرد آن را به صاحبش برگرداند.
جلد ۴ می‌می‌نی: حالا تمیزترینی	در این کتاب می‌می‌نی با نتیجه آشغال ریختن روی زمین آشنا می‌شود.
جلد ۵ می‌می‌نی: تولد و مهمونی	در این کتاب می‌می‌نی با دردسرهای پرخوری مواجه می‌شود.
جلد ۶ می‌می‌نی: به عالمه شیرینی	در این کتاب می‌می‌نی متوجه می‌شود که زیاده‌روی در خوردن شیرینی باعث دندان درد می‌شود.
جلد ۷ می‌می‌نی: دیگه بیکاره دوست و رفیق نداره	در این کتاب می‌می‌نی پی می‌برد که نباید دوستانش را این طور از دست بدهد. حالا او باید چه کار کند تا بچه‌ها دوباره با او دوست شوند.
جلد ۸ می‌می‌نی: تو مهدکودک دوسته با فیل و اردک	در این کتاب می‌می‌نی اولین روز مهدکودک را تجربه می‌کند. او بی‌قرار است و پرسش‌های بسیاری دارد. آیا او می‌تواند خودش را با مهدکودک تطبیق دهد؟
جلد ۹ می‌می‌نی: پشت پرده یه سکه پیدا کرده	در این کتاب می‌می‌نی وسوسه می‌شود پولی را که در خانه پیدا کرده است برای خودش خرج کند. اما پول که مال او نیست!
جلد ۱۰ می‌می‌نی: پشت پرده یه سکه پیدا کرده	در این کتاب دروغ می‌می‌نی در ماجرای شکستن ظرف شیرینی برملا می‌شود و دردسر تازه‌ای درست می‌کند.
جلد ۱۱ می‌می‌نی: درخت و برگ و ریشه می‌می‌نی پیدا می‌شه	در این کتاب می‌می‌نی سفارش‌های مادرش را از یاد می‌برد و در شلوغی خیابان مقابل فروشگاه اسباب‌بازی می‌ایستد و گم می‌شود. حالا می‌می‌نی باید چه کار کند؟
جلد ۱۲ می‌می‌نی: پرنده رو درخته می‌می‌نی شده شلخته	در این کتاب می‌می‌نی برای پدربزرگش ایجاد خطر می‌کند. پدربزرگ پا روی ماشین اسباب‌بازی می‌گذارد و زمین می‌خورد. چه کار باید کرد؟

۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

در این بخش، تحلیل داده‌ها در دو بخش مجزا، کیفی و کمی ارائه خواهند شد.

۴. ۱ تجزیه و تحلیل داده‌های کیفی

در بخش حاضر، نمود ابعاد فرهنگی هافستد در مجموعه کتاب‌های مورد بررسی، به تفکیک با ارائه چند مثال برای هر بعد بررسی خواهد شد.

۴. ۱. ۱. بُعد فرهنگی مردانگی/ زنانگی

همان‌طور که گفته شد، این بعد به میزان تمایز نقش‌های جنسی در جامعه یا سازمان اشاره دارد (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۹).

مثال ۱: مامان جون می‌می‌نی / کجاست؟ تو آشپزخونه / کاری داره می‌خواد که بره بیرون از خونه / می‌گه بین چی پختم / یک پلوی خوشمزه / تا من بیام، غدامون / دم میکشه می‌پزه / می‌رم نمک بگیرم / روی غذا بریزم (برگرفته از جلد اول کتاب می‌می‌نی، الهی بد نبینی: ۱).

داستان با این جمله آغاز می‌شود که مادر می‌می‌نی در آشپزخونه مشغول غذا پختن است و سپس برای خرید به بیرون می‌رود. در اینجا مشاهده می‌شود که خریده‌های خانه و پختن غذا بر عهده مادر می‌می‌نی می‌باشد (تمایز نقش‌های جنسیتی مشاهده می‌شود). در حقیقت بعد زنانگی نشان‌دهنده در اولویت قرار دادن کیفیت زندگی و مراقبت از افراد ضعیف می‌باشد (لباف و دلوی، ۱۳۸۳). در این مثال، وظایف مشخصی برای مادر نظیر غذا پختن، خرید و... به مادر اختصاص داده شده است.

مثال ۲: مامان بیا نگاه کن / بین چه خوب کشیدم / خورشیدمو می‌بینی؟ / رنگ غروب کشیدم / - عزیز من نباید / خط بکشی رو دیوار / نقاشی‌ها ت همیشه باید تو دفتر باشه / - حالا بیا کمک کن / یه دستمال هم تو بردار / یه خرده نم‌دارش کن / آروم بکش رو دیوار (برگرفته از جلد دوم کتاب می‌می‌نی / گل می‌کشه یا نی‌نی: ۱۰ - ۱۴).

در مفاهیم این جلد هم مشاهده می‌شود که تمیزکردن دیوار هم بر عهده مادر می‌می‌نی می‌باشد و این موضوع نشان‌دهنده بر عهده گرفتن وظایف و مسئولیت‌های خانه‌داری توسط مادر خانواده می‌باشد.

مثال ۳: می‌می‌نی می‌گه مامان جون / چه پارک خوبی اینجاست / آدم دلش وا میشه / از بس تمیز و زیباست (برگرفته از جلد چهارم کتاب می‌می‌نی / حالا تمیزترینی: ۲).

مجدداً در ابتدای کتاب چهارم، داستان با این جمله شروع می‌شود که می‌می‌نی به همراه مادرش به پارک رفته است و در تصویر کشیده شده در صفحه ۳ نیز می‌می‌نی به همراه مادرش نشان داده شده است. در این مجموعه کتاب‌ها، از پدر می‌می‌نی صحبتی نشده و به نظر می‌رسد مسئولیت به تفریح بردن کودک و سرگرم کردن فرزندان نیز بر عهده مادر می‌باشد.

مثال ۴: می‌می‌نی جون خوشحال باش / یه روز شاده امروز / باید دیگه از امروز / بری به مهدکودک / اون جا یه جای خوبه / برای درس و بازی (برگرفته از جلد هشتم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی تو مهد کودک دوسته با فیل و اردک: ۱) - خانم نمی‌شه باز هم / پیش شما بمونیم؟ / بازی کنیم بخندیم / با هم آواز بخونیم؟ (برگرفته از جلد هشتم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی تو مهد کودک دوسته با فیل و اردک: ۱۰ - ۱۹).

در ابتدا از تیتراژ کتاب به نظر می‌رسد که مفهوم دوستی با دیگران و همکاری قرار است به کودک آموزش داده شود. در این اشعار، بیشتر بر همکاری و همیاری تأکید شده است تا رقابت کردن با دیگران. مثلاً در این جا وقتی می‌می‌نی با دوستانش در مهد کودک بازی می‌کند، تمرکز بر روی همکاری و لذت بردن از بازی است. به گفته لباف و دلوی (۱۳۸۳)، در جوامعی که زنانگی پررنگ‌تر است، فروتنی، همکاری و کیفیت زندگی نقش اصلی را ایفا می‌کند.

اجتناب از ابهام به این مسئله اشاره دارد که افراد یک جامعه، به چه میزان از ابهام در ساختارها و مرزبندی‌ها و قوانین اجتناب می‌کنند و فاصله می‌گیرند و یا در مقابل، تا چه حد با ابهام راحت هستند و پذیرای آن هستند.

مثال ۱: می‌رم نمک بگیرم / روی غذا بریزم / به چیزهای خطرناک / دست نزن، عزیزم (برگرفته از جلد اول کتاب می‌می‌نی / الهی بد نبینی: ۱).

در اینجا مشاهده می‌شود که مادر می‌می‌نی به او هشدار می‌دهد که به چیزهای خطرناک از جمله کبریت دست نزن. در جوامعی که پرهیز از عدم اطمینان یا ابهام‌گریزی بالاست، گرایش به سمت اجتناب از ریسک می‌باشد (لباف و دلوی، ۱۳۸۳). براساس تعریفی که هافستد از فرهنگ‌های با اجتناب بالا از عدم قطعیت ارائه کرده است، ایران جزء این دسته از فرهنگ‌ها قرار می‌گیرد؛ به بیان دیگر، ایرانیان تحمل کمی نسبت به ابهام دارند. بر این اساس، قوانین سخت‌گیرانه‌ای برای کاهش عدم قطعیت در جامعه ایران اعمال می‌شود (مرادی، ۲۰۲۴).

مثال ۲: می‌می‌نی جون کجایی؟ خوابی مامان یا بیدار؟! / می‌ای من و تو با هم بریم خرید تو بازار؟! / اخ جون چه کار خوبی! حتما می‌آم مامان جون / خیلی خوشم میاد از مغازه و خیابون / مامان بین چی می‌گم / گوش کن به حرف مادر / هر جا می‌رم با من باش / هی نرو این ور اون ور / باشه مامان من اینجام حرف‌ها می‌مونه یادم (برگرفته از جلد یازدهم کتاب می‌می‌نی / درخت و برگ و ریشه می‌می‌نی پیدا میشه: ۴-۱).

مادر هنگامی که با می‌می‌نی در بازار در حال راه رفتن است با تأکید بر اینکه می‌می‌نی این طرف و آن طرف نرود، نشان می‌دهد که نگران امنیت و سلامتی فرزندش است. در حقیقت، مادر سعی دارد کودک را از خطرات ناشی از دور شدن از او و قرار گرفتن در موقعیت‌های نامشخص دور نماید. این جمله می‌تواند نشان‌دهنده تلاش مادر برای جلوگیری از تقبل ریسک‌هایی باشد که ممکن است برای فرزندش پیش بیاید.

مثال ۳: فکر کن اگه تو این پارک / هر کی بریزه چیزی / می‌شه زباله دونی / پارک به این تمیزی / از آشغالی مردم / زود همه جا پر می‌شه / هر کی بیاد به این پارک / غمگین و دلخور میشه / پارک پر از زباله / کثیف و بدبو میشه / دلت نمی‌خواد این‌جا / تمیز باشه همیشه؟ / مامان نگو می‌ترسم / آشغالو دوست ندارم / کاغذ آب نباتو / الان می‌رم می‌آرم (برگرفته از جلد چهارم کتاب می‌می‌نی / حالا تمیزترینی: ۱۶-۲).

عبارت «مامان نگو می‌ترسم» در این داستان می‌تواند به نوعی نشان‌دهنده ابهام‌گریزی باشد. به عبارتی دیگر، عدم اطمینان و ترس کودک از ناشناخته‌ها و خطرات احتمالی در این عبارت زبانی مشهود است.

مثال ۴: باید دیگه از امروز / بری به مهدکودک / اگه بری می‌بینی / چه خوبه مهد کودک / - مامان بگو که اون‌جا / چه جوویه چی داره؟ / صبر کن خودت می‌بینی / دلت چه بی‌قراره / اون‌جا یه جای خوبه / برای درس و بازی / خیلی چیزها می‌تونن / یاد بگیرن، بسازی (برگرفته از جلد هشتم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی تو مهد کودک دوسته با فیل و اردک: ۱).

در این داستان که به تجربه رفتن به مهد کودک و آشنایی با محیط جدید می‌پردازد، می‌توان بعد ابهام‌گریزی را مشاهده کرد. این بعد فرهنگی به گرایش افراد به کاهش احساس عدم اطمینان و ایجاد ساختاری منظم و شفاف در رفتارها و تصمیم‌گیری‌ها اشاره دارد (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۹). می‌می‌نی از مادرش می‌خواهد که به او درباره مکان جدید توضیح دهد و مادر به او می‌گوید «چرا بی‌قراری؟ نگران نباش». در ادامه، مادر به می‌می‌نی توضیح می‌دهد که مهدکودک جایی خوب برای یادگیری و بازی است. این توضیحات کمک می‌کند تا از میزان ابهام درباره محیط جدید کاسته شود و احساس اطمینان بیشتری برای می‌می‌نی حاصل شود. در حقیقت، در داستان‌هایی که به تجربه‌های جدید

مانند رفتن به مهدکودک اشاره دارند، می‌توان دید که چگونه والدین سعی دارند از طریق ارائه اطلاعات و توضیحات کافی، ابهام را کاهش دهند و احساس امنیت را در کودکان تقویت نمایند. این امر نشان‌دهنده تلاش آن‌ها برای ایجاد ساختار و وضوح در رفتارها و تصمیمات است.

۴. ۱. ۳. بُعد فرهنگی فردگرایی / جمع‌گرایی

همان‌طور که قبلاً نیز توضیح داده شد، بعد فردگرایی بر نیازها و اهداف فردی و در مقابل جمع‌گرایی بر منافع گروه و جامعه تأکید دارد. در ادامه، به نمونه‌هایی از تظاهر این بعد در مجموعه داستان‌های مورد بررسی پرداخته خواهد شد. مثال ۱: مامان بیا نگاه کن / بین چه خوب کشیدم! / خورشیدمو می‌بینی / رنگ غروب کشیدم / این آدمه قشنگه؟ / دست و پاشو می‌بینی؟ / مامان چرا نمی‌گی؟ / صد آفرین می‌می‌نی (برگرفته از جلد دوم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی گل میکشه یا نی‌نی: ۱۰).

در اینجا مشاهده می‌شود که می‌می‌نی احساس نیاز به تأیید و تشویق از طرف مادرش دارد. در جوامع جمع‌گرا احساس نیاز به تأیید و تشویق از طرف دیگران احساس می‌شود (مرادی و همکاران، ۲۰۲۰). به نقل از فیروزیان و همکاران (۱۳۹۸)، برن (۱۹۶۴)، بر این باور است که در مسیر رشد فرد به سمت بزرگسالی، نیاز به دریافت لبخند، تعریف، تمجید و ستایش خود را نشان می‌دهد که این مسئله در جوامع جمع‌گرا بیشتر و پررنگ‌تر ظهور می‌کند. مثال ۲: عزیز من نباید / خط بکشی رو دیوار / نمی‌دونی مامانت / بدش میاد از این کار؟ / نقاشی‌هات همیشه / باید تو دفتر باشه / - آره مامان فکر کنم / این جوری بهتر باشه / حالا باید که دیوار / تمیز بشه دوباره / غصه نخور می‌می‌نی / زیاد کاری نداره / خیلی دلم میخواد که / کمک کنم مامان جون / می‌خوام ببینم این کار / سخته برام یا آسون / باشه بیا کمک کن / یه دستمال هم تو بردار / یه خرده نم‌دارش کن / آروم بکش رو دیوار (جلد دوم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی گل میکشه یا نی‌نی: ۱۲-۱۰).

می‌می‌نی از مادرش می‌خواهد که در تمیز کردن دیوار مشارکت کند. در واقع تأکید بر همراهی و مشارکت درون-گروهی نشان‌دهنده بعد جمع‌گرایی می‌باشد (راجی، ۱۳۹۷).

مثال ۳: یه بچه گربه اون جاست / دلش گرفته انگار / چه اشکی هم می‌ریزه / کی داده اون رو آزار؟ / باید برم جلوتر / بپرسم از اون کیه / دلم می‌خواد بدونم / غم دلش از چیه (برگرفته از جلد سوم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی چه دوست نازنینی: ۱۰-۱).

در اینجا می‌می‌نی در مواجهه با بچه گربه‌ای که گریه می‌کند به این فکر می‌کند که پیش گربه برود و دلیل ناراحتی او را جویا شود. در جوامع جمع‌گرا توجه ویژه‌ای به سایر افراد درون گروه یا جامعه می‌شود (راجی، ۱۳۹۷).

مثال ۴: چه کار کنم خدایا / این توپ برای اونه / چون که نشونی‌هاشو / خیلی قشنگ می‌دونه / توپ رو بدم به اون یا / صداشو در نیارم / قايم کنم یه گوشه / تو خونه‌مون بذارم / اون وقت همه می‌گن که / یه بچه بدم من / فکر می‌کنم بهتره / توپشو پس بدم من (برگرفته از جلد سوم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی چه دوست نازنینی: ۱۶-۱۲).

در ادامه داستان، در همین جلد از کتاب که می‌می‌نی به سراغ گربه می‌رود، متوجه می‌شود که توپ متعلق به بچه گربه می‌باشد. می‌می‌نی در اینجا دچار تردید می‌شود که توپ را به او پس بدهد یا نزد خودش نگه دارد. در نهایت، می‌می‌نی با خودش فکر می‌کند که اگر توپ را نزد خودش نگه دارد، دیگران او را به عنوان یک بچه بد می‌شناسند و

او را قضاوت می‌کنند. اوکازاکی (۱۹۹۷) بر این باور است که در جوامع جمع‌گرا حساسیت‌های شدیدی نسبت به قضاوت و ارزیابی‌های اجتماعی وجود دارد.

ادامه مثال ۴: آره همینه توپم / از کجا پیدا کردی؟ / با این کار قشنگت / دل منو وا کردی / توپ تو خواب خواب بود / تو سایهٔ علف‌ها / بیدار شد و می‌خواست که / بیاد به خونهٔ ما / حالا بیا تا با هم / بازی کنیم همیشه / وقتی که با هم باشیم / توپ ما گم نمیشه (برگرفته از جلد سوم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی چه دوست نازنینی: ۲۰-۱۸).

در آخر کتاب در همین جلد، مشاهده می‌شود که می‌می‌نی به بچه گربه می‌گوید «اگر با هم باشیم توپ ما گم نمیشه». به عبارت دیگر، در اینجا می‌می‌نی خودش و بچه گربه را به عنوان اعضای یک گروه در نظر می‌گیرد و می‌گوید «وقتی که با هم باشیم توپ ما گم نمیشه»، یعنی به صورت ضمنی به این نکته اشاره می‌کند که جمع‌گرا بودن پیامدهای مثبتی با خود به همراه دارد.

۴. ۱. ۴. بُعد فرهنگی فاصله قدرت

هم‌چنان که ذکر آن رفت، این بعد از ابعاد شش‌گانه هافستد اشاره به میزان پذیرش نابرابری قدرت در میان اعضای یک جامعه یا سازمان دارد. در واقع این بعد فرهنگی نشان می‌دهد که تا چه میزان افراد کم‌قدرت انتظار دارند که قدرت به طور نابرابر توزیع شود و این نابرابری تا چه حد از نظر آنان طبیعی تلقی می‌شود.

مثال ۱: مامان بیا نگاه کن / بین چه خوب کشیدم / خورشیدمو می‌بینی؟ / رنگ غروب کشیدم / عزیز من نباید / خط بکشی رو دیوار / نمی‌دونی مامانت / بدش میاد از این کار؟ / نقاشی‌هات همیشه / باید تو دفتر باشه... (برگرفته از جلد دوم کتاب می‌می‌نی / گل می‌کشه یا نی‌نی: ۱۰).

در اینجا مشاهده می‌شود که نظر مادر اهمیت ویژه‌ای دارد و مادر به عنوان یک منبع قدرت و راهنما برای می‌می‌نی عمل می‌کند و او را به انجام یا عدم انجام کارهایی هدایت می‌کند. این امر نشان‌دهنده قدرت و مسئولیت او به عنوان والد است. به گفته راجی (۱۳۹۷)، در جوامعی که دارای فاصله قدرت زیاد هستند سطوح مختلفی از سلسله‌مراتب مشاهده می‌شود.

مثال ۲: باید با این نقاشی / مامانو شادش کنیم / خوشحالی‌هاش کم شده / باید زیادش کنیم / مامان ببند چشاتو / پشتتو هم به ما کن / برات یه هدیه داریم / برگرد، چشاتو وا کن (برگرفته از جلد دوم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی گل می‌کشه یا نی‌نی: ۱۶-۱۰).

در این بخش از داستان، حساسیت می‌می‌نی نسبت به احساسات مادر و تلاش برای جلب رضایت وی مشاهده می‌شود. این رفتار هم‌چنان نشان‌دهنده وجود سلسله مراتب قدرت است، زیرا می‌می‌نی و خواهرش به دنبال تأمین خوشحالی مادر هستند و به احساسات او اهمیت می‌دهند (توجه به جایگاه مادر و همفکری برای خوشحال کردن مادر خانواده حاکی از وجود سلسله‌مراتب قدرت در خانواده می‌باشد).

مثال ۳: سلام خانم مربی / این پسر می‌می‌نی ست / می‌می‌نی جون سلام کن / ایشون خانم مربیست (برگرفته از جلد هشتم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی تو مهد کودک دوسته با فیل و اردک: ۴).

در این جلد از کتاب قرار است می‌می‌نی اولین روز مهد کودک خود را تجربه کند. زمانی که می‌می‌نی به همراه مادرش وارد مهد می‌شود، مادر به او می‌گوید به خانم مربی سلام کن. خانم مربی به عنوان مقام بالاتر نسبت به کودکان

در نظر گرفته شده است. او مسئولیت آموزش و هدایت بچه‌ها را بر عهده دارد و کودکان باید به او احترام بگذارند و از دستوراتش پیروی کنند.

۴. ۱. ۵. بُعد فرهنگی افراط / خویشتن‌داری

در جوامعی که در بعد افراط امتیاز بالایی کسب می‌کنند، افراد به‌طور آزادانه نیازها و تمایلات خود را ارضا می‌کنند. معمولاً در چنین جوامعی فضای لذت‌جویی و سرگرمی حاکم است و بر شادی فردی تأکید می‌شود. در مقابل، جوامعی که بعد خویشتن‌داری در آن‌ها امتیاز پایینی به خود اختصاص می‌دهد، تمایل به سرکوب نیازها و کنترل رفتارهای فردی دارند. این جوامع معمولاً دارای هنجارهای اجتماعی سخت‌گیرانه‌ای هستند که رفتارها براساس این هنجارها تنظیم می‌شوند و در این نوع جوامع تأکید بر صرفه‌جویی و انضباط است.

مثال ۱: -آهای بین چی می‌گم/ بیا به لحظه این جا! / پدر بزرگ امروز/ می‌آد به دیدن ما/ - باید تموم چیزها/ فوری سر جاش بره/ مهمون داریم؛ نباید/ چیزی زیر پاش بره/ زود باش بیا می‌می‌نی/ کارتون با هم بینیم/ وسیله‌ها رو بعداً/ سر جاهش می‌چینیم/ آخ جون! بابایی اومد/ بریم درو وا کنیم/ بعد بشینیم با اون‌ها/ کارتون تماشا کنیم/ ای وای بابایی سر خورد/ پاش رفت روی ماشینم/ بابایی جون ببخشید/ الان میرم اتاقو/ خوب میکنم مرتب/ تا پیش من بخوابی/ قصه بخونی امشب (برگرفته از جلد دوازدهم کتاب می‌می‌نی/ پرنده رو درخته، می‌می‌نی شده شلخته: ۱۶- ۱۰).

در اینجا می‌می‌نی به درخواست خواهرش جی‌می‌می‌نی گوش می‌کند و وسوسه می‌شود که به سراغ تماشای کارتون بروند و در واقع لذت آنی ناشی از دیدن کارتون را به حرف‌های مادرش ترجیح می‌دهد. در جوامعی با تمایل به افراط، معمولاً تمایل به سمت لذت‌جویی و استفاده از فرصت‌های آنی می‌باشد (صبوری و همکاران، ۲۰۱۵). در نهایت، می‌می‌نی با توجه به اتفاقات ناخوشایندی که می‌افتد، متوجه اشتباه خود می‌شود و از پدر بزرگ و مادر خود معذرت‌خواهی می‌کند و شروع به جمع کردن اتاقش می‌کند. در این جا به نظر می‌رسد تمرکز بر آموزش خویشتن‌داری به کودک می‌باشد. در واقع در این بخش آموزش داده می‌شود چنان‌چه به بعد افراط امتیاز داده شود، عواقب ناخوشایندی ایجاد خواهد شد.

مثال ۲: دندونای می‌می‌نی/ درد می‌کنه خرابه، چرا/ الان میگم من/ قصه‌اش تو این کتابه / به روز که توی خونه/ تنها میشه می‌می‌نی/ می‌بینه توی ظرفی/ به عالمه شیرینی/ هی می‌خوره اونا رو/ می‌گه چقدر شیرینه/ خد اکنه مامانم/ نیاد منو ببینه/ بسه دیگه می‌می‌نی/ خراب میشه دندونات/ این قدر نخور شیرینی/ من نگرانم برات/ ای وای چرا دندونم/ دوباره درد گرفته/ حرف مامان درست بود/ یا این شیرینی سفته؟/ اگه به حرف مامان/ گوش بکنی همیشه/ دندونای قشنگت/ هیچ وقت خراب نمیشه/ باشه مامان قول میدم/ کم بخورم شیرینی/ دیگه به حرف مامان/ گوش می‌کنه می‌می‌نی (برگرفته از جلد ششم کتاب می‌می‌نی/ می‌می‌نی به عالمه شیرینی: ۱- ۲۰).

در اینجا، می‌می‌نی فقط به لذت آنی خوردن شیرینی فکر می‌کند و نگران عواقب آن نیست. او در حال حاضر، فقط به خوشی خود توجه دارد و ناگهان به دلیل خوردن بیش از حد شیرینی دچار دندان‌درد می‌شود. این اتفاق، نشان‌دهنده افراط در رفتار اوست؛ زیرا نمی‌تواند خود را کنترل کند و به همین دلیل با عواقب آن مواجه می‌شود. مادر به می‌می‌نی یادآوری می‌کند که باید در مصرف شیرینی‌ها احتیاط کند تا دندان‌هایش خراب نشود. در نهایت، می‌می‌نی متوجه

می‌شود که زیاده‌روی در خوردن شیرینی باعث دندان‌درد می‌شود. بر این اساس، از طریق این داستان به کودک اهمیت خویشنداری و کنترل بر نفس خود به شیوه غیرمستقیم آموزش داده می‌شود.

۴. ۱. ۶. بُعد فرهنگی نگرش کوتاه‌مدت / بلندمدت

در جوامعی که از نگرش کوتاه‌مدت برخوردارند، معمولاً بر موفقیت‌های فوری و نتایج سریع تأکید می‌شود. این نوع جوامع برای سنت‌ها و ارزش‌های گذشته احترام قائلند و به نیازهای فوری و رضایت‌های لحظه‌ای اهمیت بیشتری می‌دهند.

در مقابل، جوامع با نگرش بلندمدت به آینده و برنامه‌ریزی برای نسل‌های آینده اهمیت بیشتری می‌دهند و بر ویژگی‌هایی نظیر صرفه‌جویی، پشتکار و رشد پایدار تأکید می‌ورزند.

مثال ۱: کاغذ آبنبات / بین کجاست عزیزم / اون جاست روی چمن‌ها / پیرس کجا بریزم / مامان چرا نباید / آشغال بریزم این‌جا؟ / کاغذ آب نبات که / کاری نداره با ما / - فکر کن اگه تو این پارک / هر کی بریزه چیزی / می‌شه زباله‌دونی / پارک به این تمیزی / از آشغالای مردم / زود همه‌جا پر میشه / هرکی بیاد به این پارک / غمگین و دلخور می‌شه / پارک پر از زباله / کثیف و بدبو می‌شه / دلت نمی‌خواد این‌جا / تمیز باشه همیشه؟ (برگرفته از جلد چهارم کتاب می‌می‌نی / می‌می‌نی حالا تمیزترینی: ۱۵-۲).

در اینجا مادر به می‌می‌نی یادآوری می‌کند که ریختن زباله در پارک، نه تنها زیبایی آن را از بین می‌برد، بلکه تأثیرات منفی بلندمدتی بر محیط و تجربه دیگران دارد. این نکته به تفاوت نگرش کوتاه‌مدت و بلندمدت اشاره دارد؛ نگرش کوتاه‌مدت ممکن است فرد را به انجام عمل ناپسند تشویق کند، در حالی که نگرش بلندمدت او را متوجه عواقب اعمالش می‌کند. در این داستان مادر به این نکته ارزشی اشاره می‌کند که اگر همه افراد زباله بریزند، پارک به زباله‌دانی تبدیل می‌شود و دیگر کسی نمی‌تواند از زیبایی آن لذت ببرد. بنابراین، این داستان اهمیت داشتن نگرش بلندمدت رو مورد توجه قرار داده است.

مثال ۲: مامان ببین چی می‌گم، گوش کن به حرف مادر / هر جا می‌رم با من باش، هی نرو این‌ور اون‌ور / - باشه مامان من اینجا، حرف‌ها می‌مونه یادم / اینجا چقد شلوغه! می‌گیره قلب آدم / به‌به ببین چی اونجاست! موتور! چه قد قشنگه / چرخ جلوش می‌چرخه / صندلیش آبی رنگه / پس کو می‌می‌نی؟ ای وای رفته کجا؟ خدایا! (برگرفته از جلد یازدهم کتاب می‌می‌نی / درخت و برگ و ریشه می‌می‌نی پیدا می‌شه: ۱-۱۴).

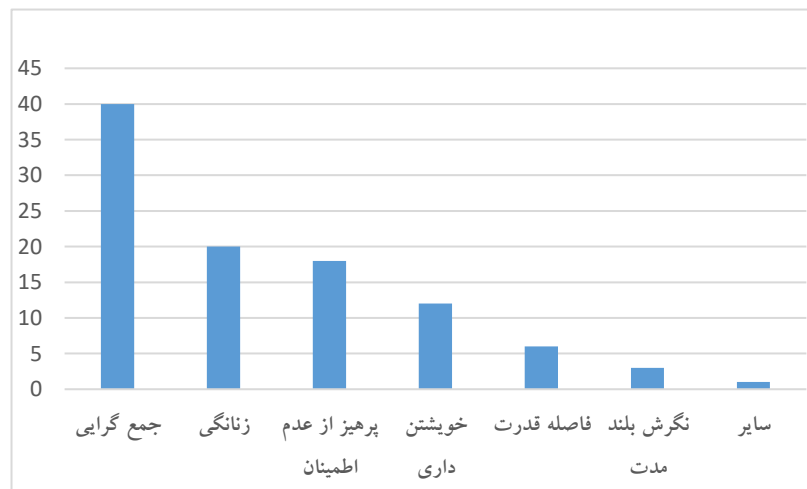
در این داستان، می‌می‌نی حرف‌های مادرش را از خاطر می‌برد و در شلوغی بازار، مقابل فروشگاه اسباب‌بازی می‌ایستد و گم می‌شود. به نظر می‌رسد در این داستان، هدف نویسنده آموزش عاقبت توجه به بازی و لذت‌های کوتاه‌مدت می‌باشد. در اینجا می‌می‌نی به خاطر ارجحیت دادن به نگرش کوتاه‌مدت، مادرش را برای لحظاتی در بازار گم می‌کند.

۴. ۲. تجزیه و تحلیل داده‌های کمی

بر اساس بررسی‌ها، نتایج نشان می‌دهد که جمع‌گرایی با ۴۰٪ بیشترین تظاهر را در مجموعه داستان‌های می‌می‌نی داشته است. این ویژگی به وضوح نشان‌دهنده اهمیت ارتباطات اجتماعی و همکاری در فرهنگ مورد بررسی است. پس از

آن، زنانگی با ۲۰٪ و پرهیز از عدم اطمینان با ۱۸٪ در رتبه‌های بعدی قرار دارند که به نقش زنان و تمایل به ایجاد اطمینان در روابط اجتماعی اشاره دارد. همچنین، خویشن‌داری با ۱۲٪ و فاصله قدرت با ۶٪ به ترتیب در رتبه‌های بعدی قرار دارند، که نشان‌دهنده توجه به کنترل رفتارها و نابرابری‌های قدرت در جامعه است. در نهایت، نگرش بلندمدت با ۳٪ کمترین تظاهر را در این مجموعه داستان‌ها داشته است. در این بخش، بسامد وقوع و تظاهر هر یک از ابعاد فرهنگی هافستد به تفکیک ارائه خواهد شد.

نمودار ۱- بررسی بسامدی توزیع ابعاد فرهنگی هافستد در مجموعه می‌می‌نی



نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر بر آن بود که نمود ابعاد فرهنگی هافستد را مجموعه داستان‌های «می‌می‌نی» که در زمره ادبیات کودک قرار می‌گیرد، مورد بررسی قرار دهد. همان‌طور که روشن است، داستان‌ها نقش مهمی در شکل‌گیری هویت فرهنگی افراد جامعه و انتقال ویژگی‌های فرهنگی ایفا می‌کنند (زورت و همکاران، ۲۰۲۳). قصه و قصه‌گویی، به صورت مستقیم در انتقال ارزش‌ها، فرهنگ و مفاهیم مربوط به زبان و ادبیات کودک نقش کلیدی ایفا می‌کنند (عامری و همکاران، ۱۴۰۲). در این میان، داستان‌های «می‌می‌نی» با توجه به شهرت و محبوبیت زیاد خود، می‌توانند به راحتی ارزش‌ها و مفاهیم فرهنگی را انتقال دهند.

بررسی‌ها حاکی از آن بود که از میان ابعاد شش‌گانه هافستد، بعد جمع‌گرایی / فردگرایی بیشترین انعکاس را در داستان‌های می‌می‌نی داشته است. پیش‌قدم (۱۳۹۳) از فرهنگ جمع‌گرا با عنوان فرهنگ «مایی» و از فرهنگ فردگرا با عنوان فرهنگ «منی» یاد می‌کند. جمع‌گرایی به وضوح در داستان‌های «می‌می‌نی» نمایان است. این موضوع در مقالات مختلفی نیز مورد تأکید قرار گرفته است. هافستد (۱۹۹۱) در یک گروه‌بندی کلی، فرهنگ‌ها را به دو دسته شرق و غرب تقسیم‌بندی کرده است و بر این باور است که شرقی‌ها بیشتر متمایل به ویژگی جمع‌گرایی و در مقابل غربی‌ها متمایل به سوی فردگرایی می‌باشند.

در مرحله دوم، تمایز مردانگی در برابر زنانگی نیز در این سری از کتاب‌ها بسیار مورد تأکید واقع شده است. در دوازده جلد این مجموعه، نقش‌ها و وظایف مشخص و تعیین‌شده‌ای نظیر تربیت کودک، آشپزی و به گردش بردن کودک به مادر اختصاص داده شده است و هیچ سخنی از پدر کودک در این مجموعه به میان آورده نشده است. در همین راستا، در پژوهش پورگیو و ذکاوت (۱۳۸۹) مشخص شد که در داستان معروف خاله سوسکه نیز چیرگی گفتمان مردسالار و برتری مرد بر زن دیده می‌شود. مادر همانند یک الگوی رفتاری برای کودک است و هر رفتاری که از او سر بزند بر روان کودک اثر می‌گذارد (برجی‌نژاد، ۱۳۸۹). داستان‌های «می‌می‌نی» هم‌چنین نشان‌دهنده چگونگی انتقال ارزش‌ها و رفتارهای اجتماعی از طریق روایت‌های زنانه می‌باشد. در حقیقت مادران با تأکید بر مسئولیت‌های خود، به شکل‌گیری هویت فرهنگی کودکان کمک می‌کنند. این امر نشان‌دهنده نقش مهم خانواده در تربیت نسل آینده است. بعد ابهام‌گریزی نیز به خوبی در داستان‌های می‌می‌نی نمایان است. در واقع فرهنگ‌هایی که دارای سطح بالای ابهام‌گریزی هستند، اعضاء جامعه تحمل کمتری نسبت به عدم اطمینان دارند. در مقابل، افرادی که در فرهنگ‌هایی با سطح پایین ابهام‌گریزی قرار دارند، از آینده هراسی ندارند و اگر دستخوش تغییرات شوند، کمتر از خود مقاومت نشان می‌دهند (ایلاگان، ۲۰۰۹).

ذکر این نکته حائز اهمیت است که در این مجموعه داستانی در مقایسه با سه بعد جمع‌گرایی، زنانگی و پرهیز از عدم اطمینان، فاصله قدرت به‌طور نسبی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. گفته می‌شود در جوامع با فاصله قدرت بالا، به افراد سالمند و بزرگ‌تر احترام گذاشته می‌شود و فرزندان نیز از والدین خود پیروی می‌کنند (مینکوو، ۲۰۱۲). در راستای این نتیجه در پژوهشی که به صورت مقابله‌ای بر روی فرهنگ چین و ایران توسط مرادی (۲۰۲۴) انجام شده است نیز مشاهده شده است که در جوامعی مانند ایران، فاصله قدرت بالا و رعایت سلسله‌مراتب به خوبی در کلاس‌های درسی نیز مشهود است.

در مجموعه کتاب‌های مورد بررسی، بر اهمیت بعد خویش‌داری و کنترل بر امیال فردی نیز تا حدودی تأکید شده است. به عبارت دیگر، آموزش خویش‌داری از دوران کودکی می‌تواند تأثیرات مثبتی بر رفتارهای آینده کودکان داشته باشد و آن‌ها را قادر سازد تا در مواجهه با چالش‌ها و وسوسه‌ها بهتر عمل کنند. به گفته هافستد (۲۰۱۱)، خویش‌داری به جوامعی مربوط می‌شود که بر کنترل نفس و برآورده کردن نیازها تأکید داشته و این کنترل از طریق قوانین اجتماعی سخت‌گیرانه اعمال می‌شود.

در نهایت، بعد مربوط به نگرش‌های کوتاه‌مدت و بلندمدت بررسی شد و نتایج حاکی از آن بود که معمولاً سعی والدین کودکان بر آن است که طفل خود را با پیامدهای بلندمدت تصمیمات خود روبه‌رو کنند. به گفته مویج و هافستد (۲۰۰۲)، این بعد می‌تواند نشان‌دهنده میزان برخورداری از دیدگاه عمل‌گرا و مبتنی بر آینده باشد.

پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آینده، ابعاد فرهنگی هافستد در ادبیات بومی ایران در مقایسه با داستان‌های ترجمه‌شده مورد بررسی قرار گیرد و تحلیل‌های بیشتری از کتاب‌های ادبیات کودک در رده سنی‌های مختلف انجام شود. هم‌چنین، توصیه می‌شود که به بررسی تأثیر این داستان‌ها بر انتقال ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی پرداخته شود. این اقدامات می‌توانند به درک بهتر چگونگی انتقال ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی از طریق ادبیات کودک کمک کنند.

منابع

- آروین، بهاره و غلامزاده، مهدی، (۱۳۹۹). مطالعه تأثیر فردگرایی و جمع‌گرایی بر فردگرایی در شبکه‌های اجتماعی مجازی (مورد مطالعه: دانشگاه تربیت مدرس).
- آزادارمکی، تقی. (۱۳۸۷). از جمع‌گرایی تا فردگرایی افراطی ایرانیان. اعتماد ملی، ۸ اردیبهشت.
- برجی‌نژاد، زینب. (۱۳۸۹). نقش مادر در تربیت فرزند. پژوهش نامه اسلامی زنان و خانواده، تابستان ۱۳۸۹، شماره ۶، صفحات ۱۸۳-۲۱۰.
- پورگیو، فریده، و ذکاوت، مسیح. (۱۳۸۹). بررسی نقش‌های جنسیتی در «خاله سوسکه». مطالعات ادبیات کودک، ۱ (۲)، ۴۳-۲۷.
- پیش‌قدم، رضا. (۱۳۹۳). آسیب‌شناسی روش‌های جمع‌آوری داده در مطالعات زبانی: گامی به سوی بومی‌سازی روش تحقیق در ایران. جستارهای زبانی، ۲ (۱۸)، ۷۰-۵۵.
- پیش‌قدم، رضا، ناجی‌میدانی، الهام، و فیروزیان پوراصفهان، آیدا. (۱۳۹۹). رویکردی آموزشی به جامعه‌شناسی زبان، ویراستار: اسدپور فعال، هانیه. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- حکیمی، محمود و کاموسی، مهدی. (۱۳۸۴). مبانی ادبیات کودک و نوجوان. چاپ دوم. تهران: آرون.
- خداخواه، عبدالکریم، شیخ‌زاده، مصطفی، و مقصدعالی، پریرسا. (۱۳۹۷). نقش هنر و ادبیات (شعر، داستان و...) در فرایند هویت‌یابی کودکان. همایش ملی هویت کودکان ایران اسلامی در دوره پیش‌دبستانی.
- درنجفی شیرازی، مهناز. (۱۳۹۲). تأثیر قصه‌گویی بر هوش اخلاقی کودکان دختران ۴-۶ ساله در شهر اصفهان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته روان‌شناسی عمومی، دانشگاه پیام نور واحد تهران جنوب.
- راجی، سامان. (۱۳۹۷). مقایسه تطبیقی فرهنگ ملی کشورهای مختلف دنیا از منظر مدل فرهنگی شش بعدی هافستد. پنجمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران، تهران.
- رحماندوست، مصطفی. (۱۳۷۰). بهار اینجاست. تهران: همکلاسی.
- شعاری‌نژاد، علی‌اکبر. (۱۳۸۴). روان‌شناسی رشد. تهران: اطلاعات.
- عامری فلیحی، نعیمه و صفری فروشانی، احمدرضا و مرعشیان، فاطمه سادات. (۱۴۰۲). اثربخشی قصه و قصه‌گویی در انتقال ارزش‌ها «فرهنگ»، مفاهیم «زبان و ادبیات» و اخلاق به کودکان و نوجوانان. پانزدهمین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، فرهنگ و تاریخ.
- علی‌پور، منوچهر. (۱۳۹۳). آشنایی با ادبیات کودکان. چاپ چهارم، تهران، تیرگان.
- فیروزیان پوراصفهان، آیدا، پیش‌قدم، رضا و نادری، سمانه. (۲۰۱۹). مقایسه کیفی و کمی نوازه‌های دریافتی مدرسان زبان انگلیسی از سوی زبان‌آموزان براساس عامل جنسیت. پژوهش‌های زبانشناختی در زبان‌های خارجی، ۱۹ (۹)، ۹۵۸-۹۲۷.
- قزل‌ایغ، ثریا. (۱۳۸۳). ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن (مواد و خدمات کتابخانه‌ای برای کودکان و نوجوانان). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت): ۳۱-۳۲.
- کالر، جانان‌تان. (۱۳۸۲). معرفی بسیار مختصر نظریه ادبی. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.
- لباف، حسن و دلوی، محمدرضا. (۱۳۸۳). مدیریت بومی: چالش‌ها و راهکارها. مطالعات مدیریت بهبود و تحول، ۱۱ (۴۳-۴۴)، ۱۳۷-۱۱۳.
- مرآتی، ابوالفضل. (۱۳۸۹). بررسی جایگاه هویت ملی و دینی در شعر کودک و نوجوان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه پیام نور قزوین.
- مستعلی‌زاده، لیلا. (۱۴۰۱). نقش قصه در انتقال ارزش‌های فرهنگی و تربیتی به کودکان و نوجوان. در پنجمین همایش بین‌المللی روان‌شناسی، علوم تربیتی و مطالعات اجتماعی، همدان.
- مهارتی، یعقوب، و دادخواه، مهدی. (۱۳۹۹). معرفی و ارزیابی نظریه مطالعات فرافرهنگی هافستد. فصلنامه علمی پژوهشی راهبرد فرهنگ، ۱۳ (۵۰)، ۲۲۵-۱۹۹.
- نجفی، یوسف. (۱۳۹۵). رابطه نرم‌افزارهای پیام‌رسان موبایلی (تلگرام) در بروز فردگرایی در خانواده‌ها (مورد مطالعه: خانواده‌های شهر زنجان). دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شرق - قیام دشت - دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

نورانی، معصومه. (۱۳۹۷). بررسی نقش ادبیات (داستان و شعر) در تثبیت هویت کودکان ایرانی. همایش ملی هویت کودکان ایران اسلامی در دوره پیش دبستانی.

نیکوگفتار، منصوره. (۱۳۹۳). تفاوت‌های جنسیتی در سلامت اجتماعی: نقش فردگرایی - جمع گرایی. رفاه اجتماعی، ۱۴ (۵۳)، ۱۱۱ - ۱۲۹

هاشمی‌نسب، صدیقه. (۱۳۷۱). کودکان و ادبیات رسمی ایران. تهران: سروش.

- Berne, E. (1964). *Games People Play*, New York. Deutsch: *Spiele der Erwachsenen*, Reinbek.
- Berne, E. (1988). *Games People Play*, New York. Deutsch: *Spiele der Erwachsenen*, Reinbek.
- Bowles, N. (1995). Storytelling: a search for meaning within nursing practice. *Nurse Educ. Today* 15, 365-369.
- Hoecklin, L. (1995). *Managing cultural differences*. Addison Wesley Longman.
- Hoffman, M. L. (1985). 10 Affective and cognitive processes in moral internalization. *Social cognition and social development: A sociocultural perspective*, 236.
- Hofstede, G. (1991). *Cultures and organizations: Software of the mind*. London, UK: McGraw-Hill.
- Hofstede, G. (2001). *Culture's consequences: Comparing values, behavior, institution and organizations across nations* (2nd ed.) Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Hofstede, G. (2011). Dimensionalizing cultures: The Hofstede model in context. *Online Readings in Psychology and Culture*, 2 (1). Retrieved from [http://dx. doi. org/10.9707/2307-0919.1014](http://dx.doi.org/10.9707/2307-0919.1014).
- Ilgan, S. V. (2009). *Exploring the impact of culture on the formation of consumer trust in internet shopping*. Wyoming, USA: University of Wyoming.
- Imada, T. (2012). Cultural narratives of individualism and collectivism: A content analysis of textbook stories in the United States and Japan. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 43 (4), 576-591.
- Javidan, M. , & Dastmalchian, A. (2003). Culture and leadership in Iran: The land of individual achievers, strong family ties, and powerful elite. *Academy of Management Executive*, 17 (4), 127-142.
- Jenkins, H. (1998). *The Children's Culture Reader*. New York: New York University Press.
- Kluckhohn, C. , & Kroeber, A. L. (1952). *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions* New York.
- Koch, T. (1998). Story telling: is it really research?. *Journal of advanced nursing*, 28 (6), 1182-1190.
- Minkov, M. (2012). *Cross-cultural analysis: The science and art of comparing the world's modern societies and their cultures*. SAGE publications.
- Mooij, M. D. , & Hofstede, G. (2002). Convergence and divergence in consumer behavior: Implications for international retailing. *Journal of Retailing*, 78, 61-69.
- Moradi, E. (2024). Examining Hofstede's Cultural Dimensions in Iranian and Chinese Context: A Mixed Methods Approach. *Innovare Journal of Education*, 12 (2), 6-14.
- Okazaki, S. (1997). Sources of ethnic differences between Asian American and White American college students on measures of depression and social anxiety. *Journal of Abnormal Psychology*, 106, 52±60.
- Parlevliet, S. (2011). Daily chicken: The cultural transmission of Bourgeois family values in adaptations of literary classics for children, 1850-1950. *Journal of Family History*, 36 (4), 464-482.
- Raymond, S. (2008). Digital storytelling in the classroom: new media pathways to literacy, learning, and creativity.
- Rousseau, J. J. (1979). *Emile: or on education*: New York: Basic Books.
- Rousseau, J. J. (2010). *Emile, or, on education: Includes Emile and Sophie, or, the solitaires* (Vol. 13). UPNE.
- Saboori, F. , Pishghadam, R. , Hosseini Fatemi, A. , & Ghonsooley, B. (2015). Culture and identity: Linking Iranian identity components and cultural dimensions. *Issues in Language Teaching*, 4 (1), 78-49.
- Spencer-Oatey, H. , & Franklin, P. (2012). What is culture. A compilation of quotations. *GlobalPAD Core Concepts*, 1 (22), 1-21.
- Su, H. (2015). A Systematic Review of the Impact of Cultural Differences on American Chinese Partnerships. (Project Report, University of Prince Edward Island, Charlottetown, P. E. I.).
- Subrayan, A. M. , & Muthusamy, C. (2021). Exploring cultural dimensions on selected stories from diverse epoch. *International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT)*, 9 (5), 182-188.
- Wannamaker, A. (2008). *Boys in Children's Literature and Popular Culture: Masculinity, Abjection, and the Fictional Child*. New York: Routledge.
- Zeidabadi, M. , & Kahvand, M. (2018). A CROSS-CULTURAL STUDY OF GLOBAL BRANDS ADVERTISING STRATEGIES IN IRAN. In *Proceeding of 5th International Conference on Arts and Humanities* (Vol. 5, pp. 11-24).
- Zort, Ç. , Karabacak, E. , Öznur, Ş. , & Dağlı, G. (2023). Sharing of cultural values and heritage through storytelling in the digital age. *Frontiers in Psychology*, 14, 1104121.

Hofstede's Cultural Dimensions in Children's Literature: A Case Study of the Collection of Stories of Mimi Ni

Nazanin Abdollahpour

M. A. Student of TEFL in Ferdowsi University of Mashhad

Nz12abd@gmail. com

Aida Firooziyan Pour-Esfahani

Assistant Professor, Imam Reza International University of Mashhad

firooziyan@imamreza. ac. ir

Abstract

This study focuses on the significance of children's literature in shaping cultural and social identity in children. Children's literature is a powerful tool for shaping the cultural and social identities of young minds. It not only fosters imagination and creativity but also helps children connect with their heritage and understand the world around them. The research adopts a descriptive-analytical approach to examine one of the best-selling collections of children's stories titled "Mimi Ni" by Naser Keshavarz. The analysis is conducted across 12 volumes aimed at children aged one to five years. The cultural dimensions of Hofstede's model were analyzed in this collection, and the results showed the following: the highest frequency belonged to the collectivism dimension (40%), followed by the long-term orientation dimension (4%), while the uncertainty avoidance dimension had the lowest frequency (2%). The findings of this research can help authors, researchers, and publishers of children's literature develop cultural and educational content that meets the needs of Iranian society.

Keywords: Children's literature, Hofstede's cultural dimensions, Mimi Ni collection.

بازتاب ملی‌گرایی و عشق به وطن در اشعار شیرکو بیگس و ابراهیم طوقان

وحید عبدالمهی تبار (نویسنده مسئول)

دانشجوی دکتری دانشگاه کاشان

mataleb2000@gmail.com

دکتر علی بشیری

استادیار گروه عربی دانشگاه کاشان

shmotoun.arabic@yahoo.com

چکیده

ملی‌گرایی یا ناسیونالیسم به مجموعه گرایشاتی گفته می‌شود که نشأت گرفته از ارزش‌هایی مانند کشور، تاریخ، زادگاه و هویت ملی است. علاوه بر این، وطن‌دوستی و ملی‌گرایی از ویژگی‌های بارز ادبیات مقاومت نیز است که جایگاه ویژه‌ای در اشعار شعرای مقاومت در هر کشوری دارد. زمانی که از مقاومت، سرزمین، وطن و ملی‌گرایی سخن به میان می‌آید، یکی از اولین سرزمین‌هایی که به ذهن خطور می‌کند، فلسطین است که سال‌هاست تحت اشغال قرار دارد و مردمان آن در حال مقاومت در برابر اشغالگران هستند. در پژوهش حاضر هدف هم‌سنجی و مقایسه جلوه‌های ملی‌گرایی در اشعار دو شاعر غیر هم‌زبان است و برای این منظور، ابراهیم طوقان به عنوان شاعری عرب‌زبان و شیرکو بیگس به عنوان شاعر کرد زبان انتخاب شده‌اند. ابراهیم طوقان که به شاعر ملی فلسطین معروف است و بخش عمده اشعار خود را به دفاع از وطن، مردم و سرزمین خود اختصاص داده و در طرف مقابل شیرکو بیگس قرار دارد که از جمله شعرای کرد است که با توجه به اینکه کردستان عراق هم سال‌ها تحت ظلم و ستم رژیم بعثی بوده، در اشعار او مسئله مقاومت، سرزمین و ملی‌گرایی به وفور دیده می‌شود و هر دو شاعر وجوه اشتراک زیادی با هم دارند و در این پژوهش سعی بر این است که اشعار این دو شاعر در زمینه ملی‌گرایی و وطن‌دوستی، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن بررسی شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات مقاومت، ملی‌گرایی، ابراهیم طوقان، شیرکو بیگس.

۱- مقدمه

ملی‌گرایی به معنی عشق و علاقه یک ملت به سرزمین، زبان، فرهنگ، تاریخ و نژادشان است که همین وابستگی‌ها و تعلق خاطرها باعث می‌شود آن ملت به دفاع از این خصایص پرداخته و آن‌ها را حفظ کند.

مقاومت یک انسان صرفاً یک رویارویی غریزی با دشمن متجاوز، یا خشونت در برابر خشونت نیست، بلکه دفاع مشروع انسان‌ها یا ملت‌ها از زندگی خویش و بر ضد کسانی است که قصد نابود کردن او و برکندن ارزش‌های والای انسانی را دارند. مقاومت صد و سی ساله مردم الجزایر در برابر استعمار فرانسه (از ۱۸۳۰ تا ۱۹۶۰) با تقدیم بیش از یک میلیون شهید و هم‌چنین مقاومت اروپا در برابر تجاوز آلمان نازی با میلیون‌ها کشته، دو نمونه برجسته مقاومت در مفهوم یادشده هستند (جمعه، ۲۰۰۷: ۵۱). ژان پل سارتر (Jean-Paul Sartre) درباره ادبیات متعهد با صراحت می‌نویسد: «غرض از ادبیات تلاش و مبارزه است. تلاش و مبارزه برای نیل به آگاهی، برای یافتن حقیقت و برای آزادی انسان. از این روست که نویسنده در مقابل عملی که انجام می‌دهد، مسئول است؛ برای چه می‌نویسد و دست به چه اقدامی می‌زند و چرا این اقدام مستلزم توسل به نگارش بوده است. زیرا سخن گفتن در حکم عمل کردن است.» (سارتر، ۱۳۴۸: ۳۵).

در دو کشور عراق و فلسطین با توجه به اوضاع سیاسی و اجتماعی آن‌ها، این نوع ادبیات جایگاه ویژه‌ای یافته است. مقاومت و پایداری ملت فلسطین در برابر اشغالگران درخور توجه است و با توجه به اینکه شعرای فلسطین هم در بطن حوادث و رخدادها بوده‌اند، همیشه سعی کرده‌اند ملت خود را از توطئه‌های دشمنان آگاه ساخته و آن‌ها را تشویق کنند که برای رسیدن به آزادی و رهایی وطن از اشغال و چپاول دشمنان برخاسته و مبارزه کنند. کردستان عراق نیز با توجه به اینکه سال‌ها با ظلم و جنایات رژیم بعثی مواجه بوده، وضعیتی مشابه دارد و شاعران عراقی همواره کوشیده‌اند تا همراه با ملت خود در صف مقدم مبارزه علیه استکبار و دفاع از وطن و سرزمین خود باشند. در این پژوهش موضوع ملی‌گرایی و وطن‌دوستی ابراهیم طوقان به عنوان «شاعر ملی فلسطین» و شیرکو بیکس به عنوان یکی از مشهورترین شعرای کرد عراق بررسی خواهد شد.

شیرکو بیکس فرزند فایق بیکس از شاعران برجسته کردستان عراق است که در سال ۱۹۴۰ میلادی (۱۳۱۹ شمسی) در شهر سلیمانیه به دنیا آمد. او در دامن مادری فرهنگ‌دوست و پدری دانا بزرگ شد. پدر او نیز از شاعران مشهور کرد بوده است. شیرکو تحصیلات ابتدایی را در زادگاهش گذراند، سپس برای ادامه تحصیل راهی بغداد شد. در سال ۱۹۶۴ به صف مبارزان کرد پیوست و در ایستگاه رادیویی قیام مشغول به کار شد. در سال ۱۹۷۴ رژیم بعث او را دستگیر و به رمادیه تبعید کرد؛ اما در سال ۱۹۷۹ به شهر سلیمانیه بازگشت. او در سال ۱۹۸۶ عراق را ترک کرد و راهی سوئد شد و تا سال ۱۹۹۲ در آنجا زندگی کرد. شیرکو بیکس علاوه بر سرودن شعر، به ترجمه آثاری مانند پیرمرد و دریا اثر همینگوی و عروسی خون اثر لورکا پرداخته است. بیکس در سال ۱۹۸۸ جایزه توخولسکی (Tucholsky) را از سوی انجمن قلم سوئد دریافت کرد. نخستین مجموعه شعری وی در سال ۱۹۶۸ با عنوان «تریفه‌ی هله‌به‌ست» (= مهتاب شعر) منتشر شد. یکی از مجموعه‌های شعری او، مجموعه «ئاوئنه بچک‌وله‌کان» (= آیین‌های کوچک) است که در سال ۱۹۸۶ به چاپ رسید و بعدها در مجموعه شش‌جلدی آثار شیرکو بیکس که در اواخر عمر وی به چاپ رسید، در جلد دوم قرار گرفت. (بیکس، ۲۰۰۶: ۵۶۹-۵۷۱). در این مجموعه شش‌جلدی، اشعار فراوانی در مورد عشق به سرزمین و وطن و آزادی دیده می‌شود.

ابراهیم عبدالفتاح طوقان در سال ۱۹۰۵ میلادی در خانواده‌ای سرشناس و اهل ادب در نابلس به دنیا آمد. پدر او از فعالان ملی بود. طوقان تحصیلات ابتدایی را طی سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ در مدرسه رشیدیه شهر نابلس به پایان رساند. او سپس در قدس و دانشگاه آمریکایی بیروت تحصیلاتش را ادامه داد. طوقان در زمینه تدریس و مجری‌گری رادیو هم فعالیت داشته است. اشعار ملی او به صداقت باور و عقیده شناخته می‌شود. (الفاخوری، ۱۹۸۶م: ۶۶۰). پس از فارغ‌التحصیلی طوقان از دانشگاه آمریکایی بیروت در سال ۱۹۲۹، روزنامه‌های لبنان اشعار او را چاپ کردند. او در دانشگاه با ادیبان و شاعران شناخته شده‌ای چون حافظ جمیل از عراق، وجیه بارودی از سوریه و عمر فروخ از لبنان که بعدها زندگی‌نامه طوقان را نوشت، آشنا شد. در سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۳۲ در گروه زبان عربی دانشگاه آمریکایی بیروت مشغول به تدریس شد. در سال ۱۹۳۶ مدیر بخش عربی رادیو قدس شد و به مدت ۴ سال در این سمت باقی ماند. طوقان در سال ۱۹۴۱ درگذشت (بکار، ۲۰۰۴: ۸۱، الخضراء الجیوسی، ۲۰۰۱: ۳۵۴ و المحاسنی، ۲۰۰۷: ۱۰). ابراهیم طوقان را به عنوان «پایه‌گذار شعر مقاومت در فلسطین» به شمار می‌آورند. (روشن‌فکر، ۱۳۸۶: ۱۱۷).

۲- سوالات پژوهش

این پژوهش در پی آن است که با بررسی آثار این دو شاعر فلسطینی و عراقی به روش توصیفی-تحلیلی به سوالات زیر پاسخ دهد:

۱- عشق به وطن و آزادی در اشعار شیرکو بیکس و ابراهیم طوقان چگونه بازتاب یافته است؟

۲- نقاط افتراق و تشابه آثار این دو شاعر با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی آنها چه می‌باشد؟

۳- ضرورت و هدف تحقیق

شیرکو بیکس و ابراهیم طوقان هر دو اشعار زیبا و قابل تأملی در رابطه با حس وطن‌دوستی، آزادی و مبارزه در راه وطن دارند و اشتراکات و پیوند میان ملت‌های کرد و فلسطین ضرورت اصلی این پژوهش است. در این پژوهش هدف این است تصویری زیبا از ملی‌گرایی، وطن‌دوستی، دفاع از سرزمین و مبارزه برای آزادی آن از اشغال دشمنان ارائه شود.

۴- پیشینه تحقیق

در زمینه ملی‌گرایی و وطن‌دوستی تاکنون موضوعات زیادی کار شده است، البته تاکنون هیچ مقاله و پایان‌نامه‌ای در رابطه با موضوع ملی‌گرایی بین ابراهیم طوقان و شیرکو بیکس کار نشده است. بیشتر مقالاتی که در این باب کار شده، مربوط به تطبیق اندیشه‌های ملی‌گرایانه بین یکی از این دو شاعر با شاعرانی دیگر به‌ویژه شاعران ایرانی است. برخی مقالات کار شده در این زمینه به شرح زیر است:

«بررسی بازتاب عشق به وطن در شعر بهار و ابراهیم طوقان» از علی سلیمی و پیمان صالحی در مجله مطالعات ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی جیرفت، شماره ۱۵ سال ۱۳۸۹. در این مقاله جلوه‌های عشق به وطن در اشعار بهار و طوقان بررسی شده است.

«بررسی تطبیقی ملی‌گرایی و عشق به وطن در اشعار ابراهیم طوقان و میرزاده عشقی» از فاطمه صحرادوان در مجله ادبیات، عرفان و فلسفه شماره ۲۶ سال ۱۳۹۶. پژوهشگر در این مقاله موضوع عشق به وطن و سرزمین و مفهوم عدالت و آزادی‌خواهی را در اشعار طوقان و عشقی بررسی کرده است.

«مطالعه اندیشه ملی‌گرایی در شعر شاعران معاصر ایران (عارف قزوینی و بهار) و تطبیق آن با اندیشه‌های ملی‌گرایی در شعر طوقان» از دکتر فریبرز حسین‌جان‌زاده، محمد گلزار سیرجانی، جلیل پهلوان‌نژاد و الهه فرجی، فصل‌نامه پژوهش‌نامه مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی، سال دوم، شماره ۱۱ سال ۱۳۹۶. در این مقاله نیز اندیشه‌های ملی‌گرایانه ابتدا در اشعار دو شاعر ایرانی بررسی شده سپس با اشعار طوقان تطبیق داده شده است.

«مقایسه ناسیونالیسم در اشعار ملی‌عارف قزوینی (شاعر ملی ایران) و ابراهیم طوقان (شاعر ملی فلسطین) از مهدی ممتحن و فروغ الهی، مجله مطالعات ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت، سال سوم، شماره ۱۰، ۱۳۸۸. به موضوع ملی‌گرایی در اشعار شیرکو بی‌کس کمتر پرداخته شده و تنها سه مقاله در این زمینه مشاهده شد:

صوّرۀ مایاکوفسکی فی شعر عبدالوهاب البیاتی و شیرکو بی‌کس «دراسة صورولوجیة فی الأدب المقارن» (تصویر مایاکوفسکی در شعر عبدالوهاب بیاتی و شیرکو بی‌کس) «مطالعه ای در باب ادبیات تطبیقی» از خلیل پروینی، هادی نظری منظم و کاوه خضری در فصل‌نامه «اضاءات نقدیة» سال دوم، شماره هشتم، تابستان ۱۳۹۱. در این مقاله سعی شده تا به روش توصیفی - تحلیلی و تطبیقی، تصویر مایاکوفسکی شاعر روسی در اشعار بیاتی و بی‌کس و نقاط اشتراک و اختلاف آن‌ها بررسی شود و هر دو شاعر او را در صورت شاعری اهل تسامح و مدارا به تصویر کشیده‌اند. «انسان، مبارزه، عشق، در شعر شیرکو بی‌کس و احمد شاملو» از امید ورزنده و مژگان وفایی در فصل‌نامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی دانشکده ادبیات دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال هفتم، شماره ۲۴، پاییز ۱۳۹۴. در این مقاله شعر بی‌کس و شاملو بر اساس درون‌مایه‌هایی چون انسان، مبارزه و عشق به شیوه تحلیل محتوا بررسی شده است.

«کلان استعاره شناختی آزادی در اشعار شیرکو بی‌کس» از محمدعلی آقایی، دکتر وحید غلامی، دکتر صادق محمد بلبلان‌آبادی و دکتر عادل دست‌گشاده، نشریه قند پارسی، سال سوم، شماره ۷، تابستان ۱۳۹۹. در این مقاله استعاره‌های مفهوم و کلان‌استعاره‌های آزادی و ظلم‌ستیزی در آثار شیرکو بی‌کس بررسی شده است.

۵- بررسی و تحلیل اشعار شیرکو بی‌کس و ابراهیم طوقان

۵-۱- جلوه‌های عشق به وطن و سرزمین

اگر به شعر معاصر فلسطین در یک قرن گذشته بنگریم، خواهیم دید که مقوله وطن‌سرای و ابراز عشق و دلدادگی در قبال وطن همواره اصلی‌ترین مضامین شعری بوده است. چه این سرزمین طی دوران مختلف آستان حوادث مختلف بود و این عوامل سبب شد تا حس میهن‌دوستی و دفاع از تمامیت ارضی کشور پیوسته در میان فلسطینیان تجلی یابد. (ملایبراهیمی، ۱۳۹۶: ۶۱)

قصاید ملی ابراهیم طوقان که دلیلی روشن بر توانمندی هنری اوست، مرزهای فلسطین را درمی‌نوردد و در سراسر جهان عرب طنین‌انداز می‌شود. او ساختار قصاید خود به‌ویژه اشعار قصه‌گونه یا قصاید کوتاه را به نیکی، استحکام و

استواری بنا می‌کند و معمولاً آن را با جهشی عاطفی یا گذر ذهنی به پایان می‌رساند. (همان: ۳۶). حس میهن‌دوستی طبیعتاً انسان را به سوی زادگاه، زبان مادری و آداب و رسوم ملی می‌کشاند و باعث توجه و اهتمام فرد به سرنوشت کشوری می‌شود که سراسر زندگی‌اش بدان مرتبط است. (همان: ۶۱).

یکی از مهم‌ترین قصاید طوقان در زمینه وطن‌سرایی «نشید فلسطین» است که در آن به بیان عشق خود به وطن می‌پردازد و آن را جزئی از ایمان و عقیده دینی خود می‌داند:

دیننا حُبک یا هَذَا الْوَطَنُ سرُّنا فیهِ سِوَاءِ وَالْعَلَنُ
فَارُو یا تاریخِ وَاشهد یا زَمَنُ

(طوقان، ۲۰۱۲: ۲۸۹)

(دین ما عشق به توست ای وطن، پنهان و آشکار ما در مورد آن، یکی است! شعر ارائه‌شده جلوه‌های برجسته‌ای از عشق به وطن و تعلق خاطر به سرزمین را به تصویر می‌کشد. در ادامه، این عناصر را بررسی می‌کنیم:

۱. شور و شوق به وطن

عبارت "دیننا حُبک یا هَذَا الْوَطَنُ" بیانگر اهمیت و جایگاه عشق به وطن در زندگی فرد است، به گونه‌ای که این عشق به‌سان یک دین تلقی می‌شود. این تشبیه قوی نشان‌دهنده پیوندی عمیق و الهی با سرزمین است، به‌طوری که وطن بخشی از هویت روحی و اخلاقی فرد را تشکیل می‌دهد.

۲. اتحاد و هم‌بستگی

"سرُّنا فیهِ سِوَاءِ وَالْعَلَنُ" تأکید بر انسجام و یک‌پارچگی افراد در عشق به وطن دارد. چه در خفا و چه در آشکارا، این محبت میان همه افراد مشترک است و آن‌ها را در یک هدف و آرمان بزرگ‌تر متحد می‌کند.

۳. ثبت عشق به وطن در تاریخ

مصرع "فَارُو یا تاریخِ وَاشهد یا زَمَنُ" از تاریخ و زمان می‌خواهد که این عشق و وفاداری را ثبت و گواهی کنند. این درخواست، بیانگر تمایل شاعر به جاودانه‌سازی این احساسات است و عشق به وطن را نه تنها در زمان حال، بلکه در ابعاد تاریخی و آینده نیز معتبر می‌داند.

این شعر، با بهره‌گیری از تصاویری ساده اما عمیق، عشق به وطن را به‌عنوان ارزشی مشترک و جاودانه معرفی می‌کند. مضمون شعر نشان‌دهنده وابستگی شدید عاطفی و اخلاقی شاعر به وطن و امید به ثبت این احساسات در تاریخ است.

بیکس در سروده «قبله نما» وطن را به یک زخم تشبیه کرده و آن را همه دار و ندار و مایه امید و دل‌خوشی خود توصیف می‌کند:

کوردستانیش باوه‌شی عه‌شقی دایک‌ئ‌که / وه‌کووم‌ئ‌ژووم سک سووتاوه‌و چاوه‌رئ‌مه! / هه‌ر ئه‌و به ته‌نیا شک ئه‌به‌م / له‌ج‌ئی ئالا ئه‌وهم هه‌یه / من هه‌ل‌ئ‌که‌م! / کوردستانم برین‌ئ‌که، برین مانگه / واز له‌و برینه‌م به‌ئ‌ن.

(بیکه‌س، ۲۰۰۶: ۴۰۵، ۴۰۲)

(کردستان هم آغوش عشق مادری است، هم‌چون تاریخ، ستم دیده و منتظر است! تنها آن (کردستان) را سراغ دارم، تنها این سرزمین را دارم که به جای پرچم برافراشته‌اش کنم! کردستان من هم‌چون زخمی است، زخم هم ماه است، این زخم را به حال خود رها کنید)

شعر فوق به زبان کردی سروده شده و با بیانی شاعرانه، عشق به سرزمین مادری (کردستان) را به تصویر می‌کشد. در اینجا، جلوه‌های عشق به وطن و مفاهیمی که در شعر بازتاب یافته‌اند، بررسی می‌شود:

۱. عشق به وطن به‌عنوان عشق به مادر

عبارت "کوردستانیش باوه‌شی عه‌شقی دایک‌ئ‌که" (کردستان مانند عشق مادری است) نشان‌دهنده پیوند عاطفی عمیق شاعر با سرزمین مادری‌اش است. شاعر سرزمین را هم‌چون مادر می‌بیند که عشق و محبت او بی‌پایان است.

۲. تصویر مقاومت و ماندگاری در تاریخ

عبارت "وه‌کووم‌ئ‌ژووم سک سووتاوه‌و چاوه‌رئ‌مه" (مانند تاریخم در آتش سوخته‌ام و منتظرم) اشاره به تاریخ پر از درد و رنج کردستان دارد. شاعر سوختن و صبر کردن را استعاره‌ای برای مقاومت و امید به آینده بهتر می‌داند.

۳. تأکید بر هویت و وفاداری به سرزمین

"هه‌ر ئه‌و به ته‌نیا شک ئه‌به‌م" (تنها آن را سراغ دارم) نشان‌دهنده وفاداری کامل شاعر به کردستان است. این بیان عشق مطلق و غیرقابل تغییر شاعر به وطنش را برجسته می‌کند.

۴. استفاده از نمادهای ملی

"له‌ج‌ئی ئالا ئه‌وهم هه‌یه" (به جای پرچم، او را دارم) نمادی از اتحاد شاعر با سرزمین و نمادهای آن است. او خود را جایگزین پرچم می‌داند که نشان‌دهنده فداکاری برای حفاظت از هویت ملی است.

۵. وصف زخم‌های سرزمین

"کوردستانم برین‌ئ‌که، برین مانگه" (کردستانم زخمی است، زخمی به اندازه ماه) توصیفی شاعرانه از دردهای بی‌پایان کردستان است. زخمی که با زیبایی و ماندگاری ماه مقایسه شده، نشان‌دهنده عمق درد اما جاودانگی سرزمین است.

این شعر با بیانی احساسی و استعاری، عشق بی‌پایان شاعر به کردستان را به تصویر می‌کشد. استفاده از مفاهیمی چون عشق مادری، مقاومت، وفاداری، زخم‌های تاریخی و امید به بهبود، این اثر را به شعری پرمعنا و تأثیرگذار درباره هویت و عشق به وطن تبدیل کرده است.

این شاعر کرد هم‌چنین در سروده «بازنه ناگر» (=النگوی آتش) ملیت بدون سرزمین را بی‌معنی می‌داند و می‌گوید: "کورد که کوردستانی نه‌بوو ئه‌ب ئی چی ب ئی؟! / کوردستانی / ب ئی ناگره‌که‌ی / شاری که‌رکوک / ئه‌ب ئی چی ب ئی / ئه‌ب ئی چی ب ئی / ئه‌ب ئی چی ب ئی؟! (همان، ۱۷۳)

(کرد بدون کردستان چه خواهد بود؟ کردستان هم بدون آتش کرکوک، چه خواهد بود، چه خواهد بود، چه خواهد بود؟!!)

شعر فوق با زبانی احساسی و عاطفی، هویت ملی و پیوند عمیق کردها با سرزمینشان، کردستان، را به تصویر می‌کشد. با تمرکز بر مضمون و ساختار، نکات زیر در تحلیل این شعر برجسته است:

۱. پرسش هویتی و وجودی

سؤال "کورد که کوردستانی نه‌بوو ئه‌ب ئی چی ب ئی؟!" (کرد بدون کردستان چه خواهد بود؟) به‌عنوان محور شعر مطرح می‌شود. این پرسش، نشان‌دهنده پیوند گسست‌ناپذیر میان هویت یک ملت و سرزمینشان است. شاعر با این سؤال وجودی، مفهوم هویت و هستی ملت کُرد را به سرزمینشان گره می‌زند.

۲. تأکید بر اهمیت کردستان

عبارت "کوردستانی / ب ئی ناگره‌که‌ی / شاری که‌رکوک" (کردستان بدون آتش‌اش، شهر کرکوک) نمادی از اهمیت سرزمین و شهرهای نمادین آن است. شاعر، کرکوک را نه تنها به‌عنوان یک شهر، بلکه به‌عنوان نماد مقاومت و هویت فرهنگی و تاریخی کردها معرفی می‌کند.

۳. تکرار برای تأکید

تکرار عبارت "ئه‌ب ئی چی ب ئی / ئه‌ب ئی چی ب ئی / ئه‌ب ئی چی ب ئی؟! (چه خواهد بود؟)" ابزار ادبی قدرتمندی است که احساس سردرگمی و درد عمیق ناشی از فقدان سرزمین را القا می‌کند. این تکرار، تأکیدی بر ضرورت وجود سرزمین برای حفظ هویت ملی است.

۴. تصاویر نمادین

استفاده از "ناگره‌که‌ی" (آتش) اشاره‌ای به روح مبارزه‌جو و حرارت زندگی در کردستان دارد. آتش، نمادی از مقاومت، گرما، و روشنایی است که نبود آن، کردستان را تهی و بی‌هویت می‌کند.

۵. ساختار پرسشی و باز بودن پایان

شعر با یک پرسش و بدون پاسخ قطعی پایان می‌یابد، که فضای تفکر و تأمل را برای خواننده باز می‌گذارد. این رویکرد، خواننده را وادار می‌کند که خود به دنبال پاسخ بگردد و معنای عمیق‌تری از مفهوم سرزمین و هویت بیابد. شعر با ترکیب پرسش‌های عاطفی، تصاویر نمادین، و تکرارهای تأثیرگذار، رابطه میان ملت‌گرد و سرزمین کردستان را به زیبایی بیان می‌کند. این اثر، هویت، تاریخ، و ضرورت پیوند ملت با سرزمینشان را به شیوه‌ای عمیق و احساسی به نمایش می‌گذارد و تأمل در مورد نقش سرزمین در شکل‌گیری هویت ملی را به چالش می‌کشد.

۵-۲- اشغال سرزمین و ظلم و ستم به ملت

دو ملت فلسطین و کرد سال‌ها تحت ظلم، ستم و اشغالگری بودند و طوقان و بیکس هم همانند ملت خود شاهد جنایات و ظلم و ستم دشمنان بودند و در اشعار خود به آن پرداخته‌اند. ابراهیم طوقان در راس قله استعمارستیزی قرار داشت و در قصاید بی‌شمار خود به تبیین اهداف مذبوحانه صهیونیست‌ها در فلسطین پرداخت. (ملاابراهیمی، ۱۳۹۶، ۵۴) ابراهیم طوقان در قصیده «کارثه نابلس» بیان می‌کند که مردمان این شهر زمانی در امنیت و آسایش زندگی می‌کردند اما صهیونیست‌ها آن را اشغال کرده و زن و مرد و کودک و بزرگسال را آواره کوه‌ها کردند و حتی به حیوانات هم رحم نکردند. شاعر در این قصیده رنج و محنت‌های ساکنان نابلس و ظلم و ستمی که بر آنان شده، را این‌گونه توصیف می‌کند:

أدموعُ النساء والأطفال تجرح القلب أم دموعُ الرجال
بلدٌ كان آمناً مطمئناً فرماه القضاء بالزلزال
هزةٌ إثرَ هزةٍ تركته طلالاً دارساً من الأطلال

(طوقان، ۲۰۱۲: ۴۳)

(آیا اشک زنان و کودکان قلب‌ها را جریحه‌دار می‌کند یا اشک مردان. سرزمین که در امنیت و آسایش بود، قضا و قدر زمین‌لرزه‌ای را بر آن فرستاد. لرزه پشت لرزه آن را به خرابه و ویرانه‌ای تبدیل کرد) این شعر با نگاهی عمیق و احساسی به موضوع اشغال سرزمین و ظلم و ستم به ملت، تصویری از ویرانی و پیامدهای تراژیک آن بر جامعه را به تصویر می‌کشد. در ادامه، شعر را از جنبه‌های مختلف بررسی می‌کنیم:

۱. تصویرسازی از درد و رنج انسانی

شاعر با توصیف "أدموعُ النساء والأطفال" و "دموعُ الرجال"، به تأثیرات عاطفی و روانی ویرانی‌ها بر همه اقشار جامعه اشاره می‌کند.

این توصیف‌ها بر گستردگی مصیبت تأکید دارند و نشان می‌دهند که زنان، کودکان و مردان، همه قربانی ظلم و بی‌عدالتی شده‌اند.

۲. اشاره به وضعیت پیش از اشغال

عبارت "بلد کان آماناً مطمئناً" به گذشته‌ای آرام و سرشار از امنیت اشاره دارد. این توصیف، تضاد شدیدی با وضعیت کنونی ایجاد می‌کند و بر عمق فاجعه تأکید می‌گذارد.

این بخش از شعر نمادی از فقدان و حسرت است، که نشان می‌دهد ملت نه تنها از سرزمین خود محروم شده، بلکه از خاطرات خوش گذشته نیز جدا گشته است.

۳. استفاده از استعاره‌های قوی

"فرماه القضاء بالزلزال" استعاره‌ای از بلای ناگهانی و ویرانگری است که عدالت طبیعی را زیر سوال می‌برد. این تصویر نمادی از خشونت اشغالگران و پیامدهای آن بر سرزمین و مردم است.

"هَزَّةٌ إِثْرَ هَزَّةٍ" (لرزه پس از لرزه) به تداوم فجایع اشاره دارد و نشان می‌دهد که این درد و رنج‌ها به‌طور مداوم بر ملت تحمیل شده‌اند.

۴. توصیف ویرانی و نابودی

عبارت "طللاً دارساً من الأطلال" تصویر نهایی از سرزمین اشغال‌شده است که به خرابه‌ای بدل شده و دیگر از حیات و شکوه گذشته خبری نیست.

این توصیف نمادی از نابودی هویت، فرهنگ، و تاریخ ملت است که در اثر اشغال و ستم از بین رفته‌اند.

۵. پیام کلی شعر

شعر نمایانگر فریاد اعتراضی علیه بی‌عدالتی است. ویرانی سرزمین و تأثیر آن بر مردم، به‌ویژه از طریق درد و رنجی که در اشک‌ها و ویرانی‌ها بیان شده، نشان‌دهنده خشونت و ستمی است که بر ملت تحمیل شده است.

این اثر علاوه بر انعکاس تراژدی، حس هم‌دردی با ملت‌های تحت اشغال را برمی‌انگیزد و به دنبال آگاهی‌بخشی و جلب حمایت از آنان است.

شعر با استفاده از تصویرسازی عاطفی، تضاد میان گذشته و حال، و استعاره‌های قوی، توانسته است ویرانی سرزمین و تأثیرات ظالمانه اشغال را به شکلی موثر بازتاب دهد. این اثر، هم تجلی احساسی و هم بیانگر واقعیتی تلخ از نابودی سرزمین و ملت است که مخاطب را به تأمل و هم‌دلی فرا می‌خواند.

طوقان استعمارگران را به مثابه گرگ‌هایی می‌داند که منافع ملی سرزمینش را به یغما برده‌اند. او در همین رابطه در یکی از قصاید خود این‌گونه بیان کرده است:

وانظر به عینک الذئابَّ تعبٌ فی احواضها

(طوقان، ۱۹۹۳: ۲۸۸)

(با چشمانت گرگ‌های مهاجم (اشغالگران غاصب) را نگاه کن که خیرات و نعمت‌ها و ثروت‌های سرزمینت را به

تاراج می‌برند)

شعر کوتاه و نمادین ارائه شده، تصویری قدرتمند و هشداردهنده از نگاه "گرگ‌ها" ارائه می‌دهد که در اینجا به عنوان نماد ظلم، طمع و بی‌رحمی استفاده شده است. بررسی این شعر از منظر ظلم و ستم به شرح زیر است:

۱. "وانظر به عینک الذئاب"

استفاده از عبارت "عینک الذئاب" نگاه گرگ‌ها را توصیف می‌کند، که به طور استعاری نماد نگاه طمع‌آلود، خطرناک و تهدیدآمیز است. گرگ‌ها اغلب در ادبیات به عنوان موجوداتی بی‌رحم و شکارگر به تصویر کشیده می‌شوند. این نگاه می‌تواند به دشمنانی اشاره داشته باشد که با طمع به منابع، زمین، یا مردم یک ملت چشم دوخته‌اند. دعوت به "نگاه کردن" با این دیدگاه، نوعی هشدار به مخاطب است که به خطرات و تهدیدهای پیش‌رو توجه داشته باشد.

۲. "تعبُ فی احواضها"

فعل "تعبُ" به معنای نوشیدن به طور سیری‌ناپذیر است. این تصویر نشان می‌دهد که گرگ‌ها (نماد دشمنان یا ستمگران) با ولع و حرص از "احواض" نوشیده و منابع یا داشته‌های دیگران را مصرف می‌کنند. "احواضها" می‌تواند نماد سرزمین‌ها، منابع طبیعی، یا حتی فرهنگ و هویت ملت باشد که تحت سیطره و استفاده بی‌رویه ستمگران قرار گرفته است. این بخش بر شدت و حرص دشمن تأکید دارد، به گونه‌ای که هیچ‌گونه ملاحظه یا محدودیتی در رفتار آن‌ها وجود ندارد.

۳. ابعاد ظلم و ستم در شعر

گرگ‌ها نه تنها طمعکار و خطرناک هستند، بلکه از فرصت‌های به‌دست‌آمده (احواض) سوءاستفاده کرده و آن‌ها را به طور کامل تخریب می‌کنند. نگاه استعاری به "احواض" به عنوان منابع حیاتی ملت، بیانگر عواقب ویرانگر این نوع رفتار است که زندگی و بقای ملت‌ها را تهدید می‌کند.

۴. پیام شعر

شعر کوتاه اما قوی است و تلاش می‌کند مخاطب را نسبت به خطرهای موجود آگاه کند. نگاه گرگ‌ها و طمع آن‌ها در احواض ملت‌ها، هشدار است برای حفظ هشیاری و مقابله با ستمگران پیش از آنکه کاملاً منابع و هویت ملت نابود شود. این شعر با استفاده از نمادپردازی "گرگ‌ها" و تصویرگری حرص آن‌ها در "احواض"، به خوبی حس خطر و تهدید را منتقل می‌کند. پیام آن، دعوت به آگاهی، هوشیاری، و دفاع از حقوق و منابع ملت است، پیش از آنکه این طمع‌کاران تمام داشته‌ها را نابود کنند.

شیرکو بیکس هم در سروده «له ولّاتی مندا» (= در سرزمین من) به بیان سرکوب آزادی در سرزمینش می‌پردازد و می‌گوید هر کس در برابر این وضعیت زبان به اعتراض بگشاید، کشته می‌شود:

"له ولّاتی مندا/ پرژنامه به لالی له دایک ئه‌بئی/ له ولّاتی مندا/ رادی و به که‌پیی له دایک ئه‌بئی/ له ولّاتی مندا/ ته‌له‌فری وّن به کوئی‌ریی له دایک ئه‌بئی/ ئه‌وانه له ولّاتی منیشدا بیانه‌وئی/ ئه‌وانه به ساغی له دایک بن:/ لالیان ئه‌که‌ن و ئه‌یانکوژن. / که‌پیان ئه‌که‌ن و ئه‌یانکوژن. / کوئی‌ریان ئه‌که‌ن و ئه‌یانکوژن. / له ولّاتی مندا!" (بیکس، ۲۰۰۶، ۷۴۷: ۲)

(در سرزمین من، روزنامه لال به دنیا می‌آید، در سرزمین من، رادیو کر و ناشنوا به دنیا می‌آید، در سرزمین من، تلویزیون کور به دنیا می‌آید، اگر کسی هم در سرزمین من بخواهد سالم به دنیا بیاید، او را لال می‌کنند و می‌کشند، کر می‌کنند و می‌کشند، کور می‌کنند و می‌کشند، در سرزمین من!!)

این شعر به زبان کُردی به‌طور خاص به مسائل اجتماعی و سیاسی در کشور و سرزمین اشاره دارد و با استفاده از تصاویری قوی و نمادین، وضعیت زندگی مردم تحت ظلم و سرکوب را به تصویر می‌کشد. بررسی این شعر از منظر ظلم و ستم به شرح زیر است:

۱. "له ولّاتی مندا"

این عبارت که به‌طور مکرر در تمام ابیات آمده، به‌طور مستقیم به "وطن" یا "کشور" اشاره دارد. استفاده از این واژه به‌طور مکرر نشان‌دهنده تأکید بر سرزمین و تعلق‌خاطری است که شعر به آن اشاره دارد.

تکرار "له ولّاتی مندا" در واقع نشان‌دهنده وضعیت و شرایط حاکم بر این سرزمین است که در آن مردم با مشکلات و فشارهای زیادی روبه‌رو هستند.

۲. "پرژنامه به لالی له دایک ئه‌بئی"

این خط به‌نوعی به مفهوم رسانه و آزادی بیان اشاره دارد. می‌تواند استعاره‌ای از رسانه‌ها باشد که در شرایط خاص تحت فشار قرار دارند یا صدای مردم نمی‌توانند به‌طور آزاد و صریح به گوش دیگران برسند.

در اینجا، رسانه‌ها به‌نوعی در "کنترل" و محدودیت قرار دارند.

۳. "رادی و به که‌پیی له دایک ئه‌بئی"

"رادیو به که‌پیی" و "له دایک ئه‌بئی" نیز نشان‌دهنده سرکوب رسانه‌ها و حقیقت است. اینجا رادیو که باید صدای مردم باشد، در کنترل قدرت‌های حاکم است و نمی‌تواند صدای مردم را به‌طور آزاد منعکس کند.

به نظر می‌رسد در این کشور یا سرزمین، رسانه‌ها همواره تحت فشار و محدودیت هستند.

۴. "ته‌له‌فری وّن به کوئی‌ریی له دایک ئه‌بئی"

این خط به‌طور واضح به محدودیت‌های شدید و سانسور رسانه‌ها اشاره دارد که نمی‌توانند آزادی بیان و نمایش حقیقت را ارائه دهند.

۵. «نه‌وانه به ساغی له دایک بن: / لال‌یان نه‌که‌ن و نه‌یان‌کوژن»

در این بخش به‌طور خاص اشاره می‌شود به کسانی که در حاکمیت هستند و در حقیقت، صدای مردم و آزادی‌خواهان را خاموش می‌کنند.

لال کردن و کشتن به‌نوعی به سرکوب کردن مردم و صداها‌ی مخالف اشاره دارند. در اینجا، به وضوح اشاره به ظلم و سرکوب صدای مردم می‌شود.

این شعر با استفاده از نمادهای رسانه‌ای و تصویری مانند رادیو، تلویزیون و روزنامه، به وضعیت آزادی بیان و محدودیت‌های موجود در سرزمین اشاره دارد.

شاعری که این شعر را نوشته، از سرکوب، سانسور و محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی سخن می‌گوید که به‌طور مداوم مانع از آزادی بیان و رساندن صدای مردم به گوش جهانیان می‌شود.

شعر با استفاده از تصاویری نمادین و استعاری، تصویری روشن از ظلم و سرکوب در یک سرزمین ارائه می‌دهد. محدودیت‌های رسانه‌ای و سانسور نشان‌دهنده شرایطی است که در آن صدای مردم به‌سادگی خاموش می‌شود و حقیقت نمی‌تواند به‌طور آزاد منتشر گردد. پیام اصلی شعر، هشدار به شرایط اجتماعی و سیاسی سرکوب‌گرانه است که در آن مردم نمی‌توانند به‌طور آزاد حرف بزنند و یا بر حق خود مبارزه کنند.

۵-۳- تشویق به مبارزه و امید به آینده

سرزمین فلسطین چندین دهه است که آرامش و ثبات سیاسی را به خود ندیده و مدت‌هاست که شاهد استعمار و اشغالگری است، از این‌رو شعر معاصر فلسطین پیوند استواری با رخدادهای سیاسی این سرزمین دارد. شعرای فلسطین همواره تصویرگر ظلم، استبداد و اشغالگری در سرزمین خود بودند و می‌کوشیدند اقشار مختلف جامعه را برای آزادسازی سرزمینشان از یوغ اشغالگران و استعمارگران بسیج کنند.

ابراهیم طوقان نیز به عنوان یکی از برجسته‌ترین شاعران مبارز فلسطین در بسیاری از اشعارش ملت را به اتحاد و مبارزه برای آزادی دعوت کرده است.

طوقان در قصیده «یا موطنی» جوانان را سرمایه ملی می‌داند و بر قدرت آنان برای آزادی وطن و رقم زدن آینده‌ای بهتر تاکید دارد. او در این سروده جوانان را شمشیر بران می‌خواند و به نقش آنان در پیش‌برد اهداف ملت صحنه می‌گذارد:

مَرَحَى لَشِبَانِ الْبِلَادِ فَمَا لَهُمْ إِلَّا السَّمُو إِلَى الْعُلَى مِنْ دِيدِنِ
نَهَضَ الشَّبَابُ يُطَالِبُونَ بِمَجْدِهِمْ يَا أَيُّهَا الْوَطَنُ الْمَجِيدُ تَيْمَنِ

(همان: ۲۲)

(شادی من به خاطر جوانانی است که هدفی جز دستیابی به بزرگی‌ها ندارند. این جوانان برخواسته‌اند تا مجد و عظمت خود را مطالبه کنند. ای وطن گرامی! این را به فال نیک بگیر.)

این شعر به تمجید و تشویق نسل جوان کشور پرداخته است و در آن تأکید بر نقش و توانمندی این نسل در رسیدن به عظمت و شکوه کشور وجود دارد. تحلیل هر بیت از شعر به‌طور دقیق‌تر به شرح زیر است:

۱. ستایش نسل جوان و نقش آن در پیشرفت

"مَرَحَى لَشَبَانِ الْبِلَادِ فَمَا لَهُمْ إِلَّا السَّمُو إِلَى الْعُلَى مِنْ دِيدَنْ"

در این بیت، شاعر از نسل جوان کشور ستایش می‌کند و می‌گوید که تنها راه پیشرفت و ترقی برای این نسل، رسیدن به عالی‌ترین مراتب و کمال است. این بیت اشاره به توانمندی‌های بی‌پایان نسل جوان دارد که در آینده‌ای نزدیک می‌توانند به قله‌های رفیع برسند. در واقع، این نسل در راه رشد و پیشرفت قرار دارند و هیچ چیزی نمی‌تواند آن‌ها را متوقف کند.

۲. دعوت به تلاش و افتخار در جهت رسیدن به مجد

"نَهَضُ الشَّبَابُ يُطَالِبُونَ بِمَجْدِهِمْ يَا أَيُّهَا الْوَطَنُ الْمَجِيدُ تَيْمَنْ"

در این بیت، شاعر به‌وضوح به تأکید بر جنبش و تلاش نسل جوان برای دستیابی به شکوه و افتخار ملی پرداخته است. این نسل دیگر تنها به پیروی از گذشته اکتفا نمی‌کند، بلکه خود به دنبال ساختن آینده‌ای پر افتخار هستند. این بیت هم‌چنین دعوت به احیای مجد و عظمت وطن است که نسل جوان می‌تواند آن را به دست بیاورند. این شعر به‌طور کلی یک پیام امیدوارکننده و انگیزشی است که از نسل جوان کشور می‌خواهد که در مسیر پیشرفت و تعالی کشور گام بردارند.

سرانجام طوقان در قصیده «لَمَنْ الرِّبِيعُ» آینده و پیروزی را از آن کسانی می‌داند که دارای یک سرزمین هستند و از آن دفاع می‌کنند و آن را به دشمنان و اشغالگران نمی‌فروشند:

لَمَنْ الرِّبِيعُ وَطَيْبُهُ وَهَوَاهُ وَالزَّهَرُ الْبَدِيعُ
فَرَحُ الرِّبِيعِ لِمَنْ لَهُ أَرْضٌ وَلَيْسَ لِمَنْ يَبِيعُ

(همان: ۲۳۳)

(بهار و خوشی‌هایش و هوای دلنشین و گل‌های نوشکفته‌اش برای کیست؟ شادی بهار برای کسی است که سرزمین دارد نه کسی که آن را می‌فروشد.)

این شعر به‌طور عمده بر عشق به طبیعت و به‌ویژه فصل بهار تأکید دارد و با مفهوم ارزش زمین و سرزمین ارتباط دارد. شاعر از فصل بهار به عنوان نماد زندگی، امید، رشد و شادابی یاد می‌کند و در عین حال اشاره به اهمیت وابستگی به سرزمین و حفظ آن دارد.

۱. توصیف زیبایی‌های طبیعت

"لَمَنْ الرِّبِيعُ وَطَيْبُهُ / وَ هَوَاهُ وَالزَّهَرُ الْبَدِيعُ":

در این بیت، شاعر زیبایی‌های فصل بهار را به‌طور برجسته‌ای توصیف می‌کند. بهار به عنوان فصلی سرشار از طیب و خوشبو بودن هوا و گل‌های زیبا معرفی می‌شود. این توصیف‌ها نشان‌دهنده پیوند نزدیک انسان با طبیعت و ارتباط عاطفی او با تغییرات فصل بهار است. بهار نماد زندگی نو و امید به آینده است.

۲. تأکید بر ارزش زمین و سرزمین

"فَرَحُ الرِّبِيعِ لِمَنْ لَهُ / أَرْضٌ وَلَيْسَ لِمَنْ يَبِيعُ":

این بیت در واقع پیامد اصلی شعر است. شاعر تأکید می‌کند که لذت و شادمانی بهار فقط برای کسانی است که صاحب زمین و سرزمین خود هستند، نه برای کسانی که سرزمینشان را می‌فروشند یا آن را رها کرده‌اند. این تأکید بر اهمیت ارتباط انسان با سرزمین خود و ارزش آن است. شاعر به نوعی بر ضد وطن‌فروشی و بی‌وفایی نسبت به سرزمین تأکید دارد.

در طرف مقابل، شیرکو بیکس نیز در اشعار خود همواره ملت را تشویق به مبارزه و تسلیم نشدن در برابر دشمنان می‌کند. قلم او نقش شمشیر در برابر دشمنان را دارد. به باور او، از روزی که کردستان متولد شده، شعر مقاومت و مبارزه هم در این سرزمین به وجود آمده است.

بیکس در سروده «باوکی شه‌هیدم» (= پدر شهیدم) می‌گوید هرچند ظلم و ستم و تاریکی همه جا را فراگرفته، اما مادامی که مردانی هستند که از این سرزمین دفاع کنند و در این راه جان‌فشانی کنند، غمی نیست و قطعاً آزادی دست یافتنی خواهد بود:

"به‌لام مادام، لاوی م‌هردی، ئەم نیشتمانە / قال بووی بیری شورشگیری تەه‌نگ لەشانه / راپه‌ریوه، یه‌ک‌گرتووه، گیان لەسه‌ر ده‌سته / جه‌نگاوهره، دل نه‌ترسه، خاوه‌نی هه‌سته / مادام خوینی لا هه‌رزانه بو ری س‌ه‌ربه‌ستی / سه‌ر شور ناکا بو ژبانی دیلی و ژیره‌ستی / هه‌رگیز نامری، هه‌ر ئەگاته، روژی ئازادی"

(اما مادامی که دلاورمردان این سرزمین، به فکر شورش و مبارزه هستند و اسلحه در دست دارند، قیام می‌کنند و متحد و جان‌برکف هستند و ترس و ابایی از دشمنان ندارند و عزمی پولادین دارند، مادامی که حاضر به جان‌فشانی در راه آزادی و استقلال هستند، هرگز حاضر نخواهند شد در برابر دشمنان سر تسلیم فرو آورند و بردگی را بپذیرند. چنین ملتی هرگز نمی‌میرد و بالاخره روزی به آزادی خواهد رسید.) (بیکس، ۲۰۱۲، ۱: ۲۳، ۲۴)

این شعر به‌طور واضح به مسائل اجتماعی و سیاسی می‌پردازد و در دل خود مفاهیم عمیقی از مبارزه، فداکاری، و عشق به آزادی دارد. بررسی این شعر از منظر سرودن برای مبارزه و مقاومت در برابر ظلم و در پی دستیابی به آزادی، به شرح زیر است:

۱. دعوت به مقاومت و سرپیچی از ظلم

"قال بووی بیری شورشگیری تەه‌نگ لەشانه":

این مصرع به نوعی یادآور انسان‌هایی است که در برابر ظلم و ستم ایستادگی کرده‌اند. این بیت اشاره به شورشگری و قیام علیه کسانی دارد که در حال سرکوب ملت‌ها هستند. شاعر از "تفنگ" به عنوان نمادی از مبارزه مسلحانه و دفاع از سرزمین یاد می‌کند.

۲. ایستادگی و فداکاری برای آزادی

"راپه‌ریوه، یه کگرتووه، گیان له‌سهر ده‌سته":

در این بخش، شاعر بر روی مفهومی از اتحاد تأکید دارد. انسان‌ها باید در کنار هم متحد شوند و جان خود را برای آزادی فدای سرزمین و وطن کنند. این عبارت نمادی از فداکاری و همکاری در مبارزه است. "جه‌نگاوه‌ره، دل نه‌ترسه، خاوه‌نی هه‌سته": در اینجا، پیام شاعر این است که مبارزان و آزادی‌خواهان از ترس و تهدید نمی‌ترسند. حتی اگر در برابر دشمنان قدرتمند قرار گیرند، هیچ چیزی نمی‌تواند آنان را از هدفشان باز دارد.

۳. تعهد به سرزمین و آزادی

"مادام خوینی لا هه‌رزانه بو ری سهر به‌ستی / سهر شور ناکا بو ژیانی دیلی و ژیرده‌ستی":

این مصرع به‌طور خاص به مقاومت در برابر ظلم اشاره دارد. شاعر با اشاره به اینکه انسان‌ها باید در پی سرنگونی استبداد و استقرار آزادی باشند، از اهمیت فداکاری در این راه و نپذیرفتن بردگی و زندگی خفت‌بارانه سخن می‌گوید.

۴. پایان‌ناپذیری مقاومت و امیدوار به آینده

"هه‌رگیز نامری، هه‌ر نه‌گاته، روژی نازادی":

این بخش نشان‌دهنده امید به آینده است. شاعر تأکید می‌کند که هیچ‌گاه مقاومت پایان نمی‌یابد و همیشه باید به دنبال روزی بود که آزادی به سرزمین برگردد. این امیدواری و تعهد به اصول آزادی‌خواهانه از ویژگی‌های برجسته شعر است.

شعر به‌طور عمده به مقاومت، اتحاد، و فداکاری برای آزادی پرداخته و بر سرسختی در برابر ظلم و ستم تأکید دارد. این شعر نه تنها از مبارزه و فداکاری در راه آزادی سخن می‌گوید بلکه از امید به آینده‌ای بهتر، روزی که آزادی و حقوق انسان‌ها در سرزمینشان برقرار شود، خبر می‌دهد.

۵-۴-۵- وصف شهیدان مدافع وطن

قطعا ملتی که تحت ظلم و ستم و اشغال است، راهی جز مبارزه و تسلیم نشدن و جان‌فشانی در راه وطن ندارد. ملت فلسطین و کردها به عنوان دو ملت تحت اشغال بسیاری از فرزندان خود را در راه دفاع از این سرزمین فدا کرده‌اند. هر دو شاعر در سروده‌های خود به تمجید از شهدا و کسانی پرداخته‌اند که در راه آزادی و دفاع از وطن دست به جان‌فشانی می‌زنند.

در اعتقاد ابراهیم طوقان، این خون شهید است که امید و انگیزه بیشتری برای مبارزه در جان مبارزان و عاشقان وطن می‌آفریند و سیاهی شب را می‌زداید، همان‌گونه که در قصیده «الفدائی» آورده است:

لا تَسْلُ عَنْ سَلَامَتِهِ روحه فوق راحتِهِ
بَدَلَتْهُ هَمُومُهُ کَفْنَا مِنْ وَسَادَتِهِ
يَرْقُبُ السَّاعَةَ الَّتِي بعدها هَوْلُ سَاعَتِهِ
شَاغِلُ فِكْرٍ مَنْ يَرَاهُ بِإِطْرَاقِ هَامَتِهِ
بَيْنَ جَنْبِيهِ خَافِقُ يَتَلَطَّيْ بِغَايَتِهِ
مَنْ رَأَى فَحْمَةَ الدُّجَى أُضْرِمَتْ مِنْ شَرَارَتِهِ
حَمَلَتْهُ جَهَنَّمُ طَرْفًا مِنْ رِسَالَتِهِ

(طوقان، ۲۰۱۲: ۱۲۷)

(از سلامتِش مپرس، او جان‌برکف دارد. غم‌هایش بالش او را به کف تبدیل کرده است. هر آن در انتظار هنگامه دشواری به سر می‌برد. آنکه او را می‌بیند از سر به زیر بودنش به تعجب فرو می‌رود. در سینه‌اش قلب تپنده‌ای است که به شوق دست‌یابی به هدف در سوز و گداز است. شراره شوق را در دل تاریکی شب برافروخته که هر کس او را ببیند، می‌پندارد آتش، پاره‌ای از رسالت خود را بدو وانهاده است.)

این شعر به زیبایی و با قدرت، تصویر و ویژگی‌های شهیدان مدافع وطن را به تصویر می‌کشد و بیانگر عروج روحی و فداکاری کسانی است که در راه میهن و حفاظت از سرزمین خود جان خود را فدای هدف‌های والای انسانی و ملی می‌کنند. تحلیل این شعر از منظر وصف شهیدان به شرح زیر است:

۱. روح و جان فدا شده

"لا تَسْلُ عَنْ سَلَامَتِهِ / روحه فوق راحتِهِ":

این بخش بیانگر آن است که شهید دیگر از نگرانی‌ها و دغدغه‌های دنیوی آزاد است. روح شهید از راحتی دنیوی فراتر رفته و به آرامش ابدی و جاودان می‌رسد. روح او در جهانی بالاتر از این دنیا قرار دارد و دیگر نیازی به مراقبت و سلامتی ندارد.

۲. فداکاری و قربانی کردن جان

"بَدَلَتْهُ هَمُومُهُ / کَفْنَا مِنْ وَسَادَتِهِ":

این بخش از شعر به وضوح به فداکاری شهید اشاره دارد. هموم و نگرانی‌های دنیوی به او لباس کفن پوشانده‌اند. در واقع، این عبارت نشان می‌دهد که شهید با تمام دغدغه‌های دنیوی و شخصی خود، به مبارزه و دفاع از وطن پرداخته و در نهایت جان خود را فدای هدف می‌کند.

۳. آمادگی برای شهادت و لحظه پایان

"يَرْقُبُ السَّاعَةَ الَّتِي / بَعْدَهَا هَوْلٌ سَاعَتُهُ":

شهید در این لحظه، خود را برای لحظه پایان آماده کرده و منتظر لحظه‌ای است که به سرنوشت خود یعنی شهادت برسد. این بخش از شعر به لحظه‌ای اشاره دارد که فرد در انتظار رسیدن به هدف نهایی خود است و درک می‌کند که مرگ تنها یک گذار است و نه پایان زندگی.

۴. تفکر و نگرانی از کسانی که او را می‌بینند

"شَاغِلٌ فِكْرَ مَنْ يَرَاهُ / بِاطْرَاقِ هَامَتِهِ":

این بخش به تفکر شهید درباره افرادی اشاره دارد که او را در میدان جنگ می‌بینند. او با سر به پایین انداخته و در حالی که در افکار خود غرق است، مشغول فکر به این است که این افراد چه خواهند گفت یا چه احساسی نسبت به او خواهند داشت.

۵. درد درونی و غایت نهایی

"بَيْنَ جَنْبِيهِ خَافِقٌ / يَتَلَطَّى بِغَايَتِهِ":

در اینجا، شاعر به نبض درونی شهید اشاره دارد که به شدت می‌تپد. این نبض نه فقط نشان‌دهنده زندگی، بلکه نشان‌دهنده آرزو و هدفی است که در درون شهید می‌سوزد. این هدف نهایی می‌تواند همان دفاع از وطن و رسیدن به شهادت باشد که او برای آن می‌جنگد.

۶. درک سختی‌ها و شجاعت در برابر تاریکی

"مَنْ رَأَى فَحْمَةَ الدُّجَى / أَضْرَمَتْ مِنْ شَرَارَتِهِ":

در این بخش، شاعر به شب و تاریکی اشاره دارد که در برابر آن شهیدان ایستاده‌اند. شهید در مواجهه با سختی‌ها و تاریکی‌ها با شجاعت می‌ایستد و نه تنها از آن نمی‌ترسد، بلکه آن را به فرصتی برای روشنایی و انجام رسالت خود تبدیل می‌کند.

۷. تحمل رسالت سنگین و پرخطر

"حَمَلْتُهٗ جَهَنَّمَ / طَرَفًا مِنْ رِسَالَتِهِ":

این بخش از شعر به وزن و سختی مسئولیت شهید اشاره دارد. رسالتی که بر دوش او قرار دارد، به اندازه‌ای سنگین و سخت است که حتی جهنم نیز نمی‌تواند آن را تحمل کند. این بیانگر سنگینی مسئولیت دفاع از وطن و جان‌فشانی برای آرمان‌های ملی است که در نهایت با شهادت و فداکاری به پایان می‌رسد.

این شعر با استفاده از زبان شعری عمیق و نمادین، به تصویر کشیدن ویژگی‌های شهیدانی می‌پردازد که در راه وطن و دفاع از ارزش‌ها و آزادی جان خود را فدای هدف کرده‌اند. از نگاه شاعر، شهید کسی است که دیگر از رنج‌ها و دردهای دنیوی رها شده و با فداکاری، هدفی والاتر از زندگی مادی را دنبال می‌کند.

شیرکو بیکس هم در سروده «شهید» به زیبایی به وصف شهید می‌پردازد و می‌گوید:

"شهید: نه‌مره وه‌کوو شاخ / وه‌کوو به‌فر، وه‌کوو دره‌خت / وه‌کوو به‌هارو گوله باخ. / شهید ئاو / تینوئی زهوی
ئ‌هشک ئ‌ئی. / پ‌هنج وه‌دمست / نازاری خاک ر‌ئی‌ه‌ژن ئ‌ئ / س‌ومای چاو / کام دوا ر‌وژ دووره ئ‌ه‌یین ئ‌ئ / شهید
بال‌ای / به‌قه بال‌ای کوردستان / دل‌ی نازادی و به‌یداخی / لووتک‌هی ه‌ل‌وئیستی / ئ‌ینسانه. " (بیکس، ۲۰۱۲، ۲:
۲۹۸)

(شهید نمی‌میرد هم‌چون قله‌کوه، هم‌چون برف و درخت، هم‌چون بهار و گل محمدی، شهید چون آب است،
تشنگی زمین را برطرف می‌کند، هم‌چون دست است، درد و رنج‌های خاک را نوازش می‌کند، روشنایی چشم است،
دورترین آینده‌ها را هم می‌بیند، قد شهید به اندازه کوردستان است، دل او آزادی و پرچمش قله امید انسان‌هاست.)
این شعر در وصف شهیدانی است که جان خود را برای آزادی و میهن فدا کرده‌اند. شاعر در این قطعه با استفاده
از تصاویری شاعرانه و مفاهیم عمیق، ویژگی‌های شهید و اهمیت فداکاری او را به نمایش می‌گذارد. در ادامه تحلیل
ابیات شعر از منظر وصف شهیدان آورده شده است:

۱. تصاویری از شهید و استواری او

"شهید: نه‌مره وه‌کوو شاخ / وه‌کوو به‌فر، وه‌کوو دره‌خت":
در این قسمت، شاعر شهید را به درختی استوار و به یک شاخ مقاوم تشبیه می‌کند. این تشبیه به معنی استواری،
قدرت و ایستادگی در برابر سختی‌ها است. شهید هم‌چون درختی در خاک وطن ریشه دارد و در برابر طوفان‌ها و
مشکلات خم نمی‌شود.

۲. نمادهای قدرت و فداکاری

"وه‌کوو به‌هارو گوله باخ":
شهید در اینجا به بهار و گل تشبیه شده است. گل‌ها نماد زیبایی و شکوفایی هستند، اما در عین حال برای رشد و
شکوفایی نیاز به خاک و آبیاری دارند. این تشبیه نشان می‌دهد که شهید همانند گل‌هایی است که با فداکاری و از خود
گذشتگی، زیبایی و خوشبختی را برای وطن خود به ارمغان می‌آورد.

۳. آب و زمین به عنوان نمادهای زندگی و فداکاری

"شهید ئاو / تینوئی زهوی ئ‌هشک ئ‌ئی":
در این بخش، شهید به آب و خاک تشبیه می‌شود که نماد حیات، تغذیه و زندگی‌اند. این به معنای آن است که
شهید به عنوان یک منبع حیات برای وطن و مردم خود عمل می‌کند، همان‌طور که آب و خاک به رشد و شکوفایی
زندگی کمک می‌کنند.

۴. آزادی و هدف والای شهید

"ش شهید بال‌ای / به‌ق‌ه‌د بال‌ای کوردستانه":

در اینجا، شهید با پرنده‌ای که بال‌هایش به اندازه کوردستان گسترده است، مقایسه می‌شود. این به معنای آزادی است که شهید برای آن جان خود را فدای کرده است. شهید نه تنها برای یک سرزمین کوچک بلکه برای آزادی و شکوفایی کل کوردستان و مردمانش مبارزه کرده است.

۵. دلی از جنس آزادی

"دل‌ی نازادی و به‌ی‌داخی / لووتک‌هی ه‌ل‌وئ‌ستی / ئینسانه":

در این بخش، شاعر به دل شهید اشاره می‌کند که سرشار از آرزو و امید به آزادی است. این دل، هم‌چون پرچم آزادی در کوردستان، به معنای خواسته‌ها و آرمان‌های بلند شهید برای آزادی و استقلال است. شاعر از طریق تشبیهات مختلف مانند درخت، گل، آب و خاک و پرنده، ویژگی‌های شهید را نشان داده است و نقش او را در رسیدن به آزادی و شکوفایی وطن پررنگ کرده است.

نتیجه‌گیری

شیرکو بیکس و ابراهیم طوقان هر دو جزو شاعرانی هستند که استعمار، اشغالگری و ظلم و ستم دشمنان را با چشم خود دیده و درک کرده‌اند و حتی علیه اشغالگران مبارزه کرده و در این راه بازداشت و تبعید شده‌اند، از همین رو، به شیوه‌ای کاملاً صادقانه و دقیق به بیان وضعیت ملت‌های تحت اشغال و ستم خود پرداخته و تصویری کاملاً روشن از آن ارائه داده‌اند.

با بررسی اشعار بیکس و طوقان مشخص شد که جلوه‌های وطن‌دوستی و ملی‌گرایی در اشعار هر دو شاعر به وفور دیده می‌شود. هر دو شاعر با عاطفه‌ای صادقانه به بیان ظلم و ستم دشمنان و اشغالگران در حق ملت خویش پرداخته و با اشعار خویش کوشیده‌اند تا ملت را در برابر ظالمان و استعمارگران و حتی وطن‌فروشان آگاه و بیدار کرده و آنان را برای مبارزه در راه آزادی وطن و دفاع از آن تشویق کنند.

در اشعار طوقان با توجه به جایگاه دینی ویژه‌ای که فلسطین به‌ویژه شهر قدس نزد عموم مسلمانان و حتی مسیحیان دارد، معمولاً رویکردهای دینی بیشتر به چشم می‌خورد و در طرف مقابل، در اشعار شیرکو بیکس رویکردهای ملی‌گرایانه و ناسیونالیسم قوی‌تر است.

هر دو شاعر در اشعار خود دست به ابتکاراتی زده و در جاهایی با بهره‌گیری از اسلوب تهاکم و سخریه برخی مفاهیم سیاسی و ملی را بیان کرده‌اند. طوقان و بیکس هر دو به وفور از صنایع ادبی هم‌چون تشخیص، کنایه و مجاز بهره گرفته‌اند و در بسیاری از اشعار آن‌ها تعدد نعوت و صفات هم بسیار به چشم می‌خورد.

منابع

- آقایی، محمدعلی و غلامی، وحید و محمدی بلبان آبادی، صادق و دست‌گشاده، عادل «کلان استعاره شناختی آزادی در اشعار شیرکو بیگس» نشریه قند پارسی، سال سوم، شماره ۷، تابستان ۱۳۹۹
- آئینه‌وند، صادق، (۱۳۷۰)، «ادبیات مقاومت» مجله کیهان فرهنگی، ش ۷۹.
- بکار، یوسف، (۲۰۰۴)، «ابراهیم طوقان أضواء جدیدة»، بیروت، المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- بیکه‌س، شیرکو، (۲۰۰۶)، «دیوانی شیرکو بیکه‌س»، سلیمانی، ثاراس
- پروینی، خلیل و نظری منظم، هادی و خضری، کاوه «تصویر مایاکوفسکی در شعر عبدالوهاب بیاتی و شیرکو بیکه‌س» مطالعه ای در باب ادبیات تطبیقی» فصلنامه «اضاءات نقدیة»، سال دوم، شماره هشتم، تابستان ۱۳۹۱
- جمعه، حسین، (۲۰۰۷)، «المقاومة قراءة فی التاريخ والواقع والآفاق»، بی‌تا، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
- الخضراء الجیوسی، سلمی، (۲۰۰۱)، «الإتجاهات أو الحركات فی الشعر العربی المعاصر»، الطبعة الاولى، بیروت، مرکز الدراسات الوحدة العربیة.
- روشن‌فکر، کبری، (۱۳۸۶)، «ابراهیم طوقان پایه‌گذار شعر مقاومت»، مجله الجمعية الايرانية للغة العربیة، شماره ۸
- سارتر، ژان پل، (۱۳۴۸)، «ادبیات چیست؟»، ترجمه ابوالحسن نجفی، چاپ اول، تهران، نشر زمان.
- سلیمی، علی و صالحی، پیمان «بررسی بازتاب عشق به وطن در شعر بهار و ابراهیم طوقان»، مجله مطالعات ادبیات تطبیقی، دانشگاه آزاد اسلامی جیرفت، شماره ۱۵، سال ۱۳۸۹.
- صحرادوان، فاطمه «بررسی تطبیقی ملی‌گرایی و عشق به وطن در اشعار ابراهیم طوقان و میرزاده عشقی»، مجله ادبیات عرفان و فلسفه، شماره ۲۶، سال ۱۳۹۶.
- طوقان، ابراهیم، (۱۹۹۳)، «الأعمال الشعریة الكاملة»، الطبعة الثانية، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- طوقان، ابراهیم، (۲۰۰۰)، «الأعمال الشعریة الكاملة»، به کوشش ماجد الحکواتی، کویت، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين.
- طوقان، ابراهیم، (۲۰۱۲)، «الأعمال الشعریة الكاملة»، القاهرة، مؤسسة هنداوی للتعليم و الثقافة.
- طوقان، فدوی، (۱۹۸۸)، «أخی ابراهیم»، بیروت، دار العودة.
- طه، المتوکل، (۲۰۰۴)، «حداثق ابراهیم»، بیروت، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- عمرحماده، محمد، (۱۹۸۵)، «أعلام فلسطين»، بیروت، دار القتیبة
- الفاخوری، حنا، (۱۹۸۶)، «الجامع فی تاریخ الأدب العربی (الأدب الحدیث)»، بیروت، دار الجیل.
- المحاسنی، زکی، (۲۰۰۷)، «ابراهیم طوقان شاعر فلسطين فی حیاة و شعره»، القاهرة، دار الفکر.
- ممتحن، مهدی و الهی، فروغ «مقایسه ناسیونالیسم در اشعار ملی عارف قزوینی (شاعر ملی ایران) و ابراهیم طوقان (شاعر ملی فلسطين)» مجله مطالعات ادبیات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت، سال سوم، شماره ۱۰، ۱۳۸۸.
- ملاابراهیمی، عزت، (۱۳۹۶)، «شعر معاصر فلسطين از آغاز تا اشغال»، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- النمر، احسان، (۱۹۵۷)، «تاریخ جبل نابلس و البلقاء»، نابلس.
- ورزنده، امید و وفایی، مژگان «انسان، مبارزه، عشق، در شعر شیرکو بیگس و احمد شاملو»، فصلنامه علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشکده ادبیات دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال هفتم، شماره ۲۴، پاییز ۱۳۹۴

The Reflection of Nationalism and Love for the Homeland in the Poems of Sherko Bekas and Ibrahim Tuqan

Abstract

Nationalism refers to a set of tendencies rooted in values such as homeland, history, birthplace, and national identity. Furthermore, patriotism and nationalism are key features of resistance literature, which holds a significant place in the poetry of resistance poets in every country. When discussing resistance, homeland, and nationalism, Palestine is one of the first lands that comes to mind, as it has long been under occupation, and its people continue to resist the occupiers.

The present study aims to compare and analyze the manifestations of nationalism in the works of two poets from different linguistic backgrounds. For this purpose, Ibrahim Tuqan, an Arabic-speaking poet, and Sherko Bekas, a Kurdish-speaking poet, have been selected. Ibrahim Tuqan, known as the national poet of Palestine, dedicated much of his poetry to defending his homeland and people. On the other hand, Sherko Bekas, a Kurdish poet, whose works frequently address resistance, homeland, and nationalism, reflects the years of oppression faced by Iraqi Kurdistan under the Ba'ath regime. Both poets share numerous commonalities. This study attempts to explore and compare their poetic perspectives on nationalism and patriotism, examining similarities and differences.

Keywords: Resistance literature, nationalism, Ibrahim Tuqan, Sherko Bekas

«تحلیل بینامتنی علی‌نامه و شاهنامه بر مبنای ترامتنتی ژرار ژنت»

یدالله شکری

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

y_shokri@semnan.ac.ir

محمد معین عبدوس

دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

moein80abdos@gmail.com

چکیده

ترامتنتی اصطلاحی نوین در نظریه نقد ادبی معاصر است. این نظریه بر این تاکید دارد که هیچ متنی به خودی خود مستقل نیست و یک متن با متن‌های دیگر پیوند دارد و به طور کلی متون با هم در گفت‌وگو هستند. ژرار ژنت یکی از تاثیرگذارترین پژوهشگران این عرصه است. شاهنامه فردوسی بزرگ‌ترین اثر حماسی ایران به شمار می‌رود که تاثیر بسیاری بر آثار پس از خود به جای گذاشته است. منظومه حماسی علی‌نامه نیز اثری است که به سبک شاهنامه فردوسی درباره دلاوری‌های حضرت علی (ع) در جنگ‌های صدر اسلام به رشته نظم کشیده شده است. سراینده از نظر محتوا و مضمون و قواعد وزنی، از شاهنامه فردوسی تاثیر پذیرفته است و با استفاده از قهرمانان شاهنامه، به توصیف شخصیت‌های درون اثر خویش پرداخته است. در این مقاله سعی شده با مقایسه محتوایی علی‌نامه با شاهنامه فردوسی، به روابط ترامتنتی این دو اثر اشاره شود. روش پژوهش، تطبیقی و مبتنی بر ترامتنتی ژرار ژنت و با رویکرد بینامتنیت اوست. نتایج این پژوهش، گویای این مسئله است که بی‌شک ربیع، سراینده علی‌نامه، نگاهی شایسته به شاهنامه حکیم فردوسی داشته است و از ترکیبات و اصطلاحات و محتوا گرفته تا وزن اثر، از شاهنامه بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، فردوسی، علی‌نامه، ربیع، ترامتنتی، ژرار ژنت.

۱- مقدمه

بسیاری از شاعران زبان فارسی، همواره در اشعارشان به آثار ماقبل خود نگاه ویژه‌ای داشته‌اند و برخی ادامه‌دهنده راه آنان بوده‌اند؛ در نتیجه آنان روابط بینامتنی گسترده‌ای با پیشینیان و معاصران خود داشته‌اند.

شاهنامه فردوسی، بزرگ‌ترین اثر حماسی ایران نیز مأخذ و منبع بسیاری بوده و در غنای اشعار شاعران فارسی زبان تاثیر بسیاری داشته است. به گونه‌ای که تلمیحات شاهنامه‌ای در شعر بیشتر شاعران پس از فردوسی نمود یافته است.

«هر متن براساس متونی که پیشتر خوانده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است که پیش‌تر شناخته‌ایم. بینامتنی توجه ما را به متون پیشین جلب می‌کند.» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷). بینامتنی‌نگری یعنی خواندن متن با توجه به متن‌های دیگر. «از نظر باختین، ساده‌ترین متن تا پیچیده‌ترین اثر به تنهایی وجود ندارد و هر اثری از آثار پیشین نشأت گرفته است.» (آلن، ۱۳۸۰: ۳۰)

از نظر باختین انسان مدام از گفتار دیگران تاثیر می‌پذیرد. او در تشریح این نظر چنین می‌گوید: «فقط آدم اسطوره‌ای و به کلی تنها که با اولین سخن خود به دنیایی بکر و هنوز بیان نشده نزدیک می‌شد، توانست از این سمت‌گیری متقابل در مناسبات با سخن دیگر برکنار بماند. سخن در مسیر رسیدن به موضوع همواره با سخن فرد غیر مواجه می‌شود.» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۵). اصطلاح بینامتنی به رابطه میان دو یا چند متن اطلاق می‌شود. از زمان‌های گذشته متن‌های ادبی با یک‌دیگر در حال گفت‌وگو بوده و از یک‌دیگر تاثیر پذیرفته‌اند.» (خلیلی جهان تیغ، ۱۳۸۶: ۶)

ربیع به تاثیر از شاهنامه فردوسی، حماسه‌ای سروده که نه تنها از نظر لغوی و تعبیرات بلکه از نظر وزنی نیز به پیروی از شاهنامه سروده شده است. «این اثر را می‌توان کهن‌ترین تکرنگاری فارسی درباره نخستین امام شیعیان به شمار آورد» (درباره علی‌نامه، ایرانی: ص ۶۱).

دکتر کدکنی درباره جایگاه علی‌نامه معتقد است که اثر از نظر تاریخ شعر شیعی مورد توجه است و می‌توان آن را در ردیف «گرشاسب‌نامه» اسدی طوسی قرار داد و چنین یادآور می‌شود که «اگر این همه امتیازات را هم نداشت به تنهایی به عنوان یک منظومه بازمانده از قرن پنجم دارای کمال اهمیت بود.» (حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم، کدکنی: ص ۹۹)

اهمیت علی‌نامه از این جهت است که «زمان سرایش آن به زمان سرایش شاهنامه نزدیک است و از اولین آثاری است که به تقلید از شاهنامه سروده شده است. این امر بیانگر سرعت نفوذ شاهنامه از سویی و گسترش دامنه حماسه سرایی از زمینه ملی به زمینه مذهبی از سوی دیگر است» (مطالعه تطبیقی علی‌نامه و شاهنامه، حیدری و فرمیانی: ص ۱۶۵).

مناسبات بینامتنی در حکم حلقه‌های رابط اجزاء سخن است؛ مجموعه دانشی است که به متن امکان می‌دهد تا معنا داشته باشد. (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۲۷)

اگرچه که یکی از اهداف ربیع، مقابله با شاهنامه‌خوانی بوده است، اما در سرودن اثر خود، نگاه ویژه‌ای به شاهنامه داشته است و در قسمت‌های مختلفی از علی‌نامه، از فردوسی و شاهنامه او نام برده است:

بفرمود فردوسی را آن زمان / که تصنیف کن تو کتابی چنان
ز شاهان پیشین سخن یاد کن / دل غمگنان را بدان شاد کن

بکن شاهنامه مر او را تو نام / که رغبت نمایند همه خاص و عام

(ربیع، ۱۳۸۹: ص ۱۳۵ / بیت ۲۹۸۴_۲۹۸۶)

اگر چه که مجدالدین کیوانی، علی‌نامه را حاوی ابیات خوش ساخت و محکم می‌داند، اما اثر را در حد متوسط می‌داند. (به بهانه کشف و نشر علی‌نامه، کیوانی: ص ۱۸۴)

۱-۱ پیشینه تحقیق

نخستین مقاله تحقیقی درباره علی‌نامه را استاد شفیع کدکنی نوشته‌اند. (رک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۹: حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم) و در آن به معرفی نسخه و سراینده اثر پرداخته‌اند و علاوه بر ذکر برخی از ویژگی‌های زبانی، واژه‌نامه مختصری از اثر نیز ترتیب داده‌اند. تاکنون درباره علی‌نامه مقالاتی چون مطالعه تطبیقی علی‌نامه و شاهنامه از حسن حیدری و الهام فرمهینی فراهانی و همین‌طور توصیف و تصویرگری در منظومه حماسی علی‌نامه از اسحاق طغیانی و حسین آقاحسینی و یوسف نیک‌روز انجام شده اما هیچ کدام به بررسی روابط ترامتنی میان شاهنامه و علی‌نامه پرداخته‌اند.

۲-۱ معرفی منظومه «علی‌نامه» و سراینده آن

منظومه علی‌نامه اثری است که به سبک شاهنامه فردوسی درباره دلاوری‌های حضرت علی (ع) در جنگ‌های صدر اسلام به نظم کشیده شده است. منظومه‌ای که بی‌شک یکی از ارزنده‌ترین آثار حماسی ایران است. این اثر که در سال ۴۸۲ هجری قمری سروده شده است، از سراینده‌ای متخلص به ربیع (۴۲۰ ه. ق) است که اطلاعات محدودی از وی وجود دارد؛ چرا که در تذکره‌ها و منابع ادبی نامی از سراینده اثر به چشم نمی‌خورد. دکتر شفیع کدکنی در مقاله خود چنین پنداشته که سراینده علی‌نامه، ربیع، احتمالاً در خراسان و در ناحیه بیهق ساکن بوده است (حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم، کدکنی: ص ۹۳). دکتر کدکنی در حدسی هوشمندانه ربیع را همان عبدالملک بنان قمی دانسته‌اند. (همان: ص ۱۱۵)

ربیع این منظومه را در سال ۴۸۲، یعنی ۶۲ سالگی خود سروده است:

به وقتی که در شست و دو سال من / رسیده بد و سعد بد فال من

(ربیع، ۱۳۸۹: ص ۱۷۰ / بیت ۳۷۶۷)

و کتابش را به علی بن طاهر که از اشراف ناحیه سبزوار است تقدیم کرده:

قوام شرف سید ما کریم / نظام وفا در سعادت مقیم

علی بن طاهر مدار شرف / که هست آن مطهر به طاهر خلف

(همان: ص ۵ / بیت ۹۱_۹۲)

اثری است که حدود ۱۲ هزار بیت (۱۱۲۲۰ بیت) دارد و در دو دفتر سروده شده است؛ دفتر اول (جنگ جمل) شامل سه مجلس است که مجلس اول به بیعت مردم با امام علی و دو مجلس دیگر به حوادث جنگ جمل اختصاص دارد. دفتر دوم (جنگ صفین) شامل دوازده مجلس است و سراینده به شرح جنگ‌های «صفین» و «جمل» پرداخته است.

«فصاحت در علی‌نامه پست و بالای بسیار دارد. گاه ابیاتی بسیار درخشان دیده می‌شود و گاه چنان است که گویی از سر بی‌حوصلگی و اجبار ابیاتی را سر هم کرده است. اما کلیت کار قابل قبول و ستودنی به نظر می‌آید.» (علی‌نامه، ۱۳۸۹: مقدمه ص ۳۰)

تا چندی پیش به نظر می‌رسید که اولین حماسه شناخته شده شیعی، «خاوران‌نامه» ابن حسام خوشفی است اما با پیدا شدن منظومه «علی‌نامه» متوجه اثری شدیم که چهار سده پیش از خاوران‌نامه و در قرن پنجم هجری نگاشته شده است. علی‌نامه در حدود نیم قرن پس از شاهنامه فردوسی سروده شده است و به وضوح می‌توان تاثیر شاهنامه را در این اثر دید.

اگرچه که ربیع از فردوسی به نیکی یاد می‌کند و زبان شاهنامه را نغز و خوش می‌خواند، اما محتویات شاهنامه را دروغ می‌شمارد:

اگر چند شه‌نامه نغز و خوش است / ز مغز دروغ است از آن دلکش است

(همان: ص ۵/ بیت ۹۴)

اما این در صورتی است که فردوسی درباره شاهکار خود چنین می‌گوید:

تو این را دروغ و فسانه مدان / به رنگ فسون و بهانه مدان

(فردوسی، ۱۳۷۹: ص ۴/ بیت ۱۲۴)

۳_۱ شاهنامه

شاهنامه، پرمایه‌ترین دفتر شعر فارسی و مهم‌ترین سند عظمت و فصاحت این زبان است که در آن داستان‌های ملی و مآثر تاریخی قوم ایرانی به بهترین شکل نشان داده شده است و به سبب حجم بسیار (حدود پنجاه هزار بیت)، قدمت (بازمانده از سده چهارم) و فخامت ادبی، در مطالعات و نتیجه‌گیری‌های مربوط به تاریخ زبان فارسی، اهمیت بسیاری دارد. این اثر که بلندترین منظومه کهن فارسی است، از عصر سامانیان و غزنویان، با در امان ماندن از گزند حوادث روزگار به دست ما رسیده است؛ بنابراین همواره باید یکی از مأخذهای اصلی پژوهش‌های گوناگون ادبی و لغوی باشد.

شاهنامه در این هزار و چند سال، نفوذ فرهنگی گسترده‌ای در قلمروهای گوناگون زندگی طبقات مختلف مردم ایران داشته است که گسترده‌ترین تاثیر آن در تاریخ و ادبیات ایران مشاهده می‌شود. بدین گونه که بسیاری از مثل‌های رایج زبان فارسی در اصل ابیات و مصراع‌های شاهنامه اند. در سرتاسر ایران نیز نام بسیاری از افراد از اسامی شخصیت‌های شاهنامه گرفته شده است.

شاهنامه گزارش تاریخ ملی / روایی ایران در قالب شهریار چهل و هشت پادشاه و ذکر کلی و کوتاه فرمانروایی ملوک‌الطوایف است. (آیدنلو، ۱۳۹۴: ۱۳۵) و شامل روایات اساطیری و پهلوانی و تاریخی ایران از عهد کیومرث تا پایان روزگار یزدگرد سوم ساسانی است.

با اینکه موضوع شاهنامه بر اساس دوره‌های پادشاهی چهل و هشت شهریار بخش‌بندی شده و برخی از داستان‌های هر یک از این ادوار نیز دارای طرح و استقلال نسبی جداگانه‌ای است، همه آن‌ها در قالب مجموعه وحدت‌مندی به طور منطقی در کنار هم قرار گرفته است. (آیدنلو، ۱۳۹۴: ۱۸۵)

سراینده اثر، فردوسی بیشترین سال‌های زندگی خویش (حدود شصت سال) را در دوره سامانیان گذرانده و نظم شاهنامه را نیز در همین زمان آغاز کرده و حتی تدوین نخست آن را هم به پایان رسانیده است. (آیدنلو، ۱۳۹۴: ۸۱)

«شاهنامه شعری حماسی است و محصول ادبی بسیار تکامل‌یافته‌ای را به نمایش می‌گذارد. شاعر حماسه‌سرا دلاوری‌های شگفت را توصیف می‌کند و جزئیات را فرو نمی‌گذارد و تا آنجا که بتواند داستان را با زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی و فکری پیوند می‌دهد و حقیقت اخلاقی عمیقی را در آن می‌گنجاند و سرانجام چیزی به دست می‌دهد که بس عمیق‌تر و با اهمیت‌تر از توصیف حادثه‌ای است که تهی از جذابیت نیست؛ اما تک افتاده و منفرد است.» (صفا، ۱۳۶۳: ۲۰۸)

حماسه فردوسی از بلندترین منظومه‌های فارسی است و مجموعه پرباری از اندرزها و اشارات ناب تعلیمی است که بخشی از این آموزه‌های تعلیمی در خلال داستان‌ها و از زبان اشخاص بیان شده و برخی دیگر در مقدمه داستان‌ها و از زبان فردوسی بیان شده است.

در بسیاری از آثار ادب فارسی، تأثیرات مختلفی چه به صورت نهان و چه به صورت آشکار از دیگر آثار به چشم می‌خورد. شاهنامه نیز از این قاعده مستثنی نیست و تأثیرات مختلفی از قرآن کریم، احادیث پیامبر (ص) و سخنان امامان (ع) در آن دیده می‌شود.

۲- مبانی نظری

ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و منتقد فرانسوی، یکی از تأثیرگذارترین پژوهشگران در عرصه بینامتنیت است. وی کوشید تا دامنه مطالعات کریستوا را گسترش دهد و در تلاش بود تا هر رابطه‌ای را که یک متن می‌تواند با دیگر متون داشته باشد را به طور نظام مند مطالعه کند. نزد ژنت، ترامتنیت در برگیرنده کلیه روابط یک متن با متن‌های دیگر است. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۶)

تفاوت کار ژرار ژنت با دیگر زبان‌شناسان در این بود که او به نگاهی جزئی‌تر در روابط پنهان و تأثیر متون بر هم قائل بود. ترامتنیت از دیدگاه او «تمام چیزهایی است که متن را آشکارا یا پنهان به متون دیگر مرتبط می‌سازد.» (ژنت، ۱۹۹۷: ۲)

ترامتنیت در اندیشه ژنت همانند بینامتنیت کریستوا، بررسی «چگونگی ارتباط یک متن با متن دیگر» است؛ با این تفاوت که ژنت گسترده‌تر و نظام یافته‌تر از کریستوا و رولان بارت بدان می‌پردازد. مطالعات ژنت ساختارگرایی و پس‌اساختارگرایی و یا حتی نشانه‌شناسی را نیز در بر می‌گیرد. این امر به او اجازه می‌دهد روابط یک متن را با تمام متغیرات آن مطالعه و بررسی نماید. وی مجموع این روابط را ترامتنیت می‌نامد. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۵)

«مسئله بینامتنیت، مسئله هم آوردن چندین متن در قالب یک متن به گونه‌ای است که این متون یک‌دیگر را از بین نبرده و آن متن به عنوان یک کل ساختاری دچار شکاف نشود.» (آلن، ۱۳۸۰: ۶۵)

ژنت نظریه بینامتنیت که روابط متون با یک‌دیگر است را بر اساس پنج نوع ترامتنیت، فرامتنیت، پیرامتنیت، سرمتنیت و بیش متنیت تقسیم‌بندی می‌کند. در هر یک از این پنج دسته نوعی از روابط یک متن با متن دیگر بررسی می‌شود. ژرار ژنت بینامتنیت را به عنوان حضور هم‌زمان و مؤثر دو متن در نظر می‌گیرد و آن را در قالب نقل قول‌ها، تلمیح، سرقت ادبی و اشارات کنایه آمیز مورد توجه قرار می‌دهد؛ یعنی در این جا متنی، درون متنی دیگر حضور دارد. به

عبارت دیگر، از نظر ژنت، هر گاه یک متن در متن دیگر حضور داشته باشد، رابطه بینامتنیت شکل می‌گیرد. بنابراین بینامتنیت ژرار ژنت دامنه‌ای محدودتر از ژولیا کریستوا دارد. آنچه ژنت از آن به عنوان زیرمتن یاد می‌کند، همان چیز است که دیگر منتقدان آن را بینامتن می‌نامند، یعنی متنی که مشخصاً می‌تواند از جمله سرچشمه‌های اصلی برای دلالت یک متن باشد. ژنت بینامتنیت را به سه نوع (صریح، غیر صریح و ضمنی) تقسیم می‌کند. (یلمه‌ها و رجبی، ۱۳۹۶: ۳۹). در بینامتنیت صریح، عنصر بینامتنی به راحتی شناسایی می‌شود، زیرا این عنصر به دلایل گوناگون روشن است. «نقل قول» و «ارجاع» مهم‌ترین زیرشاخه‌های این نوع بینامتنیت است. (نامورمطلق، ۱۳۹۵: ۳۶)

بینامتنیت غیر صریح و پنهان شده، بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است و در بینامتنیت ضمنی گاهی مؤلف متن دوم، قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و مرجع آن را نیز شناخت. (نامورمطلق، ۱۳۸۶: صص ۸۸-۸۹)

در نظر ژنت، بینامتنیت «رابطه هم حضوری میان دو یا چند متن است که اساساً شامل حضور واقعی یک متن در متن دیگر است.» (ژنت، ۱۹۹۷: ۱)

۳_ گونه‌های رابطه بینامتنی با شاهنامه در علی‌نامه

در بینامتنیت هیچ متن مستقلی وجود ندارد و هر متن به تاثیر از متون پیشین یا معاصر خود است و هیچ مولفی خالق اثر خویش نیست. پس «بینامتنیت رابطه میان دو متن بر اساس هم حضوری است. به عبارت دیگر، هرگاه بخشی از یک متن (متن ۱) در متن دیگری (متن ۲) حضور داشته باشد، رابطه میان این دو رابطه بینامتنی محسوب می‌شود.» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷). برپایه نظریه ژنت بینامتنیت به سه دسته صریح و غیر صریح و ضمنی تقسیم می‌شود:

۳_۱ بینامتنیت صریح

اولین نوع بینامتنیت، بینامتنیت صریح است. بینامتنیت «در صریح‌ترین و لفظی‌ترین شکلش عمل سنتی نقل قول (با ارجاع یا بدون ارجاع) است» (ژنت، ۱۹۹۷: ۲). در نتیجه نقل قول از نشانه‌های بینامتنیت صریح است و این نوع در علی‌نامه مشاهده می‌شود.

«بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر، در این نوع بینامتنیت مؤلف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به نوعی می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده کرد.» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۸). سراینده منظومه علی‌نامه، شاهنامه را مکرراً خوانده است. به همین سبب به شیوه‌های گوناگون و غیرمستقیم همانند دیگر حماسه سرایان ایران از شاهنامه تاثیر می‌پذیرد و به مصراع یا بیتی از آن توجه دارد؛ حتی در بخش‌هایی از منظومه دوازده هزار بیتی خود به طور صریح و آشکار از فردوسی و شاهنامه او نام می‌برد:

بفرمود فردوسی را آن زمان / که تصنیف کن تو کتابی چنان

(ربیع، ۱۳۸۹: ص ۱۳۵ / بیت ۲۹۸۴)

اگر چند شه‌نامه نغز و خوش است / ز مغز دروغ است از آن دلکش است

(همان: ص ۵ / بیت ۹۴)

مصراع اول بیت زیر دوبار در شاهنامه آمده است یک بار در داستان زادن سهراب از تهمینه:

جهان آفرین تا جهان آفرید / سواری چو رستم نیامد پدید

(شاهنامه، ۱۳۷۹: ۱۲۵)

و یکبار دیگر در بخش نخست کتاب و ضمن ستایش سلطان محمود:

جهان آفرین تا جهان آفرید / چنو مرزبانی نیامد پدید

(همان: ۱۷۸)

ربیع نیز به تاثیر از شاهنامه فردوسی، مصراع اول این بیت را آشکارا در منظومه خود آورده است:

جهان آفرین تا جهان آفرید / چو حیدر سواری دگر ناورید

(علی نامه، ۱۳۸۹: ۴۸۲۲)

از نشانه‌های دیگر بینامتنیت صریح علی‌نامه با شاهنامه، نام بردن از اسامی قهرمانان و شخصیت‌های برجسته شاهنامه به صورت مکرر در این اثر است. در علی‌نامه شخصیت‌هایی به چشم می‌خورد که در شاهکار فردوسی یعنی شاهنامه داستان آن‌ها آمده است. سراینده جایگاه ویژه‌ای برای پهلوانان ملی قائل است و آنان را نمادی از مردانگی می‌داند. بدین ترتیب از افراد و کسان شاهنامه در جای جای حماسه منظوم خود نام برده:

ز شهنامه و رستم و گئو و طوس / شنیدی بسی زرق و هزل و فسوس (همان: ۴۸۲۰)

شجاعی که از گئو و اسفندیار / به مردی بدی بیش در گیر و دار (همان: ۷۹۵۹)

نشستست بر تخت چون کیقباد / در گنج اسلامیان برگشاد (همان: ۳۰۱۱)

ربیع از سهراب هم نام برده و او را «سرخاب» خوانده است:

بگفت این و جستند جنگ آن دو تن / چو سرخاب جنگی و چون تهمتن (همان: ۴۱۶۸)

و در قسمتی هم نامی از کیقباد به چشم می‌خورد که او را احمق خطاب کرده:

و بر میسر طلحه هم چون جماد / بیستاده احمق چو آن کیقباد (همان: ۱۳۷۶)

۳-۲ بینامتنیت غیر صریح

دومین گونه بینامتنیت در علی‌نامه، بینامتنیت غیر صریح است. بینامتنیت غیر صریح بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر، این نوع بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند و این پنهان‌کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست، بلکه دلایلی فرا ادبی دارد. سرقت ادبی هنری یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیت غیر صریح تلقی می‌شود. سرقت ادبی هنری استفاده از متنی دیگر بدون اجازه و ذکر و ارائه مرجع است. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸). بینامتنیت «در شکل کمتر صریح و کمتر رسمی آن همانا سرقت ادبی است که عاریت بدون اعلام، ولی هم‌چنان لفظی می‌باشد.» (ژنت، ۱۹۹۷: ۲)

در نظریه بینامتنیت، متون ادبی از نظر زمانی، معنایی و وزنی بر یکدیگر اثر می‌گذارند. علی‌نامه سروده ربیع نیز از این قاعده مستثنی نیست و تحت تاثیر این نظریه است؛ بدین گونه که ربیع وزن اثر خود را به پیروی از شاهنامه فردوسی و در بحر متقارب (فعولن فعولن فعولن فعل) سروده است و در بسیاری موارد از ترکیب کلام و لحن و شیوه بیان از

شاهنامه پیروی کرده و منظومه حماسی خود را سروده است. در چنین مواردی فقط خواننده آشنا با زبان شاهنامه است که می‌تواند از چنین روابط بینامتنی میان دو اثر آگاهی یابد.

سراینده علی‌نامه در منظومه حماسی خود متناسب با فضای داستان به اسامی قهرمانان شاهنامه اشاره کرده است و گاهی شخصیت‌های منظومه‌اش را با پهلوانان و بزرگان شاهنامه می‌سنجد. برای نمونه در قسمتی از علی‌نامه در توصیف معاویه چنین می‌گوید:

معاویه بد نام آن لعنتی / چو اعدای دین بد ز بی‌حرمتی
ز گاوان شامی بد آلاب شیر / شگ بانگ کننده سوار دلیر
شجاع و دلاور بد و نامدار / به مردی فزون‌تر ز اسفندیار

(ربیع، ۱۳۸۹: بیت ۴۱۱۳_۴۱۱۵)

البته چنین مواردی را هرگز نمی‌توان سرقت ادبی نام نهاد؛ چرا که خواننده از قدرت اسفندیار آگاهی دارد. در نتیجه استفاده از اسامی قهرمانان شاهنامه امری بدیهی به نظر می‌رسد.

در قسمتی دیگر از منظومه‌اش در توصیف نافع بن هلال چنین می‌گوید:

به قلب سپه رفت از آن پس هلال / بر رایت جنگ چون پور زال (همان: ۳۹۰۰)

یا در بسیاری از بخش‌های مختلف که چنین عمل کرده:

سواری که گفتمی مگر رستم است (۵۰۶۸) / به مانند رستم به میدان کین (۳۸۴۴) / ز رستم فزون است و اسفندیار

(۶۷۸۹) / گرفتم که تو رستم دیگری (۶۵۰۲).

۳_۳ بینامتنیت ضمنی

سومین گونه بینامتنیت در علی‌نامه، بینامتنیت ضمنی است. گاهی مؤلف متن دوم قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت. اما این عمل هیچ‌گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود. بنابراین بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیرصریح سعی در پنهان‌کاری دارد. به همین دلیل در این نوع بینامتنیت عده خاصی یعنی مخاطبان خاصی که نسبت به متن اول یعنی (متنی که مورد استفاده قرار گرفته است) آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند. مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتن کنایات، اشارات، تلمیحات و... است (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۹).

در این نوع بینامتنیت به دانش قبلی مخاطب برای دریافت رابطه بینامتنی موجود، نیاز است. این نوع بینامتنیت در علی‌نامه نمود یافته است. اشارات مکرر به ابیات، شخصیت‌ها، واژگان و برخی مضامین شاهنامه در راستای اهداف تألیف در علی‌نامه حضور یافته است.

۳_۳_۱ کنایات

کنایه یکی از مهم‌ترین و زیباترین مباحث علم بیان است که شاعر به وسیله آن عواطف و احساسات خود را هنرمندانه و مؤثر بیان می‌کند. معنای لغوی کنایه در ادب فارسی، پوشیده سخن گفتن است. در واقع کنایه؛ «سخنی است که معنی

حقیقی و نهاده آن قابل‌رد نیست؛ ولیکن به اقتضای حال و در نسبت و مناسبت زمان و مکان و موضوع و مقال، معنی دیگری از آن فهمیده می‌شود. «ثروتیان، ۱۳۶۹: ۴۲۲»

سیما داد درباره کنایه می‌نویسد: «در اصطلاح علمای بیان آن است که لفظی به کار برند به جای معنی اصلی و یکی از لوازم آن معنی را اراده کند.» (داد، ۱۳۷۸: ۳۵۰)

اینک نمونه‌هایی از کنایه‌های به کار رفته شده در علی‌نامه به پیروی از شاهنامه ذکر می‌شود.
فردوسی در قسمت پادشاهی نوذر چنین سروده:

چنان شد ز بس کشته در رزم گاه / که گفتی جهان تنگ شد بر سپاه

(شاهنامه، ۱۳۷۹: ص ۱۱۲، بیت ۴۱۰)

ربیع نیز سروده:

برانگیخت اسب و سوی جنگ شد / جهان بر معادی او تنگ شد (ربیع، ۱۳۸۹: ۱۳۱۶)

یا در قسمت رزم کاووس با شاه هاماوران فردوسی سروده:

یکی دیو دژخیم بر پای خاست / چنین گفت کاین چرب‌دستی مراست

(شاهنامه، ۱۳۷۹: ص ۱۶۵، بیت ۳۷۸)

سنان مالک از تاب نیزه ربود / در آوردگه چرب‌دستی نمود (ربیع، ۱۳۸۹: ۵۲۲۲)

و نمونه‌های بسیار دیگری که ربیع در سرودن منظومه خود، دنباله رو شاهنامه بوده است:

طلبل جنگی فروکوفتن (ربیع، ۱۳۸۹: ۷۲۸۶) / بر مرکب و زین نشستن (همان: ۱۳۱۰) / به دندان خاییدن (همان:

۵۲۱۵)

۳-۲-۳ تلمیح

نوع دیگر بینامتنیت ضمنی از دیدگاه ژنت، تلمیح است. ژنت در تعریف آن چنین می‌گوید: «بینامتنیت در کمترین صراحت و لفظ، تلمیح است؛ یعنی گفته‌هایی که نیاز به هوشی بسیار دارد تا پیوند میان آن متن و متنی دیگر که بخش‌هایی را به آن باز می‌گرداند، دریافت شود.» (ژنت، ۱۹۹۷: ۲)

تلمیح پنهان‌ترین نوع بینامتنیت است که در آن به اشخاص، داستان‌ها، بن‌مایه‌ها و یا یک تفکر موجود در متن دیگر ارجاع داده می‌شود. «تلمیح مصدر باب تفعیل از ریشه ثلاثی مجرد (لَمَحَ، يَلْمَحُ، لَمَحًا) به معنای به گوشه چشم به چیزی نگریستن است و در اصطلاح بدیع، آن است که شاعر یا نویسنده در ضمن کلام خود به داستان، آیه، حدیث یا ضرب‌المثلی معروف اشاره کند، به طوری که با ندانستن آن‌ها فهم دقیق معنای شعر یا نوشته مشکل باشد. در این تعریف لفظ اشاره بسیار مهم است زیرا اگر تمام آن آیه، حدیث یا داستان ذکر شده باشد از دایره تلمیح خارج است» (محمدی، ۱۳۷۴: ۸).

سراینده منظومه علی‌نامه، تعلق خاطر بسیاری به شاهنامه و زمینه‌های اساطیری آن داشته و در توصیف میدان‌های

نبرد، غالباً از وصف‌های شاهنامه بسیار بهره برده است:

درآوردگاه شد چو شیر دژم / تو گفتی مگر زنده شد روستم (ربیع، ۱۳۸۹: ۱۱۱)

در آوردگه رفت آن جنگجوی / به سوی هموارد خود کرد روی (همان: ۴۴)

سواری که گفתי مگر رستم است / که از تخمه نامور نیرم است (همان: ۱۳۷)

۳-۳-۳ اشارات مکرر به ابیات

مشابهت و همانندی‌های متعددی از ابیات و برخی مصراع‌ها در منظومه ربیع با شاهنامه مشاهده می‌شود:
در داستان کاموس کشانی، بیتی با چنین مضمونی آمده است که:

چو شد روی گیتی چو دریای قیر / نه ناهید پیدا نه بهرام و تیر (شاهنامه، ۱۳۷۹: ۹۰۲)
و سراینده علی‌نامه به آن نظر داشته و چنین سروده:

جهان شد سراسر چو دریای قیر / نه بهرام پیدا، نه ناهید و تیر (علی‌نامه، ۱۳۸۹: ۱۰۰۶۸)
در بخش پادشاهی خسرو پرویز نیز چنین مشابهتی به چشم می‌خورد:

فرستاد و گردنکشان را بخواند / بر تخت شاهی به زانو نشاند (شاهنامه، ۱۳۷۹: ۷۸۳)

بگفت این و گردنکشان را بخواند / از این در سخن پیش ایشان براند (ربیع، ۱۳۸۹: ۴۸۹۹)

و همین‌طور در بخش رستم و شغاد و بسیاری از بخش‌های دیگر که ربیع چنین پیش رفته است:

زمانه شد از درد او با خروش / تو گفתי که هامون برآمد بجوش (شاهنامه، ۱۳۷۹: ۲۶۷)

ز بس بانگ طبل و دم کرنای / تو گفתי که هامون برآمد ز جای (ربیع، ۱۳۸۹: ۴۹۹۳).

۳-۳-۴ پیروی از شاهنامه در بُعد ترکیبات و اصطلاحات

ترکیبات و لغات بسیاری از این منظومه، مشابهت و همانندی زیادی با شاهنامه فردوسی دارند که تنها خواننده آشنا با متن شاهنامه متوجه این گونه موارد می‌شود:

آوردگاه (ربیع، ۱۳۸۹: ۱۴۸۰) / سپاه گران (همان: ۱۴۸۱) / بدسگال (همان: ۳۵۹۷) / غم‌گسار (همان: ۳۶۰۷) /
کارزار (همان: ۱۴۳۷) / عنان (همان: ۳۲۳۰) / شیر ژیان (همان: ۱۹۴۸) / شیر غرنده (همان: ۳۲۴۹) / شیر دژم (همان: ۴۰۸۷) / پیل مست (همان: ۴۰۸۵)

نتیجه‌گیری

بینامتنیت رویکردی نوین در عرصه نقد ادبی است. این رویکرد بر این اساس بنا شده که هیچ متنی اصیل و مستقل نیست بلکه ادامه متون پیشین خود است و متون مختلف در زنجیره‌ای از روابط بینامتنی قرار می‌گیرند که موجب پیوند میان آن‌ها می‌شود.

منظومه حماسی _ مذهبی علی‌نامه که از سراینده‌ای متخلص به ربیع در قرن پنجم سروده شده است، نخستین شعر حماسی شیعه اثنی عشری است و در ردیف حماسه‌های دینی قرار می‌گیرد. با اینکه ربیع به پیروی از شاهنامه منظومه خود را سروده اما به پای شاهنامه در فصاحت و شیوایی سخن نرسیده است.

در این جستار، اثر علی‌نامه بر مبنای نظریه ترامتنیت ژرار ژنت بررسی شد و روشن شد که این متن همانند متون دیگر مستقل نیست، بلکه واگویی‌ای از شاهنامه است.

در این جستار به این پی بردیم که علی‌نامه افزون بر تأثیرات پیدا و پنهان بسیاری که از شاهنامه فردوسی داشته است یک اثر بر جسته در ادب حماسی ایران به شمار می‌آید. این اثر از نظر سیر روایت تأثیر بسیاری از شاهنامه فردوسی پذیرفته است و این عجیب نیست؛ زیرا خالق علی‌نامه، به شاهنامه دسترسی داشته است. علی‌نامه در ساختار و ویژگی‌های حماسی مثل سایر حماسه‌های دینی از شاهنامه فردوسی پیروی و تبعیت کرده است. در ساختار کلی و جزئی اعم از انتخاب واژه، عبارت، داستان سرایی، ویژگی‌های بیانی و بدیعی به شیوه شاهنامه پیش رفته است. البته این تأثیرپذیری را به سبک حماسی هر دو اثر نیز می‌توان نسبت داد؛ اما بی‌شک صاحب علی‌نامه در منظومه خود به شاهنامه فردوسی در جایگاه الگوی اصلی کار نظر داشته است. علی‌نامه در بخش بینامتنیت به صورت مستقیم و غیرمستقیم از شاهنامه تأثیر پذیرفته است و به صورت آشکار از فردوسی و اثر وی در منظومه خود یاد کرده است. در نتیجه، شاهنامه فردوسی پس‌متن و راهنمای علی‌نامه قرار می‌گیرد.

منابع

- آلن، گراهام، (۱۳۸۰)، بینامتنیت؛ ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۴). دفتر خسروان (برگزیده شاهنامه)، تهران: سخن، چاپ دوم.
- احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، ساختار و تاویل متن، جلد اول (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)، مرکز، تهران.
- ایرانی، اکبر، درباره‌ی علی‌نامه، (۱۳۸۹) ضمیمه‌ی آینه‌ی میراث، دوره‌ی جدید، سال هشتم، ضمیمه‌ی ۲۰، صص ۶۳-۵۸.
- بیرامی، زهرا و حجت، محمد و حاجی‌زاده، مجید، بررسی سبک‌شناسی منظومه حماسی-دینی «علی‌نامه» سروده «ربیع»، نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، دوره ۱۵، صفحات ۷۷-۹۹.
- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین، ترجمه داریوش کریمی، مرکز، تهران.
- ثروتیان، بهروز، (۱۳۶۹)، بیان در شعر فارسی، تهران، نشر برگ.
- حیدری، حسن و فرمehنی فراهانی، الهام، مطالعه تطبیقی علی‌نامه و شاهنامه، (۱۳۹۱) متن‌پژوهی ادبی، شماره ۵۱، صص ۱۸۲-۱۶۳.
- خلیلی-جهان‌تیغ، مریم، «خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و ولای حیدرآبادی»، (۱۳۸۶)، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، دوره پنجم، شماره نهم، صص ۵-۱۴.
- داد، سیما، (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات ادبی. چ ۳، تهران: مروارید.
- ربیع، (۱۳۸۹)، علی‌نامه، تصحیح رضا بیات و ابوالفضل غلامی، تهران، میراث مکتوب.
- ربیع، (۱۳۹۰)، به‌گزین علی‌نامه، گزینش سیدعلی موسوی گرم‌رودی، تهران، میراث مکتوب.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، «حماسه‌ای شیعی از قرن پنجم»، ضمیمه‌ی آینه‌ی میراث، سال ۱۳۸۹، دوره جدید، سال هشتم، ضمیمه ۲۰ (صفحات ۹۳ تا ۱۷۶).
- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳)، حماسه سرایی در ایران، تهران، توس، چاپ چهارم.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۷۹)، شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو، نشر قطره، تهران.
- کیوانی، مجدالدین، «به بهانه‌ی کشف و نشر علی‌نامه»، (۱۳۸۹)، ضمیمه‌ی آینه‌ی میراث، دوره جدید، سال هشتم، ضمیمه ۲۰؛ صص ۱۷۷-۱۸۸.
- محمدی، محمد-حسین، (۱۳۷۴)، فرهنگ تلمیحات شعر معاصر، تهران، نشر میترا.
- نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۴)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها؛ تهران، سخن.
- نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۵)، بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متنها، پژوهشنامه علوم انسانی: شماره ۵۶، زمستان ۱۳۸۶ «۹۸-۸۳».
- یلمه‌ها، احمدرضا و رجبی، مسلم، «تجلی آیات الهی در اشعار سنایی بر اساس بینامتنیت ژرار ژنت»، (۱۳۹۶)، فصل‌نامه علمی-پژوهشی، سال پنجم، شماره دوم، صص ۳۷-۵۷.
- Palimpsestes. La littérature au second degré. Paris: Seuil . ۱۹۹۷. Gérard, Genette

“Intertextual Analysis of Ali-Nameh and Shahnameh Based on Gérard Genette's Transtextuality”

Transtextuality is a modern term in contemporary literary criticism theory. This theory emphasizes that no text is independent in itself, that a text is connected to other texts, and that texts are generally in dialogue with each other. Gerard Genette is one of the most influential researchers in this field. Ferdowsi's Shahnameh is considered the greatest epic work of Iran, which has left a great influence on the works that followed it. The epic poem Ali-nameh is also a work that is arranged in the style of Ferdowsi's Shahnameh about the bravery of Hazrat Ali (AS) in the wars of early Islam. The poet was influenced by Ferdowsi's Shahnameh in terms of content, theme, and meter rules, and used the heroes of the Shahnameh to describe the characters in his work. This article attempts to point out the transtextual relationships between these two works by comparing the content of Ali-Nameh with Ferdowsi's Shahnameh. The research method is comparative and based on Gerard Genette's transtextuality and his intertextuality approach. The results of this research indicate that Rabi, the poet of Ali-Nameh, undoubtedly had a proper look at the Shahnameh of Hakim Ferdowsi and used it from the compositions, terms, content to the weight of the work.

Keywords: Shahnameh, Ferdowsi, Ali-Nameh, Rabi, Transtextuality, Gerard Genette.

بررسی استعاره مفهومی عشق در اشعار نیما یوشیج

یدالله شکری

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان و عضو هیئت علمی دانشگاه سمنان

y_shokri@semnan.ac.ir

فاطمه عزیزی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

fatemeh.023.azizi@gmail.com

چکیده

نظریه استعاره مفهومی در سال‌های اخیر، نگرش جدیدی از استعاره را مطرح کرده است و آن را از سطح صنعتی ادبی و بلاغی، به شکل ابزاری برای شناخت و تفکر تبدیل کرده است. استعاره‌ها دارای یک معنای برجسته و یک معنای پنهان، الگوی مناسبی از افعال فیزیکی برای رسیدن به افعال ذهنی در ایجاد ارتباط بین کلمات هستند. در چارچوب معنی‌شناسی شناختی استعاره به شکلی متفاوت با عنوان رابطه مفهومی و بر مبنای نگاشت نقش‌های مفهومی حوزه مبدأ بر حوزه مقصد تبیین می‌شود. یکی از موارد انتزاعی که نیاز به نگاشت بر حوزه مفهومی دیگری دارد، عشق است. عشق به عنوان یکی از کلیدی‌ترین مباحث و مضامین، در ادبیات فارسی، همواره مورد توجه شاعران در همه دوره‌ها و سبک‌های ادبی بوده است.

عشق، یکی از حوزه‌های تصویری انتزاعی است و همواره از طریق چیزی ملموس و عینی، درک می‌شود و بنیانی شناختی دارد. نیما یوشیج در اشعار خود عشق را ازلی می‌داند و اعتقاد دارد که این عشق مانند مهری ناشناس با وجود خودش آمیخته است و همراهی که همان هم‌زاد اوست. این شواهد واژگان، ترکیب‌ها و جملات استعاری قراردادی و نو را شامل می‌شود و رویکردی که بدان توجه بیشتری شده، تشخیص نو بودن و قراردادی بودن استعاره‌ها و ارتباطش با هر یک از بخش بندی‌های تحقیق است. در این تحقیق آمده است که عشق در اشعار نیما یوشیج چگونه تصویرسازی شده است و در ابیات اشعار نیما یوشیج چه مقدار از نو و تازگی بودن استعاره‌هایش دیده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: استعاره مفهومی، معناشناسی، عشق، نیما یوشیج.

مقدمه

استعاره از اسلوب‌های زیباشناختی شعر به شمار می‌آید که در اشعار فارسی فراوان از آن بهره برده شده است. «استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن است؛ عبارت است از آنکه یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند.» (همایی، ۱۳۸۸: ۲۵۰). به عبارت دیگر اسم یا فعلی است که در معنای غیر واقعی خود به کار گرفته شده است که این کار برای ایجاد ابهام و اندیشه‌گرایی در شعر و به چالش کشیدن ذهن در رابطه با مفهوم شعر است که از صنایع معنوی بدیع است. ارسطو معتقد بود «استعاره نشانه بلوغ است» (زرین کوب، ۱۳۷: ۱۳۵۷). درگرایش‌های جدید علم زبان‌شناسی، نظریه استعاره مفهومی را نخستین بار جرج لیکاف «در استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» مطرح کرد که از نظریات مهم زبان‌شناسی شناختی است. طبق این نظریه، استعاره‌ها بیش از آنکه گونه‌ای تخلف از قواعد مرسوم زبان باشند، حضوری همه‌جانبه در زبان دارند.

لیکاف معتقد است استعاره‌ها در سطح مفاهیم روی می‌دهند نه الفاظ. در استعاره مفهومی، یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر فهمیده می‌شود؛ این با فهم یک مفهوم یا پدیده انتزاعی بر اساس یک شیء یا پدیده دیگر متفاوت است.

ادبیات فارسی در هیچ زمانی از حقیقت عشق خالی نبوده است، اما این حقیقت همواره جلوه‌های متفاوتی را پذیرفته است، تصویری که شاعران معاصر از عشق، در شعر بر جای نهاده‌اند، هرچند همگام با ادبیات کلاسیک است اما به تناسب تغییر نوع نگاه شاعران به شعر مشخصه‌های خاصی را پذیرفته است، این مقاله به ارزیابی مفهوم «عشق» از دیدگاه استعاره مفهومی در اشعار نیما یوشیج پرداخته است و بر اساس نگاه و نظریه شاعر در آثار منظوم و مثنوی، عشق فردی، اجتماعی، انسانی و پیوستگی عشق و طبیعت را در اشعارش مورد تحلیل قرار داده است و نشان داده است که نیما عشقی شاعرانه را چاشنی هنر خویش قرار می‌دهد و با استدلال‌های خویش در انسان، اجتماع و طبیعت به شیوه‌ای نمادین از عشق فردیش سخن می‌گوید، زمانی نیز جامعه، عشق و معشوق او می‌شود و با رسیدن به بینشی انسان‌گرایانه و دریافت حقیقتی دیگر از عشق اندوه و عشق شاعر انسان‌گرا را نیز متفاوت می‌داند و طبیعت برای او تداعی گر عشق و محبت است.

بیان مسئله

طی دو دهه گذشته، زبان‌شناسی شناختی تا جایی رشد کرده است که اکنون برنامه‌های دانشگاهی در زمینه زبان، بدون توجه به آن چیزی کم دارد. ویژگی عمده زبان‌شناسی شناختی جایگاه معنی است؛ شناختی‌ها استدلال می‌کنند که ساختار زبان بازتاب مستقیم شناخت به این مفهوم است که هر عبارت زبانی خاص وابسته به شیوه خاص مفهوم‌سازی یک موقعیت معین است. زبان‌شناسان بر این باورند که هر چند ممکن است اصول جهانی حاکم بر طراحی همه زبان‌ها وجود داشته باشد، در نهایت این اصول ریشه در شناخت دارند.

اصطلاح شناختی برای جنبه‌هایی از نظام حسی حرکتی به کار گرفته می‌شوند که در توانایی انسان برای مفهوم‌سازی و فرد مؤثر باشند. اصلی‌ترین ادعای رویکرد زبان‌شناسی شناختی این است که استعاره‌ها نه تنها در زبان بلکه در افکار وجود دارد.

استعاره در الگوی شناختی وسیله‌ای است که از طریق آن تجارب انتزاعی و نامحسوس برحسب موارد آشنا، ملموس و مفهوم‌سازی و یافتن فهم انگیزه استعاره می‌شود. استعاره با مفهوم‌سازی یک قلمرو شناختی بر حسب مولفه‌هایی که بیشتر به یک دامنه شناختی دیگر مرتبط است، توصیف می‌شود؛ بدون اینکه محدودیت‌های گزینشی را نقض کرده باشد.

در این پژوهش هدف چگونگی بررسی عشق در اشعار نیما یوشیج است اینکه این شاعر چه تصویرهایی از عشق در اشعار خود نشان می‌دهد و عشق در اشعار او چه حس و حالی دارد و این شاعر چگونه عشق را تصویرسازی می‌کند و اهمیت این پژوهش از این است که تحول مفهوم «واژه عشق» را در شعر یکی از شاعران معاصر، به عنوان پدر شعر فارسی نو، مورد ارزیابی قرار می‌دهد و به تحلیل مفهوم واژه «عشق» از نظر استعاره مفهومی در شعر شاعر پرداخته است و نشان داده است که نیما عشقی شاعرانه را چاشنی هنر خویش قرار می‌دهد و همیشه به شیوه‌ای نمادین و تصویری از عشق فردیش سخن می‌گوید.

این پژوهش به بررسی عشق در اشعار نیما یوشیج از دیدگاه استعاره مفهومی یا شناختی می‌پردازد و سعی در پاسخ به این سوالات دارد که:

- __ گستردگی مفهوم عشق در اشعار نیما یوشیج چگونه نشان داده شده است؟
- __ استعاره‌های مفهومی چه جایگاهی در اشعار نیما یوشیج دارد؟
- __ مفهوم واژه عشق به واسطه استعاره مفهومی چگونه در اشعار نیما یوشیج جلوه‌گر شده است؟

پیشینه پژوهش

در این بخش با توجه به موضوع پژوهش به اجمال ابتدا پژوهش حاضر و مقالات مرتبط با استعاره مفهومی در اشعار نیما یوشیج را معرفی می‌کنیم.

یدالله شکری و سمانه شمسی‌زاده (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی در تاریخ بیهقی با رویکرد زبان‌شناسی شناختی» نویسندگان در این مقاله به بررسی وجود و کیفیت استعاره مفهومی زمان در متن تاریخ بیهقی پرداخته‌اند.

هاشمی (۱۳۸۹) در مقاله نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون به بررسی دیدگاه معاصر استعاره در برابر دیدگاه کلاسیک آن پرداخته و به معرفی و نقد انواع ماهیت کارکردهای استعاره مفهومی می‌پردازد.

سلیمی (۱۳۹۳) در مقاله «مقایسه تطبیقی شعر روایی نیما یوشیج و خلیل مطران را با تأملی بر خلاقیت هنری دو شاعر» در این مقاله به پردازش مضامین‌های نو در اشعار این دو شاعر پرداخته است.

مقاله‌ای دیگر به عنوان «استعاره مفهومی عشق و خوشه‌های معنایی مرتبط به آن در تذکره‌الاولیای عطار» از زهرا عباسی در نشریه گوهر گویا که در این مقاله نویسنده به بررسی توصیفی انواع استعاره‌های مفهومی و استخراج نگاشت‌های مرتبط به واژه عشق در تذکره‌الاولیای عطار پرداخته است.

جعفری مقدم (۱۳۹۸) در مقاله «استعاره توصیفی در اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث با (رویکرد گفتمان انتقادی فرکلاف)» به این موضوع پرداخته است.

سیده اکرم زاهدی و طاهره صادقی (۲۰۴۱) در مقاله «استعاره مفهومی زمان در اشعار نیما یوشیج» می‌توان مقاله مرتبط با موضوع پژوهش را نام برد.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیف عینی و کیفی محتوای مفاهیم به صورت نظام‌مند است که انجام می‌شود. در پی اقدام به شناخت این مسئله، تعریف آن و ایجاد سوال‌ها گردآوری اطلاعات تجزیه تحلیل نتیجه‌گیری خواهد بود. در این پژوهش از انواع متن‌ها کتاب‌ها و منابعی که در این مقوله وجود دارد استفاده می‌شود.

مبانی نظری استعاره مفهومی

ادا کردن معنای واحد می‌تواند به روش‌های مختلف تحقق پیدا کند از جمله: استعاره؛ «استعاره، در لغت مصدر باب استفعال است یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغت دیگر، زیرا شاعر در استعاره واژه‌ای را به علاقه مشابهت به جای واژه دیگری به کار می‌برد» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۵۳). به بیان دیگر، استعاره جمله تشبیهی است و پایه اصطلاح ژرف ساخت هر استعاره‌ای یک جمله تشبیهی است یا در حقیقت تشبیه فشرده است» (همان: ۱۵۴).
با توجه به نگرش کلاسیک به استعاره می‌توان استعاره را عنصری اضافی و گاهی نابهنجار در نظر گرفت که نقشی در تحلیل ساختار زبانی ندارد، اما با ظهور رویکرد شناختی در زبان‌شناسی، استعاره با هویت جدید خود توصیف تازه‌ای پیدا کرد.

در نظریه شناختی استعاره به عنوان پدیده‌ای در کلیت زبان نه منحصرأ حضور جهت دهنده دارد. «تنها مقوله زبانی؛ یعنی صرفاً مربوط به واژه‌ها نیست، فرآیندهای تفکر انسان تا حد زیادی استعاری‌اند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۶۹: ۶).
زبان‌شناسان شناختی که یکی از گرایش‌های جدید زبان‌شناسی است. در زبان‌شناسی شناختی به فهم یک حوزه مفهومی بر حسب حوزه مفهومی دیگر، استعاره مفهومی گفته می‌شود که این با فهم یک مفهوم یا پدیده انتزاعی بر اساس یک شیء یا پدیده دیگر، تفاوت دارد. از نظر معناشناسان، استعاره به گونه فهم و بیان انتزاعی در قالب مفاهیم ملموس اطلاق می‌شود. در این رویکرد، استعاره‌ها دارای بعد صرفاً زیبایی‌شناسانه نیستند.
از طریق استعاره‌ها می‌توان به جهان اندیشه سازندگان آن‌ها راه یافت. «پروژه‌های تحقیقاتی بسیاری نظریه استعاره‌های مفهومی را به کار گرفته‌اند تا روشن سازند که افراد چگونه در مورد زندگی و تجاربشان می‌اندیشند» (کامرون و مارلن، ۱۳۸۸: ۵۲).

استعاره مفهومی برای رسیدن به درکی شایسته از پدیده‌ها، الگوهای خود را بر عناصر شناخت آفرین بنیان نهاده است. یکی از این الگوها، طرح‌واره تصویری است که بر اساس انطباق دو حوزه عینی و ذهنی که مبدأ و مقصد خوانده می‌شود، شکل می‌گیرد. مفهومی که موجب تطابق دو حوزه مذکور می‌شود، «انگاشت» یا «نگاره» نامیده می‌شود.
به اعتقاد جانسون، انسان با مشاهده حرکت خود و سایر پدیده‌های عینی و متحرک، ساخت‌های مفهومی را در ذهنش به وجود می‌آورد. این ساخت‌ها حاصل تجارب فیزیکی انسان از جهان مادی و متحرک هستند.
به عقیده جانسون همان گونه که حرکت دارای نقطه آغاز، پایان و مسیر است، طرح‌واره‌های حرکتی هم دارای نقطه آغاز، پایان مسیر است و نوع حرکت و جهت از جایی به جای دیگر متفاوت است.

لیکاف و جانسون بر اساس دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، استعاره را گسترش دادند و تمام جنبه‌های نظریه سستی را به شیوه‌های منسجم و نظام یافته به چالش کشیده شده (زرین کوب، ۱۳۵۷: ۱۲۳). آن‌ها نظرشان را در واکنش به چهار فرضیه عمده کلاسیک بیان کردند که به ادعای آنان مانع از درک طبیعت اندیشه استعاری و ژرف‌های آن است؛ چهار فرضیه‌ای که پیشینه آن در سنت غربی به زمان ارسطو باز می‌گردد. دیدگاه کلاسیک در چهار مورد: ۱_ ماهیت استعاره را کلمه می‌داند. ۲_ اساس استعاره را شباهت می‌داند. ۳_ همه مفاهیم را حقیقی فرض می‌کند و استعاره را مربوط به به بخش غیر حقیقی زبان می‌داند.

۴_ استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند، نه شیوه‌هایی که با طبیعت ذهن و بدن‌های ما شکل گرفته است، اشتباه می‌کند.

لیکاف و جانسون می‌گویند که استعاره‌ها به اندیشه مربوط می‌شود نه کلمه. استعاره‌ها فقط محدود به زبان شعر و بلاغت و فصاحت ادبیات نیست. استعاره‌ها به دنیا می‌آیند و می‌میرند، اما مفاهیم مرتبط به آن‌ها باقی می‌مانند وجود علاقه شباهت در همه استعاره‌ها قابل اثبات نیست، بلکه نگاشت‌های سازنده استعاری است که میان دو حوزه مبدأ و مقصد ارتباط ایجاد می‌کند (لیکاف و جانسون، ۱۳۶۹: ۲۴۲). همه استعاره‌های مفهومی دارای ویژگی ساماندهی‌اند؛ زیرا اساس استعاره‌های مفهومی انتقال مفهوم از قلمرو (مبدأ) به قلمرو دیگر (مقصد) است. می‌توان گفت تمامی استعاره‌های مفهومی از این جهت ساختاری هستند، زیرا در هر نگاشت استعاری با ایجاد مناظره‌هایی از مفاهیم قلمرو مبدأ در برابر مفاهیم قلمرو مقصد، مفاهیم این یک را در چهارچوب آن یک سازماندهی می‌کنیم.

در نظریه شناختی استعاره تنها مقوله زبانی یعنی صرفاً مربوط به واژه‌ها نیست. فرآیندهای تفکر انسان تا حد زیادی استعاری‌اند (لیکاف و جانسون، ۱۳۶۹: ۶). استعاره با این بیان معرف جهان‌بینی و جهان‌نگری سازندگان آن است. هر استعاره همان‌طور که قلمرو مبدأ مفهومی ملموس داشته که با تجارب فیزیکی انسان ارتباط دارد و درک آسانی دارد، دارای قلمرو مقصد با مفهوم انتزاعی بوده که درک آن دشوارتر است و به وسیله مبدأ می‌توان به آن پی برد.

استعاره‌ها بر اساس ساخت دو دسته تقسیم می‌شوند: استعاره‌های عمومی یا قراردادی که جنبه ادبی خود را از دست داده‌اند و استعاره‌های نو که برداشت جدیدی از استعاره‌های قراردادی هستند و یا شاعر آن‌ها را ساخته است. در استعاره‌سازی، شاعر یک جنبه خاص را پررنگ‌تر یا برجسته می‌کند و یا موضوعی که می‌خواهد آن را پنهان کند. در استعاره‌های مفهومی با دو فرایند برجسته‌سازی و پنهان‌سازی سر و کار داریم.

اصل مفهومی بودن استعاره

اصل مفهومی بودن استعاره به معنای درک یک حوزه مفهومی بر اساس حوزه مفهومی دیگر است. این امر با فهم یک مفهوم یا پدیده انتزاعی بر اساس یک شی یا پدیده دیگر متفاوت است، چنان‌که حوزه مفهومی غذا با خود غذا و حوزه مفهومی اندیشه نیز با صرف واژه «اندیشه» متفاوت است؛ حوزه مفهومی غذا، علاوه بر غذا، شامل خامی، پختگی، جویدن و قورت دادن، خوردن، استفراغ کردن، بالا آوردن و موارد بسیاری از این قبیل است. هم‌چنین حوزه مفهومی اندیشه علاوه بر اندیشه، شامل فکر، شنیدن، حرف، کتاب، پراکنده گویی و مانند آن می‌شود (هوشنگی، ۱۳۸۸: ۷۹).

استعاره‌های مفهومی در زبان روزمره ما دیده می‌شوند این استعاره‌ها نه فقط ارتباط ما، بلکه روشی را که با آن فکر و عمل می‌کنیم، نیز شکل می‌دهند، در اثر لیکاف و جانسون (استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم) درمی‌یابیم که

چگونه زبان روزمره سرشار از استعاره‌هایی است که اغلب به آن‌ها توجه نمی‌کنیم. برای درک این ایده که چگونه عبارات استعاری در زبان روزمره ما استفاده می‌شوند جمله «زمان پول است» را از کتاب (استعاره مفهومی در زبان روزمره) اثر جرج لیکاف و مارک جانسون نقل می‌کنیم:

زمان پول است.

وقت مرا تلف کردید.

این وسیله زمان شما را ذخیره می‌کند.

این روزها را چگونه سپری میکنی؟

پنجر شدن لاستیک یک ساعت زمان را از من گرفت.

زمان زیادی برای او هزینه کردم.

زمان شما تمام شده است.

وقت خود را بودجه‌بندی کنید.

ذهنیتی که ما از وقت داریم، نظیر این است که شیوه اعمال ما به گونه‌ای است که گویی وقت، منبعی محدود یا حتی پول و هم‌چون کالایی گران‌بها است. از این رو وقت را طوری می‌فهمیم و تجربه می‌کنیم که می‌توانیم آن را بپردازیم، هدر دهیم، برای مقصودی منظور کنیم، خردمندانه یا نابخردانه صرف کنیم، برای منظوری خاص کنار بگذاریم یا بر باد دهیم «وقت پول است، وقت منبعی محدود است و وقت متاعی گران‌بها». همه این‌ها در مفاهیم استعاری آمد. آن‌ها وقتی استعاری شده‌اند که ما تجارب روزمره خود را در مورد پول، منابع محدود و کالاهای گران‌بها به کار گرفته‌ایم تا وقت را مفهوم‌سازی کنیم؛ اما این روش، نزد افراد بشر روش الزامی برای مفهوم‌سازی وقت نیست، بلکه «وقت» در هر فرهنگی متناسب با آن فرهنگ خاص، مفهوم‌سازی می‌شود. از آن جا که پول، منبع محدود است و منابع محدود، کالاهای گران‌بها هستند، مفاهیم استعاری «وقت پول است» «وقت منبعی محدود است» و «وقت کالایی گران‌بها است» بر مبنای یک طبقه‌بندی فرعی نظام واحدی را تشکیل می‌دهند. روابطی که بر این طبقه‌بندی فرعی حاکم است، روابط متعاقب میان استعاره‌ها را توصیف می‌کند. این نمونه‌ای است که از روندی که در آن ملزومات استعاری قادر هستند نظام منسجمی از مفاهیم استعاری و نظام منسجم مشابهی از تعبیر استعاری مناسب را برای آن مفاهیم ترسیم کنند. این استعاره زبان ما را به گونه‌ای شکل می‌دهد که ما وقت را به عنوان پول تصور می‌کنیم. استعاره‌های مفهومی اغلب برای درک نظریه‌ها و مدل‌ها استفاده می‌شود. یک استعاره مفهومی، از یک نگاشت یا انگاره استفاده می‌کند و برای درک بهتر، آن را به انگاره دیگری پیوند می‌دهد. نه تنها ارتباط روزانه ما با زبان استعاره‌های مفهومی شکل می‌گیرد، بلکه هر راهی که با آن نظریات عملی را می‌فهمیم نیز همین گونه شکل می‌پذیرد.

دو نقش عمده برای حوزه مفهومی قرار گرفته شده در استعاره‌های مفهومی وجود دارد :

۱-حوزه مفهومی که نمودار بیانات استعاری است: (source domain) حوزه مبدا

۲-حوزه مفهومی که ما سعی در درک آن داریم: ((target domain) حوزه مقصد

برای نمونه در جمله «عشق سفر است». سفر، حوزه مبدأ و عشق، حوزه مقصد است. استعاره‌های مفهومی معمولاً یک مفهوم انتزاعی‌تر را به عنوان مقصد و مفهوم ملموس‌تر یا عینی‌تر را به عنوان مبدأ به کار می‌گیرند.

ماهیت استعاره مفهومی

لیکاف و جانسون مدعی شدند مفاهیم حاکم بر اندیشه ما فقط شامل موضوعات فکری نمی‌شود، بلکه اعمال روزمره ما و حتی پیش پا افتاده‌ترین جزئیات آن را نیز در برمی‌گیرد. ساختار ادراکات، نحوه مرآوده ما در جهان، و چگونگی تعامل ما با سایر افراد را همین مفاهیم ذهنی شکل می‌دهد.

بنابراین، نظام مفهومی ما نقش اساسی در تعریف واقعیات روزمره‌مان ایفا می‌کند و اگر درستی این ادعا را قبول کنیم، باید پردازیم که نحوه اندیشیدن، تجربه‌ها و اعمال روزانه‌مان موضوعاتی مرتبط با استعاره‌اند. این دو محقق یادآور شدند نظام مفهومی ما چیزی نیست که در حالت عادی بدان واقف باشیم؛ بدین معنی که ما بسیاری از امور جزئی روزانه، کمابیش به گونه‌ای ناخودآگاه در امتداد خطوط خاص می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم. بر این اساس آن‌ها ادعا کردند که عمدتاً بر اساس شواهد زبانی دریافته‌اند بخش اعظم نظام مفهومی هر روزه ما از ماهیتی استعاری برخوردار است؛ اندیشه استعاری، اصلی طبیعی و همه جا حاضر است که در زندگی به شکل خودآگاه و ناخودآگاه به کار می‌رود. ما درباره اشیا به شیوه‌ای که آن‌ها را تجسم می‌کنیم، سخن می‌گوییم و این امری کاملاً جدید و البته ریشه‌دار در تجربه و فرهنگ ماست و از این رو، استعاره نه تنها موجب وضوح و گیرایی بیشتر اندیشه‌های ما می‌شود بلکه ساختار ادراکات و دریافت‌های ما را نیز تشکیل می‌دهد. آن‌ها هم‌چنین به این نتیجه رسیدند که مفاهیم انتزاعی در حوزه نظام مفهومی انسان، با بهره‌گیری از مفاهیم عینی سازمان‌بندی می‌شود. یعنی زبان به ما نشان می‌دهد که در ذهن خویش مفاهیم عینی را چگونه بیان یا درک می‌کنیم. آن‌ها این نوع استعاره را که ریشه در زبان روزمره و متعارف دارد و اساساً مبتنی بر درک امور انتزاعی بر پایه امور عینی و مفهومی یا تصویری کردن مفاهیم ذهنی است، «استعاره مفهومی یا ادراکی» می‌نامند.

آرای کلیدی لیکاف و جانسون را می‌توان چنین خلاصه کرد:

- ۱- استعاره به طور اساسی، طبیعتی مفهومی دارند.
- ۲- استعاره‌های مفهومی ریشه در تجربیات هر روزه ما دارند.
- ۳- اندیشه انتزاعی به طور کامل استعاری است.
- ۴- مفاهیم انتزاعی بدون استعاره‌ها کامل نیستند. برای مثال عشق بدون استعاره عشق نیست و معانی آن همگی استعاری‌اند: جذابیت، دیوانگی، اتحاد، مهربانی و مانند آن.
- ۵- نظام‌های ادراکی ما، به طور ثابت همگی نیستند، زمانی که استعاره برای استدلال در رابطه با دیگر مفاهیم به کار می‌رود، ممکن است ناپایدار باشد.

۶- ما بر پایه استنباط‌هایی که به وسیله استعاره‌ها به دست می‌آوریم زیست می‌کنیم. افزون بر موارد فوق لیکاف و جانسون در نظریه معاصر استعاره مباحث مربوط به ماهیت استعاره را چنین خلاصه می‌کند:

- _ استعاره مکانیسمی مهم است که از طریق آن مفاهیم انتزاعی را درک و درباره آن‌ها استدلال می‌کنیم.
- _ استعاره‌های زبانی فقط ظهور سطحی استعاره‌های مفهومی آمد.

اگرچه بیشتر نظام مفهومی ما استعاره‌ای است، بخش قابل‌توجهی از آن نیز غیر استعاره‌ای بوده و ادراک استعاره‌ای ما مبتنی بر همین بخش است. استعاره ما را قادر می‌سازد موضوع نسبتاً انتزاعی یا فاقد ساخت را برحسب امری عینی ملموس یا دست کم ساخت‌مندتر کنیم (لیکاف، ۱۹۹۳: ۲۳۲).

اجزای استعاره‌های مفهومی

هر استعاره مفهومی دارای یک حوزه مبدأ، یک حوزه مقصد و یک نگاشت (انطباق) مبدأ بر مقصد است. لیکاف می‌گوید: «استعاره، یعنی الگوبرداری نظام‌مند میان عناصر مفهومی یک حوزه تجربه بشر که ملموس و عینی است. حوزه مبدأ بر حوزه دیگری که معمولاً انتزاعی‌تر است، یعنی حوزه مقصد»

۱. حوزه مبدأ و مقصد

همواره دو حوزه در استعاره ایفای نقش می‌کنند: «یک حوزه، مفاهیم خود را ارائه می‌دهد که با آن حوزه مبدأ می‌گوییم و حوزه دیگر، مفاهیم ارائه شده را دریافت می‌کند که آن را حوزه مقصد می‌نامیم.» حوزه مبدأ، حوزه مفهومی است که به کمک آن حوزه مفهومی مقصد را درک می‌کنیم. هم‌چنین حوزه مقصد اینطور تعریف می‌شود: حوزه‌های مفهومی است که سعی داریم معنی آن را بفهمیم. آنجا که مجموعه‌ای دارای مفهومی عینی‌تر و متعارف‌تر است، قلمرو مبدأ یا منبع است و مجموعه دیگر را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی‌تر غنی‌تر است، قلمرو مقصد یا هدف می‌خوانند.

۲. نگاشت

لیکاف و جانسون بر اساس رابطه بین مبدأ و مقصد را که به شکل تناظرهایی میان دو مجموعه صورت می‌گیرد، «نگاشت» یا (Mapping) می‌نامند. این اصطلاح از حوزه ریاضیات عاریت گرفته شده است. هر استعاره شامل حوزه مبدأ، حوزه هدف و نگاشت مبدأ بر هدف است. چون نگاشت در استعاره مفهومی یک سویه بوده و مخاطب فقط با حوزه مبدأ آشنایی دارد، تنها از جانب حوزه مبدأ به سوی شناخت و تطبیق ویژگی‌ها بر حوزه مقصد حرکت می‌کند؛ از این رو عنوان «واژگان حوزه مقصد» بی‌معناست و استعاره‌های مفهومی پایه‌های تجربی دارند. (اردبیلی ۱۳۹۲: ۱۲۳) از دیدگاه شناختی، استعاره جنبه‌های مشخص دارد که روابط دو مفهوم را تعریف می‌کنند. حوزه مبدأ فیزیکی‌تر و حوزه مقصد، انتزاعی‌تر است. استعاره‌های مفهومی قلمرو مقصد را بر حسب واژه‌های قلمرو مبدأ، مفهوم‌سازی می‌کنند؛ قلمرو مبدأ همان مستعار منه است، قلمرو مقصد بر مستعار له مطابقت دارد و نگاشت نیز همان وجه شبه با جامع است؛ تفاوت دیگر استعاره سنتی با مفهومی این است که در استعاره سنتی، همیشه وجه شبه وجود دارد؛ برای مثال، وجه شبه در «زید مانند شیر است» شجاعت است؛ اما استعاره مفهومی این گونه نیست و لزوماً نباید شامل وجه شبه باشد، بلکه با نوعی همبستگی و انسجام دو حوزه همراه است که از آن با عنوان اصل همسانی یاد می‌کنند.

به عبارت دیگر، حوزه مفهومی به حوزه حسی نگاشت پیدا می‌کند و دو حوزه بر یک‌دیگر بار می‌شوند و تمام آن چیزهایی که در حوزه مقصد به صورت شاخص وجود دارد، در حوزه مبدأ نیز وجود دارد: به این ترتیب، استعاره مفهومی شکل می‌گیرد. بر این اساس استعاره، فرآیندی است که موجب می‌شود انسان، خرد انتزاعی خود را بر مبنای خرد مکانی فضایی که در اصل بر مبنایی تصویری استوار است، شکل دهد.

طبقه‌بندی استعاره مفهومی

از منظر لیکاف و جانسون، استعاره‌ها بر اساس کارکرد شناختی به سه دسته هستی‌شناسی، جهتی و ساختاری تقسیم می‌شوند.

۱- هستی شناختی

در واقع تجربه ما از اجسام و اشیاء فیزیکی، مبنای دیگر برای درک از پدیده‌های انتزاعی را تشکیل می‌دهند. درک تجربیات بر مبنای اشیاء و اجسام ما را قادر می‌سازد که پاره‌هایی از تجربه خود را برداشته و بر آن‌ها مانند اجسام و اشیاء ملموس رفتار کنیم؛ یعنی به آن‌ها اشاره کنیم، آن‌ها را مقوله‌بندی و تقسیم کنیم و یا بشماریم؛ بدین ترتیب درباره آن‌ها آسان‌تر فکر می‌کنیم در واقع استعاره‌هایی که از راه آن‌ها یک مفهوم انتزاعی به واسطه در نظر گرفتن به عنوان یک شی، ماده، ظرف و یا یک شخص به شکلی ویژه مقوله‌سازی می‌شود.

کارکرد شناختی این نوع از استعاره‌ها چنین که بسیاری از تجربیات مبهم و انتزاعی نظیر رخدادها، فعالیت‌ها، مفاهیم غیرمادی، مبهم و... در قالب ملموس اشیاء و مواد یا ظروف بیان می‌شوند. بدین طریق مفاهیمی که تا پیش از این مبهم بوده اند، بهتر تشخیص داده می‌شوند.

دامنه این استعاره‌ها بسیار گسترده است؛ چرا که استعاره‌های هستی شناختی برای درک رویدادها، کنش‌ها، فعالیت‌ها و حالات به کار گرفته می‌شوند و بدین ترتیب آن‌ها را به مثابه اشیاء، مواد و ظروف مفهومی و تصویری می‌شوند. استعاره‌های هستی شناختی، شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم نامحسوس مانند احساسات، فعالیت‌ها و عقاید را به مثابه یک هستی یا جوهر فراهم می‌سازند. برای مثال، وقتی «تورم» را که امری انتزاعی است به صورت یک هستومند در نظر می‌گیریم و با عبارات زیر به آن ارجاع داده و درجه بندی‌اش می‌کنیم، جنبه‌ای مشخص از آن را برگزیده و هم‌چون یک علت محسوس می‌کنیم، با احتیاط با آن برخورد می‌کنیم و شاید حتی باور داشته باشیم که آن را درک می‌کنیم:

__ تورم استانداردهای زندگی ما را پایین آورده است.

__ اگر تورم بیشتر شود ما دیگر هرگز زنده نخواهیم ماند.

__ باید با تورم بجنگیم.

__ دامنه این استعاره‌ها بسیار گسترده است، چرا که استعاره‌های هستی شناختی را برای درک رویدادها، کنش‌ها فعالیت‌ها به کار می‌بریم و به ترتیب آن‌ها را به مثابه اشیاء، مواد و ظروف، مفهومی و تصویری می‌کنیم.

۲. استعاره‌های جهتی

استعاره‌های وضعی یا جهتی استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را بر اساس جهت‌گیری‌های فضایی، مانند: بالا، پایین، عقب، جلو، نزدیک و... سازماندهی و مفهومی می‌کنند. کارکرد استعاری این جهت‌گیری‌های فضایی از این واقعیت نشأت می‌گیرد که بدن انسان مکان‌مند و فضایی است و شکل عملکرد جسم وی با کارکردهایش در محیط بیرون یکسان است. (لیکاف و جانسون، ۱۴: ۱۹۸۰).

بدین ترتیب استعاره‌های جهت گیرانه، به مفاهیم، جهت‌گیری فضایی می‌دهند. لیکاف و جانسون برای استعاره‌های جهتی، چند نمونه اصلی زیر را ارائه می‌کنند، که اساس استعاره‌های فرعی بسیاری در زندگی روزانه است:

__ شادی بالاست؛ اندوه پایین است.

تسلط و قدرت بالاست؛ اندوه پایین است.

__ خوب بالاست؛ بد پایین است، یا بیشتر بالاست؛ کمتر پایین است.

این دو نظریه پرداز معتقدند انتخاب و کاربرد اغلب استعاره‌های جهتی اختیاری نیست، چرا که آن‌ها ریشه در تجربه‌های فردی و فرهنگی ما دارند و به همین دلیل، ممکن است این استعاره‌ها به رغم ماهیت مادی مشترک که ناشی از ساختار یکسان بدن انسان و عملکرد آن است، از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشند.

-استعاره ساختاری

استعاره ساختاری، استعاره‌ای است که در آن یک مفهوم بر اساس تصور و مفهوم دیگری سازمان داده شده است. در این نوع استعاره، یک موقعیت یا یک مفهوم نامشخص با موقعیت و مفهومی که ابعاد مشخص دارد، فهمیده می‌شود و از یک امر مشخص و دارای نظم برای ساختن چارچوب مفهوم دیگر که نامشخص است، استفاده می‌شود. در این گونه استعاره، ساختار دقیقی از حوزه مبدأ به ساختار مفهوم انتزاعی منتقل می‌شود. هر استعاره ساختاری، مجموعه‌ای منظم از استعاره‌های هستی‌شناختی و استعاره‌های جهت‌مند را درون خود دارد که برای درک امری نامشخص، آن‌ها را ساختاربندی می‌کند (حسینی، ۱۳۹۶: ۴۴). لیکاف و جانسون، اساس استعاره ساختاری را سازماندهی یک مفهوم در چارچوب مفهوم دیگر می‌دانند و بر آن اند که اکثر استعاره‌های گزاره‌ای از این نوع هستند.

عشق در شعر نیما یوشیج

عشق برای نیما حقیقتی است که زندگی و شعرش را از آن خویش می‌کند و او در تمام لحظات زندگیش از این حقیقت، غافل نمی‌ماند و حتی با تبیین مفهوم عشق در ذهنیت شاعرانه‌اش، به آگاهی عاشقانه‌ای دست می‌یابد که سبب می‌شود حقیقت عشق را دگرگون ببیند و به گونه‌ای دیگر از آن سخن گوید (نیما یوشیج، ۱۳۵۱: ۱۱۸).

او اعتقاد دارد که «عشق و احساسات شاعرانه باید تخمیر و تبدیل شود نه چنان‌که در همه مردم به طور متداول هست و عادی و عامیانه، در احساسات خاص شاعرانه به عمقی برمی‌خوریم و ابهامی و بی‌انتهایی که در خود آن احساسات منتهی می‌شوند. (نیما یوشیج، ۱۳۸۵: ۲۳۳).

یکی از تضادهایی که در تفکرات نیما، تأمل خواننده را برمی‌انگیزد تضاد دیدگاه او درباره عشق است، نیما دیدگاه متضادی درباره عشق، ارائه می‌دهد، او همیشه از طریق تضادها، تفکرات خود را باز می‌نماید و در زمینه عشق به یک نگرش وسیع که منتج به هم‌دلی‌های انسانی می‌شود دست می‌یابد؛ نیما در «حرف‌های همسایه» می‌گوید: «خیلی زشت است که فقط آدم عاشق زنی باشد و تمام شعرهایش در تمام عمر راجع به آن زن، این نوشتن، ننگ ادبیات و ننگ شعر، در پیش من اسم دارد.» (همان: ۲۵۴)

نیما با عشق به خویش می‌رسد، به جامعه می‌اندیشد و جهانی می‌شود، عشق، او را به عوالم گسترده‌ای می‌پیوندد، زیرا عشق، برای او یک مفهوم محدود و معین نیست شور و شوق متغیر و رو در تحول و تکامل انسان به اقتضای

حضور او در موقعیت‌های متغیر و مراحل مختلف حیات است: نیرویی است که به خواسته‌های دل انسان جهت می‌دهد (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۸۳).

پرداخت نوین مفهوم عشق در شعر نیما سه نمود دارد: ۱- بیان احساسات عاشقانه به شیوه گفت‌وگوهای نمایشی. ۲- پیوند دادن عشق با اجتماع. ۳- رساندن عشق به دایره فرازمانی و عشق انسانی؛ «عشق چشم‌های شاعر را بر حقیقت می‌گشاید و این حقیقت بینی است که منشأ همه دردها و گرفتاری‌های شاعر می‌شود، اگر عشق را نمی‌آموخت از جمعیت گریزان نمی‌شد با خسانش جنگ نبود، از خصم حق او را زیان نبود و حق و باطل در نظرش یک‌رنگ بود (همان: ۵۶).

تلاش انسان گرایانه شاعران است که زبان درد و زبان تنهایی را به زبان عشق و زبان یگانگی ببینند و حتی در شعرهای عاشقانه او، عاشق معشوق و طبیعت به هم پیوسته‌اند (مختاری، ۱۳۸۶: ۲۶۴).

عشق آتش و سوزش است

همان گونه که آتش نزد ایرانیان باستان اهمیت و تقدس ویژه‌ای داشت، امروزه نیز این عنصر جایگاه خاصی در میان مردم دارد. آتش، نشانی از روشن‌گری، حرارت، سوزندگی، پاکی و... است که گاهی نیز می‌تواند بار معنایی منفی در خود داشته باشد. آتش در ارتباط با انسان دو ویژگی متضاد دارد: نوربخشی و تزکیه از یک طرف و سوزندگی و ویرانگری از طرف دوم. این استعاره به خودی خود نشان می‌دهد که عشق نیز دارای دو روی متضاد است اما فرایند استعاره‌سازی چنان است که جانب «نوربخشی و تزکیه» عشق را برجسته و طرف سوزندگی و ویرانگری آن را پنهان می‌کند.

نگاشت مرکزی آتش برای عشق، امری بدیهی است، به این دلیل که آتش دو مفهوم دارد: یکی پاک کردن وجود انسان از آلودگی و دیگری، سوختن وجود او. در عشق‌های الهی و معنوی، هر دو مفهوم از آن برداشت می‌شود، اما در عشق زمینی و انسانی، تنها جنبه سوزاندگی آن لحاظ می‌شود. عشق هم‌چون آتش، گرمی و هیجان برای عاشق و معشوق به همراه دارد و باعث سوختن وجود عاشق می‌شود. عاشق از سوختن در این آتش، راضی و خوشنود است؛ زیرا از نظر او، این آتش نه تنها موجب هلاک نمی‌شود. بلکه موجب سلامت است. از ویژگی‌های دیگر آتش میتوان به گرما و سوزش آن هم توجه کرد.

آتش عشق است و گیرد در کسی / کاو ز سوز عشق، می‌سوزد بسی (نیما یوشیج، ۱۳۸۹: ۱۹)

آفت جان من آخر عشق شد / علت سوزش سراسر عشق شد

هرچه کرد این عشق آتش پاره کرد / عشق را بازیچه نتوان فرض کرد (نیما یوشیج، ۱۳۸۱: ۵۳)

عشق سوزش است

لیک ای عشق این همه از کار توست / سوزش من از ره و رفتار توست

زندگی با تو از ره و رفتار توست / زندگی با تو سراسر ذلت است (نیما یوشیج، ۱۳۸۳: ۳۱)

عشق گرم است

بلبل بینوا ناله می‌زد/ بر رخ سبزه، شب ژاله می‌زد

روی آن ماه، از گرمی عشق/ چون گلانار تبخال می‌زد (نیمایوشیج، ۱۳۸۳: ۵۰).

عشق زیبا و نیکو است

عشق کاوول صورتی نیکو داشت/ بس بدی‌ها عاقبت خوی داشت

روز در دو روز نکا می‌رسید عشق/ خوش ظاهر مرا در غم کشتی داشت (نیمایوشیج، ۱۳۸۹: ۱۹ و ۲۱)

عشق فریبنده است

این ویژگی بار معنای منفی دارد و شاعر آن را در بیان دشواری‌های راه عشق آورده است. وی معتقد است که عشق با فریب‌کاری خود، انسان را به درد و داغ مبتلا می‌کند.

تا که داد/ این عشق سوزانم فریب/ سوختم تا عشق پرسوز و فتن/ کرد دگرگون من و بنیاد من (نیمایوشیج،

۱۳۸۳: ۳۵)

ز آفت و شر زمان هرگز نرست/ من ز خامی عشق را خوردم فریب (همان: ۳۱)

عشق راه است

استعاره «عشق راه است» استعاره‌ای است که در شعر بسیاری از شعرا مشاهده می‌شود تا بدین ترتیب شاعر از سازوکارها و شگردهایی بهره‌برد و زبان خود را از زبان عوام متمایز سازد. عشق در این بیت حرکتی در یک مسیر و راه مفهوم‌سازی شده است. البته می‌توان آن را اینگونه تحلیل کرد استعاره «راه» خود از کلان استعاره «سفر» در ذهن شاعر نقش بسته می‌شود. در واقع سفر، استعاره کلان است که یا خرده استعاره‌های «راه، خانه، کوی، آسمان، پرنده» در استعاره مفهومی «عشق راه است» داشتن مسافر رونده بودن این نکته را تبیین می‌کند که عشق و محبت، راهی است که عاشق باید برای رسیدن به محبوب، آن را با تمام دشواری‌های موجود در مسیر طی کند تا در پایان مسیر، به مقصود که دستیابی به تعالی و کمال است، برسد. وی با به کارگیری این قلمرو حسی، این‌گونه به مفهوم‌سازی عشق می‌پردازد؛ راه عشق، راه هدایت است و لازمه قدم گذاشتن در این راه، قطع تعلقات، توشه آن، خون دل خوردن و برانگیزاننده عاشق، دل‌پی‌تاب اوست.

تو آینه‌دار روزگاری/ یا در ره عشق پرده‌داری (نیمایوشیج، ۱۳۸۳: ۴۱)

عشق شیرین و تلخ است

حوزه خوراک و مزه

یکی از مهم‌ترین استعاره‌های مفهومی که در شعر شاعران دوره‌های مختلف دیده می‌شود، خوراک انگاری است. با توجه به اینکه غذا و خوردنی‌ها یکی از نیازهای زیستی و اولیه انسان است، همواره در بیان استعاره‌های مفهومی، که برآمده از تجربیات اوست، جایگاه ویژه‌ای داشته و برای محسوس و ملموس کردن مفاهیم انتزاعی کاربرد زیادی داشته است.

در دوران روزهای جوانی مرا گذشت/ در عشق‌های دلکش و شیرین/ یا عشق‌های تلخ کز آنم نبود کام (نیمایوشیج، ۳۸۳۱:۱۸)

اکنون که رنگ پیری بر سر کشیده‌ام / فکری است باز در سرم از عشق‌های تلخ/ لیک او نه نام داند از من نه من از او (همان: ۲۸)

–عشق هذیان و خیال است

عشق درد است و بیماری

دیدگاه شناختی به دنبال آن است تا به معیارهای انتخاب یک قلمرو مبدأ برای قلمرو مقصد پی ببرد. یکی از معیارهایی که در این زمینه می‌توان به آن توجه داشت، تجربه جسم پندارانه است. هم‌بستگی‌های وجود تجربه جسمانی، سبب شکل‌گیری استعاره‌ها می‌شوند. کاربرد استعاره بیماری برای کلان استعاره عشق، در قدیمی‌ترین متون ادبی نیز رایج بوده است. شعری چون حافظ، خافانی، سعدی و... در اشعار خود از این استعاره بهره برده‌اند. فرد عاشق، به بیمار و عشق به بیماری تشبیه شده است. نیمایوشیج از قلمرو مبدأ بیماری، برای این قلمرو مقصد استفاده نموده است و از مفهوم ملموس بیماری جسمی بهره جسته تا نگاشت «عشق بیماری است» را شکل دهد. به عبارتی دیگر مفهوم عشق را در تناظر با حوزه مفهومی بیماری قرار داده تا مخاطب درک بهتری از این مفهوم انتزاعی داشته باشد. بیماری بودن عشق، با سیستم بیولوژیک ارتباط دارد که بدن به آن واکنش نشان می‌دهد، ضربان قلب افزایش می‌یابد یا اندام‌ها دچار لرزش می‌شوند. او در این استعاره مفهومی بیشتر بر رنج‌ها و مرارت‌های عشق تأکید دارد و شدت احساس عاشق به معشوق را به تصویر می‌کشد. اگرچه در معدود ابیاتی می‌توان دریافت که برگزیدن قلمرو مبدأ «درد» برای ملموس ساختن مفهوم عشق از درد و رنج سخن گفته شده‌و شکوهی از آن نباید نکرد چرا که این درد و بیماری، یادگاری از دوست و موجب خوش‌دلی است. این درد، دل را زنده می‌کند و بلاها را دور می‌سازد. از نظر وی تنها درمان این درد، تسلیم شدن در برابر آن است با این دیدگاه تسلیم عشق شدن یعنی درمان یک بیماری که این مداوا به زندگی امید می‌بخشد و در انسان تحرک و پویایی ایجاد کرده و همین امر زمینه ساز افزایش سطح شادکامی در زندگی می‌شود.

عشق، هذیان بیماری ای بود/ یا خمار می ناب بود/ هم‌رها! این چه هنگامه‌ای بود؟

(نیمایوشیج، ۳۸۳۱:۲۷)

عشقی بی‌حظ و حاصل هست خیالیست/ آنکه پشمینه پوشید دیری/ نغمه‌ها زد همه جاودانه/ عاشق زندگانی خود بود (همان: ۵۷)

–عشق بی‌قراری و آشفته‌گی است

احساسات درونی هم‌چون نیروی محرکه‌ای است که موجب هیجان و تلاطم روح می‌شود ولی و این هیجان درون، آنقدر زیاد می‌شود که جسم را نیز به حرکت و جنبش در می‌آورد و گاه سبب بروز شادی و نشاط درونی می‌گردد. در اینجا انسان به عنوان ظرفی در نظر گرفته شده است که احساسات و افکار را در خود دارد. در این استعاره، عشق با ماده درون ظرف مفهوم‌سازی می‌شود و هنگامی که این ظرف لبریز می‌شود، این احساسات درونی خود را در قالب

حرکات فیزیکی و جسمی نشان می‌دهند. استعاره ظرف نشان می‌دهد که «بی‌قراری» به عنوان پدیده‌ای مستقل در «درون ضعف» کل بدن یا بخش‌هایی از آن وجود دارد. شاعر به خوبی از حوزه مبدأ بی‌قراری و آشفتگی برای برقراری این نگاشت بهره می‌گیرد و تأکید می‌کند که عاشق، برای رضای معشوق، این آشفتگی و بی‌قراری را به جان می‌خرد و حتی از این بی‌قراری و آشفتگی آگاهانه، احساس شادمانی و رضایت می‌کند، به گونه‌ای که اذعان می‌دارد حتی وصال هم نمی‌تواند از این بی‌تابی او بکاهد.

یاد می‌آید مرا کز کودکی / همره من بوده همواره یکی / گفتمش: ای نازنین یار نکور / همراه تو چه کسی؟ آخر بگو / کیستی؟ چه نام داری؟ گفت: عشق / چیستی که بی‌قراری؟ گفت: عشق (نیمایوشیج، ۱۲: ۹۸۳۱)

–عشق درد و غم است

این استعاره استوار بر این اصل است که عاشق حاضر است برای رضای معشوق اندوه شدید را تحمل کند. بنابراین اندوه خودخواسته عاشق، دیگر مفهوم ناپسندی نیست؛ بلکه برعکس مفهوم تازه‌ای گرفته که عبارت است از ایثار و از خودگذشتگی. شاعر در این استعاره بر آن است تا ایثار عاشق را برجسته کند و البته آنچه پنهان می‌ماند این است که اندوه، ریشه شادی را می‌خشکاند، بر شخصیت عاشق تأثیر روانی منفی برجای می‌گذارد و به تدریج او را به فردی منزوی و تلخ کام تبدیل می‌کند. مطلوب قلمداد کردن غم، زمینه فردی و اجتماعی فرهنگ را غمگین کرده، جنبه‌های شادی آفرینی را به شدت تقلیل می‌دهد و پادشاهی اندوه در یک دستگاه فکری منجر می‌شود و به بندگی شادی در همان دستگاه. این چیزهایی است که پنهان شده است و باعث می‌شود این نوع استعاره‌ها جنبه منفی به خود بگیرند. جز من شوریده را که چاره نیست / بایدم تا زنده‌ام در درد زیست / عاشقم من، عاشقم من، عاشقی را لازم آید درد و غم (نیمایوشیج، ۹۲: ۳۸۳۱)

حوزه افعال و حالات انسانی

–عشق رونده است (عشق راه می‌رود)

که بر آن عشق بازی که باقی است / من بر آن عاشقم که رونده است (نیمایوشیج، ۱۳۸۳: ۷۷)

–عشق آمد

اینجاست ظهور طالع نحس / کامد طفلی زبون به دنیا / بیهوده پرورید مادر / عشق آمد و در وی آشیان ساخت. (همان: ۹۸)

–عشق قوی است

ای دریغا روزگارم شد سیاه / آه از این عشق قوی پی آه! آه (همان: ۱۶)

–عشق گفت

عشق با من گفت: از جا خیز، هان / خلق را از درد بدبختی رهان (همان: ۳۳)

عشق دیدن است

عاشق و عشق و معشوق و عالم / آنچه دیده، همه خفته دیده است / عاشقم، خفته‌ام، غافل من (همان: ۷۱)

عشق آواز خوان است

نغمه رنگ‌ها را، که یکسر / چون دل عاشق، آواز خوان اند / بر سر سبزه بیشل اینک / نازنینی است خندان نشسته (همان: ۶۶)

عشق دنبال پرواز است

می‌توان چون غلامان، به طاعت / شنوا بود و فرمانبر، اما / عشق هر لحظه پرواز جوید / عقل هر روز بیند معما. (همان: ۸۷)

عشق مورد خطاب قرار گرفتن است

عشق در این بیت به صورت انسانی جاندار مجسم شده است که با رفتن خود از دل، جانشین دیگری در پی خویشتن دارد، این عشق مورد خطاب نیز قرار می‌گیرد و می‌تواند جایگاه خود را در دل عاشق نگه دارد.
آه عاشق! سحر بودن آن دم / سینه می آسمان باز و روشن / شد ز ره کاروان طربناک / جرمش را به جا ماند شیون / آتشش را اجاقی که شد سرد (نیما یوشیج، ۹۸۳۱: ۲۶)
ای عشق، امید، آرزوها/ خسته نشوید در دل من / تا چند به آشیانه ماندن/ دیدید چه‌ها از حاصل من (نیما یوشیج، ۹۸۳۱: ۳۸۳۱)

نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی استعاره مفهومی در زبان‌شناسی شناختی بر اساس نظریه لیکاف جانسون به بررسی استعاره مفهومی عشق در اشعار نیما یوشیج پرداخته است.
در واقع از منظر زبان‌شناسی، بی‌تردید این اندیشه و تفکر نیما یوشیج درباره عشق که در اشعار او به تصویر کشیده است، تاکید بر نظریه لیکاف است که زبان انسان بازتاب اندیشه و ویژگی‌های ذهن اوست.
نیما یوشیج با تسلط به زبان استعاره و به چالش کشیدن نظام ارزشی استوار بر آن با دادن امکانات تازه به زبان، غنای زبان را بالا برده است. پرداخت نوین مفهوم عشق در شعر نیما سه نمود دارد: ۱- بیان احساسات عاشقانه به شیوه گفت‌وگوهای نمایشی ۲- پیوند دادن عشق با اجتماع ۳- رساندن عشق به دایره فرازمانیو عشق انسانی.
با بررسی توصیفی همه انواع استعاره‌ها و نگاشت‌های مرتبط با آن این نتیجه به دست آمد که نیما یوشیج در اشعار خود از حوزه‌های ملموس، مفاهیم عینی، جانداران و برخی مفاهیم ذهنی برای حوزه مبدأ سود برده است؛ که عبارتند از: آتش، گرما، درد و بیماری، غم، آفت و بلا، سوختن، تلخ و شیرین، پرواز، زیبا، فریبنده، راه، بی‌قراری. هم‌چنین

هیچ نوع استعاره عینی به عینی به کار نرفته، زیرا عشق، مفهوم ذهنی است و در استعاره عینی به عینی حوزه مبدأ و مقصد هر دو عینی است.

کلان استعاره‌هایی که نیما یوشیج با محوریت عشق به کار برده، کلان استعاره «عشق آتش است» و «عشق جاندار (انسان) است». بیشترین بسامد را دارند که استعاره‌های خرد بسیاری از دل آن خلق شده‌اند. این نشان دهنده آن است که نیما یوشیج در اشعار خود از قلمروهای حسی منفی مانند: بیماری، آتش، سوختن، درد و.... که ناظر بر سختی‌ها و دشواری‌های راه عشق است بهره گرفته، اما این امر موجب غلبه بار ارزش منفی نسبت به عشق در اشعار او نشده بلکه تعبیر مثبت او از این عناصر و پدیده‌های منفی عشق را در اشعار او به امری مثبت تاثیرگذار و مطلوب مبدل ساخته است.

عشق در اشعار نیما یوشیج حقیقتی است که زندگی و شعر را از آن خویش می‌کند و او در تمام لحظات زندگی از این حقیقت، غافل نمی‌ماند و حتی حقیقت عشق را دگرگون می‌بیند و به گونه‌ای دیگر از آن سخن می‌گوید. مقایسه کلی همه انواع استعاره‌ها نشان می‌دهد که نیما یوشیج برای مفهوم عشق از انواع استعاره‌ها سود برده و بیشترین فراوانی مربوط به استعاره‌های جاندار و ذهنی به ذهنی است.

منابع

- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، خانه‌ام ابری‌ست، تهران: سروش
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، داستان‌های دگردیسی: روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج، ج ۲، چ ۲، تهران: نیلوفر
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، سیری در شعر فارسی، تهران: انتشارات سخن
- شکری، یدالله و شمسی زاده، سمانه، (۷۹۳۱)، «بررسی استعاره زمان در تاریخ بیهقی با رویکرد زبان‌شناسی شناختی»، دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، شماره ۸۱، صفحات ۱۱-۲۳۲
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، بیان، تهران: فردوسی
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱)، معانی و بیان، تهران: میترا.
- عباسی، زهرا (۱۳۹۷)، «استعاره مفهومی عشق و خوشه‌های معنایی مرتبط به آن در تذکره‌الاولیای عطار»، نشریه گوهر، سال دوازدهم، شماره دوم.
- لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۴)، استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقا ابراهیمی، تهران: نشر علم
- مختاری، محمد (۱۳۶۸)، انسان در شعر معاصر، چ ۳، تهران: توس
- هاشمی، زهره (۱۳۹۸)، نظریه مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، «فصلنامه ادب»، پژوهشی، دوره ۴، ش ۱۲ و ۱۹
- هاشمی، زهره (۱۳۹۱)، بررسی نظام‌های استعاری عشق در پنج متن عرفانی براساس نظریه استعاره شناختی، رساله دکتری دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی.
- هاوکس، ترنس (۷۷۳۱)، استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۹۸)، ف. نون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: اهورا
- یوشیج، نیما (۱۳۹۸)، دیوان اشعار، تدوین سیروس طاهباز، چ ۱۰، تهران: نگاه
- (۱۳۵۱)، حرف‌های همسایه، تهران: دنیا
- (۱۳۸۴)، م مجموعه اشعار، تهران: نگاه
- (۳۸۳۱)، برگزیده اشعار نیما، به کوشش سیروس طاهباز، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

A Study of the Conceptual Metaphor of Love in the Poems of Nima Yoshij

Abstract

In recent years, the theory of conceptual metaphor has proposed a new attitude of metaphor and transformed it from a literary and rhetorical industrial level into a tool for cognition and thinking. Metaphors have a prominent meaning and a hidden meaning, a suitable model of verbs. Physical to reach the mental verbs in creating connections between words. In the framework of cognitive semantics, metaphor is explained in a different way with the title of conceptual relationship and based on the mapping of the conceptual roles of the source domain to the destination domain. One of the abstract cases that needs to be mapped onto another conceptual field is love. Love, as one of the key topics and themes in Persian literature, has always been the focus of poets in all periods and literary styles. Love is one of the fields of abstract imagination and is always understood through something tangible and objective and has a cognitive foundation. This evidence includes new and conventional metaphorical words, combinations and sentences, and the approach that has received more attention is to recognize the newness and conventionality of metaphors and its relationship with each of the research divisions. In this research, we will show how love is depicted in Nima Yoshij's poems and how much freshness of metaphors can be seen in the verses of Nima Yoshij's poems.

Keywords: Conceptual metaphor, semantics, love, Nima Yoshij

بررسی و ارزیابی کتاب آموزش نحو متن محور (۱)؛ با تاکید بر روش آموزش ضمنی

محمد رضا عزیزی

دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بیرجند

mohammadrazizi@birjand.ac.ir

چکیده

آموزش نحو متن محور (۱)، کتابی است که در پاسخ به سرفصل‌های درس «عربی ۳ قسمت سوم: (قواعد و متون)» نگاشته شده است. جستار حاضر می‌کوشد کتاب را در حکم یک درس‌نامه دانشگاهی، نقد و ارزیابی کند و آن را از حیث شکل و محتوا و میزان انطباق با اهداف آموزشی مصوب در برنامه درسی دوره کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی بررسی نماید. هم‌چنین با توجه به نقش محوری متن در عنوان و ازدحام متون در بطن کتاب، بر مؤلفه‌های آموزش ضمنی تأکید شد. روش تحقیق در این جستار، توصیفی تحلیلی است. پیوستگی مطالب نحوی، تنوع و فراوانی تمرین‌ها، زبان ساده و غیره از نقاط برجسته کتاب یاد شده است. چنان که مقدار مختصر قواعد، مباحث نحوی کم، عدم انسجام درونی بخش‌های گوناگون هر درس، ارجاعات درون‌متنی آشفته و شتاب‌زدگی در تدوین و تنظیم داده‌ها از ارزش علمی و آموزشی اثر به عنوان یک درس‌نامه می‌کاهد. کتاب آموزش نحو متن محور (۱)، مملو از متونی است که به کمک راهبردهای گوناگون، مهارت خواندن و درک مطلب دانشجو را به تناسب رشته زبان و ادبیات فارسی تقویت می‌نماید، اما همه عناصر و اجزا یک درس در خدمت آموزش نحو و ساختارهای نحوی به صورت ضمنی و از طریق متن نیست. رویکرد غالب کتاب، صریح و مستقیم است و نام‌گذاری آن بر پایه یافته‌های علمی نوین در آموزش زبان نیست.

کلیدواژه‌ها: آموزش ضمنی، ارزیابی شکلی و محتوایی، کتاب آموزش نحو متن محور (۱).

مقدمه

سرمایه مسلمانان در آموزش مفاهیم زبانی و ادبی، شگفت‌انگیز است. سده‌هاست که در مکتب‌خانه‌ها، مساجد، حوزه‌های علمیه، مدارس و اخیراً دانشگاه‌ها به آموزش قواعد زبان عربی پرداخته‌اند و کتاب‌های فراوانی را به تناسب گفت‌وگوهای حاکم بر ادوار تاریخی گوناگون در مبانی و کلیات دانش صرف و نحو نوشته‌اند؛ کتاب‌هایی مانند آمالی، منظومه‌ها، مطولات و مختصرات، بخشی از آن اندوخته فرهنگی است که امروز نیز می‌تواند در آموزش ظرایف زبان عربی و فارسی راهگشا باشد.

در روزگار معاصر، استادان برجسته‌ای چون حسین خراسانی، احمد و سعید نجفی اسداللهی، علی‌اکبر شهابی، محمد خوانساری و غیره در راه اعتلا و روزآمدی آموزش صرف و نحو، رنج‌ها بر خود هموار کرده و به فراخور نیاز و ذوق خاص ایرانیان در هر نسلی، کتاب‌هایی ارجمند، تهیه و تدوین نمودند.

برنامه درسی دوره کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی، قریب به یک دهه است که بنا به صلاح‌دید استادان و متخصصان این رشته، تغییر نموده و سرفصل درس‌های عربی با تأکید بر قواعد و متون نوشته شده است. کتاب آموزش نحو متن محور (۱) از جمله کتاب‌هایی است که به اقتضای سرفصل‌های مصوب آموزشی در دوره جدید تألیف شده است. این پژوهش می‌کوشد کتاب مذکور را به عنوان یک درس‌نامه دانشگاهی در رشته زبان و ادبیات فارسی، توصیف، نقد و ارزیابی نماید و به سه پرسش زیر، جواب دهد:

- کتاب آموزش نحو متن محور (۱) از نظر شکلی و محتوایی چه ویژگی‌هایی دارد؟
- به چه شیوه‌ای کتاب یاد شده، قواعد و متون عربی را مطابق اهداف آموزشی مصوب پاسخ می‌دهد؟
- کتاب مذکور با توجه به عنوان و متن‌های پرشمار تا چه اندازه با مؤلفه‌های روش آموزش ضمنی منطبق است؟

مبانی نظری و پیشینه پژوهش

تغییر شرایط و بستر تاریخی و اجتماعی جامعه ایران، بازنویسی مداوم کتاب‌های صرف و نحو را برای دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی به‌ویژه در دوره معاصر در پی داشته است. کتاب‌هایی مانند مبادی العربیه از معلّم رشید الشرتونی، نحو برای دانشجو از محمد رادمنش، راهنمای زبان عربی از جعفر شعار، صرف و نحو عربی از عباس ماهیار، قواعد عربی از سید محمد حسینی، مروری جامع بر عربی ادبیات فارسی از محمدحسین بیات، قواعد کاربردی زبان عربی از سید فضل‌الله میرقادری و زهرا ریاحی‌زمین و ده‌ها کتاب دیگر، چند نمونه از درس‌نامه‌های دانشگاهی پس از انقلاب اسلامی به شمار می‌روند.

مقاله‌هایی مثل «بررسی و نقد بخش صرف کتاب صرف و نحو عربی تألیف عباس ماهیار»، وصال میمند و سمیرا صدیقی و «بررسی و نقد کتاب قواعد کاربردی زبان عربی»، حسین کیانی و «نقد کتاب صرف ساده»، معصومه نعمتی قزوینی و سیده اکرم رخشنده‌نیا و «نقدی بر کتاب آموزش صرف (دستور کاربردی زبان عربی) اثر عبدالرسول کشفی»، فرشته فرضی شوب و دیگران به صورت روشمند به بررسی شکلی و محتوایی کتاب‌های این حوزه پرداخته‌اند. هم‌چنین مؤلف محترم، عیسی متقی‌زاده، مقاله «نقد و تحلیل محتوا در تراز کتاب‌های درسی دانشگاهی مطالعه موردی: کتاب قواعد و متون عربی» را در سال ۱۳۹۷ در مجله پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی چاپ کرده است.

از آن حیث که این مقاله به نقد و ارزیابی درس‌نامه‌ای برای دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی پرداخته، با مقاله حاضر هم‌پوشانی دارد. به نظر می‌رسد از آنجایی که کتاب آموزش نحو متن محور (۱) به تازگی (۱۴۰۰) چاپ شده است، هنوز به صورت مستقل، نقد و بررسی نشده است.

روش تحقیق در این جستار، توصیفی تحلیلی است. به منظور بررسی روشمند و احتراز از گردآوری مطالب پراکنده در توصیف و نقد کتاب حاضر، در بخش نخست به بیان و ارزیابی ویژگی‌های شکلی و دیداری مانند طرح روی جلد، صفحه‌آرایی، تناسب حجم مطالب با سرفصل درس، ضبط و اعراب متن‌های عربی، رعایت اندازه فونت‌ها، علائم سجاوندی و غیره پرداخته شد و در بخش دوم به ارزیابی محتوایی کتاب مثل پیوستگی و انسجام مباحث، اصطلاحات تخصصی، استانداردهای زبانی و آموزشی، مستندسازی مطالب، تنوع و تعدد تمرین‌ها، لغزش‌های محتوایی و غیره توجه گردید. در بخش پایانی مقاله نیز با عنایت به گفتمان حاکم در عنوان و متن کتاب بر آموزش ضمنی به عنوان یکی از مؤلفه‌های محتوایی تأکید شد.

برای پرهیز از تکرار نام نویسنده و سال انتشار در ارجاع‌های مکرر و متوالی در این مقاله به کتاب آموزش نحو متن محور (۱) به شماره صفحه، داخل کمانک بسنده شد.

۱- معرفی و بررسی دیداری کتاب

شش درس عربی تحت عنوان «عربی ۱ قسمت اول: (قواعد و متون)» از شماره یک تا شش جمعاً به ارزش دوازده واحد درسی در برنامه دوره کارشناسی در رشته زبان و ادبیات فارسی گنجانده شده است. برنامه مذکور، مصوب وزارت علوم، تحقیقات و فناوری به تاریخ ۹۱/۴/۴ است.

کتاب آموزش نحو متن محور (۱)، سومین جلد از مجموعه شش جلدی است که عیسی متقی‌زاده برای درس «عربی ۳ قسمت سوم: (قواعد و متون)» در نظر گرفته است. چاپ نخست این کتاب به همت مرکز نشر دانشگاهی در سال ۱۴۰۰ صورت گرفت. هدف از این درس، «شناخت قواعد علم نحو و ایجاد مهارت برای ترکیب جمله‌های عربی در متون مختلف» (کمیته برنامه‌ریزی زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۱: ۵۹) است؛ بنابراین عنوان کتاب یاد شده با سرفصل درس، هم‌سو و هماهنگ است.

عنوان کتاب، آموزش نحو متن محور (۱)، کوتاه، گویا و برای مخاطب علاقمند، جذاب است. هم‌چنین نام عیسی متقی‌زاده در ذیل عنوان کتاب، جلب توجه می‌کند؛ نویسنده‌ای که هفده سال، مسئول دفتر تألیف کتاب‌های درسی عربی در وزارت آموزش و پرورش بوده و در تألیف کتاب‌های عربی در همه پایه‌ها نقش مستقیم داشته است. عنوان و طرح روی جلد کتاب به سبب استفاده از فونت مناسب و رنگ‌های گرم، زیبا و خواستنی شده است؛ البته رنگ زمینه تیره در جلد کتاب درسی معمولاً حس خوشایندی را به دانشجو منتقل نمی‌کند.

کتاب، مشتمل بر پانزده درس در دو بیست و یازده صفحه است؛ از این‌رو در قیاس با کتاب پیشین مؤلف، متون و قواعد زبان عربی (۲) که سیصد و پنجاه و یک صفحه است، از لحاظ حجم مطالب به مثابه یک کتاب درسی در مقطع کارشناسی، مناسب‌تر است.

کتاب با «فهرست مطالب» در صفحه یک شروع می‌شود، اما بلافاصله پس از آن در صفحه پنج، دوباره «فهرست ملامعات» همراه با اسم درس و شماره صفحه می‌آید. به نظر می‌رسد با توجه به فهرست تفصیلی نخست چندان ضرورتی به این کار نبود.

اندازه میان سطرها و حاشیه‌های اطراف متن، نگاه داشته شده و توزیع مطالب تا حدودی در هر صفحه، چشم‌نواز است. صفحه‌آرایی این کتاب، نسبت به دو کتاب متون و قواعد زبان عربی از این مجموعه، جذاب‌تر است؛ البته فضاهای خالی میان درس‌ها گاه به چشم می‌آید.

زبان کتاب، عربی و فارسی است، ولی گاهی عنوان عربی مانند «مِنْ مَظَاهِرِ الْجَمَالِ» در مقدمه و برخی از درس‌ها (ص ۶۷ و ۸۳) با مطالب فارسی که در ذیل عنوان آمده، هماهنگی ندارد. رسم الخطی که برای متن‌های عربی انتخاب شده، تاء مدوره را به خوبی ضبط می‌کند، اما امکان درج دو نقطه در ذیل یاء را ندارد؛ از این رو یاء منقوطة با الف مقصوره در این رسم الخط، اشتباه می‌شود. هم‌چنین واو عطف در خط عربی به واژه بعدی می‌چسبد. این نکته در عربی‌نویسی ایرانیان، مرسوم نیست، ولی لازم است که این قبیل دقت‌ها دست کم با وسواس در کتاب‌های دانشگاهی رعایت شود.

نیم‌فاصله‌ها در متن‌های فارسی، یک‌دست به کار گرفته نشده‌اند. به عنوان نمونه، تنها در صفحه ۴۷، کلمه «می‌گیرند» با نیم‌فاصله و یازده کلمه مشابه آن در تقریباً سه سطر چون «فعل‌ها» و «می‌شوند» با فاصله نوشته شده‌اند. واژه «آنها» جدا و «اینگونه» سر هم آمده است.

به کار گرفتن علائم سجاوندی به‌ویژه ویرگول، نقطه ویرگول و دو نقطه در کتاب آموزش نحو متن محور (۱) جای درنگ و تأمل بیشتری دارد. به عنوان مثال، در صفحه ۲۲ و ۲۳ پس از «التمرین الأول» و «التمرین الثالث»، دو نقطه می‌آید؛ در صورتی که بعد از سایر «التمرین»ها دو نقطه نمی‌آید یا در همان صفحه ۲۳، ویرگول بعد از کلمه «مقصور» در ردیف پنجم، ضرورتی ندارد. در صفحه ۶۲ آمده: «فعل معلوم از نظر نوع (مذکر، مؤنث) و عدد (مفرد، مثنی، جمع) تابع فاعل خود می‌باشد، اما فعل مجهول تابع «نائب فاعل» است.» گیومه و برخی ویرگول‌ها و کمانک‌ها در این دو جمله در جای خود به کار گرفته نشده‌اند.

در صفحات ۲۵ و ۱۹۶ از دانشجو خواسته شده، نقش کلمه‌هایی را که زیر آن، خط کشیده شده، بیان کند، اما خطی در متن، دیده نمی‌شود یا مثل صفحه ۵۳ در ذیل همین صورت سؤال، زیر تنها یک کلمه در سه سطر، خط کشیده شده است. کتاب از لغزش‌های تایپی مثل «العلیه» به جای العلمیه (ص ۱۷۳)، «تحیل» به جای تحلیل (ص ۲۳)، «المهدی» به جای الهدی (ص ۲۳)، «تمرو» در بیت سوم به جای تمر (ص ۱۸۹) و... خالی نیست. برخی از این لغزش‌های چاپی مانند «ضمیر فعل» (ص ۱۰۵) به جای ضمیر فصل گاه تعیین کننده می‌شوند.

از آنجایی که ملامعات، مرکب از مصراع‌ها و ابیات فارسی و عربی است و بخش عربی این اشعار برای دانشجوی سال دوم در دوره کارشناسی به احتمال زیاد، غریبی می‌کند، لازم است در حروف چینی، ضبط و اعراب آن، دقت بیشتری شود؛ زیرا عبارت‌های عربی ملامعات به دقت سایر متن‌های عربی این کتاب، اعراب و تشکیل نشده‌اند. این ابیات گاه به صورت تک‌مصراع (ص ۱۲۵) و عموماً دو مصراع تنظیم شدند. برخی از کلمه‌ها در ابیات فارسی و عربی مانند صفحه ۱۸۹ به هم ریخته است. هم‌چنین متن آغازین درس پنجم نیز به درستی تنظیم نشده است. شماره پانویس‌ها در ملمع صفحه ۱۹۰ نیز پریشان است. به طور کلی، ملامعات از لحاظ دیداری به بازنگری بیشتری نیاز دارند.

۲- ارزیابی محتوایی کتاب

راست است که نوآوری در دانش پر دامنه و کهنی مثل صرف و نحو در قالب کتابی درسی اگر نگوییم محال، بسیار دشوار است و هنر معلمی در این دست دانش‌ها در کیفیت آموزش و شیوه آرایه روزآمد و کارآمد مطالب است. از سوی دیگر، زبان بر خلاف بسیاری از علوم اصولاً میل به گذشته باشکوه خود دارد. «همیشه راه ترقی زبان، بازگشتن به زمان گذشته است، اما زمان غناء و ترقی و اعتلاء، نه زمان فقر و زمان انحطاط و تنزل؛ یعنی برای فارسی به زمان هخامنشی که فکر هنوز محدود است نباید رجعت کرد و به زمان بعد از مغول نیز که دوره تنزل و انحطاط است نباید برگشت، بلکه به دوره سامانیان و غزنویان باید رجوع کرد.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۵۱۴)

همت مؤلفان کتاب‌های صرفی و نحوی باید معطوف به کیفیت پیشبرد مطالب، گزینش متون کارآمد، چینش تمرین‌ها و پرسش‌های سنجیده باشد. از این قبیل کتاب‌ها انتظار می‌رود مقدماتی را که دانشجویان در مدرسه خوانده‌اند، در دوره کارشناسی تکمیل نمایند. تجربه عیسی متقی‌زاده در تألیف کتاب‌های درسی موجب شده، پیوستگی آموزش در نحو آموزش محور (۱) تا حدودی تأمین شود.

در سرفصل درس «عربی ۳ قسمت سوم: (قواعد و متون)» آمده که «بخش مرفوعات و بخشی از منصوبات قواعد نحو به صورت تخصصی و پیشرفته» تدریس شود. (کمیته برنامه‌ریزی زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۱: ۵۹) سیر بیان قواعد نحو در کتاب آموزش نحو متن محور (۱) از اعراب و انواع آن شروع می‌شود و جمله فعلیه، فعل مجهول، جمله اسمیه، انواع خبر و انواع نواسخ را شامل می‌شود. توضیحات نحوی در این کتاب در نهایت اختصار آرایه شده است. دو درس نیز به جمع‌بندی جمله فعلیه و جمله اسمیه اختصاص داده شده و در درس پانزدهم نیز - علی‌رغم وجود عنوان «قواعد» در فهرست مطالب - قواعدی نیامده است؛ بنابراین قواعد نحوی در کتاب حاضر، مطابق سرفصل درس به صورت تخصصی و پیشرفته پرداخته نشده است.

گفتنی است مؤلف با زبانی ساده و بی‌پیرایه به تبیین مباحث نحوی می‌پردازد. (ر. ک: ۴۶، ۶۲، ۷۹ و...) گاه حتی تنوع در بیان و شیوه آرایه مطلب دارد. به عنوان مثال در صفحه ۸۳ بر خلاف شیوه معمول در بخش آموزش قواعد، سؤال می‌پرسد و سپس مبسوط پاسخ می‌دهد. به ندرت پیش می‌آید فهم برخی از ساختارهای زبانی پیچیده‌تر مثل مصدر مؤول فاعلی (ص ۳۲) یا مصدر مؤول مفعولی (ص ۴۶) به توضیح بیشتری نیاز داشته باشند.

مؤلف محترم به اندازه از اصطلاحات تخصصی در این کتاب استفاده می‌کند. البته پیشنهاد می‌گردد در ویراست بعدی کتاب به جای «مفعول» که در عربی انواع مختلف دارد، «مفعول‌به» به کار برود. هم‌چنین در ذیل مبحث جمله فعلیه و ارکان آن می‌آورد: «برخی را عقیده بر آن است که علاوه بر دو نوع جمله فعلیه و اسمیه، نوع دیگری از جمله داریم که خود جمله [کذا. جمله] مستقلی است و آن جمله شرطیه است زمخشری نحوی و مفسر بزرگ بر این عقیده بود.» (ص ۳۳) ضرورتی ندارد در توضیح مطلبی در مقطع کارشناسی به دیدگاه خاص دانشمندی در قرن پنجم و ششم هجری بپردازد. کتاب‌های پیشینیان با وجود استواری و استحکام به طور سنتی همراه با فروع و زواید فراوان بود، اما خروج موضوعی در کتاب‌های معاصر و به طور مشخص در کتاب حاضر، کم اتفاق می‌افتاد.

پاره‌ای از کلمه‌ها و عبارت‌ها مثل «مأثورات عربی» (ص هشت) در نثر فارسی غریبگی می‌کند. علاوه بر آن، مقدمه‌ای که برای توضیح برخی مباحث نحوی مثل خبر آمده، زمینه مناسب و منطقی را برای فهم بهتر درس، فراهم

نمی‌آورد: «خورشید با خود پیام حیاط [کذا] و زندگی و تلاش دارد. عالم کلمات نیز جهانی سرشار از روح و حیات است. کلمات از «خبرها» حکایت می‌کنند.» (ص ۱۰۵) یا دو بیت از شهید بلخی به صرف زیبایی آورده شده، ولی به تدارک موضوع نمی‌انجامد. (ص ۲۷)

اعراب و تشکیل متن‌ها به نحو مطلوبی انجام شده است. تجربه نشان داده دانشجویان زبان و ادبیات فارسی وقتی عبارت‌ها و جمله‌های عربی، حرکت‌گذاری شده باشند، راحت‌تر با متن، ارتباط برقرار می‌کنند؛ البته وجود پاره‌ای از لغزش‌های نحوی مانند «اختر بیتین من الأبیات یعجبک» (ص ۹۴) به جای «تعجبک» یا «هل تعجبک اختیار المدير؟» (ص ۳۴) به جای «یعجبک» یا «ضَعْ عنوان جدید للنص» (ص ۲۰) به جای «ضَعْ عنواناً جدیداً للنص» از سلامت متن می‌کاهد. کتاب آموزش نحو متن محور (۱) از سهوهای اعرابی مانند «وَطَنَ نَفْسَه» (ص ۱۲۹)، «إِنَّ الْإِنْسَانَ فِتْنٌ عَنِ السَّعَادَةِ...» (ص ۱۴۵)، «مَنْ طَلَبَ الْعِلْمَ سَهَرَ اللَّيَالِي» (ص ۱۹۶) و... نیز خالی نیست.

جمله «انی رأیت دهرأ من هجرک القیامه» (حافظ، ۱۳۷۱: ۳۲۷) نیز چنین ترجمه شده است: «به درستی که از دروی تو دنیا را قیامت می‌بینم.» به نظر می‌رسد فعل «رأی» در این مصراع حافظ از افعال قلوب نیست؛ زیرا افعال قلوب، دو مفعولی را نصب می‌دهند که در اصل، مبتدا (معرفه) و خبر (نکره) بودند؛ بنابراین «دهرأ» را «نمی‌توان مفعول به اول (و در اصل مبتدا) و «القیامه» را مفعول به دوم (و در اصل خبر) گرفت. هم‌چنان که از لحاظ معنایی هم نمی‌توان «القیامه» را مفعول به اول (و مبتدا) و «دهرأ» را مفعول به دوم به حساب آورد؛ بنابراین «رأیت» را باید فعل ساده و یک مفعولی به معنای دیدن و مشاهده کردن و «دهر» را ظرف زمان ترجمه کرد: من از دوری تو قیامت را روزگاری دیدم.» (عزیزی، ۱۳۹۶: ۲۶۶)

تنوع تمرین‌ها و فعالیت‌ها از ویژگی‌های ممتاز این کتاب است؛ درک مطلب، پر کردن جاهای خالی، تجزیه و ترکیب جمله‌ها، خواندن و ترجمه متون، چینش کلمه‌های پراکنده جمله، جابه‌جا کردن اجزای جمله عربی، اصلاح خطاهای جمله با دلیل، مرتب کردن بخش‌های یک حکایت، بیان اعراب کلمه‌های اشاره شده، پرسش‌های چهارگزینه‌ای، پرسش‌های دو گزینه‌ای، تمرین بر اساس قواعد درس و غیره از جمله تمرین‌های کتاب حاضر است. دانشجوی در درسی نیست که با تمرینات جدید و خلاقانه رو به رو نشود. (ر. ک: ۴۸، ۵۲، ۸۲ و...)

در مقدمه هر سه جلد چاپ‌شده از این مجموعه به قلم عیسی متقی‌زاده آمده: «در آموزش زبان، تمرین و تکرار یک اصل است. در این کتاب تعدد و تنوع تمرین‌ها بدان منظور است که دانشجویان با تکرار و ممارست همه قواعد را دقیقاً بیاموزند و بتوانند به راحتی آن‌ها را به کار گیرند.» (۱۳۹۵: هشت) پاره‌ای از این تمرین‌ها به صورت مستقیم و پاره‌ای هم به صورت غیرمستقیم به هدف کتاب و اهداف آموزشی سرفصل، خدمت می‌کنند. تمرین‌ها همه به صورت انفرادی و نوشتاری، تهیه و تنظیم شده‌اند و فعالیتی گروهی یا شفاهی در کلاس در نظر گرفته نشده است.

تمرین‌ها تعدد و تنوع دارند، اما توالی میزان دشواری تمرین‌ها از آسان به دشوار در این کتاب، لحاظ نشده است؛ از این رو پرسش‌های محدودی در میان انبوه تمرین‌ها وجود دارند که از توان دانشجوی ترم چهارم در مقطع کارشناسی زبان و ادبیات فارسی خارج است. به عنوان نمونه، تحلیل صرفی و نحوی جمله «سلمان منّا أهل البيت.» (ص ۱۰) برای دانشجویی که هنوز در آغاز فراگیری دانش نحو است و چیزی از درس اختصاص نخوانده، دشوار به نظر می‌رسد. شعری از شاعر زبان‌آور عرب، الشریف الرضی، در سوگ امام حسین (ع) آمده و سپس از دل شعر به عربی از دانشجو خواسته شده که: «ما قَوْضُ الطَّغَاةُ بِقَتْلِ الْإِمَامِ الْحُسَيْنِ (ع)؟» (ص ۴۴). گاهی پاسخ به سوال، نیاز به آگاهی‌هایی دارد

که مقدمات آن از قبل فراهم نشده است. مثلاً ترتیب ویژگی‌ها در تحلیل صرفی و اعرابی در این سه جلد کتاب، آموزش داده نشده، اما بر اساس آن نظم و نسق، سوال شده است. (ص ۹۴) بدیهی است که اگر به کار گرفتن معلومات نحوی دانشجو، منطقی و فراخور توان او نباشد، موافقت و همراهی او با کتاب را به دنبال نخواهد داشت.

جمله آغازین یک حکایت در «التمرین الثانی» (ص ۹۲) به عربی آمده و در ادامه از دانشجو خواسته شده که جاهای خالی فراوان را اعم از فعل و اسم‌های گوناگون، تداعی کند و بنویسد؛ این قبیل تمرین‌ها برای دانشجو کارشناسی، مبهم و مشکل هستند. وانگهی دانشجو، حق دارد پرسد چرا قواعد در این کتاب به زبان فارسی توضیح داده شده، اما پرسش‌ها تحت عنوان «أسئلة حول القواعد» به عربی است؟ پرسش عربی قاعدتاً پاسخ عربی هم می‌طلبد. وقتی قواعد درس مانند انواع افعال دو مفعول به برای دانشجو، دشوار و دیرپاب باشد، صورت عربی سوال هم مثل «اذکر قسمی الأفعال التي تتعدى الى مفعولين». بر دشواری کار می‌افزاید و کتاب را از خوش‌خوانی و روانی می‌اندازد.

بعضی از این تمرین‌ها نیز با حوصله و درنگ، تنظیم نشده‌اند؛ فی‌المثل، ده سطر پس از «التمرین الرابع» (ص ۹ و ۱۰) بدون ذکر صورت سوال، آمده یا پرسش‌ها پس از متن اصلی در «حول النص» به دو بخش، تقسیم می‌شود که در بخش دوم، صورت سوال (۱۰۴، ۱۶۶ و ۱۹۴) نیامده است. گاهی سوالی از دانشجو خواسته شده که در تمرین، پاسخ آن داده شده است؛ مثلاً در تمرین پنجم (ص ۱۵۱) از دانشجو درخواست کرده که جمله‌های ذیل را اعراب‌گذاری کند، اما چهار جمله از پنج جمله قبلاً حرکت‌گذاری و اعراب شده‌اند.

۲-۱- حضور مثال‌های قرآنی و روایی فراوان در کتاب

در درس «عربی ۱ قسمت اول: (قواعد و متون)» و «عربی ۲ قسمت دوم: (قواعد و متون)» مطابق سرفصل‌ها بر ترجمه قرآن و نهج‌البلاغه، نکات مهم صرفی و تجزیه آیات و بخش‌هایی از نهج‌البلاغه تأکید ویژه شده است. (ر. ک: کمیته برنامه‌ریزی زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۱: ۵۷ و ۸) عیسی متقی‌زاده نیز در دو کتاب متون و قواعد زبان عربی (۱) و (۲) به این مهم، پاسخی درخور داده و در مقدمه تصریح کرده که: «از آنجا که هدف غایی آموزش زبان عربی در این رشته، فهم آیات قرآن و احادیث و روایات پیامبر اسلام (ص) و ائمه اطهار علیهم السلام و در یک جمله، فهم مآثورات عربی در متون فارسی است علاوه بر آن که سعی شده است در تهیه متن برخی از دروس از آیات قرآن و احادیث انتخاب شود، در اغلب تمرینات نیز به آیات قرآن و احادیث و ادعیه توجه شده است.» (متقی‌زاده، ۱۳۹۵: هشت)

تأکید بر رویکرد دینی و مذهبی در کتاب آموزش نحو متن محور (۱) نیز در متن‌ها و تمرین‌ها با قوت پیگیری و حتی افراط شده است. به طوری که از چهل و پنج متنی که در این کتاب آمده، سی متن از قرآن کریم، نهج‌البلاغه، دعا‌های صحیفه سجادیه، دعای ابوحمزه ثمالی، حکایت‌هایی از سیره ائمه اطهار (ع)، اشعار دینی و... انتخاب شده است. این در حالی است که هدف از این درس، «شناخت قواعد علم نحو و ایجاد مهارت برای ترکیب جمله‌های عربی در متون مختلف» (کمیته برنامه‌ریزی زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۹۱: ۵۹) است و قواعد نحوی در بخشی از آیات و احادیث (نهج‌البلاغه) باید تمرین و به کار برده شود. (همان‌جا)

دانشجو آنچه را در این کتاب می‌خواند، باید در پیوند با کلیات نظم و نثر در رشته زبان و ادب فارسی ببیند؛ از این‌رو بهتر است دست کم، بخشی از آیات و روایات را در دل متون ادبی دریابد. ادبیات فارسی به شکل‌ها و شیوه‌های گوناگون، قرآن کریم را آیینگی می‌کند؛

«قرآنی که هم از دیدگاه بلاغی و هنری اوجی چنان دسترس‌ناپذیر داشت که دل از همگان به‌ویژه سخن‌شناسان و ادب‌ورزان و ذوق‌مندان می‌ربود و آن‌ها را شیفته و بهت‌زده می‌ساخت و هم از معارف و معانی و مبانی و احکامی چنان دلپذیر سرشار بود که بر جان و دل‌ها می‌نشست و اندیشه و عاطفه را سیراب می‌کرد. افزون بر این، معجزه پیامبر (ص) نیز بود و خود آشکارا همگان را به مبارزه و تحدی فرا خوانده بود. باطنی ژرف و توی درتوی نیز داشت (هفت بطن یا هفتاد بطن). این‌ها همه زمینه شد تا پژوهشگران مسلمان برای بازنمایی زیبایی‌های هنری و جلوه‌های اعجازی قرآن و بازگشایی بطن توی درتوی آن و شرح و بسط معارف و مبانی فشرده آن، کوشش‌های مبارک و گسترده‌ای را پی‌ریزند.» (راستگو، ۱۳۹۷: ۴ و ۵)

اگر دانشجویان جوان و پرسشگر ما به صورت تلویحی و از خلال مطالعه متون تخصصی به اهمیت گزاره‌های دینی در زبان و ادبیات فارسی پی ببرند، به پاسخ بسیاری از سوالات مقدّری که در خصوص چرایی مطالعه زبان عربی در رشته خود دارند، دست خواهند یافت؛ آن قدر عربی با فارسی در متن‌های نغز عرفانی، تفسیری، تاریخی، ادبی و غیره در هم تنیده‌اند که به راحتی می‌توان نمونه‌های پرشمار و رسایی در این زمینه، جستجو کرد؛ بنابراین سوال پیش می‌آید که با وجود آن همه نثر و شعر جذاب، دلیل انتخاب متن‌های عربی مانند «أكبر الحيوانات البریه» (ص ۱۱۸) و «غرائب عیون الحيوانات» (ص ۱۷۱) در کتاب آموزش نحو متن محور (۱) چیست؟ آیا جذابیت‌های محتوایی و استواری زبان به تنهایی برای گزینش متون عربی در زبان و ادبیات فارسی، کفایت می‌کند؟ اصولاً درس‌نامه حاضر از این حیث با کتاب المنهج القویم لتعلّم لغة القرآن الکریم (نوشته متقی زاده و دیگران) چه تفاوت محتوایی دارد؟ اگر کتاب برای دانشجویان الهیات و معارف اسلامی نگاشته می‌شد، چه فرقی می‌کرد؟

۲-۲- اصول علمی ارجاع‌دهی در درون متن و کتاب‌نامه

مستندسازی مطالب در کتاب‌های درسی چندان مرسوم نیست، اما در کتاب آموزش نحو متن محور (۱)، نام سوره و شماره آیه در اقتباس از قرآن کریم ذکر می‌گردد؛ ارجاع به قرآن معمولاً در جلوی آیه و گاهی نیز در پانویس‌ها می‌آید. (ص ۴۷) در ذیل تمرین پنجم (ص ۱۵۱) به آیه نخست، طبق معمول، ارجاع داده می‌شود، اما به سه آیه بعدی ارجاعی داده نمی‌شود، بلکه در سطر پایانی تمرین، سه پراکنش باز شده و سوره و شماره آیات مختلف می‌آید.

استفاده از کمانک مخصوص آیات در این کتاب، عمومیت ندارد، اما گاهی برای فرازهای نهج‌البلاغه نیز از آن استفاده می‌شود. (ص ۴۸) ارجاع‌های درون‌متنی که در ذیل عنوان «بازتاب زبان عربی در فارسی» آمده، یکدست نیست؛ گاهی در ذیل ابیات (ص ۶۹ و ۷۰) و گاه در پاورقی‌ها (ص ۲۷ و ۹۷ و ۲۰۱) ارجاع داده می‌شود. گاه اساساً ارجاعی نمی‌آید. (ص ۵۶ و ۸۶) گاه نیز شاهد ارجاعات مکرر برای مطلبی هستیم که هدف متن را تقویت نمی‌کند و ارتباط چندانی با عنوان مورد بحث ندارد. (ص ۲۷) هم‌چنین ترتیب تاریخی ارجاعات درون‌متنی رعایت نمی‌شود و سبک-شناسی بهار، تاریخ علوم عقلی ذبیح المصفا [کذا. ذبیح‌الله صفا]، شرح حال و رودکی [؟]، در فهرست منابع نیز نیامده است. [و المعجم فی معاییر اشعار العجم، ردیف می‌گردند. (ص ۲۷)]

به طور کلی، فهرست المصادر و المراجع، آشفته است؛ مثلاً در مورد سعدی به همین قدر اکتفا شده که: «سعدی شیرازی، دیوان سعدی». نام کوچک بزرگانی چون زوزنی، دهخدا، جامی، سنایی غزنوی، حافظ شیرازی، سعدی

شیرازی و مولوی نیامده و به تخلص و شهرتشان بسنده شده است. برخی از منابع مانند دمیه القصر (ص ۲۰۱) و غیره در فهرست منابع و مأخذ نیامده‌اند.

بعضی از این لغزش‌های شکلی و محتوایی ممکن است سهوی و اجتناب‌ناپذیر باشد، اما در کتابی که قرار است برای دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی، درسنامه باشد و این قبیل امور برای آن‌ها موضوعیت دارد، باید تا حدّ وسواس از آن، کاست.

۳-۲- روش آموزش ضمنی در کتاب آموزش نحو متن محور (۱)

از جمله دسته‌بندی‌هایی که در خصوص فراگیری دستور و قواعد بر پایه مطالعات آموزش زبان صورت گرفته، روش صریح و روش ضمنی است. از روش صریح آموزش به روش مستقیم یا عمدی و از روش ضمنی به روش غیر مستقیم یا تصادفی نیز یاد کردند. «در روش صریح، قواعد زبانی آشکارا و مستقیم آموزش داده می‌شود، اما در روش ضمنی به جای آموزش مستقیم گرامر، یادگیرنده به تعامل معنادار از طریق زبان می‌پردازد و فرض می‌شود با غرق ساختن فرد در محیط زبانی غنی، قواعد گرامری به صورت ضمنی و ناآگاهانه فرا گرفته می‌شود.» (سهیلا ویسی و همکاران، ۱۳۹۹: ۲۰۸)

به یادگیرندگان در آموزش ضمنی، قواعد نحوی آموزش داده نمی‌شود و توجه آن‌ها به قواعد زبانی جلب نمی‌گردد، اما درگیر زبان دوم می‌شوند. در مقابل، در آموزش صریح، قواعد نحوی آموزش داده می‌شود و از زبان‌آموز خواسته می‌شود به آرایش‌های زبانی خاص توجه نماید و الگوهای زبانی را شخصاً کشف کند. (Ortega, 2000Norris & عنوان آموزش نحو متن محور (۱) چنین به ذهن متبادر می‌کند که کتاب در نظر دارد نحو و الگوهای نحوی را از طریق متن به دانشجو آموزش دهد. عیسی متقی‌زاده در مقدمه کتاب می‌نویسد: «سعی شده در طراحی و تهیه متون به دلیل اهمیت خاصی که از جهات آموزشی دارد، از متون متنوع و جذاب از قبیل: آیات، احادیث، داستان، شعر، تمثیل و... استفاده شود.» (۱۴۰۰: ۱) هم‌چنین هر درس این کتاب با متن، شروع می‌شود؛ این درس‌ها درباره موضوعات گوناگونی از جمله مکارم اخلاق، شرح احوال عارفان، شگفتی‌های طبیعت، ادبیات کلاسیک عرب، خوشبختی، دوستی، جشن‌های اسلامی، ارزش کار و... است. متن‌ها از چند سطر تا پنج صفحه در نوسان‌اند. پس از هر متن، چندین سوال درک مطلب پرسیده می‌شود تا روشن شود دانشجو، متن را به خوبی فهمیده است.

این متن‌ها از آن حیث که دانشجو به طور کلی به تعامل با زبان می‌پردازد و با متن، ارتباط برقرار می‌کند، اهمیت دارند و با رویکرد روش ضمنی آموزش قواعد در مطالعات آموزش زبان، هماهنگ هستند. متون آغازین، هدفی در جهت آموزش نحو دنبال نمی‌کنند. فی‌المثل، در درس چهاردهم، لای نفی جنس در بخش قواعد، آموزش داده می‌شود، ولی در متن تنها دو بار، پشت سر هم تکرار شده است. پس از متن نیز پرسش‌ها معطوف به معنا و مفهوم آن طرح شدند.

پس از متن اصلی و سوالات درک مطلب، قواعد زبان عربی توضیح داده می‌شود و پاسخ تمرین‌های گوناگون از دانشجو خواسته می‌شود. تمرین‌های کتاب اعم از قرائت، ترجمه، نکات دستوری، آزمودن معلومات زبانی، ساخت جمله، درک مطلب، مرتب کردن محتوا، نکات لغوی و... به شیوه صریح و مستقیم به آموزش اهتمام دارند.

متقی‌زاده در مقدمه کتاب آورده است که: «از روش‌های اساسی در آموزش زبان عربی این است که دانشجو بعد از فراگیری قواعد از طریق تجزیه و ترکیب عبارات با کاربرد قواعد آشنا شود و نقش و نوع کلمات را تشخیص دهد.» (ص دو) یا «در آموزش زبان، تمرین و تکرار اصل است. در کتاب حاضر، تعدد و تنوع تمرین‌ها بدان منظور است که دانشجویان قواعد را با تکرار و ممارست بیاموزند و به کار گیرند.» (ص یک). از این جمله‌ها برمی‌آید که مؤلف طبق اصول و مبانی آموزش مستقیم، عمل کرده است.

کتاب حاضر با تعدد و تنوع تمرین‌ها قصد دارد از قواعد هر درس، فراتر برود و مهارت‌هایی مانند خواندن، ترجمه کردن، تحلیل صرفی و نحوی و غیره را با تمرین و ممارست به دانشجو بیاموزد. هدف آموزش صریح نیز همین است «که سبب شود یادگیرندگان عمداً به ویژگی‌های مورد نظر زبانی توجه و آن‌ها را درک کنند. این مداخله آموزشی که عمدتاً به توسعه دانش صریح قواعد منجر می‌شود، می‌تواند دارای ماهیت تعلیمی یا اکتشافی، استنتاجی یا استقرایی باشد که به واسطه آن یادگیرندگان قواعدی را که بعداً به کار می‌برند فرا می‌گیرند و یا این قواعد را از داده‌های زبان هدف استخراج کنند.» (ص ۲۰۸)؛ بنابراین بخش دوم از بیان قواعد تا پایان درس، منطبق با روش آموزش ضمنی نیست و اجزای هر درس از انسجام درونی لازم برخوردار نیستند؛ به عبارت دیگر، مقصود از آموزش متن محور در عنوان کتاب همان آموزش صریح قواعد و یادگیری با تمرین‌ها و متن‌های بسیار است.

در هر درسی، دست کم، سه متن کوتاه و بلند با جمله‌های عربی استوار و فراوان گنجانده شده که الگوی ترتیب کلمات را به صورت ناخودآگاه در ذهن و زبان دانشجو جای می‌دهد، اما این متون بر اساس روش آموزش ضمنی در مطالعات آموزش زبان، تهیه و تنظیم نشده و قصد ندارند بدون آموزش قواعد و از رهگذر متن چنان که در عنوان آمده، به آموزش نحو بپردازند.

کتاب‌های درس عربی در پایه‌های گوناگون تحصیلی در مدارس، پیش از ورود به دانشگاه، به همین شیوه و روش، تنظیم شده‌اند؛ یعنی قواعد نحوی پس از متن درس، توضیح داده می‌شود و دانش‌آموز، آن را با تمرین و تکرار فرا می‌گیرد. کتاب آموزش نحو متن محور (۱) تا حدودی از ساختار کتاب‌های دوره دبیرستان پیروی می‌کند؛ تمرین‌های فراوان و حتی متن برخی از درس‌ها از کتاب‌های آن دوره مثل «أین السعادة» (ص ۱۴۵)، «جدید فی کل زمان» (ص ۸) و... گرفته شده است. این در حالی است که اهداف آموزشی در دوره کارشناسی زبان و ادبیات فارسی با مقطع پیشین تفاوت بنیادین دارد. درس «عربی ۳ قسمت سوم: (قواعد و متون)»، جزو درس‌های اصلی الزامی در دوره کارشناسی زبان و ادبیات فارسی است و هدف از آن، شناخت قواعد علم نحو و مهارت ترکیب جمله‌های عربی در متون مختلف است؛ بنابراین باید بر مهارت «خواندن» عموماً در زبان و ادبیات فارسی و خصوصاً در این درس بر تمرین و کاربرد مرفوعات و بخشی از منصوبات، تمرکز شود. مهارت‌های دیگر زبان (سخن گفتن، شنیدن و نوشتن) در این رشته تخصصی، مغفول است.

انصاف را چنین است که بسیاری از این تمرین‌ها مانند حرکت‌گذاری، اعراب و تحلیل صرفی، خواندن متون و ترجمه کردن، بیان اعراب واژه‌ها، آموزش قواعد و... مستقیم یا غیر مستقیم به تقویت مهارت روخوانی و درک مطلب می‌انجامد. اساساً مسئولیت متولیان امر آموزش در تقویت مهارت قراءت شامل «برگزیدن متون مناسب برای خواندن، انتخاب کردن یا آماده کردن تکالیف و فعالیت‌های مناسب و غیره است.» (Nuttal, 1996, p. 32)

به نظر می‌رسد از جمله متونی که می‌تواند به صورت تلویحی، اهمیت زبان عربی را در ادبیات کلاسیک فارسی نشان دهد، بررسی ملامعات در قالب مصراع‌ها و ابیات عربی در دل سروده‌های فارسی است. عنوان «بازتاب زبان عربی در شعر فارسی» از نقاط امتیاز کتاب حاضر است. دانشجو از شهید بلخی در سده چهارم تا عبدالرحمن جامی در سده نهم هجری جسته جسته با ملامعات و درهم‌تنیدگی شعر فارسی و عربی در دوره‌های گوناگون آشنا می‌شود. عدم یک‌دستی و بررسی نکردن دقیق مطالب از کاستی‌های این بخش به شمار می‌رود؛ به این معنا که گاه کلمه‌های دشوار در ذیل ملامعی معنا می‌شوند، مصراع‌ها و ابیات ترجمه می‌گردند و حتی مصراع‌هایی که به لهجه قدیم شیراز در شعر حافظ آمده، توضیح داده می‌شوند (ص ۱۵۵)، گاه در پانویس به ترجمه ملامعات بسنده می‌شود (ص ۳۹، ۱۴۱ و ۱۴۲)، گاهی نیز این توضیحات، پراکنده و آشفته به نظر می‌رسند (ص ۱۸۹) و غالباً بدون هیچ شرح و توضیحی به ذکر ابیات ملامعات اکتفا می‌شود. (۶۹، ۸۵، ۸۶، ۹۸، ۹۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۶۸ و ۱۷۷)

گاه دوازه بیت در ذیل همین عنوان «بازتاب زبان عربی در شعر فارسی» ردیف می‌شود که تنها یک بیت آن، عربی است. (ص ۱۶۷ و ۱۶۸) هم‌چنین سیر تاریخی ملامع‌گویی در برخی از درس‌ها رعایت نمی‌شود. به عنوان مثال پس از دو ملامع از شیخ بهایی (وفات ۱۰۳۰ هـ) در درس چهاردهم، ابیاتی از ابوجعفر زامی، شاعر دوره سامانی، در درس پانزدهم، می‌آید.

وقتی این ملامعات در کتاب آموزش نحو متن محور (۱) مطابق سرفصل‌ها در خدمت آموزش قواعد و متون به کار گرفته نشده‌اند و تنها برای نشان دادن حضور عربی در شعر فارسی است، می‌توان گفت این بخش از کتاب به صورت مکانیکی در کنار سایر اجزا، گنجانده شده و بهره لازم از آن در امر آموزش برده نشده است.

نتیجه‌گیری

سه پرسش در مقدمه این پژوهش پیرامون نقد و ارزیابی کتاب آموزش نحو متن محور (۱) مطرح شد؛ در پاسخ به پرسش نخست در خصوص ویژگی‌های شکلی و محتوایی کتاب چنان که گذشت عنوان و طرح جلد، دلکش است و شهرت نویسنده، کنجکاو می‌آورد. شیوه آرایه مطالب نیز از لحاظ صفحه‌آرایی، حروف‌نگاری و رعایت اندازه‌ها تا حدی چشم‌نواز است. رسم الخط، علائم سجاوندی، لغزش‌های تایپی و تنظیم مصراع‌ها و ابیات به بازنگری نیاز دارند. زبانی که در این کتاب به تبیین مباحث نحوی می‌پردازد، ساده و سرزنده است. مؤلف محترم به اندازه از اصطلاحات نحوی در این کتاب استفاده می‌کند و به ندرت از مدار موضوع بحث، خارج می‌شود. اعراب و حرکت‌گذاری متن‌ها متناسب با دانشجویان زبان و ادبیات فارسی انجام شده است، ولی از برخی سهوهای نحوی و اعرابی نیز مبرا نیست. به کارگیری مثال‌های قرآنی و روایی فراوان به صورت مستقیم با سرفصل درس، هم‌خوانی ندارد؛ بهتر بود دانشجو، دست کم با بخشی از آیات و روایات در دل متون ادبی مواجه شود. ارجاعات درون‌متنی نیز آشفته است و از ارزش علمی کتاب می‌کاهد.

در مورد پرسش دوم، مبنی بر شیوه آموزش قواعد و متون عربی در کتاب آموزش نحو متن محور (۱) متناسب با سرفصل‌های مصوب باید گفت پیوستگی مطالب در این کتاب از لحاظ محتوایی با توجه به تجربه مؤلف گرامی رعایت شده است. حجم متون، خوب ارزیابی می‌شود و متن‌ها به کمک راهبردهای گوناگون، مهارت خواندن و درک مطلب دانشجو را ارتقا می‌بخشند، اما کمیت قواعد و مباحث نحوی که در این کتاب آمده، نمی‌تواند پاسخگوی سرفصل

درس باشد. هم‌چنین کتاب تا حدود زیادی از الگوی کتاب‌های درس عربی دوره دبیرستان پیروی می‌کند؛ از این‌رو همه عناصر و اجزا یک درس در خدمت آموزش قواعد و متون در رشته تخصصی زبان و ادبیات فارسی نیستند.

تنوع تمرین‌ها و فعالیت‌ها از نقاط قوت این کتاب است. دانشجو در درسی نیست که با تمرینات جدید، روبه‌رو نشود. تمرین‌ها به صورت مستقیم و پاره‌ای هم به صورت غیر مستقیم به هدف کتاب و اهداف آموزشی، نزدیک می‌شوند، اما توالی میزان دشواری تمرین‌ها از آسان به دشوار در این کتاب، لحاظ نشده است. بعضی از تمرین‌ها نیز خارج از توان دانشجو به نظر می‌رسند. تمرین‌های معدودی نیز پریشان و شتاب‌زده، طراحی شده‌اند.

و در پاسخ به سوال سوم که «کتاب مذکور با توجه به عنوان و متن‌های پرشمار تا چه اندازه با مؤلفه‌های روش آموزش ضمنی منطبق است؟» باید گفت عنوان آموزش نحو متن محور (۱) و گفتمان حاکم بر کتاب به ذهن متبادر می‌کند که کتاب در نظر دارد نحو و ساختارهای نحوی را از طریق متن به دانشجو آموزش دهد. کتاب، مملو از متون معتبر و متنوع است و اصلی‌ترین متن در آغاز درس به آموزش نحو، اهتمام ندارد، اما در ادامه، مبحثی نحوی به همراه تمرین‌های گوناگون می‌آید؛ بنابراین به نظر می‌رسد رویکرد غالب کتاب، صریح و مستقیم است و نام‌گذاری آن بر پایه یافته‌های علمی نوین در آموزش زبان نیست.

با عنایت به آنچه در مقاله گذشت، فروتنانه پیشنهاد می‌شود ساختار هر درس در چاپ بعدی کتاب آموزش نحو متن محور (۱) تغییر کند و همه بخش‌های درس در جهت آموزش صریح نحو به کار گرفته شود؛ درس‌ها با توضیح قواعد نحوی مفصلی به تناسب سرفصل درس، شروع شود و علاوه بر متن‌های معتبر و متنوعی که نویسنده در کتاب حاضر جمع‌آوری کرده، از ملّمعات و متون عربی که در دل شعر و نثر فارسی به فراوانی آمده، نیز در جهت آموزش قواعد استفاده گردد. حضور این قواعد به وسیله کج‌نویسی، درشت‌نمایی، رنگ متفاوت و غیره در متن اصلی که پس از قواعد می‌آید، برجسته شود تا دانشجو، بخشی از قواعد را به صورت کاربردی‌تر در دل متن، مشاهده نماید.

منابع

- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۱) دیوان حافظ، به تصحیح علامه قزوینی و دکتر قاسم غنی، به کوشش عبدالکریم جریزه‌دار، تهران: اساطیر، چ ۴.
- راستگو، سید محمد (۱۳۹۷) تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی، چ ۱۳، تهران: سمت.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) مقدمه لغت‌نامه، به قلم گروهی از نویسندگان، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی، چ ۲، تهران: دانشگاه تهران و روزنه.
- عزیزی، محمدرضا (۱۳۹۶) متن پنهان غزلیات حافظ، تهران: زوآر.
- کمیته برنامه‌ریزی زبان و ادبیات فارسی (۱۳۹۱/۴/۴) برنامه درسی دوره کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، هشتادمین جلسه شورای برنامه‌ریزی آموزش عالی.
- متقی‌زاده، عیسی (۱۴۰۰) آموزش نحو متن محور (۱)، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- (۱۳۹۵) متون و قواعد زبان عربی (۱)، تهران: فاطمی.
- ویسی، سهیلا و همکاران (۱۳۹۹) «بررسی تأثیر آموزش صریح و ضمنی بر پردازش نحو زبان خارجی: آزمون قضاوت گرامری زمان‌دار»، دو ماهنامه جستارهای زبانی، د ۱۱، ش ۲ (پیاپی ۵۶)، خرداد و تیر، صص ۲۰۵-۲۳۴.

-Norris, J. M. & Ortega, L. (2000). Effectiveness of L2 instruction: A research synthesis and quantitative meta-analysis. *Language learning*, 50(3). Pp: 417-528

- Nuttal, C. (1996) *Teaching Reading skills in a foreign language*, Oxford: Macmillan Heinemann, pp. 30-61

A Review and Evaluation of Amuzesh-e-Nahv-e- Matn Mehvar I with an Emphasis on Implicit Education

Abstract

Amuzesh-e-Nahv-e- Matn Mehvar [Text-based Syntax Teaching I] is a book written in accordance with the topics that are covered in the course Arabic III, Part 3: Rules and Texts. The present article tries to critique and evaluate the book as an academic textbook and examines it in terms of form, content, and degree of compliance with approved educational goals in the baccalaureate curriculum of the Persian Language and Literature. Also, because of the pivotal role played by the text in the title and the ubiquity of texts in the book, the components of implicit education were emphasized. The research method in this paper is descriptive-analytical. The reasonable length of texts, the continuity of syntactic content, the variety and frequency of exercises, and simple language, among others, are some of the strengths of the book. On the other hand, limited grammatical points, few syntactic topics, internal inconsistency of different parts of each lesson, confusing in-text references, and hasty compilation and arrangement of the data reduce the scientific and educational value of the work as a textbook. The Text-based Syntax Teaching I is full of solid texts that, through various strategies, strengthen the student's reading and comprehension skills in the field of Persian language and literature, but all of the elements and components of the lessons do not serve to teach grammar and syntactic structures implicitly and through the text. As a result, the book's dominant approach is simple and direct, with a title not based on recent scientific discoveries in language education.

Keywords: Amuzesh-e-Nahv-e- Matn Mehvar [Text-based Syntax Teaching I], form and content evaluation, implicit education

گونه‌شناسی مضامین قرآنی در اشعار علی موسوی گرمارودی

رضا شجری

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

shajary@kashanu.ac.ir

زهره عسگریان

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

z.asgarian@yahoo.com

چکیده

در طول تاریخ ادبی ایران چهره‌های ماندگاری درخشیدند که در آثارشان، والاترین افکار و اندیشه‌ها را در برترین قالب‌ها، به مقتضای حال آورده‌اند که خدماتشان به زبان و ادب فارسی برای همیشه تحسین برانگیز است. یکی از شاعران معاصر علی موسوی گرمارودی است که دارای بنیان فکری مذهبی و اسلامی می‌باشد. رشد و پرورش در خانواده‌ای مذهبی، اعتقاد و احترام فراوان نسبت به دین اسلام و تسلط بر قرآن کریم، سبب شده است که وی از درون‌مایه‌های قرآنی و مذهبی در اشعار خود استفاده شایانی کند و از این بن‌مایه‌ها برای مقاصد بیدارگری مردم و ستیز با ظلم حاکم بر جامعه بهره ببرد. هدف از این پژوهش، آشنایی اجمالی با شعر آیینی و بررسی اشعار شاعر از جهت مضامین و درون‌مایه‌های شعری قرآنی و مذهبی او با روشی توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر اسناد معتبر است که فهم و درک مضامین اشعارش، یقیناً راهی برای شناخت بهتر اندیشه‌ها و افکار مذهبی وی می‌باشد. یافته‌ها نشان می‌دهد که شاعر به گونه‌های مختلف از اندیشه‌های قرآنی و آموزه‌های اعتقادی خویش در اشعار بهره برده است که نگارندگان پژوهش ضمن تقسیم‌بندی گونه‌ها براساس موضوع، این اندیشه‌ها را تحلیل و بررسی نموده‌اند. در پایان مشخص شد شاعر از اندیشه‌های قرآنی خویش بیشتر در اشعار توحیدی و توصیفات ائمه اطهار استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: قرآن کریم، شعر آیینی، تلمیح و تضمین، علی موسوی گرمارودی.

مقدمه:

۱. شعر آیینی

با قدری تأمل و اندیشه در مسیری که هنر و ادب و شعر در طول هزاران سال، با تمام شکوفایی و جلال و گاه با فترت و زوال طی کرده است می‌توان بزرگان و اندیشه‌ورانی را یافت که با شیوه زندگانی و تجربیات خاص و بی‌نظیری که داشته‌اند، آثار و عجایبی از خود به یادگار گذاشته‌اند که انسان‌ها را از سردرگمی در جهان تاریک و رازآلود بیرون می‌کشد و آن‌ها را به سمت روشنایی رهنمون می‌کند؛ چرا که انسان‌های بزرگ در گستره کوچک جهان زندگی نمی‌کنند، بلکه فراتر از آن تفکر می‌کنند و آثار بی‌نظیری خلق می‌کنند که هدف آن‌ها نگاه انسانی و صدق عاطفی است. در شعر و ادب فارسی یکی از حیطه‌هایی که شاعران و بزرگان ادب را به مقصود اصلی‌شان یعنی هدایت انسان‌ها و رساندن آن‌ها به سعادت و رستگاری نزدیک می‌کند، شعر آیینی است که با محتوا و مضمون دینی و مذهبی راه را برای انجام این رسالت بزرگ هموارتر می‌نماید. این نوع شعر از دوره‌های نخستین شعر فارسی تا به امروز مورد توجه پارسی‌سرایان قرار گرفته است، اما در گذر زمان رویکرد شاعران نسبت به مضامین و درون‌مایه‌های آیینی تغییر کرده است.

آن‌چنان که از پیشینه شعر آیینی بر می‌آید، شاعران این نوع شعر در ابتدا بیشتر به مدح و منقبت و مرثیه خاندان عصمت و طهارت می‌پرداختند که نمونه‌های آن در اشعار شاعران زیادی مشهود است؛ که بیشتر به دلیل ارادت و وفاداری آن‌ها به خاندان رسول اکرم است و نشان بر ولایت‌مداری آن‌هاست، (مرادی، ۱۳۹۱: ۱۵۲) اما از این میان مرثیه‌ها و سوگ سروده‌ها در رثای حضرت سیدالشهداء هم به وفور دیده می‌شود که معروف‌ترین آن ترکیب‌بند معروف محتشم کاشانی است.

چنان‌که بررسی شده است در سال‌های اخیر نوعی نگاه عرفانی به موضوعات آیینی جایگزین نگاه و زبان مرثیه-سرایانه شده است (همان: ۱۷۷) و شعر آیینی فقط به موضوعات ذکرشده محدود نمی‌شود و بسیاری از موضوعات دینی و مذهبی دیگر را نیز در بر می‌گیرد. در تعریف شعر مذهبی باید گفت: شعری است سرشار از معارف قرآن و سنت، همراه با پندها حکمت‌های عالی و یادآوری‌های اخلاقی، به جز دیگر متون ادبی و مواد لغوی و نهادهای تاریخی... شهر مذهبی، آرمان‌هایی دارد که مهم‌ترین عنصر شعر شاعران پیشین شیعه را تشکیل می‌دهد؛ یعنی استدلال درباره تشیع و فراخواندن جامعه به حق و پراکندن فضایل و مناقب والای آل الله و سرایت دادن اخلاق و روحیات ائمه اطهار به جان‌ها و روان‌ها به صورتی جذاب و سبکی بدیع به زبان شعر، تا با ارواح در آمیزد و جان‌ها و خردها را زیر تأثیر تربیتی گیرد. (سوری، ۱۳۸۸: ۲۴) این گونه شعر به لحاظ ساختار، فرم، تکنیک و آنچه که مربوط به قاعده سرایش است تضادی با سایر انواع شعر ندارد و وجه تمایز آن فقط موضوعاتی است که سروده می‌شوند و این موضوعات به طور کلی همه آموزه‌های مهم از متون الهی، دینی، فرهنگ عترت و تاریخ اسلام را شامل می‌شود. (محمدپور، ۱۳۸۷: ۴۲)

برای این گونه شعر ویژگی‌های متعددی را از منظرهای گوناگون معرفی و مشخص کرده‌اند، به طور خلاصه شعر آیینی رسالتی بالاتر و والاتر از گفتن مدح و مرثیه دارد و آن آسیب‌شناسی دین و افشاگری علیه مارقین و ناکثین و قاسطین و تاجران دین است. شعر آیینی باید شعر بیدارگر، افشاکننده و حرکت‌آفرین باشد. شعری روشنی‌افروز و ظلمت‌سوز، به مثابه شب‌چراغی برای در راه‌ماندگان و گم‌شدگان. از این رو گستره آن فراتر از مدح و مرثیه است و شاعر آیینی باید روزنه‌ای به جان کلمات پیدا کند و به مدد «دانش و بینشی» عمیق و اجتهادی پیامبرگونه، در سیر و

سلوکی عاشقانه و کشف و شهودی عارفانه با جان کلمات به «سماع» برخیزد و از ژرف‌نای اقیانوس کرانه ناپدید واژگان و کلمات به استخراج گوهرهای ناب معنا دست یازد. (اسماعیلی، ۱۳۸۸: ۳ و ۲)

یکی از حوادث و رویدادهای تأثیرگذار در قلمرو شعر آیینی جریان سیاسی، اجتماعی انقلاب اسلامی ایران است. این حادثه بزرگ تاریخی باعث شد نگاه و رویکرد تازه و نو در افق دید شاعران آیینی پدیدار شود و در شعر آیینی عواطف و اندیشه‌های بی‌نظیر و بی‌بدیل به وجود آید. «پس از انقلاب اسلامی گفتمان مذهبی به عنوان وجه غالب ادبیات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی کشور همواره مورد توجه مردم و شاعران به عنوان فردی تأثیرپذیر از جامعه بوده است.» (شفاعی، ۱۳۸۷: ۱)

فضای انقلابی ایران در سال‌های ۵۷ به بعد باعث شده بود تا ذهن شاعران بیشتر از پرداختن به مضامین مدح و توصیف زندگی ائمه، به تعریف و چگونگی مفاهیم آیینی و اخلاقی مثل ولایت و امامت و انتظار فرج و مضامین عاشورایی بپردازد؛ چرا که یقیناً چنین مفاهیم و آموزه‌هایی شکل‌گیری زندگی فرهنگی و اسلامی انسان امروز را تحت تأثیر مستقیم خود قرار می‌دهد. بررسی شعر آیینی در دوره‌های تاریخی مختلف و ویژگی شعر و شاعر آیینی از دیدگاه‌های گوناگون، تقسیم‌بندی‌های شعر و شاعران آیینی براساس نظریات پژوهشگران مبحث بسیار بااهمیت و گسترده‌ای است که ذکر تمامی آن‌ها هدف این پژوهش نیست و سعی بر آن است تا خوانندگان قدری با فضای این گونه شعر بیشتر آشنا شوند. «به طور کلی شاعران آیینی را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱- سنت‌گرا ۲- نوگرا ۳- بینابین (سنت‌گرا و نوگرا)» (مرادی، ۱۳۹۱: ۵۷) با توجه به این تقسیم‌بندی علی موسوی گرمارودی را می‌توان جز دسته سوم یعنی بینابین نامید چون در هر دوی این رویکردها (سنتی و نو) عملکردی بدیع و بی‌سابقه دارد و طبع وی به سرودن اشعار نو متمایل است و از معدود شاعرانی است که سال‌ها پیش از انقلاب شعر نو را در خدمت ارزش‌های دینی و انقلابی قرار داده است. او هم‌چنین در قالب‌های شعری کلاسیک از جمله قصیده دستی توانا دارد و گاهی لحن و سبک سخنش به قدامای شعر فارسی شبیه می‌شود.

از جمله ویژگی‌های شعر گرمارودی نگرش عاطفی و انسانی است که در برخورد با مسائل گوناگون دارد. عاطفه از عناصر معنوی شعر محسوب می‌شود که آموختنی نیست و با درونیات شاعر مرتبط است و علاوه بر آن عنصر غالب بر سایر عناصر سازنده شعر است و موجب می‌شود سایر عناصر شعری به طور هماهنگ در یک راستا حرکت کنند تا بیشترین تأثیر را بر خواننده بگذارند. شعر گرمارودی نیز به گونه‌ای است که عواطف و احساسات شاعر را بدون هیچ حجابی به خواننده منتقل می‌کند و مخاطب تحت تأثیر جنبه عاطفی آن قرار می‌گیرد. طرز نگرش خاص نسبت به محیط پیرامون، اشیا و حوادث جهان، توصیفات وی از پدیده‌ها و وقایع را زنده و جاندار کرده است تا جایی که حتی از لحاظ صنایع ادبی نیز جان بخشی و روح بخشی به اشیا و... آرایه‌های استعاره و تشبیه را در اشعارش فراوان‌تر نموده است. سیاق سخن گرمارودی به گونه‌ای است که به دلیل جزالت و سلاست کلام وی، گویی همانند فرزنانگان شعر پارسی سروده‌هایی سهل و ممتنع دارد؛ چنان که از این جهت چندان قابل‌قیاس با شاعران هم عصر نیست و این ویژگی اشعار او را منحصر به فرد کرده است.

گرمارودی در بیان ارزش‌ها و افکار آیینی خودش، هنر و زبان ادبی را به خدمت گرفته است و از شیوه‌های بیان و فرم‌های زیبا و متنوع بهره برده است. مضامینی مانند: نعت پیامبر (ص) و اولیای دین، ترویج سیره پیامبر (ص) و امامان،

نیایش و ستایش، سروده‌های توحیدی، منقبت و مرثیه اهل بیت، و مضامین اعتقادی و اخلاقی در شعرش نمود چشمگیری دارد که بیانگر تأثیر پذیری فراوان او از قرآن و متون دینی است.

۲. پیشینه پژوهش

بر اساس بررسی‌های انجام گرفته توسط نگارندگان متن، درباره برخی مضامین شعری موسوی گرمارودی تا به حال کتاب‌ها و مقالات و پایان‌نامه‌هایی به رشته تحریر در آمده است، اما پژوهش مستقلی با موضوع «گونه‌شناسی مضامین قرآنی» در اشعار این شاعر صورت نگرفته است و فقط در برخی آثار یاد شده به بررسی اسطوره و ادبیات پایداری و اشعار آیینی وی در مقایسه با سایر شاعران و چندی مضامین شعری وی پرداخته شده است، که در زیر به پاره‌ای از آنها اشاره می‌شود:

کتاب «سیمای چهارده معصوم در اشعار نصرالله مردانی و سید علی موسوی گرمارودی» از زینت مهربان: ۱۳۸۳، و پایان‌نامه‌هایی از جمله: «بررسی عناصر شاعرانه در اشعار گرمارودی» از فاطمه عرب عامری: ۱۳۸۹، «بررسی تطبیقی عناصر مقاومت در اشعار عزالدین مناصره و موسوی گرمارودی» از محمدتقی حقی پور: ۱۳۹۵، و مقاله‌هایی مانند: «حس شاعرانه در سوگ سروده‌های موسوی گرمارودی» از مهدی دهرامی: ۱۳۹۴، «فلسطین در شعر سید علی گرمارودی و علی فوده» از حسین تکتبار: ۱۳۹۶. لذا در پژوهش حاضر قصد داریم پس از آشنایی اجمالی با زندگی و آثار این شاعر آیینی، مضامین و اندیشه‌های شعری او را -که برگرفته از قرآن و آموزه‌های دینی است- گونه‌شناسی و تحلیل کنیم تا از این طریق میزان تأثیراتی که این مفاهیم و اندیشه‌ها در شعر او گذاشته است مشخص شود.

۳. نگاهی به زندگی‌نامه و آثار

علی موسوی گرمارودی، نویسنده و شاعر و حافظ پژوه معاصر در ۳۱ فروردین ۱۳۲۰ در قم به دنیا آمد، پدرش عارفی بزرگ بود و نخستین آموزه‌های دینی خویش را نزد پدر فراگرفت و بعد از گذراندن تحصیلات ابتدایی و دبیرستان در قم، با مهاجرت به مشهد صرف و نحو را نزد محمدتقی ادیب نیشابوری و منطق و اصول و فقه را نزد دیگر مدرسان مشهد آموخت. شاعری را به طور جدی از سال ۱۳۴۸ با چاپ نخستین مجموعه شعرش عبور آغاز می‌کند و «او از نخستین شاعرانی بود که با رویکرد مذهبی به سرودن شعر در قالب نو و آزاد پرداخت.» (محمدزاده، ۱۳۸۳، ج ۲: ۱۳۵۵) در سال ۱۳۵۲ به جرم فعالیت‌های مبارزاتی علیه حکومت طاغوت به مدت ۴ سال زندانی شد. پس از آزادی مسئولیت‌های مختلفی از جمله: سرپرستی انتشارات انقلاب اسلامی، مشاور فرهنگی بنی صدر، بنیان‌گذاری کانون فرهنگ نهضت اسلامی را بر عهده می‌گیرد. (گرمارودی، ۱۳۷۷: ۵۵۶) او علی‌رغم تمام مسئولیت‌های فرهنگی همواره در شعر و ادب فارسی خوش درخشیده است. در سال ۸۵ وی به عنوان چهره ماندگار بخش شعر در بنیاد چهره‌های ماندگار انتخاب شد.

آثار علی گرمارودی تنها به مجموعه‌های شعری وی محدود نمی‌شود و در زمینه‌های متنوع آموزش و پرورش، پژوهش و نقد و ترجمه و... تألیف شده که به معرفی آن‌ها می‌پردازیم:

مجموعه شعر: عبور، در سایه‌سار نخل ولایت، سرود رگبار، در فصل مردن سرخ، چمن لاله، خط خون.

داستان‌ها: بابا تاریخ، با دم شیر، داستان پیامبران، به کوتاهی آه به بلندای ماه.

ترجمه‌ها: ترجمه قرآن کریم و صحیفه سجادیه و نهج‌البلاغه، در کرانه دریا، پرتو انسان‌ها، در سطح عشق. آثار گوناگون: قلم‌انداز، دگر خند، صدای سبز، از ساقه تا صدر، زندگی و شعر ادیب الممالک فراهانی، جوشش و کوشش در شعر، به گزینه علی‌نامه، غوطه در مهتاب، در بوته نقد، شرح زندگانی بافقی. (پروین‌زاد، ۱۳۸۱: ۲۱)

بحث و بررسی:

۱. بازتاب مضامین قرآنی:

گرمارودی در بیان اندیشه‌های ناب و القای مفاهیم تعلیمی از آموزه‌های قرآنی و دینی الهام گرفته است که این امر نشان‌دهنده انس و الفت او با قرآن کریم است و معلوم می‌شود به خوبی از احادیث و آیات در اشعار خویش بهره برده است؛ که این مضامین به طور ویژه در مجموعه شعرهای آیینی او (گوشواره عرش) بیشتر از سایر اشعار مشهود است و در این بخش به چند نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

۱-۱. اندیشه‌های اعتقادی

معارف به کار رفته در برخی اشعار گرمارودی اعتقاد راسخ او را به اصول دین مقدس اسلام یعنی توحید، نبوت، امامت، عدل و معاد نشان می‌دهد که هرکدام از این اصول را متناسب با موضوع خاص خود در شعرهای آیینی خویش به کار گرفته است تا پابندی و ایمان قلبی خود نسبت به آن‌ها را اظهار کند:

۱-۱-۱. توحید و خداباوری

الف) خداباوری در برخی باورها در ارتباط مستقیم با خلقت‌گرایی است. شاعر خداوند را سر منشأ وجود می‌داند که از چون و چرا مبرا است و همه کائنات و موجودات را در برابر او هیچ می‌داند و اینکه با ترازوی عقل و فهم نمی‌توان او را سنجید و با تلمیح به داستان‌های قرآنی حضرت موسی و عصایش، حضرت مریم و زاده‌شدن مسیح و حضرت زکریا و یحیی، و در آخر برگزیدگی حضرت محمد (ص) نشان می‌دهد که قدرت و خواست خداوند سر منشأ تمامی این حوادث بوده است:

ای تو سرواژه کلام وجود وز پی تو دگر همه پسوند
من گرفتار بند چندین «چون» تو فرا بر گذشته از هر «چند»
اژدهایی بر آوری ز عصا تا ببلعد ز جادوان، ترفند
وی پسندیده در همه خود را در من ذره هم جز این می‌پسند

(گرمارودی، ۱۳۸۶: ۱۲۹)

و در بیت آخر بدون اینکه اشاره‌ای صریح به آیه داشته باشد با الهام از مضمون آیه ۱۴ سوره مؤمنون «فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ» خطاب به خداوند می‌گوید ای کسی که در آفرینش انسان‌ها کار خویش را پسندیدی، همان‌گونه که پیامبران و اولیاء خودت را یاری نمودی، برای من هم جز این را نپسند و مرا نیز یاری کن. (تقوایی، ۱۳۹۴: ۸۵) هم‌چنین در شعر «جهان چون دست خط کردگار است» اعتقاد به خالقیت خداوند و نمود و جلوه آن در تمام اجزای هستی را

بیان می‌کند که گویی این جهان مثل تابلو نقاشی است که خداوند با انواع رنگ‌ها، موجودات و اجزای آن را خلق می‌کند؛ خلقتی بدیع و بی‌سابقه که کاملاً بی‌عیب و نقص است:

جهان چون دست خط کردگار است خدا خود برترین آموزگار است
جهان ما کتاب آن تواناست در آن هر نقطه و هر حرف خواناست

(گرمارودی، ۱۳۹۳: ۶۶)

و در نهایت آفرینش انسان را هم که برترین مخلوقات است، حاصل هنرنمایی خداوند می‌داند و آغاز شناخت این خالق بی‌همتا با خودشناسی میسر می‌شود، چون خودشناسی مقدمه‌خداشناسی است و یادآور این حدیث از امام علی (ع) است: (مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ):

تو هم شعر خدایی، چون ندانی که باید خویشتن را خود بخوانی؟

(همان: ۶۸)

ب) عشق به سرچشمه هستی در شعر «سخنی در عشق» جاری است. که شاعر گرایش به توحید و دوری از شرک را در همان ابتدا بیان می‌کند و در ابیات بعد جان و هستی تمام موجودات و پدیده‌های طبیعت، هم‌چون کوه و دریا، ستارگان و گل‌ها، غارها و آتش‌فشان‌ها، از فرود زمین تا فراز آسمان را نشأت گرفته از وجود لایزال خداوند می‌داند و او هم می‌خواهد دلش به آینه‌ای برای یافتن نور هستی بخش الهی تبدیل شود و عشق او در وجودش فزونی گیرد تا به معرفتی روزافزون دست یابد:

الهی جان من توحیدگر کن مرا زین شرک من زیر و زبر کن
دلم از عشق خود آینه‌گون کن تب عشق و جنونم را فزون کن

(همان: ۶۱)

چکیده جان آدمی دل است؛ در علم عرفان و تصوف دل مؤمن آینه عشق الهی و محلی برای تجلیات و ظهور مستقیم اسماء و صفات خدا است و این موضوع اشاره‌ای به این حدیث قدسی دارد: «لَا يَسَعُنِي أَرْضِي وَلَا سَمَائِي وَ لَكِنْ يَسَعُنِي قَلْبُ عَبْدِي الْمُؤْمِنِ» زمین و آسمان گنجایش من را ندارد ولی قلب بنده مؤمن گنجایش مرا دارد. (عوالی اللثالی: ۱۴۰۳، ج ۴/۷) هم‌چنین شعر «مناجات» در قالب مناجات و نیایش گونه‌ای با خداوند است که شاعر می‌خواهد به حال خودش رها نشود و اسیر بند الهی باشد و در نهایت هم زبان خودش را در بیان ناتوان می‌داند:

ای رها کرده مرا با خویشتن باز بستان این رهایی را ز من

(همان: ۷۱)

از منظر عرفانی، عشق به سرچشمه هستی مخصوص انسان نیست و در ذات همه موجودات قرار دارد، اما برای انسان شکل ویژه‌تری پیدا می‌کند و ودیعه‌ای است که خداوند به او عرضه کرده است: «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَ حَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا». احزاب: ۷۲. گرمارودی سنگینی و عظمت این بار را مدام با تمام وجودش درک می‌کند و معتقد است اگر آدمی از قبول چنین امانتی سر باز می‌زد، همه موجودات او را ملامت می‌کردند و در مرداب هلاکت و نابودی فرو می‌رفت:

-اگر آن امانت

— که از گردش آسمان به دوش من نهادند —

با دیگران باز پس برند،

درختان، به انتقام

در تنم تبرها خواهند گذاشت. (من شاعر شیعی‌ام، ۱۳۸۱: ۲۹)

در تفسیرهای عرفانی این بار امانت، عشق و شناخت خداوند است و به معرفت تفسیر شده است؛ زیرا در مقابل شریعت که در آن رابطه انسان و خداوند عبادانه است، در عرفان این رابطه عاشقانه است و مقصود آفرینش وجود انسان، بر دوش کشیدن این امانت بزرگ است که سایر موجودات توانایی پذیرفتن آن را نداشتند.

در شعر «نماز سرخ» شاعر با نگاهی عارفانه، آسمان و زمین و هر آنچه میان آن دو است از کوه و درخت و جنگل و ابر و باد... تا سنگ را تجلی‌گاه عشق خداوند می‌داند و با حسن تعلیل‌هایی بسیار زیبا از جلوه‌گاه‌های عشق الهی سخن می‌گوید و عشق معشوق را مثل جان در دل هر ذره جاری و ساری می‌بیند و هم‌چون عارفان عاشق به دنبال عنایت و گوشه‌چشمی از معشوق است؛ در آخر چشم و گوشه‌ای از خداوند می‌خواهد که بی‌پرده این تجلیات را ببیند و دلش مأمن عشق الهی شود:

که تا روی تو ای زیبا ببینم ز بستان تجلی گل بچینم

(همان: ۷۵)

این عشق الهی موجب شده تا او را معشوقی بی‌نشان بداند که هر چه در این عالم جست‌وجو می‌کند او را نمی‌یابد و اشاره‌ای دارد به آیه «لَا تُدْرِكُهُ الْأَبْصَارُ وَ هُوَ يُدْرِكُ الْأَبْصَارَ. انعام: ۱۰۳»

هم‌چنان آن بی‌نشان نایاب ماند هیچ حاصل جست‌وجو از او نداشت

(همان: ۷۹)

اما با توجه به اشعار و توضیحاتی که ذکر شد شاعر ۹ شعر مستقل را در مجموعه اشعارش در ارتباط با همین مضمون دارد که نشان‌دهنده اعتقاد عمیق او به مسئله توحید و خداباوری است.

۱-۲. نبوت (وصف پیامبر (ص))

در اشعاری که در باب توصیف و منقبت پیامبر (ص) سروده شده است — که ۴ شعر از اشعار آیینی شاعر را شامل می‌شود — می‌توان زندگی پیامبر (ص) را به طور کامل مشاهده کرد. شاعر ابتدا از تولد پیامبر (ص) که همراه با معجزات و خیر و برکت فراوان بوده شروع می‌کند:

یک لحظه، صمغ‌ها غسل شد / قاصدک‌ها نوعروس / ریگ‌ها گلخند / سینه مادران رگ کشید / جهان در محمد شکفت / و گلخند آغاز شد... (گوشواره عرش، ۱۳۹۳: ۸۵)

نگه بر کوه کردی، پرنیان شد به سنگ افکندی و آب روان شد
جهان تا با گل روت آشنا شد عبیر عشق پیدا در فضا شد

(همان: ۱۰۰)

محیط و کیفیت زندگی او با حلیمه، ساده‌زیستی و اوصاف ظاهری او (مانند سایه نداشتن و همراهی همیشگی یک ابر با او، داشتن مهر نبوت بر شانه و...) را نیز به تصویر می‌کشد:

خانه، خیمه‌ای از موی بز/ با سایبانی ساده/ که آفتاب را به جای او بر پشت دارد/ و او کودکی بی‌سایه/ که آفتاب سایه اوست (همان: ۸۷)

و با ذکر راستگویی و درستکاری و امانت‌داری، سعه صدر و... خلق و خوی نیک ایشان را به خواننده نشان می‌دهد و بدین شکل شخصیت پیامبر را معرفی می‌کند:

یتیم مکه، چوپان جوانی از بنی هاشم/ امین، آن راستین، آن پاک‌دل، آن مرد/ و شوی برترین بانو، خدیجه/ نیز، آن کس کو سخن جز حق نمی‌گوید/ و غیر از حق نمی‌جوید (همان: ۹۲)

آنچه ز گل نیک‌تر آمد به باغ باغ گل خلق تو و خوی توس

(همان: ۱۰۲)

او ماجرای بعثت پیامبر (ص) و نازل شدن وحی در غار حرا را همراه با توصیف فضایی تاریک و تیره و پر از سیاهی و پلیدی (مکه) خاستگاه نور می‌داند و عشق بی‌نهایت خود به پیامبر (ص) را به زیبایی تمام در شعر «امام عاشقان، پیغمبر عشق» جلوه‌گر می‌کند. تمامی این اشعار نشان‌دهنده اعتقاد راسخ و پایدار شاعر به نبوت است که سروده‌های او را رنگ و بویی نبوی بخشیده است:

تو بودی کادم از این خاک برخاست فغان از سینه افلاک برخاست

(گرمارودی، ۱۳۹۳: ۱۰۱)

صبح ازل پرتو پیشانی‌ات شام ابد طره دلجوی توس

(همان: ۱۰۲)

ابیات بالا می‌تواند اشاره‌ای به حدیث «أَوَّلُ مَا خَلَقَ اللَّهُ نُورِي» باشد که طبق دلایل عقلی و نقلی و متون عرفانی، آفرینش نور وجود پیامبر (نه وجود مادی و عینی ایشان) مقدم بر تمام مخلوقات است و تمامی موجودات و کمالات وجودی، از جلوه‌های مخلوق نخست و نور معصوم است که هر کدام مرتبه تنزل یافته آن هستند. هم‌چنین در شعر «خاستگاه نور» که در مورد بعثت پیامبر سروده شده، شاعر با استفاده از آیه نخست سوره علق: «اقراء باسم ربك الذي خَلَقَ» ترکیبی زیبا و بی‌نظیر برای بیان مفهوم وحی ایجاد می‌کند:

-بخوان ای مرد!

به نام آن بخوان کت آفرید ای مرد!

بخوان!

اما جوابی بی‌نمی‌خیزد... (گرمارودی، ۱۳۶۸: ۲۳)

۱-۳. امامت (ولایت علی (ع))

ولایت و امامت از جمله مضامینی است که کم‌تر شاعر شیعی را می‌توان یافت که به آن نپرداخته باشد. ولایت مسئله‌ای اساسی و بنیادین است که شاعر هرگز نتوانسته شعر خود را از بوی خوش آن دور نماید و با شعری به نام «در سایه‌سار نخل ولایت» در وصف حضرت علی (ع) نام خودش را در ذهن مردم ماندگار کرد. او ۹ شعر زیبا و فاخر از اشعار خویش را به طور مشخص برای حضرت علی (ع) سروده است و چنان جایگاه و مقام حضرت علی (ع) را والا می‌داند که نمی‌توان او را با تخیل و چشم ظاهر بین درک نمود؛ امامی که نور روشن حق و یاریگر یتیمان و از بین‌برنده منافقان

است و چشم و دلی که عظمت او را درک کرده، برترین دیده دنیااست. آسمان و زمین از اقتدار و شجاعت و در عین حال رأفت و مهر او را در تحیر است و کلام از بیان جایگاه و عظمت او قاصر می‌ماند... :

خجسته باد نام خداوند/ نیکوترین آفریدگاران/ که تو را آفرید/ از تو در شگفت هم نمی‌توان بود/ که دیدن بزرگیت را،/ چشم کوچک من بسنده نیست/ *** / درشتناک بر کائنات ایستاده‌ای/ و زمین گویچه‌ایست به بازی در مشت تو (گوشواره عرش، ۱۳۹۳: ۱۲۳)

در وصف تو یا علی فلک مانده به راه از اشک و غم تو، آبرو یافته چاه
(تا محراب، ۱۳۸۹: ۱۳۴)

شاعر علی (ع) را از جنس آدمیان نمی‌داند و او را فرابشری می‌خواند که قابل‌قیاس با هیچ‌کس نیست (ما کجا، آن خوب، آن زیبا کجا؟) و آن‌چنان که گفته: خدا، تنها خدا داند علی کیست... وجود امام مثل شب چراغی است که ظلمت و تاریکی را از زندگی انسان‌ها می‌زداید و پیشوایی و راهبری ایشان دستگیر تمام انسان‌های تاریخ است؛ او روح ليله القدر و آفریده‌ای الهی است:

ای روح ليله القدر

حتی مطلع الفجر

اگر تو نه از خدایی

چرا نسل خدایی حجاز فیصله یافته است؟ (گرمارودی، ۱۳۹۳: ۱۲۵)

یا در جایی دیگر پیشانی شکافته حضرت علی (ع) را _ که به تعبیری خود قرآن ناطق است _ در شعرش «کتاب خداوند» خطاب می‌کند که بی‌ارتباط با آیه: «هَذَا كِتَابُنَا يَنْطِقُ عَلَيْكُمْ بِالْحَقِّ. جائیه، ۲۹» نیست، چرا که پیامبر (ص) و خاندان او لسان و کتاب ناطق الهی هستند:

-چگونه شمشیری زهرآگین

پیشانی بلندتو

این کتاب خداوند را

از هم می‌گشاید.

چگونه می‌توان به شمشیری دریایی را شکافت؟ (همان: ۱۲۷)

در ابیات زیر هم حقانیت و برحق بودن علی (ع) را ذکر می‌کند. حق دنباله‌روی حضرت علی (ع) است چرا که گفته و رفتار و پندار او عین حقیقت است و هیچ اشتباه و گناهی در وجود او راه ندارد که یادآور: «عَلَى مَعَ الْحَقِّ وَ الْحَقُّ مَعَ الْعَلَى» است:

علی جویی ما حق جویی ماست

تو می‌دانی در این سینه چه غوغاست

به جز حق، حق نداری هیچ مطلب

شب تاریخ را مرغ شبی، شب

(باغ سنگ: ۳۰۳ و ۳۰۱)

عدالت‌خواهی، حلم و بردباری، انفاق و بخشنندگی، خردمندی، ساده‌زیستی، حافظ کلام وحی بودن، و بسیاری از حوادث مانند جنگ‌های امام و فتح خیبر، جانشینی پیامبر، ضربت خوردن امام و ویژگی‌های ظاهری ایشان، از مسائل و موضوعاتی است که که گرمارودی با شیوه بیان و نگرشی نو به آن‌ها در اشعار علوی پرداخته است؛ مانند شعر زیر

که در آن برای نشان دادن نیرومندی و شجاعت امام، از قدرت جنگاوری ایشان تعبیر نو به کار می‌گیرد که شمشیر ایشان مایهٔ حیات بخشی است:

زمان، در خشم تو، از بیم سترون می‌شود/ شمشیرت به قاطعیت «سجیل» می‌شکافد/و به روانی خون از رگ‌ها می‌گذرد/ و به رسایی شعر در مغز می‌نشیند/ و چون فرود می‌آید/ جز با جان برنخواهد خاست (گوشوارهٔ عرش، ۱۳۹۳: ۱۲۶)

وی راز یا علی گفتن به هنگام آغاز کردن کار را، استمداد از همت بلند حضرت بیان می‌کند و معتقد است این باور باید قلبی باشد تا بتوان علی‌گونه رفتار کرد:

گر شنیدی که یا علی گویند همت وی ز نام او جویند
«یا علی» را به زیر بار بگو نه به گفتار، وقت کار بگو

(تا محراب، ۱۳۸۹: ۸۵)

نهج‌البلاغهٔ امیر نیز در نظرش هم‌چون اقیانوسی خروشان و پر رمز و راز است، که هرگاه می‌خواهد جام به دست، بهره‌ای از امواج آن ببرد، جز یکی دو قطره چیزی دستگیرش نمی‌شود؛ اما همان قطره از این اقیانوس بیکران گویی هم‌چون عطارده تماماً نور و روشنی‌ست و بسیار نایاب و ارزشمند:

و دریا در موج/ و فاصله به درازای یک دست/ و به دوری یک تاریخ! شتک خیزاب امواج، تنها یک دو قطره/ بردیوارهٔ شفاف جام می‌چکاند؛/ و عطارده در جام من است/ «نهج‌البلاغه» را می‌بندم (گوشوارهٔ عرش، ۱۳۹۲: ۱۴۰)
اندیشه و مفهوم امامت به این بیانات و سروده‌ها منتهی نمی‌شود بلکه سروده‌های اختصاصی شاعر دربارهٔ هر یک از امامان و در مدح و رثا یا در سوگ آنان نشان‌دهندهٔ ارادت کامل و علاقه و انس و الفت وی با هر یک از این بزرگواران است. البته یادآوری این نکته هم ضروری است که شاعر با سرودن این‌گونه اشعار توانسته برای انسان معاصر اسوه بسازد تا انسان نسل امروز بتواند شخصیت‌هایی هم‌چون امامان را در زندگی الگو قرار دهد و وجود آن خاندان عصمت را به گونه‌ای وصف کرده است که برای مخاطب باورپذیرتر باشد و فقط در جایگاه مدح و منقبت و سوگواری نمانده است و این نکتهٔ ارزشمند می‌تواند وجه تمایزی بین شاعر و دیگر سخنوران شود.

۱-۱-۴. قیامت و معاد

معاد در دین مبین اسلام یکی از اصول اعتقادی به شمار می‌آید و هرکسی که ایمان به عالم آخرت را از دست بدهد از زمرهٔ مسلمانان خارج است. قرآن کریم در آیات بسیاری به این موضوع اشاره نموده و کوشیده به بیانات گوناگون حقیقت و چگونگی آن را برای انسان‌ها اثبات نماید و دربارهٔ آن هشدار دهد تا انسان‌ها خود را برای رویارویی با جهان پس از مرگ آماده کنند. در اشعار گرمارودی نیز این اعتقاد آشکارا بیان شده و او با اشاره به آیات قرآن تمام هستی را با نگاهی شاعرانه و بیانی هنری و خلق تصاویری زیبا محکوم مرگ می‌داند و در ادامه به نمونه‌ای از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

ما می‌رویم چو گل و این بوستان به جاست آن گل که هیچ‌گاه نمیرد گل خداست

(گرمارودی، ۱۳۷۸: ۳۷)

آیا مرگ به رقت مهی ست

کز دره بالا می‌رود؟

یا به هیأت پیکره بی‌جان صخره‌ایی

که شانه‌اش زیر لحاف مه عریان می‌ماند؟

(همان: ۸۵)

کوه از نهیب زلزله‌ها می‌شود زبون
آخر، دمی، ز دمدمه صور و امر حق
نیز، این سپر گوژ، به زیر آید از زیر
می‌میرد این چراغ خور و پرتو قمر
آنان همه شدند و بخواهند شدن همی
هرچ از جهان به جاست چه بیش و چه مختصر

(گرمارودی، ۱۳۶۸: ۱۶۶)

بیت اول در ارتباط با فانی شدن جهان و همه موجودات و بازگشتن آن به سوی خداوند است و اینکه تنها خداوند باقی است برگرفته از آیه ۸۸ سوره قصص: «كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ» و آیه ۲۶ و ۲۷ سوره الرحمن «كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَ يَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَ الْإِكْرَامِ» است. در شعر بعدی با پرسیدن سوالاتی مخاطب را به تفکر عمیق راجع به پدیده «مرگ» و می‌دارد که حقیقتاً مرگ چگونه خواهد بود؟! و در ابیات بعد با تعبیری که در قرآن هم آمده چگونگی برپایی روز قیامت را و همراه بودن آن با فرو ریختن کوه‌ها و واژگونی آسمان‌ها و نفخه صور را توضیح می‌دهد که به آیات زیر اشاره دارد: «يَوْمَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ فَتَأْتُونَ أَفْوَاجًا. نَبَأُ: ۱۸۰» روزی که در صور می‌دمند و شما گروه‌گروه به عرصه محشر می‌آیید و هم‌چنین آیات ابتدایی سوره تکویر: «إِذَا شَمْسُ كُوِّرَتْ وَ إِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ وَ إِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ.» و هم‌چنین آیات ۴ تا ۶ سوره واقعه، آیه ۱۰ سوره دخان و آیات ابتدایی سوره زلزله که همگی راجع به چگونگی برپایی قیامت هستند و ما به ذکر نام آن‌ها بسنده می‌کنیم.

۲-۱. اندیشه‌های عبادی

۱-۲-۱. نماز

نماز عالی‌ترین جلوه بندگی و عبودیت در پیشگاه پروردگار متعال بوده و به عنوان واجبات برای بندگان معین شده است و رشته الفت بین خداوند و بنده است که از فطرت خداجوی آدمی سرچشمه می‌گیرد. شاعر در اشعارش سروده‌ای مستقل برای فریضه نماز ندارد ولی از مفهوم و واژه نماز برای به تصویر کشیدن مفاهیم دیگر استفاده کرده که حاصل گره‌خوردگی اعتقادات و عواطف و احساسات شاعر است. مثل نمونه‌های در اشعار زیر:

-شفق آینه‌دار نجابت،

و فلق محرابی،

که تو در آن

نماز صبح شهادت گزارده‌ای. (گرمارودی، ۱۳۸۶: ۴۵)

کنون به پیش تو دست نیاز آوردم
به سوی قبله رویت نماز آوردم
همان به است که دست نیاز باز بریم
دوباره سوی تو ای قبله‌گه نماز بریم

(گرمارودی، ۱۳۸۸: ۱۱۴ و ۱۱۳)

-تغسیلی در برکۀ نگاهت

و نمازی گرم در محراب دوست‌داشتن

فریضۀ من نیست

غریزۀ من است. (گرمارودی، ۱۳۶۸: ۷۲۴)

۱-۲-۲. حج

در شعر و ادب فارسی، حج و کعبه از جایگاهی والا برخوردار است و هر یک از شاعران از زاویه دید خاص به آن توجه کرده‌اند. گرمارودی شعری مستقل برای حج نسروده، اما در شعر مشهورش «خاستگاه نور» که در وصف پیامبر است، به حج و خانه خدا اشاره‌ای دارد و هم‌چنین در شعر «خط خون» که مرثیه‌ای درباره حادثۀ کربلاست، به زمان انجام مناسک حج اشاره می‌کند. در روز هشتم ذی‌الحجه که همه مردم خود را برای شرکت در مراسم حج آماده می‌کنند، امام حسین (ع) با کاروان خود از مکه خارج می‌شود تا در برابر منکر قیام کند تا دین مبین اسلام پایدار باقی بماند:

- و من نشسته‌ام این‌جا؛ کنار غار پرت و ساکتی، تنها

که می‌گویند: روزی، روزگاری، مهبط وحی خدا بوده است

و نام آن حرا بوده است

و اینجا سرزمین کعبه و بطحاست

و روز، از روزهای حج پاک ما مسلمان‌هاست.... (گرمارودی، ۱۳۸۶: ۱۱۷)

و تو نخستین کس

که ایام حج را

به چهل روز کشاندی

و اَتَمَنَّاها بَعَشْر

آه

در حسرت فهم این نکته خواهم سوخت

که حج نیمه تمام را

در استلام حجر وانهادی

و در کربلا

با بوسه بر خنجر تمام کردی. (گرمارودی، ۱۳۸۶: ۵۱)

شعر اخیر اقتباسی از این آیه شریف دارد: «و واعدنا موسی ثلاثین لیلَه و اَتَمَمْنَاها بَعَشْرَ فَتَمَّ مِیقَاتُ رَبِّهِ اَرْبَعِینَ لیلَه. اعراف،

۱۴۲» که معمولاً در نمازهای استحبایی دهه اول ذی الحجه نیز خوانده می‌شود.

۱-۲-۳. جهاد (دعوت به بیداری)

برخی از اشعار گرمارودی جزئی از ادب مقاومت را تشکیل می‌دهد. شاعر بعد از نشان دادن ظلم و ستم و بیدادگری دشمن و فاش کردن چهرهٔ مستکبران ملعون و اظهار بیداری نسبت به آن‌ها سعی بر آن دارد با وجود خفقان و تمام ممنوعیت‌ها و محدودیت‌ها، مردم جامعهٔ خودش را به سمت بیداری و رهایی از ورطهٔ تاریک غفلت بکشاند و در نهایت آن‌ها را به سمت جهاد در راه خدا و بیداری سوق دهد:

-های وها مردم! تبه شد عمرهاتان به‌های!

خود نمی‌دانید آیا هیچ؟

زین‌گران بیهوشی بسیار، برخیزید. (همان: ۱۱۴)

-فرصت کم است

باید راه افتاد

باید به گیاهان،

یکایک،

سلام گفت

باید کنار چشمه‌های جهان

بیدار نشست. (همان: ۴۲)

- و انفجار فریاد

تنها سلاح ایمان

تو زاده شو

در نقطه‌ای میان این فصل

در خزان. (گرمارودی، ۱۳۷۸: ۳۴)

۱-۳-۳. اندیشه‌های اخلاقی و اجتماعی

۱-۳-۱. ظلم‌ستیزی

یکی از هدف‌های اصلی و غایی شعر آیینی ظلم‌ستیزی و دعوت به مبارزه با استکبار است. ایستادگی و ایثار، امید به صبح پیروزی و از بین رفتن ظلم و تقویت روحیهٔ مردم مظلوم از جمله مفاهیمی است که زیربنای این نوع از سروده‌های شاعر را تشکیل می‌دهد. «از آنجا که ظلم ضد عدل است باید توجه داشت که عدالت و نفی ظلم در بعد اجتماعی پرتو و جلوه‌ای از عدل الهی است و از آنجایی که عنصر عدل به عنوان امری کمالی در وجود آدمی نهفته است، انسان نمی‌تواند ظلم را برای همیشه تحمل کند، همان‌طور که پیامبر (ص) می‌فرمایند: «الْمُلْكُ يَبْقَى مَعَ الْكُفْرِ وَلَا يَبْقَى مَعَ

الظلم. «حکومت با وجود کفر ممکن است دوام بیاورد ولی با ظلم نه.» (بابا صغری، ۱۳۸۶: ۱۱۵) شاعر این اصل بنیادی را با رسایی تمام در اشعار زیر نشان داده است:

طاغوت را دشنام می‌دهیم

وز دور

بر چهره دلیر تو

گلخند می‌زنیم. (همان: ۲۹)

-واژه مرسلی پیدا کن

صاحب عزم

در رسالت رزم

جنگ نازیباست

رزم اما زیباست. (گرمارودی، ۱۳۶۸: ۲۲۳)

شعر او هم‌چون شب‌چراغی پر فروغ است که پرده تاریک ظلم و خفقان حاکم بر مردم را کنار می‌زند و طاغوت را با خود بیگانه می‌داند؛ شاعر خودش به صراحت بیان می‌کند که در مسیر رسیدن به عدالت و قله رفیع شهادت در هر موقعیتی، به هر نحوی توانسته، با کلام خودش امیدبخشی و بیدارگری کرده و فریاد دادخواهی از جور و ستم سر داده است و در شعر زیر خودش را پاسدار شرف می‌داند و شعرش را هم‌چون شمشیری که در رزمگاه با آن می‌جنگد:

-من شعر شیعیم

من پاسدار مرز شرف

خون و همتم

شمشیر شعر خود

در خاک رزمگاه

با خون سرخ

-با آیه-

کاشتم. (گرمارودی، ۱۳۷۸: ۹۱)

۱-۳-۲. آزادی و ستایش آزادی‌خواهان

آزادی به مفهوم امروزی که آزادی اجتماعی است یکی از مسائل مهم در شعر معاصر است و ستایش آزادی همواره در شعر شاعران متعهد و انقلابی چشم‌گیر است. از آن جایی که شاعر مدتی را در زندان سپری کرده بدون شک سخن او از آزادی رنگ و بویی دیگر دارد چرا که این مفهوم را به خوبی درک نموده است. شاعر در توصیف فضای اجتماعی و سیاسی دوران انقلاب از تصویر «درخت» بهره می‌گیرد و درخت در شعر او همواره نماد آزادی و آزادگی است.

«درخت که مظهر باروری است در فضایی پر از اختناق و خشونت دستانش از هر ثمره‌ای خالی است و زمانی که شاخه‌هایش را قطع می‌کنند مانند انسان از او خون می‌جهد» (ممیشویچ، ۱۳۸۱: ۱۱۱):

-وقتی که دست‌های درخت

از میوه سپید

تهی‌ست

و چون در هر شاخه تیر نهند

خون می‌جهد بیرون. (گرمارودی، ۱۳۶۸: ۱۰۶)

حضرت علی (ع) در ستایش آزادی فرموده‌اند: «لَا تَكُنْ عَبْدَ غَيْرِكَ وَ قَدْ جَعَلَكَ اللَّهُ حُرًّا». نهج البلاغه: نامه ۳۱ بنده دیگری مباش چرا که خداوند تو را آزاد آفرید. آزادی رهایی از هرگونه قید و بندی است که انسان را چه از نظر جسمانی و چه روانی اسیر و مقید می‌کند. به نظر می‌رسد شاعر مفهوم آزادی را با تمام جوانب آن در نظر داشته و در چنین فضایی است که شاعر با نیاز آزادی و رهایی، آرزو می‌کند که‌ای کاش دلی مجروح و پاره‌پاره می‌داشت، اما از نعمت‌های آزادی برخوردار بود:

-ای کاش هم‌چو ابر دلم پاره‌پاره بود

اما چو ابر، کاش

آزاد بود و بستر پاک ستاره بود. (همان: ۱۴)

۱-۳-۳. صبر و پایداری و مقامات

با توجه به این که گرمارودی شاعر ادب پایداری و مقاومت نیز هست، اشعار وی از زیباترین پایداری‌ها و بازتاب فریاد مردمی است که در مقابل ظلم و ستم زمانه ایستادگی و مقاومت کرده‌اند. گفتنی است که اشعار او تنها به دوران دفاع مقدس ایران در برابر رژیم بعثی عراق محدود نمی‌شود، بلکه در ترسیم رنج و مظلومیت همه مردم جهان است به خصوص ملت مبارز و آزادی‌خواه فلسطین که شاعر با اشعارش ضمن معرفی چهره ظالمان و ستمگران، روحیه مبارزه‌طلبی آنان را تقویت می‌کند و آن‌ها را به پایداری و مقاومت فرا می‌خواند، چرا که نتیجه آن را چیزی جز پیروزی و آزادی نمی‌داند. او مردم فلسطین را این‌گونه وصف می‌کند:

سلام بر خیمه‌های کبود درود بر همه موج‌های خشم‌آلود

به جاری همه نه‌های سرکش و تند به خلوت همه دره‌های ژرف، درود

او راه نجات مردم فلسطین را صبر، استقامت، مقاومت و وحدت می‌داند که پیروزی را برای آنان به ارمغان می‌آورد و دشمنان را به ورطه نابودی می‌کشاند و این‌گونه ایستادگی‌های آنان را می‌ستاید و آن‌ها را تشویق به ادامه پایداری می‌کند:

امیدوار به پیکار و گرم‌دل می‌باش که دشمن تو هم از بیم و یورش نغنود

ز پایمردی تو جسم خصم در لرزه ز پایداری تو، کام خصم زهرآلود

(گرمارودی، ۱۳۶۸: ۲۹)

این سنگ

میراث ماست

میراث روزهای خدایی

آری، اینک سنگ‌هاست

اینک، تنها

کارام می‌رباید از دشمن. (گرمارودی، ۱۳۸۳: ۳۱۵)

این اشعار می‌تواند تلمیح به آیات مرتبط با صبر داشته باشد از جمله: «إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ: همانا خداوند همراه صابران است.» ۱۵۳ بقره یا «وَأَصْبِرْ حَتَّى يَحْكُمَ اللَّهُ وَهُوَ خَيْرُ الْحَاكِمِينَ: صبر کن تا خداوند (میان تو و دشمنان خدا) حکم کند، زیرا او بهترین حکم‌کنندگان است.» ۱۰۹ یونس. نصرت و پیروزی وعده الهی است که با صبر و مقاومت حاصل می‌شود و شکست و نابودی را برای مستکبران رقم خواهد زد.

۱-۳-۴. شهید و شهادت‌طلبی

بیان عظمت شهیدان و جاودانه بودن آنان و توصیف عاشقانه از شهید و شهادت مربوط به اندیشه شهادت‌طلبی است. بسیاری از اشعار شاعر سوگواره‌ای در رثای شهیدان است از جمله: «آفتاب دانش و دین، چار مردان، صبح صدق، استاد عشق، تیرنگ پر طلایی گلپیشه‌های نور، خواب ارغوانی، گروه ابوذر، آن سلیمان خاطر و دل ما، افطار خون، چمران، از شهاب با کهکشان» که هر کدام به شهیدی خاص تعلق دارد و اما علاوه بر این اشعار، به طور عام سروده‌هایی هم درباره شهید و شهادت دارد که بیانگر توجه شاعر به این موضوع با اهمیت که برگرفته از دوران دفاع مقدس است، می‌باشد. گرمارودی گلوله‌ای که سینه دوست شهیدش را شکافته چون مدالی بر سینه او می‌داند که باعث افتخار او شده است:

-گاهی در اندیشه چون خدا

گاهی درون سینه چون گل‌مدال زخم گلوله

بر سینه شهادت سهراب. (گرمارودی، ۱۳۶۸: ۲۱۲)

نکته دیگر این که ظالمان باید بدانند که شهید برای همیشه زنده است و معتقدند برای رسیدن به آرمان آزادی باید قربانی داد تا پیروزی به دست آید. (رسول‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۱۳)

-وقتی که دست‌ها می‌شکفد

و شهادت سرخ

ارمغان برگ‌ریز خزان است

تو زاده شو

در فصل مردن سرخ

تا عشق سرخ

زنده بماند. (همان: ۱۰۵)

این شعر اشاره‌ای دارد به آیه ۱۶۹ سوره آل عمران: «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ». «گرمارودی شهادت را بالاترین مرتبه عشق و دلدادگی می‌داند و در پیشبرد اهداف انقلاب اسلامی دست از پای نمی‌نشیند و گاهی آرزوی شهادت در راه وطن را می‌کند.» (علوی آذر، ۱۳۹۴: ۹):

-خوشا روزی

که سرخ بمیرم

و سبز برآیم

چون ریواس

و چون رنگین‌کمان. (گرمارودی، ۱۳۷۸: ۳۰)

آنگاه که آدمی تمام هستی و وجودش را مشتاقانه نثار معشوق می‌کند و قطره وجودش به دریای بیکران عشق حقیقی می‌پیوندد، شهادت قله کمال او می‌شود، چرا که شهید تنها کشته راه حقیقت نیست، بلکه مقتول راه عشق است که به وصال یار رسیده است.

در ادامه بحث دو مضمون دیگر را تحت عنوان واقعه عاشورا و انتظار مهدویت را ذکر خواهیم کرد که هر دو بخش زیرمجموعه مفهوم امامت هستند، اما به دلیل بازتاب و نمود ویژه‌ای که در اشعار گرمارودی دارند آن‌ها را به صورت جداگانه ذکر می‌کنیم:

۱-۳-۵. واقعه عاشورا

یکی از موضوعات مهم و برجسته شعر دینی گرمارودی جایگاه امام حسین (ع) و واقعه عاشورا است که بخش قابل توجهی از سروده‌های شاعر در پرداختن به همین موضوع است. بررسی‌ها نشان می‌دهد او ۹ شعر در مورد امام حسین (ع) و این واقعه عظیم دارد که مشهورترین آن ترکیب‌بند «آغاز روشنایی آیینه» است؛ اما گفتنی است شاعر در این اشعار تنها قصد واقعه‌گویی و ذکر مقتل ندارد و هدفش بیان عواطف و احساسات صرف نسبت به این حادثه جان‌گداز نیست، بلکه هدف ذکر فلسفه قیام حسینی است و این که امام حسین (ع) و یزید در همه زمان‌های تاریخ موجودند و ذکر و پرداختن به این ماجرا موجب می‌شود انسان‌ها ظالم و مظلوم زمانه خویش را بشناسند و به مقابله و ستیز با ظلم حاکم بپردازند. گفتنی است راز هنرمندی وی در این گونه اشعارش این است که «الفاظ از معانی جدا نمی‌شوند و باهم گره خورده‌اند و ناخودآگاه شاعر همه چیز را در شعرش به هم مرتبط کرده است که این به «مغنطیس کلمات و نیروی درونی آن‌ها» برمی‌گردد.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۷: ۱۸۶) شعر مشهور خط خون در بیان همین امر مهم است:

-درختان را دوست می‌دارم
که به احترام تو قیام کرده‌اند
و آب را
که مهر مادر توست
خون تو شرف را سرخ‌گون کرده است
شفق، آینه‌دار نجابت
و فلق محرابی که تو در آن نماز صبح شهادت گزارده‌ای. (همان: ۵۷)

و امام حسین (ع) را شریف‌ترین و نجیب‌ترین موجود خلقت می‌خواند و این‌گونه خطاب می‌کند:
- آه‌ای سبز

ای شریف‌تر از پاکی
نجیب‌تر از هر خاکی
ای شیرین سخت

مفهوم کتاب معنای قرآن. (گرمارودی، ۱۳۷۸: ۶۵)
و چهره ملعون یزید را نیز این‌گونه به مخاطب می‌شناساند:
- یزید، بهانه‌ای
دستمال کثیفی که خلط ستم را در آن تف کردند
و در زباله تاریخ افکندند
یزید کلمه نبود
دروغ بود. (همان: ۶۲)

شاعر این جاست که از محدودیت زمان و مکان فراتر می‌رود و حادثه کربلا را برای بیان ظلم روزگار کنونی مورد استفاده قرار می‌دهد که در همه دوران تاریخ، هم جبهه حسینی پابرجاست و هم جبهه یزیدی پابرجاست که معیار حق و باطل را در آن می‌توان دید و این مسئولیت بر دوش انسان‌هاست که قوه تشخیص حق را از باطل داشته باشند:

-شمشیری که بر گلوی تو آمد
هر چیز و همه‌چیز را در کائنات
به دو پاره کرد:
هرچه در سوی تو، حسینی شد
و دیگر سو، یزیدی
اینک ماییم و سنگ‌ها.... (همان: ۵۸)

شاعر در جایی دیگر واژهٔ ثارالله به معنی خون خدا را به کار می‌برد و امام حسین را مقتول خدا می‌خواند که خداوند خودش خون‌بهای او را می‌ستاند:

کشتهٔ این راه مقتول خداست این چنین خون را خط خدا خون‌بهاست

(گرمارودی، ۱۳۹۳: ۲۳۹)

این بیت می‌تواند اشاره‌ای به بخشی از حدیث قدسی داشته باشد: «مَنْ عَشَقَنِي عَشَقْتَهُ وَ مَنْ عَشَقْتَهُ قَتَلْتَهُ فَعَلَى دِيْتِهِ». هرکس که به من عشق ورزید، من نیز به او عشق می‌ورزم و کسی را که به او عشق بورزم می‌کشم و کسی را که من بکشم خون‌بهای او بر من واجب است. (تقوایی، ۱۳۹۴: ۱۲۲)

هم چنین بیت زیر که در وصف امام حسین (ع) است می‌تواند اشاره‌ای به تلاوت آیات قرآن توسط سر مبارک حضرت داشته باشد که یادآور آیهٔ ۲۲۷ سورهٔ شعراء است: «وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ»: یک نیزه از فراز حقیقت فراتر است آن سر که در تلاوت آیات محکم است

(گرمارودی، ۱۳۹۳: ۱۹۳)

و می‌توان گفت تلمیحی به این آیه که از آیات محکم قرآنی است نیز دارد: «هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ... إل عمران: ۷».

۱-۳-۶. مهدویت

شاعران آیینی با توجه به اعتقادات و پایبندی‌هایشان همیشه انتظار موعود را در اشعار خود منعکس کرده‌اند؛ چرا که این امر در راستای تمام خواسته‌های جوامع اسلامی و دینی است، یعنی برپایی عدالت جهانی و از بین رفتن کفر و ظلم و طاغوت و برابری انسان‌ها. پس یکی از شاخصه‌های شعر انتظار، امید به آینده و رستگاری جوامع است که با تحقق یافتن ظهور منجی تمام خواسته‌های ملت‌های مسلمان برآورده خواهد شد. امام جواد (ع) می‌فرماید: «افضلُ العمالُ شیعتنا انتظارُ الفرج» گرمارودی نیز ضمن این که ۵ سروده از اشعارش را به این موضوع اختصاص داده، ظهور حضرت مهدی (عج) را لازمهٔ برقراری و تحقق آزادگی و سایر آرمان‌های اسلامی می‌داند:

یک لمحہ جان خسته این روزگار پیر در بستر زمانه، بدین مژده آرمید

آزادگی سرود که شد مهدی آشکار تک‌بندهای بردگی زور بگسلید!

(گرمارودی، ۱۳۹۳: ۲۸۸)

در شعر «تو بازآ» شاعر سراسر عالم را بدون وجود حضرت تیره و تار می‌بیند که غبار دل‌مردگی و نومیدی بر چهره‌اش نشسته و همه چیز بی‌حضور او بی‌رنگ و نور است و سیاهی مطلق همه جهان و موجوداتش را فراگرفته و تنها گل وجود اوست که خزان ابدی جهان را به بهار جاودانه مبدل خواهد کرد:

سپیدی‌های چشمان هم سیه شد تپیدن‌های دل‌هامان، تبه شد

شب است و شب سیاهی و سیاهی غم و غم بی‌پناهی، بی‌پناهی

(گرمارودی، ۱۳۸۶: ۲۷۴)

شاعر در انتظار موعود، بقرار و پریشان است و هم‌چون گمشده‌ای در غار ظلمات، چشم به راه طلوع آفتاب رخشنده است و یقین دارد که با برپایی قیام و ظهور موعود ظلم و ستم برای همیشه از دنیا رخت برمی بندد و حقانیت الهی جایگزین آن می‌شود:

آمد غریو عدل که اینک من آمدم وین نغمه تا به کاخ ستم پیشگان رسید
لبخند کبر و ناز ستم‌بارگان ز بیم چون جغد از خرابه لب‌هایشان پرید
بر خار بوته دل هر ستمگری آن غنچه‌های تلخ ستم نیز پژمرید

(گرمارودی، ۱۳۹۳: ۲۸۸)

این ابیات به آیات ۷ و ۸ سورة انفال اشاره دارد: «وَيُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُحِقَّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ» که در روایتی از امام باقر (ع) در تفسیر آیه، منظور از کسی که باطل را نابود می‌سازد امام زمان (عج) دانسته شده است. (العیاشی، ۱۴۲۱: ۱۸۶) زیرا هنگامی که امام قائم (عج) قیام کند، دولت باطل برچیده می‌شود و حکومت حق و عدالت که وعده اصلی ظهور موعود است همه جهان را فرا خواهد گرفت. و در آخر خواستار ظهور اوست تا جانی دوباره به انسان بازگردد و خداوند به او رو کند و شب تیره و ظلمانی به پایان برسد و انتظار به سرآید:

تو باز آ، تا دگر جان باز آید خدا برگردد، انسان باز آید
تو باز آ تا شبی دیگر نپاید زمان روز ابری هم سرآید

(همان: ۲۷۵)

و شاعر لازمه درک و فهم اندیشه ظهور را بینش و بصیرتی ژرف می‌داند که در غیر این صورت نمی‌توان واقعیت و اساس ظهور را بدون خواست و تلاش برای رخ دادن آن درک نمود:

گیرم که او پرده زند یک‌سو دیده دیدن رخ او کو؟

(همان: ۳۰۶)

نتیجه‌گیری

با بررسی اشعار دریافتیم علی موسوی گرمارودی شاعر آیینی معاصر به دلیل آموزش و تربیت در خانواده‌ای کاملاً مذهبی، پایبندی و اعتقاد به آموزه‌های دینی و قرآنی و هم‌چنین عرفانی، در مجموعه‌های شعری خویش به‌ویژه گوشواره عرش که مجموعه کامل شعرهای آیینی اوست، از مضامین و ساختار فرهنگ قرآنی بسیار بهره برده است و این مضامین در جای‌جای شعرش پرتو افکنده، به گونه‌ای که با استفاده از تلمیح به آیات و روایات، قصه‌های قرآنی، وام‌گیری، اقتباس از آیات و مفاهیم و ترکیبات قرآنی، افکار و اندیشه‌های خویش در باب مسائل گوناگون از جمله توحید و نبوت و امامت و معاد و هم‌چنین دعوت به بیداری و پایداری، صبر و مقاومت، شهادت و شهادت‌طلبی و انتظار و مهدویت و... بیان کرده است که آن‌ها را می‌توان به آموزه‌های اعتقادی و عبادی و اخلاقی-اجتماعی تقسیم‌بندی کرد. نکته دیگر این است که شاعر برای اینکه اعتقادات و اندیشه‌های مذهبی خود را به رشته سخن در آورد، خودش را به قالب‌های شعری محدود نمی‌کند و در این راه هم از قالب‌های شعری کهن مثل مثنوی و قصیده و هم قالب‌های شعری نو و آزاد و سپید کمک می‌گیرد؛ چرا که رسالت شعر آیینی امروز را بیان اندیشه‌های توحیدی و رواج آن‌ها می‌داند.

با مطالعه و بررسی مجموعه شعری گوشواره عرش مشخص شد که شاعر بعد از موضوع خداآواری (۹ شعر) از میان ائمه اطهار بیشترین اشعارش در توصیف حضرت علی (ع) و مقام بی‌بدیل او (۹ شعر) و هم چنین امام حسین (ع) و واقعه عاشورا (۹ شعر) است و از میان اندیشه‌های اخلاقی-اجتماعی، مضمون شهید و شهادت طلبی و بعد از آن پایداری و مقاوت، ظلم ستیزی و آزادگی اشعار زیادی را در برگرفته‌اند.

هم‌چنین یافته‌ها نشان می‌دهد شاعر در بیان اندیشه‌های گوناگون خویش از آیات بیش از احادیث بهره گرفته است و آیات را نیز بیشتر در بیان اشعار توحیدی و اشعار مربوط به ائمه اطهار مورد استفاده قرار داده است و برخلاف دیگر سخنوران توانسته از اندیشه‌ها و مفاهیم قرآنی، تصویرسازی‌هایی دلکش بکند و کار خویش را به وسیله هنر جاودانه نماید.

منابع

قرآن کریم

نهج البلاغه

- ابن ابی جمهور، (۱۴۰۳ ق)، عوالی اللئالی العزیزیه فی الاحادیث الدینیّه، جلد چهارم، قم، سیدالشهداء.
- العیاشی، محمد بن مسعود، (۱۴۲۱ ق)، التفسیر العیاشی، جلد دوم، قم، موسسه البعثه.
- سوری، محمود، (۱۳۸۸)، رسالت شعر دینی در جنبش‌های اجتماعی و سیاسی، قم، دفتر عقل.
- محمدزاده، مرضیه، (۱۳۸۳)، دانش نامه شعر عاشورایی، جلد دوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- موسوی گرمارودی، علی، (۱۳۸۶)، باغ سنگ، چاپ اول، تهران، توسعه کتاب ایران.
- _____، علی، (۱۳۶۸)، دست چین، چاپ اول، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- _____، علی، (۱۳۸۳)، صدای سبز، چاپ اول، تهران، زوآر.
- _____، علی، (۱۳۷۷)، قلم انداز (مجموعه مقالات، سفرنامه‌ها و نقد و بررسی)، تهران، سروش.
- _____، علی، (۱۳۷۸)، گزیده ادبیات معاصر، چاپ دوم، تهران، کتاب نیستان.
- _____، علی، (۱۳۹۳)، گوشواره عرش، چاپ چهارم، تهران، سوره مهر.
- اسماعیلی، رضا، (۱۳۸۸)، «شعر آیینی نقطه سرخط»، نشریه شعر، شماره ۶۵، صص ۱-۳.
- بابا صفری، علی اصغر، (۱۳۸۶)، «ظلم‌ستیزی در شعر شیعی، فصل‌نامه شیعه‌شناسی»، شماره ۱۸، صص ۱۱۱-۱۴۲.
- پروین زاد، شهلا، (۱۳۸۱)، «کتاب‌شناسی سید علی موسوی گرمارودی»، نشریه کیهان فرهنگی، شماره ۱۹۳، صص ۲۰-۲۴.
- تقوایی، فاطمه، (۱۳۹۴)، «تحلیل سطوح بینامتنی در مجموعه‌های «گوشواره عرش» و «خواب ارغوانی» علی موسوی گرمارودی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد.
- رسول‌نیا، امیرحسین، مریم آقاجانی، (۱۳۹۱)، «پایداری و ناپذیرایی در شعر محمود درویش و علی موسوی گرمارودی»، ادب عربی، شماره ۳، صص ۹۵-۱۱۶.
- شفاعی، آرش، (۱۳۸۷)، «شعر آیینی از سه زاویه دید»، نشریه شعر، شماره ۶۳، صص ۱-۳.
- علوی آذر، الناز، آرش مشفق، (۱۳۹۴)، «بررسی ادبیات پایداری در اشعار علی موسوی گرمارودی»، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، صص ۱-۱۵.
- محمدپور، اسماعیل، (۱۳۸۷)، «بر موج آهو»، مؤسسه فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان، شماره ۶۳، صص ۴۲-۴۵.
- مرادی، کبری، (۱۳۹۱)، «این غزل گریه‌ها که می‌بینی»، فصل‌نامه امامت‌پژوهی، شماره ۵، صص ۱۵۱-۱۷۸.
- ممیشویج، معمر، (۱۳۸۱)، «بررسی مفهوم آزادی در اشعار قیصرامین‌پور»، علی موسوی گرمارودی و فاطمه راکعی، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.
- موسوی گرمارودی، علی، (۱۳۸۱)، «من شاعر شیعی‌ام»، نشریه کیهان فرهنگی، شماره ۱۹۳، صص ۲۸-۳۱.

Typology of koranic themes in Ali Mousavi Garmaroudi's poems

Abstract

During literary history of Iran, perdurable figures appeared that have brought highest thoughts & ideas in the best forms tailored to the situation, in their works, those whose services in Persian language and literature are admirable forever. Ali Mousavi Garmaroudi is one of the literary scholars who has religious and Islamic intellectual foundations. Growing up in religious family and abundant belief and respect for the religion of Islam and also mastery of holy Quran, has led him to make considerable use of koranic and religious themes in his poems, and uses them for the purpose of awakening people and fighting tyranny of society. Brief acquaintance with ritual poetry and study of poems of this poet in terms of koranic and religious poetry is the aim of this research; because understanding and comprehension the themes of this revolutionary_ religious poet's poems is certainly a way to know more about his religious thoughts & ideas. The results show that poet has used his koranic ideas and doctrinal teaching in his poems in different ways. Authors of this research, while dividing the species according to the subject, have analyzed and studied these ideas. At the end, it became specify that poet use his koranic ideas more in monotheistic poems and descriptions of the pure Imams.

Keywords: Quran, ritual poetry, allusions and Borrowing, Ali Mousavi Garmaroudi

بررسی آیین جشن سده در منطقه سنخواست در خراسان شمالی

فرزانه سادات علوی زاده

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بجنورد

f.alavizadeh@gmail.com

هانیه رضایی

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بجنورد

rhani3386@gmail.com

چکیده

سده، جشن آتش زمستانی است که قدمتی دیرینه دارد و به دلیل حرمت دینی آتش، از جهت مذهبی هم ارزش فراوانی میان ایرانیان باستان داشته است. این جشن هم‌چنان در برخی از نقاط کشور با آدابی خاص برگزار می‌شود. سنخواست شهری در بخش جلگه سنخواست شهرستان جاجرم در استان خراسان شمالی است که جشن سده یا جشن عَلو سِرِسِرَه (به گویش محلی) یکی از آیین‌های مهم فرهنگی این منطقه و هم‌چنین روستاهای اطراف آن است که از گذشته تاکنون باقی مانده و با انجام مراسم خاصی اجرا می‌شود. در این مقاله نگارندگان می‌کوشند تا به روش بررسی میدانی با مصاحبه با ساکنان و سالخوردگان منطقه و هم‌چنین روش تحلیل محتوا و مطالعه منابع مکتوب در این زمینه، آیین برگزاری جشن سده در منطقه سنخواست خراسان شمالی را مورد بررسی و تحلیل قرار دهند. این مقاله با بررسی موضوعات مرتبط با جشن سده به طور کلی از جمله وجه تسمیه آن، آداب و رسوم برگزاری این جشن در منابع مکتوب فارسی آغاز می‌شود و سپس با بررسی ویژگی‌ها و نحوه برگزاری این آیین در منطقه سنخواست، ضمن اشاره به اهمیت جشن سده در فرهنگ خراسان شمالی، ویژگی‌های خاص این منطقه در آیین بزرگداشت جشن سده مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

کلیدواژه‌ها: جشن سده، مطالعات فرهنگی، سنخواست، خراسان شمالی.

۱. مقدمه

باورهای عامیانه جلوه‌ای از فرهنگ عامه است که در متن زندگی فرهنگی اقوام و ملت‌ها جریان دارد و به شکل‌های گوناگون خود را نمایان می‌سازد. جنبه‌های مهمی از زندگی انسان‌ها به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه با فرهنگ عامه پیوند دارد. رواج فرهنگ عامه در بین ملت‌ها و اقوامی که پیشینه تاریخی طولانی‌تری دارند به مراتب بیشتر از ملت‌هایی است که سابقه اندک دارند. در بسیاری از موارد باورهای عامیانه ایرانیان از اعتقادات مذهبی سرچشمه گرفته است. به طور کلی، باورها در آغاز پیدایش خود جنبه دینی و مذهبی داشتند و به تدریج و در طول تاریخ، با تکامل مذاهب بشری، ریشه‌های دینی باورها به فراموشی سپرده شده، اما از رواج آن‌ها میان ملت‌ها کاسته نشده است. بررسی این باورها بیانگر مشابهت فرهنگ کنونی بشر با فرهنگ کهن اوست.

در بسیاری از موارد باورهای عامیانه ایرانیان از اعتقادات مذهبی سرچشمه گرفته است. به طور کلی، باورها در آغاز پیدایش خود جنبه دینی و مذهبی داشتند و به تدریج و در طول تاریخ، با تکامل مذاهب بشری، ریشه‌های دینی باورها به فراموشی سپرده شده، اما از رواج آن‌ها میان ملت‌ها کاسته نشده است. بررسی این باورها بیانگر مشابهت فرهنگ کنونی بشر با فرهنگ کهن اوست.

آتش به عنوان یکی از مقدس‌ترین و عزیزترین پدیده‌های جهان هستی در بسیاری از مذاهب از شمار مقدسات به حساب می‌آمده و حتی گاه چون خدایان پرستیده می‌شده است. اقوام آریایی به خصوص هندیان و ایرانیان بیش از دیگران بدین عنصر توجه و علاقه نشان می‌دادند و ایرانیان آتش را به عنوان عنصر برتر قابل ستایش و احترام می‌دانستند و هم‌چون بهترین و زیباترین مظهر از مظاهر اهورا مزدا می‌ستودند (صفا، ۱۳۲۶، ص. ۸). به بیان دیگر، قوم آریایی پس از آنکه سرزمین اصلی آریایی‌ها را طوفان و یخ فرا گرفت، مجبور به مهاجرت به سمت جنوب، یعنی سرزمین گرما و نور شدند. از این روی این قوم خورشید و آتش را که مولد نور و حرارت‌اند را بیش از سایر ملل، عزیز و محترم شمردند و بعدها نشان ملی قوم آریا و به خصوص تیره ایرانی، نقش خورشید یا مشعل و یا آتش‌دان شد (شرزادی، ۱۳۴۷: ص. ۱۷).

آتش در اساطیر ایران پاک‌کننده جهان از پلیدی‌هاست و مظهری از اردیبهشت، ایزد راستی و دومین امشاسپند است. او آتش را که پلیدی را از پاکی باز می‌شناسد، وسیله آزمون قرار می‌دهد تا در آوردگاه پلیدی و پاکی، پلیدان را بسوزاند و پلشتی را براند و پاکان را مدد دهد و روی بر آن‌ها بگشاید. تاکنون آتش، کانون مناسک هند و زرتشتی بوده است، اما ریشه‌های آن به دوران هند و اروپایی باز می‌گردد. مرکزیت آتش در دین زرتشت شاید یکی از شناخته‌شده‌ترین جنبه‌های این دین باشد. در دین زرتشتی کنونی آتش چنان مقدس است که نه اشعه خورشید را باید گذاشت که بر آن بیفتد و نه چشم کافری آن را ببیند (ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ص. ۴۸-۴۹).

به طور کلی، جشن‌های ایران باستان را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد: جشن‌های ملی مانند نوروز و تیرگان و مهرگان و خرم روز (اول دی‌ماه) بهمن‌گاه و اسپندگان (جشن بانوان) و جشن‌های مذهبی که عبارت بود از جشن خرداد و سایر جشن‌های ۱۲ گانه سال. جشن سده آیین و فرهنگی است که قدمت بسیار دارد این آیین به صورت‌های گوناگون در فرهنگ رسمی و آیین‌های مردمی در سراسر ایران برگزار می‌شده است.

جشن سده یکی از جشن‌های آیینی است که با گذشت زمان تغییرات زیادی در آن به وجود آمده است اما به رغم همه تغییرات هم‌چنان در برخی از نواحی ایران با آیینی خاص برگزار می‌شود و در بعضی مناطق از میان رفته اما در

برخی مناطق دیگر با وجود کم‌رنگ شدن، هم‌چنان اجرا می‌شود. نگارندگان در این مقاله، در یک مطالعه فرهنگی، در کنار پرداختن به معنی، اهمیت و آداب و رسوم برگزاری جشن سده به صورت کلی، مراسم ویژه و آیین‌های خاص برگزاری جشن سده را در منطقه سنخواست خراسان شمالی مورد بررسی قرار می‌دهند. این مطالعه در کنار بررسی ویژگی‌های آیینی جشن سده در منطقه سنخواست، روشن‌کننده بسیاری از ویژگی‌های فرهنگی و آداب و رسوم این منطقه و به طور کلی فرهنگ خراسان شمالی است.

۲. پیشینه پژوهش

اگرچه پژوهش‌های فراوانی در جهت شناخت و معرفی آداب برگزاری جشن سده به طور کلی وجود دارد اما به دلیل محدود شدن برگزاری این جشن در روزگار کنونی پژوهش زیادی درباره نحوه برگزاری این جشن در شهرهای مختلف ایران در حال حاضر، وجود ندارد. در این میان می‌توان به چند مقاله درباره برگزاری جشن سده در کرمان اشاره کرد: رحمتی (۱۳۸۵) در «سده، جشن باستانی» به برگزاری جشن سده و سده سوزی در کرمان پرداخته است. عباسی (۱۳۸۹) در «سده، نمایشی آیینی» ابتدا به نحوه برگزاری این جشن در گذشته ایران می‌پردازد و سپس مراسم اجرای جشن سده را به طور خاص در کرمان بررسی می‌کند. متأسفانه به رغم اهمیت برگزاری جشن سده در میان اقوام خراسان شمالی تاکنون پژوهش مستقلی در این زمینه و به‌ویژه در منطقه سنخواست خراسان شمالی، صورت نگرفته است.

۳. بحث و بررسی

۳-۱- جشن سده در ایران باستان

واژه جشن از «یَشت» و «یسنه» اوستایی گرفته شده که به معنای پرستیدن و نیایش است. بسیاری از آیین‌های ایرانی پیشوند جشن دارند: جشن مهرگان، جشن سده و جشن نوروز. لغت جشن در فارسی از لغت «یسن» به یادگار مانده است؛ چون اصلاً تمام اعیاد و جبهه دینی داشته‌اند؛ از جمله عید فروردگان و عید مهرگان و در این اوقات ایرانیان به ستایش و پرستش و انجام مراسم دینی می‌پرداختند یا به عبارت دیگر «یَژشنه» می‌کردند و از این جهت روزهای متبرک را جشن خوانده‌اند. (اوستا، ۱۳۵۲، ص. ۱۷). به عبارت دیگر پیدایش این‌گونه جشن‌ها علاوه بر این‌که از جنبه عمومی اهمیت فراوانی داشته، از باب دینی نیز اهمیت و ارزش والایی داشته است. (نک. صفا، ۱۳۲۶، ص. ۷). جشن سده در واقع، جشن غلبه اهورا بر اهریمن است. به موجب گاتاها یا سروده‌های زرتشت، در آغاز آفرینش دو گوهر وجود داشته‌اند. یکی در خرد و اندیشه نیک و دیگری زشت و تباه. یکی «سپنت مَئین یو» و دیگری «اَنگرمَئین یو» یا اهریمن است. شادی، جشن، سازندگی، روشنایی، کار و تلاش، بالندگی و نمو، شهد و شیرینی، گیاهان خوب و خوش خوار و زندگی ساز، جانوران سودرسان، ماه و خورشید و ستارگان و هر کردار و پدیده‌ای که به پیشبرد زندگی و سازندگی و دوام و بقای آن یاری می‌کند، از اعمال و خواست و تحت حمایت «سپنت مَئین یو» قرار دارد و تمام تباهی‌ها، تاریکی‌ها، بدی‌ها، طوفان‌ها و... از اعمال و نیرنگ‌های اهریمن است و اساس و بنیان جهان در تنازع و پیکار این دو نیرو قرار دارد که سرانجام اهریمن شکست می‌یابد (رضی، ۱۳۸۰، ص. ۹۱-۹۰).

جشن سده با سپری شدن ۴۰ روز از زمستان برگزار می‌شد. این جشن دقیقاً در پایان چله بزرگ قرار داشت و به

اعتقاد عوام با به سر رسیدن این چله زمین دزدانه نفس می‌کشید (بهار، ۱۳۶۰، ص. ۶۳۱). ایرانیان جشن ساده را در پایان روز دهم بهمن ماه و شب یازدهم برگزار می‌کردند و معتقد بودند زمانی که افراسیاب بابل را فتح کرد و به حکومت پرداخت، ستم و بیداد را بنیان گذاشت و فساد، فراوان گشت. پسر طهماسب در این هنگام با وی پیکار و او را وادار به عقب‌نشینی به سرزمین ترکان کرد. این اتفاق در آبان روز (روز دهم از ماه آبان) از بهمن روی داد و ایرانیان با شادمانی جشن می‌گرفتند و آن جشن، سومین عید بزرگ آنان پس از نوروز و مهرگان قرار گرفت (ولایتی، ۱۳۹۶، ص. ۱۴۹).

جشن سده یکی از جشن‌های بزرگ ایران باستان است که به دلیل حرمت دینی آتش، از جهت مذهبی ارزش فراوانی میان ایرانیان داشته است. در جشن سده عنصر آتش به عنوان یکی از عناصر برتر آفرینش ستایش می‌شده و مورد احترام قرار می‌گرفته است. اگرچه نمونه‌های بسیاری از بزرگداشت آتش در بین اقوام مختلف وجود دارد که بازمانده خاطراتی از ایام کهن است؛ اما در ایران به دلیل حرمت دینی آتش، جشن‌های آتش از جمله جشن سده اهمیت بیشتری یافته و در بین عموم افراد نیز به نحو خاصی متداول شده بود (صفا، ۱۳۲۶، ص. ۸).

روشنی و آتش، نور و خورشید همیشه مظهر زندگی و رویش و بالیدن بوده است. این عنصر نزد ایرانیان بسیار مقدس و محترم بود، چنان‌که آن را تجلی وجودی خداوند می‌دانستند و به همین جهت در ستایش و بزرگداشت آن به هر شیوه که می‌شد، اقدام می‌کردند. در اوستای متأخر، سروده‌های ستایش‌آمیز درباره آتش و خورشید در شمار نمازهای معمول و مهم آمده است. پرستش و قبله ایرانیان کهن و آریاییان از کهن‌ترین ادوار به سوی نور و روشنایی قرار داشت و هرگاه می‌خواستند مراسم دینی انجام دهند و یا خداوند را عبادت کنند، داخل معابد به سوی آتش فروزان و خارج از معبد سوی خورشید یا هر روشنی دیگر می‌ایستادند و از همین رو، آتش‌پرستی برای ایرانیان پیدا شد. آتش بین همه تیره‌ها و اقوام آریایی از احترام و ستایش ویژه برخوردار بود و امروز اثرات آن در همه ادیان و مذاهب و سنن قومی و جشن‌های ویژه مردم سراسر زمین آشکار است (رضی، ۱۳۸۰، ص. ۵۶۵).

در جشن سده مردم اغلب بر روی پشت بام خانه‌ها و یا در باغ‌های خود و یا در صحرا هیزم فراوان بر روی هم می‌ریختند و آتش بر آن می‌زدند و گاه این آتش به درجه‌ای زیاد بود که شعله آن از چند فرسنگی دیده می‌شد (صفا، ۱۳۲۶، ص. ۱۰). مردم در این روز به صحرا می‌رفتند و کوهه‌هایی از بوته‌ها را فراهم می‌ساختند و آنها را برمی‌افروختند و شادی و پاکوبی می‌کردند و معتقد بودند که آتش، بازمانده سرما را نابود می‌کند. گردآوری این بوته‌ها بر همگان واجب دانسته می‌شد و حتی بزرگان و ثروتمندان افرادی را برای جمع‌آوری بوته را به کار می‌گرفتند تا به جای ایشان بوته گرد آورند (بهار، ۱۳۶۰، ص. ۶۳۰). هم‌چنین، گاه پس از برافروختن آتش‌دان، پرندگان را در شعله آن به پرواز در می‌آوردند و یا کبوتران، زاغان و یا مرغان دیگر را به نفت می‌اندودند و گیاه در پای آنها می‌بستند و در آتش رها می‌کردند و آن‌گاه بر گرد آن آتش عظیم شراب می‌نوشیدند (صفا، ۱۳۲۶، ص. ۱۵). بیهقی نیز به تیره‌های آتشی اشاره می‌کند که نفت‌آلود می‌کردند و در پای پرندگان می‌بستند و سپس آنها را به آسمان می‌فرستادند:

«و سده فراز آمد. نخست شب امیر بر آن لب جوی آب که شرابی زده بودند بنشست و ندیمان و مطربان بیامدند و آتش به هیزم زدند و پس از آن شنیدم که قریب ده فرسنگ فروغ آن آتش بدیده بودند و کبوتران نفت اندود بگذاشتند و ددگان برف اندود و آتش‌زده دویدند گرفتند و چنان سده‌یی بود که دیگر آن چنان ندیدم و آن به خرمی پایان آمد» (بیهقی، ۱۳۸۳، ص ۶۶۶ و ۶۶۷).

برخی آتش‌بازی در جشن سده را به فریدون و گرفتاری بیوراسب نسبت داده‌اند. در کتاب مختصر البلدان آمده است: فریدون وقتی به کوه دماوند رسید کسی را گرفتار کرد که به امر ضحاک هر روز دو نفر را می‌کشته است و فوراً حکم به قتل او داد. آن فرد بیان کرد که پیوسته یکی از آن اشخاص را مخفیانه آزاد کرده و در حوالی دوردست کوه‌ها جا داده است و به جهت اثبات همین مدعا به همه آن‌ها خبر فرستاد که به پشت بامشان آتش افروختند تا بدین واسطه کثرت نفوس آن‌ها را از دور به فریدون نشان دهد (تربت، ۱۳۱۰: ص. ۷۴۷).

بنابر نظر برخی از محققان آیین هیرومبا، یکی از آیین‌های کهن ایرانی، همان جشن سده است. مری بویس جشن سده و هیرومبا را در واقع، جشن پاسداشت ریثون می‌داند. وی بر آن است که دو جشن سده داریم که دومین آن همان هیرومبا است. در جشن هیرومبا، همه زرتشتیان به یکی از زیارتگاه‌های خود می‌روند. سپیده دم روز بد از خواب برمی‌خیزند و نیایش می‌کنند. سپس به بیابان‌های پیرامون می‌روند و بوته‌های هیزم را جمع‌آوری می‌کنند. جوان‌ترها هیزم‌ها را می‌کنند و بزرگ‌ترها آن‌ها را روی هم می‌گذارند و محکم می‌بندند و بر پشت الاغ‌ها می‌گذارند. در هنگام غروب مردم به کنار هیزم‌های انباشته شده، می‌روند. سپس ده موبد و یا یکی از سالخوردگان که صدای رسایی دارد، نام درگذشتگان آبادی را بر زبان می‌آورد و طلب آمرزش می‌کند. در گرد آتش یکی از مردان جوان و پسران در حالی که دستانشان بر شانه‌های یک‌دیگر است ایستاده‌اند. آن‌گاه که ۱۰ مورد پس از هر نام صلا بر می‌آورد که خدا بیامرزده! یکی از این صف‌ها بانک هیرومبای بلندی برمی‌آورد و هم‌زمان هم‌چون موجی فرو شکسته بر آتش تعظیم می‌کند. در بار دیگر صدایی از صفحه روبه‌رو برمی‌خیزد و این روند برای نامی پس از نام دیگر ادامه می‌یابد (نوش آبادی، ۱۳۹۸: ص. ۱۱-۱۰).

۲-۳- وجه تسمیه جشن سده

در التفهیم ابوریحان آمده است: سده، آبان روز است از بهمن ماه و آن دهم روز بود و اندر شبش که میان روز دهم است و میان روز یازدهم، آتش‌ها زنند به جوز و بادام و گرد بر گرد آن شراب خوردند و لهو و شادی کنند. و نیز گروهی از آن بگذرند تا بسوزانیدن جانوران. و اما سبب نامش چنان است که از او تا نوروز، پنجاه روز است و پنجاه شب. و نیز گفتند که اندرین روز از فرزندان پدر نخستین صد تن تمام شدند. و اما سبب آتش کردن و برداشتن آن است که بیوراسب توزیع کرده بود بر مملکت خویش دو مرد هر روزی تا مغزشان بر آن دو ریش نهانندی که بر کتف‌های او آمده بود. و او را وزیری بود نامش ارمائیل نیک‌دل و نیم کردار از آن دو تن یکی را زنده یله کردی و نهان او را به دماوند فرستادی. چون آفریدون او را بگرفت سرزنش کرد و این ارمائیل گفت توانایی من آن بود که از دو کشته یکی را برهانیدی و جمله ایشان از پس کوه‌اند. پس با وی استواران فرستاد تا بدعوی او نگرند. او کسی را پیش فرستاد و بفرمود تا هرکسی بر بام خانه خود آتش افروختند. زیرا که شب بود و خواست تا بسیاری ایشان پدید آید، پس آن نزدیک آفریدون به‌موقع افتاد و او را آزاد کرد و بر تخت زرین بنشانند. و مسمغان نام کرد ای‌مه مغان. و پیش از سده روزی است او را بر شده گویند و نیز نو سده. و به حقیقت ندانستم از وی چیزی (بیرونی، ۱۳۶۲: ۲۵۸-۲۵۷).

برخی این جشن را از آن جهت سده می‌نامند که در صدمین روز زمستان بزرگ برگزار می‌شود؛ زیرا ایرانیان باستان سال را به دو قسمت تابستان ۷ ماهه و زمستان ۵ ماهه تقسیم می‌کردند و چون از اول آبان که زمستان بزرگ است

آغاز می‌گردد تا دهم بهمن ماه که روز برگزاری این جشن است صد روز می‌گذرد و از این رو به آن جشن سده می‌گویند (شرزادی، ۱۳۴۷، ص. ۱۴). برخی دیگر نیز معتقدند که چون عدد فرزندان کیومرث به ۱۰۰ رسیدند بنای عروسی گذاشته و هر دختری را به فرزندی ترویج کرد و آن شب را جشن گرفته و آتش افروخت که این عید بزرگ از آن شب معمول و مرسوم گردیده است (تربیت، ۱۳۱۰، ص. ۷۴۶).

۳-۳- جشن سده در اشعار برخی شاعران

به دلیل اهمیت جشن سده در میان ایرانیان، در اشعار شاعران فارسی‌زبان به‌ویژه در سده نخستین بعد از اسلام، ابیات فراوانی در توصیف جشن سده و اشاره به اهمیت و ویژگی‌های آن به کار رفته است. در شاهنامه فردوسی با بسامد بالا واژه سده و جشن سده به همراه اشاره به ویژگی‌های آن به کار رفته است. فردوسی هم‌چنین گاه این واژه را به همراه نوروز و مهرگان استفاده کرده که نشان‌دهنده اهمیت این سه جشن آیینی در ایران باستان است. یکی از مواردی که در شاهنامه فردوسی به آن اشاره شده، برگزاری جشن سده در زمان هوشنگ است:

یکی جشن کرد آن شب و باده خورد / سده نام آن جشن فرخنده کرد

ز هوشنگ ماند این سده یادگار / بسی باد چون او دگر شهریار

هم‌چنین در بیتی دیگر در ارتباط با آتش جشن سده می‌گوید:

یکی شارسانی برآورد شاه / پر از برزن و کوی و بازارگاه

به هر برزنی جشنگاهی سده / همه گرد بر گردش آتشکده

فردوسی در جای دیگر به آداب و تدارکات جشن سده اشاره می‌کند:

به دیبا بیاراست آتشکده / هم ایوان نوروز و کاخ سده

یکی بزمگه ساخت با مهتران / نشستند هر جای رامشگران

(شاهنامه فردوسی، ۱۳۸۸، ص. ۱۰۱۶، ۷۲۸، ۲۵).

فرخی سیستانی نیز از جمله شاعرانی است که در اشعار خود بارها به مناسبت‌های مختلف از جشن سده و آیین آن یاد کرده است:

از پی تهنیت روز نو آمد برشاه / سده فرخ روز دهم بهمن ماه

چه خبر داد خبر داد که تا پنجه روز / روی بنماید نوروز و کند عرض سپاه

به گفته فرخی، فاصله سده تا نوروز ۱۰۰ روز است و در جشن سده آیین‌های ویژه‌ای از جمله پرتاب تیرهای

آتشین انجام می‌شده است. به باور فرخی، طول جشن سده پنجاه روز و پنجاه شب است و پس از آن به نوروز می‌رسیم. فرخی در جای دیگر در توصیف جشن سده به بالاتر رفتن تیرهای آتش از آسمان چهارم اشاره می‌کند:

جشن سده را رسم نگه داشتی ای شاه / آتش به تخش بردی از خانه چهارم

هم‌چنین در بیتی دیگر به روشنی آسمان در جشن سده به دلیل پرتاب تیرهای آتشین اشاره می‌کند:

روشنی بر آسمان زین آتش جشن سده است / کز سرای خواجه با گردون همی همسر شود

(فرخی سیستانی، ۱۳۵۵: ۴۸، ۳۵۴).

از شاعران دیگری که در اشعار خود به سده و آیین اشاره کرده، عنصری است که در قصیده‌ای در مدح امیر نصربن

ناصرالدین سبکتگین برگزاری جشن سده را از زمان فریدون و جمشید می‌داند:

سده جشن ملوک نامدار است / ز افریدون و از جم یادگار است

عنصری در توصیف بزرگی آتش سده، زمین را به کوه طور و فصل زمستان را به بهاری مانند می‌کند که زمین آن چون لاله‌زاری سرخ رنگ است:

زمین گویی تو امشب کوه طورست / کزو نور تجلی آشکارست

گر از فصل زمستانست بهمن / چرا امشب جهان چون لاله زار است

(قصاید، عنصری، ۱۳۶۲، ۲۱)

خیام نیز در کتاب نوروزنامه برگزاری جشن سده را به فریدون نسبت داده است (خیام، ۱۳۳۵: ۳۵۴).

۴-۳- خراسان شمالی و فرهنگ آن

استان خراسان شمالی در شمال شرق کشور ایران قرار گرفته و با وسعتی بالغ بر ۲۸۱۷۹ کیلومتر مربع ۷.۱ مساحت کل کشور را تشکیل داده است. این استان از شمال با کشور ترکمنستان و از شرق و جنوب با استان خراسان رضوی، از جنوب غربی با استان سمنان و از غرب با استان گلستان هم مرز است و از لحاظ طبیعی نیز بین دو رشته کوه کپه‌داغ در شمال و آلاداغ و شاه جهان در جنوب قرار گرفته و دروازه شمالی خراسان قدیم محسوب می‌شده است. این استان هم‌چنین از ۱۰ شهرستان تشکیل شده است: بجنورد، شیروان، اسفراین، بام و صفی‌آباد، سملقان، راز و جرگلان، جاجریم، فاروج، گرمه و مانه.

خراسان شمالی از نظر بافت جمعیتی و الگوی فرهنگی یک دست نیست و محل زندگی اقوام گوناگون است و از عمده خصیصه‌های این استان ترکیب متنوع اقوام و شاخصه‌های فرهنگی مختلف است. وجود قومیت‌های گوناگون هم‌چون کرمانج، ترک، فارس، ترکمن و تات در خراسان شمالی با ویژگی‌های فرهنگی خاص خود، موجب تمایز این استان از دیگر استان‌ها شده است به طوری که به این استان لقب «گنجینه فرهنگ‌ها» داده شده است. به بیان دیگر، خراسان شمالی را می‌توان گنجینه فرهنگ‌ها و اقوام ایرانی لقب داد. وجود قومیت‌های گوناگون نشان از برازندگی این لقب برای خراسان شمالی است. قومیت‌های ترکمن، کرد، بلوچ، لر و عرب هر یک دارای ویژگی‌های فرهنگی، صنایع دستی، لباس‌های سنتی و موسیقی خاص خود است و همگی در یک منطقه جغرافیایی در کنار یک‌دیگر زندگی می‌کنند؛ همین گوناگونی‌هاست که خراسان شمالی را به گنجینه زیبای فرهنگ‌ها و جاذبه‌های فرهنگی تبدیل کرده است.

وجود اقوام گوناگون با ظرفیت‌های فراوان و متنوع و اثر متقابل آن‌ها بر یک‌دیگر، سبب ایجاد مجموعه‌ای از هنرهای سنتی و صنایع دستی در این استان شده است که از آن جمله می‌توان به نوازندگان شمال خراسان که شامل سه گروه عاشق‌ها، بخشی‌ها و لوطی‌ها است، اشاره کرد. موسیقی سنتی خراسان شمالی همراه با رقص‌های محلی به نام یک قرصه، دو قرصه، شش قرصه و انارکی است و با ساز سورنا و دهل و قشمه، دایره و کمانچه اجرا می‌شود و نشان‌دهنده حالات رزمی، شمشیربازی، نیزه بازی و چوب بازی است.

در اینجا به برخی از آداب و رسوم فرهنگی خراسان شمالی اشاره می‌کنیم: مردم خراسان شمالی در طول سال جشن‌های گوناگون مذهبی، ملی و محلی برگزار می‌کنند که از آن جمله می‌توان به جشن میلاد پیامبر اسلام (ص) و

ائمه معصومین (ع) و جشن‌های ویژه نوروز، آق قویون، جشن کشتی با چوخه، جشن شکرگزاری برداشت محصول در روستاهایی چون نامانلو اشاره کرد. پوشاک محلی بخشی از فرهنگ هر منطقه است و لباس‌های رنگارنگ مردان و زنان کرمانج، ترکمن و ترک در استان خراسان شمالی علاوه بر این جز زیباترین جلوه‌های این خطه از سرزمین پهناور ایران است که نظر هر گردشگری را به سوی خود جلب می‌کند. از صنایع دستی خراسان شمالی نیز می‌توان به بافته‌هایی مثل انواع گلیم، جاجیم، قالی و قالیچه و پلاس اشاره کرد. هم‌چنین پشته‌های ترکمنی، چادر شب و چارق از دیگر بافته‌های این استان محسوب می‌شود. علاوه بر این از دیگر هنرهای سنتی می‌توان به نمد مالی، تذهیب، مینیاتور، قلم زنی، منبت کاری و... اشاره کرد (بهاری و دوستان، ۱۳۹۹: ص. ۲۶۷-۲۶۸).

۳-۵- منطقه سنخواست

سنخواست از شهرهای خراسان شمالی و از توابع شهرستان جاجرم است و مرکز بخش جلگه سنخواست که فاصله آن با جاجرم ۵۰ کیلومتر، تا اسفراین ۶۰ کیلومتر و تا بجنورد ۱۰۰ کیلومتر است.

۳-۵-۱- زبان و فرهنگ سنخواست

گویش مردم منطقه سنخواست غالباً تاتی است و بیشتر مردم این منطقه به این زبان صحبت می‌کنند. البته در این منطقه زبان‌های کرمانجی و ترکی نیز رواج دارد. اگرچه گویش تاتی در این منطقه به مرور زمان در میان جوانان، جای خود را به فارسی معیار داده است. منطقه سنخواست شامل روستاهای خُراشا، کُرف، ماویس و جُربد است که فرهنگ بسیار نزدیک به یک‌دیگر دارند. این منطقه قدمتی بسیار دیرینه دارد و آثار زیادی از دوران قبل از اسلام از محیط‌های باستانی آن کشف شده است.

۳-۵-۲- جشن سده در سنخواست

یکی از مؤلفه‌های فرهنگی خاص منطقه سنخواست، برگزاری جشن‌های باستانی ایرانی از جمله سده و نوروز است. در اغلب روستاهای منطقه سنخواست از جمله خراشا، کُرف، ماویس و جُربد، جشن سده با آیین خاص همراه با موسیقی و تدارک غذاهای محلی برگزار می‌شود. جشن سده در این منطقه از دیرباز تاکنون همیشه به شکل دسته‌جمعی و با گردهمایی همه مردمان شهر و محله و روستا در یک جا و با برپایی یک آتش بزرگ برگزار می‌شده است. مردمان در گردآوردن هیزم با یک‌دیگر مشارکت می‌کنند و بدین ترتیب جشن سده، جشن همکاری و هم‌بستگی مردمان به شمار می‌آید.

در اینجا به برخی از ویژگی‌های اصلی آیین سده در این منطقه اشاره می‌شود:

۱- زمان و مکان برگزاری جشن سده

به طور کلی جشن‌های زمستانی در منطقه سنخواست جشن‌های خانوادگی هستند. شروع زمستان در این منطقه «چله بزرگ» نامیده می‌شود. جشن سده در شامگاه ۱۰ بهمن یا همان «چله کوچک» آغاز می‌شود که در منطقه سنخواست

با اصطلاح «عَلَوِ سِرِ سِرَه» از آن یاد می‌شود. این اصطلاح در واقع برگرفته از جشن و آتش سده است. در سنت گذشته منطقه سنخواست، جشن سده در عصر روز دهم بهمن ماه، در پشت بام خانه‌ها برگزار می‌شده است. اگرچه اجرای مراسم از دیرباز در فاصله ۵۰ روز و ۵۰ شب مانده تا اول نوروز برگزار می‌شد اما در برخی از روستاهای سنخواست مانند روستای اندوقان برگزاری جشن در اسفندماه انجام می‌شود. مردم این منطقه بر روی پشت بام خانه‌ها که اغلب کاه گل و گل‌اندود بود، آتش می‌افروختند، اگرچه در روزگاہ کنونی به دلیل عایق بودن پشت بام‌ها این مراسم در حیاط خانه‌ها یا در کوچه‌ها و یا در میدان بزرگ شهر به نام «عیدگاه» برگزار می‌شود (عبدی، مصاحبه: ۱۴۰۳/۳/۲۴).

۲- آداب برگزاری جشن سده در سنخواست

۲-۱- برپا کردن آتش

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در جشن سده عنصر آتش به عنوان یکی از عناصر برتر آفرینش ستایش می‌شده و مورد احترام قرار می‌گرفته است و برگزاری جشن سده همواره با برافروختن آتش همراه بوده است. در منطقه سنخواست نیز در زمان برگزاری جشن سده هیزم‌های بسیاری را برای آتش زدن جمع‌آوری می‌کردند. این هیزم‌ها نوعی خار و یا چوب‌های درخت گز است که بنا به روایت سالخوردگان این منطقه چند هفته قبل از برگزاری مراسم مردان منطقه به صحراها می‌رفتند و هیزم جمع می‌کردند. سپس هیزم‌ها را در همان میدانگاه یا عیدگاه شهر آتش می‌زدند؛ معمولاً به این دلیل که هیزم‌های زیادی جمع‌آوری می‌شد، آتش بزرگی برپا می‌شد که اهالی به آن «عَلَو» می‌گفتند. این واژه به معنی آتش افروخته‌ای می‌باشد که زبانه‌های آن بسیار بلند است (عبدی، مصاحبه ۱۴۰۳/۳/۲۳). هم‌چنین اغلب جوانان منطقه پیش از برگزاری جشن از پارچه‌های اضافه و لباس‌های مندرس توپ‌هایی تهیه می‌کنند و آن‌ها را به مدت یک هفته و یا ۱۰ روز در درون گازوئیل و یا نفت قرار دهند تا نفت یا گازوئیل به خوبی به پارچه جذب شود و سپس در پایان مراسم و یا در حین اجرای آن، «توپ آتشین» را به آسمان پرتاب می‌کنند. این کار در واقع یک نوع سرگرمی و یا مسابقه جذاب میان جوانان این منطقه است که فضای شادی، نشاط و هیجان را برای مردم به ارمغان می‌آورد. در شب برگزاری جشن سده، با پرتاب کردن توپ‌های آتشین به آسمان، نفت‌ها و گازوئیل‌هایی که از پارچه بیرون می‌ریزد هم‌چون شراره‌های آتشین در آسمان پخش می‌شود و فضای آسمان را روشن می‌کند. علاوه بر توپ‌های آتشین، گاه کوزه‌های شکسته و یا غیرقابل استفاده را با خاکستر آتش پر می‌کنند و از پشت بام‌ها به پایین می‌اندازند. برخی معتقدند که سنت شکستن کوزه، در اصل به دلیل رعایت بهداشت بوده است. از آنجا که ظروف سفالین لعابی ندارد، خیلی زود آلوده می‌شوند و با توجه به این که این ظروف را به راحتی نمی‌توان شست، بعد از مدتی استفاده آن‌ها را باید از بین برد. در پایان مراسم، مردم آن‌قدر در کنار آتش می‌مانند تا آتش خاموش و به خاکستر تبدیل شود؛ سپس مقداری از آن را به خانه‌هایشان می‌برند و یا کوزه‌ها را با آن پر می‌کنند تا از پشت بام خانه به زمین بیندازند (همان). براساس رسم کهن، مردم منطقه خاکستر به‌جا مانده از آتش را تمیز نمی‌کنند و معتقدند اگر خاکستر آتش به وسیله باران شسته شود، سال پر برکتی خواهند داشت. هم‌چنین مردم منطقه گاه خاکستر به‌جای مانده از آتش را در درون اجاق یا بخاری خانه قرار می‌دهند و معتقد هستند خاکستر آتش باعث برکت آتش درون بخاری خواهد شد و سال بابرکت و پر نعمتی خواهند داشت.

کوزه شکستن نیز برای دفع چشم زخم یکی از مراسم سده است: پس از مراسم آتش‌افروزی، برای دفع قضا و بلا، مقداری زغال که نشانه سیاه بختی است و اندکی نمک که نشانه شورچشمی است و یک سکه کم‌بها در کوزه سفالینی که پیش از آن برای این کار تهیه کرده‌اند، انداخته و هر یک از افراد خانواده یک بار کوزه را دور سر می‌چرخاند و نفر آخری آن کوزه را به بالای بام می‌برد از آنجا به میان کوچه پرتاب کرده و می‌گوید: درد و بالای خانه را ریختم توی کوچه و به این طریق سیاه‌بختی و شورچشمی و تنگ‌دستی را از خانه خود دور می‌سازد (رضی، ۱۳۸۰: ص. ۲۴۹).

۲-۲- برگزاری جشن به صورت گروهی

به عقیده ایرانیان قدیم در سده، اهریمن بد کیش، سرما را به شدت خود می‌رساند تا به دامان و آفریدگان او رمز گزند رساند و آن‌ها را بمیراند و نیروی اهورامزدايي در برابر این گزند، آتش را می‌آفریند تا نیروی اهریمن را شکست دهد و دامان آفریدگان را بپاید. این جشن در حقیقت نوعی مراسم مذهبی است برای رساندن سرما و چون می‌بایستی قدرت بیشتری داشته باشد، به صورت گروهی و به یاری و همکاری همه مردمان انجام می‌پذیرد زیرا در کارهای بزرگ برای از میان بردن حمله اهریمن، همکاری همه مردم لازم است تا نیروی متحدی در برابر حمله اهریمن و شکست او پدید آید. آتش سده تنها در خانه‌ها فروخته نمی‌شد بلکه در هر شهر و دیاری جای معینی داشت که آن را کاخ سده می‌نامیدند و به روزگار ساسانیان همه در این کاخ سده گرد می‌آمدند و آتش نیایش می‌خواندند و در گرد آتش به شادی می‌پرداختند تا بر اثر گرمای بزرگی که از کوه‌های آتش فراهم آمده بود، سرما سپری گردد (معتکف، ۱۳۸۴: ص. ۸).

در سنخواست که رسم آتش‌افروزی سده را از دیرباز پاسداری می‌کنند، مردم بر این باورند که همه از بزرگ و کوچک و توانگر و ناتوان، بایستی در برافروختن آتش سده همکاری کنند و به‌ویژه کسانی که خدمتگزار و اسب و استر دارند، سهم زیادی در گرد آوردن آتش سده بر عهده می‌گیرند و خار و هیزم گرد می‌آورند و برای این کار ارزش زیادی قائل هستند. افراد حاضر در جشن سده در شهر سنخواست، محدود به سن خاصی نیستند و تمامی افراد منطقه از جمله کودکان، نوجوانان، جوانان و سالخوردگان همگی در کنار یک‌دیگر در این جشن حضور پیدا می‌کنند. در واقع هدف از برگزاری این جشن‌ها، نزدیکی افراد یک جامعه و تفاهم آنان و تمرکز نیرو و اتحاد و رفع گرفتاری‌ها و کمک و یاری به هم است.

۲-۳- احترام به بزرگ‌تران

از جمله آداب جشن سده در سنخواست اهمیت حضور سالخوردگان شهر در مراسم است. حتی افراد سالخورده به هنگام بیماری نیز با کمک سایر اهالی در جشن حاضر می‌شوند و به احترام، آن‌ها را در کنار آتش می‌نشانند و از آن‌ها درخواست می‌شود که در این مراسم دعا بخوانند. سالخوردگان به نشانه تبرک، مقداری هیزم در آتش می‌ریزند و برای همگان دعا می‌کنند. رسم احترام به بزرگان از دیرباز در منطقه سنخواست پابرجا بوده است به گونه‌ای که حتی در مراسم کوچک‌تر و در جمع خانواده‌ها نیز بزرگ‌ترین عضو خانواده آتش سده را با ذکر صلوات روشن می‌کرده است و سایر اعضای خانواده گرداگرد آتش را می‌گرفتند و به شادی می‌پرداختند.

۴-۲- خواندن اشعار موسیقی و رقص محلی

خراسان منطقه جغرافیایی وسیعی است که تقریباً سرتاسر شرق ایران تا سیستان و بلوچستان را در بر می‌گیرد. بنابراین موسیقی محلی آن هم در هر منطقه‌ای از بعضی جهات متفاوت است؛ زیرا طبیعت و آب و هوا، زبان و فرهنگ و تاریخ زندگی هر منطقه با محل و منطقه دیگر تفاوت دارد.

به طور کلی، موسیقی خراسان را می‌توان در ۵ دسته تقسیم‌بندی کرد:

۱. موسیقی کردی شمال خراسان که شامل شهرهای درگز، قوچان، شیروان، مشهد و اسفراین می‌شود.
۲. موسیقی ترک‌های خراسان (کاملاً آذربایجانی‌های مقیم خراسان).
۳. موسیقی شهرهای جنوب خراسان (بیرجند، قائن، طبس، فردوس، کاشمر، گناباد).
۴. موسیقی طوایف بلوچ مقیم خراسان (سرخس).
۵. موسیقی شهرستان‌های مرکزی خراسان شرقی که شامل شهرهای فریمان، تربت جام، تربت حیدریه، تایباد و خواف است.

نوعی موسیقی حماسی معروف (هرای) که به معنی فریاد است نیز در این منطقه اجرا می‌شود. درون‌مایه آوازهای هرای به علت درگیری‌های سالیان متمادی با دشمنانی مثل ترکمن‌ها، ازبک‌های عثمانی و مغولان، حالت حماسی و رزمی پیدا کرده است. ترانه‌های عرفانی در این منطقه، قالب‌های خاصی دارد و مصراع‌های آن طولانی‌تر از ترانه‌های معمولی است. ترانه‌های معمولی، هشت هجایی است در حالی که اشعار عرفانی از ۱۴ هجا به بالاست. در این منطقه ترانه‌های عاشقانه و شادتری نیز یافت می‌شود که پر از احساسات زیبا و پرشور پسران و دختران جوان است و با الهام از زیبایی‌های طبیعت سروده می‌شود (تمیم داری، ۱۳۹۰: ص. ۱۷۱-۱۷۰).

یکی دیگر از آداب جشن سده در منطقه سنخواست خواندن شعری به نام «عَلَوِ سِرِ سِرِه» در کنار آتش است:

عَلَوِ سِرِ سِرِه / نون و پیاز و جوشبیره
یک بز در این دِ گله / نه شیر میتو نه فله

این شعر به زبان امروز به این معناست:

آتش، آتش سر سده / نون و پیاز و جوشبیره

یک بز در گله داریم که / نه شیر می‌دهد و نه بچه می‌زاید

عَلَوِ سِرِ سِرِه، یکی از آیین‌های کهن و ثبت‌شده در فهرست میراث ناملموس کشور است. گرچه از عَلَوِ سِرِ سِرِه به طور ویژه به عنوان جشن سده یا همان سده سوزی با قدمتی پنج هزار ساله از قدیمی‌ترین آیین‌های ایرانیان باستان یاد می‌شود ولی این آیین در خراسان شمالی در نیمه‌های زمستان برگزار می‌شود و تاریخی خاص ندارد.

مردم منطقه سنخواست در جشن سده در کنار شعله‌های آتش سرودها و ترانه‌های محلی مختلفی می‌خوانند و آرزوی رفتن سرما و آمدن گرما را می‌کنند. یکی از آداب برگزاری جشن سده در سنخواست نواختن موسیقی محلی و موسیقی قوشمه و اجرای رقص کرمانجی است که اغلب با پوشیدن لباس‌های محلی انجام می‌شود.

در گذشته رسم بر این بوده که مردم هیزم و چوب فراهم می‌آوردند و در جلو منازل خود و بیشتر خانه ارباب و خان‌ها آتش می‌افروختند؛ اما امروزه علاوه بر معابر، جوانان با کمک بزرگسالان بر روی تپه‌ها و ارتفاعات این مکان نیز در چندین نقطه آتش می‌افروزند و از روی آن می‌پرند و می‌خوانند:

سده سده پنجاه به نوروز / صد به غله

در برخی اوقات نیز ابیاتی محلی را به امید رویش گیاهان و آغاز خرمی زمزمه می‌کرده‌اند تا پس از دوره سخت و سوزان سرما و تاریکی، فصل سبزی و طراوت و خرمی و برکت و زایش از راه برسد:

الو الو سر سره

نون پیاز و جوشپره

یک بز دروم د گله

نه شیر مته، نه فله

زردی مو از تو به

سرخی تو از مو به

۵-۲- خوردنی‌ها

جشن در ایران به همان معنی عید است که زرتشتیان نیز به همین مفهوم و معنی آن را به کار می‌برند. اما میان ایرانیان باستان و هم‌چنین زرتشتیان معمول بوده و هست که در مقدمه هر جشنی، مراسم و آداب دینی برگزار می‌کنند که قسمت عمده آن خواندن دعاها و سروده‌هایی از اوستا، همراه با طلب آمرزش و شادروانی برای درگذشتگان و متبرک کردن خوراکی‌ها و خوردن و تقسیم آن‌هاست. این مراسم دعاخوانی را جشن خوانی می‌نامند که به طور معمول و مرسوم در آغاز هر جشنی انجام می‌شود، اما کم‌کم عنوان جشن خوانی به خود جشن و عید نیز اطلاق شد و هر دو مفهوم و معنی را در بر گرفت (رضی، ۱۳۸۰: ص. ۹۷).

یکی از اعیانی‌ترین و لذیذترین غذاهای منطقه سنخواست پلو به همراه ته‌چین گوسفندی است که در جاجرم به قلیف‌چال مشهور است. اهالی منطقه سنخواست بر این باورند که در مراسم سده باید بهترین غذاها تدارک دیده شود. به عبارت دیگر، در جشن سده یا همان «چله کوچک» زمین کم‌کم گرم می‌شود و سبزه‌ها بیرون می‌آیند، دیدن سبزی بهار برای مردم این منطقه که اغلب دامدار و کشاورز هستند، موجب شادی و مسرت است و به همین دلیل با پوشیدن بهترین لباس‌ها و تدارک بهترین غذاها سده را جشن می‌گیرند (عبدی، مصاحبه ۱۴۰۳/۳/۲۳). در برخی از روستاهای منطقه، غذای مخصوص شب سده پلو و گوشت ته‌چین بره است. اگرچه در طول زمستان پس از مراسم پروارکشی غالباً از گوشت‌های خشک شده به نام قورمه استفاده می‌شده ولی برای سده از گوشت تازه استفاده می‌کرده‌اند.

در سال‌های اخیر اغلب شهرداری‌ها و دهیاری‌های منطقه، این جشن را به اتفاق اهالی برگزار می‌کنند و مسئولیت اجرای موسیقی، تهیه آش و غذاهای محلی و تقسیم آن‌ها در بین مردم را به عهده دارند (عبدی، مصاحبه ۱۴۰۳/۳/۲۳). جوش‌بره یکی از انواع آش‌های محلی منطقه سنخواست است که در جشن سده پخته می‌شود. هم‌چنین غذاهای برنجی نیز در این مراسم تهیه می‌شود. علاوه بر این، از میوه‌هایی مثل انار و گردو نیز در جشن سده به عنوان خوراکی و تنقلات استفاده می‌کنند و گرداگرد آتش در کنار یک‌دیگر می‌خورند. هم‌چنین در زیر آتش سیب‌زمینی و چغندر قند و یا شلغم می‌گذارند تا پس از پخته‌شدن دور هم بخورند.

۶-۲- آداب پوشش

گوناگونی پوشاک در خراسان با تنوع اقوام ساکن در این منطقه پیوند دارد. هر قوم لباس خاص خود را می‌پوشد که این موضوع در شمال و جنوب خراسان نمایان‌تر است. در بین مردان خراسانی، عمامه سربندی رایج است. پوشاک مردان کرد شمال خراسان کمی با کردان غرب کشور متفاوت است. پوشاک مردم سرزمین خراسان و پوشاک همسایگان‌شان یعنی بلوچ‌ها، شباهت بسیار دارد. البته تفاوتی نیز در برش آن‌ها وجود دارد که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. پوشش مردم شرق خراسان اصیل‌ترین پوشاک‌های این منطقه است. در دیگر مناطق خراسان، مردان عمامه را برداشتند و کت و شلوار می‌پوشند. زنان نیز چارقدی از نوع دستمال یزدی بر سر می‌گذاشتند که امروزه این چارقد‌ها کاربرد چندانی ندارند.

پوشاک زنان شرق خراسان دارای شش تکه اساسی است: کلاغی، روسری، پیراهن، جلیقه، شلوار، چادر و کفش. روسری یا چارقد، سفید رنگ و بزرگ و سه گوش است. این لچک را به صورت تا زده بر سر می‌گذارند. در گوشی‌های این سربند منگوله‌هایی از نخ‌های ابریشم و الوان وصل شده است. دستمال کلاغی از قسمت پیشانی روی روسری بسته می‌شود. پیراهن، تن پوشی با بالاتنه کوتاه است که قسمت پایین آن پرچین و بلند است. این نوع پیراهن دارای آستینی معمولی و سردست است. روی سینه پیراهن زنان این منطقه نقش‌بندی بسیاری انجام می‌شود. رنگ پارچه‌ها اغلب قرمز و بدون گل و بوته است. شلوار، که دور کمر آن در شرق خراسان گاهی از شش متر بیشتر است. این شلوار با بندی به دور کمر بسته می‌شود. شلوارهای زنانه را معمولاً از پارچه‌های الوان انتخاب می‌کنند. جلیقه، از مخمل‌های الوان و زربافت تهیه می‌شود که برای حفاظت از سرما به کار می‌رود. چادر، معمولاً به رنگ نخودی روشن است و یا با روناس رنگ می‌شود. قد چادر نسبتاً کوتاه است و هنگام پوشیدن مقداری از آن را روی سر می‌گذارند. رنگ‌آمیزی پوشاک زنان شمال خراسان بسیار جالب و مانند پر طاووس رنگارنگ است (تمیم داری، ۱۳۹۰: ص. ۳۱۰). به طور کلی، پوشش محلی مردم منطقه سنخواست پوشش رایج در خراسان شمالی و همچنین مناطق کویری ایران است. مردان اغلب تنبان و پیراهنی بلند تا بالای زانو و به همراه شالی بر دور کمر و کلاه نخی بر سر می‌پوشند و زنان نیز شلوار محلی یا تنبان گشاد ساده بدون نقش و غالباً مشکی و دختران جوان لباس‌هایی منقش به طرح و رنگ و گل و بته به همراه پیراهنی پرچین با رنگ‌های روشن به همراه چارقد بر تن می‌کنند. زنان سالخورده نیز اغلب چارقد سفید بدون طرح می‌پوشند. البته در گذشته مردان به ندرت از کت و پالتو یا به گویش محلی لباده و زنان از چادر استفاده می‌کردند.

مردم منطقه سنخواست در مراسم سده می‌کوشیدند که با بهترین جامه‌های خود و به صورت زیبا و مرتب ظاهر شوند. اغلب در گذشته اهالی منطقه به دلیل اینکه آتش را پاک و مقدس می‌دانستند، با لباس‌های سفید در مراسم سده حاضر می‌شدند. خانم‌ها اغلب دامن و کت سفیدی می‌پوشیدند و روسری سفیدی را هم بر سر خود می‌کشیدند و مردان نیز با پوشیدن لباس محلی کرمانجی رقص مخصوص منطقه را اجرا می‌کردند. در حال حاضر نیز مردم برای اجرای موسیقی و رقص محلی از لباس محلی کرمانجی استفاده می‌کنند که شامل پیراهن و شلواری به رنگ قرمز است و دستمالی نیز بر کمر می‌بندند. در حال حاضر تقید به پوشیدن لباس سفید به اندازه گذشته نیست و معمولاً با لباس‌هایی به رنگ‌های مختلف در جشن حاضر می‌شوند.

فرهنگ خراسان شمالی گنجینه بسیاری از آیین‌ها و آداب مربوط به گذشته ایران است و بسیاری از آیین‌های باستانی هم‌چنان با آدابی خاص در بسیاری از مناطق این استان برگزار می‌شود. آیین باستانی جشن سده یکی از آیین‌هایی است که در برخی از شهرها و روستاهای خراسان شمالی از جمله منطقه سنخواست برگزار می‌شود. جشن سده در این منطقه از دیرباز تاکنون با آیین خاص همراه با موسیقی و تدارک غذاهای محلی برگزار می‌شود. اهالی منطقه به صورت دسته‌جمعی و با گردهمایی همه مردمان شهر و روستا آتشی بزرگ برپا می‌کنند. مردمان همگی در گردآوردن هیزم با یکدیگر مشارکت می‌کنند و بدین ترتیب جشن سده، جشن همکاری و هم‌بستگی مردمان منطقه به شمار می‌آید. چنان‌که اشاره شد برپاکردن آتشی بزرگ و جمع‌آوری نوعی خاص از هیزم به نام «علو سرسره»، اجرای موسیقی و رقص محلی، خواندن اشعار محلی، پختن خوراکی‌های خاص این روز از جمله آتش جوش بره و خوردن میوه‌ها و تنقلات در کنار یکدیگر، پوشیدن لباس‌های سفید و محلی و احترام به بزرگ‌ترها از جمله آداب خاص برگزاری جشن سده در سنخواست است که در این مقاله به آن‌ها پرداخته شد. از نتایج حفظ و برگزاری جشن سده در فرهنگ سنخواست می‌توان به شادی، هم‌دلی میان مردم، احترام به سنت نیاکان و نیز سالخوردگان و اهمیت حفظ یک میراث فرهنگی و تاریخی در میان مردم خراسان شمالی و به طور خاص سنخواست اشاره کرد به گونه‌ای که نسل جوان این منطقه هم‌چنان خود را مسئول حفظ سنت‌های نیاکانشان می‌دانند و این سنت فرخنده و شادی‌افزا را پاس می‌دارند.

منابع

- آقا عباسی، یدالله. (۱۳۸۹). «سده، نمایشی آیینی». مطالعات ایرانی. ش ۱۷. صص ۱-۱۰.
- بهار، مهرداد. (۱۳۶۰). «درباره جشن سده». چیستا. ش ۶. صص ۶۳۵-۶۲۹.
- بهار، جعفر. محمدی، سمیه. بهاری، شهلا. محمدی، مریم. بهاری، حامد. (۱۳۹۹). «تحلیل تأثیرات حفظ فرهنگ بومی در استان خراسان شمالی». جغرافیا و روابط انسانی. ش ۴. ص. ۲۶۷-۲۶۴.
- بیرونی، ابوریحان. (۱۳۶۲). التفهیم. تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
- بیهقی، خواجه ابولفضل محمد بن حسین (۱۳۸۳)، تاریخ بیهقی، تصحیح دکتر علی اکبر فیاض، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۵۲). اوستا. تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- تربیت، محمد علی. (۱۳۱۰). «جشن سده» ارمان. ش ۱۱. صص ۷۵-۷۴.
- تمیم داری، احمد. (۱۳۹۰). فرهنگ عامه، تهران: مهکامه.
- خیام نیشابوری، عمر ابن ابراهیم. (۱۳۴۳). نوروز نامه. تهران: کتابخانه طهوری.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). باورهای عامیانه مردم ایران. تهران: چشمه.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۰). گاه شماری و جشن‌های ایران باستان. تهران: گلبان.
- شرزادی، رستم. (۱۳۴۷). «سده یا جشن پیدایش آتش». انجمن فرهنگ ایران باستان. ش ۱. ۲۸-۱۴.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۲۶). «جشن سده» ارتش. ش ۱۱. صص ۱۶-۷.
- عبدی، محمدرضا. دکترای زبان و ادبیات فارسی. ساکن شهر سنخواست. بازنشسته (مصاحبه شونده).
- عنصری بلخی، ابوالقاسم. (۱۳۶۲). دیوان اشعار. تهران: کتابخانه سنایی.
- فرخی سیستانی، ابوالحسن. (۱۳۵۵). دیوان اشعار. تهران: انتشارات حاج محمد حسین اقبال و شرکاء.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۸). شاهنامه. تهران: پیام عدالت.
- مشهدی نوش آبادی، محمد. (۱۳۹۸). «آیین هور بابا، بازمانده جشن‌های کهن هیرومبا و سده در میان ایرانیان باستان». فرهنگ و ادبیات عامه. ش ۳۰. ص. ۱۱-۱۰.
- مصباح، ضیا. (۱۳۸۴). «سده، جشن آتش». حافظ. ش ۲۳. صص ۱۲-۱۰.
- معتکف، فریده. (۱۳۸۴). «مراسم جشن سده در ایران باستان». پادنگ. ش ۱۶. ص. ۸.
- ولایتی، الهام. (۱۳۹۶). «بررسی جشن‌های تاریخی ایران با تکیه بر نوروز، مهرگان و سده». تاریخ‌نامه خوارزمی. ش ۱۵. صص ۱۶۱-۱۴۸.

Examination of the Sadeh Festival in the Sankhast Region of North Khorasan

Farzaneh Sadat Alavizadeh

Assistant professor of Persian language and literature, University of Bojnord

Hanieh Rezaei

BA student of Persian language and literature, University of Bojnord

Abstract:

Sadeh is a winter fire festival with ancient roots that holds significant religious value among ancient Iranians due to the sacredness of fire. This festival is still celebrated in some parts of the country with specific customs. Sankhast is a city in the Jolgeh Sankhast district of the Jajarm County in North Khorasan, where the Sadeh festival, also known as the "Alaw Sarsareh" (in the local dialect), is one of the important cultural rituals of this region and the surrounding villages. This tradition has persisted from the past to the present, celebrated with specific ceremonies.

In this article, the authors aim to investigate and analyze the Sadeh festival in the Sankhast region of North Khorasan through field research, including interviews with local residents and elders, as well as content analysis and the study of written sources on the subject. The article begins by exploring general topics related to the Sadeh festival, including its nomenclature, customs, and rituals as documented in Persian literature. It then examines the characteristics and manners of celebrating this ritual in the Sankhast region, highlighting the importance of the Sadeh festival in the culture of North Khorasan and analyzing the unique features of this region in honoring the Sadeh festival.

Keywords: Sadeh festival, cultural studies, Sankhast, North Khorasan.

تجلی هنر موسیقی و ابزارهای آن در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین - پیشوا، ایران

ma.akbarzade@iau.ir

akbarzademarjan@gmail.com

چکیده

در عصر صفوی که از دوره‌های درخشان تمدن ایرانی - اسلامی به شمار می‌رود، ساقی‌نامه‌سرایان بسیاری وجود دارند. هم‌چنین موسیقی که از دیرباز همراه شعر فارسی بوده است، به دلیل توجه پادشاهان صفوی به این هنر به‌ویژه موسیقی بزمی، در ساقی‌نامه‌های عرفانی مورد توجه قرار گرفته، به‌گونه‌ای عملی در محافل صوفیان کاربرد داشته، مغنیان از این طریق امکان برگزاری مجالس سماع را نیز فراهم می‌آوردند. پژوهش حاضر - که با روش توصیفی - تحلیلی انجام گرفته - با طرح این پرسش که چرا ساقی‌نامه‌سرایی عرفانی در دوره صفوی گسترش یافته و چگونه و چرا موسیقی و ابزارآلات آن در این ساقی‌نامه‌ها بازتاب یافته است؟ بر آن است تا زمینه‌ها و عوامل توجه ویژه به ساقی‌نامه‌سرایی عرفانی در این دوره را بررسی کرده و نیز فرایند کاربرد انواع ابزارهای موسیقی را در آن‌ها تحلیل نماید. یافته‌های پژوهش؛ از آن روی که صوفیان خود را از خاندان‌های صوفیه می‌شمارند، به لحاظ سیاسی - اجتماعی، ساقی‌نامه‌سرایی عرفانی را پشتوانه فکری اندیشه‌های به‌ظاهر صوفیانه نیاکان خود شمرده، آن را تایید می‌کنند. هم‌چنین مفاهیم و ابزارهای موسیقی موجود در این ساقی‌نامه‌ها، افزون بر معنای حقیقی، دارای کاربرد نمادین بوده و ساقی‌نامه‌سرایان، آن‌ها را برای ایجاد شوق عرفانی به کار برده‌اند. چنان‌که برای بیان حالت قبض از سازهای محزون چون «نی» و برای نشان دادن حالت «بسط» از سازهای طرب‌انگیز مانند «دف» بهره گرفته‌اند. اصطلاحات موسیقی مانند: «حجاز» و «ره راست» و نام سازهایی نظیر ارغنون، چغانه، چنگ و نی را در ساقی‌نامه‌ها ذکر نموده، به‌گونه‌ای نمادین با آن‌ها مناظره و از این رهگذر مفاهیم عرفانی را تبیین کرده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ساقی‌نامه‌های عرفانی، موسیقی، هنر دوره صفوی، تمدن ایرانی - اسلامی، سازهای سنتی.

۱. مقدمه

موضوع پژوهش حاضر به گونه‌ای میان‌رشته‌ای پیوند میان هنر موسیقی و ادب عرفانی در تمدن ایرانی - اسلامی است. رسالت مباحث میان‌رشته‌ای، ایجاد پلی میان دانش‌های بشری است. ساقی‌نامه‌سرایی به‌ویژه از نوع عرفانی آن از دیرباز در ادب فارسی رواج داشته زیرا عارفان ساقی‌نامه‌سرای با بهره‌گیری از لطافت موجود در این مضمون ادبی، به انتقال مفاهیم غامض عرفانی پرداخته‌اند. از سوی دیگر، موسیقی به عنوان یکی از فطری‌ترین هنرها از روزگاران کهن در زندگی بشر جریان داشته است. به قول افلاطون؛ «موسیقی به کائنات روح، به ذهن بال پرواز و به همه چیز حیات می‌بخشد و خیال را به پرواز در می‌آورد. درواقع موسیقی کهن‌ترین هویت بشر است» (ر. ک؛ زیگلر، ۱۴۰۰: ۱۲) موسیقی پیوسته مورد توجه ایرانیان بوده؛ فارابی (۲۶۰ - ۳۳۰ ق) فیلسوف و بزرگ‌ترین موسیقی‌دان تمدن ایرانی - اسلامی، در «کتاب موسیقی کبیر» به مباحث تئوری موسیقی ایرانی پرداخته نیز مبانی فلسفی موسیقی، عناصر موسیقی جهانی و هم‌چنین تاثیر موسیقی بر روح آدمی را تبیین کرده است (ر. ک؛ فارابی، ۱۳۹۱: ۱۱ - ۳۶). معلم ثانی نه‌تنها بر تئوری موسیقی تسلط داشته بلکه به‌خوبی عود می‌نواخته و این ساز را با صدای خوش خود همراه می‌ساخته است (ر. ک؛ برکشلی، ۱۳۹۰: ۲۵).

از سویی موسیقی بدون شعر، گریایی و شادابی لازم را ندارد. پیوند موسیقی و ادب غنایی که ساقی‌نامه‌ها نیز در زمره ادب غنایی قرار دارند، غیر قابل‌انکار است؛ غنایی، مقابل واژه «Liric» انگلیسی و واژه «Lyrique» فرانسوی است. «Lyra» در لاتین و زبان‌های فرنگی نوعی ساز است، شبیه به رود، جنگ یا بربط. در یونان قدیم اشعاری را که با ساز خوانده می‌شد، غنایی یا لیریک می‌گفتند. «ایراتو» (Erato) الهه شعر غنایی و الهام‌بخش شاعران غزل‌سرای را به‌صورتی ترسیم کرده‌اند، که گیتاری در دست دارد. در ایران پیش از اسلام، شاعری با رامشگری و خنیاگری در هم آمیخته بود (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۳).

هدف مقاله حاضر تحلیل عوامل رواج ساقی‌نامه‌ها در دوران صفوی به‌عنوان یکی از دوره‌های برجسته تمدن ایرانی - اسلامی و هم‌چنین شناخت جایگاه موسیقی و ابزارهای آن در این ساقی‌نامه‌ها با استناد به شواهد شعری است. مهم‌ترین پرسش پژوهش پیش روی آن است که چرا ساقی‌نامه‌سرایی عرفانی در دوره صفوی رواج یافته و چرا و چگونه موسیقی و ابزارهای آن در این ساقی‌نامه‌ها بازتاب یافته است؟ فرضیه آن است که به جهت مردمی شدن شعر در دوره صفوی، شعر از دربارها خارج شده، بسیاری از مردم بخت و اقبال شاعری یافته‌اند. از سویی صفویان که خود را از نوادگان صوفیه می‌دانند، از مفاهیم تصوف در شعر از جمله ساقی‌نامه‌سرایی عارفانه حمایت می‌کنند. از دیگرسوی، آداب و مناسک تصوف از جمله سماع، با موسیقی همراه است و این موسیقی در ساقی‌نامه‌ها جلوه‌گر شده است. در این ساقی‌نامه‌ها عناصر موسیقی مانند اصطلاحات آن و نیز مطرب و مغنی بسیار مورد خطاب قرار گرفته، از ابزارهای موسیقی نیز فراوان یاد شده است.

۲. روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی از گونه کیفی و هنجاری است و گردآوری داده‌ها و اطلاعات با استناد به ساقی‌نامه‌های عهد صفوی به شیوه کتاب‌خانه‌ای فراهم آمده است.

۳. پیشینه پژوهش

درخصوص ساقی‌نامه‌های ادب فارسی، شعر دوره صفوی، موسیقی در ادبیات (و به‌طور اخص موسیقی در دوره صفوی) و نیز ادب عرفانی، تحقیقات بسیاری انجام شده اما درباره موسیقی در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی (مفاهیم، اصطلاحات و ابزارهای آن) تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است. هم‌چنین هرچند درباره دلایل رواج ساقی‌نامه‌ها در دوره صفوی اشاراتی شده اما تاکنون به‌طور اخص بدین موضوع پرداخته نشده است. بعضی از تحقیقاتی که در موضوعات یادشده صورت پذیرفته از قدیم به جدید عبارت است از: غلامرضا زرین‌چیان (۱۳۵۵) در تحقیقی با عنوان کلی: «ساقی‌نامه در ادب فارسی» تنها به معرفی ساقی‌نامه‌های موجود در ادب فارسی پرداخته است و تحقیق حاضر را شامل نمی‌شود زیرا پژوهش حاضر، به بررسی دلایل رواج ساقی‌نامه‌ها در دوره صفوی و نیز چگونگی استفاده از مفاهیم، اصطلاحات و ابزارهای موسیقی در آن‌ها پرداخته است. سیداحمد حسینی کازرونی (۱۳۸۸) در پژوهش «ویژگی‌های سبکی و تحلیل محتوایی خمیه‌ها و ساقی‌نامه‌ها در شعر فارسی» به بررسی‌های مفهومی و نیز دلالت‌های سبکی ساقی‌نامه‌ها پرداخته و آشکار است که موضوع مقاله حاضر را در بر نمی‌گیرد زیرا به مقوله معرفی و سبک ساقی‌نامه‌ها پرداخته است. فرزاد فرزی (۱۳۸۹) در تحقیق «نقد و بررسی ساقی‌نامه‌های عصر صفوی» هرچند اشارات اندکی به موضوع مورد بحث دارد اما به‌طور کلی به ساقی‌نامه‌های این دوره پرداخته و مبحث بررسی موسیقی در آن‌ها مطمح نظر نبوده است. سیدحسین میثمی (۱۳۸۹) در کتاب «موسیقی عصر صفوی» با دیدگاهی موسیقایی به موسیقی دوران صفوی و چگونگی سیر تحول آن توجه داشته و موسیقی عهد صفوی در حوزه ادب عرفانی و به‌طور اخص ساقی‌نامه‌های این عهد مطمح نظر نویسنده نبوده است. احترام رضایی (۱۳۹۰) در کتاب «ساقی‌نامه در شعر فارسی» به چگونگی سیر تحول ساقی‌نامه‌سرایی در ادب فارسی و معرفی مهم‌ترین ساقی‌نامه‌ها پرداخته است و دیدگاه پژوهش حاضر به‌ویژه موسیقی در ساقی‌نامه‌های این دوره به هیچ‌روی مورد توجه نویسنده نبوده است. احمد تمیم‌داری (۱۳۹۲) در کتاب «عرفان و ادب در عصر صفوی» اشاراتی به چگونگی رواج ساقی‌نامه‌ها در عهد صفوی داشته است اما این اثر، مباحث مقاله حاضر را در بر نمی‌گیرد زیرا موضوع یادشده بسیار گذرا مورد بحث قرار گرفته، موسیقی در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی نیز مطمح نظر نویسنده نبوده است. بنابراین در تحقیقات یاد شده هرچند اشاراتی گذرا به موضوع رواج ساقی‌نامه در عهد صفوی صورت گرفته اما این موضوع به‌طور اخص بررسی نشده است، نیز مبحث چگونگی کاربرد موسیقی شامل مفاهیم، اصطلاحات و ابزارهای آن در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی پیش از این مورد پژوهش قرار نگرفته، هم‌چنان در این خصوص خلا پژوهشی محسوس است و انجام چنین تحقیقی ضروری به نظر می‌رسد.

۴. بحث و بررسی

۴-۱. رواج موسیقی درباری و صوفیانه در عهد صفوی

دودمان صفوی از سال ۹۰۷ تا ۱۱۴۸ در ایران فرمان‌روایی کردند. این خاندان در اعتلای تمدن ایرانی - اسلامی نقش سزاواری داشتند. هرچند صفویان، شیعه بودند و خود را به صوفیان منسوب می‌دانستند اما موسیقی در دربار شاهان صفوی، اغلب به صورت موسیقی نقاره‌ای و موسیقی مجلسی در اشکال مختلف به‌عنوان جلوه‌ای از مظاهر سلطنتی به

شمار می‌آمد. علاوه بر پایتخت‌های دوران صفوی (تبریز، قزوین و اصفهان) که مقر حکومت شاهان بود هرات و برخی ایالت‌ها نیز از کانون‌های موسیقی این دوران به شمار می‌رفتند (میثمی، ۱۳۸۹: ۳۰ و ۵۰). اغلب پادشاهان صفوی از جمله شاه‌اسماعیل اول (۹۰۷-۹۳۰)، شاه‌عباس اول (۹۹۶-۱۰۳۸)، شاه‌صفی اول (۱۰۳۸-۱۰۵۲)، شاه‌عباس دوم (۱۰۷۷-۱۰۵۲)، شاه‌سلیمان (۱۰۷۸-۱۱۰۶) و بسیاری دیگر شیفته مجالس بزم و موسیقی بودند و مطربان، رقصندگان و آوازخوانان در مجالس بزم ایشان حضور داشتند. بسیاری از جهان‌گردان -از جمله: «شاردن»، «الاریوس» و «کروسینسکی» (ر. ک؛ همان: ۵۳، ۵۸، ۶۱) در خاطرات خود به برپایی چنین مجالسی در دربارهای صفوی اشارات دقیقی دارند. برای مثال الاریوس - مستشرق آلمانی - در سفرنامه خود اشاره می‌کند که معمولاً در ضیافت‌های دربار در کنار مطربان، رقاصه‌های معروف و بدنامی نیز حضور داشته‌اند (الاریوس، ۱۳۸۵: ۲۲۲). در دوره صفوی دو رویکرد کاملاً متفاوت در موسیقی شکل گرفت؛ یکی سخت‌فصلانه بود و دیگری کاملاً عیاشانه که موسیقی نوع دوم بیش‌تر در دربار شنیده می‌شد و با همراهی رقصندگان زن همراه بود (ر. ک؛ فاطمی، ۱۳۸۰: ۳۰).

دو کتاب مهم درباره پیشینه سازهای موسیقی دوره صفوی اطلاعات مهمی در اختیار ما قرار می‌دهد؛ تذکره «مجالس النفاث» از امیر علی شیر نوایی (۸۴۱-۹۰۶) و کتاب «بدایع الوقایع» از واسطی هروی (۸۹۰-۹۶۰). مهم‌ترین سازهایی که در این دو منبع به آن‌ها اشاره شده عبارتند از؛ طبل، عود، تنبور، تنبوره، قپوز، غیچک، قانون، چنگ، نای، بلبلان و نی‌انبان. موسیقی‌دانان غالباً بر اساس حوزه تخصصشان چنین خطاب می‌شدند؛ حافظان، خوانندگان، خوش‌خوانان، سازندگان، مصنفان و عالمان علم موسیقی. امیر علی شیر نوایی در کتاب خود از موسیقی‌دانان برجسته این عصر نام برده است (ر. ک؛ علی شیر نوایی، ۱۳۲۱: ۶۶-۹۷). در دوره صفوی رسالاتی نیز درخصوص موسیقی به رشته تحریر درآمده است از جمله رساله «بهجت‌الروح» توسط «عبدالمومن بن صفی‌الدین گرگانی» (ر. ک؛ اسعدی، ۱۳۸۳: ۹۴-۹۱). با توجه به منابع تصویری (نگارگری‌ها) این دوره و نیز با استناد به برخی سفرنامه‌ها رواج موسیقی در دوره صفوی به حدی بوده که زنان نوازنده نیز در مجالس خصوصی و گاه عمومی، حضور داشته‌اند و سازهایی از قبیل چنگ، قانون، کمانچه، دف و نی را می‌نواخته‌اند (ر. ک؛ رهبر و اسعدی، ۱۳۹۱: ۱۲۹).

با توجه به اینکه صفویان شیعه خود را از خاندان پیامبر (ص) می‌دانستند و در رواج مذهب تشیع می‌کوشیدند و از دیگرسوی ایشان خود را منسوب به متصوفه نیز می‌دانستند و از طریقت‌های صوفیه حمایت می‌کردند (ر. ک؛ تمیم‌داری، ۱۳۹۲: ۲۷) بنابراین تصوف در این دوره به‌ویژه توسط فرقه‌های صوفی شیعی رواج بسیار یافت. هرچند ظاهراً دوران اوج عرفان راستین در قرن هشتم و نهم به پایان رسیده بود اما با ظهور صوفیه گویی جانی تازه در کالبد طریقت‌های تصوف دمیده شد و توانستند برای سال‌های طولانی در تمدن اسلامی بدرخشند. در این دوره، دیدگاه‌های فقهای شیعی درباره استفاده از موسیقی در مراسم مذهبی و صوفیانه متفاوت و محل نزاع بسیار بود و موافقان و مخالفان خود را داشت (درباره موسیقی و صوفیه ر. ک؛ میراحمدی، ۱۳۶۳: ۵۵)، اما به هر حال بسیاری از فرقه‌های صوفیه در مراسم خود از موسیقی بهره می‌بردند. قوالان یا مغنیان یکی از ارکان برپایی مجالس سماع به شمار می‌آمدند. اجرای قوالان به کمک آلات موسیقی از قبیل نی و دف و به همراه آواز و خواندن اشعار عرفانی بوده، در این حالت درویشان با همراهی در خواندن و دست‌افشانی، موسیقی‌دان را همراهی می‌کردند و در حالت وجد به سماع عرفانی می‌پرداختند (میثمی، ۱۳۸۹: ۱۰۱). دلیل همراهی موسیقی و آوازخوانی با عرفان، به جهت تاثیرگذاری موسیقی و نغمه‌خوانی است

که موجباتی را فراهم می‌آورد تا مفاهیم عرفانی که در زمره محسوسات قرار ندارند بلکه کشف و شهودی و دیرباب‌اند در دل سالکان نفوذ یافته جای گیر شده و آنان را به پیش‌روی در سیر و سلوک عرفانی برانگیزانند.

۴-۲. زمینه‌ها و عوامل توجه به ساقی‌نامه‌سرایی عرفانی در عهد صفوی

وصف شراب در شعر رودکی و شاعران پس از او مانند منوچهری، فرخی سیستانی و بشّار برد تخارستانی وجود دارد. به نظر صفا نظامی ساقی‌نامه مستقلی ترتیب نداده اما ابیات پراکنده او با این مضمون در ابتدا و انتهای داستان‌ها و به‌ویژه اسکندرنامه زمینه‌ساز پیدایش ساقی‌نامه در ادب فارسی بوده است (صفا، ۱۳۷۳، ج ۵: ۳۳۴). ساقی‌نامه یا خمربه از دیرباز جزو مضامین مشترک ادب فارسی و عرب بوده است (ر. ک؛ علی‌اکبرزاده و فرزی، ۱۴۰۱: ۲۵).

از قرن پنجم به بعد با توجه به رواج روزافزون مضامین صوفیانه و ایجاد خانقاه‌ها، اغلب واژه‌ها و اصطلاحات خمري دچار تحول معنایی شدند و به صورت استعاره، کنایی و مجازی به متون ادبی راه یافتند (ر. ک؛ همان: ۵۲). ساقی‌نامه‌سرایان کوشیدند تا با کاربرد واژگان میخانه‌ای، از قبیل: می، میخانه، ساقی، ساغر، عشق و مستی اندیشه‌های والای عرفانی را در اشعار خود منعکس کنند. این اصطلاحات دارای معانی رمزگونه است؛ مثلاً «شراب را غلبات عشق می‌دانند باوجود اعمالی که مستوجب ملامت بود» (تبریزی، ۱۳۶۲: ۶۰). ساقی‌نامه و مغنی‌نامه همراه یک‌دیگر می‌آیند چراکه «شاعر، ساقی و مغنی را مخاطب قرار می‌دهد و از آنان می‌خواهد که باده‌ای در کار کنند و سرودی ساز دهند» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۲۴۳). ساقی، در ساقی‌نامه‌های عرفانی واسطه فیض حق تعالی است. گویی او شراب آگاهی معنوی را بر اساس ظرفیت طالبان راه حقیقت در ظرف معنویت ایشان جای می‌دهد (ر. ک؛ روحانی و حسن‌لو، ۱۳۹۴: ۶۰). ساقی‌نامه‌سرایی به‌صورت بخشی از اشعار یک منظومه یا به‌گونه‌ای مستقل پیوسته در ادب فارسی حضور داشته است و در ادوار مختلف شعر فارسی دست‌خوش دگرگونی‌هایی گشته، دارای فراز و فرودهایی بوده است. یعنی گاهی استقلال معنایی داشته و گاهی در سایه اشعاری دیگر به‌ویژه اشعار غنایی رخ نموده است (ر. ک؛ رضایی، ۱۳۹۰: ۵۷-۶۴). از آن‌روی که اوج شعر غنایی، در سبک عراقی نمود و ظهور یافته است بنابراین ساقی‌نامه‌های بسیاری نیز در محدوده این سبک به ظهور رسیده‌اند (ر. ک؛ روحانی و حسن‌لو، ۱۳۹۴: ۱۷۹-۱۸۷). هرچند که ساقی‌نامه‌سرایی را به هیچ‌روی نمی‌توان محدود و منحصر بدین سبک شعری دانست چراکه مثلاً در دوره صفوی - دوره رواج سبک هندی - نیز دوباره ساقی‌نامه‌های عرفانی، آن‌گونه که در سطور آینده بدان پرداخته خواهد شد، به‌وفور حضور دارند.

در دوره صفوی به‌جهت خارج شدن شعر از دربارها و رواج آن در میان عامه مردم، در بحبوحه کثرت شعر و شاعران، ساقی‌نامه‌سرایی عرفانی نیز به اوج خود می‌رسد (ر. ک؛ جوکار، ۱۳۸۵: ۱۰۱). صفویه که خود را منسوب به صوفیه می‌دانند (ر. ک؛ تمیم‌داری، ۱۳۹۲: ۲۷)، هرچند به مضامین ساقی‌نامه‌های عرفانی صله‌ای نمی‌بخشند اما این مضمون را به لحاظ سیاسی - اجتماعی در راستای حکومت شیعه و پشتوانه تفکر صوفیانه نیاکان خود شماره و هم‌چون موضوعات مدح و منقبت ائمه اطهار مورد تایید می‌دانند. بنابراین در این دوره ساقی‌نامه‌سرایان عارف یا عرفان‌دوستی از نواحی مختلف سربرآورده با بهره‌گیری از روند همه‌گیر شدن شاعری - که از ویژگی‌های سبک این دوره است - و نیز تایید مضامین عرفانی توسط صفویه به ساقی‌نامه‌سرایی عارفانه پرداخته‌اند. از دیگرسوی ساقی‌نامه‌ها به تبع ایران با توجه به مهاجرت شاعران فارسی‌زبان به هندوستان در میان شاعران فارسی‌سرای آن دیار - مانند ناصرعلی

سرهندی - نیز رواج بسیار یافت. می‌توان شرح حال مختصر برخی از ساقی‌نامه‌سرایان صاحب‌نام و یا حتی گم‌نام ایران و هندوستان را در «تذکره میخانه» تالیف فخرالزمانی در قرن یازده در هندوستان بازیافت.

نباید از نظر دور داشت عرفان در این دوره آن وضعیت کشف و شهودی راستین و اوج غلبات شوق الهی - مانند عرفانی که در آثار مولانا یافت می‌شود - را از دست داده بلکه به یک سنت ادبی مبدل گشته یعنی الزامات تمامی شاعرانی که ساقی‌نامه‌های عرفانی سروده‌اند عارف به شمار نمی‌روند بلکه چه‌بسا یا عرفان‌دوست بوده‌اند و یا بر اساس پیروی از سنن ادب فارسی در مقوله عرفان و به‌ویژه ساقی‌نامه عارفانه که در آن روزگار معمول بوده طبع‌آزمایی کرده‌اند. بنابراین بهتر است به جای عارف عنوان صوفی را بر ایشان نهاد. فضای طرب‌ناک این ساقی‌نامه‌ها آن‌ها را علاوه بر همراهی بعضی اصطلاحات خمیری با موسیقی و ملازمت آن نیز همراه ساخته است.

۴-۳. مغنی و مطرب در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی

مطرب در اصطلاح صوفیه فیض‌رسانندگان و ترغیب‌کنندگان را گویند که به کشف و شهود رموز و بیان حقایق، دل‌های عارفان را معمور می‌دارند. نیز به معنی آگاه‌کنندگان عالم ربانی هم آورده‌اند. بالاخره پیر کامل و مرشد کامل را نیز مطرب گویند (سجادی، ۱۳۷۰: ذیل لغت). «مطرب» در لغت؛ خنیاگر، آنکه سرود گوید و کسی را به طرب آورد. اهل طرب و مغنی و آوازخوان و ساززن، آنکه دیگری را به خوش‌صدایی و غنا به طرب آورد، رامشگر، خنیاگر (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت).

در ساقی‌نامه‌های این عصر تعبیرات و توصیفات فراوانی در مورد مطرب و مغنی مشاهده می‌شود، نوعی خوبشانی (متوفای ۱۰۱۸) گوید: «مغنی ست جبریل و وحی‌اش سرود» (خوشانی، ۱۳۷۴: ۱۵۴). او این وحی را نازل شده بر دل عارف می‌داند: «که در شان صاحب‌دل آمد فرود» (همان) به نظر حکیم پرتوی (۸۷۰ - ۹۴۱) مغنی قادر است آدمی را از غفلت دنیایی وارهاند؛ «بکش پنبه غفلت از گوش من» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۴۷) (برای مطالعه بیش‌تر درباره ساقی‌نامه حکیم پرتوی ر. ک؛ علی‌اکبرزاده و فرزی، ۱۴۰۱: ۴۳)

میرزا قاسم گنابادی (متوفای ۹۸۲) گوید: «بیا مطرب ای ماه چین و چگل» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۲۲۶)، ماه چین از آن نظر که چینیان در نقاشی و صورتگری زبان‌زد بودند و چگل در مفهوم زیبارو به کار می‌رود نیز منطقه‌ای در ماوراءالنهر بوده و «در تداول شاعران قدیم این دو نام پیایی آید» (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت).

در این ساقی‌نامه‌ها بسیاری یادکردهای دیگر از مطرب مانند؛ مایه دلبری، مرغ بلبل، نگار ملایم‌سرشت، دل‌نواز، نبض‌دان عشق مهجور و نغزگفتار وجود دارد که به جهت پرهیز از اطاله کلام در این مختصر، بدان‌ها پرداخته نمی‌شود.

۴-۴. آلات موسیقی در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی

هرچند که صفویان یکی از دودمان‌های بزرگ و شیعه مذهب تمدن اسلامی به شمار می‌روند اما موسیقی در این حکومت هرگز نقش کم‌رنگی نداشته است. سازهای رایج در دربار صفوی و دربارهای محلی را می‌توان به دو گروه نسبتاً ثابت و مقطعی تقسیم کرد؛ دف و تنبور و سه‌تار و شترغو و عود و کمانچه از جمله سازهای نسبتاً ثابت محسوب می‌شدند درحالی‌که برخی از نی‌ها انواعی از تنبورها و قپوزها و نظایر آن دارای کاربرد مقطعی بودند. بر اساس منابع تصویری آن دوران می‌توان شباهتی میان مهم‌ترین سازهای متداول اواخر صفوی با سازهای متداول درباری در دوران

قاجار مشاهده کرد. در قرن یازدهم هجری قمری تعدادی از سازهای غربی به ایرانیان معرفی گشت و از برخی از سازهای هندی نیز در اصفهان استفاده شد (میثمی، ۱۳۸۹: ۱۸۲).

از ویژگی‌های ساقی‌نامه‌های این عصر به کار بردن نام سازهای موسیقی است. در ذیل برخی از انواع سازها به ترتیب حروف الفبا به همراه بعضی از شواهد شعری بررسی می‌شود:

۴-۴-۱. «ارغنون»

در آثار منشور دوران اسلامی ایران از دو نوع ساز ارغنون یاد شده؛ یکی از نوع سازهای رشته‌ای و زهی «ذوات‌الوتار» و دیگری چنان‌که خوارزمی گوید از نوع سازهای بادی (ر. ک؛ بینش، ج ۷، ۱۳۹۹). عبدالقادر مراغه‌ای (۷۵۷-۸۳۸) شاعر، موسیقی‌دان، نوازنده و هنرمند ایرانی قرن نهم هجری بی‌آن‌که یادی از ارغنون زهی بکند، تنها به ذکر ارغنون بادی می‌پردازد (ر. ک؛ مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳۶-۱۳۷) در دایره‌المعارف مصور موسیقی نیز ارغنون به‌عنوان سازی بادی از قدیمی‌ترین سازهای فرهنگ اروپایی به شمار رفته است (ر. ک؛ زیگلر، ۱۴۰۰: ۵۵).

طغرای مشهدی (متوفای ۱۰۷۸) در توصیف مجلس عارفانه ضمن اشاره‌ای ابهام‌گونه به «برده عشاق»، به پیدایش ساز ارغنون اشاره دارد که گویی آن را از صندوقچه اسرار دل عارف ساخته‌اند:

به سازش چو عشاق پرداختند ز صندوق دل، ارغنون ساختند

(مشهدی، ۱۴۰۱: ۳۱۳)

۴-۴-۲. «بربط»

خوارزمی بربط را مترادف عود دانسته (ر. ک؛ بینش و اسعدی، ۱۳۹۹). در سرگذشت موسیقی ایران آمده؛ «در اینکه عود و بربط یکی است شکی نمی‌باشد» (خالقی، ۱۳۹۵: ۱۴۵). به نظر «گالپین» محقق موسیقی؛ در روزگار باستان «این ساز به‌ویژه به‌عنوان یک همراهی‌کننده آواز مورد نظر بوده است و به همراه دیگر سازها در رقص نیز استفاده می‌شده» (گالپین، ۱۳۷۶: ۷۰-۷۴).

حکیم پرتوی برای سازها آن‌چنان تقدسی قائل است که در ساقی‌نامه خود به بعضی سازها از جمله بربط این‌چنین سوگند خورده؛ «به هنجار بربط» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۲۹) و یا؛ «به آن نغمه دل‌خراش حزین» (همان). محمدابراهیم سالک قزوینی (متوفای ۱۰۸۴) در کنار چندساز دیگر از بربط نیز نام برده؛ «دف و بربط و غیچک و چنگ و نی» (سالک قزوینی، ۱۳۷۲: ۲۰۶).

۴-۴-۳. «تار»

شکل ابتدایی این ساز باستانی در هزاره دوم ق. م در بین‌النهرین رواج داشته (ر. ک؛ گالپین، ۱۳۷۶: ۷۴). روح‌الله خالقی درباره ارتباط تار با صفویه چنین آورده؛ «معلوم نیست از چه زمان این نام به سازی که امروز در دست ماست اطلاق شده است. آنچه مسلم است ما تا دوره صفویه سازی به نام و شکل تار امروزی نداشته‌ایم زیرا در نقاشی‌های آن دوره هم اثری از آن دیده نمی‌شود. بعضی گویند تار، همان بربط باستانی است که بعدها عود نامیده شده است. اینکه شهرت دارد ابونصر فارابی مخترع تار بوده است حکایتی بیش نیست و سند تاریخی ندارد. در دوره صفویه از نوازنده‌ای به

نام استاد شهسوار چهارتاری نام برده‌اند و معروف است که شیخ‌حیدر (وفات 898) - یکی از موسسین سلسله صفوی - مخترع چهارتار است» (خالقی، ۱۳۹۵: ۱۴۵-۱۴۸). دهخدا اختراع تار را به ایرانیان نسبت داده است (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت). مولف کتاب «سازشناسی» آن را سازی شهری دانسته است (ر. ک؛ منصوری، ۱۳۸۰، ۱۷-۱۸).

حکیم پرتوی نغمه تار را موجب غلیان عشق الهی و زنده ساختن رگ مرده معنویت دانسته است؛

مغنی بزن زخمه نو به تار رگ مرده ما به جنبش درآر

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۸۴)

نوعی خبوشانی در خطاب به مغنی؛ تار را با صنعت تشخیص دارای رگ دانسته؛ «به مضراب تر کن رگ خشک ساز» (همان) و همان‌گونه که رگ تار نیاز به تر شدن و نواختن دارد مژگان عارف نیز می‌بایست از اشک نیاز تر شود؛ «چو مژگان عارف ز اشک نیاز» (همان).

۴-۴-۴. «تنبور»

این ساز با چهار ضبط به صورت؛ «تنبور»، «تنبوره»، «تمبور» و «طنبور» (معرب) (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت) درج شده است. تنبور «ساز باستانی ایران و سازی آیینی و مذهبی سلسله اهل حق به شمار می‌رود» (درویشی، ۱۳۸۰: ۳۰۴). در کتاب «سازشناسی» آمده؛ «این ساز از دسته سازهای شهری است و فارابی تئوری‌دان مشهور موسیقی ایران، آن را دستان‌بندی کرده است» (منصوری، ۱۳۸۰، ۳۱-۳۲). فارابی در «کتاب موسیقی کبیر» خود به صورت کاملاً مجزا به مدد تصاویر و ارقام ریاضی ابتدا به توصیف طنبور بغدادی، الحان و کوک‌های آن (فارابی، ۱۳۹۱، ۲۹۰-۳۱۸) و بعد به توصیف و تبیین الحان و کوک‌های طنبور خراسانی (همان: ۳۱۹-۳۳۸) پرداخته است. غیاثی اصفهانی متخلص به منصف (متوفای ۱۰۱۹) به پرده‌داری تنبور - که تمثیل از افشای رازهای عرفانی است - اشاره دارد؛

مغنی ز طنبور شو پرده‌در برای خدا پرده ما مدر

(فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۲۸۵)

حکیم پرتوی «به طنبور» (همان: ۱۸۷) سوگند خورده آن‌گاه او را با بیانی پارادوکس گونه «رسوای پرده‌نشین» (همان) می‌خواند. اینجا با بیانی ایهامی پرده موسیقی و نیز پرده و راز در پرده و پوشیده عرفانی مقصود است.

۴-۴-۵. قانون

در دایره‌المعارف موسیقی آمده؛ «قانون یک ساز زهی است متعلق به خانواده قدیمی سیتار که در سده‌های میانه به اروپا برده شد» (زیگلر، ۱۴۰۰: ۲۵۹). هرچند دهخدا قانون را از مخترعات معلم ثانی می‌داند (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت) اما در تنها کتاب به جای مانده از فارابی درباره موسیقی - موسیقی کبیر - سخنی از این ساز نرفته است. شاید منابع دیگری از فارابی مد نظر دهخدا بوده که امروزه از میان رفته اما در آثار دیگران از آن‌ها یاد شده است. گالپین این ساز را همان سنتور دانسته و درباره قدمت آن گفته؛ تصویر این ساز بر جعبه‌ای از عاج در قصر نمرود یافت شده و در دوره آشوریان نیز رواج داشته است (گالپین، ۱۳۷۶: ۷۶).

میرزا قاسم گنابادی در خطاب به مغنی، ساز قانون را شفاعت می‌خواند: «دلم را ز قانون شفایی رسان» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۷۴). همودر خطاب به مغنی این ساز را دارای نشانه‌ای از ملکوتیان می‌داند؛

ز قانون دمامد دلم می‌بری که دارد نشانی ز بالِ پری
(همان: ۲۲۳)

خواج‌حسین ثنایی (متوفای ۹۹۵) از مغنی می‌خواهد با قانون جهان را بسوزاند؛ «مغنی ز قانون جهان‌سوز شو» (همان: ۲۵۸). حکیم پرتوی «به رگ‌های نالان» قانون سوگند یاد کرده (همان: ۱۲۹).

۴-۶. «چغانه»

در دایره‌المعارف سازهای ایرانی آمده؛ «سازی از آلات کوبی ضربی، متشکل از کدویی خشک، با درونی از سنگ‌ریزه و دسته‌ای که به‌هنگام ترقص به دست می‌گرفتند و آن را موزون به حرکت و صدا در می‌آوردند» (درویشی، ۱۳۸۰: ۲۵۶). این ساز را در هنگام پای‌کوبی و متناسب با وزن رقص به حرکت درمی‌آوردند (ملاح، ۱۳۶۷: ۶۷).

پیامی کرمانی - که سال تولد و وفات او مشخص نیست اما گلچین معانی او را معاصر شاه‌طهماسب صفوی خوانده - (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱۳۵) از ساز چغانه گوید؛

بر سرّ خود ز خاموشی این پرده چه پوشم وقت است که گویم به دف و چنگ و چغانه
(همان: ۱۴۴)

۴-۷. «چنگ»

«چنگ از سازهای بسیار قدیم مشرق زمین و ایران است که در نقش برجسته طاق بستان کرمانشاه هم نمونه آن موجود است» (خالقی، ۱۳۹۵: ۱۴۷). دهخدا آن را از اختراعات ایرانیان شماره کرده است (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل لغت). پیامی کرمانی از چنگ چنین گوید؛

خروشدن چنگ و گل‌بانگ عود گره از دل شیشه می‌گشود
(گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱۴۴)

حکیم پرتوی با بیانی دارای آرایه تشخیص «به گیسوی چنگ» سوگند خورده است (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۸۷). میرزا قاسم گنابادی چنگ را سازی طرب‌انگیز و مخصوص جوانان خوانده هم‌چنین او در واژه «پیران» به‌گونه‌ای ایهامی، پیران طریقت را نیز در نظر داشته است؛

مغنی ز چنگ ار توانی مگوی ز پیران نشاط جوانی مجوی
(همان: ۲۲۷)

۴-۸. «دف»

این ساز رکن اصلی مجالس عیش و طرب و محافل اهل ذوق و عرفان بوده که قوالان هم با خواندن سرود و ترانه آن را به کار می‌بردند. در ایران نمونه‌های بسیاری از دف و دایره در مینیاتورهای دوره گورکانیان و صفویان مشاهده می‌شود. در نقاشی‌های دوران صفوی اغلب دف به همراه نی در مجلس سماع دیده می‌شود و در اشعار شعرای کهن نیز اغلب این دو با یک‌دیگر می‌آیند (ر. ک؛ ملاح، ۱۳۶۷: ۱۵۵). بنابراین دف جزو سازهایی بوده که در محافل شادی

و مراتب بسط و گشایش عرفانی نواخته می‌شده و موجبات سکر و خلسه عرفانی را البته همراه با طرب و سماع فراهم می‌آورده است.

حکیم پرتوی هنگامی که به دف سوگند می‌خورد، آن را با صنعت تشخیص «دف پوست‌پوش» می‌خواند (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۷۸). میرزا محمد هاشم صاعد اصفهانی - که از سال تولد و وفات او اطلاع دقیقی در دست نیست جز آن‌که گلچین معانی او را شاعر قرن ۱۱ خوانده (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۶) مشغولیت به دف را فراغت از غم زمانه می‌داند؛

مشغول دف و ترانه‌ام کن فارغ ز غم زمانه‌ام کن

(همان)

خواج‌حسین ثنایی هریک از جلاجل (زنگوله‌های گرد و کوچک) دف را به عینک تشبیه کرده موجب بینایی چشمان خود می‌داند؛

مغنی دف پر جلاجل کجاست که هریک از آن عینک چشم ماست

(همان: ۲۵۷)

و باید توجه کرد که عینک در مفهوم امروزی آن از دوره صفوی وارد ایران شده و به شعر آن روزگار نیز راه یافته است. بنابراین بیت فوق در آن زمان بیتی نوین و دارای واژه‌ای بسیار مدرن بوده است.

۴-۹. «رباب»

درباره رباب در دایرةالمعارف سازهای ایرانی آمده؛ در خانواده سازهای آرشه‌ای است و دو نوع دارد؛ با کاسه طنین چوبی یا با کاسه طنین فلزی» (درویشی، ۱۳۸۰: ۵۲۴). رباب یک ساز قدیمی است که خاستگاه آن خراسان دوره اسلامی، پاکستان، سیستان، بلوچستان و افغانستان می‌باشد. این ساز با نام رباب بیش از یک هزار سال قدمت دارد و نام پارسی‌اش رواده است (خالقی، ۱۳۹۵: ۲۴۳). در کتاب «سازشناسی» آمده؛ «رباب اساساً سازی محلی است و بیشتر در نواحی خراسان و مرز افغانستان معمول است» (منصوری، ۱۳۸۰: ۳۵-۳۶). این ساز را همان کمانچه امروزی نیز دانسته‌اند. فارابی نیز در مقاله دوم از فن دوم کتاب «موسیقی کبیر» خود از این ساز چنین سخن رانده: «از آن سازهاست که نغمه‌های آن‌ها از بخش کردن تارهای موجود در ساز حاصل می‌شود در رباب گاهی یک تار به کار می‌برند گاه دو تار و ای بسا که در رباب چهار تار می‌بندند (فارابی، ۱۳۹۱، ۳۵۸). او آن‌گاه به مدد تصاویر و ارقام ریاضی به بررسی الحان و نغمه‌های رباب می‌پردازد (ر. ک؛ همان: ۳۶۰-۳۷۰).

محمدتقی پیرزاد مشهدی (متوفای ۱۰۲۴) در خطاب به مغنی خواستار نواختن رباب است؛ «بیا ای مغنی ربابی بزن» (گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱۵۳).

۴-۱۰. «رود»

برخی بربط، رود و عود را یک ساز دانسته‌اند و گفته‌اند در نواحی خراسان، بربط را رود نیز می‌خوانده‌اند (ملاح، ۱۳۴۴: ۳۳) و عود و رود نیز یک ساز با دو تلفظ متفاوت بوده است (ر. ک؛ بینش، ۱۳۹۹).

مولانا سعدالدین تهرانی معروف به امیدی رازی (متوفای ۹۲۵) در خطاب به ساقی این‌گونه شراب عشق الهی را طلب می‌کند: «به من ده به گل‌بانگ رود و سرود» (امیدی رازی، ۱۴۰۰: ۹۰). طغرای مشهدی دربارهٔ رود گوید:

ز صافی در آواز آن خوش‌سرود نمایان شده عکس آهنگ رود
(مشهدی، ۱۴۰۱: ۲۲۳)

۴-۴-۱۱. «عود»

«به سازی که آن را عود یا بربط نیز نامند، رود گویند» (ملاح، ۱۳۴۴: ۳۳) در کتاب سازشناسی آمده؛ «ممکن است با نام عربی خود العود به اروپا راه یافته و در آنجا نام «لوت» گرفته باشد. امروزه در اسپانیا این ساز به نام «laud» شناخته می‌شود (منصوری، ۱۳۸۰: ۲۵-۲۶). خوارزمی نیز بربط را مترادف عود دانسته (ر. ک؛ بینش و اسعدی، ۱۳۹۹). در سرگذشت موسیقی ایران آمده؛ «دراین که عود و بربط یکی است شکی نمی‌باشد» (خالقی، ۱۳۹۵: ۱۴۵). فارابی در «موسیقی کبیر» خود از ساز عود به‌عنوان نخستین سازی یاد می‌کند که نغمه‌های طبیعی دارد (ر. ک؛ فارابی، ۱۳۹۱: ۵۷) نیز او عود را مشهورترین سازها شماره و به مدد تصاویر به کوک‌ها و نغمه‌های آن می‌پردازد (ر. ک؛ همان: ۲۴۴-۲۸۰).

حکیم پرتوی «به سرهنگی و سرگرانی عود» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۲۹) سوگند یاد می‌کند. میرزا قاسم گنابادی گوید: «معنی بدل کن به نی ساز عود» (همان: ۲۲۴) زیرا که عود از او دود برآورده است. سالک قزوینی برای عود مقامی افلاکی قائل شده است؛

بزن نغمه بر تار عود ای پری که افلاکیان را به رقص آوری
(همان: ۲۲۶)

۴-۴-۱۲. «کمانچه»

دربارهٔ کمانچه که «سازی زهی و آرشه‌ای است» (منصوری، ۱۳۸۰: ۵۱) در دایرةالمعارف سازهای ایرانی آمده؛ «از مهم‌ترین سازهای رایج در شمال خراسان و در زمرة مهم‌ترین سازهای این منطقه در همراهی با آواز است» (درویشی، ۱۳۸۰: ۳۸۸). آن را با رباب یکی دانسته‌اند. لسانی شیرازی (متوفای ۹۴۲) صدای کمانچه را موجب تقویت روح شماره است؛

صفایی کزو روح گردد قوی صدای کمانچه است اگر بشنوی
(لسانی شیرازی، ۱۳۹۲: ۷۸)

۴-۴-۱۳. «نی»

مؤلف کتاب «سازشناسی» این ساز را به دلیل وجود هفت بند یا گره روی آن نی هفت‌بند خوانده ست (منصوری، ۱۳۸۰: ۷۴-۷۳). مؤلف «مقاصدالاحان» نام نی را «نای بلبلان» و «نایچهٔ بلبلان» (مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳۴) گفته. فارابی دربارهٔ انواع ساز نای چنین گوید: «در این سازها نغمه‌ها به این صورت حاصل می‌شود که هوا در منفذها که در نای ایجاد شده جریان می‌یابد و با دیواره‌های مقعر این منفذها اصطکاک حاصل می‌کند و صوت پدید می‌آید» (فارابی، ۱۳۹۱: ۳۴۴).

از دیدگاه عرفانی، نی به قول مولانا: «از جدایی‌ها شکایت می‌کند» و رمز جدا شدن از نیستان عالم معنا است. در متون عرفانی از جمله مثنوی مولانا رمزی از انسان کامل و ولیّ واصل است (ر. ک؛ زمانی، ۱۳۸۵: ۵۱-۵۲). نی برخلاف بعضی از سازهای طرب‌انگیز مانند دف که در مراتب بسط و سماع نواخته می‌شده در هنگام قبض عرفانی کاربرد داشته زیرا با نوای محزون خود، انسان را به حسرت روزگار وصل در جوار حق می‌افکند. «مقاصدالاحان» آواز نی را «لین و حزین» (مراغی، ۱۳۵۶: ۱۳۵) دانسته است. حکیم پرتوی شیرازی «به سرّ دل نی» (فخرالزمانی، ۱۳۴۰: ۱۸۷) سوگند یاد می‌کند و بدین ترتیب او این ساز را چونان گنجینه‌ی اسرار می‌داند که در دل خود رازهایی معنوی نهفته. ملا عبدالرزاق فیاض لاهیجی (متوفای ۱۰۷۲) درباره‌ی مغموم بودن ساز نی پرسد: «چرا نی چنین شد نفس سوخته؟» (لاهیجی، ۱۳۷۳: ۲۱۶)

محمدقاسم گنابادی این گونه به مغموم بودن نوای نی اشاره دارد؛

مغنی منه لب به نی دم به دم که می‌آیدم جان به لب زین الم
(گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱۷۹)

۴-۵. مناظره با سازها و مطرب

در ساقی‌نامه‌های این عصر یکی از مضامین درخور توجه گفت‌وگو با سازهاست که گویی به‌عنوان یکی از شگردهای ادبی در میان ساقی‌نامه‌سرایان کاربرد دارد. از جمله؛ داستان روایی فضولی بغدادی (۸۸۸-۹۶۳) چنین آغاز می‌شود که؛ او شبی به میکده نزد پیرمغان می‌رود و می‌پرسد؛ چرا دور فلک به او ستم می‌کند؟ پیر او را به رستن از عقل دنیایی فرامی‌خواند و توصیه می‌کند که؛ «مداوای این علت از باده جوی» (فضولی، ۱۳۷۴: ۶۷۴) و با صراحت تکلیف عرفانی بودن می‌را نیز مشخص می‌کند: «نه آن می‌که در شرع باشد حرام» (همان: ۶۷۵). عنوان ساقی‌نامه‌ی فضولی، «هفت‌جام» است؛ شاعر، هفت روز هفته از هفت جامی که پیر بدو توصیه کرده، می‌حقیقت می‌نوشد، او پس از نوشیدن هر جام و هر نشئه به شیوه‌ی مناظره با یکی از سازها رازی عرفانی را فاش می‌سازد (ر. ک؛ فرزی، ۱۳۸۹: ۶۹-۷۳).

۴-۵-۱. مناظره با نی

در نشئه‌ی نخست، شاعر که می‌حقیقت نوشیده با نی دم‌ساز می‌شود و از او «وجه زردی رخسار» (فضولی، ۱۳۷۴: ۶۷۴) و «موجب ناله‌ی زار» (همان) را می‌پرسد؛ نی گوید که پس از بالیدن در نیستان، بر اثر سرکشی، تمام عناصر اربعه‌ای که روزی باعث رشد و نمو او بوده؛ داده‌ی خود را بازپس گرفته‌اند. پس هرآنچه عرضی بوده از او زایل شده و تنها جوهر او باقی مانده؛ «همان ماند با من که در اصل بود» (همان: ۶۸۱). شاعر در می‌یابد که رسم فلک این گونه است و هرآنچه داده می‌گیرد. بنابراین تنها جایگاه تعالی رندانه را می‌طلبد که فراتر از مرتبه‌ی دادوستد است؛

ز غوغای دادوستد وارهد نه چیزی ستاند نه چیزی دهد
(همان: ۶۸۲)

۴-۵-۲. مناظره با دف

در نشئه‌ی دوم، شاعر در محفلی از دفی که رقصان است «حال شاهان دیرینه» (همان: ۶۸۴) و کوچیده را می‌پرسد. دف می‌گوید که رفتگان از هوا و هوس بریده و همه در آسایش‌اند و منتظراند تا تو؛ «بنای خیالات بیهوده را» رها کنی

(همان: ۶۸۵) و او را بدین منظور نزدش فرستاده‌اند تا با نوای خود او را دمی ز قید ملک جهان آزاد سازد. واپسین کلام دف به شاعر، آن است که؛ «دل از دهر برکن» (همان: ۶۸۶) و می‌دانیم یکی از مهم‌ترین پیام‌های عرفان «ترک تعلقات» است.

۴- ۵- ۳. مناظره با چنگ

در نشئه سوم شاعر در محفلی، گرم باده عرفانی، از چنگ می‌پرسد که چرا این همه ناله دارد؟ چنگ سرّی را فاش می‌سازد؛ او در ازل منعمی داشته از او دور شده و به این جهان گرفتار آمده است. پس از مدّتی سرانجام ولی‌نعمت خود یعنی چنگ‌نواز را باز یافته تا او را بنوازد؛

چنین بوده آیین کون و فساد یکی بوده هم منشأ و هم معاد
(همان: ۶۹۱)

در مناظره با چنگ، گویی چنگ‌نواز، پلی است میان حضرت دوست و «چنگ» که با صنعت تشخیص گرفتار این جهان فانی شده و از صاحب راستین خود دور افتاده است.

۴- ۵- ۴. مناظره با عود

در نشئه چهارم شبی در بزمی سرودی از عود به گوش شاعر می‌رسد. شاعر می‌پرسد؛ سرّ او چیست که نوای او آتشین است؟ عود گوید؛ «ز استاد دان جنبش کار من» (همان: ۶۹۴) زیرا؛

مرا روز اوّل که می‌ساختند درون دلم ذوقی انداختند
که آن ذوق از من مرا در ربود در بی‌خودی‌ها به رویم گشود
(همان)

شاعر دقیقاً به عنایت الهی در مسیر عرفان توجه دارد یعنی ذوق و کششی که حضرت دوست در دل عارف می‌آفریند. به قول صائب؛ «بی کشش، کوشش عاشق به مقامی نرسد» (صائب، ۱۳۵۶: ۴۰۳).

۴- ۵- ۵. مناظره با تنبور

در نشئه پنجم، شاعر در نماز رقت قلبی یافته، صدای تنبور می‌شنود و اندیشه طاعت از سرش به در می‌رود. به تنبور می‌گوید که از آخرت بترسد و توبه کند. تنبور او را از عیب‌جویی برحذر می‌دارد و می‌گوید که در «کارگاه جهان» (فضولی، ۱۳۷۴: ۶۹۸) معلوم نیست خوشبخت و بدبخت کیست. دل به احسان خدا ببند زیرا نزد او؛ «غم معصیت، لاف طاعت خطاست» (همان).

۴- ۵- ۶. مناظره با قانون

شبی در محفلی پری‌چهره‌ای قانون می‌نوازد. شاعر به قانون می‌گوید گویی او نیز عاشق است؛ سرش بر زانوی دوست و مأوای او آغوش یار و شب و روز مشغول بوسیدن دست دل‌دار است. پس می‌پرسد؛ «تو را این مقام از کجاست؟»

(همان: ۷۰۲) قانون چنین رازگشایی می‌کند که؛ او از خود گذشته و در راه رضای دوست کوشیده است پس؛ «بدین شیوه مقبول جانان» شده (همان: ۷۰۳).

۴- ۵- ۷. مناظره با مطرب

در آخرین نشئه، شاعر از مطرب می‌خواهد سازی بنوازد. مطرب بدون ساز و فقط با دست و زبان خود نوایی می‌نوازد. شاعر شگفت‌زده می‌پرسد که چگونه به این مرتبه رسیده است که برای نواختن به غیر احتیاجی ندارد؟ مطرب می‌گوید برای وقوف بر اسرار حق، «مشو مایلِ غیر» (همان: ۷۰۶) زیرا اسرار دوست، «از خود شنیدن نکوست» (همان). اکنون مطرب بر اساس دیدگاه فوق واسطه‌ها را حذف کرده، یکایک سازها را زیر سوال برده، توصیه می‌کند که راز خود را نزد هیچ‌کدام فاش نساز زیرا نی، دف، چنگ، عود، طنبور و قانون، از رازهای عالم معنا باخبرند اما توان سرپوشی ندارند و بدین جرم حرام شده‌اند:

ملاقات این فرقه زان شد حرام که غمّاز رازند در هر مقام
(همان)

ناصرعلی سرهندی (متوفای ۱۱۰۸) نیز در بیان عبور از آواز و ساز گوید:

اثر بردار و از آواز بگذر به دل ناخن زن و از ساز بگذر
(گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۶)

۴- ۶. بعضی اصطلاحات موسیقی در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی

در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی از اصطلاحات موسیقی مانند: پرده، حجاز، زیروبم، ره راست، تصنیف هندی، زخمه، سپاهان و نظایر آن به‌وفور یاد شده که در ذیل به‌جهت پرهیز از اطالة کلام تنها به دو مورد اکتفا می‌شود؛ آهنگ حجاز «یکی از دوازده مقام موسیقی قدیم» بوده. (تجلی‌پور، ۱۳۴۹: ذیل لغت) فانی کشمیری (متوفای ۱۰۸۱) درباره مقام حجاز گوید؛

دلم نیست چو تار در بند ساز چو نی دارم آهنگ راه حجاز
(فانی کشمیری، ۱۳۴۲: ۴۵)

شاعر عارف در بیت فوق هنرمندانه از اصطلاح حجاز یاد کرده زیرا با در نظر گرفتن جناس تام، «حجاز» نه تنها به‌عنوان اصطلاح موسیقی بلکه مکانی است که کعبه در آن قرار دارد و شاعر در سیر الی الله روی بدان دارد. ره راست «یکی از الحان موسیقی ساسانیان و یکی از دوازده مقام موسیقی قدیم بوده است» (آذرنگ، ۱۳۸۰: ۳۰). در شعر ذیل، مولانا ابوالقاسم امری (مقتول ۹۹۹) در مفهومی ایهام‌گونه با اشاره به «راه حسینی» از «ره راست» گوید؛

به راه حسینی نوایی بزَن ره راست جو، دست‌وپایی بزَن
(گلچین معانی، ۱۳۶۸: ۱۲۵)

نتیجه‌گیری

در بررسی‌های تمدن‌شناختی ایرانی - اسلامی دودمان صفویه با دوره حکومت قریب به دویست و بیست و هشت‌ساله خود به جهت رسمیت بخشیدن به تشیع و نیز قدرت یافتن فرقه‌های صوفیه در این دوره از اهمیت سزاواری برخوردارند. در پی قدرت و نفوذ سیاسی - اجتماعی فرقه‌های صوفیه، ادبیات نیز بیش از پیش تحت تاثیر تصوف قرار گرفت و ساقی‌نامه‌ها به پیروی از جریان ادب عرفانی - که از قرن پنجم با جدیت بر ادبیات سایه افکنده بود - درون‌مایه عرفانی یافتند و در این دوره با توجه به همه‌گیر شدن شعر و کثرت شعرا بسیاری از فارسی‌زبانان در ایران و هندوستان به ساقی‌نامه‌سرایی عارفانه روی آوردند. هم‌چنین این نوع از شعر مانند منقبت و ستایش ائمه اطهار مورد تایید صفویان قرار گرفت زیرا از آن جهت که ایشان خود را منسوب به خاندان‌های صوفیه می‌شمردند، گویی از نظر سیاسی - اجتماعی ساقی‌نامه‌سرایی عرفانی را به‌عنوان پشتوانه فکری حکومت خود و در امتداد سیر اندیشه‌های نیاکان صوفی خویش قلمداد می‌کردند.

موسیقی به‌ویژه موسیقی بزمی در دربارهای دوره صفوی رواج بسیار داشت. از دیگرسو متصوفه نیز برای انتقال مفاهیم عرفانی، به سماع و به تبع آن به موسیقی نیاز داشتند. بنابراین در دوره صفوی نیز هم‌چون دیگر ادوار تاریخی، سماع عرفانی و موسیقی هم‌راه و هم‌پای یک‌دیگر پیش رفتند. صوفیه در مسیر سیر و سلوک عرفانی خویش، دست‌افشان و پای‌کوبان برای وصال و گاه دردمند و نالان از فراق یار ازل و ابدی در هرصورت به موسیقی و مطرب و مغنی توسل جسته‌اند تا بتوانند حال و هوای عرفانی خود را خواه در بسط و خواه در قبض عرفانی شرح دهند؛ گاهی در ساقی‌نامه‌های خود از سازهایی با نوای محزون هم‌چون نی و کمانچه سروده‌اند و چه‌بسا محفل عارفانه ایشان میزبان این سازهای مغموم بوده است و گاه در حالت بسط عرفانی از سازهایی شادی‌بخش مانند دف استفاده کرده‌اند. به نظر شاعران ساقی‌نامه‌سرایی، نغمات موسیقی قادر است آدمی را از حسیض دنیای دون به اوج معرفت الهی رسانده موجبات پالایش و تعالی روح را فراهم آورد. می‌تواند سالک را از حالت قبض و گرفتگی عرفانی که موجب درج‌ازدن در یک مرتبه و سکون اوست رهایی داده موجب بسط و گشایش عرفانی و عروج او به مراتب متعالی‌تر گردد، نیز قادر است زنگار دل سالک راه حقیقت را زدوده از آلائش‌های دنیایی پاک سازد.

حرمت و ارزش موسیقی، آلات آن و نیز مطرب و مغنی که آن را می‌نواخته یا با همراهی سازها می‌خوانده است نزد شاعر ساقی‌نامه‌سرایی عارف تا به حدی بوده که از آلات موسیقی بسیاری چون؛ ارغنون، تار، تنبور، قانون، چغانه، چنگ، دف، رباب، رود، عود، کمانچه و نی یاد کرده، با هریک از آن‌ها به مناظره نشسته، گاه به آن‌ها سوگند یاد کرده و آن‌ها را عزیز داشته است. ساقی‌نامه‌سرایان ذیل، در این مفاهیم اشعار بسیاری سروده‌اند؛ ابوالقاسم امری، امیدی رازی، پرتوی شیرازی، پیامی کرمانی، پیرزاد مشهدی، خواجه حسین ثنائی، سالک قزوینی، شرف‌جهان قزوینی، صاعدای اصفهانی، طالب آملی، طغرای مشهدی، غیثای اصفهانی، فانی کشمیری، فضولی بغدادی، فیاض لاهیجی، قاسمی گنابادی، لسانی شیرازی، میرعسگری کاشانی، ناصرعلی سرهندی و نوعی خوشانی. این شاعران عارف و یا عرفان‌دوست صفویه خواه در داخل ایران و یا در هندوستان در ساقی‌نامه‌های خود مطرب و مغنی را با شوق و دوست‌داری مورد خطاب قرار داده‌اند. ایشان در ابیات ساقی‌نامه‌ها از اصطلاحات موسیقی مانند؛ نوا، پرده، زیر و بم، ره حسینی، ره راست، حجاز و نظایر آن در جهت تبیین مفاهیم عرفانی بهره فراوان برده‌اند. ساقی‌نامه‌سرایان در کاربرد موسیقی، اصطلاحات و لوازم آن و نیز مطرب و مغنی گاهی معنای واقعی آن را لحاظ کرده‌اند زیرا مطرب و مغنی در

آیین‌های متصوفه حضور داشته و موجبات سماع را فراهم می‌آورده و گاهی مراد ایشان از آن‌ها معنای مجازی بوده به صورت تمثیلی و نمادین لحاظ شده است.

گاهی برخی از ساقی‌نامه‌سرایان ابیاتی نیز در نکوهش سازها دارند و این اغلب پس از ستایش بسیار و ذکر جایگاه والای ساز و موسیقی و مناظره با سازهاست. در چنین مواردی شاعر تنها خرده‌ای که با صنعت تشخیص بر سازها گرفته عدم رازداری آن‌هاست. گویی آن‌ها بر اسرار الهی واقف‌اند اما توان سرپوشی - که از اصول اولیه طی طریق به شمار می‌رود - را ندارند. در این معنی «فضولی بغدادی» و «ناصرعلی سرهندی» اشعاری سروده‌اند.

بدین ترتیب در جریان شکوهمند تمدن ایرانی- اسلامی، هنر موسیقی به همراه لوازم و اصطلاحات گوناگون آن در ساقی‌نامه‌های عهد صفوی رخ نموده در جهت تبیین اندیشه‌های والای عرفانی نقش مهمی را ایفا نموده و موجب گشته تا شاعران عارف این باورهای الهی را با زبان دل‌نشین تمثیل به مخاطبان خود منتقل سازند.

منابع

- آذرنک، عبدالحسین و دیگران. (۱۳۸۰). *دایره‌المعارف دانش بشر*، چاپ دوم، تهران: نو.
- اسعدی، هومان. (۱۳۸۳). «یک رساله موسیقی صفوی: بهجت‌الروح»، فصل‌نامه ماهور، سال ۷، زمستان، شماره ۲۶، صص ۸۹-۹۵.
- الثاریوس، آدام. (۱۳۸۵). *سفرنامه آدام الثاریوس (ایران عصر صفوی، از نگاه یک آلمانی)*، ترجمه احمد بهپور، چاپ اول، تهران: ابتکار نو.
- امیدی رازی، سعدالدین مسعود ارجاسب تهرانی. (۱۴۰۰). *دیوان*، تصحیح سعید شفیعیون، چاپ دوم، قم: ادبیات نمایشی.
- برکشلی، مهدی. (۱۳۹۰). *اندیشه‌های علمی فارابی درباره موسیقی: مجموعه سخنرانی‌ها*، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- بینش، تقی. (۱۳۹۹). *ارغنون*. جلد ۷. مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، دانش‌نامه بزرگ اسلامی، مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی، تاریخ دست‌رسی؛ ۲۲ تیر ماه ۱۴۰۲. <https://cgie.org.ir/fa/article/229840/>
- بینش، تقی و اسعدی، هومان. (۱۳۹۹). *بربط*. جلد ۲. مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی، تاریخ دست‌رسی؛ ۲۲ تیر ماه ۱۴۰۲. <https://cgie.org.ir/fa/article/228524/>
- تبریزی، شریف‌الدین. (۱۳۶۲). *رشف الالفاظ فی کشف الالفاظ یا فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی*، تصحیح نجیب مایل هروی، چاپ اول، تهران: مولی.
- تجلی‌پور، مهدی. (۱۳۴۹). *دایره‌المعارف موضوعی دانش بشر*، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- تمیم‌داری، احمد. (۱۳۹۲). *عرفان و ادب در عصر صفوی*، چاپ دوم، تهران: حکمت.
- جوکار، منوچهر. (۱۳۸۵). «ملاحظات در ساختار ساقی‌نامه با تأکید بر دو نمونه گذشته و معاصر»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۲ و ۱۳، صص ۹۹-۱۲۲.
- حسینی کازرونی، سیداحمد. (۱۳۸۸). «ویژگی‌های سبکی و تحلیل محتوایی خمیه‌ها و ساقی‌نامه‌ها در شعر فارسی»، فصل‌نامه دانش‌نامه، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، شماره ۴، صص ۵۹-۷۰.
- خالقی، روح‌الله. (۱۳۹۵). *سرگذشت موسیقی ایران*، چاپ سوم، تهران: ماهور.
- خوشنانی، محمدرضا نوعی. (۱۳۷۴). *دیوان*، تصحیح احمد کرمی و امیرحسین ذاکرزاده، چاپ اول، تهران: فرهنگی ما.
- درویشی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *دایره‌المعارف سازهای ایرانی*، ج اول، چاپ اول، تهران: ماهور.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*، دانشگاه تهران.
- رضایی، احترام. (۱۳۹۰). *ساقی‌نامه در شعر فارسی*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.
- روحانی، شیدا و حسن‌لو، حیدر. (۱۳۹۴). *جرعه‌هایی از جام عرفان: ساقی و ساقی‌نامه در شعر سبک عراقی*، چاپ اول، تهران: قلم مهر.
- رهبر، ایلناز و اسعدی، هومان. (۱۳۹۱). «جایگاه بانوان موسیقی‌دان در دوره صفوی، با نگاهی بر تصاویر نگارگری»، فصل‌نامه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، بهار و تابستان، شماره ۴، صص ۱۱۵-۱۳۲.
- زرین‌چیان، غلامرضا. (۱۳۵۵). «ساقی‌نامه در ادب فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره ۳، صص ۵۷۱-۵۸۶.
- زمانی، کریم. (۱۳۸۵). *شرح جامع مثنوی؛ معنوی دفتر اول*، چاپ بیستم، تهران: اطلاعات.
- زیگلر، رابرت. (۱۴۰۰). *دایره‌المعارف مصور موسیقی*، ترجمه داریوش دل‌آرا، چاپ اول، تهران: سایان.
- سالک قزوینی، محمدابراهیم. (۱۳۷۲). *دیوان*، به کوشش احمد کرمی، چاپ اول، تهران: فرهنگی ما.
- سجادی، سیدجعفر. (۱۳۷۰). *فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، تهران: طهوری.
- شرف‌جهان قزوینی، شرف‌الدین سیفی. (۱۳۸۳). *دیوان*، تصحیح نقی افشاری، چاپ اول، قزوین: حدیث امروز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۴). *انواع ادبی*، چاپ چهارم، تهران: فردوس.
- (۱۳۷۶). *سیر غزل در شعر فارسی*، چاپ پنجم، تهران: فردوس.

- صائب تبریزی، میرزا محمدعلی. (۱۳۵۶). **دیوان صائب تبریزی**، با مقدمه: امیری فیروزکوهی، به کوشش: بیژن ترقی، چاپ اول، تهران: خیام.
- علی اکبرزاده زهتاب، مرجان و فرزی، فرزاد. (۱۴۰۱). «مقایسهٔ خمریات ابونواس اهوازی و ساقی‌نامهٔ پرتوی شیرازی»، فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۶۵، صص ۲۳-۵۲.
- علی شیرنوایی، امیر نظام‌الدین. (۱۳۲۱). **تذکره مجالس‌النفاث**، ترجمهٔ سلطان محمد فخری هراتی و کلیم‌شاه محمد قزوینی، به کوشش علی اصغر حکمت، چاپ اول، تهران: منوچهری.
- فارابی، محمد بن محمد. (۱۳۹۱). **کتاب موسیقی کبیر**، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۸۰). «مطرب‌ها از صفویه تا مشروطیت (۱)»، فصل‌نامهٔ موسیقی ماهر، شمارهٔ ۱۲، صص ۲۷-۳۹.
- فانی کشمیری، ملا محسن. (۱۳۴۲). **دیوان**، مصحح گ. ل. تیکو، چاپ اول، تهران: انجمن ایران و هند.
- فخرالزمانی، عبدالنبی. (۱۳۴۰). **تذکره میخانه**، تصحیح احمد گلچین معانی، چاپ ششم، تهران: اقبال.
- فرزی، فرزاد. (۱۳۸۹). **نقد و بررسی ساقی‌نامه‌های عصر صفوی**، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، استاد راهنما: بیژن ظهیری، دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- فضولی بغدادی، محمد بن سلیمان. (۱۳۷۴). **دیوان**، به اهتمام حسیه مازی اوغلو، چاپ اول، تهران: کنگرهٔ بزرگداشت حکیم محمد فضولی.
- گالپین، فرانسیس و. (۱۳۷۶). **موسیقی بین‌النهرین**، ترجمهٔ محسن الهامیان، چاپ اول، تهران: دانشگاه هنر.
- گلچین معانی، احمد. (۱۳۶۸). **تذکرهٔ پیمانه**، چاپ چهارم، تهران: سنایی.
- لاهیجی (فیاض)، عبدالرزاق علی بن حسین. (۱۳۷۳). **دیوان**، مصحح جلیل مسگرزاد، چاپ اول، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- لسانی شیرازی، وجیه‌الدین عبدالله بن محمد. (۱۳۹۲). **دیوان**، مصحح محمدحسین کرمی، چاپ اول، دانشگاه شیراز.
- مراغی، عبدالقادر. (۱۳۵۶). **مقاصدالاحان**، به کوشش تقی بینش، چاپ اول، تهران: ترجمه و نشر کتاب.
- مشهدی، طغرای. (۱۴۰۱). **دیوان**، مصحح علی اصغر فیروزنیا، چاپ اول، تهران: بیژن یورد.
- ملاح، حسینعلی. (۱۳۶۷). **پیوند موسیقی و شعر**، چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی فضا.
- (۱۳۴۴). «رود»، مجلهٔ موسیقی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۰۰، صص ۳۳-۴۲.
- منصوری، پرویز. (۱۳۸۰). **سازشناسی**، چاپ دوم، تهران: زوار.
- میثمی، سیدحسین. (۱۳۸۹). **موسیقی عصر صفوی**، چاپ اول، تهران: متن.
- میراحمدی، مریم. (۱۳۶۳). **دین و مذهب در عصر صفوی**، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

The Manifestation of Music and Its Instruments in the Sāqī-nāmas of the Safavid Era

Marjan Ali Akbarzadeh Zehtab

Assistant Professor, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Varamin-Pishva

ma. akbarzade@iau. ir

akbarzademarjan@gmail. com

Abstract

In the Safavid era, a prominent period of Iranian-Islamic civilization, many poets composed Saqi-namas. Music, historically intertwined with Persian poetry, was especially valued by Safavid rulers, particularly courtly music, which gained prominence in mystical Saqi-namas and found practical application in Sufi gatherings. This research, conducted using a descriptive-analytical method, addresses why mystical Saqi-nama poetry flourished during the Safavid period and how musical instruments and music are reflected in these poems. The study aims to examine the reasons for the significant focus on mystical Saqi-nama poetry in this era and analyze the process of employing various musical instruments within them. The findings indicate that, since the Safavids considered themselves descendants of Sufi orders, they politically and socially endorsed mystical Saqi-nama poetry as a philosophical foundation for their ostensibly Sufi ancestors' ideas. The musical concepts and instruments in these Saqi-namas have both literal and symbolic meanings, used by poets to evoke mystical enthusiasm. For instance, melancholic instruments like the "ney" are used to express the state of "qabz" (spiritual contraction), while joyous instruments like the "daf" are used to denote "bast" (spiritual expansion). Musical terms such as "Hejaz" and "Rah-e Rast" and names of instruments like the organ, chang, and ney are mentioned in Saqi-namas, symbolically engaging with them to elucidate mystical concepts.

Keywords: Mystical Saqi-namas, Music, Safavid era art, Iranian-Islamic civilization, Traditional instruments.

پیوستگی زبان عرفانی و تفسیر قرآنی در کشف‌الاسرار میبدی

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین - پیشوا، ایران

ma.akbarzade@iau.ir

akbarzademarjan@gmail.com

چکیده

بهره‌سوم کشف‌الاسرار از رشیدالدین میبدی ادیبانه‌ترین تفسیر قرآن به زبان فارسی است. مسأله اصلی مقاله حاضر پس از نگاهی به پیشینه ترجمه و تفسیر قرآن، واکاوی مفاهیم عرفانی در این تفسیر ارزشمند عرفانی است که با بیانی ساده، آهنگین و بهره‌گیری از ابیات عربی و فارسی و حکایات تمثیلی در قرن ششم نگاشته شده است. اهمیت موضوع مقاله به جهت کرامت قرآن مجید و ارزش ادبی و عرفانی تفسیر کشف‌الاسرار است. مهم‌ترین پرسش این تحقیق که به شیوه توصیفی - تحلیلی فراهم آمده آن است که؛ میبدی در نوبت سوم تفسیر خود از کدامین مفاهیم عرفانی سودجسته و آن‌ها را چگونه به مخاطبان خود انتقال داده است؟ فرضیه آن است که او به عنوان مفسری عارف، مفاهیم عرفان ایرانی - اسلامی، از جمله؛ عشق، عنایت الهی، وصال حق تعالی را در اثر خود لحاظ کرده است. برآیند تحقیق آن است که مفهوم هسته‌ای که میبدی کشف‌الاسرار را برپایه آن آفریده عشق است و دیگر مفاهیم چون دیدگاه موافق نسبت به ابلیس، پرهیز از عجب، عتاب و قهر خداوند عین عنایت اوست و نظایر آن همگی در ذیل مفهوم کلی عشق جای می‌گیرند که از نظر عرفان، اساس هستی است.

کلیدواژه‌ها: کشف‌الاسرار، رشیدالدین میبدی، عرفان، عشق، ترجمه و تفسیر قرآن.

۱- مقدمه

در روزگار اُفولِ باورها به‌ویژه متاسفانه نزد نسل جوان و مواجهه با بحران‌های هویتی و معنوی، متن عارفانه کشف‌الاسرارِ میبدی از آن عاشقانه‌های قرآنی به شمار می‌رود که می‌تواند میان انسان سرگشته امروزی و باورمندی و معنویت روی به خاموشی او، پیوندی ناگسستنی ایجاد کرده دوباره آن را شعله‌ور نماید. این متن به‌گونه‌ای بسیار تاثیرگذار قادر است شور و اشتیاق و حالی عرفانی پدید آورد و فرد را به عالم معنا پیوند دهد. نگاه عارفانه - عاشقانه میبدی به قرآن گویی آدمی را تحریض می‌کند تا به اصل خویش بازگشته و با عشق الهی تجدید میثاق نماید. تفسیر کشف‌الاسرار که در سه نوبت فراهم آمده و در این مقاله نوبت سوم آن یعنی تفسیر عارفانه از قرآن منظور نظر است، در قرن ششم توسط رشیدالدین میبدی نگاشته شده است. این اثر مانند اغلب متون عرفانی فارسی، تنها به لحاظ عرفانی ارزشمند نیست بلکه ارزش ادبی، زبانی و دینی آن نیز پیوسته در بررسی‌های اهل ادب مطرح نظر بوده است.

مقاله پیش روی که به شیوه توصیفی - تحلیلی و با ابزار کتاب‌خانه‌ای فراهم آمده به بخش تفسیر عرفانی کشف‌الاسرار یعنی نوبت سوم آن نظر افکنده و مسأله اصلی این پژوهش آن است که ضمن نیم‌نگاهی به روند شکل‌گیری ترجمه و تفسیر قرآن، به تحلیل و بررسی چگونگی پیوستگی زبان عرفانی و تفسیر قرآنی در کشف‌الاسرار میبدی بپردازد. یعنی بر آن است مفاهیم عرفانی و چگونگی بیان آن‌ها را در این تفسیر واکاوی نماید. مهم‌ترین پرسش پیش روی آن است که این تفسیر در نوبت سوم خود از کدامین تعبیر و مفاهیم عرفانی برای تفسیر قرآن سود جسته و آن‌ها را چگونه انتقال داده است؟ فرضیه آن است که این تفسیر از تعبیر و مفاهیم اصلی عرفانی مانند: تقابل عشق مجازی و حقیقی، دل به عنوان یکی از اصطلاحات مهم عرفانی، درد و رنجی که از دوست می‌رسد عین عنایت است، رویکرد متفاوت عرفانی نسبت به شیطان در مواجهه با انسان و خدا و مواردی از این قبیل پرداخته و این مفاهیم را به مدد حکایت‌های تمثیلی با زبانی لطیف و ساده بیان نموده است. بنابراین هدف اصلی این پژوهش، واکاوی مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی و چگونگی بیان آن‌ها توسط میبدی در نوبت سوم از تفسیر کشف‌الاسرار است. نخستین دلیل ارزش و اهمیت این تحقیق به جهت ارزش کلام مقدس الهی است زیرا کشف‌الاسرار تفسیر کلام خداست. از دیگرسوی به جهت ارزشمندی و جایگاه والای متون عرفانی در تعالی روحی و معنوی بشر و نیز جایگاه این متون در میان متون میراث ادب فارسی و هم‌چنین به خاطر ارزشمندی این اثر از نظر ادبی، این تحقیق حائز اهمیت بسیار است.

۲- پیشینه پژوهش

در زمینه کشف‌الاسرار پژوهش‌های بسیاری به لحاظ زبانی، عرفانی و دینی و نیز ادبی صورت پذیرفته که هریک از این پژوهش‌ها رویکرد خاص خود را داشته یا هم‌زمان دارای دو یا چند رویکرد بوده است. هرچند در برخی تحقیقات، اشاراتی به موضوع مورد نظر پژوهش حاضر شده است اما هیچ‌یک تمام مطالب تحقیق پیش روی را در بر نمی‌گیرد. بعضی از این تحقیقات از جدید به قدیم عبارتند از؛ فاطمه پهلوان شمس (۱۴۰۲) در مقاله «ابوالفضل رشیدالدین میبدی و تفسیرش از عشق حقیقی و مجازی» از آن جهت که به عشق مجازی و حقیقی پرداخته به مواردی از مضامین مورد نظر در مقاله حاضر نیز پرداخته اما تمام رویکرد پژوهش پیش روی را در بر نمی‌گیرد زیرا بیان وجوه مشابهت و مفارقت عشق مجازی و حقیقی تنها بخشی از مفاهیم عرفانی است که در کشف‌الاسرار میبدی به کار رفته است. عاطفه احمدی (۱۴۰۱) در تحقیق «سیر تحول صور خیال در تفاسیر عرفانی آیه محبت (آیه ۵۴ سوره مائده)» به بررسی

عناصر زیباشناختی و ادیبانه موجود در آیه محبت پرداخته و موضوع مقاله حاضر مطمح نظر ایشان نبوده است. انسیه رجبی‌پور میبیدی و همکاران (۱۴۰۱) در پژوهش «تحلیلی بر ترجمه و تفسیر بسمله در کشف‌الأسرار میبیدی» از دیدگاه تفسیری و شرعی به کشف‌الاسرار نگریسته‌اند و دیدگاه ترجمه و تفسیر میبیدی درخصوص بسمله را بیشتر ذوقی و اشراقی دانسته و بیان داشته‌اند که تفسیر میبیدی درباره آیه شریفه «بسم الله» در هر سوره با توجه به حال و هوای مفهومی آن سوره متفاوت است. آشکار است که رویکرد این مقاله با مقاله پیش روی کاملاً متفاوت است به‌ویژه آنکه فقط نوبت سوم را شامل نمی‌شود. محمد بهنام‌فر و نیره پاک‌مهر (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «بررسی دیدگاه میبیدی پیرامون شیطان در دو نوبت شرعی و عرفانی کشف‌الاسرار بر اساس تحلیل صورت‌بندی گفتمانی وی در این دو نوبت» به تعارض و تفاوت دیدگاه میبیدی درخصوص شیطان در دو نوبت تفسیر شرعی و عرفانی قرآن پرداخته‌اند. هرچند که این پژوهش به مفهوم مهمی که اغلب مطمح نظر عرفا بوده یعنی جایگاه شیطان پرداخته‌اند اما بدان جهت که این مقوله تنها یکی از مطالب عرفانی کلیدی در کشف‌الاسرار است و تمامی موضوعات مقاله پیش روی را در بر نمی‌گیرد و نیز بدان جهت که پژوهشگران یادشده بیشتر قصد بیان تعارض در موضع‌گیری میبیدی در بخش شرعی و دیگری عرفانی را داشته‌اند رویکرد مقاله حاضر را شامل نمی‌شود. نجف جوکار (۱۳۸۱) در پژوهشی کوتاه با عنوان «نگاهی به چگونگی نقل آیات در تفسیر کشف‌الاسرار و عده‌الابرار» فقط به چگونگی نقل آیات در این اثر پرداخته است. دیدگاه پژوهشگر، بیشتر انتقادی است و به ذکر و بررسی اشکالات نقل قول آیات در کشف‌الاسرار پرداخته است. بدین ترتیب هرچند بر این اثر تحقیقات بسیاری انجام شده اما به‌طور کامل رویکرد تحقیق پیش روی را شامل نشده انجام چنین پژوهشی هم‌چنان ضروری به نظر می‌رسد.

۳-نگاهی به پیشینه ترجمه و تفسیر قرآن

۳-۱- مجاز بودن یا نبودن ترجمه قرآن

مقصود از «ترجمه» انتقال معنی کلام از زبانی به زبان دیگر است؛ به شرط آنکه تمامی معانی و مفاهیم موجود در متن اصلی در ترجمه نیز لحاظ گردد، به‌حدی که گویی عین کلام را از زبانی به زبان دیگر منتقل کرده‌اند و با علم به اینکه نقل عین کلام از زبانی به زبان دیگر میسر نیست از ابتدای رواج اسلام در کشورهای غیر عرب‌زبان مدت‌ها مسأله مجاز بودن یا نبودن ترجمه قرآن به لحاظ شرعی مطرح و محل اختلاف بوده است (سلماسی‌زاده، ۱۳۶۹: ۱۱). به شهادت تاریخ، مسأله ترجمه قرآن حتی نیاز به استفتا (اجازه شرعی) داشته است. در مقدمه «ترجمه تاریخ طبری» آمده: «منصور بن نوح سامانی (پادشاهی ۳۵۰-۳۶۶ق) نخستین بار از علمای ماوراءالنهر درباره جواز به فارسی برگرداندن این کتاب (تاریخ طبری) استفتا کرد و ایشان- که گویا هجده یا نوزده تن بودند- گفتند که خواندن و نوشتن تفسیر قرآن به فارسی برای کسی که عربی نمی‌داند رواست». بنابراین پادشاه سامانی -در نیمه دوم قرن چهارم- گروهی از علمای ماوراءالنهر را برای ترجمه این کتاب گردآورد و بدین ترتیب ترجمه تاریخ طبری - که از نخستین ترجمه‌های رسمی قرآن است- به همت او میسر شد (طبری، ۱۳۵۶: ۵).

موضوع ترجمه قرآن در طول تاریخ در میان فقها پیوسته مناقشات بسیاری را رقم زده است و موافقان و مخالفان خود را داشته است از جمله؛ محمد بن ادریس شافعی (۱۵۰-۲۰۴ق)، احمد بن حنبل (۱۶۴-۲۴۱ق) و مالک بن انس (۹۳-۱۷۹ق) ترجمه قرآن را روا نمی‌دانستند درحالی‌که ابو حنیفه (۸۰-۱۵۰ق) آن را جایز می‌شمارد و حتی قرائت

ترجمه سوره فاتحه به فارسی را در نماز برای نومسلمانی که در تلفظ زبان عربی مشکل داشتند، جایز می‌شمرد. از دیگر فقهای که ترجمه قرآن را جایز می‌دانستند مانند: جلاله زمخشری (۵۳۸-۴۷۶ ق)، ناصرالدین عبدالله بن عمر بن محمد شیرازی (متوفای ۶۸۵) صاحب «انوار التنزیل» که گزیده‌ای از کشف است و در این خصوص در روزگار ما؛ آیت الله سید محمدهادی میلانی (۱۲۷۳ - ۱۳۵۴ ش) (ر. ک: بی‌آزار شیرازی، ۱۳۷۷: ۶۲)، آیت الله العظمی سید روح‌الله خمینی (۱۲۸۱ - ۱۳۶۸ ش)، آیت الله سید ابوالقاسم موسوی خوئی (۱۳۱۷-۱۴۱۳ ق) (ر. ک: نجار، ۱۳۸۱: ۲۲)

مهم‌ترین دلایل جایز بودن ترجمه قرآن نزد فقهای موافق آن عبارت است از؛

۱- پیام قرآن همگانی و جهانی است و اسلام دین اختصاصی برای افراد خاص نیست و برای تمامی مردم جهان یکسان است: «تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا» (فرقان / ۱). ترجمه: زوال‌ناپذیر و پربركت است کسی که قرآن را بر بنده‌اش نازل کرد تا بیم‌دهنده جهانیان باشد.

۲- ترجمه قرآن یکی از ضرورت‌های دعوت دینی است و بر عهده تمامی مسلمین است تا ندای اسلام را به گوش جهانیان برسانند. خداوند در قرآن بدین رسالت پرداخته: «كَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَ يُكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا» ترجمه: و ما هم‌چنان شما (مسلمین) را به آیین اسلام هدایت کردیم و به سیرت نیکو بیاراستیم تا گواه مردم باشید و پیغمبر نیز گواه شما باشد (تا شما از وی بیاموزید) (بقره / ۱۴۱) یا آیه شریفه: «بِالْبَيِّنَاتِ وَالزَّبْرِ وَ أَنْزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لِتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ» (نحل / ۴۴). ترجمه: (ما هر رسولی را) با معجزات و کتب و آیات وحی فرستادیم و بر تو این ذکر (یعنی قرآن) را نازل کردیم تا برای مردم آنچه را که به آنان فرستاده شده بیان کنی و برای آنکه عقل و فکرت کار بندند.

۳- فلسفه انزال قرآن تبیین محتویات قرآن است و آیه «إِنَّ الَّذِينَ يَكْتُمُونَ مَا أَنْزَلْنَا مِنَ الْبَيِّنَاتِ وَ الْهُدَى مِنْ بَعْدِ مَا بَيَّنَّاهُ لِلنَّاسِ فِي الْكِتَابِ أُولَئِكَ يَلْعَنُهُمُ اللَّهُ وَ يَلْعَنُهُمُ اللَّاعِنُونَ» (بقره / ۱۵۹). ترجمه: آن گروه (از علمای اهل کتاب) که آیات واضحه و هدایتی را که فرستادیم کتمان نمایند بعد از آنکه آن را برای (هدایت) مردم در کتاب آسمانی بیان کردیم، آن‌ها را خدا و تمام لعن‌کنندگان (از جن و انس و ملک) نیز لعن می‌کنند گواه بر این مدعاست.

۴- ترغیب پیامبر به تعلم زبان سایر ملل؛ در روایات متعددی منقول است که نبی اکرم (ص) اصحاب خود را ترغیب به تعلم زبان دیگر ملل می‌نمود. هم‌چنان که مشهور است که کاتب خود یعنی زید بن ثابت را و داشتند که زبان عبری و سریانی را فرا گیرد و او در زمان اندکی این دو زبان را آموخت؛ پس امر ترجمه قرآن به سایر زبان‌ها می‌تواند یکی از مصادیق این ترغیب باشد. هم‌چنین ترجمه سوره مریم برای پادشاه حبشه که زبان «امهری»^۱ داشت، توسط جعفر بن ابی طالب که زبان مردم حبشه را می‌دانست، به‌خوبی دال بر جواز ترجمه قرآن است.

۵- نامه‌های پیامبر ص به پادشاهان کشورهای مجاور حاوی برخی آیات قرآن و به زبان آن مردم بود. یعنی برای دعوت به اسلام، آیات قرآن ترجمه می‌شد. به عنوان نمونه در نامه‌هایی که برای پادشاه حبشه فرستاده شد این آیات به چشم می‌خورد: «هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلَامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهِمِّنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ» (حشر / ۲۳). ترجمه: او خدایی است که خدایی جز او نیست، همان فرمانروا (ای عالم هستی)، بسیار پاک بی‌نقص و ایمنی‌بخش، پیروزمند چیره در خور بزرگی؛ منزّه است خدا از آنچه شریک او می‌گردانند هم‌چنین آیه شریفه: «قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ لَا تَغْلُوا فِي دِينِكُمْ غَيْرَ الْحَقِّ» (مائده / ۷۷). ترجمه: در دین خود، غلو و تجاوز از حد نکنید

و غیر از حق چیزی مگوئید. که گفته می‌شود فرستاده پیامبر (ص)، «عمر بن امیه» نامه آن حضرت را به زبانی که نجاشی می‌فهمید قرائت کرد (ر. ک: ویکی اهل‌البیت).

۳-۲- مجاز بودن یا نبودن تفسیر قرآن

و اما علم «تفسیر» و «تاویل»؛ گرچه برخی علما مانند «سیوطی» مؤلف ترجمه‌الاتقان (ر. ک: سیوطی، ۱۳۹۵: ۶۰/۱) و «حاجی خلیفه» مؤلف کشف‌الظنون (ر. ک: حاجی خلیفه، ۱۳۹۳: ۳۳۴) این دو را مترادف یک‌دیگر ندانسته‌اند اما دهخدا مانند، «نورالدین جزایری» مؤلف فروق‌اللغات (ر. ک: جزایری، ۱۳۷۳: ۸۷) این دو واژه را تقریباً یکی شمرده؛ تاویل سخن؛ تفسیر کردن. تدبیر و تقدیر و تفسیر آن، بیان کردن آنچه کلام بدان باز می‌گردد. در اصطلاح، گردانیدن کلام از ظاهر به سوی جهتی که احتمال داشته باشد و گویند که تاویل مشتق از «اول» است پس تاویل گردانیدن کلام باشد به سوی اول و بیان کردن از عبارتی به عبارت دیگر، آنچه معنی با وی گردد (دهخدا، ۱۳۸۸: ذیل کلمه). تفسیر: مصدر باب تفعیل است از «فسر» به معنی ظهور و کشف، هویدا کردن، آنچه که معنی را روشن کند. پیدا و آشکار کردن و بیان نمودن معنی سخن. پیدا کردن و واگردن خبر پوشیده و با لفظ کردن مستعمل. شرح کردن غامضی را. شرح و بیان (همان)

از واژه تفسیر تنها یک بار در قرآن استفاده شده است: وَلَا يَأْتُونَكَ بِمَثَلٍ إِلَّا جِئْنَاكَ بِالْحَقِّ وَأَحْسَنَ تَفْسِيرًا (فرقان/ ۳۳). ترجمه: و کافران بر تو هیچ مثل (باطل و اعتراض ناحق) نیاورند مگر آنکه ما در مقابل برای تو سخن حق را با بهترین بیان پاسخ آن‌ها آریم. کلمه تأویل هفده بار در قرآن به کار رفته و عباراتی چون «تأویل الاحادیث» (یوسف/ ۶)، «تأویل الاحلام» (یوسف/ ۴۴) و «تأویل الرویا» (یوسف/ ۱۰۰) و نظایر آن، که ذکر مثال‌های بیش‌تر در مجال اندک این مقاله ممکن نیست (ر. ک: سرمدی، ۱۳۸۷: ۷۳). در قرآن درباره تفسیر و کشف و پرده‌برداری از معنای آیه، سخنی مبتنی بر انحصار و محدودیت نیامده؛ اما درباره تأویل آمده است که تأویل آیات متشابه را فقط خداوند و راسخان در علم می‌دانند: هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُحْكَمَاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأُخَرُ مُتَشَابِهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذْكُرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ (آل عمران/ ۷) ترجمه: اوست خدایی که قرآن را بر تو فرستاد که برخی از آن کتاب آیات محکم است که اصل و مرجع سایر آیات کتاب خداست و برخی دیگر متشابه است، و آنان که در دلشان میل به باطل است از پی متشابه رفته تا به تأویل کردن آن در دین راه شبهه و فتنه‌گری پدید آرند، در صورتی که تأویل آن را کسی جز خداوند و اهل دانش نداند؛ گویند: ما به همه کتاب گرویدیم که همه از جانب پروردگار ما آمده و به این (دانش) تنها خردمندان آگاهند.

مؤلف المیزان تفسیر را چنین تعریف می‌کند: «تفسیر، بیان معانی آیات قرآن و کشف مقاصد و مدالیل آن‌هاست» (طباطبایی، ۱۳۹۳: ۴/۱). به نظر «ابن خلدون» علم تفسیر دو نوع است: گونه نخست تفسیر روایی که مستند به آثار و روایات نقل شده از سلف باشد و عبارت از شناختن ناسخ و منسوخ و موجبات نزول مقاصد آیه‌هاست و برای دانستن کلیه این مسائل هیچ راهی به جز نقل از صحابه و تابعان وجود ندارد. گونه دوم تفسیر لغوی است. یعنی شناختن لغت و اعراب و بلاغت. ابن خلدون ارزنده‌ترین تفاسیر نوع دوم را کتاب زمخشری می‌داند که از مردم خوارزم عراق «ایران»

است ولی اذعان می‌دارد که از آن‌روی که زمخشری پیرو عقاید معتزله است محققان مذهب سنت از آن اثر دوری می‌جویند (ر. ک: ابن خلدون، ۱۳۸۲: ۱/ ۸۹۸-۹۰۰).

عالمان دربارهٔ روا بودن یا نبودن تفسیر کردن قرآن اختلاف نظر دارند؛ گروهی گویند روا نیست هیچ‌کس به تفسیر هیچ‌یک از مطالب قرآن دست یازد هرچند عالم و ادیب متبحر در معرفت ادله و فقه و نحو اخبار و آثار باشد و در اینباره به‌جز آنچه به روایت از پیامبر (ص) منتهی شود او را راه دیگری نیست و برخی برآنند تفسیر کردن قرآن برای کسی که در دانش‌های مورد نیاز مفسر جامع باشد رواست و علوم مزبور پانزده دانش است: لغت، نحو، تفسیر، اشتقاق، معانی، بیان، بدیع، علم قرائت (تجوید)، اصول دین یا کلام، اصول فقه، اسباب نزول و قصص، ناسخ و منسوخ، فقه، احادیث مبین تفسیر، مبهم و مجمل (از «کشاف اصطلاحات الفنون» به نقل از دهخدا، ۱۳۸۸: ذیل کلمه) بدین ترتیب علمایی که تفسیر را روا شمرده‌اند نیز شروطی برای مفسر و تفسیر او قائل شده‌اند.

از سوی دیگر با تقسیم‌بندی آیات شریفه به محکمات و متشابهات می‌توان گفت محکمات دارای معانی روشن و صریح‌اند و نیاز به تاویل و تفسیر ندارد اما آنچه نیاز به تاویل و تفسیر دارد متشابهات است زیرا معنای این بخش از آیات با دقت و تدبیر و ارجاع به محکمات آشکار می‌شود و با استناد به بسیاری از آیات شریفه قرآن می‌بایست در این کتاب آسمانی تدبیر کرد پس از تفسیر و تبیین گریزی نیست: «إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ» (یوسف/۲). ترجمه: ما آن را قرآنی عربی نازل کردیم، باشد که بیاندیشید و «أَفَلَا يَتَذَكَّرُونَ الْقُرْآنَ وَلَوْ كَانَ مِنْ عِنْدِ غَيْرِ اللَّهِ لَوَجَدُوا فِيهِ اخْتِلَافًا كَثِيرًا» (نساء/۸۲). ترجمه: آیا در (معانی) قرآن نمی‌اندیشند؟ اگر از جانب غیر خدا بود قطعاً در آن اختلاف بسیاری می‌یافتند.

به لحاظ تاریخی از اواسط قرن پنجم، علوم شرعی مورد توجه حاکمان سیاسی قرار گرفت. مهر تایید حاکمان بر علوم شرعی، موجب تالیف کتب شرعی بسیاری گشت. از جمله کتاب‌هایی که در زمره علوم شرعی به نگارش درآمد آثاری در علم قرائت قرآن و تفسیر و ترجمه آن بود. در این رهگذر ترجمه‌ها و تفسیرهای فارسی مانند تفسیر سوره‌آبادی از محمد هروی سوره‌آبادی شکل گرفت. این متون تفسیری بخش مهمی از میراث ارزشمند ادب فارسی را تشکیل می‌دهند به‌ویژه آن‌که به عنوان اسنادی کهن بر رواج و استفاده لغات فارسی مشخصی در دوره تالیف خود دلالت دارند.

۴- بحث و بررسی

۴-۱- تفاسیر عرفانی قرآن و جایگاه کشف‌الاسرار

بخشی از تفسیرهای فارسی قرآن کریم با رویکرد کشف و شهود عرفانی صورت پذیرفته و تنها در چهارچوب تفاسیر شرعی صرف قرار ندارد که تفسیر کشف‌الاسرار و عده‌الابرار نیز در آن زمره قرار دارد. از آنجا که منشأ عرفان و تصوف، اسلام و قرآن است، این متون تفسیری عرفانی بیانگر چگونگی نگرش متصوفه به آیات قرآن و احادیث به شمار می‌روند. هم‌چنین این تفاسیر عارفانه ما را در شناخت زبان به کار گرفته شده توسط عرفا یاری می‌رسانند. زبانی که عرفا برای تفسیر و یا تأویل قرآن برگزیده‌اند، زبان رمزی و عرفانی است. این زبان بیانگر اندیشه‌ها و تجارب روحی عرفاست و دلیل روی‌آوری عارف به عرصه رمز را به قول دکتر شفیعی کدکنی می‌توان بی‌نهایت بودن آن دانست. از دیدگاه عرفا هر متن یک ذکر جلی دارد و هزاران ذکر خفی. تفسیر عارف عبور از ذکر جلی متن است به عرصه ذکرهای خفی متن که بالقوه بی‌نهایت است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۳۹).

در بررسی نگاه هنری عرفا به دین، نوع نگاه آنان به قرآن کریم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از همان قرون اولیه، عرفا برای بیان تجارب روحی خود به تفسیر و تاویل قرآن پرداختند و به تدریج این کار گسترش بسیاری یافت. البته باید دانست به نظر ایشان، تاویل نباید محوری برای وانهادن معنای ظاهری قرآن باشد و از دیگرسوی محکمت و آیات احکام از دایره این تاویلات عرفانی بیرون‌اند. فقط متشابهات و آیات مربوط به احوال انسان و اسرار کائنات در تفاسیر عارفانه مورد توجه عارفان قرار می‌گیرد. برخی از مهم‌ترین تفاسیر عرفانی به زبان عربی عبارتند از: «حقایق التفسیر»، اثر «عبدالرحمن سلّمی» (متوفی ۱۴۶۱ق)، تفسیر «لطایف الاشارات» متعلق به «ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن قشیری نیشابوری» (۳۷۶-۴۶۵ق)، «عرایس البیان فی تفسیر القرآن» اثر «روzbهان بقلی شیرازی» (۶۰۶-۵۲۲ق) و از مهم‌ترین متون کهن تفسیر پارسی می‌توان بدین تفاسیر پرداخت: «ترجمه تفسیر طبری» توسط جمعی از علمای ماوراءالنهر به دستور منصور نوح سامانی در نیمه دوم قرن چهارم، «قرآن پاک» تفسیر قرآن توسط نویسنده‌ای نامعلوم در قرن چهارم یا اوایل قرن پنجم قمری، «مفردات قرآن» تفسیر قرآن از نویسنده‌ای نامعلوم در قرن پنجم هجری، تفسیر سورآبادی از محمد ابوبکر عتیق بن هروی سورآبادی در قرن پنجم، تفسیر «کشف الاسرار و عده الابرار» از «ابوالفضل رشیدالدین میبدی» در قرن ششم، «تفسیر نسفی» تألیف «ابوحفص نجم‌الدین عمر بن محمد نسفی» (۴۶۲-۵۳۸ق)، «تفسیر گازر» از «ابوالمحاسن حسین بن حسن جرجانی» در قرن هشتم (ر. ک: سادات ناصری و دانش‌پژوه، ۱۳۶۹). و از آن میان «کشف الاسرار» این اثر ادیبانه کهن پارسی جزو نخستین تفاسیری است که با انگاره‌های صوفیانه در حوزه ادبیات فارسی نگاشته شده است. شناخت شیوه بیان و تفسیر میبدی از آیات قرآن با توجه به نظام فکری او می‌تواند ما را در فهم هرچه بهتر مبانی تاویل و تفسیر عارفانه و نگاه متصوفه، بعد از او به قرآن کریم یاری رساند.

۲-۴- سبک کشف‌الاسرار و ارزش ادبی آن

رشیدالدین میبدی، نگارش کشف‌الاسرار را در سال ۵۲۰ آغاز کرده است. این اثر ترجمه و تفسیر و تاویل تمام آیات قرآن را دربردارد و در سه بخش یانوبت بیان شده است؛ در بخش یا نوبت اول ترجمه آیات به پارسی روان با بهره‌گیری از کلمات سرّ پارسی با رعایت اختصار است. این بهره درواقع گنجینه‌ای گران بها از واژه‌های فارسی در اختیار ما قرار می‌دهد که در روزگار مولف رواج داشته از قبیل: آب‌دست کردن= وضوگرفتن. سهمیدن= ترسیدن و نظایر آن بنابراین این بهره از ارزش زبانی خاصی برخوردار است. در نوبت دوم که بخش بزرگی از کتاب را شامل می‌شود به روش عمومی تفسیرهای اهل سنت (ر. ک: میبدی، ۱۳۸۹: ۸)، با اتکا به احادیث و اقوال مفسران دیگر به شان نزول، اختلاف قرائت، تحلیل جنبه‌های تاریخی و قصه‌های قرآنی، جنبه‌های صرفی و نحوی آیات پرداخته است و در نوبت سوم به بیان تاویل‌های عارفانه پرداخته در این بخش با نگرشی صوفیانه ضمن بیان استشاداتی از ابیات فارسی و عربی و جملات بزرگان دین و اهل عالم معنا به‌ویژه نقل بیاناتی از «خواجه عبدالله انصاری» (۳۹۶-۴۸۱ق) به بیان رموز و لطایف عرفانی دست یازیده و با ذکر حکایاتی تمثیلی بر آن است مفاهیم عرفانی که گویی در آیات شریفه قرآن است اما بر همگان آشکار نیست را تاویل و تفسیر نماید. میبدی این بهره را چنین توضیح می‌دهد: «تعبیری است بر لسان اهل اشارت و بر ذوق جوان‌مردان طریقت» (میبدی، ۱۳۳۹: ۴۸).

سبک میبدی در نگارش این تفسیر برخلاف نثر متکلفانه قرن ششم نثری ساده، روان و آهنگین به شمار می‌رود که همراهی آن در بهره سوم یعنی بخش عرفانی، با ابیات فارسی و عربی و بهره‌گیری از حکایات تمثیلی برای تبیین

مفاهیم عرفانی، این کتاب را در زمره آثار ارزشمند ادبی قرار داده است. میبیدی در نوبت سوم، ظرافت و لطافت ذوق لطیف عرفانی و طراوت ادب والای فارسی را به‌گونه‌ای تاثیرگذار درهم آمیخته گویی بر آن است با لطایف ادبی، زمینه را برای درک کشف و شهود عرفانی فراهم آورد. نثر او همان‌طور که پیش از این اشاره شد برخلاف نثر متداول در قرن ششم ساده است. به‌طور کلی عرفا برای تبیین مفاهیم عرفانی خواه در نظم یا نثر، سادگی بیان و دوری جستن از دشواری‌های کلامی را برمی‌گزینند زیرا عرفان و تصوف خود به حد کفایت، دور از ذهن، غیر ملموس و دیریاب است و اگر قرار باشد متون نظم و نثر عرفانی نیز غامض و پیچیده باشد و مولف بر آن باشد تا در آن هنرنمایی‌های ابهام‌آمیزی نیز به کار برد، انتقال معنا دچار اختلال می‌گردد. از سویی باید توجه داشت که عرفای راستین به منظور کسب شهرت یا هنرنمایی و به رخ کشیدن توانایی‌های خود در شاعری یا نویسندگی، نمی‌سرایند یا نمی‌نگارند بلکه رسالت ایشان انتقال مفاهیم و ایجاد انقلاب درونی در مخاطبان است. همین است که به‌جهت تاثیرگذاری بیش‌تر معمولاً در نثر نیز کلام موزون و آهنگین را انتخاب می‌کنند و نیز ساده‌نویسی و ساده‌گویی سبک ایشان است. مانند شیوه نگارش مناجات‌نامه خواجه عبدالله انصاری که سبکی ساده و روان است و سبک مولوی در به نظم کشیدن مثنوی که در آن برای انتقال مفاهیم عرفانی حتی گاه از زبانی عامیانه و کاملاً مردمی و ساده نیز سود جسته است.

۳-۴- چرایی شکل‌گیری کشف‌الاسرار

میبیدی تفسیر عارفانه خود را بر اساس تفسیر خواجه عبدالله انصاری نوشته است. تفسیر خواجه هم‌اکنون در دست نیست، ولی در نگارش «کشف‌الاسرار» نزد میبیدی بوده و در بسیاری جاها از خواجه با القاب «پیر طریقت»، «عالم طریقت» و «جمال اهل حقیقت»، «شیخ‌الاسلام انصاری» و نظایر آن یاد کرده و به نقل قول او پرداخته است. در نوبت سوم تفسیر که جنبه عرفانی دارد، همه‌جا آهنگ سخن خواجه به گوش می‌رسد که می‌توان گفت یا عین کلام اوست یا با تصرف‌هایی، نقل گفتار او و یا ملهم از افاضات و شیوه بیان اوست.

میبیدی در مقدمه کشف‌الاسرار به انگیزه خود درخصوص نگارش این کتاب اشاره دارد؛ «من کتاب شیخ‌الاسلام - یگانه عصر و فرید دهر ابواسماعیل عبدالله بن محمد بن علی انصاری (قدس‌الله‌روحه) - را که در تفسیر قرآن و کشف معانی آن نگاشته است بررسی کردم و آن را از جهت عبارت و محتوا و تحقیق و ترصیع، در حد اعجاز یافتم؛ جز آنکه وی در نهایت ایجاز و اختصار سخن گفته و راه کوتاه‌نویسی را در پیش گرفته است و شاید نتوان نیاز دانش‌پژوهی را که به دنبال هدایت است برآورد یا تشنه‌کامی و سوز سینه اندیشه‌ور اهل بصیرت را سیراب کند» (همان: ۳/۱). بنابراین نویسنده نهایت تاثیرپذیری خود از اثر خواجه عبدالله انصاری را بیان داشته اما آن را به‌شدت موجز می‌شمارد و چنین ادامه می‌دهد: «لذا بر آن شدم تا بال‌های سخن در آن بگشایم و عنان زبان را در تفصیل آن رها سازم تا در این رهگذر، حقایق تفسیر و لطایف تذکیر را به هم پیوندم و کار را بر کسی که به این فن پرداخته است آسان نمایم. در نتیجه، تمام عزم و اراده‌ام را بر این استوار ساختم که بر آنچه نیت کرده‌ام جامه عمل درپوشم و به یاری خداوند در اوایل سال ۵۲۰ به نگارش آنچه قصد کرده بودم آغاز کردم و نام آن را کشف‌الاسرار و عده الابرار نهادم. امید است که نام آن با محتوای آن همساز درآید. توفیق از خداست» (همان). با استناد به بیان میبیدی انگیزه او از نگارش نوبت سوم علاوه بر انگیزه همگانی عرفا یعنی انتقال رموز و مفاهیم عرفانی یک انگیزه اختصاصی یعنی نوشتن تفصیل بر نوشته موجز خواجه عبدالله نیز بوده است. متأسفانه همان‌طور که اشاره شد امروزه تفسیر خواجه عبدالله انصاری در دست نیست و

مشخص نیست که این کتاب به فارسی یا عربی بوده است اما قطعاً تفسیری دارای ایجاز به شمار می‌رفته چراکه میبیدی تأکید می‌ورزد که به جهت اختصار، به شرح و تفصیل آن پرداخته است.

۴-۴- نویسنده کشف‌الاسرار

علی‌اصغر حکمت در مقدمه کشف‌الاسرار مولف این اثر را «امام سعید رشیدالدین ابوالفضل ابن ابی سعید، احمد بن محمد بن محمود میبیدی» خوانده است (همان: ۲). میبیدی اثر خود را در قرن ششم به رشته تحریر درآورده است. آغاز کار او بدین تفسیر سال ۵۲۰ ق است اما از سال خاتمه آن اطلاعی وجود ندارد. تا سالیان دراز به اشتباه تصور می‌شد این تفسیر ارزشمند پارسی از تفتازانی و یا خواجه عبدالله انصاری است. منشا این اشتباه حاجی خلیفه مولف کتاب کشف‌الظنون بود (همان: ۱۲). اما بعدها مشخص شد که این کتاب شرح و تفصیلی بر تفسیر خواجه عبدالله انصاری است. علامه محیط طباطبایی و علی‌اصغر حکمت از جمله پژوهشگران برجسته‌ای بودند که درخصوص روشنگری این کتاب و مولف آن کوشش‌های عالمانه‌ای را انجام دادند (ر. ک: محیط طباطبایی: ۱۳۲۸: ۱۹۴-۲۰۰). امروزه می‌دانیم رشیدالدین میبیدی علاوه بر نگارش کشف‌الاسرار و عده‌الابرار هم‌چنین مولف کتاب‌های دیگری است از جمله؛ اربعین، طبقات‌الصوفیه، الفصول، وجوه و نظایر.

از زندگی رشیدالدین اطلاعی در دست نیست. شدت گمنامی میبیدی موجب شده به‌درستی ندانیم که حتی او محضر خواجه عبدالله انصاری را درک کرده از شاگردان او بوده یا فقط به سبب ارادتی که بدو و طریقت عرفانی او داشته با مطالعه آثار او به ذکر اقوال و حکایاتی از او در کتاب خود اهتمام ورزیده است (ر. ک: سادات ناصری و دانش‌پژوه، ۱۳۶۹: ۲۹۵-۲۷۱). اما با توجه به سال وفات خواجه عبدالله (۴۸۱ق) و آغاز نگارش کشف‌الاسرار (۵۲۰ق) احتمال ملاقات آن‌دو وجود دارد و برخی ادبا و مستشرقین مانند ادوارد براون (ر. ک: براون، ۱۳۵۶: ۳۷۵) و نیز مولف کتاب «تاریخ ادبیات در ایران» (صفا، ۱۳۹۲: ۸۸۳/۲) معتقداند که میبیدی محضر خواجه را درک کرده است. بنابراین ابوالفضل رشیدالدین میبیدی را تنها می‌توان از آثار او از جمله متن کشف‌الاسرار شناخت. بر این اساس؛ او عارف دل‌سوخته و سنی شافعی مذهبی است که به تفصیل و شرح تفسیر خواجه عبدالله انصاری پرداخته است. در میبد به دنیا آمده و برای آموختن علوم راهی هرات شده است و شاید همان‌جا با پیر هرات آشنا شده و محضر او را در جوانی دریافته است.

۴-۵- اندیشه‌های عارفانه میبیدی در کشف‌الاسرار

با توجه به آنچه تاکنون سخن رفت، کشف‌الاسرار و عده‌الابرار به لحاظ شرعی، ادبی و عرفانی گنجینه‌ای قابل‌تأمل و ارزشمند به شمار می‌رود. اکنون به تحلیل و بررسی بعضی اندیشه‌ها و رویکردهای عارفانه میبیدی پرداخته می‌شود؛

۴-۵-۱- تقابل عشق مجازی و حقیقی در کشف‌الاسرار

محبت و عشق یکی از اصطلاحات قدیم صوفیه و یکی از مفاهیم اساسی ادب فارسی درحوزه‌های غنایی و عرفانی است. ریشه کلمه عشق را از «عَشَقَه» دانسته‌اند و آن گیاهی است که چون پیچکی به گرد گیاهی دیگر می‌تند و از

وجود او آنقدر تغذیه می‌کند، که خود قوی و بارور شده و آن گیاه نحیف و رنجور می‌گردد، تا اینکه به‌کلی نابود گردد. «سوانح العشاق» از احمد غزالی (۴۵۲ق-۵۲۰ق) رساله‌ای است که دربارهٔ عشق به زبان پارسی نگارش یافته است. غزالی عشق را محبت شدید و قوی تعریف کرده است و عشق را مرتبهٔ عالی و اعلای محبت می‌داند (غزالی، ۱۳۵۹: ۲) «عشق در حروف و در کلمه نگنجد زیرا که آن معانی ابکار است، که دست حروف، به دامن خدر آن ابکار نرسد» (همان: ۵۶).

به قول مولانا؛

هرچه گویم عشق را شرح و بیان چون به عشق آیم خجل باشم از آن
(مولوی، ۱۳۶۰: ۳۳/۱)

عشق در ادب فارسی نیز معمولاً به دو شکل رخ نموده: الف- عشق‌های جسمانی (اروتیک)؛ که در آن‌ها بیش‌تر جنبه‌های مادی و جسمانی حضور دارد. یعنی عشق‌های زمینی. ب- عشق‌های عذری یا معنوی: می‌توان گفت ریشهٔ آن‌ها همان باور «عشق افلاطونی» (افلاطون: ۳۴۷-۴۲۷ق) است و حتی شاید بتوان این دو را مترادف دانست. در این نوع عشق‌ها، جنبهٔ جسمانی و مادی مورد توجه نیست. بنابراین قابلیت تبدیل و اعتلا به عشق عرفانی و روحانی را دارند؛ «المجاز قنطرة الحقیقة» هم‌چون: لیلی و مجنون، شیرین و فرهاد و نمونه‌های عارفانهٔ آن که در آثار مولانا، حافظ و بسیاری دیگر از ادبای عارف، مشهود است. مولانا نیز به راهبری چنین عشقی اذعان دارد:

عاشقی گر زین سر و گر زان سرست عاقبت ما را بدان سر رهبرست
(همان)

اغلب عرفا اساس سلوک و طریقت را بر عشق نهاده‌اند. ایشان در مراتب عشق و محبت و در احوال محبان و درجات محبت نکته‌سنجی‌های دقیقی به کار برده‌اند که در آثار آنان آمده است. «عشق، غایت خلقت و مدار وجود آدمی است، چراکه روح انسان بازگشت و اتصال به مبدأ و منشأ اصلی خویش را می‌جوید، ازاین رو در طلب حق به راه عشق می‌پوید» (زرین‌کوب، ۱۳۴۴: ۱۰۹).

در تفسیر کشف‌الاسرار مکرر به موضوع عشق خداوند به انسان و عشق انسان به خداوند باز می‌خوریم. تعبیر و حکایاتی دال بر عشق‌های مجازی و حقیقی بخش بزرگی از روایت‌های کشف‌الاسرار را تشکیل می‌دهد که در تفسیر نوبت سوم سوره‌ها آمده است (رک: پهلوان شمس، ۱۴۰۲: ۷۴-۸۰). عشق از نظر میبیدی هم‌چون دیگر عرفا دارای دو وجه مجازی و عرفانی است؛ او در ترجمه و تفسیر بخشی از آیه شریفه ۱۵۵ از سورهٔ مبارکهٔ بقره: «وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ» که تمام آیه چنین است: «وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَالْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَالْأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ» (گوید: «و ناچار شما را بیازماییم. سنت خدای، عزوجل چنان است که هر آیت که بنده را در آن بیم دهد و سیاست نماید، هم بر عقب آن یا پیش از آن بنده را بنوازد و امید نماید، چنانک در این آیت بنده را به ذکر آن سیاست و انواع بلیات بازشکست، پس آن‌که بشارت داد و نواخت» (میبیدی، ۱۳۳۹: ۱۴۶). آن‌گاه میبیدی از انواع محنت و آزمون‌های دشوار الهی گوید و ضمن آن با بیان حکایتی تمثیلی، عشقی مجازی را بیان می‌دارد که دقیقاً توانسته است مبتلای خود را به عشق حقیقی رهنمون گردد:

«بُشْر حافی گفت: در بازار بغداد می‌گذشتم. یکی را هزار تازیانه بزدند که آه نکرد، آن‌گاه او را به حبس بردند از پی وی برفتم پرسیدم که این زخم از پی چه بود؟ گفت: از آنک شیفتهٔ عشقم. گفتم چرا زاری نکردی تا تخفیف

کردندی؟ گفت: از آنک معشوقم به نظاره بود به مشاهده معشوق چنان مستغرق بودم که پروای زاریدن نداشتم. گفتم: وگر دیدارت بر دیدار دوستِ مهین آمدی خود چنان بودی؟ نعره‌ای بزد و جان نثار این سخن کرد. آری چون عشق درست بُود بلا به رنگ نعمت شود دولتی بزرگ است این، جمال معشوق تو را به خود راه دهد تا در مشاهده وی همه قهری به لطف برگیری» (همان: ۱۴۸).

نیز میبیدی در تفسیر سوره مبارکه بقره آیه شریفه ۱۶۵: «وَمِنَ النَّاسِ مَن يَتَّخِذُ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَندَاداً (يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللَّهِ وَالَّذِينَ آمَنُوا) ضمن ترجمه به فارسی روان: «و از مردمان کس است که می‌گیرد فرود خدای، وی را همتایان» (همان: ۱۵۲). گوید: «نبینی که کافران هریک چندی، دیگر صنمی برآریند و دیگر معبودی گیرند؟ چون درویش باشند به تراشیده‌ای از چوب قناعت کنند باز چون دستشان رسد آن چوبینه فروگذارند و از سیم و زر، دیگری سازند، اگر آن دوستی ایشان مر معبود خود را حقیقت است پس چون که از آن به دیگری می‌گیرند؟» (همان: ۱۵۳) آن‌گاه حکایتی تمثیلی در بیان عشق مجازی می‌آورد که به قول مولانا از پی رنگ است و «عشق نبود عاقبت ننگی بود» (مولوی، ۱۳۶۰: ۴۷/۱).

«گویند که مردی بر زنی عارفه رسید و جمال آن زن در دل آن مرد اثر کرد گفت: کُلِّی بِکُلِّکَ مشغول ای زن من خویشتن را از دست بدام در هوای تو. زن گفت: چرا نه در خواهرم نگری که از من باجمال‌تر است و نیکوتر؟ گفت کجاست آن خواهر تو تا ببینم؟ زن گفت: برو ای بَطَّال که عاشقی نه کار توست. اگر دعوی دوستی مات درست بودی تو را پروای دیگری نبود» (میبیدی، ۱۳۳۹: ۱۵۵).

مولف کشف‌الاسرار در ترجمه و تفسیر ادامه این آیه شریفه (بقره/۱۶۵): «وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ» گوید: و ایشان که ایمان آوردند دوستر می‌دارند الله را از ایشان که بتان را دوست دارند. خدای را چون تو بنده بسیار است اگر بدی افتد ترا افتد، چوون برگردی که چوون او خداوندی نیابی؟» (میبیدی، ۱۳۳۹: ۱۵۵) دوست‌داری و عشق راستین را میان بنده و پروردگار می‌بیند که اگر قرار باشد بر اثر منفک گشتن از این عاشقی یک‌سر دچار خسران گردد همانا غبن از آن عاشق (بنده) است.

میبیدی در تفسیر آیه شریفه ۱۶۹ از سوره آل عمران: «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أحيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ» ترجمه: البته نپندارید که شهیدان راه خدا مرده‌اند، بلکه زنده‌اند (به حیات ابدی و) در نزد خدا متنعم خواهند بود، در تعبیر زندگی و مردن گوید: «الهی زندگی ما با یاد توست و شادی همه با یافت توست و جان آن است که در شناخت تست» (همان: ۳۰۱). آن‌گاه میبیدی در چندین حکایت تمثیلی به بیان زنده راستین می‌پردازد که همانا کشته راه دوست است و بدین طریق عشق حقیقی را بیان می‌دارد: «عاشقی به حقیقت در این راه چون حسین منصور حلاج نخاست. وصل دوست بازوار به هواء تفرید پران دید. خواست تا صید کند، دستش برنرسید، به سرش فروگفتند: یا حسین خواهی که دستت برسد سر و زیر پای نه! حسین سر و زیر پای نهاد، به هفتم آسمان برگذشت» (همان: ۳۰۳).

تفاوت ارزشمندی عشق حقیقی نسبت به عشق‌های مجازی در این حکایات تمثیلی یادشده کاملاً بارز است. و اما اصطلاح محبت نزد صوفیه به معنای دوستی انسان با خداوند یا لطف و عنایت خاص خداوند با بندگان است (گوهرین، ۱۳۸۲: ذیل کلمه). کلمه عشق در قرآن و ادعیه نیامده است و فقط در قرآن کریم به کلمه محبت اشاره شده است: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهَ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ» (مائده/۵۴) ترجمه: ای کسانی

که ایمان آورده‌اید، اگر کسی از شما از دینش (اسلام) برگردد، به زودی خدا گروهی [دیگر] را می‌آورد که آن‌ها را دوست دارد و آن‌ها نیز او را دوست دارند. میبیدی در تفسیر آیه محبت که بسیار مورد استناد عرفاست به بیان عشق حقیقی عارف می‌پردازد: «ابن عطا را پرسیدند که محبت چیست؟ گفت درختی است در سویداء دل بنده نشانده، شاخ بر اوج مهر کشیده و میوهایی به اندازه عقل بیرون داده» (میبیدی، ۱۳۳۹: ۲۶۵). بدین ترتیب او جایگاه محبت راستین را دل‌بندگان می‌شمارد.

۲-۵-۴- در عشق حقیقی قهر و خشم، عین عنایت اوست

إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أُنْذِرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنْذِرْهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ (بقره/۷) ترجمه: به تحقیق کسانی که کفر ورزیدند، چه هشدارشان دهی یا هشدارشان ندهی یکسان است، ایمان نخواهند آورد. میبیدی در تفسیر این آیه شریفه آن را نشانه قهر و عدل خداوند دانسته و گوید: «و خدای را عزوجل، هم فضل است و هم عدل، اگر عدل کند رواست و فضل کند از وی سزااست» (میبیدی، ۱۳۳۹: ۱۲۰). او پذیرش و قرار گرفتن در مقام رضا را در مواجهه با قهر خدا بایسته می‌شمارد. زیرا قهر و خشم از جانب معشوق نیز به گونه‌ای توجه و عنایت اوست. بدیت ترتیب این پذیرشی عاشقانه است از آن نوعی که سعدی فرماید:

زهر از قبل تو نوشدارو فحش از دهن تو طیبات است

(سعدی، ۱۳۸۳: ۲۸۹)

میبیدی در ادامه تفسیر این آیه شریفه به کلام پیر طریقت یعنی پیر هرات استناد می‌جوید: «الهی از آنچه نخواستی چه آید؟ و آن را که نخواندی کی آید؟ ناکشته را از آب چیست؟ و نابایسته را جواب چیست؟ تلخ را چه سود گرش آب خوش در جوار است؟ و خار را چه حاصل از آن کش بوی گل در کنار است؟ قسمی رفته (جاری شده)، نفزوده و نکاسته چتوان کرد؟ قاضی اکبر چنین خواسته، شیطان در افق اعلی زیسته و هزاران عبادت برزیده چه سود داشت که نبود بایسته؟» (میبیدی، ۱۳۳۹: ۱۲۲)

میبیدی در تفسیر «وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا لِلَّهِ» (بقره/۱۶۵) آن‌چنان که شیوه اوست به حکایتی تمثیلی تمسک می‌جوید و این چنین به بیان سرسپردگی محض عاشق می‌پردازد که در مقابل راندن و خشم و قهر خداوند خود هم‌چنان عاشق می‌ماند زیرا قهر او عین لطف است:

«شبلی گفت: تصوف از سگی آموختم که وقتی بر در سرایی خفته بود، خداوند سرای بیرون آمد آن سگ را می‌راند و سگ دیگر باره باز می‌آمد، شبلی گفت: چه خسیس (لئیم) باشد این سگ، وی را می‌راند و هم‌چنان باز می‌آید. رب‌العزه آن سگ را به آواز آورد تا گفت: ای شیخ کجا روم که خداوند اوست؟

از دوست به صد جور و جفا دور نباشم و نیز بیفزاید رنجور نباشم
زیراکه من او را ز همه کس بگزیدم و زو به کسی نالم معذور نباشم»

(میبیدی، ۱۳۳۹: ۱۵۸)

تعبیر عارف راستین به سگ که نماد وفاداری و فرمان‌برداری است، بارها در کشف‌الاسرار به کار رفته است. از جمله میبیدی هم‌چنان در تفسیر سوره مبارکه بقره گوید:

«درویشی را دیدند که با خدای رازی داشت و می‌گفت خداوندا مرا به دوستی بپسند، اگر اهل دوستی نی‌ام، به بندگی‌ام بپسند، و اهل بندگی نی‌ام، به سگی‌ام بپسند تا سگ درگاه تو باشم» (همان: ۱۵۹).

۳-۵-۴- جایگاه شیطان در رویکرد عارفانه میبدی

میبدی هم‌چون بسیاری دیگر از اکابر عرفا به دفاع از ابلیس برخاسته (ر. ک: جاویدانه، ۱۳۸۹: ۱۵۴) و سرپیچی ابلیس از سجده بر انسان را در تفسیر: سوره بقره آیه شریفه ۷: *إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا (بقره/۷)* - که پیش ازین نیز بدان اشاره شد - با استناد به حکایتی تمثیلی و بسیار جان‌گداز به موجب عشق او به حضرت حق و البته عتاب خداوند بدو می‌شمارد: «عمر خطّاب روزی بر ابلیس رسید گریبان وی بگرفت: دیر است تا من در طلب توأم، تو را به خانه برم تا کودکان بر تو بازی کنند. ابلیس گفت: ای عمر پیران را حرمت دار. در هفت آسمان خدای را عبادت کرده‌ام به هر آسمان صدهزار سال. همی بالا گرفتم پنداشتم که آن بالا گرفتن من کرامتی است و نواختی، چون نیک نگه کردم معنی آن بود که تا هرچند بالا بیش، چون بیفتم سخت‌تر و صعب‌تر افتم؛ ای عمر تو هفتصدهزار ساله عبادت من ندیده‌ای و من تو را پیش بت به سجود دیده‌ام. عمر دست از وی برداشت و زبان حال ابلیس از سر مهجوری می‌گوید:

گفتم چو دلم با تو قرین خواهد بود مستوجب شکر و آفرین خواهد بود

بالله که گمان نبردم ای جان جهان کأمید مرا فذالک این خواهد بود»

(میبدی، ۱۳۳۹: ۱۲۰)

رویکرد میبدی نسبت به ابلیس -این وجود منحوس شریعت- مانند اغلب عرفا (ر. ک: جاویدانه، ۱۳۸۹: ۱۵۴-۱۶۲) چنان است که گویی او در طریقت، نه تنها منحوس نیست بلکه خود عارفی است هجران‌زده و دل‌شکسته که در سیر و سلوک عرفانی به جهت برخی خطاها دلداری او خشم گرفته اما او هرگز از راه عاشقی بازنگشته و هم‌چنان سرسپرده یار است.

۴-۵-۴- پرهیز عارف عاشق از خودبزرگ‌بینی

میبدی یکی از برترین گناهان در مسیر عاشقی به حضرت دوست را عجب می‌شمارد یعنی عارف تا زمانی که خود را هیچ انگارد در مسیر الی الله است و لاغیر: «وَشَرَّوهُ بِثَمَنِ بَخْسٍ دَرَهَمٍ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الْزَاهِدِينَ» (یوسف/۲۰) ترجمه: و او را به بهایی ناچیز، درمی چند فروختند و به او بی‌رغبت بودند. نمونه والای آن را می‌توان در رویکرد میبدی نسبت به ابلیس و دلیل هجران‌زدگی او دانست که در عنوان قبلی بررسی شد. میبدی در تفسیر «وَشَرَّوهُ بِثَمَنِ بَخْسٍ» دلیل سرگشتگی حضرت یوسف و فروختن او به بهایی ناچیز را با داستانی تمثیلی، اندیشه‌ای ناگهانی و آلوده به عجب بیان می‌کند؛

«گفته‌اند یوسف روزی در آینه نگرست، نظری به خود کرد، جمالی بر کمال دید گفت اگر من غلامی بودمی بهای من خود چن بودی و که طاقت آن داشتی؟ رب‌العالمین آن از وی درنگذشت تا عقوبت آن نظر که وا خود کرد بچشید؛ او را غلامی ساختند و بیست درم بهای وی دادند» (میبدی، ۱۳۳۹: ۳۹۸).

گویی پیام رمزگونه این حکایت آن است که عارف در هر مرتبه‌ای باشد هرچند در فراز، بر اثر خودپسندی، امکان فرود برای او وجود دارد و چه بسا به قول مولانا در دفتر چهارم مثنوی هرچه علو درجه فرد برتر باشد، فرو افتادن او سخت‌تر است؛

نردبان این جهان ما و منی است عاقبت این نردبان افتادنی است
لاجرم هرکس که بالاتر نشست دست و پایش صعب‌تر خواهد شکست
(مولوی، ۱۳۶۰: ۵۸/۲)

افزون بر موارد فوق، مقوله‌های دیگری نیز در اثر میبیدی وجود دارد که در این مجال اندک نمی‌گنجد اما باید گفت تمامی این موارد را می‌توان زیرمجموعه عشق الهی قرار داد. به عبارتی اصلی‌ترین پیام میبیدی لزوم عاشق بودن بر حق تعالی است. چونان حافظ که فرماید:

عاشق شو ورنه روزی کار جهان سرآید ناخوانده نقش مقصود از کارگاه هستی
(حافظ، ۱۳۷۲: ۳۸۰)

نتیجه‌گیری

هرچند سالیان درازی پس از ورود اسلام به ایران بر سر جایز بودن یا نبودن ترجمه و تفسیر قرآن بحث و مناقشات جدیی وجود داشت، اما سرانجام ایرانیان توانستند به ترجمه و تفسیر قرآن به زبان فارسی دست یازند که تعدادی از این ترجمه‌ها و تفاسیر دارای رویکرد عرفانی است. از آن میان کشف‌الاسرار و عده‌الابرار میبیدی عارف قرن ششم، ادیبانه‌ترین آنان به شمار می‌رود. او در نوبت سوم تفسیر خود با استناد به حکایات تمثیلی و ابیات عربی و فارسی، تفسیری عارفانه و ادیبانه را از قرآن کریم رقم زده است. عمده‌ترین مفاهیم عارفانه اثر او بر تکریم عشق الهی به عنوان اساس هستی استوار است. او با بهره‌جویی از حکایات و ابیاتی دلکش، عشق مجازی و حقیقی را در تقابل یک‌دیگر قرار داده اما مرتبه‌ای از عشق زمینی را نیز چونان پلی برای نیل به عشق حقیقی قلم‌داد کرده است.

در اندیشه عارفانه میبیدی، قهر و خشم خداوند، عین عنایت و عشق اوست و عارف دل‌سوخته آن را نیز لطف و توجه حضرت دوست می‌شمارد. رویکرد میبیدی نسبت به ابلیس مانند اغلب اهل طریقت با اهل شریعت در تضاد است. او رانده شدن ابلیس از درگاه حق را قهر خداوند و سرپیچی ابلیس را به سبب شدت عشق او نسبت به خداوند می‌شمارد که حاضر نشده بر دیگری سجده کند و البته عشق دیگری را بر معشوق خود روا نمی‌داشته است. او را عاشقی دل‌شکسته و از پیش دوست رانده می‌شمارد که با این‌همه هنوز در مراتب عشق او پایدار مانده است. میبیدی بزرگ‌ترین گناه عاشق سالک را خودبزرگ‌بینی دانسته باور دارد که عجب باعث سقوط عارف حتی از مراتب والای عرفانی خواهد شد. به‌طور کلی اصلی‌ترین پیام میبیدی در این تفسیر عارفانه لزوم عاشقی راستین و پیروی از عشق است.

پی‌نوشت

۱- Amhari: زبان آمه‌ری یا آمهاری زبان‌های سامی اتیوپیایی و از خانواده زبان‌های سامی از زبان‌های آفریقایی و آسیایی است. آمه‌ری زبان مادری مردم امهارا در ناحیه مرکزی شمال اتیوپی و زبان میان‌جی برای دیگر ساکنان روستاها و شهرهای این کشور است. به لحاظ زبان‌شناسی، این زبان برای ایجاد ارتباط میان مردمی - که دارای زبان‌های متفاوتی هستند ولی در یک منطقه زندگی می‌کنند - ابداع شده است. (Bender & Fulass, 1978:23)

منابع

قرآن کریم

- ابن خلدون، عبدالرحمن (۱۳۸۲) مقدمه ابن خلدون، ترجمه محمد پروین گنابادی، ج ۱، چاپ دهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- احمدی، عاطفه (۱۴۰۱) «سیر تحول صور خیال در تفاسیر عرفانی آیه محبت (آیه ۵۴ سوره مائده)»، ماه‌نامه سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دوره پانزدهم، تیر، شماره ۷۴، صص ۱۸۶-۲۰۲.
- براون، ادوارد گرانویل (۱۳۵۶) تاریخ ادبی ایران: از قدیم‌ترین روزگاران تا زمان فردوسی، ترجمه و تحشیه و تعلیق علی پاشا صالح، ج ۱، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- بهنامفر، محمد؛ پاکمهر، نیره (۱۳۹۷) «بررسی دیدگاه میبدی پیرامون شیطان در دو نوبت شرعی و عرفانی کشف‌الاسرار بر اساس تحلیل صورت‌بندی گفتمانی وی در این دو نوبت»، دوفصل‌نامه پژوهش‌نامه عرفان، سال نهم، بهار و تابستان، شماره ۱۸، صص ۱-۲۸.
- بی‌آزار شیرازی، عبدالکریم (۱۳۷۷) قرآن ناطق (۱)، چاپ دوم، تهران: فرهنگ اسلامی.
- پهلوان شمسی، فاطمه (۱۴۰۲) «ابوالفضل رشیدالدین میبدی و تفسیرش از عشق حقیقی و مجازی»، فصل‌نامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی، سال سیزدهم، بهار، شماره ۴۶، صص ۶۹-۸۵.
- جاویدانه، بهادر (۱۳۸۹) «دفاع از ابلیس نزد برخی از اکابر صوفیان»، فصل‌نامه پژوهش‌نامه ادب حماسی (پژوهش‌نامه فرهنگ و ادب)، دوره ۶، پاییز و زمستان، شماره ۱۰، صص ۱۳۴-۱۶۱.
- جزایری، نورالدین حسینی موسوی (۱۳۷۳) فروق اللغات فی التمییز بین مفاد الکلمات، چاپ سوم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- جوکار، نجف (۱۳۸۱) «نگاهی به چگونگی نقل آیات در تفسیر کشف‌الاسرار و عده‌الابرار»، فصل‌نامه علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره هفدهم، بهار، شماره ۳۴، صص ۱۵۳-۱۶۰.
- حاجی خلیفه، مصطفی بن عبدالله (۱۳۹۳) ترجمه کشف‌الظنون عن اسامی‌الکتب والفنون، به اهتمام یوسف بیگ باباپور، چاپ اول، تهران: سفیر اردهال.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۷۲) دیوان غزلیات خواجه حافظ شیرازی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ دوازدهم، تهران: صفی‌علیشاه.
- دهخدا، علی‌اکبر و دیگران (۱۳۸۸) لغت‌نامه، چاپ سوم، دانشگاه تهران.
- رجبی‌پور میبدی، انسیه؛ میرحسینی، یحیی؛ صحرانی اردکانی، کمال (۱۴۰۱) «تحلیلی بر ترجمه و تفسیر بسمله در کشف‌الاسرار میبدی»، فصل‌نامه پژوهش‌نامه قرآن و حدیث، دوره شانزدهم، پاییز و زمستان، شماره ۳۱، صص ۵-۲۸.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۴۴) ارزش میراث صوفیه، چاپ دوم، تهران: چاپ‌خانه سپهر.
- سادات ناصری و دانش‌پژوه (۱۳۶۹) هزارسال تفسیر فارسی، چاپ اول، تهران: البرز.
- سرمدی، مجید (۱۳۸۷) «توصیف شیوه میبدی در تفسیر عرفانی قرآن»، فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، پاییز، شماره ۲۱، صص ۶۹-۸۸.
- سعدی شیرازی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۳). متن کامل دیوان سعدی، به کوشش: مظاهر مصفا. تهران: روزنه.
- سلماسی‌زاده، جواد (۱۳۶۹) تاریخ ترجمه قرآن در جهان، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- سیوطی شافعی، جلال‌الدین (۱۳۹۵) ترجمه الاتقان فی علوم القرآن، ترجمه سیدمهدی حائری‌قزوینی، ج ۱، چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۴) در اقلیم روشنایی، چاپ هشتم، تهران: آگاه.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۲) تاریخ ادبیات در ایران (ج ۲ از دوره ۸ جلدی) چاپ بیستم، تهران: فردوس.
- طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۹۳) المیزان فی تفسیر القرآن، چاپ سوم، بیروت: موسسه‌الاعلمی للمطبوعات.
- طبری، محمدبن جریر، (۱۳۵۶) ترجمه تفسیر طبری، ترجمه جمعی از علمای ماوراءالنهر، به تصحیح حبیب یغمایی، ج ۱، چاپ دوم، تهران: توس.
- غزالی، احمد بن محمد (۱۳۵۹) سوانح العشاق، به کوشش: ایرج افشار، چاپ اول، تهران: کتاب‌خانه منوچهری.

گوهرین، سیدصادق (۱۳۸۲) شرح اصطلاحات تصوف، جلد ۷ و ۸. چاپ اول، تهران: زوار.

محیط طباطبایی، سیدمحمد (۱۳۲۸) «داستان تفسیر خواجه عبدالله انصاری»، ماهنامه دانش، تیرماه، شماره ۴، صص ۱۹۰-۲۵۰.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۰) مثنوی معنوی (۲ جلدی)، به تصحیح: رینولد آلین نیکلسون. تهران: جاویدان.

میبدی، احمد بن محمد (۱۳۳۹) کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، به اهتمام علی‌اصغر حکمت، چاپ اول، تهران: چاپ‌خانه سپهر.

----- (۱۳۸۹) لطایفی از قرآن کریم: برگزیده از کشف‌الاسرار و عده‌الابرار، به اهتمام محمد مهدی رکنی، مشهد: آستان قدس رضوی.

نجار، علی (۱۳۸۱) اصول و مبانی ترجمه قرآن، رشت: کتاب مبین.

سایت ویکی اهل‌البیت، تاریخ دسترسی؛ ۲۲ اسفند ۱۴۰۲؛ <https://wiki.ahlolbait.com/>

Bender, M. Lionel and H. Fulass (1978). Amharic verb morphology. (Committee on Ethiopian Studies, monograph 7.) East Lansing: African Studies Center, Michigan State University

Continuity of mystical language and Qur'anic interpretation in the discovery of mysteries

Marjan Ali Akbarzadeh Zehtab

Assistant Professor Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Varamin-Pishva

ma. akbarzade@iau. ir

akbarzademarjan@gmail. com

Abstract

The third part of *Kafsh al-Asrar* by Rashid al-Din Maibdi is the most literary interpretation of the Qur'an in Persian language. The main issue of the present article, after looking at the history of translation and interpretation of the Qur'an, is the study of mystical concepts in this valuable mystical interpretation, which was written in the sixth century with a simple, melodious expression and the use of Arabic and Persian verses and allegorical stories. The importance of the topic of the article is due to the dignity of the Holy Quran and the literary and mystical value of the interpretation of "*Kashf al-Asrar*". The most important question of this research, which was provided in a descriptive-analytical way, is that; In the third round of his interpretation, which mystical concepts did "*Maybodi*" benefit from and how did he convey them to his audience? The hypothesis is that he, as a mystic interpreter, the concepts of Iranian-Islamic mysticism, including; He has included love, divine care, and connection with the supreme right in his work. The aim of the investigation is that the core concept on which the discovery of mysteries is based is love, and other concepts such as a favorable view of the devil, avoidance of wonder, God's rebuke and wrath are His providence and the like are all included under the general concept of love, which is The opinion of mysticism and Sufism is the basis of existence.

Keywords: "*Kashf al-Asrar*", Rashid al-Din Maybodi, mysticism, love, translation and interpretation of the Quran.

ریخت‌شناسی قصه عامیانه «دختر نارنجی‌ترنجی» بر اساس نظریه پراپ و نگاهی به عناصر اسطوره‌ای داستان

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب (نویسنده مسئول)

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین - پیشوا

ma.akbarzade@iau.ir

akbarzademarjan@gmail.com

طاہرہ مہری مالفجانی

دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین - پیشوا

rahavardmehrp1390@gmail.com

چکیده

ساخت‌گرایان اجزای سازنده هر متن را تحلیل می‌کنند تا کوچک‌ترین واحد ساختاری آن کشف گردد. مسئله اصلی پژوهش حاضر که با ابزار کتاب‌خانه‌ای و به روش توصیفی تحلیلی فراهم آمده تحلیل و انطباق ساختار قصه گیلانی «دختر نارنجی‌ترنجی» با نظریه ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ است. ارزش این پژوهش به جهت اهمیت ادبی قصه‌های عامیانه محلی و نیز جایگاه ارزشمند نظریه روایت‌شناسی ولادیمیر پراپ در شکل‌گیری ریخت‌شناسی است. مهم‌ترین پرسش پیش روی آن است که؛ قصه مذکور تا چه حد با اصول نظریه ریخت‌شناسی پراپ تطابق دارد و عناصر اسطوره‌ای آن چیست؟ فرضیه آن است که به نظر می‌رسد این قصه با مقداری جابه‌جایی بر الگوهای پراپ منطبق باشد و هم‌چون دیگر قصه‌های عامیانه دارای عناصر اسطوره‌ای بسیاری نیز باشد. یافته‌های پژوهش؛ بسیاری نمادهای اسطوره‌ای چون آب، گیسو، چاه و گل در قصه حضور دارند. قصه منطبق با الگوی پراپ دارای مراحل خویش‌کاری، پیش‌گویی، انتظار، حرکت انتقالی، واگذاری وظیفه‌ای دشوار به قربانی / قهرمان، منادی سفر، مجازات شرور و پایان خوش (ازدواج قهرمان) است اما برخلاف الگوی پراپ دو نوع قهرمان قربانی و قهرمان جست‌وجوگر را باهم داراست و الگوی پراپ دارای ۳۱ مرحله اما این قصه دارای ۴۱ مرحله است.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، قصه عامیانه دختر نارنجی‌ترنجی، ریخت‌شناسی، ولادیمیر پراپ، قصه گیلانی.

۱- مقدمه

مکتب ساخت‌گرایی یکی از مکاتب مهم در نقد ادبی اروپا به شمار می‌رود. این مکتب تحت تأثیر زبان‌شناسی «فردینان دوسوسور» به وجود آمد. ساختارگرایی به اندیشه فرانسوی دهه ۱۹۶۰ اطلاق می‌شود و با نام متفکرانی چون، «ژرار ژنت» با نظریه روایت‌شناسی، «آلژیرداس گریماس» با نظریه نشانه-معناشناسی و «ژان پیاژه» با نظریه رشد مرحله‌ای - که او را پیش‌گام نظریه ساخت‌گرایانه معرفت می‌شمردند- آمیخته شده است. این مکتب متن‌محور به نقد و بررسی متن به تنهایی و خارج از توجه به بافت اجتماعی، تاریخی و فرهنگی آن می‌پردازد. ساخت‌گرایان تلاش می‌کنند روابط متقابل میان اجزای سازنده یک متن یا یک شیء را تجزیه و تحلیل کنند تا کوچک‌ترین واحد ساختاری آن متن را کشف کنند. ساختارگرایی فرانسوی به‌رغم آنکه با فرمالیسم روسی (ر. ک؛ پاینده، ۱۳۹۷: ۲۵-۲۹) و شاخه‌های فرعی آن نظیر مکتب پراگ و ساختارگرایی لهستانی پیوند تنگاتنگی دارد، به واسطه تنوع خود و توان میان‌رشته‌ای‌اش، از آن‌ها متمایز است.

ساختارگرایی به منزله مرحله‌ای فراسوی انسان‌گرایی و پدیدارشناسی، به بررسی روابط درونی می‌پردازد که زبان و نیز تمامی نظام‌های نمادین یا گفتمانی را می‌سازند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۷۳). بدین ترتیب ساختارگرایی را از منظرهایی می‌توان زیرمجموعه فرمالیسم در نظر گرفت. هرچند از آن ناشی شده اما چون دارای تفاوت‌هایی با فرمالیسم است، به صورت زیرشاخه این مکتب در نظر گرفته نشده است (ر. ک؛ علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۳: ۴۴). به نظر «لویی استروس» مردم‌شناس و ساختارگرای فرانسوی: «شاید روش ساختارگرایی چیزی بیش از این نباشد: تلاش برای یافتن عنصر دگرگونی‌ناپذیر. به بیان دیگر شناخت عنصر دگرگونی‌ناپذیر در میان تمایزهای سطحی» (به نقل از احمدی، ۱۳۹۸: ۱۸۵).

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای فرمالیست‌های روسی، توجه به «اشکال از یاد رفته، کم‌تر شناخته شده و حتی می‌توان گفت تحقیر شده ادبی» بود (برتس، ۱۳۸۷: ۴۰). بعد از اینکه «اگوست ویلهلم شلگل» برای نخستین بار حکایت‌های کودکان و قصه‌های فولکلوریک را به عنوان «ژانرهای ادبی» مطرح ساخت، توجه به ساختار چنین آثاری فزونی یافت. از این پس فرمالیست‌ها در زمینه داستان نیز به تدوین نظرات جدیدی دست یافتند که تأثیر مهمی در شکل‌گیری بوطیقای داستان‌نویسی ساختارگرا داشت. به گفته «هانس برتنس»: «بوریس توماشفسکی» منتقد ادبی، نظریه پرداز شعر، تحلیل‌گر متن، مورخ ادبیات روسی در ۱۹۲۵ کامل‌ترین پاسخ فرمالیستی را درباره داستان ارائه داد» (همان: ۴۸). او در نظراتش دو مفهوم طرح اولیه و طرح روایی را مطرح نمود. سلسله‌ای از اتفاقات که به‌طور تقویمی تنظیم شده‌اند، طرح اولیه را می‌سازند. در طرح روایی، نویسنده ترتیب خطی حوادث را به هم می‌ریزد. فرمالیست‌ها بر این باورند که طرح روایی برای خواننده جنبه آشنایی‌زداینده دارد. آن‌ها معتقد بودند که یک طرح اولیه را می‌توان به شکل‌های متعددی روایت نمود. طرح این مباحث تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر مطالعات «ولادیمیر پراپ» نهاد (ر. ک؛ اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۳-۱۰۴). آن‌گاه ولادیمیر پراپ در کتاب «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (۱۹۲۸) ضمن بررسی صد داستان عامیانه روسی به این نتیجه رسید که تمام آن‌ها از یک داستان پایه - و یا به قول فرمالیست‌ها طرح اولیه - برآمده‌اند (پراپ، ۱۳۷۱: ۱۶۲). این نتیجه‌گیری راه را برای تعمیم باز کرد. بعدها «لویی استروس» - که پیش از این نیز از او سخن رفت - به نتیجه مشابهی درباره اساطیر رسید (همان: ۱۰۵-۱۰۸) و «تروتان تودوروف» با ابداع اصطلاح «روایت‌شناسی» مسیر مدون‌شده‌ای را برای تحلیل روایت‌ها گشود و «کلود برمون» نیز به تکمیل مبحث روایت‌شناسی ادامه داد. گریماس نیز

روایت‌شناسی خود را بر پایه ریخت‌شناسی حکایت‌های پراپ بنیان نهاد و درواقع آن را تکمیل کرد (ر. ک؛ علی‌اکبرزاده، ۱۴۰۳: ۴۳). بدین ترتیب ولادیمیر پراپ با دیدگاه‌های روایت‌شناسانه خود و ارائه الگوهایی در این خصوص مسیری قابل‌استناد را بنیان نهاد.

از سوی دیگر، قصه‌های عامیانه محلی همیشه ریشه در فرهنگ یک قوم دارند و بیانگر اسطوره‌ها و ناخودآگاه قومی به شمار می‌روند. قصه عامیانه «دختر نارنجی‌ترنجی» نیز که برآمده از خطه گیلان است، سوای عناصر فرهنگی - اسطوره‌ای، از منظر ریخت‌شناسی قابلیت بررسی در نظریه پراپ را دارد که مقاله حاضر بدان پرداخته است. بنابراین مسئله اصلی این پژوهش آن است تا با بررسی اجزای سازنده قصه «دختر نارنجی‌ترنجی» متن قصه را تجزیه و تحلیل کند و به میزان تطابق آن با نظریه روایت‌شناسی ولادیمیر پراپ دست یابد. ارزش و اهمیت این پژوهش به جهت جایگاه تاثیرگذار این نظریه در گفتمان نقد ادبی و از دیگر سوی ارزشمندی فرهنگی و اسطوره‌شناختی قصه‌های عامیانه محلی به‌ویژه قصه «دختر نارنجی‌ترنجی» است. هدف این جستار، تطابق خویش‌کاری قصه «دختر نارنجی‌ترنجی» با نظریه ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ است. پرسش‌های اصلی؛ این قصه - که از دیرباز میان مردم گیلان رواج داشته است - تا چه حد با اصول نظریه ریخت‌شناسی پراپ تطابق دارد و دارای کدام عناصر اسطوره‌ای است؟ فرضیه آن است که به نظر می‌رسد این قصه با برخی جابه‌جایی‌ها و تفاوت‌ها با الگوی پراپی هم‌خوانی دارد نیز هم‌چون اغلب قصه‌های عامیانه دارای عناصر اسطوره‌ای بسیاری است.

۲- پیشینه پژوهش

تاکنون درخصوص موضوع مورد نظر، تحقیقی صورت نگرفته است اما بسیاری از محققان قصه‌های عامیانه را براساس نظریه ریخت‌شناسی پراپ بررسی کرده‌اند که به چند نمونه از قدیم به جدید اشاره می‌شود: حسن ذوالفقاری (۱۳۸۹) در پژوهش «ریخت‌شناسی افسانه عاشقانه گل بکاولی» به انطباق و تحلیل این افسانه هندی بر پایه نظریه پراپ پرداخته است. این افسانه مربوط به گل، شاهزاده تاج‌الملوک است که پس از فراز و نشیب‌های بسیار با بکاولی ازدواج می‌کند. پگاه خدیش (۱۳۹۱) در پژوهش «ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی» به ریخت‌شناسی صد افسانه به روش پراپ پرداخته است. با این تفاوت که به جای هشت کارکرد اصلی مورد نظر در نظریه پراپ، نویسنده تنها به ذکر یک کارکرد اصلی (بروز مشکل) بسنده کرده. مرتضی حیدری (۱۳۹۶) در تحقیق «تبیین و تحلیل بن‌مایه‌های اساطیری در ساختار قصه ماه پیشانی» نیز این قصه را بر اساس الگوی پراپی بررسی کرده. هومان شاکری و بهاء‌الدین اسکندری (۱۳۹۷) در پژوهش «تحلیل و نقد سه قصه عامیانه بوشهری بر پایه نظریات ریخت‌شناسی و بازاندیشی نشانه‌های الگویی آن‌ها» سه قصه مورد نظر را بر پایه نظریه پراپ واکاوی نموده‌اند.

چند تن از پژوهشگران نیز شماری از قصه‌های خطه گیلان را از منظر ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ تحلیل نموده‌اند که برخی از مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از؛ محمدتقی پوراحمد جکتاجی (۱۳۸۰) در اثر «افسانه‌های گیلان» که به زبان گیلکی همراه با ترجمه فارسی به طبع رسیده به تحلیل ۶۱ قصه گیلانی و بررسی آن بر اساس ریخت‌شناسی پراپ پرداخته اما قصه مورد نظر پژوهش پیش روی را شامل نمی‌شود. سیده فاطمه جلیلی حسن‌کیاده (۱۳۹۴) در «ریخت‌شناسی افسانه‌های گیلان» فقط به ریخت‌شناسی پراپی قصه‌هایی از منطقه سیاهکل پرداخته که دارای مضمون بی‌وفایی بوده‌اند و قصه «دختر نارنجی‌ترنجی» را شامل نمی‌شود. بدین ترتیب همان‌گونه که تبیین شد، قصه مورد نظر

در پژوهش پیش روی، پیش از این از منظر نظریهٔ پراپ مورد بررسی قرار نگرفته است و متأسفانه با وجود فراوانی قصه‌های عامیانه در استان گیلان، پژوهش‌های اندکی در حوزهٔ تحلیل این گنجینه‌های ادب عامه از منظرهای گوناگون از جمله ریخت‌شناسی، صورت پذیرفته است.

۳- روش پژوهش

این مقاله به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی از گونهٔ کیفی و هنجاری و با استناد به قصه عامیانه «دختر نارنجی ترنجی» و نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ، فراهم آمده است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی و بر اساس مطالعهٔ کتابخانه‌ای به صورت فیش‌برداری بوده و اسناد و مدارک موجود، اعم از کتاب و مقاله که هریک به نوعی با موضوع مورد نظر ارتباط معنایی داشته‌اند، بررسی شده است.

۴- چهارچوب نظری

۴-۱- قصه‌های عامیانه و پیوند آن با اسطوره

قصه‌های عامه که اغلب به صورت اسطوره‌ای رخ می‌نمایند، بازگوکنندهٔ عمیق‌ترین لایه‌های فرهنگ و هویت هر قوم یا ملت است و ره‌یافت بدان‌ها از مباحث میان‌رشته‌ای است؛ زیرا با اسطوره‌شناسی، فلسفه، ادبیات، روان‌شناسی، دین‌شناسی، باستان‌شناسی، عرفان و هنر در پیوند است. معمولاً زبان این قصه‌ها نمادین است (ر. ک؛ کزازی، ۱۳۷۲: ۱۲۷). ویژگی عمدهٔ قصه، تأکید بر حوادث خارق‌العاده است و مهم‌ترین هدف آن ایما و کشش و سرگرمی و نیز ترویج و اشاعهٔ اصول انسانی و ارزش‌های اجتماعی، فرهنگی، اقلیمی و سنتی است. ارزش‌هایی مثل برادری و برابری، عدالت و شجاعت، بخشش و عشق در قصه نمود آشکاری دارد (ر. ک؛ انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱-۱۲). قصه‌ها به جهت حضور در ناخودآگاه قومی و جمعی بشر همواره با اسطوره‌ها در پیونداند. «مراد از اسطوره با توسع و مسامحه اعتقادات و واکنش‌های مردم قبل از دورهٔ دانش و خط و تاریخ است یعنی دورهٔ دانش‌های ابتدایی، دین بدوی و توجیهات خیالی» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۱). به نظر اسطوره‌شناس آمریکایی «جوزف کمبل» اسطوره روح زندهٔ هر آن چیزی به شمار می‌رود که از فعالیت‌های فیزیکی و ذهنی بشر نشأت گرفته است. او با دیدگاهی معناگرایانه اسطوره را به‌سان دری پنهان می‌داند که از طریق آن انرژی لایزال کیهانی در فرهنگ بشریت تجلی یافته است (کمبل، ۱۳۸۴: ۱۵).

اساطیر قسمت مهمی از فرهنگ انسان پیش از مرحلهٔ علم را تشکیل می‌دهد و هر چند اسطوره در دیدگاه‌های مختلف تعاریف و تعبیر متعدد دارد، اما در می‌توان چکیدهٔ آن را این‌گونه نگاشت: «اسطوره عبارت است از روایت یا جلوه‌ای نمادین دربارهٔ ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به‌طور کلی جهان‌شناختی که یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی به کار می‌بندد» (سالاری، ۱۴۰۲: ۱۲). اسطوره هم‌چنین داستان‌ها و قصه‌هایی است دربارهٔ قوای فوق طبیعی و خدایان که به صورت روایت از نسل‌های متوالی به یک‌دیگر انتقال پیدا می‌کند. یکی از غرض‌های اساطیر بیان و توضیح جهان است، یعنی باید اسطوره‌ها را داستان‌های نیمه‌واقعی پنداشت که ممکن است واقعی یا خیالی باشند.

۴-۲- نظریه ریخت‌شناسی پراپ

مهم‌ترین اثر پراپ، «ریخت‌شناسی قصه‌های پریان» (۱۹۲۸) است. او، اولین کسی نبود که به مطالعه قصه‌های فولکلوریک پرداخت. گردآوری و مطالعه قصه‌ها و افسانه‌ها به روش علمی نخستین بار در نیمه اول قرن نوزدهم توسط «ویلهم» و «یاکوب» در سال‌های ۱۸۱۲ تا ۱۸۱۴ صورت پذیرفت. پژوهش‌های این دو برادر، تأثیر فراوانی بر مطالعات مربوط به قصه‌های عامیانه و گردآوری آن‌ها در سطح جهان برجای گذاشت. از این پس گردآوری و مطالعه داستان‌های عامیانه مورد توجه پژوهشگران واقع شد و در این راستا مکاتب مطالعاتی گوناگونی پدیدار گشت (ر. ک؛ پراپ، ۱۳۹۴: ۷-۲) که پیش از این در مقدمه نگاهی گذرا بدان افکنده شد (نیز ر. ک؛ یاسمی‌فر و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۹۲) اما از آن میان، ولادیمیر پراپ توانست الگویی مورد استناد ارائه دهد. پژوهش او نمونه کاملی از روش‌شناسی علمی در قانون‌های ساختاری بود.

نظریه پراپ ارائه یک الگوی خطی در نظم قصه‌هاست یعنی ساختار یا سازمان صوری یک متن فولکلوریک به دنبال نظم زمانی متوالی خطی عناصر موجود در متن، به صورتی که از یک گوینده گزارش می‌شود. بر این اساس اگر قصه‌ای دربردارنده عناصر الف تا ی باشد ساختار قصه به موجب همان توالی تعیین می‌گردد (پراپ، ۱۳۷۱: ۷-۸). پراپ تلاش می‌کند به نحو یا دستور قصه دست یابد. روش پراپ، تنها به ساختار متن می‌پردازد و متن را جدای از بافت اجتماعی و فرهنگی آن بررسی می‌کند بنابراین به همین دلیل انتقاداتی نیز بر نظریه او وارد است. او با بررسی صدمونه از یک نوع ادبی روایی مشخص (قصه‌های پریان روسی) و عناصر سازنده آن‌ها به الگویی روشن دست یافته، به نظر او قصه‌های عامیانه معمولاً روایاتی ساده دارند و رویدادهایشان مبتنی بر ترتیب زمانی است و صرفاً به جنبه افقی یا ترتیب زمانی رویدادهای روایت می‌پردازد و به جنبه تمامیت بخش یا عمودی روایت که پیچیدگی بیشتری را در معنا و ساختار به وجود می‌آورد، نمی‌پردازد.

پراپ به سراغ بن‌مایه‌ها و اجزای سازای قصه‌ها رفت و آن‌ها را مبنای کار خود قرار داد. بن‌مایه عبارت است از یک مفهوم، یک تصویر یا یک رویداد که در داستان مرتب تکرار می‌شود. پراپ دو مفهوم «نقش» و «عمل» را به عنوان بن‌مایه مطرح می‌کند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۱). در تجزیه و تحلیل ساختاری، گام نخست و اساسی، کشف و تعیین کوچک‌ترین واحد ساختاری است. گام دوم، بررسی روابط متقابل این واحدها و الگوهای ساختمانی آن‌هاست. از نظر پراپ کوچک‌ترین واحد سازنده قصه، عملکرد یا کارکرد شخصیت‌های آن‌ها است. منظور از این اصطلاح، عمل یا کار یک شخصیت از نقطه نظر اهمیتش در پیشبرد قصه است به نظر پراپ «روایت متنی است که در آن تغییر از یک وضعیت به وضعیتی تعدیل یافته‌تر بازگو می‌شود» (ر. ک؛ پراپ، ۱۳۹۴: ۸) بنابراین تغییر وضعیت یا واقعه، عنصر اساسی و بنیادی روایت است و کانون توجه مطالعه پراپ نیز بر همین اصل استوار است.

بر این اساس، پراپ، عملکرد قهرمانان قصه‌های پریان را به عنوان کوچک‌ترین واحد ساختاری شناسایی و مبنای کار خود قرار می‌دهد. نتیجه کار او از تجزیه و تحلیل ساختاری یک‌صد قصه پریان روسی، شناسایی سی و یک عملکرد و استنتاج قواعد حاکم بر آن‌ها بود. در تحلیل پراپ همان‌گونه که اجزای جمله آجرهای ساختمانی جمله است، عملکردها و شخصیت‌های نمایشی، آجرهای ساختمانی داستان پریان هستند. او معتقد بود: تنظیم پرسش‌های دیگر در رابطه با تجزیه و تحلیل ساختاری قصه منوط به حل این پرسش اولیه است که در یک قصه چند عملکرد

وجود دارد. بر اساس ریخت‌شناسی پراپ قصه‌های پریان روسی علی‌رغم ظاهر متنوع و متکثری که دارد، دارای ساختاری مشخص و عناصر ثابت و متغیر است؛ به این ترتیب که نام و صفات شخصیت‌ها و روش انجام کار و ابزاری آن، متغیر است. اما نوع شخصیت‌ها و عملکرد آن‌ها ثابت؛ به گونه‌ای که این عملکردها از سی و یک مورد تجاوز نمی‌کند که همواره با نظم خاصی در پی هم می‌آیند. ویژگی، این سی و یک عملکرد عبارتند از؛

(۱) ترک خانه توسط یکی از اعضای خانواده. (۲) نهی قهرمان از کاری خاص. (۳) نقض نهی (۴) دیدار نخست شرور و قهرمان. (۵) کسب اطلاعات دربارهٔ قربانی توسط شرور. (۶) سعی شرور برای فریب قربانی و تسلط بر اموال و قدرت او. (۷) تسلیم ناخواسته قهرمان و کمک به شرور. (۸) آسیب رساندن شرور به قهرمان. (۹) تبیین مصیبت یا فقدان: رو به رو شدن قهرمان با درخواست یا فرمان. (۱۰) موافقت جست و جوگر یا از در تقابل درآمدن او. (۱۱) ترک خانه توسط قهرمان. (۱۲) مورد آزمون، حمله یا پرسش قرار گرفتن قهرمان و کمک از جانب وسیله‌ای جادویی بدو. (۱۳) واکنش قهرمان در برابر کنش‌های بخشنده آینده. (۱۴) دستیابی قهرمان به کاربرد وسیله جادویی. (۱۵) راهنمایی قهرمان به مکانی که شیء مورد جست و جو قرار دارد. (۱۶) مبارزه تن‌به‌تن قهرمان و شرور. (۱۷) پیروزی قهرمان. (۱۸) شکست کامل. (۱۹) برطرف شدن مصیبت یا فقدان اولیه. (۲۰) بازگشت. (۲۱) تحت تعقیب قرار گرفتن قهرمان. (۲۲) نجات یافتن قهرمان از تعقیب. (۲۳) بازگشت قهرمان به شهر یا کشور خود به صورت ناشناس. (۲۴) ظهور قهرمانی دروغین با ادعایی بی‌اساس. (۲۵) واگذاری وظیفه‌ای دشوار به قهرمان. (۲۶) انجام وظیفه توسط قهرمان. (۲۷) شناخته شدن قهرمان توسط همگان. (۲۸) معرفی قهرمان دروغین یا شرور. (۲۹) یافتن چهره‌ای تازه توسط قهرمان. (۳۰) مجازات شرور. (۳۱) ازدواج قهرمان و بر تخت نشستن او. (ر. ک؛ همان: ۶۰).

۴-۳- خلاصه قصه «دختر نارنجی‌ترنجی»

در روزگاران قدیم روزی شاهزاده‌ای از فالگیری خواستار بازگویی سرنوشتش شد. او گفت: تو در آینده با دختری که از ترنجی بیرون می‌آید عروسی می‌کنی، اما با سختی‌های فراوان به او می‌رسی. مدت‌ها گذشت. هر دختری را که به شاهزاده پیشنهاد می‌کردند، می‌گفت من فقط با دختر ترنجی ازدواج خواهم کرد. روزی شاهزاده هنگام شکار، تشنه به کنار چاهی رفت و درختی دید که تنها یک ترنج روی آن بود. ترنج را چید با بریدن پوستش دختری بسیار زیبا با گیسوانی سیاه و بلند از میان آن بیرون آمد و صورت او بر اثر برش چاقو کمی خراش یافت. شاهزاده خوشحال شد و او را بر محکم‌ترین شاخه درخت نشاند تا باد او را با خود نبرد. گلی به او داد و گفت: این گل را بگیر و بو کن تا بروم با جاه و جبروت بیایم و تو را به قصر ببرم. پس از رفتن شاهزاده کنیزی برای برداشتن آب از چاه آمد و تصویر دختر را در چاه دید. فکر کرد تصویر خود اوست و گفت: من که این قدر زیبا هستم، چرا باید کنیز باشم؟ سپس قهقهه‌ای شنید و دختر زیبا را بالای درخت دید. پرسید چرا بالای درخت رفته‌ای؟ دخترک ماجرا را برایش تعریف کرد. کنیز نقشه‌ای کشید و از دخترک خواست گیسوانش را به پایین بیندازد تا او هم بالا برود و اطراف را ببیند، ولی پرتاب گیسوان همان و افتادن دختر در چاه همان. کنیز صورتش را زخمی کرد و به جای دختر نشست. شاهزاده که آمد کنیز را بالای درخت دید، مقداری مبهوت و درمانده شده بود، ناچار او را بر شتری با زین‌های طلایی نشاند و گلی را که به دختر داده بود، برداشت. کنیز آن را از شاهزاده گرفت و پرپر کرد. گل‌ها درختی شدند و راهشان را سد

کردند. شاهزاده دریافت که این همان دختر نیست، ولی نمی‌توانست ثابت کند پس درحالی‌که در فکر دختر بود دستور داد درختان را قطع کنند.

از آن سو پیرزنی درخت‌های قطع شده را تکه‌تکه کرد و به کلبه‌اش برد و سوزاند، اما آن تکه‌ها در آتش به دختر نارنجی‌ترنجی تبدیل شد. پیرزن تعجب کرد و گفت تو کیستی؟ دختر ماجرایش را گفت و با پیرزن در کلبه ماند تا او را در کارهای خانه یاری دهد. روزی خبر رسید که شاهزاده مسابقهٔ پرورش کره اسب گذاشته است. دخترک از پیرزن خواست تا در مسابقه شرکت کند. پیرزن نیز پذیرفت، ولی شاه به‌خاطر کهولت او از دادن کره‌اسب به پیرزن خودداری کرد. پیرزن پافشاری کرد و شاهزاده لاغرترین و ضعیف‌ترین کره‌اسب را به او داد تا به خانه ببرد. دخترک هر روز اسب را می‌شست، تنش را قشو می‌کشید، به او قند و کشمش می‌داد تا اینکه به اسب نیرومندی تبدیل شد و در روز مسابقه برندهٔ میدان شد. هنگام اعطای جایزه شاهزاده از پیرزن پرسید: راستش را بگو چه کسی از اسب نگهداری کرده است؟ پیرزن، پرده از راز دختر برداشت. شاهزاده خوشحال شد و تمام شهر را آذین بست و با شترهای فراوان و زین‌های طلا به سراغ دخترک رفت و او را به کاخش آورد و برای عبرت دیگران کنیز حيله‌گر را زیر پای دخترک که ملکه‌اش شده بود، سر برید و تکه‌تکه کرد و هردو با شادی و خوشحالی سال‌های طولانی در کنار یک‌دیگر زندگی کردند (ر. ک؛ تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۴۰-۲۳۸).

۵- بحث و بررسی

۵- ۱ حرکت‌ها و خویش‌کاری‌های قصهٔ «دختر نارنجی‌ترنجی» بر پایهٔ الگوی پراپ

پراپ قصه را بسط و تطوری می‌داند که از «شرارت» یا «کمبود و نیاز» شروع می‌شود و با گذشت از خویش‌کاری‌های میانجی به «ازدواج» یا به خویش‌کاری‌های پایانی دیگری نظیر «پاداش» یا «التیام و جبران مافات» یا «فرار از تعقیب» و مانند آن ختم می‌شود. بسیاری از قصه‌ها از دو رشته خویش‌کاری تشکیل شده‌اند که می‌توان آن‌ها را «حرکت»های قصه نامید. یک عمل شریانهٔ جدید یک حرکت جدید می‌آفریند (ر. ک؛ پراپ، ۱۳۹۴: ۱۸۳). با این دیدگاه قصهٔ «دختر نارنجی‌ترنجی» قصه‌ای دو حرکتی است؛ حرکت اول از انتظار شاهزاده برای دیدن دختر نارنجی‌ترنجی بعد از شنیدن سرنوشت خویش از زبان فالگیر آغاز می‌شود و با دیدن دختر این انتظار به سر می‌رسد. حرکت دوم از شرارت کنیز آغاز می‌شود و با گذشت از خویش‌کاری‌های دیگر به خویش‌کاری پایانی می‌رسد.

از نظر پراپ دو نوع قهرمان وجود دارد: (۱) مثلاً اگر دختر جوانی ربوده شده است و قهرمان به جست‌وجوی او می‌پردازد، در این صورت قهرمان قصه جست‌وجوگر است نه دختر ربوده شده. قهرمانانی از این نوع را می‌توان اصطلاحاً جست‌وجوگران نامید. (۲) اگر دختر جوانی دزدیده شده و رشتهٔ داستان به سرنوشت او وابسته است نه به آنان که باقی مانده‌اند، در این صورت قهرمان قصه همان دختر ربوده شده است. قهرمانانی از این نوع را اصطلاحاً می‌توان قهرمانان قربانی نامید (همان: ۱۰۳). بنابراین در قصهٔ مورد نظر، قهرمان جست‌وجوگر شاهزاده است که از نوع نخست به شمار می‌رود اما از طرفی دختر نیز می‌تواند قهرمان قربانی باشد. در جدول ذیل به تحلیل قصهٔ «دختر نارنجی‌ترنجی» بر اساس خویش‌کاری‌های الگوی پراپ پرداخته شده است؛

تعریف خویش‌کاری	نمونه خویش‌کاری قصه «دختر نارنجی ترنجی»
صحنه آغازین	برخورد شاهزاده با فالگیر و درخواست بازگویی سرنوشتش؛ فالگیر می‌گوید تو با دختری که از ترنجی خارج می‌شود پس از ماجراها و سختی‌های بسیار، ازدواج می‌کنی.
انتظار	شاهزاده با شنیدن سخن فالگیر به انتظار دیدن دختر نارنجی ترنجی می‌نشیند.
مرحله اول: توهم پایان انتظار با ورود جادویی دختر	تشنگی شاهزاده هنگام شکار، فرود آمدن او در کنار چاه و چیدن تک‌ترنج از درختی عجیب و بیرون آمدن دختر با صورتی کمی خراش‌خورده از برش ترنج، از درون آن.
نیاز	تشنگی
عنصر پیونددهنده	چاه نماد تیرگی و ضلالت و آب برای رفع تشنگی
عدم دوراندیشی قهرمان و نهی قربانی	دختر را بر روی شاخه درختی در بالای چاه می‌نشانند و او را نهی می‌کند که نیفتد.
عنصر پیونددهنده	گلی به دست دختر می‌دهد و که بعد از جدایی راه را سد می‌کند.
نهی همراه با تشدید	شاهزاده به دختر می‌گوید از روی شاخه تکان نخورد، گل را ببوید تا او بازگردد.
نیاز	تشنگی کنیز او را به کنار چاه می‌کشاند.
عنصر پیونددهنده	چاه- آب برای رفع تشنگی
میانجی‌گری	افتادن عکس دختر از بالای شاخه درخت در داخل چاه و دیدن کنیز عکس او را
رویداد ربط‌دهنده	کنیز که گمان کرده عکس خود را می‌بیند به زیبایی خود می‌بالد و با خود می‌گوید با این زیبایی لایق ملکه بودن است.
نیاز یا مصیبت	دختر نارنجی ترنجی نیاز به دیده شدن دارد و با قهقهه‌ای ابراز وجود می‌کند.
دیدار نخست شرور و قربانی	کنیز، دختر نارنجی ترنجی زیبا را بالای درخت می‌بیند و از او می‌پرسد چرا بالای درخت رفته است؟
کسب اطلاعات درباره قربانی توسط شرور	دختر تمام ماجرا را شرح می‌دهد
عنصر پیونددهنده (سعی شرور برای فریب قربانی و تسلط بر اموال و قدرت او)	آب، چاه، کنیز، خبیثانه می‌خواهد دختر زیبا را در چاه غرق کرده جای او را بگیرد پس او را فریب می‌دهد.
تسلیم ناخواسته قربانی و کمک به شرور	از او می‌خواهد که گیسوانش را به پایین بیندازد تا او نیز با گرفتن آن‌ها به بالای درخت برود و اطراف را ببیند.
واکنش قربانی	فریفته شدن دختر نارنجی ترنجی
انتقال مکانی	جایگاه قهرمان و ضدقهرمان تغییر می‌کند. دختر نارنجی ترنجی به داخل چاه سقوط می‌کند و کنیز به بالای شاخه می‌رود.
تکرار مصیبت آغاز قصه (جدایی و آسیب رساندن شرور به قربانی)	دختر نارنجی ترنجی به داخل چاه سقوط می‌کند. (شاهزاده) دوباره سرگردان می‌شود و در انتظار قرار می‌گیرد.
شرارت جدید	کنیز صورتش را زخمی کرده، به جای دختر نارنجی ترنجی می‌نشیند.
قهرمان با امید از راه می‌رسد	شاهزاده برای بردن دختر نارنجی ترنجی از راه می‌رسد.
بهت و سرگردانی و انتظار دوباره قهرمان	شاهزاده که سرگردان شده به ناچار او را بر شتری با زین‌های طلایی نشانده، می‌برد.
یاریگر	شاهزاده گل هدیه خود به دختر را برمی‌دارد.
شرارت	کنیز گل را از شاهزاده گرفته، پرپر می‌کند.
یاریگر جادویی	گل‌ها درختی شده و راهشان را سد می‌کنند.
سردرگمی قهرمان	شاهزاده درمی‌یابد این همان دختر نیست ولی نمی‌تواند ثابت کند.
واکنش انکار قهرمان در برابر کنش‌های بخشنده آینده	شاهزاده درحالی که دستور می‌دهد درختان را ببرند تا از میان آن‌ها رد شود، به فکر دختر است.
ادامه کمک جادویی	پیرزنی از راه می‌رسد، درخت‌های قطع شده را تکه‌تکه کرده، به کلبه‌اش برده، می‌سوزاند.
از نو زاده شدن قربانی	از بین آتش تکه‌های درخت، دختر نارنجی ترنجی بیرون می‌جهد.

کشف حقیقت	پیرزن تعجب کرده و می‌گوید تو کیستی؟ دختر زندگی خویش را تعریف کرده، با پیرزن در کلبه می‌ماند تا به کارهای خانه او بپردازد.
راهی برای گشودن راز	خبر می‌رسد شاهزاده مسابقهٔ پرورش اسب برگزار کرده. دختر از پیرزن می‌خواهد تا در مسابقه شرکت کند و او می‌پذیرد.
امتناع قهرمان	شاه از دادن کره‌اسب به پیرزن خودداری می‌کند زیرا تصور می‌کند او به خاطر کهولت، قادر به نگهداری از کره‌اسب نیست.
پافشاری یاریگر	پیرزن پافشاری می‌کند.
رسیدن یاریگر حیوان	لاغرترین و ضعیف‌ترین کره‌اسب را به او می‌دهد تا به خانه ببرد.
واگذاری وظیفه‌ای دشوار به قربانی	دختر هر روز با دقت از کره‌اسب تیمارداری می‌کند تا اینکه به اسب نیرومندی بدل می‌شود.
منادی سفر	پیرزن در روز مسابقه برنده می‌شود.
کنجکاری قهرمان	شاهزاده هنگام اعطای جایزه از پیرزن می‌پرسد، راستش را بگو، چه کسی از این اسب نگهداری کرده است؟
گشوده شدن راز	پیرزن ماجرای دختر نارنجی‌ترنجی را می‌گوید.
پایان خوش	شاهزاده با شادمانی، شهر را آذین بسته، با شترهای فراوان و زین‌های طلا به سراغ دختر می‌رود و او را به کاخش می‌آورد.
مجازات شرور	برای عبرت دیگران کنیز حيله‌گر را زیر پای دخترک که اکنون ملکه‌اش شده، سر می‌برد.
ازدواج قهرمان و بر تخت نشستن او (نیک‌فرجامی قصه‌های عامیانه)	آن‌دو سال‌های طولانی در کنار یک‌دیگر با شادکامی زندگی می‌کنند.

۵-۲ حرکات قصه

۵-۲-۱ حرکت اول قصه

قصه با وضعیت آغازین شروع می‌شود. شاهزاده‌ای با فالگیری برخورد می‌کند (ترکیب شخصیت بر اساس نام و مقام) از او می‌خواهد سرنوشتش را به او بگوید. فالگیر می‌گوید تو با دختری که از ترنجی خارج می‌شود ازدواج می‌کنی، اما با سختی‌های بسیار به او می‌رسی (پیش‌گویی‌ها و از پیش زنهار دادن‌ها). خویش‌کاری دوم و سوم پراپ اول غیبت است و بعد نهی؛ که در این قصه درست آمده است؛ ابتدا دختر نارنجی‌ترنجی غایب است و انتظار برای یافتن او آغاز می‌شود. سپس یافت می‌شود و دختر توسط قهرمان از افتادن به پایین درخت (قعرچاه) نهی می‌شود. شاهزاده که به شکار رفته برای رفع تشنگی به کنار چاه می‌آید، ترنج را می‌بیند، آن را می‌چیند. با بریدن پوست ترنج دختر خارج می‌شود. دختر را بر روی شاخهٔ درختی در بالای چاه می‌نشانند (عدم دوراندیشی). شاهزاده دسته گلی به دست دختر می‌دهد که بعد از جدایی راه را سد می‌کند (عنصر پیونددهنده)، شاهزاده (شخص غیبت‌کننده) به دنبال خدم و حشم خویش می‌رود (شکل غیبت) شاهزاده به دختر می‌گوید از روی شاخه تکان نخورد، گل را ببوید تا خودش برگردد (نهی). خویش‌کاری بعدی نقض نهی توسط دختر (شخص شکننده نهی یا همان قربانی) است. تشنگی دختر کنیز او را به کنار چاه می‌کشاند (نیاز) چاه-آب (عنصر پیونددهنده) (نیاز قهرمان و شرور یکی است) دختر به حرف کنیز گوش می‌دهد و موهایش را به پایین می‌اندازد (شکل نقض نهی و فریب خوردن از شرور).

خویش‌کاری‌های بعدی پراپ شامل اعمال وابسته به شریر است. از نظر پراپ خویش‌کاری اهمیتی استثنایی دارد؛ زیرا فاجعه با گرهٔ قصه با عمل شرارت آغاز می‌شود (همان، ۹۴). حرکت اول قصه «دختر نارنجی‌ترنجی» عنصر

شرارت (A) را ندارد. پراپ این مشکل را حل کرده است؛ به این صورت که می‌گوید که آغازهای دیگری نیز با همان تاثیرات در تحول قصه هم‌چون آغازش با (A) وجود دارد. بعضی قصه‌ها با یک وضعیت نابسندگی، کمبود یا نیاز آغاز می‌شوند. پس وقتی قصه‌ای قسمت شرارت را ندارد، اغلب مستقیماً با کمبود یا نبود چیزی آغاز می‌شود. به این معنی که می‌توان کمبود یا فقدان یک چیز را از نظر ریخت‌شناسی برابر دزدیدن و ربودن آن دانست (همان: ۱۰۰). در قصه دختر نارنجی ترنجی محور شرارت کنیز است (a) خویش‌کاری بعدی، پیرزن است که با بردن کنده‌ها به کلبه و سوزاندن آن‌ها و خارج شدن دختر از آن به راز او پی می‌برد و او را در پناه خویش می‌گیرد (B) بعد از A و B خویش‌کاری C این سه عنصر (ABC) گره پیچ داستان را می‌سازند. در قصه حاضر عنصر C یعنی مقابله آغازین وجود دارد؛ زیرا به گفته پراپ این لحظه تنها از مشخصات قصه‌هایی است که دارای قهرمان جست‌وجوگر هستند. قهرمانان تبعیدی یا مغلوب از خویشتن اشتیاق ارادی نشان نمی‌دهند و در این گونه موارد این عنصر وجود ندارد (همان: ۱۰۵) بنابراین چون قهرمان حرکت اول «دختر نارنجی ترنجی» شاهزاده جست‌وجوگر است، خویش‌کاری C وجود دارد.

خویش‌کاری بعدی پراپ، عزیمت است. از نظر پراپ نشانه مسیر، کارهای قهرمان قصه را نشان می‌دهد. در بعضی از قصه‌ها انتقال مکانی قهرمان وجود ندارد و سراسر عملیات در یک مکان صورت می‌گیرد (همان: ۱۰۶). در قصه انتقال مکانی وجود دارد و دختر به کلبه پیرزن می‌رود. تلاش برای حفظ جان او و ادامه راه، دختر را به سختی در حوزه خویش‌کاری عزیمت قرار می‌دهد. در مرحله بعد دختر به پیرزن اصرار می‌کند که کره‌اسب مسابقه را از شاهزاده بگیرد، خود را در حوزه خویش‌کاری عزیمت قرار می‌دهد. پیرزن با قبول خواسته او باعث ترمیم مصیبت و فاجعه می‌شود. خویش‌کاری‌ها به ترتیب رخ می‌دهد؛ دختر نارنجی ترنجی ابتدا و بعد از گرفتن کره اسب، به تیمار حیوان می‌پردازد یعنی در تدارک بازگشت است و آن‌گاه در مسابقه شرکت می‌کند. خویش‌کاری بعدی، التیام مصیبت و بدبختی آغاز قصه است؛ مصیبت آغاز قصه دورافتادن دوباره شاهزاده از دختری است که او را از میان ترنج یافته و اکنون دختر هر روز اسب را تیمار می‌کند تا اینکه به طرزی اسرارآمیز و جادویی به اسب نیرومندی تبدیل شده در روز مسابقه برنده میدان می‌گردد. آن‌گاه شاهزاده از پیرزن، تیمارکننده اسب را طلب می‌کند و با افشای راز پیرزن و بازگشت دوباره دختر نزد شاهزاده، حرکت اول قصه به پایان می‌رسد.

۵-۲ - حرکت دوم قصه

حرکت دوم قصه نیز با وضعیت آغازین (احساس نیاز یا تشنگی) آغاز می‌شود. کنیز برای رفع تشنگی و برداشتن آب به کنار چاه آمده. تصویر دختر را در چاه می‌بیند. فکر می‌کند تصویر خود اوست و با توهم و غرور می‌گوید: من که این قدر زیبا هستم، چرا باید کنیز باشم؟ اما این گونه با دختر ملاقات می‌کند؛ قهقهه دختر نارنجی ترنجی را از بالای درخت شنیده او را بر فراز علو و بلندی می‌بیند و برآن است با حسادت و خباثت، او را از اوج (بالای درخت) به حضيض (چاه) بکشاند. پس نقشه‌ای شرورانه می‌کشد و از دختر می‌خواهد تا گیسوانش را به پایین بیندازد تا او نیز بالا برود و اطراف را ببیند از آنجا که به قول پراپ یک عمل شیرانه جدید «حرکت» جدیدی می‌آفریند (همان: ۱۳۴)، پرتاب گیسوان همان و افتادن دختر در چاه همان. دختر با ساده‌لوحی فریب شخصیت شرور قصه را خورده ناخواسته در ایجاد مصیبتی جدید با شرور همکاری می‌کند.

شاهزاده برای بردن دختر نارنجی‌ترنجی با خدم و حشم از راه می‌رسد اما با کنیز روبه‌رو می‌شود. پسر که دچار سردرگمی شده، کنیز را به جای دختر بر زین‌های طلایی نشاند و با خود می‌برد و گلی را که به دختر داده بود، برمی‌دارد. کنیز آن را از شاهزاده گرفته با خیانت پرپر می‌کند. عنصر پیونددهنده و البته جادویی دیگر آن است که گل‌ها درختی شده و راه را سد می‌کنند. پس در اینجا جابه‌جایی وجود دارد (جابه‌جایی دختر و کنیز) و خویش‌کاری شناختن (و تشخیص شاهزاده تفاوت آن دو را) پس تدارک یا دریافت شیء جادو در اینجا هم ظاهر می‌شود. شاهزاده درمی‌یابد که این همان دختر نیست، ولی نمی‌تواند ثابت کند. ناچار درختان را قطع کرده و به قصر بازمی‌گردد. پراپ خویش‌کاری آخر را با تعریف عروسی یا دریافت پاداشی خاص مشخص می‌کند. قهرمان قصه وقتی دختر را پیدا می‌کند، او را به کاخش می‌آورد و کنیز حيله‌گر را زیر پای ملکه خود، سر بریده، تکه‌تکه می‌کند و این دقیقاً مجازات شرور است.

۵-۳ تحلیل بن‌مایه‌های قصه «دختر نارنجی‌ترنجی»

یکی از روش‌های نقد و بررسی قصه‌های عامیانه، پرداختن به بن‌مایه‌ها یا موتیف‌های داستان است. پراپ معتقد است سراسر گنجینه قصه‌های پریان را باید به‌عنوان زنجیره‌ای از گونه‌ها بررسی کرد و همه عناصر قصه‌ها باید نخست بالذاته و مستقل از کاربردشان در این یا آن قصه مورد تحقیق قرار گیرند (همان: ۲۱۵-۲۱۶). برای مثال در تحلیل اسطوره آمده است که ساختارگرا با تجزیه محتوای داستان‌های جداگانه به منظور آشکار کردن استخوان‌بندی این نظام، ممکن است کشف کند که این واحدهای اسطوره‌ای با ایجاد امکانات تفسیری، از کارکرد توصیفی خود فراتر می‌روند؛ امکاناتی که خوانندگانی که بیشتر بر زنجیره و توالی روایی تاکید می‌ورزند بدان دسترسی ندارند (گریمال و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۷). بن‌مایه‌های داستانی، عناصر ساختاری-معنایی از نوع کنش‌ها، اشخاص، حوادث، مفاهیم، مضامین، اشیا، نمادها و نشانه‌ها در قصه‌هاست که بر اثر تکرار به عنصری تیپیک و نمونه‌وار بدل شده است. بن‌مایه‌ها معمولاً کارکردهای معنایی، القایی و روایی متفاوتی در داستان‌ها دارند و اغلب در داستان‌های یک قوم یا اقوام متعدد، حضور می‌یابند (پارسا نسب: ۱۳۸۸، ۲۹-۳۰). اینک بررسی برخی از بن‌مایه‌های مهم قصه؛

۵-۳-۱ شخصیت‌های قصه

۵-۳-۱-۱ شخصیت‌های انسانی

شاهزاده به دنبال یافتن دختر است و عاقبت او را می‌یابد. داستان با وجود دختر نارنجی‌ترنجی زیبا و دلخواه، قوام و دوام و ثبات می‌یابد. کنیز شخصیتی است که از زیبایی بیرونی و درونی برخوردار نیست و با بدذاتی، قهرمان داستان را در چاه سرنگون می‌کند. پیرزن به عنوان یاریگری جادویی وارد می‌شود، دختر را در پناه خود می‌گیرد و او را تا رسیدن به سرمنزل مقصود یاری می‌کند. «پیرزن نمادی از منادی سفر است. او کسی است که در این داستان و داستان‌های مشابه قهرمان را که هنوز در مرحله ناپختگی قرار دارد، به سوی ورطه متعالی هدایت می‌کند» (ر. ک؛ رکنی، ۱۳۹۳: ۴۶). در تقسیم‌بندی انواع قهرمان، همان‌طور که پیش از این اشاره شد به نظر پراپ قهرمان یا جست‌وجوگر است یا قربانی و وجود این دو در کنار یک‌دیگر امکان‌پذیر نیست. درست است که برای درک سیر خطی داستان، شاهزاده به‌عنوان قهرمان مورد بررسی قرار گرفت اما از نگاهی دیگر در این قصه می‌توان هر دو قهرمان قربانی و قهرمان

جست‌وجوگر را هم‌پای یک‌دیگر دانست؛ یعنی از یک سو شاهزاده قهرمان جست‌جوگر و از دیگر سوی دختر نارنجی‌ترنجی نیز قهرمان قربانی است.

۵- ۳- ۱- ۲ شخصیت‌های حیوانی

شاهزاده در مسابقهٔ پرورش کره‌اسب، کره‌ای لاغر را به پیرزن می‌سپارد. با پرورش درست حیوان و رسیدگی به آن از سوی دختر نارنجی‌ترنجی، کره‌اسب لاغر و ضعیف به اسبی نیرومند بدل می‌شود و پرده از راز دختر برمی‌دارد. کره‌اسب نماد یاری‌گری است که در رساندن شاهزاده به عنوان قهرمان داستان به مراحل بعدی و در جا زدن او هنگام از دست دادن دختر، وارد صحنه شده داستان را به نفع قهرمان پیش می‌برد.

۵- ۳- ۱- ۳ شخصیت‌های جمادی به صورت اشیای نمادین

درخت‌های تکه‌تکه شده نیز که دختر نارنجی‌ترنجی را در دل خود جای داده‌اند هیزم کلبهٔ پیرزن می‌شوند و زمانی که در آتش انداخته می‌شوند با همکاری نور، حقیقت را آشکار می‌کنند و دختر از آن خارج می‌شود. به این معنا که قهرمان داستان مانند خورشید از نو زاده شده است. «تولد نمادین و به دنیا آمدن انسان از گیاه دو بن‌مایهٔ اصیل و قدیمی است. پیرزن اغلب ناجی است. حضور پیرزن ما را بر آن می‌دارد که او را به عنوان پیکری از سوی نیروهای متعالی سرنوشت قلمداد کنیم. بزرگ‌مادری که راه و رسم بالغ شدن و کمال را به دختر خردسال می‌آموزد. او نمادی از نیروهای پشتیبان قهرمان است» (همان: ۴۹). در قصه‌های عامیانه امدادهای غیبی خواه به صورت اشخاص یا اشیاء نمادین حضور دارند و به عنوان یاری‌بخش قهرمان و برعلیه ضد قهرمان عمل می‌کنند (Aliakbarzadeh, 2024: 99-101).

۵- ۳- ۲ برخی نمادها و مفاهیم اسطوره‌ای

شاهزاده و البته کنیزک هر دو برای رفع تشنگی، در طلب آب‌اند؛ آب از دیدگاه اسطوره‌ای نماد روشنی، آگاهی، جاری و ساری بودن و البته پاک‌کنندگی و تطهیر است و شاهزاده در طلب آگاهی است که دختر را می‌بیند. کنیزک نیز تشنه است اما او در مسیر یافتن آب و روشنی و آگاهی، راه به خطا می‌رود زیرا از خبث باطن خود تاثیرپذیرفته تحت تاثیر نفس دچار شرارت می‌شود. شاهزاده دختر را بر روی شاخهٔ درختی در بالای چاه می‌نشانند. چاه در اسطوره‌شناسی نماد ژرفای ظلمت و ناآگاهی و گمراهی است و نقطهٔ مقابل آن، درخت است که نماد علو درجه و از عناصر طبیعت به شمار می‌رود و این دو در تقابل یک‌دیگراند اگر آدمی از اوج بلندی فرو افتد به حضيض ظلمت گرفتار می‌آید از سویی دیگر مسیر دست‌یابی به آب به عنوان نماد پاکی و روشنی در ظلمت و نماد ضلالت (چاه) است و رسیدن بدان پرمخاطره است. تقدیرگرایی و اعتقاد به سرنوشت در قصه نیز از دیگر عناصر اسطوره‌ای است.

دختر گیسوان خود را برای کنیزک به پایین می‌فرستد (یادآور شخصیت رودابه در برابر زال) و خود به دسیسهٔ کنیزک به چاه فرو می‌افتد. از دیدگاه اسطوره‌شناسی، گیسوان دختر، نماد مسیر پر پیچ و خم دل‌دادگی او و شاهزاده است درواقع نقشهٔ راه گنج عشق است (همان‌گونه که در عرفان نیز گیسوان بلند و سیاه و مواج، مسیر پرپیچ و خم عرفان به شمار می‌رود) پس این نقشه نباید به ضد قهرمان سپرده می‌شد. گل - که از سوی شاهزاده به دختر تقدیم

شده و از او خواسته می‌شود تا زمان بازگشت شاهزاده فقط به آن نگاه کرده آن را ببوید و در جای دیگر قصه توسط کنیزک با خباثت پرپر می‌شود- از نظر اسطوره‌شناسی مظهر زیبایی‌ها و خوبی‌هاست که اگر دختر آن را می‌بوید و فقط بدان مشغول می‌شد از افتادن درخت و فریب خوردن فرد شرور و نیز افتادن در قعر چاه در امان می‌بود. پس باید به زیبایی‌ها و خوبی‌های زندگی نگریست و فقط بدان‌ها تمسک جست.

تولد جادویی و متفاوت به عنوان یکی از بن‌مایه‌های تکرارشونده آغازگر قصه‌ها و افسانه‌های اسطوره‌ای است. قهرمان این قصه نیز از داخل پوست ترنج خارج می‌شود یا در جایی دیگر از داخل آتش کنده بیرون می‌آید. «دشوار و غیرطبیعی زاده شدن برخی از پهلوانان نظیر هرقل و رستم، آرتور، سه تن از یلان نارت و برخی از ایزدان مانند اندرا، مهر (در آیین مهرپرستی غربی) و بهرام (مطابق روایت ارمنی) و آتنه و اشوین‌ها و غیره یک بن‌مایه تکرارشونده اساطیری و حماسی است که در پژوهش‌های تطبیقی چندان توجهی بدان نشده است» (شکرای، ۱۳۹۲: ۱۱۷-۹۵). برای مثال زاده شدن رستم از رودابه به شیوه‌ای اعجاب‌انگیز و با عمل سزارین و به یاری سیمرغ صورت می‌گیرد. «بودا نیز به طریقی معجزه‌آسا از پهلوی مادرش، از سطح چاکرای قلب به دنیا آمد» (همان، ۱۰۳-۱۰۴). بن‌مایه این تولدها به صورت غیرمتمعارف نشان می‌دهد که قهرمانان به نوعی از سوی نیروهای سرنوشت برای سفر قهرمانی فراخوانده شده‌اند.

علاوه بر تولد جادویی در این داستان عوامل جادویی- اسطوره‌ای متعددی وجود دارد؛ تبدیل شدن جادویی گلبرگ‌های پرپر شده به درختانی که سد راه شاهزاده می‌شوند تا او را از رفتن با کنیزک به جای دختر بازدارند اما شاهزاده با انکار و ناآگاهی نه تنها مفهوم یاریگر جادویی را در نمی‌یابد بلکه درختان را نیز قطع می‌کند، سرانجام توانایی دختر در پرورش اسب؛ با استناد به نظر پراپ «گاهی صفات و توانایی‌هایی که مستقیماً به قهرمان داده می‌شود، یک عامل جادویی است» (همان، ۱۱۳).

از دیگر مفاهیم اسطوره‌ای این قصه باور به تقدیر است. صحنه آغازین قصه با باور به سرنوشت و درخواست آن از فالگیر شکل می‌گیرد. در مراحل ابتدایی قصه بعد از پیدا شدن دختر نارنجی‌ترنجی، کنیزک با دیدن او سعی می‌کند سرنوشت را تغییر داده، خود به جای او ملکه شود درحالی‌که براساس این قصه که عموماً در اغلب قصه‌های عامیانه اسطوره‌ای وجود دارد، گریزی از سرنوشت نیست و شخصیت‌ها از سرنوشت محتوم خود نمی‌توانند بگریزند. «زیرا تقدیر و سرنوشت، قهرمان حقیقی قصه‌هاست نه شخصیت‌ها که چون پر کاهی بازیچه تقدیر تغییرناپذیر خویش‌اند (ر. ک؛ عباسی، ۱۳۹۴: ۸۲).

نتیجه‌گیری

الگوی ریخت‌شناسی پراپ، یک روش علمی است که بر اساس آن می‌توان قصه‌های عامیانه شفاهی در ادب فارسی را نیز مورد بررسی و تحلیل قرار داد. قصه «دختر نارنجی‌ترنجی» از نوع عامیانه و شفاهی است که به به معیارهای سنجش قصه‌های پریان پراپ نزدیک است. ازجمله این شباهت‌ها؛

همراهی آغاز قصه با خویش‌کاری پیش‌گویی و انتظار، نهی قهرمان و نهی قربانی، دیدار نخست شرور و قربانی، کسب اطلاعات درباره قربانی توسط شرور، تلاش شرور برای فریب قربانی و تسلط بر اموال و قدرت او، تسلیم ناخواسته قربانی و کمک به شرور، انتقال مکانی، آسیب رساندن شرور به قربانی/ قهرمان، تکرار شرارت شرور و ورود

داستان به حرکتی جدید، وجود چندین یاریگر جادویی و کمک آن‌ها به قهرمان به صورت اشخاص یا اشیاء، حرکت انتقالی، واگذاری وظیفه‌ای دشوار به قربانی/ قهرمان، وجود منادی سفر، گشوده شدن راز، مجازات سخت شرور، ازدواج قهرمان و بر تخت نشستن او که هم‌چون تمامی قصه‌های عامیانه بیانگر نیک‌فرجامی است.

با وجود تمامی تطابق‌های قصه با الگوی پراپ اما جابه‌جایی‌ها و تفاوت‌هایی در خویش‌کاری‌های این قصه با الگوهای پراپ نیز دیده می‌شود. از جمله اینکه الگوی پراپ ۳۱ مرحله دارد و این قصه دارای ۴۱ مرحله است. دیگر آنکه در خویش‌کاری‌های مقدماتی قصه، جابه‌جایی دو خویش‌کاری نهی و غیبت وجود دارد و در بحث انواع قهرمان، نکته مهم این است که با وجود آنکه به نظر پراپ در مواد مورد بررسی او قصه نمی‌تواند قهرمان جست‌وجوگر و قهرمان قربانی را توأمان دارا باشد، اما در این قصه از یک منظر می‌توان هردو قهرمان قربانی و قهرمان جست‌وجوگر را مشاهده نمود زیرا شاهزاده از یک‌سو قهرمان جست‌وجوگر است و از دیگر سو دختر نارنجی‌ترنجی قهرمان قربانی است.

از دیگر سویی از نگاه اسطوره‌شناسی بسیاری از ابعاد اسطوره‌ای نیز در این قصه وجود دارد مواردی هم‌چون؛ اسطوره تولد غیرمعارف قهرمان، جویای آب بودن و تشنگی قهرمان و شخصیت شرور که آب نماد اسطوره‌ای روشنی، آگاهی، راهنمایی و تطهیر است. وجود گل که نماد زیبایی و مظهر لطافت است و شاهزاده آن را به دختر می‌دهد و اگر دختر به توصیه او عمل کند و فقط بدان توجه کند در امان می‌ماند اما دختر از آن غافل شده متوجه شرور و شرارت‌های او شده در چاه گرفتار می‌آید. آدمی اگر توجه خود را از زیبایی‌های زندگی معطوف به زشتی‌ها سازد در چاه ضلالت می‌افتد. درخت نماد علو درجه و هم‌سویی با طبیعت است که شاهزاده دختر را بر آن نشاند اما دقیقاً در زیر آن چاه قرار دارد که نماد تیرگی، ظلمات و حسیض و گمراهی است و موقعیت دختر، از اوج به حسیض افتادن است هم‌چون آدمی که از اوج منزلت امکان دارد به حسیض ضلالت گرفتار آید. دختر نارنجی‌ترنجی، فریب شرور را خورده گیسوان را به دست او می‌سپارد؛ گیسو نماد اسطوره‌ای مسیر دل‌دادگی او و شاهزاده و نقشه راه گنج عشق است (در ادب عرفانی نیز گیسوان بلند و موج و سیاه مسیر پریچ و خم عرفان به شمار می‌رود) و به همین جهت به ضلالت چاه گرفتارآمده و راه وصال را دشوار می‌سازد. نیز تقدیرگرایی حاکم بر کل قصه از دیگر عناصر اسطوره‌ای است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۸). ساختار و تاویل متن، چ اول، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرتز (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، چ چهارم، تهران: آگاه.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱). دانشنامه ادب فارسی، ج ۲، چ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- برتنس، یوهاس (۱۳۸۷). مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، چ دوم، تهران: ماهی.
- پارسانسب، محمد (۱۳۸۸). «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...»، فصل‌نامه نقد ادبی، سال اول، ش ۵، صص ۷-۴۰.
- پاینده، حسین (۱۳۹۷). نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای (ج ۱)، چ ۱، تهران: سمت.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۹۴). ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- (۱۳۷۱). ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان، ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- پوراحمد جکتاجی، محمدتقی (۱۳۸۰). افسانه‌های گیلان، چ اول، رشت: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰). بررسی و طبقه‌بندی افسانه‌های گیلان، چ اول، رشت: فرهنگ ایلیا.
- جلیلی حسن‌کیاده، سیده فاطمه (۱۳۹۴). ریخت‌شناسی افسانه‌های گیلان: با درون‌مایه بی‌وفایی (شهر سیاهکل و رشت)، رشت: دهسرا.
- حیدری، مرتضی (۱۳۹۶). «تبیین و تحلیل بن‌مایه‌های اساطیری در ساختار قصه ماه‌پیشانی»، فصل‌نامه فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال نهم، ش ۱، صص ۱۵۸-۱۴۱.
- خدیش، پگاه (۱۳۹۱). ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی، تهران: علمی و فرهنگی.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی افسانه عاشقانه گل بکاولی»، فصل‌نامه فنون ادبی دانشگاه اصفهان، سال دوم، ش ۱، صص ۶۲-۴۹.
- رکنی، آذرمیدخت (۱۳۹۳). سرنمون‌های سفر قهرمان و گذار از آستانه در ادب ایرانی، چ اول، تهران: ره‌آورد مهر.
- سالاری، کورش (۱۳۹۳). تاریخ اساطیری ایران، چ سوم، تهران: ره‌آورد مهر.
- شاکری، هومان؛ اسکندری، بهاء‌الدین (۱۳۹۷). «تحلیل و نقد سه قصه عامیانه بوشهری بر پایه نظریات ریخت‌شناسی و بازانندیشی نشانه‌های الگویی آن‌ها»، فصل‌نامه فنون ادبی، دوره ۱۰، ش ۲، صص ۸۷-۱۰۰.
- شکری، محمد (۱۳۹۲). «تقدیر قهرمان شدن قهرمان با تولد نمادین در اسطوره و افسانه»، فصل‌نامه ادب‌پژوهی، ش ۲۶، صص ۹۵-۱۱۷.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). نقد ادبی، چ سوم، تهران: میترا.
- عباسی، سکینه (۱۳۹۴). بوطیقای قصه‌های بلند عامیانه فارسی (رمانس عام) چ اول، تهران: روزگار.
- علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان (۱۴۰۳). درس‌گفتارهایی درباره نقد و نظریه ادبی، چ اول، تهران: بایا.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۲). رویا حماسه اسطوره، چ اول، تهران: مرکز.
- کمبل، جوزف (۱۳۸۴). قهرمان هزارچهره، ترجمه شادی خسروپناه، چ اول، مشهد: گل آفتاب.
- گریمال، پی‌یر و همکاران (۱۳۹۵). انسان و اسطوره، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق، چ اول، تهران: هیرمند.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر، چ اول، تهران: فکر روز.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چ اول، تهران: آگه.
- یاسمی‌فر، معصومه؛ سپه‌وندی، مسعود؛ خسروی شکیب، محمد (۱۳۹۸). «نقد و بررسی قصه عامیانه کله بر پایه نظریات ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ»، فصل‌نامه فرهنگ و ادبیات عامه. سال هفتم، ش ۲۷، صص ۱۸۹-۲۱۳.

Aliakbarzadeh Zehtab, Marjan (2024) "Analysis of the Kurdish Tale "Shirzad Shirdil" Based on Joseph Campbell's Theory of the Hero's Journey", Journal of Archaeology and Archaeometry (JAA), No. 9, P. P 91-107

Morphological Analysis of the Folk Tale "Orange-Tangerine Girl" Based on Propp's Theory and an Examination of Mythological Elements

Marjan Ali Akbarzadeh Zehtab

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Islamic Azad University, Varamin-Pishva branch, Iran.
(Responsible author)

aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir

Tahereh Mehri Malafjani

PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Islamic Azad University, Varamin-Pishva branch, Iran

rahavardmehrpublish1390@gmail.com

Abstract

Structuralists analyze the constituent elements of any text to discover its smallest structural unit. The primary concern of this research, conducted using library resources and a descriptive-analytical method, is to analyze and align the structure of the Gilanian tale "Orange-Tangerine Girl" with Vladimir Propp's morphology theory. The value of this research lies in the literary significance of local folk tales and the esteemed position of Vladimir Propp's narrative theory in shaping morphology. The most important question is: To what extent does this tale align with the principles of Propp's morphology theory, and what are its mythological elements? The hypothesis suggests that this tale, with some shifts, appears to conform to Propp's patterns and, like other folk tales, also contains many mythological elements. Research findings indicate the presence of numerous mythological symbols such as water, hair, wells, and flowers in the tale. The tale aligns with Propp's pattern, featuring stages such as villainy, donation, departure, and marriage. However, unlike Propp's model, it has two types of heroes: victim and seeker, and while Propp's model consists of 31 functions, this tale has 41.

Keywords: Literary criticism, "Orange-Tangerine Girl" folk tale, morphology, Vladimir Propp, Gilanian tale.

بازنمایی پدیده جنگ در شعر کودک ایران و سوریه

علی دلیر دیسفانی

استادیار زبان و ادبیات فارسی پردیس شهید چمران دانشگاه فرهنگیان تهران

dalirali110@gmail.com

فاطمه علیان

دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد

Fateme.alian5@gmail.com

چکیده

شعر یکی از گونه‌های ادبیات کودک است که پل ارتباطی احساس و عاطفه با آن‌ها به شمار می‌رود. مضامین این اشعار غالباً نشأت گرفته از اوضاع اجتماعی و محیط و شرایط بیرونی می‌باشد، از آنجا که جنگ و درگیری یکی از بحران‌های اجتماعی منعکس شده در اشعار کودک به شمار می‌رود بناست در این مقاله به بازنمایی پدیده جنگ در شعر کودک ایران و سوریه بپردازیم. این دو کشور همسایه، که از دو نژاد مختلف هستند به طور مستقیم جنگ را تجربه کرده‌اند و خواه ناخواه درک کودکان از این مضمون به نسبت کشورهای که همواره در صلح به سر برده‌اند بالاتر است. در این جستار بناست نمونه‌هایی از بازتاب این حادثه تحمیلی در اشعار چند ساله اخیر این دو کشور بررسی شوند و اشعاری که مضامین مشترکی چون شهادت، پایداری، وطن، جنگ و دفاع و شهادت را داشته، برای نمونه استخراج و بازنمایی شده‌اند. اگرچه بازتاب جنگ در اشعار کودک این دو کشور به گستردگی اشعار بزرگسالان نیست اما قالب‌های متعدد و تصاویر گوناگونی برای ترسیم این پدیده به کارگماشته شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: ایران، سوریه، وطن، جنگ، شعر کودک.

مقدمه

ادبیات کودک و نوجوان در شکل‌گیری هویت آنان بسیار مؤثر است. و شعر به عنوان جزئی از این ادبیات یکی از ابزارهای انتقال فرهنگ و پیام و اندیشه به نسل بعد است (سیدرضایی و حسنی، ۱۳۹۰: ۱۵۸). از این‌رو در سرودن شعر کودک، در نظر گرفتن اهداف خلق شعر، بسیار مهم است اگرچه اصلی‌ترین رکن آن، ایجاد لذت برای کودک است تا ارتباط نزدیک‌تری با دنیای کودکان برقرار کند (جلالی، ۱۳۹۴: ۵۶). هنگامی که یک شاعر، جنگ و به دنبال آن اسارت و مشکلات و دیگر پیامدهای آن را نقد می‌کند و از تلخی‌ها و سختی‌ها و مصیبت‌های جنگ می‌گوید در واقع با ترسیم جزئیات نگرش نقادانه خود به مسأله جنگ، آن را بیشتر و بیشتر برجسته می‌کند.

از آنجایی که دو کشور ایران و سوریه به طور مستقیم جنگ را تجربه کرده‌اند خواه‌ناخواه درک کودکان از این مضمون به نسبت کشورهای که همواره در صلح به سر برده‌اند بالاتر است. در ایران پس از گذشت چند دهه از جنگ حتی امروزه کودک ایران هر ساله در سالگرد دفاع مقدس فداکاری‌های رزمندگان کشور خود را می‌بیند و در سوریه نیز مانند گذشته نه چندان دور در ایران کودک از نزدیک با جنگ آشنا می‌شود.

سوالات مطرح شده در این تحقیق به قرار زیر می‌باشند:

شعر کودک چیست؟ و تصاویر جنگ چگونه در اشعار این شاعران جلوه‌گر شده‌است؟ و در شعر کودک این دو کشور چه مضامین مشترکی وجود دارد؟ اما پرسش مهم دیگر این است که بسامد این مضامین در اشعار شاعران هر کشور چگونه بوده است و شاعران به کدام مضمون یا مضامین بیشتر و به کدام کمتر توجه کرده‌اند؟ موضوع اصلی مقاله بررسی محتوایی شعر کودک در زمینه مفهوم جنگ، پیامدهای آن و وطن است. در مطالعات تطبیقی می‌بینیم که اندیشه‌های آدمیان افزون بر تضارب افکار و تعامل فرهنگ‌های مختلف از یک اصل و بنیان سرچشمه می‌گیرد و به رغم اختلافات فرعی، نوعی خویشاوندی میان انسان‌های جهان وجود دارد (انوشیروانی، ۱۳۸۹: ۱۶-۱۷). روش تحقیق بر پایه استناد به مبانی نظری و نمونه‌یابی صورت گرفته است. در این دو کشور به روش توصیفی-تحلیلی، شعر کودک را بدون مقایسه و ارزیابی با یک‌دیگر برای نشان دادن دغدغه‌های مشترک بررسی نموده‌ایم تا جنگ و پیامدهای آن در هر دو کشور به تصویر کشیده شود و هم‌سانی دو ملت مختلف در معصوم‌ترین قشر جامعه برای ترسیم تاثیر این فاجعه را نمودار شویم.

بدین منظور مجموعه‌ای از اشعار منتشر شده در این راستا در ایران و سوریه مورد بررسی قرار می‌گیرند که در همین چند ساله اخیر سروده شده‌اند. پس از ذکر شعر نحوه تعامل کودک با آن تا حدی توضیح داده می‌شود و از آنجا که دیدگاه انتقادی و یا تطبیقی مجالی وسیع‌تر می‌طلبد تنها با ذکر شواهد در معانی مشترک منتج از جنگ از اطلاعات کلام جلوگیری می‌شود.

و در باب پیشینه تحقیق باید عنوان کرد که آثار بسیاری در زمینه اشعار کودک ایران پدید آمده‌اند مانند کتاب نقد و بررسی شعر کودک نوشته منوچهر علی‌پور (۱۳۸۹) که مولف در آن اشعار تنی چند از شاعران صاحب‌نام حوزه ادبیات در ایران مانند پروین دولت‌آبادی، محمود کیانوش، مصطفی رحماندوست و غیره را از نظرگاه‌های گوناگون مورد نقد و بررسی قرار داده است. یا اثر برجسته دیگر در این حیطه کتاب شعر کودک از آغاز تا امروز نوشته سید مصطفی موسوی گرمارودی (۱۳۸۲) که به بررسی تاریخچه شعر رسمی و عامیانه کودک برخاسته و ابداعات این زمینه را بیان کرده است.

از میان مقالات نگاشته شده که به بررسی جنگ پرداخته‌اند هم می‌توان عنوان - بررسی شعر کودک در شعر نو» نوشته محمدرضا بختاری و سیامند برغمان (۱۳۹۴) را نام برد و در این مقاله با نگاه کلی به «شعر کودک» در ادبیات معاصر، بیان شده است که شعر کودک در شعر نو چه جایگاهی دارد؛ ساختار و مضمون آن چگونه بوده است؛ چه شاعرانی به آن توجه کرده‌اند و انگیزه و هدف آن‌ها چه بوده است؛

در حیطه زبان عربی نیز برای نمونه مقاله فانتازیا فی أدب الطفل الفلستانی؛ دراسة فی أنماطه وسياقه (روایات «أنا وجمانه»، «کلام مریم»، «أحلام الفتی، النحیل» لمحمود شقیر نمودجا) (۱۴۰۱) نوشته عزت ملاابراهیمی و زهرا فاضلی که با توجه به شرایط سیاسی و اجتماعی فلسطین به عنصر خیال در تعدادی از روایات مذکور پرداخته و فراتر از زمان و مکان رفتن کودک را در موارد مورد بحث، بررسی نموده است. و مقالات دیگری نیز موجود است که ابعاد مختلف داستان کودک را مورد کاوش قرار داده‌اند.

اما باید توجه داشت که هیچ یک از موارد فوق به بررسی جنگ منحصر و محدود نشده و این مسأله را چندان مورد توجه قرار نداده‌اند و بدان اکتفا نکرده‌اند و جستار حاضر در نوع خود منحصر به فرد می‌باشد چرا که علاوه بر بررسی پدیده جنگ یا حرب در شعر کودک، این مقوله را به صورت تطبیقی نیز بررسی نموده است.

۱- ماهیت ادبیات کودک

ادبیات آینه‌ای از تراوش ذهن، احساسات درونی و نیازهای آشنا و ناآشنای بشر است و کودکان به عنوان عضوی از جامعه بشری در داشتن آن سهم هستند این ادبیات ثمره درک مفهوم کودکی در جهان مدرن است (جلالی، ۱۳۹۴: ۵۶). از این رو ادبیات کودک، ادبیاتی است که بر اساس سن، سطح کودکان و میزان ذوق و فهم آنان با توجه به عصر و زمانی که در آن زندگی می‌کنند ارائه می‌شود (برغیش، ۱۹۹۷: ۴۰) لازم به ذکر است که از دیدگاه یونیسف کودک به انسان زیر ۱۸ سال اطلاق می‌شود (یونیسف، ۱۳۸۳: ۱). هرچه در قاموس افرادی که در این بازه زمانی هستند می‌گنجد اعم از داستان، نظم، نثر، شعر و متن نمایشی نوشتاری و گفتاری، ادبیات کودک معرفی می‌شود (أبو الرضا، بی‌تا: ۲۳-۲۶) به طور کلی «ادبیات کودک عبارت است از هر گونه متنی که با چهارچوب و طرح مشخص به طور عمد یا غیرعمد برای کودک آفریده شده باشد. صورتی که کودک با آن ارتباط برقرار می‌کند و این رابطه منجر به برانگیختن احساسات، عواطف و پدید آمدن لذت زیباشناختی شود و تأثیرات خاص روحی- روانی روی کودک بگذارد و سبب شناخت او شود» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۳). بیشتر اظهار نظرها درباره چیستی و کارکرد ادبیات و به طور خاص شعر کودک و نوجوان نگاهی غیر زیبایی‌شناسانه و عمدتاً غیر ادبی به موضوع دارند و ادبیات را به منزله ابزاری در خدمت تعلیم و تربیت می‌دانند؛ به طوری که وجه هنری در این نظریات تحت‌الشعاع وجه کارکردی قرار گرفته است (زرقانی، ۱۳۸۶: ۱۷۰). البته در وجه کارکردی باید این مسأله را در نظر داشت که «اگر پیامی هم در کار باشد اغلب ساده و فاقد پیچیدگی است» (طهوری، ۱۳۸۱: ۱۸۷).

ادبیات کودک در یک تقسیم‌بندی کلی به انواع زیر تقسیم می‌شود: ۱- کتاب‌ها، نوشته‌ها و سروده‌هایی که به طور مشخص و از ابتدا برای کودکان و با توجه به نیاز و کیفیت ذهنی آن‌ها آفریده شده‌است. ۲- آثاری که برای کودکان نوشته شده‌اند اما به دلیل داشتن ویژگی‌های خاص، برای بزرگسالان نیز مناسبند. مانند: موش و گربه از عبید زاکانی. ۳- کتاب‌ها، نوشته‌ها و شعرهایی که در اصل برای کودک آفریده نشده است، ولی به دلیل کیفیت خاص برای کودکان

نیز مناسب است مانند بعضی از داستان‌های مثنوی مولانا، بعضی از داستان‌های کلیله و دمنه و... ۴- نوشته‌ها و شعرهایی که دربارهٔ کودکان نوشته شده است. بدین صورت که کودکان را مخاطب قرار می‌دهد اما در حقیقت روی سخن با بزرگسالان است. و باید توجه داشت که جنگ و ادبیات کودک، به خاطر ناملایمات و خشونت‌های جنگ از هم بیگانه بوده و نسبت ضعیفی با یکدیگر دارند. (زینی‌وند و همکاران، ۱۳۹۴: ۹۰).

موارد عنوان شده در بالا اگرچه ماهیت ادبیات کودک را نشان می‌دهد اما به ذکر مثال‌ها با توجه به ادبیات ایران بسنده شد اما «در کشورهای عربی از سال ۱۹۷۹ به بعد ادبیات کودک و نوجوان به صورت جدی مورد توجه قرار گرفت و آثار مهمی در این رابطه خلق شد» (قرانی، ۲۰۰۳: ۵). که با توجه به تقسیم‌بندی فوق‌الذکر قابل‌تعمیم است.

۲- موضوعات شعر کودک

۲-۱- شهادت

همواره شاعران مفاهیمی مانند آزادی، وطن‌پرستی، پایداری در برابر ظلم و استبداد، دفاع از آب و خاک و شهادت را مورد توجه قرار داده‌اند (حسام‌پور و دیگران، ۱۳۸۷: ۱۲۲). اما «در شعر کودک محدودیت‌های واژگان، موضوع، وزن و فضا سازی دست شاعر را می‌بندد، ذهن کودک نسبت به بزرگسال از نظر دایره واژگان محدود است، وزن شعرها بیشتر وزن نو یا از پایه‌های عروض کهن است. فضای شعر شاد و ریتمیک است و در مباحثی مثل جنگ و مرثیه هم باید چشمه‌امیدی در شعر وجود داشته باشد که فضای سنگین و غمگین بر شعر حاکم نباشد. قالب عمده شعر کودک چهارپاره، مثنوی، غزل و شعر نو است. شاعر علاوه بر اینکه به حظ و سرگرمی و لذت کودک توجه می‌کند باید به جای مادر، پدر، آموزگار و... به رشد و پرورش کودک و آموزش او نیز بپردازد» (ذبیح‌نیا عمران، ۱۳۹۴: ۲۲۶). برای نمونه به این شعر در مورد هفده شهریور سروده شده است نگاهی بیندازیم:

آنروز باران گلوله

بارید بر میدان ژاله

پرپر شد از صدها گلوله

صدها گل زیبای لاله

آنروز اشک گرم خورشید

بر کربلای دیگری ریخت

فریاد ما در دشت دل‌ها

شوق رهایی را برانگیخت

آنروز جلاد ستمگر

بر خون گل‌ها خنده سرداد

اما به زودی خون گل‌ها

کاخ ستم را داد بر باد (حسام‌پور، ۱۳۸۲: ۲۱)

«شعر فوق کوتاه و مختصر، یک واقعه سیاسی و تاریخی را آموزش داده است. وزن و قافیه متناسب است. از مسائل عاطفی صحبت شده و کنجکاوی نوجوان را در این رویداد حماسی پاسخ می‌دهد» (ذبیح نیا عمران، ۱۳۹۴: ۲۳۶).

باز هم اول مهر آمده بود

و معلم آرام

اسم‌ها را می‌خواند: - اصغر پورحسن -

پاسخ آمد

حاضر

- قاسم هاشمیان

پاسخ آمد: حاضر

- اکبر لیلا زاد

...-

پاسخش را کسی از جمع نداد

بار دیگر هم خواند:

_ اکبر لیلازاد

پاسخش را کسی از جمع نداد

همه ساکت بودیم

جای او اینجا بود

اینک اما تنها

یک سبد لاله سرخ

در کنار ما بود

لحظه‌ای بعد، معلم سبد گل را دید

شانه‌هایش لرزید

همه ساکت بودیم

ناگهان در دل خود زمزمه‌ای حس کردیم

غنچه‌ای در دل ما می‌جوشید

گل فریاد شکفت

همه پاسخ دادیم:

-حاضر!

ما همه اکبر لیلازادیم!

(امین پور، ۱۳۸۵: ۲۸-۲۷)

شاعر با آرزوی شهادت و هدف قراردادن این آرزو، مرحله شهادت در جنگ در دیدگاه خواننده کودک یا نوجوان ارزشگذاری کرده و جان باختن و همراهی برای آرمان‌های یک شهید ارزشمند تلقی می‌شود. نکته قابل توجه دیگر در فضای داستان ترسیم شده در جنگ جلوه‌گر شده است زیرا در این ابیات شاعر با کاربرد فعل ماضی، مخاطب خود را به زمان گذشته می‌برد و با ابراز احساس دلتنگی، به این ارزش‌گذاری پسندیده می‌افزاید. او از پیامدهای جنگ و دوران مربوط به آن و شهادت عزیزان و انسان‌های معصوم می‌گوید و ذهن مخاطب خود را برای پذیرش ارزش‌های پسندیده آن دوره و دوره کنونی آماده می‌کند و نگاه و نگرش شاعران نسبت به جنگ را به تصویر می‌کشد.

«به مزار شهدا می‌روم

حامد، باقر، عظیم، محسن، مهدی، وحید...

تک تک همسنگران آنجا

در سایه لبخند خدا خفته‌اند»

(رضایی نیا، ۱۳۸۹: ۴۳)

در قطعه بالا می‌بینیم کسانی که در جبهه جان می‌سپارند مدار بحث قرار گرفته‌اند. شاعر با ترسیم فضایی مملو از شهادت همسنگران به مسئله جنگ می‌پردازد، و آثار جنگ را در شهادت و تنهایی برمی‌شمرد، ترسیم این فضا با استفاده از این شعر در واقع، بیانگر نگاه شاعر به پدیده جنگ است. او با دیدی نقادانه به این پدیده می‌نگرد و با برشمردن آثار مخرب آن، در جای جای اشعار خود نگرش انسان شناسانه خویش را برجسته‌تر می‌کند.

«أبی الشهید» بیان صفدی، «نشید إبنه الشهید»، «نشید إبن الشهید» و «المشاعل» سلیمان العیسی و «عودة الشهید» موفق نادر، از جمله شعرهای سوریه در مورد جنگ و شهادت و جبهه و پیامدهای ناگوار جنگ می‌باشند. در این میان چند بیت از یکی از شاعران سوریه به نام بیان صفدی به عنوان نمونه در زیر آورده می‌شود:

أبی... أبی	یا نجمه ساحره	أضمها فی الهدب
یا لمسه حنونه تمسح کل التعب	أعطیتنا	رعیتنا
ریتنا	ثم ذهب فجاء	و قلت للجميع
هذا واجبی	***	أبی... أبی
وغبت عنا	ثم مرت لیله...	ولیتان
ولم تعد	فضاق بی المكان	وأنت یا أبی فی رحله بعیده
وقد شعرت أنني وحیده	أمی تقول کل یوم	لا تقلقوا
یا أیها الصغار	فلن تطول مدۀ الغیاب	وفجاء سوف یدق الباب
فنشغل الشموع	لفرحه الرجوع	و حاولت أن تخفی الدموع
وكم سهرت لیلتی إلى الصباح	وكم سمعت دقه	فلم تكن سوی الریاح
ومرت الأيام	كأنها أعوام	***
وذات یوم یا أبی	لمحت بسمتك	رأیت صورتك
لكنها كانت علی الجدران	فی داخل الإعلان	ركضت یا أبی نحوک
لم تفتح ذراعیک	كماعودتني	وكدت أحکی لك

کی تسمعنی	***	أني آخذتُ عشرةً من عشرةٍ
فی حصّة التعبیر		وأُنی رسمت ثعلبا فی قفصٍ
یحملة عصفور	وَأُنی غَنّیتُ	مع تأشیرة الأیادی
بلادی... بلادی...	بلادی	لك حبی وفؤادی
***	یا أبتی	لم تستمع إلی إبتک
کعادتک	إذ كنتَ صورة هادئة	على الجدار
ببسمتک	بقوتک	بکل ما فیک من إفتخار
***	قالوا لنا	أنک قد عبرت کالماک
حواجزا من الحديد والأسلاک	والصخر والأشواک	ولم تُعد
ظلمت غائبا هناك	وها أنا یا أبتی	کأُنی أسمع فی اللیل
صدی خطاک	کأنما یداک	حمامتان
ترفران	کأنما عیناک	فی الأفق نجمتان
تلوّحان	***	أرفع رأسی یا أبی
للسحب	فوق التراب العربی	أنا إبتک
فی عنقی وصیتک		
أُست من فَدیت الأرضَ	بالدماء	
ومن ضربت المثل العظیم	فی الفداء؟	
یا خالدا علی الزمن	یا نجمهُ الوطن	من دمک الذی یسیل
تنبتُ الورود		فتنثر السلام فی الوجود
نَم یا أبی فی جنهُ الخلود	فأنت یا أبی الحبيب	تعیش عند کل الناس
فی القلوب	فی بیتنا الشهید ^۱	(صفدی، ۱۹۹۷: ۲۹)

هدف از ذکر نمونه فوق ذکر مقاربت و مشابهت‌های معنایی مندرج در شعر کودک است و بیان تفاوت‌های شعری مدنظر نمی‌باشد که مسلماً علاوه بر وجوه مشابهت و معانی مندرج می‌توان وجوه مفارقت را نیز در آن‌ها ملاحظه نمود. اما از حیث همسانی‌های ادبی می‌توان گفت که در اشعار صفدی به عنوان مثنوی نمونه خروار مشاهده می‌گردد که کودک به سبب فطرت پاکش از ظلم و بدی و خشونت بیزار است و مشاهده چنین پدیده‌هایی او را بشدت آزرده می‌سازد. در شعر ابی‌الشهید بیان صفدی، می‌بینیم که کودک، داستان رفتن پدر به جبهه و انتظار او برای بازگشت و سپس خبر شهادت و افتخار او در به شهادت رسیدن پدر را بیان می‌کند. شاعر در این شعر بیان می‌کند که کودک دنباله‌رو مسیر پدری خواهد بود که در بهشت جاودان و در قلب تمامی آدمیان جاودانه باقی خواهد ماند. این شعر در قالب آزاد برای بیان دغدغه‌های فرزندان شهید سروده شده است.

۲-۲- پایداری

توصیف سلسله‌وار صحنه‌های مختلف جنگ و نمادپردازی در اشعار یک شاعر، نگرش او را برجسته‌تر می‌کند و از آنجا که گاهی نگاه شاعر به جنگ و پدیده‌های آن نگاهی متافیزیکی است با استفاده از مؤلفه‌های مختلف به مسئله ارزش‌دهی به مسائل برآمده از جنگ تأکید می‌کند و به پایداری رهنمون می‌شود. برای درک بیشتر این مطلب بهتر است به ابیات زیر نگاهی بیندازیم:

با من بیا نترس
من یک جنوبیم
در فکر خوبیم
با من بجز حماسه نگو
از من بجز تفنگ نخواه
زیرا معلمم
فرمانده منست
سنگر کلاس ماست
ما با گچ فشنگ
همواره بی‌درنگ نوشتیم
پیروز می‌شویم
تخته سیاه ما

قلب سیاه دشمن است (هراتی، ۱۳۶۷: ۲۱)

«مخاطب‌شناسی یکی از مسائل مهم در زمینه تألیف است. هر پدیدآورنده‌ای هنگام نگارش اثر خود، باید به مخاطب بیندیشد و در نهان و آشکار، مخاطب مفروضی داشته باشد و سعی کند هر چه بیشتر او را بشناسد تا بتواند با او به خوبی ارتباط برقرار کند» (محمدی‌رفیع، ۱۳۸۵: ۱۸۰) در اینجا نیز حضور ذهن کودک را لمس می‌کنیم و شاهد هستیم که این قطعه «به صورت موجز و مختصر یک پیام را برای نوجوان القاء می‌کند و امید را در دل نوجوانی که در سنگر مدرسه مبارزه می‌کند بوجود می‌آورد. با تشبیهات ساده و عمیق و وزنی که مناسب این شعر حماسی است» (ذبیح نیا عمران، ۱۳۹۴: ۲۳۶).

«جبهه مدرسه است...»

و امتحان نهایی شروع خواهد شد»

(هراتی، ۱۳۷۳: ۲۱)

با توجه به موقعیت‌های مختلف شرایط جنگ و بعد از آن، می‌توان گفت که در اشعار هم‌دوره با جنگ، بیشتر اشعار بار شعاری داشته‌اند شاعر در این قطعه دیدگاهی کاملاً موافق نسبت به دفاع در پدیده جنگ سخن می‌گوید و شرکت در جنگ را یک ارزش معرفی می‌کند. و با مخاطب قراردادن خواننده منظور خود را در ذهن او القا می‌کند و مسئله ارزشگذاری با نوعی بیان صریح به مسائل برخاسته از جنگ پیوند دارد.

بسیاری از شاعران سوری نیز مسأله پایداری در جنگ را در بین شعرهای خود مطرح کرده‌اند از جمله: سلیمان العیسی در شعر ابطال تشرین و موفق نادر (در قالب قصه منظوم) در شعر الأعداء. شعر ابطال تشرین در قالب قطعه سروده شده است. شاعر موضوع جنگ را به خاطر خاک سرزمین که وطن پیامبران است مطرح می‌کند. مردم برای دفاع از وطن، جان خود را تقدیم می‌کنند، وطنی که سعد و مثنی - از سرداران اسلام - آن را فتح کرده‌اند و صحرای سینا قبرستان دشمنان (قدیم و حال) می‌شود. شاعر به این موضوع اشاره داد که پیروزی برای ماست و دشمن متجاوز نابود می‌شود. و برای ارائه این مفاهیم شاعر از نگاه کودک به قضایا نگریسته است.

نقاتل عَنْ تراب الأنبياء نقاتل عنك يا وطن الفداء
على رآيات سعد و المثنى تلاقينا... على أرج الإخاء
وصفاً نستमित وراء صفٍّ لتسلم يا تُراب الأنبياء
دم العربى إنجيل التآخى وقرآن الرجولة والإباء
ومقبرة الغزاة رمال سینا وفي الجولان ملحمة الضياء
ويا أبطالنا بالنار رُشوا طريق المعتدين و بالدماء
لنا النصر الذى يحمى و يعطى وللغازين شاهدة الفناء^۲

(عیسی، ۱۹۹۱: ۲۰۵)

«تشبیه به عنوان یکی از قدرتمندترین و وسیع‌ترین ابزار کار شاعر، به معماری ویژه‌ای نیاز دارد که تنها از یک شاعر خوب برمی‌آید. تشبیهات به کار رفته در شعر کودک باید بدیع و نو، اما در محدوده خیال و تجربه گروه سنی او باشد. بدیهی است کودک در هر گروه سنی ویژگی‌ها و توانایی‌ها و محدودیت‌های متفاوتی دارد که این تفاوت‌ها در نوع و شکل تشبیهات موجود در اشعار متناسب با هر گروه سنی انعکاس می‌یابد» (پورالخاص و باقری، ۱۳۹۲: ۴۰). در این قطعه شعری شاهد هستیم که در هر یک از ابیات فوق شاعر از عناصری مطلوب برای القاء مطلب در ذهن کودک بهره گرفته است. سلیمان عیسی همان‌طور که در بالا عنوان شد از دو تن از سرداران اسلام، یعنی سعد و مثنی و نیز سابقه تاریخی سرزمینش که وطن پیامبران است، بهره گرفته و موارد مذکور را به عنوان دلیلی برای دفاع از وطن قلمداد نموده است.

۲-۳- وطن

در شعر زیر می‌بینیم که شاعر با استفاده از فرهنگ ملی و قومی خود به ترسیم فضای موردنظر می‌پردازد و از واژه‌هایی که بسیار دلنشین و ساده هستند، برای برجسته‌تر کردن مطالبات در شرایط موجود بهره می‌جوید:

ما گل‌های خندانیم	فرزندان ایرانیم
ایران پاک خود را	مانند جان می‌دانیم
ما باید دانا باشیم	هشیار و بینا باشیم
از بهر حفظ ایران	باید توانا باشیم
آباد باش ای ایران	آزاد باش ای ایران
از ما فرزندان خود	دلشاد باش ای ایران

(شعبانی نقل از یمینی شریف، ۱۳۹۱: ۹۷)

«طرح مباحث مربوط به هویت ایرانی در شعر دفاع مقدس و جنگ برای کودکان و نوجوانان، سبب ترویج اندیشه‌های مهرورزی به میهن و تقویت روحیه دفاع از آن می‌شود و شعر به عنوان وسیله عمده‌ای برای تجلی مبانی هویت ایرانی می‌تواند مطرح باشد که نوع نگرش نوجوان ایرانی را به دنیای پیرامون خود نشان می‌دهد» (مقداری و جهانگیری، ۱۳۹۴: ۱۲۳) اگر بر این باور باشیم که ادبیات کودک در ماهیت آموزشی است (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۳۲) شاعر در ابیات فوق گذشت وفداکاری و عشق به وطن را به تصویر می‌کشد.

در بیان هویت ملی و قومی، شعر کودک عربی، غنی‌تر از شعر کودک فارسی است.

شاعران سوری در مجموعه‌های شعری خود یا موضوعی خاص به شعر وطن اختصاص داده‌اند، هم‌چون: «أرض بلادی»، سروده محمد وحیدعلی، «وطنی» سروده موفق نادر، و «وطنی» سلیمان العیسی، «الف با» محمد قرانیا و یا اینکه در ضمن موضوعات دیگر، از وطن سخن گفته‌اند به عنوان مثال أسعد الدیری در ضمن موضوع نقاشی کشیدن کودک در شعر «الفنانه الصغیره» از وطن یاد می‌کند.

شعر «وطنی» موفق نادر از جمله شعرهایی است که شاعر در طی گفت‌وگویی با پدر سعی می‌کند موضوع وطن را در ذهن کودک جای دهد، پدر از وطن، گنجشک و زنبور می‌پرسد و سرانجام وطن خود را در قلب خود جای می‌دهد (نادر، ۱۹۹۸: ۲۳) باید به این نکته توجه داشت که «شاعر کودکانه نباید کودک را در جهان پیرامون او ببیند بلکه می‌بایست جهان پیرامون و هرچه در او هست، از زاویه چشم کودک اندیشمند امروزی نگریسته شود و به او کمک کند تا جهانی پر از صلح و دوستی بنا نهد» (ذبیح نیاعمران، ۱۳۹۴: ۲۲۵). ارض بلادی محمد وحید علی در مورد وطن است:

غیم...مطر	عشب شجر	أرض بلادی	زهر عطر
یا وطنی المعطاء	یا خیرا ونقاء	وجهک وجهی	صوتک صوتی
وغدا نمضی	للعلیاء...	نحمل صوت الحق ضیاء	وطنی الغالی ^۳
شمس عطاء...	غیم...مطر	عشب...شجر	
زهر عطر		(وحیدعلی، ۲۰۰۲: ۱۷)	

در این شعر به توصیف خاک وطن می‌پردازد و به ابر و درخت و نعمت‌ها اشاره می‌کند. شاعر همه چیز وطن را، وجود خود تلقی می‌کند و صدای حق را به عنوان نور معرفی می‌نماید که برای رسیدن به بزرگی آن را بر دوش

می‌گیرند. سپس به توصیف خصوصیات ظاهری وطن برمی‌گردد و سعی می‌کند با بهره‌گیری از تکرار، مطلب را به کودک القاء کند.

هر دو شعر سعی کرده‌اند خاک کشور را با خصوصیات ظاهری از قبیل کوه و دشت و... توصیف کنند. توجه به ندای حقیقت جویی به عنوان یک اصل در هر دو شعر دیده می‌شود. شاعران سوری توجه خاصی نسبت به این دو امر نشان داده‌اند. سلیمان عیسی شعری خاص به عنوان «نفدیک یا عَلم» سروده‌است.

تحت العلم	ملء القلوب یرفرفُ
تحت العلم	نور الأخوة یرشف
تحت العلم	باسم العروبة نهتف
نفدیک یا علم	نحمیک یا عَلم
یامجداًمتنا	یارمزوحدتنا
نفدیک یا علم	نحمیک یا عَلم

(عیسی، ۱۹۹۱: ۵۷)

شاعر در این شعر که در قالب آزاد بحر هزج سروده شده است. شاعر حمایت از پرچم را به قدری با ارزش می‌داند که حتی فدا کردن جان را در راه آن، در ذهن کودک رسوخ می‌دهد و برای تعمیق این مطلب از تکرار استفاده می‌کند. پرچم سمبل وحدت است و در سایه آن با هم متحد و هم‌دل و برابر می‌شوند علاوه بر این، بر عربیت سرزمین و پرچم تأکید می‌کند و عظمت امت را در عظمت این نماد ملی می‌داند. شاعران علاوه بر اختصاص شعری خاص به این موضوع، دفاع از پرچم را در ضمن موضوعات و مضامین دیگر آورده‌اند، موفق نادر در شعر البطل دفاع از پرچم را با چنگ و دندان می‌پذیرد و این پرچم چقدر در نزد او زیباست:

وبأسنانی سألحی علمی	فلیرفرف	رائعا
فوق القمم	آه	ما أروعه

هذا العلم^۵ (نادر، ۲۰۰۲: ۳۱)

۲-۴- جنگ، دفاع، شهادت

در دو کشور ایران و سوریه، مفاهیم دفاع و شهادت مطرح شده است زیرا هر دو کشور جنگ را تجربه کرده‌اند. اگر چه از منظر برخی صاحب‌نظران ادبیات کودک هم‌چون محمود کیانوش، نباید مسائل غم‌آور را برای کودکان مطرح ساخت اما شعرهایی که خود کودکان در مورد جنگ سروده‌اند این نظریه را نقض می‌کند. در واقع هر مطلبی حتی مرگ و خونریزی را هم می‌توان موضوع شعر کودک قرار داد (قاسمپور، ۱۳۸۶: ۳۱۵). برای نمونه «پروانه» شعری از کودک هشت ساله تهرانی، بیتا منصوری، درباره جنگ است:

کاش که من
پروانه بودم
بر روی لاله‌ها پر می‌کشیدم
شیره آن‌ها را می‌مکیدم

و نیرو می‌گرفتم

نیرویی که نیروی خاک وطنم بود

نیرو می‌گرفتم تا جنگ کنم با دشمن

با دشمن ملت‌م و کشور‌م. (رحماندوست، ۱۳۶۲: ۵۹)

با توجه به القائنات جامعه که ماحصل پیامد جنگ است و به دلیل تأثیرگذاری بر روی یک کودک که عضوی از جامعه است می‌بینیم که در این شعر دشمن به صورت نیرویی فعال و به صورت منفی تصویرسازی می‌شود و کودک با هم‌زاد پنداری با عنصر و موجودات طبیعت باز هم به فکر شکست دشمن و جنگ کردن با اوست.

انسان از ابتدای طفولیت تا خاتمه عمر در مسیری تکاملی قرار دارد و در هر مرحله از این مسیر تجربه اجتماعی او می‌تواند کیفیت زندگی‌اش را دگرگون کند (احمدی و بنی جمالی، ۱۳۸۴: ۱۱۶)

«شهیدی که بر خاک می‌خفت

سرانگشت در خون می‌زد و می‌نوشت

دو سه حرف بر سنگ:

به امید پیروزی واقعی

نه در جنگ

که بر جنگ» (امین‌پور، ۱۳۸۷: ۱۷)

در ابیات فوق شاهد هستیم که شاعر از زبان شهید که در واقع نماد ایثار و فداکاری است، به بیان آرزو می‌پردازد و دیدگاه خود را در راستای مخالفت با جنگ ترسیم می‌کند می‌بینیم که دوری از جنگ و نبرد ارزشی است که نیک و پسندیده به شمار رفته و بیانگر ارزش‌های آن دوران است و پیروزی بر جنگ آرمان اصلی تلقی می‌شود. نکته قابل توجه دیگری که در ابیات فوق به چشم می‌خورد شیوه بیان شاعر است زیرا کاربرد آرایه‌های لفظی و معنوی به دلیل درک محدود کودکان چندان مورد پسند نیست.

یکی دیگر از مسائل مشترکی که مانند ایران در شعر کودکان سوریه مطرح شده مسئله فلسطین است، همسایه بودن سوریه با فلسطین و زندگی آوارگان فلسطینی در این کشور یکی از دلایل وجود شعر فلسطین در دیوان شاعران کودک سوریه است. برای نمونه سلیمان عیسی دو شعر «دلال مغربی» و «طفل من فلسطین» را به این موضوع اختصاص داده است:

فی قلب الأرض المحتلة	رفعت علم التحرير
کانت سیفا... کانت شعله	کانت میلاد مصير
ودلال فتاه من وطنی	من حيفا، شردها غاصب
قالت للغزو: ستسمعنی	أنا صوت الزلزال الغاصب
وكضوء الفجر مشی الרכ	ودلال تقود أبطالا
الأرض العطشی والدرب	والحب الأول مازالا
فيقل بالأرض المحتلة	رفعوا علم التحرير
لنتخمدی اوطني الشعلة	إنا فی الدرب نسیر

سقطت فی المعركة البطلة وعلى دمها غنى لهب
ستظل ثورة مشتعلة أو يرجع بيتي المُنْتَصَبُ
(العيسى، ۱۹۹۱: ۶۰۶)

بهترین کیفیت در برآیند کتاب کودکان، لذت‌بخش بودن آن است از این‌رو باید پیش از آموزنده بودن سرگرم‌کننده باشد (ماتسویی، ۱۳۶۳: ۱۸۶). خواننده با اشعاری روبه‌رو می‌شود که در آنها شاعر از جان‌بخشی به پدیده‌های طبیعی مانند سخن گفتن و مخاطب قرار دادن وطن، زمین تشنه و قلب سرزمین برای ارتباط بیشتر با کودکان بهره‌مند می‌شود. این شعر در قالب چهار پاره دربارهٔ دلال دختری فلسطینی سروده شده است که با همراهانش چهار ساعت، پرچم فلسطین را بر روی ماشینی اسرائیلی برافراشته‌اند. شاعر در شعر خود زمان فعل‌ها را از حال به گذشته برمی‌گرداند و بی‌آنکه صدای بمب و موشک را نشان دهد به ستایش دلیری و قهرمانی رزمندگان و سرزنش دشمن می‌پردازد. ارزش‌هایی که پس از جنگ به جای مانده است.

نتیجه‌گیری

جنگ و حرب و نبرد با توجه به وقایع اخیر ایران و سوریه یکی از مفاهیم مشترک این دو کشور است که در تمامی ساحت‌ها از جمله شعر کودک ورود پیدا کرده است و مفاهیم مشابهی پیرامون استقامت مانند شهادت و پایداری و وطن و دفاع را به وجود آورده است. مفاهیمی که برای کودک ملموس بوده و در حوزه ادبیاتش نیز با زیبایی تمام و معانی اندوه‌بارش به منصفه ظهور رسیده است که علاوه بر نمایش حوادث و وقایع ما یجری در جامعه، با احساسات وطن پرستانه کودک نیز مرتبط بوده و با انواع مختلف خود در پررنگ‌تر نمودن ما فی الضمیر نونهالان و تشکیل هویت ملی آنان و هم‌دردی با اندوه وجودیشان همسو است.

به طور کلی می‌بینیم که در هر دو کشور ایران و سوریه ارائه مضامین مربوط به پایداری و درگیری و نبرد وطن‌پرستی، شهادت، صلح طلبی، مبارزه با استبداد و غیره در شعر کودک محدودتر از اشعار بزرگسالان است. زبان اکثر این اشعار در هر دو کشور ساده و قابل‌فهم برای کودک است.

در این مقاله شاهد بودیم که در اشعار خردسالان و کودکان کشور ایران و سوریه برای به تصویر کشیدن جنگ و پیامدهای آن نزد کودکان از قالب‌های شعری به صورت متنوع استفاده شده است اگرچه کاربرد برخی از قالب‌های جدید نیز در این اشعار دیده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱- پدرم... پدرم آه، یک لمس ملایم که تمام خستگی را از بین می‌برد تربیت ما این وظیفه من است. ما را ترک کردی و او برنگشت احساس تنهایی می‌کردم آهای کوچولوها شمع‌ها را روشن می‌کنیم چند شب تا صبح بیدار بودم و روزها گذشت یه روز پدرم اما روی دیوارها بود. آغوش را باز نکردی بنابراین می‌توانید صدای من را بشنوید در کلاس بیان توسط یک پرندۀ حمل می‌شود کشور من... کشور من... ***طبق معمول با لبخند تو ***موانع آهن و سیم تو اونجا غایب بودی اشتباه خود را تکرار کنید بال زدن تکان دادن برای برداشتن اراده تو را بر گردنم دارم آیا تو نیستی که زمین را نجات دادی؟ و شما یک مثال عالی بودید ای جاودانه در گذر زمان گل رز رشد می‌کند بخواب پدرم در بهشت ابدی در قلب‌ها، ای ستاره جذاب به ما دادی

سپس ناگهان او رفت *** بعد یک شب گذشت... جا برام خیلی باریک شد مامانم هر روز میگه غیبت طولانی نخواهد بود برای لذت بازگشت چند بار دقت شنیده ام؟ مثل سالهاست لبخندت را دیدم داخل آگهی همان‌طور که قبلاً *** و من آواز خواندم کشور من اوه پدرم اگر عکس آرامی بودی با قدرت تو به ما گفتند سنگ و خار من اینجا پدرم انگار دستانت انگار چشمانت *** بالاتر از خاک عرب با خون در رستگاری؟ ای ستاره وطن تو پدر محبوب من هستی در خانه شهیدمان، او را در آغوش می‌کشم گله ما و به همه گفتم پدرم... پدرم دو شب و تو ای پدرم در سفری طولانی هستی نگران نباشید و ناگهان در می‌زند و سعی کرد اشک‌هایش را پنهان کند چیزی جز باد نبود *** عکست رو دیدم به طرف تو دویدم پدر تقریباً بهت گفتم من از ده ده گرفتم. و من یک روباه در قفس کشیدم با ویزای دستی عشق و قلب من به تو تو به حرف دخترت گوش نکردی روی دیوار با تمام غرورم مثل یک فرشته عبور کردی و او برنگشت انگار شب میشنوم دوتا کبوتر دو ستاره در افق سرت را بلند کن پدر من دختر شما هستم از خون جاری تو صلح را در هستی گسترش دهید با همه زندگی کن.

۲- ما برای سرزمین پیامبران می‌جنگیم، برای تو می‌جنگیم ای وطن ایثار/ بر پرچم‌های سعد و مثنی ملاقات می‌کنیم... به امید برادری/ و در صف پشت خط می‌ایستیم تا تو ای سرزمین انبیا در امان باد/ خون عرب مژده برادری و قرآن مردانگی و سربلندی است/ و قبرستان مهاجمان ریگ سینا است و در... جولان حماسه نور/ ای دلاوران ما راه متجاوزان را آتش و خون بپاشید/ ما نصرتی داریم که حافظ و بخشنده است و برای مهاجمان شاهد نابودی.

۳- ابرها... باران ای کشور سخاوتمند من و فردا میریم خورشید بخشش... گل، معطر، علف، درخت ای نیکی و پاکی برای بالا... ابرها... باران کشور من صورت تو صورت من است ما صدای حقیقت را داریم، نور علف... درخت گل عطر صدای تو صدای من است کشور عزیزم سرزمین سرزمین من.

۴- زیر پرچم دلها به اهتزاز در می‌آید/ زیر پرچم نور برادری می‌نوشتیم/ زیر پرچم به نام عربیت فریاد می‌زنیم/ فدای تو می‌شویم ای پرچم حفظ می‌کنیم ای پرچم/ ای جلال ما ای نماد اتحاد ما.

۵- من دانش خود را با دندان حفظ خواهم کرد بالای قله‌ها این پرچم در اهتزاز است اوه فوق العاده چقدر عالی.

۶- در دل سرزمین اشغالی، پرچم رهایی برافراشته شد/ شمشیر بود... شعله بود، زایش سرنوشت بود/ و دلال، دختری از وطن من، از حیف، آواره غاصب / او به هجوم گفت: صدای زلزله غاصب مرا می‌شنوی/ و چون نور سپیده دم، قافله راه می‌رفت و دلال قهرمانان را به پیش می‌برد/ سرزمین تشنه راه و عشق اول هنوز است/ او می‌گوید در سرزمین اشغالی پرچم رهایی را به اهتزاز درآوردند / شعله وطنم را خاموش کنیم ما در راهیم / زن قهرمان در جنگ افتاد و بر خورش شعله سرود / انقلاب روشن خواهد ماند یا خانه غصبی من بازگشت خواهد کرد.

منابع

- أبو الرضا، سعد (بی‌تا) النصّال أدبی للأطفال، أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية، الإسكندرية: منشأة المعارف.
احمدی، حسن و شکوه السادات بنی جمالی (۱۳۸۴) روان‌شناسی رشد، تهران: پردیس.
امین‌پور، قیصر (۱۳۸۵)، مثل چشمه مثل رود، تهران: سروش.
انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹)، ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران، ادبیات تطبیقی، بهار، شماره ۱، صص ۳۳-۷.
برغیش، محمد حسن (۱۹۹۷)، أدب الأطفال، أهدافه وسماته، بیروت: مؤسسة الرسالة.
پورالخاص، شکراله و فرشید باقری (۱۳۹۲) سیر تشبیه در شعر کودک و نوجوان (با محوریت آثار پنج شاعر مطرح در حوزه شعر کودک، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) سال ششم، شماره دوم، شماره پیاپی ۲۰، صص ۵۵-۳۹.
جلالی، مریم (۱۳۹۴) قالب، زبان و مضمون شعری در ادبیات کودک کشور ایران و الجزایر، پژوهشنامه نقد ادب عربی شماره ۱۰، (۶۸/۶)-

- حسام‌پور، سعید و دیگران (۱۳۸۲)، سیب و پرنده، تهران: کتاب نیستان.
- حسام‌پور، سعید و دیگران (۱۳۸۷)، سهم ادبیات پایداری در کتاب‌های درسنامه پایداری، تهران: بنیاد حفظ آثار و ارزش‌های دفاع مقدس.
- خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۲) معصومیت و تجربه، تهران: مرکز.
- ذبیح‌نیا عمران، آسیه و حسین بردخونی (۱۳۹۴) بررسی، نقد و سیر شعر معاصر کودک و نوجوان در ایران، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) سال هشتم، شماره دوم، شماره پیاپی ۲۸، صص ۲۴۶-۲۲۵
- رحماندوست، مصطفی (۱۳۶۲) جوانه‌های امید، نقاشی محمدرضا دادگر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول.
- رضایی‌نیا، عبدالرضا (۱۳۸۹) کوچه باران، تهران: انتشارات سوره مهر.
- زرقانی، سید مهدی و محبوبه عباسپور نوغانی (۱۳۸۶) بررسی محتوایی شعر کودک در دهه هفتاد (گروه‌های سنی الف، ب و ج)، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد (علمی - پژوهشی) شماره ۱۵۹.
- زینی‌وند، تورج و همکاران (۱۳۹۴)، نشانه‌شناسی پدیده کودک جنگ در شعر محمود درویش، مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شماره ۳۷، صص ۸۹-۱۱۴.
- سلمان، هراتی (۱۳۶۷) از این ستاره تا آن ستاره، تهران: حوزه هنری.
- سیدرضایی، طاهره و طاهره حسنی (۱۳۹۰) تأملی در سطح فکری شعر کودک و نوجوان، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) سال چهارم، شماره چهارم شماره پیاپی ۱۷۱-۱۵۵.
- شعبانی، اسدالله (۱۳۹۱) خرمن شعر خردسالان، تهران: توکا.
- صفدی، تحیا (۱۹۹۷) تحیا الشجرة، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- طهوری، مهدی (۱۳۸۱) چکه‌ای آواز، تکه‌ای مهتاب، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، سال هشتم، شماره ۳۱، صص ۱۹۵-۱۸۰.
- عیسی، سلیمان (۱۹۹۱م)، دیوان الأطفال، دمشق: دارالفکر، چاپ اول.
- قاسمپور، سمانه (۱۳۸۶) بررسی تطبیقی شعر کودک ایران و سوریه (سی سال اخیر) پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه خوارزمی تهران، گروه زبان و ادبیات عربی.
- قرانیا، محمد (۲۰۰۳)، قصائد الأطفال فی سوریه، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- ماتسویی، تاداشی (۱۳۶۳) ویرایش کتاب‌های کودکان، گلی امامی، تنظیم از آتش جعفر نژاد، تهران: آتلیه شورای کتاب کودک، چاپ اول.
- محمدی، محمد (۱۳۷۸) ادبیات کودک چیست، مجله کتاب کودک و نوجوان، صص ۱۱-۱۶.
- محمدی‌رفیع، شایا (۱۳۸۵) اهمیت واژگان پایه در شعر کودک، کتاب ماه کودک و نوجوان، صص ۱۷۵-۱۸۵.
- مقداری، صدیقه سادات و شکوفه جهانگیری (۱۳۹۴) تحلیل گفتمان انتقادی شعر دفاع مقدس برای کودکان از منظر رهیافت ون لیون (۲۰۰۸م)، مجله متن‌پژوهی ادبی، سال ۱۹، شماره ۶۵، صص ۱۶۰-۱۲۱.
- نادر، موفق (۲۰۰۲) أغنیات بطعم الليمون، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
- نادر، موفق (۱۹۹۸) عصفور التلیج، دمشق: اتحاد الکتاب العرب، چاپ اول.
- وحیدعلی، محمد (۲۰۰۲) الغیمه والحمامه، دمشق: اتحاد الکتاب العرب، چاپ اول.
- هراتی، سلمان (۱۳۷۳)، از این ستاره تا آن ستاره، تهران: انتشارات سوره مهر.
- یونیسف (۱۳۸۳)، پیمان‌نامه جهانی کودک، تهران: نمایندگی یونیسف.

سبک‌شناسی لایه‌ای فیه ما فیه

اسماعیل علی‌پور

استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران

esmaeil.alipoor@ub.ac.ir

چکیده

فیه ما فیه از آثار منشور جلال‌الدین محمد بلخی است که سبک نوشتار آن با دیگر آثار نثر ایشان متفاوت است؛ دلیل روشن این تفاوت آشکار هم شتاب‌زدگی در نگارش متن است که ظاهراً در همان مجالس و هم‌زمان با سخن‌رانی کتابت می‌شده‌است. هدف مقاله بررسی ویژگی‌های سبک‌شناسیک این گفتارنوشت است. برای این منظور، نخست پیکره متنی موردنظر را از کتاب برگزیدیم و متن منتخب را در لایه‌های واژگانی، دستوری، بلاغی و اندیشگانی (ایدئولوژیک) بررسی کردیم. سپس بسامد مشخصه‌های سبکی را در هر سطح با ذکر نمونه نشان‌دادیم. هم‌چنین ابعاد اندیشه مولانا را از خلال لایه اندیشگانی، استخراج و طبقه‌بندی کردیم. در ادامه با توجه به اینکه فیه ما فیه نثری گفتاری است، مشخصه‌های بارز سبک شفاهی کتاب را مشخص نمودیم. به فراخور برخی موارد کوشیده‌ایم تا اغراض بلاغی و ادبی مؤلفه‌های ذکرشده را نیز توضیح دهیم. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که فعل‌های پویا، نحو انعکاسی و گزاره‌های عرفانی، دینی و فلسفی نسبت به ویژگی‌های سبکی دیگر بسامد بیشتری دارند. هم‌چنین ابهام‌بافتی، نحو محاوره‌ای، عطف بسیار جمله‌های تناوبی، بی‌فعل و پاره‌پاره و نیز کاربرد تعابیر و اصطلاحات عامیانه، مشخصه‌های بارز سبک شفاهی فیه ما فیه است.

کلیدواژه‌ها: مولوی، فیه ما فیه، سبک‌شناسی لایه‌ای، نثر شفاهی.

۱. مقدمه

از بین آثار منشور جلال‌الدین محمد بلخی (ف ۶۷۲ ق) فیه ما فیه نزدیک‌ترین اثر از حیث محتوایی به مثنوی است. این اثر، مجموعه گفتارهای مولانا در مجالس وعظ می‌باشد که بعد از وفات وی به کوشش یکی از مریدان یا فرزندش بهاء‌الدین گردآوری و به سبک و سیاق معارف بهاء ولد، پدر مولوی، تدوین و تنظیم شده‌است. انگیزه گردآوری و تدوین این کتاب حفظ و نگهداری کلام شفاهی مولانا در هیئت نوشتار است که یا خود وی با توجه به این‌که در حال سخن‌رانی بوده، نمی‌توانسته آن‌ها را بنویسد و یا به این خاطر که برای مخاطبان حاضر سخن می‌گفته، نیازی به نوشتن آن‌ها نمی‌دیده‌است. در هر صورت تدوین این سخنان گامی است در جهت حفظ ارزش میراث تصوف.

حفظ سنت‌های شفاهی در شکل نوشتار نه تنها از میراث فکری مؤلف آغازین (صاحب اصلی اثر) محافظت می‌کند، بلکه انتقال دانش ایشان را بین نسل‌ها، فرهنگ‌ها و مرزهای زبانی تسهیل می‌کند. این گونه نوشتن، پلی است بین سنت شفاهی آموزه‌های صوفیانه و شکل نوشتاری آن‌ها. فیه ما فیه مجموعه گفتارهای غیرمعمول مولانا است و توجه خوانندگان را به خودانگیختگی و عمق اندیشه‌های او معطوف می‌کند. ثبت آموزه‌های عرفانی و اخلاقی نامنتظر مولانا در فیه ما فیه که بسیاری از آن‌ها از پیش‌اندیشیده نبودند، منبع ارزشمندی را برای محققان و جویندگان معنوی فراهم می‌کند و به آنها امکان می‌دهد با بُعد دیگری از شخصیت ادبی و عرفانی مولانا آشنا شوند. سبک‌شناسی این اثر می‌تواند کاوشی برای شناسایی دقیق ساختار و محتوای آن باشد.

فیه ما فیه دارای ۶۹ فصل است که ۶۳ فصل آن به فارسی و ۶ فصل آخر همه به عربی نوشته شده‌اند. فصل‌ها فاقد عنوان‌اند و به چند روش آغاز می‌شوند: با ذکر یک واقعه، یک سخن از مولوی، سخنی از دیگران، تفسیر آیه و حدیث یا شرح یک بیت و گاه بدون مقدمه. در جای‌جای متن نیز شعرهای فارسی و عربی، آیه و حدیث و عبارات عربی فراوان به کار رفته‌است که گاهی برای توضیح و تبیین مسأله مورد بحث آورده می‌شوند و گاه به جای خود عبارت در بدنه متن قرار می‌گیرند، نه برای توضیح مطلب.

این ماهیت شفاهی آموزه‌های مولانا بر ویژگی‌های سبکی فیه ما فیه تأثیر به‌سزایی داشت و آن را از دیگر آثار منشور فارسی زمان خود متمایز کرد. فیه ما فیه بر خلاف نثر آثار ساختارمند و رسمی، الگوی نوشتاری منحصربه‌فردی دارد که بازتاب خودانگیختگی و مستقیم بودن زبان گفتاری آن است. نثر شتاب‌زده و عریان مولانا در فیه ما فیه بیانگر ساختار خطابه‌ای آن است. این سبک متمایز - که از هنجارهای ادبی مرسوم آن دوران متفاوت است - برای درک کامل ویژگی‌های زبانی و بلاغی متن، نیازمند تحلیل‌های سبک‌شناسی است.

آثار مکتوب، در هر دوره‌ای الگوهای نوشتاری تعریف‌شده و مشخصی دارند و سبک شفاهی قواعد خاص خود را دارد. در خوانش اولیه فیه ما فیه دو ویژگی آن برای مخاطب تازگی دارد: شتاب‌زدگی و صراحت بیان. در واقع نثر این کتاب با ویژگی‌های سبکی آثار نثر فارسی مانند تاریخ بیهقی، کلیله و دمنه، مرزبان‌نامه و گلستان تشخص و تمایز آشکار دارد. همین مسئله ما را واداشت تا در جست‌وجوی بررسی ویژگی‌های سبکی فیه ما فیه به سراغ منابع تخصصی سبک‌شناسی برویم.

۱-۱. پیشینه پژوهش

سبک‌شناسی (۱۳۳۶) بهار نخستین اثری بود که سراغش رفتیم اما آنچه می‌خواستیم نیافتیم. در کتاب‌شناسی مولوی (۱۳۸۱) ماندانا صدیق بهزادی نیز هیچ نامی از کتاب یا مقاله‌ای که به سبک‌شناسی فیه ما فیه پرداخته‌باشد وجود ندارد. پس از این، مقاله‌ها و پایان‌نامه‌هایی مرتبط با موضوع مقاله حاضر تألیف شده‌اند. فتاحیان (۱۳۸۷) با مبانی نظری صورت‌گرایی روسی، کوشیده‌است هنجارگریزی‌ها و ساخت‌شکنی‌های مفهومی و ساختاری را در فیه ما فیه نشان‌دهد. جهان‌گیری زینی (۱۳۹۳) معارف بهاء‌ولد و فیه ما فیه را بر اساس روش سبک‌شناسی لایه‌ای با یک‌دیگر مقایسه کرده‌است. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که سبک فیه ما فیه متأثر از معارف است. آقاباز (۱۳۹۴) مجالس سبعة مولوی را با روی‌کرد سبک‌شناسی لایه‌ای بررسی کرده‌است. زارع (۱۳۹۸) با تکیه بر سبک‌شناسی لایه‌ای ویژگی‌های سبکی فیه ما فیه را در لایه زبانی نشان می‌دهد. علی‌اکبرزاده زهتاب (۱۳۹۹) به بررسی مفاهیم و ساختار تمثیل‌های عرفانی فیه ما فیه و مجالس سبعة پرداخته‌است. آقابابایی (۱۴۰۲) با روش تحلیل کیفی و کمی، ویژگی‌های سبکی فیه ما فیه و مقالات شمس را در به‌کار بستن نقش‌های زبانی و صناعات بلاغی با هم مقایسه کرده‌است.

مقاله حاضر از جهت مبنای نظری با پژوهش فتاحیان و آقابابایی متفاوت است. از جهت دامنه پژوهش با تحقیق زارع و علی‌اکبرزاده زهتاب تفاوت دارد و از نظر موضوعی با پژوهش آقاباز. تنها تحقیق مرتبط با موضوع مقاله پیش‌رو، پایان‌نامه جهان‌گیری زینی است. این اثر نیز با وجود ادعای نویسنده مبنی بر بررسی تمام متن فیه ما فیه (۱۳۹۳: ۶) فاقد نمونه‌های جامع و ارائه داده‌های آماری برای نمایش بسامدهای سبکی است و آن‌گونه که شاهد مثال‌ها نشان می‌دهند، پیکره متنی مورد بررسی، نمونه‌های تصادفی است.

۱-۲. مبنای نظری پژوهش

برای تحلیل داده‌های آماری و بررسی ویژگی‌های سبکی فیه ما فیه از سبک‌شناسی لایه‌ای استفاده کردیم. «سبک‌شناسی لایه‌ای متن را در پنج لایه [آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و اندیشگانی] بررسی می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۳۷). با این روش، هم بررسی ویژگی‌های سبکی در هر لایه امکان‌پذیر است و هم امکان بررسی سازمان‌یافته و شبکه‌ای لایه‌ها در پیوند با یک‌دیگر فراهم است. سبک‌شناسی لایه‌ای رویکردی چندبعدی برای تحلیل آثار ادبی ارائه می‌دهد که به بینش عمیقی در مورد پیچیدگی زبان، ساختار و معنای اثر منتهی می‌شود. به جز لایه آوایی که در متن فیه ما فیه تشخیص سبکی و نمونه‌های متفاوتی با متن‌های مشابه نداشت، کوشیدیم تا بسامد و تشخیص سبکی چهار لایه دیگر را با بیان نمونه‌هایی از متن کتاب و ارجاع به برخی نمونه‌های دیگر، نشان‌دهیم.

۱-۳. روش پژوهش

پس از مطالعه اولیه تمام متن فیه ما فیه، ۵۰ صفحه از کتاب را به‌عنوان پیکره متنی مورد بررسی برگزیدیم. این پیکره متنی از سراسر کتاب انتخاب شده‌است تا ویژگی‌های سبکی مستخرج، قابلیت تعمیم به تمام متن را داشته‌باشد. بخش منتخب مشتمل بر ۱۲۵۰۰ واژه بود. تمام یافته‌های تحقیق براساس همین بخش برگزیده از فیه ما فیه (مولوی، ۶۷۲ ق: ۵-۲۶۴). است. برای اطمینان از درستی داده‌ها، شاهد مثال‌ها و نمونه‌ها را به‌صورت پراکنده و از بخش‌های مختلف آوردیم تا نشان‌دهیم این ویژگی‌های سبکی قابل تعمیم به تمام متن کتاب است.

۲. بحث و بررسی

گفتارنوشت فیه ما فیه از متن‌های گونه «مجالس» است. «مجلس در اصطلاح آن مقدار وعظی است که در یک نشست (مجلس) ایراد می‌شود... در قرن اول واعظان و مذکران مجالس وعظی برگزار می‌کردند که بعدها صوفیه آن‌ها را اقتباس کرده و با تغییر ساختاری و محتوایی آن را به یکی از رسانه‌های خود تبدیل کردند... و صوفیه در برگزاری آن [مجالس] موضوعات مختلف عرفانی، دینی، تفسیری، اخلاقی را با استفاده از قرآن، حدیث و حکایت مطرح می‌کردند... [و] به این نتیجه رسیدند که در کنار صورت شفاهی، مجالس را به صورت مکتوب هم درآوردند و این گونه شد که ژانر مجالس به‌عنوان یکی از ژانرهای عرفانی تولد یافت» (زرقانی، ۱۳۹۸: ۷۴-۷۵). سبک‌شناسی این اثر، راه‌کاری برای شناخت ساختار شفاهی زبان فارسی قرن هفتم هجری در کانون ادبی آسیای صغیر است. افزون بر این محتوای آن هم منبع ارزشمندی در مطالعات فرهنگی است که از ره‌گذر آن می‌توان راه‌کارهای به‌زیستی عرفانی، مسائل روز دینی و دغدغه‌های اجتماعی عصر را بازنمایی کرد.

۲-۱. سطح واژگانی

لایه واژگانی بر انتخاب نویسنده از کلمات، فراوانی و دلالت آن‌ها متمرکز است. در فیه ما فیه، گزینش واژگانی مولانا- که غالباً اصطلاحات صوفیانه و دینی است- بیانگر فلسفه عرفانی و حساسیت شاعرانه اوست. وی هم‌چنین از زبان استعاری برای بیان مقصود و مطلوب عرفانی، دینی و اخلاقی موردنظر خود بهره گرفته‌است. مفاهیم انتزاعی در فیه ما فیه اغلب از طریق تصاویر عینی بیان می‌شوند؛ مانند توصیف روح با بیان تمثیلی پرنده.

۲-۱-۱. کل واژه‌های بخش گزیده ۱۲۵۰۰ کلمه بود که این تعداد واژگان ۳۵۰۰ جمله را تشکیل می‌دهند. میانگین تعداد کلمه‌ها در جمله بین ۳ تا ۴ کلمه است؛ بنابراین تعداد جمله‌های کوتاه بیش از جمله‌های بلند است؛ جمله‌های کوتاهی که با عطف‌های پیاپی بلافاصله پس از یک‌دیگر آمده‌اند. «گفت اینکه الحمد لله رب العالمین گفتیم از آن نیست که نان و نعمت کم شد. نان و نعمت بی‌نهایت است اما اشتها نماند و مهمانان سیر شدند. جهت آن گفته می‌شود 'الحمد لله' این نان و نعمت به نان و نعمت دنیا نماند زیرا که نان و نعمت دنیا را بی‌اشتها چندان که خواهی به زور توان خوردن چون جمادست هر جاش که کشی با تو می‌آید، روحی ندارد که خود را منع کند از ناجایگاه. به خلاف این نعمت الهی که حکمت است نعمتی است زنده تا اشتها داری و رغبت تمام می‌نمایی سوی تو می‌آید و غذای تو می‌شود و چون اشتها و میل نماند او را به زور نتوان خوردن و کشیدن. او روی در چادر کشد و روی به تو ننماید» (مولوی، ۶۷۲ ق: ۱۳۶).

۲-۱-۲. نسبت واژگان تیره بر واژگان شفاف غلبه دارد. فیه ما فیه متنی عرفانی است و واژگان تخصصی این متون مثل: «خوف، رجا، معرفت، باطن و...» بیشتر تیره‌اند. «حق را عزّ و جلّ بندگانند که ایشان خود را به حکمت و معرفت و کرامت می‌پوشانند اگرچه خلق را آن نظر نیست که ایشان را ببینند اما از غایت غیرت خود را می‌پوشانند» (همان: ۲۳). (هم‌چنین ن. ک. همان: ۱۲۰، ۱۳۹).

۲-۱-۳. اسم‌های معنی (ذهنی) بسامد بیشتری نسبت به اسم‌های ذات (حسی) دارند. فیه ما فیه شامل گزاره‌های عرفانی، دینی و فلسفی است؛ از این رو قصد محاکات، بازنمایی و توصیف ندارد. مثال‌هایی هم که در آن‌ها اسم‌های

حسی پیدا می‌شود، تشبیهات تمثیلی‌ای هستند که صاحب اثر برای تقریب ذهن مخاطب و روشن شدن مطلب برای مخاطب عام می‌آورد. فراوانی کاربرد اسم‌های معنی در این اثر به همین دلیل است.

«آدمی از کوچکی که نشو و نما گرفته است به واسطه غفلت بوده است. و آلا هرگز نبالیدی و بزرگ نشدی. پس چون او معمور و بزرگ به واسطه غفلت شد، باز به روی حق تعالی رنج‌ها و مجاهده‌ها، جبرا و اختیارا برگمارد، تا آن غفلت‌ها را ازو بشوید، و او را پاک گرداند. بعد از آن تواند به آن عالم آشنا گشتن. وجود آدمی مثال مزبله است تلّ سرگین، آلا این تلّ سرگین اگر عزیزست جهت آن است که درو خاتم پادشاست. و وجود آدمی هم‌چون جوال گندم است. پادشاه ندا می‌کند که 'آن گندم را کجا می‌بری که صاع من دروست'. او از صاع غافل است، و غرق گندم شده است. اگر از صاع واقف شود به گندم کی التفات کند؟ اکنون هر اندیشه که تو را به عالم علوی می‌کشد و از عالم سفلی سرد و فاتر می‌گرداند، عکس و پرتو آن صاع است که بیرون می‌زند، آدمی میل به آن عالم می‌کند، و چون بعکس میل به عالم سفلی کند علامتش آن باشد که آن صاع در پرده پنهان شده باشد (همان: ۲۲۲). (هم‌چنین ن. ک. همان: ۱۱۸، ۲۰۵).

۲- ۱- ۴. بسامد بسیار بالای واژگان تخصصی عرفانی، دینی و فلسفی در نثر فیه ما فیه. در این میان نیز واژگان عرفانی کاربرد بیشتری دارند، زیرا گزاره‌های عرفانی و آموزه‌های اخلاقی که در این نثر وجود دارد، بر مضامین فلسفی و دینی آن غلبه دارد. با وجود این، آمارها نشان می‌دهد، مولوی در فیه ما فیه افزون بر درون‌مایه‌های عرفانی و دینی، به بیان پاره‌ای گزاره‌های فلسفی نیز پرداخته‌است. «او تفسیر و تحقیق آغاز می‌کرد و می‌گفت که مصطفی (صلی‌الله علیه و سلم) در فلان مقام بود که این آیت را گفت و احوال آن مقام چنین است و مرتبه آن مقام را و راه‌های آن را و عروج آن» (همان: ۱۱۰).

جدول شماره ۱

نوع واژگان	تعداد واژه‌ها از کل ۱۲۵۰۰ کلمه	درصد نسبت به کل
تیره- شفاف	۳۱۲۵-۳۶۲۵	۴۰٪-۶۰٪
انتزاعی- حسی	۳۷۵۰-۲۰۰۰	۳۵٪-۶۵٪
تخصصی- غیر تخصصی	۲۷۵۰-۳۰۰۰	۴۴٪-۵۶٪

۲- ۱- ۵. فعل‌های مضارع در این نثر کاربرد بیشتری دارند. زیرا در بافت سخنرانی خطابی این گونه افعال مناسب‌ترند. «دانسته‌ام از عقیده پاک شما که شما آن را خالص برای خدا می‌کنید، من نیز به خدا می‌گذارم تا عذر آن را هم او بخواهد، چون برای او کرده‌ای که اگر من به عذر آن مشغول شوم و به زبان اکرام کنم و مدح گویم، چنان باشد که بعضی از آن اجر که حق خواهددادن، به شما رسید و بعضی مکافات رسید» (همان: ۱۲۸).

۲- ۱- ۶. فعل‌های پویا نسبت به افعال ایستا کاربرد و بسامد بیشتری دارند. هدف مولانا از سخنرانی‌هایش اقناع مخاطبان برای پذیرفتن یا انجام کاری بوده‌است و برای این منظور افعال پویا به خاطر برانگیختن مخاطب مناسب‌ترند. «یکی گفت آخر تو نیز مطالعه می‌کنی چونست که چنان سخن نمی‌گویی گفت او را دردی و مجاهده و عملی هست گفت آن را چرا نمی‌گویی و یاد نمی‌آوری از مطالعه حکایت می‌کنی...» (همان: ۱۱۱).

- «بعضی برای خوردن نان آمده بودند و بعضی برای تماشای نان، می‌خواهند که این سخن را بیاموزند و بفروشند. این سخن هم‌چون عروسی است و شاهی است. کنیزکی شاهد را که برای فروختن خرند، آن کنیزک به روی چه مهر نهد و به روی چه دل بندد، چون لذت آن تاجر در فروخت است، او عین است کنیزک را برای فروختن می‌خرد. او را آن رجولیت و مردی نیست که کنیزک را برای خود خرد. مخنث را اگر شمشیر هندی خاص به دست افتد آن را برای فروختن ستاند. یا کمائی پهلوانی به دست او افتد هم برای فروختن باشد، چون او را بازوی آن نیست که آن کمان را بکشد. و آن کمان را برای زه می‌خواهد و او را استعداد زه نیست، او عاشق زه است. و چون آن را بفروشد، مخنث بهای آن را به گلگونه و وسه دهد. دیگر چه خواهد کرد؟ عجب چون آن را بفروشد به از آنچه خواهد خریدن؟» (همان: ۱۲۹-۱۳۰).

۲-۱-۷. بیشتر فعل‌ها وجه امری و مصدری دارند. فیه ما فیه اثری در ژانر مجالس است و غایت این گفتارنوشت، تعلیم است؛ یعنی آگاهی‌بخشی و آموزش، هم در روساخت آن پیداست و هم در ژرف‌ساخت آن نهفته است. فعل‌هایی که امری هستند، سفارش مستقیم امر به معروف و نهی از منکر - در معنای عام آن - است و کاربرد وجه مصدری فعل‌ها از آن رو است که گوینده - بنا به مقتضای حال مخاطب یا فضای حاکم بر مجلس سخن‌رانی - مصلحت را در آن می‌بیند تا پیام خویش را - بی‌آن‌که جنبه دستوری و تجویزی داشته باشد - به صورت غیرمستقیم عرضه کند تا مخاطب، مختار به گزینش باشد نه مجبور. در واقع، کاربرد وجه مصدری، بیان‌گر تساوی سخن‌ران و شنونده در وضعیتی واحد است. به این ترتیب، مستمع احساس کرامت و عزت نفس بیشتری خواهد داشت و انجام یا ترک فعلی که مورد نظر گوینده است، نتیجه بهتری دارد. «اکنون این ساعت عقل را طلاق باید دادن و پیش درزی تصرف خود را ترک باید کردن. و همچنین بیمار، عقل او چندان نیک است که او را بر طبیب آرد. چون بر طبیب آورد بعد از آن عقل او در کار نیست و خویشتن را به طبیب باید تسلیم کردن» (همان: ۱۳۰). (هم‌چنین ن. ک. همان: ۱۱۰، ۱۱۱).

۲-۱-۸. فعل‌های ساده در این نثر نسبت به فعل‌های مرکب و پیشوندی بسامد بالایی دارند، زیرا فعل ساده در زبان محاوره فارسی نسبت به فعل مرکب بیشتر به کار می‌رود. «شیخ نساج بخاری مردی بزرگ بود و صاحب دل. دانشمندان و بزرگان نزد او آمدندی به زیارت. بر دو زانو نشستندی. شیخ امی بود. می‌خواستند که از زبان او تفسیر قرآن و احادیث شنوند. می‌گفت تازی نمی‌دانم، شما ترجمه آیت را یا حدیث را بگوئید تا من معنی آن را بگویم. ایشان ترجمه آیت را می‌گفتند (همان: ۱۲۸). جدول شماره ۲

نوع مضارع	تعداد فعلها از کل ۱۲۵۰۰ کلمه	درصد نسبت به کل
ماضی/ مضارع	۶۷۵-۲۸۲۵	۵٪- ۹۵٪
معلوم/ مجهول	۱۲۵-۳۳۷۵	۹۸٪- ۲٪
پویا/ ایستا	۱۵۰۰-۲۰۰۰	۴۳٪- ۵۷٪
ساده/ مرکب	۶۲۵-۲۸۷۵	۸۲٪- ۱۸٪

۲-۲. سطح نحوی

لایه نحوی ساختار جمله، ترتیب کلمات و الگوهای دستوری را بررسی می‌کند. نحو مولوی در فیه ما فیه نسبت به نثر متعارف فارسی برای ایجاد جلوه‌های بلاغی منحرف شده است. یکی از این شگردها، هم‌نشینی معکوس واژگان در جمله است؛ به این ترتیب که مولوی فعل‌ها را برای تأکید بیشتر در ابتدای جمله قرار می‌دهد. وی هم‌چنین از

ساختارهای نحوی موازی استفاده می‌کند. ساخت‌های نحوی مکرر ایده‌های کلیدی را تقویت و نثری آهنگین ایجاد می‌کند. افزون بر این برخی عناصر دستوری ناکارآمد را هنگام بیان شفاهی حذف کرده‌است. پیامد این گسست دستوری، ایجاد ایجاز هنری و ارتباط قوی و بی‌واسطه با مخاطب می‌شود.

۲-۲-۱. حوزه کارکرد معنایی جمله‌ها امری است. جمله‌های امری در این نثر کاربرد زیادی دارند، زیرا متن دارای لحن خطاب است.

- «در جزا می‌نگر که چقدر گشاد داری و چقدر قبض داری، طبعاً قبض جزای معصیت است و بسط جزای طاعت است» (همان: ۸۱).

- «عقل چندان خوب است و مطلوب است که ترا بر در پادشاه آورد. چون بر در او رسیدی عقل را طلاق ده که این ساعت عقل زیان توست و راه‌زن است. چون به وی رسیدی خود را به وی تسلیم کن» (همان: ۱۳۰). (هم‌چنین ن. ک. ۱۱۰-۱۱۲).

۲-۲-۲. صدای نحوی متن فیه ما فیه «صدای انعکاسی» است. صدای انعکاسی وقتی است که ضمیر «خود» در متن وجود داشته باشد؛ یعنی هنگامی که پذیرنده و کنشگر هر دو یکی می‌شوند (فتوحی، ۱۳۸۶). هدف مولانا از به‌کاربردن صدای نحوی فعال، برانگیختن مخاطبان هنگام سخن‌رانی بوده‌است. طنین صدای انعکاسی نیز که در کل بافت احساس می‌شود، به‌خاطر هم‌راهی با مخاطبان و درونی‌کردن افکار خود در آنان جهت رسیدن به مقصود می‌باشد. «تا در تو مویی از مهر خودت باقی باشد روی خود را به تو ننماید و لایق وصل او نشوی، به خویشتن راحت ندهد به کلی از خود و از عالم می‌باید بیزار شدن و دشمن خود شدن تا دوست وی نماید» (مولوی، ف ۶۷۲ ق: ۱۳۳).

۲-۲-۳. روابط بلاغی جمله‌ها با یک‌دیگر از نوع «تناوبی» است. یعنی مولانا برای پیوستگی مطالب خود، جمله‌ها را بیشتر با حرف ربط «و» به یک‌دیگر معطوف می‌کند. «او تفسیر و تحقیق آن را آغاز می‌کرد و می‌گفت که مصطفی (صلی‌الله علیه و سلم) در فلان مقام بود که این آیت را گفت و احوال آن مقام چنین است و مرتبه آن مقام را و راه‌های آن را و عروج آن را به تفصیل بیان می‌کرد» (همان: ۱۲۸-۱۲۹). (هم‌چنین ن. ک. ۱۱۴، ۱۳۰، ۱۶۱، ۱۹۸).

۲-۳. سطح بلاغی

لایه بلاغی، چگونگی کاربرد زبان مجازی و صنعت‌مندی متن را بررسی می‌کند. فیه ما فیه سرشار از آرایه‌ها و فنون بلاغی است که قدرت اقناعی و باورمندی متن و هم‌چنین وجه زیبایی‌شناختی آن را افزوده‌است. تکرار، تشبیه و تمثیل، پرکاربردترین ویژگی‌های سبکی در این لایه هستند. تمثیل، استعاره‌های گسترش‌یافته‌ای است که مفاهیم معنوی پیچیده را با بیان ساده و ملموس منتقل می‌کند. باهم‌آیی ایده‌های محوری متضاد (پارادوکسی) حقایق معنوی فیه م افیه را برجسته کرده‌است. افزون بر این مولوی برای پویایی و ترغیب مخاطب، از تکنیک خطاب بهره برده‌است. خطاب مولوی به شخصیت‌های نوعی خیالی و مخاطبان انتزاعی، وضعیتی دیالکتیکی ایجاد کرده‌است که متن را از حالت یک‌نواخت و یک‌سویه پرتابی و سخن‌ران‌محور به وضعیتی پویا و دوسویه تبدیل کرده‌است و حس گفت‌وگومندی را تقویت می‌کند. علاوه بر این، هنگام خطاب به مخاطب نوعی، کرامت حاضران نشست حفظ می‌شود و نصیحت غیرمستقیم تأثیر بیشتری خواهدداشت.

بررسی سبک‌شناسانه فیه ما فیه، هر خواننده‌ای را متقاعد می‌کند که بسامد بالای تکرار واژه‌ها و تشبیه تمثیلی، تشخیص سبکی خاص گوینده است. آقابابایی نشان داده‌است که «در میان موضوعات ادبی به‌کاررفته در فیه ما فیه، بیشترین بسامد به صنعت توازن با ۸۳ درصد اختصاص یافته‌است که در میان انواع توازن نیز تکرار آوایی واج‌ها و واژه‌ها بیشتر از دیگر انواع است» (آقابابایی، ۱۴۰۲: ۱۸). چنان‌که پیشتر نیز اشاره شد، فیه ما فیه از آثار گونهٔ مجالس است. مولوی در این مجالس برای مخاطب عام سخن می‌گوید. تکرارهای فیه ما فیه، به قصد تأکید است و موجب ملال خاطر شنونده نیست. در این تکرارها- که هم تکرار واژگانی هست و هم تکرارهای معنایی و مفهومی- لطیفه و دقیقه‌ای است که گوینده بر آن تأکید بیشتری دارد. افزون بر این، تشبیه برای تقریب مسئله به ذهن مخاطب است؛ از این رو تشبیهاتی است که مثلی رایج در آن مندرج است و بنا بر معروف، وجه شبه آن مرکب می‌باشد. به این ترتیب، مفهوم انتزاعی موردنظر گوینده، برای شنونده محسوس و عینی خواهد شد و درک آن ساده‌تر و روان‌تر می‌شود.

۳-۲- ۱. تکرار (واژه‌آرایی): «می‌خواهند که این سخن را بیاموزند و بفروشند. این سخن هم‌چون عروسی است و شاهی است. کنیزکی شاهد را که برای فروختن خرند، آن کنیزک به روی چه مهر نهد و به روی چه دل بندد» (مولوی، ف ۶۷۲ ق: ۱۲۹).

۳-۲- ۲. بازی با کلمات: بازی با واژگان، راه‌کاری است که گوینده آن را برای تأکید بر معنا و مقصود به‌کار می‌برد. برای نمونه در جمله‌های «هرچند بیش فهم و ضبط کرده باشی، از فهم عظیم دور باشی» و «فهم این بی‌فهمی است» پارادوکسی هست که مخاطب را به تأمل وامی‌دارد؛ مخاطب ناگزیر است درنگ کند، به آغاز جمله بازگردد و آن را دوباره بخواند؛ به این ترتیب تکرار و تأکیدی که مطلوب گوینده در انتقال پیام بوده حاصل شده‌است. «زنهار، مگویند که فهم کردم. هرچند بیش فهم و ضبط کرده باشی، از فهم عظیم دور باشی. فهم این بی‌فهمی است. خود بلا و مصیبت و حرمان تو از آن فهم است. تو را آن فهم، بند است. از آن فهم می‌باید رهیدن تا چیزی شوی. تو می‌گویی که من مشک را از دریا پر کردم و دریا در مشک من گنجید. این محال باشد» (همان: ۱۳۰). (هم‌چنین ن. ک. همان: ۱۲۶، ۱۳۱).

۳-۳- ۲. تشبیه تمثیلی: عارفی به وسعت اندیشهٔ مولوی هنگام انتقال تجربه‌های عرفانی و گزاره‌های دینی به مخاطب عام، ناگزیر از تشبیه و تمثیل است. تشبیه به قصد تقریب ذهن است؛ به‌ویژه اینکه در بیشتر نمونه‌ها مشبه، امری ذهنی و انتزاعی است و ارائهٔ مشبه‌به حسی، آن را ملموس و قابل دریافت می‌کند. هنگامی که گوینده چاشنی تمثیل را نیز به آن می‌افزاید، فضای روایی کوتاهی طراحی می‌کند که برای مخاطب، آشنا و گیرا است؛ با این ترفند، مخاطب جذب شده‌است و فرآیند انتقال دقیقه و لطیفهٔ مطلوب گوینده برای مخاطب، ملموس و آشنا می‌نماید و درک و دریافت آن آسان به‌نظر می‌رسد. مولوی به اهمیت کاربرد مثل در انتقال پیام و تفهیم مطلب پی‌برده و در یکی از همین گفتارها این‌گونه اشاره کرده‌است: «سایلی سؤال کرد که آخر در زمستان نیز همان آفتاب هست گفت ما را غرض اینجا مثال است. اما آنجا نه جمل است و نه حمل، مثل دیگرست و مثال دیگر» (همان: ۴۹). نمونه‌هایی از همین گونه تشبیه در ادامه آمده‌است:

- «در سرشت آدمی همه علم‌ها در اصل سرشته‌اند که روح او مغیبات را بنماید چنان‌که آب صافی آنچه در تحت اوست از سنگ و سفال و غیره و آنچه بالای آن است همه بنماید عکس آن. در گوهر آب این نهاد است بی‌علاجی و تعلیمی. لیک چون آن آمیخته شد با خاک یا رنگ‌های دیگر، آن خاصیت و آن دانش ازو جدا شد و او را فراموش

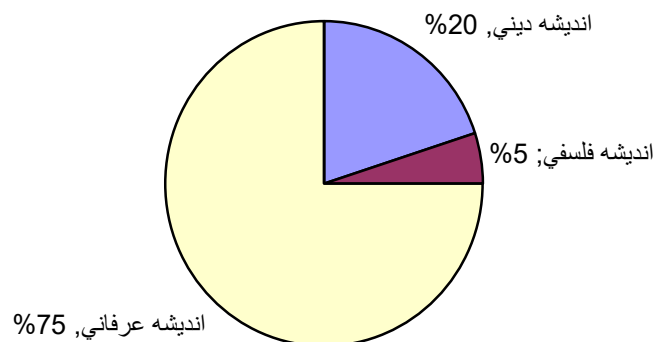
شد. حقّ تعالی انبیا و اولیا را فرستاد هم‌چون آب صافی بزرگ که هر آب حقیر را و تیره را که درو درآید از تیرگی و از رنگ عارضی خود برهد» (همان: ۴۶).

- «این جمله خوشی‌ها و مقصودها چون نردبانی است و چون پای‌های نردبان جای اقامت و باش نیست از بهر گذشتن است. خنک او را که زودتر بیدار و واقف گردد تا راه دراز برو کوتاه شود و درین پایه‌های نردبان عمر خود را ضایع نکند» (همان: ۷۹). (هم‌چنین ن. ک. همان: 81، ۱۲۰، ۱۸۸، ۲۵۱).

۲- ۴. سطح اندیشگانی

لایه ایدئولوژیک به بررسی اندیشه‌های زیربنایی و مکتوم در متن می‌پردازد. در فیه ما فیه، جهان‌بینی صوفیانه و دینی مولانا در تمام جنبه‌های اثر نفوذ کرده و آشکار است. وحدت وجود، عشق الهی و تعالی نفس، محورهای سه‌گانه فکری مولوی در سطح اندیشگانی است.

بسامد بسیار بالای واژگان و گزاره‌های عرفانی و دینی مشخصه بارزی است بر اینکه سطح اندیشگی مولانا در فیه ما فیه نگاه عارفانه به مقوله خدا، انسان و هستی است. از این رهگذر می‌توان گفت که در گفتار مولانا هم مانند نوشتارش صبغه عرفانی غلبه دارد. اندیشه سه‌بعدی «عرفان - دین - فلسفه» مولانا و نسبت آن‌ها را در فیه ما فیه می‌توان به این صورت نشان داد:



- «چون در دنیا رنجی کشیدی مثل بذل مالی و بذل جاهی آن به که عوض آن به کلی از حق باشد. جهت این، عذر نمی‌خواهم. بیان آن که عذر، خواستن دنیاست زیرا مال را نمی‌خورند، مطلوب لغیره است. به مال، اسب و کنیزک و غلام می‌خرند و منصب می‌طلبند تا ایشان را مدح‌ها و ثناها می‌گویند. پس دنیا خود آنست که بزرگ و محترم باشد او را ثنا و مدح گویند» (همان: 128). (هم‌چنین ن. ک. همان: ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۴).

۲- ۵. مشخصه‌های سبک شفاهی نثر فیه ما فیه

جمله‌های کوتاه و آهنگین؛ تکرار عبارت‌ها و جمله‌های کلیدی به قصد تأکید؛ ماهیت تعاملی تعالیم مولانا با کاربرد عنصر گفت‌وگومندی و طرح پرسش‌ها و پاسخ‌های مفروض - که خصلتی آیینی‌ای در فیه ما فیه ایجاد کرده‌است - خواننده را درگیر کاوش گفت‌وگوی مفاهیم عمیق عرفانی می‌کند.

مولوی پس از طرح دالّ مرکزی و ایده‌موردنظر، در آغاز سخن، برای ملموس‌ساختن و اثربخشی بیشتر به اقتضای حال مخاطب، داستان‌پردازی و حکایت‌گویی می‌کند. لحاظ‌کردن زمان محدود حضور مخاطبان در مجلس و دغدغه و هیجان انتقال پیام در زمان مشخص برای مخاطب حاضر، موجب افزایش کاربرد جمله‌های کوتاه و گاه بریده‌ای در متن شده و شتاب بیان مطلب را بالا برده‌است. نبود حروف ربط و جمله‌های ناتمام و بریده، می‌تواند به دلیل سرعت بسیار کاتب هنگام یادداشت‌برداری و نگرانی از افتادگی اصل مطلب باشد. در هر صورت هرکدام از دو فرضیه را درنظرگیریم، به نتیجه واحدی می‌رسیم: شتاب‌زدگی در نثر فیه ما فیه. با وجود این، بخش‌هایی هم از این کتاب، سبکی آرام دارد؛ به‌ویژه هنگام بیان گزاره‌های فلسفی که به استدلال و کاربرد جمله‌های مستقل مرکب نیاز دارد. ابهام بافتی، نحو محاوره‌ای، کوتاهی جمله‌ها و عطف بسیار جمله‌های تناوبی و پاره‌پاره، هم‌چنین کاربرد تعابیر و اصطلاحات عامیانه از مشخصه‌های بارز و برجسته سبک شفاهی نثر این کتاب است که در ادامه، نمونه‌هایی از هرکدام به تفکیک آورده‌ایم.

۲- ۵- ۱. ابهام بافتی

انتقال کلام شفاهی به نوشتار موجب حذف بسیاری از عوامل بافتی می‌شود؛ مانند حذف نهاد و فعل. هم‌چنین مرجع ضمیرها در کلام شفاهی به جهت حضور ارکان گفت‌وگو و عوامل غیر کلامی مانند اشارات چشم و دست - که بخشی از بار معنا را بر دوش می‌گیرند - حذف می‌شوند، اما در نوشتار حذف آن‌ها موجب ابهام متن می‌شود.

- «فرمود لطف‌های شما و سعی‌های شما و تربیت‌ها که می‌کنید حاضر و غائب، من اگر در شکر و تعظیم و عذر خواستن تقصیر می‌کنم ظاهراً بنا بر کبر نیست یا بر فراغت یا نمی‌دانم حق منعم را که چه مجازات می‌باید کردن، به قول و فعل» (همان: ۱۲۸).

- «این دویدن اثر خوف است. جمله عالم می‌دوند، آلا دویدن هر یکی مناسب حال او باشد. از آن آدمی نوعی دیگر و از آن نبات نوعی دیگر و از آن روح نوعی دیگر» (همان: ۲۴۴). (هم‌چنین ن. ک. همان: ۱۵۱، ۱۸۶، ۱۸۹، ۲۴۵).

۲- ۵- ۲. نحو محاوره‌ای

سخن‌ران هنگام بیان شفاهی، به‌ویژه برای شمار بسیار مخاطبان عام، خود را ملزم به رعایت قواعد دستوری نمی‌داند. کانون توجه‌گوینده تأکید بر نکات بنیادین و کلیدواژه‌هایی است که قصد انتقال آن‌ها را دارد. از این رو، با تقدیم و تأخیر برخی اجزای جمله و دست‌کاری در ساختار دستوری جمله‌ها، نقش‌هایی را که در انتقال و تأکید کلام تأثیر بیشتری دارند، به ترتیبی که می‌خواهد قرار می‌دهد؛ نه آن‌گونه که ساختار متعارف جمله در زبان است. ما از این فرآیند به هنجارگریزی نحوی تعبیر می‌کنیم. کاربرد فعل بدون مرجع (نهاد) مشخص؛ تقدیم و تأخیر نهاد، فعل و دیگر اجزای

جمله؛ هم‌چنین کاربرد مصدر به جای فعل از گونه‌های هنجارگریزی نحوی در فیه ما فیه است که در ادامه نمونه‌هایی آورده‌ایم:

- «این دویدن اثر خوف است. جمله عالم می‌دوند، آلا دویدن هر یکی مناسب حال او باشد. از آن آدمی نوعی دیگر و از آن نبات نوعی دیگر و از آن روح نوعی دیگر» (همان: ۷۹).
- «گفت تتاران نیز حشر را مقررند و می‌گویند یرغویی خواهد بودن. فرمود که دروغ می‌گویند» (همان: ۸۰).
- «سؤال کرد که یکی نذر کرد که 'روزی روزه دارم' اگر آن را بشکند کفّارت باشد یا نی؟ فرمود که در مذهب شافعی به یک قول کفّارت باشد» (همان: ۸۳).
- «بر کبر نیست یا بر فراغت یا نمی‌دانم حق منعم را که چه مجازات می‌باید کردن بقول و فعل لیکن دانسته‌ام از عقیده پاک شما که در شما آن را خالص برای خدا می‌کنید» (همان: ۱۲۸).

۲- ۵- ۳. کوتاهی جمله‌ها و عطف بسیار جمله‌های تناوبی و پاره‌پاره

گزینش و کاربرد جمله‌های کوتاه در سخن‌رانی به مؤلفه‌های گوناگونی بستگی دارد. این جمله‌ها می‌توانند شفافیت پیام را افزایش دهند و تعامل گوینده و شنونده را تسهیل کنند؛ به این ترتیب درک و دریافت روشن و درستی از پیام حاصل خواهد شد و ارتباط مؤثر سخن‌ران با مخاطب شکل می‌گیرد.

استفاده از جمله‌های کوتاه با عوامل متعدد شناختی، ارتباطی و زمینه‌ای نیز پیوند دارد. اگر شماری از مخاطبان فرضی ما در مجالس مولوی، جوانان علاقه‌مند بوده باشند، جمله‌های کوتاه توانش ارتباط کلامی گوینده و مخاطبان جوان را تسهیل می‌کند؛ زیرا توانایی‌های زبانی در سنین پایین‌تر به تدریج ایجاد می‌شود. هم‌چنین اگر شماری از مخاطبان هدف، بزرگ‌سالان مسن‌تر باشند؛ به‌ویژه برای آن‌ها که اختلالات شناختی دارند، جمله‌های کوتاه کاربردی‌تر است. ساده‌سازی نحوی، گزینشی هوشمندانه برای بهبود درک مطلب در افراد مسن‌تر است. انطباق گفتار بر اساس نوع مخاطب، راه‌کاری راه‌بردی در کاربرد ایجاز دستوری برای شفافیت بیشتر کلام، توانش ارتباطی گوینده و شنونده؛ به‌ویژه در میان طیف مخاطبان ناهمگن است که اتفاقاً مجالس مولوی به همین شیوه برگزار می‌شده و جامعه مخاطبان هم‌سن و هم‌سنخ و یک‌دستی نداشته‌است.

از سویی دیگر، کاربرد بسیار این سبک از گفتار گاهی می‌تواند منجر به ایجاد سوء تفاهم در ارتباط شود؛ فرآیندی که در بلاغت سنتی از آن با عنوان «ایجاز مخّل» تعبیر می‌شود. بنابراین اثربخشی جمله‌های کوتاه و تناوبی بستگی بسیاری به عوامل بافتی، ذخیره شناختی مخاطبان و فضای جلسه دارد. به این ترتیب سخن‌ران ممکن است از جمله‌های کوتاه به عنوان وسیله‌ای برای سازگاری سبک ارتباطی خود بر اساس نیازها یا ویژگی‌های خاص مخاطبانش استفاده کند.

گنجاندن پیام‌های کلیدی در گزاره‌های طولانی، مخاطب را از رسیدن به مقصود بازمی‌دارد؛ زیرا تمرکز قوه ادراکی را از عطف توجه به یک نکته، به نموداری از جمله‌های مرکب و انشعابات آن معطوف می‌کند. در سخن‌رانی‌هایی که مخاطب عام دارد، استفاده از جمله‌های کوتاه تأثیر بسیاری بر افزایش شفافیت پیام و تعامل گوینده و شنونده دارد. جمله‌های کوتاه در لحن و نحو محاوره‌ای کاربرد بیشتری دارند و بار شناختی را برای مخاطب کاهش می‌دهند؛ در نتیجه درک و نگه‌داری داده‌ها بهتر و آسان‌تر خواهد بود. توجه بیشتر و مطلوب مخاطب به پیام موردنظر، هدف دیگری

است که سخن‌ران با ایراد جمله‌های کوتاه به آن می‌رسد و به این ترتیب می‌تواند به گونه مؤثرتری نکات اصلی خود را در محدوده‌های زمانی مشخصی ارائه و منتقل کند.

افزون بر این، یک سوی دیدگاه شناختی و انتقال پیام با جمله‌های طولانی‌تر، بار شناختی بیشتری را بر گوینده تحمیل می‌کند. تدوین و صورت‌بندی بیان جملات طولانی به منابع ذهنی بیشتری نیاز دارد و چون گویندگان هنگام سخن‌رانی باید توجه‌شان را بین مخاطبان عام - از هر طیف و طبقه اجتماعی که هستند - توزیع کنند، کلام‌شان انسجام مطلب داشته‌باشد و ضمناً از زبان بدن و لحن مناسب نیز بهره ببرند، گزینش جمله‌های کوتاه موجب بیان روان‌تر و کاهش احتمال خطا خواهد شد. این دیدگاه شناختی با مفهوم کارایی در گفتار هم‌سو است؛ یعنی گزینش راه‌بردی جمله‌های کوتاه و تناوبی برای بهینه‌سازی اثربخشی ارتباطی.

- «گفت این که الحمد لله رب العالمین گفتیم از آن نیست که نان و نعمت کم شد. نان و نعمت بی‌نهایت است اما اشتها نماند و مهمانان سیر شدند. جهت آن گفته می‌شود 'الحمد لله' این نان و نعمت به نان و نعمت دنیا نماند زیرا که نان و نعمت دنیا را بی‌اشتها چندان که خواهی به زور توان خوردن چون جمادست هر جاش که کشی با تو می‌آید، روحی ندارد که خود را منع کند از ناجایگاه. به خلاف این نعمت الهی که حکمت است نعمتی است زنده تا اشتها داری و رغبت تمام می‌نمایی سوی تو می‌آید و غذای تو می‌شود و چون اشتها و میل نماند او را به زور نتوان خوردن و کشیدن. او روی در چادر کشد و روی به تو ننماید» (همان: ۱۳۶).

- «می‌خواهند که این سخن را بیاموزند و بفروشند. این سخن هم چون عروسی است و شاهی است. کنیزکی شاهد را که برای فروختن خرند، آن کنیزک به روی چه مهر نهد و به روی چه دل بندد، چون لذت آن تاجر در فروخت است، او عین است کنیزک را برای فروختن می‌خرد. او را آن رجولیت و مردی نیست که کنیزک را برای خود خرد. مخنث را اگر شمشیر هندی خاص به دست افتد آن را برای فروختن ستانند. یا کمانی پهلوانی به دست او افتد هم برای فروختن باشد، چون او را بازوی آن نیست که آن کمان را بکشد. و آن کمان را برای زه می‌خواهد و او را استعداد زه نیست، او عاشق زه است. و چون آن را بفروشد، مخنث بهای آن را به گلگونه و وسه دهد. دیگر چه خواهد کردن؟ عجب چون آن را بفروشد به از آنچه خواهد خریدن؟» (همان: ۱۲۹ - ۱۳۰).

۲- ۵- ۴. تعابیر و اصطلاحات عامیانه

کاربرد تعابیر و اصطلاحات عامیانه در گفتار، پدیده‌ای چندوجهی است. گویندگان به دلایل متعددی از جمله افزایش کارایی ارتباط با مخاطب، بیان نقاط مشترک هویت‌ساز گروهی، تسهیل تعامل اجتماعی و پرورش پیوندهای عاطفی از تعابیر و اصطلاحات عامیانه بهره می‌گیرند. یکی از این دلایل اصلی تسهیل ارتباط با مخاطب است. زیرا گفت‌وگو را روان‌تر می‌کند و با کاهش بار شناختی زبان فاخر و رسمی، تعامل درون‌گروهی را افزایش می‌دهد. این روی‌کرد به زبان عامیانه در گفتار، هم‌چنین به ایجاد فضای آرام‌تر کمک می‌کند و در نتیجه ارتباط آسان‌تر بین گوینده و شنونده را تسهیل می‌کند.

زبان عامیانه هویت‌ساز است و کاربرد آن به گویشوران این امکان را می‌دهد که وابستگی خود را به گروه‌های اجتماعی خاص نشان دهند؛ به این ترتیب می‌تواند انسجام اجتماعی و هویت فرهنگی را تقویت کند. کاربرد عبارات

و اصطلاحات عامیانه، فضایی غیررسمی و احساسی دوستانه در مجالس سخن‌رانی ایجاد می‌کند که موجب تقویت هم‌دلی و ارتباط بیشتر گوینده با مخاطبان می‌شود.

- «این مردمان می‌گویند که 'ما شمس الدین تبریزی را دیدیم، ای خواجه ما او را دیدیم'. ای غرخواهر، کجا دیدی؟ یکی که بر سر بام اشتری را نمی‌بیند می‌گوید که من سوراخ سوزن را دیدم و رشته گذرانیدم. خوش گفته‌اند آن حکایت را که خنده‌ام از دو چیز آید: یکی زنگی سرهای انگشت سیاه کند یا کوری سر از دریچه به در آورد» (همان: ۱۰۵).

- «چون از اطلاع احوال خود عاجزی، چگونه توقع داری که بر خالق خود مطلع گردی؟ قحبه خواهر زن می‌گوید که 'در آسمان نیست' ای سگ، چون می‌دانی که نیست؟ آری آسمان را وژه وژه پیمودی، همه را گردیدی، خبر می‌دهی که درو نیست؟ قحبه خود را که در خانه داری ندانی، آسمان را چون خواهی دانستن؟ هی آسمان شنیده‌ای و نام ستاره‌ها و افلاک، چیزی می‌گویی. اگر تو از آسمان مطلع می‌بودی یا سوی آسمان وژه‌ای بالا می‌رفتی ازین هرزه‌ها نگفتی» (همان: ۲۳۴).

نتیجه‌گیری

فیه ما فیه در هسته خود نثری شفاهی است؛ فرمی که شکاف بین متن نوشتاری و کلام گفتاری را پر می‌کند. در این نثر شفاهی عرفانی، فعل‌های پویا نسبت به افعال ایستا و وجه امری و مصدری آن‌ها نسبت به دیگر وجه‌ها برتری دارد. صدای نحو انعکاسی در سرتاسر متن وجود دارد و رابطه بلاغی جمله‌ها با یک‌دیگر از نوع تناوبی است. این شفاهی - بودن، ریتم و آهنگی منحصر به فرد به اثر القا می‌کند. نحو انعکاسی این احساس را ایجاد می‌کند که زبان به خود باز می‌گردد؛ این بازگشت نحوی - که در فرم اثر آشکار است - شباهت بسیاری به ماهیت درون‌نگر تفکر عرفانی دارد. به عبارت دیگر، ساختار انعکاسی جمله‌ها یک حلقهٔ زبانی ایجاد کرده‌است که بیانگر ماهیت چرخه‌ای جست‌وجوهای معنوی است. این انتخاب نحوی صرفاً یک ویژگی سبکی نیست، بلکه بخشی جدایی‌ناپذیر از پیام عرفانی متن است. جمله‌های تناوبی نیز افزون بر آنکه متن را پویا کرده‌است، القاکنندهٔ حس تعلیق و انتخاب و تصمیم است. با توجه به اینکه این ساختار نحوی، حس سفر و کشف را در نحو زبان ایجاد می‌کند. می‌توان آن را به‌عنوان بازنمایی زبانی سیر تعالی معنوی در نظر گرفت. تشبیهات تمثیلی نیز به عنوان پلی بین عناصر محسوس و تجربهٔ عرفانی عمل می‌کند و به مفاهیم پیچیده معنوی اجازه می‌دهد که از طریق تصاویر آشنا درک شوند.

در فیه ما فیه زبان صرفاً ابزار بیان گزاره‌های عرفانی نیست. مولوی با فراتر رفتن از از کارکردهای متعارف زبان، امر متعالی را در خود زبان متجلی و محقق کرده‌است. افعال پویا مخاطب را به جلو سوق می‌دهند؛ نحو انعکاسی، نگاه ما را به درون می‌چرخاند و جمله‌های تناوبی آینهٔ سفر ما به سوی امر متعالی است. به این ترتیب، فیه ما فیه صرفاً یک اثر منشور نیست؛ یک هزارتوی زبانی و بلاغی است که ویژگی‌های سبکی آن برای هدایت مخاطب به سوی حقایق متعالی طراحی شده‌است. در اعتلای زبان به این شکل، فیه ما فیه فقط اندیشه‌های عرفانی را منتقل نمی‌کند، بلکه خود به تجربه‌ای عرفانی تبدیل می‌شود.

عنوان‌دار کردن فصل‌های کتاب براساس محتوا و زمینه غالب فصل، هم‌چنین مشخص کردن سراینندگان ابیات پراکنده‌ای که در لابه‌لای فصل‌ها وجود دارد، از جمله مواردی است که می‌توان برای کتاب فیه ما فیه انجام داد.

منابع

- آقا بابایی، سمیه (۱۴۰۲). «بررسی ویژگی‌های سبکی مقالات شمس و فیه ما فیه بر اساس عملکرد نقش‌های زبانی جملات»، ماه‌نامه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ۱۶، ش ۸ (پیاپی ۹۰)، آبان، ص ۱-۲۶.
- آقابزاز، نفیسه (۱۳۹۴). سبک‌شناسی لایه‌ای مجالس سبعة مولانا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
- بهار، محمدتقی (۱۳۳۶). سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، ج ۱-۳، چ ۱۰، تهران: امیر کبیر. ۱۳۸۹.
- جهانگیری زینی، محمد (۱۳۹۳). بررسی و مقایسه سبک‌شناسیک معارف بهاء ولد و فیه ما فیه مولانا، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: حسین حسن‌پور آلاشتی، دانشگاه مازندران.
- زارع، مینا (۱۳۹۸). تحلیل ساختار زبانی فیه ما فیه بر اساس سبک‌شناسی لایه‌ای، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: محمد بهنام‌فر، دانشگاه بیرجند.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۹۸). تاریخ ادبیات ایران و قلمرو زبان فارسی (۲) با روی‌کرد ژانری، تهران: فاطمی.
- صدیق بهزادی، ماندانا (۱۳۸۱). کتاب‌شناسی مولوی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان (۱۳۹۹). «سبک‌شناسی فیه ما فیه و مجالس سبعة مولانا در سطح ادبی: مقایسه تمثیل»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ۱۳، ش ۹ (پیاپی ۵۵) آذر، ص ۱۶۷-۱۹۰.
- فتاحیان، فائزه (۱۳۸۷). سبک‌شناسی فیه ما فیه مولوی (با توجه به دو محور آشنایی‌زدایی و ساختارشناسی)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: لیلا هاشمیان، دانشگاه بوعلی سینا.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰). سبک‌شناسی: نظریه‌ها، روی‌کردها و روش‌ها، چ ۲، تهران: سخن. ۱۳۹۲.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۳۰). فیه ما فیه، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۳۰). فیه ما فیه، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چ ۲، تهران: انتشارات نگاه. ۱۳۸۶.

Layered Stylistics of Fiyh Ma Fiyh

Abstract

Fiyh-e Ma Fiyh is one of the prose works of Jalal Al-ddin Mohammad Balkhi whose writing style is different from his other prose works the clear reason for this obvious difference is the haste in writing the text which was apparently written in the same meetings and at the same time as the lecture. The aim of the article is to examine the stylistic features of this discourse. For this purpose, first we selected the desired text corpus from the book and examined the selected text in lexical, grammatical, rhetorical and ideological layers. Then we showed the frequency of stylistic features at each level by citing examples. We also extracted and classified the dimensions of Rumi's thought through the ideological layer. Next considering that Fiyh-e Ma Fiyh is a spoken prose we identified the prominent features of the book's oral style. In some cases, we have tried to explain the rhetorical and literary purposes of the mentioned components. The results of the research show that dynamic verbs, reflexive syntax and mystical, religious and philosophical statements are more frequent than other stylistic features. Also contextual ambiguity colloquial syntax frequent inflection of periodic, verbless and fragmented sentences as well as the use of slang expressions and idioms are the prominent characteristics of the oral style of Fiyh-e Ma Fiyh.

Keywords: Rumi, Fiyh-e Ma Fiyh, Layered Stylistics, Oral Prose.

بررسی استعاره مفهومی «مگس» در غزل‌های مولوی

منصور علی‌زاده بیگدیلو

دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی

shang.m90@gmail.com

چکیده

پژوهش پیش رو استعاره مفهومی «مگس» را در غزل‌های مولوی مورد بررسی قرار داده است. بدین منظور با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و پس از جمع‌آوری داده‌ها، مطابق با آموزه‌های نظریه استعاره شناختی، حوزه‌های مقصد انتزاعی، نگاشت عمومی و جزئی و تعمیم چندمعنای هریک از نمونه‌ها شناسایی و تحلیل شده است. هدف از انجام این پژوهش آن است که دریابیم تنوع تجارب ذهنی مولوی تا چه پایه بوده و چه میزان در بیان استعاری او اثر گذاشته است. مولوی در غزلیات خود ۵۶ بار از حوزه مبدا «مگس» برای عینی کردن ۱۳ حوزه مقصد متنوع و گاه متضاد بهره برده است که نشان از توفیق مولوی در استفاده بهینه از این امکان دارد. از میان ۵۶ حوزه مقصد، تعمیم‌های معنایی مربوط به ۹ مورد بار مفهومی مثبت و ۴۷ استعاره باقی‌مانده نیز مفهومی منفی را عینی کرده‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که شناخت مولوی از مفاهیم قرآنی و دینی و آشنایی‌اش با باورهای مردم مختلف، وی را قادر ساخته است تا از حوزه مقصدی واحد برای نشان دادن انواع مختلفی از مفاهیم انتزاعی بهره بگیرد.

کلیدواژه‌ها: استعاره مفهومی، استعاره، مگس، مولوی، غزلیات.

۱. مقدمه

۱.۱. استعاره شناختی

تا اواخر دهه هفتاد میلادی، استعاره معمولاً موضوعی زبانی و بلاغی شناخته می‌شد. انتشار کتاب استعاره و اندیشه در سال ۱۹۷۹ به وسیله ارتونی موجب شد تا استعاره به موضوعی فکری تبدیل شود و تغییر دیدگاه سنتی استعاره به دیدگاهی شناختی را در پی داشته باشد. (قوام، ۱۳۹۱: ۱۴۷) پس از آن لیکاف و جانسون با مطرح کردن استعاره‌های شناختی در کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» آن را به شکل نظریه‌ای مطرح کردند و به شرح و بسط آن پرداختند. به اعتقاد آنان دیدگاه سنتی به استعاره در چهار مورد اشتباه می‌کند. پاسخ نظریه آن‌ها به این اشتباهات چنین است:

الف- دیدگاه کلاسیک، استعاره را در کلمه می‌داند، اما دیدگاه معاصر کانون استعاره را مفهوم می‌داند و نه در کلمات.

ب- در بلاغت سنتی اساس استعاره شباهت است. در حالی که در نظریه استعاره مفهومی پایه و اساس استعاره را ارتباط قلمروهای متقاطع هم‌زمان در تجربه انسان و درک شباهت‌های این حوزه‌ها شکل می‌دهد.

ج- در دیدگاه سنتی همه مفاهیم حقیقی فرض می‌شوند و استعاره نیز به بخش غیرحقیقی زبان مربوط می‌شود. در صورتی که در نظرگاه نو بخش عمده نظام مفهومی ما استعاری است که شامل مفاهیم عمیق و پایداری چون زمان، رخدادها، علل، اخلاق، ذهن و... می‌شود. فهم این مفاهیم به کمک استعاره‌های چندگانه‌ای صورت می‌پذیرد که دارای مفهومی مستدل‌اند.

د- استعاره در نظر بلاغت سنتی یک تفکر عقلانی و خودآگاه است، نه شیوه‌ای که با طبیعت ذهن و بدن‌های ما شکل گرفته است. اما در دیدگاه جدید نظام مفهومی استعاره‌ها، اختیاری و دل‌بخوایی نیستند. اگرچه بر اساس دلایل گسترده، طبیعت مشترک جسم انسان و تجربه‌های مشترک وی با دیگران، در شکل دهی استعاره‌ها موثر است (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). قابل ذکر است که در این دیدگاه استعاره علی‌رغم بلاغت سنتی، شامل تشبیه، تمثیل، استعاره و نماد نیز می‌شود. این دیدگاه معتقد است که تمایز موجود بین استعاره و تشبیه و... صرفاً در تحقق زبانی آن‌ها نمود دارد (استاک ول، ۱۳۹۳: ۱۹۰)، زیرا هر کدام از آن‌ها در اصل یک کار را انجام می‌دهند و آن عینی کردن مفاهیم انتزاعی به کمک ارتباط آن مفاهیم با مفاهیمی است که شناخته شده‌تر و عینی‌تر هستند.

در دیدگاه شناختی، استعاره‌هایی که به کار می‌گیریم ریشه در تجاربی دارد که ما از اطرافمان به دست می‌آوریم. این تجارب از محلی به محل دیگر و از فرهنگی به فرهنگ دیگر می‌تواند متفاوت باشد (کریمی، ۱۳۹۲: ۱۴۴). این بدان معنی است که استعاره‌های مفهومی بیشتر از آنکه جهان شمول باشند مربوط به فرهنگ‌ها و مکان‌های مختلف هستند. بدین جهت بعضی از مفاهیم در بین ملل مختلف تفاوت‌های قابل توجهی دارند. برای نمونه در اساطیر یونانی «سرب» معروف به «سگ هادس» موجودی است که به دستور «هادس» و به وسیله «هرکول» از جهنم به روی زمین آورده می‌شود (سعید فاطمی، ۱۳۸۷: ۲۰۸)؛ لکن در فرهنگ اسلامی در کنار حکم فقهی ناپاکی سگ (اسدلهی و همکار، ۱۳۹۹: ۳۳)، در داستان اصحاب کهف به سبب همراهی با مومنان (کهف / ۲۲)، نگاهی مثبت در خصوص آن شکل می‌گیرد. البته برخی از مفاهیم نیز در بین ملل مختلف با تجارب یکسانی درک می‌شوند. لذا می‌توان چنین نتیجه گرفت

که به غیر از برخی موارد که استعاره‌های مفهومی جهان‌شمول‌اند، بخش اعظمی از استعاره‌ها تحت تاثیر افکار، فرهنگ و مکان‌های مختلف شکل می‌گیرند و جهان‌شمول نیستند.

«هیچ استعاره‌ای مستقل از مبنای تجربی آن هرگز درک نمی‌شود یا حتی نمی‌تواند به اندازه کافی گویا باشد.» (لیکاف، ۱۳۹۴: ۳۹)؛ «آنچه ما قادر به تجربه‌اش هستیم، آنچه برایمان معنادار است، و راهی که از گذر آن تجربه می‌اندوزیم؛ با جسم ما و حضور فیزیکی ما ارتباطی همه جانبه و تنگاتنگ دارد (فیاضی، ۱۳۸۷: ۱۰۲). بنابر این نقش تجربه و ریشه‌های اندیشگانی یک قوم در شکل‌گیری زبان استعاری آن‌ها نقش اساسی دارد.

۲. ۱. ضرورت و اهداف تحقیق

بررسی شیوه‌های مختلف شاهکارهای ادبی در تفهیم مفاهیم انتزاعی و نقش تجارب مختلف فکری در بسترسازی استفاده از انواع روش‌ها موضوعی است که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از رهگذر نظریه «استعاره‌شناختی» به خوبی می‌توان این هدف را پی گرفت و با اندیشه‌های نهفته در ورای استفاده از استعاره‌ها آشنا شد. بررسی استعاره‌های مفهومی حیوانات در غزل‌های مولوی از منظر آرای شکل‌گرایان که در نوع خود تازگی دارد، می‌تواند جنبه‌های مغفول مانده‌ای از کارکردهای هنری اندیشه‌های او را آشکار کند. هدف از انجام این پژوهش آن است تا نشان دهیم که مولوی به سبب داشتن پایه‌های تجربی متنوع در اندوخته‌های ذهنی‌اش، چه سان توانسته است زبان و بیان نوین و گیرایی را به دست آورد. در همین راستا در صددیم تا به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

الف- مولانا در استفاده از حوزه مبدأ «مگس» برای عینی‌کردن حوزه‌های مقصد متنوع تا چه اندازه موفق عمل کرده است؟

ب- در صورت وجود تنوع در حوزه‌های مقصد عینی‌شده با حوزه مبدأ «مگس»، علت آن چه می‌تواند باشد؟

۳. ۱. پیشینه تحقیق

با استفاده از نظریه‌های «استعاره‌های شناختی» پژوهش‌های متعددی انجام گرفته است. که ذکر تمامی عناوین در این مجال ممکن نیست؛ لکن در خصوص بررسی استعاره‌های حیوانات در دیوان شمس پژوهش‌های اندک شماری انجام گرفته است که در ذیل به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

- جایگاه استعاره شیر در مقوله‌بندی مفاهیم عرفانی مولوی، از دکتر خدابخش اسداللهی و همکاران.
 - بررسی استعاره مفهومی سگ در دیوان شمس، از دکتر خدابخش اسداللهی و همکاران.
- پژوهش پیش رو حوزه مبدأ «مگس» و مفاهیم عینی شده با آن را مورد ارزیابی قرار داده است و از این جهت با مقالات یاد شده تفاوت خواهد داشت.

۴. ۱. روش کار و حدود تحقیق

در مقاله حاضر که به روش تحلیلی-توصیفی انجام گرفته است؛ ابتدا نمونه‌های مربوط به استعاره «مگس» از غزل‌های مولوی استخراج شده و سپس مطابق با مباحث مربوط به استعاره شناختی، حوزه‌های مقصد انتزاعی، نگاشت عمومی

و جزئی هریک از آن‌ها را شناسایی و تحلیل کرده‌ایم. در بررسی انجام گرفته پایه‌های تجربی استعاره «مگس» نیز مورد توجه بوده است.

۲. استعاره مگس در دیوان شمس

حوزه مبدا حیوانات از جمله پرکاربردترین حوزه‌های مبدا به حساب می‌رود (کوچش، ۱۳۹۳: ۳۷) که در عینی کردن مفاهیم ناملموس از آن استفاده می‌کنیم. دیوان کبیر مولوی از جهت بهره‌مندی از این امکان بسیار غنی است. از جمله استعاره‌هایی که با استفاده از مقوله حیوانات به تفهیم مفاهیم ناملموس مولانا کمک کرده، استعاره «مگس» است. «مگس» از جمله حیواناتی است که باورهای گوناگونی در اساطیر ملل مختلف حول محور آن وجود داشته است؛ یونانیان آن‌را حیوانی مقدس می‌دانستند و بعضی از القاب زئوس و آپولون نیز از آن مشتق شده بود (شوالیه، ج ۵، ۱۳۸۷: ۲۹۲). ساکنان جنوب غربی کامرون آن‌را نماد هم‌بستگی می‌دانستند، زیرا معتقد بودند وحدت و همراهی موجب قدرت حشرات کوچک بالدار می‌شود (همان). از دیگر مواردی که «مگس» در اساطیر جلوه‌ای مثبت یافته، مطلبی است که از زین‌الخبار و درباره نقش انگشتی‌های متعدد خسرو پرویز نقل شده است؛ از جمله انگشت هفتم که نقش به نقش مگس بوده است (عبداللهی، ج ۲، ۱۳۸۱: ۱۰۹۶)؛ این موضوع، صرف نظر از درست یا غلط بودنش، نشان دهنده اهمیت آن است. در مقابل، گروهی دیگر از مردم مگس را موجودی مزاحم و موزی می‌دانند. «مگس‌ها بی‌وقفه در حال همه‌مه کردن، چرخیدن و خوردن‌اند، آن‌ها موجوداتی غیرقابل تحمل هستند. بر روی کثافت و عفن، توالد و تناسل می‌کنند و مسبب بدترین بیماری‌ها هستند، و هر نوع حمایتی را پس می‌زنند و حقیر می‌شمارند: مگس‌ها نماد سماجی دایمی‌اند؛ بر همین مفهوم بوده که یکی از خدایان باستانی آشور، موسوم به بعل زیوب، لفظاً به معنای ارباب مگس‌ها، شاهزاده شیاطین شد» (شوالیه، ج ۵، ۱۳۸۷: ۲۹۲). هم‌چنین «در حماسه گیل گمش، مگس نماد خردی و کوچکی و حقارت شمرده شده است» (عبداللهی، ج ۲، ۱۳۸۱: ۱۰۸۹). در قرآن و حدیث نیز از مگس به شکلی استعاری یاد شده است؛ در خلال این تصاویر می‌توان با دیدگاه اسلام درباره این حیوان نیز آشنا شد. در آیه ۷۳ سوره مبارکه حج دوبار کلمه «ذباب» به معنی مگس به کار رفته است:

«يا ايها الناس ضرب مثل فاستمعوا له، ان الذين تدعون من دون الله لن يخلقوا ذبابا و لو اجتمعوا له و ان يسلبهم الذباب شيئا لا يستنقذوه منه ضعف الطالب و المطلوب». ای مردم! مثلی زده شد، پس بدان گوش فرادهید: همانا کسانی که غیر از خدا می‌خوانید حتی نمی‌توانند مگسی بیافرینند؛ اگرچه برای این کار متحد شوند و اگر مگس چیزی از آنان بر باید نمی‌تواند آن‌را بازپس گیرند، طالب و مطلوب هر دو ناتوانند. (همان: ۱۰۹۰، به نقل از قرآن مجید).

هم‌چنین در حدیثی که از حضرت رسول اکرم (ص) نقل شده است، استعاره مگس برای عینی کردن صفت ناپسند منافق مبنی بر کوچک و حقیر شمردن گناه خود، به کار گرفته شده است:

«منافق گناهش را چون مگسی بیند که از او پرواز می‌کند» (صدری نیا، ۱۳۸۸: ۵۵۶).

حوزه مبدا «مگس» در غزل‌های مولوی، ۵۶ بار به شکلی استعاری مورد استفاده قرار گرفته و حوزه‌های مقصد متنوع و گاه متضادی را برای مخاطب قابل‌درک ساخته است. به نمونه‌های زیر توجه کنید:

الگوی استنباطی: حیوان / قلمرو منبع یا حسی: مگس^۱ / تعمیم چندمعنا: «ضعف و خردی» / نگاشت عمومی: عقل حیوان است. / نگاشت جزئی: عقل مگس است.

از دیرباز برای قابل‌درک‌تر کردن ضعف و ناتوانی و خردی و ناچیزی یک چیز از استعاره «مگس» استفاده کرده‌اند. مولوی نیز در نمونه‌های زیر ناتوانی عقل در درک برخی امور را با همین استعاره بیان کرده است:

بمران جان و عقل را ز سر خوان فضل خود / چه خورد یا چه کند مگسی دو ز خوان تو (غ ۲۲۵۸، ب ۳)

هوش‌ها چون مگس در آن دوغست / هوش را هوشیار بایستی

زین چنین دوغ زشت گندیده / این مگس را حذار بایستی (غ ۳۱۴۳، ب ۲۴ و ۲۵ هم چنین غ ۳۱۵۴، ب ۲۴)

هرکس در پی صید عنقا است مانند مگس ناتوان و ناچیزی است و عقل نیز مدعی این کار است:

عنقا که یابد دام کس در پیش آن عنقا مگس / ای عنکبوت عقل بس تا کی تنی این تار را (غ ۲۴، ب ۶)

۲. اغیار / نفس پرست بی‌خبر از عوالم روحانی / هر شخص ضعیف به جهت قدرت روحی / طالب خام یا بی‌اخلاص (۱۸ بار) (همگی منفی)

تعمیم چندمعنا: «ضعف»، «خردی و حقارت»، «پلیدی»، «نداشتن قوه تمیز»، «مزاحم بودن»، «علاقه به شیرینی و پلیدی‌ها» / نگاشت عمومی: اغیار و... حیوان هستند. / نگاشت جزئی: اغیار و... مگس هستند.

ناآشنایان راه حقیقت و انسان‌های گرفتار در بند تعلقات نفسانی صفات مختلفی دارند که درک آن برای ما آسان نیست. مولوی جهت تفهیم این صفات از استعاره «مگس» بهره برده است. «نداشتن معرفت و قوه تمیز» در نفس پرستان، «مزاحم بودن» همه دنیا در مقایسه با معشوق ازلی، «علاقه به پلیدی‌ها» در نفس پرستان، «ناچیز و حقیر بودن» طالبان حضرت کامل که در کف محبت حضرتش به عظمت دست می‌یابند و «پلیدی» نفس پرستانی که دامن خود را به نجاسات نفس اماره آلوده‌اند؛ همگی مفاهیمی هستند که مولوی به ترتیب، در نمونه‌های زیر جهت ملموس و قابل‌درک کردن آن‌ها از استعاره «مگس» استفاده کرده است:

از کاسه‌های نعمت تا کاسه ملوث / پیش مگس چه فرق است آن ننگ میزبان را (غ ۱۸۶، ب ۱۳)

لطف توام نمی‌هلد و نه همه زمانه را / از هوس تو ای شکر همچو مگس برانمی (غ ۲۴۹۲، ب ۳)

به هر سرگین کجا گشتی مگس را گر خبر بودی / که آید از سرشت او به سعی و فضل عنقای (غ ۲۴۹۷، ب ۱۸)

در تو مگسی چو دل ببندد / یابد ز درت پر همایی (غ ۲۷۷۰، ب ۵)

طوطیانند که خود را بکشند از غیرت / گر به سوی شکرش راه برد خرمگسی (غ ۲۸۶۳، ب ۴)

نمونه‌های دیگر: (غ ۵۰۵، ب ۵)، (غ ۲۷۲۶، ب ۴)، دو شاهد مثال در (غ ۲۱۴۰، ب ۹)، (غ ۱۹۹۵، ب ۸)، (غ ۲۱۰۱، ب ۲)، (غ ۷۹۹، ب ۱)، (غ ۳۵۵، ب ۶)، دو شاهد مثال در (غ ۵۰۳، ب ۲ و ۱)، (غ ۲۸۸۷، ب ۳)، (غ ۱۹۰۶، ب ۳)، (غ ۷۶۳، ب ۶).

۳. جان (۵ بار) (همگی منفی)

تعمیم چندمعنا: «ناچیزی و حقارت»، «ضعیف بودن» / نگاشت عمومی: جان حیوان است. / نگاشت جزئی: جان مگس است.

روح انسان در مقابل عظمت حضرت حق از بس ناچیز و حقیر است که با تصویر ضعف و حقارت مگس بدان اشاره شده است:

هی که بسی جان‌ها موی به مو بسته‌اند / چون مگسان شسته‌اند بر سر چربوی‌ها (غ ۲۱۰، ب ۸)
و حقیر بودن «جان» بر سر خوان رحمت الهی نیز وضعیتی مشابه دارد:
بمران جان و عقل را ز سر خوان فضل خود / چه خورد یا چه کم کند مگسی دو ز خوان تو (غ ۲۲۵۸، ب ۳)
روح انسان در مقابل حقیقت ناچیز و حقیر است و میزان ضعف او در بیت زیر به وسیله استعاره «مگس» نشان داده شده است:

مگس روح درافتاد در این دوغ ابد / نه مسلمان و نه ترسا و نه گبر و نه جهود
هله می‌گو که سخن پر زدن آن مگس است / پر زدن نیز نماند چو رود دوغ فرود (غ ۷۹۰، ب ۱۴)
هم‌چنین است ضعیف و شکننده بودن روح انسان عادی به هنگام آزمایش‌ها و بلاها:
چو تو سیمرخ روح را بکشانی در ابتلا / چو مگس دوغ درفتد به گه امتحان تو (غ ۲۲۵۶، ب ۸)

۴. مخاطب (۳ بار) (۲ بار مثبت و ۱ بار منفی)

تعمیم چندمعنا: «علاقه به شهد و شیرینی»، «پلیدی» / نگاشت عمومی: مخاطب حیوان است. / نگاشت جزئی: مخاطب مگس است.

مولوی در نمونه زیر از علاقه مگس به سفره غذا و شیرینی استفاده کرده و از مخاطب خواسته است که در سماجت و طلب شیرینی معارف مانند مگس زیاد تلاش کند:

گرد آن دایره گرده و خوان پر چو مگس / تا قیامت تو که از دایره ابلیسی (غ ۲۸۷۸، ب ۱۱)
در بیت اول نمونه زیر نیز علاقه مگس به شیرینی مورد نظر قرار گرفته، اما در بیت دوم بار دیگر پلیدی و ناپاکی مگس برای عینی کردن ناپاکی گناهکاری که اقدام به توبه نکرده توجه شده است:

تویی مگر مگس این مطاعم عسلین / که زامقلو تو را درد و زانقلوه عناست
در آن زمان که در این دوغ می‌فتی چو مگس / عجب که توبه و عقل و رأیت تو کجاست (غ ۴۸۳، ب ۵۴)

۵. مولوی و هم‌سلکان او / عاشقان حقیقی (۶ بار) (همگی مثبت)

تعمیم چندمعنا: «علاقه به شهد و شیرینی»، «ضعیف و ناتوان بودن»، «سرگردانی و حیرانی»، «سماجت و تلاش مضاعف»، «چشیدن و درک کردن حلاوت» / نگاشت عمومی: مولوی و... حیوان هستند. / نگاشت جزئی: مولوی و... مگس هستند.

اشاره مولوی به برخی از صفات مگس در نمونه‌های زیر، در شناساندن جنبه‌هایی از حالات عاشقان حقیقت و هم‌مسلمان وی، نقش قابل‌توجهی را ایفا کرده است. علاقه مگس به شهد و شیرینی در دو نمونه زیر، اشتیاق سالک به وصال به معرفت را، برای مخاطب به خوبی ملموس کرده است:

من ندانم چه کس کز شکرت پرهوسم / ای مگس ها شده از ذوق شکرهات شکر[شکار] (غ ۱۰۸۸، ب ۵)

باده‌ای گر تو ز تلخی ویم بیم دهی / ساده‌ای گر مگسان را تو بخوان ترسانی (غ ۲۸۸۰، ب ۶)

«ضعف و ناتوانی عبد در برابر پروردگار خویش»، «سرگردانی سالک در طریق معرفت»، «سماجت و پشتکار سالک در طلب عنایت معشوق» و «چشیدن و درک حلاوت وجود یار» به ترتیب در نمونه‌های زیر به کمک استعاره مگس عینی شده‌اند:

آن شکر چو برف او وان غسل شگرف او / از سر لطف و نازکی از مگسی چه می‌شود (غ ۵۵۴، ب ۴)

گر دو صد خانه کنی زنبوروار / چون مگس بی‌خان و بی‌مانت کنم (غ ۱۶۶۵، ب ۲)

تا تو ز لعل بسته‌ات تنگ شکر گشاده‌ای / چون مگس شکسته پر بر شکر به جان تو (غ ۲۱۵۰، ب ۵)

از بس که غرقه‌ام چو مگس در حلاوت / پروا نباشدم به نظر در خصال تو (غ ۲۲۳۳، ب ۸)

۶. ضعیف‌ترین موجود (نماد) (۳ بار) (همگی منفی)

تعمیم چندمعنا: «ضعف و ناتوانی»، «کوچک و حقیر بودن»، «مزاحمت» / نگاشت عمومی: ضعیف‌ترین موجود حیوان هستند. / نگاشت جزئی: ضعیف‌ترین موجود مگس هستند.

خاصیت معرفت و حالات ناب عرفانی آن است که موجودات ضعیف و ناتوان را توانا و ارجمند می‌کند؛ این ارجمندی به سبب ارتباطی به وجود می‌آید که بنده ضعیف با آفریدگار توانا به وجود می‌آورد و کیمیای عنایت باری تعالی سالک را صاحب قدرت روحی بی‌مانندی می‌کند. این مفاهیم در نمونه‌های زیر به وسیله استعاره مگس برای مخاطب عینی‌سازی شده‌اند:

در آن زمان که غسل‌های فقر می‌لیسیم / به چشم ما مگسی می‌شود سپه‌سالار (غ ۱۱۴۱، ب ۱۵)

یکی مگس ز شکرهای بی‌کرانه او / پرید در پی آن نسر و برشکست سری (غ ۳۰۸۸، ب ۱۰)

هم‌چنین در بیت زیر «هر موجود ضعیف و در عین حال موزی» با استعاره «مگس» نشان داده شده است:

چه دست باشد کز رو مگس نداند راند / ز سست طبعی کرمی نمایش چو پلنگ (غ ۱۳۲۸، ب ۳)

۷. نفس / حس نفسانی (۴ بار) (همگی منفی)

تعمیم چندمعنا: «ضعیف و در عین حال موزی بودن»، «حریص بودن به نجاسات و پلیدی‌ها» / نگاشت عمومی: نفس حیوان است. / نگاشت جزئی: نفس مگس است.

در ابیات زیر، «ضعیف بودن نفس در برابر اراده پلادین سالک الی الله» و نیز «کشش و علاقه نفس به پلیدی‌ها و ظلمات عالم ماده» مفاهیمی هستند که استعاره «مگس» به خوبی آن‌را عینی و قابل‌درک ساخته است:

نفس ضعیف‌معه را من نکنم حریف خود / زانک خدوک (حسد، خشم) می‌شود خوان مرا از این مگس

(غ ۱۲۰۵، ب ۷)

اگر نفس می‌توانست از عالم ماده و تعلقات آن چشم‌پوشی کند، می‌توانست به مقامات بلند معرفتی دست پیدا کند: بنشسته حس نفس خس نزدیک کاسه چون مگس / گر کاسه نگزیدی مگس در حین مگس عنقاستی (غ ۲۴۴۶، ب ۹)

۸. وسوسه و خیالات (۴ بار) (همگی منفی)
تعمیم چندمعنا: «موزی و آزارنده بودن» / نگاشت عمومی: وسوسه حیوان است. / نگاشت جزئی: وسوسه مگس است.

از «وسوسه» به جهت آزارنده بودن برای سالک، در ابیات زیر با عنوان «مگس» یاد شده است:
ملک را بگذاشت و بر سرگین نشست / لاجرم شد خرمگس سرلشکرش
خرمگس آن وسوسه‌ست و آن خیال / که همی خارش دهد هم چون گرش (غ ۱۲۵۵، ب ۲۲ و ۲۳)
به سبب عنایت معشوق، وسوسه‌ها را از خود دور می‌کنیم:
ساعتی می‌کرد بر ما شکر و گوهر نثار / ساعتی از (ظاهرا در معنی به سبب آمده است) شکر او ما مگس می‌رانندیم (غ ۱۵۹۶، ب ۴)

وسوسه‌های ناپسند دل انسان را مشغول می‌کند:
چون جولئه حرص در این خانه ویران / از آب دهان دام مگس گیر تنیدی (غ ۲۶۲۵، ب ۲)
در نمونه‌های زیر حوزه‌های مقصد «سیمرغ» و «تعلقات» هر کدام با دو بسامد و حوزه‌های مقصد «نبات»، «نوع انسان»، «دل» و «عاشقان مجازی» هر کدام با یکبار بسامد به وسیله حوزه مبدا «مگس» عینی‌سازی شده‌اند. در ادامه جزئیات هر یک از نمونه‌ها، به اختصار ذکر شده‌اند:

۹. سیمرغ (نماد هرچیز نیرومند، والامقام و ارزشمند) (۲ بار) (همگی منفی)
تعمیم چندمعنا: «حقیر بودن» / نگاشت عمومی: سیمرغ (نماد هرچیز نیرومند، والامقام و ارزشمند) حیوان است. / نگاشت جزئی: سیمرغ (نماد هرچیز نیرومند، والامقام و ارزشمند) مگس است.
ایمان بر کفر تو ای شاه چه کس باشد / سیمرغ فلک پیما پیش تو مگس باشد (غ ۶۰۸، ب ۱)
ور طایر غیبی به تو بر سایه فکندی / سیمرغ جهان در نظر تو مگسستی (غ ۲۶۲۴، ب ۲)

۱۰. تعلقات / هرچیزی در مقابل یار (۲ بار) (همگی منفی)
تعمیم چندمعنا: «حقیر و بی‌ارزش بودن» / نگاشت عمومی: تعلقات حیوان هستند. / نگاشت جزئی: تعلقات مگس هستند.

تعلقات و هر چیز در مقابل یار در بی‌ارزشی و پلیدی مانند مگس هستند:
صوفیان در دمی دو عید کنند / عنکبوتان مگس قدید کنند (غ ۹۷۳، ب ۱)
اهل جهان عنکبوت صید همه خرمگس / هیچ از ایشان مگو تام نگیرد ملال (غ ۱۳۵۱، ب ۳)

۱۱. نوع انسان (۲ بار) (منفی)

تعمیم چندمعنا: «ضعیف و حقیر بودن» / نگاشت عمومی: نوع انسان حیوان است. / نگاشت جزئی: نوع انسان مگس است.

نه از اجزای یک آدم جهان پرآدمی کردی / نه آنی که مگس را تو بدادی فر عنقایی (غ ۲۵۱۱، ب ۷)
ای مگس دل با لب شکر میبچ / چشم بادامست از بادام ترس (غ ۱۲۰۹، ب ۶)

۱۲. نبات (نماد تمام زیبایی‌ها در مقابل یار) (۱ بار) (مثبت)

تعمیم چندمعنا: «علاقه به شیرینی» / نگاشت عمومی: نبات (نماد تمام زیبایی‌ها در مقابل یار) حیوان است. / نگاشت جزئی: نبات (نماد تمام زیبایی‌ها در مقابل یار) مگس است.

ماه درست پیش او قرص شکسته بسته‌ای / بر شکرش نبات‌ها چون مگسی است زحمتی (غ ۲۴۶۶، ب ۲)

۱۳. عاشقان مجازی (۱ بار) (منفی)

تعمیم چندمعنا: «حریص به حلاوت دنیوی بودن» / نگاشت عمومی: عاشقان مجازی حیوان هستند. / نگاشت جزئی: عاشقان مجازی مگس هستند.

عاشقان صورتی در صورتی افتاده‌اند / چون مگس کز شهد افتد در طغار دوغکین (غ ۱۹۷۲، ب ۷)

جدول شماره ۴- بسامد حوزه‌های مقصد مختلف عینی شده با حوزه مبدأ مگس

ردیف	حوزه مقصد	حوزه مبدأ	بسامد
۱	عقل	مگس	۵
۲	...اغیار و	"	۱۸
۳	جان	"	۵
۴	مخاطب	"	۳
۵	...مولوی و هم‌مسلمان او	"	۶
۶	ضعیف‌ترین موجود	"	۳
۷	نفس	"	۴
۸	وسوسه و خیالات باطل	"	۴
۹	...سیمرغ و	"	۲
۱۰	تعلقات / هرچیزی در مقابل یار	"	۲
۱۱	نوع انسان	"	۲
۱۲	نبات (نماد تمام زیبایی‌ها در مقابل یار)	"	۱
۱۳	عاشقان مجازی	"	۱

جدول شماره ۲- بسامد تعمیم‌های چندمعنایی مختلف

ردیف	تعمیم‌های چند معنا	بسامد
۱	تعمیم‌های معنایی با بار معنایی مثبت	۹
۲	تعمیم‌های معنایی با بار معنایی منفی	۴۷

نتیجه‌گیری

مولوی در غزلیات خود ۵۶ بار از حوزه مبدا «مگس» برای عینی کردن ۱۳ حوزه مقصد متنوع و گاه متضاد بهره برده است. این امر نشان از توفیق مولوی در استفاده بهینه از این امکان دارد. وی به کمک این استعاره توانسته است تا مفاهیم ناملموس «عقل، اغیار و...، جان، مخاطب، مولوی و هم‌مسلمانان او...، ضعیف‌ترین موجود، نفس، وسوسه و خیالات باطل، سیمرغ و...، تعلقات/هرچیزی در مقابل یار، نبات(نماد تمام زیبایی‌ها در مقابل یار)، نوع انسان، دل/قلب، عاشقان مجازی» را برای مخاطبانش به خوبی توضیح داده و درک آن‌ها را از مفاهیم یاد شده ارتقا دهد. داده‌های جدول شماره ۱ نشان می‌دهد که مفهوم ناملموس «اغیار/نفس پرست بی‌خبر از عوالم روحانی/هر شخص ضعیف به جهت قدرت روحی/طالب خام یا بی‌اخلاص» با ۱۸ بار تکرار، بالاترین بسامد را در بین سایر مفاهیم دارد. پس از آن حوزه مبدا «مولوی و...» با ۶ بار، «عقل» و «جان» هریک ۵ بار، «نفس» و «وسوسه» هر یک ۴ بار، «مخاطب» و «ضعیف‌ترین موجود» هر یک ۳ بار، «سیمرغ»، «تعلقات» و «نوع انسان» هر کدام ۲ بار و «نبات» و «عاشقان مجازی» نیز هر کدام ۱ بار به کمک حوزه مقصد «مگس» عینی شده‌اند. هم‌چنین مطابق با جدول شماره ۲، از بین ۵۶ حوزه مقصد یاد شده، تعمیم‌های معنایی مربوط به ۹ استعاره بار مفهومی مثبت و تعمیم‌های معنایی ۴۷ استعاره باقی‌مانده مفهومی منفی را عینی کرده‌اند. این موضوع نشان می‌دهد که شناخت مولوی از مفاهیم قرآنی و دینی و آشنایی‌اش با باورهای مردم مختلف، وی را قادر ساخته است تا از حوزه مقصدی واحد برای نشان دادن انواع مختلفی از مفاهیم انتزاعی بهره بگیرد و به کمک آن، برای مفاهیم کم‌تر شناخته شده و ناملموس تعمیم‌های معنایی منفی و مثبت در نظر بگیرد.

پی‌نوشت

۱- در همه نمونه‌ها الگوی استنباطی «حیوان» و قلمرو منبع یا حسی «مگس» است. لذا جهت پرهیز از اطاله کلام در دیگر نمونه‌ها از تکرار آن‌ها اجتناب شده است.

منابع

قرآن کریم.

- استاک ول، پیترو. (۱۳۹۳). درآمدی بر شعرشناسی شناختی، ترجمه لیلا صادقی، تهران: مروارید.
- اسداللهی، خدابخش و همکاران. (۱۳۹۸). جایگاه استعاره شیر در مقوله‌بندی مفاهیم عرفانی مولوی، زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شماره ۸۶، صص ۲۹-۷.
- اسداللهی، خدابخش و منصور علی زاده، (۱۳۹۹). بررسی استعاره مفهومی سگ در دیوان شمس، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال ۵، شماره ۲، صص ۴۶-۲۹.
- فاطمی، سعید. (۱۳۸۷). مبانی فلسفی اساطیر یونان و روم، تهران: دانشگاه تهران.
- فیاضی، مریم سادات و همکاران. (۱۳۸۷). خاستگاه استعاری افعال حسی چند معنا در زبان فارسی از منظر معنی‌شناسی شناختی، ادب‌پژوهی، شماره ۶، (صص ۱۰۹-۸۷).
- قوام، ابوالقاسم و زهره هاشمی. (۱۳۹۱). «امید و ناامیدی در بوف کور» (تحلیل مفاهیم انتزاعی بوف کور براساس نظریه استعاره مفهومی)، نقد ادبی، سال ۵، شماره ۲۰، (صص ۱۷۰-۱۴۳).
- شوالیه، ژان و آلن گبران. (۱۳۸۷). فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایی، جلد پنجم، تهران: جیحون.
- صدری نیا، باقر. (۱۳۸۸). فرهنگ مائورات متون عرفانی، تهران: گیسوم.
- عبداللهی، منیژه. (۱۳۸۱). فرهنگنامه جانوران در ادب پارسی. بخش نخست و بخش دوم. تهران: پژوهنده.
- کریمی، طاهره و ذوالفقار علامی. (۱۳۹۲). استعاره‌های مفهومی در دیوان شمس بر مبنای کنش حسی خوردن، نقد ادبی، سال ۶، شماره ۲۴، صص ۱۶۸-۱۴۳.
- کوچش، زلتن. (۱۳۹۳). مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران: سمت.
- لیکاف، جرج. (۱۳۹۴). استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقا ابراهیمی، تهران: علم.
- مولوی، جلال الدین محمد بن محمد. (۱۳۷۸). کلیات دیوان شمس، مطابق نسخه تصحیح شده استاد بدیع الزمان فروزان فر، به تصحیح مجتبی مولوی، تهران: امیر مستعان.
- هاشمی، زهره. ۱۳۸۹. «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، فصلنامه علمی-پژوهشی ادب‌پژوهی، شماره ۱۲، تابستان، صص ۱۴۰-۱۱۹.

Investigating the Conceptual Metaphor of "Fly" in Rumi's Ghazals

Mansour Ali Zadeh Bigdilo

Ph. D. in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili.

shang. m90@gmail. com

Abstract

The present study examines the conceptual metaphor of the "fly" in Rumi's ghazals. Using a descriptive-analytical method and after collecting data, in accordance with the principles of cognitive metaphor theory, the abstract target domains, general and specific mappings, and the polysemy of each example have been identified and analyzed. The aim of this research is to determine the extent of Rumi's diverse mental experiences and how they have influenced his metaphorical expressions. In his ghazals, Rumi has used the source domain of the "fly" 56 times to concretize 13 diverse and sometimes contrasting target domains, demonstrating his success in optimally utilizing this potential. Among the 56 target domains, 9 instances carry a positive connotation, while the remaining 47 metaphors concretize negative concepts. This indicates that Rumi's understanding of Quranic and religious concepts, as well as his familiarity with the beliefs of various peoples, enabled him to use a single source domain to represent a wide range of abstract concepts.

Keywords: Conceptual metaphor, metaphor, fly, Rumi, ghazals.

پیکرگردانی یک اسطوره (بررسی ریشه‌های باستانی و اساطیری افسانه آل)

منصور علی زاده بیگدیلو

دانشگاه محقق اردبیلی، دانشکده زبان و ادبیات فارسی

shang.m90@gmail.com

چکیده

آل یا آل آروادی موجودی است خیالی که در باورهای مردم شمال غرب ایران و مناطقی هم‌چون قفقاز و آسیای میانه و بخش‌هایی از جنوب روسیه وجود دارد. در روایت‌هایی که بین مردم این مناطق وجود دارد آل زنی سفیدپوش با چهره‌ای ترسناک است که جگر و شش زنان تازه زایمان کرده را در می‌آورد و با خود می‌برد و نوزادان را می‌کشد و یا می‌دزدد. داستان آل با موضوع جن نیز درآمیخته است و در باور مردم این موجود اهریمنی زنی از طایفه جنیان شرور در نظر گرفته شده است. در پژوهش حاضر این افسانه از منظر باور به جن، بُعد اساطیری و باستانی نیز مورد بررسی قرار گرفته است. نگارنده بیان می‌کند که مرگ و میر زنان تازه زایمان کرده و نوزادان را در اساطیر به وجود زنانی اهریمنی و الهه‌هایی هم‌چون لیلیث در اساطیر دینی یهودی نسبت داده‌اند و نیز در تاریخ باستان ایران به گروهی از زنان جنگجو معروف به آلان‌ها که به کار غارت و دزدیدن نوزادان دختر و کشتن زائوها اقدام می‌کرده‌اند اشاره شده است، بدین جهت این امکان وجود دارد که همین گروه پس از گذر قرن‌ها و با توجه به وجود سابقه فکری در اسطوره‌ها پیکرگردانی کرده و به شکلی زنی مرموز و اهریمنی به نام آل درآمده باشند و چون به چشم همه دیده نمی‌شود با موضوع جن نیز ارتباط پیدا کرده باشد.

کلیدواژه‌ها: آل، جن، اسطوره، لیلیث، آلان‌ها.

۱. مقدمه

۱.۱. مبانی نظری

«اسطوره عبارت است از روایت یا جلوه‌ای نمادین دربارهٔ ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به طور کلی جهان شناختی که یک قوم به منظور تفسیر خود از هستی به کار می‌بندد» (اسماعیل پور، ۱۳۹۱: ۱۴). انسان‌های نخستین درباره هر یک از پدیده‌های طبیعی و ابهام‌ها و سوالات مرتبط با آفرینش و جهان هستی داستان‌هایی پرداخته‌اند که در اصل می‌توان گفت نوعی فلسفه ابتدائی محسوب می‌شوند. بنابر این «اساطیر موجود در هر قلمرو فرهنگی، کلید درک مسائل فلسفی خاص آن قلمرو نیز هست» (گرین، ۱۳۸۷: ۷). هم‌چنین «شفاف‌ترین و درخشان‌ترین کاربرد اسطوره‌ها نمونه و الگو بودن آن است» (واحد دوست، ۱۳۸۹: ۵۸). این باورهای بشر نخستین که به اسطوره معروف است با گذر قرن‌های متمادی با تغییراتی همراه بوده است. گاه عقاید خرافی بعدی به آن افزوده و یا قسمتی از باورهای نخستین با تغییراتی همراه شده است. در مواقعی مشاهده می‌شود که اشخاص یا گروهی خاص در تاریخ رنگی اسطوره‌ای پذیرفته‌اند. بعضی از اسطوره‌ها با تغییراتی، در طول اعصار به حیات خود ادامه داده و «پوست انداخته نو می‌شوند» (ستاری، ۱۳۸۷: ۱۰). اسطوره‌شناسان معتقدند «که اسطوره و نمادهایی که به همراه خود می‌آورد، هرگز به طور کامل از جهان کنونی روان ناپدید نمی‌شود. بلکه تنها جلوه خود را تغییر می‌دهد و عملکردهایش را پوشیده نگاه می‌دارد» (الیاده، ۱۳۷۵: ۲۸). در بسیاری از آداب و رسوم مردم در مناطق مختلف و داستان‌های فولکلوریک آن‌ها رگه‌هایی از باورهای اساطیری را می‌توان دید. در سنت‌هایی چون آب ریختن پشت سر مسافر، چهارشنبه سوری، پریدن از روی آتش، اعتقاد به وجود آل و بسیاری دیگر از موارد مشابه، ریشه‌های اساطیری را می‌توان مشاهده کرد. ریشه‌شناسی این باورها و آشنایی با پایه‌های فرهنگی آن می‌تواند به شناخت بهتر ما از جهان و مواجهه درست با پدیده‌های پیش‌رو در زندگی مان کمک کند. بدین جهت بررسی ریشه‌های باستانی، اساطیری و دینی افسانه «آل» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در مقاله حاضر که به بررسی ریشه‌های باستانی و اساطیری افسانه آل خواهیم می‌پردازیم در تلاش هستیم تا به سوالات زیر پاسخ دهیم:

۱) داستان «آل» تا چه میزان از واقعیت برخوردار است؟

۲) داستان «آل» با چه باورهای اساطیری و تاریخی درآمیخته است؟

۱.۲. روش تحقیق

در پژوهش پیش‌رو که داده‌های آن به دو شیوه میدانی و کتاب‌خانه‌ای جمع‌آوری شده، از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده است. در این روش ابتدا گزارشی منظم از صفات و ویژگی‌های یک شی یا پدیده ارائه می‌شود (فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۴۷) و سپس داده‌های به دست آمده مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. در همین راستا پس از دقت در اطلاعات به دست آمده تلاش کرده‌ایم تا به تحلیل آن بپردازیم.

۱.۳. پیشینه تحقیق

در خصوص «آل» و باورهای حول محور آن در میان عموم مردم داستان‌هایی وجود دارد که در وبلاگ‌ها و برخی از سایت‌ها نیز همین مطالب گاه با گمانه‌زنی‌هایی در خصوص نحوه شکل‌گیری آن درج شده است، لکن مطابق با جستجوی در پایگاه‌های اینترنتی نمایه‌کننده مقالات علمی، هم‌چون ایرانداک، سیویلیکا و نورمگز، هیچ‌گونه پژوهشی با موضوع «آل» انجام نشده و مقاله حاضر نخستین اقدام در این خصوص است.

۲. آل یا آل آروادی

آل یا آل آروادی در داستان‌های عامیانه موجودی است که به صورت زنی اهریمنی تصویر شده است. این موجود در باور مردم شمال غرب ایران و نیز در بین مردم قفقاز و آسیای میانه و بخش‌هایی از جنوب روسیه وجود دارد. از «آل» در مناطق گوناگون با نام‌های مختلفی یاد می‌شود. مثلاً در ارمنستان با نام «آلک»، در میان کردها با نام «آل»، بین مردم افغانستان و تاجیکستان «هال» یا «خال»، در کشورهای ترک زبان آسیای میانه «آلباستی» یا «آلماستی» و در میان مردم کشمیر و بدخشان با نام «هالماستی» شهرت دارند. از این موجود در فرهنگ بختیاری نیز با عبارات «آل برده» و «الهی آل ببرد» یاد می‌شود.^۱ هم‌چنین این موجود مرموز در بین مردم منطقه مغان و برخی دیگر از شهرستان‌های استان اردبیل، هم‌چنین در بیان مردم جمهوری آذربایجان به «آل آروادی» شهرت دارد. در فرهنگ معین ذیل کلمه آل آمده است: «نام موجودی موهوم که عوام معتقدند به زن تازه‌زا آسیب می‌رساند، به همین علت افرادی به مدت شش تا ده روز، تا صبح بالای سر زائو بیدار می‌مانند» (معین، ۱۳۸۶، ذیل عنوان آل).

در باور مردم این مناطق «آل» زن بلندقامت و سفیدپوشی است که سینه‌های بزرگی دارد. آل اگر سینه‌های خود را بر روی شانه‌های خود نگذارد نمی‌تواند به راحتی راه برود چون در آن صورت سینه‌هایش روی زمین کشیده خواهد شد. درباره اجزای بدن و صورت آل گفته‌اند که: آل‌ها چشمانی آتشین و موهایی ژولیده و آشفته و دندان‌هایی با نیش‌هایی به جلو آمده دارند. حتی برخی از زنان نقل می‌کنند که در نزد زنان کهنسال ده چیزی شبیه به دندان نیش به اندازه انگشت کوچک دست وجود داشته است که آن را به زنان تازه‌زایمان کرده می‌دادند تا از گردن خود بیاویزند و معتقد بودند که با این کار دیگر آل به آن‌ها آسیبی نخواهد رساند.

«بنابر باورهای کهن، «آل» پس از دزدیدن قلب و شش زن و زمانی که دیگر زن زنده نمانده‌است، اقدام به فرار و عبور از اولین آب جمع شده در یک جا یا اولین منبع آب می‌کنند. طلسم‌های مانع آل، مانند دیگر طلسم‌ها برای دیگر شیاطین است. این طلسم‌ها شامل افسون، دعا، اشیای فلزی، سیر و پیاز و جلوگیری کردن از رسیدن آل به آب است. در ایران «آل» به شکل پیرزنی لاغر و استخوانی با بینی گلی و صورتی سرخ به همراه سبده حصیری برای شش و جگرهای دزدیده شده تصویر شده است. در آسیای میانه، آل‌ها چنین توصیف شده‌اند: موجوداتی چاق و زشت و پیرزانی پرمو با پستان‌های آویزان به همراه سبده پشمی که جگر و شش‌های قربانیان را درون آن قرار می‌دهند.»^۲ در همه داستان‌هایی که آل به دست مردم ده گرفتار می‌شود به علاقه آل بر سواری گرفتن اسب‌هایی که در اصطبل بسته شده‌اند اشاره شده است. نقطه جالب این است که اسبی که آل از آن سواری می‌گیرد نیز مثل خود او سفید رنگ است. و در همه این داستان‌ها آل به وسیله قیراندود کردن زین اسب به دام می‌افتد.

مهم‌ترین بخش باور حول محور این موجود افسانه‌ای آن‌جاست که این زن اهریمنی با زنان تازه‌زایمان کرده ارتباط پیدا می‌کند. در مناطق یاد شده به خصوص در مناطق مغان، قفقاز و ارمنستان مرگ و میر زنان تازه‌زایمان کرده و

نوزادانی که چهل روز از تولد آن‌ها نگذشته است را به خاطر وجود این زن شرور می‌دانستند. «در روایات ارمنی، آل‌ها قلب و شش زن درحال زایمان، زن آبستن و زنی تازه زایمان کرده (زائو) را می‌دزدند و سبب مرگ او می‌شوند. آن‌ها هم چنین با آسیب رساندن به جنین در زهدان مادر سبب سقط جنین می‌شوند. آل‌ها نوزادان زیر چهل روز را دزدیده و اقدام به تعویض آن‌ها با بچه خود یا بچه جن می‌کنند.» (همان)

رکن اصلی داستان آل ارتباط آن با زنان زایمان کرده یا در حال زایمان است. باور مردم این مناطق بر این است که آل موجودی از جنس جنیان است. در واقع آل را زنی از جنس جنیان شرور می‌دانند. این زن شرور به هنگام تولد نوزاد تا چهل روز پس از تولد نوزاد سعی در کشتن مادر و نوزاد دارد و یا اقدام به دزدیدن نوزاد می‌کند. آل پس از زایمان و یا به هنگام زایمان به سراغ زن حامله می‌آید و جگر مادر نوزاد را از سینه او کنده و مادر و فرزند را می‌کشد. لذا زائو با خونریزی از دنیا می‌رود و یا نوزاد خود را از دست می‌دهد. به همین علت است که زنان با تجربه خانواده جهت حفاظت از نوزاد تا چهل روز افراد غریبه را از حضور در نزد نوزاد باز می‌دارند و به دیوار اطراف خانه سوزن و میخ می‌زنند و یا اینکه شانه یا چنگالی را در پیازی فرو می‌کنند و بالای سر زائو قرار می‌دهند تا مادر و نوزاد از شر جنیان که آل نیز از جنس آنان شمرده می‌شد در امان باشند. بدینسان داستان آل با باور به جنیان ارتباط تنگاتنگی پیدا می‌کند. برطبق بسیاری از روایات خاور نزدیک خدا ابتدا برای همسری آدم آل را می‌آفریند اما آدم که از خاک خلق شده بود با آل که از جنس آتش است، ناسازگار بود. لذا دشمنی آل با زنان که همه دختران حوا، دومین همسر آدم، محسوب می‌شوند ریشه در همین داستان دارد. (همان)

برخی از زنان مدعی هستند که آل را دیده‌اند در حالی که پایین پای آن‌ها نشسته بوده و قصد داشته است تا جگر آن‌ها را از سینه‌شان بیرون بکشد. این زنان می‌گویند: آل گردن‌بندی دارد که هرکس بتواند آن را بگیرد و از گردن آل جدا کند، نه تنها خود بلکه نسل‌های آینده او نیز از شر آل در امان خواهند بود.

عده‌ای مدعی هستند که آل را با قیراندود کردن زین اسب به هنگام سواری گرفتن از اسبشان گرفتار کرده‌اند و برای مدتی از آن به عنوان خدمتکار استفاده کرده‌اند. آن‌ها می‌گویند آل بچه‌ای هم داشته است که سفارش می‌کرده اگر خانه را جارو کشیدند زیر بچه او را جارو نکشند. زیرا در این صورت بچه‌اش خواهد مرد. ولی آن‌ها بی‌توجه به این هشدار زیر بچه آل را جارو می‌کشند و بچه می‌میرد و آل نیز آن‌ها را نفرین می‌کند. یا اینکه گفته می‌شود وقتی آل گرفتار شده، اجازه بگیرد و جایی برود، اگر بگوید شب خواهم آمد صبح می‌آید و اگر گفت صبح خواهم آمد، شب می‌آید. این موارد و بسیاری از مطالب یاد شده بیشتر شبیه به باورهای خرافی هستند که ساخته و پرداخته ذهن مردم بوده و عمدتاً از طرف زنان نقل شده است.

مطالب ذکر شده بخشی از باورهای هستند که در مناطق جغرافیایی یاد شده هم‌چون داستان‌هایی برای کودکان نقل می‌شوند و از همان دوران کودکی ذهن‌ها را به خود مشغول کرده و برخی از ترس‌ها را با این داستان پیوند می‌زند. حتی امروزه که رفته رفته این باور در بین مردم این مناطق کم رنگ‌تر می‌شود برخی به واقعی بودن داستان آل تاکید دارند. برای رسیدن به حقیقت این باور باید آن‌را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داد. در ادامه این پژوهش زوایای مختلف این باور را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۳. باور به آل و رابطه آن با جن

چنان‌که پیش از این اشاره شد مردم مناطق یاد شده آل را زنی از جنس جنیان شرور می‌دانند. گویا این ارتباط از آنجا شکل گرفته است که آل نیز هم‌چون «جن» به چشم همه دیده نمی‌شود و تنها برخی از مردم و در موقعیت‌های خاصی این موجودات را مشاهده کرده‌اند. باورهای دربارهٔ جن در بین مردم وجود دارد، شباهت بسیاری به باورهای مردم نسبت به آل دارد. گویا از این جهت است که آل را نیز از جنس جن دانسته‌اند. احتمال دارد باور به جن بودن آل و اشتراکاتی که بین این دو وجود دارد محصول عقایدی باشد که بعد از ظهور اسلام شکل گرفته است. از جمله این عقاید می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مردم در گذشته معتقد بودند زنی که تازه زایمان کرده است را نباید تنها گذاشت، چون جنیان می‌آیند و او را اذیت می‌کنند (طاهرزاده، ۱۳۸۸: ۱۷). این عقیده شباهت بسیاری دارد به باور مردم نسبت به آل و خطری که از جانب آن متوجه زائو و نوزاد می‌شود.

هم‌چنان که قبلاً اشاره کردیم زنان معتقد بودند اگر زائو گردنبند آل را گرفته و از گردنش جدا کند، آل دیگر به نسل وی آزار و اذیتی نخواهد رساند و آن‌ها از خطر و آسیب آل در امان خواهند بود. این باور نیز شباهت بسیاری دارد به خرافاتی که به جن نسبت می‌دهند و آن این‌که؛ دماغ جن از جنس خمیر است و اگر کسی دماغ جن را بگیرد جن تسلیم او می‌شود (برزگر، ۱۳۹۱: ۱۲۲).

پیش از این گفته شد که زائو را از ترس آل تنها نمی‌گذاشتند تا مبادا به وی آسیبی برساند و نیز اشاره شد به اینکه از ترس آل چنگالی را در پیازی فرو می‌کردند و بالای سر زائو می‌گذاشتند و در دیوار اطراف خانه سوزن می‌زدند و به سر و لباس زائو سنجاق می‌زدند و تا مدتی غریبه‌ها را به نزد زائو راه نمی‌دادند تا از شر آل در امان بماند. در این خصوص باید اضافه کرد که در باورهایی که نسبت به جن وجود دارد نیز مردم معتقدند: جن از آهن می‌ترسد و سوزن و قیچی از وسایلی هستند که جن از آن‌ها فرار می‌کند. لذا این موضوع نیز از مواردی است که باورهای مشترکی نسبت به آل و جن در تخیلات مردم شکل گرفته است. شاید این باور از آنجا نشأت گرفته باشد که گفته می‌شود جنیان به دور از آبادی‌ها و شهرها ساکن هستند و وجود آهن نیز حاکی از پیشرفت و دستیابی به تمدن و شهرسازی مردمان تلقی شده است.

در توجیه عقاید مردم مبنی بر وجود آل و آزار زنان تازه زایمان کرده توسط آل یا جن باید گفت که در گذشته به جهت وضعیت بد بهداشتی زائو در اثر وضع حمل و ضعف جسمی بیشتر از دیگران در معرض خطر ابتلا به انواع بیماری‌ها و عفونت‌ها قرار داشته است لذا اغلب در اثر خونریزی به هنگام وضع حمل و یا دلایل دیگری جان خود را از دست می‌داده است. لذا مردم در بیان علت این مرگ و میر به ساختن افسانه‌هایی از قبیل آزار جن و آل اقدام کرده‌اند. هم‌چنین از آنجا که اعتقاد داشته‌اند جن از آهن می‌ترسد، به سر و یقهٔ زنان سنجاق می‌زدند. در واقع زنان با این کار به خود تلقین می‌کردند که دیگر جن و یا آل به آن‌ها نزدیک نخواهد شد. هم‌چنین پیازی که بر سر چنگال می‌زدند خاصیت میکروب‌زدایی داشته است چون پیازی که پوست کنده باشد میکروب‌ها را به خود جذب می‌کند. علاوه بر این خاصیت میکروب‌زدایی این عمل نیز خود موجب تلقینات مثبت بوده است که قدرت تحمل زائو را افزایش می‌داده است. جالب این است که در روایات اسلامی به میکروب شیطان اطلاق شده است. از جمله حدیثی از امام باقر (ع) نقل شده است که ناخن‌های دراز را جایگاه شیطان می‌دانند (جدیدی، ۱۳۸۸: ۱۶). هم‌چنان‌که آل از این پیاز و چنگال فرار می‌کند می‌توان تصور کرد، آل همان میکروب است که پیاز مانع از آن می‌شود تا جذب بدن زائو

شود و از آسیب رساندن به زائو جلوگیری می‌کند. بنابر این امر با باور به موجودی به نام آل و عقاید حول محور آن در آمیخته است. توجیه مرگ و میر کودکان به سبب ناآگاهی از دلایل بهداشتی آن تا بدانجا بوده است که در منطقه مغان در مواقعی اعتقاد به موجود موهوم دیگری وجود داشته است. این موجود که به شکل پرنده‌ای فرض می‌شده، با حمله به کودکان آن‌ها را می‌کشته است. بنابراین باورهای مشابه در خصوص مرگ و میر کودکان در نزد مردم مسبق به سابقه است.

۴. باور به زنانی اهریمنی در اساطیر

از آنجا که انسان کهن برای اقناع حس کنجکاوی خود و کم کردن اضطراب و نگرانی خود در مواجهه با حوادث طبیعت، نسبت به همه پدیده‌های هستی به دنبال دلیلی ماورایی است، شاید به علت مرگ و میر زیادی نیز که بین زائوها و نوزادان در میان اقوام ابتدایی شایع بوده است ذهن اسطوره‌پرداز آن‌ها علت این امر را نیز با خیال‌پردازی به اهریمن نسبت داده‌اند. در اساطیر مصری از دو ایزدبانو به نام‌های «بس» و «تئوریس» که نگهبان و حامی رسمی زنان در حال زایمان هستند سخن به میان آمده است (گریمال، ۱۳۹۱: ۵۱). اشاره به این دو ایزدبانو نشان‌گر آن است که مرگ و میر بین زائو و نوزادان شایع بوده است و همین امر باعث شده تا حامیان و نگهبانانی از بین ایزدان برای آن‌ها انتخاب شوند.

به روایت تلمود در اساطیر دینی یهودی نیز از دیوی ماده به نام «لیلیت» یاد شده است که «چهره انسان، گیسوان بلند و دو بال دارد» [...] لیلیت ملکه دیوها و همسر شیطان معرفی می‌شود. بنابر افسانه‌ای لیلیت نخستین همسر آدم ابوالبشر بود [...] وی می‌کوشد تا همه نوزادان را بکشد و در میان یهودیان مرسوم است که با آویختن طلسمی به نوزاد، او را از شر لیلیت در امان نگاه دارند» (مصاحب، جلد دوم، ۱۳۹۱: ۲۵۵۳). فرهنگ توصیفی ادیان نیز «لیلث» را اولین زوجه آدم و چهره‌ای شیطانی معرفی می‌کند و ویژگی اصلی‌اش را بچه دزدی می‌داند (گواهی، ۱۳۹۰: ۵۰۴).

چنان‌که مشاهده می‌شود باور به وجود موجودی اهریمنی که زنان تازه زایمان کرده را می‌کشد و نوزاد را می‌دزد و یا جان نوزاد را هم می‌گیرد در اساطیر سومری و اساطیر دینی یهودی نیز وجود دارد. اگر اسطوره را عکس‌العمل‌های روانی انسان در مقابل با پدیده‌های طبیعت بدانیم (واحد دوست، ۱۳۸۷: ۱۶) می‌توان گفت پیدایی زنانی اهریمنی از جمله آل و لیلیت یا لیلث در باورهای گذشتگان ریشه در همین عکس‌العمل‌های روانی آنان دارد. می‌دانیم که مردم برای توجیه پدیده‌های طبیعی به وجود نیروهای ماورایی نیک و بد قائل بودند و هر پدیده‌ای را به نیرویی مافوق طبیعی نسبت می‌دادند. از طرفی دیگر زنان که به هنگام زایمان از نظر جسمی ضعیف می‌شوند به خاطر نبود بهداشت مناسب اغلب دچار خونریزی شده و می‌مردند. احتمالاً اعتقاد به زنانی اهریمنی در توجیه مرگ آن‌ها پدید آمده‌اند.

نکته قابل ذکر دیگری که بعد اساطیری موضوع را پررنگ‌تر می‌کند، اشاره به نقش آب در فرار کردن آل پس از کشتن زائوها است. پیش از این گفتیم که آل پس از اینکه جگر و شش زن تازه زایمان کرده را دزدید و زائو مرد، از اولین آب جمع شده در یک‌جا یا اولین منبع آب عبور کرده و فرار می‌کند. آب در اساطیر با خدای مونث تجسم شده است. در اساطیر آفرینش بابلی به پدید آمدن و آغاز آفرینش جهان از یک باریکه آب اشاره شده است. و دریا در خدایی مونث به نام «تیامات» تجسم یافته است (گریمال، ۱۳۹۱: ۷۰). در اساطیر ایرانی نیز آناهیتا «پاک‌کننده نیرومند آب‌ها، سرچشمه تمامی آب‌های روی زمین است» (هینلز، ۱۳۸۸: ۲۷). چنان‌که مشاهده می‌شود آب در اساطیر مورد

توجه خاص قرار گرفته و دارای اهمیت فراوان بوده است. جالب آن‌جاست که افراسیاب نیز که ماهیتی اهریمنی دارد و آن را مظهر «اپوشه»، دیو خشکسالی و بی‌بارانی، دانسته‌اند به هنگام گریختن در حوضی یا برکه‌ای به نام چاه خاسف پنهان می‌شود (آیدنلو، ۱۳۸۸: ۹۴ و ۹۹۷). این داستان شباهت بسیاری دارد به نحوه فرار آل که موجودی اهریمنی است. علاوه بر موارد ذکر شده موارد مشابه دیگری نیز وجود دارد که شخصیت‌های اساطیری به نوعی با آب در ارتباطند. از آن جمله می‌توان به گذر فریدون از ارونند رود، گذشتن کیخسرو و همراهان وی از رود جیحون و داستان تولد داراب و نهادن وی در صندوق و رها شدنش در آب فرات اشاره کرد.

۲-۱- پیکرگردانی

منظور از پیکرگردانی «تغییر شکل ظاهری و ساختمان و اساس هستی و هویت قانونمند شخص یا چیزی با استفاده از نیروی ماوراء الطبیعی است که این امر در هر دوره و زمانی غیر عادی به نظر می‌رسد و فراتر از حوزه و توان معمولی انسان‌ها و حتی نوابغ و افراد استثنائی به شمار می‌رود. در این حالت شخص یا شیء از صورتی به صورتی دیگر می‌گردد و پیکری تازه و نو می‌یابد که ممکن است بروزات آن صوری، ظاهری و محسوس باشد یا در نهاد و نهان دچار تغییراتی بنیادی شود» (رستگار فسایی، ۱۳۸۸: ۴۴). در اسطوره‌ها شاهد تغییر شکل خدایان و اهریمنان و سایر موجودات اساطیری هستیم. به عنوان مثال اهریمن آتش سرشت به شکل ماری از آسمان بیرون می‌پرد و یا به صورت جوان پانزده ساله‌ای در می‌آید و به مقابله با روشنان می‌پردازد (همان: ۲۵۴ و ۲۵۵).

هدف از طرح این موضوع آن است که ممکن است آل همان الهه اهریمنی در اساطیر سومری باشد که یکبار به شکلی متفاوت به شکل اولین زن آدم که دارای دو بال است در اساطیر دینی یهودی پیکرگردانی کرده باشد. و بعدها در باورهای اسطوره‌ای مناطق نزدیک به بابلیان و سومریان به شکل زنی اهریمنی تنزل کرده باشد که کار اصلی آن هم‌چون لیلیت در اساطیر دینی یهودی گرفتن جان زنان تازه زایمان کرده است و سپس بعد از گذشت زمانی نامشخص از شکل یک زن اهریمنی به صورت زنی از جنس جنیان شرور تغییر شکل داده است و همین شکل اخیر نیز در ذهن مردم ادامه حیات داده است.

۵. آلانها و آمازونها

۳-۱- آلانها

آلانها یا آس‌ها دو قومی بوده‌اند که در سواحل غربی و شرقی دریای خزر ساکن بوده‌اند. آن‌ها از پشت کوه‌های قفقاز در ۷۵ م. در زمان بلاش اول به آذربایجان حمله کرده و به قتل و غارت و چپاول پرداخته‌اند. پاگر که پادشاه آذربایجان و دست‌نشانده پارت‌ها بوده است یارای مقابله با آن‌ها را نداشته است. لذا مقاومت نمی‌کند و به کوه‌ها پناه می‌برد. آلان‌ها دو بار به مناطق شمالغرب ایران حمله کرده‌اند که بار دوم حدود هفت قرن قبل از حمله اول بوده است. اقدامات بلاش اول نیز مبنی بر درخواست کمک از روم نتیجه نمی‌دهد و پارتی‌ها در مقابله با آلان‌ها کاری از پیش نمی‌برند و آلان‌ها پس از غارت کردن آذربایجان و ارمنستان با اسیران و غنیمت‌های بسیاری از ایران خارج می‌شوند (پیرنیا، ۱۳۹۱).

۲۰۱۲ و ۲۰۱۳ و ۲۰۱۴). در شاهنامه فردوسی نیز دربارهٔ مقابلهٔ خسرو انوشیروان با آلان‌ها و مطیع ساختن آن‌ها سخن به میان آمده است:

ز دریا به راه آلانان کشید/ یکی مرز ویران و بیکار دید
به آزادگان گفت ننگست این/ که ویران بود بوم ایران زمین
ز لشکر فرستاده‌های برگزید/ سخنگوی و دانا چنان چون سزید
بدو گفت شبگیر ز ایدر بیوی/ بدین مرزبانان لشکر بگوی
شنیدم ز گفتار کارآگهان/ سخن هرچ رفت آشکار و نهان
که گفتید ما را ز کسری چه باک/ چه ایران بر ما چه یک مشت خاک
کنون ما به نزد شما آمدیم سراپرده و گاه و خیمه زدیم
در و غار جای کمین شماس/ بر و بوم و کوه و زمین شماس
فرستاده آمد بگفت این سخن/ که سالار ایران چه افگند بن
سپاه آلانی شدند انجمن/ بزرگان فرزانه و رای زن
سپاهی که شان تاختن پیشه بود/ وز آزادمردی کماندیشه بود
از ایشان بدی شهر ایران به بیم/ نماندی بکس جامه و زر و سیم
فرستاده پیغام شاه جهان/ بدیشان بگفت آشکار و نهان
رخ نامداران ازان تیره گشت/ دل از نام نوشین روان خیره گشت
بزرگان آن مرز و کنداوران/ برفتند با باژ و ساو گران
از ایشان هر آنکس که پیران بدند/ سخنگوی و دانش‌پذیران بدند
همه پیش نوشین روان آمدند/ ز کار گذشته نوان آمدند
چو پیش سراپردهی شهریار/ رسیدند با هدیه و با نثار
خروشان و غلتان به خاک اندرون/ همه دیده پر خاک و دل پر ز خون
بر ایشان ببخشود بیدار شاه/ ببخشید یک سر گذشته گناه
بفرمود تا هرچه ویران شدست/ کنام پلنگان و شیران شدست

یکی شارستانی برآرند زود/ بدو اندرون جای کشت و درود (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۰۴۵)

بنا به روایتی گروه آلان‌ها پس از آنکه از هم پاشیدند «در کوره بیابان‌ها و جنگل‌ها به صورت مخفیانه زندگی کردند که در این گذر با چهره‌هایی ناخوشایند و ژولیده از غارت‌های شبانهٔ روستاها و دیرها گذران زندگی می‌کردند. مهم‌ترین شاخصهٔ این نوع زندگی تنها و بی‌همسری، رو آوردن به دختربچه دزدی در بسیاری روایات است. در این داستان‌ها آورده شده است که این زنان حتی به زنان باردار حمله ور شده و نوزاد در شکم مادران را به طرز وحشیانه‌ای از رحم خارج کرده و می‌رباییدند. و اینکه برای آلان‌ها فقط فرزند مونث ارزش داشته و فرزند ذکور را از بین می‌بردند، شاید بر این مبنا باشد که نژادی و جنسی از خود را فقط مورد قبول داشتند و دختربچه‌ها را در نزد خود و به رسم خود پرورش می‌دادند. (اینترنت)

۳-۲- آمازون‌ها

در اساطیر یونان و رُم از گروهی به نام آمازون‌ها یاد شده است که ویژگی‌های مشابهی با آلان‌ها دارند. اعمالی که به آمازون‌ها نسبت داده شده است در اصل همان اعمالی است که به آلان‌ها نسبت می‌دهند. در اصل می‌توان گفت نژاد آمازون‌ها به آلان‌ها می‌رسد. زیرا علاوه بر شباهت‌های زیادی که به آن‌ها دارند، محل زندگی آن‌ها نیز با محل زندگی آلان‌ها تطابق دارد. فرهنگ اساطیر یونان و روم آن‌ها را چنین معرفی کرده است:

«آمازون‌ها متعلق به نژادی افسانه‌ای از زنان جنگجو بودند، که به گفته اسطوره‌شناسان باستان، در قفقاز و در آسیای صغیر، در کرانه رود ترمودون زندگی می‌کردند و شهر تموسیر را در همان‌جا بنیان گذاشتند. بر این قوم یک شهبانو فرمانروایی می‌کرد. آمازون‌ها حضور مردان را در بین خود تنها یک بار در سال و آن هم برای استمرار نسل برمی‌تافتند. می‌گویند آن‌ها نوزادان پسر خود را می‌کشتند. آمازون‌ها سوار بر اسب، زره بر تن و کلاه خود بر سر، سرزمین‌های آسیای صغیر را در می‌نوردیدند و از راه غارت و چپاول زندگی می‌کردند. آمازون‌ها تیراندازان ماهری بودند و پستان راست خود را می‌سوزاندند تا حرکت دست هنگام نبرد آسان‌تر گردد» (اسمیت، ۱۳۸۹: ۴۱).

همان‌طور که مشاهده می‌شود، آلان‌ها و آمازون‌ها هم از نظر جغرافیای محل سکونت با مناطقی که به وجود آل باور دارند منطبق است و هم عمل کشتن زنان و دزدیدن نوزادان دختر و نیز گذران زندگی با غارت و چپاول شباهت‌های غیرقابل‌انکاری با داستان آل یا آل آروادی در باور مردم مناطق یاد شده دارد. در داستان‌هایی که از آل نقل کرده‌اند از علاقه آل به اسب یاد کردیم. این امر خود با جنگجو و سوارکار بودن آلان‌ها سازگار است. گفتیم که آمازون‌ها سالی یکبار مردان را به گروه خود راه می‌دادند که آن هم برای تداوم نسل از طریق آن‌ها بوده است. این عمل مربوط به زمانی بوده است که آن‌ها تحت فرمانروایی شهبانو بوده‌اند و هنوز گروهشان از هم نپاشیده بود. به نظر می‌رسد که پس از کشته شدن فرمانروای آن‌ها، و از هم پاشیدن آلان‌ها و پراکنده شدنشان در کوه‌ها و دشت‌ها، شیوه آن‌ها برای تداوم نسل نیز از بین رفت. بنابراین زنان آمازونی که با غارت و دزدی در روستاهای اطراف به حیات خود ادامه می‌دادند زنان حامله را می‌کشتند و نوزادان دختر را می‌دزدیدند و در نزد خود تربیت می‌کردند. وجود چنین قومی نیز می‌تواند در شکل‌گیری باور به موجودی به نام آل دخیل بوده باشد.

نتیجه‌گیری

اشعار به وجود آلان‌ها و آمازون‌ها در تاریخ باستان و نوع گذران زندگی آن‌ها در امر تداوم نسل و به دست آوردن غذا پس از پراکندگی در کوه‌ها و جنگل‌ها، نشان می‌دهد که آن اقدامات پس از گذر قرن‌ها در یاد مردم مناطقی که مورد آزار آن‌ها بوده‌اند مانده و رفته‌رفته با داستان‌پردازی مردم بومی و نقل سینه به سینه آن به کودکان، خرافاتی در آن راه یافته است. و از آنجا که در اسطوره‌ها نیز اعتقاد به زنانی اهریمنی وجود داشته است گویا ذهن اسطوره‌پرداز مردم این واقعه و وجود چنین زنانی را با باورهای اساطیری درهم آمیخته است. بعد از آن نیز این زن اهریمنی به صورت جن شرور پیکرگردانی کرده است. مرموز بودن ماهیت وجودی آن با رمزآلود بودن وجود اجنه موافق افتاده است. قابل‌رویت نبودن آن برای همگان با مرئی نبودن جنیان در چشم عمده مردم نیز مطابق شده است. مرگ و میر به سبب عفونت بعد از زایمان در نوزادان و زائوها به شدت باور به وجود چنین موجودی اهریمنی با مشخصات مطابق شده با آلان‌ها افزوده است. در نتیجه می‌توان مدعی شد که باور به آل ریشه در سه عامل یاد شده دارد. واقعه‌ای مطرح در تاریخ

باستان که پیوستگی‌هایی با اسطوره‌ها برقرار کرده و با باورهای دینی حول محور جنیان درآمیخته و با باورهای خرافی همراه شده است. در نهایت به شکلی که امروزه مردم به آن باور دارند پیکرگردانی کرده است.

پی‌نوشت

۱- <http://sarkuh.blogfa.com/author/sarkuh/۱۳۹۰/۰۶/۲۲>

۲- <http://sarkuh.blogfa.com/author/sarkuh/۱۳۹۰/۰۶/۲۲>

منابع

- آیدنلو، سجاد. ۱۳۸۸. از اسطوره تا حماسه. چاپ دوم. تهران: سخن.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. ۱۳۹۱. اسطوره بیان نمادین. تهران: سروش.
- اسمیت، ژوئل. ۱۳۸۹. فرهنگ اساطیر یونان و رُم. ترجمه شهلا برادران خسروشاهی. چاپ سوم. تهران: فرهنگ معاصر.
- برزگر، صادق. ۱۳۹۱. جن در کلام بزرگان. چاپ ششم. تهران: صبح پیروز.
- پیرنیا، حسن. ۱۳۹۱. تاریخ ایران باستان (۳). چاپ هشتم. تهران: نگاه.
- جدیدی، احمد. ۱۳۸۸. از جن چه می‌دانید؟. مشهد: هاتف.
- رستگار فسایی، منصور. ۱۳۸۸. پیکر گردانی در اساطیر. چاپ دوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- ستاری، جلال. ۱۳۸۷. اسطوره و رمز در اندیشه‌های میرچا الیاده. ترجمه جلال ستاری. چاپ سوم. تهران: مرکز.
- طاهرزاده، اصغر. ۱۳۸۸. جایگاه جن، شیطان و جادوگر در عالم. چاپ دوم. تهران: لب‌المیزان.
- فتوحی، محمود. (۱۳۹۳). آیین نگارش مقاله پژوهشی، چاپ دوازدهم، تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم. ۱۳۸۶. شاهنامه فردوسی. به کوشش دکتر سعید حمیدیان. چاپ شانزدهم. تهران: قطره.
- گریمال، پی‌یر. ۱۳۹۱. اساطیر جهان (۱). ترجمه مانی صالحی علامه. چاپ دوم. تهران: مهاجر.
- گرین، راجر لنسلیلن. ۱۳۸۷. اساطیر یونان. ترجمه عباس آقاجانی تهران: سروش.
- گواهی، عبدالرحیم. ۱۳۹۰. فرهنگ توصیفی ادیان. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- مصاحب، غلامحسین. ۱۳۹۱. دایره المعارف فارسی. چاپ ششم. تهران: امیرکبیر.
- معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ معین، تهران: گیسوم.
- واحد دوست، مهوش. ۱۳۸۷. نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی. چاپ دوم. تهران: سروش.
- واحد دوست، مهوش. ۱۳۸۹. رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی. تهران: سروش.
- هینلز، جان راسل. ۱۳۸۸. اسطوره‌های ایرانی. ترجمه دکتر مهناز شایسته فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- <http://sarkuh.blogfa.com/author/sarkuh->

The Metamorphosis of a Myth

(Examining the Ancient and Mythological Roots of the Legend of "Āl")

Mansour AliZadeh Bigdiloo

Ph. D. in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili

shang. m90@gmail. com

Abstract

Āl or Āl-e Arvādi is an imaginary creature in the beliefs of the people of northwestern Iran, as well as regions such as the Caucasus, Central Asia, and parts of southern Russia. In the narratives prevalent among the people of these regions, Āl is depicted as a white-clad woman with a terrifying face who extracts the liver and lungs of women who have recently given birth, takes them away, and kills or abducts newborns. The story of Āl is intertwined with the theme of *jinn* (supernatural beings), and in popular belief, this demonic creature is considered a woman from a tribe of evil jinn. In the present study, this legend is examined from the perspective of beliefs about jinn, as well as its mythological and ancient dimensions. The author suggests that the deaths of women who have recently given birth and their infants have been attributed in mythology to demonic women and goddesses such as Lilith in Jewish religious mythology. Additionally, in ancient Iranian history, there is mention of a group of warrior women known as the *Alans*, who were involved in plundering, abducting female infants, and killing postpartum women. Therefore, it is possible that this very group, over the centuries and influenced by existing mythological ideas, underwent a metamorphosis and transformed into a mysterious and demonic woman named Āl. Since she is not visible to everyone, she has also become associated with the concept of jinn.

Keywords: Āl, jinn, myth, Lilith, Alans.

وجوه اشتراک و افتراق مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های بیژن نجدی و رمان «گاوخونی» جعفر مدرس صادقی

ماندانا علیمی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد آزادشهر، دانشگاه آزاد اسلامی

mandana_alimi@yahoo.com

سعید روزبهانی

استادیار بازنشسته گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی

roozbahani@iaus.ac.ir

طاهره موسی‌زاده آهق

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی

Mosazade.tahere@gmail.com

چکیده

تحقیق حاضر، وجوه اشتراک و افتراق مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های بیژن نجدی و رمان «گاوخونی» جعفر مدرس صادقی می‌باشد. این دو نویسنده، به عنوان دو تن از نویسندگان پسامدرنیسم در ایران به شمار می‌روند. هرچند که آثار نجدی بعد از حیاتش به عنوان یکی از شناخته‌شده‌ترین داستان‌های پسامدرنیسم در ایران مطرح گردید. از مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های نجدی، ابهام، تغییر زاویه دید، آیرونی و طنز، اسطوره زایی، به هم‌ریختگی زمان و مکان، اتصال کوتاه و زبان شاعرانه و از مهم‌ترین ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در رمان «گاوخونی»، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیت، بینامتنیت، استفاده از کهن‌الگو، نمادگرایی، جریان سیال ذهن و شکستگی خط روایت زمانی می‌باشد. از مؤلفه‌های مشترک میان رمان گاوخونی و داستان‌های نجدی، می‌توان به تغییر زاویه دید، استفاده از کهن‌الگوهای جهانی، درهم‌آمیختگی رؤیا و واقعیت و درهم‌ریختگی خط روایت زمانی داستان‌ها اشاره کرد.

با این حال فرا روایت‌ها، کاربرد زبان شاعرانه (که با آشنایی نجدی با شعر همخوانی دارد)، تناقض و ابهام از ویژگی‌های خاص پست‌مدرنیسم نجدی هستند که در رمان گاوخونی دیده نمی‌شود. هم‌چنین تکرار زاویه دید در داستان‌های نجدی بیشتر است. در رمان گاوخونی بینامتنیت برجسته‌تر از آثار نجدی است.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، داستان، نجدی، مدرس صادقی، وجوه، اشتراک، افتراق.

۱) مقدمه

یکی از زمینه‌های مهم ظهور و پیدایش رویکرد پست‌مدرنیسم، داستان و رمان است که در پی پدیده مدرنیته در غرب، این آثار نیز دستخوش ویژگی‌های تازه شد. رویکرد داستان‌نویسان غربی به فرم و محتوا و نیز شیوه‌های روایی تازه‌ای جلب شد. ادبیات داستانی ایران نیز همانند دوره‌ای از تاریخ تجدد در ایران از پیامدهای مدرنیته غربی بی‌نصیب نماند و تحت تأثیر رویکرد پست‌مدرنیسم نیز قرار گرفت.

بسیاری از مشخصه‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی، شکل اغراق‌شده مدرن است اما وجوه افتراقی نیز در این بین وجود دارد که این دو را از یک‌دیگر متمایز می‌کند. مدرنیست‌ها به گونه‌ای تراژیک، قهرمان‌گرا هستند؛ حال آن که پسامدرنیست‌ها از فرسودگی و خستگی سخنمی‌گویند. آن‌ها برخلاف مدرنیست‌ها «به تولید ساختارهای باز، ناپیوسته، فی‌البداهه، غیرقطعی و یا تصادفی می‌پردازند» (سلدون، ۱۳۸۴: ۲۲۴)

بسیاری از نویسندگان ایرانی در ابتدا گرایش به مدرنیسم داشتند و هر چه که به جلوتر رفتند، ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در آثارشان آشکارتر شد. جعفر مدرس صادقی یک از این نویسندگان است که نوشتن در فضای پست‌مدرنیسم را بعد از چند داستان و رمان با ویژگی‌های مدرنیسم، آغاز کرده است؛ اما نویسندگانی چون بیژن نجدی از همان ابتدا چه در شعر و چه در داستان به پست‌مدرنیسم گرایش داشتند و از همان ابتدا در این فضا شروع به نوشتن کردند.

۱-۱) پیشینه تحقیق

بابک احمدی (۱۳۷۷) با کتاب معمای مدرنیته و بودیار و دیگران (۱۳۸۷) با اثر «سرگشتگی نشانه‌ها در مورد مدرنیسم مطالبی ارائه کرده اند. حسین پاینده (۱۳۸۹) در اثر خود با عنوان‌های «مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان» اشاراتی در مورد مدرنیسم در داستان‌های کوتاه ایران کرده است. منصوره تدینی (۱۳۸۸)، در کتاب خود «پسامدرنیسم در داستان معاصر فارسی: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی» و علی تسلیمی (۱۳۸۸) نیز در کتاب «گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران»، نیز در این زمینه اظهار نظر کرده اند. امیر نجومیان (۱۳۸۳)، نیز در کتاب «درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات»، به تاریخچه ادبیات مدرنیسم در ایران پرداخته است. هلن اولیایی‌نیا (۱۳۸۹) در مقاله خود «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان کوتاه‌نویسان معاصر ایران»، به ایراد پسامدرنیسم در آثار داستان کوتاه معاصر پرداخته است. سید احمد پارسا و دیگران (۱۳۹۳)، در مقاله خود با عنوان «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی»، به خصوصیات ادبیات مدرنیسم و ویژگی‌های آن در داستان‌های بیژن نجدی اشاراتی کرده اند. حامد یزدخواستی و فؤاد مولودی؛ (۱۳۹۱)، نیز در مقاله خود با عنوان «خوانشی فرویدی از رمان گاوخونی» نیز به ارزش‌های ادبیات مدرنیته در رمان صادقی مطالبی ایراد کرده‌اند.

۲) مبانی نظری پژوهش

برای پست‌مدرنیسم به تعداد صاحب‌نظران این تفکر، تعریف وجود دارد که هر کدام به جنبه یا جنبه‌هایی از آن نظر دارند. با توجه به این که پسامدرنیسم امر اقتصادی، فرهنگی یا سیاسی - اجتماعی نیست بلکه امری تلفیقی از این امور

محسوب می‌شود باید در مفیدترین صورت ممکن آن را چنین تعریف کرد: «مقوله‌ای انتقادی انعطاف‌پذیر با دامنه‌ای از کاربردها و درک‌های بالقوه است. پس پست‌مدرنیسم اصطلاحی قابل حمل است که به ما امکان می‌دهد وارد بسیاری از ایده‌های مهم شویم» (یزدانبجو، ۱۳۸۱: ۹۱).

پسامدرنیسم یا در زبان انگلیسی، post modernism، از پیشوند «پست» و واژه «مدرن» و پسوند «ایسم» تشکیل شده است. پسا به معنای پس از مدرنیسم و یا فراتر از مدرنیسم، تلقی می‌شود و مدرنیسم جنبش یا مکتبی ادبی است که شیوه‌های روایت‌گری را دارای تحولات بی‌شماری کرده است و آغاز آن را می‌توان آغاز جنگ جهانی اول دانست. پسوند «ایسم» نیز پسوند اسم است، به معنای «اصالت، اصول، رویه» (حییم، ۱۳۸۹: ۳۱۷) و به معنای مکتب، شیوه و طریقه نیز گرفته شده است.

پست‌مدرنیسم اصطلاحی است که برای توصیف نظریه‌هایی در زمینه فلسفه، ادبیات، هنر و علوم مختلف به کار گرفته می‌شود. واژه پسامدرن در دهه هفتاد و هشتاد میلادی به طور وسیع در رشته‌های گوناگون علوم انسانی راه یافت. نویسندگان ایرانی گاه تحت تأثیر عوامل اجتماعی به گونه‌ای تقلیدی و کلیشه‌ای به خلق داستان‌های پسامدرنیستی روی می‌آورند.

اصطلاح پسامدرنیسم را نخستین بار در دهه ۱۸۷۰ شخصی به نام «جان واتکینز چپمن» برای توصیف نقاشی‌هایی به کار برد. (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۱، به نقل از نقد ادبی و دموکراسی: ۶۰-۶۱ نقل به مضمون و تلخیص) پسامدرنیسم در ادبیات از سال ۱۹۶۰ به کار گرفته شد اما از سال ۱۹۸۰ به بعد را اوج پسامدرنیسم دانسته‌اند. «در سخن از پیدایش پسامدرنیسم، نخست باید از مدرنیسم گفت که جنگ جهانی نقطه عطف و مهم‌ترین عامل پیدایش آن به شمار می‌آید چرا که تأثیرهای بی‌شماری بر جامعه جهانی گذاشته است. به دنبال بحران‌های عمیق اقتصادی قرن و پیامدهای اجتماعی آن به خصوص دو جنگ جهانی ویرانگر - تحولاتی در عرصه‌های مختلف فرهنگی رخ داد که موجب پیدایش مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در هنر و ادبیات شد» (نوذری، ۱۳۷۹: ۸۷).

پست‌مدرنیسم جدا از مدرنیسم نیست و بسیاری از ویژگی‌های آن را دارا هست. «هارتی» «پسامدرنیسم را فرزند نافرمان مدرنیسم می‌داند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۵). گرایش به سوی جنبه‌های زیباشناختی داستان‌نویسی، به طور چشم‌گیری در داستان‌های کوتاه دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به بعد، بازتاب می‌یابد. اندیشه‌هایی که بیشتر در زمینه ادبیات داستانی با پست‌مدرنیسم مرتبط است عبارتند از: اتصال کوتاه، عدم اقتدار مؤلف، شورش‌گری شخصیت‌ها، شخصیت‌های فراداستان، فرجام‌های چندگانه، فروپاشی فرا روایت‌ها، عدم قطعیت، طنز، عدم انسجام و آشفتگی.

داستان پست‌مدرن: نوعی رمان که عمدتاً بر پایه جریان سیال ذهن نوشته شده و طرح و بیشتر عناصر داستانی آن با داستان‌های قبل از خودش متفاوت است. از جمله این که یک داستان می‌تواند چند نوع پایان داشته باشد و خواننده هر کدام را که می‌خواهد انتخاب کند و اساساً داستان نباید حتماً نتیجه و پایانی داشته باشد، انسجام متن بی‌معنی است. هیچ چیز قطعی نیست و بدین ترتیب داستان پست‌مدرنیستی به زعم نویسندگان پست‌مدرنیسم نزدیک‌ترین روایت به زندگی واقعی و هستی است. در این داستان‌ها زاویه دید معمولاً اول شخص است تا داستان در عین ناباوری، واقعی تلقی شود.

۲-۱) مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم

از ویژگی‌های عنصری و محتوایی پست‌مدرنیسم که در واقع سلسله‌ اصول مواضع این مکتب را نشان می‌دهد، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: نفی فراروایت‌ها و کلیت‌گرایی، انکار واقعیت، آشفتگی و طرح نامنسجم، فرجام نامعین و متکثر، عدم قطعیت، مرگ مؤلف، بینامتنیت، به هم‌ریختگی زمان و مکان (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۳۷).

ادبیات پسامدرنیستی ادبیاتی است که «با مفاهیمی چون ژانر یا گونه ادبی، کیفیت بازنمودگی و واقع‌نمایی متن، ثبات و چارچوب‌پذیری حتمی شخصیت‌های داستانی، التزام به زبانی مشخص و در بند دلالت‌های پذیرفته‌شده اجتماعی، اتکای صرف به وجهه عبوس و بری از طنز، زمان‌بندی عینی و خطی روایات به شیوه‌ای انتقادی مواجه می‌شود و با برهم زدن دلالت‌های مشخص و پذیرفته شده، وارد کردن متون گوناگون در دل متن از طریق ارجاعات بی‌شمار و تا اندازه‌ای تصادفی، دست‌آویزی به استحاله‌های نابه‌هنگام و تغییر و تحولات آنی و بدون پیش‌زمینه شخصیت‌ها و استفاده از گزین‌گویی در جای جای اثر ادبی به متن منظری دیگرگونه و ناهم‌ساز با نگاه متعارف به ادبیات می‌بخشد» (یزدانبجو، ۱۳۸۱: ۱۰۶).

میرعبدینی در مورد علت پیدایش این گرایش در ادبیات داستانی ایران اظهار داشته است که: «علت اصلی این گرایش را می‌توان تغییرات اساسی در ساختار جامعه و فروریزی ارزش‌های سیاسی آرمانی گذشته دانست که نویسندگان را بیش از پیش از ادبیات مرامی دور کرد و پژوهش در فرم و زبان را در دستور کار آنان قرار داد تا جای قطعیت‌اندیشی‌ها را شکاکیت و جستجو برای کشف بگیرد و نویسنده بتواند از طریق تجربه کردن فرم و زبان به شناخت ویژه‌ای از واقعیت برسد» (میرعبدینی، ۱۳۸۳: ۱۴۵۳). بدین ترتیب پسامدرنیسم در امتداد این جریان و به تدریج در آثار نویسندگان ایرانی به وجود آمد.

در ادبیات داستانی ایران، عموماً از «کاظم تینا» به عنوان پیشرو در سبک پسامدرنیسم نام می‌برند. پس از پیروزی انقلاب و تغییراتی که به‌ویژه در موضوع و محتوا و به تبع آن در شکل ادبیات داستانی ایران صورت گرفت، داستان‌نویسان با ابداع روایت‌های پیچیده و زمان‌شکن و یا شیوه جریان سیال ذهن، ادبیات داستانی را به‌سوی داستان‌های سوررئالیسم و رئالیسم جادویی سوق دادند؛ اگر بخواهیم داستان‌های معاصر ایرانی را با معیارها و موازین داستان‌های پسامدرن غرب بسنجیم غالباً کمتر داستانی را می‌توان پسامدرن خواند؛ اما در بسیاری از این داستان‌ها نویسندگان با افراط در مؤلفه‌های ادبیات داستانی مدرن، آثار خود را به ادبیات پسامدرن نزدیک کرده‌اند.

رضا براهنی، رضا قاسمی، علی خدایی، منیر و روانی‌پور از جمله کسانی هستند که آثار مطرح پست‌مدرن در ادبیات فارسی را ارائه کرده‌اند. روانی‌پور، تلاش کرده است در آثارش، شگردهای داستان‌نویسی مدرن و پست‌مدرن را در کنار ویژگی‌های ادبیات بومی به کار ببرد.

بیژن نجدی، و جعفر مدرس صادقی به عنوان دو نویسنده و داستان‌نویس صاحب‌سبک معاصر، هر دو به پست‌مدرنیسم گرایش داشته‌اند. از مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در آثار داستانی نجدی می‌توان به نثر شاعرانه، رمزآمیز بودن، ابهام و تناقض و توجه به اسطوره‌نمایی و اسطوره‌زایی اشاره کرد که نشان از توجه ویژه نویسنده به این نوع ادبی دارد. بیشتر داستان‌های مدرس صادقی اعم از داستان کوتاه و رمان از شیوه‌های رئالیسم جادویی، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم سود جسته است.

نویسندگانی هم‌چون «بیژن نجدی»، «عباس معروفی»، «شهرنوش پارسی‌پور»، «ابوتراب خسروی»، «غزاله علیزاده» و... با گریز از روایت داستانی و طرح زاویه دیدهای تازه و بی‌قصه‌گی در داستان توانستند به نوعی داستان پسامدرن را در ایران رواج دهند.

۳) معرفی بیژن نجدی و جعفر مدرس صادقی

۳-۱) بیژن نجدی:

شاعر، نویسنده و معلم، متولد ۲۴ آبان ۱۳۲۰ در شهرستان خاش است. در سال ۱۳۴۳ با مدرک لیسانس ریاضی به استخدام وزارت فرهنگ درآمد و در دبیرستان‌های لاهیجان به تدریس ریاضیات پرداخت. در سال‌های ۴۵ و ۴۶ نیز نجدی اهل قلم بود و شعر و داستان‌هایی می‌نوشت اما هیچ کدام را به چاپ نرساند وی در سوم اردیبهشت ماه ۱۳۷۶ در سن پنجاه و شش سالگی در اثر بیماری درگذشت. از وی، سه مجموعه داستان و دو مجموعه شعر به چاپ رسیده است. نخستین کتابی که منتشر کرد «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» نام دارد. مجموعه داستان دیگر بیژن نجدی «دوباره از همان خیابان‌ها» نام دارد مجموعه داستان «داستان‌های ناتمام» نیز شامل داستان‌هایی است که بیژن نجدی در زمان حیات خود فرصت به پایان رساندن آن‌ها را نیافته است. دو مجموعه شعر به نامهای «خواهران این تابستان» و «پسرعموی سپیدار» نیز از این نویسنده چاپ شده است.

از نجدی سه مجموعه داستان کوتاه منتشر شده است که عبارتند از: استخری پر از کابوس، تاریکی در پوتین، شب سهراب‌کشان، سه‌شنبه خیس، گیاهی در قرنطینه، آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من، دوباره از همان خیابان‌ها، خال، می‌دانست که دارد می‌میرد. در تمام این نشانه‌هایی از پست مدرنیسم دیده می‌شود.

۳-۲) جعفر مدرس صادقی

داستان‌نویس ایرانی در سال ۱۳۳۳ ه. شمس در شهر اصفهان متولد شد. اولین داستان کوتاهش را در سال ۱۳۵۲ در ماهنامه «رودکی» منتشر کرد. او بعداً تعدادی از داستان‌هایش را در «آیندگان» ادبی انتشار داد که مجموعه آن‌ها با عنوان «بچه‌ها بازی نمی‌کنند» در سال ۱۳۵۶ منتشر شد. او فارغ‌التحصیل ادبیات انگلیسی از دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی است. وی در سال ۱۳۵۹ اولین رمانش را به نام «نمایش» منتشر کرد و در سال ۱۳۶۲ با انتشار رمان «گاوخونی» به عنوان نویسنده‌ای مطرح شهرت یافت. از دهه هفتاد نیز دست به تحقیق و ویرایش برخی از متون کهن ادبیات ایران زد و در این زمینه «ترجمه تفسیر طبری»، «سیرت رسول‌الله»، «تاریخ سیستان»، «مقالات شمس» و «مقالات مولانا» را در سال‌های ۱۳۷۲ و ۷۳ منتشر کرد.

آثار مدرس صادقی را می‌توان به چهاربخش تقسیم کرد. الف) رمان، مانند «گاوخونی» سال ۱۳۶۲، ب) مجموعه داستان، مانند «بچه‌ها بازی نمی‌کنند» سال ۱۳۵۶، ج) ویرایش، مانند «ترجمه تفسیر طبری» سال ۱۳۷۲، د) ترجمه، مانند «لاتاری چخوف و داستان‌های دیگر» سال ۱۳۷۱.

۴) بررسی مؤلفه‌های پست مدرنیسم در داستان‌های بیژن نجدی

۱-۴) عدم قطعیت و تناقض

در داستان «سه‌شنبه خیس» ملیحه زنی که خودش را به در زندان اوین رسانده تا شاهد آزادی پدر و دیگر زندانیان در سال ۵۷ باشد، بعد از مدتی انتظار، پدرش را می‌بیند؛ مثل زمان دستگیری‌اش شال سفید و بلندی را به گردن انداخته است. ملیحه و پدرش راهی خانه می‌شوند. وقتی به خانه می‌رسند، ملیحه پدرش را در خانه می‌گذارد و پدرش را برمی‌دارد و به دنبال پدربزرگ می‌رود. باد چتر را وارونه می‌کند و فنرهایش را می‌شکند. ملیحه مجبور می‌شود چتر را رها کند و چادرش را محکم بچسبند. وقتی در انتهای داستان نزد پدربزرگش می‌رسد، پدربزرگ می‌گوید، پدرش هفت سال پیش، پشت انبار سیب‌زمینی تیرباران شده است. این داستان درباره‌ی دختری است که مرگ پدرش را باور نکرده است؛ اما در بعضی از قسمت‌های داستان، چنین به نظر می‌رسد که این‌گونه نیست و وی مرگ پدر را باور دارد: «آهسته گفت: سلام پدر / (دختر) می‌دانست برای دست زدن به صورت پدرش باید از فاصله دور و دراز بین واقعیت تا رویا را بگذراند» (نجدی، ۱۳۷۳: ۷۲).

این جمله در تناقض کامل با موضوع اصلی داستان قرار دارد و مخاطب با خواندن این جملات، درباره‌ی این موضوع که ملیحه مرگ پدر را باور نکرده است، دچار تردید می‌شود. در انتهای داستان نیز ملیحه خطاب به پدربزرگ می‌گوید: «فقط با همین چشم‌هام دیدم که مردم بچه‌هاشونو، شوهراشونو بغل کردن و رفتن... بعد من دست‌هامو باز کردم؛ دنبال یه کسی بودم، یه چیزی... دیدم یه چتر توی دستمه، اونو بغلش کردم، یه رویا رو که آبی بود؛ اون خیلی آبی بود، با خودم بردمش خونه؛ ما با هم حرف زدیم... / (پدربزرگ): پس تو حالا یه چتر داری که هم واقعیت توست، هم رویا... / (ملیحه): نه یه ساعت پیش که از خونه میومدم بیرون بدطوری بارون می‌بارید، چتر وارونه شده بود، من هم ولش کردم. (پدربزرگ): چرا؟ / (ملیحه): واسه این که اون واقعاً یه چتر بود، می‌فهمین پدربزرگ؟ دوباره شده بود یه چتر» (همان: ۷۶). و در آخر داستان چنین می‌آید: «این بود که ملیحه و پدربزرگ، نتوانستند نعلش چتر را زیر هیچکدام از درختان کوچه پیدا کنند. حالا چتر هم یک سیاهش شده بود» (همان: ۷۷). این تناقض، نه تنها در مفهوم کلی داستان، بلکه در جملات داستان «سه‌شنبه خیس» نیز موج می‌زند: «مردم پیاده‌رو نتوانستند بفهمند که مردی بی‌آنکه وجود داشته باشد، بازو به بازوی زنی، از کنارشان می‌گذرد» (همان: ۷۳) و یا «آن طرف میز، پارچ آب، بدون یک قطره آب، پر از آب بود» (همان: ۷۴).

۲-۴) ادغام واقعیت و خیال

داستان پست‌مدرن، ادغام و ترکیبی از واقعیت و تخیل است. این ادغام هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیرد. در داستان «گیاهی در قرنطینه» طاهر می‌خواهد به سربازی برود. پزشکی که او را معاینه پزشکی می‌کند، متوجه قفلی می‌شود که در گوشت کتف او فرو رفته است. طاهر در بیان علت آن می‌گوید که در کودکی به بیماری لاعلاجی مبتلا شده که پزشکان آن را «داء الصدف» یا نوعی ترس موروثی دانسته‌اند. پزشکی محلی برای درمان وی، این قفل و سنجا ق را به وی می‌بندد. پزشک ارتش طاهر را برای عمل به بیمارستان می‌فرستد. طاهر در آستانه بی‌هوشی، در رویا مرگ خود را پیش‌گویی می‌کند. روز بعد از عمل جراحی، اتاق طاهر قرنطینه می‌شود و پیش‌بینی وی تحقق می‌یابد. بهبود یافتن طاهر با بستن یک قفل در بازویش، امری تخیلی و غیر قابل‌باور است. در این داستان نیز شاهد آمیختن تخیل و واقعیت هستیم. در قسمتی از داستان، هنگامی که پزشکی را برای تشخیص بیماری طاهر بر بالینش می‌آورند، پزشک به پدر طاهر درباره‌ی این بیماری چنین می‌گوید: «داء الصدف ترس‌هایی هس که نسل به نسل به آدم ارث می‌رسه» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸۲).

وجود قفلی در پشت طاهر، به گونه‌ای که در گوشت بدن وی فرو رفته و با وجود گذشت چندین سال، نه تنها مشکلی برای طاهر به وجود نیآورده، بلکه وی را درمان کرده است، به گونه‌ای داستانی تخیلی را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که به هیچ وجه نمی‌تواند آن را درک کند. «از کتف راست طاهر قفل کوچکی آویزان بود. زبانه قفل در گوشت فرو رفته، از گوشت تن طاهر بیرون آمده بود» (همان: ۷۹).

۴-۳) ترکیب، تنوع و تغییر زاویه دید

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های داستان پسامدرن، وجود زاویه دید ترکیبی در آن است. در داستان‌های کوتاه نجدی نیز می‌توان با این ویژگی روبه‌رو شد. این تغییر زاویه دید می‌تواند به منظور بازنگری رخدادها از دریچه‌ای جدید و یا پرده برداشتن از ناگفته‌ها و واقعیت‌ها باشد. نوسان زاویه دید یکی از ویژگی‌های داستان پسامدرن است. در داستان «استخری پر از کابوس» نیز زاویه دید به طور نامحسوسی دگرگون می‌شود. راوی (دانای کل)، گفته‌های شخصیت داستان (مرتضی) را گاه از زبان و نگاه خودش تکرار می‌کند (آن‌ها را تأیید می‌کند) و گاه خودش از سکوت‌های او صدا می‌سازد: «در استخر چلپ‌چلپ می‌کرد. مرتضی از قایق خم شده و دست‌هایش را به طرف قو دراز کرده بود. یهو بغلش کردم، کشیدمش تو قایق، حالا از بالش گرفته بودم یا از گردنش، یادم نمی‌آد» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۹).

۴-۴) کاربرد صنایع ادبی و زبان شاعرانه

استفاده از صنایع ادبی و شاعرانگی از ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرنیسم است. در داستان «سه‌شنبه خیس» نیز این گونه تشبیهات و استعاره‌ها وجود دارد: «صدای پاره پاره شدن پارچه و شکستن استخوان‌های چتر، پنجره به پنجره دور شد... باران مثل خون از زخم‌های چتر می‌ریخت... چتر همان جا زیر دست و پای پاییز، بی‌رمق و دور از شباهتش به یک چتر، افتاد... چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید» (همان، ۱۳۷۳: ۶۹). «از دور صدای نفس کشیدن تهران به گوش می‌رسید» (همان: ۷۰). «آنقدر آسمان پایین آمده بود که ملیحه می‌توانست یک مشت از آن را بردارد و بو کند» (همان).

هنجارگریزی‌های سبکی، معنایی و زبانی در داستان «شب سهراب‌کشان» قابل توجه است. برای نمونه به یک مورد اشاره می‌شود. نویسنده به جای «صورت پیرش» می‌نویسد «پیری صورتش»: «پیری صورتش، پوست خسته‌ای داشت...» (همان: ۳۷). در همین داستان هنجارگریزی معنایی را در تشبیه به کار رفته در این جمله می‌بینیم: «دانه‌های باران نرم بود مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت، مثل پیراهن مادرش» (همان: ۳۸). در همین داستان نویسنده باز هم با استفاده از آرایه‌های ادبی نگاهی شاعرانه به داستان دارد: «سفال‌های کارخانه برنج‌کوبی از پشت هم‌دیگر را بغل کرده بودند» (همان: ۴۳). که نویسنده با استفاده از جان‌بخشی صحنه‌ای زیبا از قرار گرفتن سفال‌ها در کنار هم ساخته است و هم‌چنین «مادر مرتضی، صدای اذان را که از مسجد می‌آمد به مرتضی نشان داد» (همان: ۳۹) که نویسنده با استفاده از حس‌آمیزی چنین تصویر زیبایی ساخته است. «مانند بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، نجدی نیز از داستان‌نویسانی بود که با شاعری آغاز کرد سپس به داستان‌نویسی روی آورد. با این تفاوت که تا آخر به شاعری نیز ادامه داد... در کاربرد شعر در داستان همواره احتمال چربیدن کفه شعر بر داستان می‌رود، در این صورت داستان لطمه خواهد خورد» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۱۱۶).

حس آمیزی: «هوای پر از بوی دوا و پنبه‌های الکل زده، بوی لگن خالی نشده استفراغ را روی زمین بریزد» (نجدی، ۱۳۸۳: ۵۸) و همچنین: «یک تشست زیر هرّه بود پر از صدای باران» (همان: ۵۹).
تشبیه: «رو به روی او چراغ گوشه فلکه مثل پنبه‌ای که روی زخم گذاشته باشند، لکه سرخی داشت» (همان: ۶۰).
مجاز: «تمام خیابان و پیاده‌رو پر از زنانی شد که پشت سر «لا اله الا الله» می‌دویدند» (همان: ۶۱).
استعاره مکنیه: «پرده روی پنجره خیابان را نگاه می‌کرد» (همان: ۶۰) و «عطر باقلوا روی لجن جوی کنار پیاده‌رو لم داده بود» (همان: ۶۰).

۵-۴) شکست خط روایت و زمان داستان

ادبیات داستانی پسامدرنیستی، زمان حاضر را به طرزی آشفته نشان می‌دهد و زمان عادی داستان را برهم می‌زند. داستان پسامدرن بدون وجود هیچ‌گونه رابطی، زمان آینده را با گذشته درهم می‌آمیزد و مرزهای زمانی را در هم می‌شکند. در هرجایی از متن به گذشته رجوع می‌کند؛ در حالی که گاهی از فعل گذشته نیز استفاده نمی‌کند. «روایات در زمان پست‌مدرن خط سیر مشخصی ندارد، معمولاً ناتمام و عاری از هرگونه ترتیب زمانی مشخصی است و خود خواننده باید وقایع را به هم مرتبط کند» (پارسا و محبی، ۱۳۹۳: ۳۹).
در داستان «استخری پر از کابوس» در میانه بازجویی ستوان از مرتضی درباره کشتن قو، ناگهان زمان به گذشته بازمی‌گردد و از صبح همان روز روایتی صورت می‌گیرد و دوباره بازجویی ستوان از مرتضی روایت می‌شود: «مرتضی گفت: آره... من کشتمش... /صبح آن روز، بعد از بیست سال همین که مرتضی کف پاهایش را از اتوبوس روی زمین گذاشت... / ستوان پرسید: چطور شد رفتید کنار استخر؟» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۵).

۶-۴) استفاده از کهن الگو

کهن‌الگوی انسان-درختکه یکی از موتیف‌های اصلی داستان‌های نجدی است، «علاوه بر مفاهیم باستانی در تغییر و چرخش بسترهای داستانی، نمود و جلوه‌های متفاوتی می‌یابد. استفاده از کهن‌الگوها و بن‌مایه اساطیری در داستان‌ها گاه در تقابل با جهان خردمحور است و اعتراضی است به مؤلفه‌ها و ویژگی‌های جهان و تفکر مدرن» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۱۰). در داستان «گیاهی در قرنطینه» نوعی واکنش در مقابل ظلم، سیاست و سیطره علم مشهود است.

در این داستان شخصیت با استحاله و تداوم در درخت، هم‌چون درخت، همیشه سبز و بی‌مرگ می‌شود و در رویش سالانه درخت با او سبز می‌شود و هم قدرت کاذب علم و عقل را که چون اسطوره قد علم کرده‌اند، می‌شکند. طاهر همان گیاه-درخت است که در بستر تفکرات بومی و باورهای اسطوره‌ای در روستا زندگی می‌کند و به شیوه جادویی (بسته شدن یک قفل در شانه برای کنترل بیماری) درمان می‌شود، اما پس از برداشته شدن قفل توسط مرد سفیدپوش، در قرنطینه که یکی از دستاوردهای مدرنیته است، محبوس می‌شود، مرد سفیدپوش، نماینده تفکر مدرن، سنت‌ستیز و خردمحور است که هر آنچه را که با معیارهای علمی و عقلی تبیین نشود، رد می‌کند. «گیاهی در قرنطینه» همان طاهر است در قرنطینه. در این داستان زیرساخت اسطوره انسان-درخت، در تقابل با اسطوره‌های زندگی مدرن (عقل و علم) بازتولید می‌شود. راوی با اسطوره‌زدایی از اسطوره‌های کاذب به اسطوره‌های کهن پناه می‌برد. این همانی طاهر و درخت

و تبدیل مداوم و جایگزینی این دو به یکدیگر علاوه بر نام داستان در ساختار روایی نیز کاملاً مشهود است: «رد آن را [درد را] طاهر همیشه در تنش گم می‌کرد. از چوب درختانی که کف اتاق را پوشانده بود بوی برگ نمی‌آمد، همان طوری که صدایی از طاهر به خاطر درد، شنیده نشد» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸۰).

طاهر در بافت و بستر روستایی با باورهای بومی و درمان جادویی بهبود یافته و زندگی برایش به شیوه معمول جریان دارد، اما مرد سفیدپوش (نماینده تفکر مدرن) درمان جادویی را نه باور دارد و نه کارگر می‌داند، او به شیوه علمی و برپایه دستاوردهای عقلی و منطقی به درمان طاهر می‌پردازد: «همان روز طاهر را به بیمارستان پادگان بردند. دکترها برای دیدن قفل او را مثل درختی در اسفندماه، لخت کردند. قفل فقط یک برگ بود... او را دمر، روی تخت جراحی زیر تشتی پر از چراغ دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون» (همان: ۸۵).

در محور جانشینی درخت و طاهر جایگزین یکدیگر می‌شوند. «در این همانی طاهر و درخت، طاهر درخت است و قفلی که بر شانه اوست، یک برگ و درد طاهر، بوی برگ است. در این داستان، شکست و ناتوانی اسطوره‌های مدرن (علم و عقل) در برابر تفکر و بینش اسطوره‌ای کهن، هم در این همانی انسان و درخت نمود یافته و هم در جادودرمانی که خود بخشی از بینش

اسطوره‌ای است» (بی‌نظیر و خزانه‌دارلو، ۱۳۹۴: ۱۲).

یکی دیگر از کاربردهای اسطوره‌ای در این داستان کهن‌الگوی مادر-طبیعت است. در بینش و زیرساخت اسطوره‌ای زن و به‌ویژه مادر پیوند تنگاتنگی با زمین دارد، کارکردها و ویژگی‌های زمین چون باروری، زاینده‌گی، در خود پروراندن و رویاندن به مادر منتقل می‌شود. به عبارتی دیگر «مادر در راستای اهداف، کارکردها و مسئولیت‌های کهن‌الگوی مادر (مادر-زمین) عمل می‌کند، استمرار و تداوم آن است و آن را تکمیل می‌نماید. مفهوم بنیادین مادر-زمین، «زمین مادینه» و «مادر زمین» سر منشأ آداب و رسوم بی‌شماری است و تصویری است که در سراسر جهان به شکل‌ها و گونه‌های بی‌شمار یافت می‌شود» (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۶۵).

در این داستان به مادر طاهر «مارجان» می‌گویند. به قول راوی: «این در دهکده‌هایی پر از درخت زیتون یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون» (نجدی، ۱۳۷۳: ۸۱). مارجان، تبلور ناخودآگاه جمعی، بینش اسطوره‌ای و حلقه اتصال نسل دیروز و امروز است. مارجان با دیدن دانه‌های سرخ بر بدن و صورت طاهر با این تصور که پسرش سرخک گرفته است او را به صندوقخانه می‌برد: «در صندوقخانه رختخواب پهن کرد. تمام پرده‌ها را با پارچه‌های سرخ عوض کرد. نباید می‌گذاشت آدم‌های نجس طاهر را ببینند. کاسه آب، چهل تاسی پر از برنج و بشقابی پر از تخم مرغ بالای سر طاهر گذاشت» (همان: ۸۰). شیوه‌های درمان مارجان بعد دیگری از جهان‌بینی اسطوره‌ای را نمودار می‌سازد، جادودرمانی توسط مارجان آغاز می‌شود و توسط قادری ادامه و پایان می‌یابد.

در راستای اسطوره‌زایی و رویکرد به بازخوانی و بازآفرینی اسطوره‌های گذشته، یکی از شیوه‌ها، گره زدن روایت داستانی با شخصیت اسطوره‌ای است. نام قهرمان اسطوره‌ای، وابسته‌ها و ملحقات مفهومی او را چون قدرت، پیروزی، بی‌گناهی و... به ذهن متبادر می‌کند: «نویسنده با گره زدن سرنوشت آدم‌های امروزی با قهرمانان خود می‌کوشد تا آگاهی‌های امروز را با دانش اسطوره‌ای قومی خود به صورتی نمادین مرتبط سازد. این نوعی شگرد همانندسازی برای ایجاد تقارن بین رویدادها و آدم‌های داستان با حافظه قومی است تا هم‌خوانی شرایطی که تیپ‌های اسطوره‌ای درگیر آن بوده‌اند با وضع امروز به نمایش درآید» (قاسم‌زاده و قبادی، ۱۳۹۱: ۴۶).

۷-۴) آبرونی و طنز

این مؤلفه به هر دو شکل کلامی یا موقعیتی در آثار پست‌مدرن به کار رفته است؛ درداستان «دوباره از همان خیابان‌ها»، آبرونی موقعیت، یعنی تفاوت در آنچه انتظار می‌رود پیش آید، با آنچه درنهایت رخ می‌دهد، نمود بیشتری دارد: «درویشی روی نیمکت چوبی چمباتمه زده بود، هم چرت می‌زد، هم مثنوی می‌خواند» (نجدی، ۱۳۸۳: ۶۷). آنچه این موقعیت را به آبرونی نزدیک می‌کند، تقابل میان چرت زدن و مثنوی خواندن است. درواقع، تضاد بین وضعیت واقعی (چرت زدن درویش هنگام خواندن مثنوی) و وضعیت ایده‌آل (شور و شوق در خواندن اشعار مولانا) موجب به وجود آمدن نوعی طنز ناشی از تضاد و در نتیجه آبرونی موقعیت شده است.

۴-۸) عدم اقتدار مؤلف و شورشگری شخصیت‌ها

تسلط خداگونه مؤلف داستان‌های رئالیستی که تا حدودی در مدرنیسم زیر سؤال رفته بود، در فراداستان کاملاً از بین می‌رود. در این شیوه نه تنها دیگر خبری از اقتدار بی‌چون و چرای مؤلف بر شخصیت‌ها نیست، بلکه «در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه او سر به شورش برمی‌دارند؛ تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴). چنین مؤلفه‌ای در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» دیده می‌شود. در اولین گفت‌وگو بین نویسنده و شخصیت اصلی داستان، از حرف‌های نویسنده که هنوز از آمدن پیرزن به خانه‌اش متعجب است، پی می‌بریم که پیرزن، خودسرانه و برخلاف آنچه نویسنده قصد نوشتن آن را داشته به خانه وی آمده است: «گفت: منزل... منزل آقای نجدی؟ گفتم: شما اینجا چه کار می‌کنید؟ گفت: شما نجدی هستید؟ گفتم: من می‌خواستم بنویسم که شما» (نجدی، ۱۳۸۳: ۶۳). و در ادامه، شاهد شورش شخصیت اصلی داستان و اعتراض وی به سرنوشتی که برای او رقم زده شده و نیز عجز نویسنده در مقابل وی هستیم: «پیرزن باز هم فریاد کرد: مرا برگردان به خانه‌ام. دیگر نمی‌توانستم فکر کنم. دستپاچه شده بودم. دلم می‌خواست کسی به صورت من هم آب بزند» (همان، ۶۴). در پایان داستان می‌بینیم که نویسنده مغلوب خواست پیرزن شده و با زنده کردن پیرمرد سعی می‌کند داستان را آن طور که وی می‌خواهد پیش ببرد و عدم اقتدار مؤلف را هرچه بیشتر آشکار کند.

۵) بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان «گاوخونی»

رمان گاوخونی مشهورترین اثر مدرن صادق است و بارها تجدید چاپ شده است. مؤلفه‌های مورد نظر در این داستان عبارتند از:

۱-۵) درهم‌آمیختن واقعیت و رویا

آنچه این اثر را بیش از هر چیز به آثار پسامدرن نزدیک می‌کند درهم‌آمیختگی واقعیت و رویا است. داستان گاوخونی بیشتر در کابوس‌های راوی می‌گذرد که هرکدام از این کابوس‌ها به برهه‌ای از زندگی او باز می‌گردد. کابوس‌های او از زمان مرگ پدرش آغاز می‌شود و کم‌کم تمام زندگی او را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. سیر زیاد شدن این کابوس‌ها

از ابتدای داستان تا انتها کاملاً ملموس است. به این معنی که داستان ابتدا بین واقعیت و کابوس‌ها در جولان است اما کم‌کم هر چه به انتها نزدیک‌تر می‌شویم راوی بیشتر در این کابوس‌ها فرو می‌رود تا جایی که خود می‌داند که در خواب و رویا به سر می‌برد اما آن را به عنوان یک واقعیت پذیرفته است و زندگی خود را در جریان این کابوس‌ها ادامه می‌دهد. کابوس‌های او بیشتر حول پدر و مادرش و آقای گلچین-معلم کلاس چهارم راوی- و رودخانه زاینده‌رود است. او به شدت از افسردگی و تنهایی رنج می‌برد. در کابوسی که او در ابتدای داستان تعریف می‌کند مادرش را می‌بیند که نگران است. مادر او سال‌ها پیش از دنیا رفته است و در چندین جای داستان، راوی اشاره می‌کند که همگان اعتقاد دارند که مادر او از دست پدرش دق کرده و مرده است: «بعدها از عمه‌ام شنیدم او چون دیگر بچه‌دار نشد دق کرد و مرد. من هیچ‌وقت خاله‌ام یا دایی‌ام یا هیچ‌کدام از قوم و خویش‌های مادری‌ام را نمی‌دیدم. چون که آن‌ها ما را یعنی من و پدرم را داخل آدم حساب نمی‌کردند که سراغ ما را بگیرند اما این را هم شنیده بودم که او از دست پدرم دق کرد و مرد. به هر حال همه بر این که دق کرد و مرد توافق داشتند» (مدرس صادقی، ۱۳۹۰: ۱۷).

در فصل پایانی داستان، راوی کاملاً به حالت کابوس‌گونه داستان را تعریف می‌کند. همه چیز، عجیب و غریب و مبهم است. فاصله‌های زمانی و مکانی شهرها از بین می‌رود و راوی با پدر مرده خویش به سیر و سیاحت در جایی به نام لاله‌زار، نزدیک زاینده‌رود گردش می‌کند و از حقایق زندگی او آگاه می‌شود: «پالتویی را که تنم بود درآوردم و انداختم زمین. پالتوی حمید بود. سردم شد. خواستم باز بپوشم. منصرف شدم. باید می‌گذاشتم سردم می‌شد، هرچه سردتر می‌شد، هرچه سردتر هم می‌شد. (راوی در چند جا اشاره می‌کند که هرگاه سردش می‌شود از خواب بیدار می‌شود)» (همان: ۱۰۵).

۲-۵) ضد قهرمان

راوی این داستان مانند اکثر شخصیت‌های اصلی در رمان‌های مدرن و پسامدرن وجهه ضد قهرمانی دارد. او در افکار مالیخولیایی غرق است، بیکار است و دنبال کار می‌گردد، اما مانند هزاران جوان دیگر در تهران فقط سرگردان است. اجاره عقب‌مانده‌اش را شش ماه است نپرداخته است و توانایی پرداخت آن را ندارد. کار خود را در کتابفروشی از دست داده است و همیشه از جانب اطرافیانش تحقیر می‌شود. در نزد هیچ کس ارج و قربی ندارد. پدرش او را همیشه سرکوفت زده است، همسر و خانواده همسرش فقط به دنبال تنها دارایی او یعنی مغازه پدری‌اش بوده‌اند و هنگامی که آن را به دست می‌آورند از او می‌خواهند که از دخترشان جدا شود. حمید، هم‌خانه‌ای او نیز همیشه او را مورد تمسخر قرار می‌دهد.

۳-۵) شکستگی خط زمانی روایت

زمان در این داستان، خط طولی مشخصی ندارد. از آن جایی که روایت داستان به شکل سیال و درونی از ذهن راوی بیان می‌شود، بالتبع زمان نیز بر اساس ذهنیت او به عقب و جلو می‌رود. داستان در خاطرات راوی از کودکی تا جوانی به عقب و جلو می‌رود. او در آغاز فصلی می‌گوید: «اولین چیزی که یادم آمد چیزی بود که شاید ده سال پیش، پیش آمده بود. صبح زودی بود و من با پدرم داشتیم می‌رفتیم لب آب. هفته‌ای چند بار صبح زود به هوای حمام از خانه می‌آمدیم بیرون به جای حمام می‌رفتیم لب آب» (همان: ۱۴). و بعد می‌گوید: «اما آنچه شب بعد از یادداشت آن

خواب که دیده بودم یادم آمد این چیزها نبود. صبح پاییزی یادم آمد که دوازده یا سیزده سالم بود. سال آخر دبستان بودم و با پدرم داشتیم می‌رفتیم لب آب» (همان: ۲۰).

۵-۴) جریان سیال ذهن

با این که اکثر کارهای مدرس صادقی با روایت سیال ذهن بیان می‌شوند و این امر برای خواننده کارهای او غریب نیست، با این حال گاوخونی در روایت سیال ذهن اثر متفاوت و در نوع خود منحصر به فردی محسوب می‌شود. این امر تا جایی است که بسیاری از منتقدان گاوخونی را در کنار بوف کور صادق هدایت از آثار پیشرو در روایت سیال ذهن دانسته‌اند.

جریان سیال ذهن در کل این داستان حاکم است، ما برای نمونه به بخش کوچکی اشاره می‌کنیم. یادآور می‌شویم که در این داستان به دلیل تأکید بر رابطه با پدر راوی و این که در خیالات راوی می‌گذرد از مونولوگ‌های طولانی خبری نیست. مونولوگ‌ها خلاصه می‌شوند در خواب‌هایی که راوی تعریف می‌کند و بقیه داستان در جر و بحث راوی با پدر یا به معنای دیگر روح پدرش می‌گذرد: «با پدرم سوار قایق بودیم و روی آب رودخانه پیش می‌رفتیم. قایقران ما آقای گلچین بود و قایق ما موتوری نبود، پارویی بود. آقای گلچین پارو می‌زد. ته قایق نشسته بود. با زیرپوش آستین کوتاهی که صورت بزرگ بروسلوی روش کلیشه شده بود. و بازوهاش با هر تکانی که به پاروها می‌داد منقبض می‌شد و زیر نور ماه برق می‌زد. دو تا پارو داشت و هر دو را با هم حرکت می‌داد و آدامس می‌جوید. شب بود اما همه این چیزها زیر نور ماه پیدا بود... پدرم

گفت نترس پسر. آب رودخانه بالا آمده و دیگر می‌شود قایق‌سواری کرد. پرسیدم کجا می‌ریم؟ گفت می‌خواهیم بریم تا آخر رودخانه. من می‌دانستم آخر رودخانه باتلاق است. گفتم شوخی می‌کنی؟ گفت نه پسر. جدی جدی. می‌خواهیم بریم ببینیم آخر رودخانه که میگن باتلاقه چه شکلیه... گفتم خودمون تو باتلاق فرو نریم! پدرم خندید. نترس پسر. از دور که باتلاق را دیدیم نگه می‌داریم. پدرم جور عجیبی با من حرف می‌زد. مثل معلم‌ها و هی پسرم پسر می‌کرد... من از ترس داشتم می‌مردم. پدرم همان‌طور که به جلو نگاه می‌کرد دستش را روی شانه‌ام گذاشت و گفت نترس... کمی آمدم عقب‌تر. از سر جاش تکان نخورد. برگشتم نگاه کردم به گلچین. بی‌آنکه پلک بزند به من نگاه می‌کرد. از نگاهش خواندم که می‌گفت حالا وقتش رسیده. راست می‌گفت. بهترین فرصت بود. پدرم به جلو نگاه می‌کرد. بی‌حرکت بود و درست روی لبه قایق نشسته بود. دو دستی از پشت هلمش دادم که بیفتد توی آب اما نیفتاد. مثل سنگ سر جای خودش نشسته بود... او هم مثل گلچین پلک نمی‌زد. تازه یادم آمد تمام مدتی که حرف می‌زد لب‌هایش تکان نمی‌خورد» (مدرس صادقی، ۱۳۹۰: ۶۴).

۵-۵) بینامتنیت

در ضمن داستان، راوی در چند جا به صورت مختصر اشاراتی به بناهای تاریخی اصفهان و تاریخ زاینده‌رود می‌کند. توصیفاتی که در این قسمت می‌خوانیم را شاید بتوان در یک کتاب تاریخ یا کتاب راهنمای شهر اصفهان پیدا کنیم: «اما از درازی پل‌ها بر می‌آمد که روزگاری (دست کم زمان ساختن پل‌ها، سیصد سال پیش) آب رودخانه خیلی زیادتر از حالا بوده. سی و سه پل درازتر بود و پل خواجه برای این کوتاه‌تر بود که آنجا جلوی دهنه‌های پل را با

تخته می‌بستند تا آب جمع می‌شد و پشت پل دریاچه کوچکی درست می‌شد و قایق سواری می‌کردند (همان سیصد سال پیش) و زیر پل توی دهنه‌ها و روی پله‌های پایینی پاشویه می‌کردند و باقی مانده آب دریاچه مصنوعی از توی همه دهنه‌های پل جاری بود. این امر خواننده را برای لحظاتی به فکر درباره زاینده‌رود و بناهای تاریخی و واقعیت و می‌دارد و دوباره بازگشتن به داستان ضربه‌ایست که به خواننده یادآوری می‌کند که او در حال خواندن داستان است.

(۵-۶) کهن‌الگو

زمان و مرگ، عناصر کلیدی رمان گاوخونی هستند که به سمت پوچی و بی‌هدفی می‌روند و از ابتدای بخش اول هنگامی که شخصیت اصلی، گذشته را خواب می‌بیند و در جایی از خواب دیگر پدر سرش را از زیر آب بیرون نمی‌آورد، کاملاً نمود می‌یابد و تا انتها ادامه دارد. شخصیت اصلی (راوی) در این رمان دائماً اسیر زمان کیفی، نوستالوژی و حسرت است و بازگشت به گذشته از ویژگی‌های بارز این رمان می‌باشد که موجبات آزار و عدم تعادل روحی را در شخصیت اصلی فراهم کرده است و او را در شرایطی تسلسل‌گونه قرار داده است، به نحوی که هر چقدر از گذشته و خاطرات تلخش می‌گریزد، باز به همان‌ها می‌رسد: «دلم می‌خواست برگردم تهران. نه اینکه اصفهان را دوست نداشته باشم. اصفهان را بیشتر از تهران اما اصفهان آرام می‌داد. من کاری به تهران نداشتم. نه دوستش داشتم و نه کاری به کارش. او هم به من همینطور. اما اصفهان نه. به من کار داشت. من هم به او. هر جا که پا می‌گذاشتم، چیزی بود که آرام می‌داد. چه چیزی که به همان صورتی که از بچگی دیده بودم هنوز مانده بود و چه چیزی که از آن صورت درآمده بود و چیز دیگری شده بودو همه چیزهایی که در اصفهان بود یکی از این دو تا چیز بود» (مدرس صادقی، ۱۳۹۰: ۴۳).

(۶) مؤلفه‌های مشترک پست‌مدرنیسم در آثار بیژن نجدی و رمان گاوخونی مدرس صادقی

با توجه به داده‌های بخش‌های قبل، می‌توان مؤلفه‌های زیر را به عنوان ویژگی‌های مشترک میان داستان‌های بیژن نجدی و رمان گاوخونی مدرس صادقی نام برد.

(۶-۱) درهم آمیختن رویا و واقعیت

این مؤلفه مهم‌ترین وجه اشتراک رمان گاوخونی و داستان‌های بیژن نجدی است. این درهم‌آمیختگی در همه آثار این دو نویسنده به گونه‌ای است که گاه خواننده اصلاً متوجه نمی‌شود که کدام بخش مربوط به زمان بیداری و کدام بخش مربوط به خواب‌ها (اغلب کابوس) است. گنجی و سردرگمی شخصیت‌های داستان هم بر این سرگشتگی خواننده می‌افزاید. شخصیت

(۶-۲) شکستگی خط زمانی

از مهم‌ترین ویژگی‌های پست‌مدرنیسم می‌توان به درهم‌ریختگی زمانی داستان اشاره کرد که در اثرهای مورد مطالعه این ویژگی به وفور دیده می‌شود. در هیچ‌کدام از آثار مورد مطالعه، زمان تک‌خطی روایت دیده نشد. شخصیت‌های داستان مکرراً به گذشته، حال و آینده منتقل می‌شوند و خود شخصیت‌های داستان (چه دانای کل و چه اول شخص)

دچار سردرگمی و زمان‌پریشی می‌شوند. در داستان گاوخونی، شخصیت اصلی داستان، در حال سیر گذشته است. در داستان استخری پر از کبوس و آریانرمان، دشنه و... هم این شکستگی خط زمانی و زمان‌پریشی دیده می‌شود. این تغییر زمان‌ها بدون هیچ نشانه‌ای اتفاق می‌افتد و خواننده گاه بعد از خواندن چند خط متوجه تغییر زمان داستان می‌شود. به هم ریختگی زمانی داستان‌ها بر ابهام داستان می‌افزاید.

۳-۶) استفاده از کهن‌الگوها

استفاده از اسطوره‌ها و کهن‌الگوهای جهانی و بومی از ویژگی‌های داستان‌نویسان پست‌مدرن است که در داستان‌های هر دو نویسنده دیده می‌شود. هر دو نویسنده به کهن‌الگوهای جهانی تمایل دارند. کهن‌الگوهایی چون مرگ، زندگی و زایش، درخت به عنوان مظهر زایایی و مانایی، زمین و طبیعت به عنوان مادر جهان و کهن‌الگوی مادینگی (آنیما) از موارد استفاده هر دو نویسنده است. گرایش مدرس صادقی بیشتر به کهن‌الگوی مرگ و گرایش نجدی به کهن‌الگوی زندگی و باروری است. در عین حال هر دو نویسنده به کهن‌الگوی مادینگی (آنیما) البته با دو رویکرد متفاوت توجه نشان می‌دهند و آن را به کار می‌گیرند. نجدی علاوه بر استفاده از کهن‌الگوها به اساطیر ایرانی هم نیم‌نگاهی دارد و گاه با جریان سیال ذهن و درهم‌آمیختگی بعد زمان و مکان از آنان سود می‌جوید.

نتیجه‌گیری

۱) از مهم‌ترین ویژگی‌های پست‌مدرنیسم در رمان «گاوخونی» مدرس صادقی درهم‌آمیختگی رویا و واقعیت، بینامتنیت، استفاده از کهن‌الگو، نمادگرایی، جریان سیال ذهن و شکستگی خط روایت زمانی رمان و مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های نجدی، ابهام، تغییر زاویه دید، آیرونی و طنز، اسطوره‌زایی و زدایی، به هم‌ریختگی زمان و مکان، اتصال کوتاه و زبان شاعرانه است.

۲) از مؤلفه‌های مشترک میان رمان گاوخونی و داستان‌های نجدی، می‌توان به تغییر زاویه دید، استفاده از کهن‌الگوهای جهانی، درهم‌آمیختگی رویا و واقعیت و درهم‌ریختگی خط روایت زمانی داستان‌ها اشاره کرد.

۳) با این حال فراروایت‌ها، کاربرد زبان شاعرانه (که با آشنایی نجدی با شعر همخوانی دارد)، تناقض و ابهام از ویژگی‌های خاص پست‌مدرنیسم نجدی هستند که در رمان گاوخونی دیده نمی‌شود. هم‌چنین تکرار زاویه دید در داستان‌های نجدی بیشتر است. در رمان گاوخونی بینامتنیت برجسته‌تر از آثار نجدی است.

منابع

- الیاده، میرچا (۱۳۷۵). اسطوره، رویا، راز، ترجمه رویا منجم، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.
- بی‌نظیر، نگین؛ خزانه‌دارلو، محمدعلی (۱۳۹۴)، «جهانبینی اسطوره‌ای، اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی»، نشریه ادبیات پارسی معاصر، سال پنجم، شماره ۴، زمستان، صص ۱-۲۴.
- پارسا، احمد و ناصر محبی (۱۳۹۳)، «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی نجدی»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال چهارم، شماره اول، صص ۳۷-۵۰.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰). داستان کوتاه در ایران، چاپ سوم، تهران: نیلوفر.
- (۱۳۸۵). نقد ادبی و دموکراسی: «جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید»، تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، تهران: علم.
- حییم، سلیمان (۱۳۸۹). فرهنگ معاصر دوسویه، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.
- سلدون، رامان؛ ویدوسون، پتر (۱۳۸۴). راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: انتشارات طرح نو.
- عبدالهیان، حمید (۱۳۸۱). شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر، تهران: آن.
- قاسم‌زاده، سیدعلی؛ قبادی، حسینعلی (۱۳۹۱). دلایل گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر، فصل‌نامه تخصصی ادب‌پژوهشی، شماره ۲۱، صص ۳۳-۶۳.
- مدرس‌صادقی، جعفر (۱۳۹۰). گاوخونی، تهران: نشر مرکز.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد سوم، تهران: نشر چشمه.
- (۱۳۸۳). صد سال داستان‌نویسی ایران، جلد چهارم، تهران: نشر چشمه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۳). دوباره از همان خیابان‌ها، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- (۱۳۷۳). یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، تهران: مرکز.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹). پست‌مدرنیته و پست‌مدرنیسم، تهران: نقش جهان.
- یزدانبجو، پیام (۱۳۸۱). ادبیات پسامدرن، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

And how the components of postmodernism are similar and different in Bijan Najdi's stories and Jafar Modarres-Sadeghi's novel "Gavkhuni"

Dr. Mandana Alimi

Assistance professor, Department of Persian Literature, Azadshahr Branch, Islamic Azad University, Azadshahr, Iran
mandana_alimi@yahoo.com

Dr. Saeed Roozbehani

Assistance professor, Department of Persian Literature, Sabzevar Branch, Islamic Azad University, Sabzevar, Iran
roozbahani@iaus.ac.ir

Tahere Mosazadeh Abegh

PhD student in Persian Language and Literature, Gorgan Branch, Islamic Azad University, Gorgan, Iran
Mosazade.tahere@gmail.com

Abstract

The present study is the commonalities and differences of the components of postmodernism in the stories of Bijan Najdi and the novel "Gavkhuni" by Jafar Modarres-Sadeghi. These two authors are considered as two of the postmodernist writers in Iran. Although Najdi's works were raised after his lifetime as one of the most well-known postmodernist stories in Iran. The most important components of postmodernism in Najdi's stories are ambiguity, changing perspective, irony and humor, mythologizing, the fusion of time and place, short connections and poetic language, and the most important features of postmodernism in the novel "Gavkhuni" are the fusion of dream and reality, intertextuality, the use of archetypes, symbolism, the fluid flow of the mind and the fracture of the temporal narrative line. Among the common elements between Gavkhuni's novel and Najdi's stories, we can mention the change of perspective, the use of universal archetypes, the fusion of dream and reality, and the confusion of the temporal narrative line of the stories. However, metanarratives, the use of poetic language (which is consistent with Najdi's familiarity with poetry), contradiction, and ambiguity are the specific features of Najdi's postmodernism that are not seen in Gavkhuni's novel. Also, the plurality of perspectives is greater in Najdi's stories. In Gavkhuni's novel, intertextuality is more prominent than in Najdi's works

Keywords: Postmodernism, story, Najdi, Modarres Sadeghi, aspects, commonality, difference.

خوانش غزل «بهار سوگوار» از هوشنگ ابتهاج براساس نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر

حمیده علی‌نژادمقدم

دانشجوی کارشناسی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان بیرجند

moghaddamh33@gmail.com

چکیده

نظریه نشانه‌شناسی ریفاتر یکی از اولین الگوهایی است که به تحلیل و تفسیر شعر اقدام کرده و آن را به طور ویژه مورد بررسی قرار داده است. در نظریه نشانه‌شناسی ریفاتر تاکید بر ساختارگرایی است و در این نظریه توانش ادبی خواننده از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. دو شیوه خوانش در این الگو مدنظر است که هدف از خوانش اول که خوانش اکتشافی نام دارد؛ رسیدن به معنا و خوانش دوم یعنی خوانش پس‌کنشانه، کشف دلالت‌های زبانی است. در واقع در خوانش اکتشافی روساخت متن و در خوانش پس‌کنشانه ژرف ساخت متن بررسی می‌گردد. در غزل «بهار سوگوار» که از بهترین غزلیات هوشنگ ابتهاج در مجموعه «سیاه مشق» است، رنج و انتظار در عشق از مفاهیم اصلی است که شاعر بدان پرداخته است و تلاش کرده تا با استفاده از عناصر غیر دستوری، دلالت‌هایی زبانی خلق کند تا از طریق آن بتواند مفهوم و غرض اصلی شعر خود را در پس سطح ظاهری واژگان پنهان کند و فهم مخاطب را دچار وقفه سازد. این مقاله در تلاش است تا از روش کتاب‌خانه‌ای و شیوه توصیفی-تحلیلی با تکیه بر نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر، به کشف انباشت‌ها، منظومه توصیفی و هیپوگرام‌های شعر پرداخته و از کشف روابط میان آن‌ها بتواند ماتریس ساختاری غزل را معین نماید.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، خوانش، مایکل ریفاتر، هوشنگ ابتهاج، بهار سوگوار.

مقدمه

نشانه‌شناسی یکی از دانش‌های نوین است که دارای کاربردی خاص بوده و در همه عرصه‌ها نیز کاربرد دارد و در تمام جهان هستی ردپای آن قابل مشاهده است. بنابر گفته امبرتواکو «نشانه تمامی آن چیزهایی است که بر پایه قرار دادی اجتماعی و از پیش نهاده، چیزی را به جای چیزی دیگر معرفی می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۳۳). نشانه‌شناسی، علمی تلفیقی محسوب می‌شود و بنا به گفته فیدوح «یک رویکرد میان رشته‌ای است» (۱۹۹۳: ۷). «نشانه‌شناسی به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). با ظهور نظریه‌های مختلف نشانه‌شناسی، متخصصان و پژوهشگران در عرصه ادبیات نیز به بررسی دلالت‌های آثار ادبی پرداختند و با رشد پژوهش‌های مربوط به نشانه‌شناسی در ادبیات به بررسی هرچه دقیق‌تر و ظریف‌تر آثار ادبی مشغول شدند.

مایکل ریفاتر یکی از معروف‌ترین نظریه‌پردازان در زمینه نشانه‌شناسی است که با بیان نظریه خود، الگویی دقیق و علمی برای تحلیل و تفسیر نشانه‌های زبانی در اختیار پژوهشگران شعر قرار می‌دهد. یکی از ویژگی‌های اصلی این الگو، توجه به قدرت ادراک و توانش ادبی خواننده است. بر اساس این الگو «شعر، کاربرد ویژه زبان است و زبان شاعرانه نیز بر پیام به عنوان هدفی در خود تأکید می‌کند و بازی نشانه‌ها از قطب زبان علم به سمت زبان شعر افزایش می‌یابد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۲۲). در این الگو ما تنها به دنبال فهمیدن معنا نیستیم؛ بلکه در تلاشیم تا از طریق این الگو بتوانیم به عمق و محتوای متن یا شعر دست پیدا کنیم و دلالت‌های اثر را متوجه شویم.

هوشنگ ابتهاج متخلص به ه. الف. سایه یکی از شاعران معاصر ماست که در غزل‌سرایی و سرودن اشعار نو نیمایی دستی توانا دارد. این شاعر خوش‌قریحه گیلانی که غزلش به سبک شعرای پیشین مانند سعدی و حافظ با زبانی سستی است و اشعار نو او با زبان امروز سعی در بیان مسائل اجتماعی و انسانی دارد. به طور کلی می‌توان گفت که ابتهاج در میان تمامی غزل‌هایش خود را پیرو بی‌چون و چرای سبک عراقی معرفی می‌کند و زبانش بیشتر از نوگرایی به سنت‌گرایی تمایل دارد. سایه شاعری دو بعدی است که در اشعارش هم به عشق می‌پردازد و هم به درد اجتماع و مسائل روز اهمیت می‌دهد. بین شعر سایه و موسیقی همواره ارتباطی قوی وجود دارد و اشعار زیبای او در تلفیق با موسیقی مانند «بهانه»، «ترانه»، «در کوچه سار شب»، «بهار سوگوار»، «حصار»، «زندان شب یلدا»، «همیشه در میان» و تصنیف جاودانه «توای پری کجایی» گواه این مدعاست. «بهار سوگوار» غزلی است از مجموعه «سیاه مشق» هوشنگ ابتهاج. مجموعه «سیاه مشق» با آنکه پس از «سراب» منتشر شد شعرهای سال‌های ۲۵ تا ۲۹ شاعر را دربرمی‌گیرد. در این مجموعه، سایه تعدادی از غزل‌های خود را چاپ کرد و توانایی خویش را در سرودن غزل نشان داد تا آنجا که می‌توان گفت تعدادی از غزل‌های او از بهترین غزل‌های این دوران به‌شمار می‌رود.

بنابراین ما قصد داریم تا در این پژوهش از دیدگاه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر شعر «بهار سوگوار» هوشنگ ابتهاج را بررسی کنیم تا خواننده با خوانش پس‌کنشانه، انباشت‌ها، منظومه توصیفی و هیپوگرام‌ها را درک کند و به ماتریس ساختاری برسد که به شعر وحدت می‌بخشد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های زیادی با استفاده از الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر به تحلیل و تفسیر و بررسی شعر پرداخته است. برای مثال مقاله مشترک برکت و افتخاری (۱۳۸۹) که به بررسی نشانه‌شناختی شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد پرداخته‌اند

و به صورت دقیق و ظریف آن را مطابق الگوی ریفاتر بررسی کرده‌اند. و همچنین مقاله مشترک محمدی و اسماعیل نژاد (۱۳۹۶) که الگوی نشانه‌شناختی شعر «زمستان» اخوان ثالث را بررسی کرده‌اند. و همچنین سایر مقالاتی که به بررسی این الگو پرداخته‌اند به شرح زیر است:

۱- «خوانش نشانه‌شناسی قصیده تیمارخواری مسعود سعد سلمان بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر» (۱۴۰۳) از مهدیه واحدی درمیان

۲- «نوی نای در فصل وصل؛ مقایسه نشانه‌شناسیک نی نامه مولوی و فصل وصل قیصر امین پور بر اساس دیدگاه ریفاتر» (۱۴۰۰) از احمد رضایی و مرضیه پارسا منش

۳- «تحلیل نشانه‌شناسی معشوق در شعر شاملو بر اساس نظریه مایکل ریفاتر مطالعه موردی: سرود آن کس که از کوچه به خانه باز می‌گردد» (۱۳۹۸)

۴- «تحلیل رمان سال مرگی بر اساس نظریه نشانه‌شناسی بینامتنیتی مایکل ریفاتر» (۱۳۹۷) از عبدالله حسن زاده و فاطمه زمانی

۵- «خوانش شعر (نوبت) بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر» (۱۳۹۵) از علی صفایی سنگری و پرند فیاض منش

۶- «کاربست الگوی نشانه‌شناختی ریفاتر در خوانش شعر» (۱۳۹۶) از مسعود آلوده جوقانی

۷- «نقد و تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی داستان‌های عاشقانه» (۱۳۹۱) از احمد تمیم داری و سمانه عباسی

۸- «نشانه‌شناسی شعر الفبای درد سروده قیصر امین پور» (۱۳۸۹) از سهیلا فرهنگی و محمد کاظم یوسف پور

۹- «نقد شعر آی آدم‌ها سروده نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی» (۱۳۷۸) از بهزاد برکت و طیبه افتخاری

روش پژوهش

این پژوهش، به روش کتاب‌خانه‌ای شیوه توصیفی - تحلیلی و براساس نشانه‌شناسی ریفاتر نخست به خوانش اکتشافی و سپس به خوانش پس‌کنشانه غزل «بهار سوگوار» اقدام و سپس به کشف دلالت‌های شعری پنهان در لایه‌های عمیق این شعر پرداخته است.

نظریه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر:

«در نشانه‌شناسی نشانه‌ها و فرایندهای تأویلی و مناسبت میان دال و مدلول بررسی می‌شود» (خلف کامل، بی تا: ۱۸). مایکل ریفاتر نظریه پرداز فرانسوی تبار آمریکایی است و یکی از نظریه‌های ادبی معطوف به خواننده که بر توانش ادبی خواننده در تاویل و تفسیر شعر تکیه دارد، نظریه نشانه‌شناسی است که او مطرح کرده است. او از یک نظریه رمزگانی استفاده کرده است تا بتواند قراردادهای زیر ساختی یک متن یا شعر را توصیف کند. «ریفاتر با عطف توجه به شعر، از یک نظریه رمزگانی بهره گرفت تا قراردادهای زیرساختی یک متن را توصیف کند و در این کار اهمیت خاصی برای زبان‌شناسی رمزگان توسط خواننده قائل شد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۷). مرکز نظریه ریفاتر این است که «آثار ادبی، معنای خود را به واسطه ساختارهای نشانه‌شناختی‌ای کسب می‌کنند که کلمات، عبارات، جملات، ایماژهای کلیدی، مضامین و تمهیدات سخن‌سرایانه مجزای آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۶۶). در واقع نظریه او «ارتباط

بین متن و توانش ادبی است که خواننده باید به آن توجه کند» (واحدی درمیان، ۱۴۰۳: ۹۱) یعنی خواننده باید بکوشد تا از ظاهر متن عبور کند و به عمق و معنای اصلی متن پی ببرد. مطابق این نظریه «شعر، کاربرد ویژه زبان است و زبان شاعرانه نیز بر پیام به عنوان هدفی در خود تأکید می‌کند و بازی نشانه‌ها از قطب زبان علم به سمت زبان شعر افزایش می‌یابد» (صفوی، ۱۳۹۱: ۲۲۲). در این الگو خواننده به دنبال پیدا کردن معنا نیست؛ بلکه تلاش می‌کند ناشناخته‌های درون متن را دریابد تا از طریق کاوش در نشانه‌های زبانی و پی بردن به رابطه دال‌ها و مدلول‌ها، به لایه‌های عمیق شعر دست پیدا کند. در الگوی ریفاتر خوانش شعر به دو مرحله تقسیم‌بندی می‌شوند، خوانش اکتشافی و خوانش پس‌کنشانه. در خوانش اول، سیر خواندن از ابتدا تا پایان، خطی است و در آن از زنجیره هم‌نشینی اجزای شعر پیروی می‌شود؛ یعنی خواننده با اتکا بر توانش زبانی به معنای شعر می‌رسد. او نشانه‌های زبانی را به صورت ارجاعی درک می‌کند. به نظر او شعر، بازنمود عمل یا توصیف اشیاء و موقعیت‌هاست» (کالر، ۱۳۹۰: ۶). یعنی خواننده در این مرحله تنها به معنای شعر دست پیدا می‌کند اما نمی‌تواند به عمق شعر و فهم نشانه‌های زبانی دست یابد. «خوانش اکتشافی به دریافت معنا منجر می‌شود و از بالا به پایین یعنی در محور عمودی است، ولی خوانش پس‌کنشانه به کشف دلالت‌های پنهان روی می‌آورد و رویکردی رمزگشایانه داشته و در محور افقی ارزیابی می‌شود. در مرحله دوم قرائت شعر که ریفاتر آن را تأویلی نیز می‌خواند، خواننده ضمن به یادآوردن آنچه در مرحله اکتشافی خوانده بود، شروع به رمزگشایی از متن می‌کند» (شولس، ۱۳۷۳: ۱۰۰). در مرحله پس‌کنشانه نشانه‌های زبانی که نسبت به معنای ظاهری، دارای معانی پیچیده‌تری هستند، قرار دارند و با کشف روابط میان نشانه‌های زبانی می‌توان به مقصود اصلی شاعر پی برد. در این خوانش «شعر برای تفسیر و تأویل معنا در لایه‌های پنهان متن مطالعه می‌شود و بر توانش ادبی خواننده و اطلاعات زبان‌شناسی وی تکیه می‌شود» (ریفاتر، ۱۹۸۷: ۲۱۷). «فرایند رمزگشایی از دلالت‌های زبانی در خوانش اکتشافی شروع می‌شود و در خوانش پس‌کنشانه یا تحلیل ثانویه متن شعر به صورت عمیق و نظام‌مند تأویل و تفسیر می‌شود» (مبارک، ۱۹۸۷: ۸۹ و خضر محمد، ۲۰۱۷: ۲۴۳).

خوانش پس‌کنشانه، به چهار مرحله اصلی دسته‌بندی می‌شود. در این خوانش، گام اول، مشخص کردن انباشت‌ها و معنابن‌های شعر است. «واژگانی که پیرامون یک هسته معنایی یا معنابن گرد آمده‌اند، «انباشت» نامیده می‌شوند. با بررسی انباشت‌های به دست آمده از شعر، خواننده می‌تواند به افکار غالب در یک شعر برسد» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۹۳). معنابن‌ها واحدهایی هستند که در فرایند انباشت به کار گرفته می‌شوند. «در فرایند انباشت، خواننده با مجموعه کلماتی مواجه می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی به نام معنابن مشترک، به هم مربوط می‌شوند؛ برای مثال: گل، معنابن مشترک زنبق، آفتابگردان و آلاله است» (برکت و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۱۴).

گام دوم الگوی ریفاتر، منظومه توصیفی است. «منظومه توصیفی شبکه‌ای از واژه‌هایی است که حول محور یک واژه هسته، با هم در ارتباطند. مبنای ارتباط، معنابن واژه هسته است» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۹). تفاوت معنابن که در انباشت است با منظومه توصیفی در این است که میان واژه‌ها و معنابن یک رابطه مترادف وجود دارد و در اصل با هم هم‌معنا هستند و در یک ویژگی مشترک تحت عنوان معنا بن با هم جمع می‌شوند اما در منظومه توصیفی اصلاً رابطه مترادفی وجود ندارد و واژگان نامتجانسی پیرامون یک موضوع اصلی قرار دارند تا مفهوم خاصی را به مخاطب برسانند.

گام سوم کشف هیپوگرام است. پس از دریافت انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی شعر، خواننده باید به کشف تداعی‌های واژگانی و مفهومی یا هیپوگرام بپردازد که یک تصویر قالبی است و در ذهن خواننده وجود دارد، یا واژه یا

عبارتی در متن آن را تداعی می‌کند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۸۶). بنابراین هیپوگرام‌ها، مجموعه‌ای از مفاهیم هستند که مخاطب را به مضمون و پیام اصلی شعر می‌رسانند. هیپوگرام‌ها مفاهیم اصلی شعر هستند که در نهایت در یک ساختار کلی به اسم «ماتریس ساختاری» گرد هم می‌آیند. «هیپوگرام چیزی جز استعارات و تعابیر و باورهای مرسوم شعری نیست که چون کسوت و قالبی می‌تواند محل حلول ماتریس و معنای شعر باشد» (مظفری، ۱۳۸۷: ۳۳). در نهایت گام چهارم الگوی ریفاتر، «ماتریس ساختاری» است؛ ماتریس آن معنا و محتوای غالب بر متن یا شعر است که به صورت تدریجی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد اما عملاً در خود شعر وجود ندارد؛ بلکه با پیشرفت در خوانش شعر، کم‌کم شکل گرفته و موجب تولید هیپوگرام‌ها می‌شود. «آنچه سرانجام باید کشف شود، یک ماتریس ساختاری است که می‌تواند به یک جمله یا حتی یک واژه تقلیل یابد» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۸۳). بنابراین ماتریس بدون اینکه در قالب واژگان متن یا شعر نمود داشته باشد، در همه بخش‌های شعر وجود دارد و به ساختار متن یا شعر نظم می‌بخشد.

خوانش شعر «بهار سوگوار»:

«بهار سوگوار» غزلی است از مجموعه «سیاه مشق» هوشنگ ابتهاج. همان‌طور که گفته شد بهار شاعری است دو بعدی، که در یک بُعد شعر خود به عشق می‌پردازد.

نه لب گشایدم از گل، نه دل کشد به نبید	چه بی‌نشاط بهاری که بی‌رخ تو رسید
نشان داغ دل ماست لاله‌ای که شکفت	به سوگواری زلف تو این بنفشه دمید
بیا که خاک رخت لاله زار خواهد شد	ز بس که خون دل از چشم انتظار چکید
به یاد زلف نگونسار شاه‌دان چمن	بین در آینه جویبار گریه بید
به دور ما که همه خون دل به ساغر هاست	ز چشم ساقی غمگین که بوسه خواهد چید؟
چه جای من؟ که در این روزگار بی‌فریاد	ز دست جور تو ناهید بر فلک نالید
از این چراغ توام چشم روشنایی نیست	که کس ز آتش بیداد غیر دود ندید
گذشت عمر و به دل عشوه می‌خریم هنوز	که هست در پی شام سیاه صبح سپید
کراست سایه در این فتنه‌ها امید امان؟	شد آن زمان که دلی بود در امان امید
صفای آینه خواجه بین کزین دم سرد	نشد مکدر و بر آه عاشقان بخشید

(ابتهاج، ۱۳۶۰: ۱۰۴-۱۰۵)

خوانش اکتشافی

این شعر از مجموعه «سیاه مشق» و از جمله غزلیات سایه است. این غزل ۱۰ بیت دارد و تعداد مصراع‌ها مساوی است. «خوانش اولیه شعر، بیانگر محتوای اصلی آن است که روساخت متن را به نمایش می‌گذارد» (اسماعیل زاده و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۲۸). در این غزل سایه به حالات عاشقی و دوری و انتظار عاشق از معشوق پرداخته است و غزل خود را با امید به وصال معشوق به پایان رسانده است. شعر او به طور روساخت بیانگر غم و اندوه او است که ناشی

از فراق معشوق است. سایه در واقع در این شعر با استفاده از عناصر طبیعت می‌خواهد شدت غم و اندوه خودش را بیان کند که بدون حضور معشوق روزگار برایش سخت و نفس‌گیر است.

خوانش پس‌کنشانه

مرحله دوم خوانش، خوانش پس‌کنشانه است. ریفاتر با دو اصل مهم سخنش را آغاز می‌کند؛ اولین اصل این است که خوانش پس‌کنشانه است که دلالت‌های پنهان شعر را آشکار می‌کند. خوانش اکتشافی، مخاطب را قانع نمی‌کند و به سوالات او پاسخ نمی‌دهد زیرا در هر شعر چیزی بیان می‌شود و چیز دیگری مد نظر است. اصل دوم این است که واحد معنی در هر شعر تغییرناپذیر و محدود به متن است. در الگوی ریفاتر، بر توانش ادبی مخاطب و فهم او از مفهوم متن، بسیار تأکید شده و خواننده نیز در آفرینش اثر ادبی سهم ویژه‌ای دارد. بسیاری از نشانه‌های انسانی، قابلیت رمزگذاری دو نوع اصلی مرجع صریح و ضمنی را با توجه به کاربرد و موقعیت آن‌ها دارند. دلالت صریح، مرجع اولیه‌ای است که نشانه به آن برمی‌گردد» (سیبیاک، ۱۳۹۱: ۳۲). و دلالت‌های ضمنی، «بیشتر بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی یک مدلول تکیه دارد» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۱۱۹). در مرحله پس‌کنشانه با کشف روابط میان انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی، به ماتریس ساختاری شعر دست می‌یابیم و می‌توانیم به مفاهیم عمیق و دلالت‌های اصلی شعر دست پیدا کنیم. «در خوانش غیرمستقیم، مخاطب با عناصر غیردستوری مواجه می‌شود که تابع هنجارهای زبان معیار نیستند» (اسماعیل زاده و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۲۹).

در شعر "بهار سوگوار" سایه با عناصر غیر دستوری مواجه می‌شویم که علی‌رغم گفتاری بودن، دلالت‌های شعر را به تعویق می‌اندازند مثلاً "خون دل از چشم انتظار چکید" در خوانش اکتشافی چه بسا نقش دلالت‌های صریح را بازی کند؛ اما در خوانش پس‌کنشانه این دلالت‌های ضمنی هستند که مدلول‌های متفاوتی را در ذهن ایجاد می‌کنند مثل "خون دل" که شاید خواننده در نگاه اول به معنی اشک بودن آن پی نبرد.

۱- انباشت

همان‌طور که گفته شد اولین گام بعد از خوانش پس‌کنشانه تعیین انباشت‌ها و معنابن‌ها و کشف روابط میان آن‌هاست. «فرایند انباشت وقتی اتفاق می‌افتد که خواننده با مجموعه کلماتی مواجه می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی، که به آن معنابن مشترک می‌گوییم، به هم مربوط می‌شوند» (برکت و دیگران، ۱۳۸۹: ۱۱۵). البته معنابن ممکن است در شعر حضور داشته باشد یا نداشته باشد و ما از طریق معنای نهفته در متن به وجود آن پی می‌بریم.

در غزل "بهار سوگوار" انباشت اول، معنابن "طبیعت" است که کلماتی هم‌چون (گل، نشاط بهاری، لاله، شکفتن، بنفشه، لاله‌زار و چمن) در ذیل او قرار می‌گیرند.

انباشت دوم معنابن "درد و رنج" حاصل از فراق است که کلماتی هم‌چون (داغ دل، سوگواری، خون دل، نگوئسار و...) را دربرمی‌گیرد.

۲- منظومه توصیفی

بعد از مشخص شدن انباشت‌ها، باید به عنوان گام دوم، منظومه توصیفی مشخص شده و سپس رابطه آن با انباشت‌ها تعیین گردد. «منظومه توصیفی متشکل از گروهی از واژه‌ها، اظهارات و تصورات است که در متن به کار روند و بنا بر درخواست نویسنده بر اجزایی از کل دلالت می‌کند» (برکت و دیگران، ۱۳۸۹: ۸). در واقع در منظومه توصیفی، هسته در وسط و دیگر اجزا که شامل تصویرهای متن و واژگان هستند جزء به جزء بر کل دلالت دارند.

در این غزل سه منظومه توصیفی وجود دارد؛ منظومه اول که غم، اندوه، درد و رنج ناشی از جدایی و دوری از معشوق را بیان می‌کند. منظومه دوم که از جور و ستم معشوق گله و شکایت می‌کند و منظومه سوم که امیدواری به وصال و به سامان شدن اوضاع را بیان می‌کند.

۳- هیوگرام

در گام سوم، پس از بررسی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی، باید از طریق خواندن عبارات و واژگان در متن بتوان به آنچه در ذهن نویسنده جریان داشته است، پی برد. هرچند که خواننده برای فهم برخی از واژگان خاص و مهمی که در متن وجود دارند باید از سطح عبور کند و عمق معنای واژه را دریابد، تا از این طریق بتواند با فهم معنا و مفهوم اصلی متن، هدف اصلی نویسنده را بفهمد و ماتریس ساختاری شعر برای او نمایان شود و فهم معنای اصلی واژگان و عبارات از کشف روابط میان انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی حاصل می‌گردد.

۱. شاعر غم و اندوه حاصل از دوری یار را با آرایه حسن تعلیل به این شکل بیان می‌کند که سیاهی که درون گل لاله وجود دارد؛ نشان دهنده غم و اندوهی است که من در فراق تو دارم و گل بنفشه به این دلیل کبود رنگ است که به خاطر زلف سیاه رنگ تو عزادار و غمگین است.

نشان داغ دل ماست لاله‌ای که شکفت به سوگواری زلف تو این بنفشه دمید

۲. شاعر به این بهانه از معشوق طلب بازگشت می‌کند که در راه بازگشتش زمین سرشار از لاله باشد؛ چراکه به خاطر اشک‌هایی که در انتظار معشوق ریخته از زمین لاله شکفته است.

بیا که خاک رخت لاله‌زار خواهد شد ز بس که خون دل از چشم انتظار چکید

۳. شاعر از ظلم و ستم معشوق در حق او، گله و شکایت می‌کند و این گونه بیان می‌دارد که حتی آسمان هم از ظلم و ستم تو به ستوه آمده است.

چه جای من؟ که در این روزگار بی‌فریاد ز دست جور تو ناهید بر فلک نالید

۴. شاعر در ادامه امید به وصال و بازگشت معشوق را بیان می‌کند.

گذشت عمر و به دل عشوه می‌خریم هنوز که هست در پی شام سیاه صبح سپید

۵. اما بعد از امیدواری به خود یادآور می‌شود که زمانه امیدواری دیگر به سر رسیده است.

کراست سایه در این فتنه‌ها امید امان؟ شد آن زمان که دلی بود در امان امید

۶. شاعر در بیت آخر نگاه خواننده را متوجه پاکدلی معشوق می‌کند که با تمام گله و شکایت‌های عاشق، معشوق ناراحت نمی‌شود و آن را به عنوان آه و ناله‌های عاشق در نظر می‌گیرد و او را می‌بخشد.

صفای آینه خواجه بین کز دم سرد نشد مکدر و بر آه عاشقان بخشید

۴- ماتریس ساختاری

«روح حاکم بر زیر ساخت معنایی شعر و اصل ثابت آن را ماتریس می‌گویند» (واحدی درمیان، ۱۴۰۳: ۹۴). حال از هیپوگرام‌های برآمده از متن شعر، ماتریس ساختاری و غرض اصلی شاعر مشخص می‌گردد. در این غزل از هوشنگ ابتهاج، غرض اصلی شاعر بیان غم، اندوه، رنج و سختی عاشق در فراق و دوری از معشوق است که شاعر آن را به صورت‌های مختلف و در قالب عبارات و آرایه‌های متفاوت بیان کرده است. شاعر از ظلم و ستم معشوق که در حق او روا داشته است گله و شکایت می‌کند و حتی بدین صورت بیان می‌کند که حتی فلک هم از ظلم معشوق به تنگ آمده است. در ابیات پایانی به وصال معشوق امیدوار می‌شود اما باز به خود یادآوری می‌کند که امیدواری در این روزگار عاشق‌کش به اتمام رسیده است. در نهایت شاعر به بخشندگی معشوق اشاره می‌کند که با وجود این همه گله و شکایت، معشوق او را می‌بخشد و این را به پای ناله‌های عاشقانه می‌گذارد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی بر این شد تا از دیدگاه نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر غزل «بهار سوگوار» هوشنگ ابتهاج بررسی گردد. غزل ابتدا به صورت خوانش اکتشافی و خوانش پس‌کنشانه بررسی گردید و سپس برای رسیدن به هدف اصلی شاعر از سرودن این شعر، در چهار گام اساسی تحلیل شد. پس از خوانش پس‌کنشانه غزل «بهار سوگوار» بر اساس نظریه نشانه‌شناسی ریفاتر، از طریق چهار گام سعی شد معانی عمیق و بنیادین و دلالت‌های پنهان شعر برای خواننده آشکار شود؛ این چهار گام به صورت جداگانه و گام به گام صورت گرفت. در گام اول انباشت‌ها و معنابن‌های شعر مشخص شد. انباشت به مجموعه کلماتی گفته می‌شود که از طریق یک عنصر معنایی واحد باهم ارتباط داشته باشند، که به این عنصر «معنابن» گفته می‌شود و بنابر نتیجه ما به دو معنابن «طبیعت» و «درد و رنج» پی بردیم و انباشت‌های موجود در غزل را بررسی کردیم. در گام دوم منظومه توصیفی مورد بررسی قرار گرفت. منظومه توصیفی مجموعه از واژگان و تصاویر را دربرمی‌گیرد که جزء به جزء بر یک کل دلالت دارند؛ در غزل بررسی شده سه منظومه توصیفی وجود دارد که بر کل دلالت دارند که این سه منظومه شامل درد و رنج عاشق در دوری از معشوق، گله و شکایت از معشوق جورپیشه و در نهایت امید به وصال و بخشش معشوق است. گام سوم بررسی هیپوگرام‌های شعر بود که از ارتباط بین انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی حاصل می‌گردد و خواننده را به ورای معنای ظاهری ابیات می‌رساند و ماتریس ساختاری که گام چهارم خوانش پس‌کنشانه است را نمایان می‌کند و در نهایت ماتریس ساختاری که روح حاکم بر شعر است مشخص می‌گردد. بر اساس این غزل ۶ هیپوگرام مشخص شد و ماتریس ساختاری که سختی‌ها و درد و رنج عاشق در راه رسیدن به معشوق را بیان می‌کند، تعیین گردید.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۹)، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران: مرکز.
 ابتهاج، هوشنگ (۱۳۶۰)، یادگار خون سرو، چاپ اول، تهران: توس.
 اسماعیل زاده، حسن صیادانی، وحید خیری، بهمن آقازاده (۱۴۰۰)، «خوانش نشانه‌شناسی قصیده (ریتنا احببتنی) محمود درویش بر اساس الگوی مایکل ریفاتر»، زبان و ادبیات عربی، دوره سیزدهم، شماره ۳، پیاپی ۲۵، ص ۱۴۵.

- احمدی، بابک، (۱۳۸۲). ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.
- برکت، بهزاد، افتخاری، طیبه (۱۳۸۹)، «نشانه‌شناسی شعر: کاربرست نظریه مایکل ریفاتر بر شعر ای مرز پرگهر فروغ فرخزاد»، فصلنامه پژوهشهای زبان و ادبیات تطبیقی، دوره ۱، ش ۴، ص ۱۰۹-۱۳۰.
- خضر محمد، عبدالله (۲۰۱۷)، *مناهج النقد الأدبی الحديث، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع.*
- خلف کامل، عصام (بدون التاريخ)، *التجاه السيمولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع.*
- دوکالر، جانانان (۱۳۹۰)، در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، و اسازی)، ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی، چاپ دوم، تهران: علم.
- ریفاتر، مایکل (۱۹۸۷)، *سیموطبقا الشعر دلالة القصيدة، ترجمه فریال جبوری غزول، القاهرة: دار الیاس.*
- سلدن، رمان و پتر ویدوسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، چاپ ۲، تهران: طرح نو.*
- سیبیک، تامس آلبرت (۱۳۹۱)، *نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمه محسن نوبخت، تهران: علمی.*
- شولس، رابرت، (۱۳۷۳)، *نظریه شعری یاکوبسن و لوی استروس در برابر مایکل ریفاتر، مترجم مراد فرهادپور، تهران: ارغنون.*
- صفوی، کورش (۱۳۹۱)، *نوشته‌های پراکنده (دفتر دوم) نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی، تهران: علمی.*
- ضمیران، محمد (۱۳۸۳)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، چاپ دوم، تهران: قصه.*
- فیدوح، عبد القادر (۱۹۹۳)، *دلالية النص الأدبی، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.*
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، *نشانه‌شناسی، ترجمه: محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگه.*
- محمدی، زهرا، اسماعیل‌نژاد، ایوب (۱۳۹۶)، «کاربست نظریه مایکل ریفاتر بر شعر زمستان (اخوان ثالث)»، فصلنامه پازند، سال ۱۳، شماره ۵۱-۵۰، ص ۸۲-۹۱.
- مظفری، علیرضا (۱۳۸۷)، *وصل خورشید (شرح شصت غزل از حافظ شیرازی)، تبریز: آیدین.*
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸)، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه.*
- واحدی درمیان، مهدیه (۱۴۰۳)، «خوانش نشانه‌شناسی قصیده تیمار خواری مسعود سعد سلمان بر اساس دیدگاه مایکل ریفاتر»، فصلنامه علمی پژوهشهای نوین در آموزش و پرورش، جلد ۵، شماره ۱، ص ۹۰-۹۵.

Riffaterre, Michael, (1978), *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.

Riffaterre, Michael, (1983), *Text Production*, New York: Columbia University Press.

Reading the ghazal "Bahar Sogwar" by Houshang Ebtehaj based on Michael Rifater's semiotic theory

abstract

Rifater's theory of semiotics is one of the first models that analyzed and interpreted poetry and examined it in a special way. In Rifater's theory of semiotics, the emphasis is on structuralism, and in this theory, the reader's literary ability is of particular importance. Two ways of reading are considered in this model, the purpose of the first reading, which is called exploratory reading, is to reach the meaning, and the second reading, which is reactive reading, is to discover linguistic implications. In fact, in exploratory reading, the surface structure of the text is examined, and in retroactive reading, the deep structure of the text is examined. In the Ghazal Bahar Sogwar, which is one of the best Ghazals of Houshang Ebtehaj in the collection of Siah Mashgh. Suffering and waiting in love is one of the main concepts that the poet has dealt with and tried to use non-grammatical elements to create linguistic connotations so that through this he can hide the main meaning and purpose of his poem behind the surface level of words and understand interrupt the audience. This article is trying to use the library method and analytical descriptive method based on the sign theory Michael Rifater's study on the discovery of the accumulations of the descriptive system and hypograms of the poem and by discovering the relationships between them, he can determine the structural matrix of the sonnet.

Keywords: Semiotics – Reading – Michael Rifater – Houshang Ebtehaj – Bahar Sogwar

نگاهی به ویژگی‌های سبکی اشعار جلال طبیب شیرازی / خوافی

مرتضی عمرانی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد

Morteza.omrani@um.ac.ir

چکیده

جلال طبیب، از طبیبان حاذق دولت آل مظفر، و از شاعران توانای ادب پارسی است که بخشی از زندگی او در قرن هفتم و بخشی از آن در قرن هشتم هجری گذشته است. قسمت عمده‌ای از دیوان وی را غزلیات او تشکیل می‌دهد. در این مقاله، سبک اشعار جلال طبیب شیرازی از سه نظرگاه یعنی سطح فکری، زبانی و ادبی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. بررسی صنایع بدیعی پر بسامد در دیوانش، کاربرد صور خیال در اشعار وی و بررسی ویژگی‌های فکری در شعر او موضوعات اصلی این مقاله را تشکیل می‌دهد. بالاترین بسامد استفاده جلال طبیب در سطح زبانی است. بسامد هر سه سطح به صورت نمودار در پایان مقاله آورده شده است.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی، سبک فکری، ادبی، زبانی، جلال طبیب، شیرازی / خوافی.

مقدمه

مولانا جلال الدین احمد بن یوسف طبیب خوافی معروف به «جلال طبیب» از دانشمندان نامی و پزشکان و شاعران و فقیهان معروف دربار شاه شجاع مظفری (۷۶۰-۷۸۶) است. (تاریخ ادبیات در ایران، صفا: ص ۱۰۳۳). اصل او از «خواف» خراسان و محل اقامتش شیراز بوده است، زیرا او از یک خاندان بزرگ علم و ادب بود که اصلاً از خواف بوده و در شیراز زندگی می‌کرده است. (تاریخ رجال شرق خراسان، زنگنه: ص ۵۵۱). وی پسر برادر نجم الدین محمود بن صاین الدین الیاس طبیب خوافی شیرازی است و در زمان پادشاهان آل مظفر حکیم و طبیب معروفی به شمار می‌رفته و شاعری زبردست بوده است. جلال الدین در عین اشتغال به شغل طب در ادب عربی و فارسی ماهر و در هر دو زبان استاد بوده است از بیانی که دولتشاه دارد درباره آنکه جلال طبیب «حقه‌ای مفرح جهت شاه شجاع بیاورد...» معلوم می‌شود که او هم‌چنان که مشهور است، به طبابت دربار نیز مشغول بوده است. (تاریخ نظم و نثر ایران، نفیسی: ص ۲۱۳). شعر جلال روان است و سبک او مانند سعدی است و در واقع او را یکی از پیروان سعدی باید به شمار آورد. در این نوشتار برآنیم تا به مختصات سبکی شعر جلال پردازیم و اشعار وی را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری مورد بررسی قرار می‌دهیم.

پیشینه پژوهش:

درمورد این تحقیق با این رویکرد از نوع بررسی سبک شعری، سابقه‌ای وجود ندارد ولی دیوان شاعر توسط دکتر نصرالله پور جوادی تصحیح و در فرهنگستان زبان و ادب فارسی به چاپ رسیده است. هم‌چنین چندین مقاله و پایان‌نامه درباره دیوان جلال طبیب به چاپ رسیده که البته ارتباط چندانی با موضوع مقاله حاضر ندارد. از باب نمونه به چند مورد اشاره می‌شود:

بهرامیان، مسیح (۱۳۹۰) «تاملی در دیوان جلال طبیب شیرازی» فصل‌نامه در دری، سال اول، ش اول، زمستان، دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد نجف آباد.

کاوه زاد، ابراهیم (۱۳۹۲) پایان‌نامه ارشد: «بررسی و تحلیل شعر جلال طبیب شیرازی و تبیین جایگاه ادبی او در بین معاصران» استاد راهنما: ناصر نیکو بخت، استاد مشاور: سعید بزرگ بیگدلی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت مدرس.

عربی، موسی و همکاران (۱۳۹۶) «جلوه‌های معشوق در رشعار عربی جلال طبیب شیرازی» دومین همایش بین‌المللی نقش و جایگاه عربی‌نویسان و عربی‌سرایان ایرانی در رشد و شکوفایی فرهنگ و تمدن اسلامی، جلد سوم.

ویژگی‌های اشعار جلال طبیب

برای آنکه بتوانیم متنی را به لحاظ سبک‌شناسی تجزیه و تحلیل و بررسی کنیم باید روشی داشته باشیم. یکی از ساده‌ترین و در عین حال عملی‌ترین راه‌ها این است که متن را از سه دیدگاه زبان، فکر و ادبیات مورد دقت قرار دهیم، تا بدین وسیله بتوانیم به اجزای متشکله و متن اشرافی پیدا کنیم و ساختار متن را با توجه به رابطه اجزا با یک‌دیگر دریابیم. (کلیات سبک‌شناسی، شمیسا: ص ۸۳)

۱) بررسی سطح زبانی:

سبک در اصطلاح ادبیات عبارت است از روش خاص ادراک و بیان و افکار به وسیله ترکیب کلمات و انتخاب و طرز تعبیر-سبک به یک اثر ادبی وجهه خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القاء می‌کند. و آن نیز به نوبه خویش وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده درباره «حقیقت» می‌باشد. (سبک‌شناسی نثر، بهار، ج ۱: ص ۱۶) «زبان توده‌ای از آواها و نشانه‌های درهم و برهم و بی نظم نیست؛ بلکه شبکه‌ای است نظام‌مند و درهم‌بافته از لایه‌ها و پیوندها. بنابراین هر پاره گفتار یا هر تکه از یک متن از خلال همکاری و پیوستگی چندین سطح متمایز زبانی، ساماندهی می‌شود. سطوح و واحدهای تحلیل در زبان که می‌تواند یک بررسی سبک‌شناسانه را سازمان دهی کند. عبارتند از: لایه‌های آوایی، لایه لغوی، لایه نحوی. دانش زبان‌شناسی هر یک از این لایه‌ها را با روش‌ها و ابزارهای ویژه‌ای بررسی می‌کند» (سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روشها، فتوحی: ص ۲۳۷). مشخص‌ترین جنبه موسیقی شعر، عروض و یا همان موسیقی بیرونی آن است.

موسیقی بیرونی نخستین پل ارتباط برقرار کردن با دنیای شاعر است. (وزن و قافیه شعر فارسی، وحیدیان کامیار: ص ۴۸۷). جلال طبیب بر اوزان خوشایند شعر گفته است و گاه وزن‌های کم استعمال دل‌انگیزی به کار برده است؛ از جمله:

ای سرو نازم پیشت بنازم/ خواهم که جایث بر دیده سازم

(در ضمن غزل‌های ناتمام: ۳۰۱)

در بحر رجز مربع مرفّع، بر وزن مسفعلاتن (چهار بار).

دانی که چه می‌خواهم؟ یاری خوش و جایی خوش/ هرگز نبود به زین فکری خوش و رای خوش

(شماره غ ۱۸۶: ۱۰۵)

در بحر هزج مثنیٰ اخرب، بر وزن مفعول مفاعیلن (چهار بار).

موسیقی کناری: جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن، قافیه و ردیف است (موسیقی شعر، شفیعی کدکنی: ص ۳۹۱). احاطه جلال بر فن قافیه، موجب شده است که در سروده‌هایش قوافی زیبا به کار گیرد، و از آن‌ها به بهترین نحو استفاده کند. قوافی مرکب، قوافی معمول، قوافی مزدوج و قوافی مردف بدیع به کار می‌برد، و به اقسام گوناگون با این عنصر زبانی بازی می‌کند. (دیوان جلال طبیب شیرازی، پورجوادی: ص ۳۲۱).

قوافی مرکب: و بسامد آن در دیوان جلال ۴۱ مرتبه است.

عود با ناله دل سوختگان خوش باشد / شمع با چهره برافروختگان خوش باشد

(شماره غ ۱۳۴: ۵۳)

قوافی مردف: بسامد این قوافی در دیوان جلال ۹۶ مرتبه است.

چه نقش است این که مارادر خیال است / خیال نقش این صورت محال است

(شماره غ ۹۸:۱۷)

ردالفافیه: بسامد آن در دیوان جلال ۵ غزل می‌باشد.

چه نقش است این که مارا در خیال است / خیال نقش این صورت محال است

چگونه نقش بندد نقش بندی چنین / صورت که مارادر خیال است

(شماره غ ۹۸:۱۷)

موسیقی درونی (صنایع بدیع لفظی):

سجع متوازی: بسامد آن در دیوان جلال ۹۲ مرتبه است.

ساغر به گفت نهاد گردد / بنداز دل ما گشاده گردد

(ترجیع بند: ۷۶)

سجع مُطَرَف: بسامد آن در دیوان جلال ۱۲۰ مرتبه است

دلم حسد نبرد بر کسی که زردارد / مگر بر آنکه دلارام سیمبردارد

(شماره غ ۱۲۳:۴۲)

سجع متوازن: بسامد این سجع در دیوان جلال ۸۷ مرتبه است.

عقل گرچه هست پیری کاردان و کارساز / مشکل عشق ترا تدبیر نتوانست کرد

(شماره غ ۱۲۸:۴۷)

ترصیع: و بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

خود نگویی مانده‌ام یا رفته‌ام / خود نگویی مرده‌ام یا زنده‌ام

(شماره غ ۱۹۶:۱۱۵)

موازنه: بسامد آن در دیوان جلال ۴۴ مرتبه است.

خطش به یاقوت می‌بست ریحان / زلفش به کافور می‌ریخت عنبر

(شماره غ ۹۵:ص ۱۷۶)

ازدواج: بسامد آن در دیوان جلال ۴۱ مرتبه است.

ای سرو روان گر قدمی رنجه نمایی / سازیم نثار قدمت جان و روان را

(شماره غ ۸۴:۵)

جناس تام: بسامد آن در دیوان جلال ۶۱ مرتبه است.

گر ز انکه خطا رفت ز مابود و گرنه / هر چیز که آن ترک خطا کرد صواب است

(شماره غ ۹۴:۱۳)

جناس مرکب: بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

دل برگرفته بود جلال از جهان و جان / می‌برد پیش دلبر و دل بر نمی‌گرفت

(شماره غ ۱۱۶:۳۵)

جناس لفظ: بسامد این جناس در دیوان جلال ۲۰ مرتبه است.

بلبل غریب و خوار بود در میان خار / تا در زمانه خار بود آشنای گل

(شماره غ ۱۹۴: ۱۱۳)

واج آرای: و بسامد آن در دیوان جلال ۸۵ مرتبه است.

سرو قدان به سایه شمشاد / شادمان نوش کنند شراب

(شماره غ ۹۱: ۱۱۱)

صدای «ش» در بیت تکرار شده است.

ردالصدرالی العجز: بسامد آن در دیوان جلال ۱۲ مرتبه می‌باشد

عقیقی می اندر بلورین قدح / چو در آب بسته عقیق مذاپ

(شماره غ ۹۰: ۱۰)

ردالعجزالی الصدر: بسامد آن در دیوان جلال ۳۰ مرتبه است.

نزدیک آن بود که زتن جان جدا شود / روزی که یار می‌شود از آن دیار دور

گردور می‌شوی زبرما غریب نیست / رسمیت این که گل شود از پای خار دور

(شماره غ ۱۸۰: ۹۹)

طرد و عکس: بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

آتش و آب گرفته است دل و دیده من / چون توانم که کنم دیده و دل جای ترا

(شماره غ ۸۱: ۲)

استعمال کلمات به صورت مخفف: بسامد آن در دیوان جلال ۹۳ مرتبه است.

در خانه وجود من آتش از آن گرفت / کان آشنا به خانه بیگانه می‌رود

(شماره غ ۱۶۴: ۸۳)

تشدید مخفف: بسامد آن در دیوان جلال ۱۰ مرتبه است

تا تو دهن تنگ چو شکر بگشودی / از شرم لبست پسته فرو بست دهان را

(شماره غ ۸۴: ۵)

تخفیف مشدد: بسامد آن در دیوان جلال ۱۱ مرتبه است.

نبات مصری اندر چوب گیرد / چو بیند شکرین لعلت قنادی

(شماره غ ۲۶۴: ۱۸۲)

تغییر در تلفظ‌های عربی: که بخشی از روند دستگاه دفاعی زبان فارسی در مقابل عربی محسوب می‌شود و بسامد

آن در دیوان جلال ۳ مرتبه است.

در آن خانه ملک صدری فلک سیر که در دوران / زهر مبدأ کند مقطع زهر مقطع کند مبدا

(قصیده ۶۴: ۱)

استعمال مصادر عربی به صورت صحیح عربی: بسامد آن در دیوان جلال ۳ مرتبه است
جان من خسته یافت راه سلامت / کز لبش آوازه سلام برآمد

(شماره غ ۱۳۸: ۵۷)

استعمال مصادر عربی با افزودن (ی): بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه است.

با یار بگو که خانه خالیست بیا / در موسم گل باده حالیست بیا

(در ضمن رباعیات: ۳۰۶)

استعمال افعال مرکب از پیوند فعل فارسی و مصادر عربی: بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

ای طبیب ار نه از آن لعل مفرح سازی / نبود هیچ دوا ماده سودای ترا

(شماره غ ۸۱: ۲)

جمع بستن معدود اعداد سه تا ده: بسامد آن در دیوان جلال ۲ مرتبه است.

موکل چار اژدرها بر آن گنج روان لیکن / سر و پاشان به هم بسته به افسون چرخ مار افسا

(قصیده ۶۳: ۱)

ملمععات و اشعار عربی در دیوان جلال: بسامد آن در دیوان جلال ۱۵ مرتبه است.

اذا نزلت بیغداد و هی دار سلام / فقل منازل سلمی علی حماک سلامی

شمال اگر تو غباری زکوی دوست / فدای خاک توبادا هزار جان گرامی

(شماره غ ۲۷۹: ۱۹۷)

استعمال فعل ماضی تام به همراه جزء پیشین «ب»: بسامد آن در دیوان جلال ۱۲ مرتبه است.

چو رمز عشق بنشیدم در آن خانه بگردیدم / منقش پرده‌ای دیدم زبالای در دروا

(قصیده ۶۴: ۱)

ساخت ماضی استمراری

الف) همی + ماضی ساده: بسامد آن در دیوان جلال ۳۵ مرتبه است.

لب چو آب حیات توجان همی بخشد / و گر نه من زکجا عمر جاودان زکجا

(شماره غ ۸۰: ۱)

ب) ماضی ساده + ی: بسامد آن در دیوان جلال ۴۲ مرتبه است.

کی شدی معلوم مردم زار من / گر نکردی اشک غمّازی مرا

(شماره غ ۸۳: ۴)

استعمال فعل مضارع بدون «می و ب»: بسامد آن در دیوان جلال ۲۲ مرتبه است.

فرخ آن روز که بینم رخ زیبای ترا / چون سر زلف دوتا بوسه دهم پای ترا

(شماره غ ۸۱: ۲)

مضارع منفی

الف) مقدم داشتن می بر نون منفی : بسامد آن در دیوان جلال ۱۷ مرتبه است.

شرمم از دیده خون بارنداری که چنین / بابر دل نهی ومی ندهی بار مرا

(درضمن غزلهای ناتمام: ۲۹۳)

ب) آوردن باء تأکید بر سر فعل منفی: بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه است.

هر کسی قدر شب وصل از آن شناسد / که شب قدر ندیدند و بنشناخته اند

(شماره غ ۱۴۱: ۶۰)

ج) منفی کردن فعل با «نا»: بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

نگیرم با سر زلفش ارچه / چو می دامن / که در ناگرفته پادشاه باشد

(شماره غ ۱۳۷: ۵۶)

فعل امر

الف) فعل امر بدون «ب»: بسامد آن در دیوان جلال ۵۵ مرتبه است.

به هر چه هست رضا ده که بر صحیفه دهر / ز نقش بند ازل نقش این چنین افتاد

(شماره غ ۱۲۰: ۳۹)

ب) فعل امر با «می»: بسامد آن در دیوان جلال ۲ مرتبه است.

به دور باده و گل شاد می باش / چو می دانی دوران را بقا نیست

(شماره غ ۱۱۱: ۳۰)

حروف اضافه مضاعف: یعنی آوردن دو حرف اضافه در پیش و پس متمم فعل و بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه

است.

اگر چه سرو سر بر ماه دارد / به سر بر ماه تابانی ندارد

(شماره غ ۱۲۴: ۴۳)

سطح ادبی:

مطالعات سطح بلاغی زبان، سهم زیادی در سبک‌شناسی ادبی دارند. «ادبیات و زبان یک چیزند، در ادبیات شعری، ادبیت متن و عبور از زبان به ادبیات رهگذر شگردهای بلاغی به‌ویژه زبان مجازی صورت می‌گیرد. سبک ادبی، مایه و جوهر خود را از صوراستعاری و نظام‌های موسیقایی می‌گیرد و لایه بلاغی سبک، زمینه اصلی تنوع بیان و تبلور فردیت و شخص‌سازی زبان است. میزان اصالت متن و تازگی یا تقلیدی بودن سبک را بابررسی استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری در همین لایه باید سنجید.» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۰۳)

۱) بدیع معنوی:

مبالغه و اغراق و غلو: و بسامد آن در دیوان جلال ۳۲ مرتبه است

گل به هزار رنگ و بو در چمن ارچه کرد روی / آب شود ز شرم تو باتو چور و به رو کند

(شماره غ ۱۴۹: ۶۸)

جمع: و بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

مردم همه در خواب و مرا دیده پر از آب / هرکس به کناری و من و غم به کناری

(شماره غ ۲۶۸: ۱۸۶)

جمع و تفریق: بسامد آن در دیوان جلال ۲ مرتبه است.

در آرزوی رویت دارم دلی و جانی / دل از بلا شکسته جان در عذاب بسته

(شماره غ ۲۴۶: ۱۶۵)

جمع با تقسیم: و بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

دل و چشم مردم در این روزگار / زخوناب و خواب آن پراست و این تهی

(شماره غ ۲۸۷: ۲۰۵)

ارسال المثل یا تمثیل: بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

چون از برم آن یار پسندیده برفت / خون دلم از چشم بلا دیده برفت

دیدیم به چشم آنچه شنیدیم به گوش / کزدل برود هر آنچه از دیده برفت

(در ضمن رباعیات: ۳۰۸)

حرف گرایی: و بسامد آن در دیوان جلال ۲ مرتبه است.

وصف ابروی چو نون تو که آرد به قلم / سورت نَمِل خطت را که کند تفسیری

(شماره غ ۲۶۱: ۱۷۹)

مراعات النظیر: و بسامد آن در دیوان جلال ۲۷ مرتبه است.

دراو حس و خیال و وهم و فکر و حافظه پنهان / دراو ابصار و سمع و شم و لمس و ذائقه پیدا

(قصیده ۶۴: ۱)

پارادوکس: و بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

عشق به هر صورتی روی نماید از آن / بنده کند خواجگی شاه گدایی کند

(شماره غ ۱۵۲: ۷۱)

حس آمیزی: و بسامد آن در دیوان جلال ۸ مرتبه است.

بویی شنیده‌ام من از آن زلف مشکبوی / سر در جهان نهاده بر آن بوی می‌روم

(شماره غ ۲۲۱: ۱۴۰)

تلمیح: و بسامد آن در دیوان جلال ۲۱ مرتبه است.

مهر سلیمان جان در کف دیوتن است / مهر خود از دست داد می‌کشد از خود بلا

(شماره غ ۸۷: ۸)

عقد: و بسامد آن در دیوان جلال ۱۰ مرتبه است.

به ادب در طریق عشق در آی / طُرُق العشق کُلّها آداب

(شماره غ ۱۱:۹۱)

صدا معنایی: و بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه است.

سرو قدان به سایه شمشاد / شادمان نوش می‌کنند شراب

(شماره غ ۱۱:۹۱)

ترادف «ش»ها صدای شُرشر ریختن شراب را به ذهن می‌آورد.

ایهام (توریه، توهیم، تخیل): بسامد آن در دیوان جلال ۷ مرتبه است.

آخر ای نور دیدگان ز چه روی / سر مردم گرفته‌ای درآب

(شماره غ ۱۱:۹۱)

ایهام تناسب: و بسامد آن در دیوان جلال ۹ مرتبه است.

کی شدی معلوم مردم راز من / گر نکردی اشک غمّازی مرا

(شماره غ ۴:۸۳)

ایهام ترجمه: و بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

با این همه طبعی دارد جلال جسمی / از چشم ناتوانان در عین ناتوانی

(شماره غ ۱۹۹:۲۸۱)

استخدام: و بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

چون کوه جلال از چه زانوده بنالد / تا آن دل سنگین تو درکار نگیرد

(شماره غ ۵۰:۱۳۱)

ناله کردن کوه (پژواک صدا در کوه). ناله کردن جلال (ناله و افغان)

اسلوب حکیم: و بسامد آن در دیوان جلال ۸ مرتبه است

هرگز ندیده دیده نظیرت به دلبری / هرکس که دید یک نظرت شدزدل بری

(شماره غ ۱۸۹:۲۷۱)

لف و نشر: و بسامد آن در دیوان جلال ۸ مرتبه است.

ماه من اگر غمزه و ابرو بنماید / چرخ فلک از دست نهد تیر و کمان را

(شماره غ ۵:۸۴)

سیاقه الاعداد: و بسامد آن در دیوان جلال ۳ مرتبه است.

چوشاه هفت کشور شد ز چرخ چارمین پیدا / نظر کردم به شش جانب به هفت اقلیم و هفت اعضاء

(قصیده ۱:۶۳)

تنسيق الصفات: و بسامد آن در دیوان جلال ۷ مرتبه است.

ز گیسویش جگر خواری دلاویزی سیه کاری / چوزلف دلبران کارش زسرتاپا همه سودا

(قصیده ۱:۶۴)

حُسن تعلیل: بسامد آن در دیوان جلال ۸ مرتبه است.

گل گر وفا نکرد ز بیداد چرخ بود/ سوسن زبان دراز مکن درققای گل

(شماره غ ۱۹۴: ۱۱۳)

سؤال و جواب: و بسامد آن در دیوان جلال ۱۳ مرتبه است

گفتم از جور تو شیراز رها خواهم کرد/ گفت از مردم شیراز ادیبی کم گیر

(شماره غ ۱۸۲: ۱۰۱)

تجریده: و بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

ای طبیب ارنه از آن لعل مفرّح سازی/ نبود هیچ دوا ماده سودای ترا

(شماره غ ۸۱: ۲)

معماً: بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

«مه» و «گل» هر دو در نامت نهان است/ ز نامت شادی هر که جهان است

(مفردات: ۳۱۳)

باتوجه به اینکه در قدیم کاف و گاف را مانند هم می‌نوشتند حروف دو کلمه «مه» و «گل» در کلمه «ملکه» وجود دارد.

علو معنی: بسامد آن در دیوان جلال ۱۰ مرتبه است. از جمله:

گداراکه کنج قناعت سزد گر زند لاف شاهنشهی

دلاور بود شیر هر جا که هست/ ز شیران نبیند کسی روبهی

(شماره غ ۲۰۵: ۲۸۷)

۲) صورخیال :

مجاز:

علاقه کلّیت و جزئیت: بسامد آن در دیوان جلال ۱۰ مرتبه است.

این به دهان هلاک گفت زهروضع و این/ وان به زبان صباگفت زهرکیف و کم

(قصیده ۳: ۷۳)

مراد از دهان، زبان است.

علاقه لازمیت و ملزومیت: بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

گر برآنی که شود ریخته خونم سهل است/ چه کنم گرسروگردن نهم رای ترا

(شماره غ ۲: ۸۱)

خون در معنی قتل و نابودی و هلاکت است.

علاقه ماکان و ما یکون:

حقیقت بین طریقت رو شریعت ورز باید شد/ که قند و روغن و گندم ز جمعیت شود حلوا

(قصیده ۱: ۶۶)

مراد از گندم، آرد است.

تشبیه :

هردو طرف تشبیه حسی: بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

کلکت که از آن دست چودریا آمد/ ابريست که پیوسته گهرمی بارد

(درضمن رباعیات: ۳۰۹)

مشبه عقلی، مشبه به حسی: و بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

چو صبح صادق از آن روشن ایت جان جلال/ که یافته است زمهر رخ تو پرورشی

(شماره غ: ۱۹۳: ۲۷۵)

جان = مشبه عقلی، صبح صادق = مشبه به محسوس

مشبه حسی، مشبه به عقلی: بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

لب چو آب حیات توجان همی بخشد/ و گرنه من ز کجاء عمر جاودان ز کجا

(شماره غ: ۱: ۸۰)

لب = مشبه حسی، آب حیات = مشبه به عقلی

تشبیه مقید: و بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

چون فلک آن لعبت پرده نشین/ می دهد هر ساعتی بازی مرا

(شماره غ: ۴: ۸۳)

لعبت پرده نشین مقید به وصف است.

تشبیه مرکب: بسامد آن در دیوان جلال ۲ مرتبه است.

زلفش از روبه دوش می افتاد/ ابر از ماهتاب می شد دوش

(شماره غ: ۱۰۶: ۱۸۷)

زلف راکه از روی صورت به روی شانه می اندازد به ابری تشبیه کرده است که از رو به روی ماه کنار می رود.

اضافه تشبیهی: و بسامد آن در دیوان جلال ۱۸ مرتبه است.

در دام بلا مرغ دلم باز در افتاد/ کار دل ناساز من از ساز در افتاد

(شماره غ: ۳۷: ۱۱۸)

اضافه تلمیحی: و بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

نداری التفاتی بر طبیب خویش و مغروری/ بسی عیسی دمی و آب حیوان در دهن داری

(شماره غ: ۱۸۴: ۲۶۶)

اضافه اساطیری: و بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه است.

سکندر تخت دارا رای ابواسحق دریا کف/ فریدون فر جم رتبت جمال الدین والدینا

(قصیده: ۱: ۶۷)

تشبیه ملفوف: بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

هر که او دیده بود عارض وزلفش داند/ که زاسلام به کفرای دل و جان یک سرموست

(شماره غ: ۲۶: ۱۰۷)

تشبیه مفروق: بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

هر نفس چون باد بر من بگذرد آن گل‌عذار / زندگانی زان چو گل برباد می‌آید مرا

(شماره غ: ۳: ۸۲)

تشبیه تسویه: بسامد آن در دیوان جلال ۳ مرتبه است.

مجلس صحبت یاران و حضور خوش تو / آنچنان است که گویی به جنان می‌ماند

(شماره غ: ۵۹: ۱۴۰)

تشبیه جمع: و بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه است.

خیال تو در دیده دانی که چیست / چوماهی در آب و چو گنجی به خواب

(شماره غ: ۱۰: ۹۰)

استعاره:

استعاره مصرحه مجرده: و بسامد آن در دیوان جلال ۳ مرتبه است.

نرگس مست توام جان و دل از دست ببرد / هوشیاری بسی..... دور تو سرگردانند

(درضمن غزل‌های ناتمام: ۲۹۸)

استعاره مکنیه یا بالکنایه: و بسامد آن در دیوان جلال ۳ مرتبه است.

خرد در گوش جان من همی گفت / که: «فرصت گوش دار ار هوش داری»

(شماره غ: ۱۸۸: ۲۷۰)

کنایه:

کنایه از موصوف: و بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

چوشاه هفت کشور شد ز چرخ چارمین پیدا / نظر کردم به شش جانب به هفت اقلیم و هفت اعضاء

(قصیده: ۱: ۶۳)

شاه هفت کشور کنایه از خورشید جهان تاب است که در فلک چهارم است و بر هفت کشور یا هفت اقلیم، یعنی

سراسر جهان، پرتوافشانی می‌کند.

کنایه از فعل یا مصدر: و بسامد آن در دیوان جلال ۷ مرتبه است.

سکندر تخت دارا رای ابواسحق دریا کف / فریدون جم فر رتبت جمال الدین والدینا

(قصیده: ۱: ۶۷)

دریا کف بودن کنایه از کرم و سخاوت زیاد داشتن است.

سطح فکری:

«زبان در سطوح متفاوت، حامل ایدئولوژی است و به ایدئولوژی شکل می‌دهد و از آن سو از آن شکل می‌پذیرد.

ایدئولوژی نه تنها «چه گفتن» ما را تحت کنترل خود دارد بلکه «چگونه گفتن» را نیز سازمان دهی می‌کند.» (سبک‌شناسی

نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، فتوحی: ص ۲۵۲) اشعار جلال از نظر فکری شعری است کاملاً غنایی و عاشقانه. بسیاری از سنن شعری در شعر جلال تثبیت می‌شود.

ستایش عشق در دیوان جلال:

مقام والای معشوق: بسامد آن در دیوان جلال ۱۳ مرتبه است.

کردم نگاه درتو، ازین آب و گل نیی / یزدان تراز آب و گلی دیگر آفرید

(شماره غ ۹۲: ۱۷۳)

تقابل صفات عاشق و معشوق: بسامد آن در دیوان جلال ۱۰ مرتبه است.

طمع از توزان بدیدم که مناسبت ندیدم / تو و دولت و امیری من و محنت و فقری

(شماره غ ۱۸۰: ۲۶۲)

برتری عشق از عقل: و بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

عقل گرچه هست پیری کاردان و کارساز / مشکل عشق ترا تدبیر نتوانست کرد

(شماره غ ۴۷: ۱۲۸)

ازلی بودن عشق: بسامد آن در دیوان جلال ۸ مرتبه است.

ازال همراه آن مه بوده ایم / وین همه ایام در ره بوده ایم

(شماره غ ۱۴۱: ۲۲۲)

تقابل عشق و حسن: و بسامد آن در دیوان جلال ۱۵ مرتبه است.

عکسی از پرتو روی توبه عالم افتاد / و زازل تابه ابد عشق بر آن باخته اند

(شماره غ ۶۰: ۱۴۱)

فناي عاشق از خود: و بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است.

دوست گردست دهد از سر جان برخیزم / گرد آید به کنارم زمین برخیزم

بر سر خاک من خسته روان کن گذری / تابه بوی خوشست ای سرو روان برخیزم

(شماره غ ۱۳۰: ۲۱۱)

طریقت در دیوان جلال: و بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه است.

حقیقت بین طریقت و شریعت و رزباید شد / که قند و روغن و گندم به جمعیت شود حلوا

(قصیده ۱: ۶۶)

توحید یا وحدت وجود: بسامد آن در دیوان جلال ۵ مرتبه است

مراد ما ز جهان دیدن جمال تو بود / غرض ز آمدن آن جایگه وصال تو بود

(شماره غ ۸۰: ۱۶۱)

غیرت عاشق در دیوان جلال:

هست به دیده غیرتم کوبه درخت نگه کند / زان به میان چشم و تواشک حجاب می‌کنم

(شماره غ ۱۳۷: ۲۱۸)

سیمای زهد در دیوان جلال:

آن زاهد مغرور که با گوشه نشینی / دزدیده در آن گوشه چشم نگران است

(شماره غ ۱۹: ۱۰۰)

روحیه رندی و قلندری در دیوان جلال: بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

ما لولیان خانه برانداز عالمیم / شکر لبان پرده در راز آدمیم

ما بندگی به عالم ناکس نمی‌کنیم / عالم برای ماست نه ما بهر عالمیم

(شماره غ ۱۴۴: ۲۲۵)

تعبیرات مجازی در دیوان جلال: و بسامد آن در دیوان جلال ۴ مرتبه است.

سروها گرسر فرازی کرده اند / زان که ایشان در جهان آزاده اند

(شماره غ ۶۲: ۱۴۳)

اصطلاحات علوم و فنون در دیوان جلال:

اصطلاحات منطق و حکمت: بسامد آن در دیوان جلال ۱ مرتبه است.

ز شکل صورت اولی نتیجه شد چنان قابل / که نقش هیأت کبری بود بر صورت صغری

(قصیده ۶۶: ۱)

اصطلاحات کلامی حدود و قدم: بسامد آن در دیوان جلال ۳ مرتبه است.

ماه قدم گاه آید از برحدوث / یار به هر صورتی جلوه نمایی کند

(شماره غ ۱۵۲: ۷۱)

اصطلاحات خوشنویسی در دیوان جلال: بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

خط به خونم بنوشت اشک و محقق دانم / کابن مُقله نکند خوش تراز این تحریری

(شماره غ ۲۶۱: ۱۷۹)

اصطلاحات علم نحو: بسامد آن در دیوان جلال ۸ مرتبه است.

دوست بود دمتدا عشق من از وی خبر / زانکه صفت ثانی است بعد خبر مبتدا

(شماره غ ۸۷: ۸)

اصطلاحات موسیقی: بسامد آن در دیوان جلال ۱۲ مرتبه است.

حدیث راست ز عشاق بی‌نوا بشنو / ترا که وقت عراق وره سپاهان است

(شماره غ ۱۰۱: ۲۰)

زبان حال: و بسامد آن در دیوان جلال ۶ مرتبه است.

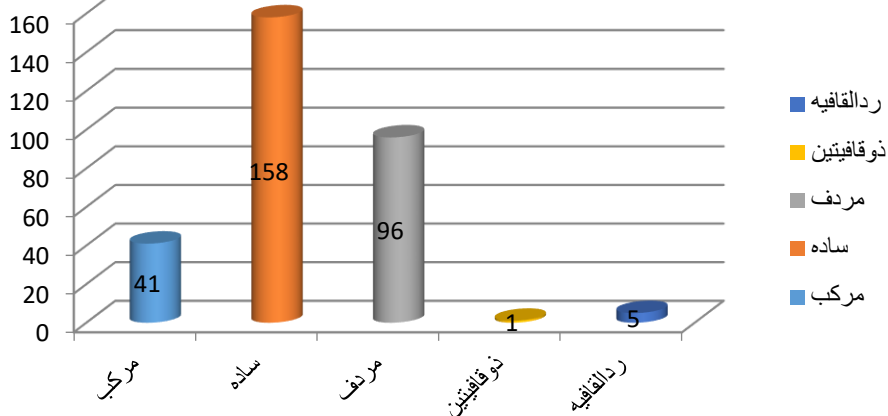
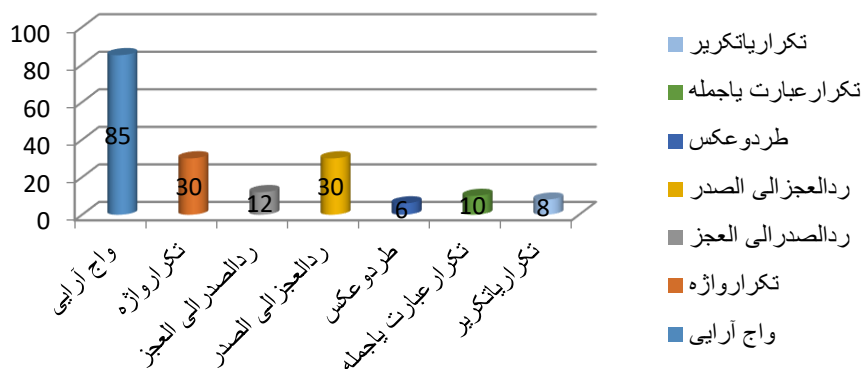
چرخ از سر مهر باتو گوید / در هر قدمی که «خیر مقدم»

(در ضمن غزلهای ناتمام)

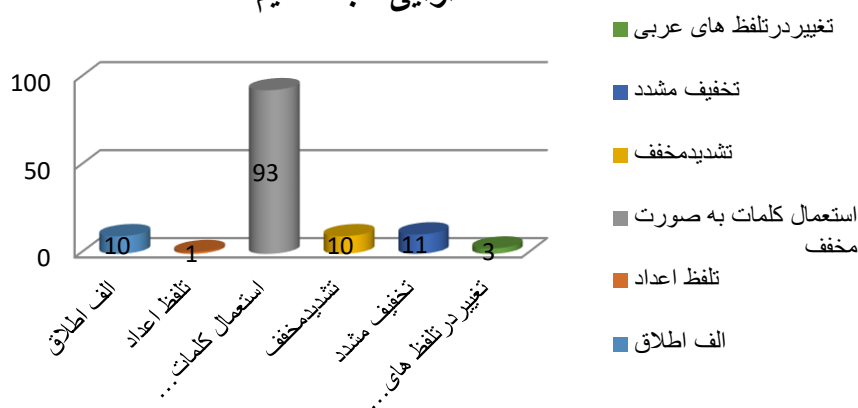
نتیجه‌گیری

زبان اشعار جلال از دیدگاه خواننده امروزی مأنوس‌تر است، لغات فارسی اصیل قدیم کم شده است و به جای آن لغات عربی جایگزین شده است. مختصات آوایی کهن از قبیل تشدید مخفف و تخفیف مشدد و تغییر در هیأت کلمات به ضرورت، خیلی کم شده است. و واژه‌هایی مانند ایدون و ایدر و ابا و... در دیوانش به کار نرفته است. هم‌چنین جلال به لحاظ ادبی به صورت معتدلی از بیان و بدیع استفاده کرده است که از صنایع بدیع معنوی آن از جمله روش (تشبیه)، (تناسب)، (ایهام)، (ترتیب کلام) و (تعلیل و توجیه)، که پرکاربردترین آن در دیوان جلال روش تناسب است. و نیز در بیان از (مجاز)، (تشبیه)، (استعاره) و (کنایه) استفاده کرده است. از نظر فکری: باتوجه به این که شعر جلال شعری عاشقانه است دیگر مقام معشوق پست نیست بلکه چنان والا است که قابل اشتباه با معبود است. بسیاری از سنن ادبی در شعرش وجود دارد از جمله این که شب فراق طولانی و یار مهرگسل است. یکی از مضامین رایج در تصوف عاشقانه موضوع برتری عشق از عقل است که جلال بارها به این مطلب اشاره کرده است. از جمله مضامین باریک و معانی دقیق که به ندرت در اشعار شاعران دیده می‌شود، مسأله غیرت عاشق از چشم خویش است جلال طبیب در یکی از غزل‌های خود اشک را میان چشم خود و معشوق حجاب می‌کند لذا در نگاه کلی و گذرا اشعار جلال به ساده‌ترین و بی‌ابهام‌ترین نحوی در اندیشه مخاطب نقش می‌گیرد و در نگاهی ادیبانه و موشکافانه درمی‌یابد که جلال در دیوانش با آگاهی کامل از ویژگی‌های زبانی و با شناخت همه جانبه از طرز بیان مقصود به طبیعی‌ترین شیوه شعری را در کنار آرایه‌های شایسته و ترفندهای مناسب ادبی، بازنموده است.

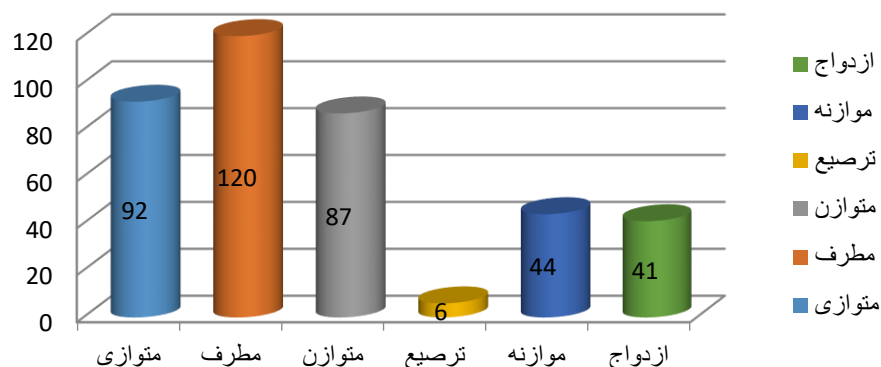
تکرار



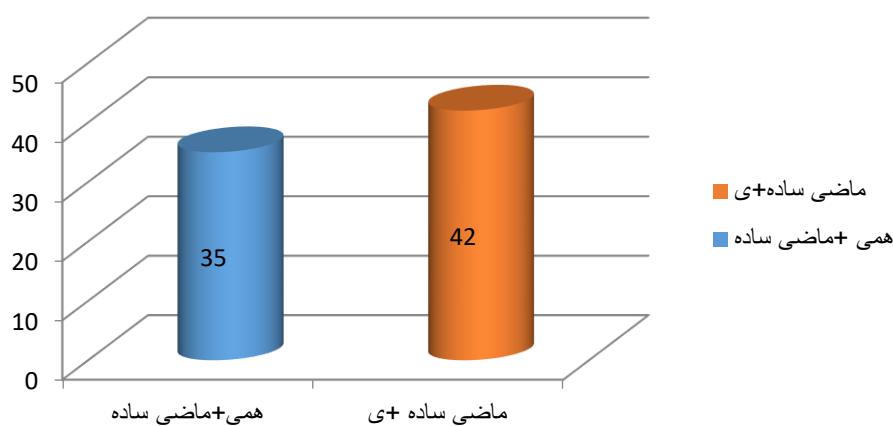
مختصات آوایی سبک قدیم



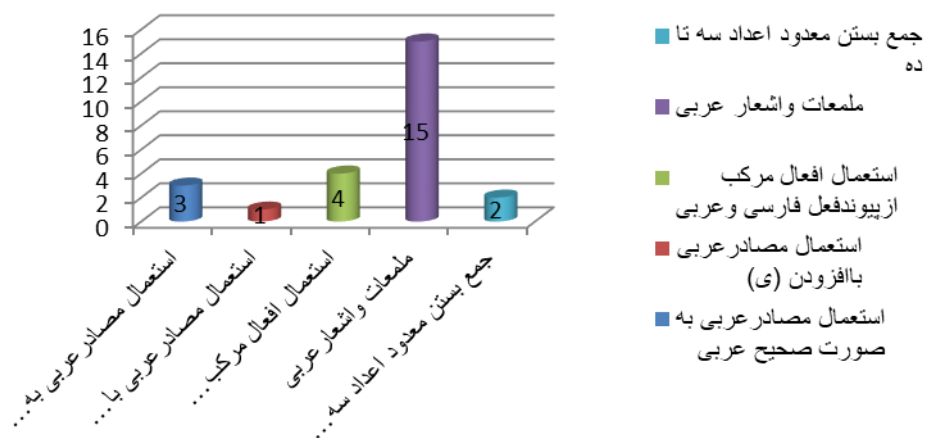
سجع



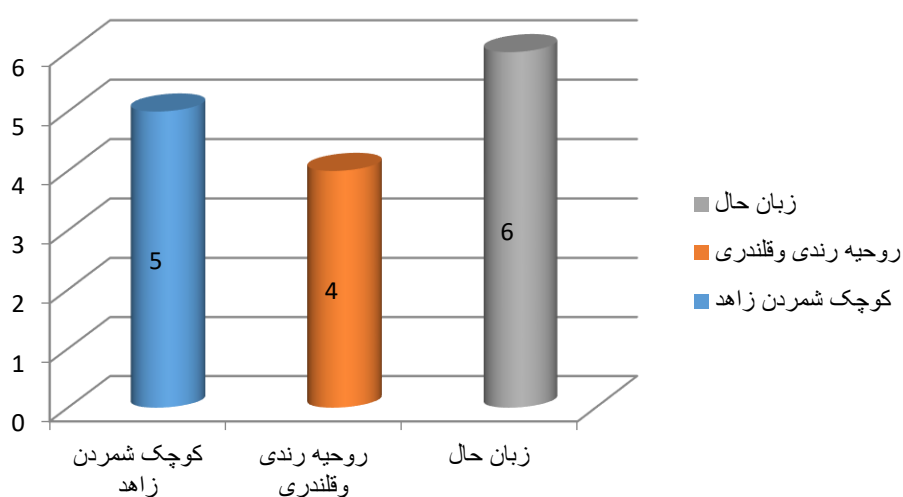
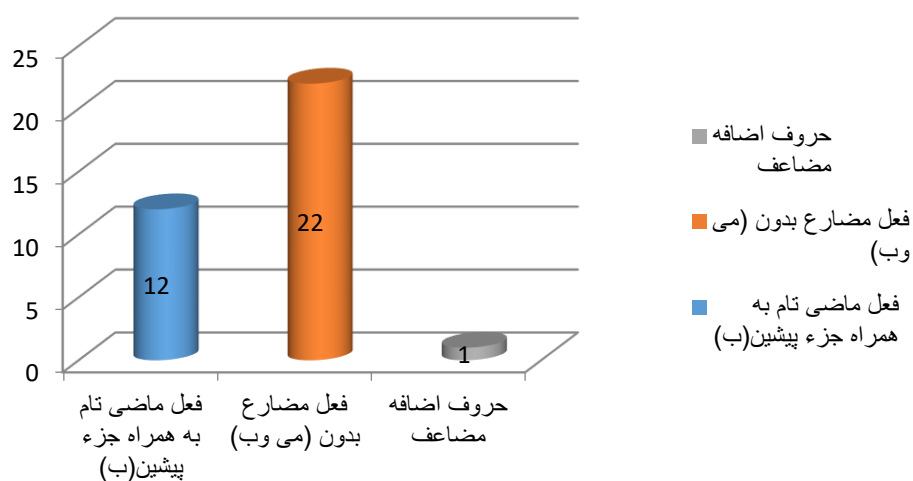
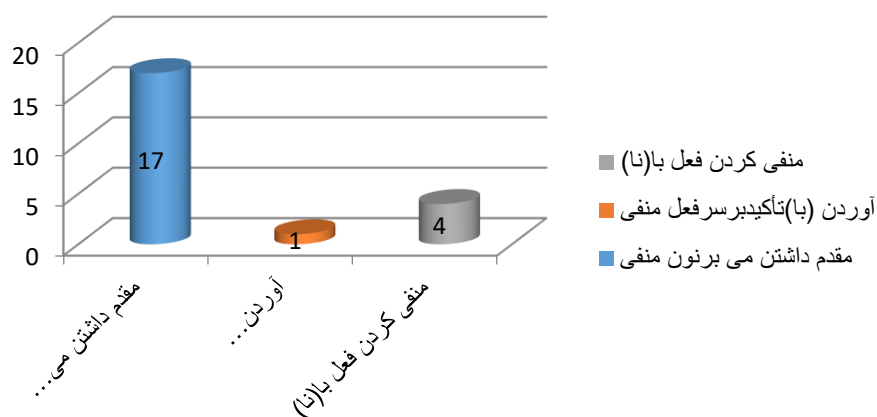
ساخت ماضی استمراری



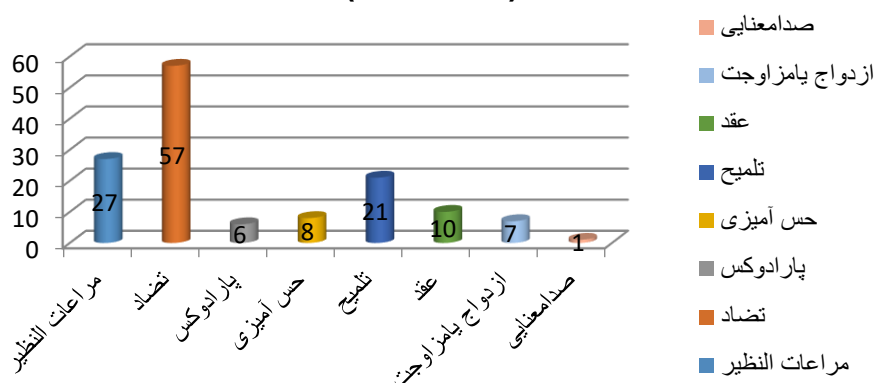
تجلی زبان عربی در دیوان جلال



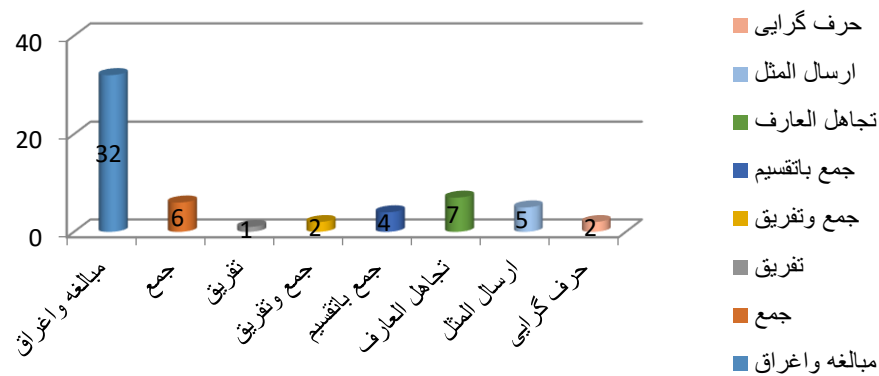
مضارع منفی



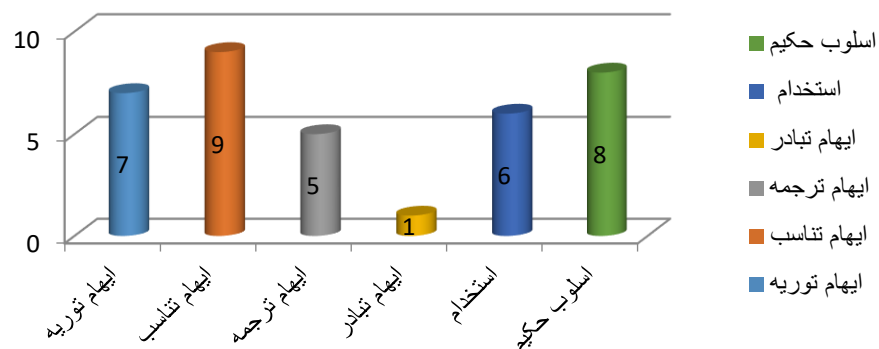
(روش تناسب)



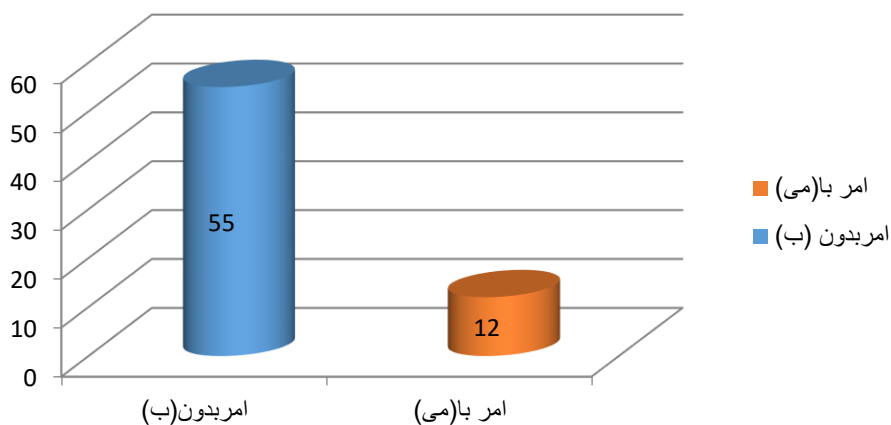
(روش تشبیه)



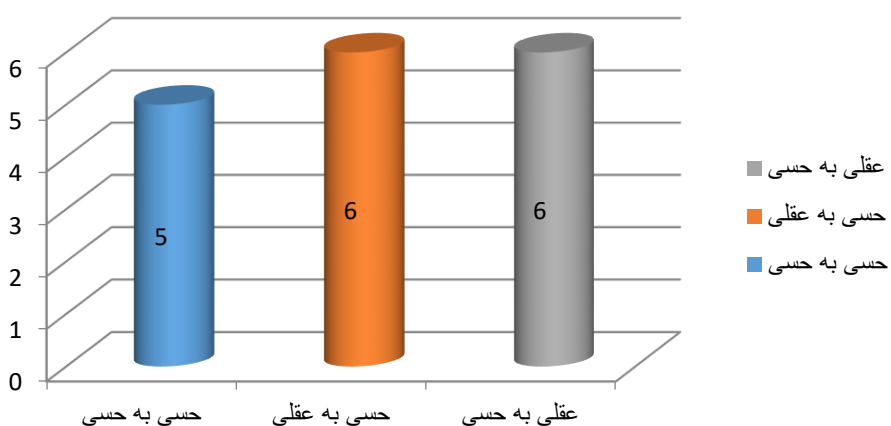
(روش ایهام)



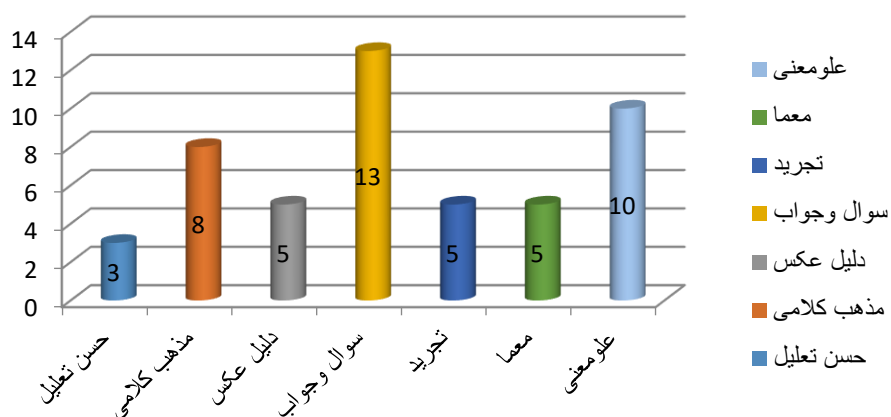
فعل امر



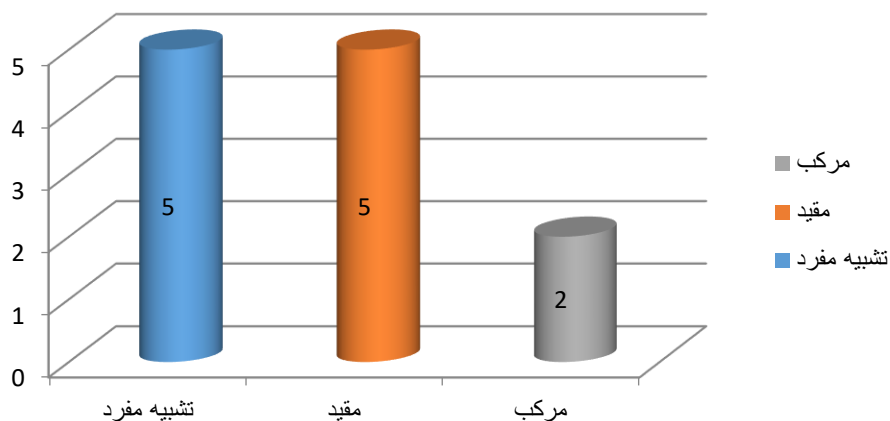
تشبیه به اعتبار طرفین



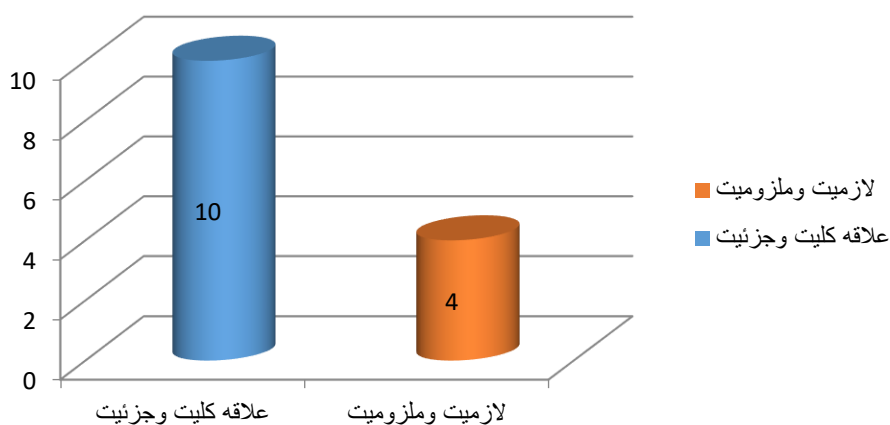
تعلیل و توجیه



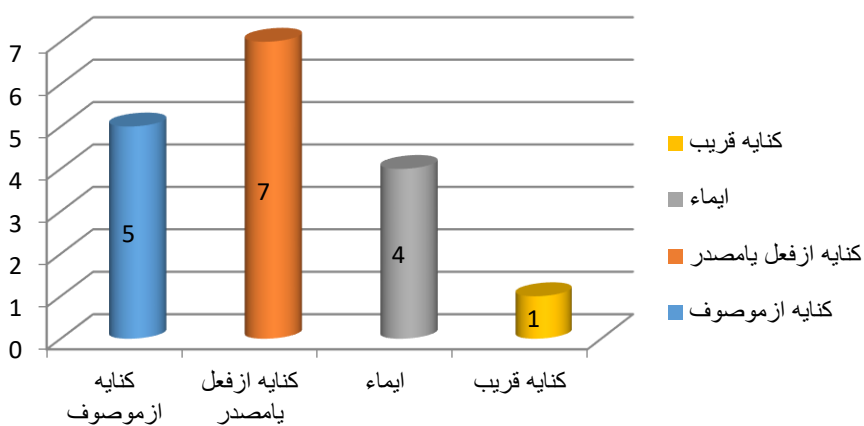
تشبیه به اعتبار مفرد و مقید



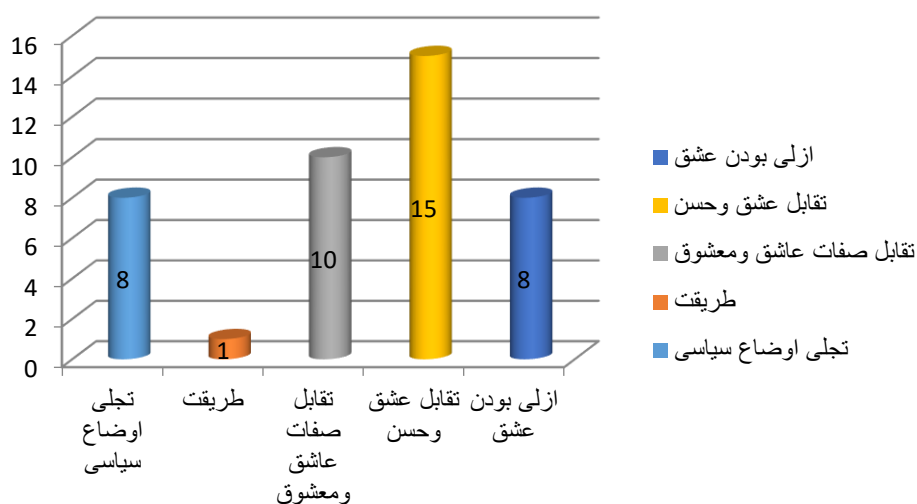
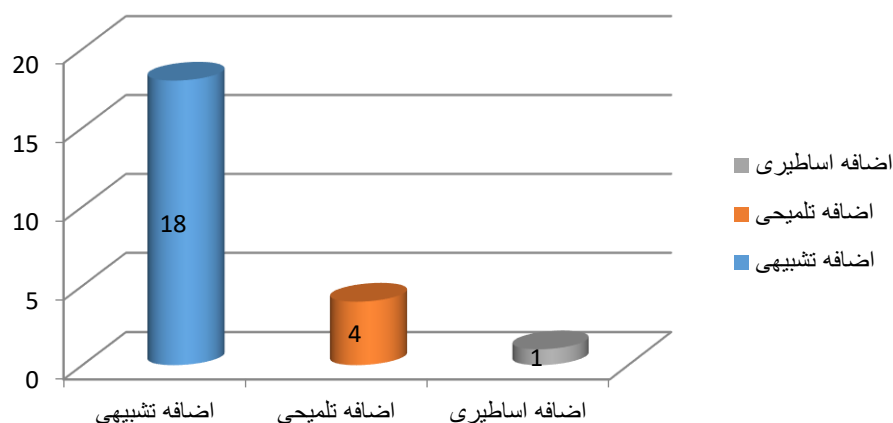
مجاز



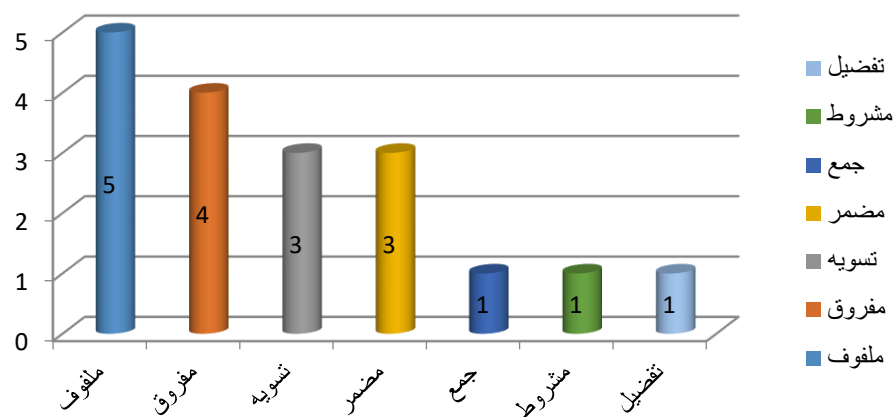
کنایه



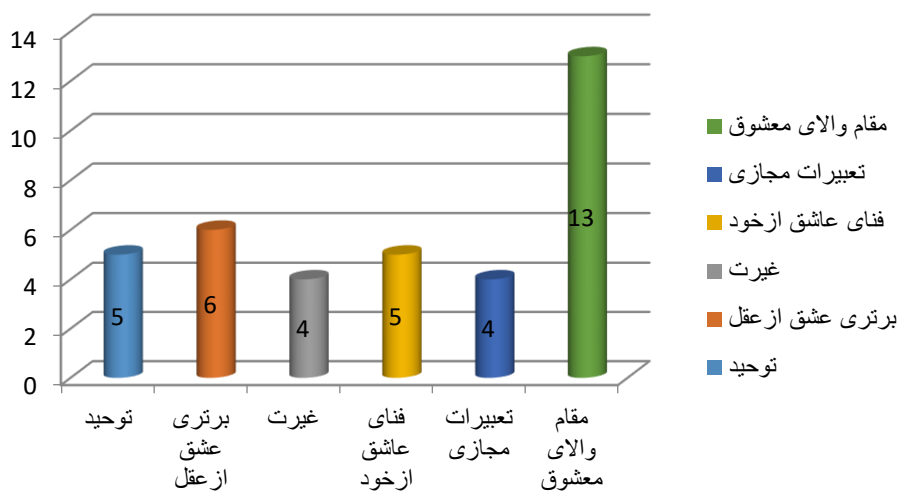
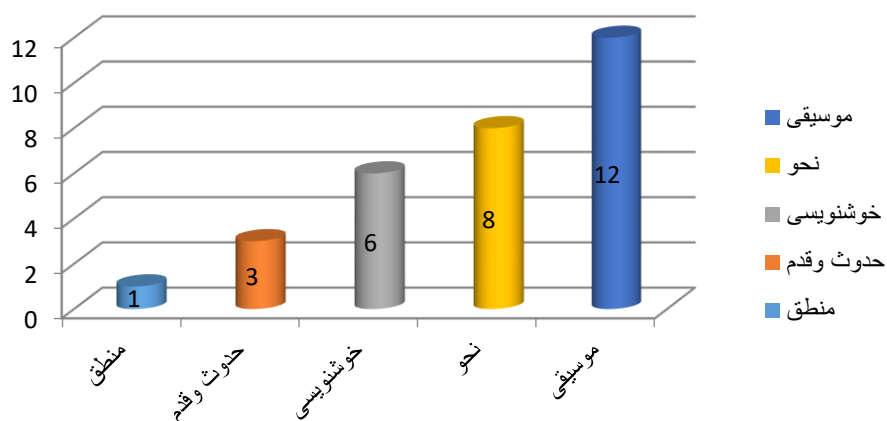
تشبیه به صورت اضافه



تشبیه به لحاظ شکل



اصطلاحات علوم وفنون



منابع

- بهار، محمدتقی، ۱۳۸۶، سبک‌شناسی، تهران: زوآر.
- پورجوادی، نصر...، ۱۳۸۹، دیوان جلال طبیب شیرازی، تهران: فرهنگستان، زبان و ادب فارسی.
- زنگنه قاسم آبادی، ابراهیم ۱۳۷۰، تاریخ و رجال شرق خراسان، مشهد: خاطره.
- شمیسا، سیروس ۱۳۹۰، بیان، تهران: میترا.
-، ۱۳۹۱، سبک‌شناسی شعر، تهران: میترا.
-، ۱۳۸۴، کلیات سبک‌شناسی، تهران: میترا.
-، ۱۳۹۰، نگاهی تازه به بدیع، تهران: میترا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۹، موسیقی شعر، تهران: آگه.
- صفا، ذبیح ...، ۱۳۷۱، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس.
- فتوحی، محمود، ۱۳۹۰، سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روشها، تهران: سخن.
- وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۸۰، وزن و قافیه شعر فارسی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- نفیسی، سعید، ۱۳۳۴، تاریخ نظم و نثر ایران، تهران: فروغی.

A Look at the Stylistic Features of Jalal Tabib Shirazi's "Poetry/Khafi

Morteza Omrani

Abstract

Jalal Tabib is one of the most skilled physicians of the Al-Muzaffar dynasty and one of the most talented poets of Persian literature, who lived part of his life in the ۷th century and part of it in the ۸th century AH. A major part of his Divan is his ghazals. In this article, the poetic style of Jalal Tabib Shirazi is investigated and analyzed from three perspectives: intellectual, linguistic, and literary. The main topics of this article are study of the frequent Stylistic device in his Divan, the use of imagery techniques, and the study of intellectual characteristics in his poetry.

The highest frequency of use of Jalal Tabib is at the linguistic level.

The frequency of all three levels is given in the form of a graph at the end of the article.

Keywords: Stylistics, intellectual style, literary, linguistic, Jalal Tabib, Shirazi/Khafi

تحلیل انگاره زنان و نقش آن‌ها در بیان آزادگی در آثار فروغ فرخزاد و نزار قبانی

هانیه غفاری سروستانی (نویسنده مسئول)

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

www.pardisghaffari@gmail.com

شهربانو سلمانی

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

salmanishahrbano07@gmail.com

کوثر نقی‌زاده

دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان

k.naghizadeh@std.du.ac.ir

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل تطبیقی تصویر زنان در اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد پرداخته است. این مطالعه با رویکردی تحلیلی و تطبیقی، بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناختی تصویر زنان در اشعار این دو شاعر تمرکز دارد. در این تحلیل، در آثار فروغ فرخزاد، زن به‌عنوان نماد رهایی و استقلال در برابر محدودیت‌های اجتماعی معرفی می‌شود، در حالی که در اشعار نزار قبانی، زنان بیشتر به‌عنوان قربانیان سرکوب‌های اجتماعی و سیاسی به نمایش گذاشته شده‌اند. مقایسه تطبیقی این دو رویکرد نشان‌دهنده تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی میان جوامع آنان است و بر پیوند مفاهیم آزادی و مقاومت در ادبیات معاصر تأکید دارد. در این مقاله، نشان داده می‌شود که زنان در اشعار هر دو شاعر نه تنها در برابر محدودیت‌های اجتماعی، بلکه به‌عنوان نمادهایی از ایستادگی و زیبایی در نظر گرفته شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نزار قبانی، فروغ فرخزاد، آزادگی، ادبیات معاصر، انگاره زنان.

۱. مقدمه

در دنیای ادبیات معاصر، زن به‌عنوان موضوعی محوری و استعاری در بسیاری از آثار شاعران بزرگ جهان، به‌ویژه در اشعار شاعران زن و مرد از دنیای عرب و ایران، جایگاهی برجسته دارد. در این میان، نزار قبانی و فروغ فرخزاد، دو چهره برجسته و بی‌بدیل ادبیات معاصر عرب و فارسی، در تبیین جایگاه زن و آزادی‌خواهی در اشعار خود نقشی برجسته ایفا کرده‌اند. هر دو شاعر در دنیای اجتماعی و سیاسی خود به نقد سنت‌های کهن و سرکوب‌های اجتماعی پرداخته و در پی جست‌وجوی آزادی فردی و اجتماعی در بستر فرهنگی خود بوده‌اند. با توجه به زمینه‌های تاریخی و اجتماعی که این شاعران در آن زندگی می‌کردند، موضوع زن و آزادی در اشعار آن‌ها نه تنها با بُعد فردی و عاطفی، بلکه با بُعد سیاسی و اجتماعی نیز در هم آمیخته است.

نزار قبانی، شاعر سرشناس سوری، در اشعار خود به مسئله زن نگاه ویژه‌ای داشته است. در آثار او، زن نه تنها نماد عشق و زیبایی است، بلکه به‌عنوان نمادی از قدرت، آزادی و مبارزه با قوانین ناعادلانه اجتماعی معرفی می‌شود. قبانی با شجاعت تمام، زبان تند و صریح خود را برای نقد سرکوب‌های اجتماعی و فرهنگی علیه زنان در دنیای عرب به کار می‌برد. او زنان را نه تنها موجوداتی عاشق و وابسته، بلکه نهادهایی مقاوم در برابر سلطه‌های اجتماعی و سیاسی تصویر می‌کشد. در شعر قبانی، زن تبدیل به سمبلی از مقاومت اجتماعی و سیاسی در برابر قید و بندهای اجتماعی می‌شود.

کدکنی می‌گوید: نزار قبانی با بهره‌گیری از یکی از لطیف‌ترین شیوه‌های شعری، که در مرز میان زبان شعری مدرن و زبان ثابت و کلیشه‌ای گذشته قرار دارد، به توصیف احساسات عاشقانه و بیان تفکراتش درباره زن پرداخته است. او گاهی در نقش مرد ظاهر می‌شود و گاهی در نقش زن. وقتی حالات عاشقانه را توصیف می‌کند، به‌صورت مردی شرقی با تمام خصوصیات روانی و اخلاقی جلوه می‌کند، و زمانی که در جامه زن ظاهر می‌شود و در وجود او جای می‌گیرد، تلاش می‌کند تا از دیدگاه زن، تمامی حرف‌های او را بیان کند. (حاجی زاده و دیگران، ۱۴۰۲: ۵۲۲)

فروغ فرخزاد، شاعر بزرگ ایران، نیز با اشعار خود نگاه ویژه‌ای به آزادی و جایگاه زن در جامعه ایرانی داشته است. فروغ به‌عنوان یک شاعر زن در جامعه‌ای مردسالار، با شجاعت موضوعاتی را مطرح می‌کند که در آن زمان تابوهای فرهنگی و اجتماعی محسوب می‌شدند. در اشعار او، زن نه تنها در جست‌وجوی آزادی در روابط عاطفی و عاشقانه است، بلکه به‌عنوان فردی مستقل و آزادخواه شناخته می‌شود که در تقابل با محدودیت‌ها و سرکوب‌های اجتماعی قرار دارد. فروغ در شعر خود مبارزه‌ای درونی و بیرونی را به تصویر می‌کشد که در آن زن به‌عنوان نماد مبارزه با سلطه‌های اجتماعی و فرهنگی، توانایی و شجاعت خود را برای رسیدن به آزادی‌های فردی و اجتماعی به نمایش می‌گذارد. اخوان ثالث در این زمینه می‌گوید: او زنی بود که به نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌هایی که بر زنان تحمیل می‌شد، اعتراض داشت. او می‌خواست صدای مخالف خود را نسبت به ظلمی که بر نیمی از جامعه روا می‌رفت، بلند کند. (عطاش، پی‌سیار، ۱۳۹۲: ۹۳)

اگرچه نزار قبانی و فروغ فرخزاد هر کدام از زاویه‌ای خاص به موضوع زن و آزادی پرداخته‌اند، اما در نحوه پرداختن به این مقوله‌ها در اشعارشان اشتراکات و تفاوت‌هایی وجود دارد. هر یک از این دو شاعر در دنیای اجتماعی و فرهنگی متفاوتی زندگی کرده‌اند، اما در هر دو مورد، زن به‌عنوان موجودی مقاوم و دارای هویت مستقل در برابر محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی به تصویر کشیده می‌شود. نگاه این شاعران به زن، نه تنها در لایه‌های عاطفی و

فردی، بلکه در ابعاد اجتماعی و سیاسی نیز گسترش می‌یابد. در اینجا، آزادی به عنوان مفهومی مهم در ابعاد مختلف زندگی انسانی مطرح می‌شود.

این پژوهش به تحلیل اشعار «دیدار در شب» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۲۶۰) و «آن روزها» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۱۹۲) از فروغ فرخزاد و همچنین اشعار «ورقة إلى القاری» (قبانی، ۱۹۸۹: ۱۱)، «مذعورة الفستان» (همان: ۱۳) از نزار قبانی خواهد پرداخت. هدف این مطالعه بررسی تطبیقی نگاه این دو شاعر به زنانگی و آزادی است و تلاش داریم تا نشان دهیم که چگونه هر یک از آن‌ها از ابزارهای ادبی خود برای بیان مقاومتی فرهنگی و اجتماعی در برابر ساختارهای حاکم بهره برده‌اند. همچنین این پژوهش به چالش‌هایی خواهد پرداخت که هر یک از این شاعران در بیان تصویر زن با آن مواجه بوده‌اند و در نهایت سعی در بررسی این نکته خواهد داشت که چگونه نگاه این دو شاعر به زن، به نمادهای آزادی و مقاومت در برابر سرکوب اجتماعی و فرهنگی تبدیل شده است.

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی که در زمینه‌های مرتبط با عنوان این پژوهش انجام شده‌اند عبارت است از:

- عالی عباس‌آباد، یوسف، (۱۳۸۹)، در پژوهش «آزادی و مفاهیم بازبسته به آن در شعر نو فارسی» به بررسی مفهوم آزادی در اشعار معاصر فارسی پرداخته است. آزادی از منظر سیاسی، اجتماعی، و انسانی تحلیل شده و در اشعار شاعران معاصر، از جمله شاملو، کسرابی و ابتهاج، به عنوان نمادی از آرمان مبارزان سیاسی و انسانی‌ترین جنبه‌های جامعه مطرح شده است. این تحقیق به بررسی تقابل‌های معنایی مرتبط با آزادی پرداخته و نقش آن را در تحول اجتماعی و ادبیات نوین فارسی برجسته کرده است. در حالی که این پژوهش به جنبه‌های کلی آزادی می‌پردازد، مقاله حاضر آزادی را به عنوان عنصری در ارتباط با هویت زنانه و مقاومت اجتماعی تحلیل می‌کند.

- عطاش، عبدالرضا؛ پی‌سیار، الهه، (۱۳۹۲)، در پژوهش «سیمای زن در شعر نزار قبانی و فروغ فرخزاد» نقش زن در ادبیات معاصر عرب و فارسی از منظر اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد بررسی شده است. محققان با مطالعه تطبیقی نشان داده‌اند که زنان در این اشعار به عنوان نمادهایی تأثیرگذار در جامعه و شعر معاصر ظاهر شده‌اند. این مقاله تلاش کرده است جایگاه زن را در اشعار دو شاعر و تأثیر آن بر جامعه معاصر برجسته کند. با این حال، مقاله حاضر به جای تحلیل کلی سیمای زن، بر ارتباط میان آزادی، هویت مستقل زنان و مقاومت در برابر سرکوب‌های اجتماعی تمرکز دارد.

- عقابایی، فاطمه، (۱۳۹۵)، در تحقیق «بررسی تطبیقی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد و نزار قبانی» مضمون عشق در اشعار دو شاعر تحلیل شده و دیدگاه‌های انتقادی و جسورانه آنان درباره این مفهوم مورد مقایسه قرار گرفته است. محقق نشان داده که عشق در اشعار هر دو شاعر روندی تکاملی دارد و با نوگرایی، صراحت بیان و توجه به جنبه‌های زمینی و جسمانی برجسته شده است. در حالی که این مطالعه بر مضمون عشق متمرکز است، مقاله حاضر به بررسی نقش اجتماعی و روان‌شناختی زن و ارتباط آن با مفاهیمی چون آزادی و ایستادگی در برابر سرکوب می‌پردازد.

- بختیاری، محمدرضا، (۱۳۹۵)، در مطالعه «سیمای زن در شعر و اندیشه فروغ فرخزاد» به تحلیل تحولات شعری فروغ فرخزاد پرداخته است. این پژوهش نشان می‌دهد که اشعار فروغ از ناپختگی اولیه به اوج انسجام و تکامل در مجموعه «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» رسیده است. او با ابداع سبک نیمایی و شکستن وزن

عروضی، صدای زن ایرانی را در شعر معاصر برجسته کرده است. در حالی که این تحقیق به تحولات شعری فروغ می‌پردازد، مقاله حاضر به نقش اجتماعی و روان‌شناختی او در ارتباط با آزادی و مقاومت در برابر محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی تمرکز دارد.

- دولتی، محسن، (۱۳۹۹)، در مطالعه «بررسی تطبیقی بن‌مایه عشق در اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد» با روش توصیفی-تحلیلی به مقایسه نگاه دو شاعر به عشق و معشوق زمینی پرداخته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فروغ برای نخستین بار معشوق مرد را به صورت فردیتی مستقل وارد شعر فارسی کرده، در حالی که قبانی عشق را سرنوشتی محتوم و مثبت می‌داند. این تحقیق بر مضامین عاشقانه تأکید دارد، در حالی که مقاله حاضر با پرداختن به ابعاد اجتماعی و فرهنگی، نقش زنان را به‌عنوان نمادهای آزادی و مقاومت اجتماعی برجسته می‌کند.

- علیرضائزاد، حدیث؛ خردمند اصل، پردیس، (۱۴۰۰)، دواثر «بررسی مضمون عشق و معشوق در اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد» به تحلیل مفهوم عشق در اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد پرداخته و آن را به‌عنوان یکی از پرتکرارترین مضامین ادبیات بررسی می‌کند. محققان با تحلیل محتوای اشعار نشان داده‌اند که نزار قبانی با تلفیق دیدگاه‌های سنتی و مدرن، تصویری نو از معشوق ارائه داده است. از سوی دیگر، فروغ فرخزاد با بیان جسورانه احساسات زنانه، رویکردی صمیمی و مؤثر در مواجهه با عشق اتخاذ کرده است. در حالی که این مطالعه بر مضمون عشق و معشوق تمرکز دارد، مقاله حاضر به جنبه‌های اجتماعی و روان‌شناختی آزادی زنان و نقش آنان در مقاومت فرهنگی می‌پردازد.

- خیاط‌پور دزفولی، مریم، (۱۴۰۳)، در مقاله «بررسی جایگاه زن در اشعار نزار قبانی و ملک‌الشعرای بهار» به تحلیل جایگاه زن در اشعار این دو شاعر پرداخته است. این پژوهش جایگاه زن را در شش محور از جمله آزادی زن و نقش او در اجتماع بررسی کرده و نشان داده است که اشعار دوره مشروطه و عصر نهضت به زن نگاهی فراتر از معشوقه داشته و مسائل حقوقی و اجتماعی او را مطرح کرده است. شاعران مذکور با پرداختن به آزادی، آموزش و نقش اجتماعی زن، دیدگاهی انتقادی نسبت به محدودیت‌های موجود ارائه داده‌اند. در حالی که این پژوهش بر تحلیل کلی جایگاه زن در اجتماع تمرکز دارد، مقاله حاضر با تمرکز بر زن به‌عنوان نماد مقاومت اجتماعی و فرهنگی، ابعاد عمیق‌تری از نقش زنان در اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد را بررسی کرده است.

مقاله حاضر نسبت به هفت پیشینه مطرح‌شده از جنبه‌های متعددی متمایز و برتر است. در حالی که بسیاری از این پژوهش‌ها بر مفاهیم کلی عشق، سیمای زن، یا آزادی به‌عنوان موضوعات مستقل تمرکز دارند، پژوهش حاضر با ترکیب این مفاهیم در بستر شعر نزار قبانی و فروغ فرخزاد، نگاه عمیق‌تری به نقش زنان در ادبیات معاصر دارد. این پژوهش آزادی زنان را نه صرفاً به‌عنوان یک آرمان سیاسی یا اجتماعی، بلکه به‌عنوان نمادی از مقاومت در برابر سرکوب‌های فرهنگی و اجتماعی تحلیل کرده و آن را به هویت زنانه و تحول جامعه پیوند داده است.

رویکرد تطبیقی مقاله حاضر نیز یکی از نقاط قوت آن است، چرا که تأثیر دو فرهنگ متفاوت فارسی و عربی بر بازنمایی آزادی و نقش زنان در شعر بررسی شده است. برخلاف پژوهش‌هایی که صرفاً به تحولات شعری یا تحلیل‌های موضوعی محدود هستند، این مقاله با بررسی ابعاد روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی، زن را به‌عنوان نماد تغییرات اجتماعی معرفی می‌کند. هم‌چنین، با تمرکز بر مفاهیمی چون ایستادگی، استقلال و آموزش، تصویری چندبعدی از زن در اشعار این دو شاعر ارائه می‌دهد که در پیشینه‌های موجود کمتر به آن پرداخته شده است.

۳. نگاهی چند بر زندگی‌نامه فروغ فرخزاد و نزار قبانی

۳-۱. زندگی‌نامه فروغ فرخزاد

فروغ فرخزاد (۱۳۱۳-۱۳۴۵)، شاعر، نویسنده، و فیلم‌ساز ایرانی، یکی از برجسته‌ترین چهره‌های ادبیات معاصر فارسی است. موضوعات اشعار او اغلب شامل عشق، آزادی، و مبارزه با محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی زنان بود. پدرش فردی نظامی و مقرراتی بود، اما به شعر و ادب علاقه داشت. همین علاقه‌مندی پدر باعث شد که فروغ از کودکی به مطالعه کتاب‌های شعر روی بیاورد و با آن‌ها مأنوس شود؛ انس و الفتی که در سال‌های بعد به عشق بدل شد. «اسیر» نخستین مجموعه شعر اوست که در سال ۱۳۳۱ منتشر شد. پس از آن، مجموعه‌های «دیوار» و «عصیان» را به چاپ رساند. انتشار «تولد دیگر» در سال ۱۳۴۲ نقطه عطفی در حیات ادبی او به‌شمار می‌آید. فروغ در سال ۱۳۴۵ بر اثر سانحه تصادف جان خود را از دست داد. «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد آخرین» مجموعه شعر او محسوب می‌شود. (فرخزاد، ۱۳۷۸: مقدمه) او علاوه بر شعر، در عرصه سینما نیز فعالیت داشت و فیلم «خانه سیاه است» که درباره جذامیان بود، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ سینمای ایران دارد.

2-3 زندگی‌نامه نزار قبانی

نزار قبانی (۱۹۲۳-۱۹۹۸ م.)، شاعر سوری، از برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبیات عرب معاصر بود که به خاطر اشعار نوآورانه‌اش در زمینه عشق، زن، و مسائل اجتماعی و سیاسی شهرت داشت. قبانی نخستین مجموعه شعر خود را در سال ۱۹۴۴ منتشر کرد و در طول زندگی‌اش بیش از ۳۵ مجموعه شعری ارائه داد. موضوعات اصلی آثار او شامل عشق، زنانگی، آزادی، و نقد اجتماعی بود. قبانی زبان ساده و صمیمی را با مفاهیم عمیق در هم می‌آمیخت که باعث محبوبیت او در میان عموم مردم و روشن‌فکران شد. پس از شکست اعراب در جنگ ۱۹۶۷، قبانی در اشعار خود رویکردی تلخ‌تر و سیاسی‌تر اتخاذ کرد. اثر معروف «هوامش علی دفتر النکسه» از جمله اشعار اوست که بازتاب‌دهنده خشم و ناراحتی او از شکست اعراب است. با وجود انتقاداتی که برخی به او به عنوان شاعری عاشقانه وارد می‌کردند، او اشعار اجتماعی و سیاسی خود را گسترشی از عشق و تعهد به جامعه می‌دانست.

خواهرش وصال به دلیل نرسیدن به معشوقش در سال ۱۹۳۸ م. خودکشی کرد که این حادثه ناگوار تأثیر زیادی بر نزار گذاشت به طوری که مضمون بسیاری از اشعارش آزادی زنان است. زن دوم نزار بلقیس الراوی عراقی بود و در سال ۱۹۸۲ م در بمباران سفارت عراق در بیروت کشته شد مرگ او اثر روحی بدی بر نزار گذاشت و در رثایش قصیده مشهوری به نامش سرود و همه جهان عرب را مسئول قتل او دانست. برخی معتقدند تعلق خاطر او به موضوع زن ناشی از همان دو مساله ای است که به شدت در روح و روان او تأثیر گذاشته بود؛ خودکشی خواهر و ترور بلقیس. (عطاش و پی‌سیار، ۱۳۹۲: ۹۸-۹۹) قبانی تا پایان عمر در اسپانیا و لندن زندگی کرد و تأثیر عمیقی بر شعر عربی مدرن گذاشت.

۴. تحلیل انگاره زنان در اشعار فروغ فرخزاد و نزار قبانی

۴-۱. تحلیل انگاره زنان در اشعار فروغ فرخزاد

«در دوره‌ای که زنان در پس پرده‌ها و پستوها و حرم‌سراها به سر می‌بردند و نمی‌توانستند موجودیت مستقلی داشته باشند، در فرهنگی که حتی نام زن هنرمند به صراحت بیان نمی‌شد و هویت او به همسر و پدر وابسته بود، در فرهنگی که عجز و سوسک همیشه مؤنث بود و مرد به شمشیر نر تشبیه می‌شد، فروغ با انتشار مجموعه‌های شعری خود قیامی را جان بخشید» (عطاش، پی‌سیار، ۱۳۹۲: ۸۸). که به دنبال آزادگی و هویت بخشی به زنان بود. «او با بیان حرف‌ها و تجربه‌های شخصی، عقده دردناک و متورم ناشی از سکوت زن ایرانی را که باعث خفقان او شده بود، گشود و با بیان این اسارت بر علیه مردان عصیان کرد و دیوارهای سنت را فرو ریخت» (همان).

«فرخزاد جزئی‌ترین تجربیات خود را به شعر تبدیل می‌کند و آن را تعلیم می‌دهد و این رازی است که فروغ فقط در تولدی دیگر بدان دست یافته است» (زرین کوب، ۱۳۵۴: ۴۴). ما نیز به کنکاش در اشعار «دیدار در شب» و «آن روزها» از این دفتر برای رسیدن به اهداف این پژوهش می‌پردازیم.

۱-۱-۴. زنان به عنوان نماد مقاومت، ایستادگی و زیبایی

فروغ نمادی برجسته از زن کامل است، زن بودن او تنها در جنسیت خلاصه نمی‌شود. اعتراض و نافرمانی او صرفاً علیه جامعه‌ای که او را محکوم می‌کند نیست، بلکه تلاشی سخت و طاقت‌فرسا برای دستیابی به تمامیت و شناخت هویت خویش است. او بی‌شک یک زن است؛ زنی که در تاریخ سرزمین ایران هرگز نتوانسته چنان که شایسته و سزاوار است، وجود خود را آشکار سازد. باین‌حال، فروغ به تنهایی نمایانگر صدای خاموش ایرانیان در طول قرن‌هاست. (عطاش، پی‌سیار، ۱۳۹۲: ۸۹)

زنان در اشعار فروغ فرخزاد به عنوان نمادهایی از مقاومت و ایستادگی در برابر محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی تصویر می‌شوند. این مقاومت نه تنها در مبارزه با چارچوب‌های سنتی بلکه در تلاش برای دستیابی به هویتی مستقل و پویا نمود پیدا می‌کند. فروغ با استفاده از زبانی شاعرانه و سرشار از تصاویر احساسی، زنان را به عنوان تجسمی از زیبایی و قدرت درونی به نمایش می‌گذارد. در اشعار او، زن همواره در جستجوی آزادی معنوی است و زیبایی او، برخلاف نگاه کلیشه‌ای، نمادی از خودشناسی و قدرت درونی است:

مثال (۱):

«و دختری که گونه‌هایش را

با برگ‌های شمعدانی رنگ می‌زد، آه

اکنون زنی تنهاست» (فرخزاد، آن روزها، ۱۳۸۲: ۱۹۷).

- این بخش به تحول از دختری که هنوز زیبایی و شادابی را تجربه می‌کند تا زنی اشاره دارد که اکنون تنهاست. این دگرگونی می‌تواند به معنای از دست دادن جوانی، زیبایی و شاید حتی امید باشد. در این قسمت، زن به عنوان نمادی از مقاومت در برابر تغییرات و چالش‌های زندگی به تصویر کشیده شده است، زیرا این تغییرات اغلب به تنهایی و حس‌های دیگر منجر می‌شود.

مثال (۲):

«و چهره‌ء شگفت

با آن خطوط نازک دنباله دارست
که باد طرح جاریشان را
لحظه به لحظه محو و دگرگون می‌کرد
و گیسوان نرم و درازش
که جنبش نهانی شب می‌ربودشان
و بر تمام پهنه شب می‌گشودشان» (فرخزاد، دیدار در شب، ۱۳۸۲: ۲۶۱).

- این ابیات به زیبایی و قدرت زنانه‌ای اشاره دارد که به رغم تغییرات و مشکلات اجتماعی، همواره خود را بازسازی می‌کند. گیسوان نرم و دراز و چهره شگفت، نمادهایی از زیبایی و مقاومت در برابر تغییرات و چالش‌ها هستند. این تصاویر نمایانگر مقاومت زنانه در برابر سرنوشت‌های تحمیل‌شده و تلاش برای حفظ هویت و زیبایی در شرایط پیچیده هستند.

۲-۱-۴. چالش‌ها و محدودیت‌ها

فرخزاد با زبانی شاعرانه و تأمل‌برانگیز، به محدودیت‌ها و چالش‌هایی که زنان در زندگی خود با آن مواجه‌اند، اشاره می‌کند. او زنان را در کشمکش میان خواسته‌های فردی و قوانین سخت‌گیرانه اجتماعی نشان می‌دهد. این تضاد، شخصیت‌های شعری او را به نمادهایی از رنج و تلاش تبدیل می‌کند که در دنیایی پر از محدودیت، به دنبال تحقق هویت مستقل خود هستند. فرخزاد این مسائل را با زبانی بُرنده و تصاویری نمادین به گونه‌ای ترسیم می‌کند که نمایانگر عمق ستم‌های وارد بر زنان باشد.

مثال (۱):

«آن روزها رفتند

آن روزهای برفی خاموش

کز پشت شیشه، در اتاق گرم،

هر دم به بیرون، خیره می‌گشتم» (فرخزاد، آن روزها، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

این ابیات تصویری از یک زن منزوی و محدود به درون خانه را به نمایش می‌گذارد که به دنیای بیرون چشم می‌دوزد، اما در همان زمان در دنیای خود در سرما و سکوت گرفتار است. این تصویر می‌تواند نمایانگر محدودیت‌ها و چالش‌هایی باشد که زنان در جامعه با آن مواجه هستند، به‌ویژه محدودیت‌های جسمی و اجتماعی.

مثال (۲):

«آیا چگونه می‌شود از من ترسید؟

من، من که هیچ گاه

جز بادبادکی سبک و ولگرد

بر پشت بام‌های مه‌آلود آسمان

چیزی نبوده‌ام» (فرخزاد، دیدار در شب، ۱۳۸۲: ۲۶۰).

- این بیت به نوعی نمایانگر سرگردانی و محدودیت‌های زنان است. زن در اینجا خود را «بادبادکی سبک و ولگرد» می‌بیند که هیچگاه به‌طور واقعی در اجتماع جایگاه خود را پیدا نکرده و همواره در جست و جوی هویتی مستقل است. او در دنیای اجتماعی به‌عنوان موجودی بی‌ثبات و شناور معرفی می‌شود که نمی‌تواند خود را به‌طور کامل تعریف و ثابت کند. این وضعیت نمادی از محدودیت‌های اجتماعی است که زنان در آن گرفتار هستند.

۳-۱-۴. اشاره به مشکلات اجتماعی فرهنگی

فروغ فرخزاد در اشعار خود با نگاهی ژرف و تحلیلی به مشکلات اجتماعی و فرهنگی که زنان با آن مواجه‌اند، می‌پردازد. او ساختارهای سنتی و هنجارهای محدودکننده را به چالش کشیده و نشان می‌دهد که این مسائل چگونه به انزوای عاطفی و روانی زنان منجر می‌شود. فروغ با زبانی پرتین و تصویرپردازی‌های قوی، ظلم و نابرابری اجتماعی را نقد می‌کند و صدای زنانی است که در لایه‌های پنهان جامعه به دنبال بیان هویت خود هستند. اشعار او، بیدارباشی برای جامعه‌ای است که نیاز به تغییر و تحول را نادیده گرفته است.

مثال (۱):

«در باغچه می‌گشتم افسرده

در پای گلدان‌های خشک یاس» (فرخزاد، آن روزها، ۱۳۸۲: ۱۹۴).

- این تصویر از «باغچه افسرده» و «گلدان‌های خشک یاس»، تصویری از مشکلات اجتماعی و فرهنگی زنان است که در شرایطی سخت قرار دارند، یا تشبیهی برای انگاره زنان است که در آن زنان زیر فشار مشکلات اجتماعی و فرهنگی زمانه به مثابه گلدانی خشک و باغچه‌ای افسرده می‌مانند فروغ از طریق این تصاویر، ناتوانی زنان در برخورد با محیط‌های اجتماعی را نشان می‌دهد که در آن‌ها امید و شادابی از دست رفته است.

مثال (۲):

«آیا صدای زنجره ای را

که در پناه شب، بسوی ماه می‌گریخت

از انتهای باغ شنیدید؟» (فرخزاد، دیدار در شب، ۱۳۸۲: ۲۶۲).

- این بیت، با اشاره به صدای زنجره که در پناه شب می‌گریزد، می‌تواند به مشکلات اجتماعی و فرهنگی اشاره داشته باشد، که زنان در دل شب و در خفا با آن مواجه هستند. زنجره که نمادی از زنان است که در جستجوی آزادی و رهایی هستند، در اینجا با بیان گریختن آرزوی رهایی خود را از این محدودیت‌ها نشان می‌دهند و با به تصویر کشیدن انتهای باغ به‌طور غیرمستقیم، باغ را به جامعه‌ای تشبیه کرده است که زنان در انتها و پستوهای آن قرار دارند و در پی رهایی از آن هستند.

۴-۱-۴. زن نماد عشق و وابستگی

در کنار تصاویر مقاومت، فرخزاد گاهی زن را به‌عنوان مظهری از عشق و وابستگی عاطفی نشان می‌دهد. عشق در اشعار او یک نیروی حیات‌بخش و در عین حال رنج‌آور است که زنان را به پذیرش درد و فداکاری سوق می‌دهد. این عشق، اگرچه با وابستگی همراه است، اما در نگاه فرخزاد بیشتر نشانه‌ای از شور زندگی و نیروی خلق‌کننده زنان است.

مثال (۱):

«ما عشقمان را در غبار کوچه می‌خواندم

ما با زبان ساده گل‌های قاصد آشنا بودیم» (فرخزاد، آن روزها، ۱۳۸۲: ۱۹۶).

- در اینجا عشق به عنوان یک احساس ساده و بی‌پیرایه بیان می‌شود. این تصویر می‌تواند نمادی از وابستگی زن به عشق باشد که در دنیای پیچیده‌ای از روابط و فشارهای اجتماعی رشد می‌کند. زبان ساده و آشنایی با گل‌های قاصد اشاره به معصومیت و شفافیت احساسات زنانه دارد. بیت زیر از «دیدار در شب» نیز به همین مفهوم اشاره دارد؛

مثال (۲):

«و از ورای او تراکم تاریکی را

و میوه‌های نقره‌ای کاج را هنوز

می‌دیدم» (فرخزاد، دیدار در شب، ۱۳۸۲: ۲۶۱).

- این بیت نماد عشق و وابستگی است. «تراکم تاریکی» می‌تواند به ناپایداری‌ها و تردیدهای درونی زن اشاره داشته باشد که بر اثر عشق و وابستگی به دیگران شکل گرفته‌اند. و در تضاد با امیدی است، که همواره به عشق وجود دارد و این را با دیدن «میوه‌های نقره‌ای کاج» بیان می‌کند. در این بیت، زن در حال تجربه احساسات پیچیده و دوگانه است که همواره با تاریکی و روشنایی در درگیری است.

۵-۱-۴. انتقاد از سرکوب اجتماعی زنان

اشعار فرخزاد با لحنی تند و انتقادی به سرکوب اجتماعی زنان می‌پردازند. او به‌وضوح به بی‌عدالتی‌های جاری در زندگی زنان اشاره کرده و این سرکوب را نه تنها یک محدودیت فردی، بلکه بخشی از یک ساختار کلان اجتماعی می‌داند. زبان استعاری و تصاویر قدرتمند شعری او، این سرکوب را به‌عنوان مانعی در مسیر رشد و شکوفایی زنان به‌خوبی ترسیم می‌کند. فروغ در این انتقادات، با ایجاد فضایی هم‌زمان تلخ و امیدوارانه، به اهمیت مقاومت در برابر این سرکوب تأکید می‌ورزد.

مثال (۱):

«آن روزها رفتند

...

آن روزهای خواب و بیداری

آن روزها هر سایه رازی داشت» (فرخزاد، آن روزها، ۱۳۸۲: ۱۹۴).

- این بیت به فضای مبهم و پر از سرکوبی اشاره دارد که زن در آن به خواب و بیداری گرفتار است. «هر سایه رازی داشت» نشان‌دهنده محیطی است که در آن زنان مجبور به پنهان کردن خود و رازهای درونی‌شان هستند. این به سرکوب اجتماعی زنان در دوران‌های مختلف اشاره دارد. بیت زیر از «دیدار در شب» نیز به این سرکوب‌ها اشاره دارد؛

مثال (۲):

«آیا زمان آن نرسیده‌ست

که این دریچه باز شود باز باز باز

که آسمان ببارد؟» (فرخزاد، دیدار در شب، ۱۳۸۲: ۲۶۶).

این بیت انتقادی به وضعیت اجتماعی زنان دارد که در آن، زن برای دستیابی به آزادی و به‌دست آوردن حقوق خود باید با سدهای اجتماعی و فرهنگی دست و پنجه نرم کند. "دریچه باز شود" نماد باز شدن راه‌ها و فرصت‌ها برای زنان است تا بتوانند از محدودیت‌ها و سرکوب‌های اجتماعی رهایی یابند. این بیت می‌تواند انتقادی از جامعه‌ای باشد که زنان در آن، به‌طور غیرمستقیم و در دل شب با مشکلاتی مواجه هستند که به‌دنبال فرصتی برای تغییر وضعیت خود می‌گردند.

۲-۴. تحلیل انگاره زنان در اشعار نزار قبانی

نزار قبانی یکی از شاعرانی است که در ادبیات عرب به سرودن اشعار عاشقانه شهرت دارد. اما عشق در آثار او به توصیف‌های سطحی از ظاهر معشوق یا دلبستگی به زیبارویان محدود نمی‌شود. او در اشعارش به مفاهیم عمیق‌تری می‌پردازد، از جمله عشق به انسان و انسانیت، زیبایی، وطن، آزادی اندیشه، و آزادگی. نزار در سروده‌های خود در جستجوی عدالت، آزادگی، و احترام به انسان است و تصویری از جهانی آرمانی ارائه می‌دهد که در آن عشق، محبت، و احترام به دیگران، به‌ویژه زنان، از ویژگی‌های اصلی این دنیا به شمار می‌رود. (ریحانی اردبیلی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۱۸)

«قالت لی السمرا» یکی از مجموعه‌های شعر برجسته نزار قبانی است که در آن عاشقانه‌های پرشور با مضامین سیاسی و اجتماعی در هم آمیخته‌اند. این کتاب که در اوج بحران‌های سیاسی جهان عرب منتشر شد، به‌وضوح توانایی قبانی در ترکیب زبان ساده با عمق احساسی و اندیشه انتقادی را نشان می‌دهد. در این اثر، زنان نه‌تنها به‌عنوان معشوقه، بلکه به‌عنوان نمادی از وطن، آزادی و مقاومت به تصویر کشیده شده‌اند و صدای شاعر به زبان یک نسل معترض و امیدوار بدل می‌شود. «بسیاری از شعرهای نزار از زبان یک زن سروده شده که سعی می‌کند درد و رنج پنهانش را به وضوح آشکار کند. واز آزادی اجتماعی زنان دفاع می‌کرد. او در شعرش زبان اعتراض آمیز زن را نمایان می‌کند. و گاهی از زبان یک مرد این رسالت را انجام می‌دهد» (ریحانی اردبیلی و دیگران، ۱۳۹۷: ۷۲۵).

۱-۲-۴. زن نماد مقاومت، ایستادگی و زیبایی

در اشعار نزار قبانی، زن به‌عنوان تجسمی از ایستادگی در برابر قیود اجتماعی و فشارهای فرهنگی ظاهر می‌شود. او با بهره‌گیری از تصاویر بدیع و نمادگرایانه، زنان را به‌عنوان موجوداتی که توانایی مقاومت در برابر سختی‌ها را دارند، به تصویر می‌کشد. در شعر قبانی، زن نه‌تنها نماد زیبایی بصری، بلکه مظهر زیبایی روحی و معنوی است که می‌تواند در

سخت‌ترین شرایط نیز ایستادگی کند. زیبایی زن در اشعار او تنها در ظاهر نیست، بلکه در قدرت او برای رویارویی با سرکوب اجتماعی و مقابله با ساختارهای مردسالارانه متجلی است.

مثال (۱):

«فدیت یا ساجبه خلقها شیئا من الليل - من المغرب» (قبانی، مذعوره الفستان، ۱۹۹۸: ۱۴).

جانم فدای تو، ای که خلقت، گوشه‌ای از شب و غروب را در بر دارد.

- در این بیت، زن به‌عنوان نمادی از زیبایی اسرارآمیز معرفی شده است. شاعر او را به شب و غروب تشبیه می‌کند، که هر دو به‌طور ضمنی نماد آرامش، عظمت و رازآلودگی هستند و در عین حال تاریکی شب نماد این است که زن در عین حال که با تاریکی و انواع فشارها و محدودیت‌ها با مقاومت دست و پنجه نرم می‌کند ولی در همان حال نیز زیباست. انتخاب این عناصر طبیعی نشان‌دهنده‌ای است از قدرتی که در عین لطافت در وجود زن نهفته است. هم‌چنین، شاعر با کاربرد واژه «فدیت»، نوعی ارادت و ستایش بی‌قید و شرط را نسبت به این مقاومت و زیبایی بیان می‌کند. این زیبایی به معنای یک ایستادگی درونی است که در برابر محدودیت‌های تحمیلی به زن می‌درخشد.

مثال (۲):

«تفح - وتنفخ فی أعظمی فتجعل من رثتی موقدا.». (قبانی، ورقه‌ای القاری، ۱۹۹۸: ۱۲).

او دم می‌زند و در استخوان‌هایم می‌دمد، و از ریه‌هایم کوره‌ای شعله‌ور می‌سازد.

- این بیت، زن را تجلی نیرویی زندگی‌بخش و الهام‌دهنده معرفی می‌کند که با نفس‌های خود، وجود شاعر را به کانونی از انرژی و شعله‌وری بدل می‌سازد. واژگان «تفح» (دمیدن) و «موقدا» (کوره) بر نقش زن در احیا و روشن کردن شعله‌های مقاومت و زندگی تأکید دارند. او همانند شعله‌ای جاودانه، ستون‌های هستی شاعر را از انفعال و سکون به حرکت و پویایی می‌رساند. در این تصویر، زن نه تنها نماد زیبایی بی‌نظیر است، بلکه در نقشی متعال‌تر، نیروی محرک و الهام‌بخش نیز ظاهر می‌شود. زیبایی او از مرزهای جسمانی فراتر رفته و به جوهره‌ای از مقاومت و ایستادگی تبدیل می‌گردد که شاعر را به چالش‌های زندگی هدایت می‌کند و در عین حال او را از بی‌تفاوتی نجات می‌بخشد. این توصیف، زن را محور عشق و امید و نیرویی الهی معرفی می‌کند که زندگی شاعر بدون او، تهی و خاموش می‌بود.

۲-۲-۴. چالش‌ها و محدودیت‌ها

«زن در دیدگاه نزار قبانی موجودی برتر و مقدس است» (عطاش و پی‌سیار، ۱۳۹۲: ۸۴). نزار قبانی در اشعار خود به‌طور مداوم از محدودیت‌ها و موانعی که زنان در جوامع عربی با آن مواجه هستند سخن می‌گوید. او زنان را قربانی سنت‌ها و قوانینی معرفی می‌کند که آنان را از پیشرفت و شکوفایی بازمی‌دارند. در اشعار قبانی، زن با تضاد میان آرزوهای درونی و فشارهای بیرونی مواجه است؛ این چالش‌ها، عمق روان‌شناختی و درونی شخصیت زنانه را برجسته کرده و به‌نوعی اعتراض به وضعیت موجود است.

مثال (۱):

«شارعنا أنکر تاریخه

والتف بالعقد. . وبالجور» (قبانی، مذعوره الفستان، ۱۹۹۸: ۱۴).

خیابان ما تاریخ خود را انکار کرد و در گره‌ها و جوراب‌ها پیچید.

- شاعر با استعاره «خیابان ما» به جامعه‌ای اشاره می‌کند که از تاریخ و هویت واقعی خود فاصله گرفته است. استفاده از «العقد» (گره‌ها) و «الجورب» (نمادی از محدودیت‌هایی است که جامعه بر زنان تحمیل کرده است. این محدودیت‌ها، در عین حال که جسم زن را می‌پوشاند، او را در چارچوب‌هایی اجتماعی اسیر می‌کند. شاعر با این تصویرسازی به شکلی ماهرانه نشان می‌دهد که چگونه این ساختارها مانعی برای پیشرفت زنان شده و آنان را از هویت واقعی‌شان دور می‌کند.

مثال (۲):

«شراعُ انا. لا يطيق الوصول ضياعُ أنا. لا يريد الهدى» (قبانی، ورقه‌ای القاری ۱۹۹۸: ۱۱).

من یک بادبانم که تاب رسیدن ندارد، گمشده‌ای که راهنما نمی‌خواهد.

- این بیت با بهره‌گیری از استعاره «شراع» (بادبان) و «ضياع» (گمشدگی)، چالش‌ها و محدودیت‌های درونی و بیرونی زن را به تصویر می‌کشد. شاعر در اینجا زن را به مثابه یک بادبان سرگردان معرفی می‌کند که از رسیدن به ساحل آرامش عاجز است. واژه‌های «لا يطيق» (تاب ندارد) و «لا يريد» (نمی‌خواهد)، نوعی نافرمانی در برابر مسیرهای تعیین‌شده و محدودیت‌های اعمال‌شده توسط جامعه یا سرنوشت را نشان می‌دهند. در این بیت، چالش‌های روحی و اجتماعی با ظرافتی شاعرانه بیان شده است. شاعر نه از ناتوانی، بلکه از سرکشی زنان در برابر محدودیت‌های تحمیلی سخن می‌گوید. «بادبان» او، اگرچه نماد امید به حرکت است، اما در مسیر خود با طوفان‌های بی‌امانی مواجه شده که او را از دستیابی به مقصود باز می‌دارد. این چالش، هم نشانی از بحران هویت و هم تقابل با موانعی است که جامعه بر او تحمیل کرده است.

۳-۲-۴. اشاره به مشکلات اجتماعی و فرهنگی

قبانی در آثار خود به انتقاد از ساختارهای اجتماعی‌ای می‌پردازد که زن را در چارچوب‌های بسته محدود می‌کنند. او مشکلاتی چون نابرابری جنسیتی، تبعیض و سرکوب فرهنگی را به تصویر می‌کشد و زن را به عنوان قربانی این شرایط معرفی می‌کند. این انتقادات، فراتر از مسائل فردی، تصویری کلی از جامعه‌ای ارائه می‌دهند که در آن زنان از جایگاه خود محروم شده‌اند و هویت آنان به واسطه ساختارهای مردسالارانه مخدوش شده است. نزار در جایگاه یک شاعر خودش را برای گرفتن حق زن از جامعه مسئول می‌داند و می‌گوید: «ممکن است اشعار من تغییری در جامعه عربی و در تار و پود آن به وجود آورده باشد. ممکن است زن را در رهایی از ضعف و تحقیر دیکتاتوری مردان قبیله، یاری رسانده باشد، پس اگر زن این کاری که به خاطر او انجام داده‌ام را درک کند از او متشکرم و اگر هم درک نکند باز هم از او متشکرم» (الهوری، ۲۰۰۳، ۴۳ به نقل از شکیبی ممتاز ۱۳۸۷).

مثال (۱):

«نحن افتكأر الجرح في نفسه

حلم طيور البحر بالمركب» (قبانی، مذعوره الفستان، ۱۹۹۸: ۱۵).

ما یادآوری زخمی هستیم که در خود نهفته، رویای پرندگان دریا برای بندرگاه است.

- شاعر با ترکیب دو تصویر متضاد (زخم درونی و رویای پرندگان برای بندرگاه) به شکلی خلاقانه مشکلات فرهنگی و اجتماعی زنان را بیان می‌کند. زخم درونی به فشارها و دردهای پنهانی اشاره دارد که زنان در جامعه متحمل می‌شوند، در حالی که پرندگان در جستجوی بندرگاه، نماد آرزوهای آنان برای آزادی و پناه است. این بیت به‌خوبی نشان می‌دهد که این مشکلات نه تنها ساختاری بلکه درونی و نهادینه شده‌اند و بر زنان تأثیر عمیقی می‌گذارند.

مثال (۲):

«أنا الحرف. أعصابه. نبضه.

تمزقه قبل أن يولدا. «(قبنانی، ورقه إلى القاری، ۱۹۹۸: ۱۱).

من واژه‌ام، احساسش، نبضش،

پاره می‌شود پیش از آنکه متولد شود.

- این بیت نشان‌دهنده سرکوب زنان در جامعه است؛ جایی که زن پیش از آنکه بتواند صدایش را به گوش دیگران برساند، خاموش می‌شود. این سرکوب اجتماعی و عدم امکان بروز استعدادها، یکی از انتقادهای اصلی شاعر از جامعه‌ای است که زنان را محدود می‌کند. نزار در این باره می‌گوید: «ما عرب‌ها جامعه ای هستیم که از زن در هراسیم از این رو بر ضد او توطئه می‌کنیم و در غیابش حکم اعدام درباره وی صادر می‌کنیم» (فرزاد، ۱۳۸۰: ۷۵).

۴-۲-۴. زن به عنوان نماد عشق و وابستگی

زن در اشعار نزار قبنانی، تجلی ناب‌ترین احساسات انسانی یعنی عشق است. او زن را نه تنها به‌عنوان معشوق، بلکه به‌عنوان مظهر عشق و وابستگی عاطفی به تصویر می‌کشد. در بسیاری از اشعارش، زن مرکز جهان عاشقانه است و حضور او معنایی عمیق و متعالی به عشق می‌بخشد. این وابستگی عاطفی، گاه نشانی از قدرت زنانه در تسخیر دل‌ها و گاه بیانگر نیازهای عاطفی مردانه است که در سایه وجود زن معنا می‌یابند. نزار عقیده دارد زن آینده وجودی مرد است و می‌گوید: اگر با او مانند گلی رفتار کنم، عطر وجودش را به من ارزانی می‌کند. اما اگر با او هم‌چون قربانی برخورد کنم، خونسر بر لبانم جاری خواهد شد. اگر او را برده فرض کنم، به ورطه نابودی می‌افند و مرا نیز با خود به قعر می‌کشاند. هیچ زنی نمی‌تواند به آزادی حقیقی دست یابد، مگر اینکه در کنار مردی آزاد باشد. (عطاش، پی سیار، ۱۳۹۲: ۸۴)

مثال (۱):

«جمالک منی. . فلولای لم تک شیئاً... ولولای لن توجدا» (قبنانی، ورقه إلى القاری، ۱۹۹۸: ۱۲).

زیبایی‌ات از من است؛ بدون من هیچ نبودی، و بدون من وجود نمی‌یافتی.

- این بیت درخشان تصویری از زن به‌عنوان سرچشمه عشق، وابستگی، و جوهره زیباشناسی ارائه می‌دهد. شاعر با تأکید بر واژه‌هایی چون «جمالک» و «لم تک شیئاً»، زن را به‌مثابه منبع اصلی جمال و حیات معرفی می‌کند. او به نقش زن در ایجاد و تداوم هستی اشاره دارد و با بهره‌گیری از عباراتی نظیر «فلولای» و «لن توجدا»، وابستگی بنیادین وجود و زیبایی به زن را برجسته می‌کند. در این نگاه، زن نه‌تنها موجودی مستقل، بلکه منشأ آفرینش و تجلی زیبایی

مطلق است. چنین زبانی، مقام زن را از یک رابطه صرفاً انسانی فراتر برده و او را به عاملی الهام‌بخش و ضروری برای تکامل و خلقت بدل می‌کند.

مثال (۲):

«أضاعك قلبی، ولما وجدتك یوما بدربی. . وجدت الهدی» (قبانی، ورقه‌ای القاری، ۱۹۹۸: ۱۲).

قلبم تو را گم کرده بود، و آنگاه که روزی در مسیرم یافتمت، راهنما را یافتم.

- در این بیت، زن به‌عنوان نماد عشق و وابستگی جلوه‌گر است، به‌گونه‌ای که یافتن او معادل یافتن «الهدی» (هدایت) می‌شود. واژه «أضاعك» (گم کردن) عمق دل‌بستگی را نشان می‌دهد؛ گویی حضور زن، کلید معنا و روشنایی در زندگی شاعر بوده است. این گمگشتگی و بازیابی، نمادی از وابستگی عاطفی است که شاعر بدون او در تاریکی سرگردان است و تنها با بازگشتش به سوی روشنایی و معنا راه می‌یابد. بیت با تصویری قوی از «درب» (مسیر)، مفهومی از سرنوشت و مسیر زندگی را تداعی می‌کند، جایی که زن نه‌تنها معشوقه بلکه راهبر و دلیل زندگی شاعر است. استفاده از «وجدت الهدی» (هدایت را یافتم)، نمادی از نقش عشق در هدایت و تکمیل روح انسانی است. این بیت وابستگی شاعر به معشوقه را تا حدی نشان می‌دهد که بدون او، معنا و جهت زندگی کاملاً از بین می‌رود.

۵-۲-۴. انتقاد از سرکوب اجتماعی زنان

قبانی با صراحت و بی‌پروایی به انتقاد از ساختارهای اجتماعی و سیاسی‌ای می‌پردازد که زنان را سرکوب می‌کنند. او زن را نماد رنجی معرفی می‌کند که از فشارهای اجتماعی و بی‌عدالتی‌های سیستماتیک ناشی می‌شود. در اشعارش، این سرکوب نه‌تنها زنان را محدود می‌کند، بلکه جوامع را از توانایی‌های اخلاقانه و معنوی آنان محروم می‌سازد. قبانی با این انتقادات، نقش شاعرانه خود را به‌عنوان صدای اعتراض در برابر ظلم ایفا می‌کند:

«صنعتك من أضلعي... لا تكن جحوداً لصنعي أو ملحدا» (قبانی، ورقه‌ای القاری، ۱۹۹۸: ۱۲)

تو را از دنده‌هایم آفریدم؛ ناسپاس نباش به آفرینش من، و کفران نکن.

- این بیت نقبی عمیق به انتقاد از بی‌عدالتی و سرکوب اجتماعی علیه زنان می‌زند. شاعر با استفاده از واژه‌هایی هم‌چون «صنعتك» و «أضلعي» بر نقش زن به‌عنوان خالق و منشأ حیات تأکید کرده و سرکوب او را نوعی ناسپاسی و جحود معرفی «لا تكن جحوداً» طینی از اعتراض به فرهنگ‌هایی دارد که ارزش زن را نادیده گرفته و نقش برجسته او را در جامعه به حاشیه رانده‌اند. شاعر با بهره‌گیری از زبان استعاری و عباراتی نظیر «ملحدا»، این بی‌عدالتی را نه‌تنها ظلمی اجتماعی، بلکه نوعی انحراف اخلاقی و معنوی قلمداد می‌کند. در این بیت، زن به‌عنوان خالق ارزش‌ها و زیبایی‌ها به تصویر کشیده شده، در حالی که فراموشی این نقش، خیانتی به ذات انسانیت است.

۵. مقایسه و تحلیل تطبیقی انگاره زنان در اشعار فروغ فرخزاد و نزار قبانی

اگرچه در برداشت‌های ابتدایی، بدیهی می‌نماید که پرداختن به مسائل و موضوعات مرتبط با زنان در جامعه انسانی صرفاً باید توسط زنان اندیشمند، روشن‌بین و صاحب مسلک مورد واکاوی قرار گیرد، اما ظهور اشعار نزار قبانی با محوریت زنان، این انگاره را به چالش کشید و از بین برد. بر زبان راندن حقیقت در قالب شعر و عزم راسخ برای دفاع

از حقایق، که از سرشت پاک و وجدان بیدار انسانی سرچشمه گرفته، همواره انسان‌های صاحب اندیشه را ماندگار کرده است (حسن پور و همکار، ۱۳۹۷: ۳۵۷۵). در ادبیات فارسی و عربی، از ادوار گذشته، موضوع بازنمایی سیمای زن و انعکاس چهره‌های حقیقی یا استعاری آن در آثار ادبی، جایگاهی ویژه داشته است. بسیاری از شاعران با پرداختن به ابعاد اخلاقی، اجتماعی، روان‌شناختی و عاطفی زنان، کوشیده‌اند تا ذات وجودی زن را که به دلایل مختلف در قیاس با ذات مرد، پیچیده‌تر و مبهم‌تر به نظر می‌رسد، بیشتر کاوش کنند.

اشعار فروغ فرخزاد و نزار قبانی، با تمرکز بر زن به‌عنوان موجودی آزاد و معترض، جلوه‌ای متفاوت از انگاره زنان در جامعه خود ارائه می‌دهند. هر دو شاعر در بسترهای فرهنگی و اجتماعی متمایز رشد کرده‌اند، اما رویکردهای آن‌ها به مسئله آزادی زنان، وجوه مشترک بسیاری دارد. در این بخش، به تحلیل تطبیقی نگرش این دو شاعر به زن، آزادگی و مقاومت در برابر سرکوب‌های اجتماعی و فرهنگی می‌پردازیم.

۱-۵. زن به‌عنوان نماد مقاومت و آزادی

یکی از وجوه مشترک در اشعار فرخزاد و قبانی، تصویر زنان به‌عنوان نمادهای مقاومت و آزادی است. فروغ، زن را در مقام شخصیتی که علیه سنت‌ها و محدودیت‌های اجتماعی می‌شورد، به تصویر می‌کشد. در آثار او، زن با استفاده از زبان صریح و خالی از ابهام، به دنبال هویتی مستقل است. برای مثال، در شعر «آن روزها»، فروغ با خلق تصاویری از آزادی معنوی و ایستادگی در برابر تغییرات اجتماعی، زن را به‌عنوان موجودی پویا و مقاوم معرفی می‌کند. در مقابل، قبانی با استفاده از نمادهایی هم‌چون شب و باد، زنان را در مقام موجوداتی معرفی می‌کند که علی‌رغم تمامی فشارها و محدودیت‌ها، قدرت بازسازی و مقابله با بی‌عدالتی را دارند. او با زبان شاعرانه، زنان را تجسمی از زیبایی و شکوه انسانی می‌داند که توانایی غلبه بر چالش‌های زندگی را دارند. در نگاه قبانی، زنان علاوه بر زیبایی ظاهری، با روحی متعالی و اندیشه‌ای آزاد به نماد مقاومت اجتماعی تبدیل می‌شوند.

۲-۵. عشق و وابستگی عاطفی

عنصر عشق در اشعار هر دو شاعر نقشی کلیدی ایفا می‌کند، اما نگاه آنان به این مفهوم، از تفاوت‌های بنیادین برخوردار است. فروغ عشق را به‌عنوان نیرویی برای تحول و خودشناسی مطرح می‌کند. در اشعار او، عشق اگرچه با رنج و وابستگی همراه است، اما به زن قدرت می‌دهد تا از مرزهای محدودیت‌های اجتماعی فراتر رود و هویتی تازه برای خود بیافریند. قبانی، در عین حال که عشق را در قالبی آرمانی تصویر می‌کند، زن را نماد الهام و سرچشمه زیبایی می‌داند. او عشق را هم‌چون نیرویی الهی می‌نگرد که هم تسخیرکننده و هم رهایی‌بخش است. در اشعار او، وابستگی به زن، از وابستگی عاطفی فراتر رفته و به ستایشی از قدرت معنوی زن بدل می‌شود. قبانی با بیانی استعاری، زنان را به معشوقه‌ای تشبیه می‌کند که حتی در غیاب او، شاعر گمگشته و سرگردان است.

۳-۵. انتقاد از سرکوب اجتماعی

هر دو شاعر به صراحت، از محدودیت‌ها و سرکوب‌های اجتماعی علیه زنان انتقاد می‌کنند. فروغ، با زبانی تند و استعاری، جامعه مردسالار ایران را به چالش می‌کشد. او زن را قربانی ساختارهایی می‌داند که هویت او را نادیده می‌گیرند و او را به سکوت و انزوا می‌کشانند. در اشعار او، خانه به نمادی از قید و بندهای اجتماعی بدل شده که زن در آن زندانی است. قبانی نیز با زبانی کنایی و استعاری، به نقد جوامع عربی می‌پردازد که زنان را از دستیابی به هویت و آزادی محروم کرده‌اند. او با خلق تصاویری از زنانی که در پی آزادی‌اند، اما با سدهای فرهنگی و اجتماعی مواجه می‌شوند، این محدودیت‌ها را مورد انتقاد قرار می‌دهد. در نگاه قبانی، زن نمادی از آرزوهای ناکام جامعه است؛ جامعه‌ای که با بی‌عدالتی، زنان را به حاشیه رانده است.

۵-۴. انگاره‌های زیبایی و شکوه زنانه

یکی از تفاوت‌های قابل توجه در اشعار این دو شاعر، نحوه پرداختن به زیبایی زنان است. فروغ، زیبایی زن را در ارتباط با روحیه مقاومت و استقلال او به تصویر می‌کشد. در اشعار او، زیبایی زنانه نه تنها به ظاهر محدود نمی‌شود، بلکه تجلی قدرت درونی و معنوی اوست. زن در اشعار فروغ، موجودی است که با عبور از تردیدها و بحران‌ها، هویت واقعی خود را باز می‌یابد. قبانی، در اشعار خود، زیبایی زن را با زبان پرشور و عاطفی ستایش می‌کند. او زنان را تجلی شکوه الهی می‌داند که حتی در شرایط سخت نیز، منبع الهام و آرامش هستند. تصاویر خلق شده توسط قبانی، هم‌چون «چهره‌ای که شب را روشن می‌کند»، نشان‌دهنده نگاه عمیق او به زیبایی زنان به عنوان نماد قدرت و شکوه انسانی است. با وجود تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی، اشعار فروغ فرخزاد و نزار قبانی دارای اشتراکات بسیاری در نحوه تصویرسازی از زنان هستند. هر دو شاعر، زنان را موجوداتی فراتر از قالب‌های اجتماعی و فرهنگی می‌دانند که توانایی ایستادگی و خلق معنا دارند. در عین حال، تفاوت‌هایی نیز در نگاه آنان به عشق، زیبایی و نقش زنان در جامعه مشهود است. فروغ، با تمرکز بر استقلال و هویت‌یابی، زنان را به نماد مقاومت و ایستادگی در برابر ساختارهای مردسالارانه بدل می‌کند. در مقابل، قبانی با ستایشی از زیبایی و روحیه زنانه، زنان را تجلی امید و شکوه انسانی معرفی می‌کند.

۶. نتیجه‌گیری

با تحلیل تطبیقی انگاره زنان در اشعار فروغ فرخزاد و نزار قبانی، می‌توان نتیجه گرفت که این دو شاعر، علی‌رغم تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی جوامع خود، رویکردی هم‌سو در بازنمایی زن به عنوان نماد آزادی و مقاومت در برابر سلطه‌های اجتماعی و فرهنگی اتخاذ کرده‌اند. زنان در اشعار فروغ و قبانی فراتر از موجودیت‌های زیستی و جنسیتی، تجسمی از آرمان‌های انسانی هم‌چون آزادی، عشق، و مبارزه هستند.

در اشعار فروغ، زن به عنوان فردی مستقل و آزاداندیش به تصویر کشیده می‌شود که با بهره‌گیری از تجربه‌های شخصی، نه تنها به نقد محدودیت‌های تحمیلی بر زنان، بلکه به ساختارشکنی کلیشه‌های جنسیتی می‌پردازد. او با زبانی بُرنده و شاعرانه، زن را از بندهای تاریخی و اجتماعی رها کرده و هویتی نوین به او می‌بخشد. از سوی دیگر، نزار قبانی با بهره‌گیری از زبانی استعاری و طنز تلخ، زنان را نماد ظلم‌دیدگی اجتماعی و در عین حال مظهر زیبایی و مقاومت معرفی می‌کند. زن در اشعار قبانی، ضمن ایفای نقش معشوقه، به عنوان نمادی از آزادی‌خواهی و حق‌طلبی ظاهر می‌شود.

از منظر ساختارهای معنایی، فروغ بیشتر بر جنبه‌های فردی و درونی شخصیت زنانه تأکید دارد و تحولات روحی و روانی زنان را به نمایش می‌گذارد، در حالی که قبانی بر ابعاد اجتماعی و سیاسی وضعیت زنان متمرکز است. این تفاوت، ریشه در زمینه‌های تاریخی و فرهنگی این دو شاعر دارد؛ چرا که جامعه مردسالار ایران در دوران فروغ، محدودیت‌های بیشتری را بر زنان تحمیل می‌کرد، در حالی که جهان عرب در عصر قبانی با تحولات سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای روبه‌رو بود که زنان نیز در آن نقش داشتند.

یکی دیگر از نقاط اشتراک این دو شاعر، تلاش برای به چالش کشیدن هنجارهای سنتی و مرسوم در جوامع خود است. فرخزاد با بیانی صریح و بدون پرده به نقد سرکوب‌های اجتماعی می‌پردازد و قبانی نیز با زبان نمادین، ساختارهای مردسالارانه را به سخره می‌گیرد. در اشعار هر دو شاعر، عشق نیز به‌عنوان عنصری کلیدی نقش‌آفرینی می‌کند. عشق در اشعار فروغ نه تنها مظهر زیبایی و لطافت، بلکه ابزاری برای ابراز وجود زنانه است. در مقابل، قبانی از عشق به‌عنوان مفهومی گسترده‌تر استفاده کرده و آن را به آزادی و حق‌طلبی پیوند می‌دهد.

در نهایت، مقایسه تطبیقی اشعار این دو شاعر نشان داد که نگاه آن‌ها به زن، نه تنها متأثر از شرایط تاریخی و اجتماعی جوامع‌شان، بلکه برآمده از نگرشی انسان‌گرایانه و جهانی است. فروغ و قبانی با خلق تصاویر نمادین و قدرتمند از زنان، پیام‌آوران تغییر و تحول در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی بودند. اشعار آن‌ها هم‌چنان الهام‌بخش جنبش‌های اجتماعی و ادبی معاصر است و نشان‌دهنده ظرفیت بی‌پایان ادبیات در تأثیرگذاری بر تغییرات اجتماعی است.

منابع

- بختیاری، محمدرضا، (۱۳۹۵)، «سیمای زن در شعر و اندیشه فروغ فرخزاد»، نشریه مطالعات ادبیات عرفان و فلسفه، شیراز: مرکز توسعه آموزش‌های نوین ایران، ۲، ش ۲/۳، صص ۱۲۶-۱۴۵.
- حاجی‌زاده، مهین؛ غیبی، عبدالاحد؛ احمدی، قادر، (۱۴۰۲)، «نشانه‌شناسی شخصیت زن در اشعار نزار قبانی با تأکید بر نظریه فیلیپ هامون»، نشریه زن در فرهنگ و هنر، ۱۵، ش ۴، صص ۵۱۹-۵۳۹.
- حسن‌پور، لیلا؛ ریحانی، عظیمه؛ نصرالهی، خدیجه، (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی شعر نزار قبانی و پروین اعتصامی»، همایش پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران، مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی و چهارمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی، صص ۳۵۶۵-۳۵۷۲.
- خیاط‌پور دزفولی، مریم، (۱۴۰۳)، «بررسی جایگاه زن در اشعار نزار قبانی و ملک الشعرای بهار»، دوازدهمین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن، دانشکده بین‌المللی ابن سینا: گرجستان.
- دولتی، محسن، (۱۳۹۹)، «بررسی تطبیقی بن‌مایه عشق در اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد»، ششمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزه زبان و ادبیات.
- ریحانی اردبیلی، دکتر عظیمه؛ عوض‌پور، سمیه؛ جعفر بگلو، نیسم، (۱۳۹۷)، «بررسی اشعار و اندیشه «نزار قبانی» و «سعاد محمد صباح» به عشق و زن»، سومین همایش بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی، صص ۷۱۵-۷۲۹.
- شکیبی ممتاز، نسترن، (۱۳۸۷)، «جایگاه زن در شعر و اندیشه «احمد شاملو» و «نزار قبانی»»، نشریه قال و مقال، ۲، ش ۸۱-۱۰۸.
- عالی عباس‌آباد، یوسف، (۱۳۸۹)، «آزادی و مفاهیم بازپسته به آن در شعر نو فارسی»، نشریه پیک نور دانشگاه پیام نور، ۸، ش ۳۰، صص ۱۴۱-۱۵۰.
- عطاش، عبدالرضا؛ پی‌سپار، الهه، (۱۳۹۲)، «سیمای زن در شعر نزار قبانی و فروغ فرخزاد»، نشریه مطالعات ادبیات تطبیقی، ۷، ش ۲۷، صص ۸۳-۱۰۵.
- علیرضائزاد، حدیث؛ خردمند اصل، پردیس، (۱۴۰۰)، «بررسی مضمون عشق و معشوق در اشعار نزار قبانی و فروغ فرخزاد»، ششمین کنفرانس بین‌المللی مطالعات زبان و ادبیات ملل.
- عقبایی، فاطمه، (۱۳۹۵)، بررسی تطبیقی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد و نزار قبانی، کارشناسی ارشد، قزوین، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).
- فرزاد، عبدالحسین، (۱۳۸۰)، رویا و کابوس، تهران: مروارید.
- فرخزاد، فروغ، (۱۳۷۸)، دیوان فروغ فرخزاد، ویراستار: مینو تهمتن‌زاده، چاپ ۱، انتشارات پل.
- فرخزاد، فروغ، (۱۳۸۲)، مجموعه اشعار فروغ فرخزاد، چاپ ۲، تهران: نشر آزاد مهر.
- زرین‌کوب، حمید، (۱۳۵۴)، «نظری به محتوای شعر فروغ فرخزاد»، نشریه جستارهای نوین ادبی، ۴۴، ش ۴، صص ۶۷۷-۶۸۷.
- قبانی، نزار، (۱۹۸۹)، «قالت لی السمراء»، الطبعة ۳۳، مؤلف: الدكتور منیر العجلانی، <http://www.syrianstory.com/pdf/amis-8-7.pdf>.

Abstract

This paper provides a comparative analysis of the portrayal of women in the poetry of Nizar Qabbani and Forough Farrokhzad. With an analytical and comparative approach, the study focuses on the cultural, social, and psychological aspects of the depiction of women in the works of these two poets. In this analysis, Forough Farrokhzad's works present women as symbols of liberation and independence in the face of societal constraints, while in the poetry of Nizar Qabbani, women are more often depicted as victims of social and political oppression. The comparative analysis of these two approaches highlights the cultural and social differences between their respective societies and emphasizes the interconnection of the concepts of freedom and resistance in contemporary literature. This paper demonstrates that in both poets' works, women are not only portrayed as subjects of social limitations but also as symbols of resilience and beauty.

Key words: Nizar Qabbani, Forough Farrokhzad, freedom, contemporary literature, women's archetypes

واکاوی تصویر گذر زمان و مرگ در سروده‌های نادر نادرپور بر مبنای رویکرد تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران

عفت غفوری حسن‌آباد

دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی - غنایی، دانشگاه بیرجند

effat.ghafoori@birjand.ac.ir

حمیرا علیزاده

دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

homeira.alizadeh66@gmail.com

چکیده

گذر زمان و مرگ از بن‌مایه‌های پرتکرار متون ادبی و هنری و اغلب با نوعی هراس همراه است. هنرمندان با کاربست تخیل خلاق خویش این دلهره و پریشانی را به‌شیوه‌های متعدد ترسیم کرده‌اند. نادر نادرپور از شاعرانی است که هراس از گذر زمان و مرگ در شعر او برجسته است. از این‌رو این نوشتار در پی آن است که با کاربست رویکرد ژیلبر دوران به مطالعه و تحلیل تصاویر شعری نادرپور بپردازد تا بتواند به نگرش وی نسبت به گذر زمان و مرگ، پی ببرد و نشان دهد این مقوله چگونه در تصاویر شعری وی منعکس شده است. با مطالعه و تحلیل اشعار نادرپور می‌توان گفت در تخیل نادرپور منظومه روزانه تخیل فعال و برجسته است. هراس از گذر زمان و مرگ در شعر او به‌شکل نمادهای منفی حیوانی چون: کرکس، عقاب و گاه با صداهای هراسناک باد، تاریکی و شب و نماد سقوطی مجسم می‌شود. اما نماد تماشایی و نماد عروج در شعر وی که به‌صورت نور، پرواز و صعود ترسیم می‌شود، جنبه مثبت دارند و ترس را تسکین می‌بخشند. نمادهای منظومه شبانه نیز بیشتر به‌صورت نمادهای چرخه‌ای چون درخت و خلوتگاه درونی مانند قبر، خانه و... ظاهر می‌شوند و ترس از گذر زمان و مرگ را تلطیف و کنترل می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: مطالعات میان‌رشته‌ای، گذر زمان، مرگ‌اندیشی، اشعار نادر نادرپور، ژیلبر دوران.

۱- مقدمه

انسان همواره به نامیرایی و جاودانگی تمایل داشته است و همین میل به زیست جاودانه سبب هراس وی از مرگ و نابودی شده است. بازتاب تشویش از مرگ و نابودی را در متون ادبی و هنری به‌شیوه‌های متعدد می‌توان دید. هراس از گذر زمان و مرگ در متون ادبی و هنری گاه به‌صورت تصاویر هراسناک دیده می‌شود و گاه هنرمند با آفرینش تصاویر تخیلی از آن، می‌کوشد ترس خویش را کنترل کند و به‌نوعی تسکین و آرامش روحی دست یابد. نادر نادرپور، شاعر برجسته معاصر ایرانی که دارای قریحه درخشان و تخیلی لطیف است و به‌باور روزبه از شاخص‌ترین چهره‌های شعر نو تغزلی پس از نیما و محبوب‌ترین شاعر نوپرداز دهه سی و نیمه اول دهه چهل است (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۵۶)، نیز تصاویر متعددی از مقوله گذر زمان و مرگ ارائه کرده است. این تصاویر گاه نشان از تشویش روحی وی است و گاه مرگ را راه‌رایی از زندگی می‌داند. درواقع مرگ‌اندیشی سایه سنگینی بر شعر نادرپور افکنده است. به‌زعم زرقانی این اندیشه در شعر او حتی عشق، تغزل و طبیعت را نیز تحت تأثیر قرار داده است، تا آنجا که طبیعت در شعر او اغلب شب است (زرقانی، ۱۳۸۳: ۳۴۷).

از آن‌جاکه مقوله گذر زمان و مرگ در اشعار نادرپور برجسته است، این پژوهش می‌کوشد با کاربست رویکرد تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران (Golbert Durand: ۱۹۲۱م)، نظریه‌پرداز فرانسوی، به بررسی و تحلیل عنصر زمان و مرگ در مجموعه اشعار شعری نادرپور بپردازد تا با مطالعه و تحلیل تصاویر مربوط به این مقوله، به نوع نگرش و واکنش نادرپور نسبت به گذر زمان و مرگ پی ببرد. مجموعه‌های شعری نادرپور به ترتیب زمان نشر عبارت است از: چشم‌ها و دست‌ها: ۱۳۳۳ / دختر جام: ۱۳۳۴ / شعر انگور: ۱۳۳۶ / سرمه خورشید: ۱۳۳۹ / گیاه و سنگ نه آتش، از آسمان تا ریسمان و شام بازپسین: ۱۳۵۶ / صبح دروغین: ۱۳۶۰ / خون و خاکستر: ۱۳۶۷ / زمین و زمان: ۱۳۷۵.

۱-۲- پیشینه پژوهش

گذر زمان و مرگ بن‌مایه‌ای برجسته در اشعار نادرپور است که باوجود اهمیت این مقوله در اندیشه و شعر وی، تاکنون پژوهش مستقلی، به‌ویژه با رویکرد ژیلبر دوران در این زمینه صورت نگرفته است. حال آن‌که پژوهشگران با کاربست رویکرد تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران به بررسی و تحلیل متون ادبی و هنری پرداخته‌اند. در ادامه به معرفی پژوهش‌های مهم صورت گرفته درباره گذر زمان و مرگ می‌پردازیم. در مقاله «مطالعه مفهوم زمان در تخیل پروست (Proust) با تکیه بر نقش تصاویر تاریخی در کمبره» (۱۳۹۱) و مقاله «بررسی ترس در سه قطره خون هدایت و ضد اخلاق ژید براساس روش نقد دوران» (۱۳۹۴) به قلم سارا سروش، گذر زمان و مرگ در متون مختلف ادبی بررسی می‌شود. محمدنبی احمدی نیز در مقاله‌ای با عنوان «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر شاعران مقاومت (از دیدگاه روان‌شناسی)» (۱۳۹۶) به بررسی بن‌مایه هراس در شعر شاعران مقاومت پرداخته است. «تحلیل صورت-های خیالی "خون‌نامه خاک" اثر نصرالله مردانی طبق نظریه ژیلبر دوران» (۱۳۹۶) نیز مقاله‌ای از عباس محمدیان است که در این اثر تصاویر منظومه روزانه تخیل بررسی و تحلیل می‌شود. درباره اشعار نادر نادرپور نیز پژوهش‌هایی انجام شده و از جنبه‌هایی متعدد به مطالعه اشعار وی پرداخته است. در این میان مقاله «مرگ‌اندیشی خیامی در شعر دو شاعر فارسی و عربی: صلاح عبدالصبور و نادر نادرپور» (۱۳۸۹)، که به بررسی تأثیر اندیشه خیام و تبیین آن در شعر نادرپور و صلاح عبدالصبور پرداخته، تا حدودی به این جستار نزدیک است. اما در این مقاله به تصاویر گذر زمان و نیز جلوه‌های

متعدد مقوله مرگ در شعر نادرپور توجه نشده است. از این رو این پژوهش می‌کوشد بر مبنای رویکرد دوران و دو منظومه شبانه و روزانه تخیل وی، به مطالعه جنبه‌های مغفول مانده در اشعار نادرپور بپردازد و میزان تخیل وی را در ترسیم بن‌مایه گذر زمان و مرگ و ترس‌ها و تشویش‌های ناشی از آن را آشکار کند.

۲- رویکرد تخیل‌شناسانه ژیلبر دوران

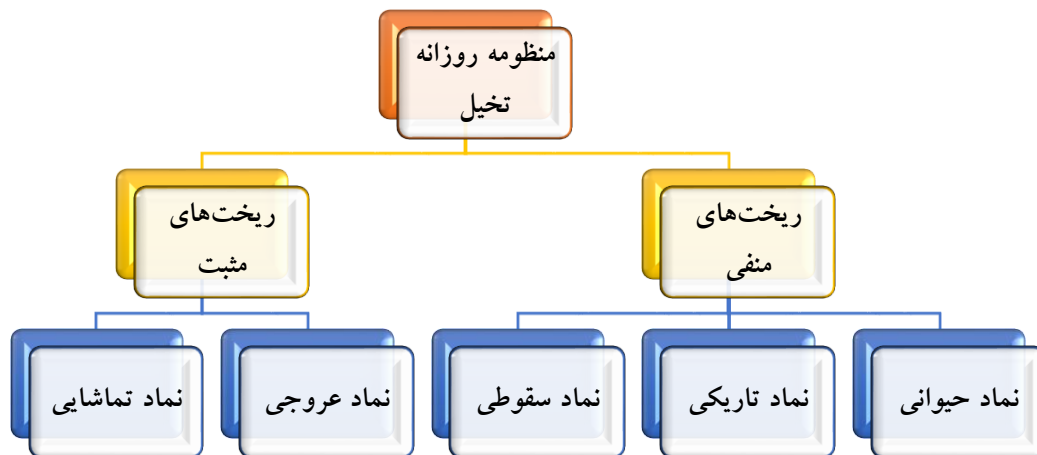
ژیلبر دوران (Durand) نظریه‌پرداز فرانسوی است که متون ادبی را با رویکردی تخیل‌شناسانه مطالعه می‌کند. او برای تصاویر نمادینی که مفهوم گذر زمان و مرگ را منعکس می‌کنند، اهمیت قائل است. او تصاویر تخیلی نویسنده یا هنرمند را به دو گروه منظومه روزانه و منظومه شبانه تخیل تقسیم می‌کند. در منظومه روزانه تخیل، تضادهای بسیاری دیده می‌شود. در واقع تصاویر رژیم روزانه در دو دسته متضاد جای می‌گیرند: دسته اول شامل تصاویر زمان و نشان‌دهنده غلبه تاریکی بر روشنایی است. شاعر یا نویسنده با نمادهای دسته اول و به تصویر کشیدن مرگ و تاریکی می‌کوشد بر ترس خود غلبه کند. ترس از حیوان، تاریکی و سقوط در این تصاویر بازتاب می‌یابند. نمادهای عروج، روشنایی و جداکننده در دسته دوم تصویر روزانه جای می‌گیرند. در منظومه روزانه، تصاویر مثبت و منفی در تقابل هم قرار می‌گیرند (Durand, 1992: 70-71).

تصاویر در منظومه شبانه تخیل به صورت متضاد نیستند. این تصاویر با وجود تلطیف‌سازی ترس، نوعی ترس متعادل را منعکس می‌کنند. به دیگر سخن تصاویر متضاد باهم عجین می‌شوند و نمادی تعدیل‌کننده را شکل می‌دهند. در منظومه شبانه تخیل هم‌چون منظومه روزانه تصاویر گذر زمان، ترس‌ها و اضطراب‌ها دوباره تکرار می‌شوند، اما تصاویر در این منظومه تلطیف شده‌اند. مثلاً؛ تصاویر تاریکی در منظومه روزانه، نشان‌دهنده ترس بسیار است، اما در منظومه شبانه، وجود نور کوچکی در عمق تاریکی، تصویر را نرم و لطیف می‌کند. تصاویر سقوطی نیز در این منظومه حرکتی متعادل دارند و سقوط مانند سرگیجه‌ای آرام تصویر می‌شود. این منظومه شامل دو نوع اسرارآمیز و ترکیبی است. نوع اسرارآمیز خود به دو گروه خلوتگاه درونی و نمادهای وارونه تقسیم می‌شود. تصاویری مانند جام، غار و خانه ذیل خلوتگاه درونی قرار می‌گیرند و نمادهای فرورفتن و مادرانه که انکار زمان و کاهش ترس را بازتاب می‌دهند، متعلق به نمادهای وارونه هستند. اما ساختار ترکیبی در پی غلبه بر زمان است. این ساختار شامل دو دسته نمادهای چرخه‌ای (گیاهان و چرخه فصول) و پیشرفت (درخت، صلیب و پسر) است که به گفته عباسی عامل یکی شدن، پیوند و آغاز حرکت ابتدایی‌اند (عباسی، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

۳- منظومه روزانه تخیل در اشعار نادرپور

تصاویر گذر زمان و مرگ در منظومه روزانه دوقطبی است، به این معنی که این منظومه شامل دودسته نمادهای مثبت و منفی است. نمادهای حیوانی، سقوطی و تاریکی در این منظومه جنبه منفی دارند. اما نمادهای عروجی، تماشایی، جداکننده مثبت‌اند. در واقع نمادهای منفی (سقوطی، تاریکی، حیوانی) ترس از زمان، را منعکس می‌کنند و نمادهای مثبت (عروجی، تماشایی، جداکننده) نشان‌دهنده غلبه بر ترس هستند.

نمودار ۱- منظومه روزانه تخیل



۱-۳- تصویر نماد حیوانی

نمادهای حیوانی به نمادهایی گفته می‌شود که به شکل حیوان به تصویر کشیده می‌شوند و با نوعی جنب‌وجوش و تحرک خود، ترس انسان را از مرگ و محیط اطرافش نشان می‌دهند. در حقیقت نویسنده با تصاویر حیوان بر آن است تا بر ترس خود غلبه کند و بر آن پیروز شود، اما تصاویری که صورت حیوانی دارند، تصاویر ترسناکی را به وجود می‌آورند. تصاویر حیواناتی چون گرگ، سگ، مار و عقرب که با افعال ترسناک خود، ایجاد وحشت و ترس در انسان می‌کنند، در این دسته قرار می‌گیرند.

نمادهای حیوانی در اشعار نادرپور به صورت حیوانات و موجودات ترسناکی چون: کرکس، عقاب، بادی که چون اسب در تاریکی شب سم به زمین می‌کوبد و تصویری خوفناک ایجاد می‌کند ظاهر می‌شوند. او در قصیده «دزد آتش» مرگ را چون کرکس پیر و پاره جگر خود را طعمه آن می‌داند.

بر دل من آرزوی مرگ حرام است گرچه به جز مرگ چاره دگر نیست

بر سرم ای سرنوشت! کرکس پیری است طعمه او غیر پاره جگر نیست

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۳۱)

در ادبیات همواره دل و جگر در پیوند با مضامینی چون دلاوری و شجاعت است، از این رو تشبیه مرگ به کرکسی که جگر شاعر را می‌بلعد، بر نگرش منفی او نسبت به این حیوان دلالت دارد. از طرفی کرکس به این دلیل که «امعاء و احشاء را می‌خورد، نماد مرگ است» (شوالیه و گبران، ۱۳۸۵: ۵۴۱) و در شعر نادرپور مرگ تدریجی و رنج‌آوری برای انسان در پی دارد. کلاغ دیگر نماد حیوانی در شعر نادرپور است که با تصویر شب و تاریکی درمی‌آمیزد و رنج و اندوه شاعر در پی دارد.

چون پوپکی که می‌رمد از زردی غروب تا از دیار شب بگریزد به شهر روز

خورشید هم گریخته است از دیار شب اما پرش به خون شفق می‌خورد هنوز!

من نیز پوپکم... گریخته از سرنوشت خویش خونین شده‌ست کاکلم از پنجه عقاب
این پنجه، تاج بخت من از سر ربوده است رنگین شده است بال من از خون آفتاب

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۳۳۱-۳۳۰)

تصویر روشن‌تری از جنبه منفی کلاغ را در بند «از تک درخت زندگی بی‌امید من / مرغان روزها همه یک‌یک
پریده‌اند / شب‌ها چو توده‌های کلاغان شامگاه / از دور از دیار افق‌ها، رسیده‌اند» (۱۳۸۱: ۱۵۵)، می‌توان دید. کلاغ اغلب
در ادبیات فارسی پرنده‌ای منفی و پیام‌آور مرگ و نکبت است. نادرپور نیز تصویری منفی از آن ارائه می‌کند و گذر
زمان را به توده‌های کلاغ تشبیه می‌کند و آن را در پیوند با شب، تاریکی و مرگ می‌داند. باد دیگر عنصری است که در
شعر نادرپور چون حیوانی هراسناک تصویر می‌شود و جنبه‌ای منفی و در پیوند با تاریکی و شب دارد مانند بند

یک شب که باد سم به زمین می‌کوفت وز یال او شراره فرو می‌ریخت
یک شب که از خروش هزاران رعد گویی که سنگپاره فرو می‌ریخت

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۷۰)

باد که به حیوانی با اعمال هولناک تشبیه شده، ذیل نمادهای حیوانی قرار می‌گیرد و بر گذر زمان و مرگ دلالت
دارد.

۲-۳- تصویر نماد تاریکی

از دیگر نمادها با ارزش‌گذاری منفی در منظومه روزانه، نماد تاریکی است. نیمه‌شب که با نوعی وحشت همراه است،
از مصادیق نماد تاریکی است. به‌باور دوران نیمه‌شب از ساعاتی است که موجودات اهریمنی و شیطانی، ارواح را به
بند می‌کشند و ورود به شب، ورود به جهانی سرشار از کابوس و اندیشه‌های منحوس و سیاه است (احمدی، ۱۳۹۶:
۲۰۴). خون و آب کثیف از دیگر نمونه‌های نماد تاریکی است. آب کثیف و تیره در تخیل انسان مفاهیم تاریکی را به
او منتقل می‌کند. خون هم با بار منفی از دیگر مصادیق آب تیره است که هر دوی آن‌ها با تحرک خود، زمان از دست
رفته و مرگ را در ذهنیت انسان تصویر می‌کنند (پرتوی، ۱۳۷۶: ۵).

شب، سیاهی، خون و... در تخیل نادرپور در دسته نمادهای تاریکی جای می‌گیرند. در این میان شب در شعر
نادرپور بسامد بالایی دارد و اغلب حاکی از اندوه و خستگی شاعر از وضعیت نابسامان و هراس وی است.

شب است و هیچ‌کسم راه صبح ننماید خدای را ز که گیرم چنین سراغی را؟
ستارگان همه فانوس‌های خاموشند به نورشان نتوان یافت راه باغی را
کجاست آنکه سر از خانه‌ای برون آرد به راه من فکند پرتو چراغی را؟
جهان ز خنده شیرین آفتاب تهی است من از سپیده دمان غیر ازین ندارم چشم

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۳۲۹)

در تخیل نادرپور شب، سیاهی و مرگ در پیوند با یکدیگر و در تقابل و جدال با نور، روشنایی و روز است. این
نگرش در شعر «بشنو از نی» به‌خوبی ترسیم شده است.

در آفتاب صبح، چو آئینه برق زد آن‌گه، نی‌ای بلندتر از مار هفت بند
بیمارتر ز چهره مهتاب صبحگاه در تخم چشم خیره مرداب، سبز شد
چون نیزه شکسته رها شد به سوی ماه شش بند او چو سینه غوکان سپید بود
برگرد بند هفتم او، طوقه‌ای سیاه آن طوقه ز رنگ شب انگاشت، آفتاب
کوشید تا به دست بلورین بشویدش اما هرآن‌چه کرد
اما هر آنچه پیکر نی را به نور شست زهر سیاه، در تن وی بیش‌تر دوید
هنگام ظهر، تا به کمر گاه نی رسید در آستان شب به گلوی سپید وی
نی، رنگ شب گرفت شب نیز رنگ نی خورشید خشمگین
چون باد رهگذر خبر از مرگ روز داد از شستشوی پیکر نی ناامید شد
مهرباب از فراز درختان نگاه کرد با آفتاب گفت:
نفرین به شب که هستی نی را تباه کرد شب در جواب گفت:
این زهر من نبود که در خون وی دوید پوسیده بود، نی
پوسیده بود و در تن خود خون مرده داشت این خون مرده بود که وی را سیاه کرد

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۳۹۱)

در این تصویر هراس از مرگ به صورت جدال آفتاب با شب به تصویر کشیده می‌شود. خورشید هرچه می‌کوشد سیاهی و رنگ شب را از وجود نی دور کند، موفق نمی‌شود و در نهایت این سیاهی و مرگ است که غلبه می‌یابد و می‌تواند هستی نی را تباه کند. در جایی دیگر نیز نادرپور شب را عنصری منفی و عامل تباهی و فرا رسیدن مرگ می‌داند:

شب چنان سنگین فرود آمد که یک تن جان نبرد تا خبر از کشتگان زی سوگواران آورد
چشمه پنهان گشت و ما در تیرگی حیران شدیم خضر باید، تا نشان از رستگاران آورد

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۶۴۵)

درهم‌آمیختگی تصویر شب با تیرگی و سیاهی و پنهان شدن چشمه (نماد زندگی) ترس شاعر را از مرگ نشان می‌دهد. سلطه شب و تاریکی در تخیل شاعر آنجا آشکار می‌شود که او خود را مرغ کور جنگل شب می‌داند.

من مرغ کور جنگل شب بودم در قلب من همیشه زمستان بود
رنگ خزان و سایه تابستان در پیش چشم من همه یکسان بود
می‌سوختم چو هیزم تر در خویش دودم به چشم بی‌هنرم می‌رفت
چون آتش غروب فرو می‌مرد تنها سرم به زیر پرم می‌رفت

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۱۵۶)

مرغ کور جنگل شب، زمستان و غروب، همه فضایی تاریک و بیمناک را در تخیل نادرپور مجسم می‌کنند. این عناصر که جزء نمادهای تاریکی قرار می‌گیرند، در تخیل شاعر با سکون و مرگ در پیوند و نشان از ترس او از مرگ و نابودی است. این مقوله حتی اشعار تغزلی شاعر را نیز تحت تأثیر قرار داده است.

۳-۳- تصویر نماد سقوطی

تصاویر سقوطی دیگر نماد منظومه روزانه و در پیوند با نماد تاریکی است که نگرانی انسان را در برابر گذر زمان و مرگ نشان می‌دهد. باشلار نیز تاریکی را با نمادهای سقوطی همراه و مرتبط می‌داند (Bachelard, 1943: 105). اگر به ناخودآگاه انسان از بدو تولد رجوع کنیم متوجه خواهیم شد که انسان از زمان تولد با احساس سقوط آشنا و همراه بوده است. فشارهای ناگهانی دایه به سمت پایین در زمان تولد نوزاد نخستین تجربه سقوط را برای بشر ایجاد کرده است. کودک زمان سقوط از شکم مادر، گذشت زمان را نیز تجربه می‌کند (Durand, 1992: 123). خاطره نخستین سقوط تا پایان زندگی در ناخودآگاه کودک زنده می‌ماند؛ چراکه خروج از جهانی امن با سقوط رخ می‌دهد و وارد جهانی ناشناخته می‌شود. این سلب آرامش به صورت عقده و گریه در تخیل انسان درمی‌آید و هر زمان که احساس ترس می‌کند، ناخودآگاه احساس سقوط می‌کند (عبّاسی، ۱۳۸۰: ۸۳ / ب).

نماد سقوطی در تقابل با نماد عروجی است و شامل تصاویری است که سقوط یا افتادن از بلندی یا نقطه اوج به حضيض را تداعی می‌کنند. ریختن برگ درختان، غروب خورشید، پایین آمدن از کوه و... در شعر نادرپور مصداق‌های نماد سقوطی‌اند که اغلب نشان از وقوع رویدادها و مفاهیمی ناخوشایند هستند. شاعر در بند:

آنقدر خواند و خواند که زاغان شامگاه شب را از لابلای درختان صدا زدند
از بیم آن صدا به زمین ریخت برگها گویی هزار چلچله را در هوا زدند

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۲۸)

تصاویر متعدّد از نماد تاریکی (شب)، حیوانی (زاغان) و سقوطی (ریختن برگ) را درهم می‌آمیزد تا حس ناخوشایند خویش را از مرگ مجسم کند. غروب دیگر مصداق نماد سقوطی در شعر نادرپور است که شاعر با ترسیم آن و فقدان خورشید تصویری از مصیبت و مرگی فراگیر ارائه می‌کند.

غروب گرد بلا پاشید به شاخه‌ها تب مرگ افتاد به زیر هر قدم باران
هزار لاشه برگ افتاد افق در آن شب ابرآلود
به رنگ تفته آهن بود ستاره‌ها همگی خاموش
دریچه‌ها همه روشن بود نسیم کولی سرگردان
کنار کالبد هر برگ غریب و غمزده می‌نالید

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۵۴)

۴-۳- تصویر نماد عروجی

نماد عروجی، نمادی با جنبه مثبت و در تقابل با نماد سقوطی است. درواقع این نماد نشان از تلاش شاعر یا نویسنده برای کنترل ترس خود است. در نظریه ژیلبر دوران زیباترین نمادها، نماد عروج، بلندی و نمادهای عمودی است (Durand, 1992: 139). از نظر باشلار، روان انسان با نمادهای عروج بیشتر از دیگر نمادها، درگیر می‌شود؛ چراکه مفهوم عمود معنای روحانی و فعال بودن را منتقل می‌کند و از طرفی نیز عمود بودن محور ثابت اشیاء است، به همین دلیل با روح و روان انسان به صورت مستقیم در ارتباط است. درواقع، نماد عروجی از رفتارهای اخلاقی و انتزاعی انسان جدا نیست. به همین دلیل، تصاویر پویای عروج روشی مؤثر برای بیان مفاهیم حقیقی، بالارزش و متعالی است (Durand, 1992: 139).

نادرپور، اغلب با نمادهای عروجی چون پرواز، بالارفتن از پله و... می‌کوشد محیط وحشت‌آور و ترسناک سقوطی را تلطیف کرده و ترس از آن را از بین ببرد. گذر زمان در شعر نادرپور همواره با هراس همراه است؛ چراکه گذر زمان، شاعر را به مرگ نزدیک‌تر می‌کند. این اندیشه از آغاز زندگی شاعری تا واپسین لحظه‌های زندگی، همراه وی است. هراس از گذر زمان توأم با حسرت را در شعری با عنوان «پله شصتم» که شاعر آن را در آستانه شصت‌سالگی سروده است، می‌توان دید. در این شعر فاصله گرفتن از حضيض به اوج را به‌خوبی می‌توان دید. زمان در ذهن نادرپور به نردبانی می‌ماند که هر سال، پله‌ای از آن است و شاعر با گذر از آن، از خاک فاصله می‌گیرد و به افلاک و زمان مرگ نزدیک‌تر می‌شود:

ماه بر پله شصتم تافت پله روشن شد و پیرامن او، تاریک
باز، من، یک‌قدم دیگر از زمین دور شدم، یک نفس دیگر
به زمان نزدیک وز بلندای سحرگاهان
(شاید از روزه‌ای پنهان) در دل خانه متروک، نظر کردم:
صبح می‌آمد و یاد تو، دگرباره در فراموشی ایام، نهان می‌شد
در غیاب من و تو، ساعت دیواری با دو انگشت فسونکارش
زخمه بر تار زمان می‌زد، نغمه‌پرداز حیات گذران می‌شد
عکس من، در دل آن قاب غبارآلود: به چراغی که تو افروخته بودی، نگران می‌شد
آری آن چهره که یک روز، جوان می‌زیست: پیر می‌گشت و جهان، باز، جوان می‌شد

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۸۶)

در اینجا شاعر با ارائه تصویری عروجی، می‌کوشد ترس خود را از گذر زمان و نزدیک شدن زمان مرگ کنترل و تعدیل و تصویری خوشایند از آن ارائه کند.

سفر با هواپیما دیگر مصداق نماد عروجی و صعود در تخیل نادرپور است که با پرواز به‌سوی آسمان، شاعر از بند عالم خاکی رها و به عالم ملکوت و ابدیت نزدیک می‌شود. این مقوله در شعری با عنوان «پرواز» برجسته است.

سفر، کنایه‌ای از مرگ است همین‌که بال هواپیما ترا ز خاک به‌سوی پرنده‌ها رانند،
دلت به مرغ گرفتار در قفس ماند تو در هواپیما،
- میان عالم پیدا و عالم پنهان - نه در کمند زمینی، نه در کمان زمان

ز هست و نیست رهایی، چگونه می‌دانی که کیستی و کجایی؟ تو در هواپیما،
- میان نقطه آغاز و نقطه پایان - ز رفت و آمد این گاهواره در تابی:
دل تو بیدار است، ولی تو در خوابی
سفر، چکامه شیوایی است تو آن علامت اعجابی -
که گاه، با همه خردی نشان تحسین است - تو از ازل به ابد می‌روی، سخن این است

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۵۸۹-۵۸۸)

نادرپور در این شعر با تشبیه سفر به مرگ و کاربرد نماد عروجی هواپیما، تصویر مثبتی از مرگ ارائه می‌کند که انسان را از عالم خاک رهایی می‌بخشد و به ابدیت و ملکوت می‌رساند. درواقع شاعر با ارائه تصویری مثبت از مرگ می‌کوشد ترس خود را از مرگ کنترل و تلطیف می‌کند.

۵-۳- تصویر نماد تماشایی

نمادهای تماشایی از منظومه روزانه تخیل و با ارزش‌گذاری مثبت و در تقابل با نمادهای تاریکی‌اند. این نمادها در رویکرد ژیلبر دوران با تصاویری از نور و روشنایی همراه هستند و انسان با دیدن آنها، به آرامشی عمیق و عرفانی دست می‌یابد. نماد تماشایی با نماد عروج در پیوند و مکمل یکدیگرند؛ چراکه عروج تجربه کمال و وصول انسان به روشنایی و نور است. درواقع هر عروج و تعالی با رسیدن به نور محقق می‌شود. باشلار نیز بر این باور است که اتحاد نور و عروج واکنشی روحی است که انسان را به سوی نور و تعالی سوق می‌دهد (Bachelard, 1943: 55).
در شعر نادرپور تصاویری چون: سحر، صبح، خورشید، چراغ و... که بر روشنی و نور دلالت دارند، جزء نمادهای تماشایی قرار می‌گیرند. تصویر نماد تماشایی را در شعر «سرمه خورشید» می‌توان دید.

از لابلای توده تاریکی دستی درون لانه من لغزید
وز لرزهای که در تن من افتاد بنیاد آشیانه من لرزید
یکدم فشار گرم سرانگشتش چون شعله بال‌های مرا سوزاند
تا پنجه‌اش به روی تنم لغزید قلب من از تلاش تپیدن ماند
غافل که در سپیده دم این دست خورشید بود و گرمی آتش بود
با سرمه‌ای دو چشم مرا وا کرد این دست را خیال نوازش بود
زان پس شبان تیره بی‌مهتاب منقار غم به خاک نهالیدم
چون نور آرزو به دلم تابید در آرزوی صبح ننالیدم
این دست گرم دست تو بود ای عشق دست تو بود و آتش جاویدت
من مرغ کور جنگل شب بودم بینا شدم به سرمه خورشیدت

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۲۷۱)

شاعر با تشبیه دست عشق که از لابه‌لای توده تاریکی برمی‌آید، به سپیده دم، خورشید و گرمی آتش که روشن‌کننده فضای تاریک و جنگل هراسناک شب است، به نوعی درمقابل تاریکی شب و مرگ واکنش نشان می‌دهد. نادرپور با

کاربست نمادهای تماشایی، می‌کوشد ترس خود را از شب و تاریکی تلطیف و کنترل کند. از دیگر مصداق‌های نماد تماشایی می‌توان به فانوس زرد اشاره کرد که در شعر نادرپور استعاره از خورشید است.

فانوس زرد صبح در زیر طاق مرمری آسمان شکفت
اکلیل نور او چو به شاخ برهنه ریخت مرغی که خفته بود پرید از کنار جفت
تسبیح شب که مهره صدها ستاره داشت در زیر پنجه‌های تر صبحدم گسست
هر مهره‌اش پرنده شد و بال برکشید دنیا پر از ترانه شد و خامشی شکست!

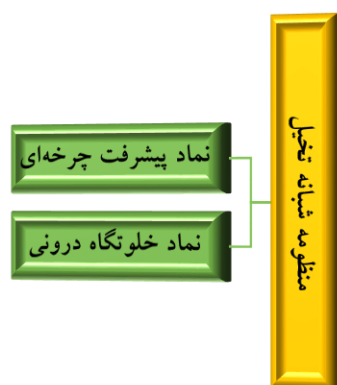
(نادرپور، ۱۳۸۱: ۳۴۰)

در تخیل نادرپور پرتو افشانی خورشید در ساعات آغازین روز به فانوس زردی می‌ماند که به تدریج سیاهی را می‌زداید. شاعر با ترسیم اشعه‌های خورشید بر شاخ درختان و پنجه‌های صبح‌دم که رشته تسبیح ستارگان را از هم می‌گسلد و تاریکی شب را محو می‌کند، تصویری تماشایی می‌آفریند که ترس از مرگ و شب را تعدیل می‌کند.

۴- منظومه شبانه تخیل در شعر نادرپور

منظومه شبانه در مقابل منظومه روزانه قرار دارد. در این منظومه، تصاویر دوقطبی در تعامل با یک‌دیگرند و همواره از قطبی به قطب دیگر می‌روند. در منظومه شبانه شاعر یا نویسنده می‌کوشد ترس خویش را کنترل و فضایی آرام خلق کند. «منظومه شبانه دو ساختار اسرارآمیز و ترکیبی دارد. ساختار اسرارآمیز به شکل خلوتگاه درونی و نمادهای وارونه (سقوط آرام) دیده می‌شوند. تصاویر خلوتگاه درونی شامل تصاویر جام، غار و خانه و نمادهای وارونه (نمادهای فرو رفتن) گذر سریع زمان را انکار می‌کند و به این ترتیب نگرانی از گذر زمان را می‌کاهد. اما ساختار ترکیبی در پی اتحاد با زمان و کنترل آن است. این ساختار ترکیبی از نمادهای چرخه‌ای (گیاهان و چرخه فصول) و پیشرفت (درخت و صلیب) را شامل می‌شوند که نشان از پیوند با عناصر طبیعت و آغاز حرکت ابتدایی هستند. نمادهایی چون درخت، صلیب و پسر از جمله نمادهای پیشرفت هستند و چرخه ماه، گیاه و فصل‌ها، الگوی طبیعی نمادهای چرخه‌ای هستند؛ مثل زمستان که معمولاً نماد مرگ و تنهایی بشر است» (عبّاسی، ۱۳۹۰: ۱۲۵).

نمودار ۲: منظومه شبانه تخیل



۱-۴-نماد پیشرفت و چرخه‌ای

در ناخودآگاه انسان تصاویر نمادهای ادواری یا چرخشی در کنترل زمان نقش مهمی دارند. این نمادها در دودسته قرار می‌گیرند؛ برخی نمادها تأکید زیادی بر تکرار بی‌نهایت حالت‌های زمانی دارند و بدین گونه تحول زمان را در کنترل می‌گیرند؛ یا اینکه با خلق نمادهای زیستی و طبیعی؛ مانند رشد گیاهان و گردش فصل‌ها گذر زمان را تصویر می‌کند (Durand, 1992: 322). درختان در تقسیم‌بندی دوران جزء نمادهای پیشرفت در منظومه شبانه هستند، چراکه با تصویر عمودی خود نشان‌دهنده صعود به مرحله‌ای بالاتر هستند و با پیوند اعداد (زمین و آسمان) نوعی تعالی و عروج را بیان می‌کنند.

از مضامین پرتکرار اشعار نادرپور پیوند درخت، خورشید و زن است که همه نماد زایش هستند و از مصداق‌های نماد چرخه‌ای و یادآور مضامین اسطوره‌ای است. از برجسته‌ترین اشعار نادرپور که در آن زن، درخت و خورشید توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند و بعدی مثبت دارد، می‌توان به بند زیر اشاره کرد.

زنی چراغ به دست از سپیده‌دم آمد، زنی که موی بلندش در آستان طلوع
غبار روشنی سرخ شامگاهان داشت بر آستانه نشست:
ز پشت مردمکش آفتاب را دیدم که از درخت فراتر رفت
به روی گونه گلرنگ صبح پنجه کشید، نگاه روشن زن
خراش پنجه خورشید را نشانم داد عبور عقربه‌ای، ساعت طلایی را
در آسمان، به دو قسمت کرد زن از مدار زرانود نیمروز گذشت
به شامگاه رسید: ز پشت مردمکش آفتاب را دیدم

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۵۳۸)

نادرپور با توصیف برآمدن زنی از سپیده‌دم، فرار رفتن آن از درخت و درنهایت فرود آمدن او، میان زن، درخت و خورشید پیوند برقرار می‌کند. به این صورت شاعر با ارائه تصویر زنی که استعاره از خورشید است و صعود و فرود او با درخت پیوند می‌خورد، گذر دوری زمان را ترسیم می‌کند و به‌نوعی هراس خود را از گذر زمان تلطیف و کنترل می‌نماید.

۲-۴-نماد خلوتگاه درونی

انسان همواره می‌کوشد با محصور کردن خود و خلق محصورکننده‌ها، نگرانی و ترس خود را کنترل نماید. به گفته عباسی محصورکننده‌ها مکان‌هایی هستند که آدمی برای حفظ خود از خطرات و ترس‌ها در آن پناه می‌گیرد تا برای زمانی اندک، زمان و گذر آن را به فراموشی بسپارد (عباسی، ۱۳۸۳: ۴). این دربرگیرنده‌ها نمادهای خلوتگاه درونی نام دارند که در ناخودآگاه آدمی برای رهایی از ترس‌ها و مشکلات خلق می‌شوند. از آنجاکه آدمی از خاک آفریده شده و مرگ نیز بازگشت به آن است، نماد خلوتگاه درونی به صورت قبر، خانه و غار بازتاب می‌یابد.

نادر پور در شعر «ای زمین، ای گور، ای مادر!» اضطراب خود را از گذر زمان و فرارسیدن چهل سالگی بیان می‌کند و برای گریز از این آشفتگی خاطر، کنترل ترس و رسیدن به آرامش، به زمین یا گور پناه می‌برد.

ای زمین، ای گور، ای مادر! / کی در آغوش تو خواهم خفت؟
نوبتم را به کسی مسپار، نوبتم را به کسی مسپار!

(نادرپور، ۱۳۸۱: ۵۰۹)

درواقع گور یا زمین، دنیای امن رحم مادر را تداعی می‌کند و شاعر با پناه گرفتن در این مکان محصور می‌کوشد بر ترس خود از گذر زمان غلبه کند و به روح آشفته خویش سامان بخشد.

نتیجه‌گیری

نادرپور نیز چون دیگر انسان‌ها از گذر زمان و مرگ در رنج است. بازتاب این تشویش و هراس را از آغاز شاعری تا واپسین لحظه‌های عمرش در اشعارش می‌توان دید. او با تخیلی لطیف، تصاویر متعددی از مقوله گذر زمان و مرگ ارائه می‌کند. این تصاویر گاه نشان از تشویش روحی و هراس وی از گذر زمان و مرگ است و گاه مرگ را راه رهایی از زندگی می‌داند و به این طریق می‌کوشد تصویر منفی و هراسناک گذر زمان و مرگ را تعدیل و کنترل کند. به‌طور کلی می‌توان گفت در تخیل نادرپور منظومه روزانه تخیل فعال و برجسته است. هراس از گذر زمان و مرگ در شعر او به‌شکل نمادهای حیوانی کرکس، عقاب و گاه با صداها و هراسناک باد، تاریکی و شب و نماد سقوطی مجسم می‌شود. اما نماد تماشایی و نماد عروج در شعر وی که به‌صورت نور، پرواز و صعود ترسیم می‌شود، جنبه مثبت دارند و ترس را تسکین می‌بخشند. نمادهای منظومه شبانه نیز بیشتر به‌صورت نمادهای چرخه‌ای چون درخت و خلوتگاه درونی مانند قبر، خانه و... ظاهر می‌شوند و ترس از گذر زمان و مرگ را تلطیف و کنترل می‌کنند.

منابع

- احمدی، محمدنبی؛ روژین، نادری. (۱۳۹۶). «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر مقاومت (مطالعه موردی: یحیی سماوی، عثمان لوصیف، سمیح قاسم)». انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی. شماره ۴۲. بهار. صص ۲۱۶-۱۹۵.
- پرتوی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). «تحقیق در تجلی نمادین آب ظلمانی و تیره و رویکردهای معنایی آن». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، شماره اول و دوم، سال سی‌ام. صص ۳۸-۵.
- _____. (۱۳۸۰). «تصورات استعلایی و نمادهای عروج». مجله تخصصی زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی. سال ۳۴. شماره ۱۳۲ و ۱۳۳. صص ۱۱۸-۷۵.
- روزیه، محمد رضا. (۱۳۸۱). ادبیات معاصر ایران (شعر). تهران: روزگار.
- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). چشم انداز شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها (اساطیر، ایماء و اشاره، اشکال و قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها، اعداد). جلد چهارم. ترجمه سودابه فضایی. تهران: جیحون.
- عبّاسی، علی. (۱۳۸۰). «ژیلبر دوران، منظومه شبانه، منظومه روزانه». نهمین نشست منتقدان کتاب ماه کودک و نوجوان (بخش اول). کتاب ماه کودک و نوجوان. صص ۹۴-۷۹.
- _____. (۱۳۹۰). ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران (کارکرد و روش‌شناسی تخیل). تهران: علمی و فرهنگی.
- نادرپور، نادر. (۱۳۸۱). مجموعه اشعار. تهران: نگاه.

Bachelard, Gaston. (1943). *Water and dreams: An Essay on the Imagination of Matter*. Paris
Durand. Gilbert. (1992). *les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris. Dunod.

Analysis of the Image of the Passage of Time and Death in Nader Naderpour's Poems Based on Gilbert Duran's Imagination Approach

Abstract

The passage of time and death are recurring themes in literary and artistic texts and are often accompanied by a kind of fear. Artists have depicted this apprehension and distress using their creative imagination. Nader Naderpour is one of the poets whose fear of the passage of time and death is prominent in his poetry. Therefore, this article seeks to study and analyze Naderpour's poetic images by using Gilbert Duran's approach to understand his attitude towards the passage of time and death and show how this category is reflected in his poetic images. By studying and analyzing Naderpour's poems, it can be said that in Naderpour's imagination, the daily system of imagination is active and prominent. The fear of the passage of time and death in his poetry is embodied in the form of negative animal symbols such as vultures, eagles, and sometimes with the frightening sounds of wind, darkness, and night, and the symbol of falling. However, the spectacular symbol and the symbol of ascension in his poetry, depicted as light, flight, and ascension, have a positive aspect and relieve fear. The symbols of the nocturnal system also appear more as cyclical symbols such as trees and inner retreats such as graves, houses, etc. , and they soften and control the fear of the passage of time and death.

Keywords: Interdisciplinary studies, the passage of time, death contemplation, poems by Nader Naderpour, Gilbert Doran

بررسی و تحلیل کارکرد و نقش پیشوایان دینی در حماسه‌های بزرگ جهان (شاهنامه، رامایانا، ایللیاد و ادیسه، انه اید)

سکینه غلامپور دهکی

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی جویبار

ghsekineh@yahoo.com

احترام رضایی

استادیار دانشگاه پیام نور

e.rezaee@pnu.ac.ir

چکیده

در دنیای باستان پیشوایان دینی از مقامات برجسته جامعه محسوب می‌شدند و در دربار شاهان جایگاه ویژه داشتند. با بررسی نقش و کارکرد آنان در حماسه‌های بزرگ جهان، بیشتر می‌توان به ارتباط میان دین و حکومت در آن دوران پی برد. خویش‌کاری پیشوایان دینی در حماسه‌های بزرگ جهان منوط به به اجرای مناسک دینی نیست، آنان در اکثر حماسه‌ها در اداره امور کشور اختیارات گسترده داشتند و در مواردی از جمله: تعلیم و تربیت، مشاورت، کشورداری، راوی داستان کهن و... نقش پررنگی در جامعه داشتند. روش تحقیق این جستار به صورت کتابخانه‌ای مبتنی بر ارایه شواهد از کتب و منابع اصلی است. گستره کارکرد و نقش پیشوایان دینی در حماسه رامایانا بیش از سایر حماسه‌های دیگر جهان نمود یافته است.

کلیدواژه‌ها: شاهنامه، ایللیاد، ادیسه، انه اید، رامایانا، پیشوایان دینی، تطبیق.

مقدمه

از ابتدای آفرینش بشر، همراه با ظهور ادیان کهن عده‌ای به عنوان پیشوایان مذهبی در جامعه ایفای نقش می‌کردند. آنان از مقامات اجتماعی والایی برخوردار بودند و در تصمیم‌گیری‌های مهم حکومتی ایفای نقش می‌کردند. اگرچه در نگاه نخست، در حماسه‌های بزرگ جهان، نقش و کارکرد پیشوایان دینی دور از ذهن به نظر می‌رسد، اما با تعمق و تفحص در حماسه‌های مذکور متوجه تاثیر و نقش آفرینی شاخص آنان حماسه‌ها خواهید شد. با توجه به فقر پژوهشی در این حوزه، ضرورت مطالعه و بررسی آن بیشتر احساس می‌شود. ساختار مرکزی اندیشه محوری این پژوهش بر مبنای کارکرد پیشوایان دینی در شاهنامه، رامایانا، ایلید، ادیسه و انه‌اید است، که گستره فعالیت آنان را مشخص می‌کند. عناوین این پیشوایان دینی در شاهنامه موبد و رد، در ایلید و ادیسه و انه‌اید، راهب و کاهن، و در حماسه هندی عابد و زاهد، برهمن و سناسی... مشخص شده‌اند. این طبقه در حماسه‌های مذکور علاوه بر سازماندهی دینی و عقیدتی در کنار صاحبان قدرت اعمال نفوذ می‌کردند، به عبارت دیگر، وظایف آن‌ها منحصر به امور دینی نبود، بلکه در تصمیم‌گیری مهم کشوری در کنار شاهان، به عنوان مدرس، طبیب، منجم، پیش‌گو و... انجام وظیفه می‌کردند و همواره مورد اعتماد شاهان و پهلوانان و قهرمانان حماسه‌ها محسوب می‌شدند. در این پژوهش نقش و کارکرد هر یک از پیشوایان دینی در پنج اثر حماسی بزرگ جهان استخراج شده و بسامد کاربرد آنان مورد سنجش قرار گرفته است. بدیهی است که اثبات این مدعا در گرو پاسخگویی به سوالات زیر است:

- گستره کارکرد پیشوایان دینی در هریک از حماسه‌های بزرگ جهان چه حوزه‌های را دربرمی‌گیرد؟
- با توجه به تنوع خدایان در حماسه‌های هومری و رومی نقش پیشوایان دینی (کاهن، راهب، و...) به چه صورت است؟

- چرا کارکرد پیشوایان دینی در بعضی حماسه‌ها پررنگ‌تر و شاخص‌تر از سایر حماسه‌ها است؟
بنابراین در مورد کنش‌های موبدان در شاهنامه کتب و مقالات مبسوطی نوشته شده، با علم به این موضوع، در این مقاله به بررسی و تحلیل کارکردهای پیشوایان مذهبی در حماسه‌های جهان پرداخته شده است. روش تحقیق این جستار به صورت کتابخانه‌ای مبتنی بر ارائه شواهد از کتب و منابع اصلی است. منابع پژوهشگر برای حصول این امر، کتاب شاهنامه، و حماسه هندی رامایانا، حماسه ایلید و ادیسه، انه‌اید است، که با دقت مطالعه گردیده و نکات مرتبط با موضوع پژوهش را از آثار مزبور استخراج شده است و کارکرد و نقش پیشوایان دینی با یکدیگر مقایسه، ارزش‌گذاری و تبیین و تحلیل گردید.

پیشینه تحقیق:

در باب پیشینه این بحث، تحقیقی با این رویکرد در مورد بررسی تطبیقی خویش‌کاری پیشوایان دینی در حماسه‌های جهان مشاهده نشده است. تنها بعضی از پژوهشگران به بررسی خویش‌کاری پیشوایان دینی در شاهنامه پرداختند، که برای نمونه می‌توان به کتاب «موبدان در شاهنامه فردوسی» از زهرا دلپذیر (۱۳۹۸)، و هم‌چنین مقاله «رد و موبد در شاهنامه» زهرا دلپذیر و اکبرشامیان ساروکلاهی و سید مهدی رحمتی (۱۳۹۰)؛ مقاله «موبدان و حوزه عملکرد آنان در شاهنامه فردوسی با ملاحظات بر منابع پهلوی و تاریخی» از حسین فامیلیان سورکی، غلامعلی زارع (۱۳۹۴)، مقاله «نقش و هنر موبدان و پیشگویی آنان در شاهنامه» از محمد پاک‌نهاد و اکبر شاملو (۱۳۹۴). تاکنون نه تنها پژوهشی در

زمینه کارکرد و نقش پیشوایان دینی در حماسه‌های هندی و یونانی و رومی صورت نگرفته، مسلماً بررسی تطبیقی نیز صورت نگرفته است. امید است این مقاله تمهیدی برای مقالات و پژوهش‌های بعدی در این راستا باشد.

۱- بحث و بررسی

۱-۱- جایگاه پیشوایان دینی در شاهنامه:

در شاهنامه موبدان از جمله معتمدین شاهان، پهلوان محسوب می‌شدند، که دارای شاخص مهمی از جمله کاردان، رازدار، درستکار، پیشگو و... که در تمام امور کشوری و لشکری نقش فعالی و مثبتی داشتند. «برخی از کارکردهای موبدان هم‌چون نظارت بر امور اقتصادی و پرچم‌داری در جنگ‌ها از دید محققان پنهان مانده بود و با بررسی ابیات شاهنامه اطلاعات خوبی در این باره بدست آمد» (دلپذیر، ۱۳۹۰: ۲۱)؛ در سراسر شاهنامه، مطلبی که مبنی بر جنبه منفی یا لغزش از سوی موبدان باشد، دیده نمی‌شود، این امر سبب شد که جهت نمایاندن ویژگی شاخص و شایسته افراد، صفت موبد دل، هُش موبدان و... را به کار ببرند.

کف و ساعدش چو کف شیر نر هیون ران و موبد دل و شاه فر
سراسر سپیدست مویش برنگ از آهو همین است و این نیست ننگ
(شاهنامه، ۱۳۸۸: ۷۰)

یکی پادشا بود مهرباب نام زبر دست با گنج و گسترده کام
به بالا به کردار آزاده سرو به رخ چون بهار و به رفتن تذرو
دل بخردان داشت و مغز ردان دو کتف یلان و هش موبدان (همان: ۶۴)

یا هنگامی که می‌خواهند شخصی را با عنوان محترمانه مورد خطاب قرار دهند.

بدو گفت شاه را بخردا جهاندار و بر موبدان موبدا (همان: ۷۰۴)

فردوسی در شاهنامه از سه نوع فَر نام برده است که هر یک به تنهایی یا با هم می‌تواند موجب تقویت ادعای حکومت یا باعث مشروعیت آن گردد؛ این سه عبارت‌اند از: فَرشاهی، فَر ایزدی و فَر موبدی. فَر موبدی تعیین‌کننده مشروعیت حکومت نیست، ولی موجب تقویت آن می‌گردد.

همه نیکنامند تا جاودان بمانند با فَره موبدان (همان: ۵۰)

دینداری موجب اعطای فَر ایزدی به شاه نمی‌شود؛ گرچه موجب مقبولیتش در بین مردم می‌گردد. شاهان اساطیری با تکیه بر همین فَر موبدی زیردستان خود را، هم چون پیامبران، به یزدان‌پرستی دعوت می‌کنند.

منم گفت با فَره ایزدی همم شهریاری و هم موبدی (همان: ۶)

هم‌چنین کارکرد آن‌ها منحصر به اجرای امور و مناسک دینی و روایت داستان‌ها نیست، بلکه در اداره کشور اختیارات گسترده و در جنگ‌ها نیز حضوری فعال دارند. «موبدان از نظر علمی سرآمد زمان خویش‌اند و تعلیم و تربیت به عهده آن‌هاست» (دلپذیر، ۱۳۹۰: ۶۵).

برای تحقیق این موضوع، پژوهشگر صرفاً قسمت‌های اساطیری و پهلوانی شاهنامه را مدنظر داشته است، چرا که از لحاظ بُعد زمانی بتواند با سایر حماسه‌های دیگر مطابقت نماید. «اگر رویدادهای ایلید در حدود هزار و دویست بیش از میلاد صورت وقوع می‌یابد، کهن‌ترین حوادث در نیمه داستانی شاهنامه نیز به تحقیق آرتور کریستن سن (کتاب

کیانیان) در حول و حوش هزاره اول پیش از میلاد جای می‌گیرد؛ یعنی کم و بیش مقارن. و هر چند سراینده شاهنامه دوهزار سال بعد از هُمر کار خود را شروع کرده باشد، به قدمت اصل موضوع خلل چندانی وارد نمی‌آید. البته شاهنامه تاثیر دوران‌های بعد را نیز در خود پذیرفته است» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۷: ۴۵-۴۳).

۲-۱- جایگاه پیشوایان دینی در رامایانا:

در حماسه هندی رامایانا، پیشوایان دینی با عناوینی مانند: برهمن، عابد، زاهد، ریش (Rishi) سناسی (samnyasi) نامیده می‌شوند، که در نزد شاهان و جامعه دارای شان و منزلت بسیار بالایی بودند، به گونه‌یی که در تمامی امور صاحب‌نظر و صاحب قدرت بودند، حضور آنان در تمامی مجالس حکومتی لازمه مشروعیت امور محسوب می‌شد، و هر آن که اراده می‌کردند، به دربار شاه وارد می‌شدند و شاه جهت بزرگداشت آنان پاهای‌شان را می‌شستند و از آب آن می‌خوردند. «شبی سری رامچندر (Aamachandra) در خلوت خاص نشسته بود، نارد (Narada Rishi) بین نوازان حاضر شد. سری رامچندر برخاستند، نارد را به اعزاز و احترام بر صدر نشاندند. و سی‌تا آب آورده پای او را شست. از آن هر دو قدری خوردند و بر سر انداختند و ادب او بسیار به جا آوردند.» (والمیکی، ۱۳۷۹: ۱۷۹)؛ این امر به گرات در حماسه رامایانا دیده می‌شود (همان: ۵۲۹). شاهان خود دارای برهمن خانوادگی بودند، که در تمامی امور با آنان مشاوره می‌کردند. از جمله آن می‌توان به: «اپروهت (uparohita) برهمنی که مراسم و تشریفات عبادت و پرستش انجام می‌دهد. (همان: ۵۸۴)، و هم‌چنین بشست (vasishtha) نام برهمن خانوادگی راجه جسرت (Raja Dasa Ratha) و ستانند برهمن خانگی راجه جنک (Janaka) (همان: ۵۹۳). پیشوایان دینی اعم از برهمن، عابد،... در هاله‌یی از تقدس قرار دارند، شاهان و عامه مردم همواره بر آن بودند، که مایه آزار و رنجش آنان نگردند و چرا که «نفرین پیر و مرشد و برهمن را دوایی نیست» (همان: ۶۰). حتی بر آن بودند، که «اگر وقتی بشن (Vishnu) بر او غضب کند، توجه پیر و مرشد و برهمن تواند عفو گناه کنانید» (همان: ۶۱). در حماسه رامایانا عابدان و سناسیان و زاهدان و... جهت عبادت و راز و نیاز در جنگل و صحرا به شیوه تجرد زندگی می‌کردند. «به وعده دیگر سری رامچندر را با سی‌تا از ولایت اخراج کن؛ تا چهارده سال به لباس سناسیان صحرائشین باشند» (همان: ۱۷۸).

در حماسه رامایانا باورهای بسیاری در تقدس و احترام به پیشوایان دینی ذکر گردید، که در ذیل به برخی از آنان اشاره می‌گردد: «برهمن به زور عبادت بر همه غالب است» (والمیکی، ۱۳۷۹: ۶۰)؛ «هرکسی از گفته نارد (نام خاص برهمن) کار کرده است، هرگز خانه او آباد نشده است» (همان: ۳۰)؛ «بسواتر دانست زور جنگاوری به زور برهمن نمی‌رسد» (همان: ۱۱۳)؛ «هرکس خدمت دوستان و پادشاهان و برهمنان و زاهدان بکند، دولت بی‌زوال می‌یابد» (همان: ۲۷۴)؛ «از نظر رامچندر» نه قسم بهکت (Bhakti) من هست، می‌گویم: بشنو! اول آن که در صحبت زاهدان و عابدان و علما و فضلا نشیند و...» (همان: ۲۵۱)؛ رامچندر در اهمیت و احترام برهمن بر آن بود که «برهمن هر چند جاهل و کاهل عبادت باشد، خدمت او باید کرد. هر که خدمت برهمن کند من و برهما و مهادیوجی در دل او مقام می‌گیریم» (همان: ۲۵۰)؛ «... که زن و ماده گاو و برهمن کشتن در هیچ جا نگفته‌اند؛ چنین گناه مکن که کشنده این‌ها ابدالدهر در جهنم می‌ماند» (همان: ۳۷۴). تقدس پیشوایان دینی رامایانا از آنجا نشأت گرفته که باور داشتند که به «زور عبادت» می‌توان به هر آنچه مدنظرشان است، دست یابند. «حتی برآن بودند که «به زور عبادت می‌توان از آفتاب روشن‌تر بود» (همان: ۶۷). راون (Raven) هنگامی که از جنگ با رامچندر به ستوه درآمد «بر آن بود، که با زور عبادت به

سلاح و ارا به آسمانی دست یابد» (همان: ۳۹۰)؛ در ادامه آمده تا زمانی که راون در حال عبادت بودند، هیچ سلاحی بر او کارگر نبود و تنها زمانی بر او دست یافتند که او از جایگاه عبادت برخاست. ارجمندی و اعتبار عابدان به حدی بود، که در مواردی شاهان از تخت شاهی کناره گرفته و «به زور عبادت به بالاترین درجه عابدان دست می‌یافتند» (همان: ۱۱۲).

۳-۱- جایگاه پیشوایان دینی در ایلید و ادیسه:

به طور کلی در حماسه‌های هومری کاهنان و راهبان در اجرای آیین‌های دینی نقش چشم‌گیر ندارند. وجود آن‌ها برای اجرای مراسم دینی مهم نبود. در یونان همه چیز بر گرد محسوس و ملموس می‌گردد. خدایان المپ (Olympe) به معیار انسانی تصور می‌شده‌اند. در «اساطیر یونان خدایان دارای همان شهوات و نیازهای نفسانی، متها نیرومندتر و جاودانی و نمودها و مثال‌های آنان بروی خاک به صورت مجسمه‌ها و اشیاء و حیوانات پرستیده می‌شدند» (اسلامی ندوشن، ۱۳۷۸: ۱۲۴)؛ بنابراین معابد نقشی در فعالیت‌های دینی فرد و جامعه نداشتند. به سبب خدایان انسان‌نما در حماسه‌های یونانی، آنان به حضور و لزوم راهبان و کاهنان واقعی نمی‌نهادند. در این راستا در این دو اثر به ندرت نامی از معبد، کاهن یا راهب برده می‌شود. با این وجود، از احترام شاهان و قهرمانان برخوردار بودند. در ایلید (۹ بار) از کاهن و راهب به صورت غیر مستقیم سخن به میان آورده است و تنها یک بار «کاهن» در ابتدای حماسه ایلید به ایفا نقش می‌پردازد. به طور کلی دین یونانی به تقدس و پاکی معنوی امور واقعی نمی‌گذارد، نقش کاهنان تنها برای عمل به آداب دینی مهم تلقی می‌شد. «در دین یونانی، اجرا صحیح تشریفات سنتی بیش از درستی و پاکی انسان اهمیت داشت، و خدایان آسمانی و زمینی یونانیان از لحاظ عفت و شرافت و نجابت سرمشق‌هایی عالی به انسان ندادند» (دورانت، ۱۳۷۲: ۲۲۲).

در ادبیات یونان قدیم خدایان و الهگان بسیاری بودند. کاهنانی در معابد منسوب به آنان، مشغول خدمت بودند. پاره‌ای از این خدایان که هومر از آن‌ها یاد کرده برای آن‌ها جسم و صورتی قایل بودند. عبارتند از: زئوس (Zeus) خدای خدایان، آپولون (Apollon) خدای موسیقی و هفائستوس (Hephaestus) خدای آهنگری، پوزیدون (Poseidôn) خدای دریا، دیونیزوس (Dionysu) خدای شراب، هرمس (Hermes) خدای بازرگانی. «از دوره هومر روحانیان وجود داشتند، که وابسته معابد بودند و در خدمت خدایانی که از آن‌ها حمایت می‌کرد، انجام وظیفه می‌کردند. این عده تعلیمات مخصوص فرا نمی‌گرفتند و آداب مذهبی را عملاً می‌آموختند، به علاوه جمعیت و هیئت مشخصی نداشتند. مقام آن‌ها از راه ارث و یا به وسیله انتخاب و گاهی هم با قرعه کشی به دیگری واگذار می‌شد» (بهمنش، ۱۳۷۵: ۲۲). گفت: «ای زئوس توانا... تویی که در دودون (Dodon) یخ بسته ترا می‌پرستند، در آنجا به راهبان خود، سل (Sel) ترشروی الهام می‌دهی...» (هومر، ۱۳۷۲: ۵۰۰). «در میان مردم تروا مردی توانگر و پارسا بود به نام دارس (Dars) که کاهن هفائستوس بود...» (همان: ۴۲۱) چنان که در نمونه‌های بالا مشاهده می‌شود، در حماسه‌های هومری از راهب و کاهن تنها به یاد کرد و نقل روایتی از آن‌ها اکتفا شده است، آنان نقشی فعالی در حماسه ایفا نکردند. در یونان باستان بدون وجود مردان دین، یعنی راهب و کاهن، هم تشریفات و آیین مذهبی اجرا می‌شد. «هیچ یک از عبادات به کاهن احتیاج نداشت، در خانواده پدر نقش کاهن را داشت، در دولت، حاکم اصلی. هر کسی با شعائر و تشریفات دینی آشنا می‌شد، می‌توانست کاهن شود. کاهنان تربیت مخصوص نمی‌دیدند» (دورانت، ۱۳۷۲: ۲۱۴).

بدین جهت تنها در یک قسمت از ایلید به حضور کاهن در هنگام برخی خدایان اشاره شده است. (هومر، ۱۳۷۲: ۶۶)؛ «قربانی‌هایی که برای جلب رضای خدایان بود با نظر آن‌ها انجام می‌گرفت. حیوانی که وقف خدایان شده بود به وسیله آن‌ها کشته، یا سوزانده می‌شد» (بهمنش، ۱۳۷۵: ۲۲)؛ نکته جالب آنکه در تقسیم برخی برای خدایان آمده، که آنان فقط استخوان و پیه قربانی را به خدایان می‌دادند، باقی را کاهنان و نیایشگران مصرف می‌کردند. «که پرومته (Promethe) گوشت قربانی را در پوست آن قرار داد و استخوان‌های آن را نیز در چربی پیچید. آن‌گاه از زئوس خواست، که هر کدام را بهتر می‌داند، برگزیند. زئوس با هر دو دست چربی را برگزید، و چون احساس کرد که فریب خورده است، سخت خشمناک شد، اما دیگر چاره‌ای جز قبول پیه و استخوان نداشت» (دورانت، ۱۳۷۲: ۲۱۶). ابتدا در حماسه‌های هومری راهبان نقش چندانی نداشتند، اما به مرور زمان حضور آن‌ها در مراسم و آداب دینی لازم گردید، چنان که این امر در حماسه ویرژیل که در واقع ادامه حماسه یونانی (ایلید و ادیسه) است، به وضوح دیده می‌شود. «در آغاز به معنای اخّص کاهنان و روحانی وجود نداشت و رئیس خانواده مراسم مذهبی را انجام داده و به عنوان کاهنی کوچک بود. اما سرانجام با پیشرفت زمان و گردآمدن گروه‌هایی کوچک و بزرگ، و پیچیدگی نسبی مراسم و معتقدات مذهبی، لازم شد، که متخصصانی در امور مذهبی به وجود بیایند» (رضی، ۱۳۹۰: ۸۲). در ادیسه نیز تنها (۱ بار) به طور غیرمستقیم از راهبی سخن می‌گوید که، اولیس به او احترام گذاشت. «اما مشکی از پوست بز، پر از باده سیاه، بسی شیرینی داشت، و مارون (Maron) پسر اوانتس (Evantis) رهبان آپولون به من داده بود...، زیرا که وی و فرزند و زنش را برای بزرگداشت ایشان نیاززده بودیم» (هومر، ۱۳۸۵: ۱۹۴).

۴-۱- جایگاه پیشوایان دینی در انه‌اید ویرژیل:

ویرژیل انه‌اید از جمله آثار حماسی مصنوعی است، که در نگارش آن از ویژگی‌های لفظی و معنوی آثار گوناگون بهره گرفته است. «در این میان تاثیرپذیری این شاعر لاتین از ایلید و ادیسه هومر بی‌نظیر به نظر می‌رسد؛ چنان که شش فصل نخست انه‌اید ماجراهای ادیسه و شش فصل آخر نبردهای ایلید را در ذهن تداعی می‌کند» (perelli 1994: 19). در واقع در آمیختگی دو فرهنگ یونان و رم به گونه‌یی است، که نمی‌توان آنان را متمایز کرد. «ازدواج ونوس (venus) با انکیز (Inkeys) پدر انیاس (Aeneas) در واقع شکلی از آواتار در فرهنگ یونان و روم است و فرزند حاصل از این ازدواج نیمه خدا (به اصطلاح یونانی hemitheoi) خواهد بود» (رمضانی کیایی، منصوب بصیری: ۱۳۸۸، ۱۱۲). از آنجا که رومیان به مانند یونانیان به رب النوع‌های زیادی معتقد بودند. برای هر کدام از آنان تندیس و پیکره‌های ساختند و آن‌ها را در معابد بزرگ شهر به عزت و احترام نگه‌داری می‌کردند و کاهنان و راهبان مسئول پاسداری از آنان بودند. در این اثر از کاهن مرد (۱۲ بار)، راهبه (۱۲ بار)، زن کاهن (۴ بار)، راهبان (۱ بار) ذکر شده، که گستره فعالیت آنان بیشتر به امور دینی و به دنبال آن به افسونگری و پیشگویی منتهی می‌گردد. در میان حماسه‌های جهان، تنها حماسه رومی است که به حضور راهبه و کاهنه و نقش فعال آنان در حماسه اشاره می‌کند، و پیش درآمد این امر حضور زنان غیب‌گو و راویان عالم غیب در سراسر این اثر است. تورنوس خطاب به الکتو که به صورت راهبه‌ای بر او ظاهر شد می‌گوید: «... کار تو آن است که نگاره‌ها و تندیس‌های خدایان و پرستشگاه را پاس داری...» (همان: ۲۳۷).

در حماسه ویرژیل در چند قسمت از پوشش خاص کاهنان و راهبان اشاراتی داشته است، به گونه‌ای که خدایان خود را در لباس راهبان نمودار می‌کردند. آلتکتو (Alecto) خود را به شیوه راهبان به نمایش می‌گذارد. «وی... گیسوانی

سپید را که نواری بسته شده است، به خود ارزانی می‌دارد؛ و آن را با شاخه‌ای از زیتون می‌پیچد.... (در پاورقی آمده: شاخه زیتون و نوار نشانه‌های راهبگی‌اند) (همان: ۲۳۶). «پادشاه آنیوس که توامان هم شاه است و هم کاهن فبوس، و گیجگاه‌هایش را با نوارها و با برگ سپند دهمست بسته است....» (همان: ۹۱). در اجرای مراسم دینی از جمله برخی و قربانی برای خدایان، حضور کاهنان برای مشروعیت عمل لازم و ضروری می‌نمود. «پس جوانان برگزیده و کاهن مهرباب به آوردن گوشت‌های کباب شده ورزایان و سبدهای انباشته از دهش‌های پرورده سرس (Ceres می‌شتابند،.... (همان: ۲۶۰)، (هم‌چنین: ۶۲).

در انه‌اید نقش کاهنان نسبت به حماسه یونانی پررنگ‌تر، و فعالیت‌های دینی آنان گسترده‌تر است. در حماسه انه‌اید دو گروه، مسئولیت امور دینی را بر عهده دارند. کاهنان و راهبگان. حوزه فعالیت آنان علاوه بر امور دینی، به پیشگویی و جادوگری هم می‌انجامید. آنان اغلب در معابدی که در بالای کوه‌ها بود، اقامت می‌کردند. در حماسه انه‌اید، حتی راهبگان و کاهنانی از طبقه اشراف و شاهان حضور داشتند. «تا روزی که راهبه‌ای از دودمان شاهی، به نام ایلید، که از مارس (Mars) آبستن شده است، کودکان توامان را خواهد زاد» (ویرژیل، ۱۳۸۷: ۳۰)؛ «پادشاه آنیوس (Anius) که توامان هم شاه است و هم کاهن فبوس، و گیجگاه‌هایش را با نوارها و با برگ سپند دهمست (درخت بنام غار) بسته است، به دیدارمان فرایش می‌آید» (همان: ۹۱). و گاهی بر آن بودند، که بعضی قهرمانان، حاصل ازدواج راهبگان با خدایان هستند؛ چنان که در زایش پور «هرکول»، «آونتیوس» آمده است، «که در جنگل تپه آونتین (Aventin) بود، که رئای (Ahea) راهبه، زنی که با خدایی پیوند گرفته بود، او را در نهان به جهان آورد» (همان: ۲۴۵).

۲- خویش‌کاری پیشوایان دینی در حماسه‌های بزرگ جهان:

۲-۱- نقش پیشوایان دینی در شاهنامه:

از مهم‌ترین کارکردهای پیشوایان دینی اعم از موبد و رد، کاهن، راهب، عابد، زاهد و... در حماسه‌های بزرگ جهان تدبیر و اجرای امور حکومتی و لشکری است که در ذیل هریک از کارکردهای این گروه را به همراه شاهد مثال از حماسه‌های بزرگ جهان ذکر می‌کنیم.

۲-۱-۱- شرکت پیشوایان دینی در امور حکومتی و لشکری شاهان از جمله:

۲-۱-۱-۱- رایزنی و مشاوره موبدان (در مورد ازدواج زال با رودابه) و (هم‌چنین ۷۲، ۸۹، ۳۱۶، ۲۱۴)

اگر تاب گیرد سوی مادرش	ز گفت پراگنده گردد سرش
کند شهر ایران پر آشوب و رنج	بدو باز گردد مگر تاج و گنج
همه موبدان آفرین خواندند	ورا خسرو پاک‌دین خواندند (شاهنامه، ۱۳۸۸: ۸۰)

۲-۱-۱-۲- منصب وزارت موبدان:

فراوان سخن گفت ز افراسیاب	ز رنج تن خویش وز درد باب
بخواند او گرانمایه جاماسپ را	کجا رهنمون بود گشتاسپ را

سر موبدان بود و شاه ردان چراغ بزرگان و اسپهبدان (همان: ۶۵۵)

۳-۱-۱-۲-تایید و گزینش شاهان و پهلوان توسط موبدان: (هم‌چنین ۱۲۳ و ۹۰ و ۶۲۴)

نشان داد موبد مرا در زمان یکی شاه با فر و بخت جوان (همان: ۱۲۱)

۴-۱-۱-۲-ملازمت موبدان با شاه و پهلوان: (هم‌چنین ۷۱۴)

چو آمد به نزدیک نخچیرگاه هم‌انگه تهمتن بدیدش به راه

به موبد چنین گفت کین مرد کیست من ایدون گمانم که گشتاسپیست (همان: ۷۲۱)

۵-۱-۱-۲-پیک و پیام رسانی موبدان: (هم‌چنین ۳۷ و ۷۱۸)

- ز رستم چو بشنید بهمن سخن روان گشت با موبد پاک‌تن (همان: ۷۲۴)

۶-۱-۱-۲-شرکت موبدان در گروه استقبال کنندگان:

همه با درفش و تبیره شدند بزرگان لشکر پذیره شدند

پدر رفت با نامور بخردان بزرگان فرزانه و موبدان (همان: ۷۱۱)

۲-۱-۲-جنگ و جنگاوری توسط موبدان:

۱-۲-۲-نظارت بر امور نظامی:

ازان شادمان گشت فرخنده شاه دلش خیره آمد زبی مر سپاه

دگر روز گشتاسپ با موبدان ردان و بزرگان و اسپهبدان (همان: ۶۱۰)

۲-۱-۲-۲-سپاهیگری و زرمی: (هم‌چنین ۳۶۰ و ۶۸۸)

بدو گفت موبد چه باید سپاه چو خود رفت باید به آوردگاه (همان: ۲۱۷)

۳-۱-۲-۲-مشورت در امور جنگی: (هم‌چنین ۷۴، ۷۵۰، ۶۵۳، ۶۳۰، ۴۶۹)

همه موبدان آن نمودند راه که ما بازگردیم زین رزم‌گاه (همان: ۲۲۹)

۳-۱-۲-شاه و موبد:

در شاهنامه از سه نوع فره یاد شده که بعضی از شاهان دارای سه فره بودند، از جمله منوچهر در هنگام قدرت یافتن به این سه فره خود اشاره می‌کند.

همم دین و هم فره ایزدی است همم بخت نیکی و دست بدی است (شاهنامه، ۱۳۵، ۹)

که مایهٔ رسمیت آنان گردید:

همان تاج و هم فرهٔ موبدان (همان، ۱۰)	تو را باد جاوید تخت ردان
همم شهریاری همم موبدی	منم گفت با فرهٔ ایزدی
از اخترشناسان و افسونگران	ز هر کشوری گرد کن مهتران

۴-۱-۲-راویت‌کننده داستان‌های کهن و موبدان (هم‌چنین ۲۰۲)

بییوندم از گفتهٔ باستان	ز گفتار دهقان یکی داستان
که رستم یکی روز از بامداد (همان: ۸۱۵)	ز موبد برین گونه برداشت یاد

۵-۱-۲-برگزاری آیین‌ها و موبدان:

۱-۵-۲-برگزاری آیین خواستگاری:

شب آمد بختند پیروز و شاد	سوی خانه رفتند هر سه چو باد
ابا خویشان موبدان خواستند (همان: ۱۱۸)	برفتند و هر سه بیاراستند

۲-۱-۵-۲-برگزاری آیین ازدواج

ز بیداردل پیر سر موبدان (همان: ۱۵۸)	یکی انجمن ساخت از بخردان

۳-۱-۵-۲-برگزاری آیین مذهبی: (هم‌چنین ۳۰۳ و ۶۸۰)

نهاد از بر آذران گنبدان (همان: ۶۴۸)	پراگنده اندر جهان موبدان

۶-۱-۲-راوی سخنان حکیمانه و قصار و ضرب‌المثل توسط موبدان: (هم‌چنین ۱۸۹ و ۲۰۲ و ۱۸۰)

بدو گفت سیندخت این داستان	بروی دگر بر نهد باستان
خرد یافته موبد نیک بخت	به فرزند زد داستان درخت (همان: ۷۸)

۷-۱-۲-مرجعیت علمی موبدان:

۱-۷-۲-آگاهی بر کتب دینی: (هم‌چنین ۶۸۰)

برآمد بسی روزگاری بدوی	که خسرو سوی سیستان کرد روی
که آنجا کند زنده و استا روا	کند موبدان را بدانجا گوا (همان: ۶۷۳)

۲-۱-۷-۲-آگاهی به علم نجوم:

بفرمود پس شاه با موبدان	ستاره‌شناسان و هم بخردان

که جویند تا اختر زال چیست بران اختر از بخت سالار کیست (حمیدیان، ۱۳۹۹: ۱۹)

۳-۷-۱-۲- آگاهی بر علم پزشکی:

بیامد یکی موبدی چرب دست مر آن ماه رخ را به می کرد مست
بکافید بی رنج پهلوی ماه بتابید مر بچه را سر ز راه (همان: ۹۷)

۴-۷-۱-۲- آگاهی بر تعبیر خواب: (هم‌چنین ۵۸ و ۱۹۵)

چو برخاست از خواب با موبدان یکی انجمن کرد با بخردان (همان: ۷۵)

۲-۲- نقش پیشوایان دینی در رامایانا

۱-۲-۲- شرکت در امور حکومتی و لشکری پیشوایان دینی از جمله:

۱-۲-۲-۱- رایزنی و مشاوره پیشوایان دینی در امور کشوری:

- راجه جسرت هشت وزیر دانا و زاهد به اسم: «بشست» (Vasishta) و بامدیو (Vamadeva) و جینت (Jayania) و اسوک (Ashoka) و... که هریک عابد و مرتاض و زیرک و عالم و فاضل و همه دان بودند. (والمیکی، ۱۳۷۹: ۱۷۹)؛ (هم‌چنین ۱۴۶ و ۹۰ و ۱۷۵ و ۲۲۱).

۲-۲-۱-۲- گزینش و انتخاب شاه توسط پیشوایان دینی:

بعد مرگ راجه جسرت و اتمام ایام سوگواری وی، «روزی بشست با سایر برهمنان و حکیمان و امیران و صاحبان و عمده تجار و زمره رعایا نزد بهرت (Bharata) آمدند و گفتند که: ... صلاح جمع سکنه اوده (Oudh) آن است که به حکم پدر بر تخت بنشیند و داد مظلومان بدهی و محبت سری رامچندر (Ramachandra) از دل بیرون نکند!» (همان: ۲۱۲).

۳-۲-۱-۲- ملازمت پیشوایان دینی با پادشاه در امور: (هم‌چنین ۱۲۷ و ۲۱۷)

هنگامی بهرت به دنبال رامچندر عازم جنگل گردید، برهنه خانوادگی وی را همراهی کرد: بشست با جمیع ریاضت کشان و پسران و زنان همراه بهرت بر کنار تمسا؛... (همان: ۲۱۳).

۴-۲-۱-۲- مسولیت پیشوایان دینی در تاج گذاری شاهان (هم‌چنین ۴۸۱ و ۴۳۲)

- همان ساعت به اتفاق بشست و دیگر عابدان و برهمنان و برادران قشّه خلافت هر دو ولایت به انگد و چندرکیت دادند. (همان: ۵۳۱)

۵-۲-۱-۲- پیک و پیام رسانی توسط پیشوایان دینی (هم‌چنین ۵۲۸ و ۱۲۷ و ۵۳۱)

آن روز جنک (Janaka) ستانند (Shatananda) پروهت (Uparohita) را گفت: برو و راجه جسرت را با پسران بیار تا عروسی کرده شود. (همان: ۱۵۳)

۶-۱-۲-۲- پیک و قاصد مرگ در شمایل پیشوایان دینی:

-در حماسه رامایانا پیک مرگ رامچندر نیز در قالب عابد نمودار می‌شود: «روزی کال (فرشته مرگ) به صورت عابد برآمده به دروازه دولتسرای رامچندر آمد. به لکشمی گفت که: به خدمت راجه سری رامچندر خبر من برسان که برهمنی آمده است» (همان: ۵۳۱).

۷-۱-۲-۲- تبرک حضور پیشوایان دینی در ساخت و ساز بنا:

میمونان به هر طرف دویدند و عابدان و زاهدان عالم را فراهم آوردند. باحضور آنها سری رامچندر لنگ مهادیو بر کنار پل قایم ساختند و «سیت بندر امیشر» نام نهادند. (همان: ۳۱۸)

۸-۱-۲-۲- پیشوایان دینی و جنگ و جنگآوری:

در حماسه رامایانا از مشارکت عابد و زاهد و... در میادین جنگ و جنگآوری خبری نیست. اما از مستندات این حماسه چنین برداشت می‌شود که گرچه جنگآوری درخور و شایسته پیشوایان دینی آنان نبود، چنان که سیتا در خطاب به رامچندر به این امر اشاره می‌کند و اقدام کننده را دوزخی می‌داند. (همان: ۲۲۹)؛ ولی رامچندر یادآور می‌شود «برای دفع دیوان و حمایت از عابدان و پاس ناموس، حربه همراه داشتن ضرور است». (همان: ۲۳۰). در این راستا، در تربیت سری رامچندر و برادرانش مشاهده شد که عابدی مرتاض شیوه جنگآوری با انواع حربه‌های جنگی را به وی آموخته است (همان: ۱۰۶). در تربیت و آموزش شیوه جنگآوری لو و کش (پسران رامچندر) آمده که: پس مرتبه اول عابدی یک یک تیر به هر دو برادر داد که، در هر ترکش آن تیر باشد، هرگز آن ترکش از انداختن تیرها خالی نشود... دیگر عابدان چند تیر به ایشان دادند که ترکش پر شد و بعضی عابدان شمشیر دادند. (همان: ۵۰۲)

۹-۱-۲-۲- برگزاری آیین توسط پیشوایان دینی از جمله:

۱-۹-۱-۲-۲- برگزاری آیین برخی کردن: (همچنین ۴۸۱ و ۱۰۷)

سایر لوازم قربانی حاضر آوردند و برهمنان بیدخوان و عارفان و عابدان و راجه‌های اطراف و بزرگان هر دیار فراهم آمدند... آتشی افروختند... اجزای قربانی در آن انداختند؛ و برهمنان با آواز بلند بید می‌خواندند (همان: ۹۲)

۲-۹-۱-۲-۲- برگزاری آیین ازدواج (همچنین ۱۵۴ و ۱۵۷)

سیتا (Sita) به حکم برهمنان جیمال گل در گردن سری رامچندر انداخت. (همان: ۱۳۳)

از دیگر مراسم مربوط به آیین ازدواج در حماسه رامایانا «مراسم خواندن شجره نسب» عروس و داماد که توسط برهمنان خانوادگی شان خوانده می‌شد. «بشست نسب نامه راجه جسرت برخواند».... (همان: ۱۵۸)

۳-۹-۱-۲- برگزاری آیین سوگواری:

بشست به پیدا شدن چنین واقعه عالم سوز با سایر زنان و پسران خود به محل سرای راجه رفته به رانی‌ها (Rani) تسکین دادند... و کشتی کوچک طلبیده، جسد راجه را در آن داشتند. (همان: ۲۰۸)

۴-۹-۱-۲- برگزاری آیین جشن قرارداد جگ دهنوکه = قوس مهادیوجی (بالا بردن کمان مهادیوجی):

سری رامچندر و لکشم (Lakshmana) در پهلوی بسواتر نشستند، دیگر عابدان و راجه‌ها هریک به جای خودها قرار گرفتند. (همان: ۱۲۴)

۵-۹-۱-۲- برگزاری آیین جشن بارداری سیتا:

بعد آن بشست دست هر دو گرفته بر آن تخت گولر نشاند و برهمنان و عابدان در برابر ایشان نشستند... و برهمنان بید می‌خواندند و سری رامچندر و سیتا را دعاهای خیر می‌کردند. (همان: ۴۶۳)

۶-۹-۱-۲- برگزاری جشن تولد فرزندان:

راجه تولد پسر شنیده، آن قدرخوش وقت گردید که در جامه نمی‌گنجید... بشست و بامدیو و دیگر برهمنان و ریاضت کشان را بطلبند (همان: ۹۵).

۷-۹-۱-۲- برگزاری مراسم نام گذاری پسران:

راجه جسرت، بشست و دیگران را که عابد مرتاض بودند طلبید و بفرمود که نام کردن نو نهالان چمن فرخی و جهاندارای نمایند هر چند نام‌ها برای ایشان بسیار است و پایانی ندارد... (همان: ۹۷)

۸-۹-۱-۲- برگزاری مراسم کرن چهیدن (سوراخ کردن گوش):

بعد از پاره‌ای چند بزرگ شدند. بشست رکه به صلاح راجه جسرت مراسم «کرن چهیدن» بجا آورد. (همان: ۱۰۱)

۱۰-۹-۱-۲- مرجعیت علمی پیشوایان دینی

۱-۱۰-۱-۲- آگاهی پیشوایان دینی بر کتب دینی و غیره

بعد از چند سال زَنار به گردن هر چهار پسر انداختند... و برای تعلیم بید و شاستر به بشست رکه سپردند. (همان: ۱۰۱): (هم‌چنین ۱۰۴ و ۱۴۰ و ۱۳۹ و ۱۳۹ و ۱۴۹)

۲-۱۰-۱-۲- آگاهی پیشوایان دینی بر علم لدنی:

سری رامچندر و لکشمی و عابدان از آنجا به کنار گنگا رسیدند. از پیدایش و بر زمین آمدن پرسیدند. بسوامتر گفت: سورسر که به گنگا موصوف است را فرشته‌ها بر آسمان بردند. رد آنجا به باریک جاری است. (همان: ۱۰۸) (هم‌چنین: ۲۱۸).

۳-۱۰-۱-۲-۲-آگاهی پیشوایان دینی بر علم نجوم:

در ساعت سعید به حکم بشست پسران را با عروسان چرخانده، پای انداز زرباف انداخته در محل‌سرا بردند. (همان: ۱۶۷)؛ (هم‌چنین ۱۵۳ و ۱۳۰)

۱۱-۱-۲-۲- تسلط پیشوایان دینی بر فنون رزمی:

-روزی بهرت از راجه کیکی گفت: می‌خواهم که علوم بید و شاستر و تیر اندازی و گرزبازی و سواری فیل و ارابه رانی بیاموزم. راجه از این حرف خشنود شد. برهمنان که در این علم مهارت داشتند طلبید. (همان: ۱۷۳)

۱۲-۱-۲-۲- تسلط پیشوایان دینی در نواختن ساز موسیقی:

-بعد از آن وال میکی حکایت سری رامچندر از اول تا آخر که تصنیف کرده بود، آموخت و نواختن بین و جتر(دو آلت موسیقی) به آنها تعلیم داد. (همان: ۵۰۲)

۱۳-۱-۲-۲- آگاهی پیشوایان دینی بر پیشگویی و افسونگری:

بشست(برهمن خانوادگی) گفت: غم مخور! در خانه تو چهار پسر خواهند شد. در آن پسران، کلان‌تر از همه سری رامچندر نام خواهد یافت... (همان: ۹۰)؛ (هم‌چنین ۱۰۴ و ۱۰۶ و ۱۱۵ و ۱۶۰ و ۲۸۰ و ۲۸۱).

۱۴-۱-۲-۲- گفتن سخنان حکیمانه و قصار و ضرب المثل توسط پیشوایان دینی:

عابد گفت: ما مردم فقیریم. همین یک ماده گاو داریم. شما که پادشاه تمام روی زمین باشید، همه چیز مهیا دارید. به مال فقیران بد نظرکردن مناسب ندارد. (همان: ۱۳۸)؛ (هم‌چنین ۴۸۸).

۱۵-۱-۲-۲- برتری پیشوایان دینی بر شاه:

از دیگر موارد قابل توجه در حماسه رامایانا، قدرت عابد و به طور کلی پیشوایان مذهبی است به گونه‌یی که شاهان و حاکمان نیز جهت دستیابی به مرتبه دینی، حاضر به کناره‌گیری از حکومت بودند. ستانند به سری رامچندر گفت: شما خوب کردید که همراه عابد مرتاض آمدید و نگاهبانی قربانی به تقدیم رساندید. و راجه مُلک قنوج بوده‌اند. مدتی است که ترک سلطنت داده، به زورِ عبادت از سپاهیگری برهم رکهه(Brahmarishi) شده». (همان: ۲۱۶)

۱-۳- نقش پیشوایان دینی در ایلپاد و ادیسه:

چنانکه در نمونه‌های ذیل مشاهده خواهید کرد؛ در حماسه‌های هومری از راهب و کاهن تنها به یاد کرد و نقل روایتی از آنها اکتفا شده است، آنان نقشی فعالی در حماسه ایفا نمی‌کنند. در ادیسه نیز تنها (۱ بار) به طور غیرمستقیم از راهبی سخن می‌گوید، که اولیس به او احترام گذاشت. (هومر، ۱۳۸۵: ۱۹۴).

۳-۱-۱- پیک و پیام رسانی پیشوایان دینی:

در ایللیاد تنها یک‌بار به پیام رسانی راهب که مربوط به دوران بسیار دور است، اشاره دارد. (هومر، ۱۳۷۲: ۳۱۳)

۳-۱-۲- جنگ و جنگآوری پیشوایان دینی:

چنان که ذکر گردید، کاهن و راهب در حماسه‌های هومری نقش چشمگیری نداشتند، و تنها به هنگام برشمردن اسامی سپاهیان تروا به یادکرد آنان می‌پردازد که دوشادوش سپاهیان به جنگ و جنگآوری اقدام می‌کردند. (همان: ۵۱۴)
- در میان مردم تروا مردی توانگر و پارسا بود بنام دارس که کاهن هفایستوس بود، دو پسر داشت. (همان: ۱۶۹)

برگزاری آیین:

۳-۱-۳- برگزاری آیین برخی کردن پیشوایان دینی:

تنها در یک قسمت از ایللیاد به حضور کاهن در هنگام برخی خدایان اشاره شده است. «... هنگامی که دعا به پایان رسید و جوها را افشانند، پوزه‌های گاوان نر را بلند کردند. آن‌ها را سر بردند و پاره‌پاره کردند. پاره‌های گوشت خام را روی آن‌ها جای دادند. پس از آن پیرمرد کاهن آن‌ها را روی اخگرها بریان کرد...» (هومر، ۱۳۷۲: ۶۶)

۳-۱-۴- کاهن و راهب خدایان:

در این قسمت نیز به یادکرد از آنان اکتفا شد. گفت: «ای زئوس توانا،... تویی که در دودون یخ بسته ترا می‌پرستند، در آنجا به راهبان خود، سل ترشروی الهام می‌دهی...» (هومر، ۱۳۷۲: ۵۰۰). «در میان مردم تروا مردی توانگر و پارسا بود بنام دارس که کاهن هفایستوس (Hephaistos) بود،...» (همان: ۴۲۱)

۳-۱-۵- پیشگویی پیشوایان دینی:

در حماسه ایللیاد در جریان انتقام گرفتن کاهن آپولون که سبب نابودی یونانیان می‌گردد، به طور غیرمستقیم به قدرت پیشگویی کاهنان و راهبان اشاره می‌کند. «... برویم از پیشگویی یا کاهنی یا از خواب گزاری جويا شویم... آن‌ها به ما خواهند گفت این خشم فراوان آپولون از کجاست» (هومر، ۱۳۷۲: ۴۷).

۴-۱- نقش پیشوایان دینی در انه‌اید:

در انه‌اید نیز به مانند ایللیاد و ادیسه از رزم‌آزمایی و جنگآوری کاهنان و راهبان صرفاً به یادکرد پوشش آنان و هم‌چنین ابزار و یراق جنگی آنان می‌پردازد. «چنان پیش آمد که شلوره (Selverh) که به سیبل (Sibel) ویژه داشته شده بود، و در

گذشته کاهن او بود، فرو پوشیده در زره و جنگ ابزارهای فریژی، از دور، درخشان، چشم‌ها را به سوی خود درمی‌کشید.» (ویرژیل، ۱۳۸۷: ۳۷۸) و همچنین (۳۳۴ و ۲۴۸ و ۳۲۲)

۱-۱-۴-رابطه شاه و کاهن:

پادشاه آنیوس که توامان هم شاه است و هم کاهن فبوس (phebus)، و گیجگاه‌هایش را با نوارها و با برگ سپند دهمست بسته است، به دیدارمان فرایش می‌آید. (همان: ۹۱)

۲-۱-۴-برگزاری آیین‌ها توسط پیشوایان دینی:

۱-۲-۴-۱-برگزاری برخی کردن:

چنان بود که در آن روز، پادشاه آرکادی (Arcadie) برخی باشکوه را به پور بزرگ آمفیتریون (Amphitryon) و به خدایان، در آستانه شهر، در بیشه‌ای سپند، ارزانی می‌داشت... پس، جوانان برگزیده و کاهن مهرباب به آوردن گوشت‌های کباب شده ورزایان و سبدهای انباشته از دهش‌های پرورده سرس می‌شتابند. (همان: ۲۶۰)

۲-۲-۴-۱-عنوان راهب و کاهن خدایان:

... او به تیاد (Tiade) می‌ماند، به راهبه باکوس (Bakoes) راهبه‌ای از زنان دلف (Delphes) در ناز و نوش جشن‌های باده که هر سه سال برگزار می‌شود، از فریادهای «اوْهه باکوس» به شور می‌آید؛... (همان: ۱۳۰) همچنین (۶۲ و ۹۱ و ۱۸۸ و ۲۳۶).

۳-۲-۴-۱-برگزاری جشن‌های دینی:

از آن روز، جشنی آغاز می‌گیرد، بزرگداشت خدای «شادمان» را؛ پسینیان آغاز پیدایی جشن را پاس داشته‌اند و گرامی شمرده‌اند.... از پیش، کاهنان، و نخست پوتیتوس (Potitus) به رسم و راه چرمینه بسته، مشعل در دست، پیش آمده‌اند (همان: ۲۶۳)

۴-۲-۴-۱-مرجعیت علمی پیشوایان دینی:

۱-۳-۲-۴-۱-پزشکی و افسونگری:

و آنک آن اومبروی (Ombre) پس دلاور است؛ کاهن مردمان مارووی (Maravi) که خودی آراسته به شاخه ای از زیتون بر سر نهاده است؛ او می‌توانست، به افسون ترانه‌هایش و به یاری نوازش‌های دستش، ماران زهرآگین و اژدهایانی را که دمی زهرآگین دارند، رام و آرام گرداند؛ و گزشهایشان را درمان می‌کرد. (همان: ۲۴۸).

۲-۳-۲-۴-۱-پیشگویی:

سیبل (Sibylle) زن نهانگوی، کاهن خدای آمفریز، به کوتاهی، در پاسخ وی گفت: ... انه تروایی که در پارسایی و در جنگاوری برجسته است، در شب ژرف ارب (Erebe) فرو خواهد رفت. (همان: ۱۹۹) هم‌چنین (۱۰۴ و ۱۳۶)

جدول کارکرد و نقش پیشوایان دینی در حماسه‌های جهان:

پیشوایان دین	شاهنامه	رامایانا	ایلیاد و ادیسه	انه اید
جنسیت	مرد	مرد- زن	مرد- زن	مرد- زن
انواع کارکرد	اجرای امور حکومتی و لشکری/رایزنی و مشاوره/ منصب وزارت/ گزینش شاهان و پهلوانان/ پیک و قاصد/ گروه استقبال کنندگان/ جنگ و جنگاوری/نظارت بر امور نظامی، سپاهیگری، مشورت نظامی/ شاه و موبد/ راوی داستان کهن/ برگزاری آیین (خواستگاری، ازدواج، امور مذهبی) / مرجعیت علمی (آگاهی بر کتب دینی، علم پزشکی، علم نجوم، معبر خواب)	اجرای امور حکومتی و لشکری/ رایزنی و مشاوره/ گزینش شاهان/ ملازمت با شاه/ برگزاری تشریفات تاج گذاری/ پیک و پیام رسانی/ حضور در مراسم ساخت بنا/ برگزاری آیین برخی/ برگزاری آیین ازدواج/ آیین سوگواری/ جشن بارداری/ جشن تولد فرزندان/ نامگذاری فرزندان/ مراسم سوراخ کردن گوش فرزندان/ مرجعیت علمی	پیک و پیام رسانی/ جنگ و جنگاوری/ برگزاری آیین (برخی کردن و امور مذهبی)، پیشگویی.	شاه و کاهن/ برگزاری آیین (برخی کردن، امور مذهبی، جشن مذهبی خدایان)، پزشکی و افسونگری، پیشگویی.

نتیجه‌گیری

در دوران باستان با ظهور ادیان، پیشوایان مذهبی در جامعه آن روز نقش فعالی را ایفا می‌کردند. آنان دوشادوش شاهان و حاکمان به تصدی امور مختلف اعم از: وزارت، منجمی، طبابت، پیش‌گویی، و... می‌پرداختند و سعی بر آن بود که مانع رنجش و آزار آنان گردند. با بررسی و پژوهش پیرامون حماسه‌های بزرگ جهان (شاهنامه، رامایانا، ایلیاد و ادیسه، انه اید) در زمینه نقش و کارکرد پیشوایان مذهبی مشاهده می‌شود که هر چقدر جنبه‌های الهی و عرفانی ادیان در حماسه‌ها بیشتر است، به همان اندازه گستره کارکرد و نقش آنان در رتق و فتق امور کشور نیز بیشتر است و از آنجا که حماسه رامایانا بیش از سایر حماسه بر این امر تاکید می‌کند، در نتیجه گستره فعالیت پیشوایان دینی آنان با عناوینی مانند: برهمن، عابد، سناسی، زاهد، ریش،... در امور مختلف و حساس دیده می‌شود و این قشر نفوذ و احترام زیادی در طبقه حاکمه داشتند، نقش آنان تا بالاترین منصب دیده می‌شود؛ در مرتبه بعد، موبدان و ردان در قسمت اساطیری و پهلوانی شاهنامه نیز از اهمیت زیادی برخوردار هستند، به خصوص در قسمت‌های تاریخی شاهنامه بر فعالیت‌های موبدان و ردان افزایش یافته در اداره کشور اختیارات گسترده و در جنگ‌ها نیز حضوری فعال دارند. از طرف دیگر، خدایان حماسه‌های هومری و رومی دارای جنبه‌های انسانی و نفسانی و، مبرا از معنویت و جنبه‌های عرفانی هستند، اما نقش و بسآمد پیشوایان دینی (به خصوص زنان راهبه و کاهنه) در حماسه رومی پررنگ‌تر از حماسه‌های یونانی

است. چنان‌که در حماسه ادیسه، اولیس برای عبور از سرزمین تاریکی‌ها و ارواح به تنهای اقدام به این کار کرد، در حالی که در حماسه انه‌اید، انه به راهنمایی راهبۀ به این امر دست یازید. سرانجام بسامد کاربرد پیشوایان دینی در حماسه‌ها مذکور مبین این امر است، که به ترتیب پیشوایان دینی در حماسه رامایانا، شاهنامه، انه‌اید، ایلید و ادیسه بیشترین نقش در حماسه‌ها را داشتند.

منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۷۸). ایران و یونان بر بستر باستان، تهران: انتشارات طوس.
- بهمنش، احمد (۱۳۷۵). تاریخ یونان قدیم (از آغاز تا جنگ پلوپونز)، تهران: موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- پاک نهاد، محمد؛ شاملو، اکبر (۱۳۹۴). «نقش و هنر موبدان و پیشگویی آنان در شاهنامه»، مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ۴-۶ شهریور. صص ۴۹۲-۴۷۹
- رضی، هاشم (۱۳۹۰)، دین و فرهنگ ایرانی پیش از عصر زرتشت، تهران: انتشارات سخن.
- رمضان کیایی، محمدحسین؛ منصوب بصیری، ایمان (۱۳۸۸)، «تطبیق شخصیت‌های اساطیری انبید و شاهنامه»، فصلنامه پژوهش‌های زبان‌های خارجی، شماره ۵۴، پاییز ۱۳۸۸، صص ۱۲۶-۱۰۷
- دلپذیر، زهرا؛ شامیان ساروکلائی، اکبر؛ رحمتی، سیدمهدی (۱۳۹۰)، «رد و موبد در شاهنامه»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی (علمی-پژوهشی) دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید، سال سوم (پیاپی ۱)، پاییز ۱۳۹۰، صص ۷۴-۶۱.
- فامیلیان سورکی، حسین؛ زارع، غلامعلی (۱۳۹۴)، «موبدان و حوزه عملکرد آنان در شاهنامه فردوسی با ملاحظات بر منابع پهلوی و تاریخی»، مجله مطالعات انتقادی ادبیات فصلنامه دانشگاه گلستان، سال دوم/ شماره مسلسل هفتم/ پاییز صص ۶۸-۳۹.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸). شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.
- ناردو، دان (۱۳۸۴)، اسطوره‌های یونان و روم، ترجمه عسکر بهرامی، تهران: انتشارات ققنوس.
- والمیکی، تُلّسی داس (۱۳۷۸) رامایانا، کهن‌ترین متن حماسی، عاشقانه هند، مترجمان امرسنکهه، امرپرکاش، تهران: موسسه فرهنگی الست فردا.
- ویرژیل، (۱۳۸۷)، انه‌اید، ترجمه میرجلال‌الدین کزازی، تهران: انتشارات نشر مرکز.
- هومر، (۱۳۷۲)، ایلید، ترجمه سعید نفیسی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- هومر (۱۳۸۵)، ادیسه، ترجمه سعید نفیسی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

Perelli, Luciano (1994). Storia della letteratura latina (History of Latin Literature). Torino: casa editrice Paravia.

Investigating and analyzing the function and role of religious leaders in the great epics of the world (Shahnameh, Ramayana, Iliad and Odyssey, Enid)

Abstract

In the ancient world, religious leaders were considered prominent officials of the society and had a special position in the court of kings. By study their role and function in the great epics of the world, it is possible to understand more about the relationship between religion and government in that era. Self-reliance of religious leaders in the great epics of the world is not dependent on the performance of religious rituals, in most of the epics, they had wide powers in the administration of the affairs of the country and in cases such as: education and training, counseling, state management, the narrator of ancient stories, etc. The research method of this thesis is library based on providing evidence from books and original sources. The range of function and role of religious leaders in Ramayana epic is more than other epics of the world.

Key words: Shahnameh, Iliad, Odyssey, Enid, Ramayana, religious leaders, adaptation.

نقد رمان «هانی مون»

فرهمنند فرزنانگان

دانشجوی کارشناسی رشته زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان

farahmandfarzanegan1581@gmail.com

چکیده

رمان «هانی مون» نوشته «شهره احدیت» در سال ۱۴۰۲ به صورت ناشر-مؤلف منتشر شد. رمانی تاریخ‌گرا که در آن به مشکلات خانواده‌های آسیب‌دیده در جنگ ایران و عراق (۱۳۵۸-۱۳۶۷) می‌پردازد. پژوهش حاضر بر آن است تا نگاهی به سیر داستان و نویسندگان زن داشته باشد و رمان را معرفی کند. شخصیت اصلی داستان را از دیدگاه نقد روان‌شناسی آلفرد آدلر، واکاوی کند و نشان دهد مشکلات هانی (شخصیت اصلی) در کجا ریشه دارد. پس از آن به این پرسش پاسخ می‌دهد که آیا رمان «هانی مون» ماندگار خواهد شد؟ شیوه کار در این پژوهش کیفی، به روش توصیفی-تحلیلی و اسنادی مبتنی بر متن داستان انجام خواهد شد. در پایان به این دست‌آورد می‌رسد که شخصیت «هانی» از دیدگاه آلفرد آدلر دچار عقده حقارت است و هم‌چنین رمان را از دیدگاه ساختار و محتوا بررسی می‌کند و نشان می‌دهد با وجود اشکالی که در ساختار آن دیده می‌شود؛ ماندگار خواهد شد.

کلیدواژه‌ها: رمان هانی مون، شخصیت اصلی، نقد، نظریه آلفرد آدلر.

مقدمه

«رمان در زبان فارسی پدیده‌ای است تقریباً جوان که هم‌زمان با سال‌های آگاهی و نهضت مشروطیت مورد توجه جدی قرار گرفته است.» (سپانلو، ۱۳۷۱: ۱۳۲) پس از انقلاب مشروطه شاهد تحولاتی در برخی از بخش‌های جامعه بودیم. مواردی تغییر کرد و برخی از غرب وارد شد. رمان و داستان (در سیمای جدید که از قرن ۱۷ در اروپا آغاز شد) از نمونه‌هایی است که پس از انقلاب مشروطه وارد ادبیات ایران شد. «نخستین داستان‌های کوتاه چند سال قبل از اولین رمان‌های اجتماعی منتشر می‌شوند. اصولاً سال‌های آغازین ۱۳۰۰ شمسی، سال‌های تعیین کننده‌ای در بروز تجلیات گوناگون ادبیات معاصر ایران است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۷۸) اولین تلاش‌ها با «یکی بود یکی نبود» محمدعلی جمالزاده در سال ۱۳۰۰ رخ می‌دهد و پس از آن دیگر نویسندگان مسیر را ادامه می‌دهند. «بوف کور» صادق هدایت در سال ۱۳۱۵ نمونه تکامل یافته داستان معاصر است. نخستین داستان‌نویسان را مردان تشکیل می‌دهند و پس از شروع این جریان نخستین زن نویسنده سیمین دانشور است که رمان «سووشون» را در سال ۱۳۴۸ به عنوان نخستین اثر جدی و درخشان منتشر کرد. دانشور مسیر تازه‌ای را می‌گشاید و آن ورود نویسندگان زن است.

رمان «هانی‌مون» نوشته «شهره احدیت» در سال ۱۴۰۲ به صورت ناشر-مؤلف منتشر شد. «شهره احدیت» متولد سال ۱۳۴۰ در کاشان است. او در رشته جامعه‌شناسی تحصیل کرده است و به همین دلیل نگاه متفاوتی به پیرامون خود دارد؛ مشکلات را دقیق‌تر می‌بیند و به رشته تحریر درمی‌آورد. احدیت مدتی عضو هیئت تحریریه مجله کاج در کاشان بود و زمانی نیز با نشر افق همکاری کرده است. او در کنار گلی ترقی، فریبا وفی، نسیم مرعشی، منیرو روانی‌پور و... از نویسندگان بانوی موفق چند دهه اخیر شناخته می‌شود. شهره احدیت، موضوع داستان‌ها و شخصیت‌هایش را از بین مردم و شرایط زندگی آن‌ها برمی‌گزیند و راوی مشکلات و دردهای مردم است. در «زمان زوال» از تقابل سنت و مدرنیته و مشکلات زنان در جامعه سخن می‌گوید تا «زخم‌زار» که به سفری دوستانه اشاره می‌کند. سفری به کوه که در حین راه با مشکلات بسیاری دست و پنجه نرم می‌کند.

نام رمان «هانی‌مون» تلفیقی از دو بخش فارسی و انگلیسی است. «هانی» مخفف هانیه (شخصیت اصلی داستان) است. «مون» به شخصیت دوم یعنی «شاهو» بر می‌گردد. شاهو زمانی که در کودکی در اردوگاه اشرف کار می‌کرده است؛ قاشق داغی را به گردن او می‌چسبانند که این باعث ایجاد سوختگی‌ای شبیه به ماه‌گرفتگی بر روی گردن او می‌شود. نویسنده با ابتکار خود و بسیار رندانه، بخش نخست نام رمان را از شخصیت اول (هانی) گرفته است و بخش دوم نیز برگرفته از ماه روی گردن شخصیت دوم می‌باشد. بازتاب انتهای داستان را نام کتاب می‌توان یافت.

محمد دهقانی دو اشکال عمده از رمان‌های فارسی که نویسندگان زن آن را نوشته‌اند؛ می‌گیرد. نخست زبان و بیان مردانه و دیگری شبیه بودن به خاطره‌گویی. (دهقانی، ۱۴۰۰: ۱۶۴-۱۶۳) اشکالی که در آثار شهره احدیت مشاهده نمی‌شود. در «هانی‌مون» خود را به جای شخصیتی می‌گذارد که متولد چند دهه پس از او است. در «زخم‌زار»، خود را به جای پنج دوستی می‌گذارد که قصد کوهنوردی را دارند. زبان و بیان بسته به جنسیت، شخصیت و شرایط داستان و موقعیت آن تغییر می‌کند. هم‌چنین در کارهای او با خاطره‌گویی روبه‌رو نیستیم. با روایت و داستانی منطقی و به هنجار مواجه هستیم.

«داستان‌نویسان پیشرو توجه به ویژگی‌های تاریخی دوره معاصر را جایگزین اشتیاق پاورقی‌نویسان به گذشته‌های دور می‌کنند... نویسنده رمان تاریخی نوین دوره مورد نظر خود را به صورتی عینی تصویر می‌کند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۴۹۰)

۶۷) رمان «هانی‌مون» دارای موضوعی تاریخی است که دیگر نویسندگان کمتر به آن پرداخته‌اند و بازتاب مشکلات خانواده‌های آسیب‌دیده در جنگ است. از این رو می‌توان این رمان را «رمان تاریخ‌گرا» نامید. (ر. ک همان: ۶۷۳-۶۷) داستان، تأکیدی بر خانواده شهدا دارد و در میان داستان نیز، نویسنده به مجروحان جنگ می‌پردازد. خلاصه داستان به این صورت است:

داستان «هانی‌مون»، سرگذشت دختری به نام هانیه (هانی) است که پدر را در جنگ از دست داده و مادر، با سختگیری‌های بسیاری، او را بزرگ کرده؛ طبق سلیقه مادر لباس می‌پوشد، زندگی می‌کند و.... دچار تناقض‌ها، خشم‌ها و وسواس‌های بسیاری است که پس از آشنایی با شاهد ندایی (شاهو) و عاشق شدنش، بسیار آرام می‌شود و زندگی متفاوتی را در پیش می‌گیرد. عکسی از پدر و چند نفر دیگر را پیدا می‌کند و آن را در اینستاگرام می‌گذارد. به دنبال این اتفاق، خانواده‌های آن‌ها را پیدا می‌کند، با یک‌دیگر آشنا می‌شوند و....

در داستان شخصیت‌ها از نظر کمیت محدود اما از نظر کیفیت پررنگ‌اند. شخصیت اصلی داستان «هانیه» و شخصیت مکمل او «شاهو» است. هانیه «شخصیت نوعی» است. «شخصیت نوعی یا تیپ نشان دهنده خصوصیات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگران متمایز می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۰۱) از دیگر شخصیت‌ها می‌توان به این افراد اشاره کرد: تمنا (مادر هانیه)، آقای مهدوی (همسر تمنا)، فریبا (عمه هانیه)، آذر (مادر شاهو)، هومان و حنا. هانیه راوی و قهرمان داستان است. کسی است که عکس قدیمی را پیدا می‌کند و با انتشار آن در فضای مجازی مسیر تازه‌ای را برای خود می‌گشاید. مسیر آشنایی با خانواده‌های افراد حاضر در عکس. در این راه پافشاری فراوانی دارد تا دریچه‌های جدیدی را به روی خود باز کند و نور حقیقت را به زوایای تاریک زندگی خود بتاباند.

سبک داستان واقع‌گرا یا رئال است که به مخاطب اجازه پذیرش آن را در واقعیت می‌دهد. هم‌چنین راوی اول شخص داستان امکان ارتباط گرفتن بیشتر خواننده با شخصیت را می‌دهد. آشنایی با افکار، اعتقادات و عواطف او. هم‌چنین ایجاد صمیمیت بیشتری نیز می‌کند. خواننده همراه با راوی (هانیه) به مرور زمان با اتفاق‌ها آشنا می‌شود و برای راوی و خواننده تازگی دارد. برخلاف راوی سوم شخص یا دانای کل که از بیرون به شرایط می‌نگرد.

رمان را از دو دیدگاه بررسی می‌کنیم. نخست شخصیت اصلی داستان (هانیه) را از دیدگاه آلفرد آدلر می‌کاویم تا دلایل و ریشه‌های پرخاش‌ها و مشکلات او را بیابیم و پی ببریم. پس از آن به این پرسش پاسخ می‌دهیم که «آیا هانی‌مون ماندگار خواهد شد؟» برای رسیدن به این پرسش، داستان را تحلیل می‌کنیم و لایه‌های مثبت و منفی آن را نشان می‌دهیم.

بحث

۱) نقد روان‌شناسی از دیدگاه آدلر

شخصیت‌های داستان را می‌توان از دیدگاه‌های مختلف نقد و بررسی کرد. در این نوشته، از دیدگاه آلفرد آدلر به آن می‌پردازیم.

آلفرد آدلر (۱۸۷۰-۱۹۳۷) پزشک اتریشی است که در آغاز با فروید همکاری می‌کرد و سپس از او جدا شد و مکتب روان‌شناسی فردی را بنا نهاد. با توجه به دیدگاه او، اختلالات شخصیتی و رفتاری ریشه در «عقدۀ حقارت» دارد و عامل اصلی مشکلات را درد حقارت می‌داند. عقدۀ حقارت باعث می‌شود فرد خود را کمتر از دیگران بیانگارد؛

ممکن است منشا آن جسمی و واقعی باشد مانند زشتی، کوتاهی قد، ناتوانی عضو و یا اینکه منشا آن ذهنی و خیالی باشد مانند تلقین خانواده به کودک و عواملی چون: بگومگوهای والدین، ازدواج‌های نامناسب، سرکوفت اولیا و معلمان، مردود شدن در امتحان، شکست عشقی و... (شمیسا، ۱۴۰۱: ۲۸۶)

داستان با پرخاشگری‌ها و حدیث نفس هانی (شخصیت اصلی داستان) آغاز می‌شود. اعتراض به آب و هوا، مادرش، کارش و... که با ادبیات نامناسبی بیان می‌گردد. درست در همان ابتدا، خواننده با نخستین گره روبه‌رو می‌شود و به دنبال یافتن چرایی این برخورد است. هانی جدای از پرخاش، دچار وسواس نیز هست. وسواسی که مدام وسایل درون کیف بزرگش را چک می‌کند. سومین گره اما عمیق‌تر خود را نشان می‌دهد، این‌که: چرا می‌گوید باید واژه پدر را فراموش کند:

«... پدرت... بابا... صدبار به خودم گفتم این کلمه را فراموش کنم.» (احدیت، ۱۴۰۲: ۱۰)

به مرور شاهد گره‌گشایی‌ها هستیم؛ پدرش در جنگ، خلبان بوده است؛ گروه منافقین به او شلیک کرده‌اند؛ شهید شده است و هانی از کودکی نبود پدر را احساس می‌کند. هم‌چنین به عنوان فرزند شهید یغمایی در همه جا شناخته می‌شود و بار سنگینی را بر دوش او می‌نهد. مادرش با سختگیری‌های بسیار هانی و برادرش، حامد، را بزرگ می‌کند. مادرش از همان کودکی، به این دلیل که هانی فرزند شهید یغمایی است؛ او را مجبور می‌کند چادر بپوشد. در دفتر کارش، فاطمه را استخدام کرده است تا او را از رویدادهای روزانه دفتر آگاه کند. حساب شرکت به نام مادر هانی است و.... کنترل بیش از حد او، منجر به بروز اختلاف‌هایی بین او و مادرش می‌شود و زمانی که هانی از قصد ازدواج مادرش آگاه می‌گردد دارد، اختلاف‌ها به تنش‌های شدیدی می‌انجامد که بازتاب آن را در گفتمان هانی می‌بینیم. از دید آدلر، هانی دچار عقده حقارت است. از کودکی کنترل شده، نتوانسته است آن‌گونه که دوست دارد زندگی کند، لباس بپوشد، با مردم ارتباط بگیرد و عاشق شود. با این وجود می‌بیند که مادرش قصد ازدواج با آقای مهدوی را دارد. در همین زمان است دیگر طاقش تمام می‌شود. این عقده‌ها در برخورد هانی با دیگران، از خانواده و کارمندهایش گرفته تا راننده اسنپ و آب و هوا قابل مشاهده است.

در ادامه داستان، هنگامی که هانی عکسی از پدرش را پیدا می‌کند؛ پرسش‌هایی برای او درباره افراد حاضر در عکس شکل می‌گیرد که پاسخ آن را فریبا، عمه هانی، می‌داند. فریبا، مجهول‌ترین شخصیت داستان است. کسی است که از بسیاری از اتفاق‌های گذشته آگاهی دارد و پس از تشدید تنش‌های هانی و مادرش، و ازدواج او، نقش سرپرست او را به عهده می‌گیرد. کلید تاریخ و گذشته هانی در دست فریبا است اما به دلیل پیمانی که با برادرش، فردین، بسته‌است چیزی نمی‌گوید مگر در مواقع حساس.

پس از آمدن شاهو به دفتر کار هانی و آشنایی این دو نفر، شاهد تغییر رفتار هانی هستیم و او در پایان داستان تبدیل به فرد دیگری می‌شود. کسی که خود واقعی‌اش است نه ساختگی. ادبیاتش آرام می‌شود و پرخاش‌ها به حداقل می‌رسد. وسواسش از بین می‌رود. چادر را کنار می‌گذارد:

«دیگر چادر سرم نمی‌کنم. هانیه با مانتو بیشتر شبیه من است تا کسی که به خاطر شهادت پدر و علاقه مادرش چادر سرش می‌کرد...» (همان: ۱۹۳)

ارتباطش با مادرش خوب می‌شود. به دیدار مادرش و آقای مهدوی (همسر مادر) می‌رود؛ با ظاهری متفاوت:

«کوتاه‌ترین پانچم را پوشیده‌ام با شالی وسط سرم...» (همان: ۳۱۶)

از بین رفتن هانیِ ساختگی و تبدیل آن به هانیِ واقعی درواقع درست به از بین رفتن عقده کودکی او باز می‌گردد. نقطه محوری این تغییر صحبتی است که شاهو می‌کند:

«تو به خاطر بابا، من به خاطر مامان، اون یکی به خاطر بچه‌اش... به نظرم وقتشه به خاطر خودمون، خودمون باشیم.» (همان: ۱۰۷)

بعد از این جمله و بیشتر شدن عشقش به شاهو، هانی دگرگون می‌شود و شاهد از بین رفتن عقده حقارت او هستیم.

دیگر شخصیت‌ها نیز گرفتار گذشته و تحقیرهای پیشین هستند. به‌ویژه شاهو که کودکی بسیار سختی داشته است و از اردوگاه‌های منافقین در آلمان فرار کرده. پدرش را نمی‌شناسد و ارتباط خوبی با مادرش ندارد. در اواخر داستان، زمانی که متوجه می‌شود حال آذر، مادرش، خوب نیست به همراه فریبا به آلمان می‌روند و پس از فوت آذر، جنازه او را با مشکلات بسیار و تلاش‌های هانی و آقای مهدوی، به بهشت زهرا می‌آورند. شاهو نیز پس از غلبه عشق، آرام‌تر می‌شود و رفتار و گفتارش تغییر می‌کند.

۲) آیا هانی‌مون ماندگار خواهد شد؟

برای ارزش‌گذاری و خوب دانستن یک رمان هیچ‌گاه نمی‌توان معیار درستی در نظر گرفت و قاطعانه پاسخ داد که چه رمانی خوب است یا خیر. بهترین وسیله ارزیابی، گذشت زمان است که نشان می‌دهد چه رمانی خوب است. اینکه آیا پس از چند دهه خوانندگان به سراغ آن رمان می‌روند یا خیر؟ رمان‌هایی که «بعد از گذشت بیست - سی سال از یادها بروند و کسی دیگر به خواندن آن‌ها رغبت نکند؛ ماندگار نخواهد بود و ارزشی ندارد.» (میرصادقی، ۱۳۸۳: ۱۲۶-۱۲۷) برای پاسخ به پرسش ماندگاری «هانی‌مون»، اثر را از دو دیدگاه بررسی می‌کنیم:

۲-۱) ساختار

ساختار تشکیل‌دهنده هر رمان و داستانی را بראعت استهلال، پی‌رنگ، شخصیت، گره‌های اصلی و فرعی، گره‌گشایی، فضاسازی، توصیف، ویراستاری و... تشکیل می‌دهد.

۲-۱-۱) بראعت استهلال

از ویژگی‌هایی که در این بخش می‌توان به آن اشاره کرد، «خوش‌آغازی» یا «براعت استهلال» است. نادر ابراهیمی در کتاب «براعت استهلال» به طور کامل به این بحث پرداخته و تقسیم‌بندی‌هایی انجام داده است. «براعت استهلال یا خوش‌آغازی را این‌گونه تعریف می‌کنیم: موثر، مقبول، جمیل و جذاب آغاز کردن (یا شنیدن) داستان، آن‌گونه که این آغاز، در ارتباط با، یا در خدمت یک یا چند عنصر از عناصر داستان باشد، و نیز در ارتباط با سازه‌های اصلی و ساختار داستان.» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۲۰) همان‌گونه که در بخش پیش اشاره شد؛ داستان آغاز خوش ندارد:

«درست امروز، همین امروز که از آسمان و زمین، خاک و مه می‌بارد و من به اندازه همه عمر سی و کوفت ساله‌ام گه مرغی‌ام، امروز که نمی‌شود از پشت شیشه این ماشین لعنتی هیچ‌جای این دنیا را دید؛ من باید بروم برای عکاسی

روسی‌های مزون ایگاد لعتی که بیشتر بفروشد و بمیرد تا پولی بدهد به من تا این مسخره‌بازی‌ای که به اسم بیزینس راه انداخته‌ام؛ بچرخانم» (احدیت، ۱۴۰۲: ۵)

بند نخست داستان با بخشی از تعریف نادر ابراهیمی، همسو نیست. داستان در آغاز «جمیل و جذاب» نیست اما موثر است و به‌ویژه شامل بخش دوم تعریف می‌شود و با عناصر داستان در ارتباط است. از این رو داستان تقریباً خوش‌آغازی دارد و این ویژگی می‌تواند عامل مهمی در خواندن رمان باشد.

۲-۱-۲) پی‌رنگ و موضوع

«پی‌رنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی تنظیم می‌کند... پی‌رنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۶۴)

هانی‌مون از نظر پی‌رنگ و موضوع، کاری تازه است. تازه نه به معنای نوآور بودن؛ بلکه به معنای موضوعی که کمتر به آن پرداخته‌اند. پیش از این اثر، «زمین سوخته» احمد محمود و «۶۹» اسماعیل فصیح تنها داستان‌هایی هستند که به مشکلات خانواده‌های آسیب‌دیده در جنگ پرداخته‌اند. هم‌چنین نویسنده، به دردهای این گروه از جامعه پرداخته است. دردی که هسته اصلی شکل‌گیری هر اثر هنری است. درد یتیم شدن، سرکوفت شنیدن، تنها شدن، کنترل‌گری و...

در داستان حوادث به شکل منطقی و عقلانی کنار یک‌دیگر قرار گرفته‌اند و مکمل یک‌دیگر برای پیشبرد داستان هستند. دلیل وارد شدن آذر به اردوگاه اشرف و بیماری او فریبا است که آذر را با شهروز آشنا می‌کند. زنی که در عکس کنار پدر هانی ایستاده است، مادر شاهو است که عاشق شده است و دیگر مسائل که در هم تنیده شده است.

۲-۱-۳) شخصیت

«اشخاص ساخته‌شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش‌نامه و... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت؛ در اثر روایتی و نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد.» (همان: ۸۴) «نویسنده برای شخصیت‌های خود باید سه ویژگی را در نظر بگیرد. نخست باید در رفتارشان ثابت‌قدم و استوار باشند. دوم، شخصیت‌ها باید برای اعمال‌شان انگیزه پسندیده‌ای داشته باشند. سپس، باید پذیرفتنی و واقعی باشند.» (همان: ۸۵) شخصیت‌ها را می‌توان به انواع قالبی، قراردادی، نوعی، نمادین، تمثیلی و همه‌جانبه تقسیم کرد. (همان: ۹۶-۱۱۵)

شخصیت اصلی داستان، دختری به نام هانیه یغمایی است. کسی که در کودکی پدرش را در جنگ از دست داده است. مادری دارد به نام «تمنا»، که او را با سخت‌گیری‌های بسیاری پرورانده و قصد ازدواج مجدد دارد. برادرش حامد از آن‌سوی دنیا گاهی تماس می‌گیرد. شخصیت دوم داستان، «شاهد ندایی» است که برای کار در دفتر مدلینگ هانیه، وارد داستان می‌شود. شخصیتی که در کودکی، در کارگاه‌های اجباری آلمان کار می‌کرده، پدرش را ندیده و مادرش او را از کودکی ترک کرده، و به تازگی با مادرش ارتباط گرفته است.

این داستان دو شخصیت مهم دیگر هم دارد، فریبا، عمه هانیه، که پیچیده‌ترین و گنگ‌ترین شخصیت داستان است. کسی است که از گذشته آگاه است و خودش در به وجود آمدن شرایط امروز دخیل است اما صحبتی نمی‌کند و چیزی نمی‌گوید. هم‌چنین شخصیت دیگر، آقای مهدوی است. شخصی که با تمنا ازدواج می‌کند و تا پایان داستان به صورت مستقیم او را نمی‌بینیم اما در انتها آگاه می‌شویم که به صورت پنهانی کارهای بسیاری انجام داده است مانند فرستادن شاهد ندایی به دفتر هانیه از طریق واسطه.

جمال میرصادقی در کتاب «عناصر داستان»، شخصیت‌ها را از جهت فعال و غیرفعال بودن به دو دسته «ایستا» و «پویا» تقسیم می‌کند. (همان: ۹۴-۹۳) در داستان با شخصیت‌های کم اما پویا روبه‌رو هستیم. هیچ یک از شخصیت‌ها ایستا و منفعل نیستند. هر کدام تلاشی می‌کنند. حتی فردین یغمایی، پدر هانی، که شهید شده است هم‌چنان در بطن ماجراها هست یا پدر هومان و حنانه که پس از چندین سال او را در آسایشگاهی در جنوب پیدا کرده‌اند؛ باز دیگران را به تکاپو وا می‌دارد.

۲-۱-۴) گره و گره‌گشایی

«گره‌گشایی، پی‌آمد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نتیجه نهایی رشته حوادث است و نتیجه گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوء تفاهمات. در گره‌گشایی، سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود و آن‌ها له موقعیت خود آگاهی پیدا می‌کنند، خواه این موقعیت به نفع آن‌ها باشد یا به ضررشان.» (همان: ۷۷) مهم‌ترین عامل کشش هر داستانی گره آن است که خواننده را با خود همراه می‌کند و ذهن او را درگیر می‌کند. گره اصلی داستان، یافتن پاسخی است برای رخدادهای گذشته و افراد حاضر در آن عکس. این گره در اواخر داستان باز می‌شود اما جای خود را به گره دیگری می‌دهد و آن بیماری «آذر» و مرگ اوست. به گره فرعی داستان پیش از این اشاره شد. (عقدۀ حقارت هانیه)

از ویژگی‌های دیگر رمان که می‌توان در این بخش به آن اشاره کرد وجهی بودن آن است. خوانندگان مختلف عامل کشش را گوناگون می‌دانند. برخی آگاهی از سرنوشت آذر را دلیل کشش داستان می‌دانند و برخی اینکه آیا هانی به خود واقعی‌اش می‌رسد یا نه. به نظر نگارنده، در کنار گره داستان، عامل دیگر که به غنای اثر کمک می‌کند و کشش داستان را بیشتر می‌کند؛ این است که آیا هانی به خود واقعی‌اش می‌رسد یا خیر؟ چادر را کنار می‌گذارد یا خیر؟

۲-۱-۵) فضا سازی و توصیف

فضاسازی در این اثر نقش پررنگی دارد و از حالت کلیشه‌ای خارج شده است. نویسنده فضاسازی و توصیف‌ها را با استفاده از صنایع ادبی (بدیع و بیان) شکل می‌دهد. تشبیه‌ها و استعاره‌هایی تازه و زیبا. چند نمونه:

«مرغ روی سالادم جان می‌گیرد انگار. انگار دارد توی دلم پرپر می‌زند، پر می‌زند و بالا می‌آید. چرخ می‌زند توی سینه‌ام. می‌چرخد و بال‌هایش می‌خورد زیر دلم...» (احدیت، ۱۴۰۲: ۶۹)

«نور چراغ چشمک‌زن قرمز روی آسفالت، جوی خونی است که هر شب از توی کابوس‌هایم تا خود صبح شره می‌کند.» (همان: ص ۱۱۰)

۲-۱-۶) ویراستاری

اشکال مهم رمان، ویراست ضعیف آن است که می‌توان در دو بخش به آن پرداخت.

۲-۱-۶-۱) دستور زبان و واژه

مرتب نبودن اجزای جمله اشکال مهمی است که در داستان دیده می‌شود. این مورد گاهی به تعقید هم منجر می‌شود. هم‌چنین در برخی موارد اگر از واژه‌های مترادف استفاده بشود، متن روان‌تر خواهد شد و از تکرار دور می‌شویم. مورد دیگر، استفاده از واژه‌های عامیانه است که در شرایط غیر از نقل قول آمده است. هم‌چنین در چند مورد نیز واژه نادرست نوشته شده است.

چند نمونه همراه با ویرایش شده آن ذکر می‌شود:

«مرغ روی سالادم جان می‌گیرد انگار. انگار دارد توی دلم پرپر می‌زند، پر می‌زند و بالا می‌آید.» (همان: ۶۹)
قید شک باید در ابتدای جمله بیاید که در اینجا، به انتها برده شده است. هم‌چنین تکرار قید شک یکسان در ابتدای دو جمله متوالی زیبا نیست. هم‌چنین واژه «توی» عامیانه است که در داستان بسامد بالایی دارد.

ویرایش آن: «گویا مرغ روی سالاد من جان می‌گیرد. انگار درون دل من پرپر می‌زند. پر می‌زند و بالا می‌آید.»

«کوتاه‌ترین پانچم را پوشیده‌ام با شالی وسط سرم...» (همان: ۳۱۶)

ویرایش آن: «کوتاه‌ترین پانچام را با شالی وسط سرم پوشیده‌ام...»

عامیانه:

«با مانتو سفیدی که برای آخرین عکس پوشیده‌ام راه می‌افتم از دفتر بزنم بیرون. بچه‌ها دارند وسایلشان را جمع

می‌کنند که بعد از من بزنند بیرون.» (همان: ۱۶۰)

در کنار اصطلاح عامیانه «بیرون زدن» تکرار این اصطلاح را در دو جمله متوالی داریم. هم‌چنین «راه افتادن و دارند» نیز که اصطلاح عامیانه دیگری است. اشکال دیگر این است که فعل جمله نخست با زمان آن تطابق ندارد. این مورد در چند بخش از داستان مشاهده می‌شود.

ویرایش آن: «می‌خواهم از دفتر خارج شوم؛ با مانتو سفیدی که برای آخرین عکس پوشیده بودم. بچه‌ها در حال

جمع کردن وسایلشان هستند تا پس از من از دفتر بیرون بروند (= دفتر را ترک کنند).»

البته شایان ذکر است که نامرتب بودن اجزای جمله را می‌توان سبک شخصی نویسنده نیز در نظر گرفت. از این

روی که در داستان‌های دیگرشان نیز اینگونه است و هم‌چنین در مکالمه‌های روزمره‌شان نیز همین رویه را دنبال

می‌کنند. اما در مواردی که به تعقید منجر شده است باید ویرایش شود.

۲-۱-۶-۲) علائم سجاوندی

در داستان به علائم نگارشی دقت نشده است. گاهی نیز جمله طولانی می‌شود و به تعقید می‌انجامد. مانند:

«در قصه ما؛ من هیچ‌وقت دوباره شوهر نمی‌کردم.» (همان: ۵۱)

ویرایش آن: «در قصه ما، من هیچ‌وقت دوباره شوهر نمی‌کردم.»

«پرده اتاق خواب را که کنار بزنم نور از آپارتمان بالایی می‌ریزد توی اتاقم و همراه نور صدای سرفه‌های خشک همسایه که یک هفته است کرونا گرفته و به سرایدار سپرده کسی نفهمد، زوزه می‌کشد توی گوشم.» (همان: ۵۱)

ویرایش آن: «پرده اتاق خواب را کنار می‌زنم و نور از آپارتمان بالایی به اتاق من می‌آید (= در اتاق من سرازیر می‌شود). همراه نور صدای سرفه‌های خشک همسایه در گوشم زوزه می‌کشد. یک هفته‌ای می‌شود که او کرونا گرفته است و به سرایدار سپرده که کسی نفهمد (= متوجه نشود).»

به طور کلی از نظر ساختار، داستان قوی‌ای است که با برطرف کردن اشکال ویرایشی آن در چاپ‌های آینده بسیار بهتر خواهد شد. پس از نظر ساختار، رمان هانی‌مون ماندگار خواهد شد. اما ساختار به تنهایی کافی نیست و نیازمند محتوای خوب و قاعده‌مندی است. پس به بخش دیگر یعنی محتوا، بپردازیم.

۲-۲) محتوا

از نظر محتوا می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۲-۲-۱) درد

یکی از عوامل ماندگار کردن اثر، اشاره به مشکلات، نگرانی‌ها و دردهای مردم است. داستان برپایه یک درد و یک آسیب نوشته شده است. همان‌گونه که نمی‌توان تاریخ را حذف کرد؛ آثاری که اشاره به تاریخ دارد نیز حذف نشدنی‌اند. داستان در ژانر ادبیات جنگ (پساجنگ) نوشته شده است. اهمیت داستان در اینجا است که از دید دیگری به جنگ پرداخته است و آن خانواده‌های شهیدان و مجروحان هستند. از مشکلات هانیه می‌گوید که پدرش شهید شده است و از نگرانی‌های هومان و حنا که پس از سال‌ها بی‌خبری از پدرشان که فکر می‌کردند شهید شده است؛ او را در آسایشگاهی پیدا می‌کنند که از گذشته هیچ چیز در ذهنش نیست و فراموش کرده است.

۲-۲-۲) فرهنگ عامه و روزگار

۲-۲-۲-۱) اسم

در روزگار کنونی، افراد جدای از اسم خودشان معمولاً نام مستعاری دارند که یا بخشی از نام حقیقی‌شان است یا متفاوت است. این مورد در داستان بازتاب بسیاری دارد. هانیه را با نام هانی، شاهد را با نام شاهو، مامان (تمنا) را با نام مامان سرهنگ و.... می‌شناسیم.

هم‌چنین با بررسی نام شخصیت‌های نسل قبل و جوان داستان به دست‌آورد دیگری می‌رسیم و آن مدرن و پارسی شدن نام‌هاست. از تمنا و آذر و فریبا به هانیه و از رضا به شاهو و هومان می‌رسیم. تقابلی که در بحث جامعه‌شناختی می‌توان به آن پرداخت. تغییر ذهنیت مردم در نسل‌های گوناگون که هر دوره‌ای طبق عقاید و باورهای‌شان نامی را روی فرزند می‌گذارند.

۲-۲-۲-۲) اینستاگرام

فضای مجازی برای نسل جدید کاربردهای فراوانی دارد. از اتلاف وقت گرفته تا کسب و کار. در داستان با هر دو نمود رو به رو هستیم. هم‌چنین مواردی مانند دایرکت و تیک آبی و... که از وابسته‌های فضای مجازی است؛ کاربرد دارد. یکی از اهداف هانیه در داستان، گرفتن تیک آبی است که از دغدغه‌های نسل جوان است.

۲-۲-۳) آداب و رسوم

در داستان با قوانین دنیای امروز رو به رو هستیم نه سال‌های گذشته. افرادی که هم‌دیگر را دوست دارند با یک‌دیگر قرار می‌گذارند؛ دست یک‌دیگر را می‌گیرند؛ هم‌دیگر را بغل می‌کنند؛ بدون اعتنا به آداب و رسوم کهن و مسائل مذهبی. این مسئله در جامعه امروزی بازتاب بسیاری دارد و نویسنده با توجه به شرایط جامعه به این تصاویر اشاره کرده است و در داستان خویش به آن پرداخته است.

«کف هر دو دستم را می‌گذارم روی شانه‌های پهن شاهو، گرمای شانه‌اش تا وسط سینه‌ام بالا می‌آید.» (همان: ۲۹۳)

«دستم را می‌گیرد که از جوی عریض کنار خیابان بگذرم.» (همان: ۲۹۶)

و چندین نمونه دیگر که در داستان به آن اشاره شده است.

۲-۲-۴) اصطلاح

همان‌گونه که در رمان به آداب و رسوم جدید اشاره شده است؛ اصطلاح‌های امروزی نیز دیده می‌شود مانند: دیت «بعد از این همه این‌ور و آن‌ور رفتن با شاهو خیال می‌کنم اولین دیت‌ام را با او می‌روم...» (همان: ۲۹۴)

نویسنده به دلیل آنکه متولد کاشان است، برخی اصطلاحات کاشان را در داستان خود به کار برده است مانند گوریدن. هم‌چنین اشاره به روستاهای اطراف این شهر دارد مانند برزک.

«شب‌ها چیزی دارند که فکر توی سرت می‌شود یک لباس بافتنی آن‌قدر می‌شکافی و می‌شکافی، آن‌قدر باز می‌شوند که یادت می‌رود سر کاموا کجاست. کامواها درهم گوریده می‌شوند و تا بخواهی از هم بازشان کنی و برسی به اول، خواب از سرت پریده و روشنی سپیده پیده اتاقت را روشن کرده است.» (همان: ۲۵۷)

۲-۲-۵) نقاب زدن

در زمانه حاضر، ریا و دو رو بودن بازتاب بسیاری دارد. هیچ‌کس آنی نیست که دوست دارد. برای بیرون آمدن از خانه، باید نقاب بزند. در داستان شاهد این نقاب زدن‌ها هستیم. هانیه که به چادر اعتقاد ندارد اما به دلیل آنکه مادرش اصرار می‌کند با چادر از خانه خارج می‌شود و به مرور زمان چادر را کنار می‌گذارد. در انتهای داستان شاهد تبدیل شدن هانیه به خود واقعی‌اش هستیم نه خود ساختگی‌اش. یکی از کشش‌های داستان دقیقاً همین بحث چادر هست. خواننده از ابتدای رمان، به دنبال این هست که بداند آیا هانیه خود واقعی‌اش می‌شود و یا در تمام داستان به چیزی تظاهر می‌کند که به آن اعتقاد ندارد.

۲-۲-۶) کرونا

رمان در زمان همه‌گیری بیماری کرونا روایت می‌شود و به اصطلاح‌های خاصی که مربوط به آن زمان است اشاره کرده است مانند: ماسک زدن، استفاده از الکل، فاصله اجتماعی و... این موارد دلیلی است برای آنکه در آینده برای شناخت فرهنگ عامه روزگار، به این رمان رجوع کنند و برای آگاهی از شیوه زندگی مردم و شرایط جامعه در زمان همه‌گیری بسیار اهمیت دارد. هم‌چنین اشاره به کرونا، مسئله مهم دیگری است که آیندگان را به زندگی در آن شرایط آگاه می‌کند؛ مانند آشنایی ما با جنگ جهانی دوم، قحطی و وبا از طریق رمان.

در مجموع می‌توان گفت از دید ساختار و محتوا، رمان هانی‌مون، کاری ماندگار خواهد بود. در آینده نه تنها علاقه‌مندان به رمان، بلکه پژوهشگران فرهنگ عامه و جامعه‌شناسان نیز به این اثر رجوع خواهند کرد و متن مفیدی برای کارهای پژوهشی و تحقیقی آن‌ها خواهد بود.

نتیجه‌گیری

رمان هانی‌مون، کاری در ژانری بکر است. خواننده را همراه خود می‌کشاند و تا پایان داستان با او همراه می‌شود. اهمیت داستان، ورای موضوع آن، شخصیت‌پردازی‌های بسیار خوب آن است که می‌توان آن‌ها را بر اساس دیدگاه‌های گوناگون بررسی کرد. هم‌چنین رمان از نظر توصیف و فضا سازی اثر موفقی بوده است و در ایجاد تصاویر تازه و نگاه هنری به پدیده‌های پیرامون خود توانسته است؛ دست به خلق تازه‌ای بزند.

به شخصیت‌های داستان از دیدگاه آلفرد آدلر نگاه شد و مشخص گردید که شخصیت اصلی داستان (هانیه) دچار عقدۀ حقارت می‌باشد و این پاسخ گره‌های آغاز داستان است. هانیه به دلیل آنچه در کودکی اش رخ داده است دچار این عقده شده است. با ازدواج مادرش این مشکل بروز می‌کند و در گفتمان و برخورد او با افراد دیگر نمود دارد.

هم‌چنین با بررسی رمان از دیدگاه ساختار و محتوا و نشان دادن نقاط قوت و ضعف، نشان دادیم رمان «هانی‌مون» ماندگار خواهد شد و آیندگان به این داستان توجه خواهند داشت. پی‌رنگ، شخصیت‌پردازی، گره و گره‌گشایی، فضا سازی خوبی که در داستان رخ داده است؛ بازتاب و پیرایش ضعیف اثر و براعت استهلال نه‌چندان خوش‌آیند را در بخش ساختار، کم‌رنگ می‌کند. پرداختن به درد و فرهنگ عامه (اسم، اینستاگرام، آداب و رسوم، اصطلاح، نقاب زدن، کرونا) دلیلی بر اهمیت محتوای داستان است.

منابع

- ابراهیمی، نادر، (۱۳۹۶)، *براعت استهلال*، تهران: روزبهان
- احدیت، شهره، (۱۴۰۲)، *هانی مون*، بی‌جا: بی‌جا
- احدیت، شهره، (۱۴۰۰)، *زمان زوال*، تهران: نیماژ
- احدیت، شهره، (۱۴۰۰)، *زخم‌زار*، تهران: نیماژ
- احمدی گیوی، حسن، انوری، حسن، (۱۳۹۵)، *دستور زبان فارسی ۱ ویرایش چهارم*، چ ۵، تهران: فاطمی
- دهقانی، محمد، (۱۴۰۰)، *از شهر خدا تا شهر انسان (نقد و بررسی ادبیات کلاسیک و معاصر)*، چ ۲، تهران: مروارید
- ذوالفقاری، حسن، (۱۳۹۶)، *آموزش ویراستاری و درست‌نویسی*، چ ۳، تهران: علم
- سپانلو، محمدعلی، (۱۳۷۱)، *نویسندگان پیشرو ایران*، چ ۴، تهران: نگاه
- شمیسا، سیروس، (۱۴۰۱)، *نقد ادبی (ویراست سوم)*، چ ۲، تهران: میترا
- صادقی، علی اشرف، زندی مقدم، زهرا، (۱۳۹۴)، *فرهنگ املاهی خط فارسی*، چ ۷، تهران: آثار
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۳)، *آیین نگارش مقاله پژوهشی ویراست سوم*، چ ۱۲، تهران: سخن
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۱)، *شناخت داستان*، تهران: مجال
- میرصادقی، جمال، (۱۳۸۵)، *عناصر داستان*، چ ۵، تهران: سخن
- میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۰)، *صد سال داستان‌نویسی ایران (جلد اول و دوم)*، چ ۲، تهران: چشمه

Review of the novel "Hanimoon"

Farahmand Farzanegan

Bachelor's degree student in Persian Language and Literature

farahmandfarzanegan1581@gmail.com

Abstract

The novel "Hanimoon" written and published by "Shohreh Ahadit" (2024 AD). This historical novel addresses the issues faced by families affected by Iran- Iraq war (1980-1988). The present research aims to review the story's progression examine the author's voice as a female and evaluate this perspective. It analyzes the protagonist from the perspective of Alfred Adler's psychological critique, uncovering the roots of Hanieh's (the protagonist) problems. Furthermore, it answers whether "Hanimoon" will remain a classic in Persian literature. The method of work in this qualitative, and it will be carried out using descriptive-analytical, documentary-library method and a case method based on the story text. The study shows that Hanieh suffers from an inferiority complex from Alfred Adler's viewpoint. Additionally, the research examines the novel's structure and content, demonstrating that the story will become everlasting despite the structural flaws.

Keywords: the novel Hanimoon, Protagonist, Review, Alfred Adler's theory

بررسی تحول ژانرهای ادبی (با تکیه بر بهاریه‌های شعر فارسی)

جعفر فسایی (نویسنده مسئول)

دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان فارس

jfasaei@yahoo.com

سمیه رضایی

استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان

s.rezaee@cfu.ac.ir

غلامحسین خمر

استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، تهران: ایران

ghkhammar1344@gmail.com

چکیده

زمینه و هدف: انواع ادبی را نمیتوان مطلق و ثابت انگاشت بلکه نظام‌های نوعی تحت تاثیر گفتمان‌های متفاوت دچار چرخش‌ها و تغییرات بعضاً محسوسی می‌شوند. این تغییرات می‌تواند به صورت کلی یک ژانر را استحاله کند و هم می‌تواند در دایره همان ژانر آن را به سمت هم‌نوع خود متمایل سازد. بر این اساس در مقاله حاضر ابتدا بهاریه را در ذیل ژانر غنایی بررسی کردیم و سپس آن را در بسترهای متفاوت ردیابی کرده‌ایم تا بتوانیم خط سیر و تطور این زیر ژانر را ترسیم کنیم.

روش مطالعه: این پژوهش به شیوه پژوهش کتابخانه‌ای و با رویکرد توصیفی تحلیلی با بررسی منابع موجود انجام شده است.

یافته‌ها: نتایج نشان می‌دهد بهاریه به عنوان زیر ژانر غنایی در شعر فارسی دوره اول با آنچه که در شعر عرفانی مطرح می‌شود تفاوت ساختاری و بنیادی دارد؛ چه از نظر بار غنایی و چه از نظر هندسه و رتوریک شعر. تلقی شاعر مقیم دربار غزنوی از بهار با تلقی شاعر عارف که خود را شاهباز طریقت عشق می‌داند که در آسمان‌ها سیر می‌کند، متفاوت است و این مسئله در شعر معاصر که مناسبات تازه‌ای حاکم است، به کلی تغییر موضع می‌دهد و در هیأتی تازه، جلوه‌گر می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ژانر غنایی، زیرژانر بهاریه، دگردیسی ژانر، سبک خراسانی، عرفان، شعر معاصر.

۱- مقدمه

طبقه‌بندی دانش‌ها از زمان‌های دور مطرح بوده است. اینکه برای پرداختن به هر دانشی نخست باید آن را طبقه‌بندی کرد و شاخه‌های مختلف آن را از یک‌دیگر تفکیک کرد مسئله تازه‌ای نیست، اما این مسئله خصوصاً در دوره معاصر و همراه با رشد علوم و فراگیری تکنیک و نگرش پوزیتیویستی به علوم و به هستی، جایگاه ویژه‌ای یافته است. در رابطه با سابقه دسته‌بندی ادبیات باید به عقب برگشت و به گاهواره دانش و فلسفه یعنی یونان رجوع کرد. در اروپا ارسطو را نخستین کسی می‌دانند که به طبقه‌بندی انواع ادبی به صورت نظام‌مند و مدون پرداخته است، اما قبل از او افلاطون حالات بیان ادبی را به سه نوع روایی، نمایشی، و مخلوط تقسیم کرده بود. ارسطو در کتاب فن شعر انواع ادبی را بر پایه شیوه یا حالات بیان و موضوع محاکات طبقه‌بندی می‌کند و سپس بیان را نیز به دو نوع روایتی و نمایشی تقسیم می‌کند. تقسیم‌بندی سه گانه حماسی غنایی و نمایشی متعلق به ارسطو نیست، زیرا در آثار به جا مانده از او و استادش افلاطون جایی برای شعر غنایی در نظر گرفته نشده است. دکتر صورتگر معتقد است که «دلیل این امر آن است که اشعار غنایی با موسیقی همراه بوده و از این رو شعر محض محسوب نمی‌شده است حال آنکه قصد ارسطو این بود که فقط آنچه را که به وسیله زبان و الفاظ بیان می‌شود بررسی کند» (شمیسا ۱۳۷۰: ۱۲).

شعر غنایی را در قرن ۱۸ برخی از رمانتیست‌های آلمانی که تقسیم‌بندی سه‌گانه روایی و نمایشی و غنایی را ابداع کردند به طبقه‌بندی نوعی وارد ساختند. تعمیم این طبقه‌بندی به ادبیات فارسی موافقان و بعضاً مخالفانی داشته است. مرحوم بهار سعی کرده است تا با رویکرد تطبیقی مصداق‌هایی برای الگوی طبقه‌بندی ارسطویی در ادبیات فارسی بیابد. «به جای کمدی، هجا یا اشعار زنده عشقی و دور از نزاکت، که مخصوصاً در عهد قدیم بسیار متداول بوده است، دیده می‌شود و به جای درام، اشعار وصفی به تفصیل از قبیل اشعار رزمی و مثنویات عاشقانه پیدا شده و در عوض تراژدی، قصاید مرثیه یا ضمن مثنویات، داستان‌های محزون دیده می‌شود و هم‌چنین در مقابل اشعار غنایی، غزلیات یا مثنویات عشقی و در مقابل شعر وصفی، بهاریه و خزانیه و شرح شکار و جنگ در ضمن قصاید می‌آید» (به نقل از گلبن، ۱۳۵۱: ۱/ص ۱۳۹). مرحوم همایی، حسین رزمجو در کتاب انواع ادبی و رستگار فسایی در کتاب انواع شعر فارسی به دنبال تطبیق دادن انواع ارسطویی با انواع شعر فارسی برآمدند. شفیع کدکنی با طبقه‌بندی ادبیات فارسی بر اساس الگوی ارسطو موافق نیست: «آنچه به عنوان شعر غنایی یا تمثیلی یا حماسی و حکمی و عرفانی معرفی شده، چندان مرزهای متداخل و درهم شده‌ای دارد که جز در عالم تعریف و مباحث مجرد و کلی نمی‌توان آن‌ها را از یک‌دیگر جدا کرد. تعریفاتی که ناقدان اروپایی از هر کدام از این انواع ادبی کرده‌اند به هنگام تطبیق و سنجش با نمونه‌های شعر دری قابل انطباق نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۷۷).

۲- پیشینه تحقیق

به عنوان پیشینه تحقیق حاضر می‌توان به آثاری که در حوزه طبقه‌بندی انواع ادبی است، ارجاع داد. آثاری که در این حوزه قرار می‌گیرند عبارتند از کتاب انواع ادبی سیروس شمیسا (۱۳۸۳) که در آن تحت تأثیر آراء و نظریات ارسطو به طبقه‌بندی آثار ادبیات فارسی پرداخته است. شمیسا انواعی همانند حماسی، غنایی و دراماتیک را برای ادبیات سنتی و انواع دیگری مثل رمان و داستان‌های کوتاه را برای ادبیات جدید مطرح کرده است. کتاب مهم دیگر متعلق است به رزمجو (۱۳۸۲) است که او نیز به طبقه‌بندی آثار ادب فارسی پرداخته است. کتاب مهم دیگر اثر سیدمهدی

زرقانی (۱۳۹۰) است. او در این کتاب ضمن اشاره به طبقه‌بندی ارسطویی با تغییراتی که در آن ایجاد کرده به الگویی متفاوت برای طبقه‌بندی آثار ادبی فارسی دست یافته است. نویسنده در این کتاب از تحول و چرخش انواع ادبی نیز سخن گفته است. آثار مهم دیگر در این حوزه شامل مواردی است که به بهاریه‌ها پرداخته است. محمدعلی جمالزاده (۱۳۴۶) به برخی از بهاریه‌ها در شعر شاعرانی چون نظامی، سعدی حافظ و مولانا اشاره کرده است. حمیدرضا شکارسری (۱۳۸۸) تأثیر قرآن بر بهاریه‌های فارسی را نشان داده است. بنابراین تحقیق مستقلی در باب بهاریه به عنوان یک نوع ادبی که در تاریخ شعر فارسی دچار چرخش و تحول شده است، انجام نگرفته است.

۳- ژانر غنایی

ژانر غنایی به دلیل ارتباط مستقیم و بی‌واسطه‌ای که با احساسات و تخیلات انسان دارد از انواع پرتطرفدار و مقبول در دوره‌های مختلف شعر فارسی بوده است. «در یونان باستان پس از جنگ‌های پی‌درپی آرامشی نسبی برقرار می‌شود و نوعی نظام بر شهر حاکم می‌شود مردم به خویش می‌آیند و از لذت‌های زندگی سخن می‌گویند فرد در جامعه اعتبار خود را باز می‌یابد و انسان در جمع گم‌شده نیست؛ در این عصر شعر غنایی شکل می‌گیرد» (شفیعی کدکنی ۱۳۵۲: ۱۰۲). این گونه سخنان به اعتبار اینکه با نوعی آلت موسیقایی به نام لیر انشاد می‌شد، به «لیریک» شهرت یافت. معادل این نوع را در شعر فارسی «شعر غنایی» گفته‌اند. «غنا در لغت به معنی نغمه و آواز خوش طرب انگیز است و شعر غنایی به شعری گفته می‌شود که گزارشگر احساسات و عواطف شخصی شاعر باشد» (فرهنگ فارسی معین ذیل غنا). شفیع کدکنی در تعریف شعر غنایی می‌گوید «شعر غنایی سخن گفتن از احساس شخصی است به شرط اینکه دو کلمه احساس و شخصی وسیع‌ترین مفاهیم آن‌ها را در نظر بگیریم، یعنی تمام انواع احساسات از نرم‌ترین احساسات تا درشت‌ترین آن‌ها با همه واقعیاتی که وجود دارد. احساس شخصی بدان معنا که خواه از روح شاعر مایه گرفته‌باشد و خواه از احساس او به اعتبار این که شاعر فردی است از اجتماع. روح او نیز در برابر بسیاری از مسائل با جامعه اشتراک دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۲). صفا معتقد است که «غرض و غایت شعر غنایی عواطف و نفسانیات فرد است و تمام عواطف نفسانی بشر از هر نوع که باشد موضوع آن است. البته نمی‌توان تنها عواطف عاشقانه را موضوع اصلی شعر غنایی دانست بلکه مراد از عواطف انسانی تمام تجلیات عواطف و احساسات بشری است از احساسات دینی و میهن پرستی گرفته تا حیرت و عشق و کینه و تحسر و بیان غم‌های درونی» (صفا، ۱۳۷۴: ۲۴). زرقانی شعر غنایی را گزارش عواطف شاعر در بیانی موزیکال و زبانی متمایل به قطب نرم می‌داند و می‌گوید «در ژانر غنایی هدف نخستین شاعر گزارش عواطف درونی در صورت بیانی زیبا باشد دایره این عواطف بسیار گسترده و در عین حال متنوع است از احساسات عاشقانه و تغزلی گرفته تا عواطف انده‌گینانه، هم‌دردانه، خشم‌گینانه، طرب‌انگیز، تمسخرآمیز و همه احساسات فردی و اجتماعی دیگر (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

دامنه این ژانر در ادبیات فارسی بسیار گسترده است و حجم بسیار زیادی از متون ادبی فارسی به این ژانر اختصاص یافته است. «در شعر فارسی وسیع‌ترین افق معنوی، افق شعرهای غنایی است موضوعاتی که در ادب فارسی حوزه شعر غنایی را تشکیل می‌دهد تقریباً تمام موضوعات رایج است بجز حماسه و شعر تعلیمی. حتی داستان‌های منظوم ادب فارسی همه در مقوله شعر غنایی قرار می‌گیرند و در یک نگاه اجمالی شعرهای عاشقانه، فلسفی، عرفانی، مذهبی، هجو، مدح و وصف طبیعت همگی مصادیق شعر غنایی هستند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۳). زرقانی برای ژانر غنایی

زیرژانرهایی برمی‌شمارد که «شعر ستایشی»، «شعر عاشقانه»، «غزل عرفانی»، «شعر هجوی»، «شعر تفننی» (هزلی، فکاهی)، «شعر مرثیه ای» و «شعر طنزی» برخی از زیرشاخه‌های این نوع را تشکیل می‌دهد. البته مرزهای این تقسیم‌بندی قابل‌گسترش هستند و به گونه‌ای نیست که نتوان شاخه‌های دیگری بر آن افزود. یکی از این زمینه‌ها، طبیعت و خصوصاً بهار است. از آنجایی که وصف بهار و طبیعت ارتباط مستقیم و بلافاصلی با تخیل و احساس شاعر برقرار می‌کند آن را می‌توان در ذیل ژانر غنایی بررسی کرد. «یکی از مضامین اصلی ادب غنایی توصیف است که همواره کنار مضمون اصلی شعر غنایی دیده می‌شود به نحوی که شعر غنایی را می‌توان شعر توصیفی هم خواند منشأ وصف طبیعت در اشعار غنایی احساس از دست‌دادگی باغ بهشت در روزگاران خوش گذشته است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۳). در حقیقت احساسات و عواطف شاعر، -که حساسیت ممتازی نسبت به محیط پیرامون خود دارد- در مقابل پدیده‌های طبیعی خصوصاً بهار از خود واکنش نشان می‌دهد و شروع به فعالیت می‌کند و این رویداد روحی، ناآگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد.

پدیده بهار در دوره‌های مختلف از خاستگاه‌ها و سرچشمه‌های برجسته الهام هنر بوده‌است. نقاشی، موسیقی و شعر، عرصه‌هایی برای پرداختن به این مسئله است. پرداختن به بهار در دوره‌های مختلف و نزد شاعران و نویسندگان مختلف یکسان نیست «از آنجایی که هر کسی در زندگی خاص خود تجربه‌های ویژه خویش دارد طبعاً صورخیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوه خاصی دارد که ویژه خود اوست و نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست و آن‌ها که شخصیت مستقل ندارند اغلب از رهگذر اخذ و سرقت در خیال‌های شعری دیگران آثاری به وجود می‌آورند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۱). در حقیقت تجربیات شخصی همان‌طور که از نام آن بر می‌آید کاملاً جنبه شخصی دارد و تحت مقولات کلی قرار نمی‌گیرد. شاعری با دیدن غنچه به یاد دهان معشوق می‌افتد و تخیل شاعری دیگر از دیدن همان تصویر مثلاً به سوی سر بسته بودن راز جهان معطوف می‌شود. از سویی، مسئله مهم دیگری که بر احساس، عاطفه و به طور کلی جهان بینی شاعر تاثیر می‌گذارد و آن را جهت می‌دهد، مولفه‌های برون‌متنی است که می‌توان آن را با نسبت گفتمان مورد مطالعه قرارداد. در حقیقت طبیعت به عنوان یک ابژه در دستگاه فکری و تخیلی شاعر تابعی از گفتمان حاکم است. مثلاً در بوطیقای شعر خراسانی چیزی که توجه به بهار را جهت می‌دهد و کنترل می‌کند نسبت متن با مولفه‌های برون‌متنی مثلاً ثبات سیاسی و بهبود شرایط اقتصادی و تا حدودی اجتماعی است که از آن دوره سامانی کلید خورده‌بود. این اختلاف در واقع به گفتمان‌های متفاوت سیاسی اجتماعی تاریخی در این فرهنگ بر می‌گردد. در این مقاله بهار را در ظرف سه بوطیقا مورد بررسی قرار می‌دهیم تا خط سیر و مسیر تطور و دگردیسی آن را ترسیم کرده باشیم.

۴- بهار در بوطیقای شعر خراسانی

در شعر سبک خراسانی نخستین تجربه‌ها در قلمرو ژانر غنایی شکل گرفت و نضج یافت. نمایندگان ممتاز و برجسته در این حوزه عموماً فرهیختگانی بودند که در دربار پادشاهان غزنوی محمود و پسرش مسعود و دربار امرای سلجوقی مقیم بودند. عنصری (وفات: ۴۳۱) در خدمت امیر نصر و محمود و مسعود بود، فرخی سیستانی (وفات: ۴۲۹) در خدمت امیر چغانیان و محمود و مسعود غزنوی، منوچهری دامغانی (وفات: ۴۳۲) در خدمت امیران دامغان و ری و مسعود غزنوی، امیر معزی نیشابوری (وفات: ۵۲۱) در خدمت ملک‌شاه و سلطان سنجر سلجوقی بودند. ثبات سیاسی حاکم که از

دوره پادشاهان سامانی بدست آمده بود و فتوحات پی‌درپی سلطان محمود غزنوی که ثروت‌های زیادی را به خزانه این سلسله روانه کرده بود، وضعیتی مناسب حداقل برای دربارنشینان و منتسبان به سلطان رقم زده بود. بخشش‌های بی‌دریغ سلطان و صله‌های گران او به شاعران آن‌ها را از نظر معیشتی در حدی از رفاه و آسایش قرار داده بود. قدر مسلم این است که این مسئله تاثیر مستقیم و غیر قابل‌انکاری بر بنیان‌های فرهنگی عصر و طرز تفکر و اندیشه و هندسه شعر و ادبیات داشته است. شاعر، طبیعت را مانند تابلویی باشکوه به وسیله کلمات ترسیم می‌کند و بهار را پیام آور شادی و نشاط و تمتع می‌داند. در چشم انداز شعر خراسانی بهار سرشار از شور و نشاط و حرکت است و اگر نیک بنگریم برای شاعر و یا هر فرد دیگری که زر در ترازو دارد و تشویش نان و آب را در حوالی منزل خود نمی‌بیند بهار فرصتی مناسب و موسمی دل‌انگیز برای شادی است. اینکه آیا بیرون از دربار نیز نشانه‌های حیات و سرزندگی در میان عامه مردم وجود دارد یا خیر برای شاعر متمکن مقیم دربار موضوعیت و اهمیت چندانی ندارد. چیزی که در دوره بعد با رشد گفتمان عرفان و در دوره معاصر با حساسیت متعهدانه شاعران نسبت به اجتماع، به کلی تغییر می‌کند.

در میان شاعران دوره خراسانی فرخی سیستانی و منوچهری دامغانی را می‌توان نمایندگان به حق و شایسته طبیعت‌گرایان دانست. بهار و لوازم مربوط به آن در اشعار شاعران مذکور نمود ویژه و ممتازی دارد که ویژگی‌های آن‌ها را در زیر بیان می‌کنیم.

۴-۱- مختصات و هندسه بهاریه‌های فرخی سیستانی

در دیوان فرخی که سفینه غنایی نسبتاً پرباری است درون‌مایه‌های غنایی در تمام ابعاد و اشکال خود حول محور مدح می‌گردد. فرخی در طی مسیر موفقیت در این وادی به برخی مهارت‌ها و ویژگی‌های مورد نیاز مجهز بوده است. «لطافت احساس و ظرافت فکر فرخی از این بود که وی گذشته از شعر در موسیقی نیز دست داشت و شعر خوش می‌گفت و چنگ تر می‌زد و هر یک از این دو عامل در ظریف کردن فکر و احساس اثرهای مهم دارد و اگر فکری تحت تأثیر هردو واقع‌گردید ظریف خواهد شد (فروزانفر ۱۳۸۷: ۱۱۵). شعری که برآیند تلفیق هنر شاعری و هنرموسیقی باشد مصداق دقیق آن چیزی است که تحت عنوان نوع غنایی شناخته شده است.

۴-۱-۱- بهارپیام‌آور شادیت

بهاریه‌های فرخی مطابق با سنت شعری حاکم دوره خود اشعاری کاملاً بیرونی و آفاقی هستند. شاعر از آمدن بهار بسیار خرسند و خوشحال است و تمام مظاهر هستی را نیز از دریچه نگاه خود و با عینک خود، شاد و رضایتمند می‌بیند:

ببخندد همی باغ چون روی دلبر	ببوید همی خاک چون مشک اذفر عقیق
به سبزه درون لاله نو شکفته	عقیقیست گویی به پیروزه اندر
همه باغ کله است و اندر کشیده	به هر کله‌ای پرنیانی معصفر
همه کوه لاله ست و آن لاله زیبا	همه دشتسبزه ست و آن سبزه در خور
بهارا به آیین و خرم بهاری	بمان هم‌چنان سالیان و بمگذر

(دیوان فرخی: ۸۲)

فرخی مانند گزارشگری است که دنیا را از دریچه تخیل می‌بیند و سپس گزارش می‌کند. گزارشی برخاسته از شور و سرشار از نشاط. در قصیده‌ای موسوم به داغگاه نخست صحنه نمایش و به تعبیری زمینه و بافت شعر خود را که بهار است به تصویر می‌کشد. در این تصویرگری همه چیز مطابق میل و خواسته شاعر است و هیچ‌گونه ملالی وجود ندارد. کوه‌ها، دشت‌ها، آسمان ابرآلود و به طور کلی طبیعت هم‌نوا با شاعر در حال شادی و پایکوبی هستند:

چون پرند نیلگون بر روی پوشد مرغزار	پرنیان هفت رنگ اندر سر آرد کوهسار
خاک را چون ناف آهو مشک زاید بی‌قیاس	بید را چون پر طوطی برگ روید بی‌شمار
دوش وقت نیمشب بوی بهار آورد باغ	حبذا باد شمال و خرما بوی بهار
باد گویی مشک سوده دارد اندر آستین	باغ گویی لعبتان ساده دارد اندر در کنار
ارغوان لعل بدخشی دارد اندر مرسله	نسترن لولوی لالا دارد اندر گوشوار
تا برآمد جام‌های سرخ مل بر شاخ گل	پنجه‌های دست مردم سر فرو کرد از چنار
باغ بوقلمون لباس و راغ بوقلمون نمای	آب مروارید رنگ و ابر مروارید بار

(همان: ۱۷۵)

نیز طی قصیده‌ای در مدح خواجه ابوسهل دبیر عبدالله بن احمد بن لکشن می‌گوید:

بوستان سبز شد و مرغ درآمد به صغیر	ناله مرغ دلارام‌تر از ناله زیر
ابر فروردین گویی به جهان آذین بست	که باغ پرندست و همه راغ حریر

(همان: ۱۸۵)

و در مدح عضدالدوله امیریوسف بن ناصرالدین می‌گوید:

عشق نو یار نو و نوروز و سر سال	فرخنده کناد ایزد بر من بر میر من این حال
روزیست که در سال نیابند چنین روز	سالی ست که در عمر نیابند چنین سال
در روی من امروز بخندد لب امید	بر چهر من امروز بخندد دل اقبال

(همان: ۲۱۷)

ای خوشا این جهان به این هنگام	
گل بخندید و باغ شد پدرام	از گل سیب و از گل بادام
چون بناگوش نیکوان شد باغ	دشت هم‌چون صحیفه‌ای ز رخام
همچو لوح زمردین گشته ست	

(همان: ۲۲۷)

در شعر فرخی هندسه شعر طوری طراحی شده‌است که بهار به عنوان ابزار و وسیله‌ای در خدمت مدح ممدوح و امرا قرار می‌گیرد. شاعر پس از توصیفات هنرمندانه و خیال‌انگیزی که از بهار و جلوه‌های دل‌فریب آن ارائه می‌کند، به مدح ممدوح می‌پردازد. گویی این پادشاه است که بستری امن و فضایی تثبیت شده در جامعه پدید آورده‌است که بهار این‌گونه خود نمایی می‌کند و بینندگان را محظوظ می‌سازد. با نگاهی عمیق و دقیق به این مسأله می‌توان نتیجه گرفت که این‌گونه پرداختن به بهار، نمایش و تبلیغ آرامش حاکم بر جامعه است جامعه‌ای آرمانی بدون هیچ‌گونه نقص و

عاری از هرگونه تنش و نارضایتی که نظم و آرامش خود را مرهون و مدیون پادشاه است. به عبارتی وجود ممدوح و امیر به زعم شاعر، لنگرگاه ثبات و پایداری جامعه است:

بدین خرمی جهان بدین تازگی بهار	بدین روشنی شراب بدین نیکویی نگار
یکی چون بهشت عدن یکی چون هوای دوست	یکی چون گلاب بلخ یکی چون بت بهار
یکی چون پرند سبز یکی چون عبیر خوش	یکی چون عروس خوب یکی چون رخان یار
تذرو عقیق روی کلنگ سپیدرخ	گوزن سیاه چشم پلنگ ستیزه کار
ز بلبل سرود خوش ز صلصل نوای نغز	ز ساری حدیث خوب ز قمری خروش زار
یکی بر کنار گل یکی در میان بید	یکی زیر شاخ سرو یکی بر سر چنار
یکی مشک در دهان یکی حله بر کتف	یکی آرزو به دست یکی دوست در کنار
زمانه شده مطیع سپهر ایستاده راست	رعیت نشسته شاد جهان خوش به شهریار
یکی را بدو نیاز یکی را بدو شرف	یکی را بدو امید یکی را بدو فخر

(همان: ۱۴۵)

فرخی بهار را موسم مناسبی برای پرداختن به لذت‌های دنیوی و تمتع یافتن از نعمت‌ها می‌داند. بهار مجلسی است برای باده‌گساری و فرصتی است برای توبه شکستن. حجم زیادی از بهاریه‌های فرخی حول این محور می‌چرخد که طبیعتاً تحت تاثیر شرایط اجتماعی حاکم است. این‌گونه باده‌گساری‌ها و شادخواری‌ها نه از نوع خیامی آن است که در نتیجه به بن‌ست رسیدن اندیشه در مسیر گشودن راز هستی، مطرح می‌شود و نه باده‌ای از نوع باده عرفانی و می حقیقی است که کانالی برای نزدیکی انسان با محبوب خویش می‌شود:

آمد آن نوبهار توبه شکن	بازگشتی بکرد توبه من
دوش تا یار عرضه کرد همی	بر من آن عارض چو تازه سمن
گفت وقت گل است باده بخواه	زان سمن عارضین سیمین تن
بشکند توبه مرا ترسم	چه توان کرد گو برو بشکن
توبه را دست و پای سست کند	لاله سرخ و باده روشن

(دیوان: ۳۰۶-۳۰۷)

این‌گونه نگاه به بهار در دیوان فرخی بسامد بالایی دارد :

عروس ماه نیسان را جهان سازد همی حجله	به باغ اندر همی بندد زشاخ گلبنان کله
ز بهر گوهر تاجش همی بارد هوا لولو	ز بهر جامه تختش همی بافد زمین حله
به باغ اندر کنون مردم نبرد مجلس از مجلس	به راغ اندر کنون آهو نبرد سیله از سیله
بیا تا ما بدین شادی بگردیم اندرین وادی	بیا تا ما بدین رامش می آریم اندرین حجله
چو می خوردیم درغلطیم هریک با نگارینی	چو برخیزیم گرد آیم زیر کله‌ای جمله

(دیوان: ۳۴۹)

فرخی بهار را صرفاً امری زیبا می‌داند و در سخن گفتن از آن مانند فردوسی به ریشه‌های اساطیری و سرمنشأ آن نمی‌پردازد که این ناشی از تفاوت در جهان‌بینی دوشاعر است. یکی دغدغه ملیت و تلاش برای حفظ کیان آن، و

دیگری دغدغه منافع گروهی ی نیروی حاکم در یک مقطع خاص از تاریخ. هنر فرخی در نگاه اول ذهن انسان را به سمت مکاتبی که شعار آن‌ها اختصاص هنر برای هنر است می‌کشاند اما شعر او در چارچوب این چنین مکتبی نمی‌گنجد. کوتاه سخن اینکه وی هنر را به مثابه ابزاری در جهت تبلیغ و تأیید نیروی حاکم قلمداد می‌کند و شعر خود را در این مسیر صرف می‌کند. در این راستا بهار با تمام زیبایی و آب و رنگ به روی ممدوح رشک می‌برد و در نهایت می‌تواند تنها مقداری از زیبایی ممدوح شاعر را که امیری از امرا است، داشته باشد:

بهار تازه دمید ای به روی رشک بهار بیا و روز مرا خوش کن و نبید بیار
همی به روی تو ماند بهار دیاروی همه سلامت روی تو و بقای بهار
بهار اگر نه ز یک مادر است با تو چرا چو روی توست به خوشی و رنگ و نگار
بهار تازه اگر داری بنفشه و گل ترا دو زلف بنفشه‌ست و هر دو رخ گلزار
رخ تو باغ منست و تو باغبان منی مده به هیچ‌کس از باغ من گلی زینهار
(همان: ۶۰)

۲-۴- مختصات و هندسه بهاریه‌های منوچهری

نام منوچهری با طبیعت و بهار قرین است و سخن از او بهار را به ذهن احضار می‌کند. حجم بسیار زیادی از اشعار به‌جامانده منوچهری به طبیعت و مظاهر آن اختصاص یافته است. «منوچهری با طبیعت انس مخصوص دارد. در دیوان هیچ شاعری این همه گل لطیف و پرنده نغمه‌سرا که وی نام برده است دید نمی‌شود. مناظری که وی توصیف می‌کند هر یک گوشه‌ای از جمال دلفروز طبیعت است. منوچهری از هنرمندترین نقاش زمان داو می‌برد، زیرا اگر صورتگری زبردست بتواند منظره گریزپای را با کلک موین خویش در بند خاطر نگاه دارد منوچهری به همین منظره بدیع آنی می‌دهد و جانی می‌بخشد. در وصف طبیعت منوچهری برخلاف شاعران دیگر که به جزئیات نمی‌پردازند تمام نکات و جزئیات را وصف می‌کند و در بیان ممیزات یک چیز و نمودن تمام اوصاف و خصایص آن نظیر ندارد» (نک. منوچهری، ۱۳۷۰: ۲۴).

گفتمان بهار در شعر منوچهری مطابق و همسو با بوطیقای عصر اوست یعنی توأم با نوعی نگاه آفاقی است. زاویه نگاه منوچهری به بهار با زاویه دید فرخی سیستمی تفاوت چندانی ندارد و در یک جهت تنظیم شده است. در حقیقت شعر آن‌ها برآیند بستر اجتماعی-سیاسی و نظام جهان‌بینی مشترک است که باعث تشابهات اندیشگانی یکسانی شده است و در شعر آن‌ها متبلور گشته است. احساس و تخیل منوچهری به جز زیبایی، شادی و طرب چیز دیگری را به خود راه نمی‌دهند و بررسی نمی‌کند: «منوچهری شاعری جوان طبع و برنا فکر است. سبک شعری او طرب و شادمانی مخصوصی جلوه‌گر می‌سازد، پای می‌کوبد و دست می‌افشاند، می‌خواند و می‌نوازد. در تمام دیوانش که نزدیک به ۳۰۰ بیت است یک لفظ اندوهگین و یک عبارت غمناک نیست. همه بشاش و خرمند و این یکی از مزایای شعر اوست که در شعرای دیگر کمتر دیده می‌شود. چه اغلب اشعار آن‌ها در وصف مجالس طرب و یاد ایام خوشی و کامرانی است، در شکن‌های خود ناله‌های جانسوز دارند و هرچند به ظاهر می‌خندند در نهان می‌گریند و زاری می‌کنند» (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۱۲۷). در شعر منوچهری تصویری که از بهار یا خزان آمده است، تصویری است که با حرکت و جنبش زندگی همراه است. یعنی به طبیعت زنده نزدیک است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۵۲). در بهاریه‌های منوچهری تمام مظاهر هستی و طبیعت در کنار هم هارمونی شگفت و باشکوهی را بوجود می‌آورند که هر عاطفه‌ای را به وجد

می‌آورد. در این هارمونی کبک ناقوس زن و شارک سنتورزن است. فاخته نایزن و بط طنبور زن است. این عناصر و اشارات مربوط به موسیقی و وزن‌های ریتمیک بهاریه‌های منوچهری، بر عمق مفاهیم غنایی می‌افزاید و آن را مرتباً تقویت می‌کند. در زیر به برخی ویژگی‌ها و مختصات بهاریه‌های منوچهری پرداخته می‌شود:

۱-۲-۴- بهاریه به مثابه ابزار مدح ممدوح

منوچهری به وسیله محاکات و تقلید از طبیعت تصویرهای شعری خود را می‌سازد. او مانند نقاشی چیره‌دست که طبیعت را الگوی خود قرار داده و با نگاه به آن به آفرینش اثر خود می‌پردازد به توصیف مشغول می‌شود. بهار از جمله بسترهایی است که منوچهری برای پرداختن به مدح از طریق این کانال مناسب و مستعد، تشخیص داده‌است. او نیز مانند فرخی سیستانی هنر خود را از دایره گمان هنر صرف و هنر برای هنر بیرون می‌کشد و به مثابه ابزار و وسیله به آن می‌نگرد نه هدف.

در شکل‌گیری این گونه اندیشه‌ورزی و تخیل، عناصر فرامتنی بسیار دخیل هستند. در حقیقت شاعری که از تمتعات دنیوی برخوردار است و بهروزی خود را مدیون ممدوح خود می‌داند فکری جز نگاه ابزاری به پدیده‌ها در جهت کسب رضایت و خشنودی ممدوح ندارد. او اذعان می‌دارد که عظمت بهار و شکوه آن در تمام اشکال و ابعاد آن مدیون موافق شدن دولت ممدوح است و تاکید می‌کند که بهار امسال از بهار پار، به مراتب شکوهمندتر و زیباتر است و به عبارتی بهارتر است و تمام این پیشرفت‌های بهار را باید در وجود و ظهور امیر تازه به دوران رسیده جست:

نوبهار آمد و آورد گل و یاسمن	باغ هم‌چون تبت و راغ به سان عدنا
آسمان خیمه زد از بیرم و دیبای کبود	میخ آن خیمه ستاک سمن و نسترن
بوستان گویی بتخانه فرخار شده ست	مرغکان چون شمن و گلبنکان چون و ثنا
بر کف پای سمن بوسه بداده و ثنش	کی و ثن بوسه دهد بر کف پای شمن
کبک ناقوس زن و شارک سنتورزن است	فاخته نایزن و بط شده طنبور زنا
ارغوان بر طرف شاخ تو پنداری راست	مرغکانند عقیقین زده بر بابزنا
سال امسالین نوروز طربناکتر است	پار و پیرار همی‌دیدم اندوهگنا
این طربناکی و چالاکی او هست کنون	از موافق شدن دولت بابوالحسن

(دیوان منوچهری: ۱-۲)

منوچهری بهار را آن‌چنان زیبا تصویر و توصیف می‌کند که خواننده را از این همه تخیل خلاق به تعجب و تحسین وامی‌دارد اما در پشت این سناریو هدف دیگری که مقصود اصلی شاعر است و در تقدیر قرار دارد، مدح ممدوح است. برجسته‌کردن بهار و سپس برقرارکردن نسبت بین بهار و ممدوح وسعت و حجم اغراق شاعر را به نمایش می‌گذارد و خواننده را در معرض یک مقایسه قرار می‌دهد: بهار با تمام شکوه و فر و زبیش، در برابر امیر تازه به دوران رسیده، محکوم به شکست و زوال است:

همی‌ریزد میان باغ لولوها به زنبرها	همی‌سوزد میان راغ عنبرها به مجمرها
زرققویی به صحراها فرو افکنده بالش‌ها	زبوقلمون به‌وادی‌ها فروگسترده بسترها
زده یاقوت رمانی به صحراها به خرمن‌ها	فشانده مشک خرخیزی به بستان‌ها به زنبرها

چو حورانند نرگس‌ها همه سیمین طبق بر سر
شقایق‌های عشق‌انگیز پیشاپیش طاووسان
زمین محراب داوود است از بس سبزه پنداری
بهارى بس بدیع است این گرش با ما وفا بودی
جمال خواجه را بینم بهار خرم شادی
که بفزاید به آبان‌ها و نگزایدش صرصرها
نهاده بر طبق‌ها بر ز زر ساو ساغرها
به سان قطره‌های قیر باریده بر اخگرها
گشاده مرغکان بر شاخ چون داوود حنجرها
ولیکن مندرس گردد به آبان‌ها و آذرها
(همان: ۳)

۲-۲-۴- بهارموسم شادخواری و باده‌نوشی

بهار در منظومه فکری منوچهری پیوند ناگسستنی با شادی و نشاط دارد در حقیقت بهار پیام آور شادی است و موسم خوشگذرانی. انسان باید آنچه را که در توان دارد به کارگیرد و حظ خود را از این فرصت بدست آمده، برگیرد. چشم‌انداز شاعر به سمت انفس و درونیات نیست، بلکه در رهگذر آفاق قرارداد و مخاطبین خود را نیز به پرداختن به آن دعوت می‌کند. این‌گونه فضای آرام و آرمانی را به تصویر کشیدن البته از اغراض سیاسی نیز خالی نیست. او واقعاً معتقد است که ممدوح به عنوان متولی امور جامعه، امکانات و شرایط این شاد بودن را در این موسم در حد آرمانی و نهایت امکان، فراهم ساخته‌است و منویات شاعر را که نماد و نماینده مردم جامعه است، برآورده ساخته است. شاعر معتقد است که حال که «مقام امنی» حاصل شده‌است باید شاد زیست و در این میان شادی را با می‌گساری و نوش، مضاعف کرد:

روزی بس خرمست می‌گیر از بامداد
خواسته داری و ساز بی‌غمیت هست باز
نیز چه خواهی دگر خوش بزی و خوش بخور
رفته و فرمودنی مانده و فرسودنی
می خور کت باد نوش بر سمن و پیل گوش
آمد نوروز ماه می خور و می ده پگاه
داد زمانه بده کایزد داد تو داد
ایمنی و عز و ناز فرخی و دین و داد
انده فردا مبر گیتی خواب است و باد
بود همه بودن کلک فرو ایستاد
روز رش و رام و جوش روز خوروماه و باد
هر روز تا شامگاه هر شب تا بامداد
(همان: ۱۷)

حجم بسیار زیادی از بهاریه‌های منوچهری در این چنین فضایی و در خدمت بیان و القای این چنین تفکراتی قرار دارد:

هنگام بهار است و جهان چون بت فرخار
آن گل که مر او را بتوان خورد به خوشی
آن گل که مر او را بود اشجار ده انگشت
در سایه می‌باید خوردن می چون گل
خیز ای بت فرخار بیار آن گل بی‌خار
وز خوردن آن روی شود چون گل پربار
و آمد شدنش باشد از اشجار به اشجار
تا بلبل قوال برخواند اشعار
(همان: ۴۳)

نوبهار آمد و آورد گل تازه فراز می خوشبوی فراز آور و بربط بنواز
ای بلند اختر نام آور تاچند به کاخ سوی باغ آی که آمد گه نوروز فراز
(همان: ۵۱)

در بهاریه‌های منوچهری رگه‌هایی از تفکرات شبه خیامی - که بعدها خیام سکاندار آن شد - دیده می‌شود که تعبیر «تثوری خوشباشی» درمورد آن به‌کار می‌رود:

خیز بت رویا تا مجلس زی سبزه بریم که جهان تازه شد و ما زجهان تازه تریم
بر بنفشه بنشینیم و پریشیم خط تا به دو دست و به دو پای بنفشه سپریم
چون قدح گیریم از چرخ دوبیتی شنویم به سمنبرگ چو می خورده شود لب ستریم
وگر ایدون که بیانجامدمان نقل و نبید چاره هر دو بسازیم که ما چاره گریم
بمزیم آب دهان تو و می انگاریم دو سه بوسه بدهیم آنگه نقلش شمیریم
نخوریم انده گیتی که بسی فایده نیست اگر ایدونکه بریم انده او یا نبریم
پیش کاین گیتی مارا بزند یا بخورد ما ملک‌وار مر او را بزیم و بخوریم
(همان: ۷۳)

۴-۴- هندسه بهاریه‌های منوچهری

هندسه بهاریه‌های منوچهری یک‌دست نیست، بلکه از دو قسمت کاملاً مجزا تشکیل شده‌است که برای تشخیص آن نیاز به مذاقه چندانی نیز نیست. در بوطیقای شعر کلاسیک خصوصاً بوطیقای خراسانی یکی از مواضعی که دو زیر ژانر بایک‌دیگر مصادف می‌شوند و با هم تلفیق می‌شوند همین بهاریه‌ها هستند. در قسمت اول بهاریه شاعر بهار را در مرکزیت شعر خود قرار می‌دهد و تمام لوازم و مفاهیم مرتبط با آن را حول این مقوله گردآوری می‌کند و در نتیجه بار غنایی شعر را افزایش می‌دهد. در این قسمت سخن از بهار است و زیبایی شگفت‌آور آن که به‌وسیله تصویرهای حسی بدیع به خواننده منتقل می‌شود. سخن از درختان و گل‌ها است و آواز پرندگان. زبان شعر به سمت قطب نرم متمایل است و هیچ‌گونه لغت یا تصویر خشن و رمانده‌ای که عاطفه انسان را دچار نوسانات شدید کند، مطلقاً وجود ندارد. هرچه هست لطافت و زیباییست. اما این لطافت در سرتاسر شعر جاری نیست و به صورت یک دست نیامده‌است. بدین ترتیب بعد از آنکه این تابلوی باشکوه و حیرت‌آور بوسیله زبان و واژه‌ها خلق شد شاعر به تنه اصلی، که مدح ممدوح است می‌پردازد. شاعر بهاریه را به گونه‌ای دیگر دنبال می‌کند بدین ترتیب که بهار از مرکزیت شعر خارج می‌شود و ممدوح و لوازم مرتبط با آن جایگزین بهار می‌شود. از این به بعد شعر وارد فاز جدید و فضایی تازه و کاملاً متفاوت با فضای نخستین می‌شود. دیگر از بهار و طبیعت سخنی نیست و آواز پرنده‌ای یا صدای نه‌ری به گوش نمی‌رسد. تصاویر، زیبایی خود را از دست می‌دهند و بار طریناکی که بر دوش واژه‌ها بود به زمین نهاده می‌شود. ممدوح در مرکز است و هویت آن را تصویرها و توصیفاتی شکل می‌دهند که با قسمت اول شعر تفاوت ماهوی دارند. در این قسمت به صفات قهریه ممدوح پرداخته می‌شود تا خواننده به شکوه و صلابت و سورت ممدوح آگاهی یابد. زبان از قطب نرم به سمت قطب تیز و خشن حرکت می‌کند و بار غنایی شعر نرم نرمک، به سمت بار حماسی سوق می‌یابد. برای نمونه منوچهری در یکی از بهاریه‌های خود در وصف بهار این‌گونه می‌گوید:

تا به سحرش دیده هر گلبنی ناظر شود	باد نروزی همی در بوستان سامر شود
وین گل پژمرده چون ساهر شود زاهر شود	گل که شب ساهر شود پژمرده گردد بامداد
آسمان بر رغم او در بوستان ظاهر شود	ابرهمان پیش روی آسمان بندد نقاب
یاسمین ابدال گردد خردما زائر شود	زردگل بیمار گردد فاخته بیمار پرس
دامن بادامین پرلولو فاخر شود	آستین نسترن پربیضه عنبر شود
اهو اندر دشت چون معشوقکان شاطر شود	مرغ بی بریط به بریط ساختن دانا شود
زند باف زندخوان بر بیدبن شاعر شود	بلبل شیرین زبان برجوزبن راوی شود
این بدین معروف گردد ان بدان شاهر شود	کبک رقاصی کند سرخاب غواصی کند

(همان: ۳۱)

تا اینجا فضای شعر کاملاً رمانتیک و تمام تصاویر حول محور بهار و زیبایی آن می‌گردد. در یک کلام همه چیز بهاری ست و رنگ و بوی بهار دارد. زبان شعر کاملاً نرم و منعطف است و هیچ درشتی و خشونت در آن یافت نمی‌شود. حال شاعر زاویه دوربین خود را از فصل بهار به سمت ممدوح خود یعنی خواجه طاهر می‌گرداند و ما به یک‌باره با فضایی مواجه می‌شویم که کاملاً متفاوت است با آنچه در سطور بالا می‌دیدیم. از زمانی که سخن ممدوح به میان می‌آید و او مرکز ثقل شعر قرار می‌گیرد زبان و تمام ایماژها و واژه‌ها دگرگون می‌شوند و ما با دورشدن از حال و هوای غنایی، به قلمرو حماسی وارد می‌شویم. در اینجا گفتمان بهار به گفتمان سیاسی تغییر وضعیت می‌دهد:

نوبهاران مفرش صدرنگ پوشد تا مگر	دوستی از دوستان خواجه طاهر شود
اختیار اول سلطان که از گیهان منش	اختیار ذوالجلال اول و آخر شود
برهوی خویشان قاهر شد و بهتر کسی	او بود کو بر هوای خویشان قاهر شود
نیست جابر بر کس و برخویشان و آنکس که او	برکسی جابر بود بر خویشان جابر شود
پیش اوهم مکرمت هم محمدمت حاصل شد ست	هادم بخل او بود کوجود را عامر شود
قدرتش بر خشم سخت خویش می‌بینم روان	مرد باید کو به خشم سخت بر قادر شود
همتش آنست تا غالب شود بر دشمنان	راست چون بر دشمنان غالب شود غافر شود
ای قوی رای و قوی خاطر مرا معلوم نیست	هیچ کس چون تو قوی رای و قوی خاطر شود
از صیانت هیچ با فاجر نیامیزی به هم	هر که با فاجر نشیند هم‌چنان فاجر شود
دولت ضایر به گاه صلح تو نافع شود	دولت نافع به گاه خشم تو ضایر شود

(همان: ۳۱)

۵- بهار و بوئیقای عرفانی

دوره مورد نظر ما محدوده حکومت سیاسی مغولان و ایلخانان را شامل می‌شود و از نظر زمانی قرون هفتم تا اواخر قرن نهم هجری را دربرمی‌گیرد. اندیشه غالب و مسلط بر این دوران عرفان بود، سازه‌ای برون متنی با بار ایدئولوژیک بسیار فربه که تأثیرات جهت دهنده و ژرفی بر هنر و ادبیات و دیگر لایه‌های فرهنگی و شئون حیات جامعه ایرانی تحمیل کرد.

بسط و گسترش اندیشه‌های عرفانی و تاثیر آن بر روی شعر فارسی، مسئله بسیار برجسته و چشم‌گیری است که بسیار به آن پرداخته شده‌است. عرفان مانند نوری خاص است که عارف جهان را از بزرگترین اجزا تا کوچکترین عناصر آن، در پرتو این چنین نوری مشاهده و درک می‌کند. در این میان بهاریه‌پردازی - به عنوان زیرژانری غنایی - و توجه به طبیعت به مثابه تمی رایج در میان شاعران عارف و عارفان شاعر حضور پررنگی دارد. بهاریه‌های این دوره با دوره قبل اختلاف اساسی دارند. توضیح اینکه، با رشد و گسترش گفتمان عرفان در این دوره شعر از آفاق به سمت انفس متمایل شد و نگاه شاعر به نفسانیات و درونیات معطوف شد. بهار در ذهن شاعر تداعی‌کننده آنچه که در ذهن فرخی و منوچهری بود، نیست. بلکه به مثابه نشانه و نمادی است که شاعر از آن بهره برداری عرفانی می‌کند و با چشم‌اندازی عارفانه آن را نمادی از شکوفایی روح انسان و تعالی حیات معنوی او قلمداد می‌کند. مولانا شاعری است که ما ایشان را نماینده این طرز تفکر قلمداد کرده‌ایم و بهار و جلوه‌های آن را در غزلیات او واکاوی کرده‌ایم. در اشعار مولانا هستی و طبیعت دارای دو بعد و دو لایه هستند. لایه رویین که در حکم نماد و سمبل هستند و لایه زیرین که اصل و منظور شاعر به سمت آن متمایل است. شاعر از سطح لایه رویین عبور می‌کند و به لایه زیرین می‌رسد. او اگر لایه رویین را واقعی می‌نهد به اعتبار لایه زیرین است و اهمیت لایه رویین تا جایی است که شاعر را به سمت اعماق بکشاند و او را به آن سمت رهنمون شود.

۱-۵- بهاری دیگرگون

بهار مولانا بهاری دیگرگون است تصویر و تلقی که مولانا از بهار ارائه می‌کند برداشت و تصویری کاملاً متفاوتی و فراتر از حواس پنج‌گانه انسان است. به همین خاطر کاملاً در نقطه مقابل تصاویر و توصیفات حسی که در دوره قبل، فرخی و منوچهری به آن پرداخته و ارائه داده بودند قرار می‌گیرد.

غیر بهار جهان هست بهاری نهان ماهرخ و خوش دهان باده بده ساقیا

(غزلیات شمس: ۲۴۱)

آمد بهار جان‌ها ای شاخ تر به رقص آ چون یوسف اندرآمد مصروشکر به رقص آ

(همان: ۲۳۸)

فصل بهار تنها به یکی از فصول چهارگانه سال محدود نمی‌شود، بلکه هر روز می‌تواند حامل یک بهار باشد. در این بین، معنای همه مظاهر هستی از معنای ظاهری فراتر می‌رود و به کنه و ژرفای معنوی می‌رسد. اگر طوطی است طوطی جان است و اگر شراب، شراب حقیقی و الهی. معشوق زمانی که پرده از رخسار برگیرد آن موسم، موسم بهار است، و وقت شادی و طربناکی:

بنمای رخ که باغ و گلستانم آرزوست بگشای لب که قند فراوانم آرزوست

(غزلیات شمس: ۲۹۷)

۲-۵- بهار، نوزایی و رستاخیز

بهار حقیقی، «بهار جان‌ها» ست و این نوع بهار است که حیات معنوی انسان را احیا می‌کند و به آن طراوتی عمیق و معنادار می‌بخشد. تعبیر «بهار جان‌ها»، «بهار عاشقان»، «بهار سرمدی»، که بهاری معنوی و فراحسی است و دلالت بر رستاخیز و نوزایی معنوی است، در غزلیات شمس بسامد بالایی دارد:

دی شد و بهمن گذشت فصل بهاران رسید	جلوه گلشن به باغ همچو نگاران رسید
باغ ز سرما بکاست شد زخدا دادخواست	لطف خدا یار شد دولت یاران رسید
آمد خورشید ما باز به برج حمل	معطی صاحب عمل سیم شماران رسید
طالب و مطلوب را عاشق و معشوق را	همچو گل خوش کنار وقت کناران رسید
بر مثل وامدار جمله به زندان بدند	زرگر بخشایشش وامگذاران رسید
جمله صحراو دشت پرز شکوفه ست و کشت	خوف تاران گذشت مشک تاران رسید
هرچه بمردند پار حشر شدند از بهار	آمد میر شکار صید شکاران رسید

(غزلیات شمس: ۵۲۲)

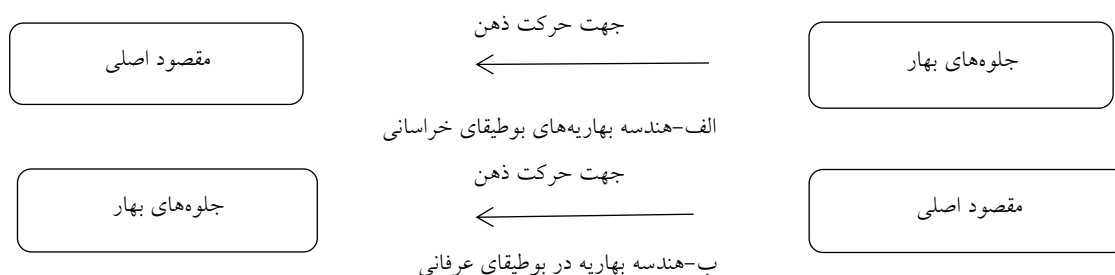
در غزل زیر مولانا بهار خاصی که مد نظر اوست و در اصل رمز نوزایی است، به خوبی تصویر می‌کند. کاملاً مشخص است که جنبه انتزاعی و متافیزیکی آن بر جنبه فیزیکی و حسی آن غلبه دارد و بیشتر با عالمی انتزاعی پیوند می‌خورد:

آمد بهار عاشقان تا خاکدان بستان شود	آمد ندای آسمان تا مرغ جان پران شود
هم بحر پر گوه‌ر شود هم شوره چون کوثر شود	هم سنگ لعل کان شود هم جسم جمله جان شود
گر چشم و جان عاشقان چون ابر طوفان بار شد	اما دل اندر ابر تن چون برق‌ها رخشان شود
دانی چرا چون ابر شد در عشق چشم عاشقان	زیرا که آن مه بیشتر در ابرها پنهان شود
ای شاد و خندان ساعتی کان ابرها گرینده شد	یارب خجسته حالتی کان برق‌ها خندان شود
زان صد هزاران قطره‌ها یک قطره ناید بر زمین	ور زان که آید بر زمین جمله جهان ویران شود

(غزلیات شمس: ۳۵۲)

۳-۵- هندسه بهاری‌های مولانا

در غزلیات مولانا به عنوان یک سفینه عرفانی تمام عیار چون چشم‌انداز شاعر به سمت درونیات و سیر در انفس است، در مقایسه با شعر بوطیق‌ای خراسانی که ذهن و تخیل شاعر پس از دیدن بهار به سمت مقصود اصلی خود می‌رفت، پاره‌ای از بهاری‌های مولانا این مسیر را به صورت برعکس می‌پیمایند که می‌توان با نمودار زیر نمایش داد:



از طرفی هر چه از شعر دوره خراسانی فاصله می‌گیریم از تشبیه دور می‌شویم و به استعاره نزدیک می‌شویم. در پاره‌ای دیگر از بهاریه‌ها هیچ سخنی از فصل بهار به صورت مستقیم به میان نمی‌آید اما از تک تک واژه‌ها و تصاویر نمادهای بهاری و هم‌چنین رایحه زایش استشمام می‌شود و فضا و طرح شعر، فضای بهاری را القا و تداعی می‌کند:

مرغ دلم باز پریدن گرفت	طوطی جان قند چریدن گرفت
اشتر دیوانه سرمست من	سلسله عقل دریدن گرفت
جرعه آن باده بی‌زینهار	بر سرو بر دیده دویدن گرفت
باز در این جوی روان گشت آب	بر لب جو سبزه دمیدن گرفت
باد صبا باز وزان شد به باغ	بر گل و گلزار وزیدن گرفت
عشق چو دل رابه سوی خویش راند	دل زهمه خلق رمیدن گرفت
بس کن زیرا که حجاب سخن	پرده به گرد تو تنیدن گرفت

(غزلیات شمس: ۳۳۲)

۶- بهار و هندسه بهاریه در بوطیقای شعر معاصر

تحولات عمده‌ای که در نتیجه برخورد با تمدن و فرهنگ غرب در دوران مقارن با نهضت مشروطه در حدود صد ساله اخیر در جامعه ایرانی رخ داد به یک جنبه و یک بعد از جامعه محدود نشد، بلکه تغییراتی ساختاری و با مقیاسی گسترده بود که رخ داد. ارزش‌های قرون وسطایی با ارزش‌های چشم‌نوار و دلفریب معاصر رایج در غرب تلاقی یافت و در نهایت در برابر رنگ و لعاب و نقش و نگار آن رنگ خود را باخت و به حاشیه رانده شد. ساختار این الگو به لایه‌های مختلف جامعه سرایت کرد و ادبیات و شعر فارسی نیز در خط مقدم این تغییر و تحولات قرار گرفت و خواسته و ناخواسته خود را در معرض این جریان قرار گرفته یافت. تغییرات در حوزه ادبیات علاوه بر اقتضای زمانه و سازه‌های برون متنی و گفتمانی، تحت تاثیر ترجمه نیز بود و در حقیقت تغییر و تحولات تابعی بود از متغیر ترجمه. بریدن از ارزش‌های هنری کلاسیک و پشت کردن به میراث ادبی گذشته در این دوره با شدت کم آغاز شد و در سال‌های بعد به عنوان اندیشه مسلط مطرح شد و اقتدار خود را حفظ کرد.

حال و هوای ادبیات متناسب با گفتمان حاکم که اقتضای تعهد و حساسیت شاعر را می‌کرد عوض شد. شعر از اوج آسمان فرود آمد و متعهدانه به سطح جامعه و در میان مردم قرار گرفت و «شعری شد که زندگی» بود. در ایران پس از شهریور ۱۳۲۰ و فروکش کردن قدرت دیکتاتوری متحجرانه رضاخان فضا ادبیات نیز به عنوان پاره‌ای از اجتماع به شدت تحت تاثیر قرار گرفت و برای نویسندگان و روشنفکران مجالی برای خود نمایی و عرض وجود پدید آمد. اما کودتای ننگین ۲۸ مرداد روشنفکران جامعه ایران را هر چه بیشتر منزوی کرد و در خود فرو برد تا در خلوت خود به فضای حاکم بر جامعه ایرانی و کاستی‌ها و ناراستی‌های رایج آن بپردازند. فضای حاکم این دوره به شدت بر آثار ادبی تاثیر گذاشت.

در دوران بیداری و مشروطه نظام زیبایی شناختی و ارزشی شاعران و نویسندگان به کلی دگرگون گشت و شاعران این دوره عموماً در ستایش آزادی و انتقاد اجتماعی شعر می‌سرودند. برخی از ژانرهای متداول، به حاشیه رانده شدند و در لایه‌های زیرین قرار گرفتند و برخی نیز در جامه‌ای نو متولد شدند. ژانر غنایی از جمله ژانرهایی است که در این دوره حضور دارد، اما کاملاً متفاوت با آنچه در سنت شعری و ادبی از آن سراغ داریم. دیگر شاعر متعهد معاصر مانند هم پیشگان در گذشته خود با دیدن بهار سرمست و شاد، مخاطب خود را به می‌گساری و دست افشاندن و پای کوبیدن دعوت نمی‌کند، بلکه درک جدیدی مطابق اقتضای حال و زمان خود از بهار دارد. بهار می‌تواند با عزای دل شاعر بیاید: ارغوان/ این چه رازیست که هر بار بهار/با عزای دل ما می‌آید؟/که زمین هر سال از خون پرستوها رنگین است//وین چنین بر جگر سوختگان/داغ بر داغ می‌افزاید. (ابتهاج: ۲۰۹: ۱۳۷۸)

ضمن اینکه تصویر بهار و طبیعت از عرفان بافی‌های شاعرانه دوره قبل نیز به کلی جداست و هیچ نسبتی ندارد چون که گفتمان حاکم، اقتضای عرفان در معنای سنتی آن را نمی‌کند. از آنجایی که پرداختن به تمام جنبه‌ها و جزئیات مسأله مدنظر در این مختصر نمی‌گنجد ما تنها در یکی از جریانات شعری معاصر این مسئله را پی می‌گیریم. در یک تقسیم‌بندی می‌توان جریان‌های شعری این دوره را به شش دسته تقسیم کرد:

- ۱) جریان شعر سنت گرای معاصر
- ۲) جریان شعر رمانتیک عاشقانه و فردگرا
- ۳) جریان شعر رمانتیک جامعه گرا
- ۴) جریان شعر سمبولیسم اجتماعی
- ۵) جریان شعر موج نو و شعر حجم‌گرا
- ۶) جریان شعر مقاومت (حسین پور چافی، ۱۱: ۱۳۹۰)

از میان این جریانات شعری مذکور جریان شعر سمبولیسم اجتماعی دارای اهمیت ویژه‌ای است و یکی از مهم‌ترین جریانات شعر معاصر به حساب می‌آید، نیمایوشیج، بنیانگذار واقعی این جریان شعری نیمایوشیج است و شعر ققنوس او در این مسیر نسبت به آثار دیگر فضل تقدم دارد. پس از نیما باید از شاعرانی چون شاملو، اخوان، فروغ، کسرائی، شفیعی‌کدکنی یاد کرد که در دهه‌های سی و چهل در این مسیر طبع آزمایی کردند. شاعران این جریان بنابر اقتضای زمانه که صراحت را بر نمی‌تافت بیان سمبلیک پیشه کردند و در قالب ژانری مه‌آلود و با انگیزه‌هایی استوار و متعهدانه، مسائل و دغدغه‌های جاری عصر را بازتاب دادند. در میان شاعران این گروه بهار جایگاه ویژه‌ای دارد و نگاه این هنرمندان به بهار از لون دیگریست. هنرمندی که خود را مسئول می‌داند و تعهد را تخلص هنری خود بر می‌گزیند به هیچ عنوان مثلاً نمی‌تواند مانند شاعران دوره غزنوی و سلجوقی با هستی و انسان مواجه شود. شاعر متعهد در درجه اول خود را یک منتقد اجتماعی آگاه می‌داند که به دنبال کشف کاستی‌ها و نقصان‌های آزار دهنده عصر خویش است و به هیچ عنوان نمی‌تواند نسبت به محیط خود حساسیت نشان ندهد. او شاید قدرت تغییر دادن امور را نداشته باشد، اما در تشخیص و بیان کاستی‌ها به موثرترین نحو، در کار خود فرد است و از این رهگذر شاعر ملزم نیست به کلیشه‌ها و تکرارها، عکس‌العمل کلیشه‌ای نشان دهد. بهار که در سنت شعری و فرهنگی فارسی موسم شادیست و سرشار از طراوت و جنبش برای شاعر معاصر می‌تواند خاموش و دلگرا و عاری از هر جاذبه و شور باشد:

"بر آن فانوس که ش دستی نیفروخت/ بر آن دوکی که بر رف بی صدا ماند/ بر آن آئینه زنگار بسته/ بر آن گهواره که ش دستی نجنباند/ بر آن حلقه که کس بر در نکوبید/ بر آن در که ش کسی نگشود دیگر/ بر آن پله که برجا مانده خاموش/ گسش نهاده دیری پای بر سر/ بهار منتظر بی مصرف افتاد!/ به هر بامی درنگی کرد و بگذشت/ به هر کویی صدایی کرد و استاد/ ولی نامد جواب از قریه، نَز دشت/ نه دود از کومه‌یی برخاست در دهم/ نه چوپانی به صحرا دم به نی داد/ نه گل روئید، نه زنبور پرزد/

نه مرغ کدخدا برداشت فریاد/ به صد امید آمد، رفت نومید/ بهار - آری بر او نگشود کس در/ درین ویران به رویش کس نخندید/ کسی تاجی ز گل نهاد بر سر/ کسی از کومه سر بیرون نیاورد/ نه مرغ از لانه، نه دود از اجاقی/ هوا با ضربه‌های دف نجنبید/ گل خودروی برنامد ز باغی/ نه آدم‌ها، نه گاوآهن، نه اسبان/ نه زن، نه بچه... ده خاموش، خاموش/ نه کبک انجیر می‌خواند به دره/ نه بر پسته شکوفه می‌زند جوش/ بهار آمد، نبود اما حیاتی/ درین ویرانسرای محنت آور/ بهار آمد، دریغا از نشاطی/ که شمع افروزد و بگشایدش در!"

فضای غم آلود اگر در بستر زمستان توصیف شود احساس و عاطفه خواننده چندان تحریک نمی‌شود چون بوسیله یک عهد ذهنی که مطابق با آن زمستان نماد سردی و خفقان و تاریکی و اندوه است، به امری مالوف و نه چندان غریب تبدیل شده است. اما زمانی که فصل بهار که با شادی و طرب و زندگی پیوند خورده است، سرشار از غم و اندوه و عاری از حرکت و جاذبه تصویر شود به یکباره بار عاطفی سنگین و نامانوسی فضای شعر را می‌انبارد و عمق و امتداد اندوه را به خوبی بیان می‌کند. فروغ فرخزاد در شعر دختر و بهار نگاهی عمیق به بهار دارد و بن‌مایه‌ای اجتماعی را به دستمایه بهار بیان می‌کند:

دختر کنار پنجره تنها نشست و گفت/ ای دختر بهار حسد می‌برم به تو// عطر و گل و ترانه و سرمستی تو را/ با هرچه طالبی بخدا می‌خرم ز تو// بر شاخ نوجوان درختی شکوفه ای/ با ناز می‌گشود دو چشمان بسته را// می‌شست کاکلی به لب آب نقره فام/ آن بال‌های نازک زیبای خسته را// خورشید خنده کرد و ز امواج خنده اش/ بر چهر روز روشنی دلکشی دوید// موجی سبک خزید و نسیمی به گوش او/ آوازی سرود و موج به نرمی از او رمید// خندید باغبان که سر انجام شد بهار دیگر/ شکوفه کرده درختی که کاشتم// دختر شنید و گفت چه حاصل از این بهار/ ای بس بهارها که بهاری نداشتم// خورشید تشنه کام در آن سوی آسمان/ گویی میان مجمری از خون نشسته بود// می‌رفت روز و خیره در اندیشه‌ای غریب/ دختر کنار پنجره محزون نشسته بود (فرخزاد ۱۳۸۱: ۷۸/۷۷)

بهار در اندیشه شاعران جنبه‌های دیگری نیز دارد و در زمینه‌های معنایی دیگری نیز به کارگرفته می‌شود مثلاً سمبول حیات و رستاخیز اجتماعی است. اگر برای یک عارف بهار نماد رستاخیز است این اندیشه در رابطه مستقیم با جهان بینی معنوی عرفانی اصالت می‌یابد که بنابر امکانات و مقتضیات عصر پیش می‌رفت و مطرح می‌شد. شاعر عارف بهار را از دریچه عرفان می‌نگریست و رستاخیز را رستاخیزی معنوی و متافیزیکی می‌دانست که با عالمی سوررئال و انتزاعی مرتبط می‌شد اما شاعر معاصر بر روی انسان انضمامی که از آسمان فرود آمده است و هاله‌های نور! از گرد رخسار او زدوده شده است و بر روی زمین گام بر می‌دارد سرمایه‌گذاری می‌کند و آزادزیستن را به عنوان یکی از طبیعی‌ترین نیازهای او مدنظر قرار می‌دهد و مدام آن را تکرار می‌کند و آن را آرزو می‌کند «حتی اگر او خود روزی نباشد». در شعر شاملو بهار و رستاخیز از این نوع مطرح است:

نازلی! بهار خنده زد و ارغوان شکفت/ در خانه زیر پنجره گل داد یاس پیر// دست از گمان بدار/ با مرگ نحس پنجه میفکن/ بودن به از نبودشدن، خاصه در بهار... (شاملو، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

نتیجه‌گیری

انواع ادبی را نمی‌توان مطلق و ثابت انگاشت بلکه این نظام‌های نوعی تحت‌تاثیر گفتمان‌های متفاوت دچار چرخش‌ها و تغییرات محسوسی می‌شوند. در این مقاله ابتدا بهاریه را در ذیل ژانر غنایی بررسی کردیم و سپس آن را در گفتمان‌های متفاوت ردیابی کردیم تا بتوانیم خط سیر و تطور این زیر ژانر را ترسیم کنیم. بهار در شعر فارسی دوره اول با آنچه که در شعر عرفانی مطرح می‌شود تفاوت ساختاری و بنیادی دارد چه از نظر بارغنایی و چه از نظر هندسه و رتوریک شعر. تلقی شاعر مقیم دربار غزنوی از بهار با تلقی شاعر عارف که خود را شاهباز طریقت عشق می‌داند متفاوت است و این مسئله در شعر معاصر به کلی تغییر موضع می‌دهد. در دوره اول بهار پیام‌آور شادی است و موسم باده‌گساری و ابزاری برای مدح ممدوح، در دوره دوم نماد رستاخیز روحی و معنوی و موسم شادی و متعلق به عالم معنا و به عبارتی آسمانی و در شعر معاصر نه لزوماً پیام‌آور شادی است و نه مجرای برای اتصال به منبع خداوند، بلکه در فضایی غم‌آلود در خدمت انسان و اجتماع انسانی قرار می‌گیرد. با این گونه نگاه جریان شناسانه به ژانرهای ادبی می‌توان خط سیر آن را ترسیم کرد و در تحلیل نهایی به گزاره عدم ثبات ژانرها و رد مطلق بودنشان دست یافت.

منابع

- جریان‌های شعری معاصر، حسین پورجافی، علی (۱۳۹۰)، تهران: امیرکبیر.
- تاریخ ادبی ایران و قلمرو زبان فارسی، زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۰)، تهران: سخن.
- انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی، رزمجو، حسین (۱۳۸۲)، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- انواع نثر فارسی، رستگار فسائی، منصور (۱۳۸۰)، تهران: سمت.
- انواع ادبی، شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، چ ۱۰، تهران: فردوس.
- سیرغزل در شعر فارسی، شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، تهران: فردوس.
- مجموعه آثار، دفتریکم: شعرها، شاملو، احمد (۱۳۸۹)، تهران: نگاه.
- صورخیال در شعر فارسی، شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، چ ششم، تهران: آگاه.
- حماسه سرایی در ایران، صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۴)، تهران: فردوس.
- سخن و سخنوران، فروزان فر، بدیع الزمان (۱۳۸۷)، تهران: زوار.
- دیوان حکیم فرخی سیستانی، فرخی سیستانی، علی بن جلولوغ (۱۳۷۱)، مقدمه و حواشی محمد دبیر سیاقی، تهران: زوار.
- دیوان اشعارفروغ فرخزاد، فرخزاد، فروغ (۱۳۸۱)، چ دوم، تهران: کلک آزادگان.
- درون مایه‌های عمده غنایی درقصاید محمدولی دشت بیاضی، کوپا، فاطمه (۱۳۹۰)، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال نهم شماره شانزده، صص ۱۳۱-۱۵۰.
- بهار و ادب فارسی، گلبن، محمد (۱۳۵۱)، ج اول و دوم، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی با همکاری فرانکلین.
- دیوان منوچهری دامغانی، منوچهری، احمدبن قوس (۱۳۷۰)، سید محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار.
- غزلیات شمس تبریز، مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۸)، مقدمه گزینش و تفسیر محمد رضا شفیع‌ی کدکنی، تهران: سخن.
- فرهنگ فارسی، معین، محمد (۱۳۴۲-۱۳۵۲)، تهران: امیرکبیر.
- انواع ادبی و شعر فارسی، شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲)، خرد و کوشش، شماره ۱۱ و ۱۲، صفحه ۹۶ تا ۱۱۹.

Investigating The Evolution Of Literary Genres Based On The Bahariyeh Sub-genre

Abstract

Background and Purpose: literary types cannot be considered fixed and absolute, but typical systems, influenced by different discourses, experience spines and changes that are sometimes noticeable. These changes can transform a genre in general and it can also lean towards its counterpart in the same genre. Accordingly, in the present article, we first examine the spring under the lyrical genre and then we tracked it in different contexts so that we can draw trajectory and evolution of this subgenre.

Study method: This research has been done by library research method with descriptive – analytical approach by examining the available sources.

Findings: The results show Bahariyeh as a sub-genre of lyric in Persian poetry of the first period is structurally and fundamentally different from what is presented in mystical poetry, both in terms of lyrical load and geometry and rhetoric of poetry. Ghaznavid court poet's perception of spring, with perception of mystic poet who cosides himself the prince of the path of love, is different. This issue changes completely in contemporary poetry, where new relations prevail and in a new stricture, it becomes visible.

Keywords: lyrical genre, Bahariyeh Sub-genre, Genre transformation, Khorasani style, Mysticism, Contemporary poetry

رویکرد مایرز-بریگز یکی از روش‌های مخاطب‌شناسی

تحلیل شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌هایی با قلم نوجوانان بر مبنای

رویکرد نظریه تیپ‌شناسی مایرز-بریگز

(مطالعه موردی دو دفتر از دفاتر ادبی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان)

نسرین فقیه ملک مرزبان (نویسنده مسئول)

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا

nfaghieh@alzahra.ac.ir

زهرا برومند

فارغ‌التحصیل کارشناسی ارشد از گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا

zbsaleh.2@gmail.com

چکیده

در ادبیات کودک و نوجوان داستان‌هایی که به قلم خود نوجوانان نوشته می‌شوند، از اهمیت بالایی برخوردارند. چرا که بررسی این داستان‌ها از منظرهای مختلف اطلاعات زیادی از ذهنیت و تفکر نویسنده‌هایشان ارائه می‌دهند. این که چگونه فکر می‌کنند، چه مشکلات و دغدغه‌هایی دارند و به چه حوزه‌هایی علاقه‌مند هستند. در این پژوهش تعدادی از این داستان‌ها بررسی شده است. شخصیت‌های داستان‌های مورد بررسی، از منظر نظریه تیپ‌شناسی مایرز-بریگز گروه‌بندی و تفکیک شده‌اند. داستان‌های مورد نظر پژوهش از مجموعه دفاتر ادبی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان انتخاب شده است. این دفاتر در فاصله زمانی سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۱ در مناسبت‌های مختلف چاپ شده‌اند. دو دفتر "دختر عمو، پسر عمو" و "ابر یادگاری" از این مجموعه انتخاب شده و شخصیت‌های ۴۹ داستان این دو کتاب مورد بررسی قرار گرفته است. نظریه تیپ‌شناسی مایرز-بریگز بر مبنای ۸ عامل متضاد (درون‌گرایی و برون‌گرایی، حسی و شهودی، فکری و احساسی، قضاوت‌گر و نظاره‌گر). شکل گرفته است و در نهایت ۱۶ تیپ شخصیتی را معرفی نموده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نوجوانان بیشتر از همه تمایل به استفاده از دو تیپ برون‌گرایی حسی احساسی قضاوت‌گر و برون‌گرایی حسی فکری قضاوت‌گر دارند.

کلیدواژه‌ها: تیپ‌های شخصیتی مایرز-بریگز، داستان نوجوان، دفترهای ادبی، شخصیت، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

مقدمه

در دنیای ادبیات باید برای آثار ادبی کودکان و نوجوانان حساب ویژه‌ای باز کرد. در این بین آثاری که به قلم خود نوجوانان نوشته شده است بسیار قابل توجه است، البته از این حوزه به دلایل متعددی از جمله دسته‌بندی‌نشدن این متون و عدم دسترسی راحت به آن‌ها غفلت شده است.

هر داستانی دارای روح و روانی است و از آنجایی که هر داستانی زاده روح خالق خود است، از بررسی این مخلوق می‌توان به حالات روحی روانی خالقش دست یافت. محتوای هر اثر ادبی از ویژگی‌های رفتاری و روانی خالق آن جدا نیست. در این میان نوشته‌های بچه‌ها حائز اهمیت‌اند چرا که آن‌ها غریزی‌تر می‌نویسند. این نوشته‌ها به‌خوبی ما را از رویدادهای فرهنگی و تاریخی جامعه آگاه می‌سازند و اطلاعاتی به ما می‌دهند که در هیچ کتاب تاریخی بیان نشده‌اند. ادبیات حاصل لحظات روحی و روانی خاص و محصول ذهن و روان شاعر یا نویسنده است. از دیگر سو روان‌شناسی به بحث و بررسی حالات روحی و روانی افراد می‌پردازد، پس با نگاه روان‌شناسانه به آثار ادبی می‌توان به شناخت عمیق ذهن خالقان آثار ادبی رسید.

بیان مساله

شخصیت در داستان با آن چه در واقعیت با آن روبه‌رو می‌شویم متفاوت است، هر چند این شخصیت‌ها بر اساس الگوهایی حقیقی ساخته می‌شوند اما مخلوق ذهن نویسنده‌اند. در واقع نویسنده موجودات و افرادی را با واژه‌های داستان نقاشی می‌کند و با انتخاب لحظاتی از زندگی آن‌ها، داستان را برای ما روایت می‌کند. (فورستر، ۱۳۹۱: ۷۷)

براهنی می‌گوید: «شخصیت شبیه شخصی تقلید شده از اجتماع است که بینش جهانی نویسنده به آن فردیت و تشخیص بخشیده است.» (براهنی، ۱۳۶۲: ۵۳) بنابراین عملاً بررسی شخصیت‌های داستانی آفریده شده توسط نوجوانان به ما کمک می‌کند تا به صورت تقریبی به شخصیت و ذهنیت خالقان آن‌ها پی ببریم.

اما متأسفانه بیشتر پژوهش‌های انجام شده در حوزه کودکان و نوجوانان مربوط به داستان‌هایی است که برای این گروه توسط نویسنده بزرگسال نوشته شده‌اند و عمدتاً از نوشته‌های خود نوجوانان غفلت می‌شود.

باتوجه به این مسائل در این پژوهش به سراغ داستان‌های نگاشته شده به قلم خود نوجوانان رفتیم و باتوجه به اهمیت عنصر شخصیت در داستان‌نویسی، شخصیت‌های این داستان‌ها را بررسی کردیم. برای این منظور از نظریه تیپ‌شناسی مایرز - بریگز استفاده شده است. سوال‌های اصلی در این پژوهش این است که معمولاً نوجوانان در داستان‌های خود از کدام تیپ شخصیتی باتوجه به تیپ‌های شخصیتی مایرز - بریگز استفاده می‌کنند؟ یا چه ویژگی‌هایی در شخصیت‌پردازی داستان‌های نوشته شده توسط نوجوانان باتوجه به نظریه مایرز - بریگز وجود دارد؟

روش پژوهش

مرکز آفرینش‌های ادبی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در بازه زمانی سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۱ به مناسبت‌های مختلف اقدام به جمع‌آوری و چاپ داستان‌ها و اشعاری کرده است که توسط خود نوجوانان نوشته شده است. این داستان‌ها و اشعار با نام "دفترهای ادبی" در ۱۵ جلد به چاپ رسیده است. بعضی از این دفاتر صرفاً شامل اشعار بچه‌ها

و بعضی تنها حاوی داستان‌های آن‌هاست. بعضی دفاتر هم ترکیبی از شعرها و داستان‌هاست. این اشعار و داستان‌ها را بچه‌هایی با سنین مختلف از مناطق مختلف کشور نوشته‌اند.

در مقدمه دفاتر ادبی ذکر شده برای حفظ اصالت این آثار از ویرایش آن‌ها پرهیز شده است. در این پژوهش دو مورد از دفاتر ادبی یعنی دفتر شماره ۳ (دخترعمو، پسرعمو) و دفتر شماره ۱۳ (ابر یادگاری) که شامل ۴۹ داستان هستند، به صورت موردی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته‌اند. کتاب ابر یادگاری شامل ۲۳ داستان و کتاب دخترعمو، پسرعمو شامل ۲۶ داستان است. دفتر شماره ۳ در سال ۱۳۸۶ چاپ شده است و دفتر شماره ۱۳ در سال ۱۳۹۱ منتشر شده است. در این ۴۹ داستان با انواع شخصیت‌ها از قبیل: انسان، حیوانات، حیوانات خیالی مثل اژدها، عوامل طبیعی مثل ابر، اشیایی مثل عروسک و ساندویچ و بخاری و.... مواجه هستیم. داستان‌ها کوتاه بوده و هر کدام دارای اسمی مرتبط با داستان هستند. در پایان هر داستان نام نویسنده و استان محل زندگی نویسنده قید شده است. کتاب دخترعمو، پسرعمو شامل داستان‌های طنز هم می‌باشد.

در این پژوهش در هر داستان شخصیت‌های اصلی فعال جداسازی شده و با تحلیل هر داستان باتوجه به ویژگی‌هایی که هر شخصیت از خود نشان می‌دهد، شخصیت‌ها در یک دسته از ۱۶ دسته تیپ‌های شخصیتی مایرز-بریگز قرار می‌گیرند.

مبنای نظری

در اوایل قرن بیستم کاترین بریگز (Katharine Cook Briggs) آمریکایی که هیچ آموزشی در روان‌شناسی ندیده بود به همراه دخترش ایزابل مایرز (Isabel Briggs Myers) مجذوب نظریه یونگ و تیپ‌هایی شخصیتی هشت‌گانه او شدند. آن‌ها با کمک هم و با استفاده از نظریه یونگ، تیپ‌شناسی خاص خود را تعریف کردند. آن‌ها در طول جنگ جهانی دوم تحقیقات خود را شروع کرده و در نتیجه این پژوهش‌ها تیپ‌های شخصیتی هشت‌گانه یونگ به تیپ‌های شانزده‌گانه مایرز-بریگز تبدیل شد که امروزه یکی از معروف‌ترین و کاربردی‌ترین تیپ‌شناسی‌های جهان است و تحت عنوان تست MBTI (Myers-Briggs Type Indicator) شناخته می‌شود. هیچ تیپ شخصیتی از بین این ۱۶ تیپ بهتر از دیگری نیست، در حقیقت این تست ابزاری است برای کمک به افراد تا خود را بهتر بشناسند، به علایق، نقاط ضعف و نقاط قوت خود واقف شوند و راه‌های سازگاری بهتر با افراد دیگر را در زندگی پیدا کنند. از این تست مخصوصاً در انتخاب مشاغل مناسب با هر فرد باتوجه به تیپ شخصیتی مربوط به همان فرد استفاده می‌شود.

یکی از انگیزه‌های مایرز و بریگز در این کار این بود که به افراد کمک کنند تا در مورد خودشان شناخت بیشتری به دست آورند و هدف دیگرشان یاری‌رساندن به امور جنگ بود تا اینکه مشخص شود افراد با تیپ‌های مختلف در چه موقعیت‌هایی قرار بگیرند که ارجح باشد و همین باعث شد تا بیست سال از عمر خود را برای کامل کردن تیپ نمای مایرز - بریگز صرف کنند.

مولفه‌های نظریه مایرز-بریگز

تیپ‌شناسی مایرز-بریگز بر مبنای هشت عامل و مفهوم متضاد شکل گرفته است:

برون‌گرایی و درون‌گرایی (E-I)

حسی (sensing) و شهودی (intuitive) (S-N)

متفکر (thinking) و احساسی (feeling) (T-F)

قضایوت‌گر (judging) و نظاره‌گر (perceiving) (J-P)

در این پژوهش تلاش شده است تا شخصیت‌های خلق شده توسط نویسندگان نوجوان با توجه به این ۱۶ تیپ، بررسی و تفکیک شوند. در ادامه این چهار کارکرد اصلی توضیح داده شده و سپس ۱۶ تیپ این نظریه معرفی شده‌اند. ذکر این نکته لازم است که هیچ کدام از این ۱۶ تیپ بر دیگری برتری ندارد.

برون‌گرا-درون‌گرا

برخلاف تصور اکثر مردم از درون‌گرایی و برون‌گرایی، این دو نگرش مرتبط به دریافت انرژی افراد می‌شود. یونگ معتقد بود که انرژی روانی می‌تواند از بیرون (دنیای خارج) یا از درون، به سمت خود انسان هدایت شود. (شولتز، ۱۳۹۷: ۱۵۵)

بعضی افراد در زندگی از تنهایی انرژی می‌گیرند و بعضی افراد از بودن با دیگران. افرادی که برای دریافت انرژی در زندگی به دنیا و ارتباط با دیگران روی می‌آورند برون‌گرا هستند و افرادی که برای دریافت انرژی در زندگی به درون خود روی می‌آورند و خیلی تمایلی به ارتباط با دنیای بیرون ندارند درون‌گرا هستند. به عقیده یونگ، هر دو نگرش در انسان موجود است با این تفاوت که یکی خودآگاه و مسلط و دیگری ناخودآگاه است و تحت شرایط خاص خود را بروز می‌دهد.

در جدول زیر ویژگی افراد درون‌گرا و برون‌گرا به تفکیک آورده شده است:

جدول تفاوت درون‌گراها و برون‌گراها

برون‌گرا	درون‌گرا
رفتار گرم و پر حرارت	رفتار آرام و حساب شده
توجه و تمرکز بر دنیای بیرون	ساکت و تودار
اهل صحبت و معاشرتی	لذت‌بردن از گفت‌و شنود دوفری
لذت‌بردن از حضور در جمع	اول فکر کردن و بعد حرف زدن
اول حرف زدن بعد فکر کردن	علاقه‌مند به سکوت و تنها
علاقه‌مند به صحبت و تبادل افکار و احساس	در خود فکر کردن
فکر کردن با صدای بلند	تمایل بیشتر به شنیدن و عدم علاقه به سخن‌گویی.
افرادی اجتماعی، جسور، کنج‌کاو و خوش‌بین	توجه و تمرکز بر دنیای درون
کسب از دیگران انرژی	عدم تمایل به ارائه اطلاعات شخصی
در میان گذاشتن اطلاعات شخصی با دیگران	محافظه‌کار، مستقل، تکرر و خجالتی
سخن‌گویی بیشتر از گوش دادن	اخذ انرژی از درون خود

حسی-شهودی

انسان‌ها برای دریافت و درک اطلاعات از جهان یا حسی هستند یا شهودی. در حقیقت این که کدام باشند جهان‌بینی آن‌ها را می‌سازد. حسی‌ها با حواس پنج‌گانه: رنگ، بو، لمس، چشیدن و شنیدن از جهان اطلاعات دریافت می‌کنند، اما شهودی‌ها بیشتر از حس ششمشان برای درک جهان کمک می‌گیرند.

در جدول زیر تعدادی از ویژگی‌های افراد حسی و شهودی مشخص شده است.

جدول تفاوت حسی‌ها و شهودی‌ها

شهودی	حسی
توجه به بیش، فراست و اطلاعات انتزاعی	توجه به حقایق، اطلاعات درست و مطمئن
غوطه وری در ذهنیات خویشتن	توجه به حواس پنج‌گانه
علاقه مند به شهود	توجه به لحظه کنونی
توجه به تصویر بزرگ و کلی	واقع‌بین و عمل‌گرا
توجه به الهام، تصور و تجسم	نسبت به بدن خود آگاه‌ترند
اعتماد به تجسم و تصور	توجه به جزئیات و اجزای سازنده
توجه به آینده	علاقه‌مند به واقعیت
توجه به نوآوری	اعتماد به تجربه‌های پیشین
ترجیح خلاقیت و روش‌های نوین در جمع‌آوری اطلاعات	ضرورت اعتماد به مجموعه منسجم و تجارب شخصی

متفکر - احساسی

انسان‌ها در تصمیم‌گیری برای اعمالشان یا متفکرند یا احساسی. البته هر دو روش در اینجا عقلانی‌اند، منتها متفکرها تصمیم‌هایشان را بر اساس سنجش اطلاعاتی می‌گیرند که تا کنون از همان موضوع کسب کرده‌اند؛ اما احساسی‌ها بر اساس ارزش‌هایی که تاکنون دریافت کرده و باور دارند تصمیم می‌گیرند. (شهسواری، ۱۳۹۵: ۲۴۳) یونگ می‌گوید: «احساس با جوشش عاطفی تفاوت دارد. درواقع احساس درست مثل فرآیند تفکر معمولی، هیچ‌گونه پیام عصبی محسوسی تولید نمی‌کند.» (شارپ، ۱۳۹۶: ۱۵)

در جدول زیر تعدادی از ویژگی‌های افراد متفکر و احساسی آورده شده است.

جدول تفاوت متفکرها و احساسی‌ها

احساسی	متفکر
قلب ملایم و مهربانی دارند.	ذهن استواری دارند.
با مسئله و طرف مقابل هم‌دردی می‌کنند.	مسئله را تحلیل می‌کنند.
عینی هستند و با لحن مجاب می‌شوند.	ذهنی هستند و با منطق مجاب می‌شوند.
به قدردانی بها می‌دهند. مؤدب به نظر می‌رسند.	رک و صریح هستند.
گاهی بیش از اندازه احساسی به نظر می‌رسند	به عدالت بها می‌دهند.
معمولاً موضوعات را شخصی می‌کنند.	ممکن است بی‌احساس به نظر برسند.
اهل پاداش دادن هستند	معمولاً موضوعات را شخصی نمی‌کنند
به احساسات دیگران توجه می‌کنند.	در تصمیم‌گیری‌هایشان بیشتر به نتایج منطقی انتخاب و عمل توجه دارند.
	خیلی کم تشویق می‌کنند

قضاوت‌گر-نظاره گر

یونگ ۶ کارکرد اول را معرفی کرده بود اما دو کارکرد نظاره‌گری و قضاوت‌گری را مایرز-برینگز پیشنهاد داده‌اند. این بُعد، مربوط به روش‌های متفاوت افراد برای سازمان‌دادن به دنیای خود و روش زندگی کردن است. (شهسواری، ۲۴۹: ۱۳۹۵) برخلاف شش مؤلفه دیگر، این دو بُعد ذاتی نیستند و ممکن است بر حسب زمان و موقعیت‌های گوناگون در افراد تغییر کنند. افراد برای سازمان‌دادن به دنیا و روش زندگی خود یا قضاوت‌گرند یا نظاره‌گر. در کل آدم‌ها در زمان تصمیم‌گیری در هر موضوعی به دو شکل دچار اضطراب می‌شوند. در جدول زیر تعدادی از ویژگی‌های افراد قضاوت‌گر و نظاره‌گر مشخص شده است.

جدول. تفاوت قضاوت‌گرها و نظاره گرها

نظاره‌گر	قضاوت گر
علاقه‌مند به انعطاف‌پذیری و سازگاری تمایل به تعویق‌انداختن کارها بی‌علاقگی نسبت به قوانین و تنظیم زندگی بنابر شرایط متغیر تمایل به امتزاج کار و تفریح	علاقه‌مند به نظم علاقه بیشتر به کار تا تفریح تمایل به کامل‌کردن و سریع تمام‌کردن کار تابع قانون و تنظیم برنامه‌های خود

در بین این عوامل هشت‌گانه عامل حسی و شهودی بودن بیشتر از بقیه عوامل ذاتی و تغییرناپذیر است و در شکل‌گیری شخصیت آدمی بسیار مهم است چرا که جهان‌بینی افراد را می‌سازد و اصولاً جهان‌بینی افراد پایدار است. پس از آن عامل متفکر و احساسی بودن است که کمتر تغییر می‌کند؛ چون پس از جهان‌بینی، معیارهای تصمیم‌گیری افراد است که کمتر دچار تغییر می‌شوند. از نظر تغییرپذیر بودن، عامل درون‌گرا و برون‌گرا بودن در رده بعدی قرار می‌گیرد. در حقیقت افراد در طول زندگی ممکن است تحت فشارهای فرهنگی حاکم بر جامعه بتوانند برخی از وجوه درون‌گرایانه یا برون‌گرایانه خود را پنهان کنند. عامل قضاوت‌گر یا نظاره‌گر بودن به‌اندازه شش عامل دیگر ذاتی نیست. معمولاً افراد در بخش اصلی زندگی‌شان یکی از این دو هستند، اما در بخش‌های کمتر مهم زندگی می‌توانند نوع مخالف باشند. (همان، ۱۳۹۵: ۲۵۸)

بنابراین، باتوجه‌به این عوامل هشت‌گانه، ۱۶ تیپ شخصیتی متفاوت تعریف می‌شوند.

جدول تیپ شخصیتی مایرز-برینگز

تیپ	علامت اختصاری		تیپ	علامت اختصاری
۱	برون‌گرا - شهودی - احساسی - قضاوت گر	۹	ENFJ	درون‌گرا - شهودی - احساسی - قضاوت گر
۲	برون‌گرا - شهودی - احساسی - نظاره‌گر	۱۰	ENFP	درون‌گرا - شهودی - احساسی - نظاره‌گر
۳	برون‌گرا - حسی - احساسی - قضاوت گر	۱۱	ESFJ	درون‌گرا - حسی - احساسی - قضاوت گر
۴	برون‌گرا - حسی - احساسی - نظاره‌گر	۱۲	ESFP	درون‌گرا - حسی - احساسی - نظاره‌گر
۵	برون‌گرا - شهودی - فکری - قضاوت گر	۱۳	ENTJ	درون‌گرا - شهودی - فکری - قضاوت گر
۶	برون‌گرا - شهودی - فکری - نظاره‌گر	۱۴	ENTP	درون‌گرا - شهودی - فکری - نظاره‌گر
۷	برون‌گرا - حسی - فکری - قضاوت گر	۱۵	ESTJ	درون‌گرا - حسی - فکری - قضاوت گر
۸	برون‌گرا - حسی - فکری - نظاره‌گر	۱۶	ESTP	درون‌گرا - حسی - فکری - نظاره‌گر

البته این به معنای تقسیم‌بندی انسان‌ها به ۱۶ گروه نیست بلکه روی هر طیف از عواملی که ذکر شد بی‌نهایت نقطه وجود دارد و بدیهی است که بی‌نهایت شخصیت وجود دارد، اما کسانی که تیپ‌های شخصیتی را معرفی می‌کنند معتقدند مثلاً کسی که برون‌گرای احساسی به دنیا می‌آید بی‌شک تا آخر عمر برون‌گرای احساسی باقی می‌ماند؛ ولی باتوجه‌به شرایط زندگی و گذر عمر و کسب تجربه‌های مختلف ممکن است روی این طیف ده رده‌بلا یا پایین برود؛ اما از دسته برون‌گرای احساسی خارج نمی‌شود. (همان، ۱۳۹۵: ۲۳۲)

بنابراین، شناخت تیپ شخصیتی افراد از آن‌جهت که شناختی مناسب از جهان‌بینی، نقاط ضعف و قوت، علایق و... افراد را به ما می‌دهد اهمیت دارد. باتوجه‌به این شناخت می‌توان هم افراد را بهتر شناخت هم افراد را به خودشان بهتر شناساند تا در زندگی باتوجه‌به تیپ شخصیتی خود برای زندگی خود بهتر برنامه‌ریزی کنند و با بحران‌ها و مشکلات بهتر مواجه شوند. به همین خاطر است که تست MBTI یکی از مراجعی است که برای انتخاب شغل مناسب افراد به کار می‌رود چرا که باتوجه‌به تیپ شخصیتی هر فرد می‌توان شغلی که برایش مناسب‌تر است و در آن بهتر عمل می‌کند را انتخاب کرد و این موجب رضایت بیشتر افراد در حوزه‌های مختلف می‌شود.

کانون در حال حاضر در سرتاسر ایران مراکز آفرینش‌های ادبی و هنری دارد که این مراکز همواره سعی داشته تا با برنامه‌های آموزشی و برگزاری کارگاه‌ها و جشنواره‌ها، استعداد‌های کودکان و نوجوانان را شکوفا کرده و به رشد و پرورش فکری و ذوقی آنان کمک کند. در همین راستا مجموعه دفاتر ادبی توسط مرکز آفرینش‌های ادبی کانون بین سال‌های ۱۳۸۶ تا ۱۳۹۱ به چاپ رسیده است. این دفاتر شامل آثار نوشته شده توسط کودکان و نوجوانان از اعضای کانون بوده که در مناسبت‌ها و سال‌های مختلف چاپ شده اند.

لیست دفترهای ادبی به ترتیب به شرح زیر است:

۱- به همین سادگی، ۲- سیصد و شصت و پنج روز بهار، ۳- دختر عمو، پسر عمو، ۴- ابری درون شعر، ۵- انتهای باغ سرخ، ۶- بلبل‌ی در دهانم لانه دارد، ۷- درختی که به خدا گفت، ۸- گهواره ستاره، ۹- می خواهم بوی پرنده بگیرم، ۱۰- همین جا بمان، ۱۱- نقاشی که بادکنک فروش شد، ۱۲- دریای کوچک، ۱۳- ابر یادگاری، ۱۴- باغ خدا، ۱۵- پنجره‌ای رو به ماه،

مرکز آفرینش‌های ادبی در هر دوره مسابقاتی برگزار نموده و کارشناسان مسابقات به جمع‌آوری و بررسی داستان‌ها و اشعار پرداخته‌اند. در ادامه کارشناسان انتخاب شعر و کارشناسان انتخاب داستان، تعدادی از این داستان‌ها و اشعار را برای چاپ در دفاتر ادبی انتخاب می‌کردند. بعضی از دفاتر به موضوعاتی خاص پرداخته‌اند و شامل اشعار و داستان‌هایی بوده که مرتبط با آن موضوع خاص هستند. برای مثال دفتر شماره ۲ مشتمل بر آثار است که درباره پیامبر اکرم (ص) هستند. یا دفتر شماره ۳ گزیده‌ای از آثار طنز اعضای مراکز آفرینش‌های ادبی است. دفتر شماره ۱۰ به موضوع نیایش پرداخته است و فقط شامل اشعار بچه‌هاست.

این دفاتر برای گروه سنی "و" یعنی مخاطبان عمومی نوشته شده‌اند و در ابتدای هر دفتر در فهرستی آثار بچه‌ها بر اساس گروه سنی‌شان آورده شده‌است. داستان‌هایی که توسط گروه سنی "ه" نوشته شده‌اند طولانی‌تر بوده و داستان‌های نوشته شده توسط گروه سنی "ب" اصولاً کوتاه‌تر هستند.

در انتهای هر شعر یا داستان نام شاعر یا نویسنده و استان محل سکونتش آورده شده است. در مقدمه این دفاتر ذکر شده است که داستان‌های این دفاتر ویرایش نشده‌اند و داستان‌ها به همان صورتی چاپ شده است که بچه‌ها نوشته‌اند.

در این پژوهش داستان‌های دو دفتر شماره ۳ (دختر عمو، پسر عمو) و دفتر شماره ۱۳ (ابر یادگاری) مورد بررسی قرار گرفته‌اند. دفتر شماره ۳ شامل ۲۶ داستان و دفتر شماره ۱۳ شامل ۲۳ داستان هستند. دفتر شماره ۳ شامل آثار داستانی طنز است، در این داستان‌ها نویسندگان نوجوان تلاش نموده‌اند تا مسائل جدی را در قالب گفت‌وگوها و اشاراتی که رگه‌هایی از طنز در آن‌ها به چشم می‌خورد بیان کنند. در این داستان‌ها حتی موضوعات ناراحت‌کننده‌ای هم چون خودکشی و مرگ به گونه‌ای بیان شده‌اند که تلخ نباشند؛ تا جایی که در خلال خواندن داستان لبخند به لب خواننده می‌آید.

در طرح داستان‌های مورد نظر این پژوهش عموما ۳ حالت مشاهد می‌شود:

۱. در حالت اول شخصیت اصلی داستان با فرد یا افراد دیگری درگیر می‌شود و کشمکش داستان به صورتی است که درگیری مستقیم میان شخصیت‌های داستان باعث پیشرفت داستان می‌شود، مثلا در داستان "بدترین حیوان دنیا"، عنکبوت که شخصیت منفور داستان است در برابر تمامی حیوانات جنگل قرار دارد.

۲. در حالت دوم شخصیت‌های داستان با نیرویی بیرونی مثل طبیعت یا سرنوشت درگیر هستند و در این داستان‌ها اصولا شخصیت اصلی در برابر این نیروی بیرونی شکست خورده و متوقف می‌شود. مثلا در داستان "زلزله" که دقیقا نام داستان هم به همین درگیری با عاملی غیرانسانی اشاره دارد، عروسک زیر آوار مانده توان هیچ مقابله‌ای در شرایط ایجاد شده توسط زلزله را ندارد.

۳. در حالت سوم شخصیت‌های داستانی در جدال با برخی از تمایلات و یا خصلت‌های درونی خود هستند و به نوعی سیر داستان به نوعی است که شخصیت‌ها در کشمکش با خود هستند. در این داستان‌ها اصولا نقطه اوج جاییست که شخصیت اصلی با مشکل درونی خود مواجه می‌شود. در صورتی که این درگیری به صورتی باشد که شخصیت با یک ترس درونی مواجه باشد، شخصیت اصلی با این ترسش روبه‌رو می‌شود و اگر بر این ترسش غلبه پیدا کند گویی به مرحله‌ای بالاتر رفته و به نوعی آرامش می‌رسد، مثل داستان "ابر یادگاری" که ابر کوچک زمانی که از خانواده‌اش جدا شده و تنها می‌شود از ادامه دادن سفر به تنهایی می‌ترسد، اما وقتی سفرش را شروع می‌کند و سعی می‌کند با مشکلات پیش رویش مواجه شود به گونه‌ای وارد مرحله جدیدی از زندگی‌اش می‌شود و در نهایت هم با سیراب کردن بیابان گویی به آرامش و تکامل می‌رسد.

داستان‌ها شامل موضوعاتی مختلف هستند. تعدادی از داستان‌ها به اهمیت خانواده پرداخته‌اند، مشکلات خانوادگی که ناشی از اختلاف زن و شوهر هستند موضوع تعدادی از این داستان‌هاست. در تعدادی از داستان‌ها به موضوع طلاق پرداخته شده است. بعضی از داستان‌ها به تنهایی فرزندان در خانواده و بی‌توجهی والدین به آن‌ها پرداخته‌اند.

در تعدادی از این داستان‌ها نویسندگان به ترس‌هایشان اشاره داشته و نگرانی‌های خود را در قالب داستان بیان نموده‌اند. مثلاً در داستان "پشت به قبله" ترس از مرگ، مشکل بزرگ شخصیت اصلی داستان است یا در داستان "عروسک خیس" دختر داستان مشکل شب‌ادراری دارد و با خلق داستانی سعی بر حل مشکلش دارد.

ستایش اصول اخلاقی موضوع بعضی از داستان‌هاست. در این داستان‌ها دروغ، تحقیر دیگران، غرور، چشم و هم چشمی تقبیح می‌شوند و از مهربانی، هم‌دردی و کمک به هم نوعان تمجید می‌شود.

در داستان‌ها در موارد متعددی به روابط دوستانه و حضور یک دوست اشاره شده است، دوستی که تنهایی شخصیت اصلی را پر می‌کند یا در گذر از شرایط سخت زندگی همراهش می‌شود. گاهی این دوست پدری‌ست که فرزندش را

همراهی می‌کند مثل داستان "وقتی پدر مرد عنکبوتی می‌شود". گاهی داستان درباره دوستی‌های قدیمی و یاری دوستان است مثل داستان "آینه" و گاه دوست در داستان یک حیوان است که در خیال شخصیت، همراهی‌اش می‌کند مثل دوستی فیل در داستان "فیل مهربان". گاهی گروه دوستی موردتوجه است، مثل گروهی از پشه‌ها که برای نجات دوستشان تلاش می‌کنند. این تعداد زیاد اشاره به روابط دوستانه، اهمیت رابطه داشتن و تعاملات اجتماعی، مخصوصاً با دوستان را در این گروه سنی نشان می‌دهد.

در ۴۹ داستان مورد بررسی نگاه جنسیتی و فمینیستی زیادی وجود ندارد. داستان‌ها فارغ از نگاه‌های جنسیتی نوشته شده‌اند، در تعداد زیادی از داستان‌ها مشخص نیست که جنسیت راوی چیست و فارغ از جنسیت به موضوع داستان پرداخته می‌شود. فقط در دو داستان "دخترعمو، پسرعمو" و "مشترک مورد نظر کمک می‌خواهد" به مسئله زنان و مشکلاتشان پرداخته شده است. به خصوص در داستان "دخترعمو، پسرعمو" نگاه سستی به جایگاه زنان و دختران حاکم است. موضوع اصلی این داستان تلاش برای ازدواج دختران است. به ازدواج دختران مانند معامله نگاه می‌شود و دختران مجبور به ادامه زندگی به شیوه مادران خود در قالبی هستند که جامعه بر آن‌ها تحمیل می‌کند.

شخصیت‌های داستان‌ها انسان یا غیرانسان هستند. در بین شخصیت‌هایی که انسان نیستند شخصیت‌های جانداري مثل حیوانات و شخصیت‌هایی بی‌جان مثل بخاری، فریزر، ماکارونی و کفش ایفای نقش می‌کنند. البته تمامی این شخصیت‌ها، رفتارها و عملکردهایی انسانی دارند و می‌توان آن‌ها را در قالب نظریه تیپ‌شناسی مایرز - بریگز مورد بررسی قرار داد و تیپ هر شخصیت را باتوجه به ۱۶ تیپ شخصیتی مایرز - بریگز مشخص نمود. این شخصیت‌ها سخن می‌گویند، بیمار می‌شوند، ناراحت، عصبانی، یا خوشحال و مضطرب می‌شوند. گاه این شخصیت‌ها خودکشی می‌کنند و گاه به قتل می‌رسند. در داستان‌هایی ازدواج می‌کنند، یا عمل زیبایی انجام می‌دهند. پس کاملاً کنشگرانه عمل کرده و قابلیت بررسی بر مبنای نظریه موردنظر ما را دارند. تنها در داستان زلزله از دفتر ابر یادگاری، در شخصیت‌های داستان کنش، رفتار و عمل خاصی مشاهده نمی‌شود که بتوان آن‌ها را باتوجه به نظریه مایرز - بریگز بررسی نمود. این داستان، کوتاه‌ترین داستان از بین ۴۹ داستان بررسی شده ماست که کمتر از نصف صفحه است. داستان زلزله دارای دو شخصیت است، یکی عروسکی که زیر آوار مانده و دیگری راوی که برای ما آسیب‌های جسمی عروسک را که ناشی از زلزله است بیان می‌کند. در داستان نه ارتباطی بین شخصیت‌ها مشاهده می‌شود که بتوان درباره درون‌گرایی یا برون‌گرایی آن‌ها سخن گفت و نه تصمیم‌گیری یا دریافت اطلاعاتی از جهان توسط شخصیت‌ها صورت می‌گیرد تا بتوان درباره بعدهای دیگر شخصیتی این دو شخصیت بر مبنای نظریه تیپ‌شناسی مایرز - بریگز صحبت کرد.

در طرح داستان‌های مورد نظر این پژوهش عموماً سه حالت مشاهده می‌شود:

۱. در حالت اول شخصیت اصلی داستان با فرد یا افراد دیگری درگیر می‌شود و کشمکش داستان به صورتی است که درگیری مستقیم میان شخصیت‌های داستان باعث پیشرفت داستان می‌شود، مثلاً در داستان "بدترین حیوان دنیا"، عنکبوت که شخصیت منفور داستان است در برابر تمامی حیوانات جنگل قرار دارد.
۲. در حالت دوم شخصیت‌های داستان با نیروی بیرونی مثل طبیعت یا سرنوشت درگیر هستند و در این داستان‌ها اصولاً شخصیت اصلی در برابر این نیروی بیرونی شکست خورده و متوقف می‌شود. مثلاً در داستان "زلزله" که دقیقاً نام داستان هم به همین درگیری با عاملی غیرانسانی اشاره دارد.

۳. در حالت سوم شخصیت‌های داستانی در جدال با برخی از تمایلات و یا خصلت‌های درونی خود هستند و به نوعی سیر داستان به نوعی است که شخصیت‌ها در کشمکش با خود هستند.

در ۴۹ داستان مورد بررسی نگاه جنسیتی و فمینیستی زیادی وجود ندارد. تنها دو داستان "دخترعمو، پسرعمو" و "مشترک مورد نظر کمک می‌خواهد" به زنان و مشکلات آن‌ها توجه کرده‌اند. داستان‌ها اغلب فارغ از نگاه‌های جنسیتی نوشته شده‌اند، در تعداد زیادی از داستان‌ها مشخص نیست که جنسیت راوی چیست و فارغ از جنسیت به موضوع داستان پرداخته می‌شود.

شخصیت‌های داستان‌ها انسان یا غیرانسان هستند. در بین شخصیت‌هایی که انسان نیستند شخصیت‌های جاننداری مثل حیوانات و شخصیت‌هایی بی‌جان مثل بخاری، فریزر، ماکارونی و کفش ایفای نقش می‌کنند. البته تمامی این شخصیت‌ها، رفتارها و عملکردهایی انسانی دارند و می‌توان آن‌ها را در قالب نظریه تیپ‌شناسی مایرز - بریگز بررسی کرد و تیپ هر شخصیت را با توجه به ۱۶ تیپ شخصیتی مایرز - بریگز مشخص نمود.

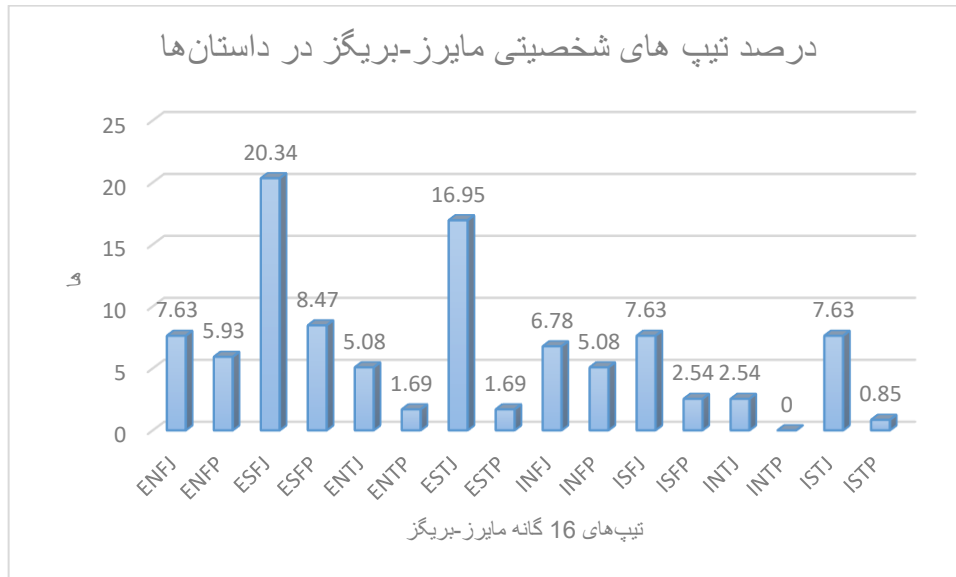
بحث و تحلیل

با پژوهشی تحلیلی و آماری از مجموع ۴۹ داستان در مجموع ۱۱۸ شخصیت مورد بررسی قرار گرفت. طبعاً باید متذکر شویم استفاده از نظریه مایرز - بریگز به معنای محدود کردن تمام شخصیت‌های داستان‌های مورد بررسی به تنها ۱۶ تیپ ذکر شده نمی‌باشد و در حقیقت این ۱۱۸ شخصیت هر کدام خصوصیات منحصر به فرد را دارند، اما با توجه به تحلیل‌هایی که بر ابعاد شخصیتی شخصیت‌های داستان‌ها بر مبنای نظریه مایرز - بریگز شد می‌توان شخصیت‌های داستانی مورد نظر را در این ۱۶ گروه قرار داد تا به تحلیلی معنا دار از این شخصیت‌ها رسید.

در جدول زیر تعداد تیپ‌های شخصیتی به کار رفته در ۴۹ داستان مورد بررسی قابل مشاهده است:

جدول تیپ‌های شخصیتی به کار رفته در داستان‌ها و تعدادشان

تیپ شخصیتی	تعداد شخصیت	تیپ شخصیتی	تعداد شخصیت
ENFJ	9	INFJ	8
ENFP	7	INFP	6
ESFJ	24	ISFJ	9
ESFP	10	ISFP	3
ENTJ	6	INTJ	3
ENTP	2	INTP	0
ESTJ	20	ISTJ	9
ESTP	2	ISTP	1



نمودار ۵-۱. درصد تیپ‌های شخصیتی مایرز - بریگز در داستان‌ها

همان‌طور که مشاهده می‌شود از تیپ‌های شخصیتی زیر به میزان بیشتری در داستان‌ها استفاده شده است:

۱- ESFJ برون‌گرای حسی احساسی قضاوت‌گر با ۲۰/۳۴٪

۲- ESTJ برون‌گرای حسی فکری قضاوت‌گر با ۱۶/۹۵٪

بیشترین درصد متعلق به شخصیت‌های برون‌گرای حسی قضاوت‌گر است و در این بین گرایش به احساسی‌ها بیشتر

از متفکرها به چشم می‌خورد.

در داستان‌ها گرایش به شخصیت‌های برون‌گرا بیشتر دیده می‌شود، دوره نوجوانی دوره ایست که نوسانات خلق و خویی بیشتر از سنین دیگر مشاهده می‌شود و شاید در نگاه اول این برداشت صورت گیرد که نویسندگان در این دوره سنی بنا به همان تغییراتی که در این دوره سنی از نظر جسمی و روحی می‌گذرانند، ترجیح می‌دهند بیشتر از درون خود کسب انرژی کنند، اما آمار این پژوهش نشان می‌دهد که این نویسندگان گویی تمایل بیشتری به تعاملات اجتماعی دارند و بیشتر از آنکه از درون خود انرژی دریافت کنند تمایل دارند تا این انرژی را در ارتباط با دیگر افراد کسب کنند، شاید تمایل به دیده‌شدن و جلب‌توجه در این دوره سنی را بتوان در این امر مؤثر دانست. به‌علاوه در این دوره بچه‌ها احساس می‌کنند توسط بزرگسالان خود درک نمی‌شوند و گویی با انتخاب بیشتر شخصیت‌های برون‌گرا نشان می‌دهند که احتیاج به تعامل دارند و می‌خواهند فهمیده شوند. آن‌ها در این دوره از بزرگسالان خود فاصله می‌گیرند و بیشتر به دوستان و همسالان خود نزدیک می‌شوند چرا که اتفاقاً در این دوره برای کسب انرژی تمایل به تعامل با دیگران دارند؛ اما در برقراری این تعامل، همسالان خود را نزدیک‌تر از بزرگسالان به خود حس می‌کنند.

به‌علاوه همان‌طور که اشاره شد نوجوانان در این دوره سنی، قابلیت استدلال فرضی - استنتاجی کسب می‌کنند، به‌طوری‌که وقتی با مسئله‌ای روبه‌رو می‌شوند با نظریه‌ای کلی درباره عوامل احتمالی که ممکن است بر نتیجه تأثیر بگذارند شروع می‌کنند و از فرضیه‌های خاصی درباره آن چه ممکن است روی دهد نتیجه‌گیری می‌کنند. بعد این فرضیه‌ها را به طور منظم آزمایش می‌کنند تا ببینند کدام یک در دنیای واقعی نتیجه‌بخش است. آن‌ها در این فرایند کاملاً به حواس پنج‌گانه خود تکیه می‌کنند و همان‌طور که می‌بینیم تمایل به استفاده از این حواس در شخصیت‌های

به‌کاررفته در داستان‌ها به‌وضوح قابل‌مشاهده است. امور شهودی کمتر موردتوجه این نویسندگان بوده است، چرا که یک نوجوان کارهایی را ترجیح می‌دهد که نتایجی سریع، قابل‌ملاحظه و ملموس داشته باشد و می‌خواهد با حواسش این نتایج را حس کند. به علاوه شاید فشارهای موجود بر نوجوانان از طرف خانواده و جامعه هم باعث شده که کم‌تر خلاقیت به خرج دهند و در داستان‌ها گرایش کم‌تری به شخصیت‌های شهودی وجود داشته باشد.

اصولاً نوجوانان از این که برایشان تصمیم گرفته شود ناراضی بوده و ترجیح می‌دهند خودشان به شیوه خودشان وارد عمل شده و تصمیم بگیرند. همان‌طور که می‌بینیم نویسندگان بیشتر تمایل به استفاده از شخصیت‌هایی دارند که قضاوت‌گر هستند، آن‌ها نمی‌خواهند برایشان تصمیم گرفته شود و از تعلل در تصمیم‌گیری و انجام امور هم خوششان نمی‌آید.

همان‌طور که می‌بینیم شخصیت‌های احساسی بیشتر از متفکرها در داستان‌ها استفاده شده‌اند، در دوره نوجوانی، نوجوانان اغلب نیازهای شخصی خود را نادیده می‌گیرند، زیرا می‌خواهند هرطور شده دیگران به‌خصوص افرادی که برایشان مهم هستند را راضی کنند. برای آن‌ها پاسخ نه دادن دشوار است، چرا که نمی‌خواهند طرف مقابل خود را برنجانند و از خود ناامید کنند. به‌علاوه در این سن بیشتر ارزش‌ها برای افراد مهم است و طبق آن عمل می‌کنند. نوجوانان در وهله اول نتیجه منطقی یک کار را نمی‌بینند؛ اما در هر لحظه برایشان مهم است طبق مسائلی که برایشان ارزشمند است عمل و رفتار کنند. به همین خاطر است که شخصیت‌های مورد استفاده‌شان بیشتر از آن که متفکر باشند احساسی هستند.

از بین تیپ‌های ۱۶ گانه، از تیپ شخصیتی INTP (درون‌گرای شهودی متفکر نظاره‌گر) اصلاً استفاده نشده بود و این امر نشان می‌دهد که نویسندگان نوجوان ما به این تیپ شخصیتی گرایش ندارند، یک فرد درون‌گرا که به شهود متمرکز بوده و بیشتر بر مبنای نتیجه منطقی عمل می‌کند، آن هم با تعلل و بعد از آن که دیگران برایش تصمیم می‌گیرند، مورد علاقه نویسنده نوجوان نیست و با انتخاب نکردن این تیپ به ما نشان می‌دهد که تا چه حد برایش سخت است که چنین فردی را به دنیای داستان‌هایش وارد کند.

منابع

- ابراهیمی، نادر، (۱۳۷۷)، ساختار و مبانی ادبیات داستانی، تهران:سوره
- احدی، حسن، محسنی، نیک، چهره، (۱۳۷۰)، روان‌شناسی رشد: مفاهیم بنیادی در روان‌شناسی نوجوانی و جوانی، تهران: بنیاد
- احمدوند، محمدعلی، (۱۳۸۶)، روان‌شناسی کودک و نوجوان، تهران: دانشگاه پیام نور
- اریکسون، میلتن، (۱۳۷۵)، نقش قصه در تغییر زندگی و شخصیت: قصه درمانی، تهران: نشر اوحدی
- اسکولز، رابرت، (۱۳۷۷)، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز
- اکبرزاده، نسرين، (۱۳۷۶)، گذر از نوجوانی به پیری (روان‌شناسی رشد و تحول)، تهران: آراین ویستامهر
- ایرانی، ناصر، (۱۳۶۴)، داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
- بادن، پیر، (۱۳۷۴)، روان‌شناسی شخصیت، ترجمه: محمود ایروانی، تهران: آفرینش
- براهنی، رضا، (۱۳۶۲)، قصه‌نویسی، تهران: نشر نو
- برک، لورا، (۱۳۸۷)، روان‌شناسی رشد: از جوانی تا پایان زندگی، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: ارسباران
- بیکهام، جک، (۱۳۸۹)، صحنه و ساختار در داستان، ترجمه پریسا خسروی سامانی، تهران: رسش
- پاپالیا، دایان ای، (۱۳۹۱)، روان‌شناسی رشد و تحول انسان، ترجمه داود عرب، تهران: رشد
- پارسا، محمد، (۱۳۶۷)، روان‌شناسی رشد کودک و نوجوان، تهران: بعثت
- پاینده، حسین، (۱۴۰۰)، گشودن رمان، تهران: مروارید
- تایگر، پل دی: تایگر، باربارا بارون، (۱۳۸۸)، هنر شناخت مردم، ترجمه: محمد گذرآبادی، تهران: هرمس
- حداد، حسین، (۱۳۹۶)، زیر و بم داستان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- حمیدی، منصور علی، (۱۳۸۷)، شناخت دانش پژوهانه بالندگی در خردسالی، نوجوانی و بزرگسالی، تهران: سوگند
- خسرو نژاد، مرتضی، (۱۳۸۲)، معصومیت و تجربه، تهران: نشر مرکز
- دالکی، فیروزه، (۱۳۸۴)، روان‌شناسی کودک و نوجوان، تهران: پیک ادبیات
- دقیقیان، شیریندخت، (۱۳۷۱)، منشا شخصیت در ادبیات داستانی، تهران: دانشگاه الزهرا (س)
- راس، آلن ا، (۱۳۸۶)، روان‌شناسی شخصیت (نظریه‌ها و فرآیندها)، ترجمه سیاوش جمالزاده، تهران: روان
- رایس، ف. فیلیپس، (۱۳۸۷)، رشد انسان روان‌شناسی رشد از تولد تا مرگ، ترجمه دکتر مهشید فروغان، تهران: ارجمند
- رایکمن، ریچارد، (۱۳۸۷)، نظریه‌های شخصیت، مترجم: مهرداد فیروز بخت، تهران: ارسباران
- رحیمی، فروغ، (۱۳۸۷)، تاریخچه، ساختار و تشکیلات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، نشریه اطلاع یابی و اطلاع رسانی، شماره ۷، ۲۷-۱۹
- سانتراک، جان دبلیو، (۱۳۹۲)، روان‌شناسی رشد در گستره زندگی، ترجمه: پرویز شریفی درآمدی، مخمد رضا شاهی، تهران: دانژه
- سیاسی، علی اکبر، (۱۳۵۲)، روان‌شناسی شخصیت، تهران: ابن سینا
- شارپ، داریل، (۱۳۹۶)، تیپ‌های شخصیتی، ترجمه: بابک نجفی، تهران: هیرمند
- شعاری نژاد، علی اکبر، (۱۳۷۴)، روان‌شناسی رشد، تهران: اطلاعات
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۳)، نقد ادبی، تهران: فردوس
- شولتز، دوآن پی، (۱۳۹۱)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: نشر ویرایش
- شهرآرای، مهران، (۱۳۸۴)، روان‌شناسی رشد نوجوان: دیدگاه تحولی، تهران: علم
- شهسواری، محمد حسن، (۱۳۹۵)، حرکت در مه، تهران: نشر چشمه
- صالحی امیری، سید رضا؛ حبیبی، فریبا، (۱۳۸۸)، ارزیابی نقش فعالیت‌های کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان در حفظ و تقویت هویت فرهنگی کودکان و نوجوانان (با تکیه بر قصه گوئی)، نشریه مدیریت فرهنگی، شماره ۳، ۴۰-۲۱
- فورستر، ادوارد مورگان، (۱۳۹۱)، جنبه‌های رمان، تهران: نگاه

فیست، جس، (۱۳۹۲)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: روان
قزل ایاغ، ثریا، (۱۳۸۳)، ادبیات کودک و نوجوان و ترویج خواندن (مواد و خدمات کتابخانه برای کودکان و نوجوانان)، تهران: سمت
کریمی، یوسف، (۱۳۷۴)، روان‌شناسی شخصیت، تهران: موسسه نشر ویرایش
گاتشال، جانان‌تان، (۱۴۰۰)، حیوان قصه گو، ترجمه: عباس مخبر، تهران: مرک ۷
گزیده ای از آثار اعضای مراکز آفرینش‌های ادبی، (۱۳۸۶)، دفتر ادبی ۳: دخترعمو، پسرعمو، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
گزیده ای از آثار اعضای مراکز آفرینش‌های ادبی، (۱۳۹۱)، دفتر ادبی ۱۳: ابر یادگاری، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
منصور، محمود، (۱۳۶۲)، روان‌شناسی ژنتیک: تحول روانی از کودکی تا پیری، تهران: رز
موام، ویسیام سامرست، (۱۳۸۲)، درباره داستان و رمان، ترجمه: کاوه دهگان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
میرصادقی، جمال، (۱۳۸۰)، عناصر داستان، تهران: سخن
نجاتی، حسین، (۱۳۸۴)، روان‌شناسی رشد (کودکی - نوجوانی)، تهران: بیکران
هوگارد، جفری جی، (۱۳۹۳)، رفتارهای در دسر آفرین در نوجوانی، ترجمه: امیر خطیبی، تهران: رشد
یاژه، ژان، (۱۳۶۷)، دیدگاه پیازه در گستره تحول روانی: به ضمیمه آزمون‌های عملیاتی در پژوهش‌های ژنتیکی و بالینی، ترجمه: م. منصور و پ. دادستان، تهران: ژرف

یونسی، ابراهیم، (۱۳۸۴)، هنر داستان‌نویسی، تهران: نگاه

Briggs Myers, Isabel, & McCaulley, Mary. H, & Quenk, Naomi L, & Hammer, ALLEN L, (2003), MBTI MANUAL :A guide to the Development and Use of the Myers-Briggs Type Indicator, Consulting Psychologists Press

Analysis of character and characterization in stories written by teenagers based on the approach of Myers-Briggs typology theory, a case study of two offices from the literary offices of the Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults

Nasrin Faghih Malek Marzban

Associated professor of Persian Language and Literature, Literature faculty, Alzahra university

nfaghih@alzahra.ac.ir

Zahra Broomand Saleh

Master of persian language and literature from Alzahra university

zbsaleh.2@gmail.com

Abstract

In children's and adolescent literature, stories written by adolescents are very important.

From the writings of adolescents, it is possible to reach their mentality and get acquainted with their problems and concerns.

In this research, a number of stories written by adolescents have been analyzed with Myers-Briggs typological theory. Myers Briggs theory is based on 8 opposing factors (Extraversion and Introversion, sensing and intuitive, thinking and feeling, judging and perceiving).

In this research, 49 stories from two offices of the literary offices of the Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults were examined. The characters of these stories were examined with the Myers-Briggs theory. The research results show that adolescents are more interested in the following types in their stories: ESFJ and ESTJ.

Keywords: Adolescent story, Myers – Briggs personality type, personality, The literary offices, The Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults

بیگانه‌ستیزی در اشعار میرزاده عشقی و نسیم شمال

فاطمه فیروزی (نویسنده مسئول)

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

firouzi.f.64@gmail.com

مرضیه پردل

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

Mahdirakhshandeh@yahoo.com

چکیده

انقلاب مشروطه یکی از بزرگ‌ترین رخداد‌های سیاسی-اجتماعی ایران پس از زوال صفویان به حساب می‌آید که بر آثار شاعران این دوره، تأثیری مستقیم و عمیق گذاشته‌است. از میان شاعران دوره مشروطه که اشعارشان منعکس‌کننده وقایع دوره مشروطه است، می‌توان به نسیم شمال و میرزاده عشقی اشاره کرد. این پژوهش سعی دارد با شیوه تحلیلی-توصیفی، مفاهیم بیگانه‌ستیزی را در اشعار این دو شاعر بررسی کند. نسیم شمال و میرزاده عشقی به عنوان شاعرانی اجتماعی و متعهد، با کمک اشعار خویش، به بیگانگان تاخته‌اند و تمام سعی خود را به کار برده‌اند تا مردم را از خطر استعمارگران آگاه و برای دفاع از حقوق کشور خویش، ترغیب کنند. این دو شاعر برای بیان مضامین وطنی و مفاهیم آزادی‌خواهی، قانون‌مداری و عدالت‌خواهی، زبان طنز را برگزیده‌اند تا تأثیر بیشتری بر مخاطبان روزگار خویش بگذارند.

کلیدواژه‌ها: دوره مشروطه، میرزاده عشقی، نسیم شمال، بیگانه‌ستیزی.

۱- مقدمه

مرز ما از دیگران را خطوط ترسیم‌شده و هویت‌مان روشن می‌کند. هویت پدیده‌ای است که با گذر زمان، در جامعه شکل گرفته و از رویدادها و تغییر و تحولات تاریخی تأثیر پذیرفته‌است. هر هویتی که امروزه در جامعه شکل گرفته و میان گروه‌های اجتماعی مشاهده می‌شود، برگرفته از جریان‌های تاریخیِ ادوارِ مختلف است.

در ابتدای قرن بیستم، ایرانیان تمدن غربی را همانند یک الگوی برتر توسعه، ستایش می‌کردند. در این برهه، به نظر می‌رسید تنها راه نجات ایران از فساد حکومتی و دخالت بیگانگان این است که قوانینی نوشته‌شده با عنوان «قوانین اساسی»، تصویب و اجرا شوند. با این پیش‌فرض، انقلاب مشروطه در ایران متولد شد. از اواخر قرن سیزدهم شمسی و در دوران مشروطه‌خواهی، افزون بر تشکیل عدالت‌خانه، مجلس، تهدید قدرت خانواده سلطنتی و قدرتمندتر شدن اشراف و بزرگان، مباحثی چون مطالبات ملی و قومی، در ایران پررنگ‌تر شدند.

انقلاب مشروطه دو چهره اصلی داشت: وجهه ملی و وجهه دموکراتیک. رویه این انقلاب ملی بود؛ یعنی: یک نهضت ایرانی با حضور همه اقوام و ملیت‌ها بود. آرمان‌ها و محتوای انقلاب نیز دموکراتیک و تکتگر بود؛ بنابراین در جریان انقلاب، هم ملی‌گرایی و هم قوم‌محوری، توأمان به اعتلا رسیدند.

سه قوم ایرانی در روند انقلاب مشروطه، تأثیری بسزا داشتند، به طوری که می‌توان گفت ترک‌های منطقه آذربایجان، ساکنان مازندران و گیلان و لرهای بختیاری ساکن در مرکز و جنوب غرب ایران به‌وجودآوردگان و گردانندگان این انقلاب بودند.

دهقان‌نیری می‌نویسد: «ویژگی‌های ساختار سیاسی قاجار، یعنی: مطلق‌گرایی، نبود قدرت نهادینه، در حاشیه‌ماندن نیروهای کارآمد، نفوذ بیگانگان در ساختار نظام و تفرد و یگانگی قدرت، در جریان انقلاب مشروطه، به نسبی‌گرایی، فقدان قدرت مرکزی نظم‌آور، پراکنده‌شدن نیروهای کارآمد، تشدید نفوذ بیگانگان و چندپارگی و پراکندگی قدرت تبدیل شدند» (دهقان‌نیری، ۱۳۸۰: ۷۴).

نقطه عطف این تحولات در ایران، امضای فرمان مشروطیت در ۱۴ جمادی‌الآخر سال ۱۳۲۴ هجری قمری به دست مظفرالدین‌شاه قاجار و تشکیل اولین مجلس ملی و تدوین قانون اساسی در همان سال است (کسروی، ۱۳۳۰: ۱۷۲)؛ بنابراین می‌توان گفت که جنبش مشروطه مجموعه تلاش‌ها و وقایعی است که در دوره مظفرالدین‌شاه قاجار شروع شد و سپس در دوره محمدعلی‌شاه قاجار، با تبدیل حکومت استبدادی به حکومت مشروطه، به نتیجه رسید و به تشکیل مجلس شورای ملی و تصویب اولین قانون اساسی ایران منجر شد.

شاعران و ادیبان در همه عصرها، یکی از اقشار جامعه بوده‌اند که سعی کرده‌اند مردم را برای دفاع از ارزش‌های دینی، اخلاقی، اجتماعی و از همه مهم‌تر، ارزش‌های وطنی، ترغیب کنند. این افراد با زبان قلم و در قالب‌های متفاوت، سعی در رساندن پیام خود به مردم هم‌عصر و نیز آیندگان داشته‌اند.

در ادبیات عصر مشروطه، با رویکردهای متفاوتی نسبت به گذشته مواجه هستیم. ادبیات در این دوره، نقش سیاسی و اجتماعی تازه‌ای ایفا می‌کرد و مخاطبان با مضامین و اندیشه‌های تازه‌ای که رهاورد نهضت مشروطه بود، مواجه بودند. شاعران به صف آزادی‌خواهان و انقلابیون پیوستند و بخشی از مسئولیت‌ها و وظایف آنان را برعهده گرفتند. بیداری و آگاهی مردم، آزادی‌خواهی، عدالت‌خواهی، قانون‌گرایی، مبارزه با استبداد، وطن‌دوستی و در یک کلمه، مشروطه‌خواهی، از مهم‌ترین حوادث دوران معاصر ایران و برخی دیگر از کشورهای پیرامون ما بوده‌است.

نسیم شمال و میرزاده عشقی، هر دو با زبان طنز و کنایه، برای مردم شعر سروده‌اند. مفاهیم و مضامین مربوط به مشروطه‌خواهی، در اشعار آن‌ها، بسیار نزدیک به هم است و این نشان‌دهنده اشتراکات فرهنگی و اجتماعی این دو شاعر است. نسیم شمال و عشقی از نمایندگان برجسته شعر عصر مشروطه هستند. هرچند اشعار هر دو شاعر از نظر ادبی، انسجام و پختگی لازم را ندارد، ولی سادگی، صمیمیت زبانی، صداقت و آزادگی گویندگان آن‌ها تأثیر قابل توجهی بر مردم آن زمان گذاشت.

در این کتاب، با بررسی هویت ملی ایران از زمان انقلاب مشروطه، سعی می‌کنیم عناصر بیگانه‌ستیزی را در اشعار نسیم شمال و میرزاده عشقی، واکاوی و تحلیل کنیم.

۲- آشنایی ایرانیان با افکار، اندیشه‌ها و تحولات مغرب‌زمین در زمینه‌های گوناگون فرهنگی، سیاسی و اجتماعی
پس از آشنایی ایرانیان با تمدن جدید، فکر یافتن علل عقب‌ماندگی ایران به دغدغه اصلی نخبگان فکری تبدیل شد. در این میان، ضرورت مدرنیزاسیون برای ایشان مطرح شد؛ از این رو، در حوزه اندیشه سیاسی، رهبران فکری اغلب تقلید از دستاوردهای تمدن جدید را تبلیغ می‌کردند. متأسفانه مطالعه و ارزیابی تلاش‌های نخستین نخبگان فکری در مواجهه با مدرنیته سیاسی در ایران، دیرنگام و پس از جنگ دوم جهانی، صورت گرفت. در این دوره، تجربه جوامع مختلف شرقی در چگونگی اخذ تمدن غربی، به‌ویژه اقتباس از بنیادهای مدنی، ارزنده‌ترین مظاهر و متعلقات مدنیت انسانی را می‌سازند (آدمیت، ۱۳۶۴: ۴۵).

کلاف سردرگم هویت ایرانی در ۱۵۰ سال اخیر، بزرگ‌ترین معمای ملی ایرانیان بوده‌است. چه در عصر قاجار و چه در عصر پهلوی، یک‌سویه‌نگری‌های مغرضانه یا جاهلانه و تک‌ساحتی عمل کردن دولت‌ها در سیاست‌گذاری‌های فرهنگی، اجازه نشو و نمای سالم فرهنگی و سترگ شدن تمامی لایه‌های هویتی ما را نداد؛ اما در مجموع، مولد بودن فرهنگ و تمدن ایرانی به داد ما رسیده و توانسته‌است از چندپارگی‌های فرهنگی و هویتی ما خمیرمایه‌ای بسازد. این خمیرمایه حاوی نوعی مشروعیت نسبی بوده‌است، خمیرمایه‌ای که نمی‌توان آن را غیرایرانی دانست. شاید علت اصلی این موضوع وجود نوعی تضارب فرهنگی و شکل‌گرفتن گفت‌وگوی درون‌هویتی در دوره‌های گوناگون بوده که از اضمحلال فرهنگی و هویتی ما جلوگیری کرده‌است؛ اما به‌هرحال، نباید از عاقبت خطرناک تنگ‌نظری فرهنگی و به‌کارگیری اجبار در هویت‌سازی غافل بود. پدیده سیال و چندوجهی هویت حاصل فرایند مستمر تاریخی است که تحت تأثیر شرایط محیطی، همواره در حال تغییر بوده‌است؛ یعنی: هویت ملی امری انباشتنی و تراکمی است، در فرایند یادگیری اجتماعی، تکوین می‌یابد و از سیالیت و پویایی برخوردار است. رخدادهای مهم و ماندگار سیاسی، فرهنگی و اجتماعی گوناگون به لایه‌های هویتی افراد و گروه‌ها می‌افزاید و ساختمان هویتی آنان را متحول و متأثر می‌کند (پایا، ۱۳۷۷: ۳۵).

می‌توان هویت را فرایند معناسازی براساس یک ویژگی فرهنگی یا مجموعه به‌هم‌پیوسته‌ای از ویژگی‌های فرهنگی دانست که بر معنایی دیگر، اولویت و برتری دارد. هویت مشروعیت‌بخش عبارت است از: نوعی هویت که نهادهای غالب جامعه ایجاد می‌کنند تا سلطه آن‌ها بر کنشگران اجتماعی گسترش یابد و مشروعیت حکومت توجیه شود. هویت ملی ایران نیز از اصول بالا پیروی می‌کند و همانند هویت‌های دیگر، ظرف هویت ملت ایران نیز در بستر تحولات تاریخی و بر اثر تلاقی با فرهنگ‌ها و تمدن‌های کهن و نوین، جنگ‌های مختلف با بیگانگان و تماس با آموزه‌ها و

ایدئولوژی‌های نو، پر شده‌است؛ بنابراین می‌توان برای هویت ملی در تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران، سه منشأ قائل شد که به تدریج تولید و انباشته شده‌اند. حکومت‌ها بر اساس تأکید بر یکی از آن‌ها، مشروعیت خود را توجیه می‌کردند. هویت ملی ایران دست‌کم در تاریخ جدید خود، همواره ساختمانی ترکیبی و به بیانی دیگر، اختلاطی داشته‌است. در سطح عام آن، ترکیب‌هایی چون: هویت ایرانی، اسلامی و غربی را می‌بینیم و از این روست که نیروهایی به اسلام یا غرب متمایل می‌شوند یا بر روی هویت ایرانی بسیار تأکید می‌کنند (ملی‌گراهای ایرانی)؛ به همین دلیل، درمورد مسئله هویت، جریان‌های گوناگونی در جامعه ما پدیدار می‌شوند، جریان‌هایی که خواهان بازگشت به صدر اسلام‌اند، جریان‌هایی که رؤیای باستان‌گرایی را در سر می‌پروراند و جریان‌هایی که بر آن می‌شوند تا از خود بپرند و به بیگانه بپیوندند (احمدی، ۱۳۸۳: ۸۲).

در نظام اجتماعی ایران، هویت و سیاست درهم آمیخته‌اند؛ البته این امتزاج با برتری سیاست بر هویت همراه است. در ایران، سیاست هویت را به خدمت می‌گیرد و معمولاً سیاست فرهنگی به گونه‌ای طراحی و اجرا می‌شود که بتواند اصول و آموزه‌های فرهنگ سیاسی حاکم را ترویج و تبلیغ کند و به لایه هویتی خاصی اهمیت بخشد. برای تضمین احیای ارزش‌ها، باید هریک از ارکان یادشده را به گونه‌ای عقلانی و ابتکاری درونی کنیم؛ وگرنه نتیجه کار، یا تقلید صرف بدون درک و ادراک ارزش‌ها یا ابزاری شدن آن‌ها خواهد بود. همان‌طور که بیان شد، هر کدام از نظام‌های حکومتی در تاریخ ایران، ارزش‌های یک لایه از هویت ملی را برمی‌گزیدند و به صورت ابزاری شده با پسوند «گرایی» یا «زدگی»، آن را توصیف می‌کردند تا برای حکومت خود، مشروعیت لازم را به دست آورند؛ اما در این زمینه، دولت‌ها چندان موفق نبودند؛ در نتیجه، نظام سیاسی در ایران، باید به لایه‌های سه‌گانه هویت _ که در بستر تاریخی ایران شکل گرفته‌است _ توجه کند، جنبه‌های مهمی از هر سه بستر را شناسایی کند و به خدمت بگیرد و به ترکیبی از اجزای این لایه‌ها دست بزند تا بتواند به نیازهای ایجادشده در جامعه پاسخ دهد. برای تعریف هویت، حکومت باید در پی ارائه تعریفی همه‌جانبه و همه‌شمول برآید، نه اینکه یک لایه از هویت‌های شکل گرفته در بستر تاریخی را گزینش کند و در پی ترویج و تبلیغ آن و نفی سایر لایه‌ها برآید؛ به علاوه، باید طوری لایه‌های دیگر را تفسیر کند که در تعارض با هم نباشند. لازم است حکومت برای مشروعیت بخشیدن به خود، تعریفی از هویت مشروعیت‌بخش ارائه کند که جنبه‌های مثبت لایه‌های هویتی را دربرگیرد و جنبه‌های منفی لایه‌های هویتی را کنار بزند. این مسئله دور از دسترس نیست؛ زیرا وقتی به تجربه‌های دوران‌ساز، مولد و تمدن‌ساز نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که همه هویت‌ها چند لایه آمیزه‌ای، چهل‌تکه، ملغمه‌ای یا شالوده‌سازی شده و دست‌ساخته بوده‌اند؛ حتی به‌کرات دیده شده که بخشی عمده از اجزای تشکیل‌دهنده هویت منشئی خارج از حوزه تمدنی بومی داشته‌اند؛ اما سازندگی، ابتکار در ترکیب و تعادل هوشمندانه چنان ملاط و خمیرمایه ماهرانه‌ای ایجاد کرده‌است که محصول نهایی آن بوی خارجی بودن ندارد؛ به عبارت دیگر، همه هویت‌های زنده و پویا توانسته‌اند اجزای متعدد و حتی متناقض را در خود جمع کنند. واقعیت این است که همه هویت‌های زنده و پویا نتیجه مستقیم گفت‌وگوی درون‌تمدنی و میان‌تمدنی برای تجمع ایده‌های مخالف هستند. تا زمانی که در عرصه درون‌تمدنی، گفت‌وگویی پویا میان اعضا برقرار نباشد، آن تمدن دوام نمی‌آورد؛ از طرف دیگر، اگر با دیگر تمدن‌ها و فرهنگ‌ها گفت‌وگو و ارتباط نداشته‌باشد، به رکود و ناپویایی دچار می‌شود. اصولاً تمدن‌های زنده قاعده بازی «همه با هم» را شعار اندیشه و عمل خود می‌کنند (کرامت، ۱۳۸۵: ۲۵).

مهم‌ترین رویداد تاریخ کهن ایرانیان که زمینه‌ساز تحولات سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای شد، ورود اعراب مسلمان به ایران است. این رخداد اولین رویارویی میان فرهنگ ایرانی-آریایی با فرهنگ اسلامی بود که آیین جدیدی را به همراه آورد؛ ولی نکته مهم این است که جامعه به بحران دچار نشد و اگر بحرانی هم وجود داشت، به صورت غیرفعال در جریان بود. هویت ایرانی در قرون اولیه اسلامی، از دو آیین مایه می‌گرفت: آیینی از گذشته باستانی‌اش که آمیزه‌ای از ادیان، فرهنگ و روح ایرانی بود و دین جدید که دگرگونی ژرفی در فکر، فرهنگ و هویت ایرانی به وجود آورد. این آمیزه جدید نسلی تازه ساخت که ایرانی‌بودن را در عمق روح خود نگاه داشت و پذیرای دین جدید در راستای درونی کردن پایه‌های خود شد؛ پس می‌توان گفت که پیش از رویارویی با تمدن غرب، هویت ملی ترکیبی نیرومند از فرهنگ ایرانی و آموزه‌های دینی بود و ایرانی خود را با دین اسلام چنان عجین ساخته بود که هیچ‌گاه تصور مغایرت آن دو را به ذهن خود راه نمی‌داد؛ اما با ظهور و گسترش تمدن جدید، روبه‌رو شدن ایرانیان با قدرت افسونگر دنیای صنعتی و شیفتگی آنان نسبت به دستاوردهای این تمدن، دوران حیرانی و پریشانی انسان ایرانی آغاز شد. ارزش‌های اروپایی غافل‌گیرانه جامعه ایرانی را دست‌خوش تحول و آن را با تنگنانهایی تازه روبه‌رو ساختند. خودنمایی فرهنگ و تمدن غرب در عصر حاضر، جهانیان را تحت‌تأثیر قرار داد. این مسئله در ایران، به پیدایی بحران‌هایی تازه در عرصه‌های مختلف اجتماعی منجر شد. در این میان، بحران هویت محصول نظام فلسفی و ارزشی و همچنین نظام مبادله و ساختارهای اجتماعی است، نظام‌هایی که تمدن غرب آن‌ها را توصیه می‌کرد (همان: ۲۰).

مسئله ایران باستان و ایران‌گرایی پس از رویارویی ایرانیان با جهان غرب و در دوره قاجار به وجود آمد. ورود آثار مورخان کلاسیک یونان چون: هرودوت، گزنفون و پلوتارک و ترجمه این آثار به زبان فارسی، ایرانی‌ها را با گوشه‌های ناشناخته تاریخ خود، به‌ویژه تاریخ مادی و هخامنشیان، آشنا کرد؛ از سوی دیگر، ورود پژوهشگران تاریخی، هنری، زبان‌شناسی و باستان‌شناسی اروپا به ایران به کشف و بازشناسی بسیاری از یادگارهای تمدن ایران باستان انجامید. این امر یکی از عوامل مهم گسترش احساسات ملی و توجه به مفهوم ملیت در تعریف هویت ایرانی شد. در همین دوران، ایرانیان همانند سایر مردم خاور میانه، با اندیشه ناسیونالیسم اروپایی، به‌ویژه ناسیونالیسم فرانسه، آشنا شدند و بسیار بیش‌تر از گذشته، به بازشناسی مفهوم ملیت در هویت ایرانی روی آوردند. بعضی از جلوه‌های این آگاهی در میان ایرانیان، نوعی احساس نوستالوژیک نسبت به گذشته را ایجاد کرد؛ هم‌چنین احساس بیزاری و نفرت ایرانیان را نسبت به کسانی که به زعم آنان، عامل انحطاط و فروپاشی عظمت پیشین ایران بودند، برانگیخت (احمدی، ۱۳۸۳: ۸۲).

در این زمینه، بیش از هر کس، اعراب و در درجه دوم، مهاجمان ترک و مغول در معرض اتهام قرار گرفتند، تا آنجا که ایرانیان همه تقصیرهای عقب‌ماندگی را بر گردن این مهاجمان انداختند. «به هر شاخه از درخت اخلاق زشت ایران که دست می‌زنیم، ریشه آن کاشته عرب و تخم او بذر مزرع آن تازیان است. جمیع رذایل و عادات ایرانیان، یا امانت و ودیعه ملت عرب است یا ثمره و اثر تاخت و تازهای است که در ایران واقع شده است» (زهیری، ۱۳۸۰: ۱۱۸).

اینان معتقد بودند که تمام مشکلات جامعه ایرانی معلول اندیشه‌های اعراب است؛ بنابراین راه چاره را در بازگشت به فرهنگ قومی قبل از اسلام می‌دیدند و می‌خواستند که ایرانی امروز دوباره همان ایرانی خالص قبل از اسلام بشود (سروش، ۱۳۷۹: ۵۶).

بدین گونه بود که از اواخر قرن نوزدهم، نوعی نگرش نسبت به عامل ملی هویت ایرانی ایجاد شد که عده‌ای آن را «باستان‌گرایی» نامیده‌اند. ویژگی این نوع نگرش گرایش به شکوه پیشین تاریخ ایران و ابراز نفرت نسبت به مهاجمانی

بود که مسبب فاجعه عقب‌ماندگی قلمداد می‌شدند. این نوع نگرش گاه رنگ‌وبوی افراطی به خود می‌گرفت و بیانگر نوعی برتری‌جویی قومی و خوارشمردن دیگران بود؛ البته این نوع نگرش اندوه‌گونه نسبت به گذشته ایران و شمات مسیبان انحطاط آن بیش‌تر محصول رخدادها و دگرگونی‌های قرن نوزدهم بود؛ چون در این قرن، ایران در کانون تحولات نظام جهانی قرار گرفت و رقابت بازیگران محوری نظام جهانی بر سر نفوذ در مناطق پیرامونی و شبه‌پیرامونی، به‌ویژه شبه‌قاره هند، ایران را نیز به میدان این کشمکش‌ها وارد کرد. گرفتاری در سازوکارهای سیاست‌های بین‌المللی و درگیر شدن در ساختارهای نظام جهانی، ایران را ناخواسته با بازیگران محوری نظام جهانی، به‌ویژه روسیه و انگلستان، روبه‌رو کرد. در جنگ‌های طولانی ایران و روسیه (۱۸۲۸-۱۸۰۱ م.) و در جریان تهاجم دریایی انگلستان به جنوب ایران (۱۸۵۶ م.)، بخش‌های مهمی از سرزمین ایران در قفقاز و مناطق شرقی (افغانستان) ازدست‌رفت. گسترش نفوذ این بازیگران در ایران و در پی آن، تضعیف قدرت اقتصادی، نظامی و سیاسی کشور، آن‌چنان روحیه نخبگان سیاسی و فکری جامعه ایران را درهم‌شکست که عده‌ای از آن با عنوان «بحران هویت ایرانی» یاد می‌کنند. این شکست روحیه از یک سو و بازشناسی گذشته تاریخی و شکوه تمدن ایران باستان از سوی دیگر، به ظهور نگرش نوستالوژیک نسبت به هویت ایرانی و گسترش رهیافت باستان‌گرایی کمک کرد و در پی آن بود که «ادبیات حسرت» شکل گرفت (احمدی، ۱۳۸۳: ۷۰).

عده‌ای از اندیشمندان این دوره هرچند به هویت اسلامی اشاراتی می‌کنند، اما تسلط و برتری را به هویت ایرانی می‌دهند؛ مثلاً سیدجواد طباطبایی درمورد هویت ایران‌شهری و تسلط آن بر هویت اسلامی، ادعا می‌کند: «آنچه در ایران، از قبل و بعد سیطره وجود دارد، هویت ایران‌شهری ایرانی است که هویت اسلامی نیز متأثر از آن است؛ به عبارت دیگر، اگر بخواهیم از دو هویت مورد بحث یکی را اصل و دیگری را طفیلی بدانیم، هویت ایران‌شهری هویت اصل و مادر و هویت اسلامی این مرز و بوم طفیلی و حاشیه‌ای است» (به نقل از منصورنژاد، ۱۳۸۳: ۱۴).

مهم‌ترین مسئله قابل‌اشاره درمورد هویت ایرانی و مشروعیت، «فره» است که در بیان مشروعیت مقام پادشاهی به‌کار می‌رفت. فره که با نور و درخشندگی ارتباط دارد در نمود عینی‌اش، به صورت هاله نوری بر گرد سر شهریاران، امشاسپندان و قدیسان است و به آن‌ها تقدس و عظمت مصنوعی می‌بخشد، چنان‌که به شاهان جلال شهریار. شهاب‌الدین سهروردی در این باره در کتاب «حکمة الاشراق»، از قول زرتشت گفته‌است: «فره نوری است که از ذات خداوندی ساطع و با آن، مردم بر یک‌دیگر ریاست یابند و معنویت آن هریک بر عملی و صنعتی متمکن گردد و از پرتو این فروغ است که کسی به پادشاهی می‌رسد» (به نقل از مددپور، ۱۳۸۱: ۲۵).

به رغم گوناگونی عقاید ایرانیان، تفکر فره‌اندیشانه در ادوار مختلف تاریخی، حفظ شده‌است. چه در عصر باستان، چه در دوران اسلامی و چه در دوران جدید تاریخ ایران، روح ایرانی جاودانه در جست‌وجوی فره و تفضل الهی بوده و حتی در حیات دنیوی، بهشت گم‌شده را طلب کرده‌است. در این نوع اندیشه، شهریاران کهن ایرانی، همگی در مقام خلیفه الهی، بی‌واسطه یا باواسطه، با خداوند ارتباط داشتند و پیام‌های ایزدی و اخبار غیبی را از راه الهام در بیداری یا خواب و رؤیا، درمی‌یافتند. همین مسئله مشروعیت آسمانی شهریاران را تضمین می‌کرد. زمانی که این فره از پادشاه گسسته می‌شد، او نابود می‌شد (همان: ۶۲).

در بحث هویت ایرانی، باید به این نکته اشاره کرد که زندگی ایرانیان با نگرهبانی و حمیت شاهان ادامه پیدا می‌کرد؛ چون اصولاً نمی‌شد جهانی را تصور کرد که از شاه خالی باشد. شاه برای جامعه‌شناسان، به‌منزله رأس است و باید آن را با منزلتی که سر در بدن آدمی دارد، مقایسه کرد (رجایی، ۱۳۸۲: ۵۱).

۳- بررسی عناصر بیگانه‌ستیزی در اشعار میرزاده عشقی

۳-۱- مخالفت با استعمارگران و نفوذ بیگانگان

یکی از درون‌مایه‌های شعر میرزاده عشقی استعمارستیزی و مخالفت با بیگانگان است. از دید او، انگلیس و عوامل آن، از جمله دلایل عقب‌ماندگی ایران هستند؛ به همین دلیل، عشقی در اشعار خود، به مخالفت با آنان می‌پردازد. او در اشعار، مقالات و روزنامه «قرن بیستم»، انگلیس و عوامل وابسته به آن دولت مانند: قوام‌السلطنه و وثوق‌الدوله را سخت به باد انتقاد می‌گیرد. انزجار او از استعمار انگلیس به‌اندازه‌ای بود که وقتی رضاخان ندای جمهوری‌طلبی سر داد، با وجود اینکه ذاتاً فردی روشن‌فکر بود، به مخالفت علیه جمهوری‌طلبی پرداخت؛ زیرا در پس این جمهوری پرزرق‌وبرق، دست استعمار انگلیس را می‌دید. او آن‌قدر به مخالفت ادامه داد که سرانجام جان خود را در این راه از دست داد (خردمند، ۱۳۷۹: ۲۰۱).

عشقی مهم‌ترین علت عقب‌ماندگی ایران آن روز را نداشتن سیاست‌مداران و دولت‌مردان دلسوز و خردمند می‌داند که هم سبب ویرانی مملکت شده‌اند و هم با رویه مستبدانه خود، راه آزادی را سد کرده‌اند. عشقی بارها و بارها از وطن سخن گفته و آن را ستوده‌است. تاراج وطن توسط خودی و غیرخودی وجودش را می‌آزارد و او که در برابر این بیدادگری‌ها، بی‌تاب و توان شده، سعی می‌کند با سرودن و نوشتن، از حق و حقوق سرزمینش دفاع کند (یزدانی، ۱۳۸۹: ۲۵).

برحسب قرارداد سال ۱۹۰۷ م.، ایران بین دو دولت استعماری روسیه و انگلیس تقسیم می‌شود و آنان با مداخله و نفوذ روزافزون، سعی در پیاده‌کردن اهداف استعماری خود دارند. با آغاز جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۴ م.، انهدام امپراتوری عثمانی و لشکرکشی نیروهای خارجی، کشور ایران بیش از پیش زیر سیطره بیگانگان قرار می‌گیرد.

عشقی تا پایان عمر، با تمام توان و با سلاح قلم، به انگلیس و عوامل داخلی آن می‌تازد و آنان را سخت نکوهش می‌کند. اشاره به سلطه انگلیس بر ایران و شرح پیامدهای این سلطه از مضامین مکرر اشعار عشقی است (همان: ۲۶):

نازم به گوی بازیِ مردانِ انگلیس خم گشته پشت دهر ز چوگان انگلیس
ایران و هند و تازی و سودان و ترک و چین افتاده هم‌چو گوی به میدان انگلیس

(عشقی، ۱۳۴۲: ۴۱۰)

شاعر برای نشان دادن قدرت انگلیسی‌ها در استعمارگری، آنان را به چوگان‌بازان ماهری تشبیه کرده که حتی روزگار را هم مطیع خود ساخته‌اند؛ در مقابل، کشورهای تحت سلطه انگلیس را هم به گوی‌هایی تشبیه کرده که از خود هیچ اراده‌ای ندارند و با اراده استعمارگران، به هر سو رانده می‌شوند. نکته قابل تأمل دیدگاه فرامرزی شاعر است، به طوری که استعمار را نه فقط برای وطن خویش نمی‌پذیرد، بلکه از حضور استعمارگران در دیگر نقاط دنیا هم انتقاد می‌کند. عشقی در قصیده‌ای، انگلیسی‌ها را روباه دهر می‌نامد و معتقد است اگر ملت ایران شیر هم باشند، از عهده انگلیسی‌ها

برنمی‌آیند:

پس بدین خون‌خوار اگر شد روبه‌رو، چون می‌کند؟
 عن‌قریب این گفته با سرنیزه مقرون می‌کند
 پای صاحب‌خانه را از خانه بیرون می‌کند!
 موش را گر گربه بگیرد، رها چون می‌کند؟
 شیر را روباه معروف است مغبون می‌کند
 این همه خرج گزافی را که اکنون می‌کند
 آن‌که بهر یک و جب خاک این قدر خون می‌کند
 غاز فردا دعوی پنجاه‌میلیون می‌کند
 بی‌نصیب از آب و خاک و دشت و هامون می‌کند
 چشم‌پوشی از دیار گنج‌قارون می‌کند؟
 دزد دانا دزدی از مجرای قانون می‌کند
 گوش از این گوش، از آن گوش بیرون می‌کند
 هان به وجدانم مرا تاریخ مدیون می‌کند
 گفته‌های من نه چیزی کم، نه افزون می‌کند
 نعل خود با دست خود این مرده مدفون می‌کند
 بر اسارت خصم را از خویش ممنون می‌کند
 چاره با ختم و دعا و ذکر و افسون می‌کند
 دائم آکنده دماغ از گند افیون می‌کند
 آنچه با یوسف نمود از بخل شمعون، می‌کند
 دشمنان را دعوت از بهر شیخون می‌کند
 صرف احساسات من احیا را چون می‌کند؟
 ز اهل این ملک آمر این ملت دون می‌کند
 بیشم از حال وطن، این نکته محزون می‌کند
 چشم من هم‌چشمی ار با رود جیحون می‌کند
 بارها بدتر به من این سفله گردون می‌کند
 طبع من بی‌جاست کز اندازه بیرون می‌کند
 کهنه دیوانه جنون، تعلیم مجنون می‌کند

(همان: ۳۳۴)

نام دژخیم وطن دل بشنود، خون می‌کند
 آن‌که گفتی محو قرآن را همی باید نمود
 وای از این مهمان که پا در خانه نهاده هنوز
 داستان موش و گربه است عهد ما و انگلیس
 شیر هم باشیم اگر ما، روبه دهر است او
 هیچ می‌دانی حریف ما چه دارد در نظر؟
 انگلیس آخر دلش بهر من و تو سوخته؟
 آن‌قدر می‌دانم امروز ار که بر ما داده پنج
 دانم آخر جمله ما را به ملک خویشتن
 آن‌که در آفریک بر ریگ بیابان چشم داشت
 دزد رهن دزد نادان است راحت پشت میز
 گوش آوخ نهد این ملت بدین‌ها! ور دهد،
 طبع من مسئول تاریخ است و ساکت مانم ار
 ورنه می‌دانم در احساسات این بی‌حس نژاد
 ملتی کو مرده در تاریخ و اینش امتیاز
 ملتی کز دادن تن با کمال امتنان
 ملتی کو باز قرن بیستم بر درد خود
 ملتی کالوده تریاک باشد صبح و شام
 ملتی کو با چو من پور عزیز این وطن
 ملتی کو روز و شب بر خون خود شد تشنه لب
 ملتی کز هر جهت بهر زوال آماده است
 ز آسمان نارد ملک، ناچار یک مشت دنی
 گشته است اسباب خنده گریه بر حال وطن
 ای خدا! جای تشکر، چشم زخم می‌زنند
 آن خیانت‌ها که با ایران وزیران می‌کنند
 یأس من زین قوم تا اندازه‌ای باشد به‌جا
 «عشقی» از عشق وطن آن‌سان مجرب شد که این

عشقی در این قصیده، به هدف نهایی انگلیس در ایران اشاره می‌کند و آن را غارت کردن تمام اموال ایران می‌داند.
 او خطاب به ملت ایران می‌گوید که انگلیسی‌ها خواهان پیشرفت ما نیستند و اگر اندک پولی هم صرف ایران می‌کنند،
 فردا چندین برابر آن را پس می‌گیرند؛ درواقع، او می‌خواهد مردم جامعه را از خواب غفلت و ساده‌انگاری بربانند تا

فریب شعارهای فریبنده آن‌ها را نخورند. یکی از مظاهر مخالفتِ عشقی با بیگانگان عکس‌العمل شدید و انتقادی وی در برابر قرارداد ۱۹۱۹ م. است که بین وثوق‌الدوله و انگلستان بسته شد. بر اساس محتوای این قرارداد، انگلستان سعی داشت حاکمیت خود را بر ارتش ایران برقرار سازد و با نفوذ در ادارات و سازمان‌های دولتی، به نوعی کشور را زیر سلطه خود درآورد (یزدانی، ۱۳۸۹: ۲۴).

عشقی تا توان دارد، این قرارداد ننگین را زیر سؤال می‌برد و آن‌هایی را که زیر بارِ این قرارداد رفته‌اند، وطن‌فروش و خائن معرفی می‌کند و می‌گوید:

نام دژخیم وطن دل بشنود، خون می‌کند پس بدین خون‌خوار اگر شد روبه‌رو، چون می‌کند؟
(عشقی، ۱۳۴۲: ۳۳۴)

میرزاده عشقی خراب‌کاری‌های بیگانگان و قحط‌الرجالی زمانِ خود را به‌تصویر می‌کشد و عملاً ترقی، پیشرفت و آبادانی این مرزوبوم را محال می‌داند:

ترقی اندرین کشور محال است که در این مملکت قحط‌الرجال است
خرابی از جنوب و از شمال است بر این مخلوق، آزادی و بال است
(همان: ۲۷۰)

وی در جای دیگر، از کمک خودی‌ها به بیگانگان و نفوذ آن‌ها در وطن سخت انتقاد می‌کند:

دولت به ریشِ زردِ ظهیر آبرو گرفت کنّاس را بیار که کابینه بو گرفت
دستت رسد اگر، تو بکن قطع بی‌درنگ دستی که دوستانه دو دستِ عدو گرفت
(همان: ۱۵۶)

او شعر خود را در خدمت آزادی قرار می‌دهد و چاره کار را در انقلاب و خون‌ریزی می‌داند، آن هم درست پس از مشروطه که خون‌های زیادی ریخته شده بود:

این ملک یک انقلاب می‌خواهد و بس خون‌ریزی بی‌حساب می‌خواهد و بس
امروز دگر درختِ آزادیِ ما از خون من و تو آب می‌خواهد و بس
(همان: ۲۶)

در خصوصِ سلبِ آزادیِ قلم و خفقانِ حاکم در عصر خود، چنین می‌سراید:

عاشقی را شرطِ تنها ناله و فریاد نیست تا کسی از جان شیرین نگذرد، فرهاد نیست
آفرین بر مجلسِ ملی و آزادی فکر! من چه بنویسم؟ قلم در دست کس آزاد نیست
(همان: ۲۹۵)

به نظر می‌رسد که برداشت عشقی از آزادی متضمن مفاهیمی هم‌چون: آزادی قلم، آزادی بیان، آزادی احزاب، تساوی همه احاد ملت در برابر قانون اساسی و حقِ حاکمیتِ ملت است؛ بنابراین آزادی را در تمام جلوه‌های اجتماعی و سیاسی آن می‌ستاید و آبادی کشور و وطن را در سایه آزادی ملت و قانون امکان‌پذیر می‌داند.

۳-۲- وطن دوستی

ستیز بی‌امان با بیگانگان و وطن‌فروشان و عشق به وطن و استقلال مملکت مذهب و مسلک عشقی بود؛ درواقع، وطن معشوق حقیقی عشقی است که برای همیشه در وجود این شاعر دل‌نگران، ریشه دوانده‌است. منظومه زیبای «عشق وطن» از شاهکارهای ادبی و نمودی از افکار آزادی‌خواهانه او به‌شمار می‌رود. تاریخ سرودن این منظومه به روزهای انعقاد قرارداد ۱۹۱۹ م. برمی‌گردد که شاعر تحت تأثیر اوضاع آشفته و هرج و مرج کشور قرار گرفته و آرزوی نابودی دشمن را در سر می‌پروراند. شاعر بر این باور است که نباید سرنوشت مملکت را به قضا و قدر واگذار کرد؛ بلکه برای مبارزه با دشمن، باید همه کار کرد؛ حتی اگر لازم باشد، باید دنیا را نیز زیرورو کرد (مشیرسلیمی، ۱۳۵۷: ۲۵۴).

وطن برای شاعر، معشوقی است که نامش هر صبح و شام، ورد زبانش شده‌است:

خاک وطن که رفت، چه خاکی به سر کنم؟	خاکم به سر، ز غصّه به سر خاک اگر کنم
برداشتند، فکر کلاهی دگر کنم	آوخ! کلاه نیست وطن تا که از سرم
نامردم از به بی‌کله‌آنی به سر کنم	مرد آن بود که این کلّش بر سر است و من
تسلیم هرزه‌گردِ قضا و قدر کنم	من آن نیم که یک‌سره تدبیر مملکت
ای چرخ! زیر و روی تو، زیر و زبر کنم	زیر و زبر اگر نکنی خاکِ خصمِ ما
از روی نعلِ لشکرِ دشمن گذر کنم	جایی است آرزوی من از من به آن رسم
من نیز اگر قوی شدم، از تو بتر کنم	هر آنچه می‌کنی، بکن ای دشمن قوی!
وین کاسه خون به بستر راحت هدر کنم	من آن نیم به مرگ طبیعی شوم هلاک
ای آنکه ذکرِ عشقِ تو شام و سحر کنم!	معشوق عشقی! ای وطن! ای مهدِ عشقِ پاک!
مهرت نه عارضی است که جای دگر کنم	عشقت نه سرسری است که از سر به در شود
با شیر اندرون شد و با جان به در کنم	عشق تو در وجودم و مهر تو در دلم

(عشقی، ۱۳۴۲: ۳۸۴)

او اندیشه‌های وطن‌خواهانه و ناسیونالیستی خود را این‌گونه بیان می‌کند:

بنگه تاریخ ایرانیان	این بود گهواره ساسانیان
ضعف و جهلش این‌چنین بر باد کرد	قدرت و علمش چنان آباد کرد
باید ایرانی ز خجلت گردد آب	ای مداین، از تو این قصر خراب

(همان: ۲۳۳)

شاعر با نگرانی برای وطن و ازدست‌دادن خاکِ آن، سعی دارد مخالفت خود را با استعمارگران و قدرت حاکم بر کشور نشان دهد. او سعی دارد با تحریک حسِ وطن‌خواهی، ایرانیان را به مبارزه و ستیزه‌جویی دعوت کند.

۳-۳- جان‌نثاری در راه وطن

عشقی مرگ در بستر را شایسته خویش نمی‌داند؛ بلکه آرزو می‌کند از روی لشکر دشمن بگذرد و در راه آزادیِ وطنِ خویش، جانش را نثار کند:

من آن نیم به مرگ طبیعی شوم هلاک وین کاسه خون به بستر راحت هدر کنم
جایی است آرزوی من از من به آن رسم از روی نعلش لشر دشمن گذر کنم
(همان: ۳۷۷)

وی در راه دفاع از وطن و رسیدن به آزادی، عاشقانه و پاک‌بازانه مرگ را به جان می‌خرد و در دل لشکر دشمن فرومی‌رود:

عشقت نه سر سری است که از سر به در شود مه‌رت نه عارضی است که جای دگر شود
معشوق عشق! ای وطن! ای مهد عشق پاک! ای آنکه ذکر عشق تو شام و سحر کنم!
(همان: ۲۵۶)

۳-۴- انتقاد از نمایندگان مجلس

عشقی در بعضی از اشعارش، وضع حاکم بر کشورش را به تصویر می‌کشد و از نمایندگان مستبد مجلس انتقاد می‌کند. او با لحنی تمسخرآمیز، اعلام می‌دارد که بهترین فرد برای کاندیدشدن در مجلس آن دوره، شداد است که به استبداد و خشونت شهرت داشت:

به‌به از این مجلس ملی و آزادی فکر! من چه بنویسم؟ قلم در دست کس آزاد نیست
رأی من این است کاندید از برای انتخاب اندر این دوره، مناسب‌تر کس از شداد نیست
(همان: ۳۶۴)

۳-۵- انتقاد از جمهوری قلابی

یکی از مظاهر استبداد در ایران، ایجاد جمهوری قلابی بود که دیکتاتور نظامی به قصد فریب اذهان مردم و روشن‌فکران، آن را طراحی کرده بود تا پوششی در جهت انتقال قدرت و سلطنت برای ارائه‌دهندگان آن باشد. عشقی با زیرکی این موضوع را فهمید و به مبارزه با آن پرداخت. وی چون از دسیسه‌های پشت پرده سیاست آگاه بود، زمانی که ندای جمهوری را شنید، با آن به مخالفت برخاست و منظومه مهم «جمهوری‌نامه» را در ضدیت با آن سرود (یا حقی، ۱۳۷۶: ۷۲).

جمهوری‌نامه با این بیت آغاز می‌شود:

چه دلت‌ها کشید این ملت زار! دریغ از راه دور و رنج بسیار!
(عشقی، ۱۳۴۲: ۲۸۶)

عشقی جوانی پرشور، انقلابی و اساساً طرف‌دار برقراری جمهوری بود؛ اما با این جمهوری ساختگی، شدیداً مخالفت کرد و علاوه بر منظومه جمهوری‌نامه، رسماً در مقاله‌ای با عنوان «جمهوری قلابی»، ناخشنودی و مخالفت خود را ابراز کرد (یا حقی، ۱۳۷۶: ۷۵).

۴- بررسی عناصر بیگانه‌ستیزی در اشعار نسیم شمال

۴-۱- قانون‌مداری

سیداشرف‌الدین گیلانی، معروف به نسیم شمال، از طرف‌داران نهضت مشروطه است و از عمق وجود، به نظام مشروطه و حاکمیت قانون اعتقاد دارد. او معتقد است که نظام مشروطه عقلاً و شرعاً صحیح است. او مردی آزاده بود و با مهربانی، فروتنی و بی‌اعتنایی به مال و مقام، اشعار خود را می‌سرود. نسیم شمال عدالت، انصاف و مساوات را در پناه مشروطیت امکان‌پذیر می‌داند و معتقد است که وکلا، وزرا و قانون می‌توانند جلوی ظلم را بگیرند. او به خوبی می‌داند که یکی از راه‌های مبارزه با استعمار و بیگانه‌ستیزی وجود قانون درست و صحیح در مملکت و پابندی به آن است؛ زیرا در چارچوب قانون است که می‌توان از ورود اجانب استعمارگر به وطن جلوگیری کرد:

مشروطه چه در عقل و چه در شرع، صحیح است هر کس کند انکار، ز جمع عقلاً نیست
مسئول به هر جزئی و کلی وزرا یند در صحت مشروطه، دگر چون و چرا نیست

(نسیم شمال، ۱۳۷۰: ۱۹۱)

مردم در این دوره، به آزادی نسبی دست یافتند و به حقوق سیاسی و اجتماعی خود واقف شدند؛ هم‌چنین سواد و دانش عمومیت یافت و مردم توانستند درباره روش حکومتی دل‌خواه خود، اظهارنظر کنند. می‌توان گفت: «ادبیات هم مثل دیگر مظاهر اندیشه و فرهنگ، به مردم روی آورد و ارزش‌های اجتماعی را وجهه همت خود قرار داد» (یاحقی، ۱۳۶۷: ۱۵۱).

نسیم شمال شکل‌گیری قانون و پابندی به آن را جوهره مشروطه‌خواهی می‌داند و چنین می‌پندارد که در سایه قانون، عدالت برپا و دست ظلم و تجاوز از سر مردم کوتاه می‌شود:

مشروطه درختی است پر از میوه و اثمار عدلیه و انصاف و مساوات ورا بار
قانون اساسی است در او ناظر هر کار فرقی به میان غنی و شاه و گدا نیست

(نسیم شمال، ۱۳۷۰: ۱۹۱)

نیست اصلاً فکر اطفال فقیر نه وکیل و نه وزیر و نه امیر
ای خدا، داد فقیران را بگیر سیر را نبود خبر از گرسنه
آخ! عجب سرماست امشب، ای ننه! ما ز سرمای زمستان بی‌قرار
لخت و عریان، مات و مبهوت و فگار اغنیا در رخت خواب زرنگار
خفته با جاه و جلال و طنطنه آخ! عجب سرماست امشب، ای ننه!

(همان: ۱۹۴)

در این عصر، شعر دیگر پدیده‌ای تجملی و وابسته به دربار یا خانقاه نبود؛ بلکه یک امر عمومی و متعلق به گروه‌های وسیعی از جامعه به حساب می‌آمد که از نظر زبان و محتوا، بسیار متحول شده بود.

۴-۲- دلسوزی برای مردم

نسیم شمال شاعری است دردمند و از اینکه مردم در فقر و فلاکت زندگی می‌کنند و به آن‌ها ظلم می‌شود، بسیار رنج می‌کشد. این موضوع او را به مبارزه با حاکمان جبار ترغیب می‌کند. به حق او آینه تمام‌نمای روزگار خویش است.

مضامین شعر او شامل: مسائل اجتماعی، سیاسی، مذهبی، اقتصادی و... است. نسیم شمال همه این مضامین را به زبان طنز، شوخی و بذله بیان می‌کرد و اشعار خویش را در روزنامه نسیم شمال که خود بنیان‌گذار و نویسنده‌اش بود منتشر می‌کرد. مسلماً فقر ریشه بسیاری از فسادها و ظلم و ستم‌های صورت گرفته در حق هر ملتی است. او می‌داند که ریشه‌کن شدن فقر در مملکت، می‌تواند یکی از عناصر بیگانه‌ستیزی در وطنش باشد:

به تو چه مرده یکی زارع پیر؟ دخترانش همه مفلوک و صغیر
همه عریان و پریشان و فقیر فکر اولاد نکن، الولو می‌یاد
بچه جون، داد مکن، الولو می‌یاد

(همان: ۲۰۵)

سید اشرف‌الدین راه و روش مبارزه با استبداد را به خوبی می‌شناسد و زبان ادب را به‌عنوان وسیله‌ای برای مبارزه برمی‌گزیند، درحالی‌که با زبان مردم جامعه خود نیز، به‌خوبی آشناست. نکته دیگری که در اشعار او وجود دارد، پاک‌ی زبان اوست. اگر اشعار او با اشعار دیگر شاعران هم‌عصرش، حتی میرزاده عشقی مقایسه شود، هجوهای رکیک و نیمه‌رکیک ندارد (یوسفی، ۱۳۵۸: ۳۹۵):

السلام ای اشرف‌الدین، السلام	افتخار رشت و قزوین، السلام
شعرایت راحت روح است و بس	مرهم دل‌های مجروح است و بس
شاعر ملی در این تهران تویی	روح بخش ملت ایران تویی
زارعین رنجبر شاد از تواند	مردم بازار دل‌شاد از تواند
دیده خلق از نسیمت روشن است	ساحت دل‌ها ز شعرت گلشن است

(نسیم شمال، ۱۳۷۰: ۲۲۸)

۴-۳- وطن دوستی

سید اشرف‌الدین شاعری بود که همه زندگی و حتی روح و جان خود را در راه آبادی وطن فدا کرد و از زندگی، به حجره‌ای در گوشه مدرسه‌ای بسنده کرد و از راه فروش روزنامه‌هایش، امرارمعاش می‌کرد. هدفش این بود که شعور، علم و آگاهی مردم را بالا ببرد تا بتوانند خود را از چنگال ظالمان نجات دهند و وطن خویش را در تمام عرصه‌ها، به قله‌های کمال برسانند؛ اما متأسفانه در مجامع علمی و دانشگاهی ما، نام او فراموش شده و آن‌چنان که درخور و شایسته اوست، به جامعه معرفی نشده است (یوسفی، ۱۳۵۸: ۳۹۷).

بدیهی است تا انسان وطن‌دوست نباشد، نمی‌تواند استعمارستیز باشد و با بیگانگان ستیز کند. تحت‌تأثیر اندیشه وطن‌دوستی است که سید هم‌چون دیگر شاعران هم‌عصر خود، در ماتم وطن جامه بر تن می‌درد و در سوگ جانبازانی که در راه آن و ارزش‌های اجتماعی جان نثار کرده‌اند، اشعاری می‌سراید. این‌گونه اشعار را اصطلاحاً «مرثیه‌های وطنی» می‌نامند:

گرد یده وطن غرقه اندوه و محن، وای! ای وای وطن! وای!
خیزید و روید از پی تابوت و کفن، وای! ای وای وطن! وای!

(نسیم شمال، ۱۳۵۷: ۲۶۶)

سید اشرف‌الدین گیلانی مشهورترین شاعر ملی عهد مشروطه است. او هر هفته اشعار فکاهی و انتقادی خویش را در روزنامه نسیم شمال چاپ می‌کرد. دفاع از استقلال ایران و دشمنی با تجاوزکاران بیگانه بزرگ‌ترین هدف هنری او بود که همه را در قالب اشعار هنری و آتشین خود بیان می‌کرد. در شعر اصیل سید اشرف‌الدین گیلانی، وطن‌فروشان، دشمنان آزادی، خیانت‌کاران و همه کسانی که در بند کشور و مردم نبودند، به باد ریشخند و تمسخر گرفته می‌شوند. گرچه برخی می‌گویند تاریخ مصرف اشعار وی گذشته و فقط برای همان زمان سروده شده، اما به گمان نگارنده چنین نیست. هریک از اشعار وی را می‌توان با برهه‌های مختلف تاریخ ایران تطبیق داد، چنانکه بسیاری از اشعار این شاعر ملی در این زمان به کار می‌آیند. شعر «خنده می‌آید مرا» یکی از اشعاری است که در قالبی تازه سروده شده که می‌توان آن را نوعی «مسمط مربع» نامید، به این شکل که سه مصراع با یک‌دیگر هم‌قافیه می‌شوند و مصراع چهارم ردیفی تکرارشونده دارد. این قالب در دوره مشروطه، کاربرد فراوانی دارد که بیش‌تر هم در اشعار نسیم شمال دیده می‌شود:

ای نسیم، از وضع ایران خنده می‌گیرد مرا	صبح اندر سبزه‌میدان خنده می‌گیرد مرا
شب به پهلوی خیابان خنده می‌گیرد مرا	روز و شب با چشم گریان خنده می‌گیرد مرا
رفته‌بودم بنده سوی اصفهان یک ماه پیش	نصف‌شب رفتم به حمام و حنا بستم به ریش
سهو کردم صبح دیدم آن حنا بوده سریش	از سبیل و ریش لرزان خنده می‌گیرد مرا
ز اصفهان رفتم سوی شیراز با سوز و گداز	در میان راه، ملحق شد به من یک حقه‌باز
داشت یک میمون و یک بزغاله با ریش دراز	بود آن بز همچو شیطان، خنده می‌گیرد مرا
وارد شیراز گشتم با رخی از غصه زرد	رو به رکنا باد رفتم تا بنوشم آب سرد
پیرمردی پیشم آمد صحبت مشروطه کرد	واقعاً از نطق پیران خنده می‌گیرد مرا
آن زمان مشروطه اول مرا آمد به یاد	آن جرایدهای رنگارنگ و فتوای جهاد
صور اسرافیل و آن هنگامه فریاد و داد	زان فداکاری به میدان خنده می‌گیرد مرا
گاه یاد آمد مرا آشوب آذربایجان	گاه از دعوای زنجان خنده می‌گیرد مرا
زان ضررهایی که بر ملت رسید از مال و جان	جنگ باقرخان و جوش و شورش ستارخان
گاه می‌آید به یاد رشوت و آن هنگامه‌ها	صبح در مسجد ز سربرداشتن عمامه‌ها
وان فرستادن به تهران محرمانه نامه‌ها	رفتن یفرم به تهران خنده می‌گیرد مرا
پس به‌خاطر آمدن آن شورش و خون‌ریختن	کشتن و سوزاندن و تبعید و دارآویختن
رشته شرع و دیانت را ز هم بگسیختن	ز اتفاق اهل ایران خنده می‌گیرد مرا
حال شش روز است من از شهر شیراز آمدم	سوی تهران با رفیقی شوخ و طنزآمدم
مثل اردک رفته‌بودم، بدتر از غاز آمدم	می‌روم پیش رفیقان خنده می‌گیرد مرا
در بهارستان سیاحت می‌کنم مبهوت و مات	هی به گوشم می‌رسد آوازه «من مات فات»
گشت مجلس جای باباطاهر و عین‌القضات	از سخن‌های وکیلان خنده می‌گیرد مرا
از غم ملت به اعضا می‌فتاده زلزله	آمدم سوی وطن، لیکن فتادم در تله
چشم و گوشم بسته گشت و عقل و هوشم شد یله	مانده‌ام مبهوت و حیران، خنده می‌گیرد مرا

میهمان بودند دیشب جمعی از یاران من
گفت‌وگو از پارلمان کردند غم‌خواران من
آن یکی می‌گفت: در وردن، عجب دعواستی!
این همه دعوا سر کهنه لحاف ماستی
گفت‌وگو از شهرها شد وز بلای ناگهان
پای طاق و صحنه و کنگاور و کرمانشهان
سفره گسترده و ساکت گشت مجلس یک سره
ظرف‌های افشوره، بشقاب‌های پرکره
می‌خورم مرغ و فسنجان، خنده می‌گیرد مرا
گریه می‌کردند بر حالم هواداران من
از اشارت‌های مهمان خنده می‌گیرد مرا
دیگری می‌گفت: در لندن، عجب غوغاستی!
زین خبرهای پریشان خنده می‌گیرد مرا
آن یکی از یزد می‌گفت و یکی از اصفهان
از قم و تفریش و کاشان خنده می‌گیرد مرا
جلوه‌گر شد عارض قرقاول و کبک و بره
از پلوه‌های فراوان خنده می‌گیرد مرا
از سکوتِ اهلِ عرفان خنده می‌گیرد مرا

(همان: ۲۰۹)

۴-۴- انتقاد از وکیلان مجلس و وزیران

نسیم شمال در اشعار خود، از وکیلان مجلس و وزیران نیز به شدت انتقاد می‌کند؛ زیرا آنان را افرادی ناتوان، سودجو، خائن و گاهی مزدور می‌داند. او وکیلان را عامل بیگانگان می‌داند و یکی از راه‌های بیگانه‌ستیزی را مبارزه با وکیلان مجلس و وزیران نالایق و خائن قلمداد می‌کند. او در مسمطی با عنوان: «راجع به وکلای دوره چهارم»، می‌گوید:

آمد وکیل تازه، دیدن کنید، دیدن!
از شهرها به تهران شد منتخب روانه
آمد برای بعضی، پیغام‌ها شبانه
از صحن خانه تا بام ارزن کنید، ارزن!
یک دسته چون شتر مرغ، با نقش و با نگارا
در حوزه وکالت، گردیده آشکارا
عطفی به پارلمان لندن کنید، لندن...

(همان: ۲۴۳)

در جایی دیگر، نسیم شمال در مورد غارتگری در این عصر، چنین می‌سراید:

افسوس که انصاف و مروت به هوا رفت!
انگشتر الماس و همان تشت طلا رفت
در ظلمت شب رفت، ندیدم که کجا رفت
آن‌ها که تو دیدی، همه بر باد فنا رفت
جیم جیم شد و کی زه زد و رستم کله‌پا رفت

(همان: ۲۱۰)

۴-۵- انتقاد از شاه مملکت

او برای بیدار کردن مردم، به شاه حمله می‌کند و به او زخم زبان می‌زند. نسیم شمال شاه را به عنوان مصدر کشور، ناتوان و ضعیف می‌داند. او از تسلط غریبان بر شاه گله‌مند است و سعی دارد این موضوع را در اشعارش نشان دهد:

تا مصدر کار مستبد است تا دل به نفاق مستعد است
تا ملت ما به شاه ضد است تا شاه به خائنین ممد است
جان‌کندن و سعی ما جفنگ است این قافله تا به حشر لنگ است

(همان: ۱۶۵)

گویا بی‌خبر از ملک شه تاجور است مملکت در خطر است
وین چه آشوب و چه فتنه است که در بحر و بر است؟ شه مگر بی‌خبر است؟!
خائنات عصمت و ناموس وطن داده به باد زین جماعت فریاد!
غافل از کشور خود آن شه والا گهر است شه مگر بی‌خبر است؟!
پادشاهها، ملکا، محتشما، دادگرا خسرو بچـــــر و برا
این رعیت چه نموده‌است که خوار از نظر است؟ شه مگر بی‌خبر است؟!

(همان: ۴۰۵)

۵- نتیجه‌گیری

در نزد اکثریت مردم، انقلاب مشروطه انقلابی شریعت‌مدار بود که علما در آن نقش حیاتی داشتند. اصلاح‌طلبان غرب‌گرا به سبب بافت سنتی و مذهبی جامعه آن روز و نفوذ روحانیت در میان مردم، همواره بر این نکته تأکید داشتند که اسلام حقیقی دموکراتیک است؛ از سوی دیگر، روحانیون با وجود نفوذ و اقتدار زیاد، می‌دانستند باید همگام و همراه با مردم و سایر نخبگان سیاسی آن روز حرکت کنند؛ به همین سبب، پیشروان جنبش باوجود اختلافات عقیدتی، در ابتدا به دلیل منافع مشترک، یعنی: مبارزه با استبداد و برقراری عدالت، ناگزیر مجبور به سازش شدند.

انقلاب مشروطه گرچه دستاوردهایی برای کشور به ارمغان آورد، ولی نتوانست به اهدافی مانند آزادی دست یابد. باوجود تدوین قانون اساسی، کشور بار دیگر گرفتار استبداد و خودکامگی شد. نبود احزاب سیاسی، توقیف مطبوعات، عدم آزادی قلم و گفتار، نادیده‌گرفتن عقاید و سنت‌های رایج و... بیانگر این واقعیت است که انقلاب مشروطه نتوانست به اهداف واقعی خود دست یابد و به انحراف کشیده شد.

در باب جایگاه ادبی میرزاده عشقی و نسیم شمال، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- ۱) میرزاده عشقی و نسیم شمال به عنوان شاعرانی اجتماعی و متعهد، برای پیشبرد اهداف مشروطیت، نقش‌آفرینی کرده‌اند. این دو شاعر از معتقدان و دوست‌داران ایجاد نظام مشروطه بوده‌اند و از آثار و نتایج مشروطیت هم‌چون: جلوگیری از ستم و استبداد، ایجاد عدالت و انصاف، آسایش و سعادت مردم، گسترش تعلیم و تربیت و ایجاد مدارس علوم جدید، ارتقای سطح دانش و فرهنگ مردم، ایجاد مجلس شورا و حاکمیت قانون، به نیکی یاد کرده‌اند؛
- ۲) میرزاده عشقی و نسیم شمال، هر دو بیشتر با انگلیس و اهداف استعماری این کشور مخالفت کرده‌اند تا دیگر کشورهای استعمارگر مانند روسیه؛

- ۳) میرزاده عشقی در اشعار خویش، صراحتاً به نکوهش انگلیس می‌پردازد؛ ولی سیداشرف‌الدین گیلانی کم‌تر بیگانگان را نکوهش و مقصران اصلی را وطن‌فروشان و خائنین معرفی می‌کند؛

- ۴) مهم‌ترین مؤلفه‌های استعمارستیزی در اشعار میرزاده عشقی، به مخالفت با عهدنامه‌های سودجویانه انگلیس مرتبط می‌شود که استقلال و تمامیت ارضی ایران را به باد می‌دادند؛
- ۵) انعقاد قرارداد ۱۹۱۹ م. بین ایران و انگلیس، بازتاب بسیار وسیعی در اشعار میرزاده عشقی دارد و عشقی خشم و نفرت خود را نسبت به آن بیان می‌دارد؛
- ۶) گفتمان طنز در اشعار عشقی، مشهودتر از اشعار نسیم شمال است؛
- ۷) میرزاده عشقی شاعری غیور بود و برای اثبات شجاعت وی، همین بس که به رجال سیاسی و زمامداران وقت حمله می‌کرد. عشقی بر اثر اعتراضات شدیدش به وثوق‌الدوله، منعقدکننده قرارداد ۱۹۱۹ م. ایران و انگلیس، مدتی زندانی شد. وی همواره برای دفاع از وطن و آگاه کردن ملت از سیاست‌بازی‌های حکام وقت می‌کوشید و در این راه، با سلاح شعر و قلم، بی‌باکانه و تا سر حد جان می‌جنگید؛
- ۸) سید اشرف‌الدین حسینی گیلانی شاعر مبارز و سیاسی عصر مشروطه است که با اشعار وطنی خود، مردم را به سوی مسیر بیداری هدایت کرد. مضامین شعری نسیم شمال شامل: وطن، مشروطه، آزادی، قانون و عدالت‌خواهی است. زبان شعر او طنز است که یکی از برنده‌ترین و مؤثرترین سلاح‌ها در مبارزات اجتماعی و سیاسی هر دوره‌ای، به حساب می‌آید؛
- ۹) عشقی و نسیم شمال از میان کشورهای بیگانه، بیش‌تر به انگلیس و روسیه تاخته‌اند؛ درمقابل، به کشورهای شرقی و اسلامی نگاه مثبتی دارند؛
- ۱۰) سید اشرف‌الدین از بزرگان عرب به نیکی یاد می‌کند؛ اما عشقی دیدگاهی عرب‌ستیز دارد و همواره به گذشته باعظمت تاریخی ایران پیش از اسلام و حمله اعراب به ایران اشاره می‌کند؛
- ۱۱) نسیم شمال در اوایل، از نهضت مشروطه، مشروطه‌خواهی و آثار خوب آن تمجید و از آن به نیکی یاد می‌کند و به‌خاطر اهمیتی که برای مجلس شورا قائل است، مردم را تشویق می‌کند تا وکلایی لایق انتخاب کنند؛ اما پس از ناکامی نهضت مشروطه، عدم تحقق اهداف والای آن و رواج فساد، استبداد و ستمگری، با تندترین جملات، به وکلا و وزرای فاسد و نالایق و حتی به شاه مملکت می‌تازد؛ علاوه بر این، نابه‌سامانی اوضاع کشور نسیم شمال را بر آن داشته تا به مردم اهمیت پاس‌داشت وطن را گوشزد کند؛
- ۱۲) در اشعار عشقی و نسیم شمال، بیگانگان به دو دسته نیک و بد تقسیم و عموماً کشورهای غربی یا اروپایی (انگلیس و روسیه)، کشورهای استعمارگر، خون‌ریز و غاصب تلقی شده‌اند؛ با وجود این، از شخصیت‌های علمی و فرهنگی بیگانه چون: ادوارد براون، تاگور و کنفوسیوس، به نیکی یاد کرده‌اند.

پی‌نوشت

الولو موجودی است خیالی که اطفال را بدان می‌ترساندند و کم‌کم صورت مخفف آن، لولو، رایج شد

منابع

- آدمیت، فریدون، (۱۳۶۴)، *ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران*، تهران: پیام؛
- احمدی، حمید، (۱۳۸۳)، *ایران، هویت، ملیت، قومیت*، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی؛
- پایا، علی، (۱۳۷۷)، «جامعه مدنی و هویت اسلام، کدام اسلام؟، کدام جامعه؟»، *مجله کیان*، سال هشتم، شماره ۴۴، صص ۳۵-۴۳؛
- حسینی گیلانی، سیداشرف‌الدین، (۱۳۵۷)، *باغ بهشت*، تهران: ایران؛
- خردمند، فیروز، (۱۳۷۹)، *شرح حال میرزاده عشقی*، بندر انزلی: گروه امید ایران؛
- دهقان‌نیری، لقمان، (۱۳۸۰)، «انجمن مقدس ملی و حکومت نیرالدوله (قسمت دوم)»، *فصل‌نامه فرهنگ اصفهان*، شماره ۱۹، صص ۸۱-۶۸؛
- رجایی، فرهنگ، (۱۳۸۲)، *مشکله هویت ایرانیان امروز*، تهران: نی؛
- زهیری، علیرضا، (۱۳۸۰)، «هویت ملی ایرانیان»، *مجله علوم سیاسی*، دوره سوم، شماره ۱۲، صص ۲۱۸-۱۸۹؛
- سروش، عبدالکریم، (۱۳۷۹)، *رازدانی و روشن‌فکری و دین‌داری*، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط؛
- کرامت، فرهاد، (۱۳۸۵)، «هویت و مشروعیت در ایران معاصر»، *ماه‌نامه زمانه*، شماره ۶۷، صص ۳۸-۱۸؛
- کسروی، احمد، (۱۳۳۰)، *تاریخ مشروطه ایران*، چاپ سیزدهم، تهران: امیرکبیر؛
- مددپور، محمد، (۱۳۸۱)، *آیین فرهی شهریاری و دین‌داری از ایران باستان تا ایران اسلامی*، تهران: پژوهشکده علوم انسانی و مطالعات فرهنگی؛
- مشیرسلیمی، علی‌اکبر، (۱۳۵۷)، *کلیات مصور میرزاده عشقی*، تهران: جاویدان؛
- منصورنژاد، محمد، (۱۳۸۳)، «تأملی در نگاه دکتر جواد طباطبایی به هویت ایرانی در تعامل با هویت اسلامی و غربی»، *فصل‌نامه مطالعات ملی*، سال پنجم، شماره ۴، صص ۳۰-۹؛
- یاحقی، محمدجعفر، (۱۳۷۴)، *چون سبوی تشنه*، تهران: جامی؛
- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۵۸)، *چشمه روشن*، تهران: علمی.

Xenophobia in the poems of Mirzadeh Eshghi and Nasim Shomal

Abstract

Mashrooteh revolution is one of the greatest social-political events in Iran after decadence of Safavian. This revolution directly had affected the poems of the poets of this period. Among the poets of this era that their poems reflect the events of Mashrooteh period we can name “Nasim shomal” and “Mirzadeh eshghi”. This research tries to analyze the meanings of foreign fighting in the poems of these two poets, in an analytical and descriptive way. Analyzing the poems of these poets specifics that these social poets have rushed the foreigners in their poems and tried their best to in light their people about colonialists and defending the rights of their country. These poets selected humeric language for explaining patriotic, liberalic legislative and justic definitions, to have more effect on the people of their time. The results of this research shows that in the poems of these poets the foreigners split into good and bad categories. Both poets have negative ideas about western countries but “Nasim shomal” have better vision about Arabs, mean while the “Eshghi” have Arab fighting ideas. Most of the negative concepts in the poems of “Eshghi” and “Nasim shomal” are about England and Russia.

Key Words: Mashrooteh, Mirzadeh Eshghi, Nasim shomal, Colonialist Gaverments.

آینده‌پژوهی رشته «ادبیات کودک و نوجوان» با تکیه بر روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها

آیدا فیروزیان پوراصفهانی

استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران

firooziyan@imamreza.ac.ir

چکیده

سوق دادن رشته‌های دانشگاهی از وضع موجود به وضع مطلوب، همواره یکی از اساسی‌ترین آرمان‌ها و دل‌مشغولی‌های وزارت علوم، تحقیقات و فناوری می‌باشد. به منظور دستیابی به آینده مطلوب برای رشته دانشگاهی «ادبیات کودک و نوجوان»، پژوهش حاضر بر آن بود تا به آینده‌پژوهی این رشته دانشگاهی براساس الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها بپردازد. به منظور انجام این مطالعه کیفی، تعداد ۴۵ نفر با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند (شامل دانشجویان، دانش‌آموختگان، اساتید و صاحب‌نظران این رشته تحصیلی) انتخاب شدند. سپس، از طریق انجام مصاحبه با شرکت‌کنندگان پژوهش، چگونگی وضعیت فعلی این رشته دانشگاهی مشخص شد. در گام بعد، داده‌های جمع‌آوری شده از طریق انجام مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته، مورد تحلیل قرار گرفتند. نتایج حاصل از این بررسی موشکافانه حاکی از آن بود که این رشته دانشگاهی نوپا، در وضعیت کنونی خود با چالش‌هایی مواجه است و تا حد زیادی نمی‌تواند انتظاراتی که از این رشته دانشگاهی می‌رود را برطرف نماید. امید می‌رود که دست‌اندرکاران و مسئولان این رشته دانشگاهی بتوانند با در نظر گرفتن مشکلات، علل و راهکارهای مطرح شده در این پژوهش، تغییرات لازم را در برنامه درسی و نحوه برگزاری دوره ایجاد نمایند و در نهایت، افق‌های روشن‌تر و درخشان‌تری برای این رشته تحصیلی و به تبع آن، دانش‌آموختگان آن خلق نمایند.

کلیدواژه‌ها: آینده‌پژوهی، ادبیات کودک و نوجوان، الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها.

۱. مقدمه

«آینده‌پژوهی» یا «آینده‌نگاری» (Futurology or Futures studies) در زمره کلیدواژه‌هایی قرار دارد که برای عموم مردم چندان شناخته‌شده نیست. «آینده‌پژوهی در واقع شکل بخشیدن به آینده، متناسب با امیال و آرمان‌های فردی و سازمانی است. به طور کلی، آینده‌پژوهی به این موضوع می‌پردازد که چگونه از دل تغییرات و تحولات امروز، واقعیت فردا تولد می‌یابد» (خزایی و محمودزاده، ۱۳۹۳). آینده‌پژوهی بر این امر استوار است که شکل‌گیری آینده، امری محتوم و جبری نیست که غیرقابل تغییر باشد، بلکه از طریق آگاهی، خواست و اراده اعضای جامعه می‌توان در چگونگی وقوع آن دخالت نمود (پارسا و همکاران، ۱۳۹۹). بنابراین، آینده‌پژوهی را می‌توان مشتمل بر مجموعه تلاش‌هایی در نظر گرفت که می‌توان از طریق تجزیه و تحلیل منابع، الگوها و عوامل تغییر و یا ثبات، به تجسم آینده‌های بالقوه و برنامه‌ریزی برای آن‌ها پرداخت. شاید بهترین تعریف از آینده‌پژوهی این باشد که این علم منعکس‌کننده آن است که چگونه از دل تغییرات (یا عدم تغییرات) «امروز»، واقعیت «فردا» متولد می‌شود (بل، ۲۰۰۳، به نقل از پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۷). آینده‌نگاری و آینده‌پژوهی، تلاشی نظاممند برای نگاه به آینده بلندمدت در حوزه‌های دانش، فناوری، اقتصاد، فرهنگ و هنر، محیط‌زیست و جامعه است. این رشته، به عنوان یک رشته مستقل، آینده را به شکلی نظاممند مورد مطالعه قرار می‌دهد و تصاویری از آینده را به تصویر می‌کشد تا از طریق آن بتوانیم در زمان حال، تصمیمات کارآمدتری اتخاذ نماییم (بختیاری‌مقدم و رستمی، ۱۳۹۱).

آینده‌پژوهی امروزه نه تنها وجود دارد، بلکه نقشی اساسی در شکل‌گیری جنبه‌های مختلف زندگی و آینده بشر ایفا می‌نماید. بر این اساس، حوزه‌های موضوعی بالقوه در آینده‌پژوهی، به لحاظ تعداد و شمار، با تعداد پدیده‌های متنوع در جهان برابر هستند (بل، ۲۰۰۳). بر این اساس، یکی از حوزه‌هایی که علم آینده‌پژوهی امکان ورود به آن را داشته است، حوزه برنامه‌ریزی درسی می‌باشد. با ظهور علم آینده‌پژوهی، از اواخر قرن بیستم، تلاش‌های قابل‌توجهی برای شناسایی و تحلیل تهدیدها و فرصت‌های آموزش عالی از طریق آینده‌پژوهی صورت گرفته است (مهدی، ۱۳۹۲). از آنجایی که امروزه جوامع بشری به علت شتاب روزافزون در پیشرفت فناوری‌های اطلاعات و ارتباطات با عدم قطعیت روبه‌رو هستند، به منظور برنامه‌ریزی دقیق و منطقی، به یک رویکرد منظم و نظاممند مبتنی بر عقلانیت و آینده‌نگری نیازمندند. بر این اساس، برنامه‌های درسی مبتنی بر علم آینده‌نگری می‌توانند افراد را برای رویارویی مثبت و مؤثر با چالش‌ها آماده نمایند (حافظی، ۱۳۹۹).

در میان رشته‌های مختلف فعال در دانشگاه‌های ایران، رشته ادبیات کودک و نوجوان، به عنوان یک رشته تخصصی نوپا، در حال حاضر با چالش‌های متعددی روبه‌رو است. اگرچه این رشته در جهان دارای قدمت ۱۵۰ یا ۲۰۰ ساله است، اما روند به رسمیت شناخته شدن آن در دانشگاه‌های ایران بسیار کند بوده و توجه خاصی معطوف به این رشته نشده است. برخی از اساتید و صاحب‌نظران رشته ادبیات، هم‌چنان به وجود این نوع ادبیات اعتقاد ندارند و یا آن را صرفاً مقوله‌ای تربیتی می‌دانند و بر این باورند که این رشته باید زیرمجموعه علوم تربیتی قرار گیرد. افزون بر این، نگاهی گذرا به فارغ‌التحصیلان و دانش‌آموختگان رشته ادبیات کودک نشان می‌دهد که آنان آن‌گونه که انتظار می‌رود، قادر نیستند از رشته تحصیلی خود به‌طور کارآمد و آن‌گونه که باید و شاید بهره‌برند. به بیان دیگر، به نظر می‌رسد دانشی که آنان در طول دوران تحصیلی خود کسب نموده‌اند، نمی‌تواند در سطح عمل به شیوه مطلوب و مفید مورد بهره‌برداری قرار گیرد. با در نظر گرفتن این چالش‌ها و موانع رشد برای رشته ادبیات کودک و نوجوان، به منظور

برطرف نمودن این مشکلات و برنامه‌ریزی دقیق و منطقی‌تر برای این رشته ارزشمند، پژوهش پیش‌رو با هدف توانمندسازی دانش‌آموختگان این رشته تحصیلی برای ایفای نقش‌های تعریف‌شده خود در جامعه، بر آن خواهد بود تا به آینده‌پژوهی رشته ادبیات کودک و نوجوان از طریق بهره‌گیری از الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها بپردازد.

۲. پیشینه پژوهش

۲.۱. آینده‌پژوهی و برنامه‌ریزی درسی رشته‌های دانشگاهی

همان‌گونه که ذکر آن رفت، آینده‌پژوهی به عنوان یک حوزه میان‌رشته‌ای و تلفیقی از علوم مختلف، می‌تواند با بهره‌گیری از روش‌های علمی، در حوزه‌های مختلف از جمله برنامه‌ریزی درسی و رشته‌های مختلف دانشگاهی به کار برده شود. در ادامه به برخی از پژوهش‌هایی که از طریق کاربست الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها به آینده‌پژوهی رشته‌های دانشگاهی پرداخته‌اند، اشاره خواهد شد.

پیش‌قدم و همکاران (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «آینده‌پژوهی رشته آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان در پرتوی الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها» به آینده‌پژوهی این رشته دانشگاهی پرداختند و ضمن استخراج نیازهای آموزشی دانشجویان رشته مذکور و شناسایی مشکلات و علل آنان، راهکارهایی را در جهت ارتقاء کیفی و کمی این رشته ارائه دادند.

در پژوهشی دیگر، پیش‌قدم و همکاران (۱۳۹۴) به طور کیفی، به بررسی وضعیت رشته زبان فرانسه در دانشگاه فردوسی مشهد پرداختند و از طریق انجام مصاحبه با دست‌اندرکاران و متخصصان این رشته تحصیلی، موانع و دلایل پنهان مشکلات را شناسایی نمودند و در نهایت، براساس الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها، این مشکلات و موانع را مورد بررسی موشکافانه قرار دادند و راهکارهایی را در جهت از بین بردن مشکلات مطرحه پیشنهاد دادند.

فیروزیان پوراصفهانی (۱۴۰۳) در «آینده‌پژوهی در برنامه درسی: بررسی موردی رشته مترجمی زبان انگلیسی در دانشگاه‌های ایران» به آینده‌پژوهی رشته مترجمی زبان انگلیسی پرداخته است و مشکلات این رشته تحصیلی را مورد واکاوی قرار داده و براساس نظرات صاحب‌نظران، برای برطرف نمودن مشکلات و کیفی‌سازی این رشته تحصیلی در دانشگاه‌ها، راه‌حلی را مطرح نموده است.

بررسی‌ها حاکی از آن بود که تا جایی که پژوهشگر حاضر در اطلاع است، تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی و آسیب‌شناسی رشته ادبیات کودک و نوجوان، خصوصاً با داشتن رویکردی آینده‌پژوهانه به انجام نرسیده است.

۲.۲. نگاهی به رشته ادبیات کودک و نوجوان

رشته تحصیلی ادبیات کودک و نوجوان به عنوان یکی از گرایش‌های رشته زبان و ادبیات فارسی تعریف شده است. این رشته تحصیلی تنها در سطح کارشناسی ارشد اقدام به جذب دانشجو می‌کند. دانشجویان موظف هستند در طول مدت ۳۰ ماه (یا ۵ نیمسال تحصیلی) تعداد ۳۲ واحد نظری و عملی را بگذرانند.

هدف از ایجاد و راه‌اندازی این گرایش، تربیت و پرورش معلمان، منتقدان، پژوهشگران و صاحب‌نظرانی است که هم از طریق ارائه نقدهای ارزشمند و هم از طریق آموزش ادبیات کودک در مقاطع تحصیلی مختلف و کلیه مراکز

آموزش عالی، بتوانند در امر پژوهش فعالیت داشته باشند و وضعیت نقد و آموزش ادبیات کودک را ارتقاء بخشند و از این طریق، زمینه را برای خلق آثار والای ادبی و تربیتی فراهم نمایند. افزون بر این، اهداف زیر نیز برای این برنامه درسی موردنظر می‌باشد:

- طراحی این برنامه به گونه‌ای است که بتواند پاسخگویی بخشی از نیازهای دانشجویان باشد.
 - تلاش این برنامه بر آن است که ادبیات کودک و نوجوان در جامعه تقویت و حمایت شود و گسترش یابد.
 - اجرای برنامه مذکور موجب پاسخگویی به یکی از اصلی‌ترین خواست‌های جامعه ادبیات کودک ایران می‌شود.
- براساس مصوبه شورای عالی برنامه‌ریزی آموزشی، گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی می‌تواند در اجرای این برنامه از تخصص اساتید رشته‌های مختلف نظیر رشته‌های زبان و ادبیات فارسی، روان‌شناسی، تعلیم و تربیت، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، ادبیات انگلیسی، کتابداری و هنر بهره‌گیری نماید. لازم به ذکر است که تأکید این برنامه افزون بر مباحث نظری، بر روی ابعاد پژوهشی و افزایش جنبه‌های مهارتی و کاربردی می‌باشد.
- در خصوص شرایط ورود و ادامه تحصیل در این رشته تحصیلی می‌توان گفت که کارشناسان رشته‌های زبان و ادبیات فارسی، زبان و ادبیات انگلیسی، روان‌شناسی، تعلیم و تربیت، جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی، حقوق، کتابداری، فلسفه، هنر و... از شرایط اولیه برای ورود به این دوره برخوردارند (برگرفته از برنامه درسی وزارت علوم، فناوری و تحقیقات، نسخه بازنگری شده مصوبه جلسه ۸۵۵ مورخ ۱۳۹۳/۶/۱۶ شورای عالی برنامه‌ریزی آموزشی).

۳. روش پژوهش

روش پژوهش حاضر از نوع کیفی و از نظر هدف، کاربردی است.

۳.۱. شرکت‌کنندگان

شرکت‌کنندگان در پژوهش حاضر که با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند، شامل تعداد ۴۵ نفر بودند که در ۴ گروه زیر قرار می‌گرفتند:

(الف) ۱۵ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد رشته ادبیات کودک و نوجوان

(ب) ۲۱ دانشجوی کارشناسی ارشد رشته ادبیات کودک و نوجوان

(ج) ۵ استاد گروه ادبیات کودک و نوجوان

(د) ۴ صاحب‌نظر و نویسنده کتاب‌های کودک و نوجوان

روش نمونه‌گیری جامعه آماری پژوهش بدین صورت بود که در ابتدا، با نظر داشت اهداف پژوهش، با صاحب‌نظران و دست‌اندرکاران این رشته تحصیلی، مصاحبه صورت پذیرفت و از طریق معرفی آنان، شرکت‌کنندگان دیگر معرفی شدند و نمونه‌گیری تا حداثباع نظری داده‌ها و شناسایی شاخص‌های مهم ادامه یافت.

۳.۲. ابزارهای پژوهش

داده‌های مرتبط با مشکلات و دلایل چالش‌های موجود در ارتباط با رشته ادبیات کودک و نوجوان از طریق مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته جمع‌آوری گردید. به بیان دقیق‌تر، به منظور جمع‌آوری داده‌های موردنیاز پژوهش، پرسش‌نامه‌ای متشکل از ۴ پرسش تشریحی به قرار زیر تهیه گردید.

۱- به نظر شما هدف، ضرورت و اهمیت رشته ادبیات کودک و نوجوان در دانشگاه‌ها چیست؟ آیا وضعیت موجود این رشته در دانشگاه‌ها توانسته است اهداف ایجاد این رشته را تأمین نماید؟

۲- مواد و واحدهای درسی رشته تحصیلی ادبیات کودک و نوجوان را چگونه ارزیابی می‌نمایید؟

۳- از نظر شما، چه تغییراتی نیاز است که دوره تحصیلی این رشته بتواند به صورت موفقیت‌آمیزتر در دانشگاه‌ها سپری شود؟

۴- مشکلات عمده موجود در وضعیت فعلی این رشته چه هستند و چه راهکارهایی برای برطرف نمودن این مشکلات پیشنهاد می‌نمایید؟

۳.۳. الگوی تحلیل داده‌ها

در پژوهش حاضر به منظور تجزیه و تحلیل داده‌ها، از الگوی آینده‌پژوهی روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها (Causal Layered Analysis) استفاده شد. الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها، یک رویکرد آینده‌پژوهی است که توسط سهیل عنایت‌اله، آینده‌پژوه پاکستانی‌الاصل اهل استرالیا ابداع شده که سرگذشت و زندگی وی، تأثیر بسزایی بر روی این رویکرد داشته است. هدف کلی این رویکرد، تجزیه و تحلیل، ایجاد درک عمیق‌تر و بیشتر نسبت به مسائل اجتماعی و فرهنگی است. این رویکرد این امکان را فراهم می‌آورد تا از طریق تحلیل مسأله در لایه‌های مختلف، بتوان از زوایای مختلفی به مسأله مورد بررسی نگریست و راه‌ها و روش‌های جدیدی را برای برطرف نمودن و حل آن مسأله یافت نمود (عنایت‌اله، ۲۰۰۴). در این رویکرد، مسأله مورد نظر در چهار لایه که به صورت عمودی روی هم چیده شده‌اند، به شرح زیر مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

جدول ۱. توضیح سطوح چهارگانه روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها (موزیکینا و همکاران، ۲۰۲۴؛ به نقل از شیروانی نوغانی، ۱۴۰۳)

سطح	توضیح
لیتانی	در این سطح، با روندهای کمی، مسائل، مشکلات و بعضاً معضلاتی روبه‌رو هستیم که اغلب بنا به دلایل سیاسی در مورد آن‌ها غلو می‌شود (مثلاً مشکلات جمعیتی) و معمولاً توسط خبرگزارها مطرح می‌شوند. سطح لیتانی بارزترین و مشهودترین سطح علت‌های مرتبط با موضوع است.
نظام‌های علی	به علل نظامند و سیستماتیک از جمله عوامل اجتماعی، فناورانه، اقتصادی، سیاسی، زیست‌محیطی و تاریخی اشاره دارد. این سطح، عملکرد مناسبی در توضیح علل فنی و همچنین تجزیه و تحلیل مستند و آکادمیک دارد. نقش دولت‌ها و بازیگران دیگر در این سطح و همچنین منفعت‌ها در بیشتر موارد، توسط این سطح کشف و یافت می‌شود.
گفتمان یا جهان‌بینی	به گفتمان و جهان‌بینی مرتبط است و از آن پشتیبانی می‌نماید و به نوعی در این سطح، اقدام به مشروع‌سازی آن می‌کند. در این سطح، فرآیندهای عمیق‌تر اجتماعی و فرهنگی، آنچه که مربوط به زبان و فرهنگ مرتبط است، جستجو می‌شود. در این سطح، فرض‌های عمیق و موشکافانه در پیش‌زمینه یک موضوع بسیار حائز اهمیت است و کوشش‌هایی به منظور ایجاد چشم‌انداز دوباره برای مسئله و موضوع مورد بحث انجام می‌شود.
استوره یا استعاره	در این سطح روایت‌های ژرف و الگوهای همگانی، یعنی ابعاد ناخودآگاه و معمولاً احساسی مسئله مشخص می‌شود. این سطح یک تجربه احساسی-غریزی در رابطه با جهان‌بینی و نگاه به جهان مورد نظر فراهم می‌سازد.

شکل ۱، با استفاده از مدل استعاری کوه یخ، به شکل گویاتری لایه‌های مذکور را به تصویر در آورده است. هم‌چنان که می‌دانیم، بخشی از کوه یخ در بیرون از آب است که این بخش، لایه‌های بالایی مسأله را به نمایش در می‌آورد که کم‌عمق‌تر، سطحی‌تر و قابل مشاهده می‌باشند. در مقابل، بخش بزرگ‌تری از کوه یخ که در زیر آب پنهان است، بیانگر لایه‌های عمیق‌تر و ناپیدای مسأله می‌باشد.



شکل ۱. لایه‌های رویکرد تحلیل لایه‌ای علت‌ها.

تحلیل لایه‌ای علت‌ها اگر چه مبانی نظری و معرفتی مستحکمی دارد، اما بیشتر به صورت تجربی و از طریق اجرا توسعه یافته است (عنایت‌اله، ۲۰۰۵). این روش بارها در موقعیت‌های مختلف، سازمان‌های بین‌المللی، نهادهای دولتی در سطح کشور و استان، دانشگاه‌ها، سازمان‌های غیردولتی و کسب‌وکارها استفاده شده و در این فرآیند، تکامل یافته و پالایش شده است (کامراس، ۲۰۲۳). این رویکرد، تحلیل‌گران و آینده‌پژوهان را ترغیب می‌کند تا به جای سطحی‌نگری، عمیق‌تر و ریشه‌ای‌تر به مسائل و موضوعات آینده نگاه کنند و در کنار بررسی ظاهری موضوعات، ریشه‌ها و دلایل اصلی بروز آن‌ها را نیز مطالعه کنند. روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها، روشی بسیار پیچیده برای طبقه‌بندی دیدگاه‌ها و مسائل مختلف درباره آینده است. این طبقه‌بندی کمک می‌کند تا به نحو بسیار کارآمدتری درباره آینده فکر کنیم (کارجلاین و همکاران، ۲۰۲۲).

۴. یافته‌ها

در این بخش، مشکلات موجود در بدنه فعلی رشته ادبیات کودک و نوجوان تحت عنوان «مسأله عینی»، به تفکیک ارائه و در ادامه، به دلایل احتمالی این مشکلات که در لایه «دلایل سیستماتیک» مطرح می‌شوند، پرداخته خواهد شد. سپس، «گفتمان/جهان‌بینی» که پشتیبانی‌کننده و مشروعیت‌بخش به ساختار موجود است، معرفی خواهد شد و در نهایت، آخرین لایه از تحلیل لایه‌ای علت‌ها، به «اسطوره‌ها و استعاره‌ها»ی مربوطه خواهد پرداخت.

۴.۱. مسأله عینی (Litany)

در لایه لیتانی یا مسأله عینی که نخستین سطح تحلیل در روش تحلیل لایه‌ای علت‌هاست، لایه ظاهری موضوع مورد نظر مورد مطالعه و بررسی قرار می‌گیرد (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۳). مشکلات و چالش‌های مطرح شده از سوی اساتید، دانشجویان و دانش‌آموختگان این رشته تحصیلی عبارتند از:

۴. ۱. ۱. غیر تخصصی بودن برخی دروس تعریف‌شده دوره

همان‌گونه که روشن است، مواد درسی در رشته‌های دانشگاهی از اهمیت بالایی برخوردار بوده و در شکل‌گیری دانش و مهارت‌های دانشجویان نقش کلیدی ایفا می‌نمایند. مواد درسی مورد استفاده در هر رشته تحصیلی، این امکان را برای دانشجویان رشته فراهم می‌آورند که بتوانند دانش تخصصی لازم برای ورود به بازار کار را کسب نمایند. از نظر دانشجویان و تعدادی از اساتید فعال در حوزه ادبیات کودک و نوجوان، شماری از واحدهای درسی تعریف‌شده برای این رشته تحصیلی کاربردی نبوده و نمی‌توانند تجربه کار عملی مورد نیاز برای ورود به بازار کار را برای دانش‌آموختگان این رشته تخصصی فراهم آورند. به عنوان مثال، دروسی هم‌چون «تاریخ تطور نظم فارسی»، «تاریخ تطور نثر فارسی» و «متون نظم و نثر عربی» که به عنوان دروس پایه در برنامه درسی رشته ادبیات کودک و نوجوان در نظر گرفته شده‌اند، از نظر دانشجویان و دانش‌آموختگان این رشته کاربردی نمی‌باشند. این دانش‌جویان بر این اعتقاد بودند که دروسی که مرتبط با کودک، روان‌شناسی کودک و اصول و فنون نویسندگی باشند، برای آنان مفیدتر خواهد بود و در واقع چنین دروسی می‌توانند جایگزین دروس تعریف‌شده کنونی باشند.

۴. ۱. ۲. نبود منابع تخصصی و کارآمد برای برخی دروس

بنا به نظر برخی دانشجویان و دانش‌آموختگان، این رشته در زمینه منابع درسی بسیار فقیر بوده و فاقد محتوای به‌روز می‌باشد. به بیان دقیق‌تر، اگر چه برای هر یک از دروس تعریف شده برای این رشته تحصیلی، منابعی از طرف شورای عالی برنامه‌ریزی درسی ارائه شده است، اما عموم این منابع یا به زبان انگلیسی بوده که درک مفاهیم آن‌ها برای دانشجویان این رشته که اغلب آشنایی کمتری با زبان انگلیسی دارند، دشوار می‌باشد و یا این کتاب‌ها و منابع به صورت اختصاصی در ارتباط با حوزه ادبیات کودک نمی‌باشند. به بیان دیگر، بیشتر این منابع، منابع پایه رشته ادبیات فارسی هستند که تمامی مطالب آن‌ها نمی‌توانند برای دروس تخصصی ادبیات کودک مناسب و مفید باشند.

علاوه بر این، همان‌طور که می‌دانیم، رشته ادبیات کودک به لحاظ ماهیت، رشته‌ای عملی و بینارشته‌ای است. براساس مشخصاتی که شورای عالی برنامه‌ریزی درسی برای این رشته تحصیلی در نظر گرفته است، این رشته با سایر گروه‌های آموزشی نظیر مبانی تعلیم و تربیت، آموزش پیش‌دبستانی و دبستانی، زبان‌های خارجی، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و روان‌شناسی در ارتباط نزدیک می‌باشد. با این وجود، بررسی‌ها حاکی از آن است که اغلب دروسی که حتی به لحاظ ماهیت در زمره تخصص سایر گروه‌های مرتبط قرار می‌گیرند، توسط اساتید رشته ادبیات فارسی تدریس و ارائه می‌شوند. حتی در مواردی که اساتید سایر رشته‌ها در اجرای دوره‌ها همکاری می‌نمایند، این اساتید مطالب خود را بدون در نظر گرفتن جنبه تخصصی رشته ادبیات کودک و نوجوان تنظیم و ارائه می‌نمایند. به عنوان مثال، یکی از دانشجویان این رشته بر این اعتقاد بود که «اگر چه درس روان‌شناسی برای ما توسط استاد متخصص روان‌شناسی ارائه شد، اما ایشان بیشتر به روان‌شناسی رشد پرداختند و آن اطلاعاتی که دانستشان برای ما ضرورت بیشتری داشت را ارائه ندادند».

برخی دیگر از دانشجویان این رشته اعتقاد داشتند که دروس آن‌ها باید به صورت عملی باشد. زیرا انتظار می‌رود ماحصل گذراندن دوره کارشناسی ارشد رشته ادبیات کودک و نوجوان، تولیدات ارزشمند ادبیات متناسب با ذهن،

زبان، تخیل و ادراک کودک و نوجوان باشد که این مهم در برنامه‌ی درسی این رشته تحصیلی تا حدی مورد غفلت قرار گرفته است.

۴. ۱. ۳. نبود دوره‌ی دکتری تخصصی در ایران

از دیگر مشکلات مطرح شده توسط اساتید، دانشجویان و دانش‌آموختگان این رشته دانشگاهی، نبود دوره‌ی تخصصی دکتری در ایران می‌باشد که این فقدان طبیعتاً می‌تواند پیامدهای منفی قابل توجهی بر رشد و توسعه‌ی این رشته داشته باشد. به بیان دقیق‌تر، نبود دوره‌ی دکتری طبیعتاً سبب می‌شود که تولیدات، دستاوردها و پژوهش‌های علمی مرتبط با رشته محدود شوند که پیامد طبیعی آن، کاهش کیفیت آموزش، پژوهش و نهایتاً محدود شدن شرایط شغلی در بازار کار خواهد بود.

۴. ۱. ۴. کمبود استاد تخصصی رشته

پر واضح است که وجود استاد متخصص در رشته دانشگاهی پیامدهای مثبت مختلفی هم‌چون بهبود کیفیت آموزش و توسعه‌ی مهارت‌ها خواهد داشت. یکی از شکایات و انتقادات جدی وارده بر بدنه‌ی فعلی این رشته دانشگاهی، کمبود استاد متخصص فعال در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان بوده است. به بیان روشن‌تر، دانشجویان و دانش‌آموختگان این رشته بر این اعتقاد بودند که شمار قابل توجهی از اساتیدشان فاقد تخصص ادبیات کودک و نوجوان می‌باشند. اغلب این اساتید، اساتید رشته‌ی زبان و ادبیات فارسی می‌باشند که مطالب خود را با نادیده گرفتن مباحث مرتبط به کودک و نوجوان در کلاس‌های درسی ارائه می‌نمایند.

۴. ۱. ۵. نبود فرصت شغلی مطلوب در آینده

یکی از ناامیدی‌ها و دغدغه‌های دانشجویان و دانش‌آموختگان این رشته تحصیلی، نبود فرصت شغلی مناسب و مرتبط برای دانش‌آموختگان این رشته تحصیلی می‌باشد. به گفته‌ی یکی از مصاحبه‌شوندگان، «اغلب هم‌کلاسی‌های ما نتوانستند شغل خوبی مرتبط با علاقه و تخصص خودشان پیدا کنند. عموماً اون‌ها یا در حوزه کاملاً غیرمرتبط مشغول فعالیت هستن و یا کلاً بی‌کارن». تعدادی از مصاحبه‌شوندگان بر این باور بودند که ضرورت دارد فارغ‌التحصیلان و متخصصان این رشته وارد مقاطع تحصیلی مختلف چون پیش‌دبستانی و دبستان شوند و از این طریق، زمینه مناسب برای فارغ‌التحصیلان این رشته برای به‌کارگیری تخصصشان به صورت عملی فراهم گردد.

۴. ۱. ۶. کم‌انگیزه بودن برخی از دانشجویان و دل‌سردی آن‌ها نسبت به رشته

یکی دیگر از مشکلات مطرح شده توسط مصاحبه‌شوندگان این پژوهش و خصوصاً اساتید فعال در این رشته تحصیلی این بود که دانشجویان ورودی این رشته تحصیلی اغلب فاقد شور و اشتیاق لازم برای تحصیل در یک رشته تحصیلی هستند و سطح اطلاعات پایه آنان از مباحث مرتبط به زبان و ادبیات فارسی در سطح قابل قبولی قرار ندارد. در بخش بعدی، دلایل سیستماتیک مرتبط با مشکلات مطرح‌شده بیان خواهند شد.

۴.۲. دلایل سیستماتیک / نظام‌های علی (Syetemic causes)

نظام‌های علی شامل مجموعه نظام‌هایی می‌شوند که بالقوه یا بالفعل، سبب ایجاد مسئله می‌شوند. این نظام‌ها از گستره وسیعی برخوردار بوده و شامل نظام‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی تا نظام‌های قانونی، مدیریتی و ارتباطی می‌شوند. با در نظر گرفتن این توضیح، در این بخش به بررسی دلایل احتمالی موجود در پس مشکلات مطرح شده خواهیم پرداخت.

۴.۲.۱. برنامه‌ریزی سرفصل دروس توسط متخصصان زبان و ادبیات فارسی

در خصوص علت این مشکل، برخی از متخصصان بر این باور بودند که از آنجایی که برنامه درسی این رشته تحصیلی به شدت تحت تأثیر رشته زبان و ادبیات فارسی بوده و در واقع برنامه‌ریزان درسی رشته ادبیات کودک و نوجوان، کمیته برنامه‌ریزان زبان و ادبیات فارسی بوده‌اند، برخی از این دروس برگرفته از دروس رشته زبان و ادبیات فارسی می‌باشند. اگر چه دروسی مانند «تاریخ تطور نظم فارسی»، «تاریخ تطور نثر فارسی» و «متون نظم و نثر عربی» از جمله دروس پایه و مهم برای رشته زبان و ادبیات فارسی به شمار می‌روند، اما این دروس شاید نتوانند برای دست‌اندرکاران رشته ادبیات کودک آن‌چنان که باید، مفید فایده قرار گیرند. در ارتباط با رشته تحصیلی ادبیات کودک و نوجوان، این انتظار می‌رود که مباحث گنجانده شده در این دوره تحصیلی ارتباط بیشتری با مسائل مربوط به کودک و نوجوان داشته باشند.

از دیگر علل اصلی کمبود منابع درسی می‌توان به نبود تحقیقات کافی در حوزه ادبیات کودک و نوجوان اشاره نمود که در تلاش برای یافتن دلیل آن می‌توان به این واقعیت اشاره نمود که این رشته هنوز به اندازه سایر رشته‌های ادبی مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است و به همین دلیل، تولیدات علمی و آموزشی آن محدود می‌باشد. دلیل عدم توجه پژوهشگران به این حوزه را شاید بتوان این امر در نظر گرفت که برخی از اساتید رشته ادبیات، این رشته را به عنوان یک رشته فرعی از رشته پایه و اصلی زبان و ادبیات فارسی در نظر می‌گیرند.

۴.۲.۲. نبود تولیدات علمی تخصصی

از آنجایی که رشته ادبیات کودک رشته‌ای نوپا می‌باشد، هنوز فرصت تولید منابع تخصصی برای این رشته به اندازه کافی فراهم نشده است. علاوه بر این، از آنجایی که دغدغه اصلی اساتید و به خصوص اساتید راهنما و مشاور پایان‌نامه‌های کارشناسی ارشد این گروه آموزشی معمولاً مباحث مربوط به کودک نمی‌باشد و برخی از پژوهش‌های صورت گرفته در این رشته بدون توجه به دغدغه اصلی این رشته انجام گرفته‌اند، تألیفات و آثار پژوهشی خروجی این رشته تحصیلی هنوز در مرحله ابتدایی قرار دارند. از دیگر دلایل وجود این مشکل، می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: نادیده گرفتن نیازهای آموزشی دانشجویان، عدم وجود همکاری‌های بین‌رشته‌ای و عدم توجه و دغدغه‌مندی اساتید و دست‌اندرکاران. بنابراین، برای برطرف نمودن مشکل کمبود منابع مورد نیاز این رشته تحصیلی، ضرورت دارد که دست‌اندرکاران این رشته به تحقیقات علمی روز بیشتر توجه نموده و اقدام به ایجاد همکاری‌های بین‌رشته‌ای

نمایند. هم‌چنین، لازم است مسئولان مربوطه، بودجه بیشتری را برای تولید منابع درسی و غنی‌تر نمودن این منابع اختصاص دهند.

۴. ۲. ۳. نبود زیرساخت‌های لازم برای راه‌اندازی دوره دکتری

در تلاش برای شناسایی دلایل احتمالی عدم وجود دوره دکتری تخصصی برای رشته ادبیات کودک و نوجوان، موارد زیر از مصاحبه‌ها استخراج شدند:

- احساس عدم نیاز به دوره دکتری این رشته توسط دست‌اندرکاران این رشته دانشگاهی
 - نوپا بودن دوره کارشناسی ارشد این رشته تحصیلی و حل نشدن مشکلات موجود در بدنه این رشته تحصیلی در مقطع کارشناسی ارشد
 - کمبود هیئت علمی متخصص و دغدغه‌مند برای این رشته تحصیلی
- توضیح آن‌که، از آنجایی که این رشته در دانشگاه‌های ایران فاقد دوره دکتری می‌باشد، فارغ‌التحصیلان و دانش‌آموختگان این رشته تحصیلی نتوانسته‌اند مدرک دکتری خود را اخذ نموده و اقدام به ایجاد مقطع دوره دکتری نمایند. نتیجه این ناکامی این خواهد بود که شرایط لازم برای تربیت و پرورش متخصصان دغدغه‌مند و علاقمند به این حوزه هنوز فراهم نشده است.

۴. ۲. ۴. کم‌انگیزه بودن برخی از دانشجویان و دل‌سردی آن‌ها نسبت به رشته

در جستجوی دلایل نهفته در کم‌انگیزگی و یا گاهی بی‌انگیزگی دانشجویان این رشته تحصیلی، محقق به این نتیجه رسید که عوامل متعدد دورنی، بیرونی و فردی می‌توانند وجود داشته باشند. اما اغلب دانشجویان بر این باور بودند که تصورشان از رشته ادبیات کودک و محتویات آن به گونه‌ای دیگر بوده است و شکاف موجود بین شناخت و تصور آنان درباره رشته و محتویات آن و نیز واقعیتی که با آن مواجه شده‌اند، منجر به بی‌انگیزگی آنان شده است. برخی نیز بر این باور بودند که پس از ورود به این رشته تازه با آن و آینده شغلی آن آشنایی پیدا کرده‌اند و همین امر منجر به دل‌سردی آنان از واقعیت موجود شده است.

۴. ۲. ۶. امکان ورود دانشجویان از رشته‌های نامرتبب تحصیلی و عدم رعایت شرط تجانس بین مدرک

کارشناسی و کارشناسی ارشد دانشجویان

از دلایل مهم پایین بودن کیفیت دوره‌های رشته ادبیات کودک و نوجوان در دانشگاه‌ها این است که دانشجویان از رشته‌های نامرتبب هم‌چون مدیریت، زبان انگلیسی، الهیات و... می‌توانند به این رشته ورود نمایند. ورود این دانشجویان به دلیل فقدان پیش‌نیازهای علمی لازم، می‌تواند منجر به افت کیفیت دروس ارائه شده و میانگین علمی کلاس‌های درسی شود. این دانشجویان به دلیل عدم برخورداری از دانش لازم و نگذردن مباحث پیش‌نیاز درسی، با کمبود دانش پایه مواجه بوده که این کمبود می‌تواند در زمین‌های مختلف عدم آشنایی با مفاهیم پایه و نظریه‌های کلیدی مورد نیاز در دورس تخصصی باشد و نتیجه آن، پایین آوردن سطح و بار علمی کلاس‌های درسی خواهد بود. در جهت کاهش

مشکلات مرتبط، ضرورت دارد که یا از ورود دانشجویان به رشته‌های غیرمرتبط جلوگیری شود و یا دانشگاه‌ها باید برنامه‌هایی در جهت آماده‌سازی این دانشجویان برای ورود به مباحث تخصصی تدارک ببینند.

۴. ۲. ۷. تدوین و برنامه‌ریزی درسی بدون توجه به نیازهای کودکان

- در نظر نگرفتن نیازهای روز جامعه در تدوین و برنامه‌ریزی درس‌های تعریف شده برای این رشته تحصیلی
- نبود منابع کافی به دلیل نوپا بودن این رشته در ایران
- کاربردی نبودن برخی دروس به دلیل نامرتب بودن منابع مورد استفاده به ادبیات کودک و نوجوان
- عملی نبودن برخی دروس

۴. ۳. گفتمان / جهان‌بینی

این مرحله (گفتمان - جهان‌بینی) از تحلیل لایه‌ای علت‌ها، درصدد پیداکردن پایه و زیربنای فکری اوضاع موجود است. (حسینی مقدم، ۱۳۹۰، ص. ۱۸۲) این مرحله که به ساختار و گفتمان / جهان‌بینی می‌پردازد و مقصود از جهان‌بینی آن است که نظرات و اندیشه فکری و فرهنگی متخصصان این رشته را در ارتباط با چالش‌ها و مشکلاتش تحلیل می‌کند (پیش‌قدم و دیگران، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۶). در رابطه با رشته ادبیات کودک و نوجوان نیاز به برخی توجهات و تمهیدات و ایجاد تغییرات در جهان‌بینی (مقصود ما از جهان‌بینی بازنگری و تجدیدنظر در شرایط کنونی رشته و برطرف نمودن مشکلات موجود ادبیات کودک و نوجوان برای دست یافتن به وضعیت مطلوب در آینده این رشته است و هم‌چنین تشخیص پیش‌فرض‌های ژرف‌نگرانه‌تر در پس وضعیت اکنون این رشته و بررسی مجدد اهداف و چشم‌اندازهای تعیین‌شده در گذشته در راه‌اندازی این رشته‌رشته که برای ادامه حیات رشته ادبیات کودک و نوجوان بسیار ضروری است. لذا باید در نظر بگیریم گفتمان مسلط و قالبی که برای درک و فهم استفاده می‌نماییم، در چارچوب پیشبرد بهتر این رشته وارد می‌گردد. بر این مبنا می‌توان تمهیدات مشخص و مجزایی را تدوین نمود)، ایدئولوژی و گفتمان حاکم بر مجموعه متصدیان این حوزه است تا شرایطی قابل قبول برای رشته زبان و ادبیات کودک و نوجوان که نیازهای دانشجویان را فراهم شود. در توضیح بیشتر باید گفت بهتر است که در رشته ادبیات کودک و نوجوان از اساتید روان‌شناس و جامعه‌شناس کمک گرفته شود اما از اساتید رشته‌هایی هم‌چون رشته روان‌شناسی در رشته ادبیات کودک و نوجوان کمک گرفته نشد زیرا رشته‌هایی مانند روان‌شناسی و جامعه‌شناسی به شکل انحصاری (صرفاً منحصر به خود) عمل کرده‌اند و در حقیقت ارتباطی با دیگر رشته‌ها نداشته‌اند و ضرب‌المثل‌هایی با این مضمون نیز وجود دارد هم‌چون «دوتا هوو نمی‌توانند هم‌دیگر را ببینند» و «سرش تو لاک خود بودن» که متضمن این معناست که هر کس به دنبال کار خویش است و دیگران هم کاری ندارد. از این‌رو؛ برای اینکه بتوانیم جایگاه رشته ادبیات کودک و نوجوان را در ایران ارتقا دهیم و به اهداف ارزشمند این رشته تحصیلی برسیم، باید در وضعیت فعلی این رشته تجدیدنظر کنیم و به وضعیت ناخوشایند این رشته تحصیلی بیندیشیم. هم‌چنین برای شکل درست دادن به رشته ادبیات کودک و نوجوان، از دانش و تجربیات رشته‌های مختلف آموزشی و مرتبط و نیز تلفیق مواد درسی آن با دروس دیگر رشته‌های مرتبط با شناخت کودک هم‌چون روان‌شناسی می‌توان استفاده کرد. توجه به این مطلب موجب دل‌خوشی و دل‌گرمی دانشجویان و دانش‌آموختگان و صاحب‌نظران می‌شود. در غیر این صورت وضعیت کنونی این رشته بهتر نخواهد شد.

۴. ۴. اسطوره - استعاره

این مرحله از تحلیل لایه‌ای علت‌ها، به تحلیل اسطوره‌ها و استعاره‌ها ارتباط دارد (پیش‌قدم و دیگران، ۱۳۹۳، ص. ۱۱۷). در این لایه که عمیق‌ترین و خلاقانه‌ترین سطح کار است، به دنبال استعاره‌های پنهان در متن هستیم. به بیان دیگر، در این سطح توجه به استعارات مورد استفاده درباره آینده معطوف می‌گردد و سعی می‌شود اعتبار این استعاره‌ها کندوکاو و ارزیابی شود. از طریق آشنایی با استعارات و ضراب‌المثل‌های که افراد در یک زمینه خاص استفاده می‌کنند، می‌توان به طرز تفکر آن‌ها و ریشه‌های مسائل پی برد (فام، ۲۰۰۶ و ۲۰۱۰).

در رابطه با شرایط موجود رشته دانشگاهی ادبیات کودک و نوجوان، یافته‌ها حاکی از آن است که استعارات نهفته در پس شماری از مشکلات مطرح شده در ارتباط با این رشته دانشگاهی، عبارتند از:

- شریک اگر خوب بود خدا هم برای خودش می‌گرفت.
- دو هیزم را بهتر بود سوز
- یک دست صدا ندارد
- آتش از آتش گل می‌کند
- کارها جز به تعاون و مشارکت در سعی و عمل انجام نمی‌یابد.
- لزوم ایجاد تغییر و تحول در برنامه‌های آموزشی و ضرورت بهره‌گیری از آینده‌پژوهی در حوزه برنامه‌ریزی درسی:
- هر روزی که می‌گذرد، یک روز از عمر ما کم می‌شود.
- آب دریا را اگر نتوان کشید، پس باید به قدر تشنگی خود دریا را شناخت.
- دیر رسیدن بهتر از هرگز نرسیدن است.
- چرخ زمان همیشه در حال چرخش است.
- آب از آب تکان نخورد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر بر آن بود تا با بهره‌گیری از الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها، به ریشه‌یابی مشکلات موجود در رشته ادبیات کودک و نوجوان در مقطع کارشناسی ارشد با استفاده از روش آینده‌پژوهی بپردازد. براساس تجزیه و تحلیل انجام شده در لایه لیتانی، ۶ علت شناسایی شد که عبارتند از: غیرتخصصی بودن برخی دروس، نبود منابع تخصصی و کارآمد برای برخی دروس، نبود دوره دکتری تخصصی در ایران، کمبود استاد متخصص در رشته، نبود فرصت شغلی مطلوب در آینده و کم‌انگیزه بودن برخی از دانشجویان و دلسردی آن‌ها نسبت به رشته. در سطح لایه نظام‌های علی، ۵ علت اصلی به عنوان علل اصلی و ریشه‌ای شناسایی شدند که عبارتند از:

در سطح لایه گفتمان/ جهان‌بینی عوامل.... به عنوان علل ریشه‌ای مورد شناسایی قرار گرفتند.

در سطح لایه استعاره/ اسطوره‌ها....

با در نظر گرفتن مشکلات مطرح شده و علل ریشه‌ای آن‌ها، پیشنهاد می‌شود:

- دوره دکتری رشته ادبیات کودک و نوجوان راه‌اندازی شود.

- دروس کاربردی‌تر در ارتباط با کودک و ادبیات کودک در برنامه‌درسی این رشته تحصیلی گنجانده شود.
- از اساتید و صاحب‌نظران سایر رشته‌های تحصیلی مرتبط با کودک و نوجوان بهره گرفته شود.
- به جنبه عملی دروس بیشتر از جنبه نظری آن‌ها توجه شود.
- جلوی ورود دانشجویان با مدرک کارشناسی غیرمرتبط به رشته گرفته شود.
- کارگاه‌های آموزشی مختلف در ارتباط با چگونگی برقراری ارتباط با کودک، روش‌های کتابخوان کردن کودکان و... توسط متصدین این رشته برگزار کردند.
- مباحث و سرفصل‌های درسی مانند انیمیشن‌سازی، گرافیک و تصویرسازی در برنامه‌درسی این رشته تحصیلی گنجانده شود.
- امکان فعالیت متخصصان و فارغ‌التحصیلان این رشته تحصیلی در کانون‌های پرورش فکری کودکان و نوجوانان و نیز مهد کودک‌ها و مدارس فراهم گردد.
- به دلیل ماهیت بین‌رشته‌ای این رشته تحصیلی و نیاز آن به تخصص‌های بین‌رشته‌ای از تخصص‌های مختلف نظیر روان‌شناسی کودک، ادبیات، آموزش زبان، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و هنر بهره گرفته شود.

منابع

- بختیاری مقدم، ح. و رستمی، م. (۱۳۹۱). تأثیر آینده‌پژوهی بر برنامه‌ریزی راهبردی در سازمان‌های امنیتی. فصلنامه امنیت‌پژوهی، ۱۱ (۳۷)، ۸۹-۱۱۵.
- پارسا، ع.؛ قاسمی، ف. و فرامرزی‌نیا، ض. (۱۳۹۲). بررسی رابطه توانمندی آینده‌پژوهی معلمان شهرستان دهدز با استقبال آن‌ها از تغییر در برنامه‌های درسی. همایش ملی تغییر برنامه درسی دوره‌های تحصیلی آموزش و پرورش، ۱۲، ۶۷-۶۳.
- پیش‌قدم، رضا، فارسیان، محمدرضا و فیروزیان پوراصفهانی، آیدا، (۱۳۹۴)، «آینده‌پژوهی رشته «زبان فرانسه» با تکیه بر روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها (بررسی موردی: دانشگاه فردوسی مشهد)»، پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه، ۴ (۲)، ۲۷-۱.
- پیش‌قدم، رضا، فیروزیان پوراصفهانی، آیدا و طباطبایی فارانی، سحر، (۱۳۹۳)، «آینده‌پژوهی رشته آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان در پرتوی الگوی تحلیل لایه‌ای علت‌ها»، پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی، ۳۴، ۱۲۰-۹۶.
- حافظی، ا. (۱۳۹۹). نقش آینده‌پژوهی در برنامه‌ریزی درسی. ششمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران، تهران.
- خزایی، س. و محمودزاده، ا. (۱۳۹۳). آینده‌پژوهی. انتشارات پارس ضیاء و علم آفرین.
- شیروانی ناغانی، م و کولیوند، خ. (۱۴۰۳). ریشه‌یابی تمایل ایرانیان به سرمایه‌گذاری در ترکیه به روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها. نشریه مطالعات سیاسی جهان اسلام، ۴۹، ۷۳-۵۲.
- مهدی، رضا، (۱۳۹۲)، «آینده‌پژوهی در آموزش عالی: دانشگاه اسلامی، دانشگاه سازگار با محیط و زمینه»، فصلنامه مطالعات معرفتی در دانشگاه اسلامی، ۱۷ (۴)، ۷۱۹-۶۹۷.
- Bell, Wendell, (2003), **Foundations of Futures Studies: History, Purposes, and Knowledge**. Transaction Pub.
- Camrass, K. (2023). “**Regenerative futures: eight principles for thinking and practice**”. Journal of Futures Studies, 28(1), 89-99.
- Inayatullah, Sohail (2004). **The Causal Layered Analysis Reader: Theory and Case Studies of an Integrative and Transformative Methodology**. Tamkang University Press.
- Inayatullah, Sohail. (2005). **Questioning the Future: Methods and Tools for Organizational and Societal Transformation**, Taipei, Taiwan: Tamkang University Press.
- Karjalainen, J. , Mwagiru, N. , Salminen, H. , & Heinonen, S. (2022). **Integrating crisis learning into futures literacy—exploring the “new normal” and imagining post-pandemic futures**. On the Horizon: The International Journal of Learning Futures, 30(2), 47-56.

The Futurology of “Children's and Young Adult Literature” Academic Discipline in Light of Causal Layered Analysis

Aida Firooziiyan Pour-Esfahani

Assistant Professor, Imam Reza International University

The advancement of academic disciplines from their existing condition to a more desirable one has always been one of the primary and fundamental goal and concerns of the Ministry of Science, Research, and Technology. In order to reach a favorable future for the academic Discipline of "Children's and Young Adult Literature", the present research aimed to conduct a futures study on the discipline using the Causal Layered Analysis model. To do this qualitative study, 45 participants (including students, graduates, professors, and experts in this field of study) were selected through purposive sampling. Subsequently, the current condition of the selected academic discipline was analyzed through semi-structured interviews. The findings indicated that this emerging academic field currently suffers from major problems and is largely unable to meet the expectations set for it. It is hoped that the stakeholders and authorities in this academic discipline will consider the mentioned challenges and causes highlighted in this research to make the necessary changes in the curriculum and the method of course delivery, ultimately creating brighter and more promising prospects for this field of study and its graduates.

Keywords: Futures Studies, Children's and Young Adult Literature, Layered Causal Analysis Model

بررسی استعارات شناختی در مجموعه لالایی‌های خراسان بر اساس دیدگاه لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)

آیدا فیروزیان پوراصفهانی

استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران

firooziyan@imamreza.ac.ir

چکیده

استعاره شناختی به عنوان یک ابزار کلیدی در بازنمایی فرهنگ و در فهم و تفسیر مفاهیم فرهنگی و اجتماعی شناخته می‌شود. افزون بر این، لالایی‌ها نیز به عنوان آینه تمام‌نمای فرهنگ از سهم بسزایی در انتقال فرهنگ، ادبیات و هویت هر کشور برخوردارند. بر این اساس، با توجه به نقش مهم این دو مقوله فرهنگی در بازنمایی فرهنگ، پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر بر آن بود تا به بررسی استعارات شناختی موجود در مجموعه لالایی‌های خراسان براساس دیدگاه لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) بپردازد. برای نیل به این هدف، تعداد ۱۸۳ لالایی از مناطق خراسان شمالی، خراسان رضوی و خراسان جنوبی جمع‌آوری گردید و استعارات مفهومی مورد استفاده در این لالایی‌ها مورد بررسی موشکافانه قرار گرفتند. نتایج حاکی از آن بود که حوزه‌هایی که استعارات مفهومی موجود در لالایی‌ها برای بیان مفاهیم پیچیده و انتزاعی از طریق نگاشت مورد قرض‌گیری واقع می‌شوند، به ترتیب بسامد عبارتند از: حوزه‌های گیاهان (۲۸٪)، خوراک (۲۱٪)، حیوانات (۱۵٪)، عناصر طبیعی (۱۲٪)، اعضای بدن انسان (۱۱٪)، رنگ‌ها (۱۰٪). همچنین در لالایی‌های مورد بررسی در حوزه استعاره‌های شناختی استعاره‌های تصویری با ۶۰٪، هستی‌شناختی با ۳۸٪ و جهتی با ۲٪ به ترتیب بیشترین فراوانی را دارند. از آنجایی که لالایی‌ها از فرهنگ توده مردم سرچشمه گرفته‌اند، امید می‌رود یافته‌های حاصل از پژوهش حاضر بتواند اطلاعات سودمند و کاربردی در اختیار فرهنگ‌شناسان و جامعه‌شناسان قرار دهند تا بتوانند به الگوهای فرهنگی و اجتماعی تأثیرگذار بر رشد فکری و عاطفی کودکان را شناسایی نمایند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کودک، ادبیات شفاهی، لالایی، استعاره مفهومی، نگاشت.

۱. مقدمه

«لالایی» برگرفته از واژه‌های «لالا» یا «لله» (غلام، بنده و خادم)، به معنای نوای دلنشین است و در اصطلاح، سروده‌ای شفاهی، ساده، عامیانه و دور از قاعده‌های شعر رسمی و اندیشه‌پردازی اما آهنگین، گوش‌نواز و آرام‌بخش است و احساس، عاطفه، عشق و آرزوهای مادر را برای فرزند در بر دارد. لالایی‌ها هم در حوزه ادبیات عامه و هم در حوزه ادبیات کودک شایسته درنگ و بررسی‌اند. لالایی‌ها مظاهر هنر ابتدایی‌اند و روحیه مردم، فضای فرهنگی و ساختار اجتماعی هر منطقه را باز می‌شناسانند (مقداری و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

لالایی‌ها یکی از شاخه‌های ادبیات عامه و اولین نغمه‌هایی هستند که از لحاظ پرداختن به مسائل کودکان، در زیرمجموعه ادبیات کودک جای می‌گیرند. با آنکه معمولاً سرایندگان اولیه لالایی‌ها گمنام و ناشناخته هستند، اما سادگی زبان و کاربردی بودن لالایی‌ها در میان مردم، یکی از رازهای ماندگاری این اشعار زیبا به شمار می‌رود. مضمون لالایی‌های اقوام مختلف، انعکاس افکار و تأملات درونی، دغدغه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مذهبی مردمان آن جامعه است که بررسی این مضامین، ما را با عواطف و افکار فردی و جمعی آن اقوام و شرایط اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی آن جامعه بیشتر آشنا می‌سازد (پیرک، ۱۴۰۲). لالایی‌ها «بخش‌هایی از ادبیات شفاهی هستند که مانند دیگر بخش‌های فرهنگ عامه، ابتدا در میان مردم به صورت سینه‌به‌سینه نگاه داشته شده‌اند و سپس با پیدایش خط، چهره مکتوب به خود گرفته‌اند» (جلالی‌پندری و همکاران، ۱۳۹۰: ۳۱). در واقع لالایی‌ها را می‌توان نوعی از ادبیات شفاهی جهانی دانست که ساختاری مشترک بر نظام ادبی آن‌ها حاکم است و جزء اولین اشعاری هستند که مطابق با ذوق و علاقه کودکان، توسط مادران و دایگان برای کودکان سروده شده‌اند و با ادبیات کودک پیوندی ناگسستنی دارند (حسن‌لی، ۱۳۸۲: ۶۲).

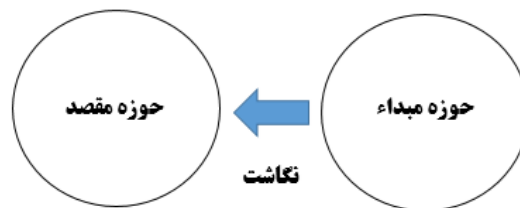
لالایی‌ها به عنوان یک جنبه مهم از ادبیات کودک، دارای ویژگی‌ها و صناعات ادبی خاصی هستند که به انتقال احساسات و فرهنگ کمک می‌کنند و بر این اساس، از جنبه‌های مختلف قابل‌بررسی هستند. یکی از انواع آرایه‌های پرکاربرد در لالایی‌ها، استعارات هستند.

در ارتباط با استعاره می‌توان گفت، قدیمی‌ترین نظریه در ارتباط با استعاره، به ارسطو باز می‌گردد. ارسطو استعاره را نوعی آرایه ادبی در نظر می‌گیرد که صرفاً جنبه زیبایی‌شناسانه داشته و در زبان عادی و روزمره فاقد کاربرد می‌باشد و تنها آن را مختص زبان ادبی در نظر می‌گیرد. رویکرد او به استعاره، بخشی از نظریه قیاس اوست. طبق نظر ارسطو، «استعاره دو پدیده را با یکدیگر مقایسه می‌کند که یکی از آن‌ها، به وسیله واژه یا عبارتی که در معنای صریح به کار رفته، بیان می‌شود و دیگری از طریق واژه یا عبارتی که به صورت استعاری به کار رفته است» (اورتونی، ۱۹۷۹: ۳؛ به نقل از شریفی و حامدی شیروان، ۱۳۸۹: ۴۳).

نظریه جدید و معاصر استعاره را، که مقابله بود با نظریه‌های کلاسیک، که برای مدت طولانی رواج داشتند، لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» مطرح کردند. از نظر آنان، نظام مفهومی ذهن انسان، که اندیشه و کردار آدمی بر آن استوار است، در ذات خود ماهیتی استعاری دارد، اما از آنجا که دسترسی مستقیم به آن در حالت عادی مقدور نیست، برای کشف ساختار این نظام می‌توان از بازنمود آن، یعنی زبان، بهره جست. در واقع، نظر زبان‌شناسان شناختی این است که زبان الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان را منعکس می‌کند. بنابراین، مطالعه زبان از این دیدگاه مطالعه الگوهای مفهوم‌سازی است. با مطالعه زبان می‌توان به ماهیت و ساختار افکار و آرای ذهن

انسان پی برد. در دیدگاه شناختی، همان‌طور که زبان را دارای نظام و ساختار می‌دانند، فکر و اندیشه را نیز دارای نظام و ساختار می‌دانند. از نظر آنان، ساختار نظام‌مندی که زبان دارد ساختار فکر ما را هم منعکس می‌کند. لیکاف و جانسون دو اصل را در نظریه خود در مورد استعاره بیان کردند:

- استعاره مختص زبان ادبی و شعر نیست.
 - استعاره اصولاً پدیده‌ای زبانی نیست، بلکه ریشه در نظام مفهومی ذهن انسان دارد (لی، ۲۰۰۱: ۷).
- در زبان‌شناسی شناختی، استعاره روشی در نظر گرفته می‌شود که به وسیله آن حوزه‌ای ذهنی، براساس اصطلاحات و مفاهیم حوزه‌ای دیگر به تصویر کشیده می‌شود و مفهوم‌سازی می‌شود. یعنی به اختصار، استعاره عبارت است از «تطابق بینا حوزه‌ای در نظام مفهومی» و عبارت استعاره عبارت است از «عبارتی زبانی (واژه، گروه یا جمله) که تحقق روستاختی این تطابق بینا حوزه‌ای است» (لیکاف، ۱۹۹۲: ۱).
- با توجه به اینکه استعاره و فرهنگ از دیرباز دو پدیده جدایی‌ناپذیر به شمار می‌روند و رابطه این دو پدیده، رابطه‌ای دوسویه و تعاملی است؛ به طوری که هم بخشی از فرهنگ، محصول استعاره است و هم استعاره‌ها در تولید و تفسیر خود به فرهنگ وابسته‌اند (یو، ۱۹۹۸: ۴۵) و نیز نظر به این که لایایی‌ها آینه تمام‌نمای فرهنگ هستند، در این پژوهش بر آن شدیم که به بررسی استعارات شناختی و شیوه مفهوم‌سازی در لایایی‌های کودکان بپردازیم.



شکل ۱. نمودار استعاره شناختی

۲. پیشینه پژوهش

در این بخش در دو زیربخش مجزا به بررسی پیشینه پژوهش پرداخته خواهد شد.

۲.۱. پژوهش‌های مربوط به استعارات شناختی در ادبیات کودک و نوجوان

در ارتباط با کاربرد استعاره شناختی در متون ادبی، پژوهش‌های متعددی به انجام رسیده است که برخی از آنان عبارتند از:

شریفی و حامدی شیروان (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «بررسی استعاره در ادبیات کودک و نوجوان» به بررسی استعارات شناختی موجود در کتاب‌های داستان منتشر شده گروه سنی کودک و نوجوان در سال‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۲ پرداخته‌اند. نتایج پژوهش آنان حاکی از آن بود که از میان استعاره‌های معرفی شده توسط لیکاف، شخصیت‌پردازی در داستان‌های کودکان و نوجوانان بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است.

سجودی و قنبری (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به فارسی (گروه‌های سنی الف، ب و ج)»، به بررسی تعداد ۶۰ کتاب کودک پرداخته‌اند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که

کودک فارسی زبان مفهوم زمان را از طریق استعاره حرکت در مکان درک می‌نماید. آنان بر این باورند که نظریه معاصر استعاره لیکاف ابزاری مناسب جهت بررسی ساختارهای ادبیات کودک به شمار می‌رود.

صلاحی و نبی‌زاده (۱۳۹۹) در پژوهشی دیگر با عنوان «استعاره مفهومی مزه‌ها در اشعار کودکان» استعاره‌های مفهومی موجود در ۳۰ کتاب شعر کودک را مورد مطالعه قرار داده‌اند. براساس نتایج پژوهش، اکثر استعاره‌ها با مزه‌های محبوب کودکان مفهوم‌سازی شده‌اند و استعاره‌های به کار برده شده در این اشعار، تماماً از نوع هستی‌شناختی بوده که مطابق با دیدگاه کودکان نسبت به جهان می‌باشد.

در پژوهشی دیگر در همین راستا، رضویان و حکم‌آبادی (۱۴۰۰) استعاره دستوری در کتاب‌های گروه سنی «الف و د» را مورد مطالعه قرار می‌دهند. براساس نتایج پژوهش، میزان استفاده از استعاره دستوری در گروه سنی د (نوجوانان) از گروه سنی الف (کودک) بیشتر بوده است.

صحابی، داداشی و اسکویی (۱۴۰۰) در پژوهشی با عنوان «استعاره شناختی اساس فانتزی در افسانه‌های کودکان» (بررسی موردی قصه‌های صمد بهرنگی) به بررسی فانتزی‌ها در ادبیات کودکان به شیوه تحلیل محتوای قیاسی پرداخته‌اند. بر اساس نتایج پژوهش، استعاره‌های ساختاری در مجموعه داستان‌های صمد بهرنگی بیشترین بسامد کاربرد را داشته‌اند.

تسیم و خان (۲۰۱۵) در پژوهشی با عنوان «بررسی استعاره‌های شناختی در ادبیات کودکان»، به بررسی استفاده از استعاره در این نوع ادبیات پرداخته‌اند. بر اساس نتایج این پژوهش، استعاره‌ها موجب درک و جذب شدن کودکان نسبت به مطالعه می‌گردد. هم‌چنین براساس بررسی صورت‌گرفته، استعاره‌ها در دسته‌های استعاره مرده، استعاره‌های فعال، استعاره‌های گسترده و ضمنی قابل‌دسته‌بندی بودند.

۲.۲. پژوهش‌های مربوط به لالایی‌های فارسی

قاسمی (۱۳۹۹) در پژوهش خود با عنوان «بررسی صور بلاغی در لالایی بختیاری (با تأکید بر کتاب فرهنگ و ادبیات کودکان بختیاری)» به بررسی صنایع تشبیه، کنایه و استعاره در لالایی‌های بختیاری پرداخته است. نتایج حاصل از پژوهش حاکی از آن است که به دلیل قدیمی بودن محتوای لالایی‌ها و ویژگی‌های محل سکونت سرایندگان آن‌ها، از طبیعت مناطق بختیاری بیشتر استفاده شده است.

جلالی‌پندری و پاک‌ضمیر (۱۳۹۰) در پژوهشی با عنوان «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی»، به بیان شاعرانگی در لالایی‌ها پرداخته‌اند و ساختار لالایی‌ها را مورد بررسی قرار داده‌اند. در این تحقیق نشان داده شده است که در لالایی‌ها، از استعاره و تشبیه به میزان قابل‌توجهی بهره گرفته می‌شود.

احمدزاده (۱۳۹۳) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به بررسی زیبایی‌شناسی لالایی‌های خراسان پرداخته است. به این منظور، در این پژوهش نظام‌های موسیقی، تصویرگری، زبانی، معنایی، عاطفی در لالایی‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج حاصل از این پژوهش به قرار زیر بوده است: در بخش موسیقی، وزن اغلب لالایی‌ها بحر هزج بوده و قافیه‌های رباعی، مثنوی و دو بیتی حضور بیشتری داشته‌اند و آرایه‌های استعاره، جناس، واج آرایی در لالایی‌ها مورد استفاده قرار گرفته است.

محمد علیپور (۱۳۹۵) در پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان «بررسی لالایی‌ها در ادبیات کودک (با تأکید بر شاعران برجسته ادبیات کودک)» به این نتیجه رسیده‌اند که خیال و تحلیل اساس شعر کودکان را تشکیل می‌دهد. آنان بر این باورند که اگر تصویر دور از ذهن و خیالی در شعر کودکان وجود نداشته باشد، این گونه ادبی برای مخاطبان خود فاقد جذابیت خواهد بود.

زینلی (۱۳۹۵) در پژوهش خود با عنوان «ادبیات عامه و نگاهی به لالایی‌های آذربایجان» به بررسی لالایی‌های آذربایجان پرداخته است. در این پژوهش، ساختار معنایی، مضامین، وزن و قالب شعر مورد ارزیابی قرار گرفته است. براساس نتایج پژوهش، لالایی‌ها بیشتر در قالب رباعی نمایان گشته و دارای تشبیه، استعاره و مجاز می‌باشند. جاوید (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «مضمون و موسیقی در لالایی‌های ایران»، بر اساس مطالعات میدانی و کتابخانه‌ای، به بررسی جایگاه باورها در لالایی‌های ایرانی و همچنین نحوه بهره بردن مادران ایرانی از لالایی برای انتقال فرهنگ و آداب ایرانی - اسلامی پرداخته است. براساس نتایج پژوهش، مادران ایرانی دانش زندگی نمودن را از جامعه خود آموخته و تجربه‌های خود را در گونه ادبی قصه یا لالایی به کودک خود منتقل می‌نمایند.

چاکیر (۲۰۲۳) در پژوهشی با عنوان «رویکردی شناختی به ترجمه استعاره در گفتمان ادبی کودکان» به بررسی استعاره‌ها در ترجمه عربی کتاب رومئو و ژولیت برای کودکان مراکشی پرداخته است. وی در این پژوهش استدلال می‌کند که استفاده از استعاره برای مترجمان عرب دشوار است؛ زیرا انتقال دادن استعاره‌ها از یک زبان و فرهنگ به زبان دیگر به دلیل تفاوت‌های زبانی و فرهنگی مشکلاتی به همراه خواهد داشت.

بررسی‌ها حاکی از آن است که اگر چه پژوهش‌های چندی به بررسی استعاره شناختی در ادبیات کودک پرداخته‌اند، با این وجود، تا جایی که نویسنده پژوهش حاضر در اطلاع است، پژوهشی در ارتباط با استعاره شناختی در لالایی‌های خراسان به انجام نرسیده است.

۲.۳. چارچوب نظری پژوهش

استعاره‌ها نه تنها به عنوان ابزارهای ادبی و زیبایی‌شناختی عمل می‌کنند، بلکه به عنوان مبنای اندیشه و تفکر انسان نیز به شمار می‌آیند. در این راستا، نظریه استعاره‌های مفهومی، که توسط لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰ معرفی شد، به بررسی چگونگی شکل‌گیری شناخت انسان از طریق استعاره‌ها پرداخته است. لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در نظریه خود دو اصل در مورد استعاره بیان نمودند: ۱. استعاره‌ها مخصوص شعر و زبان ادبی نیست. ۲. استعاره پدیده‌ای زبانی نمی‌باشد، بلکه در نظام مفهومی ذهن افراد ریشه دارد.

استعاره‌ها بر اساس کارکرد شناختی‌شان به سه دسته، ساختاری، هستی‌شناختی و جهتی تقسیم می‌شوند (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰).

۱. استعاره‌های ساختاری:

این دسته از استعاره‌ها از اهمیت ویژه‌ای برای زبان‌شناسان شناختی برخوردارند، دو حوزه دخالت دارد، حوزه مبدأ و حوزه مقصد. حوزه مبدأ، ساختار اطلاعاتی غنی و ملموس جهت درک مفاهیم انتزاعی موجود در حوزه مقصد پدید

می‌آورد. به عبارت دیگر این نوع استعاره‌ها گوینده را قادر می‌سازد که حوزه مقصد را از طریق حوزه مبدأ درک کند. این درک به کمک الگوهای نگاشتی بین عناصر دو حوزه صورت می‌پذیرد (کووچش، ۲۰۱۰).

هنگامی که درک زمان حال به عنوان مبدأ برای مشاهده حال و گذشته در نظر می‌گیرد در این صورت نگاشت‌های ذیل در ذهن افراد شکل می‌گیرد. (۱) زمان شی است (۲) گذشتن زمان مانند زمان حرکت می‌باشد این نگاشت‌ها به صورت ساختاری در ذهن ما ایجاد می‌شود و موجب شکل گرفتن درک ما از زبان می‌شود. به عنوان مثال: هنوز فروردین به پایان نرسیده بود که دوران خوش رضاخان پایان یافت.

- چند دقیقه گذشت.

۲. استعاره‌های هستی‌شناختی:

در این نوع استعاره‌ها ساخت‌سازی کمتری در حوزه مقصد، نسبت به استعاره‌های ساختاری روی می‌دهد. در عوض به مفاهیم انتزاعی حوزه مقصد ماهیتی وجودی اعطا می‌شود تا بهتر درک شوند. کارکرد شناختی این نوع از استعاره‌ها چنین است که بسیاری از تجربیات ما که مبهم و انتزاعی است نظیر رخدادها، فعالیت‌ها، مفاهیم غیرمادی و... در قالب ملموس اشیاء، مواد و یا ظرف بیان می‌شوند بدین طریق قادر می‌شویم مفاهیمی را که تا پیش از این برایمان مبهم بوده‌اند، بهتر تشخیص دهیم، اندازه‌گیری کنیم یا به آن‌ها اشاره نماییم.

به عنوان مثال ما درکی نسبت به ذهن افراد و نحوه کارکردن عملکرد ذهن و ماهیت آن نداریم و آن را یک ظرف در نظر می‌گیریم تا به درک بهتر آن کمک نماید.

از استعاره‌های هستی‌شناختی بیشتر برای بیان تجربیات انتزاعی و مبهم نظیر ترس، خشم و... استفاده می‌شود. به طور مثال:

- ترسی ندارم.
 - آن قدر خستگی در من پیدا نشده بود.
 - این بود که خشمم را فروخوردم.
- جان بخشی را می‌توان نوعی از استعاره هستی‌شناختی محسوب کرد که در آن ویژگی انسان به پدیده‌ها و موجودات غیر از انسانی نسبت داده شده است و به طور غالب به عنوان آرایه‌ای ادبی شناخته می‌شود. به طور مثال:
- حالی که انتظار آن را می‌کشیدم آمد.
- آرایه تشخیص را نیز می‌توان نوعی استعاره شناختی هستی‌شناختی به حساب آورد که در آن ویژگی‌های انسانی به موجودات و پدیده‌های غیرانسانی نسبت داده می‌شود و غالباً به عنوان آرایه‌ای ادبی شناخته می‌شود.

۳. استعاره‌های جهتی:

این نوع از استعاره‌ها به استعاره‌های انسجامی نیز شهرت دارند که نوعی از مفاهیم مقصد را به طور منسجم و هماهنگ در یک حوزه مفهومی قرار داده و به کمک یکی از جهات فضا - مکان توصیف می‌کنند. این نوع استعاره‌ها با مفاهیمی که نشان‌دهنده جهت و موقعیت مکانی است. نظیر: بالا، پایین، بیرون، درون، جلو، عقب، عمق، سطح، مرکز، حاشیه در ارتباط‌اند.

به طور مثال:

- او در کارش پیشرفت کرده و به اوج رسیده است.
- او در زندگی دچار افت شده است.

۴. استعاره‌های تصویری:

طبقه دیگری از استعاره‌ها با عنوان استعاره‌های تصویری بعدها توسط لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) معرفی شد. این استعاره بیشتر بر روی تصاویری که در ذهن انسان ایجاد می‌کند تمرکز دارد. این نوع استعاره معمولاً با استفاده از توضیحات بصری و حسی، تصاویری زنده و ملموس را برای انتقال احساسات و مفاهیم ایجاد می‌نماید.

به طور مثال

- همه چیز در اراده ما بود.
- یک تصویر با تمامی جزئیات بر تصویر دیگری نگاشت می‌شود. این دسته از استعاره‌ها در زبان شعر و ادبیات به وفور یافت می‌شوند. استعاره‌های تصویری بر پایه تشابه ظاهری میان پدیده‌ها شکل می‌گیرند.

به طور مثال

- از درد دل مثل مار سرکوفته به پیچ و تاب افتاده بود.

۲.۳.۱. اصول مهم در استعاره شناختی

در علم شناختی اصولی برای استعاره شناختی ذکر شده است در ذیل به مهم‌ترین از آن‌ها اشاره می‌نمایم:

۱. **استعاره فراگیر است:** بر اساس این فرض استعاره‌های زبانی فعلیتی استثنایی و فوق‌العاده در شعر محسوب نمی‌گردد. چرا که در گفت‌وگوهای روزمره از این‌گونه استعاره‌ها استفاده می‌شود. در نتیجه برای زبان‌شناسان ضروری است که این مبحث را به عنوان حوزه‌ای از توانایی زبانی عمومی مورد توجه قرار دهند.

۲. **اصل حوزه:** فرض حوزه بر این موضوع تأکید دارد که واکاوی امور استعاری به صورت مجزا امکان‌پذیر نمی‌باشد. می‌بایست آن را بازنمایی زبانی استعاره شناختی تلقی کرد.

۳. **اصل مدل:** استعاره‌های مفهومی بیشتر خلق‌کننده مدل شناختی عمومی است. این مدل شناختی با استفاده از تحلیل زیباشناختی زبان روزانه سازماندهی می‌شود.

۴. **اصل در زمانی یا تاریخی:** مطالعات در زمینه شناختی و معنایی نشان‌دهنده این موضوع است که در کامل شدن و رشد زبان اغلب توسعه‌های معنایی استعاره به عبارت‌های منفرد مرتبط نیست و استعاره قادر است از ترکیب نمودن و تلفیق کردن بعد تاریخی سود جوید.

۵. **اصل یک‌سویگی:** یعنی شی الف را با کمک مفهوم عینی یعنی شی ب توضیح داده است. مفهوم ساختار سهل‌تر و درک و تجربه احساسی بهتری دارد. این اتصال میان الف و ب یک‌سویه و برگشت‌ناپذیر است.

۶. **اصل عدم تغییر:** در استعاره‌های شناختی عنصرهای تصور خاص از مقصد را بدون تغییر حفظ می‌نماید.

۷. اصل ضرورت: استعاره‌ها دارای کارکرد تبیین نمودن دارد تصورات استعاره بدون رجوع به حوزه مبدأ قابل درک و تصور نیست.
۸. اصل خلاقیت و آفرینندگی: بر اساس این اصل می‌توان معادل‌های غیراستعاری جایگزین عبارت استعاری نمود.
۹. اصل تمرکز: بر اساس این اصل استعاره نگاشتی بخشی و بی‌تقارن است که فقط قسمتی از مقصد را تشریح یا توصیف می‌نماید (جاکل، ۲۰۰۲).

۳. روش پژوهش

۳.۱. داده‌های پژوهش

داده‌های پژوهش حاضر شامل تعداد ۱۳۰ لایه‌ی گردآوری شده از مناطق سه گانه خراسان شمالی، خراسان رضوی و خراسان جنوبی می‌باشد که به روش میدانی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند.

به بیان دقیق‌تر، بخشی از داده‌های پژوهش از طریق بررسی منابع موجود و به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده‌اند. جمع‌آوری داده‌های موردنیاز از طریق بررسی منابع چاپی، پایان‌نامه‌ها، مجلات و سایت‌های اینترنتی معتبر صورت گرفته است. بخش دیگر نیز از طریق تحقیقات میدانی و مصاحبه با گویشوران خراسانی گردآوری شده‌اند. پس از انتخاب نمونه، تمامی لایه‌ها به دقت مورد واکاوی قرار گرفتند و استعارات مفهومی موجود در آن‌ها به شیوه دستی استخراج و نتایج حاصل از آن‌ها مورد تفسیر قرار گرفتند. در بخش بعدی، تعدادی از این استعارات به عنوان نمونه آورده خواهند شد. لازم به ذکر است که به دلیل فراوانی تعداد کل داده‌ها و تکراری بودن برخی از انواع استعاره در برخی از لایه‌ها، تمامی موارد یافت شده ذکر نشده‌اند و صرفاً به آوردن نمونه‌هایی از هر یک از انواع استعاره به جهت شفاف‌سازی مطلب بسنده خواهد شد.

۴. تجزیه و تحلیل آماری داده‌ها

۴.۱. تجزیه و تحلیل داده‌ها براساس حوزه نگاشت شده

حوزه‌های مبدا مورد استفاده در لایه‌های مورد بررسی عبارتند از:

حوزه **اعضاء بدن انسان**: بدن انسان یک حوزه مبدا ایده‌آل است چون برای انسان‌ها کاملاً مشخص بوده و انسان‌ها بر این تصور هستند که با آن کاملاً آشنا هستند.

شماره	لایه‌های خراسان	منبع
۱	دخی شو نور چشم ریشن مو / دخی شو روی ماهت گلشن مو دخی شو نی جووو نی باوه مو / که هستی ی منی پاری تن مو	ناصر، محمد مهدی، یادداشت‌های خصوصی
۲	الا لالا گل زیره / چره تور خو نمی‌گیره اگر خوی تور ره گیره / دل مادر قرار گیره	خرزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴. لایه‌ها.
۳	الا لالا عزیز کیگ مستم / میون بچگو لالای ته هستم همی بچا مرن د سون صرا / موی بیچاره پا بست ته هستم	ناصر، محمد مهدی، یادداشت‌های خصوصی

حوزه گیاهان: در این بخش، هنگامی که حوزه گیاهان به عنوان استعاره در نظر گرفته می‌شود، ممکن است یا بخش‌های مختلف گیاه مانند ریشه، میوه و... مورد استفاده قرار گیرد و یا روند رشد گیاه.

شماره	لالایی‌های خراسان	منبع
۱	لالایی کودک شیرین زبونم / لالایی طفل ناز مهربونم عزیزم حالا که خورشید خانم تو خواب نازه مامان داره برات قصه می‌گه، قصه می‌سازه	نجف‌زاده بارفروش، ۱۳۷۵ لالایی‌های ایرانی
۲	الا لا کلونک شی / وُبر کوچه روونک شی قرآره در بغل‌گیری / روونه سوی متب شی	ناصح، محمد مهدی، یادداشت‌های خصوصی
۳	الا لا گلم باشی / تسلائی دلم باشی دروشیون تنهایی / تو نور منزلم باشی	خزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴، لالایی‌ها.
۴	الا لا گل زردم / نینم داغ فرزندم خداوندا تو پیرش کُ / زیارت ر نصیبش کُ	خزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴، لالایی‌ها
۵	لالا لالا گل یاسم / درخت سیب و گیلانم	نجف‌زاده بارفروش، ۱۳۷۵، لالایی‌های ایرانی
۶	الا لا گل زیره / دلم طاقت نمی‌گیره همو دردن که تو داری / د جون دشمنت گیره	خزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴، لالایی‌ها.
۷	الا لالا گل چایی / از ای بچه چه می‌خواهی که ای بچه پدر داره / سه تا شمشیر به سر داره	ناصح، محمد مهدی. یادداشت‌های خصوصی

حوزه خوراکی: حوزه خوراکی و غذا نیز به عنوان یک ابزار مهم در زبان و فرهنگ، نقش بسزایی در شکل‌دهی به معانی و نمادها در جوامع مختلف دارند. این استعاره‌ها معمولاً به توصیف غذاها و آداب مرتبط با آن می‌باشد.

شماره	لالایی‌های خراسان	منبع
۱	لالایی کودک شیرین زبونم / لالایی طفل ناز مهربونم عزیزم حالا که خورشید خانم تو خواب نازه مامان داره برات قصه می‌گه، قصه می‌سازه	نجف‌زاده بارفروش، ۱۳۷۵ لالایی‌های ایرانی
۲	لالا لالا غسل باشی / دلم می‌خواست پسر باشی به هر مجلس که بنشینم / شواهد با پدر باشی	ناصح، محمد مهدی. یادداشت‌های خصوصی
۳	الا لالای لالایی / نمی‌دونم چه نی‌خواهی الا لالا گل قندم / عزیزم رود دلبندم	ناصح، محمد مهدی. یادداشت‌های خصوصی
۴	له لا لالای آلوچه / گل نازم د بانوچه	ناصح، محمد مهدی. یادداشت‌های خصوصی

عناصر طبیعی: عناصر طبیعی در استعارات شناختی به عنوان ابزارهای مهمی برای درک و تفسیر جهان اطراف ما عمل می‌کنند. این عناصر، شامل پدیده‌های طبیعی مانند آتش، آب، زمین و هوا، به طور گسترده‌ای در زبان و ادبیات به کار می‌روند تا مفاهیم انتزاعی را ملموس‌تر و قابل‌فهم‌تر کنند.

شماره	لالایی‌های خراسان	منبع
۱	لالایی کودک شیرین زبونم / لالایی طفل ناز مهربونم عزیزم حالا که <u>خورشید</u> خانم تو خواب نازه	نجف‌زاده بارفروش، ۱۳۷۵ لالایی‌های ایرانی
۲	الا لا گلم باشی / تسلائی دلم باشی دروشیون تنهایی / تو <u>نور</u> منزلم باشی	خزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴، لالایی‌ها.
۳	لالا لالا ماه در آسمون نورش بر زمین بخواب ای جانم، خواب خوش ببین لالا لالا ای گل، خواب خوش بیار مهتاب می‌تابد، بر دشت و درختار	خزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴. لالایی‌ها.

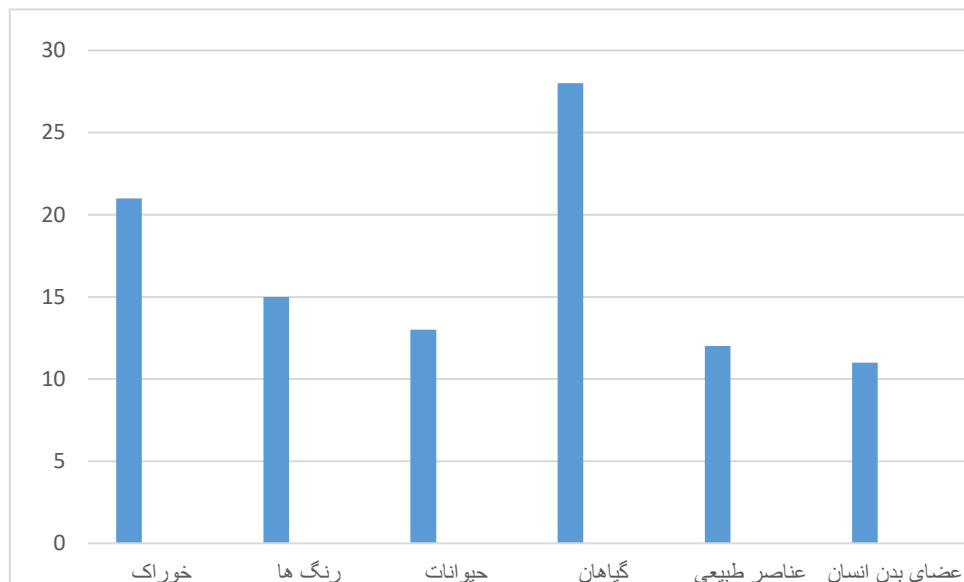
حیوانات: حیوانات در استعاره‌ها نقش مهمی دارند و در فرهنگ‌های مختلف به ویژگی‌های خاصی نسبت داده می‌شوند. این ویژگی‌ها معمولاً به رفتار یا خصوصیات حیوانات مربوط می‌شود و در ادبیات، افسانه‌ها و زبان روزمره به کار می‌روند.

شماره	لالایی‌های خراسان	منبع
۱	الا لالا گل مادر / دخو شو <u>بلبل</u> مادر پدر رفته که زن گیره / زنی از ترکمن گیره	خزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴. لالایی‌ها.
۲	الا لالای لالایی / <u>چغوک</u> زرد صرایی تره اسپ بدو مایه / د تا شاطر جلو مایه	ناصر، محمد مهدی. یادداشت‌های خصوصی
۳	له لا لالا کنم خوابت نمی‌یه / بزرگت می‌کنم یادت نمی‌یه عزیزم لالا لالایی / ب قربونت <u>همو کفتر</u> چاهی	ناصر، محمد مهدی. یادداشت‌های خصوصی
۴	الا لالا گلم لالا / بخواب ای <u>بلبل</u> لالا	قاسم‌پور، زهرا از مشهد.

رنگ‌ها: رنگ‌ها در استعاره‌ها نقش مهمی در شکل‌گیری مفاهیم و انتقال احساسات دارند. در زبان و ادبیات، رنگ‌ها به عنوان نمادها و نشانه‌های عاطفی و فرهنگی به کار می‌روند و می‌توانند معانی عمیق‌تری را به مخاطب منتقل کنند.

شماره	لالایی‌های خراسان	منبع
۱	الا لالا گل دسته گل زیبای نورسته چره زردی و پر بسته گل مادر نشی خسته	خزاعی، حمیدرضا، ۱۳۸۴. لالایی‌ها.
۲	الا لالای لالایی <u>چغوک</u> زرد صرایی تره اسپ بدو مایه د تا شاطر جلو مایه	ناصر، محمد مهدی. یادداشت‌های خصوصی

در ادامه، به منظور سهولت مقایسه، حوزه‌های عینی مورد استفاده در مفهوم‌سازی استعاری، در نمودار ۱ ارائه شده است:



نمودار ۱. بسامد استفاده از حوزه‌های نگاشت شده در استعارات مفهومی بکار رفته در لالایی‌ها

۴.۲. تحلیل و بررسی انواع استعاره‌های شناختی در متن انواع لالایی‌ها

مثال ۱

لالا لالا گل سوسن / سرت ور دار لب‌ت بوسم

لالا لالا گل نعنا / بابات رفته شدم تنها

لالا لالا گل عناب / شدم از گریه‌ها بی‌تاب

بررسی استعاره‌های شناختی

در این لالایی گل سوسن، گل نعنا و گل عناب من توصیف‌کننده چهره کودک و استعاره تصویری است. مادر در این لالایی با استفاده از عناصر طبیعت به مدح فرزند می‌پردازد.

- گل سوسن

مبدأ: گل سوسن به‌عنوان یک نماد در فرهنگ و ادبیات فارسی، نمایانگر مفاهیمی چون پاکی، زیبایی، عشق و وفاداری است. این گل در ادبیات و هنر به‌عنوان نمادی از آزادی و آزادگی نیز شناخته می‌شود.

مقصد: مقصد در این استعاره کودک است.

نگاشت: نگاشت بین این دو حوزه به این صورت است که ویژگی‌های مثبت گل سوسن (زیبایی، لطافت و پاکی) به کودک نسبت داده می‌شود. به‌عنوان مثال، وقتی کسی با صفت "سوسن" توصیف می‌شود، این توصیف نه تنها به زیبایی ظاهری او اشاره دارد؛ بلکه عمق احساسات و نجابت او را نیز نشان می‌دهد.

- گل نعن

مبدأ: در این مورد، "گل نعن" می‌تواند به‌عنوان نمادی از طراوت، زیبایی و عشق در نظر گرفته شود. گل‌ها به‌طور کلی نمایانگر زیبایی و لطافت هستند و نعن به‌عنوان یک گیاه خوشبو، احساس تازگی و شادابی را منتقل می‌کند.

مقصد: مقصد در این استعاره کودک است.

نگاشت: نگاشت بین این دو حوزه به این صورت است که احساسات مثبت و لطیف مرتبط با "گل نعن" (حوزه مبدأ) به احساساتی مانند زیبایی، عشق، آرامش و امنیت (حوزه مقصد) منتقل می‌شود. این نوع استعاره‌ها در زبان‌های مختلف وجود دارند و نشان‌دهنده ارتباط عمیق بین تجربیات حسی و عاطفی انسان‌ها هستند.

- گل عناب

مبدأ: در این استعاره، "گل" و "عناب" به‌عنوان نمادهایی از زیبایی و لطافت به کار می‌روند. گل معمولاً نمایانگر زیبایی، عشق و لطافت است، در حالی که عناب به‌عنوان نمادی از طراوت و زندگی شناخته می‌شود.

مقصد: مقصد در این استعاره کودک است.

نگاشت: مادر در این نگاشت با استفاده از عناصر طبیعت به مدح فرزند می‌پردازد.

مثال ۲

بخو بیچم بخو بیچم / بخو ای نازدنه نوچم

بخو ای نوگل ریحون / پیشی آمد دم ایوون

ببند چشمتم بکن لالا / تو ای نوگل رعنا

بررسی استعاره‌های شناختی

نازدنه استعاره هستی‌شناختی است. این واژه به معنای فردی است که به‌شدت مورد توجه قرار گرفته است. این اصطلاح نشان‌دهنده وابستگی عمیق به فردی خاص است. این استعاره به‌منظور بیان احساسات پیچیده به زبان ساده است.

در این لالایی نوگل ریحون و نوگل رعنا توصیف‌کننده چهره کودک و استعاره تصویری است. مادر در این لالایی با استفاده از عناصر طبیعت به مدح فرزند می‌پردازد.

- نازدنه

مبدأ: در اینجا، "نازدانه" می‌تواند به‌عنوان نمادی از لطافت، زیبایی و جذابیت در نظر گرفته شود. این واژه معمولاً به ویژگی‌هایی اشاره دارد که در اشیا یا افراد وجود دارد و احساساتی مانند محبت و دلبستگی را برمی‌انگیزد.

مقصد: این واژه می‌تواند به ابعاد عاطفی و اجتماعی اشاره کند که در آن افراد یا اشیا خاصی مورد توجه قرار می‌گیرند. به‌عنوان مثال، ممکن است "نازدانه" به معنای یک فرد خاص با ویژگی‌های منحصر به فرد یا حتی یک شیء زیبا باشد که توجه دیگران را جلب می‌نماید که در این استعاره کودک است.

نگاشت: در نتیجه، "نازدانه" نه تنها یک واژه زیبا بلکه یک استعاره شناختی است که به ما کمک می‌کند تا احساسات و تجربیات خود را بهتر درک کنیم و با دیگران ارتباط برقرار کنیم. در این نگاشت مادر احساسات خود نسبت به فرزند را این استعاره بیان می‌نماید.

- نوگل ریحون

مبدأ: در اینجا، "نوگل" به معنای گل تازه و جوان است که نماد زیبایی، لطافت و تازگی می‌باشد. این تصویر به احساسات مثبت و امیدبخش اشاره می‌نماید. ریحون (ریحان) به‌عنوان یک گیاه معطر و خوشبو، نماد عشق، محبت و آرامش است. در ادبیات فارسی، ریحان معمولاً با زیبایی و لطافت مرتبط است.

مقصد: مقصد در این استعاره کودک است.

نگاشت: در واقع، این استعاره برای بیان زیبایی و نشان‌دهنده پیوند عمیق احساسات مثبت ناشی از عشق و محبت بین مادر و کودک است.

- نوگل نعنا

مبدأ: در اینجا، "نوگل" به‌عنوان نمادی از نرمی، لطافت و تازگی است. گل‌ها معمولاً با زیبایی و تازگی مرتبط هستند و می‌توانند احساسات مثبت را منتقل کنند. "نعنا" که به‌عنوان یک گیاه معطر شناخته می‌شود، می‌تواند به طراوت، شادابی و زندگی اشاره کند. نعنا هم‌چنین نماد خوشبو بودن و تازگی در فرهنگ‌های مختلف است.

مقصد: مقصد در این استعاره کودک است.

نگاشت: این نگاشت احساسات مثبت و توصیف زیبایی از طریق استعاره، به شنونده یا خواننده کمک می‌کند تا تجربه‌ای عمیق‌تر از احساسات مرتبط با عشق، محبت یا مراقبت مادر از کودک را درک نماید.

مثال ۳

الا لالا گل آلو / دوخوشو سیب زردآلو

الا لالا گلم باشی / بخوابی بلبلم باشی

الا لالا گلم بیدار / گلم هیچ‌وقت نشه بیمار

لالا لالا لالاش می‌یاد / صدای کفش آقاش می‌یاد

بررسی استعاره‌های شناختی

گل آلو، سیب زردآلو، گلم (۳)، بلبلم توصیف‌کننده چهره کودک و استعاره تصویری است. مادر در این لالایی با استفاده از عناصر طبیعت به مدح فرزند می‌پردازد. عبارت لالاش می‌یاد و صدای کفش آقاش می‌یاد به دلیل جان‌بخشی استعاره هستی‌شناختی است.

- گل آلو

مبدأ: در اینجا، "گل آلو" به‌عنوان نمادی از زیبایی، لطافت و آرامش در نظر گرفته می‌شود. گل‌ها معمولاً نمایانگر زیبایی و عشق هستند و در لالایی‌ها به‌عنوان ابزاری برای ایجاد احساس امنیت و آرامش در کودک استفاده می‌شوند.

مقصد: مقصد در این استعاره کودک است.

نگاشت: نگاشت بین این دو حوزه نسبت دادن زیبایی و لطافت گل به کودک است.

- سیب زردآلو

مبدأ: این حوزه شامل عناصر ملموس و عینی مانند "سیب" و "زردآلو" است که به‌عنوان نمادهایی از طبیعت و زندگی روزمره به کار می‌روند. این میوه‌ها معمولاً با حس بیان لطافت، زیبایی، شادابی، طراوت و خوشمزگی مرتبط است.

مقصد: مقصد در این استعاره کودک است.

نگاشت: در واقع مادر استفاده از میوه‌ها به‌عنوان نمادهایی برای توصیف زیبایی و بیان احساسات مادر نسبت به کودک است.

- گلم

مبدأ: گل به‌عنوان یک عنصر طبیعی، نماد زایش و تجدید حیات است. این حوزه شامل ویژگی‌های فیزیکی و زیستی گل‌ها مانند زیبایی، رنگ، و عطر آن‌ها می‌شود.

مقصد: گل‌ها اغلب به‌عنوان نمادی از عشق، دوستی، و زیبایی در ادبیات و هنر استفاده می‌شوند. برای مثال، "گل" می‌تواند نمایانگر احساساتی چون عشق و محبت باشد. مقصد در این استعاره ویژگی‌های کودک است.

نگاشت: نگاشت بین این دو حوزه به این صورت است که ویژگی‌های گل (زیبایی، لطافت) به احساسات انسانی (عشق، دوستی) منتقل می‌شود. این انتقال به ما کمک می‌کند تا احساسات پیچیده را با استفاده از تصاویری ملموس‌تر بیان کنیم. به‌طورکلی گل برای بیان زیبایی کودک استفاده شده است.

- بلبلم

مبدأ: در اینجا "بلبلم" به‌عنوان نمادی از پرنده‌ای با صدای زیبا (بلبل) عمل می‌کند که معمولاً به‌عنوان نماینده‌ای از زیبایی و لطافت در ادبیات و فرهنگ‌های مختلف شناخته می‌شود. بلبل، به‌عنوان پرنده‌ای که آوازش دلنشین است، می‌تواند احساس آرامش و خوشی را منتقل کند.

مقصد: این استعاره به احساسات عاطفی و آرزوهای مادرانه مربوط می‌شود. در لالایی‌ها، مادران با استفاده از این واژه سعی دارند تا حس آرامش و عشق را به کودک خود منتقل کنند. در واقع، "بلبلم" به‌نوعی نمایانگر آرزوی مادر برای خوشبختی و آرامش فرزندش است.

نگاشت: نگاشت بین این دو حوزه به این صورت است که زیبایی و لطافت صدای بلبل به احساسات عاطفی مادرانه منتقل می‌شود. بدین ترتیب، مادر با استفاده از این استعاره، نه‌تنها صدای بلبل را یادآور می‌شود، بلکه احساسات عمیق خود را نیز به کودک منتقل می‌کند.

- لالاش میاد

مبدأ: این مورد، "لالاش" به‌عنوان نماینده‌ای برای مادر یا محبت مادرانه عمل می‌کند و "میاد" نشان‌دهنده حضور و محبت است.

مقصد: این حوزه شامل حالت خواب و آرامش کودک است که مادران با لالایی‌های خود سعی در ایجاد آن دارند. **نگاشت:** نگاشت بین این دو حوزه به این صورت است که حضور "لالاش" (مادر) به‌نوعی نشانه‌ای از آرامش و امنیت برای کودک است. این نگاشت نشان‌دهنده این است که کودکان با شنیدن لالایی‌ها احساس امنیت کرده و به خواب می‌روند، زیرا مادران با صدای خود آن‌ها را به خواب دعوت می‌کنند.

- صدای کفش آفاش میاد

مبدأ: به‌عنوان یک پدیده حسی و ملموس که احساسات و عواطف را منتقل می‌کند. این صدا می‌تواند به یادآوری حس امنیت و محبت ناشی از حضور پدر اشاره داشته باشد.

مقصد: حضور پدر که نماد حمایت، قدرت و عشق است. این حضور می‌تواند احساسات مختلفی را در فرد ایجاد کند.

نگاشت: این نوع نگاشت نشان‌دهنده ارتباط عمیق بین حواس و احساسات انسانی پدر و کودک است. هم‌چنین در بررسی لایه‌ها از استعاره‌های هستی‌شناختی، جهت‌ی و تصویری و به شرح جدول ذیل استفاده شده است. استعاره ساختاری در لایه‌های مورد بررسی استفاده نشده است.

جدول ۴-۱: دسته‌بندی نوع استعاره‌های شناختی

ردیف	انواع استعاره شناختی	استعاره‌ها
۱	ساختاری	-
۲	هستی‌شناختی	لالاش می‌یاد، صدای کفش آفاش می‌یاد که گل بر زیر زلفش کرده خونه، عزیز کوچک (۲)، لالای به خواب می‌ره که گل ور روی آب می‌ره، عزیزدونه، نازدنه، پلنگ، گهواره، خانه و کاشانه، فرزند شیرینم، نور چشمان، تمام توانم، امید زندگی‌ام، نگین انگشتر فیروزه، فیروزه
۳	جهتی	قد و بالای
۴	تصویری	گل پونه، گل پسته، کبک مستم، کبک‌ها (۲)، گل اسفند، گل پسته، گل انجیر، گل باغ بهشتی، گل خشخاش، گل زردم، گل پنبه، بلبل، گل باغ بهشتم، گل لاله، گل سوسن، گل نعنا، گل عناب، نوگل ریحون، نوگل رعنا، گل آلو، سیب زردآلو، گلم (۳)، بلبلم، ساقه شالی، گل، گل باغ بهشتم، گل دشتی، بره کوچک، گل میخک، گل سی‌روزه من، گل، رود گرجی، نهال زندگانی‌ام، مزرعه ریحان من

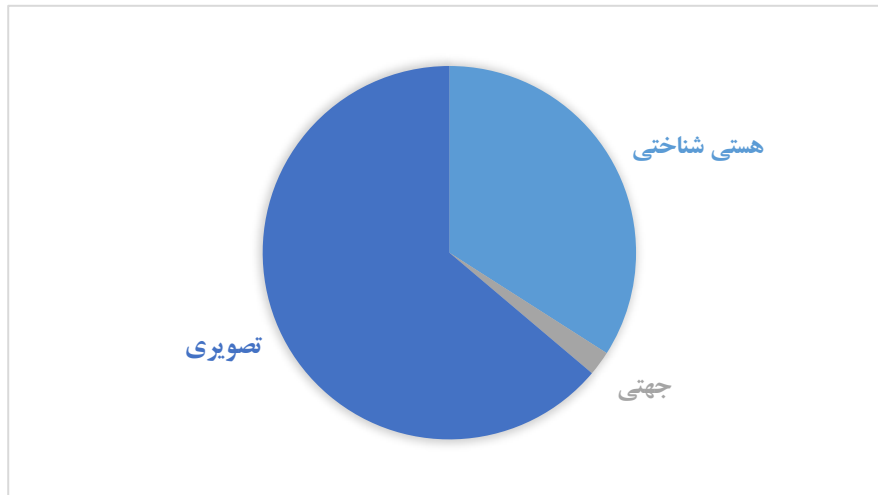
بسامد انواع استعاره شناختی مورد استفاده در لایه‌های کودکان به چه صورت می‌باشد؟

در لایه‌های مورد بررسی تصویری با ۶۰ درصد، هستی‌شناختی با ۳۸ درصد و جهت‌ی با ۲ درصد به ترتیب بیشترین فراوانی را دارند.

جدول ۴-۲: بسامد انواع استعاره‌های شناختی

ردیف	انواع استعاره شناختی	تعداد	درصد
۱	ساختاری	۰	۰
۲	هستی‌شناختی	۱۸	۳۸
۳	جهتی	۱	۲
۴	تصویری	۳۷	۶۰
جمع		۵۶	۱۰۰

شکل ۴-۱: نمودار بسامد انواع استعاره شناختی



نتیجه‌گیری

استعاره‌ها تجلی زبانی استعاره‌های مفهومی هستند که در زبان‌شناسی شناختی به درک یک ایده یا یک حوزه مفهومی براساس ایده یا حوزه مفهومی دیگر اشاره دارند. یک حوزه مفهومی می‌تواند متشکل از هر گونه سازماندهی منظم تجربیات انسانی باشد. به اعتقاد لیکاف و جانسون (۱۹۸۰)، از استعاره‌ها، نه تنها می‌توان در مورد پدیده‌ها سخن گفت، بلکه می‌توان به کمک آن‌ها در مورد آن‌ها اندیشید. در پژوهش حاضر تلاش بر آن بود تا با استفاده از رویکرد زبان‌شناسی شناختی به تحلیل و بررسی انواع استعاره شناختی در لالایی‌های کودکان پرداخته شود. به منظور نیل به هدف مورد نظر، ابتدا تعدادی از لالایی‌های کودکان مورد بررسی موشکافانه قرار گرفت و موارد انواع استعاره شامل استعارات ساختی، جهت‌ی و هستی‌شناسانه شناسایی شدند و به لحاظ کیفی و کمی مورد بررسی قرار گرفتند.

بر اساس تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده، مشخص شد که استعاره‌های مفهومی مورد استفاده در این لالایی‌ها از حوزه‌های مختلفی قرض‌گیری شده‌اند. حوزه گیاهان با فراوانی ۲۸ درصد بیشترین سهم را به خود اختصاص داده است که نشان‌دهنده ارتباط عمیق این استعاره‌ها با عناصر طبیعی مانند گل‌ها و گیاهان در بستر فرهنگی است. حوزه خوراکی‌ها با ۲۱ درصد نیز سهم قابل‌توجهی داشته و حوزه حیوانات با فراوانی ۱۵ درصد، نقش استعاری آن‌ها در داستان‌سرایی و نمادگرایی فرهنگی را برجسته می‌کند. عناصر طبیعی نیز با ۱۲ درصد فراوانی، به کارگیری آن‌ها برای بیان مفاهیم پیچیده و انتزاعی را نمایان می‌سازند. حوزه اعضای بدن انسان با ۱۱ درصد، نمادگرایی آن‌ها در ابراز احساسات و روابط را منعکس می‌کند. در نهایت، حوزه رنگ‌ها با کمترین فراوانی ۱۰ درصد، اگرچه سهم کمتری دارد، اما هم‌چنان در قالب استعاره‌های مفهومی نقشی مؤثر و معنادار ایفا می‌کند.

با توجه به یافته‌های این تحقیق، پیشنهاد می‌شود که پژوهش‌های آینده به بررسی عمیق‌تر تاثیر فرهنگی و اجتماعی استعاره‌های شناختی در ادبیات کودک بپردازند. هم‌چنین، تحلیل مقایسه‌ای بین لالایی‌های مختلف فرهنگ‌ها می‌تواند به غنای ادبیات کودکان و ارتقاء آموزش زبان و تفکر خلاق در کودکان یاری رساند.

منابع

- شریفی، شهلا و حامدی شیروان، زهرا، (۱۳۸۹)، «بررسی استعاره در ادبیات کودک و نوجوان در چارچوب زبان‌شناسی شناختی». تفکر و کودک، ۱(۲)، ۶۳-۳۹.
- حسن‌لی، کاووس، (۱۳۸۲)، «لالایی مخملین نگاهی به خاستگاه و مضامین لالایی‌های ایرانی». مجله زبان و ادبیات فارسی، ۱، ۸۰-۶۱.
- پیرک، سکینه، (۱۴۰۲)، «بررسی و تحلیل مضامین (موتیف‌ها) در لالایی‌های آذری». دوماهنامه فرهنگ و ادبیات عامه، ۱۱(۵۳)، ۲۲۷-۱۹۱.
- جلالی‌پندری، یدالله و پاک‌ضمیر، صدیق، (۱۳۹۰)، «ساختار روایت در لالایی‌های ایرانی». مطالعات ادبیات کودک، ۲، ۳۱-۱.
- مقداری، صدیقه سادات، طالبی، الهه و فاروقی، جلیل‌اله، (۱۳۹۷)، «تحلیل لالایی‌های گویش قاین از منظر جامعه‌شناسی زبان»، نشریه زبان فارسی و گویش‌های ایرانی، ۶، ۱۲۷-۱۴۸.
- سجودی، فرزانه، و قنبری، زهرا. (۱۳۹۱). بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه‌های سنی «الف»، «ب» و «ج»). نقد ادبی، ۵(۱۹)، ۱۳۵-۱۵۶.
- صحابی، حکیمه، داداشی، حسین و اسکویی، نرگس (۱۴۰۰). استعاره‌های شناختی: اساس فانتزی در افسانه‌های کودکان. پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۰(۳)، ۴۵-۵۹.
- احمدزاده، شکوفه (۱۳۹۳). زیبایی‌شناسی لالایی‌های خراسان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه بین‌المللی امام رضا علیه‌السلام، مشهد.
- محمد علیپور، فاطمه (۱۳۹۵). بررسی لالایی‌ها در ادبیات کودک. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور، رشت.
- زینلی، سهیلا. (۱۳۹۵). ادبیات عامه و نگاهی به لالایی‌های آذربایجان. گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.
- جاوید، هوشنگ (۱۳۹۷). مضمون و موسیقی در لالایی‌های ایرانی. فرهنگ مردم ایران، ۱(۵۳)، ۳۹-۶۴.
- Chakir, H. (2023). **A Cognitive Approach to Metaphor Translation in Children's Literary Discourse: The Case of Romeo and Juliet**. International Journal of Linguistics, Literature and Translation, 6(12), 01-05.
- Jäkel, O. (2002). **Hypotheses revisited: The cognitive theory of metaphor applied to religious texts**. Metaphorik. de, 2(1), 20-42.
- Kovcses, S. (2002). **Metaphor, A Practical Introduction**, Oxford: Oxford University press.
- Kovecses, Z. (2010). **Metaphor: A Practical Introduction**. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Lakoff, G. & Turner. M. (1989). **More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor**. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, George & Mark, Jonson (1980). **Metaphors We Live By**, Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, George (1992). **"The Contemporary Theory of Metaphor"** In Ortony, Andrew (ed.) Metaphor and Thought, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee, David (2001). **Cognitive Linguistics**, Oxford: Oxford University Press.
- Tehseem, T. , & Khan, A. B. (2015). **Exploring the use of metaphors in children literature: A discursive perspective**. European Journal of English Language, Linguistic and Literature, 2(2), 7-17.
- Yu, Ning (1998). **The Contemporary Theory of Metaphor: A Perspective from Chinese**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.

Cognitive Metaphors in the Lullabies of Khorasan Based on the Lakoff and Johnson Framework

Aida Firoozian Pour-Esfahani
Assistant Professor, Imam Reza International University
firoozian@imamreza. ac. ir

Abstract

This study focuses on the importance of cognitive metaphors and lullabies in representing culture and understanding cultural and social concepts. Cognitive metaphors are key tools for cultural representation. Lullabies, on the other hand, serve as reflections of culture and play a significant role in transferring a nation's literature, culture, and identity. Based on the significance of these two cultural elements, this descriptive-analytical research analyzed the cognitive metaphors in the lullabies of Khorasan by using Lakoff and Johnson's framework (1980). For this purpose, 183 lullabies were collected from North, Razavi, and South Khorasan, and the conceptual metaphors used in them were carefully examined. The domains identified in the analyzed lullabies include plants (28%), food (21%), animals (15%), natural elements (12%), human body parts (11%), and colors (10%). Additionally, in the realm of cognitive metaphors examined in these lullabies, the highest frequencies were found for image-based metaphors at 60%, ontological metaphors at 38%, and directional metaphors at 2%. Since lullabies originate from the culture of the people, the results of this study can provide practical and valuable insights for cultural researchers and sociologists to identify cultural and social patterns that influence children's intellectual and emotional development.

Keywords: Children's literature, oral literature, lullabies, conceptual metaphor, mapping.

بررسی روان‌کاوی در آثار غلامحسین ساعدی

مرضیه قاضی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد آستارا

marziehghazy18@gmail.com

دکتر صادق پور (نویسنده مسئول)

دانشیار و مدیر گروه رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد آستارا

Hafez.Sadeghpour@iau.ac.ir

چکیده

رویکرد روان‌شناسی داستانی، به کارگیری نظریه‌های نوین روان‌شناسی در این روایت‌ها برای تبیین خاستگاه‌های روانی پدید آورندگان است. از آنجا که قصه‌ها و رویاها مانند اسطوره‌ها با ناخود آگاه آدمی سر و کار دارند و محتوای ناخود آگاه رو نمایان می‌کنند. نظریه بنیادی فروید این است که بخش عمده رفتار، ریشه در فرآیندهای ناهوشیار دارد، از این رو وی داستان‌ها و اسطوره‌ها را ساحتی برای اتحاد بخش‌های سه‌گانه روان تصور می‌نماید. کارل گوستاو یونگ و به تبع آن، پیروانش نیز با توجه به اهمیت ناخود آگاه جمعی، ماهیت داستان‌های اسطوره‌ای را در قالب سفری تجسم می‌سازند که در اغلب موارد، ابعادی روان‌شناسانه و نمادین دارد و به قصد آشنایی قهرمان با روان ناخود آگاه صورت می‌گیرد. غلامحسین ساعدی از داستان‌نویسانی است که در پرداختن به مسائل و مشکلات روان شناختی و امور مربوط به روح و روان شخصیت‌های متبحر است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و کتاب‌خانه‌ای به بررسی برخی از آثار غلامحسین ساعدی در روان‌کاوی داستانی می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، روان‌کاوی، تئاتر، غلامحسین ساعدی.

مقدمه

غلامحسین ساعدی (گوهر مراد): رمان‌نویس و نمایش‌نامه پرداز معاصر است. فضا و درون‌مایه داستان‌های سرشار از ادب قدیم، اسطوره، حالات مردم، خرافه و رنج‌های روحی مردم عصرش می‌باشد. شخصیت‌های بیشتر داستان‌های او دچار توهمات بیمارگونه، دوگانگی شخصیت، فقر روانی، منع شدگی و اضطراب هستند. (گیانچی، ۱۳۹۵: ۲۷). ساعدی که خود یک طبیب روان‌شناس بود با نظریات روان‌شناسی قرن بیستم آگاه بود. در آن روزها، منتقدان تلاش می‌کردند تا بر مبنای اصول روان‌شناسی به نقد آثار ادبی بپردازند. آدلر از جمله روان‌شناسانی است که سعی می‌کردند که مفاهیم جدید روان‌شناسی اجتماعی را در روان‌کاوی وارد کنند. او موضوعاتی از نظر «علاقه اجتماعی»؛ «احساس و عقده‌های حقارت»؛ «کمال‌طلبی»؛ «سبک زندگی»؛ «نیروی خلاق»؛ «خاطرات قدیمی» و «ترتیب تولد» را مطرح کرد؛ (شولتز، ۱۳۸۹: ۱۴۱). اهمیت و ضرورت انجام تحقیق (شامل ابهامات، اختلاف نظرها و خلاءهای تحقیقاتی موجود، میزان نیاز به موضوع، کاربردهای تحقیق، جنبه جدید بودن و نوآوری تحقیق) از آنجایی که بیشتر داستان‌های غلامحسین ساعدی در ابهام و جدال نیروهای متضاد استوار است. او آدم‌های داستان‌هایش را در جامعه یا دهکده‌ای تمثیلی گرد می‌آورد و دنیای تاریک و ناشناخته درون آن‌ها را ترسیم می‌کند. درونی که بیمار و مرموز است. گاه نیز شخصیت‌های داستان‌های (تاتار خندان) آرام، مفید و شاد هستند. بدیهی است که بین رفتارها و هیجانات روحی، محیط و وراثت و داستان‌های ادبی رابطه‌ای وجود دارد. محققان برای کشف جهانی که در لایه‌های زیرین آثار ادبی نهفته است نقدهای روان‌شناسانه‌ای از ادبیات ارائه نموده‌اند تا زوایای تازه‌ای بر فهم آن آثار بگشایند.

۱- اهمیت و ضرورت تحقیق

شاعران و نویسندگان برای بیان نظرات و بیان مشکلات جامعه از روش‌های مختلفی استفاده می‌کنند که بررسی روان‌کاوی آثار یکی از آن روش‌هاست. با توجه به بررسی‌های انجام شده، تاکنون پژوهشی در موضوع روان‌کاوی در آثار غلامحسین ساعدی انجام نشده است، لذا با توجه به اهمیت موضوع نگارنده به خلق پژوهش در این زمینه شدند.

۲- روش انجام تحقیق

پژوهش حاضر، حاصل مطالعه و بررسی برخی از آثار غلامحسین ساعدی به شیوه توصیفی - تحلیلی بر اساس روش مطالعات کتاب‌خانه‌ای است نسخه مورد استفاده از آثار عزاداران بیل و تاتار خندان ایشان می‌باشد.

۳- فرضیه تحقیق

۱- اکنون باید پرسش‌های پژوهش را این‌گونه بیان کرد :

۱- آیا در آثار غلامحسین ساعدی نظرات روان‌کاوی وجود دارد ؟

۲- در صورت موجود بودن به چه بحث‌های روان‌کاوی پرداخته است؟

الف) در آثار غلامحسین ساعدی نظرات روان‌کاوی و روان‌شناسی بسیار تاثیر گذاری وجود دارد

ب) در آثار خود بیشتر به ترسیم دنیای ناشناخته درون افراد می‌پردازد.

۴- پیشینه تحقیق

در روان‌کاوی تحقیقاتی انجام شده که به این موضوع مربوط هست ۱- روان‌کاوی، انسان‌شناسی و رویکرد فلسفی؛ رهیافت‌های نظری موثر در تکوین مفهوم اجتماعی جنسیت نوشته معصومه زارعی

۲- تحلیل داستان طوطی و بازرگان مثنوی بر اساس نظریه روان‌کاوی ژاک لاکان نوشته زهرا باقری، علیرضا صالحی و لطیفه سلامت باویل

۳- نقد رمان ساقه بامبو از منظر روان‌کاوی نوشته علی اکبر فراتی و محدثه حوزان با توجه به تحقیق انجام شده در موضوع حاضر هیچ پژوهشی انجام نشده است.

نقد ادبی روان‌کاوانه

نقد ادبی روان‌کاوانه، به انگلیسی (Psychoanalytic Literary Criticism) گونه‌ای از نقد ادبی است که در آن روش‌ها، مفاهیم، نظریه‌ها و فرم‌های به کار رفته متأثر از سنت روان‌کاوی است که توسط پدر روان‌شناسی مدرن زیگموند فروید بنا نهاده شد. از همان نخستین روزهای پیدایش روان‌کاوی، خوانش روان‌کاوانه نیز در محافل ادبی مغرب زمین رایج شد و اکنون یکی از رویکردها و روش‌های اصلی نقد ادبی محسوب می‌شود. در این شیوه از نقد ادبی به متن به مثابه یک رؤیا می‌نگرند و منتقد به تاویل آن می‌پردازد تا به لایه‌های نهفته آن پی ببرد. به نقد ادبی روان‌کاوانه، نقد روان‌شناختی نیز می‌گویند.

تاریخچه

زیگموند فروید (۱۸۵۶-۱۹۳۹ میلادی) چندین نوشته دربارهٔ ادبیات دارد و در آن‌ها می‌کوشد روان‌شخصیت‌های آثار یا روان‌نویسنده را تجزیه و تحلیل کند و از این طریق مفاهیم جدیدی را در روان‌کاوی بپروراند. برای مثال او در کتاب «تعبیر رویاها» به تفسیر روان‌کاوانه نمایش‌نامه ادیپ شهریار اثر سوفکل و نمایش‌نامه هملت اثر ویلیام شکسپیر می‌پردازد.

کارل یونگ و ژاک لاکان نیز که خود را از پیروان فروید می‌دانستند به ادبیات علاقه خاصی داشتند. برای مثال لاکان که نظریه‌های زبان‌شناسی مدرن را وارد روان‌شناسی فروید کرده بود، داستان «نامه مسروقه» اثر ادگار آلن پو را به شیوه روان‌شناختی نقد و تفسیر می‌کند.

الف- تعریف و شناسایی نقد روان‌کاوی

نقد روان‌شناختی می‌کوشد تا پیوستگی‌های ملموس و زنده میان هنر و هنرمند را پیدا کند و به آنچه در ورای اثر ادبی است بپردازد؛ در حالی که نقدهای سنتی و کلاسیک غالباً به جنبه‌های تاریخی، فکری زیبایی‌شناختی و یا اخلاقی

توجه داشته‌اند؛ به تعبیر دیگر می‌توان اعتراف کرد که نقد روان‌شناختی قادر است تا بعضی از جوانب و ابعاد اثر را که نقد ادبی در گذشته مورد غفلت قرار می‌داده است برای ما تفسیر کند (امامی، ۱۳۸۵: ۱۳۲ - ۱۳۱).

علم روان‌کاوی پس از قرن نوزدهم که دورهٔ چیرگی خردگرایی بر نویسندگان و نوشته‌های بود ظهور کرد. نویسندگان، شاعران، ادیبان و هنرمندان این قرن آثار خود را با توجه به خردگرایی فضیلت‌های اخلاقی و ارزش‌های انسانی می‌نگاشتند؛ اما با رواج اندیشه‌های روان‌کاوانه تمایلات واقع‌گرایی در ادبیات غیر از بررسی‌هایی که برای دریافت واقعیت انجام می‌داد به بررسی انگیزه‌های درونی انسان نیز حاجت داشت. اساس این طرز تلقی از انگیزه‌های روانی هم توجه به وجود ارتباط علت و معلولی در سلسله حوادث و احوال نفسانی بود که آنان دیدگاه جزئی و عینی بورژوازی اواخر قرن نوزدهم را معرفی کرد و نشان داد که انسان در موقعی مقهور غرایز و کشش‌های نفسانی است. (زرین کوب، ۱۳۴۴، ۶۶۸-۶۸۷) نقد روان‌کاوی توجه به واقع‌گرایی برای شناخت ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی قرن گذشته را بی‌اهمیت و کم‌رنگ جلوه داد؛ در عوض توجه به علل روانی و نفسانی را جایگزین آن ساخت و پس از این منتقدان روان‌کاو تحلیل و نقد آثار هنری را با توجه به کنش‌های روانی ناهشیار پدید آورندگان و جنبه‌های نهانی آثار هنری و ادبی انجام دادند روان‌شناسی قدرت حس واقعیت را در بعضی از هنرمندان آگاه تقویت کرد و توانایی آنان را در مشاهده پیرامون خود افزایش داد و به آنان فرصت داد الگوهایی را که ممکن بود از نظرشان پنهان بماند کشف کنند نقد روان‌کاوی نوین جدای از روان‌کاوی‌های گذشته که بیشتر بر اموری چون الهام، جذبه‌ها کشش‌ها و واکنش‌های روانی تأکید می‌کند بر آن است که لایه‌های نهفته و زیرین شخصیت‌ها را به سطح بکشاند تا تحلیل درست و به‌جایی از روان شخصیت‌ها ارائه دهد؛ بنابراین روان‌شناسی در تفسیر ویژگی‌های روان به ارائه نظریاتی موفق شد که نخستین نظریه‌های علمی آن را فروید مطرح ساخت و روان‌شناسان پس از او این دانش را تکامل و رسایی بخشیدند و رویکردهای روان‌شناسی و نظریه‌های نوینی به آن افزودند.

فروید سنگ بنای دانش روان‌شناسی را با مطرح ساختن ناخودآگاه فردی، تعبیر رویاها، ساختار و طبقه‌بندی‌های روان عقده‌های روانی نهاد و استحکام بخشید. پس از او، روان‌شناسانی چون یونگ، آدلر، ماری، آنا فروید اریک، فرام اریک اریکسون، مزلو، راجرز و دیگران در تعالی بخشیدن این علم کوشش‌های فراوانی انجام دادند. مفاهیم و نظریه‌های روان‌شناسی چون: ناخودآگاه فردی و جمعی رؤیاها و تعبیر آن‌ها، صور نوعی، کهن الگوها، عقده‌ها مانند این‌ها در نقد آثار ادبی تأثیر بسزایی داشته و منتقدان روان‌کاو را قادر ساخته‌اند تا با به کارگیری این مفاهیم به تحلیل و نقب زدن در نوشته‌ها و سروده‌های ادبی بپردازند. در مخالفت با نقد روان‌کاوی دیدگاه‌های بسیاری بیان شده است و هر کدام به گونه‌ای خواستار رد و نقض این مکتب جدید بودند؛ هرچند در هر رویکرد یا مکتب نقد ممکن است افراط‌گری‌های برخی از منتقدان آن را از حیطه و محدوده وضع شده و قراردادی خارج کند سازواری آن را از بین ببرد اما این شیوه نقد کمتر از دیگر شیوه‌ها دچار این ناسازگاری‌ها و به زیاده روی‌ها شده است؛ بنابراین مخالفان این نقد نیز باید جانب احتیاط را رعایت کنند تا زیاده‌روی‌ها دچار نگردند مخالفان این شیوه می‌گویند که اینان (منتقدان) با این شیوه نقادی تقریباً تمام حوادث و اشخاص داستان‌ها و نمایش‌ها را به مفاهیم انتزاعی تبدیل می‌کنند و از اشخاص و حوادث واقعی یا نیمه، واقعی حوادث و اشخاص و همی می‌سازند (زرین کوب، پیشین: ۶۹۶) در رد و تعدیل این نظر مخالفان باید گفت که در قرن نوزدهم نویسندگان نوشته‌های خود را بر اساس خردگرایی می‌نگاشتند و بر این عقیده بودند که خرد و عقل نویسنده در پیدایش اثر مهم است و شاعر یا نویسنده از روی آگاهی و دانایی به سرایش شعر یا نگارش داستان

اقدام می‌کند اما از یک قرن با تلاش روان‌شناسانی چون فروید، یونگ و... به این پس نتیجه رسیدند که اساس یک اثر هنری یا ادبی از ناخودآگاه تراوش می‌کند و جنبه‌های ناهشیار ذهن هنرمند است که در پیدایش نوشته، سروده نقاشی و غیره اثرگذار است؛ به همین نویسندگان و طرفداران مکتب خردگرایی عقب‌نشینی و تسلیم خود را اعلام کردند. اساس اندیشه مخالفان این مکتب [چیرگی مفاهیم انتزاعی بر شخصیت‌ها و حوادث داستان است اما یک منتقد توانا و چیره می‌داند که نقد روان‌کاوی فقط به مفاهیم انتزاعی توجه نمی‌کند، بلکه خود اثر را نیز مطالعه و اهمیت اثر هنری یا ادبی را درک می‌کند و بر آن نیست که خیال‌انگیزی‌ها یا جلوه‌های غیرواقعی را در نقد خود بر اثر تحمیل کند بلکه می‌کوشد جنبه‌های روان‌شناسی موجود را از اثر استخراج و آن‌ها را واکاوی کند.

در پایان باید افزود که «نقد روان‌شناسانه گرایش‌های مختلفی دارد؛ مثلاً گاهی به مطالعه آفریننده اثر هنری و گاهی به مطالعه خود اثر می‌پردازد و گاهی تأثیر اثر ادبی را بر خواننده در نظر دارد و گاهی نیز از کیفیت و چگونگی آفرینش اثر ادبی و تکوین آن بحث می‌کند. بدیهی است که آنچه در ادبیات از همه مهم‌تر است مطالعه خود اثر است از هر دیدگاهی که باشد.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۵۲)

ب) شیوه‌های نقد روان‌کاوی

همان گونه که پیش از این گفته شد نقد روان‌کاوی به سه شیوه یا فرایند بخش‌بندی می‌گردد؛ شیوه روان‌کاوی نویسنده شیوه روان‌کاوی اثر و شیوه واکنش خواننده به اثر که این تقسیم‌بندی با توجه به کتاب نقد ادبی نوشته سیروس شمیسا صورت گرفته است. هر یک از این شیوه‌ها یا گرایش‌ها در پی آفرینش مفاهیمی است که با نویسنده، اثر و خواننده در ارتباط می‌باشد. از نمونه‌های نخستین این شیوه به روان‌کاوی نویسنده و چگونگی تأثیر ذهن و روان او در پیدایش اثر پرداخته می‌شود، سپس نقد اثر و مفاهیم روان‌کاوی چیره بر آن مورد توجه است و در جستار پسین به واکنش خواننده از اثر پرداخته می‌شود.

۱- روان‌کاوی نویسنده

در مورد روان‌کاوی نویسنده نظرات و ایده‌های متفاوتی ارائه شده است که هر کدام درخور مطالعه می‌باشد اما در این جستار فقط به برخی از نظریه‌های نویسندگان و روان‌شناسان پرداخته می‌شود.

در مورد شیوه روان‌کاوی نویسنده باید گفت که خواننده یا تماشاگر با خواندن یا دیدن یک اثر ادبی یا هنری خواهان شناسایی و نزدیکی به روان و اندیشه‌های نویسنده است. بر این اساس با توجه به اثری که یک نوشته یا نمایش بر او می‌نهد در پی یافتن نقطه اشتراکی بین خود و می‌باشد و با شناختی که از روحیات خود دارد، در پی آن است که برخی از ذهنیت‌های نویسنده را نیز بجوید و به تحلیل آن‌ها بپردازد.

نویسنده جلال ستاری با توجه به این شیوه در مورد هنرمند به این نتیجه می‌رسد که «قیاس به نفس یا فرافکنی نیمه خودآگاهانه آرزوهای هنرمند و هنر دوست بر اثر هنری» در مورد هنرمند از موجبات اصلی آفرینش هنری و نزد تماشاگر علت التذاذ عمیق از اثر هنری است.» (ستاری، ۱۳۸۷: ۱۰۱) با توجه به این نظر ناخودآگاه و نیمه خودآگاه نویسنده تا اندازه‌ای بر نوشته‌های ادبی و هنری اثر می‌نهد و بر این اساس خواننده با خواندن و مطالعه این نوشته‌ها به برخی از جنبه‌های ذهن و روان هنرمند دست می‌یابد تا جایی که گاهی وجود هنرمند یا نویسنده را چنان در اثر هنری

یا ادبی آشکارا می‌بیند که برای نویسنده جدای از اثر وجودی قائل نیست. از نخستین منتقدان شیوه روان‌کاوی، نویسنده فروید و سپس شاگرد او «ماری بناپارت» بود. فروید هم چون برخی روان‌کاوان و منتقدان دوره کلاسیک بر این بود که با روان‌کاوی نویسنده اثر می‌توان به درون‌مایه‌ها و مفاهیم روانی اثرش پی برد. فروید در تحلیل شخصیت‌های نویسندگان و هنرمندان از بیماری‌های، روانی عقده‌ها و... برای شناسایی هرچه بیشتر اثرهای ادبی و هنری آن‌ها سود می‌برد. این رهیافت نخست به منظور کشف سرچشمه‌های خلاقیت به کار می‌رفت، اما فروید بعدها آثار هنری را با این هدف مورد بررسی قرار می‌داد که نشانه‌های بیماری یا حالت‌های غیر طبیعی را در آن آثار بیابد و بدین ترتیب بیماری هنرمند را نشان دهد. این کار را فروید در تک‌نگاری معروف خویش با عنوان «لئوناردو داوینچی و خاطره‌ای از زمان آثار این نقاش برجسته انجام داد. (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۰۷-۲۰۶) او در کودکی‌اش در بررسی مقاله‌ای با عنوان «داستایوسکی و «پدرکشی نیز بر آن بود که اثر برادران کارمازوف را با توجه به شیوه روان‌کاوی نویسنده بررسی کند. در پایان به این نتیجه رسید که داستایوسکی به سبب چیرگی عقده «اودیپ که بر روح و روان او اثر گذاشته بود این اثر را نگاشت. فروید این عقده را نیز در نمایش نامه «هملت» ثابت کرد و افزود که «شکسپیر» به دلیل نهادینه شدن این حس از دوران کودکی بر روانش به نگاشتن این اثر روی آورد و این حس را در نمایش نامه نمایان ساخت؛ بنابراین گویا پدران داستایوسکی و شکسپیر از چنان قاطعیتی برخوردار بودند که فرزندان آن‌ها انزجار خود را از رفتارهایشان به صورت پدرکشی در نمایش‌نامه‌ها و داستان‌های خود منعکس کردند. ماری بناپارت نیز با نوشتن کتابی در مورد «ادگار آلن پو» به روان‌کاوی او پرداخت. وی بر آن بود که داستان‌ها و سروده‌های او را با توجه به بیماری روانی و ابهام‌های موجود در شخصیتش بررسی و تحلیل کند. بناپارت در پایان کتاب نتیجه می‌گیرد که آلن پو " mather fixation " عقده مادر داشته و این اصطلاح اطلاق می‌شود به فرزند مذکری که در مرحله رقابت با پدرش می‌ماند و هرگز هویتش را با پدر هم‌سان نمی‌سازد؛ بنابراین در بزرگسالی هیچ زنی را به غیر از آن سنخ زنی که مادر خودش بوده نمی‌توانست زن دارای کمال مطلوب بداند.» (پاینده: ۱۳۸۲، ۸۰)

رویکرد روان‌کاوی نویسنده بعدها توسط بسیاری از روان‌شناسان رد شد و به درستی نشان دادند که این شیوه در نقد ادبی آثار از جایگاه والایی برخوردار نمی‌باشد؛ زیرا همه آثار و نوشته‌های ادبی متأثر از بیماری‌های روانی نویسندگان نیستند بلکه این اثر است که خود را با ویژگی‌های روان‌شناسانه مطرح می‌سازد و برای تحلیل روان‌شناسی یک اثر لازم نیست به نویسنده آن برچسب روان‌پریشی و اضطراب‌های روان‌نژدانه و یا عقده‌های روانی زد، بلکه باید اثر مورد نقادی و واکاوی قرار گیرد نه نویسنده آن؛ هرچند داستایوسکی و شکسپیر به مسأله پدرکشی پرداخته‌اند اما نمی‌توان کاملاً مطمئن بود که این مسأله از بیماری روانی این دو نشأت می‌گرفت؛ زیرا بررسی مفاهیم روان‌کاوی یک اثر جدایی از بیمارهای روانی نویسنده است و وجود درون‌مایه‌های روان‌شناسانه در هر نوشته‌ای شوندی برای بیمار دانستن نویسنده نیست.

۲- روان‌کاوی شخصیت‌های ادبی و داستانی

این شیوه روان‌کاوی مورد پذیرش بسیاری از نویسندگان و روان‌کاوان است، از آن جهت که جنبه‌های روان‌شناسی یک اثر را شخصیت‌های داستانی یا ادبی نشان می‌دهند و بیشتر نویسندگان بر آن هستند که مفاهیم والایی چون روان‌کاوی اندیشه‌های ایده آل انسان‌گرایی و نوع دوستی را از منظر و بینش شخصیت‌های خود به تصویر بکشند و جاندار سازند.

به هر حال این شخصیت‌ها هستند که به یک اثر ادبی هم‌چون داستان، نمایش، زمان و جان می‌بخشند و اندیشه‌های نویسنده را بیان می‌کنند در بیشتر داستان‌های موسوم روان‌شناختی راوی فقط قهرمان داستان از درون توصیف می‌شود. به بیان دیگر، راوی به درون ذهن او نفوذ می‌کند و ما را از احساسات، حالات و عقاید او با خبر می‌سازد و سایر شخصیت‌ها برحسب قهرمان نگریسته می‌شوند.» (پاینده، ۱۳۸۵، ۲۰۳) بنابراین قهرمان و دیگر شخصیت‌های داستان افزون بر بازتاب دادن نگرش، نویسنده خود نیز رفتارها و حالت‌هایی را در طی داستان بر نویسنده تحمیل می‌کنند. که در این باره گسستگی در داستان یا نمایش نامه رخ نمی‌دهد، بلکه آنان به ریش و تکامل اندیشه‌های نویسنده کمک شایانی می‌کنند و ایده‌های نویی در طی اندیشه‌های نویسنده ارائه می‌دهند. در این متن تلاش نگارنده بر آن است که با تکیه بر این شیوه نقد، تحلیل روان‌شناختی درخوری از شخصیت‌های داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های غلامحسین ساعدی ارائه دهد.

۳- روان‌کاوی مبتنی بر الگوی ساختار و واکنش خواننده

روان‌کاوی الگوی ساختار با توجه به طبقه‌بندی فروید از روان انسان شکل گرفته که شونیدی برای ایجاد روان‌کاوی واکنش خواننده است. این رهیافت سوم با توجه سه ساختار «نهاد»، «خود» و «فراخود» در نقد ادبی تحول ایجاد کرده است؛ «نخست این که «خود» را نیروی خلاق شمرده و به این ترتیب تأکید نقد روان‌کاوانه را به متن و ویژگی‌های صوری متن معطوف کرده است؛ دیگر این شکل زیباشناسانه متن را منبع لذت و تنظیم‌کننده اضطراب خواننده می‌داند؛ سوم این که کانون توجه را تدریجاً از متن به خواننده معطوف کرده و به این طریق نظریه روان‌کاوانه واکنش خواننده را به وجود آورده است. (پاینده، ۱۳۸۲: ۸۸)

روان‌کاوی واکنش خواننده از تازه‌ترین و نوین‌ترین روش میان سه رهیافت روان‌کاوی اثر ادبی است. در این روش متن و ویژگی هنری و ادبی و شخصیت‌های آن از دست نویسنده خارج می‌شود و خواننده مانند داوری در پی یافتن تأثیر هنری نوشته‌ها بر روان خویش است و این داوری اوست که به اثر هنری ارزش می‌بخشد و پس از این نویسنده و شخصیت‌ها نقشی در تحلیل و بررسی اثر ندارند گویا شاهد مرگ نویسنده در این گونه نقد هستیم. «نقد مبتنی بر واکنش خواننده پارادایم (نظریه دیگری را در نقد ادبی پیشنهاد که بر طبق آن، یک متن واحد می‌تواند منجر به طیفی از تفسیرهای نقادانه. شود این قرائت‌های خواننده از متن و روایت است که درستی آن را محک می‌زند مطابق این الگو واکنش هر خواننده‌ای مبین هراس‌ها، اضطراب‌ها و آرزوهای کام نیافته و ناخودآگاهانه اوست. (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۲۳-۲۲۲)

در این شیره خواننده روان خود را برای سیر و سفر در اثر رها می‌کند و به خیال پردازی در حین قرائت و خوانش اثر می‌پردازد. او مانند منتقد روان‌کاو با متن برخورد و شخصیت‌ها را تحلیل و روان‌کاوی می‌کند؛ هم‌چنین در این رهیافت خواننده تا حدی تلاش می‌کند که خیال‌ها و آرزوهای سرکوب شده خود را بشناسد که عموماً در اثر به عنوان سرشت فرهنگی قرائت می‌شوند. (گرین و لیبهان، ۱۳۷۶: ۲۳۰)

خلاصه داستان «میهمانی»

این داستان ماجرای فردی به نام «منصور» است که همسرش به او خبر می‌دهد، دوستی از دوران مدرسه‌اش به خانه آمده و می‌خواهد او را ببیند منصور که معلم مدرسه است مرخصی می‌گیرد و به خانه می‌آید آن دو پس از احوال‌پرسی یادی از آن روزها می‌کنند «میهمان» از همان روز اول به اتاق کار منصور می‌رود و کتاب‌های او را چک می‌کند و کتاب‌ها را یک‌به‌یک ورق می‌زند. هم چنین با یک‌دیگر صحبت مختصری می‌کنند میهمان از دوستان گذشته هم سؤال کند.

می‌کند که برای هر کدام از آن‌ها هدیه‌ای گران قیمت آورده است. میهمان (جلالی) متوجه می‌شود که منصور با چند نفر که اهل مطالعه و چیزفهم آگاه از مسایل سیاسی) هستند، در ارتباط است. به همین دلیل از احوال آن‌ها پرس‌وجو می‌کند و تلاش می‌کند با آن‌ها آشنا شود. در طی دعوتی در رستوران با همه دوستان منصور صحبت می‌کند و اطلاعات بسیاری به دست می‌آورد. فردای همان روز میهمان سفر می‌کند پس از چند روز افرادی ناشناس مأموران امنیتی آقای معلم (منصور) را به مهمانی (زندان) می‌برند پنج سال و اندی از آن ماجرا می‌گذرد اما هنوز آقای منصور از میهمانی برنگشته است. (ساعدی، ۱۳۷۷، با تلخیص ۲۵۰ - ۲۲۷)

نقد و بررسی داستان «میهمانی»

این داستان دارای درون‌مایه‌ای سیاسی سمبلیک سیاس هم چنین خفقان دوره سال‌های حکومت محمدرضا شاه پهلوی را ترسیم می‌کند که به نام امنیت ملی، جاسوسان نظامی را به همه جا نفوذ می‌دادند و آن‌ها با زیرکی و دورویی وارد زندگی شخصی مردم می‌شدند و آن‌ها را به کام مرگ می‌کشاندند.

«موسرخه» نقاب انسان‌ها را بر چهره داشت اما در وجودش یک حیران زنده برد که در پایان روانش چیره شد و چهره واقعی را که شبیه گراز» یا «موش صحرایی بود، نشان می‌دهد. در داستان واگن سیاه نیز برغوس فرد سیاسی با نقاب فرد ولگرد تلاش می‌کند خود را از نیروهای امنیتی دور سازد و از جانش محافظت. کند در این داستان «میهمان» برای پنهان ساختن جنبه شرور و پلید روان و اندیشه‌های خود نقاب یک دوست قدیمی به چهره می‌زند و تلاش می‌کند با این، نقاب اندیشه‌ها و رفتارهای پلید و موزیانه خود را در نظر دیگران نیک جلوه دهد؛ هرچند این افراد به دلیل تعارض‌های شخصیتی و گسستگی از فضاها اجتماعی دچار این رفتارها می‌شوند و با گذشت زمان چهره خود را فقط در الگوی نقاب می‌یابند و برخی از آنان شخصیت (چهره واقعی خود را از دست می‌دهند و با خویشتن واقعی خود بیگانه می‌گردند و وجودشان به صورت موجودی ناشناس جلوه می‌کند میهمان نیز با توجه به ویژگی‌های شخصیتی خاص خود و تمایل به ابراز وجود و مشهور شدن در نظر، دیگران تلاش می‌کند بقیه را گرفتار فریبکاری و حيله‌گری خود سازد تا دانایی و آگاهی خود را به رخ آن‌ها بکشد.

خلاصه داستان واگن سیاه

واگن سیاه» داستان فردی بوغوس) است که در ظاهر ولگرد، کثیف با سر و صورت لاغر و استخوانی اندامی خمیده و بارونی بلند توصیف شده است. این فرد گدا نیست اما هر چه به او می‌دهند می‌گیرد و در مکان‌های مختلف پیدا می‌شود و به چند زبان مسلط است و با هر نوع آدمی با سواد یا بی‌سواد دمخور می‌شود و در بیشتر عرق فروشی‌ها حاضر است. در این هنگام دستگاه امنیتی - نظامی به او مشکوک می‌شود و مأموری را برای تعقیب او می‌فرستد، اما

مامور او را دیوانه‌ای بیش نمی‌داند بچه‌ها با «بوغوس» بازی می‌کنند و به او غذا می‌دهند. کتاب‌هایش را برای فروش روی زمین می‌چیند و به کارهای دیگری نیز می‌پردازد پس از این مأمور تحقیقی اداره تحویل می‌دهد که «میرزا بوغوس دیوانه است. پس از مدتی میرزا بوغوس را به تهمت اهانت به همه چیز و همه کس دستگیر می‌کنند. مأمور دوباره از او بازجویی می‌کند، اما بوغوس بازهم سخنان نامربوطی در مورد این که در واگن سیاهی زندگی می‌کند و بدون همسر بیست و پنج تا بچه دارد می‌زند بعد از کلی تحقیق در مورد واگن سیاه که مجلس شراب خواری بوغوس و همراهانش است دوباره گزارش مفصلی به پرونده‌اش اضافه می‌شود. پس از گذشت یک سال و نیم از این ماجرا به دلیل حادثه‌ای دیگر واگن او محاصره می‌شود مأموران واگن سیاه را محاصره می‌کنند اما هنگامی که آنجا را بازرسی می‌کنند مهمات فراوانی پیدا می‌یابند حال بوغوس کاملاً تغییر کرده و قد خمیده‌اش، راست و گویی فرد متشخصی شده است. مأموران او و همراهانش را دستگیر می‌کنند و هر قدر آن‌ها را مورد مجازات قرار می‌دهند اعتراف نمی‌کنند بوغوس در اثر شکنجه بسیار می‌میرد و رفقاییش را در میدان تیر می‌کشند. پرونده بوغوس و یارانش دوباره روی میز مأمور قرار می‌گیرد. (ساعدی، ۱۳۷۷ [با تلخیص] ۳۱۵-۲۸۹)

نقد و بررسی داستان واگن سیاه

داستان با یک درون مایه اجتماعی و ایراد از اوضاع آشفته جامعه و نابسامانی‌های موجود در میان مردم آغاز می‌شود. شخصیت اصلی بوغوس که خود را به صورت ولگرد نشان می‌دهد در واقع فردی آزادی‌طلب بوده که نمودی از مقاومت جامعه در برابر بیداد و ستم دولت گذشته بود. نظام امنیتی این دولت با در نظر گرفتن کوچک‌ترین تحرکات افراد آزادی‌خواه، روحیه پایداری جامعه را در برابر ستم‌دیدی از بین می‌برد و بر آن است جامعه را به صورت وجودی مسخ بی‌هویت و به دور از آرمان‌های، اجتماعی انسانی و اخلاقی نشان دهد در پایان داستان متوجه می‌شویم که بوغوس خود را در پس این ظاهر ناآراسته و ژولیده ادعای دیوانگی می‌کند تا دستگیری و تیرباران او و دیگران ماجراهای انقلابی و آزادی‌خواهانه شان تمام شد. بوغوس در این داستان نقاب یک فرد ولگرد را به رخ دارد تا مقاصد و آرمان‌های سیاسی پنهان سازد بنابراین تلاش می‌کند که با حفظ این نقاب خود را از نیروهای دولتی دور کند و اندیشه‌های سیاسی خود را به دیگران تعلیم دهد. در واقع با بر چهره داشتن این نقاب، بوغوس همانند بازیگری است که تلاش می‌کند شخصیت اجتماعی خود را از طریق آن نشان دهد پس نقاب او سد و حایلی است که به وسیله آن بیگانگان و اغیار را می‌شناسد و بر آن است که آنان را با چهره ساختگی و تصنعی خود فریب دهد.

آغاز داستان مأمور او را در هیئت ولگردی می‌بیند و گمان می‌کند که فردی دیوانه و در خل وضع است اما در پایان با دیدن چهره واقعی جامی خورد و سعی می‌کند از او انتقام بگیرد. مأمور او را در آغاز این گونه توصیف می‌کند: قیافه عجیب و غریبی واسه خودش درس کرده بود. ریش و گیس فراوان، صورت لاغر و استخوانی دهن بی‌دندون اندام بلند و خمیده پای راستش که می‌لنگید و شونه چپش که تاب می‌خورد، شاپری کثیف و ژنده‌ای، روسر عینک گرد و پرفسوری رو، دماغ، بارونی بلندی که تا مچ پایش می‌رسید و تمام سال با کوله باری از کتابای جورواجور با بند و تسمه به پشت بسته، همین جوری می‌گشت چرت و پرت می‌گفت مسخره بازی می‌کرد و شکلک در می‌آورد. (پیشین: ۲۹۲-۲۹۱)

پس از یک سال و نیم که مأمور با بوغوس برخورد می‌کند چهره واقعی او را می‌بیند و این گونه به توصیفش می‌پردازد:

"... واگنشو محاصره کردیم فانوسش روشن بود و بچه‌هاش... آره بچه‌هاشو دور خودش جمع کرده بود و عوض درس شراب درس و بحث دیگری داشتن باورکردنی نبود. با سر بی‌کلاه نشسته بود پای تخته سیاه و تند تند صحبت می‌کرد اما نه مثل بوغوسی که می‌شناختیم؟ شده بود یه آدم دیگه با لحن محکم و حرفه‌ای گنده‌تر از دهن نه نفر از همون ژنده پوشام سر تا پا گوش بودن. خمیدگی پشتش از بین رفت با سینه صاف و اندام کشیده قدم ور می‌داشت، دیگه نمی‌لنگید و سرشو خیلی محکم بالا گرفته بود سوار ماشین که شد لبخند غریبی به صورت داشت." (پیشین: ۳۱۲-۳۱۰)

واگن سیاه که محل زندگی بوغوس و یارانش، است نمودی از سیاهی و تاریکی جامعه و اوضاع نابسامان آن است که سرانجام سبب دستگیری و کشتن آن‌ها می‌شود؛ هرچند در آغاز این سیاهی و تاریکی در پنهان ساختن شخصیت بوغوس و همراهانش نقش مؤثری دارد و عاملی برای رسیدن ندای آزادی و رهایی او به دیگران گردید و قید و بندهای ظلم و ستم روزگار را از بین برد، اما این سیاهی نیز پیام آور مرگ برای آنان بود.

نتیجه‌گیری

در روان‌کاوی نوشته‌های هر نویسنده‌ای دید و نحوه برخورد او با شرایط اجتماعی و مردم زمانه او مورد نظر است. داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های ساعدی نیز از این مقوله جدا نیستند و به گونه‌ای هر یک از نمایش‌نامه‌ها و داستان‌های بازتاب دهنده طرز تفکر و شرایط حاکم بر - زمانه اوست. نوشته‌های داستانی و نمایشی وی بیش از روان و اندیشه‌های مردم می‌پردازند و این نویسنده با توجه به چیرگی سبک فراواقعی و سور رئالیستی بر بیشتر آثارش، بر آن بوده است که مفاهیم روان‌شناسی را بیش از پیش نمایان سازد؛ این اندیشه و شیوه داستانی، بیش از هر اثر دیگری در داستان‌های روستایی او چون ترس و لرز، «عزاداران بیل»، «واهمه‌های بی‌نام و نشان و نمایش‌نامه‌های چوب دست‌های ورزیل»، «دعوت» و... دیده می‌شوند. توانایی او در به تصویر درآوردن ویژگی‌های روان‌شناسی نمایش‌نامه‌ها سبب شد که نمایش‌نامه‌های او از دیگر نمایش‌نامه نویسان متمایز باشد و رویکردی جدید در این عرصه ایجاد کند و به این ترتیب نشان بارزی از خود به جا گذارد. در این زمینه باید به این سؤال که دید روان‌کاوی در داستان‌ها و نمایش‌نامه‌های او تا چه اندازه‌ای اثر گذار بوده، پاسخ داد. اثر مفاهیم روان‌شناسی در این دو ژانر ادبی به یک اندازه بوده اما ساعدی در نمایش‌نامه‌هایش مفاهیم روان‌شناسی را با توجه به تأثیر درمانی و به کارگیری شیوه‌های مختلف سایکودرام نمایان‌تر ساخته است. هم‌چنین همه آثار او به یک اندازه از این مفاهیم برخوردار نیستند، بلکه در برخی از همه است. هم‌چنین داستان‌ها و نمایش‌نامه‌هایش که متأثر از فضایی و هم‌انگیز و سوررئالیستی است دید روان‌شناسانه او به اوج خود میرسد و در این زمینه آثاری با رویکردهای روان‌کاوی که در آن تضادها و نارسایی‌های روانی مردم به تصویر کشیده شده، آفریده است. ساعدی در آغاز دوره نویسندگی خود متأثر از سبک و فضایی رئالیستی بوده و در این خصوص تا اندازه‌ای از سبک داستان‌های برخی نویسندگان ایرانی و خارجی چون آل احمد چخوف، داستایوسکی، تولستوی همپنگوی بهره برده است و آثاری با جنبه‌های واقع‌گرا آفریده که نشان دهنده اجتماع خود نویسنده است؛ هر چند با توجه به روش‌های روان‌شناختی این فضا را متکامل ساخته و شخصیت‌های داستانی را پرورش داده است. هم‌چنین

وی در به کارگیری شیوهٔ ناتورالیستی داستان‌ها سبک نویسندگانی چون، چوبک، برشت، یونسکو، بکت ویلیامز و پیترا که دیدی چپ‌گرا داشته‌اند سرلوحه کار خود قرار داده است و در آن فضای نابسامان جامعه را به همراه جو وهم‌انگیز و ترس‌آور اطراف ترسیم کرده و در پی آن با تأثیرپذیری از تئاتر پوچی نویسندگانی چون، پیترا برشت و، یونسکو فساد مشکلات اجتماعی و نابسامانی‌های روحی و روانی جامعه را بیان کرده است. ساعدی در آثار پایانی خود که متأثر از فضایی وهم‌انگیز و سوررئالیستی موجود در داستان‌های نویسندگانی چون، هدایت، کافکا، کامو، آلن پو و سارتر بوده و توانسته آثار منحصر به فردی در این زمینه بیافریند اما در پاسخ به این پرسش که تأثیرپذیری ساعدی از اندیشه‌های روان‌کاوی با توجه به نظریه‌های روان‌شناسان یا نویسندگان سوررئالیستی چون کافکا، کامو آلن پو و... بوده است یا نه؟ باید گفت که تأثیرپذیری وی از اندیشه‌های و مفاهیم روان‌شناسانه به صورت ویژه و، تخصصی از روان‌شناسانی چون فروید اما در زمینهٔ نمایان ساختن ترس و هراس و بیهودگی و پوچی مردم شهرنشین یونگ و... برده، و مفاهیمی چون بی‌زمانی و بی‌مکانی و... از نویسندگان فوق‌الذکر و اندیشه‌های آن‌ها متأثر بوده در مورد بررسی نمایش‌نامه‌های ساعدی باید افزود که بیشتر آن‌ها متأثر از دیدی چپ‌گرا هستند و ساعدی در آن‌ها با ایجاد فضایی ناتورالیستی مشکلات و رنج‌های قشرهای پایین جامعه را به تصویر می‌کشد. هم‌چنین وی در نمایش‌نامه‌ها شک و تردید اوهم و انگیزه‌های پلید و ناشایست برخی افراد را نمایان می‌سازد و با بهره‌گیری از شیوه‌های درمانی در تئاتر، هم‌چون سایکودرام توانسته است روحیهٔ بیمار و نابسامان افرادی را که از نبود عدالت اجتماعی رنج می‌برند درمان کند. او در این تئاتر درمانی کوشیده است با شناسایی دردها و پریشیدگی‌ها و آشفتگی‌های روحی و روانی در به تصویر کشیدن رنج‌های مردم سهیم باشد. شیوه‌های درمانی نمایش‌نامه‌های وی منعکس‌کنندهٔ برخی از ایده‌ها و نظریات روان‌شناسانی چون فروید، یونگ و به‌ویژه مورو است که در این زمینه برای بارورسازی نمایش‌نامه‌های خود از مفاهیم انسانی و بشر دوستانه و از باورهای جمعی و عامیانه آمیخته به اسطوره‌های جمعی بهره برده است. نکته‌ای که باید افزود این است که ساعدی از سایکودرام، تئاتر درمانی و دردشناسی شخصیت‌ها برای هنرنمایی و آشکار ساختن توانایی‌های خود در این زمینه استفاده نکرده، بلکه با به کارگیری این شیوه‌های درمانی در پی آن بوده که مشکلی از مشکلات اجتماعی و روانی جامعهٔ خود را بکاهد و در نمایش‌نامه‌نویسی تحولی ایجاد کند تا آن را از حالت رکود و خمول اولیه که فقط در سطح روحوضی، روضه خوانی و غیره بوده خارج سازد و این گونه هنر و ژانر ادبی را ارتقا بخشد و به سطح جامعه بکشد و به گونه‌ای افراد را درگیر مسائل اجتماعی سازد و طی آن مشکلات و نابسامانی‌های روحی و روانی افراد را نیز درمان کند.

منابع

- امامی، نصرالله، مبانی و روشهای نقد ادبی، چاپ اول، انتشارات جام، ۱۳۸۵.
- پاینده، حسین، شرحی کوتاه درباره روان‌کاوی، نویسنده: زیگموند فروید، مترجم حسین پاینده، ۱۳۸۲.
- پاینده، حسین، مبانی فرمالیسم در نقد ادبی، کیهان فرهنگی، ۱۳۸۵.
- روزنهان، دیوید ال و مارتین ای. پی. سلیگمن، آسیب‌شناسی روانی، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران، ساوالان ۱۳۷۹.
- زرین کوب، عبدالحسین، ارزش میراث صوفیه، تهران - چاپ اول سال - ناشر انتشارات آریا، ۱۳۴۴.
- ساعدی، غلامحسین، عزاداران بیل، نشر قطره، چاپ چهاردهم، ۱۳۷۷.
- ساعدی، غلامحسین، تاتارخندان، اهواز، به نگار ۱۳۷۳.
- ستاری، جلال، اسطوره در جهان امروز، تهران: نشر مرکز ۱۳۸۷.
- شمیسا، سیروس. داستان یک روح. تهران: انتشارات فردوس، چاپ ششم، ۱۳۸۳.
- شولتز، دوان. پی و سیدنی ال شولتز. نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: ویرایش ۱۳۸۹.
- فروید، زیگموند، تفسیر خواب. ترجمه شیوا رویگریان. تهران: نشر مرکز ۱۳۹۱.
- فروید، زیگموند، هذیان و رؤیا در گرادایوی ینسن (به انضمام اصل نوول)، ترجمه محمد نوائی، بیجا، بینا ۱۳۳۴.
- گرین، ویلفرد و دیگران، مبانی نقد ادبی، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: انتشارات نیلوفر ۱۳۷۶.
- گیانچی، صالحی مازندرانی، نسرين و. محمدرضا، «نقد روان‌کاوانه باورها و کنش‌های عامیانه در مجموعه داستان عزاداران بیل غلامحسین ساعدی». ادبیات پارسی معاصر، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، صص ۲۵ - ۵۰. ۱۳۹۵.
- میرعابدینی، حسن، صدسال داستان‌نویسی، تهران، چشمه ۱۳۸۰.

Abstract:

The approach of fictional psychology is to use modern psychological theories in these narratives to explain the psychological origins of the creators. Since stories and dreams, like myths, deal with the unconscious mind of a person and reveal the content of the unconscious mind. Freud's fundamental theory is that the major part of behavior is rooted in unconscious processes, therefore, he used stories and myths as a platform to unite the three parts. Psyche imagines. Carl Gustav Jung and, accordingly, his followers, considering the importance of the collective unconscious, visualize the essence of mythological stories in the form of a journey, which in most cases has psychological and symbolic dimensions, with the aim of familiarizing the hero with Gholamhossein Saedi is one of the story writers who deals with psychological issues and problems and matters related to the soul and psyche of the characters. is proficient This research examines some works of Gholamhossein Saedi in fictional psychoanalysis using a descriptive-analytical and library method

بررسی نقد روان‌کاوانه رمان «سگ و زمستان بلند» اثر شهرنوش پارسی‌پور

حمیدرضا قانونی

استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران

hrghanooni@pnu.ac.ir

پروین غلامحسینی

پژوهشگر پسادکتری و مدرس دانشگاه، دانشگاه شهرکرد

parvin2022gh@yahoo.com

چکیده

روان‌کاوی عنوانی است که زیگموند فروید، در سال ۱۸۹۶ برای نام بردن روش ابداعی خود در درمان اختلالات روانی و بیماری‌های روان‌تنی به کار برد. روان‌کاوی تنها به نظریه‌پردازی فروید اکتفا نکرد و از آغاز قرن بیستم تا به امروز با نظریات تکمیلی شاگردان و پیروان وی گسترش و توسعه بسیاری یافته است. فروید معتقد بود که رمان ماهیتی شبیه به مطالعات موردی روان‌کاوانه دارد. روان‌کاوی از بدو پیدایش با ادبیات عجین بوده و به رغم آنکه در اصل برای نقد ادبی ابداع نشده است، می‌تواند در مطالعات نقادانه ادبی کاربرد داشته باشد. با این تفاوت که روان‌کاو به روشنی علت بیماری را توضیح می‌دهد، در حالی که رمان‌نویس تنها اختلالات روانی را نشان می‌دهد تا خواننده بتواند پیشینه یا علل رفتار بیمارگونه شخصیت‌های رمان را درک کند. یکی از روش‌های بررسی و ارزیابی آثار ادبی، نقد و تحلیل آن بر اساس دستاوردهای روان‌شناسی است. پژوهش پیش رو به روش توصیفی-تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتاب‌خانه‌ای شکل گرفته است. رمان سگ و زمستان بلند نوشته شهرنوش پارسی‌پور یکی از آثار برجسته ادبیات ایران است که به نقاط عطفی در زندگی شخصیت‌ها و تحولات اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد. در تحلیل این رمان بر اساس نظریه روان‌کاوی می‌توان به شخصیت‌ها و ناخودآگاه، تعارضات درون فردی، آرمان‌ها و ناکامی‌ها، تأثیر محیط و جامعه اشاره کرد. با توجه به بررسی انجام شده، محیط اجتماعی و فرهنگی که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند، به شدت بر رفتار و تصمیمات و ضمیر ناخودآگاه آن‌ها تأثیر می‌گذارد. در این رمان به وضوح می‌توانیم ببینیم که چگونه شخصیت‌ها تحت تأثیر باورها، سنت‌ها و انتظارات جامعه خود قرار می‌گیرند. در این رمان، تعامل شخصیت‌ها با باورها، سنت‌ها و انتظارات جامعه به وضوح نمایان است. این عوامل اجتماعی به عنوان یک زمینه مهم برای شکل‌گیری هویت شخصیت‌ها عمل می‌کنند و به طور مستقیم بر احساسات و رفتارهای آن‌ها تأثیر می‌گذارند. شخصیت‌ها ممکن است به دلایل مختلفی از جمله ترس از طرد شدن یا تمایل به پذیرش اجتماعی، به پایبندی به این باورها و سنت‌ها ادامه دهند. این نوع تأثیرات نه تنها بر روابط بین شخصیت‌ها بلکه بر تصمیم‌گیری‌ها و خط مشی‌های زندگی آن‌ها نیز تأثیر می‌گذارند.

کلیدواژه‌ها: نقد روان‌کاوانه، ساز و کار دفاعی، رمان، سگ و زمستان بلند.

۱. مقدمه

جنبش روان‌کاوی، مکتبی است که در درجهٔ نخست بر فروید و در درجهٔ دوم بر پیروان او (یونگ، آدلر، کارن هورنای و...) متمرکز است. این جنبش از نظر هدف، موضوع مطالعه و روش از همان ابتدا از خط فکری روان‌شناسی دور شد. موضوع مورد مطالعه آن رفتار نابهنجار است که تا اندازه‌ای در سایر مکتب‌ها مورد غفلت قرار گرفته بود (ر. ک: شولتز و آلن شولتز، ۱۳۸۲: ۲۲۹ به نقل از حسن‌پور، ۱۳۹۲: ۲). این مکتب در حوزه‌های مختلف اندیشهٔ بشری تأثیرگذار بوده است؛ یکی از این حوزه‌ها ادبیات است که در آن نقد روان‌کاوانهٔ آثار ادبی، جایگاه مهمی برای خود پیدا کرده است؛ بنابراین روان‌کاوی و ادبیات، هر دو با تجربهٔ زبان، گفتار و حوزهٔ خیال سر و کار دارند. «فلمن به ضروری بودن ارتباط روان‌کاوی و ادبیات اشاره می‌کند. از دیدگاه او ادبیات برای روان‌کاو، زمینهٔ کاربردی ایجاد می‌کند و اصول نظری زیربنای اسلوب‌شناسی تحلیگرانه را به دست می‌دهد» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۲۲۱). مفاهیم بنیادین روان‌کاوی بر اساس و با ارجاع به ادبیات شکل گرفته‌اند. فروید آشنایی عمیقی با شاهکارهای ادبی جهان داشت و در آثارش بارها به نمایش‌نامه‌های شکسپیر، رمان داستایفسکی، اشعار گوته و آثار سایر ادبای برجسته استناد می‌کرد. او در سال ۱۹۰۶ در نوشتاری با عنوان «اداء سهمی به شکسپیر به عنوان «درخشانترین آثار ادبی» نام برد (ر. ک: فروید، ۱۹۰۶: ۲۴۵-۲۴۷).

از آنجا که نقد روان‌کاوانه عمدتاً به حیات روانی و سازوکارهای ذهن می‌پردازد، به طور کلی ادبیات داستانی مدرن و ادبیات روایی معطوف به شخصیت‌گزینیه‌های مناسبی برای این رویکرد نقادانه هستند. برخی از متونی که نقد روان‌کاوانه راحت‌تر به آن‌ها اعمال می‌شود از این قرارند: رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و فیلم‌هایی که شخصیت اصلی‌شان از اختلال‌های روانی رنج می‌برد و این اختلال‌ها روابط او با دیگران را تحت تأثیر قرار می‌دهند؛ متونی که شخصیت اصلی‌شان دچار روان‌پریشی است؛ متون مدرنی که در آن‌ها از تکنیک روایی سیلان ذهن، تداعی، تک‌گویی درونی و گفتار غیرمستقیم آزاد بیشتر استفاده شده باشد؛ آثار ادبی‌ای که شخصیتی پویا دارند (به بیان دیگر، شخصیت اصلی بر اثر تجربه‌های روانی‌ای که از سر می‌گذارد، در پایان داستان تحول پیدا می‌کند و اکنون واکنش‌های روانی متفاوتی به سایر شخصیت‌ها و کلاً جهان پیرامونش نشان می‌دهد (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۰۶).

اگرچه امکان کاربرد نظریه‌های روان‌کاوی برای نقد متون شخصیت‌محور بیشتر است، اما باید متذکر شد حتی وقتی که تمرکز یک اثر ادبی به فرد معین و حیات روانی او نیست بلکه به روابط بینافردی در جامعه یا به مسائل فرهنگی می‌پردازد، باز هم امکان استفاده از مفاهیم این نظریه برای تبیین معانی ضمنی متن وجود دارد. همان‌گونه که لیس تاپسن به درستی اشاره کرده است، «نقد روان‌کاوانه را می‌توان در تلفیقی خلاقانه با نقد مارکسیستی، نقد فمینیستی، نقدپسااستعماری و امثال آن به کار برد» (تاپسن، ۲۰۱۱: ۱۰۵). همهٔ این رویکردها شکل مختلف ستم را مورد تحلیل قرار می‌دهند: نقد مارکسیستی ستم طبقاتی را برملا می‌کند؛ نقد فمینیستی نابرابری جنسیتی را می‌کاود، خوانش پسااستعماری متون ادبی نیز «با عطف توجه به شکل‌های گوناگون ستم و مقاومت در نظرگاه‌های به حاشیه رانده شده می‌کوشد کاری کند که این نظرگاه‌ها بیشتر دیده شوند» (کوش، ۱۳۹۶: ۲۱۵). هر جایی که ستمی روا داده می‌شود، خواه ستم طبقاتی، جنسیتی و یا فرهنگی، روان‌آحاد جامعه هم تحت تأثیر قرار می‌گیرد. برای مثال، ستم طبقاتی به فرودستان باعث می‌شود که افراد طبقات تحتانی جامعه احساس حقارت کند، ستم جنسیتی، احساسی از فرومربگی در زنان به وجود می‌آورد (ر. ک: پاینده، ۱۳۹۸: ۱۰۶-۱۰۷). پیامد ستم‌دیدگی اجتماعی، خدشه‌دار شدن عزت نفس و

احساس ناایمنی وجودی است. با توجه به ماهیت روانی این پیامدها، حتی آثار ادبی‌ای که به روابط روابط فرافردی (روابط کلان اجتماعی) نظر دارند، می‌توانند موضوع تحلیل‌های روان‌کاوانه قرار گیرند (همان).

۱-۱. اصول و مفروضات بنیادین روان‌کاوی

۱. انسان واجد بُعدی ناخودآگاه است. روان‌کاوی، تصویر دیرینه انسان به منزله موجودی خردورز و مسلط بر خویشتن را واژگون کرد. از زمان فلاسفه یونان باستان، خرد آن مزیت اعتلا دهنده‌ای محسوب می‌شد که انسان را بر سایر جانداران برتری می‌داد. نقطه آغاز نظریه روان‌کاوی به پرسش گرفتن همین «من» واحد، خردورز و آگاه از حال و روز خویشتن است. از منظر فروید، این «من» یکپارچه نیست، بلکه به دوپاره «آگاه» و «ناخودآگاه» انشقاق یافته است و در این دو بودگی، دست بالا را ضمیر ناخودآگاه دارد. ضمیر ناخودآگاه چنان سیطره‌ای بر تصمیم‌ها و ادراک‌های ما دارد که حتی وقتی گمان می‌کنیم مطابق با اراده و قصد خودمان کاری را انجام می‌دهیم، ممکن است ناخودآگاهانه خود را فریب داده باشیم. از نظر او ضمیر ناخودآگاه به مراتب بزرگ‌تر از ضمیر آگاه و پیش‌آگاه است و هدف از درمان روان‌کاوانه، پی بردن به مفاد و محتویات ناپیدای این حوزه از روان و ارتقاء آن به سطح آگاهی است.

۲. رؤیا شاهرهای برای راه یافتن به ضمیر ناخودآگاه است. آن دسته از امیال که با ملاک‌های اخلاقی، قانونی و غیره تضاد داشته باشند، از ساحت آگاهی به ساحت ناخودآگاهی واپس‌رانده می‌شوند. «واپس‌رانی» در زمره اساسی‌ترین مفاهیم روان‌کاوی و نتیجه تعارض یا ناسازگاری بین امیال ما از یک‌سو و هنجارهای اجتماعی یا آموزه‌های اخلاقی‌مان از سوی دیگر است. در این رویارویی، غالباً هنجارهای اجتماعی و آموزه‌های اخلاقی دست بالا را دارند و امیال فردی مغلوب می‌شوند و در ضمیر ناخودآگاه جای می‌گیرند. مطابق با این نظریه آنچه از ضمیر آگاه به ضمیر ناخودآگاه رانده می‌شود، از بین نمی‌رود بلکه به شکل‌های دیگری به ما بازمی‌گردد. از جمله به شکل رؤیا، انواع کنش پریشی (مثلاً تپق)، تداعی‌های ذهنی و خیال‌بافی. از این رو تعارض‌های حل نشده روانی‌مان یا خاطرات مشوش‌کننده از رویدادهای گذشته، به صورت‌های دیگری (به شکل‌هایی مبدل) در رؤیاهایی که شب‌ها می‌بینیم به ما بازمی‌گردند» (پاینده، ۱۳۹۸: ۸۰).

۳. شخصیت بر اثر رشد روانی در دوره کودکی شکل می‌گیرد. نظریه روان‌کاوی بر این باور استوار شده است که برای فهم احوال روانی اشخاص در حال حاضر، باید به گذشته آن‌ها برگردیم و ببینیم در نخستین سال‌های کودکی، چه تجربیات روانی‌ای را از سرگذراندند و این تجربیات چگونه اثر ماندگار خود را در اعماق روان آن‌ها باقی گذاشت (همان: ۸۸).

۱-۲. روش‌شناسی نقد روان‌کاوانه

مفاهیم روان‌کاوانه، از زمان مطرح شدن این نظریه در اوایل قرن بیستم تا به امروز، هم در شیوه فهم ادبیات (نقد ادبی) تأثیر گذاشته‌اند و هم در تولید آن (آفرینش متون ادبی). بسیاری از نویسندگان، شاعران، نمایش‌نامه‌نویسان و فیلمسازان با تأثیرپذیری مستقیم از این مفاهیم، آثار خود را به کاوش در تاریک‌ترین حوزه‌های حیات روانی انسان معطوف کردند. نقد روان‌کاوانه متون ادبی، از جمله می‌تواند به شکل‌های زیر صورت بگیرد:

الف) تحلیل داستان بر اساس الگوی ساختاری ذهن: یکی از عناصر مهم و اصلی داستان‌ها، کشمکش است که در تحلیل هر روایتی می‌تواند موضوع تحلیل قرار گیرد. در گذشته، کشمکش را در تعریفی ساده و کاهنده این طور معرفی می‌کردند: تعارض یا جدایی که یا به صورت اختلاف دو شخصیت نشان داده می‌شود (کشمکش بیرونی) یا به صورت درگیری درون‌ذهنی یک شخصیت واحد که بین دو میل متناقض مردد مانده است (کشمکش درونی). اما امروزه می‌توانیم تعریف دقیق‌تری از کشمکش به دست دهیم و بگوییم که «در هر داستانی کشمکش شالوده‌تکوین و بسط‌پی‌رنگ است، به صورت رویارویی دو نیرو بروز پیدا می‌کند و می‌تواند یک نوع یا ترکیبی از انواع چهارگانه زیر را شامل شود: کشمکش فیزیکی (بین انسان و انسان، یا انسان و طبیعت)؛ کشمکش متافیزیکی (بین آمال فردی و تقدیر)؛ کشمکش اجتماعی (بین فرد و جامعه، یا بین نفس منفرد و عرف همگانی) و کشمکش روانی (بین دوپاره از نفس انشقاق یافته شخصیتی واحد)» (پاینده، ۱۳۹۸: ۹۳). کشمکش از هر نوعی که باشد، لزوماً باید با توجه به چند و چون رابطه شخصیت‌های داستان بررسی شود، خواه رابطه بینافردی آن‌ها با یک‌دیگر یا جامعه و خواه رابطه آن‌ها با جهان درونی خودشان.

ب) تحلیل ضمیر ناخودآگاه متن ادبی بر اساس «کار-رؤیا»: بسیاری از منتقدان ادبی روان‌کاوی پی‌رنگ رمان‌ها، فیلم‌ها و شعرهای روایی را با رویدادهای رؤیا مقایسه می‌کنند و لذا مبحث «کار-رؤیا» در روان‌کاوی را چهارچوبی برای نقد متون ادبی و آثار هنری می‌دانند. رؤیا و ادبیات در واقع خیال‌پروری‌هایی هستند که ضمیر ناخودآگاه شکل و شمایل‌شان را عوض می‌کند تا این خیالات بتوانند در خواب‌های ما به نمایش درآیند یا به صورت آثار ادبی منتشر شوند (همان: ۹۴).

پ) روان‌کاوی شخصیت‌های داستانی: یکی از پرکاربردترین شیوه‌های استفاده از نظریه روان‌کاوی در مطالعات نقدانه ادبی، کاوش در ساحت روانی شخصیت‌هایی است که نویسندگان در آثارشان خلق می‌کنند. در کاربرد بالینی روان‌کاوی (تشخیص و درمان اختلال‌های روانی اشخاص واقعی) روان‌کاوی می‌کوشد تا خاطرات بیمار از دوره کودکی‌اش را احیا کند و به محتوای ضمیر ناخودآگاه بیمار پی ببرد. در نگاه اول، این‌طور به نظر می‌رسد که در روان‌کاوی شخصیت‌های داستانی نمی‌تواند به این روش صورت بگیرد؛ زیرا منتقد ادبی در بهترین حالت فقط به رؤیاهای شخصیت‌ها دسترسی دارد و از دوره کودکی این شخصیت‌ها یا تداعی‌های ذهنی آن‌ها اطلاعی ندارد. اما اگر دقت کنیم، درمی‌یابیم که در بسیاری از آثار ادبی، دوره کودکی شخصیت‌های داستانی از طریق تکنیک‌هایی هم‌چون «پس‌نگاه» (فلاش‌بک) یا «روایتگری واپس‌نگر» برای خواننده بازسازی می‌شوند. گاه نیز از نشانه‌هایی در رفتار شخصیت‌ها به «تثبیت» شدن آن‌ها در مراحل خاصی از رشد روانی‌شان پی می‌بریم. علاوه بر این‌ها، تکنیک‌هایی از قبیل سیلان ذهن، تک‌گویی درونی، گفتار غیرمستقیم آزاد یا روایتگری سوم شخص دانای کل، غالباً همان نوع اطلاعاتی را در اختیار منتقد ادبی می‌گذارند که آزمون تداعی آزاد یا آزمون لکه‌های جوهر (تست رورشاخ) در اختیار روان‌کاو می‌گذارند (همان: ۹۵).

ت) روان‌کاوی خواننده: یکی دیگر از روش‌های نقد روان‌کاوانه که در دهه‌های اخیر مطرح شده، روان‌کاوی خواننده است. برجسته‌ترین نظریه‌پرداز این رویکرد، استاد و پژوهشگر آمریکایی، نورمن هالند، استدلال می‌کند که تفسیرهای متفاوت خوانندگان از متنی واحد، یا هم‌دلی یک خواننده با شخصیت اصلی داستان و تنفر خواننده‌ای دیگر

از همان شخصیت، ریشه در تفاوت هویت روانی آن خوانندگان دارد. از نظر او تحلیلی که هر منتقد از متن به دست می‌دهد، به طریق اولی نوعی واکنش حاصل آمده از مضمون هویت آن منتقد است و بیش از آنکه معنای خاصی در متن را روشن کند، مفاد ضمیر ناخودآگاه خود او را آشکار می‌کند (همان: ۹۷).

۳-۱. **مختصری از رمان سگ و زمستان بلند:** پارسی‌پور در اغلب رمان‌هایش، با نمادین کردن نظم مورد انتقاد و تهی ساختن آن از زمان و مکان، وجوه مشخص تاریخی آن را از بین می‌برد. اما در رمان «سگ و زمستان بلند» گرایش اجتماعی نویسنده وضوح بیشتری می‌یابد. این رمان طرحی ساده دارد. آنچه در این رمان اهمیت دارد، تحول تدریجی شخصیت حوری در گذر این واقعه است. «رمان بن‌بست مبارزه و مرگ تأسف بار مبارز را، آن هم پس از سرگردانی پوچ و زندگی بی‌حاصل و نکبت‌بار، توضیح می‌دهد. این رمان، بحران انتقال و ناهماهنگی اجتماعی را باز می‌گوید و با این همه، داستان، داستان زندگی و صدای گرم و شرمنده‌ای است که از اعماق خاک بالا می‌آید» (صفائی حائری، ۱۳۸۰: ۱۴۹). رمان در چهار بخش از زاویه دید اول شخص و از زبان حوری - دختر خانواده - روایت می‌شود. حوری دختر نوجوانی است که به توصیف حالات و روحیات تمام شخصیت‌ها و همچنین وصف بی‌قراری‌های روحی خویش می‌پردازد. بخش اول رمان با تصویر مجلس روضه از سوی راوی رمان (حوری) آغاز شده است. حوری به زنانی که در مجلس روضه‌خوانی شرکت کرده‌اند، می‌نگرد. مجلس روضه به مناسبت مرگ برادر حوری، حسین، برگزار شده است. حسین پسر دوم خانواده است که پس از سال‌ها حبس به خانه بازمی‌گردد؛ اما مرحله به مرحله سعادت خویش را از دست می‌دهد و عاقبت به سقوط در ورطه شراب‌خواری و ولگردی، در اوج ناامیدی می‌میرد. نویسنده در بخش دوم رمان، به وصف عشق‌ها و شکست‌ها، انزوا و پوچی حوری می‌پردازد. حوری به دلیل روابط عاشقانه با پسران همسایه (فریبرز و منوچهر)، تحت فشار و آزادی‌های روحی خانواده به‌ویژه پدرش قرار می‌گیرد. او سنت‌ها را زیر پا می‌گذارد و به بیراهه می‌رود.

فصل سوم رمان از بازگشت و حضور علی و زنش حکایت دارد. حوری، علی را نیز به رغم تحصیل کرده بودن، نماینده دیگری از سنت می‌یابد و در مقابل او می‌ایستد. فضای پایانی رمان، فضایی متفاوت و رؤیایی دارد. حوری عشق‌های ناکام و وهم‌های خویش را توصیف می‌کند. وقتی کارمند می‌شود، «گویی به فضایی خواب‌گونه، بیدادگر و کافکایی تبعید شده است» (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۷۲۲). با این‌که سال‌ها گذشته است، حوری هم‌چنان شریک کابوس‌های حسین است. یک شب مردی که با خود اضطراب می‌آورد، حوری را با خود به دنیای عجیب بندیان کفن‌پوش می‌برد. این‌ها همان زندانیان سیاسی هستند که حسین سال‌ها پیش ماجرایش را برای حوری تعریف کرده بود. حوری به دنیای زندانیان مُرده قدم می‌گذارد و توسط همان زندانیان متوجه می‌شود که مرد همراهش همان مرد کابوس‌های حسین است. راوی (حوری) در فصل اول بیشتر ناظر است تا شخصیتی در گیر وقایع، از همه فاصله می‌گیرد تا عمق قضایا را بهتر ببیند و پوچی روابط‌شان را با طنز و استهزا بنمایاند. اما در بخش‌های بعدی، عشق‌های ناکام و وهم‌های خویش را توصیف می‌کند. در این بخش‌ها نوعی گسستگی از بخش اول به چشم می‌خورد. نویسنده با گسترده‌ترین طرح رمان، توانسته انسجام آن را حفظ کند، تنها وجود راوی واحد است که رمان چندپاره را به هم می‌پیوندد.

قبادی و هوشنگی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی روان‌کاوانه شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر» سعی دارند شخصیت زال در شاهنامه از نگاه روان‌شناسی مورد نقد و بررسی قرار دهند و ویژگی روانی این شخصیت در چارچوب نظریه عقده حقارت و برتری جویی آلفرد آدلر تحلیل و بررسی کنند.

طایفی و نصیری (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «نقد روان‌کاوانه شخصیت ابوالفضل بیهقی بر مبنای مکانیزم‌های دفاعی آنا فروید» بر اساس متن تاریخ بیهقی و با بهره‌گیری از روش تحلیلی به بررسی شخصیت ابوالفضل بیهقی و بعضی از شخصیت‌های اثر او، از جمله امیر مسعود غزنوی پرداخته و نشان داده‌اند که با استفاده از نقد روان‌کاوانه می‌توان تا حدودی سیمای واقعی نویسنده و اظهارنظر او را در اثرش بازشناسی کرد، بنابراین با استفاده از مکانیزم‌های دفاعی که آنا فروید علیه اضطراب مطرح کرده و همچنین ساز و کارهای دفاعی که دانیل کانز برشمرده است، به این نتیجه رسیده‌اند که بیهقی اگرچه در جای‌جای کتاب خود برای رعایت احترام به امیر مسعود غزنوی و پیران که پیرایه ملک هستند، سکوت می‌کند، نویسنده‌ای است که افزون بر روحیه انتقادی، قلم جسورانه‌ای دارد که در این راه از روش‌های مختلفی که در علم روان‌کاوی بر مبنای فرافکنی، سرکوبی، بهانه تراشی و... مطرح می‌شود، بهره می‌گیرد.

قربانی‌پور (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «نقد و بررسی روان‌کاوانه شخصیت رستم و سهراب (بر اساس داستان رستم و سهراب) سعی کرده‌اند شخصیت رستم و سهراب از نگاه علم روان‌شناسی مورد نقد و بررسی قرار دهند و ویژگی‌های روانی و شخصیت‌های آن در چارچوب نظریه‌های روان‌شناسان بزرگی چون آلبرت ایس، فریتز پرلز، آلفرد آدلر و رولومی در دو بخش اصلی مورد بررسی قرار دهند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که بر مبنای علم روان‌شناسی، رستم انسانی مضطرب، عقلانی و در عین حال غیر عقلانی است که فعالیت و تلاشش برای دیگران است و به شدت جویای نام است و با هدف دفاع از شرافت میهن تن به نبرد با فرزند خویش می‌دهد. سهراب، خیال باف و مهربان است؛ تحت تاثیر غرور جوانی، برای کسب قدرت و مقام طرح پیروزی بر کشور ایران را در سر می‌پروراند. صالحی مازندرانی و گبانچی (۱۳۹۵) در مقاله «نقد روان‌کاوانه باورها و کنش‌های عامیانه در مجموعه داستان عزاداران بیل غلامحسین ساعدی» تلاش بر آن دارند که چگونگی تأثیر و به کارگیری این اندیشه‌های روان‌شناسی بر مجموعه داستان «عزاداران بیل»، به روشی تحلیلی واکاوی کنند. این مقاله افزون بر بررسی عناصری چون منش‌ها و کنش‌های روانی شخصیت‌ها که در هم‌آوایی با یک‌دیگر هستند، باورها، کنش‌های عامیانه و خرافات را که در روان‌شناسی جمعی مطرح می‌شوند، تحلیل می‌کند.

مصطفوی نیا (۱۴۰۰)، «قرائت روان‌کاوانه داستان "طعم گس خرما" نوشته زویا پیرزاد»؛ در این مقاله پس از معرفی مختصر نقد روان‌کاوانه، شخصیت اصلی داستان (همسر شازده) براساس الگوی‌های روانی ذکر شده مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ نیازی و محمدی (۱۳۹۱)، «تحلیلی روان‌کاوانه از داستان سیاه زنگی از کتاب «شیبه اسب سفید» زکریا تامر»؛ این مقاله در تحلیل داستان مذکور به تحلیل شخصیت‌های داستان و حوادث آن از منظر نظریه‌های روان‌کاوی جدید پرداخته است و هریک از شخصیت‌های داستان را طبق تقسیم‌بندی فروید نماد و نماینده بخشی از ناخودآگاه انسان قرار داده است.

۲. بحث و بررسی: نمونه‌ای از نقد ادبی روان‌کاوانه (رمان سگ و زمستان بلند)

فروید در کتاب دوران‌ساز خود، تفسیر رؤیا می‌نویسد که «تعبیر رؤیا شاهراه رسیدن به شناختی از فعالیت‌های ناخودآگاه ذهن است» (فروید، ۱۹۹۱: ۷۹۶). به عبارتی، رؤیا صورتی دگرگون‌شده از هراس یا آرزو است که رؤیابین در بیداری آن را واپس‌مانده، یعنی در زمان سیطره ضمیرآگاه بر ذهن و اعمال شدن سانسور بر ضمیر ناخودآگاه. از این رو، تحلیل رؤیاها یا خیال‌پروری‌ها یا تداعی‌های بیمار و رمزگشایی از اجزاء تشکیل‌دهنده آن‌ها، حکم راه بردن به هزار توی پر پیچ و خم و تاریک ضمیرناخودآگاه را دارد. امر حادث‌شده‌ای که شخصیت اصلی را دچار فروپاشی روانی کرده (محتوای نهفته خیال‌پروری‌های او)، در پس روایت مغشوشی که در داستان می‌خوانیم، ناگفته و پنهان مانده است. منتقد روان‌کاو به‌ویژه می‌بایست خاطرات مشوش‌کننده مربوط به این امر حادث شده را از لابه‌لای خط‌های درهم و برهمی که راوی ترسیم می‌کند بیرون بکشد. فروید پنج ساز و کار را در تبدیل ساختمایه‌های نهفته که به رؤیای آشکاری که به خواب می‌بینیم دخیل می‌دانست که در اینجا مصداق‌های موارد مهم آن‌ها را در رمان «سگ و زمستان بلند» بررسی می‌کنیم:

۲-۱. مقاومت برای به یاد نیوردن: روان‌کاوی را شفا از راه «گفت‌وگو» نامیده‌اند؛ به این معنا که بیمار با سخن گفتن از رویدادهای گذشته، روان زخم یا ضایعه‌ای روانی را برملا می‌کند که خود وقوفی آگاهانه به آن ندارد. ابزار روان‌کاو برای نیل به این مقصود، تداعی آزاد است، فرآیندی که خاطرات سرکوب شده یا واپس‌رانده شده به ضمیرناخودآگاه را احیا می‌کند (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۳۰). هنگام به یاد آوردن این خاطرات هم‌چنین افکاری یه ذهن بیمار متبادر می‌شود که او می‌بایست آن‌ها را بدون احساس شرم و بدون سانسور بیان کند. ویژگی بارز گفتار بیماران روانی (به‌ویژه بیماران روان‌پریش)، فقدان ضبط و ربط منطقی بین اجزاء کلام است. آنچه بیمار بیان می‌کند، روایتی از امر حادث شده است. لیکن این روایت را نمی‌توان به سهولت دنبال کرد یا فهمید؛ زیرا حلقه‌های واسطی که اپیزودهای این روایت را به هم پیوند می‌دهند، در گفتار بیمار غایب هستند. سکوت، انقطاع و گسیختگی، کارکردی دوگانه دارند: از سویی روایت بیمار را مغشوش و نافهمیدنی می‌کنند و از سویی دیگر نشانه‌های مهمی از سمت‌وسویی به دست می‌دهند که تحلیل‌گر روان برای فهم آن روایت می‌بایست در پیش بگیرد. بیمار چیزی را (خاطره‌ای، احساسی، هراسی، آرزویی یا میلی را) واپس‌رانده است که دائماً راهی برای بازگشتن به ضمیر آگاه او می‌جوید. از جمله بزرگ‌ترین کشف‌های فروید درباره سازوکارهای ذهن بشر این بود که امر واپس‌مانده به انحاء مختلف بازمی‌گردد و به شکل وسواسی مزمن ذهن آدمی را به خود مشغول می‌دارد. آنچه بیمار ظاهراً به فراموشی سپرده است و خود از آن اظهار بی‌اطلاعی می‌کند، در «کنش‌پریشی‌آورد و عرضه اندام می‌کند. بدین سبب، گفتار بیمار کارکردی متناقض‌نمایانه دارد: هم برملا می‌کند و هم پنهان، هم راهنماست و هم گمراه‌کننده (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۳۱).

یکی از ویژگی‌های بارز و چشمگیر رمان «سگ و زمستان بلند» که در اپیزودهای فراوانی مشاهده می‌کنیم، همین تنش دائمی بین گفتن و نگفتن یا بیان و سکوت است. برای مثال سکوت «حوری»، شخصیت اصلی رمان، از هراس‌ها و اضطراب‌های انباشته شده در ساحت ناخودآگاه روان او سرچشمه گرفته است. نشانه‌های این کشاکش بین میل و هراس را در مثال زیر می‌توان دید:

«علی گفت، «حوری، لیزا می‌گوید تو می‌توانی با ما بیایی امریکا، هیچ فکرش را کرده بودی؟»

«نه.»

«خوب نظرت چیست؟»

«نمی‌دانم، فکرش را نکردم.»

«آقا جون شما چی فکر می‌کنید؟»

«به من مربوط نیست.»

علی با چشم از من پرسید چرا، بعد گفت، «قه‌رید باهاش؟»

«نه»

«پس...»

«خب دختر بزرگی است، هر چی خودش می‌خواهد. به من چه.»

«چند ساله هستی حوری؟»

«بیست و دو سه ساله»

«خوب اول عشق است. می‌توانی آنجا بروی دانشگاه، نمی‌دانی چقدر عالی است.»

خانم‌جان گفت، «دانشگاه را ول کرد.»

«آره حوری؟ راست می‌گویند؟»

«راست می‌گویند.»

«چرا؟»

«حوصله نداشتم.»

«به، اینکه حرف نشد. خب شاید دلت می‌خواهد شوهر کنی؟»

«نه علی جون.»

علی گفت، «اینجا اصلاً چه خبر است، آدم فکر می‌کند همه‌اش در خواب است، مثل اینکه همه خوابند؟ آخر چی

شده؟»

آقا جان با استفهام او را نگاه کرد. گفت، هیچی، طوری نشده.»

«نه، یک طوری شده، بالاخره من نباید بفهمم، مگر من از خانواده نیستم؟»

خانم‌جان گفت، «نه، چرا عصبانی می‌شوی. آخر خبری نیست.»

«نه، یک چیزی هست.»

... علی گفت، «یک چیزی هست، مثلاً من هنوز نفهمیدم او چطوری مُرد، چرا مُرد، هیچکس نمی‌گوید.»

رباب به گریه افتاد. گوشهٔ روسری‌اش را جلو چشمانش گرفت.

آقا جان گفت، «خفه!»

... «پس چرا شما جلوی‌ش را نمی‌گرفتید؟»

«نمی‌شد، حرف گوش نمی‌کرد. بچه که نبود. هر چی بهش می‌گفتند پشت گوش می‌انداخت.»

... بیا، این اتاقش، عین اول مانده، فقط رنگش عوض شده، این را هم او کرده، حوری، من نکردم.»

علی گفت، «حوری، خب حوری، چرا اسم حوری را نمی‌بری؟»

«خب حوری که جلوی چشمهای توست، دیگر چطوری اسمش را ببریم.»

... خانمجان سرش روی سفره خم شده بود، علی گفت، «آره حوری، درست است؟»

... وقاحت را می‌بینی؟»

... «چرا؟»

«نمی‌دانم.»

علی با ناباوری به من نگاه می‌کرد، «کاری‌ام کرده بودید؟»

آقاجان با نفرت به من نگاه می‌کرد. ته چشمهایش حس کشتن می‌دیدم. رویم را برگرداندم و به علی خیره شدم.

... گفت، عزیزم اینجا یک جامعه سستی است.»

گفتم، درست است، سستی است. اما شما همین که می‌روید سنت یادتان می‌رود، برکه می‌گردید بیاد سنت می‌افتید.

آن حسین مانده بود که همین سنت را عوض کند، نرفته بود، اهل فرار نبود (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۴۵-۲۴۷).

- چرا نمی‌فهمید یک چیزهای عوض شده است؟ می‌دانی اگر تعریفها را عوض نکنید، اگر تغییر را نپذیرید، آنچه

پیش آمده مثل بختکی روی سرتان خواهد افتد.

علی حالا با حیرت نگاه می‌کرد. سکوت بدی در اتاق بود. صدای بال زدن مگسی را می‌شنیدم.

... گفتم، «من تا وقتی نتوانم مسئله شئی بودن خودم را حل کنم نمی‌توانم کار دیگری بکنم. علی جان من انسان

نیستم، یک شئی هستم، یک شئی جنسی. این مرا اذیت می‌کند...

... پرسید، «خب چرا از راه درستش نمی‌روی؟ تو مثل آن مرحوم هستی، در اندیشیدن به هر چیزی دندانهایت را

روی هم کلید می‌کنی، چرا بلند نمی‌شوی و با من به امریکا نمی‌آیی؟ آنجا آن آزادی که می‌خواهی هست.»

«فرار؟ نه؟ همیشه فرار. اینجا چه می‌شود؟ به هر مشکلی برخوردیم به آن پشت کنیم و آن را دور بزیم (همان: ۲۴۷).

«مقاومت» جزو بنیادی‌ترین مفاهیم نظریه روان‌کاوی است. تعریفی که لاپلانز و پونتالیس از مفهوم روان‌کاوانه

«مقاومت» به دست می‌دهند، پرتوی روشنگر بر رفتارهای شخصیت اصلی رمان «سگ و زمستان بلند» می‌افکند. به

گفته این دو پژوهشگر روان‌کاو، مقاومت دربرگیرنده هم تمهیدهایی است که بیمار، خواه در گفتار و خواه در رفتار،

برای جلوگیری از دسترس‌پذیر شدن مفاد ضمیرناخودآگاهش به کار می‌برد (لاپلانز و پونتالیس، ۱۹۸۸: ۳۹۴).

نادانستگی ادعاییِ راوی رمان «سگ و زمستان بلند» در اپیزود زیر، یا ناتوانی او از بیان، صرفاً حاکی از مقاومت در

برابر «رانه» یا «ساقی» است که به رغم بازدارنده‌های «خود» در پی آشکار ساختن نشانه‌ای از علت بیماریِ اوست. در

رمان «سگ و زمستان بلند»، این گفته راوی که:

- علی جدی شد. گفت، «گوش کن حوری، جداً ازت می‌پرسم، چرا از رختخواب بیرون نمی‌آی؟»

«برای اینکه نمی‌توانم، برای اینکه بچه مرا اینها کشتند، برای این است.»

«بچه؟»

«بله، بچه.»

«مال کی، فریزر؟»

«نه، مال یک مرد.»

علی تا شد و روی صندلی نشست، «چی می‌گویی تو؟»

ساکت به او نگاه می‌کردم. با حیرت بطرف مادرم برگشت، «راست می‌گوید؟»

خانمجان بجای جواب جلو چشمانش را گرفت. لرزش شانه‌هایش را می‌دیدم.
«خیلی عجیب است، من فکر می‌کردم هیچ چیز تغییر نکرده، مال کی بود حوری؟»

«مال یک مرد.»

«آخر کی؟»

«یک مرد، دوست من.»

«کجاست؟»

«نمی‌دانم.»

آنوقت علی شانه‌هایم را گرفت و تکان داد سخت تکانم داد. گفت، «حوری، حوری، تو چه‌ات شده، چرا این‌طوری شدی؟ تو خانه ما این چیزها رسم نبود. آخر چی شده؟»

گفتم، «خوب من باید می‌رفتم، تمام کلکها را زدم که بروم، چه کنم می‌شد. خواستم تنها زندگی کنم نشد، نگذاشتند، حالا دیگر من نمی‌خواهم بروم. باید بمانم، اینجا، باید بمانم.»

«بچه چی؟»

«بچه؟ مال هزار سال پیش است» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۴۸).

مقاومت خود راوی (حوری) را از برملا کردن زمینه‌های روان‌پیش‌اش نشان می‌دهد. موضوعی مشوش در اعماق ضمیرناخودآگاه راوی، روان او را آشفته کرده است. اما درست زمانی که امکان بیان آن موضوع برای راوی فراهم می‌شود، حوزه‌ای از روان او که بیان این موضوع را نمی‌تواند برتابد واکنش نشان می‌دهد و مانع از بازگفتن آن می‌شود. «فروید» مقاومت را سازوکاری واکنشی و مرتبط با «خود» می‌داند. فکری به «خود» بیمار متبادر می‌شود که از قرار معلوم با آن ناسازگار است و در نتیجه نیروی دفع‌کننده‌ای را برمی‌انگیزد، نیرویی که وظیفه‌اش دفاع از «خود» در برابر این فکر ناسازگار است» (فروید و بروئر، ۱۹۹۱: ۳۵۳). هر چند مقاومت بیمار یا تحلیل‌شونده، کار روان‌کاو یا منتقد ادبی روان‌کاو را دشوار می‌کند، اما با توجه به اینکه مقاومت و واپس‌رانی (پس زدن امیال منع شده یا آرزوهای کام نیافته یا خاطرات اضطراب‌آور، خاستگاه مشترکی دارند، این قبیل تشبث‌ها نهایتاً تلاش برای راه بردن به ژرف‌ترین لایه‌های ناخودآگاه ذهن بیمار و پرتو افشانی بر زمینه‌های بیماری او را تسهیل می‌کنند. اینک نمونه‌ای از آرزوهای کام نیافته یا خاطرات اضطراب‌آور در رمان «سگ و زمستان بلند» از زبان حوری (راوی) ذکر می‌گردد:

- گفتم، «من هم با تو می‌آیم.»

«کجا؟»

«اصفهان، می‌آیم باهات زندگی می‌کنم.»

«همین‌طوری؟»

«همین‌طوری.»

«نمی‌ترسی؟»

«نه، من نمی‌توانم اینجا بمانم. باید بروم، هر طور شده باید بروم.»

«آخر من که پول ندارم.»

«عیبی ندارد، پول پیدا می‌کنیم، پول که مهم نیست.»

«آخر من هیچی ندارم.»

«من دارم.»

«چقدر؟»

«صد تومن، تا اصفهان می‌رسیم.»

... صورتم را به صورتش چسبانده بودم. دوستش داشتم، زیاد دوستش داشتم.

گفت، «چطوری آمدی اینجا؟»

«چرا نیام؟»

«چطور اجازه ندهند؟»

«خوب می‌توانند ندهند.»

«نمی‌توانند.»

... در تاریکی بلند شد و لباس پوشید. هیچ حرفی با هم نمی‌زدیم. احساس می‌کردم خودم نیستم، موجود دیگری در من متولد می‌شد. یک مرد بود، مصمم و اندوهگین.... آنقدر آهسته رفت که حتی صدای بسته شدن در را نشنیدم. بعد بیدار بودم و به سقف نگاه می‌کردم (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۳۳-۲۳۴).

به عبارتی، توفیق روان‌کاو در تشخیص و درمان بیماری روانی، همانا عبارت‌است از: تحلیل موشکافانه مقاومت‌های بیمار و سپس فائق آمدن بر آن‌ها به منظور آشکار کردن سرچشمه روان‌رنجوری یا روان‌پریشی او (تجربه‌های روانی آسیب‌زاد). فروید در کتاب پژوهش‌هایی درباره هیستری می‌نویسد وقتی بیمار مبتلا به هیستری در پاسخ به پرسش مطرح شده از سوی روان‌کاو می‌گوید «نمی‌دانم»، در حقیقت «نمی‌خواهد که بداند» (فروید و بوئر، ۱۹۹۱: ۳۵۳). بیماری که در مطب روان‌کاو تحلیل می‌شود، با دادن پاسخ‌های نامشخص و گفتن سخنان دوپهلوی می‌کوشد از پرداختن به موضوعی که ناخودآگاهانه به مشغله ذهن او تبدیل شده است طفره رود، غافل از اینکه همین پاسخ‌های مبهم دلالت‌مندترین نشانه‌ها از وضعیت روانی او هستند.

۲-۲. جابه‌جایی

آنچه در سطح این رمان بیان شده، در واقع روایت نامنسجمی از رویدادهای به ظاهر نامرتبط است که شخصیت‌های ایضاً به ظاهر نامرتبلی را شامل می‌شود. علاوه بر حوری، شخصیت‌های دیگری نیز در خلال داستان معرفی می‌شوند که مهم‌ترین‌شان عبارت‌اند از:

«آقائی که در دوردست‌های خاطره‌اش نشسته بود با لبخندی شیطانی به او نگاه می‌کرد. در ابتدا چشم‌های بی‌رحمش را به نوک پنجه‌هایش دوخته بود. ناخن‌هایش کثیف بود (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۸۷)؛ دو تا بچه کیف روی زمین بازی می‌کردند. زنی روی تخت دراز کشیده بود. دستمالی روی سرش گذاشته بود (همان: ۳۳۸)؛ ویلون‌زن پشت به در روی یکی از صندلی‌ها نشسته بود. معلوم بود مشغول کوک کردن ویولن است. آرشه که کشید ناله زن درآمد (همان)؛ مردی روی تخت خوابیده بود و کتاب می‌خواند. کت و شلوار تنش بود. بوی پرک و رطوبت از اتاق می‌آمد (همان)؛ عده نسبتاً زیادی داخل این قفس بودند. همگی کفن به تن داشتند. کفن‌پوش‌ها هر کدام مشغول کاری بودند. بیشتر

شطرنج‌بازی می‌کردند (همان: ۳۴۰)؛ یک نفر (از کفن‌پوش‌ها) با چوب کبریت دور قفس را اندازه می‌گرفت. بعد به مردی که به دقت به او نگاه می‌کرد گفت، «به این ترتیب می‌شود دوباره ثابت کرد دایره ۳۶۰ درجه است» (همان: ۳۴۱). از این شرح مختصر دربارهٔ شخصیت‌ها و رویدادهای رمان «سگ و زمستان بلند» پیداست که پی‌رنگ این رمان درهم و برهم به نظر می‌رسد. اما می‌توان استدلال کرد که این ساختار ظاهراً نامنسجمِ روایی به اقتضای سبک و سیاق مدرنیستی رمان به کار رفته و در واقع از منطقی کاملاً هنری (هنر ضد رئالیستی مدرن) پیروی می‌کند. این وضعیت عیناً دربارهٔ گفتار بیمار در مطب روان‌کاو مصداق دارد. «تحلیل‌شونده‌ای که بر روی کاناپهٔ روان‌کاو زنجیرهٔ تداعی‌های ذهنی یا رؤیاهایش را بیان می‌کند، مطالب ظاهراً نامنسجم (درهم و برهمی) را بر زبان می‌آورد، اما این عدم انسجام اقتضای ذهن بیمار است و بر حسب مفروضات نظریهٔ روان‌کاو، از منطقی خاص (سازوکارهای روان) پیروی می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۳۶). پس بررسی رمان «سگ و زمستان بلند» منتقد ادبی را در وضعیتی قرار می‌دهد که بی‌شباهت به وضعیت روان‌کاو در مواجهه با بیمار نیست: در هر دو حالت، یک تحلیلگر می‌کوشد تا متنی را نقادانه قرائت کند، متنی که در لایهٔ مشهودش گسیخته و حتی بی‌معنا جلوه می‌کند، اما در سطح نامشهود و ژرف‌تری حکایت از موضوع مهمی دارد.

روان‌کاو نظریه‌ای است برای تبیین گذشتهٔ بیمار، گذشته‌ای که زیر انبوهی از خاطرات و هراس‌ها و امیال ناخودآگاه مدفون و به ظاهر مضمحل شده است. کار روان‌کاو عبارت است از کنار زدن این لایه‌ها برای راه بردن به گذشته‌ای که بیمار خود نمی‌تواند (نمی‌خواهد) به یاد آورد (همان: ۱۳۷). به منظور نیل به این هدف، روان‌کاو «محتوای آشکار» رؤیای بیمار را رمزگشایی می‌کند و بر جنبه‌های مبهم (نمادین) و تاریک آن پرتوی روشنی‌بخش می‌افکند تا به «محتوای نهفته» آن دست یازد. اگر مطابق با مفروضات نقد روان‌کاوانهٔ متأخر متن را معادل نوعی رؤیا تلقی کنیم، آن‌گاه می‌توان گفت منتقد ادبی‌ای که رویکرد روان‌کاوانه در قرائت رمان «سگ و زمستان بلند» در پیش می‌گیرد، می‌بایست «محتوای آشکار» روایت را، به منظور رسیدن به «محتوای نهفته» آن و (آنچه راوی نمی‌خواهد و نمی‌تواند به بیان آورد) تحلیل کند. چنانچه در مثال زیر می‌بینیم:

- رباب آنقدر پُر حرف بود که حسین تحملش را نداشته باشد. رباب یک پا مادر بود و نمی‌شد جلوش را گرفت... گاهی حسین می‌توانست خودش را به خواب بزند، در این طور مواقع رباب تُک پا راه می‌رفت و دور اتاق چرخ می‌زد و بعد با پتو روی حسین را خوب می‌پوشاند... همهٔ این‌ها برای حسین رنج‌آور بود. اینطور بود که عاقبت من مجبور شدم به رباب بگویم که دیگر به اتاق حسین نرو. زن بدبخت بعد از این جریان تکیده به نظر می‌رسید، دائم دور و بر من می‌گذشت و از حال حسین می‌پرسید (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۹).

منطق حاکم بر ساختار روایی این نمونه در واقع منطق تداعی است. راوی به نام بردن از رباب و علاقهٔ مادرانهٔ او به حسین، به یاد فرزند خود که «خانوادهٔ تاجری بچه‌اش را به فرزندی قبول کردند» (همان: ۹)؛ «تاجر می‌گوید که حاضر است بچهٔ رباب را بگیرد، منتهی معقول این است که رباب اساساً از خیر بچه بگذرد. رباب قبول می‌کند و بچه مال خانوادهٔ تاجر می‌شود و درست یک روز بعد از زایمان با درشکه می‌آیند در خانه و بچه را تحویل می‌گیرند و یک صد تومانی کف دست رباب می‌گذارند (همان) می‌افتد. پس شالودهٔ این روایت، همان ساز و کاری است که رؤیا (اعم از رؤیاهایی که شب‌ها به خواب می‌بینیم و یا خیال‌پروری‌ها و رؤیاهای روزهنگام) بر اساس آن شکل می‌گیرد.

یکی دیگر از مهم‌ترین سرنخ‌هایی که از رویدادی آسیب‌را در کلام راوی می‌توان یافت، عبارتی است که در طول رمان چندین مرتبه تکرار می‌شود:

– سرم را که بلند کردم چشمم به رباب افتاد که روبه‌روی من ایستاده بود. پرسیدم، «کی این نامه را گرفتی؟»
گل از گلش شکفت، «همین عصری، تا الان صبر کردم که خانم بزرگ بخوابد. خوب مبارک باشد.»
«چی مبارک باشد؟»
عروسی می‌کنید دیگر.»
«مگر خل شدی؟»

«وا...» و دستش را جلو دهانش مشت کرد. «به حق حرفهای نشنیده. مگر می‌شود خانم‌جون. خدا مرگم بدهد.»
«ترا به خدا بس است.»

«نه خانم‌جون، قربانت بروم. این کارها خوبیت ندارد، برای دختر خوبیت ندارد. می‌خواهی بدبخت روزگار بشوی، مثل قاب دستمال کففت کنند؟ هیچ‌نچ. اگر بخواید عروسی کنید چشم من نامه‌هایتان را می‌برم ولی اگر نخواهید من نیستم.»

سفت و سخت سه‌گره‌هایش را در هم کشید و تا چانه به زیر لحاف رفت و قُر زد، «کار حرامی عاقبت ندارد، می‌خواهی مردم بایستند تو صورتت تف کنند؟ می‌خواهی هر آشغال کله‌ای برایت گری بخواند؟ می‌خواهی بچه تو ازت بگیرند تو چاه مستراح بندازند...»
«آخ! بس است، رباب»

«خیلی خب، اگر نمی‌خواهی حرف حسابی نشنوی نشنو، ولی یادت باشد که منم همین‌طوری بدبخت شدم.»
(پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۸۸-۱۸۹).

رباب به عنوان شخصی که ناظر این کارهاست، سعی دارد حوری را از سرنوشت خود مطلع گرداند و او را از رویه‌ای که در پیش دارد، منع کند تا خویشتن را به ناظری بیگانه تبدیل کند. رباب نگران حوری است که به سرنوشت او گرفتار نشود. از این منظر می‌توان گفت که رباب و حوری پاره‌هایی از یک شخصیت هستند. رباب شخصیتی است که بر اثر شدت زخم وارد آمده بر روانش، چند پاره یا انشقاق یافته شده است. شواهدی چند براین هم‌هویتی و همانندسازی صحه می‌گذارند. شخصیت اصلی رمان به جابه‌جایی هویت خود با هویت دیگران بسنده نمی‌کند. او هویت خود و برادرش (حسین) را جابه‌جا می‌کند. چنانچه پدر حوری در معرفی او می‌گوید:

– آقا جان سیگار روشن کرد، بلند شد و پشت پنجره رفت، «حالا گاسم آن یکی کله‌ش بو قرمه سبزی می‌داد، این یکی جا پای سلیطه‌ها گذاشته. حیا را خورده آبرو رو قی کرده. اینهم از شانس ماست (همان: ۲۴۶).

– من هر شب خوابش را می‌بینم، هر روز جلو چشمهایم هست، بیا، این اتاقش، عین اول مانده، فقط رنگش عوض شده، این را هم او کرد، حوری، من نکردم» (همان: ۲۴۴).

یک سناریوی واحد (نافرمانی از پدر و سرکشی) چندین بار توسط فرزندان خانواده تکرار می‌شود و هر بار شخصیتی جای خود را به دیگری می‌دهد تا چرخه ثابتی از نقش‌ها در این رمان غمبار و بیماری‌زا ایفا شود.

ویژگی‌های رمان «سگ و زمستان بلند»، تودرتو و بی‌مرز بودن روایت‌ها، گسستن زمان و مکان روایت و ایجاد فضاهای عجیب و غریب است که نشانه‌هایی از صناعت سیلان ذهن است. در فرهنگ اصطلاحات ادبی کادن، جریان سیال ذهن همانند مونولوگ (تک‌گویی) درونی در نظر گرفته شده است. مونولوگ درونی معمولاً دیدگاه اول شخص را یادآور می‌شود که مقدادی به درستی بر دو دیدگاه دیگر برای جریان ذهن تأکید می‌کند: راوی دانای کل و خودگویی (ر. ک: تسلیمی، ۱۳۹۲: ۲۲۳). جریان سیال‌ذهن با خاطرات و تودرتویی روایت‌ها، روایت آدم‌های هذیانی، مجنون، خواب‌آلود و بیمار است که به رمان جنبه روانی می‌بخشد و ناخودآگاه شخصیت‌ها را روشن می‌کند. وسعت ضمائر در رمان «سگ و زمستان بلند» از چند دیدگاه قابل‌بررسی است. فراوانی ضمیر اول شخص مفرد «من» به دلیل زاویه دید رمان (اول شخص) است. علاوه بر این، تناوب و تکرار ضمیر «من» علامت غلبه اصالت فرد بر جمع‌گرایی در جامعه‌ای است که وحدت و انسجام عقاید و باورها را از دست داده است. تغییر ناگهانی ضمیر «من» به «او» - چنانچه در این سطر می‌بینیم، بر عدم هویت شخصیت راوی اشاره دارد. از دورنمایی دیگر، بسامد ضمیر «من»، می‌تواند علامت یکدلی و صمیمیت زبان شخصیت‌ها و روشی برای نزدیکی مخاطب با بافت متن باشد. باور «ویلیام بیمن» در این زمینه این است که «کاربرد یک طرفه ضمائر مفرد می‌تواند نشانه‌ای بر وجود رابطه فرادست - فرودست باشد (ر. ک: بیمن، ۲۱۶: ۱۳۸۶).

- اتاقم سفید و زیبا بود. پرده‌هایش آبی بود و از پنجره باغ پیدا بود. تمام روز در رختخواب بودم. شب پرستار دوباره آمد و آمپول زد. من به خواب رفتم. نیمه‌های شب بود که از خواب پریدم. دید خودش را نمی‌شناسید. آدمی در فاصله‌های خیلی دور ایستاده بود. شاید او بود.

سرش را برگرداند و از پنجره به بیرون نگاه کرد. باغ از شب پر شده بود و تاریک بود و لابد حتی یک ستاره در آسمان وجود نداشت...

خودش را می‌دید که در کوچه‌های برفی می‌آید و پنجه‌های پاهایش یخ زده است و گالشهایش پر از برف است و بوی پشم مرطوب پالتوی بچگانه‌اش را شنید.

خودش را دید که در مقابل درخانه پدری ایستاده است و به عبور آب نگاه می‌کند (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۸۶).

۴-۲. انقطاع روایی و بی‌تمرکزی سوژه

انقطاع روایی، پاره‌پاره بودن پیرنگ؛ روایت نشدن یک رمان کامل برخوردار از آغاز، میانه و فرجام؛ بازگویی چند باره یک رمان واحد از منظرهای روایی مختلف است. استفاده از این تکنیک باعث حذف دوره زمانی از رمان و نپرداختن به اتفاقات آن زمان می‌شود. گاهی نویسنده برخی از رویدادها و حوادث طولانی را خلاصه می‌کند و به سرعت از آن می‌گذرد؛ و بالعکس گاهی با توصیف جزئیات، بیش از حد به موضوعی پرداخته است (که این امر احتمالاً به دلیل اهمیت و نقش پررنگ آن موضوع در ذهن نویسنده می‌باشد). راوی رمان هم‌چون داستان‌گویی که به خوبی از تأثیر تعلیق در داستان آگاه است، روایتی مبتنی بر زمان‌پریشی از رویدادها ارائه می‌دهد. زمان برای او پیشروی ساده خطی از یک رویداد به رویداد بعدی نیست، یعنی زمان تقویمی و خطی (شروع از یک نقطه و حرکت تا رسیدن به نقطه پایان) خاصیتش را دست می‌دهد. آنچه در این رمان قابل‌توجه است، روایت‌پریشی آن است که نتیجه سیر تحول تفکر انسانی است که به دلیل ویژگی‌ها و شرایط دنیای معاصر امکان تمرکز بر یک عنصر واحد را از دست می‌دهد و دچار

نوعی بی‌تمرکزی می‌شود تا سوژه‌ها نتوانند فرایندی مشخص را دنبال کنند و همواره دستخوش جابه‌جایی می‌شوند. به عبارتی دیگر می‌توان گفت «روایت‌پریشی حاصل تفکری است که در آن نه سوژه واحد، نه نشانه واحد، نه کنش واحد، نه زمان واحد و نه مکان واحد وجود دارد. همه‌چیز در شرایطی لغزنده شکل می‌گیرد و امکان جابه‌جایی و تداخل عناصر با یکدیگر بی‌نهایت است» (طاهرزاد و شعیری، ۱۴۰۱: ۳۶۱). مصداق‌های این راهبرد روایی (داستان‌گویی چندلایه و زمان‌پریشانه) را در بخش‌های گوناگون این رمان می‌توان دید. اینک نمونه‌هایی به عنوان شاهد، ارائه و تحلیل خواهد شد:

- «مادرم گفت، «پسر، چطور دلت می‌آید این طوری حرف بزنی؟ تمام هفته را فکر امروزم.» حسین گفت، «خانمجان، محض خدا اینقدر خودتان را زحمت ندهید، من بالاخره درمی‌آیم، چرا هی شما می‌آیید اینجا گریه می‌کنید.»

خانمجانم گفت، همین که آمدی بیرون یگراست می‌رویم مشهد، نذر کردم» حسین گفت: «باشد، خیلی خوب.» (پارسی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۵) سپس روایتی فرعی در میان رمان ذکر می‌کند، مجدداً به پاره روایت نیمه تمام قبلی بازمی‌گردد و تعریف خواهد کرد که سرگذشت حسین بعد از زندان چه خواهد شد.

- «وقتی بچه بودم با حسین و علی رفتیم سینما، هوا سرد بود و رطوبت تا مغز استخوان‌هایمان حس می‌شد... در کوچه که می‌رفتیم حسین پرسید، «فیلم‌های تارزان یادت هست علی؟ باز دلت می‌خواهد بروی جنگل؟» «نه، مگر خل هستم، می‌روم آمریکا، مثل بقیه آدم‌ها.» شب مرگ حسین را خوب به یاد دارم، زمستان هشت نه سال پیش بود. مثل این‌که چهارده پانزده ساله بودم. این مال ماه آخری بود که حسین به خانه برگشت. مال وقتی که آقاجان و خانمجان سایه حسین را با تیر می‌زدند» (همان: ۱۹).

نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های انجام شده، این رمان به دلیل عواملی نظیر: اختلال روانی شخصیت اصلی و تحت تأثیر قرار دادن این اختلال در ارتباط او با دیگران؛ پویا بودن شخصیت اصلی (راوی) و تحوّل او در پایان رمان و... قابل‌اعمال با این نقد است. در نظریه روان‌کاوی، ناخودآگاه نقش مهمی را ایفا می‌کند. شخصیت‌های رمان با تمایلات، ترس‌ها و آرزوهای ناخودآگاه خود دست و پنجه نرم می‌کنند. آن‌ها با تعارضات درون‌فردی مواجه می‌شوند که ریشه در گذشته‌هایشان دارد. این تعارضات می‌تواند ناشی از فشارهای اجتماعی، انتظارات خانواده و یا تجربیات تلخ باشد. بررسی این تعارضات می‌تواند به درک عمیق‌تری از رفتار و انتخاب‌های شخصیت‌ها منجر شود. طبق نظریه فروید، هر فرد به دنبال ارضای نیازها و آرمان‌های خود است. اما این نیازها ممکن است با ناکامی‌ها و موانع اجتماعی یا خانوادگی مواجه شوند؛ برخی از شخصیت‌های رمان، ممکن است با آرزوهای خود دست و پنجه نرم کنند و این مبارزه بین آرزوها و واقعیت می‌تواند به درگیری داخلی و روانی منجر شود. همان‌طور که حوری و یا حسین - از شخصیت‌های مرکزی و به عبارتی از قهرمانان اصلی رمان - برای به دست آوردن ایدئولوژی‌هایی چون آزادی و از بین بردن شکاف طبقاتی سعی و تلاش فراوان کرده، هر چند علی‌رغم تلاش‌ها به هیچ کدام از اهداف خود نائل نشدند. این

دو شخصیت در رمان، نماینده افرادی هستند که با امید تغییر شرایط اجتماعی و تحقق‌یافتن آزادی و برابری اجتماعی دست به تلاش و مبارزه می‌زنند. افزون بر موارد ذکر شده، محیط اجتماعی و فرهنگی که شخصیت‌ها در آن زندگی می‌کنند، به شدت بر رفتار و تصمیمات آن‌ها تأثیر می‌گذارد. می‌توانیم ببینیم که چگونه شخصیت‌ها تحت تأثیر باورها، سنت‌ها و انتظارات جامعه خود قرار می‌گیرند. و این تأثیرات چگونه احساسات و رفتارهای آن‌ها را شکل می‌دهد. حوری شخصیت اصلی رمان، تنها شخصیتی است که سعی در تغییر شرایط موجود دارد؛ و شاید یکی از عوامل ایجاد اختلال روانی، تنها بودن او در چنین مسیری است.

تشکر و قدردانی از دکتر حسین پاینده که با چاپ کتاب گرانمایه خویش، نظریه و نقد ادبی (درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای)، مسبب آشنایی دانشجویان و سایر پژوهشگران با انواع مختلف نقد ادبی شدند.

منابع

- پارسی‌پور، شهرنوش، (۱۳۶۹)، *سگ و زمستان بلند*، چاپ دوم، تهران: اسپرک.
- پاینده، حسین، (۱۳۹۸)، *نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- تسلیمی، علی، (۱۳۹۳)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، چاپ دوم، تهران: اختران.
- حسن‌پور آلاشتی، حسین و غفوری، عفت سادات، (۱۳۹۲)، «نقد روان‌کاوانه داستان «دو برادر» غلامحسین ساعدی»، *ادبیات داستانی*، سال اول، شماره ۴، صص ۱-۱۶.
- ریوساسه، میشل، (۱۳۸۵)، *تاریخ فمینیسم*، ترجمه عبدالوهاب احمدی، تهران: روشنگران.
- شاپوریان، رضا، (۱۳۸۹)، *نیمرخ شخصیتی حافظ*، تهران: جوانه رشد.
- شولتز، دوان و سیدنی، آلن شولتز، (۱۳۸۲)، *تاریخ روان‌شناسی نوین*، ترجمه علی اکبر سیف و همکاران، تهران: دوران.
- صفائی حائری، علی، (۱۳۸۰)، *ذهنیت و زاویه دید*، چاپ دوم، تهران: مؤسسه فرهنگی هنری ثمین نوین.
- طاهرنژاد، نازنین؛ شعیری، حمیدرضا و ایرجی، مریم، (۱۴۰۱)، «تحلیل روایت‌پریشی و چالش‌های نشانه معنایی آن با تأکید بر داستان *شازده احتجاب*»، *روایت‌شناسی*، ۶ (۱۲)، ۳۶۴-۳۴۱.
- غلامحسین‌زاده، غلامحسین و دیگران، (۱۳۹۹)، «بررسی آسیب‌شناسانه آثار ادبی فمینیستی با تأکید بر جایگاه خانواده و مسائل آن در *نظریه‌های فمینیستی*»، *زن و جامعه*، سال یازدهم، شماره اول، صص ۱۷۷-۱۹۸.
- فروید، زیگموند، (۱۳۸۲)، *رئوس نظریه روان‌کاوی*، ترجمه حسین پاینده، فصلنامه ارغنون، شماره ۲۲.
- فریدمن، جین، (۱۳۸۱)، *فمینیسم*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.
- کاستلز، مانوئل، (۱۳۸۵)، *عصر اطلاعات*، جلد دوم (قدرت هویت)، ترجمه حسن چاووشیان، تهران: طرح نو.
- کشاورز، خدیجه، (۱۴۰۱)، «خوانش انتقادی کتاب نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی»، *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ماهنامه علمی، سال ۲۲، شماره ۱، صص ۳۵۳-۳۳۱.
- کوش، سلینا، (۱۳۹۶)، *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*، ترجمه حسین پاینده، تهران: مروارید.
- گرو، بنوات، (۱۳۷۹)، *زنان از دیدگاه مردان*، ترجمه محمدجعفر پوینده، چ سوم، تهران: جامی.
- گرین، کیت و جیل، لبیهان، (۱۳۸۳)، *درسنامه نظریه و نقد ادبی*، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزگار.
- لگیت، مارلین، (۱۳۹۱)، *زنان در روزگارشان: تاریخ فمینیسم در غرب*، ترجمه نیلوفر مهدیان، تهران: نشر نی.
- میرعابدینی، حسن، (۱۳۷۷)، *صد سال داستان‌نویسی ایران*، چاپ پنجم، تهران: چشمه.

Ahmadi Khorasani, N. (1384). *Women's Rights Movement in Iran (Rebellion, Decline and Suppression from 1280 to the Revolution of 1357)*, Tehran, Akhtaran.

Beasley, C. (1385). *What is feminism*, translated by Mohammad Reza Zamordi, Tehran, Roshangaran Publishing House and Women's Studies.

Castells, M. (1385). *Age of Information, Volume II (The Power of Identity)*, translated by Hassan Chavoshian, Tehran, New Design.

Freud, S. (1382). *Principles of Psychoanalytic Theory*, translated by Hossein Payandeh, Organon Quarterly, No. 22.

Freud, S. , and Josef B. (1991). *Studies on Hysteria*, trans. James and Alix strachey. London: Penguin.

Friedman, J. (1381). *Feminism*, translated by Firouze Mohajer, Tehran, Ashian.

Green, K. and Jill, L. (2004). in the book of theory and literary criticism, translated by Hossein Payandeh, Tehran, Rozgar.

Hasanpour Alashti, H. and Ghafouri, E. S. (2012). "Psychological criticism of the story "Two Brothers" by Gholamhossein Saedi", *fiction*, first year, number 4, pp. 1-16.

- Kosh, S. (2016). Principles and Basics of Analysis of Literary Texts, translated by Hossein Payandeh, Tehran, Marvarid.
- Laplanche, J. and Pontalis, J. B. (1988). The language of Psychoanalysis, trans. Donald Nicholson-Leggitt, M. (2011). Women in their time; The History of Feminism in the West, translated by Nilufar Mahdian, Tehran, Ni publication.
- Mir Abdini, H. (1377). One Hundred Years of Iran's Story Writing, Fifth Edition, Tehran, Cheshme.
- Parsipour, Sh. (1369). Dog and Long Winter, second edition, Tehran, Spark.
- Payandeh, H. (2018). Literary Theory and Criticism: An Interdisciplinary Textbook, 2nd Edition, Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (Samt).
- Riosase, M. (2005). The History of Feminism, translated by Abdul Wahab Ahmadi, Tehran, Roshangan.
- Shapourian, R. (2009). Hafez's personality profile, Tehran, Javane Rushd.
- Shultz, D. and Sidney, Alan Sh. (2012). History of Modern Psychology, translated by Ali Akbar Saif et al. , Tehran, Doran.
- Safaii Haeri, A. (2010). Mentality and Perspective, Second Edition, Tehran, Samin Navin Cultural Institute.
- Taherenjad, N. ; Shayiri, H. and Irji, M. (1401). Analysis of narratology and the challenges of its semantic sign with an emphasis on the story of Prince Ehtjab, Narratology, 6 (12), 341-364.
- Taslimi, A. (2013). propositions in contemporary Iranian literature (story), second edition, Tehran, Akhtran.
- Tyson, L. (2011). Using Critical Theory: How to Read and write about Literature, 2nd ed. New york: Routledge.
- Tuch, R. (2009). Defence. The Edinburgh International Encyclipaedia of Psychoanalysis. Ed. Ross M. Skelton. Edinburgh: Edinburgh university Press.

Examining psychoanalytic criticism in the novel "Dog and Long Winter" by Shehrnoosh Parsipour

Hamidreza Ghanooni

Assistant Professor, Payam Noor University, Department of Persian Language and Literature (only),
Tehran, Iran, responsible author

hrghanooni@pnu.ac.ir

Parvin Gholamhosseini

Postdoctoral Researcher and University Lecturer, Department of Persian Language and Literature,
Shahrekord University, Shahrekord, Iran.

parvin2022gh@yahoo.com

abstract

Psychoanalysis is the title that Sigmund Freud used in 1896 to name his innovative method of treating mental disorders and psychosomatic diseases. Psychoanalysis did not limit itself to Freud's theorizing, and from the beginning of the 20th century until today, it has expanded and developed a lot with the supplementary theories of his students and followers. Freud believed that the novel has a similar nature to psychoanalytic case studies. Psychoanalysis has been intertwined with literature since its inception, and despite the fact that it was not originally invented for literary criticism, it can be used in literary criticism studies. The difference is that the psychoanalyst clearly explains the cause of the disease, while the novelist only shows the mental disorders so that the reader can understand the background or the causes of the pathological behavior of the characters in the novel. One of the methods of reviewing and evaluating literary works is its criticism and analysis based on the achievements of psychology. The upcoming research is based on descriptive-analytical method and library studies. The novel *Dog and Long Winter* written by Shehrnoosh Parsipour is one of the prominent works of Iranian literature that deals with turning points in the lives of characters and social and cultural developments. To analyze this novel based on the theory of psychoanalysis, we can refer to characters and unconsciousness, intrapersonal conflicts, ideals and failures, the influence of the environment and society. According to the investigation, the social and cultural environment in which the characters live strongly affects their behavior and decisions. In this novel, we can clearly see how the characters are affected by the beliefs, traditions and expectations of their society. And how these influences shape their feelings and behaviors and how they unconsciously influence them. In this novel, the interaction of the characters with the beliefs, traditions and expectations of the society is clearly visible. These social factors serve as an important context for the formation of characters' identities and directly affect their feelings and behaviors. Characters may continue to adhere to these beliefs and traditions for various reasons, including fear of rejection or desire for social acceptance. These types of influences not only affect the relationships between characters but also their decisions and life policies.

Keywords: psychoanalytic criticism, defense mechanism, novel, dog and long winter.

فرهنگ‌شناسی مغولان در تاریخ جهانگشای جوینی

احسان قبول (نویسنده مسئول)

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

ghabool@um.ac.ir

عبدالله رادمرد

دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

radmard@um.ac.ir

امیر رجایی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد

radmard@um.ac.ir

چکیده

کتاب جهانگشای جوینی یکی از آثار مهم تاریخی و ادبی است که عظاملک جوینی در آن به روایت اتفاقات قرن هفتم و حمله مغول پرداخته است. عظاملک جوینی به عنوان نویسنده این کتاب سال‌های زیادی را در خدمت منکوقاآن و هولاکوخان بوده و بارها به سرزمین‌های مغولان سفر کرده است. هدف این پژوهش بررسی تصویر فرهنگی مغولان در تاریخ جهانگشای جوینی از منظر تصویرشناسی است. از این رو، نخست تصاویر و توصیفات فرهنگی در ذیل ۵ عنوان زبان و ادبیات، آداب و رسوم، باورها، دانش و سرگرمی‌ها دسته‌بندی شده است. پس از آن بر اساس ۲ مؤلفه توصیفات زبانی و بافتاری، نگاه ارزشی عظاملک به هر تصویر مشخص گردیده است. تصاویر از نظر نگاه ارزش‌گذارانه عظاملک به ۳ گروه مثبت، منفی و خنثی تقسیم شده‌اند. هم‌چنین نوع روایت هر تصویر را از نظر مستقیم و غیرمستقیم بودن مشخص کرده‌ایم. تصاویر مستقیم حاصل تجربیات شخصی عظاملک و تصاویر غیرمستقیم نتیجه روایت او از شنیده‌هایش هستند. □ در پایان تصاویر استخراج شده را از منظر عوامل تأثیرگذار بر نگاه عظاملک بررسی و تحلیل کرده‌ایم. از مجموع ۳۰ تصویر فرهنگی، ۶ تصویر مثبت و ۹ تصویر منفی است و مابقی خنثی است. بنابراین، دیدگاه کلی عظاملک نسبت به فرهنگ مغولان، منفی است. هم‌چنین، باورهای مذهبی عظاملک بر ۲ تصویر، باورهای ملی او بر ۲ تصویر، حرفه و جایگاه او بر ۳ تصویر و ملاحظات سیاسی و محافظه‌کاری او نیز بر ۲ تصویر تأثیرگذار بوده‌اند.

کلیدواژه‌ها: تصویرشناسی، فرهنگ‌شناسی، تاریخ جهان‌گشا، جوینی، آداب و رسوم.

۱- مقدمه

تصویرشناسی یکی از شاخه‌های مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی است که به مطالعه تصویر دیگری و به بیان دقیق‌تر تصویر فرهنگ دیگری و یا عناصر آن در ادبیات و هنر می‌پردازد. این دانش شاخصه اصلی تصویر را برآمدن آن از تفاوت‌های میان یک من و یک دیگری و میان اینجا و آنجا می‌داند. نامور مطلق اعتقاد دارد که رابطه یک فرد با افراد دیگر و یک فرهنگ با فرهنگ‌های دیگر همواره بر مبنای تصویری که از آن‌ها دارد شکل می‌گیرد (نامور مطلق، ۱۳۸۸: ۲). تصویرهای ارائه شده در آثار یک نویسنده یا یک هنرمند تنها بر مبنای واقعیت بیرونی صورت نمی‌گیرد بلکه در به وجود آمدن این تصاویر همواره قسمتی از داورى‌ها و پیش‌داورى‌ها تأثیر داشته‌اند. بنابراین محقق ادبیات تطبیقی عوامل پیرامونی و طرح‌واره‌های ذهنی نویسنده را در توصیفات وی لحاظ می‌کند.

سرزمین ایران پس از اسلام، در معرض دو حمله همه جانبه فرهنگی قرار گرفته است. یکی از آن‌ها حمله اعراب و دیگری حمله مغولان است. با این حال فرهنگ ایران در هیچکدام از این حملات از میان نرفته است، بلکه توانسته است با پذیرش برخی از ابعاد فرهنگی دیگری در درون خود جلوه نوینی از فرهنگ ایرانی را آشکار سازند. عطاملک جوینی در کتابش وقایع پیش از خروج چنگیز تا زمان لشکرکشی هولاکو به سمت قلاع اسماعیلیه را بیان کرده است. تصاویری که عطاملک از دوره پیش از خروج چنگیزخان تا زمان گیوک‌خان ارائه داده، تصاویری غیرمستقیم، ادبی و همراه با استعاره‌های فراوان است؛ زیرا خود عطاملک در آن بازه زمانی حضور ندارد و براساس شنیده‌ها آن‌ها را روایت کرده است. با این حال تصاویری که عطاملک از زمان گیوک‌خان تا لشکرکشی هولاکو ارائه داده، بیشتر از نوع تصاویر مستقیم هستند چراکه حاصل دیده‌های خود عطاملک است؛ از این رو با توجه به سفرهای متعدد عطاملک به سرزمین‌های مغولان، بخش‌هایی از کتاب تاریخ جهانگشای جوینی را می‌توان در ذیل ژانر سفرنامه بررسی کرد. تاکنون پژوهش مستقلی در حوزه بررسی فرهنگ‌شناسی مغولان در تاریخ جهانگشای جوینی بر بنیان نظریه تصویرشناسی صورت نگرفته است و از آنجایی که هجوم مغولان تأثیرگذاری شگرفی بر زیست فرهنگی ایرانیان داشته است؛ این جستار می‌تواند نگاهی نو را به این قلمرو بگشاید. در این پژوهش بر آنیم که به این سؤالات پاسخ دهیم که عطاملک چه ابعادی از فرهنگ مغولان را توصیف کرده است و از این رهگذر نگرش ارزش‌گذارانه و دلایل این نگرش به فرهنگ مغولان چه بوده است؟

۲- پیشینه پژوهش

در حوزه «تصویرشناسی» مقالات سودمندی نوشته شده است که ضمن تعریف تصویرشناسی، کارکرد، انواع و روش‌شناسی آن تبیین شده است. برخی از این مقالات عبارتند از:

- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویرشناسی معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی». مجله مطالعات ادبیات تطبیقی. ش ۱۲. ص ۱۱۹-۱۳۸.

- انوشیروانی، علیرضا. (۱۳۸۹). «شگرد تصویرشناسی از دیدگاه ادبیات تطبیقی». نشریه علامه. ش ۱۳. ص ۷۳-۸۲.

- نانکت، لاتیشیا. (۱۳۹۰). «تصویرشناسی به منزله خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی». ترجمه مؤده دقیق. مجله ادبیات تطبیقی. ش ۳. ص ۱۱۵-۱۰۰.

- نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). «استرو تیپ‌ها از منظر تصویرشناسی». مجله پژوهش زبان و ادبیات فرانسه. دانشگاه تبریز. سال پنجم. ش ۷. ص ۱۱۹-۱۳۸.
- مقالاتی نیز درباره تصویر مغولان و ترکان در برخی دیگر از سفرنامه‌ها و آثار ادبی نوشته شده است که برخی از آن‌ها شامل موارد زیر است:
- قبول، احسان؛ عبدالله، رادمرد؛ شریعت‌پناه، زهرا. (۱۳۹۷). «تصویرشناسی زنان در سفرنامه ابن بطوطه». زن در فرهنگ و هنر.
- قبول، احسان؛ عبدالله، رادمرد؛ تکتم عابدی. (۱۴۰۱). «بررسی تصویر فرهنگی-اعتقادی اقوام مختلف در سفرنامه ابن فضلان». ادبیات تطبیقی.
- برخی از آثار نیز به صورت محققانه‌ای به تاریخ و فرهنگ مغولان پرداخته‌اند که به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:
- اشپولر، برتولد. (۱۳۵۱)، تاریخ مغول در ایران. ترجمه محمود میر آفتاب. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- ساندرز، جان جوزف. (۱۳۶۱)، تاریخ فتوحات مغول، ترجمه ابوالقاسم حالت. تهران: امیر کبیر.
- پژوهش‌هایی نظیر نگاه‌های فرهنگی و ادبی و نیز عوامل تأثیرگذار بر نگرش جوینی را بررسی کرده‌اند:
- خاتمی، احمد؛ عرب اف، آرزو. (۱۳۸۹) «مغول ستیزی عظاملک جوینی در تاریخ جهانگشای». تاریخ ایران. ص ۲۷-۴۸.
- پورموسوی، سیدمحمدعلی. (۱۳۹۳). «سیاست‌های دینی مغولان و تأثیر آن بر ادیان و مذاهب (مطالعه موردی شیعیان)». تاریخنامه خوارزمی. سال اول. ش ۳. ص ۵۱-۸۹.

۳- انواع تصاویر فرهنگی

تایلور معتقد است: فرهنگ یا تمدن کلیت در هم تافته‌ای است که شامل دانش، دین، هنر، قانون، اخلاقیات، آداب و رسوم، و هرگونه توانایی و عادتی که آدمی هم‌چون هموندی از جامعه به دست می‌آورد. [به نقل از آشوری. ۱۳۸۰: ۴۷]

بازنمایی فرهنگ یک قوم در تصویرشناسی اهمیت زیادی دارد. در تاریخ جهانگشای جوینی به شاخص‌های فرهنگی مغولان از جمله ادبیات، زبان و نوشتار، آداب و رسوم، باورهای خرافی، علم و عالم و کتاب و علائق و تفریحات اشاره شده است.

۳-۱-۱- ادبیات و نوشتار

با توجه به این نکته که عظاملک جوینی یک ادیب و نویسنده بوده است، یکی از مسائلی که به طور ویژه در مورد مغولان به آن توجه داشته و برای او مهم بوده، خط و نوشتار آن‌هاست. در تاریخ جهانگشای جوینی به این مورد اشاره شده است که اقوام تاتار پیش از خروج چنگیز، خط و نوشتاری نداشته‌اند (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۷).

نبود خط و نوشتار نشان‌دهنده بدوی بودن قوم تاتار است. با توجه به بافت متن، دیدگاه عطاملک نسبت به این تصویر منفی است. هم‌چنین با توجه به این که در این تصویر صحبت از روزگار قبل از چنگیزخان است، تصویر از نوع غیرمستقیم به شمار می‌آید.

چنگیز بعد از خروج خود و متحد کردن قوم اویغور با مغولان خط اویغوری را خط رسمی مغولان قرار می‌دهد و دستور می‌دهد تا کودکان مغولی آن را بیاموزند و یاساها را به این خط بنگارند (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۷).

عطاملک دلیل احساس نیاز چنگیزخان به وجود خط را ضرورت ثبت قوانین و یاساها بیان کرده است. این اقدام چنگیزخان یکی از ابزارهای پیشرفت مغولان است و با توجه به این که عطاملک آن را در کنار اقدامات مثبت دیگر چنگیزخان ذکر کرده است، می‌توان با توجه به بافت سخن، آن را از نوع تصاویر مثبت به شمار آورد. اشتغال عطاملک و خانواده‌اش به سمت دبیری، باعث شده تا او بهتر از دیگران ضرورت وجود خط را برای یک قوم درک کند و این مسئله بر نگاه او تأثیرگذار است. زمان این رویدادها به دوران چنگیزخان بازمی‌گردد، از این رو این تصویر و مجموعه تصاویری را که به این دوران و پیش از آن بازمی‌گردد، از نوع تصاویر غیرمستقیم قلمداد می‌کنیم.

بعد از انتخاب خط اویغوری برای کتابت، نوعی نظام آموزشی ساده بین مغولان به وجود آمد تا در آن کودکان مغولی آموزش ببینند. عطاملک اشاره دارد که افرادی مانند امیرارغون و کرکوز، در همین نظام، آموزش دیدند و به عنوان حاکم از طرف خانان مغول انتخاب شده‌اند (جوینی، عطاملک. ۱۳۸۹ ج ۲: ۷۱۴-۷۲۸).

در این تصویر داوری خاصی وجود ندارد و عطاملک تنها به توصیف بسنده کرده است. هم‌چنین با توجه به روابط نزدیک عطاملک با امیرارغون و کرکوز، و هم‌چنین دایر بودن نظام ابتدایی آموزشی مغولان در دوران حیات عطاملک، این تصویر از نوع مستقیم است.

هرچند عطاملک به پیدایش خط مغولان توسط چنگیز نگاهی مثبت دارد؛ اما او خط اویغوری را ناخوشایند می‌داند و با زبان طنز و کنایه می‌گوید: «و زبان و خط اویغوری را فضل و هنر تمام شناسند» (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۴). در بافت متنی، عطاملک ارزش چندانی برای این خط قائل نیست و آن را خالی از هنر یعنی فرهنگ می‌داند؛ هرچند مغولان این خط و زبان را بر عربی و فارسی ترجیح می‌دادند. از این رو این تصویر را می‌توان منفی دانست و البته از نوع تصاویر مستقیم به شمار آورد.

عطاملک در بین نوشته‌های خود به وجود کاتبان زبان‌های مختلف در دربار منکوقاآن اشاره کرده است: «و از همه نوع کتبه ملازم‌اند از کتاب پارسی و اویغوری و ختائی و تبت و تنکوت و غیر آن تا هر گه که به موضعی مثالی نویسند به زبان و خط آن جماعت اصدار افتد» (جوینی، عطاملک. ۱۳۸۹ ج ۳: ۹۷۱).

بنابراین گویی رقابتی پنهان بین کاتبان زبان‌های مختلف در بین ملازمان منکو در جریان است و چون عطاملک از نویسندگان خط پارسی و عربی است، این رقابت بر دیدگاه او نسبت به بی‌مایگی و ناتمامی خط اویغوری می‌تواند تأثیرگذار باشد.

هم‌چنین عطاملک داوری خاصی نسبت به حضور کاتبان مسلط به زبان‌های مختلف در دربار منکوقاآن ندارد. ولی چون او در دربار منکو رفت و آمد داشته، این تصویر خنثی و مستقیم است.

عطاملک به این مسئله اشاره دارد که یادگیری زبان مغولان و خط اویغوری در دوره منکوقاآن اهمیت زیادی داشته است چنان که منکو بعد از مرگ یکی از حاکمان خراسان، از بین فرزندان، آن را که به زبان مغولی و خط اویغوری

مسلط است برای جانشینی پدر انتخاب می‌کند (جوینی، عظاملک. ۱۳۸۹ ج ۳: ۷۴۵). از سویی دیگر در این تصویر رشد فرهنگی و نگرشی مغولان را می‌توانیم شاهد باشیم؛ به گونه‌ای که داشتن سواد و علم عامل اصلی بر مسند قدرت نشستن است.

عظاملک در این تصویر از گزارهٔ زبانی «در این روزگار خود فضل و کفایت این است» استفاده کرده است. با توجه به بافت متنی کتاب، که در آن عظاملک به خوار شدن هنر و از بین رفتن هنرمندان و واژگونی ارزش‌ها اشاره دارد این تصویر منفی است و به خاطر حضور عظاملک در دربار منکو، این تصویر را مستقیم می‌دانیم.

بعد از خروج چنگیزخان و اقدامات او برای تعیین خط، نوشتن و ثبت اسناد در بین قوم مغول مرسوم گشته و کاربردهای فراوانی یافته است که در تاریخ جهانگشای جوینی به برخی از کاربردهای آن‌ها اشاره شده است؛ از جمله دریافت ضمانت را می‌توان نام برد. چنان که چنگیزخان از فرزندان برای ضمانت جانشینی اوکتای نوشته می‌گیرد: «خطی مؤکد باز باید داد که بعد از من اوکتای را خان دانید» (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۴۴). این تصویر دوره چنگیز نیز از نوع تصاویر غیرمستقیم است.

هم‌چنین در مراسم قوریلتا که برای انتخاب جانشین برپا می‌شده است، مغولان با دادن خط به‌عنوان سند، وفاداری خود را تضمین می‌کردند (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۲۰۷). کاربرد دیگر آن بستن قراردادهاست؛ اوکتای با شریکان تجاری خود اسناد نوشتاری داشته است (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۸۰). این تصویر که به کاربرد نوشتار در بین مغولان اشاره دارد خالی از هرگونه داوری و خشی است.

یکی از مواردی که عظاملک به آن اشاره کرده است، شیوه نگارش نامه‌ها و اسناد مغولان و نام‌ها و القاب است. آن‌ها تنها به پادشاه بزرگ لقب خان یا قاآن می‌دهند و لقب دیگری برای او ندارند و اطرافیان پادشاه را با همان نامی که هنگام تولد بر آن‌ها نهاده‌اند خطاب می‌کنند و به آن‌ها لقب خاصی نمی‌دهند و در مکتوبات اصل کلام را می‌نویسند و با رعایت ایجاز، از اطناب دوری می‌کنند (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۹).

عظاملک برای ذکر این مسئله، از عبارت «عادت گزیده» استفاده کرده است. از این تصویر نگاه بی‌تکلف جوینی را به اسامی افراد می‌توان دریافت و این شیوه مغولان را در اختصار اسامی افراد، نیکو به شمار می‌آورد. چراکه او می‌داند تکلف و مبالغه در القاب و عناوین زمینه چابلوسی و تظاهر در دربار را پدید می‌آورد که این خود می‌تواند زمینه فهم واقعیت را بر امیر دشوار سازد و او را به سوی انحرافات سوق دهد.

در تاریخ جهانگشای جوینی هیچ‌گاه حرف از وجود شاعر در دربار مغولان نیست. تنها شاعری فارسی‌زبان به نام "امیرحبش عمید" که او نیز نه به‌خاطر شاعری بلکه با منصب وزارت در خدمت جغتای است (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۲۲۸). عظاملک نسبت به این تصویر داوری خاصی ندارد و تصویر خشی است. هم‌چنین ملاقات نکردن این شاعر توسط عظاملک و استفاده از واژه «گویند» برای ذکر او روشن می‌سازد که این تصویر غیر مستقیم است. این برخورد مغولان با شاعران فارسی‌گو می‌تواند نشانگر اهمیت نداشتن شاعران درباری و ادبیات مدحی برای ایشان باشد که بارخورد آن در تاریخ جهانگشای جوینی خود را نشان داده است.

جدول ۱: تصاویر مربوط به ادبیات و نوشتار

تصاویر فرهنگی	موضوع	بار ارزشی تصویر	نوع ارزش‌گذاری	نوع روایت

ادبیات، زبان و نوشتار	وجود نداشتن خط و نوشتار قبل از خروج چنگیزخان	منفی	بافتاری	غیرمستقیم
	انتخاب خط اویغوری و صاحب نوشتار شدن مغولان	مثبت	بافتاری	غیرمستقیم
	تدوین نوعی نظام آموزشی برای تعلیم خط اویغوری	خنثی	---	مستقیم
	رواج زبان و خط اویغوری و هنر و فضل دانسته شدن آن	منفی	بافتاری	مستقیم
	حضور کاتبان با زبان‌های مختلف در دربار مغولان	خنثی	---	مستقیم
	انتخاب حاکمان بر اساس میزان تسلط آن‌ها بر زبان و خط مغولی	منفی	بافتاری	مستقیم
	کاربرد نوشتار برای ضمانت پادشاهی اوکتای	خنثی	---	غیرمستقیم
	کاربرد نوشتار برای عقد قراردادهای تجاری اوکتای	خنثی	---	غیرمستقیم
	رعایت ایجاز درنامه‌های حکومتی مغولان	مثبت	بافتاری	مستقیم
	حضور یک شاعر پارسی زبان در دربار مغولان	خنثی	---	غیرمستقیم
	کاربرد نوشتار برای ضمانت وفاداری به خان در قوریلتای	خنثی	---	غیرمستقیم

از مجموع ۱۱ تصویر ادبی و زبانی ذکر شده توسط عطاملک جوینی، ۶ تصویر خنثی، ۳ تصویر منفی و ۲ تصویر مثبت هستند. هم‌چنین ۶ تصویر روایت غیرمستقیم و ۵ تصویر روایت مستقیم دارند. تعداد ۵ تصویر به صورت بافتاری ارزش‌گذاری شده‌اند و تصویری به صورت زبانی ارزش‌گذاری نشده است. یادآور می‌شود که شغل و حرفه عطاملک، یعنی نویسندگی، بر دیدگاه او نسبت به ۳ تصویر ادبی اثرگذار است. با توجه به این آمار، نگرش کلی عطاملک نسبت به ادبیات، زبان و نوشتار مغولان منفی است که مهم‌ترین علت آن، می‌تواند رقابت بین نویسندگان فارسی‌زبان و نویسندگان مغولی و اویغوری در دربار منکوقاآن باشد. هم‌چنین به نظر می‌رسد در مورد این بخش عطاملک نیاز چندانی به محافظه‌کاری ندارد و در بیان عقاید خود آزاد است.

۲-۱-۳-آداب و رسوم

قوم مغول در مسائل مختلف از جمله در عزاداری و ازدواج و شکار کردن رسوم خاصی داشتند که بعضی از آن‌ها به قانون تبدیل شده و در یاسا آمده است. عطاملک جوینی بعضی از این آداب و رسوم را بازنمایی کرده است.

۱-۲-۳-عزاداری

یکی از مسائلی که در میان مغولان دارای آداب خاصی است، نحوه سوگواری آن‌ها در مرگ و میر امیران و بزرگان دربار است. عطاملک تصاویر خاصی از مراسم عزاداری مغولان ارائه کرده است. مغولان در هنگام مرگ یک پادشاه تمام راه‌های ارتباطی و جاده‌ها را می‌بندند. هر کسی باید برای عزاداری در همان نقطه‌ای که هست - چه آباد باشد و چه خراب- توقف نماید (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۲۱۶).

نگاه عطاملک نسبت به این مسئله تصویر خنثی است. عطاملک خود به همراه امیرارغون در حال سفر به پایتخت مغولستان در حوالی شهر طراز خبر مرگ گیوک‌خان را شنید. ایشان بعد از شنیدن خبر، مدتی توقف نمودند و به عزاداری مشغول شدند؛ به همین دلیل این تصویر مستقیم است.

هم‌چنین برای خان مرده، غذاها و نوشیدنی‌های بسیاری تهیه و دختران باکره و زیبا قربانی می‌کنند. عطاملک در مورد مرگ چنگیز می‌نویسد: «بر رسم و آیین... تا سه روز بر تعاقب جهت روان چنگیزخان طعام‌ها ساختند و از ابکار

ماه پیکر لطیف منظر.... چهل دختر را از نسل امرا و نوینان که ملازم خدمت بودند اختیار کردند و جواهر و حلی و حلل بسیار بر ایشان بستند و جامه‌های گرانمایه پوشیده با اسبان گزیده نزدیک روح او فرستادند (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج: ۱: ۱۴۹).

برای تحلیل این تصویر بهتر است اعتقادات مغولان درباره جهان پس از مرگ را بررسی کنیم. مغولان پیرو آیین شمنی هستند. در نزد پیروان آیین شمنی، دنیای مردگان نه تنها شامل دنیای روحانی، بلکه دربرگیرنده جهان جسمانی نیز بوده است و آنان بر این عقیده بودند که فرد پس از مرگ، زندگی را همچنان تا ابد ادامه می‌دهد (بیانی، شیرین. ۱۳۸۱: ۱).

به همین دلیل قربانی کردن دختران، در نزد آنان امر منفی محسوب نمی‌گردد. اما برای عظاملک که پیرو دین اسلام و اعتقاد او درباره جهان پس از مرگ با مغولان متفاوت است، این تصویر منفی است. با این حال او در این باره داوری نمی‌کند و تصویری خنثی ارائه داده است. به نظر می‌رسد خنثی بودن این تصویر، به دلیل ملاحظات سیاسی است. عظاملک در بازه زمانی مرگ چنگیز در سرزمین‌های مغولان حاضر نبوده پس این تصویر را غیرمستقیم می‌دانیم. رسم قربانی کردن کنیز به همراه مردگان، تنها مخصوص مغولان نیست. ابن فضلان در سفرنامه خود به وجود این رسم در بین روس‌ها هم اشاره دارد و آن را به طور دقیق به تصویر کشیده است (ابن فضلان، ۲۰۰۳: ۱۰۶-۱۰۹). هم‌چنین ابن بطوطه نیز در سفرنامه خود به وجود این مراسم در بین هندوها اشاره کرده و تصاویر مستقیمی از آن مراسم ارائه داده است.

ظاهراً رسمی بوده که مغولان پس از مدتی برای عزاداران و خانواده فرد فوت شده هدایایی می‌فرستند: «و سرقویتی‌بیکی او را چنان که رسم معهود است با نصایح و تسلی جامه و بغتاغ فرستاد» (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج: ۱: ۲۱۷).

از بافت نوشتاری این تصویر به نظر می‌رسد که عظاملک این رسم مغولان را باعث تسلی خاطر سوگوران می‌داند و بنابراین می‌توان فهمید که این تصویر مثبت است. با توجه به این که عظاملک و امیرارغون پس از شنیدن خبر مرگ گیوک‌خان به سرزمین خود باز می‌گردند، لذا عظاملک در هنگام ارسال این هدایا حضور نداشته و تصویر غیرمستقیم است.

هم‌چنین یکی دیگر از رسوم عزاداری مغولان که عظاملک به آن اشاره کرده این است که یک ماه بعد از مصیبت، جشن و مهمانی برپا می‌کنند: «چنان که رسم تعزیت‌های ایشان است در آخر ماه سورمیشی کنند» (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج: ۱: ۱۶۲).

در این تصویر عظاملک تنها به وصف رسم مغولان اکتفا کرده است و درباره آن داوری ندارد پس تصویر خنثی است. هم‌چنین با توجه به این که عظاملک مدت طولانی در دربار مغولان حضور داشته و مراسم تعزیه زیادی از آنان را تجربه کرده، تصویر مستقیم است.

۲-۲-۱-۳- رسم حیوان‌کشی

تصویر دیگر مغولان که عطاملک به آن اشاره کرده است، آداب خاص آن‌ها در ذبح چهارپایان است. مغولان چهارپایان را سر نمی‌برند بلکه سینه حیوان را می‌شکافند و سر بریدن حیوان را کاری ناپسند می‌دانند و برای آن مجازات در نظر می‌گیرند و مدتی مسلمانان را به این شیوه ذبح مجبور می‌کنند (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج: ۱: ۱۶۳).

این رسم مغولان با عقیده عطاملک همخوانی ندارد. به همین جهت عطاملک آن‌ها را مردارخوار می‌داند و این قوانین مغولان را "یاساهای باریک" و "تکلیف مالایطاق" می‌نامد:

«و یاساهای باریک که بر امثال مردم تازیکی تکلیف مالایطاق بودی دادی مثل آن که گوشت بسمل نکنند و... و یاسای گوسفند از مذبح شرعی ناکشتن به همه ممالک بفرستادند و در خراسان مدتی گوسفند را ظاهراً کسی نکشت و مسلمانان را بر اکل مردار تکلیف می‌نمودند» (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج: ۱: ۲۲۷).

با توجه به گزاره زبانی تکلیف مالایطاق و مجبور کردن مردم و توضیحات ارائه شده، اجبار کردن مسلمانان به ذبح نکردن گوسفند، تصویری منفی است. هم‌چنین با توجه به این که عطاملک از گزاره "ظاهراً" استفاده نموده می‌توان دریافت تصویر غیرمستقیم است. عطا ملک این شیوه ذبح را شرعاً حرام دانسته و از حیوان تعبیر به مردار کرده و دیدگاه منفی نسبت به آن پیدا کرده است.

جدول ۲: تصاویر مربوط به رسم عزاداری

نوع نگاه تصویر	بار ارزشی تصویر	نوع ارزش‌گذاری	موضوع	تصاویر فرهنگی
مستقیم	خنثی	---	بستن جاده‌ها هنگام مرگ پادشاه	عزاداری
غیرمستقیم	خنثی	---	فرستادن غذا، نوشیدنی و قربانی کردن دختران زیبا برای روح خان مرده (چنگیز)	
غیرمستقیم	مثبت	بافتاری	ارسال هدایا برای عزاداران	
مستقیم	خنثی	---	برگزاری جشن بعد از یک ماه عزاداری	
غیرمستقیم	منفی	زبانی	مردار خواری مغولان	حیوان‌کشی

از مجموع ۵ تصویری که عطا ملک از آداب و رسوم مغولان ارائه داده است، ۴ تصویر آن، مربوط به عزاداری و ۱ تصویر دیگر درباره ذبح چهارپایان است. از این میان، ۳ تصویر خنثی، ۱ تصویر مثبت و ۱ تصویر نیز منفی است. هم‌چنین ۳ تصویر با روایت غیرمستقیم و ۲ تصویر دارای روایت مستقیم هستند. نوع ارزش‌گذاری ۱ تصویر زبانی و ۱ تصویر هم‌بافتاری است. شایان ذکر است که باورهای مذهبی عطاملک بر ۱ تصویر و هم‌چنین ملاحظات سیاسی و محافظه‌کاری او نیز بر ۱ تصویر دیگر اثرگذارند. بر طبق آمار به دست آمده، تعداد تصاویر منفی و مثبت در این بخش برابرند و بیشتر تصاویر نیز خنثی هستند؛ بنابراین دیدگاه کلی عطاملک در این بخش نیز خنثی است.

۳-۱-۳- باورهای خرافی

باورها، عقاید پیشینیان در تمامی جنبه‌های زندگی از تولد تا مرگ بوده است. باورها گاه خرافی است و گاه نه. درستی و نادرستی و خرافه بودن و نبودن آن به نوع پیش و تفکر باورگذار و باورپذیر و اعتقادات شخصی آنان بستگی دارد.

باوری برای کسی چنان با روح و زندگی وی پیوند خورده که عین حقیقت است و برای گروهی دیگر خرافه می‌نماید (ذوالفقاری، حسن. ۱۳۹۴: ۱۰).

یکی از باورهای مغولان نحسی و شومی اموال مردگان است. چنان که اگر مغولی بمیرد ثروت او را به خزانه پادشاه راه نمی‌دهند. حتی اگر متوفی بدون وارث باشد اموالش را به شاگرد یا غلام او می‌دهند (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۵۱).

عطاملک در مورد این باور آن‌ها دیدگاه منفی دارد. و به این مورد اشاره می‌کند که در زمان حکومتش بر بغداد این رسم را برانداخته است، پس چون شخصاً این قانون را تغییر داده تصویر مستقیم است و بر نگاه عطا ملک تأثیرگذار است.

«و دیگر رسمی دارند که اگر صاحب شغلی یا رعیتی متوفی شود آن چه از او باز ماند اگر اندک باشد و اگر بسیار تعلق نسازند و هیچ آفریده تعرض آن نکند و اگر وارثی نداشته باشد به شاگرد یا غلامی دهند و به هیچ وجه مال مرده در خزانه نگذارند و آن را به فال نیک ندارند. هولاکو مرا به جانب بغداد بفرستاد برقرار شغل ترکات در تمامت آن ولایات برقرار بود رفع آن شیوه کردم...» (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۲۵).

از دیگر باورهای مغولان اعتقاد به سحر و جادو بوده است. عطاملک علت اعتقاد مغولان به سحر و جادو را فقدان علم و معرفت نزد آنان می‌داند:

«و چون مغولان را علمی و معرفتی نبوده است از قدیم باز تتبع سخن قامن می‌کرده‌اند و اکنون پادشاه‌زادگان را بر کلام و دعاوی ایشان اعتماد است. و در وقت ابتدای کاری و مصلحتی تا منجمان موافقت ایشان نیفتد امضای هیچ کار نکنند و بیماران را هم برین صفت معالجت نمایند» (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۴۳-۴۴).

در این گزاره عطاملک میان ساحران و منجمان تفاوتی قائل نشده است. وی اعتقاد و اعتماد به جادوگران و ستاره‌شناسان را حاصل وجود نداشتن علم و معرفت می‌داند، و از گزاره زبانی "چون مغولان را علمی و معرفتی نبوده" استفاده می‌کند این تصویر منفی است. هم‌چنین استفاده از گزاره "اکنون" توسط عطاملک، نشان می‌دهد که باور به جادو در زمان زندگی عطاملک هم‌چنان وجود دارد، پس این تصویر مستقیم است.

هم‌چنین او به این نکته اشاره دارد که در زمان منکوقاآن منجمان ظهور فتنه‌ای را پیشگویی می‌کنند و در همان سال ماجرای خروج "تارابی" [۶] در واقعیت اتفاق می‌افتد (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۸۵).

ذکر این مسئله در تاریخ جهانگشای جوینی نشان دهنده اعتقاد مغولان به "پیشگویی" است. عطاملک در مورد درستی یا نادرستی باور به پیشگویی داوری نکرده است اما با توجه به این که به پیشگویی درست "خروج تارابی" اشاره کرده است، باید گفت از بافت متنی تصویر می‌توان به تایید این تصویر توسط عطاملک پی برد؛ پس این تصویر مثبت است. باید توجه داشت که اعتقاد به پیشگویی مختص مغولان نیست بلکه در باورهای ملی عطاملک نیز وجود دارد. عطاملک نزدیکی و انس زیادی به کتاب شاهنامه دارد. از بیت‌های فردوسی در کتاب خود به عنوان شاهد استفاده نموده است. در کتاب شاهنامه پیشگویی‌های بسیاری از جمله: نحس بودن شغاد، ظهور فریدون، تولد رستم و... آمده است که تمام آن‌ها به درستی اتفاق افتاده است. به همین دلیل می‌توان گفت پیش زمینه باورهای ملی بر نگاه مثبت عطاملک نسبت به پیشگویی اثرگذار است. هم‌چنین با توجه به این که خروج تارابی در زمان حضور عطاملک در دربار مغولان اتفاق افتاده این تصویر مستقیم است.

باور دیگر مغولان که در تاریخ جهانگشای جوینی بازنمایی شده ترس شدید از رعد و برق است. در قوانین و یاسای آن‌هاست که در فصل بهار و تابستان در طول روز کسی بر آب روان آب تنی نکند؛ دست خود را در جوی آب نشوید؛ لباس‌های شسته شده را در صحرا پهن نکند و در ظرف‌های طلا و نقره آب نخورند زیرا این کار باعث ایجاد رعد و برق شدید می‌شود (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۶۱). و اگر کسی این موارد را رعایت نکند، مجازات می‌شود. (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۶۱-۱۶۲). هم‌چنین اگر در سالی فردی از یک قوم دچار رعد و برق شود، خانواده و قبیله او را به مدت سه سال از آنجا اخراج می‌کنند و به آن‌ها اجازه ملاقات با بزرگان را نمی‌دهند و اگر این اتفاق برای گله‌ای گوسفند بیفتد با گله همین رفتار را دارند و در ماهی که این اتفاق افتاد از غذای خود نمی‌خورند و در آخر ماه مانند یک خانواده عزادار میهمانی می‌گیرند (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۶۲).

با توجه به این که عظاملک برای قوانینی که به زعم مغولان عوامل ایجاد رعد و برق هستند از گزاره زبانی "یاساهای باریک" استفاده کرده است، و با توجه به اینکه عظاملک اوکتای قآن را ستایش کرده مسلمانی را که رعایت این قوانین را نکرده بود، دیدگاه او نسبت به این تصاویر منفی است. چراکه این اعتقادات و قوانین مربوط به آن تا زمان دولت منکوقآن بر قرار بوده است، این تصاویر مستقیم است.

جدول ۳- تصاویر مربوط به باورهای مغولان

تصاویر فرهنگی	موضوع	بار ارزشی تصویر	نوع ارزش‌گذاری	نوع نگاه تصویر
باورهای خرافی و پیشگویی	نحسی و شومی اموال مردگان	منفی	زبانی	مستقیم
	اعتقاد به سحر و جادو (در بین پادشاهان و توده مغولان)	منفی	زبانی	مستقیم
	پیشگویی	مثبت	بافتاری	مستقیم
	رعد و برق و ترس از آن	منفی	زبانی	مستقیم

از مجموع ۴ تصویر ارائه شده درباره باورهای مغولان توسط عظاملک، ۱ تصویر مثبت و ۳ تصویر نیز منفی است. هم‌چنین هر ۴ تصویر دارای روایت مستقیم هستند. نوع ارزش‌گذاری ۳ تصویر زبانی و ۱ تصویر هم بافتاری است. شایان ذکر است که باورهای ملی و هم‌چنین اعتقادات مذهبی عظاملک، هرکدام بر نگاه عظاملک نسبت به یکی از تصاویر اثرگذارند. با توجه به آمار ارائه شده، نگاه عظاملک نسبت به باورهای مغولان منفی است که علت آن باورهای ملی و مذهبی خود نویسنده است. هم‌چنین عظاملک در بیان اعتقادات خود در این بخش آزادی بیشتری داشته و نیازی به محافظه‌کاری سیاسی نمی‌بیند.

۴-۱-۳- علم و عالم و کتاب

عظاملک به صراحت می‌گوید که در نزد مغولان علم و دانشی وجود ندارد و به‌همین سبب تابع ساحران و ستاره‌شناسان هستند: «و چون مغولان را علم و معرفتی نبوده است از قدیم باز تتبع سخن قامان می‌کرده‌اند» (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۴۳).

این تصویر که از بافت متنی آن منفی بودنش مشخص است، به روشنی حکایت از ناآگاهی مغولان می‌کند و چون عظاملک سخن گفتن درباره گذشته مغولان را بیان می‌کند، این تصویر غیرمستقیم به شمار می‌آید.

جایی دیگر عظاملک با صراحت به نابودی علم، خرابی مدارس و کشته شدن عالمان در روزگار بعد از غلبه چنگیز بر سرزمین‌های اسلامی اشاره کرده است (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۳). با توجه به بافت متنی و توصیفات عظاملک، این تصویر منفی است و با توجه به این که سخن درباره دوران چنگیزخان است این تصویر را غیرمستقیم می‌دانیم. با این همه عظاملک یادآور می‌شود که چنگیزخان دین خاصی نداشته است و تعصبی نسبت به باورهای دینی ندارد و علما و زهاد هر طایفه را اکرام می‌کند (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۸).

احترام گذاشتن به عالمان هر قوم و دوری از تعصبات دینی، دو مؤلفه مثبتی است که عظاملک برای چنگیزخان در این تصویر مثبت یادآور شده است از طرفی چون عظاملک چنگیز را ملاقات نکرده تصویر غیر مستقیم است. چنگیز در استخلاص بخارا نیز با عالمان و کتب دینی (قرآن) برخورد کرده به خاطر خالی بودن صحرا از علف و خالی بودن شکم اسبان دستور داد انبارها گشاده کردند و صنادیق مصاحف به میان صحن مسجد می‌آورند و مصاحف را در دست و پای می‌انداخت و صندوق‌ها را آخور اسبان می‌کرد... و ائمه و مشایخ و سادات و علماء و مجتهدان عصر بر طویله آخورسالاران به محافظت ستوران قیام نموده (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۸۰-۸۱). با وجود این اقدامات عظاملک داوری مستقیم منفی درباره آن ندارد. علت این نگرش این است که عظاملک، برخورد چنگیزخان را حاصل دشمنی او با اسلام و قرآن نمی‌داند بلکه این برخورد به دلیل تسلیم نشدن مردم بخارا است. البته قدرت‌نمایی‌های چنگیزخان در نزد مغولان باعث محافظه‌کاری عظاملک نیز شده که این موضوع بر دیدگاه او اثر گذاشته است. نوع روایت نیز غیر مستقیم است زیرا در زمان چنگیز رخ داده است.

یکی دیگر از اعتقادات مغولان که آن را علم می‌دانند؛ این است که معتقدند می‌توانند با استفاده از نوع خاصی از سنگ و اصطکاک آن، باران و برف و رعد و برق در آسمان ایجاد کنند. آن‌ها باور دارند که این کار حتی در تابستان امکان‌پذیر است و کسی که علم این کار را دارد "قنقلی" و آن علم را "یای" می‌نامند (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۵۲). عظاملک به درست و کار آمد بودن این باور در نبرد "الغ نوین" - فرزند چنگیز - با "التون خان" - خان ختای - اشاره کرده است (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۵۱-۱۵۲).

با توجه به اشاره عظاملک به کارآمد بودن این باور، می‌توان گفت عظاملک این باور مغولان را قبول دارد و تصویر به دست آمده مثبت است. هم‌چنین با توجه به این که عظاملک کارآمد بودن آن را از نزدیک ندیده است، تصویر غیرمستقیم است. هم‌چنین این مسئله با ادعای قبلی عظاملک مبنی بر نبودن هیچ علمی در نزد مغولان در تضاد است. نکته قابل توجه این که عظاملک از این باور مغولان به لفظ علم یاد می‌کند و تا حدی آن را به عنوان یک واقعیت باور دارد. در شاهنامه فردوسی، دو بار استفاده از سنگ باران‌زا ذکر شده است که یک بار آن توسط افراسیاب - پادشاه توران و چین - و بار دیگر توسط شاه هاماوران برای از بین بردن پسران فریدون است. با توجه به تسلط کامل عظاملک به شاهنامه فردوسی و اساطیر ایران، به نظر می‌رسد باورهای ملی او بر نگرش نسبت به این باور مغولان اثرگذار است.

جدول ۴- تصاویر مربوط به علم در نزد مغولان

نوع نگاه	نوع ارزش‌گذاری	بار ارزشی تصویر	موضوع	تصاویر فرهنگی
تصویر	زبانی	مثبت	علم سنگ باران‌زا	

غیرمستقیم	بافتاری	منفی	وجود نداشتن علم و معرفت در گذشته مغولان	علم در نزد مغولان و نحوه برخورد آن‌ها با علما و کتاب‌ها
غیرمستقیم	بافتاری	منفی	خرابی مدارس و کشته شدن عالمان	
غیرمستقیم	بافتاری	مثبت	اکرام علما همه طوایف	
غیرمستقیم	---	خنثی	نابودی کتاب‌ها و بدرفتاری با عالمان شهر بخارا توسط چنگیز	

از مجموع ۵ تصویر ارائه شده درباره علم در نزد مغولان توسط عطاملک، ۲ تصویر مثبت و ۱ تصویر خنثی و ۲ تصویر نیز منفی است. هم‌چنین هر ۵ تصویر دارای روایت غیرمستقیم هستند. نوع ارزش‌گذاری ۳ تصویر بافتاری و ۱ تصویر هم‌زبانی است. شایان ذکر است که باورهای ملی و بعضاً مذهبی عهده‌دار دیوان بودن و کار دیوانی کردن عطاملک و هم‌چنین محافظه‌کاری سیاسی او هر کدام بر نگاه او نسبت به یک تصویر اثرگذارند. باتوجه به آمار برابر تصاویر مثبت و منفی در این بخش، باید گفت نگاه عطاملک نسبت به صبغه علمی مغولان، میانه است.

۵-۱-۳- شکار، ورزش، شادمانگی

یکی از مهم‌ترین علاقه‌مندی‌های مغولان به صیادی و شکار کردن است و برای آن آداب و رسوم خاص خود را دارند (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۹). عطاملک اشاره دارد که یکی از مهم‌ترین تمرینات و به تعبیر امروزی مانورهای نظامی اوکتای‌قآن شکار کردن است و دست کم سه ماه زمستان را به این کار اختصاص داده است (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۷۳). عطاملک نسبت به این تصویر داوری نکرده است و تصویر خنثی است. هم‌چنین با توجه به این که چیزی در مورد حضور خودش در مراسم شکار نگفته، تصویر غیرمستقیم است.

یکی دیگر از علاقه‌مندی‌های مغولان کشتی گرفتن است. چنان که در دربار اوکتای‌قآن کشتی‌گیری از خراسان و عراق حضور دارند و عطاملک اشاره کرده است که اوکتای به تماشای مسابقات کشتی راغب بوده است (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۱۸۳ و ۱۸۷). در این تصویر نیز داوری خاصی از عطاملک مشاهده نمی‌گردد پس تصویر خنثی است. هم‌چنین با توجه به ملاقات نکردن اوکتای‌قآن توسط عطاملک، تصویر غیرمستقیم است.

علاقه مغولان به مغنیات و مجالس شادی بسیار است. چنان که در مجالس شادی و قوریلتای‌ها همیشه مغنی‌یان حضور داشته‌اند (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۲۰۷). عطاملک اشاره دارد که مغولان دارای رقص و آواز به شیوه خاص خود هستند. چنگیزخان بعد از پیروزی بر شهر بخارا در مسجد بساط شادی و عوش و نوش به راه انداختند: «و مغنیات شهر را حاضر آورده تا سماع و رقص می‌کردند و مغولان بر اصول غنای خویش آوازاها برکشیده» (جوینی، عطاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۸۰).

اگرچه این تصویر از دیدگاه مذهبی منفی‌ست، زیرا در آن اهانت و حرمت‌شکنی نسبت به مسجد که در ساحت فکری عطاملک مقدس است وجود دارد، با این حال، از دیدگاه استفاده از آلات موسیقی، خنثی است. زیرا عطاملک نسبت به ساز و آواز و رقص مغولان هیچگونه داوری ندارد. هم‌چنین با توجه به این که این اتفاق در دوران چنگیزخان است، تصویر را غیرمستقیم می‌دانیم. از دیگر علاقه‌مندی‌های مغولان شراب است. تقریباً در مورد تمام حاکمان مغول شراب خوردن ذکر شده با این حال برای بعضی شدت علاقه آن‌ها بیشتر است. به عنوان مثال پیسو به طور دائم به

شرب خمر مشغول بوده و هیچگاه هشیار نیست (جوینی، عظاملک. ۱۳۷۸ ج ۱: ۲۲۹). هم‌چنین عظاملک به علاقه بی‌حد اوکتای به شراب اشاره دارد (جوینی، عظاملک. ۱۳۸۹ ج ۳: ۸۸۶).

عظاملک نسبت به این تصاویر داوری خاصی ندارد و دیدگاه او خنثی است. هم‌چنین تصاویر مربوط به شراب‌خواری اوکتای غیرمستقیم است اما با توجه به ملاقات عظاملک و پیسو، تصویر مربوط به دائم‌الخمر بودن او، مستقیم است. شرب خمر زیاد برای یک سیاست‌مدار و حاکم، یک امر منفی به حساب می‌رود. با این حال عظاملک به دلیل ملاحظات سیاسی و محافظه‌کاری تصویر منفی از این خصلت اوکتای قآن ارائه نکرده است. هم‌چنین عظاملک اشاره دارد به اینکه لشکر هولاکو، مانند آب کشیدن از چاه، شراب می‌ریختند و می‌نوشیدند (جوینی، عظاملک. ۱۳۸۹ ج ۳: ۹۸۶). اگرچه این تصویر نیز خنثی است و عظاملک موضع‌گیری خاصی ندارد، اما با توجه به این نکته که عظاملک در تمام مدت لشکرکشی هولاکو خان به قلاع اسماعیلیه در مجاورت او حضور دارد، نوع روایت تصویر مستقیم است.

جدول ۵- تصاویر مربوط به علایق و تفریحات مغولان

تصاویر فرهنگی	موضوع	بار ارزشی تصویر	نوع ارزش‌گذاری	نوع نگاه تصویر
علاق و تفریحات مغولان	علاقه به شکار	خنثی	---	غیرمستقیم
	علاقه به ساز و آواز	خنثی	---	غیرمستقیم
	علاقه پیسو و اوکتای قآن به شراب	خنثی	---	غیرمستقیم
	علاقه به مسابقه کشتی	خنثی	---	غیرمستقیم
	علاقه لشکر هولاکو به شراب‌نوشی	خنثی	---	مستقیم

از مجموع ۵ تصویر ارائه شده درباره علایق و هنر مغولان توسط عظاملک، هر ۵ تصویر خنثی هستند. هم‌چنین ۴ تصویر دارای روایت غیرمستقیم و ۱ تصویر روایت مستقیم دارند. با توجه به آمار ارائه شده، دیدگاه کلی عظاملک نسبت به بعضی عادت‌ها و علایق مغولان، خنثی است. این مسئله نشان‌دهنده نگاه خنثی عظاملک نسبت به استفاده از آلات موسیقی و علایق مغولان است و در مورد آن داوری خاصی ندارد.

۴- نتیجه‌گیری

مجموع داده‌های این پژوهش در جدول زیر قابل تلخیص است:

جدول ۶- آمار تصاویر فرهنگی

تصاویر فرهنگی	تعداد	مثبت	منفی	خنثی	مستقیم	غیرمستقیم	زبانی	بافتاری
ادبیات و نوشتار	۱۱	۲	۳	۶	۵	۶	۰	۵
آداب و رسوم	۵	۱	۱	۳	۲	۳	۱	۱
باورها	۴	۱	۳	۰	۴	۰	۳	۱
علم	۵	۲	۲	۱	۰	۵	۱	۳
شکار و ورزش	۵	۰	۰	۵	۱	۴	۰	۰
جمع کل	۳۰	۶	۹	۱۵	۱۲	۱۸	۵	۱۰

در تاریخ جهان‌گشای جوینی شاهد ۵ تصویر کلی از فرهنگ مغولان هستیم که عبارتند از: ادبیات و نوشتار، آداب و رسوم، باورها، علم، شکار و ورزش. در این میان بیش‌ترین تصویر به بخش ادبیات و نوشتار با ۱۱ تصویر اختصاص

دارد و کم‌ترین آن به باورها مربوط است. این فراوانی نشانگر آن است که با توجه به زمینه کاری و علاقه جویینی، بخش زبان و ادبیات و نوشتار بیش‌تر مورد توجه او بوده و او کم‌تر تمایل داشته است که باورهای مغولان را که کاملاً با اعتقادات او مغایرت داشته مطرح کند؛ چراکه با مشی محافظه‌کارانه او سازگار نبوده است.

از رهگذر مجموعه تصاویر بخش فرهنگی در تاریخ جهان‌گشا شاهد هستیم که ۹ تصویر منفی، ۶ تصویر مثبت و ۱۵ تصویر خنثی است. از این رو، نگرش منفی عظاملک به فرهنگ مغولان نسبت به نگرش مثبت او غلبه دارد. از جمله تصاویر منفی ارائه شده زشتی خط اویغوری، ذبح نکردن چهارپایان و شکافتن سینه آن‌ها، باور به نحسی اموال مردگان، ترس از رعد و برق، اعتقاد به سحر و جادو و فقدان علم و معرفت در میان مغولان است. هم‌چنین تمام تصاویر مربوط به علایق و هنرهای مغولان خنثی هستند که نشان‌دهنده بی‌اهمیت بودن این مسئله در دیدگاه عظاملک است.

عوامل تأثیرگذار بر نگرش فرهنگی عظاملک به مغولان را می‌توان در این موارد خلاصه کرد: باورهای مذهبی (۲) تصویر)، باورهای ملی (۲ تصویر)، حرفه و جایگاه او (۳ تصویر) و ملاحظات سیاسی و محافظه‌کاری او (۲ تصویر). هم‌چنین می‌توان گفت این که فراوانی تصاویر غیر مستقیم به مستقیم ۱۸ به ۱۲ است نشانگر این است که جنبه تاریخی و منابع اثر او نیز قابل‌بررسی است و او مایل است در حوزه فرهنگی کمتر شنیده‌ها و دیده‌هایش را بیان کند. هم‌چنین این که فراوانی بستر ارزشگذاری تصاویر در بخش بافتاری نسبت به زبانی ۱۰ به ۵ است حاکی از این می‌باشد که جویینی بیشتر مایل است خواننده خود از بافت متن پی به سویه ارزشگذارانه مورد نظر او پی ببرد.

منابع

- آشوری، داریوش. (۱۳۸۰). تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ. تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیا.
- اشپولر، برتولد. (۱۳۶۸). تاریخ مغول در ایران. ترجمه محمود میرآفتاب. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۶). «شگرد تصویرشناسی از دیدگاه ادبیات تطبیقی». فلسفه و کلام. شماره ۱۳. صص ۷۳-۸۲.
- بیانی، شیرین. (۱۳۶۷). دین و دولت در ایران عهد مغول. (ج. ۱). تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- پورموسوی، سیدمحمدعلی. (۱۳۹۳). «سیاست‌های دینی مغولان و تأثیر آن بر ادیان و مذاهب» تاریخنامه خوارزمی. سال اول. شماره ۳. صص ۵۱-۸۹.
- جوینی، عطاملک. (۱۳۷۸). تاریخ جهانگشای. (ج. ۱، ۲، ۳). تصحیح محمد قزوینی. تهران: نقش قلم.
- خاتمی، احمد؛ عرب‌اف، آرزو. «مغول ستیزی عطاملک جوینی در تاریخ جهانگشای». تاریخ ایران. شماره ۶۶/۵. صص ۴۸-۲۷.
- ذوالفقاری، حسن. (۱۳۹۴). باورهای عامیانه مردم ایران. تهران: نشر چشمه.
- ساندرز، جان جوزف. (۱۳۶۱). تاریخ فتوحات مغول، ترجمه ابوالقاسم حالت. تهران: امیر کبیر.
- قبول، احسان؛ عبدالله، رادمرد؛ تکتب عابدی. (۱۴۰۱). «بررسی تصویر فرهنگی-اعتقادی اقوام مختلف در سفرنامه ابن فضلان». ادبیات تطبیقی.
- قبول، احسان؛ عبدالله، رادمرد؛ شریعت‌پناه، زهرا. (۱۳۹۷). «تصویرشناسی زنان در سفرنامه ابن بطوطه». زن در فرهنگ و هنر.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویرشناسی؛ معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی». مطالعات ادبیات تطبیقی. شماره ۳. صص ۱۳۸-۱۱۹.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۰). «استروتیپ‌ها از منظر تصویرشناسی». مجله پژوهش زبان و ادبیات فرانسه. دانشگاه تبریز. سال پنجم. ش ۷. صص ۱۳۸-۱۱۹.
- نانکت، لاتیسیا. (۱۳۹۰). «تصویرشناسی به منزله خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی». ترجمه مژده دقیقی. ادبیات تطبیقی. شماره ۳. صص ۲۲۱-۲۳۷.

Abstract

The way of looking at the world and its belongings has been drawn in various forms in different human cultures and experts and thinkers have presented various opinions in this field. The purpose of this research, which was developed using a descriptive-analytical method, is to investigate and analyze the reflection of the world in the tazkira of Awaliya Attar and Nafahat Al-Anas Jami. The result of this research shows that the attitude of the mystics in the two works of Tazkireh Awaliya and Nafahat Elans towards the world is more worldly, and religious and Islamic factors are considered the most important factors in the attitude of these two towards the world. In Tazkireh Awaliya, the mystics have explained to the audience aversion to the world and believed that the world can be the farm of the hereafter and a prelude to it. The mystics who depicted the world in Nafahat Al-Alans condemned it and tried to avoid it. The reflection of the world in Attar's tazkira has been more extensive than that of Alans Jami. The worthlessness of the world, its deceptiveness, its instability and its veil are common examples of these two mystical works in dealing with the world.

Keywords: World, Irfan, Nafahat Elans, Tazkireh Awaliya, Attar, Jami

روان‌پالایی و کاتارسیس در نفثه‌المصدور

حسین قربانپور

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

ghorbanpoorarani@yahoo.com

نرجس تفضلی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کاشان

Bita.tafazoli@gmail.com

چکیده

کتاب نفثه‌المصدور از جمله کتاب‌های تاریخی است که نویسنده علی‌رغم بیان حادثه‌ای مهم و تاریخی، به بیان احساسات و حالات روحی خویش می‌پردازد و با بیانی ادبی، خواننده را با خود همراه کرده و احساس خواننده حساس را بر می‌انگیزد. او هم‌چون شاعری، به طراحی کلمه به کلمه نوشته خود پرداخته است و با استفاده از انواع فنون بلاغی و ادبی حس ترحم و شفقت و ترس و اضطراب را در خواننده بر می‌انگیزد. زیدری حتی در انتخاب عنوان اثر، حس سختی و درد ناشی از مشکلی عظیم را بیان می‌کند و بر خلاف نویسندگانی دیگر که عنوانی زیبا برای اثر خود برمی‌گزینند، بنا بر زمان و شرح حوادث حمله مغول و حوادثی که بر او گذشته است، نامی دور از ذهن و ناآشنا را برای کتاب خود انتخاب کرده است. او در این کتاب با بیان درد و اندوه ناشی از حمله مغول، در مخاطب ایجاد نوعی هم‌دردی و شفقت می‌کند و از این راه هم به خود و هم به خواننده، کمک می‌کند تا به نوعی روان‌پالایی روحی دست یابند. در واقع خواننده با خواندن سطور این کتاب با نویسنده که دچار مصیبت و اندوه شده است هم‌دردی کرده و از این رو احساس ترس و شفقت را به گونه‌ای متفاوت تجربه می‌کند و در انتها به نوعی پالایش روحی دست می‌یابد. در این مقاله برآنیم که به کتاب نفثه‌المصدور از منظر ایجاد پالایش روحی بپردازیم.

نتیجه پژوهش، مشخص می‌کند که زیدری نسوی با نوشتن نفثه‌المصدور کوشیده است که به نوعی روان‌پالایی و کاتارسیس دست بیابد و این حس را به خواننده نیز منتقل می‌کند. یکی از اهداف زیدری از بیان حوادث مغول دستیابی به پالایش روحی بوده است و در این امر موفق عمل کرده است.

کلیدواژه‌ها: نفثه‌المصدور. زیدری. احساس. هیجان. روان‌پالایی.

مقدمه

۱-۱- طرح بحث:

کتاب نفثه‌المصدور از جمله کتاب‌های متفاوت کلاسیک است که خواننده با خواندن آن حسی متفاوت را در خود احساس می‌کند. استفاده فراوان صناعات ادبی نه برای ایجاد حس خوب و طرب‌انگیز در خواننده بلکه تماماً برای انتقال درد، حسرت، غصه، اضطراب و نگرانی است. انتقال این احساس‌ها توسط زیدری با کمک واژه‌های تلخ و ناخوشایند و انواع صناعات معنوی و لفظی در هم پیچیده، باعث نوعی تشویش در خواننده می‌گردد که این تشویش خود در افراد، ایجاد نوعی روان‌پالایی می‌کند. کاتارسیس از سال‌ها پیش به عنوان امری التیام‌بخش در هنر مورد توجه هنرمندان قرار گرفته شده است.

اصطلاح کاتارسیس که اولین بار توسط ارسطو مطرح شد، برای هنرمندان و روانشناسان موضوعی می‌شود تا از طریق بیان احساسات خویش، هم خود به روان‌پالایی دست بیابند و هم این فرصت را برای خواننده ایجاد کنند که با هم‌حسی و هم‌دردی و یافتن تجارب احساسی مشترک با نویسنده و هنرمند، همراه شوند و به تخلیه هیجانی و احساسی دست بیابند. (واینر، ۱۳۸۵: ۹-۲۰۹۴)

یکی از جنبه‌های ارزشمندی هنر این است که با ایجاد حس مشترک و دریافت احساسات توسط مخاطب، سبب رسیدن به آرامش و التیام زخم‌های درونی افراد می‌گردد. (دوباتن، آرامسترانگ، ۱۳۹۶: ۹)

اگر هنر را به مثابه ابزار درمانی در نظر بگیریم، یکی از کارکردهای هنر، پالایش روحی است که نتیجه آن ایجاد حالتی آرامش‌بخش در خواننده است. در این مقاله برآنیم که نفثه‌المصدور زیدری را از منظر روان‌پالایی مورد بررسی و ارزیابی قرار دهیم.

۲-۱: پیشینه پژوهش

در تحلیل و بررسی نفثه‌المصدور مقالات گوناگونی به چاپ رسیده است و از منظرهای گوناگون به این کتاب پرداخته شده است. در رابطه با کاتارسیس در نفثه‌المصدور، تحقیق مستقلی صورت نگرفته است. پژوهش‌هایی که تا حدی به این موضوع نزدیک است عبارت است از:

شگردهای اقتباس و اثر‌پذیری از آیات و احادیث در نفثه‌المصدور، نوشته حسین قربانپور ارانی و حمزه محمدی ده چشمه؛ در این مقاله به شیوه‌ها و شگردهای اقتباس زیدری از قرآن و احادیث پرداخته شده است.

تأثیرات روانی هجوم مغول بر جامعه قرن هفتم، با نگاهی به نفثه‌المصدور، نوشته احمد امیری خراسانی، نازنین غفاری؛ در این مقاله، تأثیرات مخرب حمله مغول و پیامدهای روانی آن بر جامعه، از جمله ترس و وحشت، انزواطلبی، مرگ‌اندیشی، اعتقاد بیش از حد به قضا و قدر، با استناد به نفثه‌المصدور مورد بررسی قرار گرفته است.

بررسی روایت و بن‌مایه‌های داستانی در نفثه‌المصدور، نوشته محمود رنجبر و محمد علی خزانه دارلو؛ این پژوهش، به بن‌مایه‌های داستانی نفثه‌المصدور پرداخته شده است.

نمودهای رمانتیک در نفثه‌المصدور، نوشته محسن بتلاب اکبرآبادی و محمد علی خزانه دارلو؛ این پژوهش، نفثه‌المصدور را از منظر نظریه رمانتیک، مورد ارزیابی و بررسی قرار می‌دهد و فاکتورهای نظریه رمانتیک از جمله: بیان آزاد احساسات، نگاه کشف و شهودی به طبیعت و... را در نفثه‌المصدور نشان می‌دهد.

تحلیل ساختاری زبان غنایی با تکیه بر نفثه‌المصدر، نوشته امید ذاکری کیش، اسحاق طغیانی و سید مهدی نوریان؛ مقاله به بررسی و تحلیل عناصر عاطفی، احساسی و غنایی این اثر می‌پردازد.

تحلیل زبان‌شناسانه نفثه‌المصدر زیدری نسوی، نوشته علی اکبر سام خانیانی و مصطفی ملک پابین؛ در این پژوهش، این اثر از منظر نقد زبان‌شناسانه مورد بررسی قرار گرفته شده است.

گزاره‌ای انشایی در نفثه‌المصدر، نوشته محمد علی خزانه دارلو و علیرضا قاسمی؛ مقاله، گزاره‌های انشایی و فضای عاطفی اثر را مورد بررسی قرار داده است.

قرینه پردازی در نفثه‌المصدر، نوشته علی اکبر سام خانیانی و علیرضا باغبان؛ پژوهش به قرینه‌های موجود در نفثه‌المصدر پرداخته و اثر را، به عنوان یک اثر مصنوع قوی معرفی می‌کند.

درآمدی بر سخن‌آرایی و ظرافت‌های معنایی در نفثه‌المصدر زیدری نسوی نوشته احمد فاضل؛ این مقاله از منظر زیبایی‌شناسی و بهره‌گیری از آرایه‌ها برای زینت بخشی به کلام، نفثه‌المصدر را مورد بررسی قرار داده است.

نگاهی به تصویر پردازی در نفثه‌المصدر نوشته زهرا ریاحی زمین و صدیقه جمالی؛ این پژوهش، نفثه‌المصدر را از منظر شگردهای تصویرپردازی مورد ارزیابی قرار داده است.

ایماژیسم و تصویر بیگانه در نفثه‌المصدر زیدری، نوشته داود رضا کاظمی و مختار ابراهیمی؛ مقاله به بررسی تصاویر نفثه‌المصدر برای بیان مطالب و تطابق آن با ایماژیسم می‌پردازد و بیان می‌کند که زیدری چگونه، متن را به خدمت تصویر درآورده است.

شیوه‌های اقناع خواننده در نفثه‌المصدر نوشته نسیرن فقیه ملک مرزبان و زهرا صابری تبریزی؛ این مقاله به این موضوع می‌پردازد که زیدری چگونه از این اثر بهره برده تا خود را از اتهامات مبرا کند و با استفاده از روایت تاریخی، واقعیت را در جهت مقصود خود تغییر داده است.

نقش موسیقی در گزینش واژگان نفثه‌المصدر نوشته حبیب الله عباسی و حجت کجانی حصاری؛ این پژوهش، نفثه‌المصدر را از جمله معدود آثار فنی می‌داند که هدف آن انتقال معنا نیست بلکه بیان عاطفه است.

باید توجه داشت که در اکثر آثار فنی نیز، معنا در جامه‌ای زخیم از آرایه پیچیده شده که از این منظر با نفثه‌المصدر پهلوی می‌زنند.

تحلیل جامعه شناختی نفثه‌المصدر بر اساس نظریه کنش متقابل نمادین نوشته محمود رنجبر، محمد علی خزانه دارلو و انوش مرادی؛ این مقاله، با تاکید بر کنش‌های متقابل انسانی به بررسی رفتار افراد و شخصیت‌های برجسته کتاب می‌پردازد.

در این پژوهش برآنیم که به نفثه‌المصدر از جنبه‌ای دیگر بنگریم. اینکه چگونه زیدری با نوشتن این کتاب سعی در ایجاد کاتارسیس در خود و مخاطب داشته است، قابل تحقیق و بررسی است که در این مقاله به این موضوع پرداخته می‌شود.

۱-۳- ضرورت و نتایج تحقیق

از آنجا که نفثه‌المصدر از شاهکارهای نثر فنی، در قرن هفتم است و در یکی از برهه‌های مهم تاریخی نگاشته شده است، هم از نظر ادبی و هم از لحاظ تاریخی دارای اهمیت است؛ اما آنچه کمتر به آن پرداخته شده است، تاثیری است

که این اثر از لحاظ روحی و روانی بر خواننده می‌گذارد. یکی از اهداف هنر، ایجاد تاثیر و پالایش روحی در خالق اثر و در خواننده است. هنرمند با خلق اثر خود، احساس و افکار خود را در مورد زندگی و هستی و وجود و... با دیگران به اشتراک می‌گذارد. هنر راهی برای بیان احساس خود است؛ که یکی از کارکردهای هنر همان ایجاد پالایش روحی در افراد است، در نتیجه می‌توان به عنوان نوعی درمان به آن نگاه کرد. هنر، هم‌چنین زمانی که رویدادی تاریخی یا اجتماعی را به تصویر می‌کشد، احساس همراه با آن رویداد را نیز بیان می‌کند. اثر زیدری نیز به عنوان نوعی اثر هنری، هم به خود نویسنده و هم به خواننده کمک کرده است تا به نوعی به این پالایش روحی دست یابد. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد که چگونه نفثه‌المصدر به عنوان یک اثر ادبی توانسته است از نظر روانی بر خواننده اثر گذاشته و باعث پالایش روحی افراد گردد و این موضوع، اهمیت اثر زیدری و هم‌چنین کارکرد هنر و ادبیات را واضح‌تر نشان خواهد داد.

۱-۴- روش پژوهش

در این مقاله از روش کتاب‌خانه‌ای استفاده شده است. در انجام این پژوهش، ابتدا به مطالعه منابع مربوط به کاتارسیس و روان‌پالایی پرداخته شده است؛ سپس کتاب نفثه‌المصدر مطالعه و بر اساس مفاهیم مربوط به کاتارسیس، بخش‌های مورد نظر در این اثر، فیش‌برداری شده و در هر بخش، مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته شده است.

۲- مفهوم روان‌پالایی یا کاتارسیس

روان‌پالایی (کاتارسیس) در اصل واژه‌ای یونانی است که به معنای تزکیه، پالایش و تطهیر است. این واژه از Katharein که لفظی یونانی است و به معنای پالودن است گرفته شده است و از طریق سنت‌های مذهبی، پزشکی و علمی وارد مباحث معاصر شده است.

در تاریخ مذهبی، ناپاکی از اعمال حرام نشأت می‌گرفت و انسان برای گریز از تاثیرات ناپاک مجبور بود، خود و اشیای اطراف را پاک کند. در واقع تطهیر کنشی بوده است تا ناپاکی ایجاد شده توسط عملی حرام را پاک کند. ریاضت‌کشیدن‌ها و یا مراسم آیینی، اعمال پالایشی معنوی و اخلاقی بوده است که برای تطهیر از گناهان صورت می‌گرفته است.

مفهوم پزشکی کاتارسیس هم با تطهیر مذهبی بسیار مرتبط بوده است. چنان‌که گناهان مذهبی و اخلاقی را با بیماری‌ها مرتبط می‌دانسته‌اند. در نظر گذشتگان تطهیر و تزکیه، وسیله‌ای برای نجات از بیماری و طاعون بوده است. آن‌ها بیماری را نوعی عقوبت می‌دانستند که وقتی فرد یا افرادی قوانین خدا و یا طبیعت را نقص می‌کردند دچار آن می‌شدند.

و اما در مورد تراژدی، ارسطو تراژدی را ارتباطی بین هنرمند خلاق (نویسنده یا بازیگر) و تماشاگر می‌دانسته است که از طریق اجرای روی صحنه، انجام می‌شده است. در نظر ارسطو ترس و شفقت و کاتارسیس را در سیر وقایع و پی‌رنگ تراژدی می‌توان دریافت کرد و اجرای آن روی صحنه، بازیگران و تماشاگران را به صورت حلقه‌هایی در زنجیره عاطفی درمی‌آورد.

در قرن هجدهم دیوید هیوم مقاله ای تحت عنوان "در باب تراژدی" تدوین کرد که در آن بیان می‌کرد که اگر چه تراژدی موجب برانگیختن عواطف دردناک و خشن می‌شود، ویژگی هنری آن باعث ایجاد حالت روحی خوشایند و آرامش‌بخش می‌شود. (واینر، ۱۳۸۵: ۹-۲۰۹۴)

در نظریه‌های فلسفی ادبیات، مفهوم کاتارسیس در نوشته‌های افلاطون و ارسطو، بسیار اهمیت دارد و این مفاهیم بر نسل‌های آینده نیز تاثیر گذاشته است. ارسطو در بوطیقا، واژه‌های شفقت، ترس و کاتارسیس را در کنار هم قرار می‌دهد. مفهوم مورد نظر ارسطو در مورد شفقت، حالت روحی ناشی از بداقبالی ناحق است و نوعی حالت روحی متأثر از رنج و محنت دیگران است. از آنجا که ارسطو اغلب اوقات شفقت و ترس را با یک‌دیگر بیان می‌کند و آن‌ها را با هم مرتبط ساخته است، شفقت و ترس در واقع درک رنج و محنت فردی دیگر و سپس فراق‌کنی امکان وقوع چنین رنج و محنتی برای خود فرد است. در نظر ارسطو کاتارسیس را می‌توان از ارتباط با واکنش پیچیده شفقت و ترس دریافت کرد. شفقت و ترس وسیله‌ای است برای رهانیدن روح از سایر عواطف و این رهایی همان کاتارسیس است (همان)

چنان‌که بیان شد، واژه کاتارسیس به معنای پاک و منزه است. در متون قبل از ارسطو و در یونان باستان، این واژه در معنای مختلفی به کار می‌رفته است. مثلاً کاتارسیس در طب به معنای پاک کردن، در مناسک دینی به معنای پالایش و تزکیه و هم‌چنین در معنای تبیین و شرح عقلانی نیز به کار می‌رفته است. در زبان فارسی معادل‌های متعددی مانند تصفیه، تهذیب، پالایش، تطهیر و تزکیه در برابر استفاده می‌شود.

ارسطو در فن شعر دو بار از کاتارسیس به طور مبهم و نه روشن و صریح، آن را به کار برده است و همین امر موجب گردیده تفاسیر مختلفی، از جمله تفسیر اخلاقی، طبی، آموزشی، عقلانی و نمایی از این واژه به عمل آید. دشواری این واژه نه در ترجمه، بلکه در نوع ارتباط بین شفقت، ترس و کاتارسیس است. به همین دلیل، برخی از مفسران ارسطو از تعریف و ترجمه آن خودداری می‌کنند. (همان: ۲۰۹۵)

تجربه کاتارسیس چه در تئاتر و چه در ادبیات، تجربه‌ای است که ما، در آن همان احساسات یا عواطفی را تجربه می‌کنیم که شخصیت‌های داستان یا نمایش‌نامه احساس می‌کنند. پس، هر اثر هنری یا ادبی که به ما چنین تجربه‌ای را عرضه کند یک اثر کاتارسیسی است. در واقع این گونه آثار با برانگیختن شفقت مخاطب، او را وادار می‌کند که با احساس گوینده داستان همراه شده و در نتیجه با تعدیل این عواطف، زمینه تزکیه و پالایش مخاطب را فراهم می‌کند. طبق نظر میلتن، تراژدی توان آن را دارد، تا با برانگیختن شفقت و ترس یا وحشت، ذهن را از چنین عواطفی پاک سازد و به این شکل در خواننده نوعی لذت ایجاد کند که حاصل تعدیل این احساسات در وجود افراد است. (همان: ۲۰۹۷)

کاتارسیس از طریق هم‌ذات‌پنداری و بیدار کردن ترس و شفقت در درون مخاطب، باعث تطهیر و تزکیه نفس خواننده می‌شود. تجربه هیجانات و احساسات قوی به خوانندگان، اجازه می‌دهد که آنان این هیجانات و احساسات را تخلیه کنند و به نوعی روان‌پالایی دست بیابند. آثار کاتارسیسی در بیان و کنترل هیجانات و احساسات سرکوب‌شده بسیار موثر است، یعنی خواننده می‌تواند به تخلیه هیجانات و احساساتی دست بیابد که گاهی از درک آن‌ها غافل بوده است یا به نوعی از آن دوری می‌کرده است. مثلاً، فردی که نمی‌تواند بر سختی‌های زندگی خودش بگریزد، با خواندن زندگی شخصیت رمان یا دیدن فیلم و یا شنیدن قطعه موسیقی و یا دیدن تابلوی نقاشی، فرصتی می‌یابد تا بر

دشواری‌های زندگی‌اش بگیرد. یک اثر هنری با ایجاد کاتارسیس احساس مشترکی را بین خالق اثر و مخاطب ایجاد می‌کند، به مخاطب و حتی به خالق آن، کمک می‌کند تا به تخلیه هیجانی خود دست یابند. تخلیه احساس و هیجان به این شیوه باعث پالایش روحی می‌گردد و به روح بشر آرامش و نظم می‌دهد. واژه تطهیر به دو گونه قابل بررسی است:

۱- تطهیر جسمانی ۲- تطهیر روحانی. تطهیر جسم، پاک کردن آن از چرک‌هاست و تطهیر جان، پاک کردن آن از عیب و آلودگی اخلاقی است. ارسطو اولین کسی است که تطهیر را به معنی نفسانی آن به کار برده است. ارسطو این اصطلاح را، در کتاب شعرش به معنی تطهیر نفس از هواها و تمایلات به کار برده است. بعد از آن استعمال این لفظ تعمیم یافت و به معنی تطهیر نفس از پیوندهای حسی به کار رفت. به این معنی نفس به آیینۀ درخشانی تبدیل می‌شود که معقولات در آن نقش می‌بندند. (صلیبا، ۱۳۶۶: ۲۳۳)

هنر و روان‌پالایی

هنر با ایجاد تأثیرات احساسی و اخلاقی در مخاطب باعث نوعی پالایش روحی می‌گردد. مددپور در کتاب آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، آرای متفکران جدید، در باره هنر را بیان می‌کند. متفکران جدید، هنر از جمله: شعر، موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی و نمایش را ارزشمند می‌دانسته‌اند چرا که معتقد بودند، هنر باعث ایجاد نوعی پالایش روحی در افراد می‌شود. به عنوان مثال نظریه موسیقی جوزپه زارلیونو که موسیقی را آوایی می‌دانسته که باعث تأثیرات احساسی و اخلاقی در مخاطب می‌شود مورد قبول هنرمندان دوره رنسانس قرار گرفته است. اشعار دوره رنسانس بیشتر از هر چیز تحت نفوذ دو نظریه مفهوم شعر "محاکات عمل انسان" در فلسفه هنر ارسطو و نظریه هوراس در مورد غایت شعر "شادمان کردن و تعلیم دادن" بوده است و در این مباحث، پالایش و تخلیه هیجانی ارسطو یعنی کاتارسیس، نکات اصلی و اساسی بودند. (مددپور، ۱۳۹۰: ۴۰-۱۳۸)

ارسطو در فصل ششم کتاب بوطیقا بیان می‌کند که تراژدی از طریق ایجاد حس ترس و ترحم یا شفقت موجب کاتارسیس و تزکیه عواطف می‌گردد:

«پس تراژدی تقلید و محاکات است از کار و کرداری شگرف و تمام دارای درازی و اندازه‌های معلوم و معین، به وسیله کلامی به انواع زینت‌ها آراسته، و آن زینت‌ها هر یک بحسب اختلاف اجزا مختلف، و این تقلید و محاکات بوسیله کردار اشخاص تمام می‌گردد، نه اینکه بواسطه نقل روایت انجام پذیرد، و شفقت و هراس را برانگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد...» (ارسطو، ۱۳۴۳: ۷-۳۶)

این جمله بارها مورد تفسیر قرار گرفته شده است. واژه کاتارسیس دو بار در کتاب بیان شده است اما در متون نویسندگان قبل از ارسطو بارها به کار رفته است اما این واژه در کتاب ارسطو با مفهوم متفاوتی بیان شده است. مثلاً در متون پزشکی بقراط، کاتارسیس به معنی دفع زوایدی که موجب بیماری شده‌اند، بیان شده است که انسان با دفع آن‌ها به سلامتی و تندرستی می‌رسد. افلاطون کاتارسیس را در معنای دینی به کار برده است. او جدا ساختن روح و تن از یکدیگر و رهایی روح از قید و بندهای جسمی را کاتارسیس می‌نامد.

ولی ارسطو کاتارسیس را به معنای پاک کردن هیجانات نامطلوب روحی انسان می‌داند که این امر با ایجاد ترس و ترحمی که از تراژدی حاصل می‌گردد، صورت می‌پذیرد. ارسطو در توضیح ترس و شفقت بیان می‌کند که مخاطب از

وقایع تراژدی می‌ترسد چرا که آن اتفاقات ممکن است برای خود او نیز روی دهد. از سوی دیگر چون می‌داند که آن یک نمایش تقلیدی است، از آن لذت می‌برد. بنابراین تماشای نمایش تراژدی موجب کاتارسیس و پالایش عواطف و رفتارهای مخاطب می‌گردد.

در تاریخ فلسفه سه نظریه مختلف در مورد تفسیر شفقت و ترس و کاتارسیس (پالایش) حاصل از آن، بیان می‌شود: ۱- منظور از کاتارسیس، پالایش عواطف و ایجاد حسِ ترحم و ترس است. ۲- منظور از کاتارسیس نوعی دفع موقت عواطف، در مخاطبان است. ۳- نظریه جدید و متفاوتی که معتقد است کاتارسیس ربطی به مخاطب و تماشاگر ندارد، بلکه کاتارسیس، پالایش قهرمان و رهاسدن او از آلودگی خون جنایتش از طریق بازشناسی آن است. بعضی معتقدند که نظریه اخیر در همه جا صادق نیست و با هدف هنر نیز سازگاری ندارد. (باغبان ماهر، غلامیان، ۱۳۹۰: ۷-۶۴)

ارسطو برای انسان سه ساحت متصور شده است. ساحت تئوریک که نتیجه آن معرفت است. ساحت پراتیک که نتیجه آن سیاست است و ساحت پوئیک که نتیجه آن هنر است. بنابراین از دیدگاه ارسطو هنر در قلمرو ابداع صورت می‌گیرد و به ساحت نظر و ساحت عمل تعلق ندارد. ارسطو معتقد است که در هنر هم می‌توان لذت درک داشت. از دیدگاه او یادگیری نه فقط برای فیلسوف که برای همه انسان‌ها لذت بخش است. به عبارت دیگر لذت دیدن یک پرده نقاشی همان تاثیری را دارد که در یادگیری معنایی نهفته است. به‌ویژه زمانی که از کاتارسیس و اهمیت آن سخن می‌گوید، این معنا در آثارش جایگاهی بسیار مهم می‌یابد. ارسطو در فن شعر هدف غایی نمایش را رسیدن به کاتارسیس می‌داند. از نظر ارسطو، هنر نمایش باید به کاتارسیس ختم شود و مخاطب از طریق ایجاد شفقت یا ترس، به تزکیه یا تطهیر نفس برسد. بنا به تعریفی که ارسطو از تراژدی ارائه می‌دهد، تراژدی عبارت است از بازنمایی کرداری شگرف که هرگاه به نحو موثری انجام شود حس شفقت و هراس را برمی‌انگیزد تا سبب تطهیر و تزکیه نفس انسان از این عواطف و انفعالات گردد. برخلاف افلاطون که معتقد بود که درام، عواطف و هیجانات را برمی‌انگیزد و روح را دستخوش آشوب و هرج و مرج می‌کند، ارسطو معتقد بود که با سرکوب کردن عواطف نمی‌توان روح را از این آشوب درامان داشت بلکه باید با روشی خردمندانه به این عواطف اجازه بروز داد. ارسطو تراژدی را روشی خردمندانه برای رسیدن به این مهم می‌داند؛ زیرا هم حس شفقت و هراس را برمی‌انگیزد و هم آن‌ها را تسکین می‌بخشد و بنابراین اثری درمانی دارد مفهوم مورد نظر ارسطو البته برگرفته از دو زمینه پزشکی و دینی است. در کل باید گفت که دید و نگاه ارسطو به هنر و کارکرد پالایشی آن کاملاً مثبت است. (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۰۹)

مصطفی ملکیان معتقد است که هنر خدمات مختلفی به بشر می‌کند و هنر می‌تواند درد و رنج را در زندگی بشر کاهش دهد. او هفت قابلیت را برای هنر بیان می‌کند که هنر از طریق آن می‌تواند موجب کاهش درد و رنج و اندوه بشر گردد. خدمت اول، همان اعتقاد ارسطو است که مشاهده آثار هنری، فشارهای روانی انسان‌ها را کاهش می‌دهد. چنان‌که ارسطو از اصطلاح تطهیر روح انسان استفاده می‌کند، آثار هنری باعث ایجاد کاتارسیس و پالایش بشر می‌گردد و این پالایش روحی ممکن است تا مدتی یا مدت‌ها در انسان باقی بماند و تشویش و اضطراب بر اثر نظاره کردن آثار هنری از انسان زدوده می‌شود. (ملکیان، ۱۴۰۲، پایگاه خبری شرق)

دوباتن و آرمسترانگ معتقد هستند که هنر مانند هر ابزاری، می‌تواند قابلیت ما را از آنچه طبیعت به ما داده فراتر برد. هنر می‌تواند بعضی نقطه ضعف‌های ذهنی که ناشی از تزلزل‌های روانی ماست را جبران کند. آن‌ها معتقد است که

هنر به طور اعم وسیله‌ای درمانی است که می‌تواند مخاطبش را راهنمایی کند، او را تسکین دهد و از او انسانی بهتر بسازد. آن‌ها برای هنر هفت عملکرد قایل هستند که به وسیله آن‌ها، از مخاطب خود فرد انسانمندتری خلق می‌کند: به یاد آوردن چیزهایی که برایمان عزیز و فانی هستند و حفظ کردن آن‌ها، ایجاد امید، تحمل اندوه، تعادل یافتن، درک کردن خود، رشد کردن و تحسین هنر توسط خود هنر. (دوباتن، آرمسترانگ، ۱۴۰۱: ۳۲-۱۲)

تولستوی هنر را فعالیتی انسانی می‌داند که فرد آگاهانه، احساساتی که خود چشیده است را به دیگران منتقل کند؛ به طوری که دیگران از آن احساسات متأثر شوند و آن‌ها نیز طعم آن احساسات را بچشند.

از نظر گراهام برانگیختن احساس امری خنثی است و به نوبه خود نه خوب است و نه بد. حتی افلاطون به دلیل توانایی هنرمندان در برانگیختن احساسات خطر خیز حضور آن‌ها را در جمهوری (آرمانی خویش) ممنوع کرد. خود تولستوی نیز انتقال احساس خوب را ارزشمند می‌دانست. گراهام به نظریه ارسطو اشاره می‌کند که هنرمند با انگیزش احساساتی در ما و با فراهم آوردن موضوعاتی برایمان، وجود ما را از آشوب‌های احساسی که ممکن است در غیر آن صورت در زندگی روزمره به طوری نامناسب فوران کند، می‌پالاید. تفسیر ارسطو و عامل پالایش از نظر او ارزشمندی هنر را در سلامت روان ما نشان می‌دهد. آرنولد آیزنبرگ هم این مسئله را به روان‌شناسی هنر نسبت می‌دهد. کروچه نیز معتقد است که هنر، در واقع شهود است و آن چه که به هنر لطافت آسمانی نماد را می‌بخشد احساس شدید است. کالینگوود کار هنر را بیان احساسات می‌داند و بیان می‌کند که هنرمند تنها می‌تواند احساسات خود را بیان کند، احساساتی که طعمشان را چشیده است و اگر اهمیتی به نظر مخاطب می‌دهد به این دلیل است که آن احساسات میان خود و مخاطبش یکسان است. در واقع کار هنرمند را تلاش فردی نمی‌داند بلکه کاری جمعی می‌داند که به نمایندگی از اجتماعی که به آن تعلق دارد، برعهده گرفته است. (گراهام، ۱۳۹۵: ۷۲-۵۲)

روان‌پالایی که در ابتدا توسط ارسطو به صورت ضمنی و گذرا در کتاب بوطیقا برای تاثیر نمایش‌های تراژیک مطرح می‌شود، بعدها نه تنها دست‌مایه هنرمندان بلکه روان‌شناسان نیز برای درمان بیماران روانی قرار گرفت. فروید در کتاب مطالعاتی در باب هیستری هدف کاتارسیس را تخلیه کردن یا آزادی احساسات فروخورده می‌داند که این امر باعث آگاهی از کشمکش‌های ناخودآگاه و در نهایت باعث حس آرامش و تغییر مثبت در فرد می‌گردد. (فروید، ۱۴۰۰: ۲۳۸)

از این منظر می‌توان تاثیر روانی آثار ادبی از جمله نفثه‌المصدور را مورد ارزیابی و بررسی قرار دهیم.

روان‌پالایی در نفثه‌المصدور (catharsis)

هر هنرمندی به نوبه خود و به شکلی که متعلق به خود اوست به نوعی کاتارسیس را در وجود خود و در مخاطبان خود ایجاد می‌کند. زیدری که نویسنده‌ای چیره دست است از این قاعده مستثنی نیست. باید توجه داشت که زیدری در برهه‌ای حساس از تاریخ و پس از پشت سر گذراندن تجربه فرار از چنگال مغول و از دست دادن مقام، امنیت و خانمان خود، با نوشتن نفثه‌المصدور سعی در رسیدن به پالایش درونی و هم‌چنین ایجاد حس هم‌دردی در خواننده دارد. چنان که خود در آغاز کتاب می‌گوید:

«قصه آن کرده، که شطری از آتش حرقت، که ضمیر بر آن انطوا یافته است، در سطری چند درج کنم، و از این

صدرنشین دلگیری، یعنی اندوه، حکایت شکایت‌آمیز فروخوانم.» (زیدری، ۱۳۸۹: ۳)

او با پیچیدن کلام در ظاهری آراسته و استفاده از برون‌ریزی احساس و اطناب و آرایش کلام و تکرار مکرر درد و حسرت و اندوه، به دنبال راهی می‌گردد که هم اندیشه خود را از این اتفاق بزدايد و هم در مخاطب ایجاد نوعی ترحم و شفقت و پاک‌سازی روحی کند. چنان‌که می‌گوید:

«خواسته‌ام که از شکایت بخت افتان و خیزان، که هرگز کام مراد شیرین نکرد، تا هزار شربت ناخوش مذاق در پی نداد... دل پردازی واجب بینم و از سرگذشت‌های خویش که کوه پای مقاسات آن ندارد، و دود آن چهره خرسید را تاریک کند... در قلم آرم.» (همان: ۴-۵)

نکته‌ای که باید به آن توجه کرد، آن است که زبان نسوی کاملاً عاطفی است و او با انتخاب نثری متکلف و مصنوع، عواطف و هیجانات خود را بیان می‌کند و با این راه به پالایش روحی دست می‌یابد و با تخلیه هیجانات و احساسات خویش و ایجاد حسی مشترک در خواننده، باعث ایجاد پالایش و آرامش روحی در خواننده می‌گردد. چنان‌که در آن برهه دهشتناک، سرگذشت او و آنچه بر هم عصرائش گذشته دشوار است، نثر او نیز دشوار و گاهی حتی ناخوشایند می‌نماید. نثر او از دیدگاه روان‌شناسی قابل‌تأمل است.

هدف هنرمند نیز از خلق اثر هنری ایجاد روان‌پالایی در وجود خود و سپس انتقال آن به مخاطب خویش است. همین روان‌پالایی به مخاطب نیز کمک می‌کند تا با هم‌حسی با هنرمند و یافتن حس مشترک با او، به نوعی تزکیه و پالایش روحی نایل شود. ایجاد درد و اندوه در مخاطب و سپس ایجاد روان‌پالایی و کاتارسیس روحی که در ابتدا بیشتر در نمایش‌های تراژیک مد نظر بود، بعدها در آثار هنری دیگر نیز مورد توجه قرار گرفت.

نسوی نفثه‌المصدور را با هدف گزارش اخبار مشقات حادث بر او نگاشته است و نوشته‌اش بیشتر به شرح حال‌نویسی و خاطره‌نگاری می‌ماند. (خسرویگی، ۱۳۸۶: ۳۶)

هر چند زیدری چهار سال پس از حمله مغول شروع به نوشتن نفثه‌المصدور می‌کند، اما کلام او آمیخته با غم و اندوه و خشم و کینه با مغولان و هم‌چنین دشمنان و رقیبان او در دربار خوارزمشاهی است. او هیجانات ناشی از حمله مغول، فرار از دربار خوارزمشاه و دشمنی‌ها و کینه‌هایی که در این اثنا بین او و رقبا وجود دارد را روایت می‌کند و سعی می‌کند هیجاناتی که در واقع، جزئی از شخصیت او را تشکیل داده‌اند را به مخاطب در میان گذاشته و مخاطب را در دریافت این احساسات با خود شریک کند.

همین گذر زمان، باعث گردیده است که او با خیالی آسوده و خاطری جمع به انتخاب واژه‌ها بپردازد که همین امر و استفاده از موسیقی کلام و استفاده از انواع صناعات لفظی و معنوی در هم تنیده، به او در انتقال احساسات فروخورده، یاری می‌رساند. او با بیان هیجانات خویش که در واقع هویداکننده شخصیت اوست، در خود و خواننده، ایجاد پالایش روحی می‌کند:

«بین هیجان‌ها و شخصیت، ارتباطی نزدیک وجود دارد و این که شخصیت به عبارتی نشانگر هیجان‌هایی است که با هم ترکیب و در طول مدت زندگی فرد پایدار شده‌اند.» (پلاچیک، ۱۳۶۵: ۱۲)

فرد با در میان گذاشتن همین هیجانات که در واقع، نمایه‌ای از روحیه او است به نوعی آرامش دست می‌یابد. چنان‌که از سطور کتاب بر می‌آید، هیجانات خشم و اندوه و کدورت و گله در زیدری فراوان است و او با در میان گذاشتن آن‌ها با مخاطب، در صدد رسیدن به آرامش خود و هم‌چنین پالایش روحی مخاطبی است که هر چند در زمان و مکان او زندگی نمی‌کند اما همان احساسات را در جایی دیگر و در موقعیتی دیگر تجربه کرده است:

«القصه مدت سه ماه بگنجه مقام افتاد. مشارب لذات بسبب مفارقت احباب و دوستان تیرگی گرفته و دیده از گریه شبانروزی بمهاجرت یاران و اصحاب خیرگی یافته» (زیدری، ۱۳۸۹: ۲۳)

هیجان ترس و وحشت هم چون موجی خواننده را به خویش می‌کشد:

« تا بامدادی که ندای برخیز که از جهان قیامت برخاست. در دادند. سر از بالین برداشتم ملاعین دوزخی را... بحوالی خرگاه پادشاه محیط یافتم... از این دست سنان چون راز در دل هم آوا جای گرفته، از آن روی تیر چون نور حدقه در دیده دوست پسندیده نشسته، بر طرفی پالهنک چون زه گریبان در گردن جمعی بیکسان و غریبان و از جانبی شمششیر چون بار گناه بر گردن نیکخواه. هم کار ز دست رفته، هم دست ز کار.» (زیدری، ۱۳۸۹: ۵۲)

و البته حس غم و اندوه و دلگیری که بسیار فراوان است:

«و راستی تا از خانه دور افتاده‌ام و از وطن مالوف و مهجور گشته و ببلای دوستان مشرق ارض مره و مغربا مبتلی شده... در تجاذب نکبای نکبت، خاشاک وار در تسالب عواطف غربت افتاده.» (همان: ۵۴)

« و الحق من بنده از حرقت فرقت دوستان و احباب و ضجرت هجرت یاران و اصحاب چندان بار محنت بر دل نهاده بودم، و چنان از جان و جهان تا به آب و نان چه رسد- سیر گشته که اندیشه خورد و خواب و طعام و شراب... بر خاطر نگذشی و پیرامن ضمیر نگشتی. (همان: ۸-۵۷)

یکی از پالایش‌های روانی که فرد از آن بهره می‌گیرد، پرخاش خیالی است. این روش که نوعی تخلیه احساسات است موجب می‌شود تا تنش‌های فرد بیرون بریزد و نهایتاً سلامت خود را باز یابد. (الیوت، ۱۳۸۹: ۴-۲۸۳)

زیدری از بعضی از افراد، از جمله علی عراقی که گویی رقیب او در دیوان به حساب می‌آمده با خشم و نفرت یاد می‌کند. چهار سال از حمله مغول و درگیری داخلی درباریان با یک‌دیگر گذشته است اما زیدری با کینه از او نام می‌برد و در پی یادآوری اتفاقات گذشته برای تخلیه احساس خشم و کینه نسبت به او، با کمک نوشتن، از پرخاش خیالی بهره می‌برد:

«... صاحب منصب ناگهان، خواجه نابیوسان، نان مردمان بدبیرستان برده و دوات دیگران بدیوان آورده، هر خباز که دبیریش فرموده، نانش در انبان نهاده و پیش هر محرر که خریطه کشی کرده سر جوال باز داشته... مذلت چارپایی بسیار کشیده، تا از منزل خری فراتر آمده...» (همان: ۶-۷۵)

زیدری در مورد جایگزین خود در زمان غیبت و حضورش در عراق، این گونه می‌گوید: «تا مجنونی نحوی به دست او افتاد، خطی چون دستگاه کفشگران پریشان، عبارتی چون هذیان محموم نامفهوم...» (همان: ۵-۱۴)

زیدری دلیل بد رفتاری بعضی از افراد از جمله وزیر دربار خوارزمی را بیان می‌کند و در مورد حسادت او نسبت به خود سخن می‌راند که به این ترتیب مخاطب راحت‌تر کلام او را می‌پذیرد و با او هم‌ذات‌پنداری می‌کند. او یکی از دلایل استعفا از مقام دیوانی را حسادت وزیر بیان می‌کند:

«دوم عداوت و بوالعجبی وزیر رحمت الله، که با چندین سوابق و لواحق جان سپاری که در هوی و ولای او نموده بودم... و شمه آن بیش از آنست که بطوامیر شرح‌پذیر شود، بخون من تشنه گشته و آن قربت ریزه که یافتم و یا لیت نیافتمی... بخیال فاسد تصور کرده کنخ در مستقبل بمضرت او سرايت خواهد کرد.» (زیدری، ۱۳۸۹: ۳-۱۲)

نوشتن، یکی از راه‌هایی است که سبب پالایش روحی در فرد و هم‌چنین مخاطب می‌گردد:

«در اصطلاح روان کاوان، تطهیر عبارت است از هوشیاری و آگاهی نسبت به یک فکر و یا یاد خاطرات و امیال سرکوفته، زیرا باقی ماندن این حالات در شعور ناخودآگاه موجب اضطراب‌های جسمانی یا روانی می‌شود.» (صلیبا، ۱۳۶۶: ۲۳۳)

پالایش و توجه به آن باعث پاک‌سازی احساس و عاطفه و یا به عبارت دیگر خالی کردن عقده‌های روانی و هیجاناتی مانند برطرف کردن هراس و خشم است.

گارفنسکی بر این عقیده است که، یکی از مهم‌ترین عوامل مؤثر بر سطوح سلامت روانی، سبک تنظیم شناختی هیجان در افراد است. منظور از تنظیم شناختی هیجان این است که افراد در مواجهه با شرایط نحوه پردازش شناختی فرد در هنگام مواجهه با وقایع ناگوار و استرس‌زا است. افراد از استراتژی‌های متنوعی استفاده می‌کنند که می‌توان آن‌ها را به دو دسته تقسیم کرد: استراتژی مثبت برنامه‌ریزی، ارزیابی و استراتژی منفی. اعمالی که شامل استراتژی مثبت می‌شوند عبارتند از: تمرکز مجدد مثبت، برنامه‌ریزی، ارزیابی مجدد مثبت و توسعه دیدگاه. استراتژی منفی اعمالی مانند: سرزنش خود، سرزنش دیگران، نشخوار فکری و تلقی فاجعه آمیز امور را شامل می‌شود. سلامت روانی افراد ناشی از تعاملی دو طرفه میان استفاده از انواع خاصی از راهبردهای تنظیم هیجان و ارزیابی درست از موقعیت تنش‌زا است. (حبیب زاده، بیکی، پرزور، ۱۴۰۰: ۱۰۶)

اشخاصی که در روبه رو شدن با رویدادهای تنش‌زا، از راهبردهای سازگارانه تنظیم شناختی هیجان، مانند پذیرش و ارزیابی مجدد استفاده می‌کنند، اضطراب کمتری را بروز می‌دهند. در واقع رابطه منفی راهبردهای سازگارانه تنظیم شناختی هیجان، با اضطراب به این دلیل است که استفاده از این راهبردها باعث می‌شود، فرد با دیدی متفاوت به ارزیابی رویدادهای منفی بپردازد و این امر باعث می‌شود که تنیدگی کمتری را تجربه کند و راحت‌تر با رویدادها کنار بیاید. به دلیل شدت هولناکی وقایع و البته نوع شخصیت زیدری، ما با نوعی تنظیم شناختی منفی در مورد او روبه رو هستیم. خشم او نسبت به رقبای فرافکنی و سرزنش دیگران و خوار کردن افرادی که زیدری به دلایل مختلف به آن‌ها دشمنی می‌ورزد، در خلال جملات کتاب هویدا است.

زیدری پس از مدتی، به نوشتن خاطرات پرداخته است. او حوادث را به نفع خویش و طوری که نشان دهنده هوش، حقانیت و آینده بینی‌اش است، روایت می‌کند. هم‌چنین ترس و اندوه و غم ناشی از اتفاقاتی که بر او گذشته است را بازسازی کرده و در تلاش برای انتقال احساسات خویش به مخاطب تا جای ممکن، کلام را در جامه‌های ملون در هم می‌پیچد:

«به خاطر آوردن هر آنچه در زندگی ما رخ داده است به سادگی امکان پذیر نیست. طی زمان، تجدید نظرهای جدی و تحریف‌های مهمی در آن رخ می‌دهند... خاطره‌ها، احساسات و باورهای منسجم درباره خودمان که با یک‌دیگر پیوند می‌خورند و یک کل یک‌پارچه را تشکیل می‌دهند. بدین سان، خاطره‌های ما به گونه‌ای تحریف می‌شوند که با تصویر کلی ما از خودمان هماهنگ شوند.» (ارونسون، ۱۳۸۴: ۱۷۲)

زمانی که درباریان از جمله خود زیدری، به دلداری پادشاه خوارزم می‌پردازند، او این گونه از آگاهی و پیش بینی خویش، از حمله شوم مغول سخن می‌راند:

«... بپاگاه‌ای که مرغ آورده بود، بمن دادند، می‌خواندم و با آنکه از هول حادثه متوقع دم، که عبارت از نفس است، در مجاری حلق فرو مرده بود، بل دم، که اصل حیات و ماده نفس است، در مجاری عروق فسرده، رعایت ناموس و

چه جای آن بود؟... و علی رووس الاشهاد می‌گفت که: آن خاکساران آتشی را خاک سوی مکمن اجل می‌راند و آن گوران خر طبع را گور سوی مراض آساد می‌دواند، عما قریب طعمه غراب و لقمه عقاب خواهند بود... از این نمط در هم می‌گفتم و درون بهزار دیده پر خون بر پادشاه و ارکان دولتی و دوستان و یاران و اتباع و متعلقان می‌گریست که: الویل کل الویل ان الذی تحذرين قد وقعا...» (زیدری، ۱۳۸۹: ۴-۳۳)

او در جایی دیگر نیز می‌گوید:

«نصیحت می‌کردم و لکن لا تحبون الناصحین و انداز واجب می‌شمردم... بعضی بخواب غفلت پهلوی بر بستر تن آسانی نهاده و طایفه ای در شراب ارغوانی دور دوستکانی در داده.» (همان: ۴۰-۳۹)

یا پس‌خوراند اگر به صورت بیان احساسات باشد، دریافت‌کننده بسیار راحت‌تر Feedback چنان که ارونسون بیان می‌کند، آن را می‌پذیرد تا وقتی که پس‌خوراند به صورت قضاوت و ارزیابی بیان شود. (ارونسون، ۱۳۸۴: ۴۳۶)

زیدری در زمان نوشتن نفثه‌المصدور، احساسات خود را به نوعی بازنگری می‌کند که به نفع خویش است و به شکلی تحریف شده، از دید خود، آن‌ها را روایت می‌کند.

گاهی، افراد برای تاثیر گذاری بر دیگران از تفکر خودمدار بهره می‌برد. این نوع تفکر به گرایشی اشاره دارد که فرد، خود را بیشتر از آنچه که واقعیت دارد، مرکز رویدادها می‌داند. بیشتر مردم اتفاقات گذشته را به شکلی به یاد می‌آورند که گویی خود آن‌ها، در مهار و اعمال نفوذ بر اتفاقات و رویدادها و رفتار دیگران، بازیگر اصلی بودند. (همان: ۱۹۳)

او جریان یاری جستن سلطان خوارزمی از ایوبیان و بی‌نتیجه بودن این عمل را به شکلی زیبا و به صورت نوعی پیش‌بینی و پیش‌گویی، این‌گونه روایت می‌کند:

«... و جمعی خران خام کار در کار رفته، که عداوتی که چندین خزان و بهار بر او گذشته بود و بفراوان لیل و نهار متاکد شده، بحديث زنگ و رنگ و فسانه بیمغز و سنگ، بی‌هیچ اندیشه و درنگ.... بوداد اصلی و اتحاد کلی مبدل گردانند... و من بنده... بدین کار انکار بلیغ می‌نمودم چه عاقل از دیگی که در او توابل صبر و غلغم بر هم آمیخت، حلوی صابونی توقع نکند و خردمند از زمینی که در او تخم خرزهره ریخت، نیشکر درودن چشم ندارد.» (زیدری، ۱۳۸۹: ۸-۲۷)

زیدری نه تنها روایت‌گر تاریخ است بلکه سرگذشت خود و خصومت‌های خود و درباریان را به شکلی روایت می‌کند که مخاطب با او همراه شده و جانب او را بگیرد. او تحرکات اجتماعی پیش آمده برای خود را بدون توضیح مفصل به صورت ضمنی بیان کرده و سعی می‌کند تا فقط حس جانبداری مخاطب را برانگیزد:

« و من بنده بزبان فصیح.... بگوش آن گوش آگندگان فرو می‌خواندم که: بیدار باشید، که وقت احتیاط و حذر است... اما بخت خفته خواب خرگوش بر آن غافلان نه چنان غالب گردانیده بود که بانذار بیدار شوند.» (زیدری، ۱۳۸۹: ۳۹)

در آخرین برخورد سلطان با لشکر مغول او نیز مانند سلطان جلال‌الدین خوارزمشاه، از مهلکه می‌گریزد. سلطان در یکی از بلاد ناحیه دیار بکر به قتل رسید و زیدری مدتی در آسیای صغیر و آذربایجان سرگردان بود تا عاقبت در میارقین نزدیک ملک مسعود از سلاطین گُرد ایوبی رفت و در آنجا کتاب نفثه‌المصدور را نوشت (صفا، ۱۳۷۶: ۲۴۶)

او گریختن خود را به شکلی جانبدارانه گزارش می‌کند تا مخاطب را با خود همراه کند و آن را هم‌چون مرگ تقدیری نشان می‌دهد که گریزی از آن نیست:

«در این خاک توده‌گذار اطول اعمار یافته گیر، عاقبت روی در خاک لحد نهاد نیست، کاملتر شربتی از جام حیات خورده گیر، سرانجام شربت مرگ چشیدنی است. تا بالحاح بسیار اجازت عود حاصل شد.» (زیدری، ۱۳۸۹: ۳۵)

زیدری که از درباریان خوارزمشاه است، خود با تمام وجود حمله مغول را درک کرده و مرگ را در مقابل دیدگان خود یافته و در نتیجه هجوم ویران‌گر مغول، در آن برهه از زمان از اوج عزت به ذلت افتاده و البته به شکلی شگفت از مهلکه جان سالم به در برده است. او مرگ پادشاه، همراهان و دوستان را دریافته است و پس از پشت سر گذاشتن دوره ای رنج آور، برای رسیدن به آرمیدگی و خلاصی یافتن از همه این افکار دردآور شروع به نوشتن کرده است و برای خلاصی از آن‌ها چاره‌ای غیر از نوشتن نداشته است:

«از نفثه‌المصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت، چاره نیست.» (همان: ۷)

افراد در زندگی تحرکات اجتماعی مختلفی را تجربه می‌کنند. تحرک اجتماعی نزولی گاه سبب آسیب روحی و اضطراب روانی به افراد می‌شود. آنچه زیدری در زندگی خود تجربه کرده است تحرکی نزولی است.

تحرک اجتماعی به حرکت افراد و یا گروه‌ها بین موقعیت‌های اجتماعی - اقتصادی مختلف گفته می‌شود. مثلاً تحرک عمودی به معنای حرکت رو به بالا (رشد) و یا رو به پایین (نزول) نردبان اجتماعی - اقتصادی گفته می‌شود. افرادی که دارایی، درآمد و یا پایگاه اجتماعی کسب می‌کنند دارای حرکت صعودی هستند، در حالی که کسانی که در جهت عکس آن حرکت می‌کنند دارای تحرک نزولی هستند. تحرک نزولی غالباً در ارتباط با مشکلات و اضطرابات روانی است و هنگامی رخ می‌دهد که افراد بنا به دلایلی نمی‌توانند سبک زندگی ای را که به آن عادت کرده‌اند را حفظ کنند. (گیدنز، ۱۳۸۳: ۴ - ۲۶۲)

زیدری از جایگاه و مقام و موقعیت اجتماعی بالایی برخوردار بوده که پس از حمله مغول مجبور به گریز و از دست دادن مقام و موقعیت خود گشته و بعد از مدتی آوارگی در میافارقین، در درگاه ملک مظفر ایوبی مقیم می‌شود. او از دست دادن جایگاه خویش و آوارگی خود را این گونه روایت می‌کند:

«تا قسام سعادات ورق مرادات درنور دیده است، و دور روزگار دردی درد در داده، مهره اجل در ششدره سو الحظ افتاده.» (زیدری، ۱۳۸۹: ۵)

تحقیقات امروزه نشان داده است که نوشتن و برون‌ریزی احساسات یکی از روش‌هایی است که می‌تواند تأثیرات مثبتی بر هیجانات منفی بگذارد. نوشتن در مورد تجربیات و یا مشکلات عاطفی گذشته بر سلامت روانی و جسمانی موثر است.

در واقع با نوشتن، یک رویداد و بار هیجانی آن در قالب معنا و کلمات در می‌آید که دیگر ناگفته و نامفهوم نیست. احساسات ناگفته و و ناخودآگاه به عبارات گفتاری آگاهانه تبدیل می‌شوند. هر آنچه که ناگفته و ناپیدا است، واهمه بیشتری دارد و آگاهی یافتن نسبت به آن، از بحرانی بودن واقعه می‌کاهد و پی‌آمد بهتری دارد. (ناصری، شیرازی، ثناگوی محرر، ۱۳۹۹: ۳۲۹)

این سازوکار کنار آمدن و رسیدن به آرمیدگی از فشار ضربه از طریق بازگویی مجدد رویدادها در بافتی از رابطه قابل‌اعتماد، تخلیه هیجانی خوانده می‌شود.

تاب آوری در حوادث ناگوار زندگی از طریق تخلیه هیجانی باعث کاهش عوامل استرس زا می‌گردد. نیومن، تاب‌آوری را فرآیند انطباق دادن خود با چالش‌ها، تهدیدها و غلبه بر آن‌ها می‌داند. او بر این باور است که افراد و گروه‌های تاب‌آور، مجهز به مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشترک اند که آن‌ها را برای غلبه بر دگرگونی‌ها و فراز و نشیب‌های زندگی آماده می‌کند. (اندامی خشک، گلزاری، اسماعیلی نسب، ۱۳۹۲: ۸-۵۷)

نفثه‌المصدور نیز چنان که از نام آن مشخص است، راهی جز برون‌ریزی و خلاصی از آن وجود ندارد. امر نوشتن، سبب تخلیه هیجانی زیدری شده و سبب تاب‌آوری او در حوادث ناگوار می‌گردد و به او یاری می‌کند تا به پالایش روحی دست بیابد و آن را به خواننده نیز منتقل کند. چنان که در ابتدای نفثه‌المصدور چند بار نوشتن را در آن روزگار بیهوده می‌داند اما گویی راهی جز نوشتن برای خلاصی از دردهای درونی خویش نمی‌یابد:

«اگر کارد شدت باستخوان رسیده است و کار محنت بجان انجامیده، مصابرت نمای، چه دلسوزی نداری که موافقت نماید.... جان بجان آمده را که اعبا محنت گرانبار کرده است، کدام رفیق سبکبار خواهد کرد؟ قصه غصه آمیز که می‌نویسی، گوشه جگر کدام شفیق خواهد پیچید؟... در تعجبم، تا این دل ضعیف چندین سال این همه غصه چگونه خورد! عجب دلیست، با این همه درد که در او بود نشکافت!... از این المهجوری که رنجور را در شب دیجور هجر بدان شفایی تواند بود گزیر نه...» (زیدری، ۱۳۸۹: ۷-۵)

این اثر در سال ۶۲۲ هجری قمری یعنی چهار سال پس از مرگ سلطان جلال‌الدین یعنی در آغازین سال‌های هجوم وحشیانه تاتار نگاشته شده است. از این رو در جای جای کتاب غم و اندوه نویسنده به چشم می‌خورد و این اندوه از طریق واژه‌ها و عبارات به خواننده منتقل شده و در او ایجاد نوعی شفقت و ترحم می‌کند.

زیدری با پیچیدن کلامش در پارچه‌ای الوان، با انواع صناعات لفظی و معنوی از جمله انواع تشبیه و استعاره‌ها، کنایه‌ها و ترکیبات مجازی، استشهاد به آیات قرآنی و مثل‌ها و اشعار عربی و آراستن کلام در پوششی خوش نقش و نگار، سعی دارد تا جای ممکن بر خواننده تاثیر بگذارد و او را به هم دردی و هم حسی با خود وادارد. خواننده این اثر از پیش آمدن این حوادث که باعث نابودی ایران می‌شود دچار تاسف شده و از یافتن این درد به نوعی کاتارسیس دست می‌یابد.

این اثر در حقیقت شرح سرگشتگی‌هایی است که نویسنده در اثر حمله مغول متحمل شده است. او گاهی با انتخاب زاویه دید اول شخص و گاهی سوم شخص و بیان احساسات خویش، سعی کرده است که با بیان اوضاع دردآلود و بیان احساسات خویش از آن اوضاع بر خواننده کتاب خویش نیز اثر بگذارد:

«رووس را رووس در پای کوب افتاده، عظام را عظام لگدکوب شده، یمانی در قراب رقاب جایگیر آمده، خناجر بر خناجر الف گرفته، سلامت از میان امت چون زه کمان گوشه نشین شده، امن و امان چون تیر از دست اهل زمان بیرون رفته...»

من غرقه دریای غمم، کس گوید با غرقه که: بر سفینه نقشی می‌کن؟» (زیدری، ۱۳۸۹: ۳-۴)

هر اثری که توسط هنرمند خلق می‌شود به شدت تحت تاثیر محیط اجتماعی و شرایط تاریخی عصر خویش است. نفثه‌المصدور زیدری نیز از این قاعده مستثنا نیست: «نظام‌های ذهنی محصول عوامل اجتماعی هستند.» (سلدن، ۱۳۸۴: ۹۶)

حمله مغول به صورت مستقیم و غیر مستقیم بر تمامی عرصه‌های سیاسی و فرهنگی و اجتماعی و ادبی و... تاثیر گذاشت. با توجه به این که انسان در بحران‌های عظیم اجتماعی و اخلاقی و... بیشتر بر احساس تاکید می‌کند تا استدلال، سرچشمه احساس زیدری در نفثه‌المصدور نیز ناشی از ترس ناشی از حمله عظیم مغول است. در جریان حمله مغول، زیدری در نوشتن نفثه‌المصدور، در صدد تحمل پذیر کردن وقایعی است که تحمل آن‌ها برای او ممکن نیست و از این رو کارکرد عاطفی و ادبی متن برجسته شده و این احساس به خواننده نیز منتقل می‌شود. هر چند تاریخ‌نویسی در دوره مغولان رواج داشته است اما این کتاب بیشتر شرح حالی عاطفی است تا کتابی تاریخی. چنان که زرین کوب این کتاب را بیشتر ادبی می‌داند تا تاریخی. چنان که در مورد نفثه‌المصدور می‌گوید: «گزارش آلام و احوال نویسنده در گیر و دار فاجعه تاتار است.» (زرین کوب، ۱۳۷۵: ۱۲۸)

کتاب که سرشار از احساسات و هیجانات بشری است، یادآور آلام بشری است چنان که باستانی پاریزی می‌گوید: «مؤلف وقتی این گرفتاری‌ها و پیش درآمدها را توصیف می‌کند، گویی غبار غم و اندوه بر صفحات کتاب می‌پاشد. (باستانی، ۱۳۴۵: ۴۲)

هر چند که در دوره مغولان تاریخ‌نویسی رواج می‌یابد اما کتاب زیدری را نمی‌توان تماماً کتابی تاریخی دانست: «به سبب توجهی که مغولان به ضبط وقایع داشتند، فن تاریخ‌نویسی در عهد آنان نه تنها از اهمیت قدیم خود نیفتاد، بلکه می‌توان گفت در این قسمت از سابقین پیشی گرفت و کتب عمده تاریخی در این زمان به وجود آمد.» (بهار، ۱۳۷۳: ۴)

علاوه بر این که تاریخ‌نویسی در دوره مغول نتیجه توجه خاص مغولان به این فن است، بسیاری از کتب تاریخی عهد مغول از جمله، تاریخ جهانگشای جوینی و نفثه‌المصدور وجهه و رنگی عاطفی نیز به خود گرفته است. به طوری که زیدری سعی دارد با برملا کردن وحشی‌گری‌های مغولان در قالب استعارات و فنون ادبی، را به تصویر بکشند. چنان که نویسنده نفثه‌المصدور در همان سطور ابتدایی با توصیف فضای دهشناک حمله مغول در قالب زبانی عاطفی و تقابلی معنا دار، احساسش را به خواننده منتقل کرده و در او ایجاد شفقت و هم‌دردی می‌کند:

«طوفان بلا چنان بالا گرفته که کشتی حیات را گذر بر جداول ممات متعین گشته، بروق غمام بصر ربای... به بریق حسام سر ربای متبدل شده، بارسالار ایام چون بار حوادث در هم بسته، تیغ بسرباری در بار نهاده، شمشیر که آبداری صفت لازم او بودی، سرداری پیشه گرفته...» (نسوی، ۱۳۷۹: ۲)

در حقیقت نویسنده با ابراز احساسات خود، خواننده را با خویش همراه کرده و ترحم او را با به اشتراک گذاشتن درد خویش ناشی از این حادثه عظیم تاریخی برانگیخته است. نفثه‌المصدور برای او نوشدارویی می‌شود که نویسنده بهبود احوال خود را از آن می‌جوید. نویسنده بر آن است که با بیان احساسات و سختی‌هایی که متحمل شده است و تعمیم آن به خواننده، او را در این اندوه با خود همراه کند و او را به هم‌دلی و هم‌دردی وا دارد و از آن تشفی احوال خود را نیز بیابد:

چنان که در مورد تالیف کتاب ایچنین می‌گوید: «از نفثه‌المصدوری که مهجوری بدان راحتی تواند یافت و از انین‌المهجوری که رنجور را در شب دیجور هجر، بدان شفایی تواند بود، گریز نه...» (همان:)

به طوری که حتی عناصر طبیعت در این درد با او هم دل و هم دردند و از این درد مشترک در فغانند:

« آسمان در این ماتم، کبود جامه تمامست، زمین در این مصیبت خاک بر سر بسست... ماه در این حادثه مشکل اگر رخ به خون خراشیده بحقست... سحاب در این غم اگر به جای آب خون ببارد، بجای خود است...» (نسوی، ۱۳۸۹: ۴۸)

او از عناصر خشن طبیعت هم‌چون کوه و برف نیز برای رساندن درد خویش به مخاطب و هم‌حسی خواننده و همراه کردن او با خود بهره می‌برد: «در اول بهار که غزاله و بره در یک مرتع اجتماع یابند، عیار راه نشین برف با سر کوه رود... و ساهس ابر بشمشیر برق قاطع طریق برف را ماده قطع کند، کوه بر مثال مجرمان با کفن و تیغ در پای سلطان میغ افتد، دو سه چارپای چنانکه از دست برخیزد، بدست آریم و پیش از آنکه تاتار در این دیار بر ما سحر حورد قصد شام کنیم.» (نسوی، ۱۳۸۹: ۹۹)

نتیجه‌گیری

نفته‌المصدور که در ظاهر کتاب ادبی و تاریخی به حساب می‌آید در واقع بستری است برای تخلیه هیجانات منفی زیدری و رسیدن به پالایش روحی و کمک به پذیرش و تاب آوردن حوادثی که غیر از پذیرش، چاره‌ای از آن‌ها نیست. زیدری با بیان ترس و اندوه و غم و حسرت و بسط کلام، در صدد انتقال احساسات خویش و همراه کردن مخاطب با خاطرات خویش است. خاطراتی که گاه در مخاطب به شکلی ضمنی هم‌حسی را ایجاد می‌کند. مخاطب که ترس از مرگ و وحشت از دست دادن دوست داشتنی‌های زندگی خود مانند عزیزان، مقام، موقعیت و اندوه و حسرت را به شکلی دیگر در زندگی تجربه کرده است، با نویسنده همراه می‌شود و به نوعی به پالایش و کاتارسیس روحی دست می‌یابد. در بخشی از کتاب اندوهگین و متأثر می‌شود، در بخشی دچار ترس و وحشت می‌شود و در بخشی حسرت را تجربه می‌کند. او مخاطب را با احساسات انسانی درگیر می‌کند. احساساتی مثبت و گاه منفی مانند حسادت و خشم. نفته‌المصدور در ابتدا باعث کاتارسیس و تزکیه روحی نویسنده و سپس هم‌دلی و شفقت و هم‌دردی و همراهی خواننده با نویسنده می‌شود. چرا که نویسنده چنان که خود اذعان می‌کند هدفش از نوشتن، نه بیان تاریخ بلکه کاستن از این مصیبت و اندوه ناشی از آن است و در حقیقت او را از نوشتن چاره نیست. او در حین نوشتن سعی در ایجاد هم‌دردی و کسب دلسوزی مخاطب، نسبت به خود دارد و در ضمن نگارش حوادث -به صورت کلی و نه به صورت جز- به بیان کینه نسبت به دشمنان و مهرورزی به دوستان خود می‌پردازد و از این راه به نوعی تزکیه و کاتارسیس درونی دست می‌یابد. او به دنبال ایجاد شفقت خواننده، نسبت به خویش است و با بازی با کلمات و کمک گرفتن از صناعات ادبی سعی دارد که در ضمن به رخ کشیدن خود در داشتن مهارت نویسندگی، نظر خواننده را به خود جلب کند و در عین حال او را به نوعی شفقت و دلسوزی وا دارد.

نتیجه این شفقت و دلسوزی، ایجاد پالایش روحی در خوانند و هم‌چنین خلاصی و آرامش زیدری از تنش‌های روحی حاصل از حمله مغول و پیامدهای روحی حاصل از آن است. زیدری با بیان حالات و احساسات روحی خود و بسط و گسترش آن‌ها در تلاش است تا خود را به آرامش رسانده و مخاطب را نیز با خود همراه کند. او با بهره‌گیری از شگردهای نویسندگی باعث ایجاد کاتارسیس در خویش و سپس ایجاد این حالت در خوانندگان شده است و در این راه موفق عمل کرده است.

منابع

- ارسطو (۱۳۴۳)، فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- اندامی خشک، علیرضا؛ محمود گلزاری؛ مریم اسماعیلی نسب. نقش راهبردهای نه گانه شناختی هیجان در پیش بینی تاب آوری. مجله اندیشه و رفتار، دوره هفتم، شماره ۲۷. بهار ۱۳۹۲
- باستانی پاریزی، محمد ابراهیم، (۱۳۴۵)، نفث المصدور، تهران: راهنمی کتاب
- باغبان ماهر - غلامیان، سجاد - بهاره، (۱۳۹۰)، آشنایی با فلسفه هنر و زیبایی شناسی، تهران: موغام
- بلخاری، حسن، (۱۳۸۸)، آشنایی با فلسفه هنر، تهران: سوره مهر
- بهار، محمد تقی، (۱۳۷۳)، سبک شناسی، ج ۳، تهران: امیرکبیر
- پلاچیک، روبرت، (۱۳۶۵)، هیجان ها، ترجمه محمود رمضان زاده، مشهد: آستان قدس رضوی
- حبیب زاده، عباس؛ مهدی بیکی؛ پرویز پرزور. سبک های تنظیم شناختی هیجان در پیش بینی سلامت. مجله رویش روان شناسی، سال ۱۰، شماره ۷، مهر ۱۴۰۰
- خسرو بیگی، هوشنگ، خاطره نگاری های شهاب الدین نسوی، مجله زمانه، سال ششم، شماره ۶۴. ۱۳۸۶
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۵)، از گذشته ادبی ایران، تهران: الهدی
- زیدری نسوانی، شهاب الدین محمد خرندزی، (۱۳۸۹)، تصحیح و توضیح امیر حسن یزدگردی، تهران: توس
- سلدن ویدوسون، رامن پیتتر، (۱۳۸۴)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو
- صفا، ذبیح الله، (۱۳۷۶)، گنجینه سخن، ج ۳، تهران: فردوسی
- صلیبا، جمیل، (۱۳۶۶)، فرهنگ فلسفی، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، چاپ اول، تهران: حکمت
- فروید، زیگموند، (۱۴۰۰)، مطالعاتی در باب هیستری، ترجمه سهیل سمی، تهران: پندار تابان
- گوردن، گراهام، (۱۳۹۵)، فلسفه هنرها، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس
- مددپور، محمد، (۱۳۹۰)، آشنایی با آرای متفکران درباره هنر، جلد پنجم، تهران: سوره مهر
- ملکیان، مصطفی، پایگاه خبری سیاست شرق، ۱۴۰۲،
- ناصری، پریسا؛ محمود شیرازی؛ غلامرضا ثناگوی محرر. مقایسه تاثیر موسیقی درمانی و نوشتن بر بهبود کیفیت زندگی دانش آموزان مبتلا به سرطان ۸ تا ۱۴ سال. مجله علمی پزشکی، دوره ۱۹، شماره ۳. ۱۳۹۹
- واینر، فیلیپ، (۱۳۸۵)، فرهنگ تاریخ اندیشه ها، ترجمه جمعی از مترجمان، جلد سوم، سعاد
- الیوت، ارنست، (۱۳۸۹)، روان شناسی اجتماعی، ترجمه حسین شکر کن، تهران: رشد

<https://www.siasatshargh.ir>

Psycho-purification and catharsis in Nafsath al-Masdur

Abstract

The book Nafsath al-Masdur is one of the historical books in which the author, despite describing an important and historical event, expresses his feelings and mental states, and with literary expression, takes the reader with him and arouses the feelings of the sensitive reader. Like a poet, he has designed his writing word by word and uses a variety of rhetorical and literary techniques to arouse feelings of pity, compassion, fear and anxiety in the reader. Even in choosing the title of the work, Zaidari expresses the sense of hardship and pain caused by a huge problem. Unlike other authors who choose a beautiful title for their work, he has chosen a far-fetched and unfamiliar name for his book, based on the time and description of the events of the Mongol invasion and the events that have happened to him. In this book, by expressing the pain and sorrow caused by the Mongol invasion, he creates a kind of empathy and compassion in the audience, and in this way, he helps both herself and the reader achieve a kind of spiritual purification. In fact, by reading the lines of this book, the reader sympathizes with the author who is suffering from misfortune and sorrow, and therefore experiences the feeling of fear and compassion in a different way, and in the end achieves a kind of spiritual purification. In this article, we aim to examine the book Nafsath al-Masdur from the perspective of creating spiritual purification.

The results of the research indicate that by writing Nafsath al-Masdur, Zaydari Nasvi tried to achieve a kind of mental purification and catharsis, and he conveyed this feeling to the reader. One of Zaydari's goals in describing the Mongol events was to achieve spiritual purification, and he succeeded in this.

Keywords: Nafsath al-Masdur. Zaydari. Feeling. Excitement. Psycho-Purification

بازتاب هویت و بحران‌های اجتماعی در رمان‌های «خون خورده» و فرانکشتاین در بغداد: مطالعه‌ای پسااستعماری در ادبیات فارسی و عربی

زهره قربانی مادوانی

دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران

zghorbani@atu.ac.ir

چکیده

این مقاله به بررسی تطبیقی بازتاب هویت و بحران‌های اجتماعی در دو رمان "خون خورده" نوشته مهدی یزدانی خرم و "فرانکشتاین در بغداد" نوشته أحمد سعداوی می‌پردازد. هر دو اثر به شیوه‌ای نوآورانه به مسائل پسااستعماری پرداخته و تجربه‌های تلخ جنگ، اشغال و بحران‌های فرهنگی و اجتماعی را به تصویر می‌کشند. از این رو این مقاله به روش توصیفی - تحلیلی به دنبال آن است تا به تحلیل بحران هویت و آشفتگی اجتماعی در این رمان پرداخته و تکنیک‌های روایتی آنان در بازنمایی تجربه‌های پسااستعماری را استخراج نماید. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که هر دو رمان "خون خورده" و "فرانکشتاین در بغداد" با استفاده از تکنیک‌های نوین روایتی، به بازسازی هویت‌های ملی و فرهنگی پرداخته و به نقد اجتماعی و سیاسی جوامع خود پرداخته‌اند. رمان "خون خورده" با تمرکز بر تجربیات فردی و خانوادگی، تأثیرات جنگ بر هویت ایرانی را بازتاب می‌دهد، در حالی که "فرانکشتاین در بغداد" با بهره‌گیری از نمادپردازی و رئالیسم جادویی، بحران هویت و آشفتگی اجتماعی در عراق پس از اشغال را به تصویر می‌کشد. این پژوهش تأکید می‌کند که ادبیات پسااستعماری فارسی و عربی توانسته است به عنوان ابزاری قدرتمند در بازنمایی و بازسازی هویت‌های ملی و فرهنگی و نقد اجتماعی در جوامع پسااستعماری عمل کند. تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی میان ایران و عراق نیز به شیوه‌های مختلفی در بازتاب این تجربه‌ها در این دو رمان تأثیر گذاشته‌اند.

کلیدواژه‌ها: پسااستعمار، هویت، بحران‌های اجتماعی، خون خورده، فرانکشتاین در بغداد.

مقدمه

ادبیات پسااستعماری به‌عنوان یک رشته مطالعاتی و جریان ادبی، در واکنش به تجربیات تلخ تاریخی و فرهنگی جوامع تحت استعمار شکل گرفته است. این ادبیات نه تنها به نقد و بررسی تأثیرات استعمار بر هویت‌های فردی و جمعی می‌پردازد، بلکه تلاش می‌کند تا با استفاده از تکنیک‌های روایتی نوآورانه، این تجربیات را بازتاب دهد و به نوعی، در بازسازی هویت‌های ملی و فرهنگی نقش ایفا کند. جوامع پسااستعماری اغلب با چالش‌های عمیقی در زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی و هویتی روبه‌رو هستند که این چالش‌ها در ادبیات آن‌ها به‌خوبی منعکس می‌شود. در این میان، مفاهیم کلیدی مانند هویت، دیگرسازی (Othering)، و بازنمایی تاریخ نقش بسزایی در تحلیل و درک ادبیات پسااستعماری ایفا می‌کنند.

مفهوم **هویت فرهنگی**، یکی از اصلی‌ترین مفاهیم در ادبیات پسااستعماری است. هویت فرهنگی در جوامع پسااستعماری به‌شدت تحت تأثیر فرآیندهای استعمارگری قرار گرفته است. استعمارگران، با تحمیل ارزش‌ها، هنجارها و نهادهای خود بر جوامع مستعمره، به تضعیف و حتی تخریب هویت‌های بومی پرداختند. این روند منجر به ایجاد نوعی هویت دوگانه و پرتناقض در میان مردم مستعمره شد. ادوارد سعید، در کتاب برجسته خود *شرق‌شناسی (Orientalism)*، به بررسی چگونگی شکل‌گیری این هویت‌های دوگانه پرداخته است. سعید معتقد است که غرب از طریق فرآیند "دیگرسازی (Othering)"، به ساختن تصویری تحریف‌شده و غالباً منفی از شرق پرداخته است تا بتواند برتری فرهنگی و تمدنی خود را بر این جوامع تحمیل کند (سعید، ۱۹۹۳: ۴۸). دو رمان "خون خورده" نوشته مهدی یزدانی‌خرم و "فرانکشتاین در بغداد" نوشته أحمد سعداوی به شیوه‌ای نوآورانه به مسائل پسااستعماری پرداخته و با استفاده از تکنیک‌های روایتی مدرن، تجربه‌های تلخ جنگ، اشغال و بحران‌های فرهنگی و اجتماعی را به تصویر می‌کشند. در رمان "خون خورده"، تأثیرات جنگ ایران و عراق بر هویت ملی و فردی از طریق روایت‌های موازی و غیرخطی بررسی شده است. در مقابل، رمان "فرانکشتاین در بغداد" با بهره‌گیری از رئالیسم جادویی و نمادپردازی، به تحلیل بحران هویت و آشفتگی اجتماعی در عراق پس از اشغال پرداخته است. نظر به این موضوع، این مقاله به روش وصفی - تحلیلی به دنبال پاسخی برای سؤالات زیر است:

۱. چگونه هویت ملی و بحران‌های اجتماعی در رمان‌های "خون خورده" و "فرانکشتاین در بغداد" بازتاب یافته است؟

۲. چه تکنیک‌های روایتی نوینی در این دو رمان استفاده شده و چگونه این تکنیک‌ها بر بازنمایی تجربه‌های پسااستعماری تأثیر گذاشته‌اند؟

۳. چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در بازتاب هویت و بحران‌های اجتماعی در این دو رمان وجود دارد؟ و فرضیه‌های این سؤالات عبارتند از:

۱. رمان‌های "خون خورده" و "فرانکشتاین در بغداد" با استفاده از تکنیک‌های روایتی نوین، به بازنمایی بحران‌های اجتماعی و هویتی پرداخته‌اند که ناشی از تجربه‌های جنگ و استعمار است.

۲. هر دو رمان با بهره‌گیری از روایت‌های چندلایه و ساختارهای غیرخطی، توانسته‌اند به بازسازی هویت‌های ملی و فرهنگی جوامع خود بپردازند.

۳. تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی میان جوامع فارسی و عربی باعث شده تا رویکردهای نوگرایانه در این دو رمان به شیوه‌های متفاوتی نمود پیدا کند.

۱. ادبیات پسااستعماری: مبانی نظری

ادبیات پسااستعماری به‌عنوان یک جریان فکری و ادبی، در واکنش به تجربیات تاریخی و فرهنگی جوامعی که تحت استعمار و سلطه خارجی قرار داشته‌اند، توسعه یافته است. این ادبیات بر مبنای نقد و تحلیل تأثیرات استعمار بر هویت، فرهنگ، و ساختارهای اجتماعی جوامع مستعمره شکل گرفته است. مبانی نظری این حوزه از ادبیات از دهه‌های میانی قرن بیستم و با ظهور جنبش‌های ضد استعماری در سراسر جهان، به‌ویژه در آفریقا، آسیا، و خاورمیانه، آغاز شد (سعید، ۱۹۹۳: ۴۸).

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که در ادبیات پسااستعماری مطرح می‌شود، مفهوم هویت فرهنگی است. استعمارگران از طریق اعمال قدرت نظامی، اقتصادی و فرهنگی، به تحمیل ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی خود بر جوامع مستعمره می‌پرداختند. این روند باعث تضعیف و تحریف هویت‌های بومی شد و در برخی موارد، حتی منجر به از بین رفتن زبان‌ها و فرهنگ‌های محلی گردید. ادبیات پسااستعماری تلاش می‌کند تا با بازسازی و بازتعریف هویت‌های ملی و فرهنگی، به مقابله با این اثرات منفی بپردازد. در این راستا، نویسندگان پسااستعماری از تکنیک‌های مختلف روایتی استفاده می‌کنند تا تجربه‌های تاریخی و فرهنگی جوامع خود را بازتاب دهند و به نوعی، هویت ملی را بازسازی کنند (فانون، ۱۹۶۱: ۳۳).

ادوارد سعید، یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان ادبیات پسااستعماری، در کتاب مشهور خود "شرق‌شناسی" (Orientalism) به بررسی چگونگی شکل‌گیری هویت‌های فرهنگی در مواجهه با قدرت‌های استعماری پرداخته است. سعید معتقد است که غرب، از طریق فرآیند "دیگرسازی" (Othering)، شرق را به‌عنوان یک موجودیت فرهنگی و تاریخی متفاوت و اغلب منفی به تصویر کشیده است. این تصویرسازی، که با استفاده از قدرت‌های سیاسی و نظامی همراه بوده، نقش مهمی در شکل‌گیری هویت‌های استعماری و پسااستعماری ایفا کرده است (سعید، ۱۹۹۳: ۴۸).

فرانتس فانون، نظریه‌پرداز مهم دیگری در این حوزه، در کتاب‌های خود نظیر "دوزخیان روی زمین" (The Wretched of the Earth)، به تحلیل روان‌شناختی و اجتماعی اثرات استعمار بر افراد و جوامع پرداخته است. او معتقد است که استعمار نه تنها بر ساختارهای اقتصادی و سیاسی جوامع تأثیر می‌گذارد، بلکه به شکلی عمیق‌تر، هویت فردی و جمعی را نیز تخریب می‌کند. فانون بر این باور است که بازسازی هویت‌های ملی در جوامع پسااستعماری، نیازمند مقاومت فرهنگی و بازتعریف هویت‌های بومی است (فانون، ۱۹۶۱: ۳۳). او به نقش ادبیات در این بازسازی هویت‌ها تأکید دارد و معتقد است که نویسندگان می‌توانند از طریق آثار خود، به مقابله با تأثیرات منفی استعمار بپردازند.

در ادبیات پسااستعماری، بازنمایی تاریخ نیز یکی از موضوعات مهم است. تاریخ‌نگاری استعماری اغلب به نفع قدرت‌های استعماری بازنویسی شده و تاریخ جوامع مستعمره به گونه‌ای تحریف شده است که نقش استعماری را به‌عنوان یک قدرت تمدن‌ساز معرفی کند.

علاوه بر این، در ادبیات پسااستعماری، تکنیک‌های روایتی نوین نیز برای بازتاب تجربه‌های پسااستعماری به کار گرفته می‌شوند. نویسندگان پسااستعماری اغلب از ساختارهای غیرخطی، روایت‌های چندگانه، و تکنیک‌های رئالیسم جادویی برای بیان واقعیت‌های پیچیده جوامع خود استفاده می‌کنند. این تکنیک‌ها به نویسندگان این امکان را می‌دهند که تجربه‌های گوناگون و چندلایه جوامع پسااستعماری را به تصویر بکشند و به خواننده اجازه دهند تا با زوایای مختلف این تجربه‌ها آشنا شود (سعید، ۱۹۹۳: ۵۸).

در نهایت، ادبیات پسااستعماری به عنوان یک جریان فکری و ادبی، به بازسازی هویت‌های ملی و فرهنگی و به نقد ساختارهای اجتماعی و فرهنگی جوامع پسااستعماری پرداخته و تلاش دارد تا با استفاده از تکنیک‌های نوین روایتی، تجربه‌های پسااستعماری را به شیوه‌ای عمیق و پیچیده بازنمایی کند. این ادبیات، نقش مهمی در بازتاب تجربه‌های تاریخی و اجتماعی جوامع پسااستعماری ایفا می‌کند و به درک بهتری از چالش‌های فرهنگی و هویتی این جوامع کمک می‌کند (فانون، ۱۹۶۱: ۴۵).

۲. تحلیل تطبیقی رمان‌های "خون خورده" و "فرانکشتاین در بغداد" از منظر پسااستعمار

"خون خورده" (۲۰۱۷) رمانی است که به بررسی زندگی پنج برادر در دوران جنگ ایران و عراق می‌پردازد. یزدانی خرم در این رمان با استفاده از روایت‌های چندگانه و تکنیک‌های نوین، به بازتاب هویت و بحران‌های اجتماعی در جامعه ایران پرداخته است. هر کدام از شخصیت‌های رمان نمادی از بخشی از جامعه ایرانی هستند که با بحران‌های ناشی از جنگ و تأثیرات استعمار و اشغال مواجه‌اند.

در این رمان، نویسنده با استفاده از تکنیک روایت موازی، به تصویر کشیدن تجربه‌های مختلف از جنگ می‌پردازد. برای مثال، یکی از برادران که در جنگ شرکت کرده است، با بحران هویتی روبه‌روست که ناشی از تجربه‌های تلخ جنگ و از دست دادن دوستانش است: "هر شب کابوس جنگ، خون و گلوله‌های بی‌انتها در ذهنش مرور می‌شد و نمی‌دانست که چگونه باید با این همه خشونت درونی کنار بیاید" (یزدانی خرم، ۱۳۹۷: ۱۱۲). این جملات نشان‌دهنده تأثیرات عمیق جنگ بر هویت و روان شخصیت‌هاست.

یزدانی خرم هم‌چنین از تکنیک فلاش‌بک و پیش‌نمایی برای بازتاب تاریخ و تأثیرات آن بر زندگی شخصیت‌ها استفاده کرده است. این ساختار روایی غیرخطی به خواننده اجازه می‌دهد تا به تدریج با عمق بحران‌های اجتماعی و هویتی شخصیت‌ها آشنا شود و به فهمی جامع از تأثیرات جنگ و اشغال بر جامعه ایرانی دست یابد.

"فرانکشتاین در بغداد" (۲۰۱۳) یکی از برجسته‌ترین رمان‌های پسااستعماری عربی است که به بررسی زندگی مردم بغداد در دوران اشغال عراق توسط نیروهای آمریکایی می‌پردازد. سعداوی با بهره‌گیری از تکنیک‌های رئالیسم جادویی و نمادپردازی، به بازتاب آشفته‌گی و بحران هویت در جامعه عراق پرداخته است.

در این رمان، شخصیت "فرانکشتاین بغداد" که از تکه‌های بدن قربانیان جنگ ساخته شده، نمادی از جامعه‌ای است که از خشونت و بی‌عدالتی رنج می‌برد و به دنبال انتقام و عدالت است. سعداوی با استفاده از این نماد، به نقد وضعیت اجتماعی و فرهنگی عراق پرداخته و بحران هویتی را که ناشی از جنگ و اشغال است، به تصویر کشیده است: "او، هیولایی بود که از تکه‌های مردگان ساخته شده بود؛ جسمی که هویت واقعی‌اش را نمی‌دانست و به دنبال انتقام از تمام کسانی بود که او را به این حال رسانده بودند" (سعداوی، ۱۳۹۷: ۲۰۱۳).

ساختار روایتی غیرخطی و استفاده از تکنیک‌های فلاش‌بک در این رمان به سعداوی کمک کرده است تا به شکلی عمیق‌تر و پیچیده‌تر بحران‌های اجتماعی و فرهنگی عراق را بازتاب دهد. این تکنیک‌ها به خواننده اجازه می‌دهند تا از زوایای مختلف به فهم وضعیت پسااستعماری در عراق بپردازد و به نقد ساختارهای اجتماعی و فرهنگی بپردازد که تحت تأثیر اشغال و جنگ قرار گرفته‌اند.

بنابراین رمان‌های "خون خورده" نوشته مهدی یزدانی خرم و "فرانکشتاین در بغداد" اثر احمد سعداوی، از جمله برجسته‌ترین آثار ادبی معاصر هستند که با تمرکز بر بحران‌های اجتماعی، هویتی و فرهنگی، تأثیرات جنگ و استعمار را در جوامع ایران و عراق بررسی می‌کنند. این دو اثر با پرداختن به موضوعات مشترک اما با رویکردهای متفاوت، نشان می‌دهند که چگونه جنگ و خشونت ساختارهای اجتماعی را متزلزل کرده و هویت فردی و ملی را دستخوش تغییرات بنیادین می‌کند. برای بررسی تطبیقی این دو رمان، چهار محور اصلی شامل بحران هویت، خشونت و سلطه، نمادپردازی و سبک‌های روایتی انتخاب شده است.

۱. ۲. بحران هویت فردی و جمعی در بستر جنگ و اشغال

هر دو رمان به‌طور برجسته‌ای بحران هویت ناشی از جنگ و اشغال را بازنمایی می‌کنند، اما این بحران در هر اثر به شکلی متفاوت به تصویر کشیده شده است. در "خون خورده"، بحران هویت بیشتر در سطح فردی و خانوادگی مطرح می‌شود. شخصیت‌ها که مستقیماً درگیر جنگ ایران و عراق هستند، با از دست دادن دوستان و تجربه‌های تلخ میدان جنگ، هویت خود را از دست داده و دچار سردرگمی می‌شوند. یکی از برادران پس از بازگشت از جنگ، دیگر قادر به بازشناسی خود نیست و احساس می‌کند به هیچ‌کجا تعلق ندارد:

«دیگر نمی‌دانست که کیست. گویی جنگ، همه چیز را از او گرفته بود؛ حتی نامش.» (یزدانی خرم، ۱۳۹۷: ۵۸)

این بحران نشان‌دهنده گسست عمیق میان گذشته و حال شخصیت‌ها است. جنگ، به‌عنوان پدیده‌ای تخریب‌گر، پیوندهای فردی و خانوادگی را نابود کرده و شخصیت‌ها را به‌سوی نوعی از خودبیگانگی سوق داده است. جنگ به‌عنوان یک پدیده تخریب‌کننده در این رمان معرفی شده است که نه تنها زندگی‌های فردی را نابود می‌کند، بلکه هویت فردی را نیز در هم می‌شکند. شخصیت اصلی که تا پیش از جنگ هویت مشخصی داشت، اکنون در میان خشونت و نابسامانی جنگ، احساس می‌کند که دیگر خود را نمی‌شناسد. از دست دادن نام و هویت در اینجا نمادی از گم شدن در خشونت و بی‌ثباتی ناشی از جنگ است.

رمان هم‌چنین به تأثیرات عمیق جنگ بر هویت جمعی جامعه ایران می‌پردازد. جنگ نه تنها افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بلکه هویت فرهنگی و اجتماعی یک ملت را نیز دستخوش تغییرات جدی می‌کند.

«آنها دیگر خودشان نبودند؛ جنگ، همه هویت‌ها را با خود برده بود. آنچه که از آنها باقی مانده بود، تنها

پوسته‌هایی خالی بود.» (همان: ۱۰۲)

این عبارت به خوبی نشان می‌دهد که چگونه جنگ می‌تواند هویت جمعی یک جامعه را تغییر دهد. افراد پس از تجربه جنگ، احساس می‌کنند که دیگر آنچه که پیش از جنگ بودند، نیستند. جنگ مانند یک طوفان ویرانگر، تمام

جنبه‌های هویتی یک جامعه را از بین می‌برد و تنها پوسته‌ای خالی از هویت باقی می‌گذارد. این مساله نشان‌دهنده از دست رفتن احساس تعلق و وابستگی به هویت‌های فرهنگی و اجتماعی است که در گذشته وجود داشت. یکی از برادران در رمان پس از بازگشت از جنگ، با بحران شدید هویتی مواجه می‌شود. او دیگر نمی‌تواند خود را به عنوان فردی که پیش از جنگ بود، بازشناسی کند و احساس می‌کند که به هیچ‌کجا تعلق ندارد. «چطور می‌توانست به زندگی بازگردد وقتی که دیگر نمی‌دانست که کجاست و کیست؟ جنگ او را تغییر داده بود؛ او دیگر همان آدم سابق نبود». (همان: ۱۳۵)

این بخش به طور خاص به مساله "بازگشت به خانه" در ادبیات جنگی می‌پردازد. شخصیت اصلی که از جنگ بازمی‌گردد، دیگر قادر به ادغام مجدد در جامعه نیست. او نه تنها به دلیل تغییرات فیزیکی و روانی که جنگ به او تحمیل کرده، بلکه به دلیل تغییرات هویتی عمیق، احساس می‌کند که دیگر به جامعه و خانواده خود تعلق ندارد. این سردرگمی هویتی، نمایانگر شکاف عمیقی است که جنگ میان گذشته و حال ایجاد کرده است، و این مسئله بازتاب‌دهنده یکی از تم‌های اصلی رمان است: ناتوانی در بازگشت به زندگی عادی پس از تجربه خشونت و نابودی. رمان "خون خورده" هم‌چنین به فروپاشی اجتماعی و خانوادگی ناشی از جنگ اشاره می‌کند. این مساله یکی از بحران‌های مهمی است که پس از جنگ جوامع با آن روبه‌رو می‌شوند. «جنگ، خانواده‌ها را از هم پاشیده بود. هر کدام از آن‌ها در گوشه‌ای از این شهر ویران پراکنده شده بودند، بی‌آنکه بدانند به کجا تعلق دارند». (همان: ۱۶۲)

جنگ تنها به معنای نبردهای نظامی نیست، بلکه به معنای از بین رفتن ساختارهای اجتماعی و خانوادگی نیز هست. در این بخش از رمان، جنگ به عنوان نیرویی که خانواده‌ها را از هم پاشیده و اعضای آن‌ها را پراکنده کرده است، به تصویر کشیده شده است. این پراکندگی نه تنها به معنای فیزیکی بلکه به معنای روانی و هویتی نیز است؛ اعضای خانواده دیگر نمی‌دانند به کجا تعلق دارند و این احساس گم‌گشتگی، نشان‌دهنده بحران هویتی عمیقی است که جنگ به جامعه تحمیل کرده است. رمان به تأثیرات جنگ بر هویت نسل جدید ایران نیز پرداخته و نشان می‌دهد که این نسل چگونه با بحران هویت مواجه شده است.

«نسل جدید نمی‌دانست که کیست. جنگ، گذشته و حال آن‌ها را از هم گسسته بود و آن‌ها در میان هویت‌های گوناگون سرگردان بودند». (همان: ۱۹۴)

این بخش از رمان به بررسی تأثیرات میان‌نسلی جنگ می‌پردازد. نسل جدید که پس از جنگ به دنیا آمده یا در دوران جنگ بزرگ شده است، از دست دادن پیوستگی با گذشته فرهنگی و هویتی خود را تجربه می‌کند. این نسل، در میان هویت‌های گوناگون و متضاد سرگردان است و نمی‌تواند هویتی مشخص و منسجم برای خود پیدا کند. این سردرگمی نماد گسستگی عمیقی است که جنگ بین گذشته و آینده ایجاد کرده و باعث ایجاد بحران هویت در نسل‌های جدید شده است.

تجربه‌های تلخ و دردناک جنگ، هویت فردی شخصیت‌ها را به کلی تغییر داده و آن‌ها را از خود بیگانه کرده است.

«هر شب کابوس جنگ، خون و گلوله‌های بی‌انتهای در ذهنش مرور می‌شد و نمی‌دانست که چگونه باید با این

همه خشونت درونی کنار بیاید. هویتش در میان این کابوس‌ها گم شده بود». (همان: ۲۱۰)

این بخش از رمان نشان‌دهنده تأثیرات روانی و درونی جنگ بر هویت فردی است. شخصیت اصلی که پس از جنگ با کابوس‌ها و خشونت‌های درونی خود دست‌وپنجه نرم می‌کند، هویتی متزلزل و ناپایدار دارد. جنگ به‌عنوان تجربه‌ای که به درون فرد نفوذ کرده و هویت او را تغییر داده است، به تصویر کشیده می‌شود. این وضعیت، بازتاب‌دهنده از دست دادن ارتباط با خود و با جهان پیرامون است، که به‌ویژه در افرادی که از جنگ باز می‌گردند، بسیار رایج است. در مقابل، در «فرانکشتاین در بغداد»، بحران هویت در سطح ملی و اجتماعی بازنمایی می‌شود. شخصیت فرانکشتاین، که از تکه‌های بدن قربانیان جنگ و خشونت ساخته شده است، نمادی از جامعه عراق است که هویت خود را از دست داده و درگیر نوعی سردرگمی است:

«من أنا؟ ولماذا أنا هنا؟ هل أنا جسد واحد أم أجساد متعددة؟ وما هي هويتي؟»

ترجمه: "من کیستم؟ چرا من اینجا هستم؟ آیا من یک بدن واحد یا بدن‌های متعدد؟ هویت من چیست؟" (سعداوی،

۲۰۱۳: ۷۲)

این موجود، تجسم جامعه‌ای است که پس از سال‌ها جنگ و اشغال، هویتی ثابت و منسجم ندارد. جنگ و دخالت‌های خارجی، انسجام هویت ملی را متزلزل کرده و باعث از هم‌گسیختگی آن شده است. فرانکشتاین نماد جامعه‌ای است که از تکه‌های مختلف قومی، مذهبی و فرهنگی تشکیل شده و این هویت‌های متضاد، باعث تشدید بحران اجتماعی و هویتی شده‌اند.

در کنار بحران هویت، رمان به‌طور گسترده‌ای به بحران‌های اجتماعی ناشی از جنگ و اشغال می‌پردازد. جامعه‌ای که فرانکشتاین در آن زندگی می‌کند، جامعه‌ای است که از خشونت، فساد و بی‌عدالتی رنج می‌برد. او خود را به‌عنوان انتقام‌گیرنده‌ای معرفی می‌کند که هدفش مبارزه با ظلم و بی‌عدالتی است. اما در نهایت، او نیز در این جامعه فاسد و بی‌ثبات نمی‌تواند به عدالت واقعی دست یابد.

برای مثال، در بخشی از رمان، فرانکشتاین با فردی روبه‌رو می‌شود که به او می‌گوید:

«لن تجد العدالة هنا، يا فرانکشتاین. إننا نعيش في عالم من الفساد والخيانة، حيث القوى يأكل الضعيف.»

ترجمه: "عدالت را اینجا پیدا نمی‌کنی، ای فرانکشتاین. ما در جهانی از فساد و خیانت زندگی می‌کنیم، جایی که

قوی ضعیف را می‌بلعد." (همان: ۱۱۵)

این جملات نه تنها نشان‌دهنده وضعیت بحرانی جامعه عراق است، بلکه به تصویر کشیدن ناامیدی و بی‌اعتمادی عمومی نسبت به نهادهای اجتماعی و حکومتی است که پس از سال‌ها جنگ و اشغال، نتوانسته‌اند عدالت و امنیت را برای مردم فراهم کنند.

رمان هم‌چنین به بحران‌های اجتماعی ناشی از بی‌اعتمادی عمومی پرداخته است. جامعه‌ای که فرانکشتاین در آن زندگی می‌کند، پر از خشونت، فساد و بی‌عدالتی است. مردم به نهادهای حکومتی و اجتماعی اعتماد ندارند و این بی‌اعتمادی باعث افزایش هرج و مرج و ناامنی شده است.

در بخشی از رمان، یکی از شخصیت‌ها درباره وضعیت اجتماعی بغداد پس از جنگ می‌گوید:

«نحن نعيش في زمن لا يمكن فيه الوثوق بأحد. كل من حولنا خونة ومنافقون، يسعون فقط لمصالحهم الشخصية.»

ترجمه: "ما در زمانی زندگی می‌کنیم که نمی‌توان به هیچ‌کس اعتماد کرد. همه اطرافیان ما خائن و منافق هستند، و تنها به دنبال منافع شخصی خود هستند." (همان: ۱۴۵)

این جمله به خوبی نشان‌دهنده وضعیت بحرانی جامعه‌ای است که پس از جنگ دچار فساد و بی‌اعتمادی شده است. این بحران اجتماعی، پایه‌های هویت جمعی را نیز تضعیف کرده و جامعه را به سوی فروپاشی سوق داده است. این رمان به خوبی نشان می‌دهد که هویت جمعی در جامعه عراق چگونه تحت تأثیر تجربه مشترک خشونت و جنگ قرار گرفته است. شخصیت‌های مختلف رمان، هر یک به نوعی با این تجربه‌ها درگیرند و این تجربه‌های مشترک، هویت جمعی جدیدی را شکل داده‌اند که مبتنی بر رنج و درد است.

در یکی از بخش‌های رمان، یکی از شخصیت‌ها که با خشونت‌های جنگ روبه‌رو شده است، می‌گوید:

«نحن جميعاً نحمل نفس الجراح. كلنا قتلنا مرة أو مرتين في هذه الحرب، ولو لم يكن بيدنا.»

ترجمه: "همه ما زخم‌های یکسانی داریم. همه ما یک یا دو بار در این جنگ کشته شدیم، حتی اگر به دست خودمان نباشد." (همان: ۱۶۷)

این جمله به خوبی نشان می‌دهد که چگونه تجربه مشترک خشونت و جنگ، هویت جمعی جدیدی را در میان مردم شکل داده است. این هویت، دیگر مبتنی بر ملیت یا مذهب نیست، بلکه مبتنی بر تجربه مشترک درد و رنج است. فرانکشتاین به عنوان موجودی که از تکه‌های بدن افراد مختلف ساخته شده، نمادی از جامعه‌ای است که خود نیز از تکه‌های مختلفی تشکیل شده است. این تکه‌ها ممکن است نماینده قومیت‌ها، مذاهب یا طبقات مختلف اجتماعی باشند که همه در اثر جنگ و خشونت دچار فروپاشی شده‌اند.

در بخشی از رمان، مردم بغداد واکنش‌های متفاوتی نسبت به فرانکشتاین نشان می‌دهند:

«كان البعض ينظر إلى بشفقة، وكان البعض الآخر يرمي على نظرات خوف واشمئزاز. لكنني كنت أعلم أنني

مرآة لهم، وأنهم يرون في وجهي شظايا من أنفسهم.»

ترجمه: "برخی با ترحم به من نگاه می‌کردند و برخی دیگر با ترس و انزجار. اما من می‌دانستم که من آینه آن‌ها هستم، و آن‌ها در چهره من تکه‌هایی از خودشان را می‌بینند." (همان: ۱۸۸)

این جمله به خوبی نشان می‌دهد که چگونه فرانکشتاین به عنوان نمادی از جامعه عراق، بازتاب‌دهنده تکه‌های مختلف و از هم گسیخته این جامعه است. مردم در چهره او تکه‌هایی از خودشان را می‌بینند، که نشان‌دهنده بحران هویت جمعی و فردی در جامعه است.

رمان "فرانکشتاین در بغداد" هم‌چنین به نقد بی‌عدالتی اجتماعی می‌پردازد. فرانکشتاین که از قربانیان جنگ ساخته شده است، به دنبال عدالت است، اما در جامعه‌ای که پر از فساد و خشونت است، عدالت برای او قابل دسترسی نیست. در بخشی از رمان، فرانکشتاین از ناتوانی خود در یافتن عدالت می‌گوید:

«لقد خلقت لتحقيق العدالة، لكنني لم أجدها هنا. العالم من حولي مليء بالكذب والخيانة، ولا مكان للعدالة

بين هذه الأكاذيب.»

ترجمه: "من برای تحقق عدالت خلق شدم، اما آن را اینجا نیافتم. دنیای اطرافم پر از دروغ و خیانت است، و جایی برای عدالت در میان این دروغ‌ها نیست." (همان: ۲۱۰)

این جمله نشان‌دهنده سرخوردگی فرانکشتاین از دستیابی به عدالت است و این موضوع را منعکس می‌کند که جامعه‌ای که از خشونت و فساد پر شده است، نمی‌تواند بستری مناسب برای تحقق عدالت باشد. این وضعیت به‌خوبی بحران‌های اجتماعی و اخلاقی جامعه عراق را پس از جنگ بازتاب می‌دهد.

در بخشی از رمان، فرانکشتاین به احساسی از گمشدگی و ناتوانی در تعریف هویت خود اشاره می‌کند. این احساس بی‌هویتی یکی از مهم‌ترین تم‌های رمان است که نشان‌دهنده بحران‌های هویتی در جامعه عراق پس از جنگ است.

«أنا لست سوى شبح يتجول في هذه المدينة، لا أملك اسماً ولا تاريخاً. كلما حاولت أن أبحث عن جذوري، أجد أنني قد خلقت من لا شيء.»

ترجمه: "من چیزی جز یک شبح که در این شهر سرگردان است، نیستم. نه اسمی دارم و نه تاریخی. هرچه تلاش می‌کنم ریشه‌های خود را پیدا کنم، درمی‌یابم که از هیچ خلق شده‌ام." (همان: ۱۲۸)

در بخشی از رمان، تضاد و تقابل میان هویت‌های مختلف در بغداد، که نمادی از جامعه عراق است، به تصویر کشیده شده است. این تقابل میان هویت‌های قومی، مذهبی و اجتماعی، یکی از عوامل مهم بحران‌های اجتماعی در جامعه پس از جنگ است.

«في هذه المدينة، كل شخص يحمل هويته كدرع، يحمي بها نفسه من الآخر. بغداد أصبحت مدينة الهويات المتصارعة، وكل منا يرى الآخر كعدو.»

ترجمه: "در این شهر، هر فرد هویت خود را به‌عنوان سپری به همراه دارد تا خود را از دیگران محافظت کند. بغداد به شهر هویت‌های متضاد تبدیل شده است، و هر یک از ما دیگری را به‌عنوان دشمن می‌بیند." (همان: ۱۵۳)

در یکی از قسمت‌های رمان، شهر بغداد به‌عنوان پیکری مجروح و در حال فروپاشی به تصویر کشیده شده است. این نمادپردازی نشان‌دهنده بحران‌های عمیق اجتماعی و هویتی است که جامعه را تحت تأثیر قرار داده است.

«بغداد لم تعد مدينة، بل جسد ممزق ينزف. الشوارع تتلوى كالجرحي، والمباني تسقط مثل أعضاء بُترت من جسد.»

ترجمه: "بغداد دیگر یک شهر نیست، بلکه بدنی پاره‌پاره و خونین است. خیابان‌ها مانند زخمی در حال پیچ‌وتاب‌اند و ساختمان‌ها مانند اعضای که از بدن جدا شده‌اند، فرو می‌ریزند." (همان: ۲۱۰)

در یکی دیگر از بخش‌های رمان، فرانکشتاین در میان ویرانه‌های شهر به دنبال هویت خود می‌گردد. این جستجو نماد تلاش جامعه برای یافتن هویتی جدید در میان خرابی‌ها و نابودی‌های پس از جنگ است.

«أبحث في هذه الأنقاض عن جزء مني. ربما في هذا الحطام أجد ما تبقى من هويتي.»

ترجمه: "در این ویرانه‌ها به دنبال بخشی از خودم می‌گردم. شاید در این خرابی‌ها، چیزی از هویتم باقی مانده باشد." (همان: ۲۳۳)

۲.۲. خشونت، سلطه و بازتولید گفتمان استعمار

خشونت و سلطه در هر دو رمان به‌عنوان ابزارهایی برای تحمیل قدرت و تداوم گفتمان استعمار معرفی شده‌اند. در "خون خورده"، جنگ ایران و عراق به‌عنوان نیرویی بیرونی، جامعه و خانواده را از هم می‌پاشد. این جنگ نه تنها جان انسان‌ها را می‌گیرد، بلکه ساختارهای اجتماعی و فرهنگی را نیز نابود می‌کند:

«جنگ، خانواده‌ها را از هم پاشیده بود. هر کدام از آن‌ها در گوشه‌ای از این شهر ویران پراکنده شده بودند».

(یزدانی خرم، ۱۳۹۷: ۱۶۲)

این فروپاشی، بیانگر تأثیر عمیق خشونت بر بنیان‌های اجتماعی است. جنگ در این رمان نه تنها زندگی فردی شخصیت‌ها، بلکه هویت جمعی جامعه را نیز تحت تأثیر قرار داده است.

در "فرانکشتاین در بغداد" نیز خشونت و فساد ناشی از اشغال آمریکا، به‌عنوان بازتولید گفتمان سلطه استعماری، زندگی اجتماعی را به‌شدت مختل کرده است. فرانکشتاین به‌عنوان موجودی که به‌دنبال اجرای عدالت است، با فساد و بی‌عدالتی موجود در جامعه روبه‌رو می‌شود:

«لن تجد العدالة هنا، يا فرانكشتاين. اننا نعيش في عالم من الفساد والخيانة، حيث القوى يأكل الضعيف».

ترجمه: "عدالت را اینجا پیدا نمی‌کنی، ای فرانکشتاین. ما در جهانی از فساد و خیانت زندگی می‌کنیم، جایی که قوی ضعیف را می‌بلعد." (همان: ۱۱۵)

این جمله به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه اشغالگران و نهادهای فاسد داخلی، سلطه و خشونت را بازتولید کرده و مانع از بازسازی اجتماعی می‌شوند. هر دو رمان به شکلی انتقادی، تأثیر سلطه و خشونت بر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی جوامع پسااستعماری را نشان می‌دهند.

۳.۲. نمادپردازی و بازتاب وضعیت پسااستعماری

استفاده از نمادپردازی یکی از وجوه مشترک این دو رمان در بازنمایی وضعیت پسااستعماری است. در "خون خورده"، خانواده پنج برادر به‌عنوان نمادی از جامعه ایران به تصویر کشیده شده است که تحت تأثیر جنگ، دچار فروپاشی شده است. هر یک از برادران، نماینده بخشی از جامعه هستند که با بحران‌های ناشی از جنگ مواجه‌اند. از هم گسیختگی این خانواده، نشان‌دهنده از دست رفتن انسجام اجتماعی و هویتی است:

«آن‌ها دیگر خودشان نبودند؛ جنگ، همه هویت‌ها را با خود برده بود».

(یزدانی خرم، ۱۳۹۷: ۱۰۲)

در "فرانکشتاین در بغداد"، خود شخصیت فرانکشتاین نمادی از جامعه عراق است که پس از اشغال و جنگ، تکه‌تکه و بی‌هویت شده است. این موجود، که از اعضای بدن قربانیان تشکیل شده، نمادی از ترکیب ناهماهنگ قومیت‌ها، مذاهب و فرهنگ‌های مختلف است که به دلیل جنگ و سلطه از هم گسیخته شده‌اند:

«هذا المخلوق ليس إلا مرآة لمجتمعنا. مجتمعنا ممزق ومشتت، مثله تماما».

ترجمه: "این موجود چیزی جز آینه‌ای برای جامعه ما نیست. جامعه ما پاره‌پاره و پراکنده است، درست مانند او." (همان: ۱۸۳)

هم‌چنین، بغداد به‌عنوان یک شهر مجروح، نماد دیگری از جامعه‌ای است که در اثر خشونت و اشغال، به یک پیکر زخمی و فروپاشیده تبدیل شده است:

«بغداد لم تعد مدینه، بل جسد ممزق یزنف. الشوارع تتلوی کالجرحی، والمبانی تسقط مثل أعضاء بُترت من

جسد.»

ترجمه: "بغداد دیگر یک شهر نیست، بلکه بدنی پاره‌پاره و خونین است. خیابان‌ها مانند زخمی در حال پیچ‌وتاب‌اند و ساختمان‌ها مانند اعضای که از بدن جدا شده‌اند، فرو می‌ریزند." (همان: ۲۱۰)

این نمادها نشان‌دهنده تأثیرات عمیق جنگ و استعمار بر جوامع ایران و عراق و نابودی پیوندهای اجتماعی و فرهنگی در این جوامع هستند.

۴. ۲. روایت‌های غیرخطی و سبک‌های روایتی در نقد گفتمان استعمار

هر دو رمان از روایت‌های غیرخطی و سبک‌های خاص روایتی برای بازتاب پیچیدگی بحران‌های اجتماعی و هویتی استفاده می‌کنند. در "خون خورده"، یزدانی خرم با بهره‌گیری از تکنیک‌های فلاشبک و روایت‌های موازی، به تصویر کشیدن تجربه‌های مختلف از جنگ و تأثیرات آن بر شخصیت‌ها پرداخته است. این سبک به خواننده اجازه می‌دهد تا از زوایای مختلف به بحران‌های هویتی و اجتماعی پی ببرد:

«هر شب کابوس جنگ، خون و گلوله‌های بی‌انتهای در ذهنش مرور می‌شد.» (یزدانی خرم، ۱۳۹۷: ۱۱۲)

در مقابل، "فرانکشتاین در بغداد" از سبک رئالیسم جادویی بهره می‌گیرد تا خشونت و فساد اجتماعی را به شکلی فراواقع‌گرا بازنمایی کند. زنده شدن مردگان و تشکیل شخصیت فرانکشتاین به نویسنده این امکان را می‌دهد که بحران‌های اجتماعی و هویتی را در قالبی نمادین و تخیلی بیان کند:

«فی هذه المدینه، کل شخص يحمل هویته کدرع، یحمی بها نفسه من الآخر. بغداد أصبحت مدینه الهویات المتصارعة، وکل منا یری الآخر کعدو.»

ترجمه: "در این شهر، هر فرد هویت خود را به‌عنوان سپری به همراه دارد تا خود را از دیگران محافظت کند. بغداد به شهر هویت‌های متضاد تبدیل شده است، و هر یک از ما دیگری را به‌عنوان دشمن می‌بیند." (همان: ۱۵۳)

این تفاوت در سبک روایتی، به هر یک از نویسندگان اجازه داده است که گفتمان‌های استعمار و پیامدهای آن را به شکلی نوآورانه و تأثیرگذار نقد کنند.

نتیجه‌گیری

رمان‌های "خون خورده" و "فرانکشتاین در بغداد" به‌عنوان دو اثر برجسته در ادبیات معاصر فارسی و عربی، با استفاده از سبک‌های روایتی متفاوت و شخصیت‌پردازی‌های نمادین و واقع‌گرا، به تحلیل عمیق بحران‌های هویتی و اجتماعی پرداخته‌اند. این رمان‌ها نشان می‌دهند که جنگ و خشونت می‌توانند به فروپاشی هویت‌های فردی و جمعی منجر شوند و جامعه‌ها را با بحران‌های عمیق هویتی و اجتماعی مواجه کنند. هر یک از این آثار با بهره‌گیری از زبان و روایت به عنوان ابزاری برای بازنمایی این بحران‌ها، به خواننده امکان می‌دهند تا با پیچیدگی‌های این مسائل آشنا شود و به تفکر عمیق‌تری درباره تأثیرات جنگ و خشونت بر هویت و جامعه دست یابد.

یکی از نقاط مشترک برجسته در هر دو رمان، تأثیر عمیق جنگ بر هویت فردی و جمعی است. در "خون خورده"، جنگ ایران و عراق به‌عنوان تجربه‌ای ویرانگر به تصویر کشیده شده که نه تنها زندگی‌ها را نابود می‌کند، بلکه هویت‌های

فردی و اجتماعی را نیز تکه‌تکه می‌سازد. شخصیت‌های این رمان با تجربه‌های تلخ جنگ، دچار سردرگمی هویتی شده‌اند و نمی‌توانند به راحتی به زندگی عادی بازگردند.

و در "فرانکشتاین در بغداد"، شخصیت نمادین فرانکشتاین به‌عنوان تجسمی از جامعه‌ای که در اثر جنگ و اشغال خارجی از هم پاشیده است، به نمایش گذاشته می‌شود. این شخصیت که از تکه‌های بدن قربانیان جنگ ساخته شده، نمادی از هویت ملی و اجتماعی عراق است که در دوران پس از اشغال با بحران‌های عمیقی مواجه شده است. در خون خورده با استفاده از سبک روایی غیرخطی و چندلایه، به بازنمایی پیچیدگی‌های تجربه‌های هویتی و اجتماعی می‌پردازد. این سبک به خواننده امکان می‌دهد تا از زوایای مختلف به زندگی شخصیت‌ها نگاه کند و تجربه‌های آن‌ها را درک کند. روایت‌های مختلف و استفاده از تکنیک‌های گوناگون به تصویرسازی دقیق‌تر و جامع‌تر از بحران‌های هویتی کمک می‌کند.

و فرانکشتاین در بغداد از تکنیک رئالیسم جادویی بهره می‌برد که به نویسنده اجازه می‌دهد تا واقعیت‌های تلخ اجتماعی و فرهنگی جامعه عراق را با عناصر فراواقع‌گرا ترکیب کند. این سبک روایتی به نمادپردازی‌های عمیق و استفاده از استعاره‌های قوی برای بازنمایی بحران‌های اجتماعی و هویتی کمک می‌کند.

منابع

- سارتر، ژان پل. (1370). هستی و نیستی. ترجمه مصطفی رحیمی، نشر نیلوفر.
- سعداوی، أحمد. (2013). فرانکشتاین فی بغداد. بیروت: منشورات الجمل.
- سعید، ادوارد. (1993). شرق‌شناسی. ترجمه لطفعلی خنجی، تهران: نشر امیرکبیر، ص ۴۸.
- شایگان، داریوش. (1381). افسون زدگی جدید: هویت چهل تکه و تفکر سیال. نشر فرزانه.
- شایگان، داریوش. (1383). هویت چهل تکه: گفتارهایی در باب بحران هویت. نشر فرزانه.
- فانون، فرانکس. (1961). دوزخیان روی زمین. ترجمه علی شریعتی (۱۳۸۷)، تهران: نشر ثالث.
- فوکو، میشل. (1387). نظم گفتار. ترجمه باقر پرهام، نشر آگاه.
- گرامشی، آنتونیو. (1392). دفترهای زندان. ترجمه حسن مرتضوی، نشر آگه.
- مارکز، گابریل گارسیا. (1369). صد سال تنهایی. ترجمه بهمن فرزانه، نشر امیرکبیر.
- هایدگر، مارتین. (1386). هستی و زمان. ترجمه سیاوش جمادی، نشر هرمس.
- یزدانی خرم، مهدی. (۱۳۹۷). خون خورده. تهران: نشر چشمه.

Reflection of Identity and Social Crises in the Novels Khone Khorde and Frankenstein in Baghdad: A Postcolonial Study in Persian and Arabic Literature

Dr. Zohreh Ghorbani Madavani

Associate Professor of Arabic Language and Literature, Allameh Tabataba'i University,
Tehran, Iran

zghorbani@atu.ac.ir

Abstract:

This article presents a comparative study of the reflection of identity and social crises in two novels, *Khone Khorde* by Mehdi Yazdani Khoram and *Frankenstein in Baghdad* by Ahmed Saadawi. Both works innovatively address postcolonial issues, depicting the painful experiences of war, occupation, and cultural and social crises. This article employs a descriptive-analytical approach to analyze the identity crises and social upheaval in these novels and extract the narrative techniques used to represent postcolonial experiences. The findings of this research show that both novels, through the use of innovative narrative techniques, reconstruct national and cultural identities while critiquing the social and political realities of their societies. *Khone Khorde* focuses on personal and familial experiences, reflecting the impact of war on Iranian identity, while *Frankenstein in Baghdad*, through symbolism and magical realism, portrays the identity crisis and social turmoil in Iraq after the occupation. This study emphasizes that Persian and Arabic postcolonial literature has functioned as a powerful tool in representing and reconstructing national and cultural identities and critiquing social issues in postcolonial societies. The cultural and historical differences between Iran and Iraq have also influenced the way these experiences are reflected in the two novels.

Keywords: Postcolonialism, Identity, Social Crises, *Khone Khorde*, *Frankenstein in Baghdad*

زیبایی و رابطه آن با عشق در نگاه برخی از عارفان شرق و غرب

زهرالسادات قریشی

عضو هیات علمی دانشگاه فرهنگیان شیراز

zahrasadat.ghoreishi@gmail.com

عباس نجار

دکتری تخصصی جغرافیای سیاسی از دانشگاه تهران و رییس مرکز توسعه و بهسازی منابع انسانی دانشگاه فرهنگیان

abbasnajjar@ut.ac.ir

Naji522002@gmail.com

چکیده

آنچه در این جستار بدان پرداخته می‌شود، زیبایی و عشق و رابطه آن‌ها با هم در نگاه برخی از عارفان شرق و غرب می‌باشد؛ این که آیا عارفان معمولاً زیبایی را که البته موضوع مشترک اهل عرفان و هنر و ادب است، در اثر می‌جویند یا درون ناظر و مُدِرک زیبایی؟ به عبارتی، آیا آن‌ها زیبایی را در صناعات و تناسبات شیء زیبا می‌بینند یا در آنی که صورت محسوس را به صورت معقول و عالم بالا پیوند می‌دهد و تلنگری به مخاطب می‌زند؟ سخنان ایشان به نوعی تاییدگر هر دو با هم است؛ در دیدگاه عارفانه، هم آفریننده زیبایی زیبا و منشاء زیبایی است و هم تناسب و هماهنگی موجد زیبایی است که آن هم در پرتو ارتباط با لایتناهی و ریشه در الوهیت داشتن و به بیان عارفان، نتیجه حضور واحد در کثیر است. شیء زیبا به تناسب بهره و نسبتی که با عالم بالا دارد، زیاست و ناظر زیبایی هم هر چه به اصل خویش نزدیک‌تر باشد، زیبایی را بیشتر درمی‌یابد. در نگاه عارفانه به هستی هم جز زیبایی دیده نمی‌شود و حاصلی جز زیبایی‌پرستی و عشق در بر ندارد.

همچنین این مقاله درصدد یافتن پاسخی برای این مطلب است که آن چه جمال‌پرستانی چون روزبهان بقلی شیرازی در باب موضوع «المجاز قنطره الحقیقه» مطرح می‌کنند یا چون اوحدالدین کرمانی ماه را در تشت آب می‌نگرند و آن صورت بالا را در زیر، خاص ایشان است یا این اندیشه در بیان عارفان شرق و غرب هم نمود دارد و اصلاً منشأ این اندیشه کجاست؟ که البته نموده‌های واضح آن در عرفان اسلامی-ایرانی یافته شد. روشی که ضرورتاً برای بررسی این امر اتخاذ گردیده، روش پژوهشی-توصیفی و نقل مطلب از عارفان مختلف، نگرش‌های زیبایی‌شناسانه و تجربیات معنوی‌شان است همراه با مبنا قرار دادن یافته‌های دیگر پژوهشگران در این زمینه تا از این رهگذر پاسخی در حد این پژوهش یافته شود.

کلیدواژه‌ها: الوهیت، زیبایی، زیبایی‌شناسی، عشق، مکتب جمال، نگاه عارفان.

۱. مقدمه

بعد از عنوان واژه زیبایی که هاله‌ای از معانی را در فرهنگ‌ها به خود اختصاص می‌دهد، دانشی که بیشتر به این مفهوم پرداخته، زیبایی‌شناسی است که نگاهی گذرا به آن، ما را در درک و شناخت نگاه عارفان به زیبایی، یاری می‌کند. زیبایی‌شناسی (Esthetics) یا علم‌الجمال در عربی، نظام و نگرشی فلسفی نسبت به زیبایی، فلسفه و خاستگاه‌های آن و گاه فلسفه هنر در ادوار گوناگون تاریخی است. این موضوع به هیچ تمدن و قومی محدود نمی‌شود. هر فلسفه، فرهنگ یا تمدنی، تحلیلی از زیبایی و درجات آن، مفاهیم، پیدایش و گسترش آن دارد. در فرهنگ بشری ابتدا در یونان باستان به تعریف زیبایی پرداخته شده و دو نوع زیبایی را مطرح کرده‌اند: زیبایی هنری و زیبایی معنوی و اخلاقی. ریشه‌های واقعی زیباشناسی و مضامین بنیادی آن را باید در فلسفه افلاطون پی‌گیری کرد. این مساله داللتگر آن است که زیبایی‌شناسی مساله‌ای نیست که هنرمندان و یا عارفان، اخیراً به آن رسیده باشند یا صرفاً برخاسته از متون مقدس اسلامی باشد.

«برخی از غربیان پایه‌گذاری زیبایی‌شناسی را به قبل از افلاطون می‌برند؛ از جمله اصل نظام و هماهنگی در این جهان پر از اضداد که هراکلیتوس در فلسفه مطرح کرده است و نیز به فیثاغورثیان که به صورت واقعی و منظم درباره تناسب؛ یعنی مهم‌ترین اصل زیبایی قدیم سخن گفته و این که موسیقی را تقلیدی از آهنگ الهی و آسمانی برشمردند که می‌تواند روح موزون آدمی را بنوازد» (افراسیاب پور، ۱۳۸۰: ۴۵).

و گاه طرح آن به ارسطو نسبت داده می‌شود که زیبایی را در نظم و هماهنگی، کلیت منسجم و اندازه معین آن می‌داند. از نظر برخی فیلسوفان دیگر، زیبایی با مطلوبیت، ارزشمندی و لذت ارتباط می‌یابد؛ از جمله کانت که معتقد است «امر زیبا علامت خیر اخلاقی است، از این حیث که هر دو بلاواسطه لذت می‌بخشند» (کاپلستون، ۱۳۸۸، ج ۶: ۳۷۳) و در جای دیگر: «مبنای حکم به این که چیزی زشت یا زیباست، تأثر احساس ماست... امر زیبا آن است که ذوق را متلذذ سازد» (همان، ج ۶: ۳۶۱ و ۳۶۴). این نظریه که لذت‌بخشی را دلیل بر زیبایی می‌داند، در اصل از یونان باستان آغاز شد. بی‌شک زیبایی با لذت ارتباط نزدیکی دارد و درک و دریافت زیبایی موجب لذت می‌شود. در این جا باید اشاره کرد که بحث لذت از مباحث عمیق فلسفه شرق است. در این باب می‌توان به عنوان نمونه به حکمه‌الاشراق، نمط هشتم الاشارات، آثار حکیم قاینی و نرگس عاشقان اشاره کرد. نیری صفحات ۱۷۱-۱۶۲ کتاب نرگس عاشقان خویش را به مبحث لذت، مراتب و ارزش‌های آن اختصاص داده است. او در این کتاب، هندسه داللتگر ماهیت عشق را به صورت مثلثی ترسیم می‌کند که یک ضلع آن لذت و جمال است؛ ضلع دیگر، نیاز و شوق و دیگری هستی و نیستی.

اختلافات در تعاریف زیبایی برخاسته از مکتب‌های فلسفی و دیدگاه‌های خاص آن‌ها است و مثلاً گروهی آن را حسی (ماده‌گرایان) و گروهی عقلی می‌دانند. «عده‌ای بر اساس رشته علمی و تخصصی خود زیبایی را تحلیل کرده‌اند؛ مثلاً مکتب روان‌شناسی، آن را مربوط به روح می‌داند و مکتب جامعه‌شناسی مربوط به ساخته‌های هنری و محصول زندگی اجتماعی انسان از جمله آداب و رسوم بر می‌شمارد» (افراسیاب پور، ۱۳۸۰: ۲۸).

در قرآن غیر از نمونه‌های مادی زیبایی به نمونه‌های معنوی آن نیز اشاره شده است؛ از جمله صبر زیبا، هجرت زیبا، سخن زیبا و در احادیث نیز به زیبایی عقل تأکید شده است. همچنین قرآن به زیبایی انسان و هستی با عبارت «احسن صور» و «احسن تقویم» و «احسن‌الخالقین» اشاره کرده است که البته زیباترین خلق‌کننده، گوایای زیبایی

مخلوقات او نیز می‌باشد و این مطلب که از روح خویش در آدمی می‌دمد، روح او جز زیبایی نمی‌تواند باشد و این مراتب زیبایی را می‌رساند؛ با این پیام که زیبایی اصیل، حقیقی و مطلق از آن خداوند است و مخلوقات، همه، اسما و صفات و جلوه‌های آن زیبایی مطلق است. در نگاه عارفان اسلامی، غیر از خدا چیزی نیست و این مطلب، مؤید سخن برخی از فلاسفه و عارفان غرب نیز هست؛ از جمله هگل (قرن ۱۸ و ۱۹) که می‌گوید: «مضمون این جهان زیبایی است؛ زیبایی راستین، روحیت شکل‌یافته... روح مطلق و خود حقیقت است» (همان: ۵۴) یا نظر اگوستین که زیبایی را در وحدت می‌داند و معتقد است که «جهان تا آنجا که واحد بود و هماهنگی داشت، نمی‌توانست چیزی جز زیبایی باشد» (اتینگهاوزن، ۱۳۷۴: ۳۲).

در مورد زیبایی، زیبایی‌شناسی، مبانی و فلسفه زیبایی در کتاب‌های مختلف سخن گفته شده است که این آثار معمولاً به معیارهای نقد و داوری‌های زیبایی‌شناسانه در غرب، شرق و خاور دور پرداخته‌اند که نمونه آن تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر از اتینگهاوزن و چند نویسنده دیگر است یا کلیات زیبایی‌شناسی از بندوتوکروچه و یا آثار دیگر که با همین عناوین یا در ارتباط با ادبیات و مخصوصاً هنر به چاپ رسیده است. با توجه به این که مساله مورد توجه و مورد اشتراک صاحب‌نظران هنر و ادبیات و البته عرفان بوده است.

در ارتباط با اندیشه‌های عرفانی در باب زیبایی، مکتب جمال شکل بارزی داشته است. دکتر محمدرضا افراسیابی در کتاب زیبایی پرستی در عرفان اسلامی به طور مبسوط به آن پرداخته است و البته جنبه‌های تطبیقی این کتاب در زمینه برخورد و نگاه عارفان در فرهنگ‌ها و ادیان دیگر بسیار کم است. همین طور کتاب پیدایش عشق نوشته اسماعیل منصوری لاریجانی که حاوی اندیشه‌های شیخ اشراق در موضوع عشق در ارتباط با حسن و حزن است و او در این کتاب به نقل اقوال سهروردی در این زمینه‌ها و تحلیل آن‌ها به طور مختصر پرداخته است و یا کاپلستون در دوره ده جلدی اثر خویش صفحاتی اندک را به موضوع زیبایی اختصاص داده و دیدگاه فلسفی ارسطو، افلاطون، فلوطین و کانت را در این باب عرضه می‌کند.

در خصوص رابطه زیبایی و عشق در ادب عرفانی پیشینه بسیار گسترده‌ای وجود دارد؛ تمام آثار منظوم و منثور عرفانی اگرچه زیر عنوان زیبایی‌شناسی تدوین نشده‌اند اما از این موضوع گسترده و ژرف گفت‌وگو کرده‌اند؛ غزلیات سنایی، عطار، مولانا، سعدی، حافظ و به طور تخصصی عهراشاقین شیخ روزبهان بقلی شیرازی، سوانح العشاق غزالی، حتی ابن سینا در نمط هشتم الاشارات و التنبیهات و رساله عشق‌نامه‌اش، لمعات عراقی و اشعه‌المعات در شرح آن از جامی و ضوء‌المعات از ابن‌ترکه اصفهانی در این حوزه بسیار سخن گفته‌اند.

هم‌چنین درسلسله علمای اخلاق و حکمای اسلام این بحث؛ یعنی رابطه عشق و زیبایی مورد تحقیق بوده است؛ مثلاً زکریای عدی در کتاب تهذیب الاخلاق که نظری مخالف عشق دارد و یا خواجه نصیرالدین طوسی در اخلاق ناصری و اخلاق محتشمی که به این موضوع پرداخته است. از عمیق‌ترین مباحث مطرح شده در این باب، نظریات صدرالمتالهین شیرازی در سفار اربعه است که هم جنبه فلسفی و حکمی دارد و هم از ذوق عرفانی بهره‌مند است. هم‌چنین شیخ اشراق در بسیاری از آثار عرفانی خویش از جمله حکمه‌الاشراق به بحث و فحوص در این باب پرداخته است که البته پرداختن به تمام این منابع از حوصله این مقاله بیرون است و اما برخی در این پژوهش جهت مقصود به کار گرفته شده‌اند.

۲. سرچشمه‌های زیبایی در تعاریف مختلف

اما به حقیقت زیبایی در کجاست که خود را می‌نمایاند و جذب می‌کند؟ آیا در شیء و جهان بیرون است یا در نگرنده و روح ناظر؟ به تعبیر اوانامونو در کتاب درد جاودانگی: «آیا جلوه جمال و ابدیت هر چیز است که شعله عشق را در ما می‌افروزد یا عشق ما به چیزهاست که جمال و ابدیت آن‌ها را می‌نمایاند؟ آیا زیبایی و همراه با آن ابدیت، آفریده عشق نیست؟» (اوانامونو، ۱۳۷۹: ۲۶۳). بر اساس نظریه‌ای که آن عشق‌گرایی می‌نامند، عشق و شدت علاقه به چیزی، منشاء زیبایی و زیبا نامیدن آن شیء است. این نظر مشابه نظر پندارگرایان است که زیبایی را امری ذهنی می‌دانند و ویل دورانت در کتاب لغات فلسفه خود را طرفدار این نظریه معرفی می‌کند (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۲۶ و ۲۷).

افلاطون عقیده دارد چیزهای زیبا بر حسب بهره‌مندی‌شان از زیبایی مطلق، زیبا هستند و از سویی هم بر این عقیده است که اندازه و تناسب، همه جا به زیبایی و فضیلت می‌رسد. ضمن این که مفید بودن را شرط لازم زیبا بودن برمی‌شمارد (کاپلستون، ۱۳۸۸، ج ۱: ۲۹۳). این سخن تداعیگر باور کلاسیک‌های قرن هفدهم و هجدهم به تقلید از باستانیان است، بر این مبنا که زیبایی از قاعده‌مندی و نظم سرچشمه می‌گیرد تا در جهت خیر اخلاقی و اصلاح دنیا و بشر از بی‌قاعدگی و سردرگمی و زیاده‌روی به کار بسته شود و مبنای این بهنجاری و قاعده‌مندی را در آثار هنری و نیز در عرفان اسلامی، عقل می‌دانند.

برخی افلاطون را در ردیف پندارگرایان می‌دانند و دلیل آن‌ها، نظریه خاص مثالی اوست (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۲۷). چون افلاطون زیبایی حقیقی را مربوط به عالم مثال می‌داند و این جهان مادی را سایه و نمودی از آن حقیقت زیبا معرفی می‌کند.

بنا به عقیده بندوتوکروچه در کلیات زیبایی‌شناسی، زیبایی، فعالیت روحی صاحب حس و فاعل شناسایی است؛ بیننده زیبایی از این رو، باید خود را نیز به جهت این توانایی درک بستاید و سپاسگزار باشد (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۲۴). او فیخته (قرن ۱۹ و ۱۸) را نیز یکی از پندارگرایانی معرفی می‌کند که عقیده دارد زشتی و زیبایی وابسته به دیدگان بیننده است و در روح زیبا جا دارد.

در آیین مسیحیت، اوانامونو نیز در کتاب درد جاودانگی بر این عقیده است که «این اشتیاق درونی و عطش الوهیت است که حس زیبایی و کمال و خوبی را در ما پدیدار می‌سازد» (اوانامونو، ۱۳۷۹: ۲۴۳). حتی ادیان باستانی نیز چنین باوری داشته‌اند که زیبایی، صفتی درونی و مربوط به روح ناظر است؛ از جمله «مانویان آسیای مرکزی که جمال‌پرستانی بوده‌اند که زیبا را صفتی برای تن آدمی یا وابسته به جمال مادی نمی‌شمردند، زیبایی برای آنان صرفاً روحانی و مربوط به عوالم روحی و روانی بود که تنها با روشنایی درونی درک می‌شد» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۴۲).

شوق به زیبایی را هم می‌توان دلیل به زیبایی روح انسان گرفت، به بیان فلوطین: «روح اگر خود زیبا نباشد، زیبایی را نمی‌تواند دید. از این رو، کسی که می‌خواهد نیکی و زیبایی را ببیند، نخست خود باید همانند خدا گردد و نیک و زیبا شود» (فلوطین، ۱۳۶۶، ج ۱: ۱۲۱). فلوطین، همچنین در رساله ششم از اثنا داول درباره زیبایی می‌گوید: زیبایی اصیل، روح است؛ روح نیک و زیبا، منشأ زیبایی است و این دو عین یکدیگرند.... «او» منشأ و غایت زیبایی و برانگیزنده عشق است.... (همان، ج ۲: ۱۵۲۸). فلوطین که حلقه واسط بین یونان و عرفان اسلامی است و بر اندیشه‌های فلاسفه و عارفان تا امروز تأثیرات بسیاری نهاده و به وی استناد می‌شود، طبق قولی دیگر عقیده دارد:

برای وصول به زیبایی‌های معنوی و جمال مطلق، بایستی از زیبایی‌های زمینی و مادی عبور کرد. او جمال حقیقی را از ذات احد و عقل الهی می‌داند که در جهان مادی، جلوه کرده و احد را عشق می‌خواند و زیبایی را دارای مراتب می‌داند و سالک را موظف به سفری روحانی به سوی بالا می‌داند و برای این سفر روحانی، دیدار زیبایی و شهود جمال را لازم می‌داند و جان به این مرتبه که ترقی کند، عاشق می‌شود (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۶-۲۲۷).

این سخن فلوطین یادآور آن تقسیم‌بندی کهن است که در تمام اندیشه‌های دینی و آیینی، سنتی، حکمی- فلسفی و همه مذاهب بدوی و پیشرفته چون مسیحیت و اسلام و.... دیده می‌شود که یک جهان بالا و برین و یک جهان زیرین و به عبارتی، ملکوت و ناسوت وجود دارد؛ به تعبیر دکتر شریعتی در کتاب هنر: «داستان گیل‌گمش، داستان آمدن خدای آسمان است برای دیدار خدای زمین و این نشان از وجود تر دوگانگی در ذهن سومریان است که قدیمی‌های تاریخ هستند» (شریعتی، ۱۳۷۹: ۵۹) و نیز این مفهوم که نسبتی بین این دو جهان است و این نسبت، بازتابی است و در تمام زیبایی‌ها و از جمله هنر دیده می‌شود که عکس یا تقلید از آن صورت معقول، ملکوت و به تعبیر ابن عربی و مولانا، اعیان ثابته و اصل است و در این عالم به ذکر و فراخوانی می‌ماند که عالم اصل را تداعی می‌کند. روایتی معاصر نیز در این زمینه می‌گوید: «عشق به زیبایی و لذت هنری همانند عشق به خیر و حقیقت از نفس ناطقه انسان که همان نفس الهی و نفعه ربانی است، سرچشمه می‌گیرد و هنر تلاشی است از سوی انسان برای بازیافتن حق در اسم جمیل و عبادتی است برای قرب به آستان سیمرغ...» (الهی‌قمشه‌ای، ۱۳۸۱: ۱۶۶). از زبان افلاطون، استاد بالواسطه فلوطین، نیز آمده است: «زیبایی جان، برتر از زیبایی تن است. کسی که شاگردی مکتب عشق را کرده و از مراحل مختلف درک زیبایی گذشته است، وقتی به پایان راه خود می‌رسد، ناگهان طبیعتی بر او مکشوف می‌شود که زیبایی‌اش از حد وصف بیرون است و این غایت و مقصود همه کوشش‌های ماست (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۵۵).

این باور روحانی به سرچشمه زیبایی در روح زیبا منحصر به ادیان باستانی، یونان و عالم مسیحیت نیست. در شرق نیز چنین نگاه عارفانه‌ای به زیبایی و منشاء آن دیده می‌شود. فیلسوفان چینی نیز بر محمل روحانی هنر و تفکر زیباشناسانه تا به امروز تاکید کرده‌اند، با توجه به آرمان باستانی آن، که هنر را بازتابی از روح متعالی و عالی‌ترین وسیله روشننگری روح می‌دانست (اتینگهاوزن، ۱۳۷۴: ۱۲۷). در نقاشی چینی آنچه به اثر، ارزش زیباشناسی می‌بخشید، شش اصل بود که اولین آن، چی (chei) به معنی مراقبه و هماهنگی روح، شهود و شکوفه زدن حقیقتی زیبا در دل یا همان تصویر معقول فلوطین و به تعبیر چینیان، تائو بود تا اثر جان یابد و در یک لحظه خود را به ظهور برساند و روح زیبا را به خویشتن و عالم بالا مشغول دارد.

بنا به روایت کتاب تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر «در شکوه زیبایی، این تائو است که می‌درخشد» (همان: ۱۲۰) و همین مسأله است که باعث می‌شود یک عارف چینی با دیدن یک پرده نقاشی، خود را در مقابل تائو احساس کند و باز در تبیین همین مطلب است که «کنفوسیوس در پاسخ یکی از شاگردانش که می‌پرسد: معنی این که می‌توان در یک پس‌زمینه سفید با رنگ‌های مختلف نقاشی کرد، چیست؟ پاسخ می‌دهد: قبل از نقاشی باید پس‌زمینه سفید داشته باشیم» (همان: ۱۲۰). این گونه است که پیوند عمیق عرفان و هنر شناخته می‌شود. تاریخچه زیبایی‌شناسی همچنین در نقد حال یکی از نقاشان چینی قرن چهارم میلادی می‌گوید:

او قبل از این که دست به آفریدن پرده نقاشی ببرد، به تمرکز حواس می‌پرداخت و چنگ می‌نواخت و هنر را جدا از جذبه نمی‌دانست.... دیگری در جذبه‌ای روحش را به هشت گوشه جهان به جولان وامی‌داشت، به تمرکز می‌پرداخت

و رها از هر نوع اندیشه می‌شد تا نور تابیدن می‌گرفت، الگو و جوهره اصلی اشیا و موجودات بر او مکشوف می‌شد و روح منفرد او در روح سترگ کیهانی جذب می‌شد و آفرینش در این حال، برای او کنشی خود به خودی می‌شد (همان: ۱۲۳).

توصیه بزرگ‌ترین هنرمندان چین به پیروانشان هم این بود که قبل از خلق اثر هنری باید خود را از هر نوع تعلّقاتی جدا کنند و الهام خود را گسترش دهند تا به تائو، اصل مطلق، حقیقت پنهان ابدی و جنبه لاهوتی همه چیز راه یابند و آن‌گاه خلاقیت که همان حیات روح است، صورت گیرد.

می‌بینیم که در قلمرو زیبایی‌شناسی چینی، صفت زیبا و آفرینش زیبایی به افرادی داده می‌شود که با ریاضت تصفیه شده باشند و روحشان به خلوص و فضایل انسانی آراسته باشد؛ چرا که با آشفتگی روحی نمی‌توان از جنبه لاهوتی عالم تقلید کرد. از این رو، هنر در آنجا کوشش در نزدیکی به خیر روحانی و معنویت دارد و آثار هنری واقعی و زیبایی‌ها از قداست و حرمت والایی برخوردارند و این جاست که نگرنده به هنر هم می‌تواند به درون سفر کند، همه چیزهای وابسته به زندگی روزمره را فراموش کند و با استغراق و از خود بیخودشدگی در زیبایی از چشمه‌های لذّت سیراب شود و شاید بتوان گفت از همین روست که امروزه به خاصّیت هنر در آرامش‌بخشی، رهایی و جنبه‌های درمانی آن پرداخته شده است.

در قلمرو ادبیات عرفانی ایران، شاعران نیز باوری این‌گونه را ارائه کرده اند؛ از جمله حافظ که قایل به «لطیفه‌ای نهانی» است که انگیزه ایجاد توجّه و عشق به موضوعی می‌شود و بر این اساس، گذر از ظاهر زیبا (عارضی، زلف، خط و خال، لب لعل و...) و باطنی تصفیه شده می‌خواهد که از مرحله لذّت حسی گذشته و به لذّت عقلی، بر حسب رشد نیازهای رسیده باشد و اینجاست که زیبایی‌های حقیقی و پایدار دریافته می‌شوند. مولانا نیز لذّت‌های حسی را مانع لذّت‌های عقلی و روحانی می‌داند و معتقد است که لذّت‌های حسی، قدرت روح را برای درک زیبایی‌های معنوی و حقیقی می‌کاهد:

«چون براندی شهوتی، پَرّت بریخت	لنگ گشتی، وان خیال از تو گریخت
پر نکه دار و چنین شهوت مران	تا پَرِ میلِت پرد سوی جنان»
	(مثنوی معنوی، ۳: ۲۱۳۷-۲۱۳۶)

او در این زمینه بر «حسّ دینی» که همان لذّت یا ذوق در کاربرد برخی از عارفان است، تأکید می‌کند که این حس می‌تواند در مسیر تکاملی خود به فراست و همّت و نهایتاً به وحی دل و الهام قلب ترقّی کند:

«حسّ دنیا، نردبام این جهان	حسّ دینی، نردبام آسمان
صحّت این حس بجوید از طبیب	صحّت آن حس بخواهید از حبیب
صحّت این حس ز معموری تن	صحّت آن حس ز ویرانی بدن»
	(همان، ۱: ۳۰۶-۳۰۳)

و یا در جایی دیگر در تایید همین مطلب:

«راه لذّت از درون دان، نی برون	ابلهی دان جستن قصر و حصون»
	(مثنوی معنوی، ۶: ۳۴۱۹)

۳. زیبایی در رابطه با هنر و عرفان

زیبایی همواره مساله مابه‌الاشتراک اهل عرفان و اهل هنر بوده است و یکی از وجوه مهم پیوند عرفان، هنر و ادبیات نیز همین مفهوم زیبایی می‌باشد. در مقام بحث از هنر لازم است اشاره شود که عده‌ای زیبایی‌شناسی را فلسفه هنر دانسته‌اند که البته با فلسفه زیبایی فاصله چندانی ندارد و هنر در واقع، یکی از نمودهای زیبایی است. «او» زیباست و هر چیزی زاده زیبایی است و یکی از زادگان زیبایی، هنر است. چنان که این حدیث معروف است که: «ان الله جمیل و هو یحب الجمال». می‌توان گفت زیبایی موجود در طبیعت و زیبایی بیان شده در هنر، تجلیات یک حقیقت واحد است و بنا به تعبیری: «ما در هنر، تمثیل و تمثالی از جاودانه‌سازی می‌جویم. اگر روح ما لحظه‌ای چند در تأمل یک شیء زیبا، صلح و آرامش و تسکین می‌یابد، از این است که زیبا، همانا مکاشفه ابدیت است، جلوه الوهی در اشیا و تداوم و تکرار لحظه‌های خوش‌ناپایدار است....» (اونامونو، ۱۳۷۹: ۲۶۲).

هنر، آفرینش زیبایی با استفاده از نیروی عشق است و هدف آن هم بیان زیبایی است که ریشه در روح و سرشت انسان دارد و انسان همواره در همه تمدن‌ها و در تمام نقاط جهان در کنار جست‌وجو برای نیازهای اولیه‌اش، به دنبال ایجاد زیبایی در پیرامون خود و دستاوردهای مادی و معنوی برای ادامه حیات و دستیابی به آرامش بوده است. در تمدن‌های باستانی جهان، نمودهای زیبایی‌شناسی بیشتر در دین و مذهب ظهور داشته و هنرهای باستانی در دامان مذهب و با الهه‌های زیبا و مراسم زیباپرستانه ظهور کرده‌اند (افراسیاب پور، ۱۳۸۰: ۴۷). جلوه‌های زیبایی در هستی مانند انواع هنرها بیشترین نزدیکی را با عالم بالا دارند. دکتر شریعتی در کتاب هنر در مورد هنر به عنوان یکی از مصداق‌های زیبایی می‌گوید:

هنر معراجی است که می‌کوشد تا با تصویری یا خاطره‌ای که از خانه و وطن خویش و زندگی در آنجا دارد، همین جا را برگونه آنجا بیاراید و با هدایت آن لطیفه نهانی که عشق و زیبایی از آن برمی‌خیزد و با نیروی آفریدگاری خویش با خلقت‌های هنری، زبان، اصوات، اشکال و رنگ‌ها، آن دیار ناپیدای آشنا و زیبا را در این پیدای بیگانه، تقلید کند و این جاست که به تعبیر ارسطو، هنر محاکات است، اما نه محاکات از طبیعت؛ بلکه محاکات از ماوراء طبیعت و زیبایی‌های حقیقت است تا طبیعت را بر صورت آن بیاراید و بر آن رنگی از آشنایی زند تا شایسته آدم از بهشت به زمین افکنده شود. از این رو، هنرها مذهبی‌ترین و عرفانی‌ترین موجودات عالمند که انعکاس دغدغه این نیمه‌خاک - نیمه‌خدا هستند تا پنجره‌ای بر آن عالم بگشاید (شریعتی، ۱۳۷۹: ۱۰۸-۱۰۲).

همه هنرها برای جذب انسان به سوی زیبایی و خداگونگی است و از آنجا که هنرها نیز گونه‌ای از تجلیات او هستند، می‌توان گفت اوست که می‌خواهد انسان را به عنوان خلیفه خود، آفریننده، زیبا، عاشق و هنرمند ببیند؛ هم‌چنان که خود این‌گونه است. پس اگر هنر را زاییده عشق هنرمند به زیبایی بدانیم و این دو را ملازم و در پیوند با هم هم‌چون زیبایی و عشق، درست رفته‌ایم و هم از این‌روست که خلق هنری، انگیزه‌ای لاهوتی می‌خواهد و طبق تعبیر افلاطون و فلوپین و همانندانشان «هبه الهی» و «جنون ربوبی» و وصل شدن به ریتیم الهی و عالم مافوق عقلانی و قدسی و قلمرو هماهنگی را می‌طلبد. بنا به دیدگاه افلاطون در رساله ایون که در تاریخچه زیبایی‌شناسی آمده است:

«شاعران سرودهایی را از چشمه‌های زلال الهه‌های شعر گلچین می‌کنند؛ شاعر مثل یک چراغ، یک چیز بالدار و یک چیز مقدس است و تا زمانی که الهامی نگرفته و احساسی در او برانگیخته نشده و ذهنش از ید قدرت او بیرون نرفته باشد، هیچ نوع خلاقیتی ندارد.... بنابراین، خداوند ذهن شاعران را ضعیف و مبهم قرار می‌دهد و از آن‌ها بسان

وردست‌های خود بهره می‌گیرد؛ چنان‌که این کار را با کُروبیان و انبیا نیز انجام می‌دهد. از این رو، باید دانست که آن‌ها این سخنان باارزش را در یک حالت ناخودآگاه به زبان می‌رانند و از خودشان بیان نمی‌کنند؛ بلکه این خداوند است که گوینده اصلی است و از طریق آن‌ها با ما سخن می‌گوید...» (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۱۸).

این مطلب یادآور سخن مولانا در مثنوی است که:

«مطلق آن آواز، خود، از شه بود
گرچه از حلقوم عبدالله بود»
(مثنوی معنوی، ۱: ۱۹۴۰)

و در غزلیات شمس در این باره می‌گوید:

«چون چنگم و از زمزمه خود خبرم نیست
اسرار همی‌گویم و اسرار ندانم
در اصبع عشقم چو قلم بیخود و مضطر
طومار نویسم من و طومار ندانم»
(غزل ۱۴۸۷)

مولانا در فیه‌مافیه از این که سخن خود را از حق می‌داند، شادمان است: «سخن من به دست من نیست و از این روی می‌رنجم؛ اما از این روی که سخن من بالاتر از من است و من محکوم وی‌ام، شاد می‌شوم؛ زیرا که سخنی را که حق گوید، هر جا که رسد، زنده کند و اثرهای عظیم کند» (مولوی، ۱۳۶۹: ۲۳۵). و از این رو، خود را غلام شعر می‌خواند:

«غلام شعر بدانم که شعر گفته توست
که جانِ جانِ سرافیل و نفعه‌صوری»
(غزل ۳۰۷۳)

و با این وصف، این‌جا این سؤال می‌ماند که با اعتقادی که افلاطون در حق شاعران دارد، چرا در مدینه فاضله او راه ندارند که پاسخ به این مساله نیاز به جست‌وجوی جداگانه دارد. در نگاه شرقی و فرهنگ اسلامی نیز هنر همواره جلوه زیباشناسی، عرفان، حکمت و اعتقادات بوده است و رویکرد آن سویی دارد که البته بسیاری از متفکرین غرب نیز به این ساحت الهی و روحانی و غیرقابل تعریف هنر اشاره و بر آن تأکید کرده‌اند.

تجربه زیبایی‌شناسانه در اندیشه عارفان هندی نیز با انقطاع از جهان معمولی تاریخ یا سامسارا محقق است که فقط افراد حساس و روح‌های صاحب‌دل به این حس اعجاز می‌رسند (اتینگهاوزن، ۱۳۷۴: ۱۱۵). آنچه در عرفان اسلامی مطرح است، عبارت از این است که انسان با صیقلی کردن، تزکیه و سامان دادن روح و ضمیر خود می‌تواند جهان را یکسره زیبا ببیند و این خود یکی از اکتشافات مهم عارفان است که با گشوده شدن این چشم زیبایی، نسبت و رابطه آدمی با جهان کاملاً متفاوت می‌شود و اصلاً عارف کسی است که نگاه زیبایی به همه چیز دارد، ضمن این که هستی، خود جز زیبایی نیست، پس زیبایی هم عینی است و هم ذهنی.

تصوّف در تلطیف ذوق و احساسات خدمت بزرگی کرده است. کسی که با تعلیمات تصوّف آشنا باشد، زیبایی را بهتر درک می‌کند؛ از موسیقی، نوای بلبان و مناظر دلکش طبیعت بیشتر لذّت می‌برد و با عشق و محبت سر و کار بیشتری دارد؛ او بر همه عالم عاشق است (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۱۱۵). بنا به نظر غزّالی در کیمیای سعادت، به غیر از پنج حس که جمال از طریق آن‌ها حاصل می‌شود، یک حس ششم یعنی جان (روح، دل، عقل، نور) هم وجود دارد و آن عبارت از دیدار جمال باطن است که مفهوم جدیدی از جمال را عرضه می‌کند (همان: ۹۱). شیخ اشراق نیز بر این

عقیده است که هر موجودی بسته به مراتب نورانیت خویش به تکامل نزدیک می‌شود و زیبایی با کمال رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. حافظ و دیگر عارفان اسلامی نیز معمولاً تحلیلی دو سویه (عینی و ذهنی) در مورد جمال ارائه می‌دهند و جز زیبایی سمعی و بصری و توازن و تقارن و تناسبات اجزای زیبایی، به زیبایی معقول و روح و استعداد ویژه درون تصفیه شده برای درک زیبایی نیز معتقدند.

۴. زیبایی و عشق

ذات زیبایی اقتضای جلوه‌گری دارد، بنا بر این بیت معروف جامی در هفت اورنگ که:

«نکورو تاب مستوری ندارد ببندی در، ز روزن سر برآرد»

(جامی، ۱۳۸۷: ۳۵)

و هر جا زیبایی باشد، عشق نیز پدید می‌آید؛ از آنجا که در فطرت انسان‌ها گرایش به سوی خوبی و زیبایی نهاده شده و البته در برخی تمدن‌ها با پرستش نمود پیدا کرده است. خاصیت زیبایی آن است که هر بیننده‌ای را به خود مشغول و شیفته ساخته و عشق‌آفرینی می‌کند؛ چنان‌که نموده‌های این معنا در سخن گویندگان عارف فراوان دیده می‌شود که ریشه تمام شور و شوق‌های عاشقانه را در زیبایی یافته‌اند. می‌توان گفت قهرمان عرفان در نمایش‌نامه هستی، سالکی است عاشق زیبایی که برای گستردن زیبایی می‌کوشد و در حرکت است. زیبایی و عشق وجوه مشترکی هم دارند و آن، این که هر دو وصف‌نشدنی و درک‌کردنی‌اند و هر دو رو به سوی یکدیگر دارند.

شیخ اشراق، حُزن، عشق و حُسن را همراه یکدیگر می‌آورد و حُزن و عشق را در خدمت حُسن معرفی می‌کند. به نقل مونس‌العشاق سهروردی چنین آمده: «و به حُسن که مطلوب همه است، دشوار می‌توان رسیدن؛ زیرا که وصول به حُسن ممکن نشود الا به واسطه عشق...» (سهروردی، ۱۳۶۶: ۲۸۴).

پائولو کوئلیو، نویسنده برزیلی معاصر در کتاب عاشقانه‌هایش می‌گوید: «عشق، اجرای شریعت است» (کوئلیو، ۱۳۸۰: ۷۰). او فرجام شریعت را عشق معرفی می‌کند؛ گرچه خود شریعت، بخشی از زیبایی عالم است، اما صریحاً در کلام او سخنی در این زمینه که زیبایی مقدمه عشق باشد، نمی‌رود و این در حالی است که به عشق به عنوان زمینه معنویت و یافتن نور خدا در دیگری و خدمت به خدا بسیار پرداخته است. این سخن او البته یادآور آن سخن آسمانی است در باب عشق الهی که: «قل ان کتتم تحبّون الله فاتبعونی یحببکم الله» (آل عمران: ۳۰) و نیز این قول لسان‌الغیب که شهره شهر است به عشق ورزیدن و بر بندگی تاکید می‌کند: «گفتا تو بندگی کن، کو بنده‌پرور آید» (حافظ، ۱۳۹۸: ۱۷۷). پائولو کوئلیو در جایی دیگر از عاشقانه‌ها می‌گوید: «پیشگویی‌ها نیست می‌شوند و زبان‌ها پایان می‌یابند و دانش زائل می‌شود؛ چرا که دانش ما جزئی است و پیشگویی ما جزئی است، اما عشق هرگز نابود نمی‌شود» (کوئلیو، ۱۳۸۰: ۱۸). در این عبارت قصار بر آن است که فقط عشق، باقی و جاودانه است و از گوینده سخن که بگذریم، این سخن چه بسا تداعیگر این کلام قرآن نیست که می‌گوید: «کل من علیها فان و یقی وجه ربک ذوالجلال و الاکرام» (الرحمن: ۲۶) و (۲۷) و آیا وجه پروردگار جز زیبایی است که به سوی عشق می‌خواند؟!!

سخن از زیبایی و عشق است و قدرتی که با توجه به قابلیت‌هایش در تحوّل و تکامل انسان‌ها به عنوان هدف عرفان در جهت پیوستن به معنا و به عبارتی، قرب حق دارد. مؤلف زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی، زیبایی را از دید مولانا این گونه معرفی می‌کند: «زیبایی، آنی‌ترین وسیله بیدار کردن انسان و آگاهانیدن او نسبت به عالم معناست. مولانا

پیوند زیبایی‌ها را با جمال خداوند هم‌چون پیوند نور آفتاب با آفتاب می‌داند و معتقد است که زیبایی هست، پس خدا هست» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۳۹۹). در عرفان اسلامی عقیده بر این است که آفریده زیبا مظهر و نمود آن جمال اصیل الهی است و هر کس به زیبایی آفریده عاشق است، در واقع، به جمال الهی جلوه‌گر در آن عشق می‌ورزد و «حق» است که از طریق زیبایی به جذب و تصرف دل‌ها می‌پردازد. خلاصه گفتار فلوطین هم راجع به عشق که در کتاب پیدایش عشق نقل شده، چیزی شبیه به همین است:

«زیبایی محسوس و جسمانی، پرتویی از زیبایی حقیقی می‌باشد که امری معقول است و به قوای عقل ادراک می‌شود، زیرا اصل و حقیقت زیبایی صورت است؛ چه، زیبایی بدن از نفس و روح است و زیبایی نفس از عقل و عقل عین زیبایی می‌باشد. پس همان وجد و شوری که بر ارباب ذوق از مشاهده زیبایی محسوس دست می‌دهد، برای اهل معنی از مشاهده زیبایی معقول؛ یعنی فضایل و کمالات حاصل می‌شود... در این مقام، هنوز عشق ناتمام است، عشق تام یا حکمت آن است که به ماورای زیبایی صورت نظر دارد؛ یعنی به اصل و منشأ آن... و مصدر کلّ صور...» (منصوری لاریجانی، ۱۳۸۰: ۵۴-۴۵).

عارفان عقیده دارند که حسن الهی در انسان به طور کامل نمود می‌کند و این مایه کرامت او و سجده ملایک بر اوست و معشوق زیبا هم از آن‌رو که یادآور زیبایی مطلق است، به مقام معشوقیت می‌رسد. «حسن حقیقی متعلق به ذات اقدس الهیه است و هر اسمی از اسما، گرچه در غایت جمال باشد، ظلی از ظلال نور جمال و حسن خدای متعال است و درک حسن یوسف می‌تواند کاشف حسن ازلی باشد» (همان: ۲۱).

بنا به عقیده عارفان، نمی‌توان خدا را بدون دوست داشتن تصویر جمالش که در آینه وجود انسان جلوه‌گر است، دوست داشت. در عین حال، فقط عاشق آینه شدن و ماندن بر نردبان پایه وصول به جمال الهی که مخلوق باشد، خطاست. باید به آن جمال به عنوان مظهر حق نگریست و از طریق دوست داشتن این تجلی، خدا را دوست داشت و این را هم باید دانست که جمال معشوق، علاوه بر آینه‌داری جمال غیب در برابر عاشق، آینه‌ای است که خداوند خود را در آن می‌بیند. در این جا خوشتر آن است که به این بیت زیبای شیخ شبستری اشاره شود که خطاب به انسان می‌گوید:

«تو چشم عکسی و او نور دیده به دیده، دیده را هرگز که دیده»

(شبستری، ۱۳۹۰: ۱۷)

توضیح این که، عکس از نگاه او جهان است؛ از آن رو که عکس یا انعکاس خداوند است. انسان چشم این جهان (عکس) است و خداوند از طریق چشم این جهان یعنی انسان، خود را می‌نگرد. بنا به روایتی از افلاطون در کتاب پیدایش عشق که البته در جاهای زیادی نقل شده است:

روح انسان در عالم مجردات، پیش از ورود به دنیا حقیقت زیبایی و حسن مطلق یعنی خیر را بی‌پرده و حجاب دیده است. در این دنیا چون حسن ظاهری و نسبی و مجازی را می‌بیند، از آن زیبایی مطلق که پیش از این درک نموده، یاد می‌کند و غم هجران در او پیدا می‌شود و هوای عشق او را برمی‌دارد و فریفته جمال می‌شود و مانند مرغی که در قفس است، می‌خواهد به سوی او پرواز کند. عواطف و عوالم محبت، همه شوق لقای حق است (منصوری لاریجانی، ۱۳۸۰: ۶۵).

چنین ماجرای دل‌انگیزی را سهروردی در یکی از واقعات کتاب لغت موران (صفحات ۲۱-۱۸) با تمثیل پادشاه و طاووس به زیبایی بیان کرده است و البته به شکل‌های مختلف در بیان مولانا نیز می‌بینیم. به عنوان یک نمونه، آن غزل زیبا و معروف وی با این مطلع است که:

«پیش از آن کاندِر جهان باغ و می و انگور بود

از شراب لایزالِ جان ما مخمور بود

پیش از آن کاین نفس کل در آب و گل معمار شد

در خرابات حقایق عیش ما معمور بود»

(غزل ۷۳۱)

پیداست که مخمور بودن این جان در عالم بالا حاصل دیدار و شهود زیبایی‌هایی است عشق‌انگیز و جان‌پرور و در این عالم حس، غیرقابل وصف. آنچه را هم که غزالی، صاحب سوانح‌العشاق در عرفان اسلامی روایت می‌کند، بیانی دیگر از همین مطلب است که:

«[عاشق] هر صوتی که شنود و شکلی که ببیند، طبق قانون انس و تداعی معانی و خاطرات اولیه محفل انسی که با فرشتگان صفات در حضور ذات داشته، به خاطر آورد و صورتِ هم‌رهانِ آن نیستان و وطن «عند ملیک مقتدر» را به خاطر می‌آورد و اکنون که چشم آهو را ببیند [اشاره به مجنون و اکرام آهو به یاد چشم لیلی]؛ یعنی صفت و مظهر بینایی الهی را مشاهده کند و جلواتِ جمالِ حق را در آینه صبح ببیند، به یاد همان روز و همان جا (یوم الست).... افتاده، آن را که نمود و ظهور شاهد است، به عشق آن شاهد جمال، گرامی دارد» (ریاضی، ۱۳۶۹: ۲۲۵).

این‌گونه است که به تعبیر مکرر مولانا، منتهای عشق مجازی گذر بر عشق حق شده و بدان سر رهبری می‌کند: «عشق مجازی را گذر بر عشق حق است انتها» (مولوی، ۱۳۸۱: ۴۷) و همه چیز ذکر و فراخوانی برای دورماندگان به سوی اصل و وصل به دریای حقیقت می‌شود.

این تعاریف، همگی انسان را در مراتب زیبایی به سمت آن بالاترین مراتب می‌خواند که همان عشق انسان به خداست و آن نیز مبنی بر اشتیاق شدید به زیبایی مطلق است که خداوند نیز در قرآن با عبارت «یحبهم و یحبونه» (مائده/۵۴) به رسمیت شناخته است و در جایی دیگر با آوردن «اسماء الحسنی» در رابطه با خود، از بندگانش می‌خواهد که او را با این نام‌های جمیل بخوانند و بجویند و به او راه یابند که اسماء حسنی غیر از نام‌های نود و نه‌گانه خداوند، همه موجودات و جلوه‌های زیبایی او در هستی نیز هستند.

۵. مکتب جمال و ریشه‌های آن:

هنر اسلامی با قابلیت‌های خاص عرفانی خود بیشتر در کلمه ظهور یافته است؛ کلمه‌ای که شعر مولانا، حافظ، سعدی، عراقی و امثال آن را پدید می‌آورد. ادبیات عرفانی ایران به نوعی با کلمه نگارگری می‌کند و نوازندگی و شورآفرینی. محوری عمودی دارد و قوصی صعودی و چشم و گوش را به سمت بالا و عالم معنا می‌کشاند؛ یعنی همان عالم زیبایی مطلق و از این رو، یکی از زمینه‌های محوری آن، زیبایی و زیبایی‌پرستی است که گاهی با عنوان مکتب جمال از آن یاد می‌شود.

مکتب جمال یکی از شاخه‌های عرفان اسلامی است، با این باور که خداوند، منشأ زیبایی است و همه موجودات عالم به عنوان تجلیات او، شایسته عشق‌ورزی هستند. این مکتب، مکتب خوش‌بینی و نگاه مثبت به زندگی و فلسفه حیات، شادی و رضایت از مبدأ هستی، زیبا اندیشیدن و زیبا عمل کردن و گسترش عشق و زیبایی به تمام عرصه‌های زندگی انسانی است. در این مکتب، همه حرکات هستی از نیروی عشق سرچشمه می‌گیرد که طبق اندیشه مولانا، جان عالم است:

«عشق است یکی جانی دررفته به صد صورت دیوانه شدم باری، من در فن و آیینش»
(غزل ۱۲۲۷)

و از این رو، پیوسته به عشق می‌خواند:

«در عشق باش که مست عشق است هر چه هست

بی کار و بار عشق بر دوست بار نیست

(غزل ۴۵۵)

مکتب جمال، مکتبی است سازگار با فطرت که عقیده دارد خداوند زیبا، همه کارهایش نیز زیباست، با نظر به یکی از قوانین مهم زیبایی‌شناسی که «زیبایی را زیبایی به وجود می‌آورد و موجودی که از خود چیزی نداشته باشد، نمی‌تواند آن را به دیگری بدهد» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۳۸). در نزد پیروان مکتب جمال، تمام عالم فعل حق است و از این رو زیباست و این زیبایی، ممر عشق است و این عشق، هر چند هم مجازی باشد، رویکرد الهی و روحانی دارد. از این رو که عاشق بنا بر دیدگاه بسیاری از حکما و شاعران عارف؛ چون سعدی و مولوی و غیره، از خویشتن و هزار چیز دیگر می‌رهد و به حقیقت عشق و ازلیت خویش رجوع می‌کند. پس زیبایی در این مکتب به عنوان علت پیدایش هستی که تمام هستی را نیز در بر گرفته است، نقش پیوند انسان با عرفان و عامل نزدیک کردن انسان به کمال و قرار دادن او در جاذبه الهی دارد. در این مسیر، همه زیبایی‌ها مقدس و مایه عروج معنوی هستند و از همه آن‌ها استفاده مثبت می‌شود و البته هدف نیستند. بنا به نظر پیروان این مکتب، زیبایی مراتبی دارد و برای درک زیبایی مطلق، باید مراتب پایین‌تر طی شود؛ به عبارتی، عشق و زیبایی زمینی به منزله تمرین و آمادگی برای حرکت به سوی زیبایی و عشق آسمانی است و از این رو، آن را دری می‌دانند که از آسمان به روی زمینیان باز شده است.

این مکتب با ترک دنیا، پرهیز از لذات، ریاضت‌های شاقه، ژنده‌پوشی و جبرگرایی مخالف است. از این رو، گاهی مورد اتهام واقع شده است که نمونه‌های آن بزرگانی چون حلاج، عین‌القضات، شیخ اشراق و دیگران هستند. اما در این سیر و سلوک منظور از زیبا، خداوند است و مقصود از زیبایی، همان خداپرستی است و فکر و ذکر سالک، چله نشینی و مراسم سماع او هم برای صیقلی دادن دل و رسیدن به تجربه معنوی مشاهده جمال الهی است. بنا به نقلی: «در یکی از مراحل سیر و سلوک عارفانه، دیدار سالک با محبوب یا فرشته یا افرادی زیباست که نمونه دستگیری آسمانی هستند و سالک را در سلوک مشتاق‌تر و جدی‌تر می‌کنند...» (همان: ۲۲۹). نمونه آن را می‌توان در شرح زندگی شیخ اشراق و آثار وی دید (ر. ک. قلندر و قلعه از یحیی یثربی و عقل سرخ سهروردی). در غرب نیز کسانی چون فلوپین و شاگردش فروریوس و عارفانی دیگر در تجربه نزدیکی و یگانه‌شدنشان با خداوند، گویی جمال تمثّل یافته محبوب حقیقی را دیدار کرده‌اند.

طبق روایت مؤلف زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی «کاترین جنوایی در عشق پاک و قدیسه ترسا آویلائی در دعای وصل از عرفان مسیحی به مکتب جمال نزدیک شده و به تمثّل از محبوب رسیده‌اند» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۲۲۷). با نگاهی به تجربه‌های عارفان به این باور می‌رسیم که تجربه وحدت یا اتحاد عارفانه معمولاً بعد از تمثّل محبوب و رویت تجلّی حق صورت می‌گیرد و سالک در اوج دریافت زیبایی، اشتیاق به فنای در آن زیبایی دارد؛ از این رو، به چنین تجربه وحدتی نائل می‌شود. می‌توان گفت مذهب عشق و جمال که قائل به تجلّی حق در تمام مخلوقات و وحدت زیبایی است، در واقع به بیانی دیگر، تاییدگر نظریه وحدت وجود است که فلاسفه و عارفان در اعتقاد به آن با هم اشتراک نظر دارند.

در میان اندیشمندان گذشته، نظریات افلاطون بیشتر از همه به عقاید مکتب جمال نزدیک است؛ از جمله تقسیم زیبایی به محسوس و معقول و زیبایی محسوس را وسیله ارتقا به زیبایی معقول دانستن. بر اساس نظریات افلاطون به‌ویژه نظریه مُثُل وی، برخی از بزرگان مکتب جمال به تحلیل عشق حقیقی و مجازی پرداخته‌اند. ضمن این که عشق مجازی را هم مسیر رسیدن به عشق حقیقی دانسته و کلمه مجاز را هم برای قابل درک کردن مطلب آورده‌اند تا شنونده را از لفظ به معنا برسانند. با توجّه به این قول معروف و مکرّر که «المجاز قنطره الحقیقه» و براساس قول مؤلف زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی: «جداسازی زیبایی و عشق به حقیقی و مجازی مانند جدا کردن دنیا و آخرت است.... و گاه موجب دنیاگریزی شده است» (همان: ۹۷) و در جایی دیگر هم بر آن‌ها که عشق و زیبایی زمینی را پل یا دریا نردبان عشق آسمانی می‌دانند، نیز خرده می‌گیرد و بر این باور است که «همه عشق‌ها و زیبایی‌ها، آسمانی و الهی و حقیقی است... زمین در نگاه محدود، مقابل آسمان است و از نگاه بالاتر، یک مجموعه‌اند و چه بسا بزرگان مکتب جمال نیز این تقسیم‌بندی را برای اجتناب از تهمت و افترای مخالفان گفته‌اند؛ گرچه گاه با شجاعت به مدح عشق مجازی زبان گشوده‌اند» (همان: ۹۲). البته این نظر بر نگارنده هنوز محقّق نیست و نیاز به تفحص و تأمل بیشتری دارد.

در مورد عرفان بر همه مسلّم است که یک امر فطری و جهانی است. گرچه اسلام به سبب اعتدال و زمینه مساعدش، آن را به اوج کمال و مرحله بالاتری نسبت به دیگر فرهنگ‌ها رسانیده است. در مورد ریشه‌های مکتب جمال هم باید گفت که در تمامی تمدن‌ها به نحوی سابقه و ریشه دارد؛ هم‌چنان که نظریه‌های زیباشناسی، شباهت و نزدیکی زیادی با مکتب جمال دارد. زیبایی‌جویی انسان در همه قرون، او را به مذهب عشق که مبنای مکتب جمال است، کشانده است و این مذهب همواره مورد توجّه و اشتیاق انسان‌های برگزیده و پیشرو در هر دین و مذهبی بوده است، «از نوشته‌های هیروگلیفی سومریان تا متن‌های اهرام، اولین آثار هنری ژاپن و چین تا سرودهای ودانتای هندی تا یونان و روم و کتاب و نوشته‌های امروزی، همه سرشار از زیبایی‌پرستی و عشق است.... در بهاگاوات گیتا که یکی از متون مقدّس قدیم هندوان است، خداوند به صورت «کرشنا» ظهور می‌یابد و کرشنا یکی از مظاهر زیبایی‌ها می‌باشد» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۴۹). از طرفی زن به عنوان یکی از جلوه‌های جمال در همه تمدن‌ها پرستیده شده و الهه‌ها و خدایان مؤنث نشان از همین مسأله دارند.

در ایران باستان به طور متعادل به همه زیبایی‌های مادی و زمینی و معنوی و آسمانی با سرچشمه اهورایی توجّه گردیده و این زیبایی‌شناسی در ایران باستان، ما را به ریشه‌های مکتب جمال در این فرهنگ رهنمون می‌کند (همان: ۴۱). آیین زرتشتی با مبنا قراردادن اندیشه نیک، گفتار نیک و کردار نیک که صیقل‌دهنده‌های وجود برای دریافت زیبایی و عشق حقیقی و نور الهی‌اند، می‌توانند پایه و اساس عرفان در همه زمان‌ها و مکان‌ها باشند و «مکتب جمال

بیش از آن که تحت تأثیر عرفان منفی هندی، مسیحی و غیره باشد، تحت تأثیر ریشه‌های اشراقی فهلویون و عرفان زرتشتی بوده است» (همان: ۱۰۸). با نظر به این که برخی هند را زادگاه عرفان تصوّر می‌کنند. اما عرفان گذشته هند بیشتر با ریاضت‌کشی و فرار از دنیا همراه بوده تا جمال‌پرستی و عشق و از این رو، گاه آن را عرفان منفی می‌خوانند. مکتب جمال از ابتکارات بدیع و از نتایج فکر و اندیشه عارفان ایرانی بوده، در ایران پا گرفته و بیشتر شخصیت‌ها و بزرگان آن نیز ایرانی هستند تا آنجا که رنگ خاصّ عرفان در ایران، همواره گرایش به زیبایی و عشق بوده و در انواع هنرهای ایرانی نیز نمود پیدا کرده است. اگر چه دستورات اسلام نیز سهمی مهم در تکامل آن داشته است؛ با توجه به بسیاری از بیانات قرآنی که مثلاً سهم خود را از دنیا فراموش نکنید و.... مکتب جمال، تمامی عناصر برجسته اسلامی و ایرانی را در خود دارد. «این مکتب از قرن سوم هجری به طور رسمی با شخصیت‌های بزرگی چون ابوالحسن نوری، بایزید بسطامی و حلاج در عرفان اسلامی ظهور یافته و سلسله‌های دیگر، آن را با نام‌های دیگری چون سلسله‌های حلمانیه، حوریه یا مدهوشیه، عشاقیه، نوریه، سهروردیه، مولویه، روزبهانیه، ملامتیه و... رواج داده‌اند» (همان: ۱۱۸ و ۱۱۶). در ایران نیز توسط شیخ روزبهان بقلی شیرازی به کمال رسیده است که عبرالعاشقین وی بازتاب همین مفهوم است و البته تا امروز نیز بسیاری از عارفان به آن پای‌بند بوده‌اند.

۶. ردّ پای مکتب جمال در برخی از انواع عرفان‌ها:

هر تمدن و آیینی در هر نقطه‌ای از جهان، عرفان خاصّ خود را داراست؛ مثلاً «در یونان باستان، اورفئوسیان، فیثاغورثیان، افلاطونیان، کلیون و رواقیون از علایق دنیوی اعراض کرده، به تهی‌دستی و به تصوّف روی آورده‌اند... فیثاغورثیان را آغازگران بحث زیبایی مخصوصاً در موسیقی به عنوان نغمات لطیف افلاک معرفی می‌کنند... و در چین با مکتب تائوئیسم و لائوتسه (قرن ۷ و ۶ قبل از میلاد) نوعی وارستگی از تعلّقات دیده می‌شود، اما نه به شدتی که در هند بوده است» (افراسیاب پور، ۱۳۸۰: ۱۱۰ و ۴۴).

اکثر تمدن‌های باستانی در دوره‌هایی به الهه‌پرستی رسیده‌اند که خود الهه در یک معنا زیبایی است و پرستش نیز تنها به زیبایی تعلّق می‌گیرد. چنان که اشاره کردیم، هنرهای زیبا هم از معابد و پرستشگاه‌ها سرچشمه گرفته‌اند. در اساطیر یونان بیش از هر فرهنگ دیگری، عناصر زیبایی‌پرستی و عشق به زیبایی یافته می‌شود. در یکی از داستان‌های عاشقانه این سرزمین آمده است: «کسی را هرگز توان آن نبوده است که کاملاً از عشق بگریزد و تا زمانی که زیبایی هست و چشم می‌تواند ببیند، کسی را هرگز توان گریختن از آن نخواهد بود» (همان: ۴۴).

دکتر شریعتی در کتاب هنر می‌گوید: انسان، نیازمند مثلِ اعلاّی هر چیز است که خلود دارد و نسبی نیست و به همین دلیل، افلاطون در فلسفه معتقد به دنیای مُثُل می‌شود (شریعتی، ۱۳۷۹: ۶۸). افلاطون را می‌توان بزرگ‌ترین پیشوای مکتب جمال دانست. کسی که زیبایی را خوبی و عشق را تقاضای تملّک آن می‌داند و زیبایی، خوبی، عشق و خوشبختی را ملازم هم می‌داند. هم‌چنان که در کتاب ضیافت می‌گوید: «چون عشق تجلّی یافت، از خدایان جز نیکی و خوبی چیزی سر نرزد... و هر نیکی و زیبایی که می‌بینی، خود از عشق پدید آمده است» (افلاطون، ۱۳۸۹: ۹۴). این مطلب تداعیگر سخن الهی قمشه‌ای در مقالات است که می‌گوید: «زیبایی حقیقت است و هر دو عین وجودند و هر سه عین عشقند و هر چهار همان شادی مطلقند و هر پنج دل آدمی است که چون پنجه آفتاب، جامی از شراب نور به دست جهانیان می‌دهد» (الهی قمشه‌ای، ۱۳۸۱: ۳۵۸).

افلاطون هم‌چنین عاشق را کسی می‌داند که زیبایی برایش یادآور زیبایی خدایان است و در این باره می‌گوید: «ما عاشق زیبایی مطلقیم و چون آن برایمان مهم است، نخست به زیبایی کامل یک بدن و بعد به زیبایی تمام پیکرهای قشنگ و بعد به زیبایی روح‌های زیبا و سپس قوانین و کارهای قشنگ و بعد زیبایی علوم و فلسفه و سرانجام زیبایی مطلق و جاودانی می‌رسیم و به آن عشق می‌ورزیم» (افلاطون، ۱۳۸۹: ۱۲۳). مؤلف زیبایی‌پرستی هم به نقل افلاطون در کتاب ضیافت می‌گوید: رب‌النوع و خداوند عشق، اروس (Eros) است که مظهر عشق مادی و جسمانی است و محرک اروس، زیبایی است... اما عشق مراحل دارد و آخرین حد آن، زیبایی معقول معنوی است و عشق جسمانی و مجازی، پله و نردبان عشق حقیقی و اولین قدم آن است و از آن می‌باید گذشت و به روح و زیبایی معنوی باید توجه کرد» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۴۶).

اندیشه‌های افلاطون در فلسفه و زیبایی‌شناسی در فرهنگ بشری تأثیری ماندگار نهاده است. به طوری که او را در اندیشه‌های نوافلاطونیان، یونان و روم، فلسفه اسلامی، یهودی، مسیحی و امروز در فلسفه جدید هم می‌بینیم و پیشگام بزرگ دیگر مکتب جمال؛ یعنی فلوپین هم از او تأثیر پذیرفته و هم زیبایی‌شناسی او را به اوج رسانده که مخصوصاً در جهان مسیحیت و اسلام به نظریاتش استناد کرده و برخی اندیشمندان اسلامی از او با عنوان شیخ یونان یاد کرده اند. فلوپین رابطه زیبایی و عشق را با تحلیلی زیبایی‌پرستانه بررسی می‌کند؛ او ابتدا اعتقاد گذشتگان را که زیبایی را در هماهنگی اجزای یک کل می‌دانند، مبهم و نارسا دانسته؛ با این استدلال که زیبایی ممکن است در یک شیء بسیط هم باشد. به عقیده او زیبایی، چیزی است که ما به آن عشق می‌ورزیم، چرا که به سبب خویشی خود با آن و بهره‌مندی اش از وحدت و آن زیبایی اصیل، با یک حس درونی آن را می‌شناسیم و البته فیلسوفان دیگر نظیر ارسطو چنین نگرشی به زیبایی نداشته‌اند و آن را در اُبژه جسته‌اند یا مثلاً یونانیان پیش از سقراط، موسیقی را نظم اصوات و زیبایی پیکرها را نظم نسبت‌ها دانسته‌اند.

عرفان‌های یهودی، مسیحی و هندی در گذشته بر مبنای بی‌توجهی به دنیا، انزواگرایی و ریاضت‌های سخت بوده است و بعدها و هر چه به امروز نزدیک شده‌اند، از شکل طاقت‌فرسای آن کاسته شده است. چنان که از انجیل برمی‌آید، مسیحیت، دیانت عشق و محبت است و عشق انسانی هم به عنوان تصویر عشق الهی ستوده شده و در زیبایی هم معمولاً جنبه‌های لاهوتی و یک حقیقت متعال مطرح می‌شود.

افراسیاب‌پور در این زمینه می‌گوید: در مسیحیت از قرن دوازدهم میلادی، تحوّل عرفان مغرضانه از دنیا، به عرفان عاشقانه و گراینده به زیبایی با مکتب سیستم رسمیت می‌یابد. در آثار ویلیام سنت نیز دنبال می‌شود و با راسبروک به اوج می‌رسد که کتابی به نام ازدواج روحانی دارد و به مکتب جمال نزدیک شده است. قهرمان این عشق روحانی را در مسیحیت برناد کلروو می‌دانند. بونا و نثوره به تجلّی خداوند در مخلوقات معتقد بوده و خوان دلاکروث معروف به یوحنا صلیبی را بارزترین چهره عرفان عاشقانه خوانده‌اند و ترزا آویلائی به اتحاد عاشقانه و عشق الهی پرداخته است و اکهارت (قرن ۱۳ و ۱۴ میلادی) چون به وحدت وجود اعتقاد داشت و به عرفان عاشقانه روی آورد، متهم به بدعت و مجبور به توبه شد (همان: ۱۱۱) و اونا مونو (متفکر مسیحی قرن ۱۹ و ۲۰) معتقد است که «خدا هستی تشخص یافته است، آگاهی بیکرانه و جاودانه‌ای که در دام ماده گرفتار آمده و می‌کوشد خود را از آن برهاند» (اونا مونو، ۱۳۷۹: ۱۹۳). این، همان آگاهی محض و احساس حضوری متشخص است که بسیاری از عارفان غرب آن را تجربه و یا تعبیر کرده اند و اگر بنا باشد که این آگاهی محض، همان خدا باشد، پس همان زیبایی مطلق است که عارف را به خویشتن

مجذوب می‌کند تا از ورای صورت ظاهر به حقیقت نهان و زیبایی برین دست یابد. البته او به طور صریح، عبارتی دال بر ارتباط زیبایی و آگاهی نمی‌آورد. اما اندکی تعمق، این ارتباط و حتی یگانگی را بر ما روشن می‌کند؛ هم‌چنان که در جایی دیگر هم می‌گوید: «هیچ چیز گوهرین به جز آگاهی نیست» (اونامونو، ۱۳۷۹: ۲۱۱) که می‌تواند دلالتگر این مفهوم باشد که خدا همه چیز است، خدایی که زیباست و در واقع، این‌ها نوعی از دریافت‌های عاشقانه به دنبال تجلی زیبایی محض است که بدینسان، توانسته‌اند بدون برهان و استدلال و ریاضت، راهی دراز را در لحظه‌ای بسپارند؛ لحظه‌ای که به بیان خودشان، بیشتر با عنوان تجربه وحدت و اتحاد مطرح می‌شود و استیس نمونه‌های آن را از عارفان مسیحی در کتاب عرفان و فلسفه می‌آورد و این‌جا برای روشن‌تر شدن مطلب به نقل برخی از آن‌ها می‌پردازیم:

بنا به نقل مایستر اکهارت: «آنچه انسان در جهان دارد و در می‌یابد، در عیان، کثرت و در نهان، وحدت دارد، هر سبزه نودمیدهای، هر چوبی، سنگی، همه چیز همانا «یکی» است. این ژرف‌ترین ژرفناهاست» (استیس، ۱۳۸۸: ۱۵۶). به نقل قدیسه ترسا: «یک روز در حال تصرع بودم، در یک لحظه پی بردم که چگونه همه چیز در ذات خداوند مشهود و منطوی است» (همان: ۱۶۱) و در مورد یاکوب بوهمه: «در نور آن مشاهده، روح من از ورای همه چیز و به درون همه مخلوقات نگریست و من خدا را در گیاه و چمن بازشناختم» (همان: ۱۶۳) و در بیان تجربه یکی دیگر از عارفان می‌گوید: «.... ناگهان آنچه در چشم‌انداز من بود، هستی غریب و شدیدی به خود گرفت، بهتر بگویم گویی درون پیدا کرد، وجودش مثل وجود من شد، درونمند شد و همه چیز از این منظر، فوق‌العاده زیبا شد» (همان: ۱۶۶). این گونه تجربیات آفاقی عارفان غربی، تجربیاتی است شبیه به آنچه که در مکتب جمال و نظرات وحدت زیبایی مرتبط با آن دیده می‌شود که در پرتو یافتن آگاهی و حیات درون اشیای پیرامون خویش به زیبایی و نشاطی ناگفتنی رسیده و خدا را ملاقات کرده‌اند و گاه با احساس حضوری جاندار و حیات ابدی در خویش، نظم و ناموس کیهانی و این که «بنیاد جهان بر عشق است» (همان: ۷۳) را یافته‌اند و با دیدن زیبایی پرچذبه حقیقت، در بیخودی عشق و سرمستی، دامن دل از دست نهاده‌اند و بدین‌گونه با و نهادن فردیت خویش به تجربه وحدت و این که همه چیز، آن یکی است، رسیده‌اند و باز به قول استیس: «در این حال، انسان فانی، حقیقت باقی را در می‌یابد... که خیر و جمال و حق و کمال همه از او به انسان می‌رسد...» (همان: ۷۸).

و اما مسأله عشق و جمال در روایت اونامونو نیز به عنوان یک متفکر مسیحی تعبیری این‌گونه می‌یابد: «عشق، همانا شفقت و رحم است و زیبایی از شفقت برمی‌خیزد و همانا تسلایی موقتی است که شفقت طالب آن است، چه تسلای غمناکی! و زیبایی والا نیز غمناک است. آگاهی از این که همه چیز در گذر است که ما خود در گذریم و هر آنچه از ماست یا دور و برماست، در گذر است، ما را به درد می‌آورد و این درد، تسلایی بر دل ما اشراق می‌کند که جلوه‌ای از ابدیت و جمال است و ماندنی است... و این زیبایی فقط در کردار نیک و خیرخواهی زندگی می‌یابد... و زیبایی وقتی که به فعل درآید، خوبی است. خیرخواهی که متعلق و محبوب خود را جاودانه می‌سازد و زیبایی پنهان آن را آشکار می‌گرداند، ریشه در عشق خدا دارد...» (اونامونو، ۱۳۷۹: ۲۶۴).

او زیبایی همه چیز را در ذات ابدی آن و اشراق الوهیتی که در آن نهفته است، می‌داند که تنها به مدد عشق بر ما کشف می‌شود و آن را نشانه پیروزی ما بر زمان می‌داند و هم‌چون فلوپین بر این باور است که وجود جهان مادی و محسوس و زیبایی‌هایش برای این است که ذکر است برای رسیدن به آن جهان روحانی از طریق تخیل و تجسم.

اما وحدتی که در تجربه عرفانی عارفان مسیحی دیده می‌شود با وحدت و فنایی که در عرفان اسلامی است، تفاوتی هم دارد بنا به این نظر استیسی که: «در الهیات مسیحی، تباین یا بینونت خدا و خلق و به عبارتی، نفس جزئی فردی و خالق به رسمیت شناخته می‌شود و دقیقه‌ای در این میان هست تا نفس جزئی، منفرد، متناهی و مخلوقانه باقی بماند» (استیسی، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

هیدگر از بزرگان مکتب اگزیستانسیالیسم (قرن ۲۰ و ۱۹) نیز عقیده دارد که در زیبایی‌شناسی، سنت متافیزیک پاسخ‌دهنده نهایی است. او از خودبیگانگی و غربت انسان را در اثر نقش‌های اجتماعی‌اش در مباحث هنر و زیبایی‌شناسی انعکاس می‌دهد (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۳۳). این همان چیزی است که در عرفان و مکتب جمال به شکل بریدن از نیستان و اصل مطرح می‌شود و یادآور مباحثی است که دکتر شریعتی نیز در کتاب هنر ارائه می‌دهد که انسان برای رفع این غربت تلاش می‌کند که با هنر، این عالم را به گونه آن اصل زیبا بیاراید تا اندکی از رنج غربت بکاهد. در دوره معاصر نیز فلسفه هرمنوتیک در غرب، راه‌های نوینی را در زیبایی‌شناسی گشوده است. مسأله تأویل و کثرت معنا و غیرقابل شناخت بودن اژه‌ها و این که در هنر، حرف آخر بی‌معناست، می‌تواند دلالتگر این امر باشد.

اما رگه‌های نگرش جمال‌گرایانه در سرزمین‌های شرقی نیز نشانه‌هایی دارد؛ از جمله در آیین بودیسم و تائوئیسم در چین که به زیبایی‌های طبیعت احترام می‌نهاد و در آثار هنری خویش به انعکاس آن پرداخته و در کنار تکامل شخصیت معنوی به پرورش جسم و زیبایی‌های ظاهری نیز نظر دارند و البته در باب زیبایی‌شناسی در این آئین پیش از این سخن گفته شد.

در سرزمین هند نیز تجربه زیباشناسانه، چیزی شبیه به تجربه عارفان آفاقی غرب است؛ به این صورت که «حالتی از تسکین آگاهی و اشباع آن با خوشی و نور و به همان نظمی وابسته است که برهمای متعال بدان تعلق دارد. در این حالت خلوص، حقیقت اشیا مشاهده می‌شود. چون هیچ نوع ارتباطی با «من» و «مال من» وجود ندارد» (اتینگهاوزن، ۱۳۷۴: ۱۰۳). اتحاد با برهمن و نفس کلی جهانی که استیسی در رابطه با آیین هندوان از آن سخن می‌گوید، شکل دیگری از همین مفهوم است. نویسنده دیگر هندی نیز در باب یافتن اصل و حقیقت امور که همان زیبایی مطلق و برابر با تجربه وحدت است، می‌گوید: «زیبایی مسیر معنوی، فهمیدن این موضوع است که خدایی که مورد جست‌وجو واقع می‌شود، همان خدایی است که در درون هر شخص وجود دارد و ما چه این مسیر را دنبال کنیم یا نکنیم، نمی‌توانیم از آن دور باشیم، زیرا حقیقت و اصل این جهان اوست...» (والتر، ۲۰۰۷: ۷۸۲) و در اوپانیشادها هم که مربوط به هشت قرن قبل از میلاد است، چنین مفاهیمی دیده می‌شود که «او» عبارت از روح مطلق است و آن همان هستی من و تو است که بسیار شبیه به عقیده وحدت وجود در عرفان اسلامی است و طبق نظر اوشو، از رهبران جنبش‌های عرفانی هند، صرف نظر از جنبه‌های نامقبول و مطرود این عرفان، در تبیین زیبایی: «زیبایی، حقیقت است... حقیقت؛ یعنی زیبایی به هر شکلی که هست. یک فرد واقعی مرده بسیار زیباتر است از یک فرد زنده دروغین. زیرا حداقل کیفیتی از حقیقی بودن را داراست. یک خشم واقعی بهتر از یک لبخند زشت است و یک تنفر واقعی، زیبایی خاص خود را دارد، درست مثل عشق واقعی. زیرا زیبایی با حقیقت همراه است...» (راجنیش اشو، ۱۳۷۷: ۳۳).

در آیین تانترا در هند نیز تاکید بر تهی بودن، بی‌ذهن بودن، پذیرش و طبیعی بودن و رسیدن به فضای هیچ است و زیبایی، این جاست که خود را نشان می‌دهد؛ چون ملکوت شروع به نواختن می‌کند و عملی که از فکر آرام سرزند،

زیباترین چیز در دنیا است و برعکس، فعالیتی که از فکر بی‌قرار بیاید، خیلی زشت است و یوگی را هم کسی می‌داند که به این زیبایی رسیده و می‌تواند بالا را به پایین و روشنایی را به تاریکی پیوند بزند.

و اگر بخواهیم در پایان به عرفان اسلامی در رابطه با مکتب جمال‌نگاهی بیندازیم، بنا بر اشاره‌ای که کردیم، برخی تحلیل‌های زیبایی‌شناسانه اسلامی ناشی از تأثیر افلاطون و فلوپین است که با اصول و عقاید اسلامی منافاتی ندارد و کسانی هم بوده‌اند که در عین فیلسوف بودنشان به عرفان نیز روی آورده، پیوندهایی را هم بین این عقاید ایجاد کرده‌اند؛ از جمله شیخ اشراق و ابن‌سینا که او نیز در رساله‌العشق به این موضوع پرداخته است و شاعران عارف مسلمان هم هر کدام به بیانی، عالم را عکسِ خالِ او یا یک فروغِ روی او دانسته‌اند:

«این همه عکس می و نقش نگارین که نمود یک فروغ رخ ساقی است که در جام افتاد» (غزل ۱۱۱)

مؤلف زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی به نقل از شرح دعای سحر آورده است. «هر چه زیبایی هست، همه از اوست و هر چه خوبی و روشنایی است، همه نزد اوست و او همه زیبایی است و همه‌اش، زیبایی است» (افراسیاب‌پور، ۱۳۸۰: ۱۰).

در عرفان و حکمت اسلامی یکی از با ارزش‌ترین دریافت‌ها که رهیافتی عاشقانه را هم در پی دارد، نظریه وحدت وجود است که با درک عاشقانه هم قابل‌باور است و به مفهوم یکی بودن و یگانگی عالم هستی است؛ این که هر چه هست، سایه‌های همان وجود اصیل است که برای درک آن، شیخ اشراق از استعاره نور و ملاصدرا از وجود و ابن‌عربی از تمثیل واحد و اعداد یا آینه و دیگران از شراب یا آب در ظرف‌های متعدد، بدن انسان و سایه‌های مختلف آن و.... استفاده کرده‌اند. نمونه‌های برجسته دیگر آن در عرفان عربی، ابن‌فارض مصری است که مثلاً در یکی از قصایدش، زیبایی هر زیبایی را عاریتی از جمال او معرفی می‌کند و باز بنا به قول ابن‌عربی: «ما حق تعالی را غالباً در مظاهر او دوست می‌داریم و در قالب اسم‌های خاص.... و نمی‌دانیم که او عین حق است. هنگامی که پرده‌ها افتاد، می‌فهمند که جز حق تعالی را دوست نداشته و اسامی مخلوقات، حجاب‌های او بوده‌اند و همچنین است وضع بت‌پرستان» (همان: ۱۰۱).

از طرفی می‌توانیم به کلام خداوند نیز توجه کنیم که خود، خالق هر چیزی است و نیز آیه «الذی احسن کل شی خلقه» (سجده ۷) که دال بر این که همه هستی زیباست و باز «فأینما تولوا فثم وجه الله» (بقره ۱۱۵) به این معنا که به هر سو رو کنیم، خدا آنجاست و تمام موجودات وجه و جلوه اویند. ضمن این که واژه‌های بدیع، صانع، مصور و.... هم که به عنوان ویژگی‌های آن بالاترین زیبایی آورده شده‌اند، حکایتگر تاییدی است که نسبت به زیبایی و زیبایی‌دوستی به عنوان راهبری به سوی او دارد و طبق ادعای مکتب جمال، این عرفان عاشقانه می‌تواند همه جهان را تسخیر کند؛ چنان که نشانه‌های آن را در ادیان مختلف هم دیدیم.

نتیجه‌گیری

یکی از زمینه‌هایی که عرفان و هنر را به عنوان یکی از تجلیات بارز زیبایی به هم پیوند داده و مرتبط می‌کند، مفهوم زیبایی است. نگاه عارفان به زیبایی، نگاه جور دیگر دیدن، آینه دل را زدودن و تمام هستی را زیبا و جلوه حق دیدن است و آنچه در عرفان اسلامی - ایرانی به عنوان مکتب جمال دیده می‌شود، با نگاهی این گونه است که به زیبایی و

سپس از این رهگذر به عشق می‌رسد که هر گوینده عارفی، از شاعر و نویسنده بر آن صحه گذاشته و همه زیبایی‌ها، از هنر گرفته تا طبیعت و انسان را به نوعی جلوه او و ذکر و فراخوان وصل به اصل خویش دانسته‌اند.

در میان عارفان جهان مسیحیت نیز تجربه‌ای که با عنوان وحدت بی‌تمایز و انحلال در برکه بزرگ جهانی یا اقیانوس بیکرانگی و اتحاد و اشراق‌های وحدت وجود مطرح می‌شود، در واقع، همان ادراک زیبایی و فنای در زیبایی مطلق است که هستی را از خویش پرکرده و بدین‌گونه، با عشق ورزیدن به هستی توأم می‌شود. گرچه کم‌تر به شکل مستقیم، سخنی از زیبایی آورده می‌شود.

در آیین هندی تانترا، اوپانیشادها و دیگر مذاهب عرفانی شرق از جمله بودیسم یا تائوئیسم، ادراک زیبایی مقارن لحظه‌های بی‌ذهنی، سکوت و خالی بودن سالک از همه چیز است و در این حال است که همه چیز زیبا می‌شود.

مسأله وجود زیبایی در روح ناظر و بیننده به تناسب صیقلی یافتن درونش و در شیء به تناسب نسبت و بهره‌ای که از وحدت و عالم بالا دارد، در کنار دیگر جنبه‌های زیباشناسانه‌اش، مسأله‌ای است که فلاسفه یونان از جمله افلاطون، فلوطین و غیره بر آن تاکید کرده و تا به امروز به تاثیر از تعالیم آنان در جهان مسیحیت و اسلام به آن پرداخته و پذیرفته شده است. ضمن این که اسلام از تایید قرآن و حدیث هم در این معنی بهره گرفته است و در قلمرو ادبیات عرفانی نیز شاعران و گویندگان عارف بر آن تاکید کرده و با عناوین مختلفی چون ذوق، حسّ دینی، لذت عقلانی در درک زیبایی و غیره از آن یاد کرده‌اند. علاوه بر آن در نگاه عارفانه، زیبایی با مبحث تجلّی ارتباط می‌یابد؛ از آن رو که تکرار در آن نیست و هر لحظه جلوه‌ای نو و پیامی و خبری از جهانِ جان برای مخاطب خویش و نقشی در تکامل روح وی دارد.

و اما زیبایی‌پرستی و عشق به این شکل گسترده‌اش تنها در عرفان اسلامی - ایرانی است که به شکل مکتب ظهور یافته، اوج گرفته و بزرگان زیادی را در دامن خود پرورانده است. عرفان‌های دیگر دقیقاً در بردارنده تمام عناصر مکتب جمال به شکل بارزی نیستند؛ گرچه نشانه‌هایی از آن را در خود دارند و البته زیبایی، عشق و عرفان، کم و بیش در همه تمدن‌ها و فرهنگ‌ها در کنار هم دیده می‌شود، منتها در قالب و شکل‌های تاریخی، مذهبی، اجتماعی و جغرافیایی مناسب و خاص خود.

منابع

قرآن مجید

- اتینگهاوزن و دیگران. (۱۳۷۴). تاریخچه زیبایی‌شناسی و نقد هنر، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
- استیس، والتر. ت. (۱۳۸۸). عرفان و فلسفه، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، چاپ هفتم. تهران: سروش.
- افراسیاب‌پور، علی‌اکبر. (۱۳۸۰). زیبایی‌پرستی در عرفان اسلامی. تهران: طهوری.
- افلاطون. (۱۳۸۹). ضیافت، ترجمه محمد ابراهیمی‌امینی‌فرد. تهران: جامی.
- الهی‌قمشه‌ای، حسین. (۱۳۸۱). مقالات، چاپ نهم. تهران: روزنه.
- اونامونو، د. میگل. (۱۳۷۹). درد جاودانگی، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، چاپ چهارم. تهران: ناهید.
- بینای مطلق، محمود. (۱۳۸۵). نظم و راز. تهران: هرمس.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۷۸). مثنوی هفت‌آورنگ (جلد دوم)، تصحیح اعلاخان افصح‌زاد و حسین احمد تربیت. تهران: میراث مکتوب.
- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۸). دیوان حافظ، بر اساس نسخه قزوینی و قاسم غنی، چاپ دوازدهم. تهران: تعالیم مقدس.
- راجنیش، باگوان‌اوشو. (۱۳۷۷). فقط یک آسمان، ترجمه مرضیه شنکایی، چاپ دوم. تهران: تعالیم مقدس.
- ریاضی، حشمت‌الله. (۱۳۶۹). آیات حسن و عشق (شرح سوانح‌العشاق شیخ احمد غزالی)، ج ۲. بی‌جا: بی‌تا.
- سهروردی، شیخ شهاب‌الدین. (۱۳۸۲). لغت موران، به کوشش حسن مفید. تهران: مولی.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۶۶). مونس‌العشاق، تصحیح نجیب مایل هروی. تهران: مولی.
- شبستری، محمودبن عبدالکریم. (۱۳۹۰). گلشن راز. تهران: پیام عدالت.
- شریعتی، علی. (۱۳۷۹). هنر، چاپ هشتم. تهران: چاپخش.
- فلوطین (۱۳۸۹). دوره آثار فلوطين «تاسوعات»، ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: خوارزمی، ج ۱ و ۲.
- کاپلستون، فردریک چارلز. (۱۳۸۸). تاریخ فلسفه، جلد ۱ ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبوی و جلد ۶ ترجمه اسماعیل سعادت و منوچهر بزرگمهر، چاپ پنجم. تهران: علمی فرهنگی.
- کوئلیو، پائولو. (۱۳۸۸). عاشقانه‌ها، ترجمه نفیسه سلطانی، چاپ دوم، تهران: پارسه.
- منصوری لاریجانی، اسماعیل (۱۳۸۰). پیدایش عشق. تهران: آیه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۱). کلیات شمس تبریزی، به کوشش دکتر توفیق سبجانی. تهران: قطره.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون. تهران: ققنوس.
- نصر، سیدحسین. (۱۳۸۷). گلشن حقیقت، ترجمه انشاءالله رحمتی. تهران: صوفیا.
- نیری، محمدیوسف. (۱۳۸۱). نرگس عاشقان. شیراز: دانشگاه شیراز.

Walters , J. Donald(2001). Superconsciousness (How to benefit from emerging spiritual trends. USA: crystal clarity publishers

Beauty and its relation with love in viewpoint of some East and West's mystics

Beauty and its relationship with love is one of the common issues in viewpoint of some East and West's mystics. The aim of this research is the argument on beauty and its sources in some of mystical viewpoints. We are going to answer this question: Do the mystics find beauty in the phenomenon and its symmetries or find it in the observer's mind of beauty or in a higher issue. Their speeches confirms all of them. Mystical viewpoint to beauty recalls Plato's theory of idea. According to this theory, the creator's mind of beauty is beautiful and is the source of beauty. The more a beautiful object recalls heaven, the more it is beautiful. Similarly, the more the observer of beauty is next to God, the more he/she perceives beauty. This kind of mystical looking to the world makes love.

Meanwhile we research on the idea which some Persian mystics such as Roozbehan- Baghli-e- Shirazy and Ohadoddin-e- Kerman believe about beauty. The question is that; if they found the shadow of divine beauty on the earth and discussed about it or Some East and West's mystics dealt with this issue, too and also, what is the root of this idea. We try to answer based on descriptive research, quoting mystic's statistic view and their spiritual experiences in this field

KEYWORDS: Beauty, Mystics, love, Divinity.

تحلیل بازتولید اجتماعی در شعر «زمستان» اخوان ثالث بر مبنای نظریه پیر

بورديو

رضا قنبری عبدالملکی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه دامغان

abdolmaleki@du.ac.ir

چکیده

این مقاله به تحلیل بازتولید اجتماعی در شعر زمستان اثر اخوان ثالث با استفاده از نظریه پیر بورديو می‌پردازد. هدف اصلی پژوهش، بررسی چگونگی بازتاب سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، و نمادین در شعر مذکور و چگونگی تأثیر این سرمایه‌ها بر روابط اجتماعی و وضعیت جامعه است. پرسش اصلی پژوهش این است که چگونه بورديو با مفاهیم کلیدی خود می‌تواند تحلیل جامع و درک عمیق‌تری از محتوای اجتماعی و فرهنگی شعر زمستان ارائه دهد. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است که در آن با بررسی لایه‌های مختلف شعر و پیوند دادن آن‌ها به مفاهیم نظریه بورديو، تحلیل دقیق‌تری از وضعیت اجتماعی و فرهنگی جامعه مورد نظر صورت می‌گیرد. مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که در این شعر، سرمایه فرهنگی در معرض زوال، سرمایه اجتماعی در بحران و سرمایه اقتصادی و نمادین تحت تأثیر نابرابری‌های اجتماعی و محدودیت‌های اقتصادی قرار دارند. این امر باعث ایجاد جامعه‌ای سرد و بی‌روح شده که در آن اعتماد اجتماعی و تعاملات انسانی کاهش یافته و فردیت و هویت اجتماعی به چالش کشیده شده است.

کلیدواژه‌ها: اخوان ثالث، پیر بورديو، زمستان، بازتولید اجتماعی، عادت‌واره.

۱. مقدمه

شعر به عنوان یک رسانه هنری قدرتمند، همواره توانسته است بازتابی از وضعیت اجتماعی و فرهنگی جامعه را در قالب زبان هنری خود ارائه دهد. در این میان، شعر «زمستان» اثر مهدی اخوان ثالث، یکی از نمونه‌های بارز ادبیات معاصر فارسی است که در آن می‌توان تأثیرات اجتماعی و فرهنگی جامعه را در پس‌زمینه تاریک و سردی از استعاره‌ها و نمادها مشاهده کرد. این پژوهش به تحلیل بازتولید اجتماعی در شعر «زمستان» با استفاده از نظریه پیر بوردیو می‌پردازد، با هدف بررسی چگونگی بازتاب سرمایه‌های مختلف - فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، و نمادین - و تأثیر این سرمایه‌ها بر روابط اجتماعی و وضعیت کلی جامعه.

مسئله اصلی این تحقیق، یافتن پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان با استفاده از مفاهیم کلیدی نظریه بوردیو (مانند سرمایه‌ها، میدان اجتماعی، و عادت‌واره‌ها)، تحلیل جامعی از محتوای اجتماعی و فرهنگی شعر «زمستان» ارائه داد و ارتباط میان شرایط اجتماعی و وضعیت روحی و فرهنگی جامعه را نشان داد. این پژوهش به دنبال کشف این است که چگونه سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی در این شعر در معرض زوال قرار گرفته و چگونه محرومیت اقتصادی و نابرابری‌های اجتماعی باعث بحران هویت و ارتباطات در جامعه شده است.

پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

۱. چگونه سرمایه فرهنگی و اجتماعی در شعر «زمستان» به تصویر کشیده شده است؟
 ۲. چه عواملی موجب بحران روابط اجتماعی و کاهش سرمایه اجتماعی در شعر می‌شوند؟
 ۳. چگونه محرومیت اقتصادی و نابرابری‌های اجتماعی بر وضعیت جامعه در این شعر تأثیر می‌گذارند؟
 ۴. چه ارتباطی بین مفاهیم نظری بوردیو و نمادها و تصاویر موجود در شعر وجود دارد؟
- فرضیه اصلی این است که شعر «زمستان» با استفاده از استعاره‌ها و نمادها، بحران سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، و اقتصادی را در جامعه به تصویر می‌کشد و نشان می‌دهد که این بحران‌ها منجر به فروپاشی روابط اجتماعی و کاهش اعتماد میان افراد شده و جامعه‌ای سرد و بی‌روح را ایجاد می‌کنند.
- این پژوهش با استفاده از روش توصیفی - تحلیلی و با پیوند دادن لایه‌های مختلف شعر به مفاهیم نظری بوردیو، تلاش دارد تا درک عمیق‌تری از بازتولید اجتماعی در این اثر ارائه دهد.

۲- پیشینه پژوهش

در زمینه تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث و به‌خصوص شعر زمستان، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته که به جنبه‌های مختلف این اثر پرداخته‌اند. خسروی شکیب و جوادی‌نیا (۱۳۹۱)، در پژوهش خود، دیالکتیک شکل و محتوا در شعر زمستان را مورد توجه قرار داده و بر این نکته تأکید کرده‌اند که موفقیت این شعر در ترفندهای هنری و ساختاری آن است، نه فقط در مضمون دردناک و جهانی‌اش.

مقاله نبی‌لو (۱۳۹۲) با استفاده از روش‌های نشانه‌شناسی، به تحلیل عناصر غیر دستوری و ارتباطات درونی عناصر متن در زمستان پرداخته و ارتباط آن را با دیگر آثار شاعران معاصر مانند پیامی در راه سهراب سپهری بررسی کرده است. حسینی کازرونی و کیانی شاهوندی (۱۳۹۴) نیز سروده‌های تمثیلی اخوان را در دو مجموعه زمستان و آخر

شاهنامه مورد مطالعه قرار داده و نشان داده‌اند که شاعر برای بیان مسائل اجتماعی و احساسات خود از تمثیل‌های گوناگون بهره گرفته است.

تحلیل حسنی جلیلیان (۱۳۹۷) در مقایسه شعر زمستان اخوان با سروده «ارمنی» پرتو کرمانشاهی، هم‌تأثیرپذیری‌ها و هم تفاوت‌های معنایی این دو اثر را مورد بررسی قرار داده و تفاوت در سبک و طنز شعر پرتو را با جدیت شعر اخوان مقایسه کرده است. صدیقی (۱۴۰۰) نیز روابط بینامتنی میان زمستان و داستان «تاقچه‌های پر از دندان» بیژن نجدی را تحلیل کرده و نشان داده است که چگونه نجدی با الهام از زمستان، روایت متفاوتی با نقد اجتماعی و سیاسی ارائه کرده است.

میرزایی بهمن آباد و همکاران (۱۴۰۱) با بررسی دیدگاه‌های فلسفی وجودی در دفتر حجم سبز سهراب سپهری و دفتر زمستان اخوان، به تأثیر اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی بر آثار این دو شاعر پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که درون‌مایه‌های فلسفه اگزیستانسیالیستی با شدت و ضعف در این دو مجموعه شعر قابل مشاهده است.

۱-۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

پژوهش حاضر با تحلیل شعر زمستان بر مبنای نظریه پیر بوردیو، تلاش دارد تا جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی نهفته در این اثر را مورد بررسی قرار دهد. این رویکرد از آن جهت نو است که به بررسی تأثیر سرمایه‌های مختلف (فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین) در شکل‌گیری و بازتولید روابط اجتماعی در اشعار اخوان می‌پردازد، که تاکنون در مطالعات مشابه کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این پژوهش با افزودن ابعاد جدیدی به تحلیل‌های موجود، به درک بهتر از نحوه ارتباط و تأثیر شرایط اجتماعی و فرهنگی بر هنر و ادبیات معاصر ایران کمک می‌کند و اهمیت آن در بسط و گسترش فهم اجتماعی-فرهنگی از آثار ادبی قابل توجه است.

۳. روش پژوهش

در این پژوهش، برای تحلیل بازتولید اجتماعی در شعر زمستان از روش توصیفی-تحلیلی بهره گرفته شده است. این روش شامل بررسی دقیق و جزئی لایه‌های مختلف شعر و تمرکز بر مفاهیم کلیدی نظریه بوردیو، نظیر سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین است. هدف اصلی این تحلیل، شناخت نحوه تعامل و تأثیر متقابل این سرمایه‌ها بر روابط اجتماعی و وضعیت کلی جامعه است. بدین منظور، نمادها، تمثیل‌ها و تصاویر موجود در شعر مورد بررسی قرار گرفته و ارتباط آن‌ها با نابرابری‌ها و محدودیت‌های اجتماعی شناسایی شده است. این رویکرد به درک عمیق‌تر شرایط اجتماعی و فرهنگی جامعه مورد نظر کمک می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه شرایط اقتصادی و فرهنگی می‌توانند بر سرمایه‌های اجتماعی اثر بگذارند و در نهایت منجر به فروپاشی روابط انسانی شوند.

۴. چارچوب نظری

نظریه بازتولید اجتماعی و مفاهیم مرتبط با سرمایه‌ها، میدان اجتماعی و عادت‌واره از آثار متعددی از پیر بوردیو استخراج می‌شوند. بالین حال، مهم‌ترین کتاب‌هایی که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد عبارتند از:

الف) وارثان: دانشجویان و فرهنگ: این کتاب که بوردیو با همکاری ژان-کلود پاسرون در سال ۱۹۶۴ نوشته است، به بازتولید نابرابری‌های اجتماعی از طریق نظام آموزشی می‌پردازد. در این اثر، مفاهیمی هم‌چون سرمایه فرهنگی و نقش آن در انتقال امتیازات اجتماعی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

ب) بازتولید: عناصری برای نظریه‌ای درباره نظام آموزش: این کتاب که در سال ۱۹۷۰ توسط بوردیو و پاسرون منتشر شد، به‌طور خاص بر بازتولید اجتماعی و نقش نظام آموزشی در تثبیت نابرابری‌های اجتماعی متمرکز است. در این اثر، مفاهیمی مانند عادت‌واره، میدان اجتماعی، و سرمایه‌ها به تفصیل مورد بحث قرار گرفته‌اند.

ج) تمایز: نقد اجتماعی قضاوت سلیقه: این اثر که در سال ۱۹۷۹ منتشر شد، به بررسی تأثیر انواع سرمایه، به‌ویژه سرمایه فرهنگی، در شکل‌گیری تمایزات اجتماعی و بازتولید طبقات اجتماعی می‌پردازد. این کتاب یکی از شناخته‌شده‌ترین آثار بوردیو است و مفاهیم میدان و سرمایه فرهنگی در آن برجسته شده‌اند.

د) منطق عمل: این کتاب که در سال ۱۹۸۰ منتشر شد، به تشریح مفهوم عادت‌واره می‌پردازد و نقش آن را در رفتارهای اجتماعی و بازتولید نابرابری‌ها بررسی می‌کند.

نظریه بازتولید اجتماعی پیر بوردیو یکی از برجسته‌ترین رویکردها در جامعه‌شناسی است که به بررسی نحوه انتقال و بازتولید نابرابری‌های اجتماعی و فرهنگی در نسل‌های مختلف می‌پردازد. این نظریه با تأکید بر تعامل پیچیده سه مؤلفه اصلی‌اش، یعنی سرمایه‌ها، میدان اجتماعی و عادت‌واره، به تحلیل روابط اجتماعی و نحوه شکل‌گیری و بازتولید نظم اجتماعی می‌پردازد. در اینجا توضیحی از این سه مؤلفه اصلی آورده شده است:

۱-۴. سرمایه‌ها

بوردیو سرمایه را به انواع مختلفی تقسیم می‌کند که هرکدام از آن‌ها نقشی مهم در شکل‌دهی به روابط اجتماعی و بازتولید نابرابری‌ها ایفا می‌کنند: الف) سرمایه فرهنگی شامل دانش، مهارت‌ها، آموزش‌ها و تجربه‌هایی است که افراد از محیط اجتماعی و خانوادگی خود به دست می‌آورند. این نوع سرمایه می‌تواند به صورت حضوری (مهارت‌ها، آگاهی‌ها) یا مادی (کتاب‌ها، مدرک‌های تحصیلی) باشد. ب) سرمایه اجتماعی به شبکه‌های روابط اجتماعی، ارتباطات و پیوندهایی که افراد در آن‌ها حضور دارند و از آن‌ها بهره می‌برند اشاره دارد. این نوع سرمایه می‌تواند دسترسی به منابع یا فرصت‌های مختلف را تسهیل کند. ج) سرمایه اقتصادی شامل منابع مالی و دارایی‌ها می‌شود که به افراد امکان می‌دهند قدرت خرید و کنترل بیشتری بر منابع اجتماعی داشته باشند. د) سرمایه نمادین نوعی سرمایه است که از طریق ارزیابی و تمایز اجتماعی ارزش پیدا می‌کند. این سرمایه ممکن است به شکل احترام، جایگاه اجتماعی یا شهرت ظاهر شود که فرد یا گروه‌ها از آن بهره‌مند می‌شوند (Bourdieu & Passeron: 1979).

۲-۴. میدان اجتماعی

میدان اجتماعی به معنای فضایی است که در آن افراد و گروه‌ها با یکدیگر تعامل دارند و به رقابت برای منابع مختلف (مانند سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی) می‌پردازند. میدان‌ها می‌توانند در سطوح مختلف (از خانواده و مدرسه تا نظام‌های فرهنگی، هنری، اقتصادی و سیاسی) وجود داشته باشند. هر میدان دارای قواعد خاص خود است که به

نوعی بازتولید روابط قدرت و نابرابری‌ها کمک می‌کند. این میدان‌ها به افراد و گروه‌ها این امکان را می‌دهند که از سرمایه‌های خود استفاده کرده و به نوعی در آن‌ها موقعیت اجتماعی خود را به دست آورند (Bourdieu: 1990).

۳-۴. عادت‌واره

عادت‌واره به شیوه‌های تفکر، احساس و عمل افرادی گفته می‌شود که از طریق تجربیات و یادگیری‌های اجتماعی شکل می‌گیرند. این الگوهای ذهنی و رفتاری به طور ناخودآگاه در افراد شکل می‌گیرند و بر نحوه تعامل آن‌ها با جهان اجتماعی تأثیر می‌گذارند. عادت‌واره‌ها به گونه‌ای هستند که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و در نتیجه، بازتولید نابرابری‌ها را تسهیل می‌کنند. این مفهوم نشان می‌دهد که افراد بدون آنکه به طور آگاهانه درصدد بازتولید موقعیت اجتماعی خود باشند، از طریق انتخاب‌ها و رفتارهایشان به این فرآیند کمک می‌کنند (Ibid: 1990).

۴-۴. تعامل این سه مؤلفه

بورديو معتقد است که این سه مؤلفه، یعنی سرمایه‌ها، میدان اجتماعی و عادت‌واره‌ها، به طور مداوم با یکدیگر در تعامل هستند و به بازتولید اجتماعی کمک می‌کنند. برای مثال، فردی که دارای سرمایه فرهنگی بالاست (مثل تحصیلات عالی)، ممکن است در میدان‌های اجتماعی خاص (مانند دانشگاه‌ها یا محیط‌های حرفه‌ای) موقعیت‌های برتری به دست آورد. این موقعیت‌ها می‌توانند به سرمایه اجتماعی و اقتصادی وی افزوده و در نتیجه، عادت‌واره‌های او به گونه‌ای شکل گیرند که بر اساس این سرمایه‌ها عمل کند. به همین ترتیب، بازتولید نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی از نسلی به نسل دیگر ادامه می‌یابد.

نظریه بورديو نشان می‌دهد که نابرابری‌ها نه تنها از طریق توزیع نابرابر منابع اقتصادی بلکه از طریق فرآیندهای فرهنگی و اجتماعی نیز بازتولید می‌شوند و به همین دلیل، مبارزه برای تغییر وضعیت اجتماعی نیازمند تغییرات در سطوح مختلف سرمایه، میدان و عادت‌واره‌ها است.

۵. تحلیل شعر

برای تحلیل شعر زمستان با استفاده از نظریه بازتولید اجتماعی پیر بورديو، می‌توان ساختاری تحلیلی متشکل از چهار بخش طراحی کرد که هر یک از مفاهیم اصلی این نظریه (سرمایه‌ها، میدان اجتماعی، عادت‌واره و تعامل این مؤلفه‌ها) را با متن شعر پیوند می‌دهد. این ساختار امکان بررسی لایه‌های مختلف شعر را در چهارچوب نظریه بورديو فراهم می‌کند و به تفسیر عمیق‌تری از مفاهیم ضمنی آن کمک می‌نماید. در ادامه، جزئیات این ساختار به تفصیل ارائه می‌شود. شایان ذکر است که در بخش‌های مختلف این تحلیل، از نمونه‌های تکراری استفاده شده است. علت این امر آن است که این مثال‌ها هم‌چون تصاویر محوری و معنادار عمل کرده و در تبیین مفاهیم اصلی نظریه بورديو و پیوند آن‌ها با متن شعر نقش کلیدی دارند. تکرار عمدی این نمونه‌ها نه تنها اهمیت آن‌ها را برجسته می‌سازد، بلکه امکان بررسی آن‌ها را از زوایای مختلف و در چارچوب مفاهیم متنوع نظریه فراهم می‌کند. این رویکرد، زمینه‌ساز ارائه تحلیلی جامع‌تر و منسجم‌تر از متن شعر است.

۱-۵. تحلیل سرمایه‌ها در شعر زمستان

۱-۱-۵. سرمایه فرهنگی

الف) بازتاب دانش، باورها و ارزش‌های فرهنگی

شعر زمستان با استفاده از تمثیل‌ها و نمادها، رکود و انجماد فرهنگی جامعه را نشان می‌دهد. سرما، به عنوان استعاره‌ای محوری، نماد وضعیت اجتماعی‌ای است که در آن باورها و ارزش‌های مشترک از بین رفته و سرمایه فرهنگی به حاشیه رانده شده است.

تصویر «سرها در گریبان است»، بیانگر ناتوانی افراد در مشارکت اجتماعی و فرهنگی است. به جای کنشگری و تفکر باز، افراد در انزوای خود فرو رفته‌اند، که این امر نشان‌دهنده ضعف میدان فرهنگی در بازتولید ارزش‌های مشترک است. این نماد، تسلیم جمعی جامعه را در برابر وضعیت رکود و ناامیدی بازتاب می‌دهد، جایی که ظرفیت اندیشیدن و ایجاد آرمان‌های جدید کاهش یافته است.

دو تصویر «زمین دلمرده» و «سقف آسمان کوتاه»، نمادهایی از محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی‌اند. زمین دلمرده به ایستایی و زوال تولیدات فرهنگی اشاره دارد، در حالی که سقف آسمان کوتاه، نشان‌دهنده تنگناهای فکری و بسته بودن افق‌های اندیشه است.

این محدودیت‌ها نتیجه ساختارهای اجتماعی است که اجازه بازتولید ارزش‌های فرهنگی را نمی‌دهند و در نتیجه، سرمایه فرهنگی در حال زوال است. به علاوه، این تصاویر می‌توانند به ترس از آرمان‌گرایی و کنترل فرهنگی توسط قدرت‌های بیرونی نیز اشاره داشته باشند.

جمله «نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین»، هم در سطح نمادین و هم در سطح احساسی، بازتابی از زوال فرهنگی است که در آن حتی ابزارهای ساده انسانی (مانند نفس و احساسات) دچار محدودیت شده‌اند. استفاده از این تصاویر بیانگر آن است که رکود فرهنگی، نه تنها در تولیدات مادی بلکه در احساسات و اندیشه‌های انسانی نیز نمایان است. این وضعیت، سرمایه فرهنگی را به حداقل رسانده و جامعه را به انجماد احساسی و فکری سوق داده است.

ب) ارتباط با نابرابری‌های اجتماعی

در شعر، نابرابری‌های اجتماعی به وضوح در قالب شخصیت‌ها و تمثیل‌ها بازتاب یافته‌اند. بیان «منم، دشنام پس آفرینش، نغمه ناجور»، نماد فردی است که در میدان اجتماعی از سرمایه فرهنگی محروم بوده و جایگاهی برای مشارکت در بازتولید فرهنگی ندارد. این فرد نماد گروه‌هایی است که از چرخه تولید فرهنگی کنار گذاشته شده‌اند و ارزش‌های فرهنگی‌شان در جامعه به رسمیت شناخته نمی‌شود. این عدم شمولیت، به زوال کلی سرمایه فرهنگی کمک می‌کند.

در شعر، «مسیحا» اگرچه نمادی از نجات است، اما وضعیتش (پیرهن چرکین) نشان می‌دهد که سرمایه فرهنگی حتی در دست کسانی که باید نقش هدایتگر داشته باشند، به دلیل شرایط اجتماعی به تحلیل رفته است. این تصویر، تضاد میان امکان رستگاری فرهنگی و محدودیت‌های تحمیل‌شده توسط ساختارهای اجتماعی را نشان می‌دهد.

شعر زمستان نه تنها رکود و زوال سرمایه فرهنگی را بازنمایی می‌کند، بلکه تأکید دارد که این وضعیت نتیجه مستقیم نابرابری‌ها و محدودیت‌های اجتماعی است. استفاده از نمادهای غنی و تمثیل‌های بلیغ، وضعیت جامعه‌ای را نشان می‌دهد که در آن فرهنگ و اندیشه‌های آرمان‌گرایانه به انجماد رسیده و امکان بازسازی فرهنگی به دلیل محدودیت‌های اجتماعی بسیار کم شده است.

۵-۱-۲. سرمایه اجتماعی

الف) تحلیل ارتباطات و پیوندهای اجتماعی

جمله «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت»، بیانگر یک گسست ارتباطی است که نشان‌دهنده از بین رفتن تمایل به برقراری ارتباط و پاسخ‌گویی در روابط انسانی است. این عدم پاسخ‌گویی به‌وضوح نشان‌دهنده بحران اعتماد اجتماعی است که در آن افراد به دلیل شرایط اجتماعی یا روانی از یک‌دیگر فاصله می‌گیرند.

بوردیو در نظریه‌اش بر این نکته تأکید دارد که سرمایه اجتماعی نه تنها به شبکه‌های اجتماعی و پیوندهای انسانی مرتبط است، بلکه به میزان سرمایه‌ای که افراد در این شبکه‌ها می‌توانند از آن بهره‌مند شوند، بستگی دارد. در این شعر، این سرمایه اجتماعی از بین رفته است، چرا که افراد در موقعیتی قرار گرفته‌اند که حتی از ساده‌ترین کنش‌های اجتماعی مانند پاسخ دادن به یک سلام یا تعامل انسانی اجتناب می‌کنند. این گسست، نشانه‌ای از فروپاشی سرمایه اجتماعی در جامعه است که در آن پیوندهای انسانی به دلیل شرایط اقتصادی و اجتماعی یا یأس عاطفی از بین رفته‌اند.

تصویر «سرها در گریبان است»، به وضوح اشاره به انزوا و دوری افراد از یک‌دیگر دارد. این حالت، نماد انجماد روابط اجتماعی است، جایی که افراد به جای برقراری ارتباط و تعامل، در درون خود فرو رفته‌اند و نمی‌توانند به یک‌دیگر پاسخ دهند.

در نظریه بوردیو، زمانی که افراد در روابط اجتماعی خود از سرمایه اجتماعی بهره‌مند نمی‌شوند، روابط به شکل بسته و انفعالی در می‌آید. این انزوا و عدم برقراری ارتباطات موثر، نه تنها به کاهش اعتماد میان افراد منجر می‌شود، بلکه موجب بی‌اعتمادی و بی‌زاری از تعاملات اجتماعی نیز می‌گردد. در شعر، این انجماد به‌ویژه از طریق تصویر «سرها در گریبان» که با انزوای فیزیکی و روانی همراه است، نمایان می‌شود.

تصویر «درختان اسکلت‌های بلور آجیل»، از درختان خشک و بی‌روح، استعاره‌ای از قطع پیوندهای اجتماعی و از بین رفتن نشاط اجتماعی است. درختان که به‌طور معمول نماد زندگی و ارتباط با طبیعت هستند، در اینجا تبدیل به اسکلت‌هایی یخ‌زده شده‌اند که هیچ حیات اجتماعی را بازنمایی نمی‌کنند.

به نظر می‌رسد این تصویر به عدم پاسخ‌گویی متقابل در فضای اجتماعی اشاره دارد. درختانی که نه تنها در سطح اجتماعی بلکه در سطح فردی نیز به انزوا و فراموشی دچار شده‌اند، بیانگر قطع روابط اجتماعی و کاهش اعتماد میان افراد جامعه هستند. این نشان می‌دهد که افراد حتی از روابط ساده و طبیعی که در حالت عادی بخشی از سرمایه اجتماعی است، دور شده‌اند.

جمله «نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین» می‌تواند به نشانه‌های بی‌اعتمادی و یأس اجتماعی در جامعه اشاره داشته باشد. هنگامی که نفس‌ها هم‌چون ابر، که به‌طور طبیعی نمادی از رهایی و آزادی است، بدل به فشاری سنگین و غم‌انگیز می‌شوند، ارتباطات انسانی نیز به همان میزان سرد و سخت می‌شود.

این تصویر می‌تواند به معنای تجمع احساسات منفی و بی‌اعتمادی باشد که به شکل استعاری از طریق نفس‌های سرد و غمگین در افراد جامعه ظهور می‌کند. در این شرایط، نه تنها روابط اجتماعی گسسته می‌شوند، بلکه جامعه دچار بحران هویت جمعی و از دست دادن امید به آینده می‌شود.

به نظر می‌رسد جمله «تگرگی نیست، مرگی نیست»، در ادامه فضای منفی و سرد شعر، به‌ویژه در ارتباط با افول ارتباطات انسانی است. در حقیقت، در دنیای سرد و بی‌روحي که در این شعر تصویر شده، نه مرگ به‌طور واضح حضور دارد و نه تگرگ به عنوان نمادی از تحول یا بازسازی.

این در واقع می‌تواند اشاره به سکون و ناتوانی در به وجود آوردن تحولی در روابط اجتماعی باشد. در دنیای بی‌تحول و بی‌اعتماد این شعر، نه مرگ و نه زندگی با یکدیگر پیوندی ندارند، زیرا روابط اجتماعی به‌طور کلی از بین رفته‌اند.

شعر زمستان به‌وضوح بحران ارتباطات اجتماعی و فروپاشی سرمایه اجتماعی را در قالب تصاویری از انزوا، بی‌اعتمادی و یأس به تصویر می‌کشد. این تحلیل با توجه به تئوری بورديو در مورد سرمایه اجتماعی، نشان می‌دهد که در این جامعه، روابط انسانی به‌شدت آسیب دیده و سرمایه اجتماعی از بین رفته است. این گسست در پیوندهای اجتماعی، نه تنها به کاهش تعاملات انسانی بلکه به ایجاد دنیایی سرد و بی‌روح منتهی شده است که در آن هیچ ارتباطی نمی‌تواند به‌راحتی برقرار شود.

۳-۱-۵. سرمایه اقتصادی

الف) تأثیر وضعیت اقتصادی بر روابط اجتماعی

تصویر «درها بسته، دست‌ها پنهان»، می‌تواند به‌وضوح نمادی از محرومیت اقتصادی باشد. بسته بودن درها، استعاره‌ای از عدم دسترسی به فرصت‌ها و منابع اقتصادی است، درحالی‌که پنهان شدن دست‌ها، نشان‌دهنده حس شرمساری، ناتوانی یا عدم مشارکت در فعالیت‌های اجتماعی ناشی از فقر است. بورديو تأکید دارد که سرمایه اقتصادی نقشی محوری در شکل‌دهی سایر انواع سرمایه، از جمله اجتماعی و فرهنگی، ایفا می‌کند. در این شعر، نبود سرمایه اقتصادی به‌طور مستقیم به کاهش اعتماد اجتماعی و انزوای افراد منجر شده است.

علاوه بر اشاره به بحران اجتماعی، جمله «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت»، می‌تواند بازتابی از تأثیرات منفی اقتصادی بر روابط انسانی باشد. در جامعه‌ای که با فقر اقتصادی دست‌وپنجه نرم می‌کند، افراد درگیر نیازهای اولیه خود هستند و فرصتی برای برقراری تعاملات انسانی و پاسخ به یکدیگر ندارند. بسته شدن دایره ارتباطات انسانی می‌تواند نشانه‌ای از توزیع ناعادلانه منابع اقتصادی و شکاف طبقاتی باشد که منجر به فروپاشی مشارکت اجتماعی شده است. عبارات استعاری «زمین دلمرده» و «سقف آسمان کوتاه»، می‌توانند نمادی از سقوط اقتصادی و کاهش ظرفیت‌های اقتصادی جامعه باشند. زمین دلمرده اشاره به ناتوانی تولید و ایجاد ثروت دارد، درحالی‌که سقف کوتاه آسمان، نشان‌دهنده محدودیت آرزوها و دورنمای اقتصادی جامعه است. این مضامین با فقدان سرمایه اقتصادی مرتبط‌اند، چراکه ناتوانی در تولید منابع، امید و انرژی را در روابط انسانی نیز کاهش می‌دهد.

ب) کاهش اعتماد اجتماعی ناشی از محرومیت اقتصادی

فقر اقتصادی، همان‌گونه که بورديو توضیح می‌دهد، با کاهش سرمایه اجتماعی و ایجاد بی‌اعتمادی در میان افراد جامعه همراه است. در این شعر، پنهان شدن دست‌ها و بسته شدن درها نشان‌دهنده آن است که افراد برای محافظت از خود در برابر شرایط دشوار اقتصادی، از دیگران فاصله گرفته و حتی تعاملات اولیه انسانی را نیز محدود کرده‌اند. محرومیت اقتصادی، در شعر با انزوای روانی و اجتماعی پیوند خورده است. این انزوا در شرایطی ایجاد می‌شود که شکاف طبقاتی و نابرابری‌ها، فرصت‌های برابر را از بین برده و افراد را در نوعی بحران هویتی و اجتماعی فرو می‌برد.

ج) بازتاب نابرابری‌های اقتصادی در نمادها

خود زمستان، علاوه بر مفاهیم اجتماعی، می‌تواند استعاره‌ای از رکود اقتصادی و شرایط سخت معیشتی باشد. سرمای زمستان نشان‌دهنده کاهش فعالیت‌های اقتصادی، محدودیت منابع، و نبود انرژی و گرما در روابط انسانی است. بورديو معتقد است که سرمایه اقتصادی نه تنها مستقیماً بر شرایط زندگی افراد اثر می‌گذارد، بلکه به‌طور غیرمستقیم سایر سرمایه‌ها، مانند سرمایه اجتماعی و فرهنگی، را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این شعر، سرمای نمادین زمستان، محدودیت اقتصادی را به نمایش می‌گذارد که به نوبه خود انزوای اجتماعی و فرهنگی را به دنبال دارد. تحلیل سرمایه اقتصادی در شعر زمستان با توجه به تصاویر و نمادهای موجود در متن، می‌تواند با تمرکز بیشتر بر پیوند میان وضعیت اقتصادی و بحران اجتماعی تقویت شود. از این طریق، می‌توان نشان داد که شعر، فراتر از ارائه تصویری استعاری از سرما، به بازتاب تأثیرات اجتماعی و روانی فقر و نابرابری‌های اقتصادی پرداخته است. با بهره‌گیری از نظریه بورديو، می‌توان ادعا کرد که نبود سرمایه اقتصادی نه تنها به رکود و محرومیت اقتصادی منجر شده، بلکه به‌طور گسترده‌تری در کاهش سرمایه اجتماعی و از بین رفتن مشارکت و اعتماد در جامعه نیز نقش داشته است.

۵-۱-۴. سرمایه نمادین

الف) نقش جایگاه و اعتبار اجتماعی

عبارت «منم، دشنام پس آفرینش، نغمه ناجور»، نه تنها بازتاب‌دهنده فقدان سرمایه نمادین است، بلکه نشان‌دهنده تردش‌دگی اجتماعی و جایگاه حاشیه‌ای شخصیت در میدان اجتماعی است. بورديو سرمایه نمادین را به‌عنوان وجهی از قدرت می‌بیند که از طریق شناخت و مشروعیت در جامعه به افراد اعطا می‌شود. شخصیت «من» در این شعر، با عباراتی هم‌چون «نغمه ناجور»، از نظام ارزشی و فرهنگی جامعه طرد شده و فاقد هرگونه مشروعیت یا اعتبار نمادین است. این وضعیت نمادی از افراد یا گروه‌هایی است که در جامعه از سرمایه‌های نمادین محروم بوده و در برابر نظم اجتماعی مقاومت می‌کنند.

شخصیت نمادین «مسیحای جوانمرد»، نقطه مقابل شخصیت «من» است. مسیحای جوانمرد به‌عنوان شخصیتی آرمانی و دارای سرمایه نمادین، نماینده امید، فداکاری، و بازسازی اجتماعی است. این شخصیت، برخلاف «من»، از مشروعیت و اعتبار برخوردار بوده و به‌عنوان الگویی معنوی در جامعه شناخته می‌شود. از منظر بورديو، مسیحا سرمایه نمادین خود را از باور جمعی جامعه کسب کرده و نمادی از ارزش‌های مطلوب و مشترک جامعه است.

ب) تقابل سرمایه‌های نمادین و بازتولید نابرابری اجتماعی

دو شخصیت «مسیحا» و «من»، تضاد میان افرادی که از سرمایه نمادین برخوردارند و کسانی که فاقد این سرمایه هستند را برجسته می‌کنند. در نظام اجتماعی، سرمایه نمادین معمولاً از طریق منابع اقتصادی، اجتماعی، یا فرهنگی به دست می‌آید. در شعر، شخصیت «من» فاقد هرگونه مشروعیت اجتماعی است و به حاشیه رانده شده است، درحالی‌که مسیحای جوانمرد، نماینده مشروعیت و جایگاه اجتماعی بالاست. این تضاد نشان‌دهنده نابرابری‌های اجتماعی است که از طریق ساختارهای قدرت و مشروعیت بازتولید می‌شوند.

۲-۵. میدان اجتماعی

۱-۲-۵. فضای اجتماعی شعر

میدان اجتماعی شعر زمستان نمایانگر جامعه‌ای است که نیروهای مختلف در آن تعامل و رقابت می‌کنند. اما این تعاملات به دلیل انجماد و رکود اجتماعی، بیشتر به شکل سکوت، انزوا، و بی‌اعتمادی بروز می‌کند. بورديو میدان را به‌عنوان فضایی تعریف می‌کند که در آن روابط قدرت و قواعد نانوشته حاکم است و کنشگران درگیر رقابت بر سر انواع سرمایه‌ها هستند. در این میدان، فضای سرد و بسته استعاره‌ای از توقف و انجماد اجتماعی است که مانع از جریان آزاد سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی، و نمادین می‌شود.

توصیف فضای اجتماعی شعر می‌تواند با تأکید بر تأثیر شرایط فرهنگی، تاریخی، و سیاسی بر میدان اجتماعی غنی‌تر شود. برای مثال، آیا سرما و انزوا به نوعی بازتاب شرایط اجتماعی و سیاسی خاصی در زمان سرودن شعر است؟ عبارت «درها بسته، دست‌ها پنهان» به خوبی نشان می‌دهد که در این میدان اجتماعی، تعامل و اعتماد جای خود را به انزوا و محدودیت داده‌اند، که این وضعیت، بازتولید قدرت و سلطه را تسهیل می‌کند.

۲-۲-۵. قواعد میدان

در میدان اجتماعی شعر، قواعد نانوشته‌ای مانند سکوت، انزوا، و بی‌توجهی به دیگران حاکم است. این قواعد به عنوان موانعی برای تغییر و پویایی عمل می‌کنند و افراد را به انفعال وادار می‌کنند. بورديو این قواعد را محصول بازتولید روابط قدرت در میدان می‌داند که به طور ضمنی توسط کنشگران پذیرفته می‌شوند.

تحلیل قواعد می‌تواند با اشاره به استعاره‌های شعری و پیوند آن‌ها با ساختار اجتماعی غنی‌تر شود. «نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین»، تصویری از رکود و ناامیدی جمعی است که قواعد میدان اجتماعی را تقویت می‌کند. این قواعد، افراد را از هرگونه اقدام فعالانه باز می‌دارد و به سکوت و انفعال سوق می‌دهد. هم‌چنین، سرما به عنوان نمادی از نظام‌های محدودکننده اجتماعی می‌تواند بیشتر بررسی شود.

۳-۲-۵. رقابت در میدان

میدان اجتماعی به طور معمول مکانی برای رقابت بر سر منابع و سرمایه‌ها است. در شعر زمستان، رقابت به شکلی خاموش و غیرمستقیم وجود دارد؛ جایی که افراد به جای رقابت آشکار، در انزوا و سکوت به سر می‌برند. با این حال، تلاش برای تغییر قواعد میدان نیز در برخی ابیات مشاهده می‌شود.

رقابت را می‌توان با برجسته کردن تفاوت میان کنشگران و تلاش آن‌ها برای تغییر قواعد میدان بررسی کرد. عبارت «حریف! رو چراغ باده را بفروز» تلاشی برای شکستن قواعد میدان اجتماعی است. در این جمله، روشن کردن چراغ باده نمادی از احیای گرما، زندگی، و تعامل در فضای سرد و بسته میدان است. این تلاش می‌تواند استعاره‌ای از مبارزه با نظم مستقر و بازگشت به نوعی پویایی اجتماعی باشد.

۳-۵. عادت‌واره

۱-۳-۵. عادت‌واره‌های شخصیت‌های شعر

عادت‌واره در نظریه بوردیو به الگوهای ناخودآگاه ذهن و رفتار اشاره دارد که در اثر تجربه‌های گذشته شکل می‌گیرد و به بازتولید شرایط اجتماعی منجر می‌شود. در شعر زمستان، رفتارهایی مانند «سرها در گریبان» و «دست‌ها پنهان» نمایانگر عادت‌واره‌هایی است که تحت تأثیر شرایط اجتماعی و اقتصادی حاکم بر میدان اجتماعی، سکوت، انزوا، و بی‌اعتمادی را تقویت می‌کند. این عادت‌واره‌ها به طور ناخودآگاه در شخصیت‌های شعر نهادینه شده‌اند و رفتارهای آنان را به سمت پذیرش انفعال و دوری از تغییر هدایت می‌کنند.

تحلیل را می‌توان با توصیف جزئی‌تر پیوند عادت‌واره‌ها با مفاهیمی هم‌چون سرکوب، ناامیدی، و انزوا، که در زبان شعری بازتاب یافته‌اند، غنی‌تر کرد. «سرها در گریبان است»، نه تنها نشان‌دهنده سکوت و انزواست، بلکه نوعی عادت‌واره مقاوم در برابر تغییر است که مانع از ابراز وجود یا برقراری ارتباط انسانی می‌شود. این عبارت نشان می‌دهد که افراد در مواجهه با شرایط سرد و بسته میدان اجتماعی، به شکل ناخودآگاه خود را به درون می‌کشند.

۲-۳-۵. تأثیر جامعه بر عادت‌واره‌ها

عادت‌واره‌های افراد در میدان اجتماعی تحت تأثیر نیروهای اجتماعی و تاریخی شکل می‌گیرد. در شعر زمستان، فضای سرد و دلگیر به عنوان استعاره‌ای از جامعه‌ای که انزوا، ناامیدی، و بی‌اعتمادی را به افراد تحمیل می‌کند، در شکل‌گیری عادت‌واره‌ها نقش دارد. عبارات «هوا دلگیر، درها بسته» و «دست‌ها پنهان» نشان‌دهنده تأثیر محیط اجتماعی و تاریخی بر ساختار ذهنی و رفتاری شخصیت‌های شعر است.

تأثیر شرایط سیاسی و تاریخی بر شکل‌گیری این عادت‌واره‌ها را نیز می‌توان بررسی کرد. آیا فضای سرد و دلگیر به نوعی بازتاب‌دهنده دوران خاصی از تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران است؟ فضای سرد و بسته میدان اجتماعی، نمایانگر شرایطی است که تحت تأثیر فشارهای بیرونی مانند نابرابری اجتماعی، سرکوب سیاسی، یا مشکلات اقتصادی، عادت‌واره‌های سکوت و انزوا را در افراد تثبیت می‌کند. این عادت‌واره‌ها به نوعی واکنش دفاعی در برابر فشارهای اجتماعی تبدیل می‌شوند.

۳-۳-۵. انتقال عادت‌واره‌ها

عادت‌واره‌ها به دلیل نهاده شدن در ساختار ذهنی و رفتاری افراد، از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند. در شعر زمستان، عبارت «زمستان است» می‌تواند به عنوان نمادی از تداوم وضعیت اجتماعی و انتقال این الگوهای رفتاری به نسل‌های بعد در نظر گرفته شود. این انتقال به بازتولید انفعال، سکوت، و انزوا در میدان اجتماعی منجر می‌شود و تغییر را دشوارتر می‌کند.

تحلیل می‌تواند با بررسی تأثیر استعاره‌های شعری بر تداوم و بازتولید عادت‌واره‌ها دقیق‌تر شود. آیا نمادهایی مانند «زمستان» به شکلی عام به شرایط اجتماعی اشاره دارند یا به نوعی از تداوم تاریخی وضعیت خاصی خبر می‌دهند؟ «زمستان است»، علاوه بر نشان دادن شرایط فعلی، نمادی از چرخه‌های تکراری و انتقال بی‌اعتمادی و انزوا به نسل‌های بعد است. این عبارت با القای حس سردی و بی‌پایانی، نشان می‌دهد که چگونه عادت‌واره‌های اجتماعی در زمان تثبیت شده و از طریق تعاملات ناآگاهانه منتقل می‌شوند.

بوردیو عادت‌واره را سازوکاری می‌داند که از طریق آن شرایط اجتماعی و اقتصادی میدان، در ذهنیت و رفتار افراد تثبیت و بازتولید می‌شود. در شعر زمستان، عادت‌واره‌هایی مانند سکوت و انزوا نه تنها نتیجه میدان اجتماعی سرد و بسته هستند، بلکه به تداوم این وضعیت کمک می‌کنند. فضای اجتماعی و تاریخی شعر زمستان، در شکل‌گیری و بازتولید عادت‌واره‌های شخصیت‌های شعر نقش کلیدی دارد. این محیط به عنوان منبع فشار، الگوهای رفتاری خاصی را در افراد نهادینه می‌کند.

۴-۵. تعامل مؤلفه‌ها

۴-۵-۱. سرمایه‌ها و میدان

سرمایه‌های مختلف (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، و نمادین) تعیین‌کننده جایگاه و موقعیت افراد در میدان اجتماعی هستند. در شعر زمستان، نبود دسترسی شخصیت‌ها به این سرمایه‌ها کاملاً مشهود است؛ محرومیتی که به انزوا، سرکوب، و ضعف آن‌ها در میدان اجتماعی منجر شده است.

عبارت «منم من، میهمان هر شبت، لولی‌وش مغموم» به‌طور ضمنی گویای فقدان سرمایه فرهنگی است. شخصیت اصلی، با استفاده از واژه «لولی‌وش»، گروه‌های حاشیه‌نشین و به حاشیه رانده‌شده‌ای را تداعی می‌کند که نه تنها از سرمایه فرهنگی، بلکه از سرمایه‌های اقتصادی و اجتماعی نیز محروم‌اند. این توصیف، از یک سو ناتوانی شخصیت در یافتن جایگاه یا تثبیت موقعیت خود را نشان می‌دهد و از سوی دیگر بر ساختار میدان اجتماعی تأکید می‌کند که بر محرومیت و بی‌قدرتی گروه‌های حاشیه‌ای استوار است.

علاوه بر این، تحلیل سرمایه‌ها در شعر را می‌توان به سرمایه‌های نمادین و معنوی نیز گسترش داد. اشاره به «مسیح» در بخش دیگری از شعر، نمادی از امکان احیای سرمایه‌های معنوی و بازسازی موقعیت در میدان است. مسیح، که در فرهنگ و ادبیات نماینده امید، بازگشت به زندگی، و تجدید حیات است، به شکلی استعاری می‌تواند به عنوان نمادی برای تغییر و تحول مطرح شود. اما فضای سرد و بسته میدان در شعر، شرایط لازم برای چنین احیای را

مسدود کرده است. حتی با حضور نماد مسیحا، شخصیت‌ها به دلیل محرومیت از سرمایه‌های ضروری، توان بهره‌گیری از فرصت‌ها را ندارند.

این تعامل میان سرمایه‌ها و میدان، ساختاری اجتماعی را به تصویر می‌کشد که در آن نابرابری‌ها دائماً بازتولید می‌شوند. سرمایه‌های اقتصادی و اجتماعی، به شکل ضمنی، در تقویت فضای انزوا و محدود کردن امکان تغییر نقش کلیدی دارند. از این منظر، سرمای زمستان در شعر، تنها سرمای فیزیکی نیست، بلکه استعاره‌ای از رکود و سرمازدگی اجتماعی است.

در این میدان اجتماعی سرد و بسته، شخصیت‌های شعر فاقد سرمایه‌های لازم برای رقابت یا تغییر جایگاه خود هستند. این فقدان سرمایه، آن‌ها را در موقعیتی ایستا و ناتوان از ایجاد تحول نگه می‌دارد و فضایی را بازتاب می‌دهد که تغییر در آن، نه تنها دشوار بلکه ناممکن به نظر می‌رسد.

۲-۴-۵. عادت‌واره و میدان

میدان اجتماعی نقشی اساسی در شکل‌گیری و تحول عادت‌واره‌ها ایفا می‌کند. در شعر زمستان، فضای سرد، بی‌روح، و خفقان‌آور میدان، عادت‌واره‌هایی مبتنی بر انزوا، بی‌اعتمادی، و انفعال را در شخصیت‌ها ایجاد و تقویت کرده است. عبارت کلیدی «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» به روشنی تأثیر عمیق میدان اجتماعی بر الگوهای رفتاری و روابط انسانی را نشان می‌دهد. در چنین میدانی، حتی ابتدایی‌ترین تعاملات اجتماعی، مانند پاسخ به سلام، در اثر حاکمیت بی‌اعتمادی، احساس ناامنی، و فشارهای محیطی، از معنا و کارکرد عادی خود تهی شده‌اند. این تغییر رفتار، علاوه بر اشاره به سختی شرایط اجتماعی، به درونی‌شدن آن‌ها در قالب عادت‌واره‌هایی منفعلانه و محتاطانه نیز گواهی می‌دهد.

این توصیف به‌خوبی نشان می‌دهد که میدان اجتماعی چگونه عادت‌واره‌های خاصی را بازتولید کرده و شخصیت‌ها را به پذیرش منفعلانه شرایط وادار می‌کند. در این فرآیند، رفتارهای اجتماعی، بازتابی از محدودیت‌ها و فشارهای میدان شده و تبدیل به نشانه‌ای از انفعال و انزوای درونی‌شده می‌شوند.

میدان اجتماعی در شعر، با قواعد نانوشته‌ای مانند انزوا، سکوت، و سردی، عادت‌واره‌های پذیرنده و منفعلانه را تقویت می‌کند. این عادت‌واره‌ها که از دل ساختار میدان برآمده‌اند، به شکل درونی‌شده‌ای رفتار و نگرش افراد را در برابر تغییرات شکل می‌دهند و تداوم وضعیت موجود را تضمین می‌کنند.

۳-۴-۵. بازتولید اجتماعی

در نظریه بوردیو، میدان اجتماعی محیطی است که نابرابری‌ها در آن تثبیت و بازتولید می‌شوند. در شعر زمستان، تصاویری مانند «زمین دلمرده، سقف آسمان کوتاه» استعاره‌ای گویا از ساختاری است که این نابرابری‌ها را پایدار نگه می‌دارد. این توصیفات، علاوه بر بیان سرمای میدان اجتماعی، به محدودیت‌های ساختاری‌ای اشاره دارند که بر زندگی و پیشرفت افراد سایه افکنده‌اند. کوتاهی سقف آسمان و دلمردگی زمین نمادی از موانع عمیق و پایدار هستند که شرایط بازتولید نابرابری و تثبیت نظم اجتماعی موجود را فراهم می‌کنند.

هم‌چنین، چرخه‌های تاریخی بازتولید اجتماعی در فضای شعر به‌خوبی بازتاب یافته‌اند. این سؤال مطرح می‌شود که آیا نشانه‌ای از اعتراض یا تلاش برای شکستن این چرخه‌ها در شعر دیده می‌شود؟ عبارتی مانند «چراغ باده را بفروز» می‌تواند به‌عنوان استعاره‌ای از تلاشی برای گرما و روشنایی در این فضای سرد و بسته تفسیر شود. با این حال، میدان اجتماعی در شعر چنان قدرتمند و فراگیر است که این تلاش‌ها را در نطفه سرکوب می‌کند.

فضای سرد و بسته میدان اجتماعی در شعر، نه تنها نابرابری‌های اجتماعی را تثبیت می‌کند، بلکه امکان هرگونه تغییر یا رهایی از این چرخه‌های تاریخی را به حداقل می‌رساند. بازتولید اجتماعی در زمستان، به‌صورت استعاری، تداوم شرایط ناعادلانه و مقاومت ساختارهای اجتماعی در برابر تغییر را به تصویر می‌کشد.

این تحلیل نشان می‌دهد که چگونه مفاهیم کلیدی بوردیو مانند سرمایه، میدان، و عادت‌واره در لایه‌های پنهان شعر انعکاس یافته‌اند و تجربه زیسته شخصیت‌ها در مواجهه با ساختارهای اجتماعی ناعادلانه را آشکار می‌کنند. شعر، با زبان استعاری و تصاویر تاثیرگذار، بر سازوکارهای پنهان تثبیت نابرابری و دشواری تغییر اجتماعی تأکید دارد.

نتیجه‌گیری

تحلیل شعر زمستان از منظر نظریه بازتولید اجتماعی پیر بوردیو نشان می‌دهد که این نظریه می‌تواند ابزاری کارآمد برای فهم لایه‌های عمیق و پیچیده متن و بررسی روابط اجتماعی نهفته در آن باشد. با استفاده از مفاهیم اصلی بوردیو مانند سرمایه‌ها، میدان اجتماعی و عادت‌واره، این تحلیل توانست تعاملات بین عناصر اجتماعی و فردی را در شعر به‌طور جامع‌تری توضیح دهد. این روش هم‌چنین نشان داد که شعر می‌تواند به بازتاب و بازتولید سرمایه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین بپردازد و نحوه شکل‌گیری عادت‌واره‌ها و تأثیر آن‌ها بر فرد و جامعه را به تصویر بکشد.

یافته‌های این تحلیل از ابعاد مختلف سرمایه‌ها در شعر مشخص می‌سازد که زمستان نماد وضعیتی است که در آن سرمایه فرهنگی از طریق تمثیل‌هایی مانند «سر‌ها در گریبان است» و «زمین دلمرده» کاهش می‌یابد و نشان‌دهنده زوال آرمان‌ها و ضعف میدان فرهنگی است. سرمایه اجتماعی نیز با تصاویری چون «سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت» و «درختان اسکلت‌های بلور آجیل» به فروپاشی روابط انسانی و بحران ارتباطات اجتماعی پرداخته و انزوا و بی‌اعتمادی را به تصویر می‌کشد. از نظر سرمایه اقتصادی، تصاویر «در‌ها بسته، دست‌ها پنهان» و «زمین دلمرده» وضعیت رکود اقتصادی و تأثیر منفی آن بر روابط اجتماعی را نشان می‌دهند و چگونگی انزوای اجتماعی را به‌واسطه محرومیت اقتصادی شرح می‌دهند. در نهایت، سرمایه نمادین نیز در عباراتی چون «منم، دشنام پس آفرینش، نغمه ناجور» و وضعیت «مسیحای جوانمرد» به تردش‌دگی اجتماعی و فقدان مشروعیت در جامعه اشاره دارد و بیانگر مقاومت و حاشیه‌نشینی در برابر نظم اجتماعی است.

در نتیجه، تحلیل زمستان با استفاده از نظریه بازتولید اجتماعی بوردیو نه تنها جنبه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی جامعه را مورد بررسی قرار می‌دهد، بلکه می‌تواند درک عمیق‌تری از ارتباطات بین سرمایه‌ها و چگونگی بازتولید آن‌ها در متن ارائه دهد. این رویکرد تحلیلی، در کنار روش‌های سنتی تحلیل ادبی، به پژوهشگران این امکان را می‌دهد تا با نگاهی بینارشته‌ای، روابط پیچیده بین هنر و جامعه را کشف و مطالعه کنند. به این ترتیب، این روش می‌تواند زمینه‌ساز

پژوهش‌های آینده در حوزه ادبیات و جامعه‌شناسی ادبی باشد و دیدگاه‌های جدیدی در فهم ادبیات و تأثیر آن بر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی ارائه دهد.

منابع

- حسینی جلیلیان، محمدرضا (۱۳۹۷)، تحلیل نشانه‌شناختی «ارمنی» پرتو کرمانشاهی و «زمستان» اخوان ثالث، پژوهشنامه ادبیات کردی، دوره ۴، شماره ۵، صص ۱۹۱-۲۰۵
- حسینی کازرونی، سید احمد؛ کیانی شاهوندی، یعقوب (۱۳۹۴)، بررسی سروده‌های تمثیلی مهدی اخوان ثالث (م. امید) در دو مجموعه شعر «زمستان» و «آخر شاهنامه»، فصلنامه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، دوره ۷، شماره ۲۴، صص ۲۹-۳۷
- خسروی شکیب، محمد؛ جوادی نیا، مجتبی (۱۳۹۱)، دیالکتیک شکل و محتوا در شعر زمستان اخوان ثالث، فصلنامه شعرپژوهی، دوره ۴، شماره ۱۲، صص ۷۷-۹۸
- صدیقی، علیرضا (۱۴۰۰)، بررسی روابط بینامتنی میان شعر «زمستان» اثر مهدی اخوان ثالث و داستان «تاقچه‌های پر از دندان» اثر بیژن نجدی، پژوهشنامه ادبیات داستانی، دوره ۱۰، شماره ۳۴، صص ۸۷-۹۷
- میرزایی بهمن آباد، زهرا؛ غفوری مهدی آباد، فاطمه؛ یوسفی پور، پوران (۱۴۰۱)، بررسی دیدگاه‌های فلسفی وجودی (اگزیستانسیالیسم) در دفتر شعر «حجم سبز» سهراب سپهری و دفتر «زمستان» اخوان ثالث، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، دوره ۱۶، شماره ۶۲، صص ۱۶۲-۱۷۸
- نبی لو، علیرضا (۱۳۹۲)، خوانش نشانه‌شناختی زمستان اخوان و پیامی در راه سپهری، فصلنامه ادبیات پارسی معاصر، دوره ۳، شماره ۸، صص ۱۱۳-۱۳۶

- Bourdieu, Pierre (1990). *The Logic of Practice*. Richard Nice, trans. Stanford University Press.
- Bourdieu, Pierre and Passeron, Jean-Claude (1979). *The Inheritors: French Students and Their Relation to Culture*. Richard Nice, trans. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hosseini Kazerooni, Seyed Ahmad & Kiani Shahvandi, Yaghoub (2015). "A Study of Allegorical Poems by Mehdi Akhavan-Sales (M. Omid) in the Collections Zemestan and Akhar-e Shahnameh," *Quarterly Journal of Persian Language and Literature Interpretation and Analysis*, Vol. 7, No. 24, pp. 29-37. (in Persian)
- Jalilian, Hassani & Mohammad Reza (2018). "A Semiotic Analysis of 'Armeni' by Partow Kermanshahi and 'Zemestan' by Akhavan-Sales," *Journal of Kurdish Literature Studies*, Vol. 4, No. 5, pp. 191-205. (in Persian)
- Khosravi Shakib, Mohammad & Javadinia, Mojtaba (2012). "The Dialectic of Form and Content in the Poem Zemestan by Akhavan-Sales," *Quarterly Journal of Poetry Studies*, Vol. 4, No. 12, pp. 77-98. (in Persian)
- Mirzaei Bahmanabad, Zahra; Ghafoori Mahdiabad, Fatemeh; Yousofipour, Pouran (2022). "A Study of Existential Philosophical Views in The Green Volume by Sohrab Sepehri and Zemestan by Akhavan-Sales," *Quarterly Journal of Comparative Literature Studies*, Vol. 16, No. 62, pp. 162-178. (in Persian)
- Nabi Lou, Alireza (2013). "A Semiotic Reading of Zemestan by Akhavan-Sales and A Message on the Way by Sepehri," *Quarterly Journal of Contemporary Persian Literature*, Vol. 3, No. 8, pp. 113-136. (in Persian)
- Sedighi, Alireza (2021). "An Intertextual Analysis of the Poem 'Zemestan' by Mehdi Akhavan-Sales and the Story 'Shelves Full of Teeth' by Bijan Najdi," *Journal of Narrative Literature Studies*, Vol. 10, No. 34, pp. 87-97. (in Persian)

Analysis of Social Reproduction in the Poem "Winter" by Akhavan-e Thaleth Based on Pierre Bourdieu's Theory

Abstract

This article analyzes social reproduction in the poem Winter by Akhavan-e Thaleth using Pierre Bourdieu's theory. The main objective of this study is to examine how cultural, social, economic, and symbolic capital are reflected in the poem and how these forms of capital impact social relationships and the state of society. The central research question is how Bourdieu's key concepts can provide a comprehensive analysis and deeper understanding of the social and cultural content of the poem Winter. The research method is descriptive-analytical, involving the examination of different layers of the poem and connecting them to Bourdieu's theoretical concepts to produce a more detailed analysis of the social and cultural conditions of the society in question. The main findings indicate that in this poem, cultural capital is in decline, social capital is in crisis, and economic and symbolic capital are affected by social inequalities and economic limitations. This results in a cold and soulless society where social trust and human interactions are diminished, and individuality and social identity are challenged.

Keywords: Akhavan-e Thaleth, Pierre Bourdieu, Winter, social reproduction, habitus

واکاوی زبان عرفانی در مثنوی سبحةالابرار جامی

امین قوامی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

Amin.ghavami62@yahoo.com

علی صفایی سنگری

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

Safayi.ali@guilan.ac.ir

چکیده

واکاوی جنبه‌های گوناگون عرفان در متونی همراه با بار معنایی و محتوایی عرفانی همواره مورد توجه محققین بوده است. عرفا برای بیان مطالب و تجارب عرفانی و ذوقی خود، چه از جنبه تعلیمی و چه در وجه هنری، مجبور بوده‌اند از ابزارها و امکانات لفظی و معنوی گوناگون زبان و نیز از وجه استتیک زبان، در قالب بخصوصی بهره بجویند. این تجربیات که از درونی‌ترین و شخصی‌ترین وجوه زندگی عرفاست و به نوعی از جهان متعالی نشأت می‌گیرد، به گونه‌ای است که در محدوده عقل جای نمی‌گیرند. بدین روی زبان نظام گفتمانی عرفا، متمایز از زبان معمول و متداول است که بدان زبان عرفان می‌گویند. زبان عرفانی در این بین دارای ویژگی‌ها، جنبه‌ها و کارکردهای گوناگونی است که دربردارنده سطوح مختلفی چون تناقضی، شطحنی، رمزی و... است و همچنین وجوه گوناگونی مانند استعاره، کنایه، تشبیه و...، که شخص عارف بنا به موقعیت و اقتضای کلامی خود، برای تقریر مطالبش از ظرفیت هر کدام از این وجوه بهره جسته، آن را به استخدام خود در می‌آورد. در این مقاله مثنوی سبحةالابرار جامی که دربردارنده مضامین اخلاقی، تعلیمی، عرفانی و... است را از منظر زبان عرفانی به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تحلیل محتوایی به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری و مورد واکاوی قرار می‌دهیم و برآنیم تا نشان دهیم که جامی از چه وجوهی از این زبان زیبا و ظرفیت‌های آن جهت انتقال احساسات و اندیشه‌های عرفانی به مخاطبانش بهره گرفته است.

کلیدواژه‌ها: زبان عرفان، سبحةالابرار، جامی.

۱- مقدمه و بیان مسأله

ارتباط را می‌توان مهم‌ترین کارکرد زبان نامید. ارتباط بین فرستنده و گیرنده؛ و در این بین آنچه بین این دو رد و بدل می‌شود حالات و معانی موجود در ذهن فرستنده به گیرنده است. «زبان نظامی است که در یک سوی آن پیام و در سوی دیگرش، مجموعه‌ای از نشانه‌ها یا نمادها قرار دارد.» (پالمر، ۱۳۶۶: ۲۰) زبان به عنوان یکی از متعالی‌ترین مکانیزم‌های برساخته از ذهن بشر که اختراع آن موجب شد تا انسان در همه شئون بشری و زیستی خود رشد یابد و به زندگی زیستی خود نوعی هویت، باور و عینیت ببخشد. به اعتباری «انسان از آن روی که سخن می‌گوید انسان است» (هایدگر، ۱۳۸۹: ۷۶) زبان با گذشت زمان از اختراعش به سمت تکامل و پیشرفت سوق یافت و در این بین نقش‌ها و کارکردهای (functions) گوناگونی را هم کسب کرد، مانند: کارکرد ترغیبی، عاطفی، تخیلی، ایجاد زیبایی هنری و هرچند بطور کلی در بین این کارکردها می‌شود هم‌پوشانی‌ها و مشابهت‌هایی نیز دید، اما، اصلی‌ترین کارکرد زبان ایجاد ارتباط و انتقال افکار و نیز ابزاری برای بیان تخیلات و تصورات در معنی عام است. این زبان برای توصیف و تبیین رویدادهای عاطفی و واردات قلبی شخص عارف در مکاشفاتش که جنبه قدسی دارد، دارای نقصان می‌باشد، از این جهت که زبان معمول ما دارای آن‌چنان توانش و امکانات زبانی‌ای که بتواند معانی عمیق و ژرف عرفانی فرد عارف را به توصیف و تعریف در بیاورد نیست. پس به اعتبار این موضوع باید برای نیل به فهم این زبان با زیست‌جهان یک عارف و نظام معیشتی‌ای که وی در آن زیسته آشنا شد تا به این مهم دست پیدا کرد. این نحوه معیشت دارای زبان مشخص و مختص به خود است، همان‌گونه که صنوف مختلف امورات انسانی، دارای زبان مختص خود هستند و تمامی این امورات به قول ویتگنشتاین: دارای بازی‌های زبانی مختص به خوداند که در آن «هر واژه‌ای در درون بازی زبانی خاص خود و نحوه معیشت آن معنا دارد و در خارج آن بی‌معناست.» (احمدوند و تاجیک، ۱۳۹۷: ۲۴۰) کلام مقدس هم به اقتضای حال مخاطبینش از اقسام کارکردهای زبانی برای القای معنا استفاده کرده و افزون براین، برای عربیت، فصاحت و بلاغت در کلام، مجهز به این کارکردهای گوناگون شده. عرفا نیز در این وادی به شیوه قرآن تاسی جسته‌اند.

جامی هم از این رویکرد مستثنی نبوده و در آثارش به انحاء مختلف شاهد این رویکرد هستیم. این رویکرد زبانی در زبان عارف جام، به طور خاص در مثنوی سبحة الابرار به کار گرفته شده و دارای نمود مختص به خود است که در آن وجوهی از زبان عرفان بیشترین سهم را در این مثنوی به خود اختصاص داده است. حال در این پژوهش به این پرسش‌ها می‌پردازیم که، جامی از چه رویکرد و وجوه زبان عرفانی برای بیان مطالب و موارد عرفانی موجود در کلامش در این اثر بهره جسته است؟ و نیز اینکه کدام یک از وجوه زبان عرفانی در این اثر دارای بیشترین سهم و بسامد است؟ و همچنین به این پرسش می‌پردازیم که، اساساً زبان عرفانی چیست و چه رویکردهایی دارد و نیز چه عواملی منجر به پیدایش این طیف خاص از زبان در نزد عرفا می‌شود؟

۲- پیشینه پژوهش

پیشینه این تحقیق را می‌توان به چند بخش تقسیم کرد. به سبب اهمیت مسئله زبان و عرفان، در عصر کنونی کتاب‌ها، پایان نامه‌ها و مقالات متعددی از منظرهای مختلف به مسئله زبان، عرفان و زبان عرفانی پرداخته‌اند و در سویی نیز درباره جامی و مثنوی سبحة الابرار نیز به آثار متعددی می‌رسیم؛ اما اثر مستقلی که به مسئله زبان عرفانی در مثنوی

سبجه‌الابرار جامی پرداخته باشد، یافت نشد و ما در این تحقیق به آن بیشتر خواهیم پرداخت. به واسطه محدودیت در این تحقیق، گنجاندن همه این موارد میسر نیست فلذا فهرست موارد پیشینه تحقیق مربوط به زبان عرفان را به قرار زیر عنوان می‌کنیم.

-**کتاب‌ها:** تفسیر قرآن و زبان عرفان از پل نويا (۱۳۷۳)، زبان عرفان از محمد ابراهيم ضرابيها (۱۳۸۴)، عرفان چشم و گوش و زبان از علی اکبر خانجانی (۱۳۸۸)، زبان عرفان از علیرضا فولادی (۱۳۸۹)، قامت زبان در ساحت عرفان از علی فلاح رفیع (۱۳۹۰)، زبان شعر در نثر صوفیه از شفیعی کدکنی (۱۳۹۲)، نظریه ناسازها در ساختار زبان عرفان نیز از حمیرا زمرّدی (۱۳۹۵).

-**پایان‌نامه‌ها:** تحلیل زبان عرفانی شمس تبریزی توسط عبدالغفار رحیمی نوشته شده است (۱۳۸۶). تحلیل زبان عرفانی کشف الاسرار و عدّه‌الابرار از لیلا تمجیدی (۱۳۸۹). بررسی زبان عرفان در تذکره‌الاولیاء از مریم محمدی (۱۳۹۷).

-**مقاله‌ها:** دستور زبان عرفان یا عرفان دستور زبان از محمدرضا شفیعی کدکنی (۱۳۷۴) زبان عرفان توسط محمد تقی فعالی نوشته شده است (۱۳۸۱)، زبان عرفان از مظاهر مصفا (۱۳۸۴)، تجربه عرفانی و بیان پارادوکسی از امیر بانو کریمی (۱۳۸۵)، بررسی برخی خصایص تجربه عرفانی در نسبت با زبان از حمیدرضا سلیمانیان (۱۳۸۷)، زبان عرفان از حسین روحانی نژاد (۱۳۸۸)، کاربرد زبان در ساحت عرفان از علی فلاح رفیع (۱۳۸۸)، نگاهی به زبان عارفان از چشم اندازهای معرفت‌شناسی و زبان‌شناسی از حمیدرضا سلیمانیان (۱۳۸۹)، بررسی و تحلیل زبان عرفان در آثار عین القضاة همدانی از سید علی اصغر میر باقری فرد و شهرزاد نیازی (۱۳۸۹)، ویژه زبان عرفان در اسرارالتوحید از ریحانه عمادی (۱۳۹۳)، نقش تأویل در گسترش زبان عرفان از علیرضا محمدی کله سر (۱۳۹۳)، نسبت زبان و تجربه عرفانی از عباس مشعوفی (۱۳۹۴)، بررسی زبان عرفانی در فیه ما فیه از عاطفه ترابی (۱۳۹۴)، عبارات و اشارات در زبان عرفانی از علی اصغر میرباقری فرد و معصومه محمدی (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی در توجیه زبان عرفان از سیداحمد فاضلی (۱۳۹۶)، روش تمثیلی در تفسیر قرآنی و تکامل زبان عرفانی از حامد شمس و محمود براتی (۱۳۹۶)، زبان عرفان و قدرت در عصر ایلخانان از ولی محمد احمدوند و محمدرضا تاجیک (۱۳۹۷)، زبان عرفان در قرآن و ادب فارسی از حبیب الله حسینی سیدآبادی و شاهرخ محمدیگی (۱۳۹۷)، رهیافتی به تجربه‌های عرفانی عارفان در زبان عرفان از جلیل نیک نژاد و حکمت شاهرخ (۱۳۹۸)، درآمدی به طرح نظریه روح معنا به عنوان رهیافتی در زبان عرفان از زینب خداداد و هادی وکیلی (۱۳۹۸)، الگویی برای تحلیل فرایند شکل‌گیری زبان عرفانی از دستگاه قرآنی از فاطمه سادات مدنی و سید علی اصغر میرباقری فرد (۱۳۹۹)، رفتارشناسی واژه در زبان عرفانی از فاطمه سادات مدنی و سید علی اصغر میر باقری فرد (۱۴۰۱)، زبان عرفانی در مثنوی معنوی از افسانه سعادت و پروین گل زاده (۱۴۰۱).

۳-ارتباط عرفان و دین

واژه عرفان (Mysticism) با واژگان (Mystria و Myster) دارای اشتقاق است و در غرب دلالت بر معانی سر، راز و رمز دارد و به نوعی عرفانی‌گرایی می‌توان محسوبش کرد. برای عرفان از منظرها و به اعتبارهای گوناگون تعاریفی را ذکر کرده‌اند که هر کدام نیز ناظر بر وجه بخصوصی‌اند. برتراند راسل عرفان را عمق احساس و شدت آن نسبت به جهان در عقیده یا اعتقادات آدمی می‌داند. (استیس، ۱۴۰۰: ۳) زرین کوب راه شناخت عرفان را برخلاف اهل برهان که بیشتر

توجه‌شان معطوف به عقل و استدلال است را از آن افرادی که از وجه ذوقی و اشراقی بیشتری برخوردارند می‌داند و امر عرفانی و عرفان را امری معرفتی که مبتنی بر حالت‌های توصیف‌ناپذیر روحانی که انسان در یک ارتباط بدون واسطه و مستقیم با وجود پروردگار پیدا کرده است می‌داند. (زرین کوب، ۱۳۴۴: ۱۰) کدکنی نیز عرفان را نگاه جمال شناسانه به الاهیات می‌داند. (کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۹)

الاهی‌دانان و فیلسوفان دین را امری قدسی در مواجهه با روح آدمی می‌دانند. عرفا نیز دین را از ملزومات شناختن و رسیدن به خداوند می‌دانند، اما عرفان را هسته مرکزی و مهم وصال به خداوند می‌دانند که در این راه دین به سان پلکان ابتدایی برای رسیدن به این مقصود است. «با نگاهی عمیق به دین و عرفان می‌توان گفت عرفان لب و مغز دین است.» (فلاح رفیع، ۱۳۹۰: ۳۰) دریافت‌های عرفانی در کالبد زبان عرفان به مقام بیان نائل می‌شوند. عرفان اصیل و ناب را می‌توان عصاره شیرین و محترم از دین دانست که زبان عرفان در آن، زیر مجموعه زبان دین محسوب می‌شود، اما به سبک و سیاقی دیگرگونه‌تر. زیرا «زبان عرفان در واقع زبان عرفا و نحوه سخن گفتن آنان و معانی اراده شده از کلمات در هنگام بیان تجربه‌ها و مشاهده‌های درونی است. در حالی که زبان دین بحث از نحوه سخن گفتن خداوند با آدمیان است.» (همان، ۱۳۹۰: ۴۳)

۳-۱- عارف و اقتضای زبانش

در راه سیر و سلوک، شخص عارف که «والمتمصرف بفکره إلى قدس الجبروت، مستدیماً لشروق نور الحق فی سره، یخص باسم (العارف)». (عارف) نام خاص کسی است که فکر خود را به قدس جبروت متوجه سازد و پیوسته از پرتوهای نور حق، در سر خود، برخوردار باشد» (ابن سینا، ۱۳۶۳: ۴۴۱) است که از دو جنبه عملی و معرفتی بنا بر قول ابن سینا باید قدم بردارد. در این راه عرفا به تجربه‌های دینی و عرفانی گوناگونی نیل پیدا می‌کنند. جنس این قسم از تجربیات، باطنی و غیبی است که با عناوین مختلفی از آن نام می‌برند، مانند: معاینه، مشاهده، مکاشفه و... که جملگی از یک امر قدسی که به اعتباری، از اصلی‌ترین ویژگی‌های آن بیان ناپذیری است خبر می‌دهند. این بیان ناپذیری معطوف است به فراحسی و فراعقلی بودن امر قدسی. تجربیات عرفانی کسب شده از سوی عارف که هم دارای نمود و جنبه عینی و هم جنبه ذهنی است، نشأت گرفته از وجوه عینی و ذهنی یا فراعینی و فراذهنی موجود در این تجربه‌هاست. بیان این قسم از تجربیات عرفانی نیازمند به زبان مخصوصی است. چون هیچ تجربه‌ای بدون داشتن زبان ویژه خود به مرتبه آگاهی رسانی نمی‌رسد. «زبان اصطلاحی صوفیه زاده ضرورتی است که ذاتی طبیعت تجربه عرفانی است.» (نویا، ۱۳۷۳: ۱۷)

۴- زبان عرفان

استیون کتز برای زبان در فرآیندهای عرفانی کارکردهای مختلفی قائل است، از جمله: در برخی سنت‌های عرفانی، زبان ابزاریست مهم برای متحول کردن وضعیت آگاهی عارف. در برخی هم، خود زبان، واجد حیثیات متعالی و الوهی است که از طرفی هم دارای ظرفیت‌های بالایی برای اشاره کردن در باب ساحت‌های متعالی می‌تواند کارکرد داشته باشد، چون خداوند نیز با این زبان است که توانسته سخن بگوید. در برخی دیگر از سنت‌ها، عارف به وسیله زبان می‌تواند به قدرت‌های شگرفی دست بیابد. این قدرت بخشی زبان را در اوراد و اذکار عرفا که غالباً بدان توجه تام نشان می‌دهند

می‌توان دید که چه نتایج غریبی برای آن‌ها به ارمغان می‌آورد که در دیگر ساختارها و ترکیبات زبانی نمی‌توان بدین‌سان آن‌را یافت. در برخی سنت‌ها از زبان به عنوان ابزاری برای انتقال اطلاعات استفاده می‌شود که عرفا از آن بهره می‌جویند. علی‌رغم اینکه بر بیان‌ناپذیری تجاربشان تأکید می‌ورزند، اما از گزارشات دقیق و مفصلی که از مشاهداتشان به طور تفصیل ذکر کرده‌اند می‌توان دریافت که زبان نقش به‌سزایی به عنوان ابزار انتقال اطلاعات عرفانی ایفا می‌کند. (انزلی، ۱۳۸۳: ۳۱۱-۳۱۲) بدین زبان، زبان عرفان (زبان تصوّف) نیز می‌گویند که «یکی از گونه‌های کاربردی زبان است که در بیان اندیشه‌های تجربیات عرفانی به‌کار می‌رود. این زبان هم به یک دستگاه اصطلاح‌شناسی (Terminological System) قوی مجهز است و هم دارای سنت‌های زبانی خاص خود است. از این رو ما می‌توانیم به راحتی آن را با عنوان یک گونه زبانی خاص نامگذاری کنیم.» (صرفی، ۱۳۸۱: ۳۰) نويا زبان عرفانی را زبانی می‌داند که گویی به کلمات قدیم معانی دیگر می‌دهد. (نويا، ۱۳۷۳: ۵) این زبان در ابتدا به صورت زبان تفسیر صرف قرآن بوده ولی به مرور به صورت تفسیر تجربه روحانی و عرفانی عرفا و صوفیان با استفاده از کلمات کلام قرآن درآمد. پس «زبان تجربه عرفانی، همان زبان قرآن است.» (همان، ۱۳۷۳: ۱۵۶)

۴-۱- سطوح و وجوه زبان عرفان

متون عرفانی دارای ویژگی‌هایی است که مبنای آن تجربه عرفانی فرد و تبیین آن در متن توسط تجربه‌گر است. در این متون با سطوح مختلفی از زبان، بسته به نوع کارکردی که در متن حاصل آمده است مواجهیم. فولادی چهار سطح برای زبان عرفان بیان کرده‌اند: ۱- تناقضی یا شطحي ۲- محاکاتی یا رمزی ۳- استدلالی یا عقلی ۴- استنادی یا نقلی (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۵۱). این سطوح که به صورت کلی متون عرفانی را در بر می‌گیرند هر کدام نیز دارای وجوه مختلفی از زبان عرفانی هستند. متون عرفانی به اقتضای امکانات زبانی موجود در آن، از بخش‌هایی از این سطوح و وجوه برخوردار هستند. سطح استدلالی و استنادی را تعبیر به سطوح علمی می‌توان کرد و سطح تناقضی و محاکاتی را نیز می‌توان در سطح ذوقی قرار داد. (همان، ۱۳۸۹: ۱۶۱) معانی ژرف به زبانی ژرف نیاز دارند. تجربیات عرفانی چون جنبه باطنی و شهودی دارند و دور از دسترس عامه مردم‌اند، بدین‌روی عرفا برای بیان دریافت‌های خود از سطوح مختلف زبانی که هر کدام هم ظرفیت‌های زبانی مختلفی دارند استفاده می‌کنند. مانند: عبارتهای متناقض‌نما، شطحیات، استعارات، تشبیهات، مجاز، رمز و... که از آن‌ها بهره جسته‌اند تا بیان مقصود کرده باشند. البته با گونه‌های دیگری از طبقه‌بندی زبان عرفان توسط عرفا مواجهیم که دارای ساختاری متفاوتی هستند که بنا بر اعتبارهای گوناگون و معیارهایی چون احوال متکلم، شیوه بیان معانی به مخاطبین، موضوع سخن و... تقسیم‌بندی و معرفی می‌شوند. زبان‌هایی مانند: ظاهر و باطن، غیب، توحید، معرفت، اهل سکر و اهل صحو، متمکن، متشابه، حقیقت و... که هر کدام از این زبان‌ها براساس معیارهایی، بر جنبه‌ای از جنبه‌های زبان عرفان توجه و تأکید دارند. (میرباقری فرد و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۹۶-۱۹۴)

زبان، نقش ابزار هنری را برای عارف ایفا می‌کند، همان‌گونه که صنوف مختلف برای خود ابزار به خصوص دارند. زبان عرفان، زبانی ست هنری و این زبان، در زبان شعر و نثر هم می‌تواند تجلی پیدا کند و زبان عرفان را به زبانی شاعرانه مبدل سازد. عارف می‌تواند با استفاده از امکانات زبانی موجود در کلام خود و انجام چرخش‌های زبانی، برای بیان مقصودش، به زبان خود، رنگ و بوی شاعرانه ببخشد. در این بین، نقش واژگان در حمل معنا یا خلق معنا بسیار جلوه‌گر و اساسی می‌نماید که این نقش در بین زبان عرفان و شعر دارای مشترکات بسیاریست. «در بلاغت صوفیه، در

شعرهای ناب ایشان، چه منظوم و چه منثور، محورِ جمال‌شناسی، شکستن عرف و عادت‌های زبانی است، چه در دایرهٔ اصوات و موسیقی و چه در دایرهٔ معانی. در مرکزیت این قلمرو استتیک غلبه موسیقی و شطح (پارادوکس) بر دیگر جوانب هنری کاملاً آشکار است. و حقیقت امر این است که در لحظه‌های ناب صوفی، اصالت با موسیقی (یعنی کلمات) است و معانی تابع این موسیقی و الفاظاند.» (کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۲۷-۴۲۸) زبان عرفان در دست عارف، کارکرد هنری و ادبی پیدا می‌کند و با این کارکرد، پیرو اصل «تخیل» (همان، ۱۳۹۱: ۳۷) موجب آشنایی‌زدایی و تلذذ در کلام و زبان می‌شود که منجر به پیدایش وجوه مختلفی از زبان عرفان از منظر صورخیالی می‌شود. مانند، زبان مجازی، استعاره و... که بیشتر جنبهٔ محاکات و تناقضی دارند.

۵- عارف جام

از عرفا و شعرای بزرگی که وجوه زبان عرفان در آثار او متجلی شده، جامی‌ست. نورالدین عبدالرحمن جامی در سال ۸۱۷ ه. ق در محل خرجرد، جام خراسان متولد و در ۸۹۸ ه. ق در هرات وفات یافت. در شعرهای جامی، تفکرات صوفیانه، موضوعات عرفانی، قرآنی، پند و اندرز، حکمت و عشق به فراوانی یافت می‌شود. مهم‌ترین اثر منظوم جامی پس از دیوان قصاید و غزلیاتش، مثنوی هفت اورنگ جامی‌ست. سبحة‌الابرار چهارمین مثنوی هفت اورنگ می‌باشد که در بحر مزاحفات رمل مسدس محذوف مخبون (فاعلاتن فعلاتن فعلن) سروده شده است. جامی این مثنوی را مصدر کرده بنام سلطان حسین بایقرا. این مثنوی را به چهل عقد تقسیم نموده است. موضوع این دفتر ذکر مقامات سلوک، مطالب و تعلیمات اخلاقی و عرفانی و مسائل عالیّه دین است. جامی در سرآغاز هر عقد، انسان را مورد خطاب قرار می‌دهد و بعد به شرح یکی از فضیلت‌های نفسانی که به حکایت‌های نیکویی در پی ادامه آن برای بیان مقصود خود می‌پردازد ختم می‌شود. در آخر هر عقد هم مناجاتی کرده و از خداوند، آراسته شدن به آن فضیلت را خواستار می‌شود. (حکمت، ۱۳۶۳: ۱۸۴-۱۹۷)

۶- سطح تناقضی یا شطحی

در این سطح به مسئلهٔ اجتماع یافتن نقیضین در کنار هم برمی‌خوریم که در حالت کلی در کلام عرفا در شطحیات و تناقض‌پردازی‌های عرفا نمود پیدا می‌کند. عرفای بنامی مانند: بایزید، خرقانی، حلّاج، ابوسعید و عین‌القضات همدانی و... که از نام‌داران این سطح از زبان عرفان هستند در کلامشان شطح جاری و مکتوب شده است. (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۵۱) قواعد زبان به طور قراردادی و به شکل منطقی وضع شده‌اند، هنگامی که به ساحت زبان عرفان ورود می‌کند، به هم می‌ریزد و جلوهٔ تناقضی به خود می‌گیرد. یکی از دلایل این رخداد، به واسطهٔ تجربه روحی عارف و تأملات اندرونی وی است که منجر به این دگردیسی زبان می‌شود و وجه تناقضی و شطحی به خود می‌گیرد. نگارنده در این سطح از وجوه، فقط وجه پارادوکسی و حس‌آمیزی موجود در متن مثنوی را توانست برای نمونه احصاء نماید. اما از وجه شطحی، شاهد مثالی که گواه بر این وجه باشد یافت نکرده است. در ذکر شواهد در ابیات، ارجاع صفحات بر اساس مثنوی هفت اورنگ جامی، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، ۱۳۸۶، نشر اهورا انجام گرفته است، و عنوان مثنوی سبحة‌الابرار هم برای اختصار و عدم تکرار بدین صورت ذکر می‌گردد: (سبح، شمارهٔ صفحه).

۶-۱- زبان متناقض‌نما (پارادوکسی)

از مختصات زبان عرفان، زبان متناقض‌نمایی است که در آن دو سویه‌ای که ناهم‌خوانند هم‌ساز می‌شوند، دو سویه‌ای که بین‌شان تضاد برقرار باشد. در کلام شعری جامی نیز گاهی، زبان به سمت پارادوکسی بودن برای بیان مفاهیم عرفانی مدّ نظرش سوق پیدا می‌کند. پارادوکس‌های بکار رفته در اشعار جامی از جهت جنس، جملگی گفتاری یا به عبارتی قولی‌ست. یعنی جنس دو سویه پارادوکس در درون سخن وجود دارد. خود این پارادوکس‌های گفتاری هم از دو نوع پارادوکس اسنادی و ترکیبی هستند. یعنی از اسناد زبانی یک نقیض به نقیض دیگر به وجود می‌آیند. از جهت نوع نیز در این اشعار با سه نوع پارادوکس مواجه هستیم. پارادوکس روانی مانند: به غم بندگی‌اش شاد شوی، که دو عنصر عاطفی شادی و غم با هم گرد آمده‌اند و تناقض ایجاد کرده‌اند. هم‌چنین پارادوکس زبانی، مانند: داغ بی‌مرهم تو مرهمشان، که یک عنصر زبانی به نقض عنصر زبانی دیگر می‌انجامد. و نیز پارادوکس خیالی، مانند ای غمت شادی دولتمندان، که پارادوکسی‌ست که بیشتر در صور خیال رخ می‌دهد، و در ترکیب متضاد غم و شادی که نقیض هم هستند رخ داده است.

۱- از همه بگسل و با او پیوند بنه از بندگیش بر خود بند
بو که از بند غم آزاد شوی به غم بندگیش شاد شوی

(سبح، ۵۲۸)

در این ابیات جامی به زبان پارادوکسی به بندگی خداوند و به بند غم دوست پیوستن توصیه کرده و پند می‌دهد که، سالک وقتی از همه دل بگسست و با دوست پیوندی بر جانش بست و از بند بندگی پروردگار برای خودش، بندی از بندگی نهاد، آن وقت است که سالک از غم و غصه دنیا آزاد و رها می‌شود و دلش به غم بندگی پروردگار شاد و شادمان می‌گردد. در این ابیات موضوع گسستن از همه و پیوستن به خداوند را بیان می‌کند که نتیجه آن آزاد شدن از بند و غم اغیار است و از طرفی به غم بندگی خداوند دچار شدن و از این غم شاد بودن، یک ترکیب پارادوکسی را به تصویر می‌کشد.

۲- درد دم بر دم تو همدمشان داغ بی‌مرهم تو مرهمشان
رسته از خود ز پرستندگیت خواجگی یافته از بندگیت

(سبح، ۴۹۵)

این دو بیت نیز با بیان متناقض‌نمایی، مرهم بودن، داغ بدون مرهم بندگی خداوند را، برای عاشقان بیان می‌کند که، داغ بندگی داغی‌ست بی‌مرهم. اما همین داغ بدون مرهم برای عاشقان خداوند عین مرهم است. و به واسطه رها شدن از خود و نفس‌شان از پرستش خداوند، به آزادی و رهایی رسیده‌اند و بنده شده‌اند. و از غلام و بنده بودن و طاعت خدا کردن، بزرگی، آقایی و سروری یافته‌اند اما در عین اینکه بنده خداوند هم هستند. این داغ و وسم با یاد و نام بسم‌الله حضرت دوست، بر بنده نهاده می‌شود و او را از عبدالشیطان بودن به عبدالله شدن تبدیل می‌کند.

۳- ای غمت شادی دولتمندان/ لب امید بیادت خندان (سبح، ۵۴۹)

جامی در این بیت هم به بیان پارادوکسیکال، غم و شادی را برای عشق و مهر به پروردگار به کار می‌برد. این عشق و امید گرچه دارای غم و درد است اما ماهیت درونی‌اش شادی و سرور برای سعادت‌مندان است. ماحصل غم پروردگار داشتن، شادی‌ست که امیدی توأم با لبخند رضایت و سرور به همراه خود برای سالکین به همراه دارد.

۶-۲- زبان حس آمیزی

به واسطه ماهیت فرا منطقی دریافت‌های عرفانی و وجود محدودیت در زبان، در بیان این حقایق عرفانی، منجر به رویکرد خاصی در نزد عرفا شده که از هنجارگرایی در زبان، تعبیر و معنا بهره ببرند. این هنجارگرایی در سطوح مختلف به خلق وجوه مختلف زبان عرفان منتج شده که یکی از آن‌ها حس آمیزی است. حس آمیزی هم از وجوه سطح تناقضی، یا جمع بین نقیضین است. دو طرف این نقیضین با مشارکت وجه حسی و عقلی یا به کل حسی صورت می‌گیرد. عرفا در تجارب روحانی، در مقام تجرید نفس، از منطقه حواس ظاهری برون می‌روند و به عالم الوهیت که مظهر وحدت وجود است نائل می‌شوند. این مقام که بدان جمعیت خاطر هم گفته می‌شود؛ اشراق بر تمام جان عارف مستولی می‌شود. در این مرحله معرفتی، تمام مدرکات عارف، اعم از دیدن، شنیدن و گفتن عارف جملگی یکی می‌شوند و گویی به امتزاج می‌رسند و به طور واحد و گاهی به جای یک‌دیگر عمل هم می‌کنند. «به عبارتی، حس‌آمیزی، حاصل حالی است که بدان نام (جمع) داده‌اند؛ یعنی عارف از (تفرقه) حواس می‌رهد، هر حس او کارکردهای حس دیگر او را پذیرا خواهد بود.» (فولادی، ۱۳۸۹: ۲۴۷) جامی از زبان حس آمیزی که گونه‌ای از پارادوکس گفتاری است بهره برده و از این راه به بیان مطالب مورد نظرش می‌پردازد، که دارای حس آمیزی‌های اسنادی، و هم ترکیبی است. به عنوان نمونه در حس آمیزی اسنادی از نوع عقلی‌چشایی به مثال: (جان شیرین بتک و پوی دهند) را می‌توان گفت. یا، (صبر اگر چند که زهر آیین است) هم عقلی‌چشایی است. حس آمیزی‌های ترکیبی هم مانند: تلخی صبر که عقلی‌چشایی است، یا بوی لطفش، بوی از سر حقیقت، بوی امید، بوی عرفان، که عقلی‌بویایی است و در همه اینها از زبان حس آمیزی استفاده شده است.

۱- صبر بر فقر و فناش آیین کن	تلخی صبر برو شیرین کن (سبح، ۴۹۶)
۲- صبر اگر چند که زهر آیین است	عاقبت همچو شکر شیرین است (سبح، ۴۹۸)
۳- در بیابان غمت روی نه‌د	جان شیرین بتک و پوی دهند (سبح، ۵۵۵)
۴- بوی لطفش به براهیم رسید	گلشن از آتش نمرود دمید (سبح، ۴۵۲)
۵- لیک از آن گنج بجز رنج ندید	بویی از سر حقیقت نشنید (سبح، ۴۶۱)
۶- هر که یابد ز گل من بویی	بوی عرفان دهد از هر مویی (سبح، ۴۷۲)
۷- بوکه از غیب نویدی برسد	زین چمن بوی امیدی برسد (سبح، ۵۰۵)

۷- سطح محاکاتی یا رمزی

در این سطح با انواع صورخیال در کلام شاعر، به عنوان کارکرد زبانی در زبان عرفان مواجهیم که در ذیل این سطح، وجوه گوناگونی را هم شاهدش هستیم. در این سطح تمام وجوه مربوط به آن، حول محور «تصویرپردازی و رمزپردازی» که دو جنبه مهم این سطح را تشکیل می‌دهند» (همان، ۱۳۸۹: ۱۵۵) می‌گردند. زندگی‌نامه و گفتار عرفا به‌علاوه همه شعرهایی که در ساحت عرفان سروده شده‌اند، دربردارنده سطحی از سطوح محاکات هستند. تجربه‌های عرفانی که در بیداری و خواب عرفا رخ می‌دهد، دارای ماهیتی‌اند که عرفا قادر نیستند آن را تحلیل کنند، به ناچار روی به سوی،

گزارشی تصویری و خیال‌گونه می‌آورند. در این گزارش، شخص عارف از مجازها، تصویرها و رمزها و... مدد گرفته تا بتواند هاله‌ای از تصاویر غیبی-الهی را در سطح زبان معمول جاری سازد که همه این سطوح گویای سطح محاکات هستند.

۷-۱- زبان تشبیه

تشبیه در اصطلاح بلاغی یعنی همانند کردن چیزی به چیز دیگر، که در سطح محاکات جزو شاخص‌ترین مصادیق محاکات محسوب می‌شود. در زبان عرفان، عرفا برای سنجۀ جهان درون با بیرون، به زبان تشبیه روی می‌آورند تا مآلاً افادۀ معنا کرده باشند. «در زبان عرفان، از کاربرد تشبیه چاره‌ی نیست، زیرا تعبیر ذوقیات عرفانی جز با واژگان مربوط به حسیات عرفی دست نمی‌دهد.» (همان، ۱۳۸۹: ۳۵۲) جامی از زبان تشبیه به اعتبار نوعشان مانند، عقلی به حسی، حسی به عقلی و... در اشعارش استفاده کرده است.

۱-... خشم کم کن که بود روز جزا	ترک خشمت سپر خشم خدا
سازد ار دست نگیرد سپرت	دوزخ آماج سهام شررت
رویت امروز به بهروزی کن	بهر فردات سپردوزی کن
<u>حلم اگر چند گرانست چو کوه</u>	میرسد بر دل از آن رنج و ستوه
رو در آن کوه که از موج غضب	پیش از آن کت گذرد موج ز لب
<u>حلم کشتی و غضب طوفان است</u>	<u>صاحب حلم چو کشتیان است</u>
روز طوفان چو کشتی شکند	موج طوفان بهلاکش فکند...

(سبح، ۵۴۶)

در این مجموعه ابیات جامی با استفاده از زبان تشبیه به مسئله خشم و حلم پرداخته است. جامی کظم غیظ یا ترک خشم را به سپری در برابر خشم پروردگار تشبیه می‌کند که وی را در روز جزا از خشم و غضب الهی محفوظ می‌دارد. در ادامه با زبان تشبیه موضوع حلم، بردباری و شکیبایی را به کوه بزرگ و عظیمی تشبیه می‌کند که صعود به قلۀ آن سخت و خسته کننده و رنج آور است. خشم و تظاهراتش را نیز به دریا و امواج سهمگین دریا تشبیه کرده است. در تعبیری دیگر حلم را به کشتی و غضب را به طوفان و سالکی که بر مرکب این کشتی سوار است و هدایتش را در دستش گرفته است را به کشتی‌بان تشبیه می‌کند. اگر در زمان طوفان خشم، سالک کشتی بردباری و شکیبایی را کشتی بانی نکند، این کشتی در روز طوفان در اثر موج‌های این طوفان در هم خواهد شکست و شخص از پی این امواج قطعاً به هلاکت خواهد رسید. «حلم آنست که نفس مطمئنه گردد بدان‌سان که خشم و غضب باسانی در آن تحریکی نکند... ، حلم از نظر صوفیان عبارت است از کظم غیض و خویش‌داری بنده در هنگام خشم و غضب بشرط آنکه از سر عجز و بیچارگی نباشد، بلکه سالک در طمأنینه نفس به جایی رسیده باشد که در مورد خشم و غضب بتواند بر خویش مسلط باشد و با خلق خدای به مدارا رفتار کند.» (گوهرین، ۱۳۸۰، جلد ۳-۴: ۲۸۴-۲۸۶)

۲-خشم و کین چشم خرد را رمد است / نارمنده ز رمد بیخرد است
چون کشد آتش خشم تو علم / آب عفوش بزن از بحر کرم

(سبح، ۵۵۶)

در این ابیات جامی با زبان تشبیهی خشم و کین را به رمد، ورم و چشم دردی تشبیه کرده که در موضع خشم فرد خردمند گویی، رمدی‌ست در چشمان آن فرد خردمند. جامی هر کسی که از این درد و مریضی دوری نمی‌کند را بی‌خرد می‌داند و توصیه می‌کند در هنگام خشم و غضب، که از آن تشبیه به آتشی که، سرکشی و زیانه می‌کشد، با تدبیر و جوانمردی و مروت، آب عفو و بخشش و آمرزش بر آن بزن و خشم را فرو بنشان. خشم و غضب را به اعتبار زیانباری و تبه‌کنندگی در حالت استعاری به آتش تعبیر می‌کنند که چیزی جز خسران برای خشم گیرنده و خشمگین شونده ندارد. خشم را ظهور صفات قهری می‌دانند. از نظر صوفیه «خشم و غضب امری است فطری و چون سلاحی است تا آدمی بتواند به وسیله آن بسیاری از ضرر و زیان‌ها را از خود دور دارد خشم و غضب تا این حد که سلاح آدمی باشد محمود است. اما اگر از این حد تجاوز کرد و اختیار از کف ربود سخت مکروه و مذموم است... سالک باید بکوشد تا بیخ این مفاصد را در وجود خود بخشکاند تا گرفتار غضب نشود و از سبیت نفس اماره که سرچشمه همه مفاصد و بزرگترین سد و مانع سلوک است برهد.» (همان، ۱۳۸۰، جلد ۷-۸: ۲۵۲-۲۵۳)

۷-۲- زبان استعاری

در دنیای مجازی زبان، اصلی‌ترین نقش را استعاره به همراه دارد. به تعبیری بالاترین کاربرد زبان مجازی در استعاره است. به حدی که در نظام حقیقی زبان نیز استعاره دارای کارکرد و تصرف است. اساساً در دنیای عرفا و ساحت عرفان، زبان مجازی و زبان استعاره برای حفظ و پاسبانی از مفاهیم عمیق عرفانی از دست بداندیشان و افرادی که قدرت فهم معارف الهی را نداشته‌اند بوده است. بدین سبب مطالب محسوس را بجای مطالب معقول قرار می‌دادند، بدین روی که عرفا مطالبی را که نمی‌توانستند بیان کنند در پوشش استعاره و اصطلاحات خاصی که تعریف می‌کردند قرار می‌دادند. از ویژگی‌های زبانی جامی، ساختن استعاره‌های متعدد از یک موضوع است. کارکرد تعبیر گوناگون از یک مضمون با استفاده از زبان استعاره برای جامی به نوعی، تأکید و نشان دادن وجوه ذهنی متعدد و دغدغه وی در باب آن موضوع است. جامی گاهی از یک استعاره به دفعات در لابه‌لای اشعارش استفاده کرده و بدان اشاره می‌کند تا برای خواننده آن تعبیر بیشتر جلوه‌گر باشد. استعاره‌ها توان نمایان‌سازی یا پنهان‌سازی مفاهیم در متن را برای خوانندگان دارند، و برای عرفا، نوعی جاساز کردن گزاره‌های عرفانی برای اهل عرفان و معرفت در متن می‌باشد. جامی هم از نمایان‌سازی استعاری در اشعارش بهره گرفته است.

- ۱- تا درین طبع فریبنده سرای / ننه‌د حادثه زلزله پای (سبح، ۴۴۸)
- ۲- فیضی از ابر یقین بر وی ریز / تا درین مدرسه و سوسه خیز (سبح، ۴۹۷)
- ۳- ای درین خوابگاه بیخبران / بیخبر خفته چو کوران و کران (سبح، ۵۵۲)
- ۴- دام ازین وادی خونخوار بکش / دامن از صحبت اغیار بکش (سبح، ۵۳۵)
- ۵- راهبی را در دل زد غم دین / شد درین دیر دو درگوشه نشین (سبح، ۵۴۶)
- ۶- که درین دایره دیر شکست / کی برین طایفه‌ات باشد دست (سبح، ۵۴۷)

در این بین از مفاهیمی که برای جامی بسیار مهم بوده، مفهوم و ماهیت دنیاست. به واسطه تقابلی که با مفهوم آخرت برای جامی داشته است. دنیا در منظومه فکری جامی فقط وسیله‌ای بوده برای رسیدن به آخرت. در بیشتر موارد

با بیان تعبیر گوناگون، در پی نشان دادن بی‌ارزشی و ناپایداری این مفهوم برای خوانندگان و نیز سالکین است. تمام مفاهیم به کار رفته در ابیات بالا به زبان استعاری، حول محور تعبیرهای گوناگون جامی برای مفهوم دنیا است. و نیز از سویی، نشان از ذوق و تخیل وی در این استعاره پردازی‌های گوناگون و تصویرسازی‌های زیباست. در این تعبیر می‌توان، رد تشخیصی که فراوان رخ داده است را دید. استعاره‌های تشخیصی موجود در این تعبیر، برخی از آنها، جانداران گارانه و برخی هم انسان‌انگارانه‌اند. مانند: خوابگاه بیخبران و یا وادی خونخوار. هم‌چنین برخی از استعاره‌ها نیز فعلی‌اند، مانند: دایره دیر شکست، مدرسه و سوسه خیز. یکی از کارکردهای استعاره تأویل‌پذیری آن است که می‌توان از آن تأویل عرفانی یا اجتماعی یا فلسفی و... کرد. این نوع از استعاره‌ها دارای بار معنی بیشتری هستند. مانند: استعاره دیر دو در.

۷-۳- زبان رمز، نماد، سمبل

رمز به معنی اشاره با لب و دست و زبان است. «ساخت رمز به دلیل دو سویگی آن، بیش از بقیه پدیده‌ها به ساخت شخصیت انسان شبیه است. همان‌گونه که انسان وجهی ملموس (تن، خودآگاه) و وجهی غیرملموس (روح، ناخودآگاه) دارد که در عین جدایی پیوسته‌اند، رمز نیز دو وجه ملموس و غیرملموس دارد که بهتر از هر پدیده زبانی دیگر، هویت انسانی را نمایندگی میکند.» (مدرسی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۴) از دیگر وجوه محاکات آن هم در سطح عالی، زبان رمز است که قرار دارد. «زبان عرفان، در موجه‌ترین وجه آن، زبان رمزهاست.» (فولادی، ۱۳۸۹: ۴۳۱) رمز در واقع به معنایی غیر از معنای ظاهر در عبارت دلالت می‌ورزد. کلمات موجود در عالم واقع یا دنیا، در حمل و کشش معنا، محدود هستند. در مقابل، عالم معنا یا حقیقت قرار دارد که معانی در این عالم، موسع و نامحدود و فراخناک هستند. عارف در عالم واقع برای بیان معانی اخذ کرده از عالم معنا، دست به گسترش و وسیع کردن ظرفیت زبان نسبت به وضعیت قراردادی‌اش می‌زند، تا انتقال معنا حاصل بیاید و در این بین یکی از این راه‌ها از راه شکل‌گیری و شکل‌دهی زبان عرفان در شکل و هیئت زبان رمز امکان می‌پذیرد.

از لحاظ گونه‌ای رمزهای عرفانی به تعدادی شبکه‌های رمزی تقسیم‌بندی می‌شوند. فولادی شبکه‌هایی را با عنوان: شبکه رمزهای کیهانی، سفری، نوری، جانوری و... نام می‌برد. (همان، ۱۳۸۹: ۴۴۱) یکی از این شبکه‌های رمزی تحت عنوان، شبکه رمزی آبی است که فولادی از آن یاد نکرده است. اما مدرسی و همکاران، این شبکه را به همراه شبکه رمزی آملکه به هشت شبکه مورد نظر فولادی افزوده‌اند. «یکی از شبکه‌های رمزی که در عرفان اسلامی از نمود قابل ملاحظه‌ای برخوردار است، شبکه رمزی آبی است. در عرفان، به طور کلی آب و هر آنچه که به نوعی با آن در ارتباط است، در بیان رمزی از رموز عالم عرفان نقش ایفا می‌کنند.» (مدرسی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۶)

- ۱- روشنی بخش دل جامی را گل نشان آب و گل جامی را (سبح، ۵۶۴)
- ۲- ای نهال چمن جان دلم غنچه باغچه آب و گلم (سبح، ۵۶۵)
- ۳- گفت آنکس که مقیم دلم اوست تخم دل کشته در آب و گلم اوست (سبح، ۵۶۷)
- ۴- چه غم از زخم که بر آب و گل است غم از آنست که بر جان و دلست (سبح، ۴۹۷)

در این ابیات آب رمز وجود و جان آدمی است که از آن به صورت زبان رمزی برای مناجات با خداوند بهره برده است. عشق الهی و معرفت الهی را روشنی بخش قلب و وجودش می‌داند که گل باغچه جسمش که وجودش است

را پاکی و لطافت می‌بخشد. عشق الهی در جان و دل جامی چون دانه‌ای مقیم و سکنا گزیده که نشان غم دوست را نیز با خود در وجودش به همراه دارد. آب «در اصطلاح صوفیه به وجود اطلاق می‌شود و تعینات وجود را امواجی بر روی آب دانند.» (نوربخش، بی‌تا، جلد سوم و چهارم: ۲۱۹)

۷-۴- زبان کنایه

زبان کنایی، زینت دهنده‌ای است انعطاف‌پذیر، که به عارف این مجال را می‌دهد به مدد این شگرد ادبی، کلام خود را به واسطه حیا، خجالت، ترس از بیان صریح کلام، آشنایی‌زدایی، زیبایی‌آفرینی، عدم بازخواست و نیز برای در امان ماندن از خطر، دشواری بیان عقاید و ابلاغ مطالب عرفانی، چه در برابر حاکمیت رسمی و چه دینی و مذهبی، استفاده می‌کرد و سخن خود را غیر مستقیم و پوشیده در لفافه می‌گفت. در این میان خوانندگان را هم به یک، تردید و دودلی در برداشتشان از مفهوم کلام می‌رساند.

۱- <u>بر فرازنده فیروزه رواق</u>	شمسه زرکش زنگاری طاق
<u>تاج بر سر نه زرین تاجان</u>	عقده بند کمر محتاجان
جرم بخشنده بخشاینده	<u>در بر همه بگشاینده</u>
ابر سیرابی تفتیده لبان	<u>خوان خرسندی روزی طلبان</u>

(سبح، ۴۴۹)

۲- <u>قفل حکمت نه گنجینه دل</u>	زنگ ظلمت بر آئینه دل...
<u>نقد کان از کمر کوه گشای</u>	صبح عیش از شب اندوه نمای

(سبح، ۴۵۰)

۳- گفت با واهب روزی بگرو یا از این مایده برخیز و برو (سبح، ۵۰۷)

در این ابیات جامی با تعبیرات و توصیفات گوناگون با زبان کنایی به وصف خداوند می‌پردازد. در این ابیات با زبان کنایی اوصاف خداوند را به توصیف می‌کشد که همگی از مقام عرفانی و معرفتی جامی سرچشمه می‌گیرد. خداوند به عنوان اصلی‌ترین و بنیادی‌ترین مفهوم موجود در دایره مفاهیم بشری و عرفانی است. عشق و محبت به خداوند به عنوان یک امر قدسی، یک حقیقت بدون تعین و بدون شکل است که ماورای تصورات و اوهام بشری در سپهر ادب عرفانی و ادب فارسی به عنوان نقطه مرکزی است که تمام مفاهیم دیگر حول این محور و معطوف به این محور هستند.

۷-۵- زبان تمثیل

تمثیل در بین کارکردهای زبانی از بسامد بالایی به عنوان یک نوع ادبی برخوردار است. در این مثنوی هم شاهد بسامد بالای تمثیل به عنوان یک کارکرد زبانی در آن هستیم. جامی برای تفهیم و رساندن پیام به مخاطب و روشن‌گری مطلب، از زبان تمثیل در این اثر که، دارای کثرت، کیفیت و نیز تنوع بالای است بهره برده است. زبان تمثیل از بارزترین مشخصه‌های زبانی جامی است به حدی که می‌توان گفت به واسطه ابیات زیاد تمثیلی در آثارش، تشخیص سبکی و اختصاصی جامی، از زبان تمثیل است. در این تمثیل‌ها با ساختاری داستانی و روایی در قالب تمثیل‌های کوتاه و بلند مواجه هستیم. جامی از هر دو گونه تمثیل انسانی و حیوانی استفاده کرده است. وی در تمثیل‌هایش از لحاظ تحلیل

صوری، ابتدا فضا سازی برخورد شخصیت‌ها را انجام می‌دهد و در خلال داستان به توصیف دقیق و رسا از فضای داستان و شخصیت‌های داستان می‌پردازد. در بُعد تحلیل محتوایی هم تمثیل‌ها دارای یک پیش زمینه، تمنا، الزام، برخورد تمنا با الزام و نتیجه آن و در پایان، پیام تمثیل را دارا می‌باشند. در تمثیل‌ها ابیات ماجرا و واقعه غالباً با هم پیوند معنایی دارند و از طرح پیچیده‌ای برخوردار نیستند و در زمان و مکان مشخصی اتفاق می‌افتند که در آن شخصیت‌هایی در آفرینش داستان حضور دارند، چه انسانی یا حیوانی. برای جامی حکایت‌ها و تمثیل‌ها فقط برای صرف انتقال معنا نیست، بلکه در پی القای حس لذت از حکایت‌ها برای مخاطبین هم بوده است.

۱- حکایت آن پادشاه مریض که از دست دو طبیب نبض او باعتدال نمی‌جست و تا قاروره وجود یکی نشکست مزاج وی از علاج دیگری بصحت نپیوست (سبح: ۴۷۴)

۱- داشت آن شاه ببالین دو حکیم	هر دو دانا و خردمند و کریم
لبشان با دم عیسی همدم	کفشان راحت هر رنج و الم...
شاه بیمار ز تغییر مزاج	واندو در کار بتدبیر علاج...
هر چه این گفתי آن وا دادی	هر چه آن بستی این بگشادی...
شاه را بود وزیری زیرک	آن تعصب چو بدید از هر یک
حیلۀ کرد بدانائی ساز	کان دو دانا بیکی آمد باز
زان یکی شاه چو شد چاره پذیر	قصه را کرد برو عرضه وزیر
گفت از آنجا که بما گفت خدای	که عمارت گر این طرفه سرای
گر بفرض از یکی افزون بودی	هر دمش حال دگرگون بودی
طشت خورشید ز بام افتادی	کار گردون ز نظام افتادی...

حکایت تمثیلی پادشاهی که در دربارش دو طبیب در اختیار داشت که در طبابت بسی حاذق و ماهر بودند و گویی نفسشان چون دم عیسی و دستشان شفای هر درد و بیماری بود. پادشاه به خاطر تغییر مزاج بیمار شده بود و این دو طبیب در پی درمان بیماری وی دست به کار شده بودند. اما بخاطر تداخل در شیوه درمان دو پزشک، حال پادشاه رو به وخامت نهاد و به حدی رسید گویی اجلش نزدیک شده بود. اما پادشاه وزیری زیرک و دانا داشت، از ماجرا باخبر شد و زان پس با ترفندی یک پزشک را برای درمان به خدمت گرفت. شاه از وزیر سراغ دیگری را گرفت که وزیر گفت: از آنجا که خداوند به ما فرموده اگر در آفرینش هستی دو خدا میبودی اوضاع جهان دچار اختلال و دگرگونی می‌شد و در نظم خلقت فساد و تباهی و رسوایی صورت می‌گرفت و به قول مثل معروف، تشت رسوایی هستی از بام می‌افتاد. جامی در این حکایت با زبان تمثیلی، مسئله یگانگی و یکتایی خداوند را در قالب این داستان تمثیلی با رویکرد برهان وحدت هماهنگی عالم به اثبات می‌رساند و علت و برهان اثبات وحدت، یگانگی و توحید خداوند در نظام خلقت و آفرینش را با مثالی به بیان در می‌آورد که علل ایجاد تباهی در چند خدایی چیست. اندیشه وحدت وجود در این داستان ناظر به تفکرات ابن عربی است. توحید در لغت به معنی یکی دانستن خداوند، و در علم کلام، یگانه دانستن و یکتا شمردن پروردگار است. در نقطه مقابل، شرک قرار دارد که از گناهان کبیره است. بالاترین و والاترین نوع توحید، توحید الهی است. توحید الهی «آنست که حق سبحانه و تعالی در آزل ازال بنفس خود نه بتوحید دیگری، همیشه

بوصف وحدانیت و نعت فردانیت موصوف و منعوت بود» (کاشانی، ۱۳۸۸: ۲۲) دم عیسی یا مسیح‌احد نیز از تعبیر عرفانیست که از دو قسمت دم و مسیح تشکیل شده، و دم به معنی نفَس، استعاره از نفحه الهی است که حضرت مسیح از وجود مبارکش برای آنان که از لحاظ عرفانی دچار نقص هستند و نفس و وجودشان گویی مرده استفاده کرده و آن‌ها را زنده می‌کند.

۶-۷- زبان تلمیح

زبان تلمیح به عنوان یکی از عناصر جذّاب و صنایع معنوی بدیع، برای بیان مطلب، گواه سخن، تقویت کلام در متن و خلق مضمونهای عمیق در شعر در دست شاعر، به عنوان یکی از کارکردهای مفید در زبان عرفان و ابزاری کارآمد به‌کار می‌آید. در اشعار جامی به واسطه قرآن‌دانی و تفکر مذهب‌گرایانه، بیشترین نمود تلمیحاتش آیات قرآن و اشارت‌های دینی و مذهبی است. بدین صورت که قسمتی از آیات قرآن یا احادیث را به صورت محتوایی، در بین شعرش به کار می‌بندد. به همین علت تلمیحات جامی بیشتر صبغه اسلامی دارد. تلمیحات جامی در وجه خبر مدارانه است و در بیان مطالبش بیشتر در پی خبر دادن با تلمیح به مخاطب است. تلمیحات جامی ساده و مختصرند. در بیان آیات، قسمتی از آیه را که در بین کلامش کاربرد دارد و می‌تواند حق مطلب را ادا کند را به صورت اقتباسی می‌آورد.

۱-وز تواضع بصفی داد خدا مژده تاب علیهِ و هدی (سبح، ۵۴۳)

۲-تابش مشعله تاب علیهِ ریخت انوار هدی بین یدیه (سبح، ۴۴۹)

در این ابیات با زبان تلمیح به مسئله توبه و آفرینش انسان و اینکه خداوند برای از بین بردن ظلمات و تیرگی معصیت و گناه حضرت آدم (ع)، به وی نوری از توبه عنایت فرمود و نور هدایت بر وی افکند. این ابیات تلمیحی است به آیهی: فتاب علیه انه هو التواب الرحیم (بقره، ۳۷). و موضوع توبه به عنوان نوری که مایه هدایت انسان است و اینکه باب توبه، بابی از ابواب لطف و رحمت الهی است اشاره می‌کند و سالکین باید به این باب توجه و تمسک بجویند.

۷-۷- زبان تأویل

زبان تأویل از لحاظ بعد تأویلی، همسو با دو نظریه ظاهر و باطن و نظریه تلاقی است. این دو نظریه در پی اینند که نشان دهد، هر ظاهری، باطنی دارد و چون این باطن در دسترس نیست، فقط با تأویل آن ظاهر، دستیابی بدان ممکن می‌شود. «اصل این چنین نظریه‌یی درباره تأویل قرآن مجید ارائه شده است و عرفا، معمولاً آن را به حدیث نبوی (انّ للقرآن ظهراً و بطناً و بطنه بطناً الی سبعة أبطن) مستند می‌کنند.» (فولادی، ۱۳۸۹: ۱۸۶) اما در نظریه تلاقی تأویل، ماحصل به هم رسیدن نفس نویسنده با نفس خواننده در متن است. در این نظریه رابطه لفظ و معنا رابطه‌ای متقاطع است، برخلاف نظریه ظاهر و باطن که این رابطه متوازی است. به عبارتی در نظریه تلاقی، که مبتنی بر فرا رفتن از متن و کشف روحانی است، اما دیگری مبتنی بر فرو رفتن در متن و فهم عقلانی است. به عبارتی ساحت هرمنوتیک عرفانی در برابر ساحت هرمنوتیک غیر عرفانی. (همان، ۱۳۸۹: ۱۸۷-۱۸۸)

زبان تأویل از علوم مهم در فهم آیات قرآن کریم از جنبه باطنی آن است. جامی هم به این امر توجه نشان داده و در اشعارش، تأویلات متعددی از بعضی آیات قرآن بر طبق نظریه تلاقی و به زبان تأویل مستقیم انجام داده که در مواردی جزو نوادر تأویلات در آن باب محسوب می‌شود که رنگ و بوی تازگی در نوع تأویل را نیز دارا می‌باشد.

مانند تفسیر (بسم الله) که، الف آن را سرّ و نور وحدت دانسته و ب آن را هم نشان کثرت تأویل کرده است، و بسیار خاص جلوه می‌کند که بدین صورت از دیگر مفسرین تأویل نشده است. در مبحث معرفت‌شناسی عرفانی، تأویل جزو طرق خاص رسیدن به باطن قرآن است، جامی نیز با به بوتۀ بیان در آوردن اعتقادات و ژرفای نگاه عرفانی خود نسبت به آیات قدسی، سعی در جلوه نمودن باطن عرفانی و روح سبحانی خود در عالم عرفان است.

۱- ابتدای بسم الله الرحمن الرحيم المتوالی الاحسان...
نافۀ آهوی تاتارست این نفخۀ طبلۀ عطار است این...
سکناتش بسکون راهنمای روح را در کنف فضل خدای
نقطه‌هایش چو فروزنده نجوم بشیاطین قوی الوهم رجوم
شکل تشدید کزو شانه‌نماست فارق شدت معنی ز رخاست...
کردی از بسملۀ تاج افرازش عقد توحید حمایل سازش
نیست در گوش دل اهل نظر هیچ زیور به ازین عقد گهر
(سبح، ۴۴۶-۴۴۷)

جامی در این ابیات با زبان تأویل سعی در تفسیر و تعبیر ذوقی از حروف بسم الله الرحمن الرحيم می‌کند. در ابیات ابتدایی به زبان تشبیه از بسم الله تعبیر به آب حیات، زندگی بخش، نافۀ آهوی تاتار، نفخۀ طبلۀ عطار و... می‌کند. در ادامه هر حرف از آیه شریفه را تعبیر به درهای بهشت می‌کند که اسرار شگرف الهی در حرف به حرف حروف این شریفه درج و نهان شده است. در ادامه به تأویل از حروف (ب) بسم الله تا سکون تشدید این آیه شریفه می‌کند و در انجام این ابیات، این شریفه را تأویل به تاج و گردنبندی می‌کند که گوهر نشان به اوصاف الهی شده و از سویی رشته بسم الله مانند رشته توحید است که در نظر اهل توحید هیچ پیرایه و زینتی بهتر و زیبنده‌تر از این رشته و گردنبند توحید نیست.

۷-۸- زبان اشارت

زبان اشارات به عنوان یکی از کارکردهای زبان عرفانی از عوامل تأثیرگذار در آن محسوب می‌شود. در این زبان گوینده یا نویسنده در پی انتقال معانی بسیار در کلمات اندک و کوتاه و مختصر است. جامی هم از زبان اشارات در خلال ابیاتش برای بیان مطالب و ذکر معانی مورد نظرش به عنوان یک آرایه و کارکرد زبانی بهره برده و بر فراخنایی کلامش افزوده است. بیشتر اشارات حول آیات دینی و اشارات مذهبی می‌گردد و بدان صورت خبری از اشارات تاریخی، اسطوره‌ای، پهلوانی و اجتماعی نیست، این هم به خاطر مذهبی و عارف بودن جامی است.

۱- گوشش از حلقه اخلاص، گران دیده عشق به رویش نگران (سبح، ۵۷۴)

در این بیت نیز جامی با زبان اشاری از واژه حلقه، تعبیر به بندگی و بنده خداوند و مطیع وی بودن می‌کند.

۷-۹- زبان تکرار

یکی از خصایص سبکی و زبانی جامی زبان تکرار است. وی از این صنعت ادبی، برای اهمیت بخشی و تأکید بر کلام مورد نظر خود بهره می‌برد. این تکرارها نه تنها در واژگان مشخص، هم خانواده، یا مترادف رخ می‌دهد، بلکه در

مضمون‌ها، داستان‌ها و ابیات مشابه به هم نیز رخ می‌دهد. زیرا جامی برای استوار کردن مضمون‌ها و موتیف‌های ذهنی خود در ذهن خواننده به صورت تکراری و چرخشی، سعی در تداعی معنا در افکار مخاطب خود می‌کند و گاهی با تکرارهای متعدد یک واژه، در یک بیت، یا ادبیات مختلف سعی در جلوه دادن ذهنیت خود در نزد خواننده نسبت به آن واژه یا مضمون است و خواننده با ادراک ذهنی و بصری پی به دغدغه ذهنی شاعر نسبت به آن واژه، به عنوان گرانی‌گاه بودنش در شعر، کلام و افکار جامی می‌برد.

- ۱- جلوۀ حسن ز و صافی اوست سکه عشق ز صرافی اوست (سیح، ۶۳)
- ۲- عشق شست از دل من نقش هوس عشق با عشق همی بازم و بس (سیح، ۸۰)
- ۳- ای دلت شاه سراپرده عشق جان تو زخم بلا خورده عشق...
- بی‌قراری سپهر از عشق است گرم رفتاری مهر از عشق است...
- گوهر زندگی از عشق طلب گنج پایدگی از عشق طلب...

(سیح، ۵۱۴)

یکی از واژگان و مفاهیمی که نقش بسیار کلیدی در این مثنوی دارد واژه عشق و متعلقات آن است. گویا جامی دغدغه عشق سراپای وجودش را در بر داشته که بدین گونه واله و شیدا صفت، داد عشق را در صفحه صفحه دفترش سر می‌دهد. واژه عشق در گفتمان عرفانی صوفیان از اهمیت بالایی برخوردار است. جامی نیز پیوند عاطفی بین عبد و معبود و تمام تحرکات در ذره ذره عالم هستی، و مایه حیات آدمی و نامی شدن وی و امتزاج این حالت شدید عاطفی با عرفان و تجربه عرفانی و... را در ابراز واژه عشق به زبان عرفانی تکرار به بوتۀ بیان در می‌آورد.

۷-۱۰- زبان مجازی

از دیگر وجوه زبان عرفان مجازی است. مجاز از گسترده‌ترین و مهم‌ترین مباحث بلاغی محسوب می‌شود، به واسطه اینکه، در دو ساحت معانی و بیان به کار می‌رود. از سویی، زیر بنایی هم برای استعاره محسوب می‌شود. عده‌ای مجاز را مرادف دروغ و کذب در برابر حقیقت دانسته‌اند، اما، «هدف از مجاز، بیان معانی گسترده است؛ مجاز به دلیل دارا بودن (تأویل) و بیان (حقایق) پنهان، با دروغ کاملاً تفاوت دارد؛ زیرا دروغ، اساساً در تعرض با حقیقت است و دروغگو در پی ضدیت با حقیقت و القای معنای مخالف با آن است؛ حال اینکه مبنای مجاز، به دلیل داشتن (تأویل) و تطابق با روح و حقیقت معنایی، بر حقیقت بنا شده است. بر این اساس، مجاز یکی از ویژگی‌های زبانی است که برای انتقال معانی گسترده در قالب محدود الفاظ به کار می‌رود.» (فقهی‌زاده و محمدی، ۱۳۸۹: ۹۹)

- ۱- زیر آن ز آب و گل و آتش باد چار در خانه آغاز نهاد (سیح، ۷۶)
- ۲- تخم لقمه است در آب و گل تو نکند جز چو خودی حاصل تو (سیح، ۸۷)
- ۳- چه غم از زخم که بر آب و گل ست غم از آنست که بر جان و دلست (سیح، ۹۷)
- ۴- روشنی بخش دل جامی را گل نشان آب و گل جامی را (سیح، ۵۶۴)

در همه ابیات بالا جامی به زبان مجازی به مسئله وجود جسمانی انسان در تقابل با مرتبه تنزل یافته از روح انسان اشاره دارد. جامی در این ابیات به صورت زبان تکرار از یک تعبیر استفاده کرده که به سرشت اولیه انسان از آب و گل نیز نظر داشته است. «بدانکه روح آدمی بذات با جسم است. هیچ ذره‌ای از ذرات جسم نیست که روح بذات با آن

نیست و بر آن محیط نیست، و با اینکه چنین است جسم در مکان خودست و روح در مکان خود و جسم بمقام روح نمیرسد.» (گوهرین، ۱۳۸۰، جلد ۳-۴: ۴۴) آب و گل یکی از ترکیب‌های پر کاربرد در کلام جامی به زبان مجاز است. جامی به جسم و وجود جسمانی مان همانند روح نظر دارد که روح ما را در خود مسکن داده، در واقع این دو درکنار یکدیگر از بدو تولد تا روز وداع از نشئه دنیا، در کنار یکدیگرند و بر هم تأثیر و تأثر دارند.

نتیجه‌گیری

از آثار مهم جامی که در بر دارنده زبده اندیشه و افکار جامی که در آن قالب جهان‌بینی دینی، فلسفی و عرفانی وی موجود است، مثنوی سبحة الابرار جامی‌ست. در برآیند کلی، آنچه به عنوان رویکرد خاص جامی از امکانات زبانی در زبان عرفان بسیار مشهود و مبرهن است، این است که جامی برای بیان معانی عرفانی و اخلاقی خود، بیشترین رویکردش در وهله اول، متوجه به زبان تمثیل و حکایت است، چه حکایت کوتاه بوده و یا بلند. جامی از ظرف تمثیل به عنوان پر بسامدترین امکان زبانی برای حلاوت بخشی به زبان خود، در بهترین وجه و شکل ممکن، در قالب تمثیل‌های حیوانی یا انسانی استفاده کرده که بتواند معنا و مفهوم مورد نظرش را در این قالب به خوانندگان و سالکین عرفان برساند. در وهله بعد، زبان تشبیه بیشترین سهم را از وجوه زبانی به خود اختصاص داده تا به جامی برای تقریب معناهای قدسی در کلامش کمک کرده باشد. در مرتبه دیگر، زبان استعارات و رمز و نمادهاست که قرار دارند، تا اصطلاحات عرفانی و معانی عمیق عرفانی، اعم از عشق، آب حیات، دنیا و... را برای مخاطبینش به بیان در بیاورد. از دیگر وجوهی که در سطح نازلتری هستند، زبان تلمیح، کنایه و مجاز است. در مورد زبان تکرار هم آنچه یافت شده، آن است که جامی برای مهم جلوه دادن برخی از مطالب از زبان تکرار عامدانه و آگاهانه بهره می‌جوید. بدین روی زبان عرفان جامی به واسطه نوع سبک شعری وی دارای ساختاری ساده است اما این سادگی موجب عدم فخامت شعریش نیست بلکه زبانی پخته و به‌دور از افراط و تفریط است. جامی به اعتبار دانش‌های مختلفش، در شعرش می‌توان، وزن و زبان شعری زیبا و استوار را مشاهده کرد که از چه مایه شعری برخوردار است. کلام شعری جامی در نگاه اول این‌گونه است که مختص سالکین سروده شده، اما به اعتبار دارا بودن وجوه تعلیمی و زبان عرفانی خاصش می‌تواند مورد بهره‌برداری عموم مخاطبینی که ذوق عرفانی دارند نیز برسد. شعر جامی به واسطه برخورداری از زبان تأویلات قرآنی، که در آن به تفسیر و تعبیر آیات قرآنی می‌پردازد، توانسته افق‌های ناگشوده حکمت و عرفان را در اندیشه سالکین و مخاطبینش بگشاید.

منابع

قرآن کریم

- ابن سینا، (۱۳۶۳)، *اشارات و تنبیهات*، ترجمه و شرح حسن ملکشاهی، تهران: انتشارات سروش
- احمدوند، ولی محمد و محمدرضا تاجیک، (۱۳۹۷)، «*زبان عرفان و قدرت در عصر ایلخانان*»، ویژه‌نامه فلسفه عرفان، صص ۲۳۷ - ۲۶۰
- استیس، والتر ت، (۱۴۰۰)، *عرفان و فلسفه*، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: انتشارات سروش
- انزلی، سیدعطاء، (۱۳۸۳)، *ساخت‌گرایی، سنت و عرفان*، قم: انجمن معارف اسلامی ایران ناشر آیت عشق
- پالمر، فرانک، (۱۳۶۶)، *نگاه تازه به معنی‌شناسی*، ترجمه کوروش صفوی، تهران: نشر مرکز
- جامی، مولانا عبدالرحمان بن احمد، (۱۳۸۶)، *مثنوی هفت‌آورنگ*، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چاپ دوم، تهران: انتشارات اهورا-مهتاب
- حکمت، علی اصغر، (۱۳۶۳)، *جامی*، تهران: انتشارات توس
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۴۴)، *ارزش میراث صوفیه*، تهران: انتشارات آریا
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، *موسیقی شعر*، چاپ سیزدهم، تهران: نشر آگه
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات سخن
- صرفی، محمدرضا، (۱۳۸۱)، *صغیر سیمرخ*، تهران: نشر چشمه
- فقهی‌زاده، عبدالهادی و نرجس توکلی محمدی، (۱۳۸۹)، «*تشابه در روایات و کارکرد (مجاز) در پیدایش و رفع آن*»، مجله پژوهشهای قرآن و حدیث، سال چهل و سوم، شماره دوم، پاییز و زمستان، صص ۹۳-۱۱۴
- فلاح رفیع، علی، (۱۳۹۰)، *قامت زبان در ساحت عرفان*، تهران: نشر علم
- فولادی، علیرضا، (۱۳۸۹)، *زبان عرفان*، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی
- کاشانی، عزالدین، (۱۳۸۸)، *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، تصحیح جلال‌الدین همایی، چاپ نهم، تهران: انتشارات موسسه نشر هما
- گوهرین، سیدصادق، (۱۳۸۰)، *شرح اصطلاحات تصوف*، جلد سوم و چهارم، تهران: انتشارات زوآر
- مدرسی، فاطمه و رحیم کوشش و یاسر رحمتی، (۱۳۹۶)، «*شبکه‌های رمزی در غزلیات عطار*»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال دهم، شماره یکم، شماره پیاپی سی و پنجم، صص ۱۱۳-۱۳۲
- میرباقری فرد، سیدعلی اصغر و معصومه محمدی، (۱۳۹۴)، «*عبارت و اشارت در زبان عرفانی*»، پژوهشنامه عرفان، دو فصلنامه، شماره پانزدهم، صص ۱۹۳-۲۱۶
- نوربخش، جواد، (بی‌تا)، *فرهنگ نوربخش*، جلد سوم و چهارم، چاپ اول، تهران: انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی
- نویا، پل، (۱۳۷۳)، *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ترجمه اسماعیل سعادت، تهران: مرکز نشر دانشگاهی
- هایدگر، مارتین، (۱۳۸۹)، *شعر، زبان و اندیشه*، ترجمه عباس منوچهری، تهران: انتشارات مولی
- یوسفی، غلامحسین، (۱۳۸۸)، *چشمه روشن*، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات علمی

Analyzing the language of mysticism in Jami's Mathnawi Subhat al-Abrar

Abstract:

Analyzing the various aspects of mysticism in texts rich in mystical meaning and content has always attracted the attention of researchers. Mystics, in expressing their mystical and intuitive experiences, whether from an educational or artistic perspective, have had to utilize various verbal and spiritual tools of language, as well as the aesthetic aspects of language, in a specific format. These experiences, rooted in the innermost and most personal aspects of the mystic's life and emerging from a transcendent world, cannot be confined within the limits of reason. Consequently, the language of mystics represents a system of discourse that is distinct from common and conventional language, typically referred to as mystical language. Mystical language has various features, dimensions, and functions, encompassing multiple levels such as contradictory, unitive, symbolic, and more. It also includes various aspects like metaphorical, figurative, and comparative, which the mystic employs according to their situation and the needs of their discourse, adapting each aspect to serve their expression. In this article, we will examine the Mathnawi Subhat al-Abrar by Jami, which contains ethical, educational, and mystical themes, from the perspective of mystical language through content analysis. Our aim is to demonstrate how Jami has drawn upon the beautiful aspects and capacities of this language to convey mystical emotions and thoughts to his audience.

Keywords: language of mysticism, Subhat al-Abrar, Jami

«کیفیت زمان‌پریشی در چند شعر نزار قبانی با تکیه بر نظریه زمان‌روایی

ژرار ژنت»

حورا قهرمانی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

hoora.ghahremani@yahoo.com

صفایی سنگری، علی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان

Safayi.ali@guilan.ac.ir

چکیده

از جمله تکنیک‌های اصلی در تحلیل متون ادبی روایی، بررسی و نقد روایت‌پردازی متن با توجه به چگونگی کاربرد زمان است. ژرار ژنت، منتقد فرانسوی، زمان را بر پایه سه مولفه نظم، تداوم و بسامد بنا نهاده است. نزار قبانی از جمله شاعران عرب زبان معاصر است که شهرت و جذابیت اشعارش از مرزهای کشورهای عربی نیز فراتر رفت تا جایی که امروزه کمتر ادب‌دوستی را می‌توان یافت که با اشعار قبانی آشنا نباشد. کیفیت زمان در اشعار قبانی از جمله عناصر تأثیرگذار در روایت او است. قبانی در روایت خود به گونه‌ای هدفمند و ازپیش‌تعیین‌شده از تکنیک‌های زمانی (شتاب و درنگ‌های زمانی) بهره می‌جوید. مسأله اصلی این مقاله بررسی چگونگی به کارگیری این عنصر و تأثیر آن بر کلیت روایت قبانی است. در این پژوهش با بهره‌گیری از نظریه زمان‌روایی ژرار ژنت و همچنین با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و از طریق گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی، پنج شعر نزار قبانی را که بن‌مایه‌های روایی آن‌ها قوی بود، از منظر زمان‌روایی، توصیف و تحلیل شد. نتایج تحلیل و بررسی این پژوهش، کاربرد گسترده و متنوع درنگ را در مقایسه با شتاب، در اشعار قبانی نشان می‌دهد. کاربرد بالای درنگ، متن را به سوی تصویری شدن هدایت می‌کند و همچنین نوع ادبی متن را سوررئال می‌سازد. در این اشعار از میان عامل مهم شتاب زمانی (حذف، نقل و فلاش‌فوروارد)، تنها حذف است که پرش‌های زمانی را در جهت تعلیق و ابهام موجب می‌شود. نقل و فلاش‌فوروارد، هر دو در اشعار مذکور در خدمت درنگ زمانی به کار رفته‌اند. حائز اهمیت اینکه تمام عوامل کاهش شتاب (فلاش‌بک، درنگ توصیفی و تکرار) در اشعار مورد بررسی، در جایگاه غالباً مشخصی با هدف ارتباط بی‌واسطه و آنی مخاطب به کار گرفته می‌شود و به غزلوارگی شعر او کمک می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نزار قبانی، زمان، روایت، ژرار ژنت.

۱- مقدمه

روایت، نوعی از کلام و سخن است که رویداد یا رویدادهایی را بیان می‌کند. روایت به تعبیری ساده و در عین حال رسا، عبارت از متنی است که قصه را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد. بنابراین کلیه متون ادبی را که دارای دو خصوصیت وجود قصه و حضور قصه‌گو باشد، می‌توان یک متن روایی دانست (رک: اخوت، ۱۳۷۱: ۸). هر داستان با بیان حادثه‌ای آغاز می‌شود که این حادثه به تدریج و در بستر زمان، از سوی راوی و در ضمن ترکیب با حادثه‌های دیگر، جهان ویژه متن را می‌سازد. راوی داستان بر اساس ادراک یا سلیقه هنری خویش، بخش‌هایی از حادثه را برمی‌گزیند و بخش‌هایی دیگر از آن را رها می‌کند و با ترکیب و مقدم و مؤخر داشتن زمان حوادث، طرح داستان را می‌آفریند. بنابراین، علاوه بر علیت، آنچه در تبدیل یک حادثه به داستان، نقش اساسی دارد، عنصر زمان است و چگونگی تبلور زمان در روایت یکی از مسائل مهمی است که در نظریه‌های ساختارگرایی مطرح شده است.

در هر روایت دو نوع زمان وجود دارد: «نوع اول، بستر تمام حوادثی است که پیاپی و هم‌خوان با لحظه‌ها، زنجیروار شکل می‌گیرد. زندگی انسان‌ها در بستر آن جاری است و مشهور به زمان واقعی، گاه‌شمارانه، عمومی، مکانیکی، تقویمی (کرونولوژیک) است. نوع دوم، زمان روایت است که در مقابل زمان واقعی وجود دارد و از آن با عناوین: زمان روایی، خصوصی، درونی، ادراکی و یا خیالی یاد می‌کنند» (مندنی پور، ۱۳۸۳: ۱۱۴).

در زمینه زمان‌بندی متن روایی، ژنت از نخستین کسانی است که به صورت جدی به مسأله زمان در روایت پرداخته است و جامع‌ترین بحث را ذیل ناهم‌خوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است و با اعتقاد به سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و نظم زمانمندانه روایت، به مقایسه ترتیب رخدادها با بخش‌های زمانمند در حوادث و چگونگی انتظام آن در متن روایی پرداخته است. نظریه ژنت، محور اصلی نقد ساختارگرایانه بسیاری از آثار ادبی قرار گرفته است. او مسیر چرخش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی، به سه مبحث عمده نظم یا ترتیب، تداوم یا دیرش و بسامد تقسیم می‌کند (رک: لوته، ۱۳۸۸: ۷۲).

اصول نظری روایت‌شناسی از سال ۱۹۶۰ به بعد، تحت تأثیر صورت‌گرایی و زبان‌شناسی ساختارگرایی سوسوری قرار گرفت و نظریه پردازان بزرگی در این حوزه جای می‌گیرند؛ از جمله کلود لوی استروس: «تحلیل ساختاری اسطوره یا تقطیع اسطوره‌ها به واحدهای دلالتی پایه یعنی اسطوره‌بن‌ها»؛ تزوتان تودوروف: «دستور زبان روایت یا کارکرد عناصر روایی همانند مقوله‌های نحوی»؛ کلود برمون: «برشمردن ویژگی‌های منطق روایی»؛ ای. جی گرامس: «الگوی کنشگر؛ تمایز بین روساخت‌ها و ژرف ساخت‌ها»؛ رولان بارت: «بررسی مفهوم رمزگان روایی»؛ و ژرار ژنت: «نظریه زمان در روایت». ژرار ژنت در کتاب گفتمان روایت (۱۹۸۰)، بین روایت و روایتگری تمایز قائل شد و به بسط مفاهیم روایت‌شناسی پرداخت. وی روایت را نیز به اجزای تشکیل دهنده آن تقسیم می‌کند و به متنیّت و روند نقل یا روایتگری توجه بسیاری دارد. قبانی، از چهره‌های برجسته صد سال اخیر شعر عرب است که کلمه، معنا و عناصر آرایش کلام و... هر کدام جایگاه ویژه و از پیش تعیین شده‌ای در مسیر روایت و گاه آفرینش مفهوم دارند. زمان در اشعار او متناسب با ژانر ادبی متن، شتاب می‌گیرد و گاه ایستا می‌شود و گاه به کندی جانی تازه می‌گیرد.

۱-۱- بیان مسأله

نزار قبانی از جمله شاعران معاصر عرب زبانی است که در روایت اش، پریشانی زمانی از منظر دیرش و شتاب دیده می‌شود. این عدم تعادل مانع از شکل‌گیری درست عنصر روایت در اشعارش شده است. در این مقاله با بررسی چگونگی زمان پریشی چند شعر او، عوامل کاهنده و شتابنده زمانی اشعار قبانی از منظر زمان روایی ژرار ژنت بررسی می‌گردد و از آن رهگذر می‌توان به نوع روایت قبانی پی برد. از آنجا که قبانی شاعری است که محبوبیت فراملیتی دارد بنابراین بعد از بررسی نوع روایت و زمان پریشی اشعار او در نگاه کلان تر، می‌توان به علایق روایی مخاطبین در عصر حاضر نیز پی برد. در این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی در پی پاسخ به این سؤال کلی هستیم که زمان در اشعار روایی مذکور با نظر به الگوی زمانی روایت در نظریه ژانت، چگونه است؟

۱-۲- پیشینه پژوهش

از آنجایی که عنصر زمان و روایت، توأمان هم‌دیگرند، لذا پژوهش‌های متعدد و گاه متنوعی از رویکرد زمان روایی ژرار ژنت در تحلیل متون ادبی به رشته تحریر در آمده است. در چند دهه اخیر، پژوهشگران ادبیات فارسی به این مقوله توجه کرده و در بیش از ۳۰ پایان نامه و رساله و ۵۰ مقاله به بررسی زمان روایی در متون کهن و معاصر پرداخته‌اند. بیشتر این تحقیقات ناظر به آزمون کاربست نظریه ژنت در قرائت متن ادبی بوده و اغلب شیوه زمان‌بندی نویسنده را گزارش کرده‌اند اما نسبت میان ساختار و معنا با زمان روایی و نیز رابطه ادبیت متن با زمان روایت، تا اندازه ای مغفول مانده است.

مقالات فارسی زبانی که پیرامون اشعار نزار قبانی به نگارش درآمده‌اند، عمدتاً با روش تطبیقی به بررسی اشعار او با شاعران معاصر فارسی زبان پرداخته‌اند: «بررسی تطبیقی و سبک‌شناسانه جلوه‌های پایداری در شعر نزار قبانی و نصرالله مردانی» از محمدجعفر اصغری؛ «بررسی تطبیقی مفهوم منجی در شعر فروغ فرخزاد و نزار قبانی» از محمد شیخ و دیگران؛ «بررسی تطبیقی مضامین عاشقانه در آثار فریدون مشیری و نزار قبانی» نوشته جواد دهقانیان و دیگران؛ «در انتظار گودو؛ بررسی تحلیلی مفهوم منجی «نجات بخش» در شعر اخوان ثالث، البیاتی و نزار قبانی» و «بررسی سیمیلوژی عشق در اشعار نزار قبانی و حمید مصدق» از علی طاهری نیا و دیگران. همچنین در آثاری دیگر، غالباً مسائل ملی - میهنی اشعارش را تحلیل کرده‌اند؛ از جمله: «نگاهی به بازتاب فلسطین در شعر نزار قبانی» از محمد حسن فؤادیان و دیگران. «محاکمه وجدان‌های خفته بشری در اشعار نزار قبانی» از مهین حاجی زاده و دیگران؛ «دگردیسی نماد در اشعار سیاسی نزار قبانی» از مجتبی مهریزی و دیگران.

با نظر به پژوهش‌های صورت گرفته در باب اشعار نزار قبانی و همچنین با نگاهی هر چند اجمالی به سرعت اشعار روایی این شاعر، جای خالی بررسی و تحلیل روایت و زمان روایی در اشعارش بیشتر نمود پیدا می‌کند. در این پژوهش، پنج شعر قبانی با عناوین: «صبح بخیر تبعید»؛ «تو زیبایی آن‌گونه که تبعید»؛ «اگریستانسیالیست»؛ «پیوند با آزادی»؛ «با یک دوست در کافه تریای آوارگی»، بنا به روایی بودن ساختارشان، انتخاب و زمان روایی به کار رفته در آن‌ها تحلیل و دسته‌بندی شد. در این تحلیل، سعی بر آن است تا به نسبت زمان روایی متن با ژانر و نوع بیان متن، تا اندازه ای توجه شود.

۲- بحث اصلی

زمان و روایت مؤلفه‌هایی درهم تنیده هستند، به گونه‌ای که روایتی بدون زمان تقریباً هیچ گاه شکل نمی‌گیرد. «از جمله وابسته‌ترین ژانرهای ادبی به زمان، عنصر روایت است و حتی فراتر از آن، روایت عین زمان است» (سبزیان پور، ۱۳۹۷: ۹). ژنت معتقد است، هر روایت از دو مقطع زمانی تشکیل شده است. به عقیده او یکی از مقاطع زمانی، زمان تقویمی است که سیال و مستمر است. زمان دیگر، زمان روایی است که بریده بریده، آزاد و بی‌توجه به قید و بند زمان خطی و طبیعی بوده است و بر اساس آگاهی راوی و نوع پردازش او، پس و پیش می‌شود. (مارتین، ۱۳۹۳: ۹۰). اساس ساختار زمان روایی بر تغییرات سرعت روایت (کاهش یا افزایش شتاب آن) استوار است. «کنش‌ها و وضعیت‌هایی که در درون هر روایت، جهان رویدادهای روایت شده را پدید می‌آورند، می‌توانند با سرعت کمتر یا بیشتر بازنمایی شوند. ضرب آهنگ و تندی بازنمایی کنش‌ها و وضعیت‌های داستانی یعنی رویدادها و موقعیت‌ها را در اصطلاح «سرعت روایت» می‌گویند». (پرینس، ۱۳۹۱: ۶۱) تعیین میزان سرعت و شتاب هر داستان و علل مؤثر بر آن، یکی از مهم‌ترین راه‌های دریافت لایه‌های پنهان معنا در آن اثر است. به طور طبیعی، نویسنده در داستان خود سعی می‌کند تا مدت زمان داستان را با کم رنگ ساختن حوادث بی‌اهمیت و حذف زمان‌های مرده و نیز تمرکز بر مسائلی که اهمیت بیشتری در انتقال معنا دارند، مدیریت کرده و مخاطب را در دریافت مفهوم اصلی یاری کند. «سرعت ارائه رویداد روایت شده، بر پردازش و ارزیابی ما از آن رویداد و نیز واکنش ما به کل روایت تأثیر می‌گذارد و نیز باعث می‌شود بر برخی رویدادها تمرکز کنیم و بر برخی دیگر خیر». (ژنت، ۱۹۹۷م: ۶۲) از آن جا که سرعت روایت، ارتباط بین زمان حقیقی رویدادها در داستان و زمان اختصاص داده شده به آن‌ها را در گفتمان تعیین می‌کند؛ یافتن معیار دقیق اندازه‌گیری علمی برای تعیین آن پیچیده و دشوار است. برای تشخیص این دو از هم‌دیگر باید به اشارت‌های زمانی مرتبط با زمان حاضر، یعنی زمانی که داستان در آن رخ داده و اشارت‌های زمانی مرتبط با زمان گفتمان توجه داشت. «اگر ما بگوییم که زمان داستان و زمان گفتمان در آن چه که ما صحنه می‌نامیم هم زمان اتفاق می‌افتند، به این دلیل نیست که حتماً همین طور است، بلکه این موضوع یک چیز قراردادی است». (لوت، ۱۳۸۸: ۵۷) از آنجا که روایت و زمان توأمان یک‌دیگرند، لذا بخش بزرگی از توانایی نویسندگان در طراحی سرعت روایت به ظهور می‌رسد.

۲-۱-گزینستانسیالیست

در این شعر، شاعر از ابتدای روایت، قصد معرفی شخصی به اسم ژانین را دارد. او با این جمله شروع می‌کند: «نامش ژانین بود». در هر پاراگراف، جمله آغازین را تکرار می‌کند و سپس به ذکر ویژگی‌های ژانین می‌پردازد. در حقیقت روایت او توصیف ژانین است. اگرچه تک شخصیت متن، ژانین است، اما شعرش پر از رنگ و تصاویر و پویایی است. ژانین شخصیت خاموش گویای اثر است. خاموش است زیرا در این شعر سخنی از کلام او جاری نمی‌شود. در عین حال، هم‌چون عناصر هستی در جنبش و پویایی است.

۲-۲- تو زیبایی آنگونه که تبعید

این شعر از مجموعه اشعار «پنجاه سال در ستایش زن» انتخاب شده است. در این شعر، شاعر خطاب به معشوق خود سخنی را آغاز می‌کند. شاعر معتقد است که معشوق او چونان تبعید زیباست. او تا پایان شعر از وجه شباهت‌های تصویری زیادی بهره می‌برد تا به گونه‌ای نسبت «مشبه» (معشوق) به «مشبه به» (تبعید) را درونی سازد. در این شعر، شاعر معتقد است که از زاویه دید شاعران عرب که به عقیده او همگی آنان شیزوفرنی داشته و نگاه جنسیتی به زن دارند، به معشوق خود نمی‌نگرد. به همین علت، با زبان خاص خود با معشوق حرف می‌زند. توجه به کاربرد بالای واژه تبعید و چند معنایی بودن آن، در درک لایه‌های معنایی شعر حائز اهمیت است.

۳-۲- پیوند با آزادی

از دفتر شعری با همین عنوان است. شاعر به روایت شرح احوال و روزگار خود از گذشته تاکنون می‌پردازد. شاعر در این شعر از خوش گذرانی‌های خودش در گذشته‌های دور یاد می‌کند و خود را چون تنها مرد تاریخ می‌داند که نه فرزندی دارد و نه نوادگانی. او در این شعر به عدم وابستگی خود افتخار می‌کند و تنها تعلق خود را، وابستگی به آزادی می‌داند.

۴-۲- صبح بخیر تبعید

این شعر از مجموعه «من یک مرد هستم تو یک قبیله زن» انتخاب شده است. در این شعر با زمان توصیفی - روایی به تبعید از بُعد دیگری نگاه می‌کند. آن را می‌ستاید و علت ستایش را با توصیفی از روابط تنگاتنگ تبعید با وجود خود، روشن می‌سازد. او از انس خود با تبعید یاد می‌کند؛ در عین حال به طور ضمنی خاطر نشان می‌سازد که در گذشته، تبعید، او را بیگانه، غمگین و شاکی می‌ساخته است.

۵-۲- با یک دوست در کافه تریای آوارگی

این شعر از مجموعه اشعار «شیهه اندوه مرا می‌شنوی؟» است. شاعر به روایت شرح حال آوارگی خود و معشوق‌اش در تبعید می‌پردازد. راوی از تشبیه و توصیفات زیادی بهره می‌برد تا بتواند درونیات انسان دور از وطن را نمایان سازد. شعر خطاب به زنی سروده شده است که با شاعر پا در قلمروی آوارگی نهاده است و با هم ضمیر "ما" را تشکیل داده‌اند تا از غم غربت بکاهند. با وجود این، ردی از ناامیدی و اندوه در کلام این شعر به مشام می‌رسد.

۳- عوامل افزایش سرعت روایت در اشعار مذکور

۱-۳- حذف

اصلی‌ترین روش که نویسنده برای سرعت بخشیدن به ریتم روایت از آن استفاده می‌کند، حذف است. حذف یکی از عناصری است که ژنت از آن به عنوان عنصری جهت افزایش شتاب روایت نام می‌برد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۵۲). حذف در این اشعار حضور نشانده‌ای دارد. او از هر دو نوع حذف صریح و ضمنی در شعرش بهره برده است: (رک: سبزیان پور و همکار، ۱۳۹۷: ۱۷۷)

۱-۱-۳- حذف مرجع ضمیر به قصد افزایش تعلیق و ابهام هنری

کانت اسمها جانین

لقیتها- اذکر- فی باریس من سنین»

- نامش ژانین بود او را سال‌ها پیش در پاریس دیده بودم. (رک: قبانی، ۱۳۹۳: ۱۸۱) او با حذف تعدی مرجع ضمیر که به نوعی شخص یا اشخاص مهم روایتش را شفاف می‌سازد، علاوه بر سرعت بخشیدن به روایت، اغراض گوناگونی از جمله کشش خوانش، ابهام هنری، سکوت ساختاری^۱ را به صراحت اعلام و دنبال می‌کند. (صادقی، ۱۳۹۲: ۱۱۵) به این مسأله دقت شود که تمام پاراگراف‌های ابتدایی در شعر اگزیستانسیالیست، با این حذف آغاز می‌شود. راوی از ضمیر مؤنث «او» نام می‌برد بدون آنکه مرجع ضمیر را آورده باشد. این نوع از حذف تنها در یک جمله مشخص در شعر اگزیستانسیالیست به کار رفته است.

۲-۱-۳. حذف جملات توضیحی:

در این اشعار، دلایل و توضیحات ذکر نمی‌شوند. دغدغه شاعر در این اشعار تنها توصیف است. او تنها توصیف‌گر چپستی‌هاست. شاعر در ذکر چرایی‌ها سکوت می‌کند. در شعر اگزیستانسیالیست، او در وصف ژانین به این مسأله نمی‌پردازد که چرا ژانین با شب پیوند می‌خورد و یا چرا در شب سفر می‌رود، چرا صندل‌هایش به کشتی بی‌مقصد مانند شده‌اند.

شاعر هیچ کجا از چگونگی‌ها و چرایی‌ها یادی نمی‌آورد. این سکوت استدلالی راهی جز پذیرش ژانین آن‌گونه که هست برای مخاطب باقی نمی‌گذارد. (قبانی، ۱۳۹۳: ۱۸۱)

- در شعر «پیوند با آزادی» هیچ‌گاه به صراحت علت حرمسرا داشتن و حتی چگونگی آن اعلام نمی‌شود. (رک: همان: ۲۱۱)

در شعر «با یک دوست در کافه تریای آوارگی»، حذف بالای جملات توضیحی علاوه بر سفیدخوانی^۲، ابهام را نیز به دنبال می‌آورد. در هر سطر، چرایی و چگونگی‌هایی بدون پاسخ مطرح می‌شود. اینکه چرا واژه‌ها، واژه‌ها را به وحشت می‌اندازند و چگونه؟ اینکه چگونه چمدان‌هایشان دزدیده شد؟ (همان: ۲۴۷) بسامد بالای این نوع از حذف منجر به سفیدخوانی می‌شود و مخاطب را در فهم خوانش مشارکت می‌دهد. «در نهایت مفاهیم لایه‌ای پنهان را در متن شکل می‌گیرد... این مفاهیم گاه ممکن است حتی با نیت نویسنده مخالف باشد». (رک: صهبا، ۱۳۹۲: ۴۹)

از آنجا که شاعر علت‌ها را در روایتش بیان نمی‌کند؛ بدین وسیله پلات روایت را ضعیف می‌سازد. با وجود ضعف پلات روایی، از آنجا که قبانی هوشمندانه در بزنگاه‌های خاص خود، دست به حذف این نوع جملات می‌زند، مخاطب با لایه‌های مختلف فکری-دانشی خود جاهای خالی را پر می‌کند. بنابراین، این نوع از حذف اگر چه شتابی زمانی در پی دارد از لایه‌های پنهانی مفاهیم و عمق معنوی بی‌بهره نیست.

۲-۳- گزینش و یا نقل

نقل یا تلخیص که در کتاب بوطیقای ارسطو، بازگویی یا خودگویی خوانده شده است، بیان فشرده کنش شخصیت، رخداد، حالت یا گذشته شخصیت‌هاست. در نقل، خواننده از نزدیک رخدادها، مکان و کنش‌ها را نمی‌بیند. در نقل، تماس خواننده با اشخاص داستانی، کمتر از نمایش است. (رک: بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۰۹).

سه شعر "با یک دوست در کافه تریای آوارگی"؛ "پیوند با آزادی"؛ "اگزستانسیالیست"، با نقل شروع می‌شود. جملات آغازین تمام پاراگراف‌های «با یک دوست در کافه تریای آوارگی» از نوع نقل است. نویسنده به طور خلاصه و نقل گونه عبارت «پنجاه سال گذشت» را ابتدای تمام پاراگراف‌ها تکرار می‌کند: «و من بعدِ خمسین عاماً». (قبانی، ۱۳۹۱: ۲۴۷)

تمام جملات آغازین پاراگراف‌های «پیوند با آزادی»، جملاتی نقل گونه و شتابی‌اند اما جملات در هر پاراگراف یک عبارت واحد و مشخص نیست.

- کان لدی بلاط نساء و....

- كنت الرجل الاوحد فى التاريخ و...

- انى قدیس الکلمات و... (همان: ۲۱۱)

- زمانى حرمسرا داشتم و...

- تنها مرد تاریخ بودم و...

- قدیس واژه‌ها بودم و...

در این اشعار، قبانی ابتدای هر پاراگراف به شیوه نقل و حذف روایت می‌کند. البته نقل این روایت از دو جمله فراتر نمی‌رود. در شعر اگزستانسیالیست نیز در ابتدای تمام پاراگراف‌ها جمله "کانت اسمها جانین" به شیوه خلاصه و نقل گونه تکرار می‌شود. این جملات تلخیصی، ابتدای تمام پاراگراف‌ها به طور منظم تکرار می‌شود. تا جایی که می‌توان به راحتی نمودار چرخشی شتابی - ایستابی این اشعار را رسم نمود. «نقل، خواننده را با واسطه و البته بدون هیچ درنگی وارد روایت می‌کند». (رک: بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۱۱۲) تکرار منظم عبارات تلخیصی و حذفی در ابتدای پاراگراف‌ها، ناظر به تعمد گوینده در شتاب آغازین روایت به قصد ورود سریع مخاطب است که می‌تواند به در جهت عنصر تعلیق داستانی کمک کند.

۳-۳- زمان‌پریشی آینده‌نگر (فلاش فوروارد)

آینده‌نگری برخلاف گذشته‌نگری، داستان را از طریق رؤیا و یا پندارهای ذهنی به جلو برده و از لحظه حال عبور می‌دهد (رک: خسروی و همکار، ۱۳۹۸: ۴۸). این نوع از عنصر شتابی، تنها در شعر اگزستانسیالیست او یک بار از زبان ژانین (قهرمان روایی شعر) به کار گرفته شد:

- أريد أن أطيّر

مع العصافير اشتائيه

اريد ان اصير اغنيّة

او جرح اغنيّة (قبانی، ۱۳۹۳: ۱۸۴).

سر پرواز دارم به سرزمین‌های افسانه ای

با گنجشگان زمستانی

سر آواز شدن دارم

آواز خونین بی مقصد و...

شاعر در این ابیات، خواسته‌ها و آرزوهای ژانین را بیان می‌دارد. از این طریق پلی به زمان آینده می‌زند. فلاش‌فورواردها در این ابیات علاوه بر آنکه انتظار گوینده را از وقوع رویدادی در آینده نشان می‌دهد؛ از آنجا که این آرزو منطبق بر منطق دنیای واقعی نیست زیرا ژانین می‌خواهد با گنجشگان زمستانی پرواز کند و پرنده وار آواز بخواند لذا به گونه‌ای در جهت توصیف شرایط و یا اشخاص در زمان کنونی به کار رفته است. مخاطب متوجه نوعی اندوه در زمان کنونی شاعر می‌باشد. قهرمان شعر او گویی رؤیا می‌بافد تا از شرایط واقعی کنونی بگریزد زیرا در حال حاضر سرزمین‌اش نقطه مقابل افسانه است. خواننده پس از خواندن این ابیات، شرایط نابسامان موقعیت کنونی راوی را به نظاره می‌نشیند. بنابراین کارکرد شتابی فلاش‌فوروارد از روایت گرفته می‌شود. قبانی به طرز شگفتی از این عامل شتاب زمانی در جهت عکس آن (درنگ زمانی) بهره می‌گیرد.

۴- عوامل کاهش دهنده سرعت روایت

۴-۱- زمان پریشی از نوع گذشته‌نگر (فلاش‌بک)

زمان‌پریشی از نوع گذشته‌نگر یا بازگشت زمانی تکنیکی است که برخلاف جریان روایت قرار دارد و بر بازگشت راوی به حادثه‌ای که در گذشته اتفاق افتاد، استوار است. (صالحی، ۱۳۹۴: ۵۳) قبانی از فلاش‌بک در مقاصد گوناگون از جمله کشش امتداد زمانی بهره می‌برد.

نزار قبانی در چهار شعر «پیوند با آزادی»؛ «اگزیتانسیالیست»؛ «صبح بخیر تبعید»؛ «با یک دوست در کافه تریای آوارگی» از این نوع کاهشی زمان بهره می‌برد. او در دو شعر «پیوند با آزادی» و «اگزیتانسیالیست» با قرینه‌های زبانی هم‌چون افعال گذشته و قیود گذشته، به طور مستقیم، به روایت حادثه‌ای در گذشته می‌پردازد:

– كنت الرجل الواحد فی التاريخ و...

كنت امیر العشق...

كنت كموسى (قبانى، ۱۳۹۳: ۲۱۱)

– زمانى تنها مرد تاريخ بودم و...

سلطان عشق بودم و...

موسى بودم.

کل شعر «اگزیتانسیالیست» و «پیوند با آزادی» در زمان‌پریشی گذشته‌نگر روایت می‌شود. در این اشعار از همان ابتدا، حوادث مهم و تأثیرگذار شاعر که مربوط به گذشته بوده، روایت شده است. او این شعر را بدین گونه روایت می‌کند که به طور خلاصه (نقل) و ناگهانی (حذف) اشاره به وقایعی می‌دارد و سپس با کمک قرینه‌های زبانی گذشته (متمم قیدی و افعال گذشته) به شرح و توصیفی از شرایط و اشخاص در زمان گذشته می‌پردازد.

لقتیها – اذکر – فى باریس سنین

- کانت فرنسی (قبانی، ۱۳۹۳: ۱۸۳)

چند سال پیش در پاریس دیدم او را

فرانسوی بود

در دو شعر دیگر «صبح بخیر تبعید» و «با یک دوست در کافه تریای آوارگی» اگرچه به شرح وقایع و توصیف اشخاص و شرایط در زمان حال می‌پردازد و زمان عمده افعال، زمان حال است؛ اما قراین زبانی که محدود به اسم از نوع قید می‌باشد، لایه زیرین زمانی دیگری را نیز سبب می‌شود که هم عرض زمان حال است و با دریچه‌ای، به زمان گذشته نیز می‌نگرد. در شعر «با یک دوست در کافه تریای آوارگی»، شاعر از مخاطب می‌خواهد رفتاری را که در گذشته داشته، دوباره به او یادآوری کند:

- «أحاول أن أتذكر كيف أحب النساء و ان أتذكر سَكَلِ الأفوئهِ فيك و عطر سفرجل (همان: ۲۴۹)

- به یادم آور چگونه عاشق زنان شوم، چگونه بار دیگر عطر میوه‌ها را به مشام بکشم.

در عبارت مذکور، مخاطب علاوه بر آنکه به ناتوانی و عجز راوی - شاعر در زندگی کنونی او پی می‌برد؛ هم عرض آن، متوجه زندگی راوی در گذشته نیز می‌شود.

- « ما عدتُ في المنفى احس بغربة، أو وحشة، أو اشتكى هذا الرحيل القاسيا، قد اصبح المنفى صديقي الغاليا».

(همان: ۲۹۸)

- دیگر احساس نمی‌کنم بیگانه‌ام، احساس نمی‌کنم غمگینم، شکایتی ندارم دیگر. تبعید اینک، دوستی است برایم

عزیز.

ابیات فوق از شعر صبح بخیر تبعید گزینش شده است. از آنجاکه در ساختمان گروه فعلی این جملات فعل ناقصه "عاد" به کار رفته است؛ در ترجمه این افعال، قید "دیگر نه" را باید اضافه نمود. بنابراین معنای "دیگر نه" هم عرض با لایه زمانی کنونی، اوضاع زمان گذشته را نیز روایت می‌کند. مخاطب به درستی آگاه می‌شود که در گذشته دور، شاعر خود را بیگانه می‌دیده و احساس غمگینی می‌کرده است. مدام شکایت بر لب داشته و تبعید را چونان دشمنی فرض می‌کرده است. هرمن در کتاب "عناصر بنیادین روایت" چنین زمان روایی ای را، دو لایگی زمانی می‌نامند؛ که سه ویژگی تعلیق، ترغیب و تعجیب^۳ را به همراه دارد. (رک: هرمن، ۱۳۹۳: ۱۴۱) در دولایگی زمانی اگرچه راوی شرح حالی از اوضاع و احساس کنونی‌اش ارائه می‌دهد اما درعین حال، باتوجه به قرانی مخاطب از اوضاع و احوال گذشته نیز آگاهی می‌یابد.

از آنجا که کاربرد فلاش بک‌ها در این پنج شعر چهار برابر فلاش فورواردها بوده است و در فلاش فوروارد علاوه بر شتاب زمانی، به طور متناقضی به درنگ زمانی نیز در لایه زیرین کلام اشاره شده است، لذا نمی‌توان اشعار قبانی را متنی صرفاً روایی دانست زیرا از جمله عناصر بنیادین روایت، توالی زمانمند و تا حدودی یکسان گذشته و آینده است. (رک: همان: ۱۳۶)، حال آنکه این توالی و یکسانی در اشعار مورد نظر دیده نمی‌شود.

۲-۴- درنگ توصیفی:

درنگ، گسست یا وقفه وصفی نیز در کُند نمودن جریان نمایش نقش مؤثر دارد به گونه ای که زمان حکایت در آن تعطیل می‌شود و نوعی استراحت زمانی در جریان روایت برقرار می‌شود تا به وسیله آن، زمان گفتمان افزایش یابد.

(رک: صالحی، ۱۳۹۴: ۵۸) بار روایی اشعار قبانی بر دوش توصیف نهاده شده است؛ تا جایی که این شعر را باید توصیفی روایی نامید. «توصیف، متن گونه‌ای است که گاه در میان متن گونه روایت به کار می‌رود. استرنبرگ کوشیده است که رابطه روایت و توصیف را نه به صورت همه یا هیچ بلکه در پیوستاری همسو با یافته‌های رویکرد متن، ترسیم می‌کند. او، این متون را توصیفی - روایی می‌نامد». (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۴۳) قبانی از عناصر شتابی «نقل و حذف» با عباراتی که عیناً در اول پاراگراف‌ها تکرار می‌شود جهت ورود ناگهانی به شعر بهره می‌گیرد و سپس با توصیف، حرکت و شتاب، زمان را تا جایی از آن می‌گیرد که گاه روایت به سکون و ایستایی می‌انجامد. «توصیف به جهان داستان بعد و فضا می‌بخشد و موقعیت آن را از نظر نور، سایه، صدا و... مشخص می‌سازد. در نتیجه جهانی که شخصیت‌ها در آن حضور دارند، فقط از شماری کلمه بی‌جان درست نشده بلکه زنده است، واقعیت دارد، می‌توان آن را دید، بوید، لمس کرد، چشید و شنید». (بی‌نیاز، ۱۳۹۳: ۱۱۶). نزار قبانی به خوبی به اعتدال زمانی واقف است زیرا اگرچه که عنصر توصیف هم‌چون عنصر نمایش به حضور بی‌واسطه مخاطب در متن کمک می‌کند؛ اما اگر بیش از حد به طول انجامد این کندی و ایستایی زمانی، مخاطب را دلزده می‌کند. به همین دلیل است که او در این اشعار، عمدتاً در ابتدا از نقل و حذف در جهت شتاب زمانی روایت بهره می‌برد و سپس به ناگاه وارد وصف می‌شود و از وصف به نقل می‌رود و این قانون چرخش دورانی را که گاه از عنصر نمایش نیز بهره مند است، تا پایان روایت حفظ می‌کند. «در متن گونه توصیفی - روایی، توصیف تنها سازه‌ای از داستان است نه منبعی از مواد اولیه که مصالح کل داستان را تأمین می‌کند. در حالیکه در متن گونه‌های روایی، کانون شکل‌گیری، نوعی معرفت‌شناسی کل گراست که از آگاهی جمعی خبر می‌دهد». (هرمن، ۱۳۹۳: ۱۵۰) از سوی دیگر متن گونه می‌تواند، ژانر یک اثر را معرفی کند. (همان: ۱۴۱) از آنجا که متن گونه قبانی توصیفی - روایی است، لذا ژانر آن فانتزی می‌شود و درنگ‌هایی نظیر توصیف، مخاطب را بی‌واسطه به زمان حال متن (زمان بی‌زمان) پیوند می‌دهد. او با متن و نویسنده هم‌زاد پنداری می‌کند و در این نوع زمان به خود (مخاطب) متصل می‌گردد؛ لذا احساس هم‌دلی و شفقت در او شکل می‌گیرد. کاربرد بالای چنین درنگ‌هایی بیان قبانی را غزل‌وار و احساسی می‌سازد.

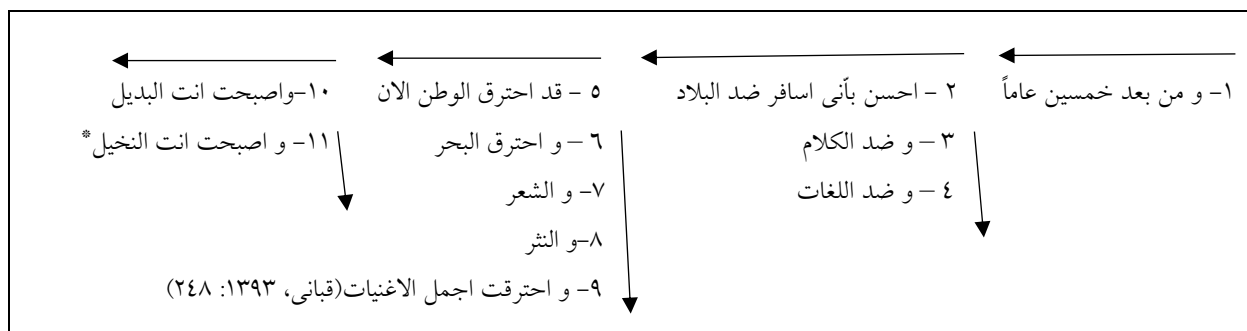
۳-۴- تکرار یا بسامد:

تکرار یا بسامد به رابطه میان شمار اتفاقات یک رخداد و تعداد دفعات نقل آن در روایت اشاره دارد که با توجه به چگونگی تکرار، به انواعی تقسیم می‌گردد. (رک: صالحی، ۱۳۹۴: ۵۷). نزار قبانی بی‌محابا و بدون رعایت اعتدال از این عنصر بهره می‌برد تا جایی از ابتدا تا انتها، حضور نشان دار تکرار و یا بسامد را می‌بینیم. در اشعار مورد بررسی نزار قبانی، عنصر تکرار یا بسامد نقش بسزایی در درنگ زمانی آن ایفا می‌کند. تکرار در این اشعار گاه به صورت مکرر «یعنی آنچه که یکبار اتفاق افتاده را چندین بار روایت می‌کند» (رک: رسولی، ۱۳۹۲: ۱۲۱)، به کار می‌رود. این نوع از تکرار را می‌توان در شعر «اگزیستانسیالیست»، «صبح بخیر تبعید»، «تو زیبایی آنگونه که تبعید» و «با یک دوست در کافه تریای آوارگی» به نظاره نشست. در شعر اگزیستانسیالیست عبارت «نامش ژانین بود» ابتدای هر پاراگراف تکرار می‌شود، در «صبح بخیر تبعید» واژه «دیگر» مدام در حال تکرار شدن است و به عنوان واژه‌ای که لایه‌های موازی زمانی را نیز نشان می‌دهد، در خور توجه و تأکید است. در «تو زیبایی آنگونه که تبعید»، این عبارت که عنوان شعر نیز است، در نقش مفعولی و در دیالوگ راوی به طور پیوسته تکرار می‌شود. در شعر «با

یک دوست در کافه تریای آوارگی» عبارت «پنجاه سال گذشت»، تکراری مشابه تکرار اگزستانسیالیست دارد از این جهت که ابتدای تمام پاراگراف‌ها این جمله، تکرار شده است و نیز به آن سبب که جمله تکرار شده عوامل شتابی‌ای هم چون «نقل» و «حذف» را نیز در خود جا داده است. تکرار در اشعار پنج گانه مورد بررسی، از نوع مفهومی و در محور جانشینی نیز سهم به مراتب بیشتری را به خود اختصاص داده است. در این نوع از تکرار، کلمات و یا حتی ساختار نحوی جملات تکرار نمی‌شود بلکه جملاتی با مفاهیم یکسان تکرار می‌شود. هر پنج شعر قبانی از چنین تکراری بهره برده است. این تکرارها در عرض کلام و در محور جانشینی قرار دارد و در پیوستار خطی روایت در محور هم‌نشینی اختلال ایجاد می‌کند.

به نمودار چنین تکراری در شعر "با یک دوست در کافه تریای آوارگی" توجه کنید:

نمونه الگوی تکرار مفهومی در شعر "با یک دوست در کافه تریای آوارگی"



با نگاهی به نمودار بالا، دریافت می‌شود که هفت سطر در عرض کلام و در محور جانشینی قرار دارند. در این محور شاعر مفاهیم واحدی را به گیرنده منتقل می‌کند. نقش پررنگ جملات جانشین محور، روایت او را به بیانی شاعرانه بدل می‌کند و خط پای طول کلام و امتداد زمانی را می‌شکنند. جملات یک، دو، پنج و ده در طول کلام حرکت می‌کنند و حرف جدیدی برای مخاطب دارند و باقی جملات در عرض کلام جریان دارند و به نوعی مضامین جملات طولی را تکرار می‌کنند. تمام پنج شعر قبانی در نمودار الگویی مذکور، قابلیت جاگذاری دارد. حضور دایره‌وار و اندام‌گون تکرار در اشعار نزار قبانی علاوه بر کمک رساندن به خلق محتوای سوررئال در اثرش، موجب کندی روایت و به نوعی ایستایی زمان روایی می‌شود.

.....*

۱- پنجاه سال گذشت

۲- احساس می‌کنم سفر می‌کنم در جهت عکس سرزمینم

۳- در جهت عکس گفته‌ها

۴- در جهت عکس زبان‌ها

۵- سرزمینم در آتش است

۶- می‌سوزد در لهیب آتش

۷- شعر

۸- نثر

۹- و زیباترین ترانه‌ها در لهیپ می‌سوزند.

۱۰- تو تنها پناه من شده ای

۱۱- تنها نخلستانم

۵- نتیجه‌گیری

زمان از عناصر اصلی روایت محسوب می‌شود. ژنت در هر روایت به دو زمان تقویمی و روایی اشاره می‌کند. او معتقد است؛ اساس زمان روایی مبتنی بر تغییرات سرعت روایت (دیرش - شتاب) است. چگونگی به کارگیری تغییرات سرعت روایی و مقایسه کاربرد عناصر دیرش و شتاب می‌تواند متن گونه روایت (ژانر) و حتی لحن (نوع بیان) آن را مشخص سازد. با بررسی کاربرد تغییرات سرعت روایت در پنج شعر بررسی شده نزار قبانی، کاربرد بالای عناصر دیرش در اشعارش به چشم می‌خورد. او در آغاز اشعارش با عناصر شتابی هم‌چون نقل و حذف، شتاب زمانی را موجب می‌شود و از ملال خواننده امروز می‌کاهد و او را به سرعت به درون متن سُر می‌دهد. اما بلافاصله عناصر درنگی (فلاش بک توصیف و تکرار) را با بسامد بالا در اشعارش به کار می‌گیرد. کاربرد بالای مؤلفه‌ها دیرش، ترغیب، تعلیق و تعجیب مخاطبین را موجب می‌شود. او چندین برابر زمان کمی شتاب را به درنگ اختصاص می‌دهد. بسامد بالای عناصر دیرش، وقفه ای خاص به متن می‌بخشد و عینیت و واقعیت را در متن زنده می‌دارد. «هر نوع وقفه‌ای هم‌چون: درنگ، مکث، کاهش سرعت و غیره زیرمجموعه سکوت واقع می‌شود». (رک: صادقی ۱۳۹۲: ۲۹)

سکوت و تعمیق ویژه در خلال اشعار، ارتباط بی‌واسطه مخاطب با جهان متن را موجب می‌شود. نکته حائز اهمیت دیگر اینکه از سه مؤلفه عناصر شتابی، تنها یک مؤلفه (نقل) کارکرد شتابی دارد و دو مؤلفه دیگر (حذف و فلش فوروارد)، به طور متناقض در خدمت درنگ زمانی نیز به کار رفته اند. غلبه کندی روایی بر شتاب آن موجب می‌شود که اشعار او را متنی صرفاً روایی نمی‌سازد؛ بلکه آن را به متن گونه توصیفی - روایی تبدیل می‌کند که بیشتر از آنکه به روایت پردازد، به تصاویر و توصیف می‌پردازد. در متنی با چنین سکوت و تعمقی، مخاطب به جای پرسش از بعدها به دنبال کیفیات و چرایی‌ها می‌گردد تا بتواند پلات روایی را با ذهن خود پردازش کند.

بسامد بالای عناصر درنگ آفرین، مواجهه مستقیم مخاطبین را با متن شکل می‌دهد که به تبع آن احساس هم دلی، شفقت و... با متن ایجاد می‌شود و می‌تواند از جمله علل زمینه ساز لحن غزلوار قبانی نیز باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱- سکوت یک مقوله گفتمانی به معنای غیاب هرگونه عنصر زبانی در گفتار و نوشتار است که با نبود خود به صورتی متناقض حضوری نشان دار ایجاد می‌کند. سکوت در سه سطح ساختاری، معنایی و کاربردشناختی بازنمایی می‌شود. (فرزان سجودی و همکار، ۱۳۸۹: ۷۲)

۲- سفیدخوانی معمولاً بخش‌هایی از متن که نویسنده و خواننده از آن آگاهی دارند، در گفتمان حذف می‌شود. در این صورت، خواننده در فرایندی ترمیمی، بخشی از دانسته‌های خود را وارد متن می‌کند و متن آرمانی خود را می‌نویسد. (رک: ایگلتون، ۱۳۶۸: ۱۰۵)

۳- تعلیق محصول رویایی با چند آینده محتمل است. در ترغیب ذهن باگاهی از آنچه نمی‌داند غسل‌ها را پشت سر می‌گذارد تا مگر چیزی برای پر کردن بازآورد. تعجیب هنگامی دست می‌دهد که گسست‌ها و یا شکست‌ها آشکار شود و او را به بازخوانی همه کژ خوانده‌هایش وا می‌دارد. (هرمن، همان: ۱۴۲)

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. چاپ اول، تهران: فردا
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸). پیش درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز
- بی نیاز، فتح الله (۱۳۹۲). داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: افراز
- پرنسیس، جرال (۱۳۹۱). روایت‌شناسی. ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی فرد
- صادقی، لیلا (۱۳۹۲). کارکرد گفتمانی سکوت. تهران: نقش جهان
- صهبا، فروغ (۱۳۹۲). کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن. تهران: آگه.
- قبا، نزار (۱۳۹۳). عشق با صدای بلند. ترجمه احمد پوری. تهران: نگاه
- لوت، یاکوب (۱۳۸۸). مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک فرجام. تهران: مینوی خرد
- مارتین، والاس (۱۳۹۳). نظریه‌های روایت. چاپ ششم، تهران: هرمس
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، چاپ دوم.
- مندنی پور، شهریار (۱۳۸۳). کتاب ارواح شهرزاد (تازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان‌های نو). تهران: ققنوس، چاپ اول.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۳). عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت. تهران: نشر نی.
- خسروی، سمیره و سبزیان پور، وحید (۱۳۹۸). «تحلیل انواع زمان پریشی در داستان کوتاه «حریق ذلک الصیف غاده السمان بر اساس نظریه زمان ژرار ژنت». مجله زبان و ادبیات عرب، شماره ۲، تابستان ۹۹، سال ۱۲: ۴۳-۶۲
- سبزیان پور، وحید و خسروی، سمیره (۱۳۹۷). «بررسی عوامل موثر بر تعلیق و شتاب داستان کوتاه «مرتالانیه» جبران خلیل جبران با تکیه بر زمان روایی ژرار ژنت». مجله زبان و ادبیات عرب، شماره نوزدهم، پائیز و زمستان، ۱۶۷-۱۹۳.
- شهباء، محمد و علی پناهلو، ماهرخ (۱۳۹۶). «تحلیل زمان روایی در دو فیلم «در باره‌الی» و «گذشته» از دیدگاه ژرار ژنت». دو فصلنامه روایت‌شناسی، سال ۱، شماره ۲: ۲۷-۵۰.
- صالحی، پیمان (۱۳۹۴). نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های جای خالی سلوچ و موسم الهجرة الى الشمال با تکیه بر نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت، متن‌پژوهی ادبی، ش ۶۶، ص ۳۸-۶۳
- رسولی، حجت، شکوه السادات حسینی و علی عدالتی نسب (۱۳۹۲). «تحلیل زمان روایی رمان النهایات عبد الرحمن منیف بر اساس دیدگاه زمانی ژرار ژنت» لسان مبین، دوره ۴، ش ۱۲، ص ۱۰۷-۱۲۷.
- سجودی، فرزانه و صادقی، لیلا (۱۳۸۹). «کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت روایت داستان کوتاه» فصلنامه پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دوره اول / شماره دوم: ص ۶۹-۸۸.

Genett, Gerrard (1972). Narrative discourse: An Essay in Method. Tr. J. E. Lewin. New York: Cornell university press.

"The quality of passing time in some poems of Nizar Qabbani based on the theory of narrative time of Gerard Genet"

Ali Safaei Sangari

Hoorah Ghahremani Saqir

Abstract

The main thing in the analysis of narrative literary texts is to examine and criticize the narration of the text according to how time is used. Gerard Genet, the French critic, has built time on the basis of three elements: order, continuity and frequency. Nizar Qabbani is one of the contemporary Arabic language poets whose fame and charm of his poems have gone beyond the borders of the Arab countries to the point where today you can hardly find a friend who is not familiar with Qabbani's poems. The quality of time in Qabbani's poems is one of the influential elements in his narration. In his narration, Qabbani uses temporal techniques (acceleration and time delays) in a purposeful and predetermined way. The main issue of this article is to investigate how to use this element and its effect on the overall narration of Qabbani. In this research, by using Gerard Genet's theory of narrative time, as well as by using the descriptive-analytical method and by collecting information in a documentary manner, five poems by Nizar Qabbani, whose narrative elements were strong, were described from the perspective of narrative time. and analyzed. The results of the analysis and investigation of this research show the wide and varied use of Darang compared to Shatab in Qabbani's poems. The high use of delay leads the text to become visual and also makes the literary type of the text surreal. In these poems, among the important factors of time acceleration (deletion, quotation and flash forward), only deletion causes time jumps in the direction of suspense and ambiguity. Quotation and flash forward are both used in the mentioned poems in the service of temporal delay. It is important that all factors of speed reduction (flashback, descriptive delay and repetition) are used in the studied poems, often in a specific place with the aim of direct and immediate communication with the audience and helps the lyricism of his poem.

Key words: Nizar Qabbani, Zaman, narration, Gerard Genet.

تحلیل سبک‌شناسانه کتاب «زن آتش» سروده حسنا محمدزاده

داوودرضا کاظمی

شاعر، منتقد، پژوهشگر و مدرس ادبیات

dk6111325@gmail.com

چکیده

حسنا محمدزاده یکی از زنان شاعر در دوران معاصر است. زن آتش عنوان تازه‌ترین مجموعه شعر اوست که در سال ۱۴۰۲ منتشر شده است. اشعار این کتاب دارای ویژگی‌های فرمی، بلاغی، زبانی و اندیشگی منحصر به فردی است، که در سایر آثار شاعر، مسبوق به سابقه نبوده است و همین مسأله، زمینه‌ساز تمایز زن آتش از دیگر آثار وی شده است؛ پژوهش حاضر با روش تحلیلی، به بررسی سبکی غزل‌های محمدزاده از منظر اندیشگی، زبانی و ادبی پرداخته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که مهم‌ترین ویژگی غزل او عبارت است از: نوگرایی در فرم بیرونی از طریق ترکیب قالب‌های غزل، نیمایی، چهارپاره، مثنوی و شعر منثور به فراخور اندیشه و خیال؛ کاربرد تشبیه، استعاره و نمادهای نو و فضاها، تخیل محور، کاربرد ویژه اسطوره‌ها، روایتگری، خلق ترکیب‌های نو، واژه‌سازی، کاربرد کلمات و اصطلاحات زبان گفتار و... از طرفی با استناد به جو فکری حاکم بر این اثر می‌توان به زن بودن شاعر و نوعی فمینیسم معتدل در اندیشه او پی برد.

کلیدواژه‌ها: حسنا محمدزاده، زن آتش، سبک‌شناسی، سطح ادبی، سطح زبانی، سطح فکری.

۱ مقدمه

سبک «وحدتی است که در آثار کسی به چشم می‌خورد، یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و متکرر در آثار کسی است. به عبارت دیگر این وحدت منبعث از تکرار عوامل یا مختصاتی است که در آثار کسی هست و توجه خواننده دقیق و کنجکاو را جلب می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۴: ۱۴)، اما شناخت سبک در آثار شاعران مستلزم بررسی‌های همه‌جانبه است. «مطالعه سبکی باید مسبوق به آگاهی از هنجارها و کدهای پیشین یا دستگاه وسایل باشد، یعنی نخست باید دید که شاعر در کدام چارچوب زبانی و سنتی جای گرفته، کدام امکانات زبانی، بیانی و ساختاری در دسترس اوست تا سپس بازشناخت که از این امکانات چه عناصری را برگزیده و در آن‌ها چه تصرفاتی کرده و نقش این تصرفات در پیام او چیست» (سمیعی، ۱۳۸۶: ۱۷) بی‌شک مواردی چون واژگان، روابط نحوی، دستگاه آوایی، فنون بلاغی و جهان‌بینی شاعر در سبک‌ساز بودن اثر دخیل هستند. «در تحلیل سبکی یک متن بنا نیست هر قالب یا ساختاری بررسی شود، بلکه اساس کار را قالب‌ها یا ساختارهایی تشکیل می‌دهند که برجسته‌تر از دیگران‌اند.» (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۱)

حسنا محمدمزاده یکی از چهره‌های زن شاعر در دوران معاصر و متولد ۱۳۶۱ در کاشان است. برخی از آثار او در حوزه شعر عبارتند از: هنوز قلب قلم درد می‌کند برگرد (۱۳۸۹)، یک مشت آسمان (۱۳۹۰)، عشق‌های بی‌حواس (۱۳۹۰)، خورشیدهای توأمان (۱۳۹۱)، سر به مهر (۱۳۹۳)، جوهر جان (۱۳۹۳)، زیر هر واژه آتشفشان است (۱۳۹۴)، قفس تنگی (۱۳۹۵)، پری‌روز (۱۳۹۷)، زن آتش (۱۴۰۲)؛ هم‌چنین کتاب‌هایی چون: سرمشق: خوانش و تحلیل بخش‌هایی از شعر امروز (۱۳۹۸) و گزیده مرصادالعباد (۱۴۰۰) نیز از آثار اوست. در این جستار برآنیم تا به بررسی مختصات سبکی زن آتش بپردازیم، کتابی که نام متفاوت آن، با امر زنانه جاری در کتاب، تناسب خوبی برقرار کرده است، هم‌چنین مانند طرح جلد آن قابل تأویل و یاری‌رسان در تکثر معنایی است. زن آتش کتابی با ۱۸۰ صفحه و مشتمل بر ۷۰ شعر در قالب غزل است، که در اغلب موارد، فراوی‌هایی از این قالب شعری داشته‌است، فراوی‌هایی که به ویژگی سبکی شاعر بدل شده و در همین جستار به آن پرداخته خواهد شد. این کتاب به عنوان دهمین اثر مستقل حسنا محمدمزاده در زمینه شعر، زمستان ۱۴۰۲ توسط انتشارات ایهام عرضه شده‌است.

۱.۱. پیشینه پژوهش

تاکنون آثار متعددی در سبک‌شناسی غزل معاصر نوشته شده‌است و برخی محققان از تحولات فرمی و محتوایی در غزل امروز سخن گفته‌اند. در برخی از آثار هم به تحولات غزل امروز نسبت به گذشته اشاره شده‌است از جمله: محمدرضا روزبه در کتاب سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی (۱۳۷۹) و علی اصغر بشیری در کتاب غزل نو (۱۳۹۰) به بررسی تحولات غزل پرداخته‌اند، مقالات متعددی نیز در این زمینه منتشر شده‌است، مواردی مانند: «بررسی ویژگی‌های زبانی، بلاغی و فکری غزل گفتاری معاصر» (۱۳۹۴) نوشته خلیل بیگزاده و ماندانا کمرخانی؛ «غزل معاصر؛ ژانر غنایی و جایگاه غزل رمانتیک در این زمینه (تحلیل محتوایی و جریان‌شناختی)» (۱۴۰۰) نوشته یحیی طالبیان و علی محمد محمودی؛ «بررسی و نقد تأثیر سبک اصفهانی هندی بر غزل معاصر» (۱۴۰۱) نوشته علی محمد محمودی و مهدی رستمی؛ «فرم و فرم‌گرایی در غزل پست مدرن» (۱۴۰۲) نوشته یاسین کاکاوند و دیگران؛ «تحلیل و واکاوی سبک فکری و ایدئولوژی شاعران غزل‌سرای معاصر (مطالعه موردی غزلیات محمدعلی بهمنی، حسین

منزوی، سیدحسن حسینی، هوشنگ ابتهاج، فاضل نظری و قیصر امین‌پور)» (۱۴۰۳) نوشته رفعت پرویزی و دیگران، و... اما تاکنون در هیچ پژوهشی به سبک‌شناسی غزل‌های حسنا محمدزاده پرداخته نشده‌است.

۲.۱. مسئله پژوهش

این پژوهش برای پاسخ به این پرسش‌ها ساماندهی شده‌است:

۱ ویژگی‌های بارز سبکی حسنا محمدزاده درزن آتش کدام است؟

۲ کدام یک از این ویژگی‌ها سبب تمایز زن آتش از آثار پیشین این شاعر و از آثار دیگر غزل‌سرایان هم‌روزگارش شده‌است؟

در این پژوهش، روش تحقیق، کیفی و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است. پس از مطالعه و فیش‌برداری، اطلاعات به دست آمده طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل شده‌است.

۲. بحث

«هر موضوع و فکری، شکل و قالبی برای تعبیر لازم دارد. خوانندگان یک اثر ادبی از روی مطالعه و آشنایی با شکل اثر معنی را که منظور گوینده است درمی‌یابند.» (بهار، ۱۳۸۱: ۱۷) برای تسلطی همه‌جانبه به سبک یک شاعر بررسی شکل و محتوا در کنار هم ضروری است. تعداد سروده‌های خوب و قوی - هم از نظر محتوا و هم از نظر ادبیّت و جوهره شعری - در زن آتش کم نیست. (بنگرید به شعرهای: الهه کلمات، آواز لال، اگر مسیح نبودم، هیچ‌خانه، عروسک کوکی، چل‌گیس، ضبط صوت، اعجاز، صندوق‌خانه، زن اثیری، دریا، کوچه انگور، ممنوعه، اقرار، شاه‌پسند.) در ادامه به تحلیل سبک‌شناسانه این کتاب در سه سطح اندیشگانی، زبانی و ادبی، پرداخته می‌شود.

۲.۱. سطح اندیشگانی (philosophical level)

حسنا محمدزاده در زن آتش بیشتر شاعری برون‌گراست تا درون‌گرا و عینی‌گراست تا ذهنی‌گرا، اگر چه ذهنی‌گرایی‌هایی در سروده‌های این مجموعه حضور دارد که چندان هم آزاردهنده نیست، مثل: «پرم دوباره پر از شطح دختران شهود/ پر از صدای توام ای سکوت رازآلود» (محمدزاده، ۱۴۰۲: ۱۵۹)، اما از نظر بسامد سبک‌شناسانه، چربش عینی‌گرایی در کلیت شعرها مشهود است. محمدزاده هم‌چنین، توجه آن‌چنانی به زادبوم و زیست‌بوم و حتی میهن خود ندارد. در سروده‌های این کتاب نشان‌چندانی از ملی‌گرایی به دست نمی‌آید، هرچند که او در کتاب جوهرجان شاعری تماماً ملی‌گرا و حماسه‌پرداز است.

۲.۱.۲. زن آتش و امر دین

حسنا محمدزاده در این مجموعه اندیشه‌هایی از جنس ایدئولوژی دارد. او اگرچه مبلغ منش، مرام، مسلک، مذهب و تفکر خاصی نیست، با این حال، بازتاب ایدئولوژی و نظام باورداشتی حاکم بر ذهن و زبان او در سروده‌هایش آشکار است:

«زبان شدند درختان برای تکلیم / میان زمزمه لا اله الا هو» (همان: ۱۰)

«چهل واژه - چل کفتر جلد - محو تواند / خوشا پر کشیدن به سویت ضریح نهان» (همان: ۱۲).

«با فرشته‌های روی شانهم / - دو ساعت است - / حرف می‌زنم» (همان: ۱۴).

و مواردی چون: «درخت انجیرت / سه بار فاتحه خواند / برای روح نیاکان من که گنجشکند» (همان: ۸۱). «قالو بلی ی اول عهد الست: او / ... مسجد برای این همه یکتاپرست: او» (همان: ۱۰۰). «شبی به بند کشیدند دانه‌هایم را / میان زمزمه نیمه‌جان یاسبوح» (همان: ۱۰۳). «قلب یخ‌گرفته تو آب شد، سراب شد / ریخت روی چشم‌های دائم‌الوضوی من» (همان: ۱۰۹). «به دل‌های یخ‌بسته مؤمن نمی‌شه دلم / منم آخرین آیه سوره کافرون» (همان: ۱۴۶). «آه اگر پنجره علم‌الاسماء نبود» (همان: ۱۷۶). گاهی اما، گزاره‌ای خواسته یا ناخواسته، معنایی بیرون از دایره نظام باورداشتی شاعر را در نظر خواننده می‌آورد، مانند این سطر که به «تناسخ» اشاره دارد: «اصلاً گمان کن در تولدهای پیشینم صدف بودم» (همان: ۱۱۸). چنین گزاره‌ای به موجب «النادر کالمعدوم»، در شمار باورداشت‌های شاعر به حساب نمی‌آید. گاهی محمّدزاده نشان می‌دهد که در نظام باورداشتی خود، رواداری‌هایی از جنس امروز و تساهل و تسامح جالب و معقولی دارد:

«صدای عبدالباسط صدای ترمه و تب / صدای مشکی پیچیده دور عطر گلاب / ... صدای گنگ و گس غم، منم / من حالا / گلوئی هایدام پشت ضبط صوت خراب» (همان: ۸۳).

اگر چه عبدالباسط در مصر خود علاقمند به سبک و صدای ام‌کلثوم بود، اما آوردن نام او در کنار هایداه در ایران هنوز هم تابو به شمار می‌آید و ای بسا به مذاق خشکه‌مقدّسان مذهبی خوش نیاید. «زن آتش»، می‌کوشد میان حوزه‌های دینی و مذهبی و جنبه‌های عاشقانه شعر (که در اینجا مقصود عشق زمینی است)، پیوند برقرار کند؛ تلفیقی اندیشیده با اهدافی از تکریم و ستایش معشوق، پلی زمینی - آسمانی از عشق، توأم با انواع آشنایی‌زدایی و با چاشنی لطافت و دلبری‌های کلامی:

«اذان صبح شده از خیال من برخیز / که هیچم و همه‌ام شکل خواب‌ها شده است.» (همان: ۵۳).

«به حکم دین مبین دلم از این ساعت / به غیر چشم تو هر چشم دیگری: مکروه» (همان: ۱۰۳).

«چه باید کرد با لبخندهای آب و افسونش / که می‌پیچند مثل نخ به هر روز قنوت من» (همان: ۱۳۴).

«پیشانی‌ام خاکی مقدس بود و لب‌هایت / با سجده‌ای آن را عبادتگاه‌تر کرده» (همان: ۱۳۹).

۲۱۲. زن آتش و امر زنانه

زن آتش، برآیند یک زن یا زنی خاص نیست. برآیند زن در روزگار ما هم نیست. چرا که تنها و فقط تصویری از یک زن را نشان نمی‌دهد. حسنا محمّدزاده احوال زن امروز را می‌بیند، زنی آرمانی را هم در نظر دارد، گاه از این و گاه از آن می‌گوید؛ تیپ‌سازی و شخصیت‌پردازی می‌کند و در نهایت برآیند آنچه او از زن می‌گوید و می‌خواهد، در ذهن خواننده شکل می‌گیرد نه در کتاب. شاید به همین خاطر است که زن در زن آتش، چهره‌ها، تیپ‌ها و شخصیت‌های گوناگونی دارد:

۱۲۱۲. زنی آتشین با زنانگی‌هایی آتشین

این چهره از زن در زن آتش، سرشار از زنانگی و تنانگی است، اما گفتن از این امر را دشوار و حتی تابو می‌داند، لاجرم ترجیح می‌دهد آن را از زبان معشوق یادآور شود:

«می‌گفت: / هُرم آتشی تو / سرده‌ست روح زنان سرکشی تو / مرز دلم را جابه‌جا کرده‌ست شوق / می‌گفت: / تیر آرشی تو» (همان: ۳۰).

از نظر فمینیست‌ها این‌گونه خود را از زبان معشوق بیان کردن، چندان پذیرفتنی نیست، چرا که در این دست از روایت‌ها، باز هم صدای غایب ادبیات، زن است. هم از این رو است که به نظام مردمحور حاکم بر ادبیات یادآور می‌شود که زن را به خوبی درک نکرده و از او چیزی نمی‌داند:

«چیزی نمی‌دانی / از حرف‌های من که بسیارند / از آذرخش تند لب‌هایم که تا امروز / یک عمر آتش را به لب‌هایت بدهکارند. / از روح من چیزی نمی‌دانی / - از این زغال تفته آرام - / در من که آتشدان زرتشتم / در من که دیدم نه فلک می‌سوخت در مشتم» (همان: ۳۲).

او این را می‌داند که گاه برای زنانگی کردن آن‌چنان که باید مجالی نیافته است، بنابراین به هر شیوه و ترفندی، حتی به رمزگان، از احوالات خود گزارشی شاعرانه ارائه می‌دهد:

«خیال کن زن - سیاره‌ای نیافتنی / ستاره‌ای شده در مشت خانه‌ای گم و گور / خیال کن دو قدم مانده تا عمیقایم / خیال کن دو قدم مانده تا من مهجور» (همان: ۱۳۶ - ۱۳۵).

۲۲۱۲. زن صندوقخانه‌ای و زن خیابانی

محمدزاده در زن آتش، گاه تیپ‌های گوناگونی از زن را نشان می‌دهد. مانند شعر «صندوقخانه» که در آن، زن خیابانی و زن صندوقخانه‌ای روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند. او اگر چه با صراحت هیچ‌کدام را بر دیگری ترجیح نداده است، اما نشان داده که بر هر کدام از آن‌ها، نقدهایی دارد:

«آرایش غلیظ خیابان نداشته‌ست / با سادگی صورت و مویم میانه‌ای / در حال انقراض و چیزی نمانده است / از نسل من؛ / - من - این زن صندوقخانه‌ای -» (همان: ۱۰۵).

اگر چه شاعر در مواقع و مواضع افراط و تفریط - با مشی معتدلی که دارد - جانب اعتدال را گرفته و ایرادهایی را که می‌بیند، بر نمی‌تابد و اعتراض می‌کند:

«سر زمین گرم است / به ننگ و رسوایی / سر زمان به عمل‌های سخت زیبایی / قر و قمیش زنان آب و نان شهر شده است. / مرا ببخش / اگر لنز پشت پلکم نیست / اگر لبم به مد روز قلوهای نشده / اگر نقاب به صورت نداشتم هرگز / اگر به شوق تو ناخن نکاشتم هرگز / برای ناخن من بوسه‌های تو لا‌ک‌اند» (همان: ۸۸ - ۸۹).

۳۲۱۲. فمینیستی معقول، معتدل و میانه‌رو

از نظر محمدزاده، احوال زن در جامعه و حتی خانواده خوب نیست:

«چه مانده از دل خُرد و خمیر و بی‌خوابم/ که گندم همه آسیاب‌ها شده است؟ / نگاه کن به من و درد پشت خم شده‌ام/ که میز بازی عالیجناب‌ها شده است» (همان: ۵۳-۵۲).

این چهره از زن در زنِ آتش، زنی با اندیشه‌هایی فمینیستی است (اشارت‌هایی مانند: گندم همه آسیاب‌ها و میز بازی عالیجناب‌ها، در این راستا است). محمدزاده در شعری دیگر، با نام «عروسک کوکی»، که این نام نیز - خود به تنهایی - استعاره‌ای گویا و مناسب از امر زنانه در نگاه مردسالار است، نظام مردانه که میراث سنت‌های فلسفی، تاریخی، سیاسی، اجتماعی و حتی هنری و ادبی در قرون متمادی بوده است را به چالش می‌کشد. او در این شعر، نگاه‌هایی را نکوهش می‌کند، که زن را وابسته و متعلق به دیگری می‌دانند و او را اسباب‌بازی یا وسیله‌ای برای کامجویی فرض می‌کنند. او این نگرش را «فکرهای لاغرِ شهوت‌پرستانه» توصیف کرده و نشان می‌دهد که از چنین وضعیتی گله‌مند است:

«از جعبهٔ اسباب بازی‌ها درم آورد/ مثل یکی از آن همه بازیچهٔ کوچک/ مثل تفنگ آب‌پاش و پازل و عینک/ از جعبهٔ اسباب بازی‌ها درم آورد/ با صورتی از زور بی‌نوری ترک خورده/ با یک دهان از حرف‌های زخمی و مرده/ دنبال حال تازه‌ای می‌گشت در جانم/ می‌خواست کوکش باشم و خود را برقصانم/ شاید نمی‌دانست مدت‌هاست، سیمانم/ امروز سیمانم ولی یک روز زن بودم/ پیش از عروسک‌بودگی قلب وطن بودم/ او که جهانی کشته‌اش بودند، من بودم» (همان: ۵۵-۵۴).

زنِ آتش، اهل تندروری نیست. رویکرد فمینیستی او، رویکردی معقول و میانه‌رو است. او به معلول‌ها، بیشتر از علت‌ها توجه دارد، گاهی هم به شکلی از علت‌ها می‌گوید که به قبای هیچکسی برنخورد:

«آینه گوری شد مرا در خویش خوابانید/ آینه دستی شد - به حیرت - داد تلقینم/ هم چشم‌هایم گوش شد، هم دست و پایم، گوش/ آهسته گفت: ای زن به لبخند تو بدبینم/ مستی زدم، آینهٔ اوهام پرپر شد/ دست نوازش مسلکی آمد به تسکینم/ از لابه‌لای خرده‌های شیشه جمع‌کرد/ دانست از لحم که روح مرغ آمینم» (همان: ۱۷-۱۶).

این نکته را هم باید خاطر نشان کرد که اگر چه محمدزاده در بازجویی حقوق ضایع شدهٔ زنان از علت‌ها آنچنان که باید سخن نمی‌گوید، اما این جالب است که نظام مردمحور و مردسالار را «آینه‌ای از اوهام» و شکستنی می‌داند.

۴.۲.۱۲. زنی آگاه از به روزترین دانش‌ها

این چهره از زن در زنِ آتش، چهره‌ای فلش‌وار است. درخششی ناگهانی دارد و با همان سرعت محو می‌شود. از «جهان‌های موازی» سخن می‌گوید و عاشقه‌ای «کوانتوم» وار ارائه می‌دهد:

«ردّ انگشتان تو/ جاده‌ای و می‌کند از تار موهایم به سوی روشنی/ می‌کشاند ذره‌هایم را به قعر بی‌منی/ ردّ انگشتان تو/ بی‌نهایت را به دورم می‌تند/ خاک را می‌آکند، - / در جهان‌های موازی - از صدای رویشم/ ناگهانم؛ / ناگهان؛ - / ناگهان دانه‌های نورِ مستِ چرخشم -» (همان: ۵۷).

گاه او را در حیرتی اندیشمندانه می‌بینیم. در ظاهر فیلسوفی که در حیرت است و جهان را جهان حیرت‌ها و اضداد می‌بیند:

«زنی که دریا بود/ زنی که معجون حیرت و تسلا بود/ که نیمی‌اش «اما» بود و نیمی «آیا» بود» (همان: ۷۵).

«جهان آن طرف حفره‌های مجسمه‌ام/ جهان حیرانی‌ست/ فرشته‌ای لب هر حفره گرم چوپانی‌ست» (همان: ۵۲).

۵۲۱۲. زنی با رسالتی پیامبرگونه و حتی خداگونه

یکی از پرسش‌های اساسی فمینیسم این است که در میان انبوه پیامبران مرد، چرا پیامبری از زنان نداریم؟ و چرا همهٔ ادیان به گونه‌ای سخن می‌گویند که گویی خدا مرد است؟ محمدزاده قصد طرح دوبارهٔ این پرسش‌ها را ندارد، اما گویا عمیقاً بر این باور است که زن امروز و به‌ویژه زنان هنرمند و شاعر می‌توانند پیام‌آوران تازه‌ای باشند و جهان بهتری بسازند. او که بارها نشان داده که در فکر تغییر است، باورها، بایدها و نبایدهایی را در نظر دارد. او خود را نقطهٔ پیوند و رابط زمین و آسمان می‌داند:

«من حرف ربطی بوده‌ام مابین عرش و فرش» (همان: ۱۱۸-۱۱۹).

او خود را پیامبری آمده با رسالتی آشکار دانسته (رسالت او مهربانی است) و قصد بت‌شکنی دارد: «باید پس از این بشکنم با قدرت شعرم/ جمع خدایان زمین را دانه به دانه/ باید تبر بر دوش ابراهیم بگذارم/ مابین بت- پیغمبران کنج بتخانه/ باید بکوچم از زمین از آسمان از خود/ -از دستهٔ گنجشک‌های بسته در لانه- / باید بکوچانم زنان بیشمار را/ از هر که و هر چیز با لبخند، بیگانه» (همان: ۵۶-۵۵).

او هم‌چنین، زن را «نور مطلق» می‌داند، که در تکرار معنایی واژهٔ نور: از آگاهی، روشنایی و راهنمایی گرفته تا تمثیلی برای خدا، ذهن خواننده را با مفاهیم متفاوتی درگیر می‌سازد:

«من نور مطلق بوده‌ام، حتی اگر در خواب/ کتف مرا اهریمنان آرام بوسیدند/ حتی اگر مارانی از هر بوسه روییدند.» (همان: ۱۱۹).

اما هیچ رسالتی بی‌روایت نیست. محمدزاده در شعر خویش، روایت‌هایی داستانگونه را نقل می‌کند و در این روایت‌ها، ظلم رفته بر زنان را از یاد نمی‌برد. مانند روایتی از «چل گیس» در سروده‌ای با همین نام در صفحهٔ ۶۹، داستان تازه عروسی که گویا به عقد دامادی دیوانه درآمده و سیاه بخت می‌شود. یا در شعری با نام «سووشون» در صفحهٔ ۱۱۰، ماجرای عروسی عدنان و لیلا را با زبان محاوره روایت می‌کند. لیلا نازاست و عدنان نامی عربی و عرب‌ها عموماً فرزندخواه و پسر دوستند و فرجام کار معلوم است. سومین داستانواره در زنِ آتش، شعری به عنوان «بزک» در صفحهٔ ۱۳۷ است. محمدزاده در این شعر، از پدیده‌های شومی چون کودک‌همسری، اعتیاد، قمار و... می‌گوید و آن‌ها را نکوهش می‌کند. برخی روایت‌های او به داستان کوتاه کوتاه و یا حتی فلش فیکشن (Flash Fiction) می‌ماند که با همان دغدغه‌ها و با همان رسالت‌ها بازگو می‌شود:

«دلم: چند پروانهٔ زیر پا له شده است/ وجودم: یه تابوت خالی رو دوش دو تا استخون/ به پشت- کبود از کمر بند- من می‌خوره/ صدای زنان شب ضرب و شتم و جنون» (همان: ۱۴۶).

اما هیچ پیامبری نمی‌تواند تنها پیامبر زنان و یا مردان باشد. براین اساس، محمدزاده گاه غمخوار رنج‌های بی‌شمار اجتماع است و مثلاً غم دست‌های پینه بسته کارگران را می‌خورد:

«چقدر مدیونم/ به این سکوت زمخت/ که نسخهٔ بدل دست‌های کارگر است/ که رنج در ترکش لحظه لحظه در گذر است.» (همان: ۸۸).

محمدزاده گاهی حرف‌هایش را در پس پرده می‌زند. در واقع فضا سازی می‌کند و به شکلی غیر مستقیم، تا بدانجا که به تابوها بر نخورد، از دردهایی نگفتنی و تابوهایی عرفی، اخلاقی و حتی دینی- مذهبی سخن می‌گوید:

«کنج حیات من درختان تنومندی/ پشت بکارت‌های طوفان برده جان دادند؛ / یا با تبرهایی که نامرئی‌ست افتادند/ از خانه‌های خودکشی کرده نمی‌دانست/ از خانه‌هایی که اقامتگاه اجسادند/ از پنجره‌هایی که معصومانند و بی‌پرده/ از پنجره‌هایی که رو به مرگ آبادند. /.../ حتی نمی‌دانست در جشن عروسی‌ها/ یک ایل پشت حجله یک تازه دامادند/ حتماً نمی‌دانست مادرهای من یک عمر/ همراه دخترهایشان اندوه می‌زادند» (همان: ۹۴-۹۳).

علاوه بر این‌ها «زن آتش»، در رؤیاهایش در فکر اصلاح امور جهان است:

«من خواب دیدم؛ / ذهن و زبانم مصلح موعود بودند/ من خواب دیدم حرف‌هایم رود بودند/ رودی که فکر غسل تعمید زمین بود.» (همان: ۷۹).

۶۲۱۲. زن اثیری

«از آستانه مادر خدایی آمده بود/ شبیه بود به زن- ایزدان حکایت او» (همان: ۹). شاعر زن آتش، «زن اثیری» را در مقابل زن‌هایی قرار می‌دهد که به آن‌ها نقدهایی وارد داشته است. او در شعری با همین نام، ویژگی‌هایی از شخصیت چنین زنی را با مخاطبان خویش در میان می‌گذارد. زن اثیری در این سروده، زنی است که:

«فکر می‌کند/ مادر پرنده‌ها و فصل‌هاست/ مادر کبوتر و کلاغ و سار/ مادر بهار/ فکر می‌کند/ درخت‌های کاج را، / زاده است و شیر داده است.» (همان: ۱۱۴).

او طبیعت‌گراست و نسبت به طبیعت از احساسی مادرانه‌ای برخوردار است. «حضانت زمین و آسمان» (همان) را فرضی بر خود می‌داند: مادری است که: «سینه در دهان رنج‌های کوچکش گذاشته» (همان) و می‌گذارد. او رنجبری صبور است، چنانکه «به رنج هم حس مادرانه داشته» (همان) و دارد. او آنقدر مادر است که آرزو کند: «تا نمرده مادر خدا شود.» (همان: ۱۱۵). زن اثیری، «یک زن غیور بی‌صدا[ست.]» (همان: ۱۱۴). مبارزی خاموش است. زنی که «فکر می‌کند رگ قطور گردنش امتداد لوله تفنگ‌هاست.» (همان). بدین ترتیب در مهیب‌ترین رویدادهای زندگی: حوادثی مانند جنگ، کنشور و فعال است. براین اساس: «فکر می‌کند/ پرده‌های خانه‌های منفجر شده/ تکه‌های دامن من‌اند/ فکر می‌کند تمام کودکان جنگ، / نسخه‌های دیگر تن من‌اند.» (همان: ۱۱۵). حسنا محمدزاده، اندیشه، کردار و رفتار چنین زنی را می‌ستاید و در فرجام شعر او را به عنوان زنی اثیری معرفی می‌کند:

«فکر می‌کنم که زادگاه فکرهام، / کهکشان راه شیری است/ فکر می‌کنم زنی که در من است، / یک زن اثیری است.» (همان: ۱۱۶).

و پیام اصلی «زن اثیری»- در این سروده- مهربانی با طبیعت و انسان و انزجار از جنگ است.

۷۲۱۲. کوری و قهرمان زن در رمان ژوزه ساراماگو

یکی از دغدغه‌های اندیشگی محمدزاده در زن آتش، مسئله بینایی، دیدن و چشم‌هاست. چشم‌ها در شعر او مجاز از نگرش‌ها و نوع نگاه دیروز و امروز ماست. او در شعری با نام «چشم‌ها»، در واقع برخی نگرش‌های اشتباه و بعضی از بد دیدن‌های ما را یادآور می‌شود:

«چشم‌های خشک و پوک / چشم‌های بی‌سلوک / چشم‌های روی دنیا ریخته / چشم‌های در شب لای و لجن آویخته / چشم‌های بی‌عبور / چشم‌های مانده در وهم تقدس‌های کور / ... / چشم‌های کودتا / چشم‌های اهلی گرم چرا / چشم‌های من کدامین‌اند از این فرقه‌ها؟ / چشم‌هایم، چشم‌های خط‌خطیم / چشم‌هایم جمله‌های اشتباه / بردگی را از بُرند / چشم‌هایم این غلامان سیاه» (همان: ۲۲-۲۱).

در این شعر اگر چه محمدزاده مخاطب خویش را به نتیجه‌ای مانند «سهراب سپهری» که گفت: «چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید»، رهنمون نمی‌شود، اما با طرح پرسشی ژرف و تأمل برانگیز (چشم‌هایم چیستند؟)، ایده ضرورت نقد بر چنین وضعیتی را در ذهن مخاطب تازه می‌گرداند. اما و اگرهای چگونه دیدن پیشینه‌ای به قدمت اساطیر دارد. اساطیر هر قوم و ملتی را اگر برآیند آمال و آرزوهای آن‌ها بدانیم، نقطه ضعف آن‌ها را هم باید نقطه ضعف اقوام و ملت‌هایشان به شمار آوریم. یاد می‌کنیم از چشم اسفندیار، اسطوره ایرانی که در واقع تنها نقطه‌ضعفش نیز بوده است. نقطه ضعف او را می‌توان به نقطه ضعف ایرانیان در طول تاریخ تعمیم داد. سیاهه‌ای از کاستی‌ها را به نوع نگاه ما در طول تاریخ می‌توان نسبت داد، نگاه ظاهربین، نگاه سطحی‌گرا، نگاه زودباور و... اسفندیار هم اگر کمی دیدگاه خود را نسبت به رستم که پادشاهی او را پذیرفته بود روا می‌داشت، شاید به آن سرنوشت شوم دچار نمی‌شد. چشم، دیدن، بینایی و واژه‌هایی از این دست، در زن آتش بسامد چشم‌گیری دارند. (واژه‌هایی چون: «چشم»، «دید»، «نگاه» و «بین» که هر کدام به ترتیب: ۱۲۲، ۵۹، ۴۶ و ۲۱ بار تکرار شده‌اند) و از سویی دیگر، هراس معقول و پیشگیرانه شاعر از «کوری»، وجه دیگر این بیم‌برده‌ها و بیم‌دادن‌هاست. در جایی که به قول شاعر: «... در مزرعه‌ها گرده کوری می‌افشانند» (همان: ۱۶). فرض کنید (بر اساس بینامتنیت و هرمنوتیک) این جهان را می‌گوید و منظور او از کوری همان اتفاقی است که در رمان «کوری» (۱۹۹۵) نوشته ژوزه ساراماگو افتاده است. محمدزاده این شکل از ندیدن‌ها را چون بیماری‌های عفونی مهلک می‌داند: «جای ندیدن‌هایت روی تنش ماند و عفونت کرد / آینه از قدرت کوری تو، حیرت کرد» (همان: ۴۲-۴۱). در سطرهایی از شعر «چشم‌ها» گویی صحنه‌هایی از رمان کوری را در چشم خوانندگان تازه می‌کند که خلاصه آن، کوری در داشتن نگاهی انسانی و مهربانانه به هستی، طبیعت و انسان است. او خوشنود است که به این دسته از کوری‌ها «نه» گفته است (به یاد بیاورید که قهرمان رمان کوری هم زنی است که نسبت به دیگران مهربان‌تر بود و هیچگاه دچار کوری نشد):

«بین نه‌های مقدس / نه‌ترین‌اش / نه به کوری بوده است؛ / اولین روزن به بینایی صبوری بوده است.» (همان: ۲۱).
او درد را فهمیده و دست روی نقطه درستی گذاشته است. کاش بینش خود را عمیق‌تر و دقیق‌تر می‌کرد و نگرش‌های نادرست بنیانی‌تری را به چالش می‌کشید.

۳۱۲. زندگی و مرگ در زن آتش

حسنا محمدزاده چندان مرگ‌اندیش نیست و بیشتر از زندگی می‌گوید تا مرگ. از انتظار و دوری از معشوق می‌گوید و آن را چون مرگ می‌داند: «درست، بیست دقیقه به چشم‌های تو مُرد / زنی که راوی تب بود از زبان دو روح.» (همان: ۲۰). او در معدود جاهایی که از مرگ، سخن به میان می‌آورد، باز هم با نگاهی خوشبین به رویدادهای فراسوی مرگ آن را زیبا می‌بیند: «مرگ نادیده دیدنی‌هاست / مرگ زیباترین رویداد است.» (همان: ۸۷). او نمی‌خواهد مرگ را جدی بگیرد. هیچ‌گونه تصور ژرفی از مرگ نیز ندارد. مانند بسیاری از ما - فرافکنانه - آن را به سخره می‌گیرد:

«من زنده‌ام کنار تو و غبطه می‌خورد/ مرگی که آرزوی مرا می‌برد به گور» (همان: ۱۲۶).

او در بیشتر سروده‌های مرگ‌اندیش، تنها از مرگ نام می‌برد و معلوم نمی‌کند که از مرگ چه دیده و چه می‌داند، حتی از احساس و عاطفه او درباره مرگ نیز، بی‌خبریم. مرگ برای او هنوز ابژه نشده است. در شعر «آبی ممتد» در صفحه ۱۴۹ کتاب، خود را مانند ماهی در قلاب می‌بیند و به مرگ نزدیک، اما باز هم مرگ برای او امری ثانویه است، چرا که به جای پرداختن به مرگ در آن لحظه بحرانی، از دیگر مسائلی که در ذهن خویش دارد سخن می‌گوید:

«به مرگ زل زده بودم/ به خنده قلاب/ به تخم‌ریزی تردید در زلالی آب/ به رشد انگل‌ها زیر پوست دریا/ به قتل عام صدا... / به فقر تلخ صدف‌های خالی از گوهر/ به سلطه و خفقان نهنگ‌های نر/ به جفت‌گیری ایمان و جهل در مرداب/ به بوی شهوت و هم‌خوابگی خشکی و آب» (همان: ۱۵۰).

شاید هم می‌خواهد بگوید «تخم‌ریزی تردید در زلالی آب»، «قتل عام صدا»، «جفت‌گیری ایمان و جهل» هم نوعی مرگ تدریجی‌اند. در نگاه او گاهی زندگی و مرگ تلفیق می‌شوند:

«من زنده بودم و تب مردن ادامه داشت/ رقص گلوله در بدن من ادامه داشت/ دنباله داشت دامنم و -/ زن... / - ادامه داشت/ -این آتش این زبانه الکن ادامه داشت- / بر دوش کاردهای جهان، تن ادامه داشت» (همان: ۱۷۰ - ۱۶۹).

۲. سطح زبانی (Literally Level)

زبان محمدزاده در زن آتش غالباً زبانی سالم، شاعرانه، لطیف، آهنگین، محکم، ساده و امروزی است. او غالباً ارائه‌گر شعری ملتزم و معنامند است، بدین سبب زبانی قابل فهم و به دور از پیچیدگی را برمی‌گزیند. زبانی که فاصله معنایی چندانی با فهم و ادراک مخاطب نمی‌گیرد، اما از ظرافت‌های ادبی بی‌بهره نیست.

۲. ۱. سطح موسیقایی

در سطح آوایی (Phonological) و موسیقایی (Musical) این مجموعه، آنچه بیشتر از همه جلب توجه می‌کند، این است که بنای موسیقی بر بنیان‌های موسیقایی شعر سنتی بنا شده است. وزن عروضی، قافیه و ردیف در شعر او بسیار ارجمندند، زن آتش با کمک وزن عروضی میان قالب‌های سنتی و نیمایی ارتباط و پیوند برقرار می‌کند و در سراسر کتاب به این شیوه وفادار می‌ماند؛ بیشتر سروده‌های این دفتر یا نیمایی - غزل است و یا غزل - نیمایی؛ البته ورودی هم از غزل به دیگر قالب‌ها داشته است، به گونه‌ای که خروج از قالب غزل به نیمایی و دیگر قالب‌ها و برگشت مجدد به غزل با حفظ تعادل در شکست‌های وزنی، به رویکرد سبکی شاعر در سطح موسیقایی بدل شده است. در بخش‌های نیمایی، از موسیقی کناری نیز غافل نمی‌ماند. چنانکه در بخش نیمایی شعر، وزن به کار رفته تکرار می‌یابد، قافیه و ردیف بیشتری نیز به کار می‌رود، آن قدر که چربش موسیقایی نیمایی‌ها بر وجه موسیقایی غزل‌ها کاملاً مشهود است.

بیشترین وزن کاربردی در زن آتش بحر رجز است که به همراه زحافات آن ۲۳ مورد در غزل‌ها به کار رفته است. پس از آن با تکرار ۱۸ بار، از وزن «مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعّلن» (مجثث مثنی مخبون محذوف) و یکبار هم از وزن «مفاعیلن فعلاتن مفاعیلن فعلاتن» (مجثث مثنی مخبون) استفاده شده که هر دو از زحافات بحر مجثث می‌باشند. پس از آن بحر رمل و زحافات آن با ۱۰ کاربرد و هزج با ۷ کاربرد قرار دارد. از بحرهای متقارب (۴ کاربرد)، مضارع (۴)

کاربرد) و دیگر بحور نیز چند غزل در بین اشعار به چشم می‌خورد؛ به طور کلی می‌توان گفت رویکرد موسیقایی شاعر، پرهیز از یکنواختی در موسیقی بیرونی و ایجاد تنوع در موسیقی کناری (قافیه و ردیف) بوده است.

۲.۲.۲. سطح نحوی

زبان دارای ساختاری دستوری است که این ساختار به آن نظم می‌بخشد، اما زبان شعر، نظم و نحوی متفاوت دارد. می‌توان چنین ادعا کرد که «دستور زبان واقعی را شاعران نوشته‌اند، بسیاری از واژه‌ها و ساخت‌های نحوی ابداعی شاعران گذشته، امروزه جزء واحدهای زبان شده است. اصولاً شاعران خود را با زبان درگیر کرده، کلیشه‌های دستوری را تغییر می‌دهند تا به سبک و زبان خاص خود دست یابند و اساساً سبک بر اثر دگرگونی قراردادهای و هنجارهای عادی عالم تحقق می‌یابد» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۶). از میان گونه‌های گریز از نثرم که در زن آتش با آن مواجهیم و در حوزه نحو، قرار می‌گیرند، کاربرد ویژه صفت‌ها و قیدها، کاربرد افعال و عبارات‌های فعلی نو و کهن و... قابل ذکر است. آن گونه که پیداست صفت و گریز از هنجارهای مربوط به آن، بسیار مورد توجه شاعر بوده است به طوری که با شیوه‌های مختلفی به آن پرداخته است، از جمله:

کاربرد صفت برای کلمات نامتجانس: در این روش در محور همنشینی ترکیب‌های وصفی، صفت برای واژه‌های نامتجانس انتخاب می‌شود؛ مثل کاربرد صفت «مرتاض» برای «چشم» یا «پرکاهی» برای «صدا»، «پابه‌ماه» برای «سایه»، «هیز» برای «فکر»، «آسمان جل» برای «کلاغ»، «باکره» برای «گلو» و... که همگی دور از ذهن و تازگی آفریده‌اند. در ترکیب‌هایی مانند: «چشم مرتاض» (محمّدزاده، ۱۴۰۲: ۳۲)؛ «صدای پرکاهی» (همان: ۳۶)؛ «سایه‌های پابه‌ماه» (همان: ۴۴)؛ «فکرهای هیز» (همان: ۴۴)؛ «کلاغ‌های آسمان جل» (همان: ۴۴)؛ «گلوی باکره» (همان: ۳۶) و مواردی چون: «پلک لامصب» (ص ۳۰)، «میخ خسته ذهن» (ص ۳۳)، «پیکره کاهین» (ص ۴۲)، «سرزمین مرئی جان» (ص ۲۷) و... این گونه کاربرد در شعر محمدزاده پربسامد است و می‌توان بیش از ۱۵۴ ترکیب وصفی با چنین رویکردی یافت.

کاربرد صفت برای مفاهیم انتزاعی: در نظر گرفتن صفت برای مفاهیم انتزاعی یکی از شیوه‌های هنجارگریزی در نحو است؛ مثل کاربرد صفت برای مفاهیمی چون: «سکوت»، «احوال»، «وحشت»، «عصمت»، «خطا»، «اندیشه» در: «سکوت پخش‌وپلا» (همان: ۳۵)، «احوال مرتد و مؤمن» (همان: ۸۵)؛ «وحشت عریان» (همان: ۱۳۰)؛ «عصمت محض» (همان: ۱۳۲)؛ «خطای گندمین» (همان: ۱۳۴)، «اندیشه سربریده» (همان: ۷۸) و... که بیش از ۱۸ مورد قابل ذکر است.

کاربرد صفت‌های چند جزئی: گاهی ترکیبی از چند کلمه در شعر نقش صفت را بازی می‌کند، مثل ترکیب‌های «رگ‌های گیج‌وویج» (همان: ۳۱)، «کپه‌های آتش پایند آتشدان» (همان: ۳۹)، «رودهای خالی از طغیان» (همان: ۳۹)، «کیسه پوسیده از دلهره سرشار» (همان: ۴۲)، «من از عالم و آدم بریده» (همان: ۴۷)، «فکرهای لاغر شهوت پرستانه» (همان: ۵۵)، «ابر غلیظ لانه کرده روی ماه» (همان: ۲۲) و... از این مورد نیز بیش از ۳۵ نمونه در بین اشعار زن آتش به چشم می‌خورد.

تقدم صفت بر موصوف: یکی از شگردهای شاعران برای آشنایی‌زدایی استفاده از ترکیب‌های وصفی‌ای است که در آن، صفت بر موصوف، مقدم می‌شود مثلاً ترکیب «جاری کلمات» (همان: ۹) که مفهومی عمیق‌تر از «کلمات جاری» را منتقل می‌کند؛ از آنجا که اسم قابل‌تصورتر از صفت است، هنگامی که صفت جانشین اسم می‌شود، شرایط

تجسم‌سازی بهتری فراهم می‌شود یا در ترکیب‌های «لازمان دو حس» (همان: ۲۰)، «لامکان دو روح» (همان: ۲۰)، «بی‌کرانه‌های لب» (همان: ۷۳)، «بی‌کران چشم» (همان: ۷۵)، «آبی پتو» (همان: ۱۰۸) به عبارت دیگر در این بیت: «خنده‌های پرزدار تو که ماهی‌اند و ماه، / غلت می‌زنند روی آبی پتوی من» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۲)، تأثیر صفت در ترکیب جدید «آبی پتو»، که همانا رودخانه را هم در ذهن تداعی می‌کند، برای شناور بودن ماهی و ماه نمود بهتری پیدا کرده‌است و تأثیر عمیق‌تری می‌گذارد. این نمونه در حد همین ۶ کاربرد است.

کاربرد اسم و قید و صفت در جایگاهی متفاوت: یکی از برخوردهای نحوی خاص در غزل محمدرزاده، کاربرد ویژه قیدها است. می‌دانیم که قید کلمه‌ای است که توضیحی درباره فعل می‌دهد و مفهوم زمان، مکان، مقدار، چگونگی یا مفهومی جز آن را می‌رساند. در غزل وی گاهی قیدهایی چون «هنوز»، «هرگز»، «همیشه» در جایگاه صفت قرار می‌گیرند و صورتی نو به زبان می‌بخشند، مانند «بوسه‌گاه هنوز» (همان: ۵۳) در: «بین دهان من است این اسیر آزاده / که بوسه‌گاه هنوز طناب‌ها شده‌است»؛ «مردان هرگز» (همان: ۵۵) در: «زن بودم و مردان هرگز غرق در روحم»؛ «خالی همیشه» (همان: ۱۲۶) در: «میزی نچیده‌ام تو ولی جرعه‌ای بریز / در خالی همیشه‌ام ای استکان نور» که در آن‌ها قید جانشین صفت شده‌است و صفتی چون «خالی» در جایگاه اسم قرار گرفته‌است. ترکیب‌های دیگری چون: «چشم پری‌روز» (همان: ۲۴)، «روز هرچه بادآباد» (همان: ۲۵)، «چشم پری‌سال» (همان: ۸۴)، «دیروزهای دیر» (همان: ۱۰۴)، «اشک گاه‌گاهی» (همان: ۱۱۵)؛ مواردی هم هست که در آن‌ها قیدهایی چون «ناگهان» و «دیروز» در جایگاه اسم نشسته‌اند، مانند: «ناگهان دانه‌های نور» (همان: ۵۷)، «دیروز چشم‌ها» (همان: ۱۳۰) و... نکته دیگر اینکه برای ساخت صفت تفصیلی و عالی معمولاً پسوند «تر» و «ترین» به صفت اضافه می‌شود؛ اما افزودن این پسوندها به اسم و ساختن کلماتی چون: «ماهی‌تر»، «گنجشک‌تر»، «شراب‌تر» و... نوعی گریز از هنجار است، مانند آنچه در این ترکیب‌ها می‌بینیم: «نوشداروترین حال» (همان: ۸۵)، «رؤیایترین خواب» (همان: ۹۲)، «گنجشک‌ترین واژه» (همان: ۱۱۲)، «ماهی‌ترین راز» (همان: ۱۱۸). قابل ذکر است که این هنجارگریزی‌ها بیش از ۲۰ مورد کاربرد داشته‌است.

ترکیب زبانی: در سطح نحوی (Syntactical) که به سبک‌شناسی جمله‌ها در این دفتر برمی‌گردد، ساخت‌های غیرمتعارف نحوی دیگری هم به چشم می‌خورد، مثلاً گاهی واژه‌ها یا جمله‌هایی از زبانی دیگر (در اینجا از زبان انگلیسی) در شعر آمده که نوعی از «آشنایی‌زدایی زبانی» به حساب می‌آید:

«از استخوان‌هایش صدایی داغ بیرون زد

از استخوان‌هایش که می‌گفتند:

«My world is your eyes»

وردی مقدس بود مهر او که از مرز زبان رد شد.» (همان: ۹۳).

کاربرد افعال و عبارت‌های فعلی کهنه و نو: استفاده از فعل‌ها و عبارت‌های فعلی تازه کم کاربرد در زبان شعر نیز گونه دیگری از نوآوری زبانی است. افعال و عبارت‌های فعلی‌ای چون: مسری بودن (ص ۳۷)، دل و دماغ نداشتن (ص ۳۷)، مُقَرَّ آمدن (ص ۴۲)، قِل خوردن (ص ۷۳)، جلا گرفتن (ص ۷۳)، زل زدن (ص ۸۱)، ولوله شدن (ص ۸۱)، ذلّه شدن (ص ۸۶)، قیه کشیدن (ص ۱۴۵)، لو دادن (ص ۱۶۶)، بپا (فعل امر از مصدر پاییدن) (ص ۸۷) در این دفتر قابل ذکر است. و برخی کاربردهای فعلی آرکائیک که بسیار اندکند چون: کاربرد «می‌نالَم» (ص ۲۹) به جای «نمی‌نالَم» و «چه می‌تواند گفت» (ص ۹۰) به جای «چه می‌تواند بگوید» که نوعی گریز از هنجار در حوزه نحو به حساب می‌آیند.

قابل ذکر است که کاربرد ساخت‌های آرکائیک، کاربرد غیرمتعارف حروف اضافه و افعال و... در برابر هنجارشکنی‌هایی که در حوزه صفت صورت گرفته‌است، رویکرد غالبی نیستند.

کاربرد ویژه صفت‌ها با کاربرد بیش از ۲۳۳ ترکیب کاملاً نو و بی‌سابقه در رسیدن شاعر به سبک شخصی نقش داشته‌است. در سایر زمینه‌ها با وجود هنجارگریزی‌های معدود، نحو، اغلب وفق موازین نحو معیار و مطابق با منطق نثر شکل گرفته‌است.

۳.۲۲. سطح واژگانی

در سطح واژگانی (Lexical) که به سبک‌شناسی واژه‌ها برمی‌گردد، گرایش اصلی شاعر به واژگان در دسترس است. او واژگان رایج زبان را بر هر نوع دیگر از واژگانی ارجح می‌داند.

محمدزاده در حوزه ساخت ترکیب‌های نو و کاربرد واژگان و اصطلاحات زبان گفتار تکاپوهایی دارد که در ادامه به آن می‌پردازیم:

الف) ترکیب‌سازی

او گاه ترکیب‌های بکر و بدیعی را به خدمت شعر درمی‌آورد که اگر چه بسامد بالایی ندارند، اما در ذهن خواننده ثبت می‌شوند. ترکیب‌های زیبایی چون: «زورق‌های ابیات» در این بیت: «تو در زورق‌های ابیات پیچیده‌ای / چنان هدیه‌ای می‌رسی دست آیندگان» (همان: ۱۲). و: «پروانه - ماهی» در این بیت: «در تنگنای سینه‌ام رازی شفاهی بود / احساس می‌کردم دلم پروانه - ماهی بود» (همان: ۲۶)؛ و یا ترکیبی چون «فریادماهی‌های ساطوری» در این بیت: «یک زن به دریا ریخت / چشمش تُنگ / قلبش تُنگ / تُنگی پر از فریادماهی‌های ساطوری» (همان: ۱۳۶)؛ یا ترکیبی از جنس تنابع اضافات «ای لجاجت غلیظ پاره وقت» که نه تنها مخل نظام آوایی شعر نیست که بر غنای موسیقایی بیت هم افزوده است: «ای لجاجت غلیظ پاره وقت / حَقَّت است / از جنون بمیری و نیاوری به روی من» (همان: ۱۰۹). بیش از ۹۰ ترکیب کاملاً نو از این دست در زن آتش به چشم می‌خورد مثل: عصاره باد (همان: ۵۲)، آذرخش لب (همان: ۳۲)، نشتی اندوه (همان: ۱۹)، صدای درد (همان: ۸)، هرم اشتیاق (همان: ۳۸)، خلوتسرای رقص و آواز شیاطین (همان: ۱۷) و... برخی از آن‌ها ترکیباتی پارادوکسیکال‌اند چون: آواز لال (همان: ۱۶)، صدای بی‌صدا (همان: ۱۱۹) برخی از این ترکیب‌ها در حوزه واژه‌سازی قرار دارند و به کلمه‌ای مستقل بدل شده‌اند، مثل: عروسک‌بودگی (همان: ۵۴)، پری‌حال (همان: ۱۴۶)، ساحر قلم (همان: ۸۷)، مسیح‌اختر (همان: ۷۹)، دیرپرواز (همان: ۱۴۸)، آینه‌گاه (همان: ۱۶۲)، دیوانه‌وحشی (همان: ۵۸)، آتش‌بودگی (همان: ۳۲)، قفس تابوت (همان: ۵۸)، زن‌سیاره (همان: ۱۳۶)، زن‌درخت (همان: ۱۰)، آینه‌پاره (همان: ۹۹)، آتش‌واژه (همان: ۴۷)، خدایانو (همان) و... از این جنس ترکیب‌ها بیش از ۹۰ مورد در زن آتش به چشم می‌خورد.

ب) مردم‌گرایی زبانی

محمدزاده بندرت واژه‌های کهن یا مهجور را به کار می‌گیرد، اما در کاربرد واژه‌های عامیانه‌ای چون: «گیج‌وویج» (همان: ۳۱)؛ «کُپه‌های آتش» (همان: ۳۹)؛ «قروقمیش» (همان: ۸۹)؛ «باریک الله» (همان: ۱۱۰)؛ «موی وزوزی»، «پیزوری»، «الواط» و «پِت پِت» (همان: ۱۳۸-۱۳۷)؛ «بُغ کرده»، «دَمَر کرده» و «خُلُق‌تنگی» (همان: ۱۳۹)؛ «بی‌پیر» (همان: ۱۴۰)؛ «چندوچون» (همان: ۱۴۶)؛ «بی‌شروشوری» (همان: ۱۷۴)؛ و...، تردیدی به خود راه نمی‌دهد. او گاه ترجیح می‌دهد

که از «صدامعنا»های عامیانه بهره ببرد: مانند «پِت پِت» در: «بی نفت پِت پِت کرد و کم کم از نفس افتاد/ رؤیای من بود آن چراغ دور زنبوری» (همان: ۱۳۸)؛ گاهی حتی در کاربرد صدامعناها نیز، گویش در زبان محاوره را بر زبان محاوره عام ترجیح می‌دهد. چنانکه از مصراع «ای قلب من که تُپ تُپت در انزوا مرده است» (همان: ۱۶۲) برمی‌آید که شاعر به جای «تاپ تاپ»، «تُپ تُپ» را آورده که به گمانم همان تاپ تاپ در گویش کاشانی است. به نظر می‌رسد در این رفتارهای زبانی، رویکردی فراتر از کاربرد واژگان بر شعر محمدزاده در جریان است. او حتی گاهی اصطلاحات مردم کوچه و بازار را به خدمت شعر در می‌آورد، کاربردهایی چون: «کسی را ذله کردن» در: «ذله‌ام کرده بود آن منی که/ سال‌ها زیر آوار «من» ماند» (همان: ۸۶)؛ «حال رو به موت» و «دمدمی مزاج» در: «از کجاست حال روبه‌موت آرزوی من/ حس و حال دمدمی مزاج خلق و خوی من؟» (همان: ۱۰۸)؛ «چیزی را به روی کسی آوردن» در: «ای لجاجت غلیظ پاره‌وقت/ حقت است/ از جنون بمیری و نیاوری به روی من» (همان: ۱۰۹)؛ «آب زیر کاه» در: «چقدر زندگیم آب زیر کاه شده!» (همان: ۱۲۳)؛ «اخم و تخم»، «درهم برهم» و «چم و خم» در این دو بیت: «دلَم - این ساک خالی - می‌کشاند با خودش هرسو/ تو و لبخند و اخم و تخم درهم برهمت را هم/ خدا پشت و پناهت جاده مه‌خیز پیچاپیچ/ که من پیدا نکردم آخرش چم و خم را هم» (همان: ۱۴۲)؛ «سالی به ماهی» و «فَت و فراوان» در: «شاید جنونم توت باشد خوب نوبر کن/ سالی به ماهی این همه فَت و فراوانم» (همان: ۱۶۴)؛ «دست و بال» در: «هرچند باشد دست و بال کاردت تیز» (همان: ۱۶۶) و...

با این تمهیدات اگر چه انواع آشنایی‌زدایی زبانی و سبکی در سطرها و مصاریع شعر محمدزاده دیده می‌شود و بسامد آن‌ها نیز، کلیت شعر او را به مردم‌گرایی زبانی قابل‌اعتنایی رسانده است. اما، آنچه در باور و اندیشه شاعر بوده، به وقوع نوعی از «بی‌مرزی در کاربرد زبان معیار و محاوره» انجامیده است. او در یک آزادی سیال و خودخواسته، هر کجا که احساس ضرورت می‌کند، از واژگان زبان محاوره استفاده می‌کند، چنانکه بیت: «بر دوش کاردهای جهان تن ادامه داشت/ خون گفتن من و نشنفتن ادامه داشت» (همان: ۱۷۰)، نیز می‌توانست به راحتی «نشیدن» را بیاورد و در وزن هم تغییری حاصل نمی‌شد، اما او در محور جانشینی «نشفتن» را ترجیح داده که چنین گزینشی، نشان از همان اندیشه و همان رویکرد دارد. بر همین اساس، برخی سروده‌ها مانند شعر «سووشون» در صفحه ۱۱۰ کتاب، با زبان محاوره آغاز می‌شود و برخی دیگر از سروده‌ها، تلفیقی از زبان محاوره و معیارند، مانند: شعرهای «عروس خون» و «لکنت» در صفحات ۱۴۵ و ۱۴۷. گویا در لحظه‌های صمیمانه و پر احساس، شاعر زبان معیار را رها کرده و با زبان محاوره شعر را ادامه می‌دهد.

۲۲. غلبه گفتمان زنانه

زن آتش زبانی زنانه دارد. شاعر حتی در شکل‌دهی هنر سازه‌ها - از ابژه‌ها و سوژه‌های زنانه پیرامون خویش بهره می‌گیرد و بسامد آن‌ها به قدری است که خواننده را متقاعد می‌کند که در حال خواندن شعری زنانه است؛ در زنانه‌نویسی‌های او، دو رویکرد آشکار دیده می‌شود:

الف) بازتاب جنبه‌های زنانه زندگی در ابژه‌ها و سوژه‌های زنانه

«صدا زدم: ننه آسیه! / فرش، بید زده / به موی کوچه - غمت - گیره‌ای جدید زده» (همان: ۸۱)؛ یا: «افتاده‌ام به جان خودم صبح تا غروب / با دستمال صورتی چارخانه‌ای / ... / آرایش غلیظ خیابان نداشته است / با سادگی صورت و مویم میانه‌ای» (همان: ۱۰۵)؛ «سبز - آبی گلدار کلوخی که تنم بود / خوشبخت‌ترین پیرهنم بود / لبخند تو را کوک زدم روی دهانم / آن لحظه فقط سوزن و نخ هم سختم بود» (همان: ۱۱۲)؛ «شستم و چیدمشان با همه وسواسم / سبد میوه پر از خواستن نوبر توست» (همان: ۱۲۱)؛ «چه باک اگر غم تو گوشواره‌ام شده است / اگر به سینه‌ام افتاده جای گردنبند» (همان: ۱۴۴ - ۱۴۳). در این شیوه، شاعر جنبه‌های زنانه زبان را برجسته ساخته و مخاطب خویش را قانع می‌کند که شنونده حرف‌هایی از زبان زنان است. پیامد کاربست چنین شیوه‌ای در شعر، زن آتش به امری می‌رسد که از بنیادی‌ترین آمال و آرمان‌های فمینیسم معقول، معتدل و میانه‌رو است.

ب) بازتاب اندیشه‌ها و نگرش‌هایی زنانه در احساسات و عواطفی زنانه

می‌دانیم که در نگاه زنان و مردان به پدیده‌ها - به‌ویژه عشق - تفاوت‌های چشمگیری وجود دارد. مثلاً عشق مردانه عشقی مالکانه است، درحالی‌که عشق زنانه غالباً حالتی شبیه حل شدن در معشوق دارد. هم‌چنین، کلی‌نگری و جزءنگری و احساسات و عواطفی چون حسادت و... در زنان و مردان متفاوت است: «گوش‌هایم حسودند باید نفس‌هات را هم / غیر من هیچکس تا همین لحظه نشمرده باشد» (همان: ۱۳۸)؛ «چگونه حل شده در من - در این عصاره تلخ - / صدای گرم تو مانند چند حبه قند؟! / شب است و خواب ندارم بگو چه می‌گذرد / میان گیره و پیراهن تو روی بند / قرار نیست که عطر تو و مشام زنان / به هم بیامیزند و مرا حسود کنند» (همان: ۱۴۴ - ۱۴۳). به طور کلی، محمدزاده در سروده‌هایش احساس و عاطفه‌ای اغلب زنانه را ارائه می‌دهد و به عبارت بهتر، در شعر، خودش است.

۲. ۳. سطح ادبی (literary level)

زن آتش غالباً واقعیت‌ها را با زبانی مجازی بیان می‌کند. زبانی که تخیلی است. شاعر به عناصر گوناگون دانش بیان و موارد دیگری چون: ایجاز، مساوات، اطناب، انواع قصور و حصر و هر آنچه که در «دانش معانی» مورد اهتمام است، به عنوان هنر سازه‌هایی ادبیّت‌ساز و نه سبک‌ساز نظر دارد.

۲. ۳. ۱. ادبیّت در زن آتش

بسیاری از منتقدان، قدرت اثر ادبی را در ادبیّت آن می‌دانند، ادبیّت در واقع «همان عاملی‌ست که ماده ادبی را تبدیل به اثر ادبی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹). آن‌ها بر این باورند که «برای ایجاد یک اثر برجسته، تازگی مطلب مهم نیست؛ بلکه این شیوه بیان است که می‌تواند بعد تازه‌ای از جهان را به مخاطب بنمایاند» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۵). حسنا محمدزاده، نسبت به ادبیّت متن توجه ویژه‌ای دارد. این ادبیّت‌جویی و ادبیّت‌سازی، از نظر بسامدی جلوه‌های گوناگونی دارد. بیشترین و پرتعدادترین رفتار ادبی وی به تصویر، تخیل، مضمون‌سازی‌ها و مضمون‌پردازی برمی‌گردد. جایی که از رستاخیز واژگان، برجسته‌سازی‌ها و انواع آشنایی‌زدایی‌ها و کاربرد انواع هنر سازه‌ها، ادبیّت زیبا و رسا و گاه بدیع رخنمون می‌شود. در این دسته از ابیات و سطرها، کاربرد بیان «توصیفی - تصویری» و طرح مطلب به شکلی تازه، زیبا

و خیال‌انگیز، جلب توجه می‌کند. او در این راستا از هنر سازه‌هایی چون تشبیه، مجاز، کنایه، استعاره، تمثیل، نماد، اسطوره، تلمیح و... بهره‌های هوشمندانه‌ای برده است. هم‌چنین در بسیاری مواقع به خیال‌های فراواقع‌گرایانه متمایل بوده‌است:

۱۱۳۲. براعت استهلال

مطلب کوتاهی از گفته‌های عیسی (ع) به نقل از تمهیدات عین‌القضات همدانی در پیشانی کتاب آمده با این مضمون که: «به ملکوت نرسد هر که دوبار نزاید، یعنی هر که از عالم شکم مادر به در آید این جهان را ببند و هر که از خود به در آید آن جهان را ببند.» این مطلب تنها گویای مآل‌اندیشی دینی شاعر نیست، بلکه با توجه به درون‌مایه برخی از اشعار که به نوعی از تولدی دیگر سخن به میان آورده‌اند، می‌توان آن را به عنوان «براعت استهلال» یا «شگرف‌آغازی» جامع و مانعی برای متن کتاب به حساب آورد. مواردی مانند، غزل «الهی کلمات» آنجا که می‌گوید: «زنی بلند شد از من زنی به‌سان گیاه / زنی به‌سان درخت از دل زیارتگاه» (محمدزاده، ۱۴۰۲: ۸) گویی شاعر دارد از تولدی دیگر سخن می‌گوید؛ یا در سطرهایی چون: «پر بودم از گیجی / چون تکه‌های استخوانی بعد رستاخیز تدریجی / چون حیرت پروانه‌ای نوزاد / وقتی که از تاریکنایی می‌شود آزاد» (همان: ۲۴)؛ «من زاده‌ام خودم را، مادر مرا نزاده / فرزند استخوان نیست این روح سرگشاده» (همان: ۲۸)؛ «روزنه‌ای وا شد و چشمی متولد شد» (همان: ۴۳)؛ «اگر مسیح نبودم / چطور زاده شدم از سکوت باکره‌ام» (همان: ۴۹)؛ «زنی آمد از نوزده سال بعد / ... / زنی که گلویش / به آن‌سوی هستی / دری باز داشت» (همان: ۵۹)؛ «زن آتش از تیره کوه بود / یه کوهی که تونل شد و جاده شد / چهل سال اون‌ورتر چشم‌هاش / یه شب از دل ابر آبستنی زاده شد» (همان: ۶۳)؛ «خودش نمی‌دانست / چه روی داده که سلول‌های باکره‌اش / به درد زاییدن سخت مبتلا شده‌اند» (همان: ۷۵)؛ «آتش رسول بود / مبعوث شد به من، تا زنده‌ام کند / خاک‌سترم که کرد، از دنده چیم، ققنوس زاده شد» (همان: ۱۰۷)؛ «صدای پچ‌پچ اجساد بند آمده بود / صدای هلهله باد بند آمده بود / که از مراسم دفن به خانه برگشتم» (همان: ۱۳۲)؛ «همین که زاده شدم از دقیقه‌های عقیم / دو چشم حادثه‌خیزم شدند اورشلیم» (همان: ۱۵۳)؛ و مواردی چون شعر «مذاب» با ردیف «زاده» که می‌گوید: «چه کسی دیده که یک شعر سراپا کلمه / روحی عربان را از بطن حجابی زاده؟! / منم آن کوه صبور که شبی شوریده / آتش آورده به لب، نور مذابی زاده» (همان: ۱۷۶) تمام این ابیات حکایت از نوعی تولد دیگر در ذهن و زبان شاعر دارند و پیداست که ترجیح او اینگونه بوده است که با چنین پیشانی‌نوشتی خواننده را وارد دنیای متن کند.

۲۱۳۲. تشبیه، استعاره و تشخیص

یکی از زیباترین جلوه‌های تشبیه در شعر امروز، تشبیهی است که شاعر در آن، وجه شبیهی را در او هام خود ادراک می‌کند و مخاطب بعد از مواجهه با آن می‌تواند رابطه‌ای بین پایه‌های تشبیه متصور شود، این گونه تشبیه‌ها اغلب در جایگاه خود نو و بی‌سابقه‌اند. بنگرید به: «تجسیم انواری که برمی‌خاستند از من / تجسیم پرواز کبوترهای چاهی بود» (همان: ۲۷) در این شعر نمادگرا، شاعر سعی دارد با کمک تصاویری، احوال عرفانی را مجسم کند. در بخش‌هایی از شعر از تشبیهاتی کمک گرفته‌است، مثل همین بیت و تشبیه انوار برخاسته از متکلم شعر به دسته‌ای کبوتر؛ این تشبیه ذهنی در عالم خیال شاعر شکل گرفته و به شعر منتقل شده‌است. یا در نمونه زیر:

«از کجا گذشته‌ای که عطر بی‌حواس تو / صندلی گذاشته نشسته روبه‌روی من؟! / ساکتی ولی لب پرنده باز ماهر / جمله‌های بال بسته را پرانده سوی من / دست‌های تو که می‌وزند صبح می‌شود / لانه می‌کند پرنده‌ای میان موی من / خنده‌های پُرزدار تو که ماهی‌اند و ماه / غلت می‌زنند روی آبی پتوی من» (همان: ۱۰۸).

نمی‌توان توجیه کرد که وجه شبه «عطر» با «انسانی که روی صندلی نشسته» چیست، اما می‌توان از این تصویر لذت برد و پذیرفت که منظور شاعر حس کردن معشوق از نزدیک است، گویی با استشمام عطرش خود او را می‌بیند که مقابله‌اش نشسته‌است. در ادامه تصویر پارادوکسیکالی شکل می‌گیرد با این مضمون که در عین ساکت بودن حرفی رد و بدل شده و «جمله‌های معشوق» به شکل «کبوتر» به سمت عاشق پریده‌اند و «لب» او به شکل انسانی «پرنده‌باز» به تصویر درآمده‌است. در ادامه «دست‌ها» به «باد» تشبیه می‌شوند و «خنده‌ها» به «ماهی» و «ماه» که باز وجه‌شبهی ذهنی دارند و تصویر و تخیلی بدیع چون:

«شنیده‌اند که امواج عاشق از دیشب / ملافه‌هایی روی جنازه ماه‌اند» (همان: ۱۵۱)

در تشبیهات محمدزاده، شگرد انتزاع به وفور دیده می‌شود. تشبیه‌هایی که در آن، شباهت‌یابی‌هایی بین مفاهیم انتزاعی و حسیات صورت می‌گیرد، مواردی مثل:

«عشق یک پاره خط دو نقطه است / عشق هرگز مثلث نبوده» (همان: ۱۳۷)؛

«تلخ است کام سینه‌ام از طعم دوری / از جاده‌های دیر از صعب‌العبوری» (همان: ۱۷۳)؛

«من می‌توانم اسکلت‌های امید مرده‌ام را هم / از سینه خاکستر... از استخوان‌هایم برانگیزم» (همان: ۳۳)
کمتر پیش می‌آید شاعری برای سوژه‌ها، مثلاً سوژه‌ای مانند «مهربانی»، چنین فضا سازی لطیف و ژرفی صورت دهد:

«آه ای وحدت بی‌اجازه / ای تو در مویرگ‌های من شعر تازه / ای که در دفترم منبسط می‌شود حجم داغ / ای نگاهم پر از اتفاقت / آی... ای مهربانی» (همان: ۱۲۹)

و سطرهای زیر که در آن، نمایشگاهی از هنر سازه‌های دیدنی‌ست:

«ماهی‌ترین راز جهان در سینه من بود / اما نخ قلاب‌ها بی‌وقت پوسیدند / من حرف ربطی بوده‌ام مابین عرش و فرش / گر چه خدایان حقیقت، خسته و دلگیر / از تارهای صوتی‌ام یک روز کوچیدند» (همان: ۱۱۹-۱۱۸).

یا تشبیه مضمّر شکل گرفته در بیت زیر که شاعر با اشاره به «دنده‌ها» در مصراع اول، ترکیب نو «قفس - تابوت» را در مصراع دوم می‌آورد که یادآور تن و جسم عنصری است:

«لابه‌لای دنده‌هایم ماده قویی مرده است / این قفس - تابوت را چندی ست با خود می‌کشم» (محمدزاده، ۱۴۰۲:

۵۸).

می‌دانیم که استعاره، می‌تواند سیاق کلام را از سطح متعارف بالاتر ببرد. استعاره‌های نو، در شعر محمدزاده کم نیستند. مواردی چون:

«سرت را بیش از این بالا بگیر ای معبد محزون! / شکستی زیر پا حتی غرور مریمات را هم» (همان: ۱۴۱)

و

«دو رشته‌کوه بدل شد به تل خاکستر / بدل شدیم به آتش، بدل شدیم به دود» (همان: ۱۶۰)

در این نمونه‌ها «معبود محزون» استعاره از معشوق است و «مریم» استعاره از عاشق یا «دو رشته کوه» استعاره از عاشق و معشوق است که استعاره‌هایی نو و بی‌سابقه‌اند. از آنجایی که در شیوه بیان محمدزاده تشبیه‌های بی‌سابقه یا کم‌سابقه کاربرد قابل‌توجهی دارند، استعاره‌های به کار رفته در شعر او نیز معمولاً بی‌سابقه‌اند؛ در استعاره‌مداری او جان‌گرایی (Animism) بسیار دیده می‌شود؛ جان‌گرایی یک نظام فکری و به مثابه جهان‌بینی انسان نخستین است. «بنابر بینش جان‌گرایی جهان شامل عدۀ زیادی از موجودات روحانی است که نسبت به انسان، خیرخواه و یا بدخواهند و انسان‌ها همه پدیده‌های طبیعی را به این ارواح شرور و یا بی‌آزار نسبت می‌دهند و معتقدند این موجودات نه تنها به جانوران و گیاهان، بلکه به اشیاء به ظاهر بی‌جان نیز جان می‌بخشند» (فروید، ۱۳۶۲: ۱۲۷). در زبان شعر «سنگ و کوه و شب... دارای روان مخصوص به خودند و از این روست که در ادبیات می‌توان غیرجاندار را مخاطب قرار داد» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۶۲) چنین رویکردی در غزل‌های زن آتش به وفور دیده می‌شود و می‌توان ابیات متعددی را به عنوان شاهد مثال ذکر کرد، تا جایی که می‌توان گفت یکی از رویکردهای غالب محمدزاده در سطح ادبی شعرش، تشخیص است، مثل بیت زیر که در آن هم «مردمک» مورد خطاب قرار گرفته و جاندار فرض شده است و هم «آینه‌ها» زنده انگاشته شده‌اند و می‌توانند غبطه بخورند:

«آهای مردمک خالی‌ام که پر شدی از او / تمام آینه‌ها غبطه می‌خورند به حالت» (محمدزاده، ۱۴۰۲: ۱۷۲).

و مواردی چون:

«کاری بکن ای آسمان تا کمردرخون / حالا که در قعر گلوها ربنا مرده‌ست» (همان: ۱۶۱)

«خدا حافظ صدای خیس جاری در سکوت من! / خطای گندمین‌ام! هست قوت لایموت من!» (همان: ۱۳۴)

«پنجره به باغ‌های لخت و عور باز می‌شود / پنجره به مذهب درخت‌های کاج کافر است» (همان: ۴۵)

که در آن‌ها «آسمان»، «ربنا»، «صدای خیس»، «خطا» و «درخت‌های کاج» جاندار فرض شده‌اند. از میان شگردهای بیانی محمدزاده نوگرایی در تشبیه، به برجستگی شعر او منجر شده است، استعاره و تشخیص هم بر اساس تشبیه‌های نو، صورتی نو پذیرفته‌اند و کاربرد پربسامد تشخیص از ویژگی‌های سبکی اوست؛ تشبیه‌های تکراری به ندرت در این اشعار به چشم می‌خورد و طبق آماری گذرا می‌توان از ۳۵۲ مورد تشبیه، استعاره و تشخیص تازه در شعر او یاد کرد.

۵.۱۳۲. نمادهای تازه

نماد فی‌نفسه خود تصویر است و من حیث تصویر، سرچشمۀ مفاهیم و اندیشه‌هاست (دلاشو، ۱۳۶۴: ۹). آنچه نماد نامیده می‌شود یک اصطلاح است، یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمرۀ خود، دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست... بنابراین یک کلمه یا یک نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطۀ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه، جنبۀ ناخودآگاه گسترده‌ای دارد که هرگز نه می‌توان به گونه‌ای دقیق مشخص شود. (یونگ، ۱۳۸۱: ۱۵-۱۶). ابیات و غزل‌های نمادین قابل‌توجهی در زن آتش به چشم می‌خورد، به طوری که نمادپردازی را به یکی از شگردهای قابل‌توجه محمدزاده بدل کرده است: «درخت‌های تبر خورده‌ام جوانه زدند / مگر کنار لب‌ت چشمۀ مقدس بود؟!» (محمدزاده، ۱۴۰۲: ۱۵۹).

به عنوان مثل «درخت‌های تبرخورده» را در این بیت می‌توان نماد احوال آشفته درونی یا نبودن طراوت و شادابی در زندگی بی‌عشق یا... قلمداد کرد. در بیت زیر هم با توجه به کلیت شعر «صبح» نماد روزگاری است که در آن از فحشا و فساد خبری نباشد:

«در شقیقه‌هام صبح را به دار می‌کشد کسی / مرگ در هزارتوی تنگ سینه‌ام مسافر است» (همان: ۴۶).

در بیت زیر هم «کفتران پشت‌بام‌های بی‌حصار» نماد است و برعکس بسیاری از موارد در شعر امروز، کبوتر نماد مفاهیم مثبت نشده است و به عنوان نماد مفهومی بی‌سابقه به کار رفته است، مثلاً نماد انسان‌هایی که محدود نیستند و از عدم محدودیت خود سوءاستفاده می‌کنند:

«کفتران پشت‌بام‌های بی‌حصار، / هرز می‌پزند / هرزپری کبوتران، / اعتیادآور است / هرزگی مگر مخدر است؟!» (همان: ۴۵)

و بیت زیر:

«شنیده‌اند که پیری رسیده تا دل آب / که برکه‌های جوان جان تازه می‌خواهند» (همان: ۱۵۱)

که بیتی از شعری کاملاً نمادین است و در آن «آب» نماد جامعه می‌تواند باشد. می‌گویند: «اندیشه در نماد دست‌نیافتنی می‌شود و این را باید امتیاز سخن نمادین دانست نه کاستی آن» (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۹۳/۱). یونگ می‌گوید: «نماد هیچ چیز را توضیح نمی‌دهد، فرد را به سوی مفهومی گسیل می‌دارد که این مفهوم در ماوراء هم غیر قابل ادراک است و یا ابهام پیش فرضی دارد؛ اما هیچ کلمه‌ای در هیچ یک از زبان‌های رایج نمی‌تواند آن را کامل بیان کند» (شوالیه، ۱۳۷۸: ۳۴). در زن آتش نمادها معمولاً نو و بی‌سابقه‌اند و کمتر با نمادهای خودکارشده و کلیشه‌ای مثل «صبح» نماد پیروزی و «سرو» نماد استقامت و... مواجه می‌شویم. برخی شعرها کاملاً نمادین‌اند مثل شعرهایی با عناوین: حلول (محمدزاده، ۱۴۰۲: ۳۷)، آینه (همان: ۴۱)، زن آتش (همان: ۶۳)، خواب (همان: ۷۸)، ابراهیم (همان: ۹۱)، آبی ممتد (همان: ۱۴۹) و... جدای از این‌ها بیش از ۳۸ لفظ نمادین در بین اشعار به چشم می‌خورد.

۶۱۳۲. پارادوکس

پارادوکس عبارت است از همنشینی کلمات و معانی ناهمخوان. شاعر در پارادوکس امور متناقض را با هم آشتی می‌دهد، هرچند که بر اساس منطق، اجتماع میان‌شان محال باشد. تصویر پارادوکسی «با ایجاد تکانه‌های ذهنی، از یک سو لذتی زیبایی‌شناختی نصیب روح می‌کند و از سوی دیگر لذت تأویل و کشف مفهوم در آن نصیب عقل می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۳۰). تعدادی از متناقض‌نماهای این دفتر عبارتند از: «وحشی‌خوی اهل» (محمدزاده، ۱۴۰۲: ۳۱)، «سربه‌دار قاضی مجرم‌لباس دادخواه» (همان: ۲۲)؛ «قدیسۀ مرتد» (همان: ۹۷) و سطرهایی چون: «سرد است و داغ حالم» (همان: ۲۹) «شب عروسی و عقد سکوت و فریاد است» (همان: ۵۲)، «مادر! چقدر امشب سکوت کوچه پرچانه‌ست» (همان: ۷۰)؛ «اگر در زلّ مرداد صدایم برف می‌بارد» (همان: ۹۷) و...

۷۱۳۲. حسامیزی

یکی از شگردهای محمدزاده، حسامیزی است. حسامیزی‌هایی مانند: «آتش‌واژه سرد» (همان: ۴۷). «نبودن‌های تلخ»، «شاه‌بیتی تلخ» (همان: ۱۴۱). «دیدن بو» (همان: ۱۴۷). «صدای آبی» (همان: ۱۵۹). «روزهای سپید» و «لحظه‌های زلال»

«همان: ۱۴۹) و... اما دسته‌ای دیگر از حسامیزی‌های او ادبی‌ترند، مثل: «خلسه‌ای بی‌رنگ» (همان: ۱۰). «عطر سرنگون» (همان: ۱۷). «لهجۀ تبسم» (همان: ۹۹). «لجاجة غلیظ» (همان: ۱۰۹). «عطر سوگند» (همان: ۱۱۷). «آبی غلیظ» و «قرمز صبور» (همان: ۱۲۵). «صدای سیمانی» (همان: ۱۳۰). «دست صدا» (همان: ۱۳۱). «صدای خیس» (همان: ۱۳۴). «طعم دوری» (همان: ۱۷۳). «جاده‌های دیر» (همان: ۱۷۳).

۸۱۳۲. اسطوره

به دنبال تحولات شعر نو، روایت‌پردازی و بهره‌گیری از شخصیت‌های کهن با رویکردی تازه در فضای غزل وارد شد؛ بدین ترتیب که می‌توان از تعبیر «اسطوره‌های نو» از آن‌ها نام برد. «اسطوره‌ها و افسانه‌ها، با ظرفیت شاعرانه، سمبلیک و تأثیرپذیری که دارند، می‌توانند در هر دوره‌ای بر حسب شرایط و اوضاع خاص اجتماعی، بار معنایی جدیدی را بپذیرند و از طریق تأویلی جدید، سمبل بعضی افکار و حوادث نو در زمینه رخدادهای سیاسی و اجتماعی جامعه قرار گیرند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۴۵)؛ گاهی هم شاعر با کمک شخصیت‌های تاریخی اسطوره‌سازی می‌کند، «اسطوره‌هایی که قدرت انطباق‌پذیری با شرایط و تفکرات جامعه جدید را ندارند جای خود را به اسطوره‌های نوین می‌دهند و در این گونه اسطوره‌سازی غالباً شخصیت‌های تاریخی، گونه‌ای اساطیری به خود می‌گیرند و به صورت نمونه و الگوی عصر نوین در می‌آیند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۷۳). محمدزاده در ارجاع به شخصیت‌های تاریخی و گاهی مذهبی، آنجا که با قصد بازنمایی، داستان را به روز کرده و به خدمت متن در می‌آورد، شاعرانه‌تر قدم برمی‌دارد. در شعر «اگر مسیح نبودم»، گاهی خود را مانند مسیح نشان می‌دهد، در واقع تشبیه به کار می‌برد و گاهی خود را مسیح می‌بیند، در نتیجه خواننده گاهی احساس می‌کند که شاعر روایتگر داستان مسیح است و گاه دچار تردید می‌شود که گویا این خود مسیح است که سخن می‌گوید:

«اگر مسیح نبودم / چگونه زنده شدی؟! / چگونه روح به لبخند مرده‌ات برگشت؟! / چگونه کوری قلبت شفا گرفت از من؟! / چه شد که چشمانت را / به نور واکردی؟! / چرا مرا فرزند خدا صدا کردی؟! / اگر مسیح نبودم / چطور زاده شدم از سکوت باکره‌ام؟! / چه شد که ولوله شد؟! / ... که دخترانگی‌ام با غمی شگرف آمد / چه شد که نوزادی مثل من به حرف آمد؟!» (همان: ۴۹).

او در پایان این شعر نیز مسیح است:

«نشسته ردّ و نشان صلیب بر دوشم / شب است و باز لباس عروج می‌پوشم / سپیده سر بزند رو به راه خواهم شد.» (همان: ۵۱).

و در میانه‌های شعر، گاهی «ابراهیم»، گاه «نهنگ یا ماهی بلعنده یونس» است و گاه، «چاه»ی می‌شود برای یوسف:

«منی که این همه سال / نسوخت در دل آتش وجود هیزمی‌ام.» (همان: ۴۹)

«هنوز ماهی آزاد آب‌های جهانم / هنوز زندانبانم / هنوز زندانم / هنوز هم در بطنم پیمبری زنده است» (همان: ۵۰)

«به احترام دو چشمم که خالی‌اند و عمیق / -برادران تو این بار اگر اراده کنند- / اگر چه خشک، برای تو چاه خواهم

شد.» (همان: ۵۰)

این شیوه از کاربرد اساطیر و تلفیق داستان‌های کهن، از زیباترین جنبه‌های ادبی در زن آتش است. او در شعری با نام «اعجاز»، خود را چهار مرغ ابراهیم می‌داند و درهم‌آمیزی احوالات خویش با آن داستان کهن، ماجرای عشق را این بار به گونه‌ای دیگر بیان می‌کند. این شیوه در بازنمایی داستان‌های کهن و اساطیری، شیوه‌ای امروزی و کارآمد است: «شب بود و بهت ماه ابراهیم! / من مرده بودم، / آه ابراهیم! ابراهیم! / سرگرم دفن خویشتن بودم / گور قناری‌های بی‌آواز، من بودم / حال قفس‌هایم معما بود / آن جا که چشمانم سکونت داشت / نام تمام مرغ‌های مرده «حسنا» بود / دیدم مرا و تکه‌هایم را / مابین چندین کوه دور از هم پراکندند، ابراهیم / دیدم مرا - از دوردست من - صدا کردی / دیدم تمام ذره‌هایم پر درآوردند، ابراهیم!» (همان: ۹۱).

شگرد محمدزاده در اسطوره‌پردازی درآمیختن با اسطوره‌ها و داستان‌های جانبی آن‌هاست و این شگرد به شعر او رنگ و بویی دیگر بخشیده است:

«که بعد از این، پری خسته‌ای که قلب من است / به تور هیچ بنی آدمی نمی‌افتد / چه فرق می‌کند الیاس باشد او با نوح / کسی که شکل عصا کرده استخوانش را / که می‌شکافدم آرام و دودمانش را / عبور می‌دهد از سینه‌ام گروه گروه» (همان: ۱۰۱-۱۰۲)

علاوه بر این، در مواردی به اسطوره‌سازی می‌پردازد و اسطوره‌هایی بی‌سابقه را خلق می‌کند، مانند «قویی» که هرشب چشمانش را «کلاغی» پیر می‌دزد و از جای خالی آن چشم‌های تازه می‌روید: «برخاستم از خواب / برخاستم در جسم قویی از خیال آب / قویی که چشمان جوانش را / گاهی کلاغی پیر می‌دزدید / از حفره‌هاشان باز اما، چشم‌هایی تازه می‌روید» (همان: ۲۷)

۹۱۳۲. تصاویر فراواقع‌گرایانه

هگل، فیلسوفی‌ست که واقعیت هنر را از واقعیت موجود فراتر می‌داند. وی بر این باور است که انسان می‌تواند چیزهایی را که واقعیت ندارند، چنان به تصور درآورد که گویی واقعیت دارند. در نتیجه نوعی مضمون زندگی را به ما القاء کند و براساس چنان محتوایی انسان را بفریبد، شاد کند، برانگیزد، تکان دهد و احساس‌هایی را که ناشی از خشم، تنفر، هم‌دردی، ترس، وحشت، عشق، احترام و شیفتگی، افتخار و شهرت است در ما به تکاپو آورد (ر. ک. هگل، ۱۳۶۳: ۹۲-۹۱). شاعر باید بتواند در ابژه چیزی ببیند که تا دیروز کسی چنین چیزی نمی‌دیده است. اشیاء در دنیای شعر چنین شاعری هویتی نو می‌پذیرند و عواطفی را بر دوش می‌کشند، از این رو می‌توانند عواطف مخاطب را هم برانگیزانند. فرانچسکو دسانکتیس (Francesco de sanctis) منتقد ایتالیایی معتقد است که «همه چیز ماده هنر است و در طبیعت چیزی یافت نمی‌شود که نتوان آن را به هنر تبدیل کرد» (ولک، ۱۳۷۸: ۱۴۱/۴)، حتی اگر آن کلمه «ملافه» باشد: «شب بلند ملافه، شب سپیده‌آه / درآمدند دو زن شکل تو از آن‌ور قاب» (محمدزاده، ۱۴۰۲: ۸۲) نمونه‌ای از تصاویر فراواقع‌گرایانه در سطرهای زیر دیده می‌شود:

«آینه گوری شد مرا در خویش خوابانید / آینه دستی شد به حیرت داد تلقینم» (همان: ۱۷)

«تو آمدی که برقصند در دلم دائم / زنان نور و انار زمین، گروه گروه» (همان: ۱۹)

«صدایش پاره شد و ریخت روی دنیایم / سکوت پخش و پلائی دلم منظم شد» (همان: ۳۵)

«خون در رگ من نیست رقص بال پروانه‌ست / پلکم پر از پرواز گنجشکان پرچانه‌ست» (همان: ۳۹)

«چرا ناگهان قطره‌ای خون شد و ریخت روی خودش / چرا از همون قطره خون شعله‌ای بی‌هوا سرکشید؟» (همان:

۶۴)

چنین تصاویری نه بر اساس توصیف و شباهت‌یابی، بلکه بر اساس آفرینش و کشف شکل می‌گیرند؛

۲۳۲. «زن آتش» و فرم بیرونی

در بسیاری از سروده‌های این دفتر، فراروی از فرم بیرونی در قالب‌های شناخته شده سنتی، دیده می‌شود. این فراروی‌ها را می‌توان در انواع ذیل دسته‌بندی کرد:

۱۲۳۲. هنجارگریزی در شیوه نگارش

در برخی از این فراروی‌ها، شاعر به ایجاد تغییر در شیوه نوشتن بسنده کرده است. در غزل‌های «روح»، «شاه مقصود»، «شناسنامه» و «ریسمان نور» در صفحات ۱۹، ۳۵، ۱۲۳ و ۱۲۵ و...، ابیاتی به شیوه شعر نیمایی نوشته شده است که در واقع نوعی از «آشنایی‌زدایی نوشتاری» است، چرا که در فرم بیرونی غزل از نظر شیوه قرارگیری قافیه‌ها، با آنچه که در شعر سنتی سراغ داریم تفاوتی دیده نمی‌شود. به قول خود محمدرزاده: «در این موارد فقط شکل نوشتاری، تغییر یافته است؛ اما وزن غزل تغییر نپذیرفته است و با کنار هم قراردادن پاره‌های جدا کرده، غزل به شکل اصلی‌اش برمی‌گردد.» (محمدرزاده، ۱۳۹۹: ۱۹۳). اما آغازگر این شیوه از غزل‌نویسی بی‌تردید منوچهر نیستانی است. (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۸۲). نیستانی در دومین کتابش «خراب»، در غزلی با نام «قافله» که در شهریور ۱۳۳۴ سروده شده، برای اولین بار بیتی را با تقطیع نیمایی نوشته است. پس از نیستانی و تا به امروز بسیاری از شاعران سنتی‌سرا از این شیوه متابعت کرده‌اند.

۲۲۳۲. افزایش تعداد مصراع‌های بیت

در برخی از غزل‌ها مانند «شطرنج باز» (محمدرزاده، ۱۴۰۲: ۲۸)، افزون بر نیمایی‌نویسی، تغییری در فرم بیرونی یا قالب غزل روی داده است. بدین صورت که بیت سوم به جای دو مصرع سه مصرع دارد. ابیات سه مصرعی نیز از جمله کوشش‌های فرمالیستی سابقه‌دار است که باز هم به نوآوری‌های منوچهر نیستانی برمی‌گردد. حسنا محمدرزاده که خود مقاله‌ای دارد با عنوان «گونه‌های نوآوری در غزل‌های منوچهر نیستانی» (۱۳۹۹)، از این شکل از نوآوری‌ها در فرم بیرونی آگاه است. او در مقاله ذکرشده می‌گوید: «نیستانی برای نوآوری در قالب غزل گاه مصراع‌های یک بیت را به سه مصراع و بیشتر افزایش داده است.» (محمدرزاده، ۱۳۹۹: ۱۹۳).

۳۲۳۲. ترکیب قالب‌های غزل و نیمایی

در برخی دیگر از فراروی‌ها شاعر فرم‌های تازه‌تری مانند: «نیمایی-غزل» و «غزل-نیمایی»، را به خدمت می‌گیرد. در نیمایی-غزل‌ها (که در این مجموعه بسامد بالایی دارند و چنین به نظر می‌رسد که گویا فرم نیمایی-غزل در دستان محمدرزاده گاهی چون موم نرم می‌شود)، شعر با نیمایی آغاز شده و به غزل می‌رسد و این تناوب ادامه پیدا می‌کند و گاهی بر عکس می‌شود. به رغم تناوب‌ها و به اعتبار آغاز شعر، چنین فرمی را نیمایی-غزل می‌نامیم. بدیهی‌ست که

در «غزل- نیمایی»، مانند شعرهای «رستاخیز»، «بر باد داده» و «اقرار» در صفحه‌های ۵۷، ۱۰۶ و ۱۳۹، شاعر با غزل آغاز می‌کند و به نیمایی می‌رسد و این تناوب گاه ادامه پیدا می‌کند و گاهی بر عکس می‌شود. به اعتبار آغاز شعر، چنین فرمی را غزل- نیمایی می‌نامیم.

سابقه چنین فراروی‌هایی را هم باید در آثار منوچهر نیستانی جست. منوچهر نیستانی که به قول خودش، در غزل‌ها گاه مصرع‌ها را به تناسب کوتاه بلند کرده تا عبودیت را از وزن بگیرد. (ن. ک: نیستانی، ۱۳۹۳: ۴۶۱). اولین غزل- نیمایی‌اش، «از یک دیوان- ۵» است؛ غزلی با این مطلع: «به ساحل، آن تن افتاده به راه که بود؟/ تن برادر من؟ خواهر تو؟ آه که بود؟» (نیستانی، ۱۳۹۳: ۲۷۴)؛ گفتنی است که این دست فراروی‌ها در دیوان نیستانی انگشت‌شمار است، اما بسامد بالای چنین کاربردهایی، این رویکرد را به ویژگی سبکی محمدزاده بدل کرده‌است.

۴. ۲۳۲. قالب تلفیقی «غزل غزل» و «غزل چهارپاره»

برخی دیگر از سروده‌ها، تلفیقی از دیگر قالب‌های سنتی‌اند. مانند «نامه» در صفحه ۶۷ که غزلی شش بیتی است که پس از بیت پنجم، سه بیت دیگر در قالب غزل با همان وزن، با قافیه و ردیفی دیگر، آمده است. شعر «آینه پاره» در صفحه ۹۹ کتاب هم به همین شکل است. می‌توان این قالب تلفیقی را «غزل- غزل» نامید. هم‌چنین برخی دیگر از سروده‌ها مانند «زیبایی خفته» در صفحه ۸۴ کتاب، تلفیقی از چهارپاره و غزل است (غزل- چهارپاره).

۵. ۲۳۲. تلفیق چند قالب سنتی

برخی از سروده‌ها، در «زن آتش»، تلفیقی از چند قالب سنتی و فرم نیمایی‌اند، مانند: شعر «عروسک کوکی» و «معنی بی‌لفظ» در صفحات ۵۴ و ۶۱ کتاب. به سختی می‌توان نامی برای این شکل از ارائه در نظر گرفت، چرا که افزون بر فرم نیمایی، ابیاتی از قالب‌های سنتی هم‌چون مثنوی، غزل و حتی چهارپاره نیز در این سروده دیده می‌شود که می‌توان با عنوان «غزل چهارپاره غزل»، «مثنوی نیمایی غزل» و... از آن یاد کرد.

۶. ۲۳۲. تلفیق شعر مثنوی و شعر موزون

برخی از سروده‌ها، در «زن آتش»، تلفیقی از شعر مثنوی، قالب‌های کلاسیک موزون و شعر نیمایی است: مانند شعر «اللهه اندوه» در صفحه ۱۰۱. این سروده، با شعری مثنوی آغاز شده، سپس به مثنوی و غزل می‌رسد و با نیمایی ادامه پیدا می‌کند، آن‌گاه در فرجام کار خویش با غزلی دوباره، به اتمام می‌رسد.

نکته قابل توجه این است که در تردد میان قالب‌های سنتی و نو، در سروده‌های این مجموعه، که البته در نوع خود، حرکتی رو به جلو و نوآورانه است، بیان شاعر به گونه‌ای است که از نظر زبانی، اعوجاج چندانی در سخن به وجود نمی‌آید و تغییر فرم بیرونی (قالب)، اغلب به صورتی طبیعی و بدور از هرگونه تصنع و تکلفی روی داده‌است و انسجام زبانی در هر سه حوزه آوایی، واژگانی و نحوی، حفظ می‌شود. وقوع چنین امری، بیش از هر چیزی، نشان دهنده پختگی، استحکام و صلابت زبانی شاعر است و از درونی‌شدن چنین کنشی در ذهن و زبان شاعر خبر می‌دهد و

پسندیده است؛ اما در تلفیق بی‌وزنی و موزون‌بودن که دو نظام موسیقایی کاملاً متفاوت در زبان است - تا حدود زیادی، یکدستی و انسجام زبانی از دست می‌رود.

ناگفته نماند که این فرم‌گرایی مفرط محمدزاده بدور از آسیب‌هایی فرمالیستی، نبوده است. چنانکه در برخی فرم‌های تلفیقی، شاعر نمایشگاهی از انواع فرم‌ها را به نمایش می‌گذارد. مثلاً در شعر «آبی ممتد» در صفحه ۱۴۹، شعر با دو بیت مثنوی آغاز شده آن‌گاه به نیمایی می‌رسد، بعد با چهارپاره ادامه پیدا کرده و دوباره به نیمایی می‌رسد، سپس با دو غزل پی در پی که هر کدام قافیه‌هایی جداگانه دارند، ادامه یافته و در پایان نیز با چهارپاره به اتمام می‌رسد. در واقع این شعر از هفت قالب سستی و نو شکل گرفته در پایان هر کدام از آن‌ها نیز فراوی‌هایی دیده می‌شود. این تکثر فرمی بی‌گمان ذهن ساختارگرایان را خواهد آزرده، اما در نگاه پس‌ساختارگرایان، ای بسا که ستوده باشد. این رهایی در فرم بیرونی و قالب اگر چه مبین آزادیت است اما به گمان نگارنده، راه رفتن بر لبه تیغ است.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین ویژگی سبکی محمدزاده در زن آتش هنجارشکنی در فرم بیرونی و درونی شعر با کاربری انواع تمهیدات، از جمله ترکیب قالب‌های شعری متعدد، روایت‌پردازی، اسطوره‌سازی و ایجاد فضاهای موهومی و تخیل‌محور است. در حوزه خیال، علاوه بر کاربری نوگرایانه برخی شگردها همچون تشبیه، استعاره، تشخیص، نماد، حسامیزی، پارادوکس و... با فضاهایی ذهنی و فراواقعی مواجه می‌شویم که در کنار تشخیص و نمادگرایی رویکرد غالب شاعر زن آتش می‌باشند و همین مسأله، زمینه‌ساز تمایز زن آتش از بسیاری از آثار شعری این روزگار شده است؛ این مجموعه به لحاظ اندیشگی حاصل زیست شاعر و درک و دریافت‌های او از جهان هستی است، از چشم یک زن می‌بیند و می‌اندیشد. نگاه‌های او به مقوله خدا، دین، مرگ، زندگی، بینایی و کوری، اجتماع، جنگ و زن در بسیاری از موارد تازه و قابل توجه است. خلق ترکیب‌های نو، واژه‌سازی و کاربرد کلمات و اصطلاحات زبان گفتار از دیگر ویژگی‌های برجسته سبکی محمدزاده در این کتاب است.

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، ساختار و تأویل متن، تهران: نشر مرکز.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، (۱۳۷۷)، اسطوره بیان نمادین، تهران: سروش.
- انوشه، حسن، (۱۳۸۱)، فرهنگ‌نامه ادبی فارسی، چاپ ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بهار، محمدتقی، (۱۳۸۱)، سبک‌شناسی: تاریخ تطور نثر فارسی، ج ۱، تهران: زوار.
- پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، سفر در مه؛ تأملی در شعر شاملو، تهران: زمستان.
- دلاشو، م. لوف، (۱۳۶۴)، زبان رمزی افسانه، ترجمه جلال ستاری، تهران: توس.
- روزبه، محمدرضا، (۱۳۷۹)، سیر تحول در غزل فارسی از مشروطه تا انقلاب اسلامی، تهران: نشر روزنه.
- سمیعی گیلانی، احمد، (۱۳۸۶)، «مبانی سبک‌شناسی شعر»، نشریه علمی پژوهشی ادب‌پژوهی، شماره دوم.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۶)، رستاخیز کلمات (درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌گرایان روس)، تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۸۴)، کلیات سبک‌شناسی (ویراست ۲)، تهران: میترا.
- شمیسا، سیروس، (۱۳۹۰)، مکتب‌های ادبی، چاپ ششم، تهران: قطره.
- شوالیه، ژان و آلن گریبان، (۱۳۷۸)، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایی، تهران: جیحون.
- علی‌پور، مصطفی، (۱۳۷۸)، ساختار و زبان شعر امروز، ج ۱، تهران: فردوس.
- فتوحی، محمود، (۱۳۹۸)، بلاغت تصویر، چاپ ششم، تهران: سخن.
- فروید، زیگموند، (۱۳۶۲)، توتم و تابو، ترجمه ایرج پورباقر، تهران: آسیا.
- کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۶۸)، بیان: زیباشناسی سخن پارسی، جلد اول، تهران: نشر مرکز.
- محمدزاده، حسنا، (۱۳۹۹)، «گونه‌های نوآوری در غزل‌های منوچهر نیستانی»، ادب فارسی، سال ۱۰، شماره ۱، شماره پیاپی ۲۵، صص ۱۸۹-۲۰۶
- محمدزاده، حسنا، (۱۴۰۲)، زن آتش، تهران: ایهام
- نیستانی، منوچهر، (۱۳۹۳)، مجموعه اشعار منوچهر نیستانی، تهران: نگاه.
- وردانک، پیر، (۱۳۸۹)، مبانی سبک‌شناسی، ترجمه محمد غفاری، چ ۱، تهران: نشر نی.
- ولک، رنه، (۱۳۷۸)، تاریخ نقد جدید، ترجمه سعید ارباب شیرانی، جلد چهارم (بخش اول)، تهران: نیلوفر.
- هگل، فریدریش، (۱۳۶۳)، مقدمه‌ای بر زیباشناسی، ترجمه محمود عبادیان، تهران: نشر آوازه.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۸۱)، انسان و سمبل‌هایش، ترجمه محمود سلطانی، چاپ سوم، تهران: جامی.

Stylistic Analysis of the Book «The Woman of Fire» by Hosna Mohammadzadeh

Abstract

Hosna Mohammadzadeh is one of the female poets of the contemporary era. Zane Atash is the title of her latest collection of poems, published in 1402. The poems in this book have unique formal, rhetorical, linguistic, and intellectual characteristics, which are unprecedented in the poet's other works, and this is what sets Zane Atash apart from her other works; the present study, using an analytical method, has examined the style of Mohammadzadeh's ghazals from an intellectual, linguistic, and literary perspective. The findings of the study show that the most important characteristics of her ghazals are: modernity in the external form through the combination of ghazal, nimai, chaharpara, masnavi, and prose poetry formats in accordance with thought and imagination; The use of similes, metaphors, and new symbols and imaginative spaces, the special use of myths, narrative, the creation of new combinations, word formation, the use of words and idioms of spoken language, etc. On the other hand, by citing the intellectual atmosphere prevailing in this work, one can understand the poet's femaleness and a kind of moderate feminism in her thought.

Keywords: Hosna Mohammadzadeh, Woman of Fire, Stylistics, Literary Level, Linguistic Level, Intellectual Level.

خوانش زنانه از مجموعه اشعار کبری حسینی بلخی

سید عوض علی کاظمی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

Alikazimi461@gmail.com

چکیده

زنانه‌سرایی از مسائل کلیدی شعر کبری حسینی بلخی؛ شاعر نسل دوم حوزه مهاجرت در جمهوری اسلامی ایران، به شمار می‌رود که از زوایای مختلف از جمله سبک زنانه (فمینیستی) قابل بررسی و خوانش هست. در این رویکرد نشان می‌دهد که اکثر شاخص‌های ادبیات زنانه در مجموعه شعر «نوحه مرغابیان» و اشعار تازه سروده شاعر بازتاب یافته؛ اما گرایش جدی شاعر به ادبیات آیینی سبب گردیده که نتواند همانند سایر بانوان مبارز در عرصه ادبیات زنانه بی‌پرده از خود سخن گوید. با آنهم از میان ویژگی‌های متمایزکننده ادبیات زنانه، موضوعات چون سیمای زن، تن‌سرایی، تنهایی زن قصه، احساسات زنانه نسبت به خودش، احساس مادرانه، نفرین و آفرین زنانه و تکیه کلام نسبت به دیگر موارد از بسامد بالایی برخوردار هست.

این نوشته که به روش توصیفی تحلیلی نگارش یافته به دنبال تصویر مشخص زنانه در شعر حسینی بلخی است؛ اما شاعر تصویری از زن به نمایش گذاشته که کمتر که خیلی فعال نیست تا به نقد صریح مردان پردازد، بلکه شخصیت منفعل و گرفتار بخت‌باوری و تقدیرگرایی دارد. از لحاظ تحول‌آفرینی در زندگی شخصی و اجتماعی، هنوز در میان سنت و تجدد و دین و دموکراسی سرگردان هست و از تنهایی رنج می‌برد. در عین حال گاه می‌خواهد پا جای پای اسلافش بگذارد و تصویری بی‌پرده از خود بیرون دهد؛ اما گرایش به سمت فرهنگ و ادبیات آیینی مانعش می‌شود، مجبور است که با جبر روزگار بسازد و همه چیز را به گردن بخت و تقدیر بیاندازد، به همین خاطر در شعر او اعتراض خیلی جدی دیده نمی‌شود؛ تنها در مواردی زبان به اعتراض می‌گشاید و دل به دریا می‌زند و از برخی تابوهای زندگی زنان همانند رقص و عشق، بوس و کنار سخن می‌گوید؛ اما در اوج احساسات زبانش را کنترل می‌کند، بیشتر از رنج‌هایی شخصی قصه می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شعر معاصر افغانستان، حسینی بلخی، ادبیات زنانه، زن.

مقدمه:

مطالعه شعر معاصر افغانستان نشان می‌دهد که نخستین جرقه‌های تحول‌آفرینی در دوران حکومت حبیب‌الله خان‌آغاز و در محتوای شعر کهن پارسی تغییراتی رونما گردید که در بیش از یک سده تا امروز شاهد به‌وجود آمدن جریان‌های مختلف شعری در حوزه ادب معاصر پارسی با چهره‌های شاخص و صاحب سبک هستیم.

براساس تحولات در فرامتن‌های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی کشور، جریان‌های جدید، در بازه زمانی صدساله به حوزه‌های مختلف تقسیم گردیده و هرکدام آن‌ها در داخل و خارج از کشور با تأثیرپذیری از زمینه‌های مساعد سرزمینی، دارای ویژگی‌های منحصر به خود گردیدند، به همین خاطر پژوهشگران تاریخ ادبیات، جریان‌شناسی شعر معاصر افغانستان را منحصر به چهره‌ها و حلقه‌های ادبی داخل کشور منحصر نمی‌دانند؛ به دلیل اینکه فقر و عوامل ویرانگر جنگ و جدال‌های داخلی در نیم قرن اخیر باعث مهاجرت میلیون‌ها انسان و فرار مغزها به کشورهای همسایه و جهان گردیدند. در میان نسل مهاجر چهره‌های صاحب قلم و نبوغ نیز حضور داشتند که برای رسیدن به موفقیت‌های فرهنگی بستر مناسب را می‌طلبیدند؛ به همین سبب به محض مواجه شدن با شرایط مناسب فرهنگی در کشورهای همسایه، از میان آنان جوانان دردمند و آگاه در عرصه‌های هنر و ادبیات قد بلند کردند و هرکدام در چهار دهه اخیر صاحب نام و آوازه فرهنگی شدند. تعداد آنان با تجربه‌های دوگانه زندگی، جریان‌های ادبی متفاوت را به‌وجود آوردند که به لحاظ محتوایی متأثر از فضای ایران، پاکستان و افغانستان فرهنگی می‌باشند. با توجه به این تجربه‌ها، این نسل به زبان و سبکی دست یافتند که متعلق به گویندگان فرامرزی هستند، این شاخصه از مهم‌ترین ویژگی جریان شعر مهاجرت افغانستان به شمار می‌رود که در جمهوری اسلامی بالیدند و توانستند جریان شعر این حوزه را از دیگر گویندگان معاصر داخل و خارج کشور متمایز سازند.

دکتر قویم، درباره جریان‌های شعر مهاجرت در ایران به این باور هست که با وصف کاستی‌های موجود در شعر این حوزه، شعر مهاجرین افغان نسبت به حوزه‌های دیگر بیرون از کشور، رونق خوبی داشته‌اند، در آنجا شاعران باصلاحیتی چون سید ابوطالب مظفری، کاظم کاظمی، فضل‌الله قدسی، سید رضا محمدی... و تعدادی از شاعران اشعار زیبایی را عرضه داشتند و چه کسی می‌تواند از برازندگی سروده‌های آنان چشم‌پوشد، اگر اندک کاستی در کنار آفرینش بعضی از شاعران وجود داشته، البته این مسأله از دایره امکان‌بدور نمی‌تواند بود و جزء را مصداقی برای کل نمی‌توان انگاشت. (قویم، ۱۳۸۷: ۱۸۲)

دلیل رشد این جریان نسبت به حوزه داخل کشور و خارج از کشور همانند پاکستان و کشورهای دیگر امکاناتی است که اهل فرهنگ و قلم در یک‌صد سال اخیر، در جمهوری اسلامی ایران، نسبت به بسیاری جاهای دیگر دسترسی خوب داشتند.

نسل مهاجر از آغازین سال‌های دهه شصت بدین طرف جریانی را تحت عنوان شعر مهاجرت و مقاومت با آثاری متفاوت خلق کردند که نسبت به حوزه‌های دیگر ادبی مخاطبان بیشتری داشته است، دلیلش هم انعکاس دردهای اجتماعی و فرهنگی آوارگان بی‌سرنوشت و سرزمین سوخته‌ای است که در شعر این جریان بازتاب گسترده داشته است.

در جریان‌شناسی شعر مهاجرت در ایران، با تعداد زیادی از زنان و مردانی مواجهیم که در این عرصه قلم و قدم زده و به پرورش نسل بعدی پرداخته که هم‌چنان ادامه دهندگانی دارند. این جریان به لحاظ محتوایی و ساختار به

چندین زیر شاخه تقسیم می‌شود که در این مجال امکان بررسی ویژگی‌های آن نیست؛ اما در کلیت امر محتوای شعر اکثر این شاعران را احساس وطن دوستی، غربت در دنیای مهاجرت و آوارگی، دردهای میهنی و تحولات ویرانگر داخلی به خود اختصاص می‌دهد. در کل این شعرها چه با محتوایی عاشقانه و یا تحت عنوان ادب آیینی و مذهبی خلق شده باشد یک وجه مشترک دارد، آن وضع نامطلوب سرزمینی است که هرکدام این نسل، روزگاری در آن سرزمین پا به عرصه هستی گذاشته و چند صباحی طعم تلخ ناآرامی و خرافه‌گرایی را چشیده و کام‌شان بعد از تغییر مکان و زمان هم شیرین نگردیده‌اند.

اگر به لحاظ فمینیستی وارد این حوزه ادبی شویم، جریان شعر مهاجرت در ایران به دو دسته ادبیات زنانه و مردانه قابل تقسیم و بررسی است؛ به دلیل اینکه در چهار دهه اخیر فضا برای آموزش و دسترسی نسل مهاجر به مراکز فرهنگی و ادبی سبب گردیده تا در کنار مردان در عرصه شعر و داستان؛ زنانی هم وارد میدان شده از نابرابری و تبعیض و مردسالاری بنویسد و ادبیات زنانه را به وجود آورند؛ از دردهایی شکوه کنند که تا چند سال پیش با هر زن افغانستان به دنیا می‌آمد و با مرگش یک‌جا به زیر خاک می‌رفت. بانوان قلم‌به‌دست توانستند هم در عرصه شعر و هم در میدان رمان و داستان‌نویسی رشد چشم‌گیری باشند؛ چون خلق آثار با چنین رویکردی در داخل کشور کمتر امکان رشد برای شان میسر بود. بنابراین مطالعه جریان شعر زنان مهاجر در ایران از اهمیت ویژه برای افغانستانی در حال شدن و تحول برخوردار هست؛ چون بیشتر این بانوان تجربه زیستی دوگانه در داخل و خارج از کشور با دو نوع نگاه متفاوت دارند و حاصل تجربه‌شان نگاه جدید به زندگی است، اما هم‌چنان نمی‌توانند خود را از رنج و مرارت دنیای مهاجرت نجات دهند.

باین‌که برخورد جامعه سنتی و مردسالار افغانستان همواره نسبت به زنان نقطه خیلی سفید ندارد؛ ولی اگر به مهم‌ترین مشکلاتی اشاره کنیم که بانوان اندیشمند و شاعران صاحب درد به آن پرداخته می‌توان از وضع نامطلوبی سخن گفت که در زندگی روزمره زنان همواره وجود داشته؛ اما بخشی از آن در متون خلق شده زنان انعکاس یافته است:

درونگرایی و بی‌پناهی؛

آزادی و اسارت زنان؛

پنهان کردن هویت و ارزش قایل نشدن برای زنان و دختران؛

نگ بودن دختر در فرهنگ عامه؛

آوارگی و مهاجرت زنان؛

بازتاب انواع خشونت؛ شامل بریدن گوش و بینی؛ قتل، سنگسار و شلاق، ازدواج اجباری... (مهرآوران و انصاری،

۱۴۰۰: ۲۵۲-۲۴۷)

منع تحصیل زنان به طور غیرمستقیم و گاه مستقیم در دوره‌های مختلف حکومتداران افغانستان همانند حبیب الله کلکانی و دو دور طالبان در صد سال اخیر.

این‌ها مشت نمونه خروار بود که اشاره گردید ولی مشکلات به حد زیاد هست که مثنوی هفتاد من کاغذ می‌طلبد، خشونت‌هایی که زنان در سالیان متمادی با آن دست و پنجه نرم کرده؛ اما بیشتر آن‌ها ثبت تاریخ نگردیده است. در

این مختصر تلاش صورت می‌گیرد تا بخشی از رنج‌های ناگفته زنان را از زبان شعر، شاعرانوان افغانستانی؛ کبری حسینی بلخی بخوانیم و به نکات مطرح شده در آن تأمل نماییم.

اگر طبق تقسیم‌بندی دکتر قویم سرآغاز جریان شعر مهاجرت در ایران را به آغاز دهه شست برگردانیم که هنوز نسل اول شاعران و فرهنگیان مهاجر زنده هستند و می‌سرایند، بانو حسینی بلخی، نسل دوم شاعران مهاجر به شمار می‌روند؛ چون او متولد دهه شخصت خورشیدی است و در فضای فرهنگی دنیای مهاجرت رشد کرده و از آغاز دهه هشتاد خورشیدی وارد کانون‌های فرهنگی و ادبی شده به سرودن روی آورده است، اما اوج شهرت او به سال‌های آغاز دهه نود برمی‌گردد که مجموعه شعر «مشت پر و بال» را منتشر کرد و رسماً نامش را در جرگه شاعران نیوکلاسیک معاصر به ثبت رساند، هم‌چنان می‌سراید و در سیر تحول شعرآفرینی خویش سیر صعودی داشته و از نشر نخستین مجموعه تا نوحه مرغابیان و آثار جدید، تفاوت‌هایی دیده می‌شود؛ در صورخیال و ترکیبات زبان و ادبی، نگرش به جهان ماحول و مفاهیم تاریخی تغییرات تدریجی خوبی داشته که نیازمند تحول سرایش شاعر می‌باشد؛ اگر براساس نموداری که استاد شفیع کدکنی درباب نقد شعر ارائه کرده به شعر او نگاه اندازیم در ابعاد چهارگانه تا حدود خوب پیش رفته است:

زیبایی‌های هنری و فنی:

دراین بعد شعر، نوآوری‌های در کاربرد آرایه‌های ادبی و صورخیال به‌ویژه تشبیه و کنایه دیده می‌شود که منحصر به خود اوست؛ باین‌که زبان شعر او به پیروی از سبک دوره به سوی سادگی و خودکار شدن حرکت دارد؛ ولی هیچ‌گاه به معنای بهره نگرفتن از فنون ادبی و زیبایی‌های هنری نیست. اما برای رسیدن به سبک فردی باید کار بیشتری صورت گیرد.

زمینه انسانی و بشری عواطف:

در این زمینه هم در شعر بلخی، با نمونه‌های برجسته‌ای مواجهیم که ریشه در تجربه‌های شیرین و تلخ زندگی شخصی و تأثیرپذیری شاعر از تحولات سیاسی و اجتماعی در افغانستان و زیستگاه دومش دارد.

پشتوانه فرهنگی:

شاعر به دلیل گرایش جدی به ادبیات آیینی و مذهبی از پشتوانه متون اسلامی و ادبیات فارسی بهره‌مندی کامل دارد، مرور شعر او نشان می‌دهد که بازتاب این مفاهیم به غنای شعر او خیلی کمک کرده است. دلیل شهرتش در فضای فرهنگی و ادبی کشور میزبان هم علاقمندی همین پشتوانه فرهنگی است، که رویکرد نظام بیشتر مطابقت دارد.

گسترده‌گی در جامعه:

شاعر در این بخش اگر بیشتر از هم روزگاران‌ش شهرت نداشته باشد کمتر نیست؛ به‌خاطر اینکه زمینه‌های فرهنگی و فضای موجود برای اشعار انقلابی و آیینی بیشتر مساعد هست و شاعر با بهره‌مندی از صدای مناسب برای دکلمه این

امتیاز را دارد که در محافل ادبی بیشتر حضور داشته و استقبال شود و سبب نشر فیلم و تصاویر شاعر در فضای مجازی گردد. (ر. ک: شفيعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

این بار به سراغ ویژگی‌های شعر این شاعرانو رفتم تا دریافته شود که او به عنوان کسی که زندگی در دنیای مهاجرت را تجربه کرده و رنج‌های زنان افغانستانی در داخل نیز را به خوبی درک می‌کند، چه ناگفته‌هایی را بیرون داده و چگونه توانسته موضوعاتی را بازتاب دهد که یا دیگران به سویی نرفته و یا هم اگر توجه کرده، خیلی گذرا به آن‌ها پرداخته است. آیا در کنار تصاویر از زندگی شخصی، چهره‌ای از زندگی جمعی در شعر او دیده می‌شود یا هم‌چنان متأثر از فضای فرهنگی کشور دست به خودسانسوری زده و نتوانسته به طور جدی به زوایای ناشناخته زندگی شخصی و اجتماعی زنان هم‌روزگارش پردازد؟

پاسخ به پرسش‌های مطرح‌شده کار ساده‌ای نیست؛ چون نیازمند تحلیل و بررسی سبک‌شناسانه تمام اشعار نشرشده، مصاحبه‌ها و نظریات شاعر هست تا براساس بسامد موضوعی، خوانشی نسبتاً نزدیک به هدف شاعر به‌دست آید و یا تفسیری از آن بیرون داده شود که با بافت زبانی، تاریخی و فرهنگی متن همخوانی داشته باشد. اما از هر زوایه‌ای که بخواهیم وارد شعر شویم نمی‌توان از تأثیرات فرامتن‌های سیاسی و فرهنگی جامعه‌ی اولی و زیستگاه دومی بر زندگی و اندیشه‌ی شاعر چشم پوشید. برعلاوه مدعای مطرح‌شده، خود این سخنور از تأثیرات زندگی در دنیای مهاجرت به عنوان مثبت و سازنده یاد کرده است:

گرچه از کودکی خویش به دور از وطنم
نیستم خسته دگر، در شُرف ساختم
مرغ بی جا شده ام، لانه به یغما رفته
باد می‌وزد از چار ستون بدم
مثل یک برج قدیمی وسط شهر بزرگ
سالها هست که در حال فرو ریختم
لیک ایران وطن دوم این آواره ست
گرم در خویش گرفته است چنان پیرهنم
خوشه گندم آن مزرعه یکسر دشنه است
زخم‌ها دیده از آن دشنه سراپای تنم
(بلخی، ایتاگرام، دیده شده ۲۷ اسد ۱۴۰۳)

برعلاوه فوق دلایل و شواهدی در متن و نوشته‌های شاعر وجود دارد که احساسات او را نسبت به وضعیت زندگی فردی و جمعی را نشان می‌دهد. برای اینکه به بخشی از دغدغه‌های او نسبت به سرنوشت زنان و نگاه او به زنانه‌سرایي دست یابیم، ناچاریم به سراغ مفاهیم، واژگان نشاندار، ترکیبات و عبارت‌هایی برویم که سرنخ‌هایی از زنانه‌سرایي بدست می‌دهد.

با اینکه نظریه‌ی زبان زنانه در شعر و متون مکتوب از سال‌ها به این طرف مورد توافق همه‌ی زبان‌شناسان و ادبیات‌پژوهان نیست؛ اما تعدادی همانند استاد شمیسا قایل به نوع زبان زنانه در ادبیات و زبان فارسی است، ولی باور دارد که اگر شرایط برای زنان مانند مردان بود آری. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۳۹۰) تعدادی از اندیشمندان، تشخیص تفاوت بین زبان

نوشتار مردان و زنان را کار سخت می‌داند، دلیلش را در خنثی بودن ذات عناصر زبان می‌داند که به نظر نمی‌رسد که عناصر زبان در ذات خود با جنیست ربطی داشته باشد یا تمایزهای جنسی را نشان دهد. (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۹۵) اما برسر تفاوت نگاه زنانه، قهرمان زن در داستان و منظومه‌های شعری، تن‌سرایی، تجربه زندگی متفاوت، نوع حرفه و مهارت و استفاده از برخی ویژگی‌های گفتاری و زبانی و احساسات زنانه نسبت به خود و دیگران... کاملاً توافق وجود دارد که در مقایسه نوشتار زنانبا مردان می‌توان تشخیص داد و فهمید که زنان نسبت به بسیاری از امور زندگی نگاه متفاوت دارد؛ آنچه یک شاعر/ نویسنده زن را نسبت به یک مرد در یک محیط متمایز می‌سازد جهان‌بینی اوست؛ خواه این نگاه، نگاه یک زن عادی باشد و یا هم‌چون شاعر مورد مطالعه یک فعال فرهنگی. برای اینکه بخواهیم به نگاه یکی از آن فعالان فرهنگی دست یافته شود، مجموعه شعر «نوحه مرغابیان» و سایر اشعار بانو حسینی بلخی، به لحاظ تحلیل گفتمان زنانه در اینجا بررسی می‌شود؛ اما اینکه چرا با این رویکرد به سراغ شعر او رفته‌ام دلایلی دارد؛ اولاً اینکه نویسنده یک خانم هست؛ دوماً در یک محیط نسبتاً متفاوت از افغانستان زندگی کرده و ممکن در انتقال روایت نابرابرهای اجتماعی و فرهنگی با دیدگاه متفاوت از تجربه‌های خوب و بد زندگی در کشورهای اسلامی را کمتر دچار ترس و سانسور شده باشد.

اگر بخواهیم برای شعر این شاعربانوی افغانستانی مهاجر مرکز متن بدست آوریم، می‌شود نام مجموعه اشعار را به عنوان یک مرکز مهم در نظر گرفت که در پیوند با نظریات ادبیات زنانه قابل تأمل هست. اولین مجموعه شعر این شاعر، «مشتی پر و بال» نام‌گذاری شده که پیام خاصی را به خواننده منتقل می‌کند؛ شاعر، در یک استعاره کنایی تصویری را به نمایش می‌گذارد که پرنده‌ای همه وجود و توانش را از دست داده و تنها یک مشت ناچیز پر و بال باقی مانده و دیگر توان پریدن به قله‌ها و شاخصار را ندارد. حتماً از کاربرد این جمله شاعر مصداقی را در نظر داشته است، اگر بخواهیم مصداقی برای این استعاره کنایی، خود شاعر را در نظر بگیریم، تصویر زنی را به نمایش می‌گذارد که در قفس گرفتار بوده و حالا که رها شده دیگر توان پریدن و شوق دیدار چمن برایش معنایی ندارد و فقط مشتی استخوانی بدون رمق و روح افسرده باقی مانده است. تنها این قرینه در نام اثر او نیست که ما را به جهان ذهنی‌اش رهنمون سازد؛ بلکه شواهدی در تأیید این مدعا در نام صفحات مجازی نیز به روشنی مشاهده می‌شود؛ مثلاً عنوان صفحه ایتاگرام شاعر «رد پای تنهایی» است، عبارتی که در هنگام خوانش، چند معنایی را با خود حمل می‌کند؛ اگر تنهایی را استعاره جاندار در نظر بگیریم، هم قابل تأمل هست؛ چون شاعر از جهان و مافیها خسته شده به دنبال رد پای تنهایی می‌گردد تا او را به دست آورد و با او همسفر و همراز گردد. از جانب دیگر اگر عبارت «رد پای تنهایی» را در پیوند با کل اشعار سروده شده شاعر تفسیر کنیم، به این نکته می‌توان رسید که رد پای تنهایی شاعربانوی افغانستانی در واژگان دفترش وجود دارد که خواننده را هنگام ورق زدن در لابه‌لای اشعار رهنمون می‌گردد. از این قرینه می‌توان به چستجو پرداخت که در کجا و کدام مراحل زندگی، شاعر از تنهایی رنج برده و خون در جگر و دیده در بیشتر مانده و برای تسکین دردهای دلش به سراغ غزل‌سرایی رفته است؟

هرچه به خوانش شعر او پیش‌تر می‌روم؛ دیده می‌شود که با سرایش غزل هم، چندان آرامشی نصیبش نگردیده، اما تجربه جدید زندگی در دنیای شاعری و تحول در نگرش او نسبت به شعر آیینی‌سرایی مسیر معنابخشی به زندگی را تغییر داده و احساس آرامش را در وجود او تقویت کرده است. فراز و فرود این مسیر را در مجموعه شعر نوحه مرغابیان؛ می‌توان به وضاحت فهمید و دریافت که شاعر از کجا به کجا در حرکت بوده است. پیوند زدن با جریان

ادبیات مذهبی برای شاعر مزایای و معایبی را به همراه داشته که فقط خواننده متبحر می‌تواند تشخیص دهد، حتی ممکن خود شاعر هم از بیرون دادن واژگان به صورت ناخودآگاه، کمتر به آن واقف باشد. از مزایای آن تکیه‌گاهی مستحکم فکری هست که توسل به منجیان واقعی، به شاعر تقویت فکری و روحی می‌بخشد؛ اما از معایب آن، جمع نتوانستن بین خواسته‌های بی‌پرده زنانه و جریان ادبیات مذهبی است؛ به همین خاطر در مجموعه شعر فوق که شامل ۵۸ قطعه شعر می‌باشد، اکثر محتوای مذهبی دارد، و ده‌ها نمونه دیگر در کانال‌های مجازی مرور گردید، شاعر نتوانسته دردهای اجتماعی و فرهنگی خود و هم نسلانش را صریح و بی‌پرده به تصویر بکشد؛ اما با همه این موارد بازهم اشعار او خالی از نشاننداری نیست؛ رگه‌هایی از زنانه سرایی وجود دارد که به‌طور صریح و یا غیرمستقیم برای خوان با رویکرد موردنظر مفید هست و می‌توان از سطح واژگان، عبارت‌ها، کنایات، صورخیال و کل غزل و اثر مورد تحلیل قرار داد و به دیدگاهی رسید.

تنهایی

آن‌گونه‌ای که در سطرهای مقدماتی هم گذشت، یکی از موضوعات و مضامین مهم و پرکاربرد در شعر مورد بحث، مفهوم تنهایی است. موضوعی که انگار با عمق جان و اندیشه شاعر گره‌خورده است؛ مفهوم تنهایی، نه تنها به صورت واژگان به کار برده شده بلکه نخستین شعر مجموعه نوحه مرغابی‌ان با عنوان «انسانی تنهایی» در طلیعه کتاب، خودنمایی می‌کند، دلیل قرار گرفتن این شعر در آغاز کتاب از هر نگاه جلب توجه می‌کند و چندین نگاه و تفسیر را به خود راه می‌دهد.

این غزل پنج بیتی، ترکیبات و تشبیهات منحصر به فردی دارد که در محور همنشینی واژگان نکات مهم را برای خواننده انتقال می‌دهد. اگر کسی با وضعیت فرهنگی جامعه شرقی و به‌خصوص افغانستان آشنایی داشته باد و به آزادی‌های فردی و اجتماعی زنان توجه نماید، قطعاً این صورخیال به دلش چنگ می‌زند و با شاعر همنوایی پیشه می‌کند و به سیر نابرابری اجتماعی پی خواهد برد.

در این شعر، هشت بار واژه تنهایی بصورت ترکیب‌های مختلف چون انشای تنهایی، صحرای تنهایی، سودای تنهایی، فردای تنهایی، رد پای تنهایی در قافیه و ردیف شعر آمده است، بطور ارگانیک، در شعر انسجام بوجود آورده و مفهوم تنهایی را برجسته می‌سازد.

کل مفهوم شعر تنها به تکرار واژگان خلاصه نمی‌شود. بلکه قلم به عنوان نماد، از انشای تنهایی چنان خوشحال است که شبیه بچه آهو در صحرا تنهایی می‌رقصد؛ اما شاعر از نوشتن چنین شعری که مفهوم تنهایی را بر روی اوراق دفتر می‌ریزد رنج می‌برد؛ چون یادآور رنج‌هایی است که او را تنها ساخته وانیس و هم فکر برای باقی نگذاشته است. ویا شبیه دختر تنها و زیبای سمرقندی است که در شهر آدم نمایان جز خودش هیچ خریداری ندارد؛ از چنین شهر دلگیر و درد و دریغ بیزار است و تنهایی را با های‌های بلند و صدا زده به فریاد می‌خواند. شاعر برای فرار از رنج روزگار به دنبال تنهایی است، آغوش تنهایی می‌طلبد تا چند صباحی آرامش کمایی کند؛ اما دست یافتن به تنهایی، انگار مردد هست که چه کار کند؛ اگر تنهایی به سراغش بیاید و لبخندی نثار کند؛ چه جوابی بدهد لبیک بگوید و یا دست رد بر سینه‌اش بکوبد؛ چون رفتن در صحرای تنهایی، امتیازات زندگی جمعی را قربانی کرده تصویر فردا را دگرگونه رقم خواهد زد.

قلم می‌رقصد از تکرار یک انشای تنهایی

شبیه بچه آهوی که در صحرای تنهایی (بلخی، ۱۴۰۰: ۱۲)

در بیت آخر، وضعیت مردد بودنش بین سختی‌ها و ناملایمات زندگی را به نمایش می‌گذارد و خیام‌وار به خود نهیب زده، دم غنیمت شمردن را توصیه می‌کند؛ چون هنوز ترس از امروز و فردا دارد نمی‌تواند کار را یکطرفه کند، از بافت بیت بدست می‌آید که زندگی جز همین امروز چیز دیگر نیست و به لحاظ فیزیکی فنا و نابودی جسمانی در پی دارد. اگر تشویش انشایی تنهای را داشته باشد که چه سرنوشتی خواهد داشت؛ خوانندگان می‌توانند رد پای تنهایی در دفتر شعرش از زبان قلم بخوانند.

من از این شهر دلگیر دریغ و درد بیزارم

به فریاد برس اکنون، کجایی، های! تنهایی

اگر آغوش تنهایی تعارف می‌کند لبخند

چرا می‌ترسی از امروز و از فردای تنهایی

دمی صحبت غنیمت دان که بعد از روزگار ما

قلم بر دفتر شعر است رد پای تنهایی (بلخی، ۱۴۰۰: ۱۲)

بدن‌سرایی

یکی از مهم‌ترین موضوعات نظریه ادبی جدید در خوانش فمینیستی سخن از ارگانومی و بدن زنانه به شمار می‌رود؛ شاعر گاه درباره خود و زمانی درباره دیگران سخن می‌زند. دو تا از نظریه‌پردازان جریان ادبیات زنانه، سیکسو و ایری‌گری زنان را تشویق کرده‌اند که درباره بدن خود بنویسند و در بیان امیال و آرزوهای سرکوفته و ناخودآگاه خود بی‌پروا باشند. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۸)

برای دست یابی به دیدگاه شاعر مورد بحث در مورد بدن مجبوریم به بسامدهای واژگان و جملات به کار رفته در شعر و نوشته‌های او مراجعه نماییم. شواهدی هم در لابه‌لای شعر و هم خارج از آن در این باره وجود دارد؛ از جمله، شاعر، به مناسبت زادروزش، مطلبی در فضای مجازی چندین پیش منتشر کرده خود را هم سرنوشت با فروغ فرخزاد دانسته: هشتم دی ماه زادروز من و فروغ فرخزاد، شاعر پیشرو و پیشگام شعر نو فارسی است، شعر فروغ را خیلی می‌خوانم و می‌پسندم زیرا حنجره زنانه او، زایشگاه فریاد خسته و فروخته زن دیروز، امروز و احتمالاً فرداست، که تنها در پهنا و گستره شعر فارسی بازتاب یافته است، شاید قلم تقدیر و سرنوشت، رنج مشترک زن بودن را در فروغ و من بیش از دیگر هم‌نوعانم تشخیص داده است و نام هردوی ما را در یک روز با خط شکسته بر کاغذ کاهی کتاب زندگی نوشت است. (بلخی، ۲۰۱۴، رخنانه) اما با تمام این هم‌فکری با عصیانگرترین زن شعر نو فارسی - که بخشی از اشعار او تن‌سرایی است - در آثار شاعر مورد بحث آن جسارت و جرأت فروغ دیده نمی‌شود؛ اما اینکه چرا به سطح محبوب‌تر به این موضوعات پرداخته دلایلی دارد.

درحالی‌که نمی‌شود انکار کرد که رنج‌های اجتماعی و فردی خانم بلخی کمتر از فروغ بوده؛ ولی این تفاوت در نوع خودسانسوری به رویکرد او به شعر آیینی و گیرماندن در بین سنت و تجدد ادبی برمی‌گردد که هنوز شاعر

نمی‌تواند خودش را با رویکرد جدید امثال فروغ و پیروانش وفق دهد و گرنه ممکن دردها و رنج‌هایی در روح و روان او وجود داشته باشد که فقط اشاره‌های آن در متن پیدا است.

شاعر مورد مطالعه، به طور صریح به بدن خویش نپرداخته ولی در لابه‌لای اشعار به رگه‌هایی از عقده‌های فروخته برمی‌خوریم که هم‌چنان برای شاعر آزار دهنده هست؛ اما منش و روش او اجازه نمی‌دهد که به طور بی‌پرده سخن گفته خودش را به دهان مردم اندازد؛ مثلاً واژه بوسه در موارد متعددی به کار رفته؛ اما بار معنایی متفاوت و مبهم را با خود حمل می‌کند که تصویر مشخصی را نشان نمی‌دهد. در غزل تحت عنوان «گناه» شاعر خواسته همانند فروغ به عصیانگری بپردازد؛ اما خیلی پیش نرفته است؛ تنها به ذکر نام بوس و کنار شام و پگاه بسنده کرده است؛ لذت‌های جسمانی که مقدمه وارد شدن به ساحت گناه به شمار می‌رود، ولی شاعر با ذکر نام این اعضا وارد این میدان نمی‌شود، اما هیچ گاه احساس نسبت به بدن او را رها نمی‌سازد در هر سر ماه، شکل هلال ماه یادآور ابروان ناز، مشق جنون را برسر صاحب سخن می‌پروراند:

با تو چه قدر میل گناه است در سرم

بوس و کنار شام و پگاه است در سرم

وقت حلول ماه نو از ابروان ناز

مشق جنون هر سر ماه است در سرم

مرکزیت این غزل پنج بیتی را مفهوم گناه و عصیان تشکیل می‌دهد. که شاعر در محوریت همین مفهوم خواسته کمی پا را فراتر بگذارد. در یک تلمیح تکراری خود را در عشق ورزی از زلیخا قسی‌تر می‌داند؛ در حسن تعلیل توجیه می‌کند که اگر چنین نمی‌بود، زندان و حصر و تهمت و چاه را چون یوسف تجربه نمی‌کرد:

در عشق از جناب زلیخا قسی ترم

زندان و حصر و تهمت و چاه است در سرم

در آخرین بیت شعر، واژه تن را در ترکیب «کهکشان تن» به کار برده و دور بودن از چنین تنی برای شاعر آه و ناله بوجود می‌آورد:

وقتی به کهکشان تنت فکر میکنم

از دور بودنش فقط آه است در سرم (بلخی، ۱۵)

برعلاوه اینکه شاعر از بوس و کنار و عصیان در برابر خواسته‌های زندگی به طور پرده پوشیده سخن می‌زند، در بیت دیگر به تعدادی از اعضای بدن؛ از جمله از گیسو و آغوش نام برده است. آنجایی که از کنار آینه ایستادن و شانه کردن گیسوانش حرف می‌زند و قاب کهنه عکس فرزند از دست رفته‌اش را به تماشا نشسته به تولد دیگر می‌اندیشد:

ایستادم کنار آینه شانه کردم دوباره گیسو را

منم و قاب کهنه عکست منم و تا سحر غزلخوانی

بوی پاییز می‌رود از یاد، من در آغوش برف می‌خوابم

برف یعنی تولدی دیگر در اساطیر قوم ایرانی (بلخی، ۲۷)

در جایی هم واژه گیسو را با پسوند بلند به کار برده که فقط معنای لغوی از آن استفاده می‌شود. ترکیب مذکور تصویری از این عمل ارائه نمی‌کند. به دلیل اینکه بافت شعر می‌رساند که شاعر گیسو به خودش نسبت نداده بلکه در

یک شعری با مفهوم کنایی تحت عنوان «عروس خاور میانه» از گیسوی بلند و لبان خرمایی یاد کرده است. تشبیهی که می‌شود احتمال داد چنین گیسو و لبان رنگین مورد تأیید شاعر بوده باشد.

نوعروس عرب آویخته گیسوی بلند

خانه آذین شده شام حنابندان بود

لب چو خرمای سر نخل، معطل مانده

گونه‌ها سیب به بار آمده لبنان بود (بلخی، ص ۳۲)

در بیت دیگر ترکیب موج گیسو با دو جین گل مست بر روی آن در تصویر خوابیده است:

پس از آن گاه گاهی در میان عکس‌ها می‌دید

دو جین گل مست خوابیده به روی موج گیسویش (ص ۳۹)

و یا در شعر «دلواپسی» از تابوی سخن گفته که سال‌ها زنان از عمل کردن و گفتن آن ممنوع بوده‌اند؛ آن رقصیدن در جمع است. در مواردی مشاهده این عمل از سوی زنان باعث از هم پاشیدن کانون‌های خانواده گردیده است؛ در حالی که رقص و حرکات موزوون بدن توسط از نظر تعدادی از عرفا همانند مولانا جلال‌الدین محمد بلخی از سماع به «نماز باطن» تعبیر می‌کرد (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۸) مردی که در سی و هشت سالگی، مجتهد بزرگ و یک مفتی حنبلی به شمار می‌رفت (صاحب زمانی، ۱۳۸۷: ۷۴) خود در محافل سماع زنانه که در شب‌های جمعه برگزار می‌گردید اشتراک می‌نمود. (افلاکی، ۱۳۶۳: ۴۹۰) و حتی در صدر اسلام مواردی از این حرکت خوش و موزون مشاهده شده که پیامبر مانع نبوده است. (رک، هنرهای زیبا در اسلام، دکتر محمد عماره)

خانم بلخی با آگاهی از این موضوعات با ذکر نام این عمل‌ها به نحوی در شعر به تابوشکنی دست زده و از بوی عطر تن یار سخن گفته که استشمام آن الهامگر شعر است. و یا از پیچیدن و تاب خوردن بر دور تن محبوبش طوری سخن می‌گوید که هنوز حرکات او در خاطره جاری است، شاعر می‌خواهد همواره با او بماند:

هر شب خیالت در سرم چرخ فلک دارد

رقصیدنم، رقصیدنم را نزد من بگذار

عطر تنت در جان من الهام شعر آورد

آن لحظه بوییدنم را نزد من بگذار

گل‌های پیچک سر در آغوش خیالت کرد

دور تنت تابیدنم را نزد من بگذار (بلخی: ۴۶)

سیمای زن

از شاخصه‌های دیگر خوانش زنانه در ادبیات امروز، سیمای زن و تصویر مشخصی است که در ادبیات دیروز از آن چیزی دیده نمی‌شود. در ادبیات کهن سیمایی از زن وجود دارد کاملاً بیانگر نگاه منفی و بدور از ارزش‌های مدرن بشری به این بخش بزرگ از جامعه بشری است؛ اما پس از تحولات در ساختار و محتوای امور اجتماعی و سیاسی، این نوع نگاه کمی تغییر کرده، به‌خاطری که در یک صد سال اخیر با متون ارزشمند و عصیانگری مواجهیم که توسط بانوان اندیشمند در سیر جریان ادبیات زنانه خلق شده است. در این جریان چهره‌های خلاق و دردآشنایی وجود دارد

که در قالب داستان و شعر به درجات بلندی دست یافته و تصویری از زن بیرون داده که هم قهرمان داستان، صحنه‌های روایت، کنشگران اجتماعی و نقش آفرین‌های فرهنگی به زنان ارتباط دارد و در راستای از بین بردن نابرابری تلاش می‌کنند.

خوانش و نقد فمینیستی ادبیات در همین راستا به وجود آمده است؛ اما عمدتاً به دنبال سه مسأله هستند؛ یکی بازیافتن سیمای زن و در کانون قرار دادن قهرمان زن و دیگر توجه به اینکه اگر نویسنده زن باشد متن چه کیفیتی دارد و سوم اینکه اگر خواننده زن باشد آیا در معنی متن تفاوتی ایجاد می‌شود؟ (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۷)

هدف این است که دیده شود بعد از تحولات جهانی در ساختار اجتماعی ملت‌ها، و قربانی‌های زیادی که زنان در راه آزادی فکری و اجتماعی داده، در نگرش مردان و زنان نسبت به زنان چه تغییراتی به وجود آمده است، چهره زن از نگاه خود زنان و گویندگان و قلم‌به‌دستان با گذشته چه تفاوتی دارد؛ چون در گذشته حتی زنان گوینده هم خود تصویر صریح از زن ارائه نکرده‌اند، ادبیات کهن فارسی به نحوی ادبیات ضد زن به حساب می‌آید؛ ستیز با زنان ریشه در عوامل خرافاتی و باورهای ناآگاهانه دینی دارد. (رک. مریم حسینی، ریشه‌های زن ستیزی در ادب فارسی). یکی از آن بانوانی که سیمای زن در شعر او مورد تأمل و بررسی قرار گرفته، خانم بلخی است؛ شاعری که در جریان شعر زنان مهاجر افغانستانی در ایران از جایگاه خوبی برخوردار هست، تصویر زن در شعر او از زوایایی مختلف نیازمند مطالعه می‌باشد اما در اینجا به طور گذرا به آن اشاره می‌شود.

شاید صریح‌ترین توصیف و روشن‌ترین تصویری که در شعر خانم بلخی نسبت به زن وجود دارد، شعری تحت عنوان «زن قصه» است. قهرمان اصلی این شعر داستان‌گونه، یک زن هست که در لابه‌لای قصه و صفش در صحنه‌های زندگی و کشاکش روزگار صورت گرفته است.

در این غزل واژگانی نشاندار چون زن، خال سیاه، ابرو، خاله‌بازی، شوی (شوهر)، بخت سیاه، غصه، الگو و گیسو آورده شده که در بافت درون متنی قابل تفسیر و توضیح به روایت‌های بیشتر می‌باشد.

زنی که در این قصه منظوم به تصویر کشیده شده، ویژگی‌های خاصی دارد که او را از یک طرف از دیگر هم‌نوعانش متمایز می‌سازد و از جانب دیگر به عواملی در متن اشاره شده که سرنوشت قهرمان قصه را با یک جمع بزرگ به نام زن پیوند می‌زند.

این زن با داشتن خال سیاه در بین دو ابرو از دیگران فرق دارد؛ ولی تقدیر باوری او را به اندوهی واداشته که انگار تغییرات او از سرنوشت هم‌نسلانش جدایی ندارد ولی از تکرار با چنین سرنوشت عادت کرده است؛ هرچه در زندگی پیش می‌آید، از دست تقدیر و بخت می‌کشد؛ باوری که از قرائت ناآگاهانه دینی بر مردم افغانستان تحمیل شده است.

چنان خال سیاه افتاده در بین دو ابرویش

زنی خوکرده با اندوه و تقدیر فرارویش

این زن وابسته به تقدیر، عمری را در دنیای فقر و آوارگی بسر برده، کارش از زندگی فقط بافتن قالین و گرفتن دست‌مزد ناچیز است و از جوانی هم فقط رنگ تارهایی قالی را می‌شناسد که صبح تا به شب بر دور ناخن‌هایش به حلقه‌های زندگی می‌ماند، جوانی را هم به جای اینکه در مسیر خودشکوفایی صرف کند در کنار دار قالی رگ‌به‌رگ گم کرده ولی خبری از هم‌مفسر زندگی نیست، گاهی بعد از حسرت و اندوه در تخیلش می‌رسد که شاید روزی تک‌سواری از کوچه او هم بگذرد و دروازه خانه‌اش را تک‌تک نموده سراغش را از محله بگیرد:

جوانی را کنار دار قالی رج به رج گم کرد

که شاید تک سواری بگذرد از کوچه و کویش

ترکیب خاله‌بازی را به هر معنا و مفهومی که بگیریم در پیوند با زندگی زن قصه قابل تفسیر هست. بافت زبانی نشان می‌دهد که از نظر شاعر، زن قصه از باور جدی به تقدیرگرایی نتوانسته هیچ تصمیمی نسبت به سرنوشت خویش بگیرد؛ با گذشت سال‌های تکراری، خاله کهن سالی شده که هنوز لذت ازدواج را نچشیده است؛ تنهای تنها در یکی از شب‌ها خیالاتی شده و به قول مردم در چنین خیال پلو آینه‌اش را گم کرده و خود را جوان پنداشته، در کنارش مردی را دیده که اطرافیان، شوهر او می‌گویند؛ اما این قهرمان شکست‌خورده سینه‌اش در برابر تقدیر لبریز از غم و غصه گردیده اما چاره‌ای ندارد، فقط زمانی که موهایش را به شانه می‌کشد از سر دندان‌ها غم زندگی را شمار می‌کند، نمیداند این سیاهی بخت اوست که گرفتارش کرده یا موهای سیاهش که در ناکامی زندگی سفیده و بر دندان‌های شانه می‌تابد؛ اما بازهم همه چیز را به بخت موکول می‌کند و باور دارد هرچه تقدیر پیش آورد با آن می‌سازد و لبانش را به دندان گرفته در برابر شکوه نکردن مجاب می‌کند تا به چنین وضعیت قناعت کند:

شبی در خاله‌بازی‌های خود آینه‌اش گم شد

کنارش دید مردی را که می‌گفتند این شویش

غمش را از سر دندان‌های شانه می‌فهمید

نمی‌دانست این بخت سیاهش بوده یا مویش

لبش را خسته کرد از بس که با دندان مجابش کرد

سرش گرم خماری‌های بازی با انگویش (بلخی، ۳۸)

از چند تصویری که شاعر از بیرون داده، سراسر زندگی زنان قصه را خرافات، تقدیرگرایی و بخت‌باوری در خود محصور کرده است، تمام پیش‌آمدها را اطرافیان به بخت سیاه و سفید پیوند می‌زنند، حتی محرومیت از تعلیم و تحصیل را. اصلاً چیزی به نام آزادی عمل و اختیار در زندگی زنان شعر بلخی دیده نمی‌شود.

نه تنها در این شعر بلکه در غزل تحت عنوان «نقطه چین» هم به حال و روز زنی پرداخته که در عین داشتن نقش فرهنگی و دفتر شعر سپید بازهم از جبر زمانه و تقدیرگرایی، رنج می‌برد و دلش از غصه‌های زندگی طوفانی و چشمانش از غم‌های بی‌درمان روزگار بارانی است، اما هیچکس این دردها را حس نمی‌کند، بلکه برعکس فقط به گونه‌های سرخس چشم دوخته و رنگ اناری‌اش را می‌بینند؛ درحالی که نمی‌داند این رنگ اناری، رنگ شوق و شادابی نیست؛ التهاب سیلی دست جفاکاری است که گونه‌های یک زن را نشانه گرفته و وجودش را ویران کرده است.

هیچ‌کس حال دل طوفانی‌اش را حس نکرد

نم‌نم اشک و شب بارانی‌اش را حس نکرد

گونه‌های سرخ لبریز از انارش را که دید

التهاب سیلی ویرانی‌اش را حس نکرد

کاربرد ضمیر مبهم «هیچ» از جمله واژه‌های نشاندار شعر است که روابط نامهربانانه اطرافیان را در زندگی زن قصه کاملاً نفی می‌کند؛ چون او تنهایی تنهاست، هیچ‌کسی حال دل او را نمی‌پرسد؛ تنها بودن، به معنای زندگی کردن در

جمع نیست، بلکه آدم‌هایی هستند که در عین بودن در میان جمع، تنهاهند؛ چون هم وقتی هم فکر و هم نظر نداشته باشد مصداق حدیث حاضر غایب می‌شود که دلش جای دیگر است.

از بافت شعر پیداست، آنانی که در کنار زن قصه زندگی دارند، از حال و روز او فقط بهار و خزان را می‌بینند که پشت سرهم می‌گذرد و برف‌های کاغذین قله پاییزی شاعر را برف‌آگین می‌سازد و سرمای سخت و سوزانی هدیه می‌کند؛ اما اطرافیان، آتشی را که از درون شاعر، در برابر این سرمای سخت شعله‌ور هست، کسی حس نمی‌کند. اگر برف را کنایه از موی سفید شاعر و قله پاییزی را استعاره از وجودش بدانیم که فصل‌های بهاری و تابستانی را پشت سر گذاشته، حالا زمان آن رسیده که برف پیری موهای سیاهش را به یغما برده است.

برف را بر قله پاییزی‌اش احساس کرد

در درونش آتش پنهانی‌اش را حس نکرد

وجود عبارت «دفتر شعر سپید» و نسبت آن به ضمیر مغایب «ش» نشانگر آنست که زن قصه، شاعری است که دفتر شعر سپید هم دارد و غزل می‌سراید؛ اما جامعه از رازهای زندگی او جز دفتر شعر سپید چیز دیگری را نمی‌داند؛ درحالی‌که یکی از شعرهای سپید ناخوانده، نقطه‌چین مبهم پیشانی اوست که کسی نمی‌فهمد که با چه قلم و چه رازی را بر دفتر زمانه به یادگار گذاشته است:

دفتر شعر سپیدش را به دقت برشمرد

نقطه چین مبهم پیشانی‌اش را حس نکرد

در پایان شعر با یک تصمیم سرنوشت‌ساز زن قصه مواجهیم، انگار قهرمان داستان بعد از سال‌ها زندگی در جمع و هم‌دردی با اهل محل دل به دریا می‌زند و سر جدایی در پیش گرفته از شهر نامهربان به صحرایی تنهایی رخت اقامت می‌افکند، اما هم‌چنان مورد بی‌مهری قرار می‌گیرد؛ برخلاف کوچ هر مسافری تنها و حیرت‌زده از شهر بیرون می‌شود، در لحظه رفتن، حیرانی و سرگردانی‌اش را کسی حس نمی‌کند که او به چه چیزی می‌اندیشد:

با همه هم‌درد و هم‌آواز بود و حیف شد

لحظه رفتن کسی حیرانی‌اش را حس نکرد (بلخی: ۴۲)

شاعر، در قهرمان‌پروری زنان هم نسل خود، تنها به روایت غیرمستقیم صحنه‌های زندگی آنان اکتفا نکرده بلکه در برخی از شعرها، چنان هیجانی شده که نتوانسته احساساتش را نسبت به ناهنجاری‌هایی که در حق بانوان روا داشته می‌شود کنترل کند، مهار نتوانستن احساسات سبب گردیده تا واژه بانو به طور مکرر در شعر او مرکز‌نمایی کند. به‌طور نمونه، غزلی با ردیف «بانو جان» بیانگر اوج گرایش فمینیستی شاعر هست. در این شعر با وجه خبری و اعلان، مقاومت زنی را به تصویر کشیده که در فصل بهار قدش خمیده ولی با پنجه فولادین می‌جنگد و کنش‌های ضعیف او شعله بر خرمن بیداد زمان می‌زند و بغض آشفته نفس‌گیرش، دفتر فریاد فردا می‌گردد:

نفس مزرعه آزاد شود بانو جان

دل همسایه ما شاد شود بانو جان

قد لیلای جوان خم شده در فصل بهار

بی عصا قامت شمشاد شود؟ بانو جان

بغض آشفته که راه نفسم را بسته،

عاقبت دفتر فریاد شود بانو جان (بلخی)

احساسات مادرانه

یکی از شاخصه‌های خوانش فمینیستی را موضوع مادر و رابطه او با کودک و فرزندانش تشکیل می‌دهد (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۷)؛ به دلیل اینکه بین احساس مادر و پدر تفاوت‌های بارز وجود دارد که هم در گفتار و هم در نوشتار از هم قابل تشخیص می‌باشد. لکن در گذشته تاریخی حوزه فارسی زبانان، صدای زن به عنوان مادر و رکن تأثیرگذار خانواده کمتر در ادبیات فارسی قابل تبلور یافته است. اگر نقشی در قصه‌های منظوم داشته ولی نقش و نظرشان خیلی برجسته نیست. بیشتر متون بازمانده از تفاوت بین فرزندان دختر و پسر حکایت دارد؛ مثلاً خاقانی شروانی شاعر بزرگ فارسی در سده ششم هجری، در رثای مرگ پسر جوانش چنان مرثیه سروده که بعد از هفت قرن هنوز اشک خواننده را جاری می‌سازد ولی همین شاعر، در تولد دخترش احساس سرافکندگی دارد و در مرگ دخترش خود را صاحب عمر دوباره می‌یابد. ابیاتی گفته که با افراطی‌ترین گروه‌های بنیادگرا هیچ تفاوت ندارد:

سرفکنده شدم چو دختر زاد

بر فلک سر فراختم چو برفت

بودم از عجز چون خر اندر گل

بر جهان اسب تاختم چو برفت

ماتم عمر داشتم، چو رسید

عمر ثانی شناختم چو برفت

محتش نام خواستم کردن

دولتش نام ساختم چو برفت (خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۱۳۴)

با این نگاه اگر به احساسات شاعران معاصر نگاه شود، چنین نمونه‌ای کمتر نخواهد شد؛ احساس مادرانه در شعر بانوان و احساس پدرانه نسبت به دختر، از اهمیت والایی برخوردار هست؛ درحالی‌که از جامعه مردسالار دیروز همواره تک‌صدایی به گوش می‌رسید؛ اما امروز در متون ادبی با احساساتی مواجهیم که پیش از این کمتر به تصویر کشیده شده و مکتوب گردیده است.

حسینی بلخی یکی از آن شاعربانوانی است که تجربه مادر بودن را دارد و احساسات او نسبت به فرزندانش در شعر هم بازتاب یافته است. شواهد صریح و غیر آشکار در متن نشان از تجربه‌های تلخی چون داغ فرزند جوان و احساس فراق در شعر دیده می‌شود. دردهایی که فقط غزل‌سرایی و مناجات شبانه و رازهای سحرگاهانه آرامش‌بخش زندگی گردیده است، مثلاً در شعر «نقشه» سخن از کودک کوچک و بی‌غصه به میان آورده که برای او خیالاتی شده و دل توفان‌زده‌اش هوای کشیدن به دریا دارد:

گاه در خلوت خود نقشه فردا بکشم

کودکی کوچک و بی‌غصه و زیبا بکشم

بی خیال از گذر ثانیه‌های خسته

دل توفان‌زده خویش به دریا بکشم (بلخی: ۴۷)

از میان همهٔ احساسات مادرانهٔ شاعر دو تا از شعرهای او به طور صریح از نبود فرزندش جوان و داغ سنگین او حکایت دارد؛ یکی در شعر «تا همیشه با من باش» روایتی از یک مادری دارد که در هنگام شنیدن خبر از دست دادن فرزندش چه حال و روزی را تجربه کرده که کمتر قابل انتقال به دیگران هست. مادری که هنوز در اوج جوانی است و زلفان سیاه و خرمی دارد، ناگهان داغ فرزند جوان، جهان را بر پیش چشمانش تار کرده و دار و ندارش را بر باد می‌برد، جز اینکه ستاره‌های برایش بگرید دیگر چه روزی می‌تواند داشته باشد.

هنوز زلف من و شب، سیاه و خرمی بود
غروب بود و تب جانگداز در من بود
به قاب پنجرهٔ خانه، ماه جان میداد
ستاره‌ها همه شب ناله‌های یک زن بود
**

جوان من تو نبودی و تک‌درخت حیات
به برگ برگ خودش ناله بود شیون بود
جوان من، همه دار و ندار این زن باش
رفیق باش، ولی تا همیشه با من باش (بلخی، ۳۴-۳۵)

در شعر دیگر تحت عنوان «جواد و فاطمه» دوباره به مرثیه‌سرایی می‌پردازد و داغ جوان رهایش نمی‌سازد؛ اما التیام درد بی‌درمان و پناهگاه زمزمه‌های حرم امام رضا است. صبحگاهان کبوترانه پرپرزنان راهی صحنه‌ها و رواق‌ها می‌شود قدم زنان روایت تلخ زندگی فرزندانش را تکرده، در نبود فرزند و عروسش اشک ماتم می‌ریزد و غزلی می‌گوید که احساس زلال مادرانهٔ یک شاعر را به نمایش می‌گذارد:

گرفته بودم از این روزگار پر چم و خم
کشیده مرغ دلم باز پر به سمت حرم
جلال، زنگ پی زنگ: الو، الو، مادر
صدا نمی‌رسد انگار و هنگ کرده سرم
**

رسیده‌ام همه تن اشک پیش حوض طلا
وجود من همه این جمله: یا امام رضا! (بلخی: ۲۰)

احساسات شاعر در مورد خودش

براساس شاخصه‌های پژوهشگران نظریات ادبی جدید در مورد ادبیات زنانه، مطالعه رد پای احساسات شاعران و نویسندگان دربارهٔ خودشان قابل بررسی است و از جوانب مختلف اهمیت دارد. به دلیل اینکه دیده شود تا چه حد شاعران توانسته از نابرابری‌های اجتماعی و ناملایمات زندگی خود بی‌پرده و صریح سخن گوید تا کجا کوشیده که صدایش رسایی داشته باشد تاجهانیان دریابد که زنی در گوشهٔ این هستی دارد چه روزگاری را تجربه می‌کند.

با این رویکرد، شعر مورد مطالعه خالی از احساسات شخصی نیست، شاعر هم بطور صریح به رازهای ناگفته زندگی اشاره دارد و هم بافت متن نشانگر بسیاری از دردهای ناشنیده‌ای است که در عمق جان شاعر رخنه کرده و کاسه صبر شاعر لبریز گردیده است؛ اما فقط مقدار اندک آن در ظرف واژه‌ها خودنمایی می‌کند. در شعر زیر نام «صبوری» از حضور چهره صبر در زندگی شخصیت شعر سخن به میان آمده که چون ابر بی‌قرار از سرزمین‌های دور پدیده می‌آید و بر دشت تشنه وجود شاعر گل می‌کارد ولی این باران صبر انگار گل سبز نمی‌کند؛ چون خاک دل او مرده و بر شوره زار هیچگاهی گل نمی‌روید:

تو چون ابر از سرزمین‌های دور
پدیدی آمدی بی‌قرار و صبور
چو باران گذشتی و گل کاشتی
در این دشت تشنه به وقت عبور
ولی حیف در سینه‌ام گل نکرد
در این خاک مرده در این خاک شور
تنم کلبه‌ای بی‌صدا و سرود
دلم دخمه خالی و سوت و کور

نه تنها کاشتن گل در سرزمین دل شاعر حاصلی نمی‌دهد، کلبه تنش هم از بی‌صدایی به دخمه مردگان و تاریک خانه سوت و کور تبدیل شده و دست عابر ناجوانمرد به همکاری چپاولگران شهر، بهار زندگی‌اش را به یغما برده و حسرت فصل سور و نور را بر دل او گذاشته‌اند، به همین سبب وقتی به گذشته عمر می‌اندیشد هم چون شاعر عرب فریاد برگشتن جوانی و شکایت از پیری را سر می‌دهد:

دریغا که دست چپاولگران
بهار مرا کرده تاراج و چور
کجایی، بهار پس پنجره؟
کجایی تو، ای وعده سور و نور (بلخی، ۵۴)

زن قصه ما نه تنها از زندگی شخصی خود تصویری غمگین بیرون می‌دهد بلکه از همه جا دل زده شده، حتی آسمان شهر به نظرش دلمرده و توفان برده معلوم می‌گردد؛ چنان فضای شهر سرد و خاموشی است که قطرات اشک را بر گونه‌ها یخ بسته و خنده بر لبان کودک گل مرده است:

آسمان شهر من دلمرده است
هرچه شادی بوده، توفان برده است
اشک‌ها یخ بسته بروی گونه‌ها
خنده بر لب، کودک گل، مرده است

وجه تناسب بین شهر و دل شاعر، پژمردگی آنهاست که از اثر سیلی سنگین تهمت خوردگی دگرگون گردیده‌اند: شهر من مثل دل پژمرده‌ام
سیلی سنگین تهمت خورده است (بلخی، ۵۷)

در شعر «تیشه فرهاد» هم به ترکیب «چنگال استبداد» بر می‌خوریم؛ ترکیبی که مفهوم آن حضور اشخاص مستبد را در زندگی شاعر تأیید می‌کند لکن در عین گرفتاری به چنگال استبداد در برابر خواسته‌ها سر فرود نیاورده مقاومت می‌کند. از افتادن موزون روسری و رقصیدن گیسوان به دست باد و از عروسی خیالاتی پرده برمی‌دارد و از عشقی سخن می‌گوید که در چنگال استبداد می‌رقصد:

همین که روسری از صورتم افتاد می‌رقصد

دوباره گیسوانم روی دست باد می‌رقصد

درون سینه‌ام شب‌ها عروسی می‌شود برپا

میان حجله آغوش من داماد می‌رقصد...

شکیبایی همیشه رسم خوب عاشقان بوده است

خوشا عشقی که در چنگال استبداد می‌رقصد (بلخی، ۱۶)

پیامد زندگی با وضع چنین و شهر چنان، جز تشویش و غصه چیز دیگری عاید فکر شاعر نمی‌سازد، اما راه بیرون رفت از آن را فقط در سرود و سخن و رازهای شبانه جستجو می‌کند. شاعر، در یک مناجات منظوم حرف‌های دلش را در یک نامه‌ای به آسمان مکتوب کرده به سوی پروردگار فرستاده تا صدای ناله‌اش را بشنوند و دردها را از عمق نگاهش دریابد و روز سیاهی به سفیدی مبدل سازد:

خداوندا شب تشویش و آهم را تو می‌دانی

غروب تلخ یک روز سیاهم را تو می‌دانی

چو خون در مویرگ‌های تنم حکم تو می‌چرخد

حضور درد در عمق نگاهم را تو می‌دانی

واژگان به‌کار رفته در لابه‌لای این مناجات‌نامه، نشان می‌دهد که عمر شاعر مثل یخ زلال در برابر چشم خورشید هوس بی‌تاب افتاده و آب گردیده است:

چو یخ در چشم خورشید هوس افتاده‌ام بی‌تاب

دریغ و حسرت عمر تباهم را تو می‌دانی

اما در چنین حال و هوایی زندگی برای روایت‌گر شعر، به نخ کاغذپران بر دست کودکان بازی‌گوش می‌ماند که از اختیاری ندارد، روزش از صبح تا به شب بیقرار و سرگردان و در اوج و حضيض می‌گذرد:

نخ کاغذپرانم، دست بازی‌گوشی طفلان

حضيض و اوج هر شام و پگاهم را تو می‌دانی

اما در نهایت، قهرمان قصه، از نامتعادل بودن مزاج آب و آتش گونه‌اش ناراحت گردیده، زبان اعتراض گشوده تقصیر مشکلات را به گردن خداوند می‌اندازد؛ چون خدا آب و آتش را ضد هم خلق نموده، جمع کردنش را هم خود او می‌داند:

خودت ترکیب کردی آب و آتش را که من باشم

دگر جمع تضاد این دو باهم را تو می‌دانی (بلخی، ۵۰)

احساسات شاعر در مورد دیگران (نفرین و آفرین زنانه)

اندیشمندان و ادیبان پژوهان باور دارند که در خوانش زنانه بخشی خاصی که حوزه گفتار مردانه و زنانه را در فارسی جدا می‌کند دو قلمرو دشنام و نفرین است. دشنام و نفرین‌های مردان متفاوت از زنان است. این حوزه از آن جهت بسیار تفاوت دارد که محل انعکاس قدرت، روحیات، نگرش‌ها و عواطف خاصی هر جنس است. زنان از آن‌رو بیشتر «نفرین می‌گویند» که از قدرت کمتر برخوردارند و وجه کلام‌شان، تمنایی و دعایی است اما مردان به جهت برخورداری از پایگاه اقتدار صفات بد را به دیگری اطلاق می‌کنند و «دشنام می‌دهند». (فتوحی، ۴۰۵)

در مجموعه حاضر هم به عبارت‌ها و جملات کلیشه‌ای بر می‌خوریم که به نفرین و آفرین زنانه بر می‌گردد. با اینکه شاعر سال‌هاست در بیرون از کشور زندگی دارد ولی بیشتر نتوانسته این نوع نگرش و کاربرد زبانی را فراموش کند. حضور این مفاهیم و عبارت‌ها ریشه در فولکلور سرزمینی شاعر دارد که به عنوان پشتوانه فرهنگی شعر او محسوب می‌گردد و نوع کاربست زبانی زنان را مشخص می‌سازد؛ به‌طور نمونه شعر «چشم بخیل کور» عنوانش یک جمله دعایی است که بصورت نفرین توسط زنان استفاده می‌شود، در اینجا شاعر نسبت به وطن احساس تعلق کرده و چشم بخیل دشمنانش را کور خواسته:

از برگ و بارت دست دشمن دور باشد

چشم بخیل دشمنانت کور باشد (بلخی: ۲۴)

و یا جمله تأسف بار «الله خدا که خیر است» معمولاً در هنگام شنیدن خبرهای ناگوار گفته می‌شود، در چنین صحنه‌های زنان دست بر دست زده ابراز احساسات می‌کنند. این عبارت را «جان پدر کجایی» می‌خوانیم که به مناسبت حادثه تروریستی در دانشگاه کابل سروده شده است:

آواز فیر فیر است، «الله خدا که خیر است» نه وقت سیل و سیر است

هم صنفی‌ات زهیر است؟ از صبح بی‌صدایی، جان پدر کجایی

و یا در بیت آخر این شعر، جمله نفرین «خیری نبینه طالب» و بر مرگ دخترش هردم نشینه» نیز احساس و نفرین‌های زنانه مشاهده می‌شود که از زوایای مختلف قابل تأمل هست:

ظلم است و کینه طالب، «خیری نبینه» طالب، بر مرگ دخترانش

هردم نشینه طالب، ای چشم و چشم و روشنایی، جان پدر کجایی (بلخی، ۳۰-۳۱)

همین‌طور تعبیر مثل سیر جوشیدن (فتوحی، ۱۳۸۷: ۴۰۶) از جمله تکیه کلام‌هایی زنانه می‌باشد که در یکی از شعرهای جدید شاعر چنین بازتاب یافته است:

دل از صبح دارد مثل سیر و سرکه می‌جوشد

دل آینه هم تبار و پر تشویش و چرکین است

(eita.com/ KobraBalkhi)

نتیجه‌گیری

آنچه از مرور گذرا بر جریان‌شناسی شعر مهاجرت پارسی دری در جمهوری اسلامی ایران به دست می‌آید، با وصف کاستی‌های موجود در سروده‌های شاعران این جریان، در نسل اول و دوم این حوزه ادبی با چهره‌های موفق زنان و

مردان مواجهیم که با تأثیرپذیری از وضعیت سرزمینی و زیستن در محیط نسبتاً بهتر فرهنگی، آثار خوب و برجسته‌ای را خلق نموده‌اند که از هر نگاه از جمله جریان شعر زنان و نقد ادبی فمینیستی قابل مطالعه و بررسی می‌باشد. یکی از آنان سیده کبری حسینی بلخی است که شعر او با رویکرد ادبیات زنانه شاخص‌های فمینیستی مورد مطالعه قرار گرفت. در این خوانش بدست آمد که اکثر شاخص‌های ادبیات زنانه در مجموعه شعر نوحه مرغابیان و اشعار تازه سروده شاعر به وضوح بازتاب یافته است؛ اما گرایش جدی شاعر به ادبیات آیینی سبب شده تا اینکه نتواند همانند سایر بانوان مبارز در عرصه ادبیات و به‌ویژه شعر فمینیستی بی‌پرده از خود سخن گوید، رازهای ناگفته را برملاسازد که جز نویسندگان زن کس دیگری نمی‌تواند چنین تجربه‌ای را داشته باشد؛ اما این محبوب‌نویسی کاملاً مانع آن نشده تا به شاخصه‌های زنانه در شعر حسینی بلخی برنخوریم؛ بلکه بسامد آن‌ها متفاوت هست؛ از میان تمام ویژگی‌های متمایزکننده ادبیات زنانه، در این نوشته، موضوعات برجسته چون سیمای زن، تن‌سرایی، تنهایی زن قصه، احساسات زنانه نسبت به خودش، احساس مادرانه، نفرین و آفرین زنانه و تکیه کلام زنانه نسبت به دیگر موارد بسامد سبکی بالا دارد که مورد تحلیل قرار گرفت.

تصویر زنی که شاعر در لابلای اشعار به نمایش گذاشته، شخصیت منفعل دارد؛ گرفتار بخت‌گرایی و تقدیرباوری است. از لحاظ تغییر پذیری در زندگی شخصی و اجتماعی، هنوز میان سنت و تجدد و دین و دموکراسی سرگردان هست، در چنین وضعیتی از تنهایی رنج می‌برد. گاه می‌خواهد پا جای پای اسلافش بگذارد و تصویری بی‌پرده از خود بیرون دهد؛ اما گرایش به سمت فرهنگ دینی و سنت اجتماعی هم‌چنان مانعش می‌شود و مجبور است با جبر روزگار بسازد و همه امور را به گردن بخت و تقدیر بیاندازد حتی بهار عمرش را که دست چپاولگران به تاراج برده نتیجه بخت سیاهش می‌داند و خود را تسلی می‌کند؛ قهرمان شعر، با همه ویژگی‌های فرهنگی و شخصی که دارد، مبارز قوی نیست به همین خاطر با اعتراض‌هایی خیلی جدی در شعر دیده نمی‌شود؛ تنها در مواردی زبان به اعتراض می‌گشاید و دل به دریا می‌زند و از تابوهای زندگی‌اش همانند رقصیدن گیسوان در دست باد و عشق در چنگال استبداد سخن می‌گوید؛ اما باز هم زبانش را کنترل می‌کند بیشتر از رنج‌هایی شخصی سخن می‌گوید.

منابع

- افلاکی، شمس‌الدین احمد (۱۳۶۳) مناقب العارفین، ج ۱، به کوشش تحسین یازیجی، تهران، دنیای کتاب.
- حسینی بلخی، کبری (۱۴۰۰) نوحه مرغابیان، تهران، موسسه فرهنگی شاعران پارسی زبان.
- حسینی، مریم (۱۳۹۹) ریشه‌های زن ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی، چاپ پنجم، تهران، چشمه.
- خاقانی شروانی (۱۳۷۵) دیوان، ج ۲، تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران، مرکز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷) ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) نقد ادبی، چاپ سوم، تهران، میترا.
- صاحب‌الزمانی، ناصرالدین (۱۳۸۷) خط سوم، چاپ بیست و یکم، تهران، عطایی.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
- قویم، عبدالقیوم (۱۳۸۷) مروری بر ادبیات معاصر دری، چاپ دوم، کابل، سعید.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲) اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن: سماع‌نامه‌های فارسی، تهران، نشر نی.
- مهرآوران، محمد و عارف حسین انصاری (۱۴۰۱) «بازتاب شخصیت و مسایل اجتماعی زنان در شعر معاصر افغانستان» فصلنامه علمی-پژوهشی، دوره ۱۳، شماره ۴۹، صص ۲۴۳-۲۵۴.

A feminist reading of Hosseini Balkhi poetry collection

Sayed Ewazali kazimi

PhD student in Persian language and literature, Allameh Tabatabaee University

alikalizimi461@gmail.com

Abstract:

Women's poetry stands as a key issue in the works of Kobra Hosseini Bakhshi, a second-generation poet of the migration sphere in the Islamic Republic of Iran. This theme can be examined and interpreted through various angles, including a feminine (feminist) lens. This approach reveals that most indicators of feminine literature are reflected in her poetry collection *Nouh-ye Morghabian* (Lament of the Ducks) and her recent works. However, the poet's serious inclination toward religious literature has hindered her from articulating her voice as explicitly as other militant women in the realm of feminine literature. Nevertheless, among the distinguishing features of feminine literature, themes such as the feminine self, corporeal expression, female solitude, women's self-perception, maternal emotions, feminine curses and blessings, and emphasis on relational dynamics are highly recurrent in her poetry.

This study, conducted through a descriptive-analytical method, aims to delineate the specific feminine imagery in Hosseini Bakhshi's poetry. The poet portrays a woman who is not overtly active in critiquing patriarchy but rather embodies a passive, fate-bound character entangled in fertility and determinism. In terms of transformative agency in personal and social life, her work remains ambivalent, oscillating between modernity, religion, and democracy, while grappling with solitude. At times, she attempts to break free from tradition and present an unfiltered self-image, yet her adherence to religious-cultural literature restrains her. Consequently, she resigns herself to fate, attributing her struggles to destiny, which results in a lack of explicit protest in her poetry. Only sporadically does she voice dissent, daring to address taboos such as dance, love, jealousy, and betrayal in women's lives. However, even at emotional peaks, she restrains her language, often narrating personal sorrows rather than systemic critique.

Keywords: Contemporary Afghan Poetry, Hosseini Balkhi, Feminine Literature, Woman

تحقیق و تفحصی بر زندگی‌نامه مصطفی رحماندوست شاعر کودک‌کان

پری کریم‌پور

دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)

parikarimpour@gmail.com

چکیده

مصطفی رحماندوست از شاعران نام‌آور و چندوجهی شعر کودک ایران است. ادبیات کودک و نوجوان ایران با تلاش‌های مصطفی رحماندوست جان گرفت و از وی به عنوان پدر شعر کودک ایران یاد می‌شود. او در خلق آثار و به خصوص تصاویر شعریش سبکی ویژه دارد.

پژوهشگران و صاحب‌نظران کودک امتیازات و مختصات قائل هستند، که بعضی از شاعران کودک با ویژگی‌های سبکی خود کم و بیش به آن نزدیک شده‌اند. بررسی آثار شاعران کودک برای تشخیص بیشتر این گونه شعر و تعیین جایگاه شعری بسیار اهمیت دارد. در این پژوهش به شیوه توصیفی - تحلیلی سعی شده ضمن معرفی مختصات شعر ناب کودک، به بررسی و ارزیابی کمی جایگاه شعر رحماندوست در این زمینه پرداخته شود. شیوه گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای برای جمع‌آوری مطالب بهره‌برده شده و سعی شد، در این پژوهش تعداد پنج ترانه از سرودهای مصطفی رحماندوست مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته شود.

کلیدواژه‌ها: ادبیات کودک‌کان، ترانه، مصطفی رحماندوست، عناصر داستان، شعر کودک و نوجوان.

مقدمه

یکی از اهداف ادبیات کودکان، آماده‌سازی این گروه برای زندگی فردی و اجتماعی بهتر است. یکی از حیطه‌های آموزشی غیر مستقیم برای کودکان شعر می‌باشد شعر باعث پیشرفت زبانی کودک می‌گردد و موجب می‌شود گنجینه واژگان کودک گسترده‌تر شود. امروزه از قالب عامه‌پسند ترانه، به‌ویژه ترانه‌های روایی در آموزش کودکان و تقویت قدرت شناخت و استدلال در آنان استفاده می‌شود. ترانه‌ها به علت آهنگین بودن و ظرفیت ترکیب‌پذیری با هنر موسیقی، تاثیر بسیاری بر مخاطبان می‌گذارند. توجه به دو عامل بسیار مهم در سرودن شعر برای کودک را باید در نظر گرفت، اول هم‌سویی شعر کودک با امکانات فکری - زبانی کودک و دومین عامل، تناسب شعر با نیازهای کودک امروز ایرانی است. نیازهایی که لازم است شاعر متعهد کودک در جایگاه شعر به آن‌ها فرصت ظهور دهد.

مصطفی رحماندوست از نام‌آوران شعر کودک معاصر و از پیشکسوتان این عرصه است. او یکی از پرکاران ادبیات کودک و نوجوان ایران به شمار می‌رود. آثار رحماندوست تنوعی چشم‌گیر دارند و شامل قالب‌های گوناگون ادبی هم‌چون: شعر، قصه، نمایش‌نامه، مقاله، قصه منظوم، ترجمه قصه و مقالات و متون آموزشی، ترجمه منظوم و برگردان به شعر، و هم‌چنین در زمینه تالیف کتب درسی و آموزشی نیز فعالیت داشته است. رحماندوست، بیش از هر چیز، شاعر و قصه‌نویس است؛ اما از نظر کیفی و کمی، کارنامه شاعری او پربارتر از کارنامه قصه‌نویسی‌اش است. در این مقاله با در نظر داشتن مفهوم ترانه در دوران معاصر کوشش می‌شود، به شیوه توصیفی و تحلیل محتوای کیفی و کمی، اصلی‌ترین ویژگی‌های تصویرآفرینی و ساختارروایی ترانه‌های کودکانه مصطفی رحماندوست را مورد مطالعه و بررسی قرار دهد. این مطالعه با رویکرد توصیفی تحلیلی، در پنج ترانه کودکانه او که از مجموعه‌هایی با گروه سنی واحد یا نزدیک به هم انتخاب شده است. انجام می‌گیرد. و شامل موارد زیر می‌شود. ترانه‌های شهرزبا - خانه خاله - مجموعه ترانه‌های تاب بازی - و سه ترانه «به به به»، «بوسه داغ و لبخند»، «مهربان لالا» از مجموعه بابا آمد، نان آورد.

اشعار رحماندوست از نظر سبک‌شناسی، به‌ویژه شیوه‌های تصویرآفرینی، ویژگی‌هایی دارد که تا کنون به طور مستقل و کامل بدان پرداخته نشده است. البته پژوهش‌هایی درباره صورت خیال در اشعار رحماندوست انجام شده اما در پیوند با ویژگی‌های زبانی اشعار او، کمتر پژوهشی صورت گرفته است. (صادق‌زاده، زارع بیگی ۱۳۹۳)

بیان مساله

آثار ادبی کودکان با اهداف متفاوتی خلق می‌شوند. زمینه‌سازی برای رشد جنبه‌های فردی و اجتماعی کودکان و پرورش استعدادهای ذهنی و شکوفایی ذوق هنری آنان از جمله اهداف ادبیات کودکان است. استفاده از قالب ترانه و گزینش ساختار روایی در ترانه سرایی برای کودکان یکی از شیوه‌های تولید آثار ادبی است.

مصطفی رحماندوست از نام‌آوران شعر کودک معاصر و از پیشکسوتان این عرصه است او یکی از پرکارترین دست‌اندرکاران ادبیات کودک و نوجوان ایران به شمار می‌رود تاکنون ۱۹۱ اثر در این حوزه از رحماندوست چاپ شده است که تنوع چشم‌گیری دارد و شامل قصه‌های گوناگون ادبی هم‌چون، شعر، نمایش‌نامه، مقاله منظوم، ترجمه قصه و مقالات و متون آموزشی، ترجمه منظوم و برگردان به شعر، بازنویسی و گردآوری آثار رحماندوست پیش از هر چیز شاعر و قصه‌نویس است اما از نظر کیفی و کمی کارنامه شاعری او پربارتر از کارنامه قصه‌نویسی‌اش است

آثار شعری او تنوعی شایسته توجه دارد اشعار رحماندوست از نظر سبک‌شناسی به‌ویژه شیوه‌های، تصویرآفرینی و ویژگی‌هایی دارد.

تصویر آفرینی‌های زبانی - حس آمیزی - متناقض‌نمایی یا پارادوکس - به‌کارگیری افعال و اصطلاحات عامیانه و محاوره‌ای

بهره‌گیری از ضرب المثل‌ها

قیدهای ابداعی: رحماندوست با واژه «باغ» ترکیبات متعدد خلق کرده است. یک باغ لبخند، یک باغ شادی نامگذاری جدید: مقصود از نامگذاری جدید در شعر کودک این است که شاعر برای پدیده آشنا نام هنری جدیدی برگزیند مثل «مادر فصل بهار است» «مادر من یک درخت است»

به‌کارگیری از عناصر بومی و سنتی: منظور به‌کارگیری از عناصر بومی و سنتی ایرانی نیست مقصود از عناصر بومی به‌کارگیری نام‌ها و اصطلاحات بومی هر منطقه است که می‌تواند تصویری زنده از آن عناصر بیافریند از لحاف، ساز و نقاره، دامن چین چین

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های آثار مصطفی رحماندوست سادگی آن است. او با زبان ساده با کودکان سخن می‌گوید و همین موضوع سبب شده تا آثارش، چه شعر، چه داستان و چه ترجمه، برای کودک قابل‌درک باشد. صمیمیت لحن او سبب می‌شود تا بچه‌ها با اثر ارتباط برقرار کنند و از خواندن و شنیدن آن لذت ببرند.

زبان ساده‌ای که مصطفی رحماندوست استفاده می‌کند کاربرد دیگری نیز دارد. او از ترکیب زبان ساده و توضیح مثل‌های ایرانی در قالب قصه برای آشنا کردن کودکان با فرهنگ و ادبیات هزاران‌ساله ایران استفاده کرده است، و چه راهی بهتر از قصه گفتن و شنیدن وجود دارد؟ مصطفی رحماندوست با انتشار مجموعه مثل‌ها و قصه‌هایشان نشان داد که به‌خوبی از پس این کار برآمده است.

روش پژوهش

در این مقاله کوشش می‌شود، به شیوه توصیفی و تحلیلی محتوای کیفی و کمی، اصلی‌ترین ویژگی‌های تصویرآفرینی‌های رحماندوست در آثارش بررسی شود. شیوه گردآوری اطلاعات، از روش کتاب‌خانه‌ای برای جمع‌آوری مطالب بهره برده و سعی شد، در این پژوهش تعداد پنج ترانه از سرودهای مصطفی رحماندوست مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفته شود.

پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی تصویرآفرینی و ساختارروایی آثار ادبی در سال‌های اخیر کارهایی در حیطه ادبیات کودکان انجام گرفته است. محمدهادی محمدی در کتاب روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان به مباحث نظری روای و نقد عملی در چند داستان و، پروین سلاجقه، در کتاب از این باغ شرقی، بحثی با عنوان «روایت در شعر کودک و نوجوان» طرح کرده و به برخی از عناصر روایی در تلفیقی از چند شعر و ترانه پرداخته است.

نگاهی گذرا به زندگی مصطفی رحماندوست

مصطفی رحماندوست در تاریخ ۱ تیرماه سال ۱۳۲۹ در شهر همدان به دنیا آمد. ادبیات کودک و نوجوان ایران با تلاش‌های مصطفی رحماندوست جان گرفت و از وی به عنوان پدرشعر کودک ایران یاد می‌شود. علاقه به شعر و شاعری از همان دوران کودکی با زمزمه‌های مادرش از قصه‌های مثنوی و خواندن پدرش از روی دیوان صامت بروجردی آغاز شد، و اولین شعرش را در ده‌سالگی سرود. علاقه او به کتاب در حدی بود که برای دبیرستانش که رشته ادبی داشت و کتاب‌خانه نداشت، کتاب‌خانه‌ای ساخت. او به تشویق پدرش درس‌های حوزوی هم خوانده بود و پیش از اینکه به کار و فعالیت حرفه‌ای در حوزه ادبیات کودک مشغول شود، کارهای مختلفی مانند تزریقات و پانسمان، کارگری ساختمان، سیم‌کشی و... را تجربه کرده بود. مصطفی رحماندوست ۱۱ ساله بود که به استعدادش در شعرگفتن پی برد، در کودکی با شعرهایی که مادرش زمزمه می‌کرد عجین شده و اشعار مثنوی مولوی را حفظ کرده بود. پدرش با اینکه مردی قوی و قدرتمندی بود هر زمان که درباره کربلا شعر می‌خواند غمگین شده و اشک از چشمانش جاری می‌شد. او کنجکاو بود که بداند کلمات سیاه رنگی که بر روی کاغذ نقش بسته‌اند از چه قدرتی برخوردارند و چگونه می‌توانند پدر قدرتمندش را به گریه بباندازند، به همین دلیل تلاش کرد که خواندن و نوشتن را بیاموزد و دیوان شعر را بخواند.

در مدرسه حافظ‌خوانی می‌کرد و تلاش می‌کرد اشعار حافظ را حفظ کند، زمانی که وارد دبیرستان ابن سینا شد در رشته ادبی که امروز علوم انسانی نام دارد تحصیل کرد. وی به کتاب‌خوانی علاقه داشت، در مصاحبه‌ای درباره کتاب‌خانه دبیرستانی که در آن درس خوانده بود چنین گفته است: «کتاب‌خانه خوبی داشت، اما به سختی می‌توانستم از آنجا کتاب بگیرم، بسیاری از کتاب‌های آنجا را خواندم. کمبودها را هم با کرایه کردن کتاب و مطالعه سریع آن جبران می‌کردم. شبی یک ریال کرایه کتاب می‌دادم. خلاصه بعضی از کتاب‌ها را هم از بچه‌های اهل کتاب می‌شنیدم تا کرایه کمتری بپردازم» به تشویق پدر، مدتی را به آموختن دروس حوزه پرداخت، در سال‌های پایانی دبیرستان نقاشی و موسیقی آموخت وی در نقاشی پیشرفت چندانی نداشت، اما ستور را به خوبی می‌نواخت.

در مصاحبه‌ای گفته: «سال ۱۳۴۹ برای ادامه تحصیل به تهران آمدم و در رشته زبان و ادبیات فارسی مشغول تحصیل شدم، در تهران فرصتی بود برای آشنایی با دکتر علی شریعتی، استاد مرتضی مطهری و دکتر بهشتی حضور در جلسه‌های درس این بزرگواران و شرکت در محافل و مجالس ادبی و هنری آن روزگار، باعث شد که خوشه‌های ارزشمندی از خرمن آگاهان و آگاهی‌های دیرپاب بیندوژم»

درباره اولین نوشته‌هایش مصطفی رحماندوست چنین می‌گوید: «دانش آموز دبیرستان بودم که اولین نوشته‌ام در یک مجله محلی ادبیات کودک و نوجوان چاپ شد»، زمانی که دانشجو بودم شعرها و قصه‌های زیادی نوشته و چاپ کردم. اما در سال‌های آخر دانشجویی عزم خود را جزم کردم تا این راه و شیوه را ادامه دهم، ساده نوشتن را تمرین کردم، روان‌شناسی خواندم، معلم نوجوان بچه‌ها شدم، کتاب کودکان را خواندم، ابتدا با قصه گفتن شروع کردم، اولین قصه‌هایم سربداران و خاله خود پسند بود و بعد به سرودن شعر پرداختم.

مصطفی رحماندوست در رشته کارشناسی زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه تهران فارغ التحصیل شد. هرچند در تحصیلاتش وقفه‌ای پیش آمد، اما موفق شد تا درجه دکتری دریافت کند. او به عنوان کارشناس کتاب‌های خطی در کتابخانه مجلس شروع به فعالیت کرد. و سپس به عنوان مدیر مسئول مرکز نشریات کانون پرورش فکری کودکان و

نوجوانان مشغول به کار شد. مصطفی رحماندوست هم‌چنین تجربه کار به عنوان سردبیر رشد دانش‌آموز، پدید آورنده سروش کودکان و نوجوانان، سردبیر مجله شهرزاد قصه‌گو به فعالیت نموده است.

مصطفی رحماندوست به‌عنوان مدیرکل دفتر مجامع و فعالیت‌های فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران به مدت سه سال فعالیت داشت که این مسئولیت کاری زمینه‌ای را برای او فراهم کرد تا خدمتی دیگر به ادبیات کودک و نوجوان داشته باشد و آن، انتقال ادبیات برگزیده کودک و نوجوان به زبان‌های دیگر است. به نقل از وی شروع مسیر وی برای انتقال ادبیات منتخب کودک و نوجوان ایران به سایر زبان‌ها بوده است. در سال ۱۳۷۱ در رشته زبان و ادبیات فارسی به تحصیلات دانشگاهی پرداخت و موفق به کسب نشان درجه یک هنری (دکتری) شد.

مصطفی رحماندوست در دانشگاه داستان‌نویسی و قصه‌گویی و هم‌چنین ادبیات کودکان و نوجوانان را تدریس می‌کرد.

او بعد از اینکه از سمت‌های دولتی بازنشسته شد، در انتشارات امیرکبیر، مدیر گروه شکوفه در بخش کودکان و نوجوانان، و مشاور رئیس کتابخانه ملی ایران شد و پایگاه اینترنتی «کتابخانه ملی کودک و نوجوان ایران» را راه اندازی کرد و موفق شد متن کامل بیش از بیست و چهار هزار عنوان کتاب کودک و نوجوان را در اولین دهه تاسیس این پایگاه اینترنتی برای پژوهشگران فراهم سازد.

رحماندوست عضو هیئت داوران جشنواره‌های کتاب و مطبوعات کودکان، کتاب سال و عضو شورای کتاب کودک ایران و موسیقی کودکان بوده است، هم‌چنین رحماندوست عضو اصلی داوران جشنواره بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان اصفهان و جشنواره بین‌المللی تئاتر کودکان و نوجوانان بود.

تقسیم‌بندی اشعار رحماندوست

اشعار رحماندوست را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد.

۱- اشعاری که به صورت مجموعه شعرهای مستقل شاعر به چاپ رسیده‌اند؛ ۲- اشعاری که به همراه شعرهای شاعران دیگر در قالب دفتر شعر انتشار یافته‌اند. در این پژوهش هم به شعرهای مستقل شاعر توجه شده است و هم به اشعاری که در مجموعه‌های دیگر ثبت شده‌اند.

آثار مستقل شاعر که در این مقاله بررسی شده‌اند، عبارت‌اند از: درسی برای گنجشگ (۱۳۸۲)، ترانه‌های ایمنی (۱۳۸۶)، صدای ساز می‌آید (۱۳۸۶)، آسمان هنوز آبی است (۱۳۸۹)، وسه قدم دورتر شد از مادر (۱۳۸۵) از آسمون تا اینجا (۱۳۸۵)، شعر دعا (۱۳۸۵)، چکه چکه اشک (۱۳۷۲)، ترانه‌های بابایی (۱۳۸۸) و هیچ هیچ هیچانه (۱۳۸۹) نیز مجموعه شعرهایی هستند که در آن‌ها تعدادی از اشعار رحماندوست که در این پژوهش بررسی شده‌اند، در کنار اشعار دیگر شاعران، منتشر شده است.

سمت‌های اجرایی مصطفی رحماندوست

برخی از سمت‌های اجرایی مصطفی رحماندوست عبارتند از:

مدیر برنامه کودک سیما

مدیر مسئول مجله‌های رشد

داور کتاب سال، جشنواره‌های کتاب و مطبوعات کودکان

عضو شورای موسیقی کودکان و شورای کتاب کودک ایران
مدیر مرکز نشریات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
سردبیر نشریه پویه، رشد دانش آموز، سروش کودکان، شهرزاد قصه‌گو
مدیرکل دفتر مجامع و فعالیت‌های فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ایران
داور جشنواره بین‌المللی فیلم کودکان و نوجوانان اصفهان و جشنواره بین‌المللی تئاتر کودکان و نوجوانان

مصطفی رحماندوست پس از بازنشستگی

مصطفی رحماندوست پس از بازنشستگی از فعالیت‌های دولتی، هم‌چنان به انجام امور مختلف در زمینه ادبیات کودکان و نوجوانان مشغول بود. از فعالیت‌های او در این دوره می‌توان به اقدامات زیر اشاره کرد: مدیریت گروه شکوفه (بخش کودک و نوجوان انتشارات امیرکبیر)
مشاور رئیس کتابخانه ملی ایران. در دوران مشاوره خود، پایگاه اینترنتی کتابخانه ملی کودک و نوجوان ایران را تأسیس کرد و در ده سال فعالیتش در این مقام، بیش از بیست‌هزار کتاب در این پایگاه اینترنتی قرار داد.
مصطفی رحماندوست هم‌چنین با همکاری آسان‌نشر، امکان مطالعه و خرید آثارش را برای کودکان فارسی‌زبان در سراسر دنیا فراهم کرده است.

حضور در جنگ

در زمان جنگ ایران و عراق به‌عنوان راننده آمبولانس حضور داشت. در یکی از روزها، هنگامی که چند مجروح به اهواز می‌برد، یکی از آن‌ها داشت تعزیه‌خوانی می‌کرد که متأثر از او کتاب اسم من علی اصغر است را نوشت. این اولین کتاب کودک در ژانر جنگ بود که تا ۳۶۰ هزار جلد فروخته شد.

ماجرای اولین شعر مصطفی رحماندوست

آن زمان‌ها که حمام در خانه‌ها نبود از شب تا صبح تک حمام محله برای مردان و صبح‌ها برای زنان کار می‌کرد به همین خاطر یک نیمه شبی به همراه پدر راهی حمام شد.
در حمام به پیرمرد رنجور و لاغری در کیسه کشیدن کمک کرد.
او که از دیدن آن مرد فقیر و لاغر اندام تحت تاثیر قرار گرفته بود بعد از بازگشت به خانه نتوانست بخوابد و نشست و درباره او شعری سرود و آن را نزد معلم خود برد.
معلم که ابتدا باور نداشت سروده خودش است، از او می‌خواهد برای پنجره، در و دیوار شعر بگوید و او همان‌جا چند بیتی می‌گوید و آنجا بود که معلم به او می‌گوید تو شاعر هستی.
مشاعره تا نوشتن برای مجلات، بعد از آن در مسابقات و جلسات مشاعره مدرسه شرکت می‌کرد و گاهی برای اینکه کم نیاورد همانجا بیتی از خود می‌ساخت و می‌گفت تا اینکه در مقطع دبیرستان وارد انجمن‌های ادبی شد.

جوایز و افتخارات مصطفی رحماندوست

-جایزه کتاب ماه و سال کانون پرورش فکری

-جایزه آسترید لیندگرن

-جایزه مرغک

آثار و کتاب‌های مصطفی رحماندوست

از مصطفی رحماندوست تا به امروز بیش از صدوشانزده اثر داستانی و شعر منتشر شده است. او هم‌چنین کتاب‌های بسیاری را هم برای کودکان و نوجوانان ترجمه کرده است. او در انتخاب کتاب‌هایش برای ترجمه و سواس زیادی به خرج می‌دهد و معیارهای خاصی، مثل نزدیکی جهان کتاب با جهان و فرهنگ فکری ما، دارد. مصطفی رحماندوست با کمک تسهیلات آسان نشر، وبا اسم عموم مصطفی در آمریکا، فرصت مطالعه و خرید کتاب‌هایش را برای کودکان ایرانی که در خارج از کشور زندگی می‌کنند را فراهم نمود. بعضی از آثار رحماندوست به سیزده زبان ترجمه شده است که می‌توان به «سه قدم دورتر از مادر»، «قصه دولاک تنها»، «دوتا عروس، دوتا داماد»، «بازی با انگشت‌ها» و... اشاره کرد. برخی از اشعار وی در کتاب‌های درسی زبان فارسی آموزش داده می‌شود و شعر «صددانه یاقوت» شناخته شده‌ترین شعر این شاعر می‌باشد.

کتاب پنج تا انگشت بودند که... یکی از کتاب‌های مجموعه پنج انگشت مصطفی رحماندوست است. در این کتاب او راوی شعرها و قصه‌های جذابی درباره غذاها و بازی است. بازی با انگشت‌ها با تلفیق شعر، قصه، نمایش و بازی نوشته شده است. انگشت‌ها در این کتاب نقش کلیدی دارند. با خواندن هر شعر از کتاب، انگشتانمان به بازیگران زنده و جان‌داری تبدیل می‌شوند که کودکان را به خندیدن، بازی و البته آموزش دعوت می‌کنند. مصطفی رحماندوست، برای مطالعه آخر هفته، کتاب‌های «ترانه‌های نوازش»، «ترانه‌های نیایش» و «بازی با انگشت‌ها» را به کودکان پیشنهاد داد.

خانه خاله مجموعه بازی با انگشت‌ها

نویسنده: مصطفی رحماندوست

تصویرگر: حسام الدین طباطبایی

گروه سنی: الف

انتشارات: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان سال ۱۳۸۸

مقدمه کتاب: انگشت‌ها از آغاز آفرینش تاکنون طبیعی‌ترین و ابتدایی‌ترین ماشین حسابی بوده که همیشه و همه جا در اختیار انسان‌ها قرار داشته است کودکان برای شمردن و حساب کردن بیش از هر وسیله دیگری از انگشت‌های خود کمک می‌گیرند گرایش طبیعی کودکان به شمارش و جمع و تفریق با انگشت‌ها خمیر مایه اصلی سرودن نمایش‌ها و قصه‌های منظوم این کتاب است. شنیدن، خواندن، اجرای آهنگین و تکرار ترانه‌های نمایشی کتاب «خانه خاله» کودکان ما را به تمرین مهارت‌ها راه می‌نماید؛ که برای یک زندگی شاد و خلاقانه به آن‌ها نیاز دارند، از آن جمله مهارت آشنایی با ریتم‌ها، مهارت هماهنگی مغز و دست‌ها، مهارت تقلید و تکرار و تمرین، تقویت حافظه، مهارت استفاده از انگشت‌ها

به جای شخصیت‌های دیگر، مهارت قصه‌گویی، برطرف شدن نیاز مورد توجه قرار گرفتن، دست‌های کودکان خود را به بازی بگیرند از انگشت‌های آن‌ها شخصیت‌های خیالی بسازید ترانه‌های کتاب را، با آهنگی شاد و خود ساخته، بخوانید و لحظه‌های شاد، شیرین و آرامش بخش برای خودتان و آن‌ها فراهم آورید. مطمئن باشید مهارت شمردن، جمع و تفریق کمترین دست آوردی است که از خواندن و تکرار ترانه‌های نمایشی و قصه‌های منظوم از این دست نصیب کودکان می‌شود

شالاب شولوپ، پنج تا ماهی تو آب شنا می‌کردن
می‌خندیدن می‌رقصیدن؛ وای که چه‌ها می‌کردن
یکی از اونا گرسنه شد به دنبال غذا رفت
نمی‌دونیم تاکجا رفت

شالاب شولوپ چهار تا ماهی تو آب شنا می‌کردن
می‌خندیدن می‌رقصیدن وای که چه‌ها می‌کردن
یکی از اونا خسته شد از پا افتاد
با بقیه نرفت و تنها افتاد

کتاب دنیای دنیای لالایی مجموعه لالایی‌ها و ترانه‌هایی است که مصطفی رحماندوست برای کودکان سروده است. لالایی‌ها آرامش‌بخش هستند. به کودکان کمک می‌کنند تا خواب آرام و راحتی را تجربه کنند و به دلیل ضرب‌آهنگشان، به تقویت مهارت‌های کلامی کودک نیز کمک می‌کنند. در این مجموعه حرف‌های کودک امروزی در کنار موسیقی ایرانی قرار گرفته است.

مجموعه مثل‌ها و قصه‌هایشان مجموعه دیگری از مصطفی رحماندوست برای کودکان و نوجوانان است. این مجموعه داستانی را تعریف می‌کند که پشت هر ضرب‌المثل فارسی است. هر جلد از کتاب‌های این مجموعه به اسم یکی از ماه‌های سال نام‌گذاری شده است و مخاطبان را با ریشه‌های فرهنگ ایرانی آشنا می‌کند.

کتاب کوچولوی زیبا کتاب شعر و نظم برای خردسالان است. شعرهای این کتاب به کودک خردسال و نوپا کمک می‌کند تا محیط پیرامونش را بهتر بشناسد.

کتاب بابا آمد، نان آورد کتاب دیگری از مصطفی رحماندوست است که با تصویرگری علی خدایی در انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان منتشر شد. این مجموعه نیز دربردارنده شعرهای زیبایی است که زندگی و زیبایی‌های آن را به تصویر می‌کشد.

شما می‌توانید کتاب‌های صوتی مصطفی رحماندوست و کتاب‌های الکترونیکی این نویسنده کودک و نوجوان را در سایت و اپلیکیشن کتابراه، بیابید.

از دیگر آثار او می‌توان به نام‌های زیر اشاره کرد:

فرهنگ آسان: دانشنامه ویژه کودکان و نوجوانان

فوت کوزه‌گری: مجموعه‌ای ارزشمند از ضرب‌المثل‌های ایرانی

ترانه‌های نوازش

ترانه‌های نیایش

لالایی‌ها: شامل مجموعه‌ای از لالایی‌ها که از آن میان «لالایی عاشورا» و «گنجشک لالا» بسیار مورد استقبال قرار گرفت.

مجموعه شعرهای «قصه‌های پنج انگشت» و «بازی با انگشت‌ها» که ریشه در ادبیات فولکلور ایران دارد.

مجموعه شعر «دوستی شیرین است»

شعر «صد دانه یاقوت» یکی از مشهورترین و شناخته شده‌ترین اشعار اوست. این شعر و برخی از اشعار او در دوره تحصیلات ابتدایی آمد.

معرفی کتاب صوتی درخت‌های تشنه

کتاب صوتی درخت‌های تشنه نوشته مصطفی رحماندوست، درباره دختر بچه‌ای به نام آذر است که همراه با خانواده خود در یک خانه زیبا زندگی می‌کند و شب‌ها قبل از خواب با ماه درخشان آسمان حرف می‌زند.

«آذر دختر بچه‌ای است که هر شب با ماه آسمان صحبت می‌کند و با او دوست شده است. آن‌ها با هم حرف‌های زیبا و آموزنده‌ای می‌زنند و حتی ماه به آذر قول داده که اگر کارهای بسیار خوب و مفیدی انجام بدهد، او را به یکی از آرزوهای همیشگی‌اش می‌رساند. این دختر بچه مهربان نیز تمام تلاشش را می‌کند تا به خواسته‌اش برسد.»

کتاب صوتی درخت‌های تشنه از سه داستان جذاب و شنیدنی تشکیل شده و دوستی خیال انگیز و دنباله‌داری میان آذر و ماه به تصویر کشیده شده است. هم‌چنین در انتهای هر قصه یک لالایی کوتاه آمده که مصطفی رحماندوست آن را با لحن صمیمانه خود می‌خواند.

نویسنده کتاب درخت‌های تشنه در این اثر تلاش کرده با در نظر گرفتن روح لطیف و پاک کودکان، میان آن‌ها، گیاهان و حیوانات رابطه‌ای محبت آمیز برقرار کند و از زیبایی‌های طبیعت بیشتر سخن بگوید. هم‌چنین پیوند و مهر میان مادر و فرزند نیز به خوبی توصیف شده و کودکان می‌توانند در قالب قصه‌ای آرام و ساده مفاهیم آموزنده‌ای را یاد بگیرند.

انواع اشعار آموزش محور و تصاویر مربوط به هر یک از آن‌ها در اشعار رحماندوست

اندیشیدن در باب خویشتن

یکی از برجسته‌ترین و مهم‌ترین نکاتی تربیتی که ادبیات و شعر به مخاطبش می‌آموزد، اندیشیدن در باب خویشتن خویش، رفتار و کردارش و مسئولیتها و نقشهایش در این جهان است. رحماندوست در اشعاری واقع‌گرایانه، با تصاویری ساده و صریح، موفق شده است غیرمستقیم، کودک را به اندیشیدن در مورد رفتارش با خانواده و دوستان جلب کند.

مهارت‌های مواظبت از خود

بخش بزرگی از اشعار تعلیمی کودک، شیوه‌های مراقبت از خود در زندگی را به کودک می‌آموزد. مواردی چون رعایت بهداشت فردی و اجتماعی و انجام ندادن کارهای خطرناک در این ردیف اشعار آموزش محور جای دارند. آنچه می‌تواند این اشعار تعلیمی را از جنبه آموزش مستقیم (که پسندیده نیست) (خارج نموده و جنبه غیرمستقیم) که

مستحسن است، بدان بخشد، بهره‌مندی از تصاویر شعری است. شاعر در این نوع تصاویر، با بهره‌مندی از ویژگی‌های جانشینی و جاندارپنداری، پدیده‌های طبیعت و اشیا را به‌عنوان شخصیت اصلی شعر قرار داده، کودک را در مقام بیننده و شنوندهٔ واقعه، هم‌چون داور مینهد تا او خود در این موضوع تصمیم‌گیری نماید.

آموزشهای شهروندی

مواردی چون دقت در نظافت شهر، حفظ محیط زیست و فضای سبز، رعایت قوانین اجتماعی، رعایت حقوق دیگران و... از جملهٔ موضوعاتی هستند که در این اشعار آموزش محور کودکان بدانها پرداخته میشود؛ شاعر برای ایجاد تربیت غیرمستقیم، در اینگونه اشعار نیز از تصاویر حسی، همراه با جنبه‌های عاطفی و تخیلی بودن استفاده می‌کند. الگوهای جانشین‌سازی و جاندارپنداری بار دیگر به کمک شاعران می‌آیند تا او با ساخت تصاویر تأثیرگذار بتواند مفاهیم مورد نظر را بده کودک منتقل نماید؛ هم‌چنان که در شعر زیر، با جانشین کردن مفهوم حسی و آشنای خانه، به جانشینی مفهوم کلان شهر، شاعر حس مالکیت و بدنبال آن حفاظت از شهر را در کودک تقویت می‌کند.

مسائل و موضوعات اجتماعی

آشنا ساختن کودک با اتفاقات و جریاناتی که در پیرامون او می‌گذرد، از دیگر دغدغه‌های رحماندوست در شعر کودکان است. او برای بیان مفاهیمی از این دست، از تصاویر حسی و عاطفی، همراه با صورت‌های خیالی، بگونه‌ای خلاق و جذاب بهره‌مند شده است. (اسکویی، خانی‌پور؛ ۱۳۹۵)

موسیقی در شعر مصطفی رحماندوست

لازمهٔ تصویرسازی استفاده از آرایه‌های ساده یا دشوار ادبی نیست. توصیفات ساده، صفت‌های هنری و انواع هنجارگریزها میتوانند تصاویر متنوعی ترسیم کنند. بدایع لفظی و معنوی نیز علاوه بر این - که قوتبخش موسیقی درونی و معنوی شعر هستند، در صورتی که به جا و مناسب به کار روند، میتوانند نقش مؤثری در تصویرسازی شعر داشته باشند. مخاطب شعر کودک و نوجوان مانند مخاطب بزرگسال قادر به درک و دریافت پیچیدگی‌های خیال و خیال‌های پیچیدهٔ شعری نیست و تصویرسازی در شعرهای کودک در بسیاری از مواقع بایستی با هنرمندی بیشتری نسبت به شعر مخاطب‌شناسی یکی از مسائل مهم در زمینهٔ تألیف است. هر پدید آورنده بزرگسال صورت گیرد ای هنگام نگارش اثر خود، باید به مخاطب بیندیشد و در نهان و آشکار، مخاطب مفروضی داشته اهمیت باشد و سعی کند هرچه بیشتر او را بشناسد تا بتواند با او به خوبی ارتباط برقرار کند و ازگان پایه در شعر کودک، رحماندوست، با شناخت افکار و احساسات و اصولاً دنیای کودک و نوجوان، دست به خلق آثاری مناسب با نظام عاطفی و اندیشگانی آنها زده است و در این راه آنچه موجب تأثیر بیشتر سروده -های او شده، شناخت و تسلط بر نقش‌ها و کارکردهای هنری واژه‌ها است. او از مرز مطلق تصویرسازی با آرایه‌ها و صورخیال گذشته و تخیل و تصویر بسیاری از سروده‌های خود را به کمک چیدمان شایستهٔ واژه‌ها و حروف برجسته کرده است و آرایه‌های مورد استفادهٔ او نیز، مناسب ذوق و قریحهٔ کودک و نوجوان و بطور کلی گروه سنی مخاطب است. تقابل‌ها و تناسب‌های معنوی و تکرارهای بدیع و موسیقی‌ساز و استفاده از تشبیهات ساده و محسوس، مهم‌ترین مواردی هستند که شاعر در کارگاه آفرینش خلاق خود از آنها سود جسته است. موسیقی برجسته‌ترین و اساسی‌ترین عضو ساختمان شعر است که مخاطب کودک و نوجوان پیش از

هرچیز به آن توجه می‌کند و درنگ شاعر بر این عنصر اساسی بیش از دیگر عناصر، تخیل کودک را بارور میکند و به درک و ارتباط بیشتر شعر و تصویر می‌انجامد. (حسام‌پور، مومن نسب؛ ۱۳۹۳)

استفاده از عنصر روایت در شعر مصطفی رحماندوست

دستیابی به برخی از اهداف آموزشی برای کودکان با بهره‌گیری از ترانه‌های روایی صورت می‌گیرد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که بهره‌گیری از اصول روایت در ترانه‌های کودکان مصطفی رحماندوست، موجب نظام‌مندی ترانه‌ها و انسجام در محور عمودی اشعار او شده است. پی‌رنگ کلاسیک ساده با قهرمانی منفرد و فعال، بدون اشاره به جزئیات زائد و کانون روانی من دانای کل محدود، زمینه‌های جذب سریع مخاطب و هم‌دلی او را فراهم کرده است. ترانه‌های کودکان مصطفی رحماندوست به ادبیات تعلیمی گرایش دارد. تلاش برای ایجاد آرامش و شناخت در کودکان که درون‌مایه اصلی این ترانه‌هاست، با استفاده از ویژگی‌های روایت‌های مینی‌مالیستی و زبان عامیانه و گفتاری با لحنی شاد و برون‌گرایانه به ایجاد ساختار منسجم در ترانه‌های کودکان مصطفی رحماندوست شده است. عناصر مینی‌مالیستی موجود در این ترانه‌ها را می‌توان در سادگی طرح، کوتاهی روایت، زبان ساده، صحنه‌پردازی و شخصیت پردازی محدود آن مشاهده کرد. (عبداللهیان، رضی؛ ۱۳۹۰)

تصویرپردازی‌ها، کانون روایت را از من دانای کل محدود مطلق بیرون می‌کشد و تا حدودی گسترش می‌دهد. شخصیت‌های صرفاً تصویری یا کلامی، تصویری می‌آفرینند و موجب خلق صحنه‌های ملموس و عینی می‌شوند.

نتیجه‌گیری

مصطفی رحماندوست، دارایی سبکی واقع‌گرا و ساده است. بر اساس بررسی‌های انجام شده، اشعار رحماندوست، در بهره‌گیری از برخی امکانات زبانی کودک قوی است. افزودن ریتم، یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های شعر رحماندوست است. اغلب آثار او بدون ایماژهای شاعرانه است ولی با این وجود، اشعار دارای تصاویر زیبا نیز هستند. در در سراییدن آثارش از خلق و تصویرسازی‌های بسیاری بهره برده است. تصاویری که دارای حس آمیزی بسیار و بیشتر بینایی است. بررسی‌ها نشان داده است که بسامد واژگان مربوط به حس بینایی، ۶۰ درصد بیشتر از واژگان حس شنوایی و سایر حواس است. (صادق‌زاده، زراع بیدکی؛ ۱۳۹۳) هم‌چنین رحماندوست در آثارش بیشتر از نام آوردن از دو رنگ زرد و سیاه استفاده کرده است. رحماندوست از اصطلاحات و افعال عامیانه به فراوانی استفاده کرده است و گاهی اوقات با آن‌ها دست به آفرینش کلمات بدیع و تازه زده است. یکی از ویژگی‌های ارز در شعر رحماندوست این است که او بسیار به نیازهای تربیتی کودک توجه کرده است و این مساله بر ساختار شعری او نیز اثرگذار بوده است. رحماندوست در استفاده از روایت اول شخص، اطناب‌های هنری و وصف‌های زنده نیز موفق عمل کرده و در واقع گرایی، بسیار ماهر می‌نماید. البته اشعار رحماندوست در کاربرد برخی از امکانات زبانی کودک هم ضعیف عمل کرده است. مانند توجه به ساخت و افعال قیاسی کودکان، توجه به ویژگی فکری عدم درک رابطه علت و معلولی، پرش ذهنی و گسستگی فکری و این که کودک درک درستی از مفهوم عدد ندارد.

منابع

- اسکویی، نرگس؛ خانی‌پور، لیلا. ۱۳۹۵. «شیوه‌های زبانی و ادبی ویژه مصطفی رحماندوست در خلق تصاویر اشعار آموزش محور کودکان» سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) - شماره ۳۱.
- پاک آئین، پدرام. ۱۳۷۹. «آشنایی با نویسندگان کودک و نوجوان: رحماندوست به شعر بزرگسال درس پس نمی‌دهد: نگاهی به شعر مصطفی رحمان دوست» کتاب ماه کودک و نوجوان - شماره ۳۱.
- شیخ‌الاسلامی، حسین؛ ۱۳۸۰. «بررسی تئوری ادبیات کودک مصطفی رحماندوست: باید منتظر منتقدان صد سال بعد بود» کتاب ماه کودک و نوجوان - شماره ۴۹.
- صادق‌زاده، محمود؛ زارع بیدکی، مریم. ۱۳۹۳. «بررسی اصلی‌ترین ویژگی‌های زبانی و تصویرآفرینی در اشعار رحماندوست» نشریه مطالعات ادبیات کودکان - شماره ۱۰.
- صادق‌زاده، محمود؛ زارع بیدکی، مریم. ۱۳۹۶. «بررسی ویژگی‌های زبانی شعر ناب کودک در اشعار رحماندوست» نشریه کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی - شماره ۳۴.
- عبداللهیان، فائقه؛ رضی، احمد. ۱۳۹۰. «عنصر روایت در ترانه‌های کودکانی مصطفی رحماندوست» مطالعات ادیبان کودک - شماره ۴.
- عفری، توران؛ چولانیان، رحیمه؛ ابراهیمی کاوری، صادق. ۱۴۰۲. «سبک‌شناسی شعر کودک براساس منتخبی از آثار مصطفی رحماندوست (با تکیه بر اشعار گروه سنی الف و ب)» سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی - شماره ۹۱.
- محمودی علیرضا؛ کیچی، زهرا. ۱۳۹۲. «سبک‌شناسی کاربرد تصاویر تشبیهی در شعر کودک و نوجوان (بر اساس مطالعه موردی آثار مصطفی رحماندوست و افسانه شعبان‌نژاد)» سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی - شماره ۲۲.
- نیک طلب، پوپک. ۱۳۹۲. «اطناب، زمر شیوایی شعر کودک و نوجوان (با نگاهی به شعرهای مصطفی رحماندوست)» کتاب ماه کودک و نوجوان - شماره ۱۹۰.
- حسام‌پور، سعید؛ مومن نسب، مهسا. ۱۳۹۳. «موسیقی واژه‌ها در پیوند با تصاویر شعری مصطفی رحماندوست» سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب) - شماره ۲۶.
- پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان. ۱۳۸۵. «نمای نزدیک: نقد و بررسی آثار مصطفی رحماندوست» شماره ۴۵ و ۴۶.

A research and investigation into the biography of Mustafa Rahmandoost, the children's poet

Pari Karimpour

Master's student in Children's and Adolescent Literature, Imam Reza International University

parikarimpour@gmail.com

Abstract

Mostafa Rahmandoost is one of the famous and multifaceted poets of Iranian children's poetry. Iranian children's and youth literature came to life with the efforts of Mostafa Rahmandoost, and he is remembered as the father of Iranian children's poetry. He has a special style in creating works, especially his poetic images.

Researchers and child experts believe in certain advantages and characteristics, which some children's poets have more or less approached with their own stylistic characteristics. Examining the works of children's poets is very important for further recognizing this type of poetry and determining its poetic position. In this study, a descriptive-analytical method has been used to introduce the characteristics of children's poetry, as well as to examine and quantitatively evaluate the position of Rahmandoost's poetry in this field. The method of data collection is a library to collect materials, and an attempt has been made to examine and evaluate five songs from Mostafa Rahmandoost's songs in this study.

Keywords: Children's literature - Song - Mostafa Rahmandoost - Story elements - Children's and adolescent poetry

نقش مجلات تخصصی در گسترش پژوهش‌های ادبیات تطبیقی در ایران (بررسی مجله روسی پژوهش‌نامه زبان و ادبیات روسی)

الهه کریمی ریابی

استادیار، دانشگاه تهران

ekarimi@ut.ac.ir

چکیده

دو کشور ایران و روسیه روابط دیرینه‌ای دارند. شرق‌شناسان و ایران‌شناسان روسی جایگاه ویژه‌ای در میان خاورشناسان جهان دارند. چند سالی است که مطالعات مرتبط با کشور روسیه نیز در ایران گسترش پیدا کرده است. وجود نشریات و مجلات تخصصی می‌تواند زمینه‌ساز افزایش تعاملات دانشگاهی و علمی گردد. توسعه روابط دانشگاهی نیز در نهایت منجر به شناخت بیشتر ملت‌ها از یک‌دیگر خواهد شد. در حال حاضر تنها یک مجله تخصصی و علمی به زبان روسی در ایران با نام «پژوهش‌نامه زبان و ادبیات روسی» منتشر می‌شود. مقالات روسی این مجله تمامی حوزه‌های زبان و ادبیات روسی و حتی ادبیات تطبیقی را نیز دربرمی‌گیرند. از آنجایی که نشریه مزبور حوزه‌های موضوعی وسیعی دارد، در نوشتار حاضر تلاش شده است تا مقالات مرتبط با ادبیات تطبیقی بررسی گردند و تصویری از مقالاتی که در زمینه ادبیات تطبیقی ایران و روسیه به زبان روسی در کشورمان منتشر شده‌اند، ارائه گردد. باتوجه به اینکه ادبیات تطبیقی در کشورمان رشته نوپایی به شمار می‌آید و تاکنون پژوهشی در حوزه مقالات روسی صورت نگرفته است، انتظار می‌رود نتایج این پژوهش در سیاست‌گذاری‌های آتی در انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی مورد استفاده قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: ادبیات تطبیقی، ایران، روسیه، ادبیات روسی، مجلات تخصصی، سیاست‌گذاری علمی.

مقدمه

روابط میان ایران و روسیه قدمتی بیش از پانصد سال دارد و در سال ۱۳۹۶، ایران و روسیه ۵۱۵ سالگی روابط دوجانبه خود را جشن گرفتند. شروع رابطه دیپلماتیک و تجاری دو کشور به قرن ۱۶ میلادی برمی‌گردد. روابط ادبی میان ایران و روسیه سابقه‌ای طولانی دارد که قدمت آن به حدود ۳۰۰ سال پیش بازمی‌گردد. هرچند قبل از دوره پتر کبیر و قبل از قرن ۱۸ روس‌ها آشنایی نسبی با ادبیات، فرهنگ و آداب ایرانیان داشتند اما اساس روابط فرهنگی ایران و روسیه در قرن ۱۸ و در دوره پتر کبیر پایه‌ریزی شده است. در این دوره گلستان سعدی (در سال ۱۷۹۶) به زبان روسی ترجمه شد. سپس در سال‌های ۱۸۱۰ تا ۱۸۱۸ آثار بسیاری از نویسندگان فارسی به زبان روسی ترجمه شد که اغلب آن‌ها از زبان فرانسه برگردانده شده بودند. شعرهای کلاسیک فارسی به‌ویژه اشعار سعدی، در اواخر قرن ۱۸ میلادی در میان مردم روسیه رواج یافت. این ترجمه‌ها به‌ویژه به دلیل غنای معنوی و اخلاقی مورد توجه قرار گرفتند. با گذر زمان، آثار دیگری از ادبیات فارسی مانند اشعار حافظ و مولوی نیز به روسی ترجمه و در محافل ادبی روسیه مطالعه شدند. پروفیسور جهانگیر درّی، ایران‌شناس شهیر روس آغاز ایران‌شناسی در روسیه را دوران پتر کبیر می‌داند. اگرچه روابط اقتصادی - سیاسی ایران و روسیه از قدیم‌الایام برقرار بود، اما از زمان پتر، روابط رسمی شروع شد. در آن دوران روس‌ها با فرهنگ ایرانی کم‌وبیش آشنایی داشتند و مطالبی هرچند اندک درباره اخلاق و رسوم، موسیقی و ادبیات فارسی می‌دانستند مثلاً در سفرنامه فدوت کوتف (Fedot Kotov)، بازرگان روس که در اوایل سده هفدهم به ایران آمده بود، اطلاعاتی درباره ایرانیان وجود داشت. آن‌گونه که پروفیسور سالتیکف شدرین (Saltykov Shchedrin)، ایران‌شناس برجسته روس نوشته است، در یکی از کتابخانه‌های سن پتربورگ دو نسخه خطی به زبان روسی وجود دارد که در اواخر قرن ۱۷ نوشته شده‌اند و ابیاتی از گلستان و بوستان سعدی را به زبان روسی ترجمه کرده‌اند که احتمالاً اولین ترجمه‌های روسی از ادبیات فارسی است (درّی، ۱۴۰۳). بنابراین باید می‌توان گفت روس‌ها از دیرباز با فرهنگ ایرانی آشنایی داشتند؛ اما پایه روابط رسمی فرهنگی دو کشور در عصر پتر کبیر گذاشته شد و آموزش زبان فارسی هم کمی بعدتر شروع شد.

شرق‌شناسی و ایران‌شناسی روسی

اگر بخواهیم بینش و درک صحیحی درباره ارتباطات ادبی ایران و روسیه داشته باشیم، آشنایی با شرق‌شناسی روسی ضروری است. شرق‌شناسی و ایران‌شناسی در روسیه پیشینه‌ای طولانی دارد. در طول قرن ۱۸ میلادی پژوهش‌هایی درباره زبان‌های شرقی در روسیه صورت گرفت. در این میان زبان فارسی از اهمیت فراوانی برخوردار بود زیرا زبان کشور همسایه‌ای بود که روابط تجاری و دیپلماتیک با روسیه داشت. در این دوران اگرچه در زمینه توسعه شرق‌شناسی در روسیه موفقیت‌هایی نیز بدست آمد، اما این امر به کندی صورت می‌گرفت. در واقع تدریس زبان‌های عربی، فارسی و ترکی در سال ۱۸۰۴ در شهر کازان را می‌توان مبنای اصلی شرق‌شناسی و به تبع آن ایران‌شناسی در روسیه دانست. از ۱۸۰۷ تدریس زبان فارسی در کازان آغاز شد و اولین مدرسان آن، کریستیان فرن (Fren) و فئودور اردمان (Erdman) بودند. از سال ۱۸۱۱ تدریس این زبان در دانشگاه مسکو توسط بوردیرف (Bordirev) آغاز شد. تدریس زبان فارسی از ۱۸۹۱ در دانشگاه سن‌پتربورگ توسط شارموا (Sharmua) و توپچیباشف (Topchibashev) و از ۱۸۲۹ در دانشگاه خارکوف توسط دورن (Dorn) صورت گرفت. پس از آن در شهرهای مختلف روسیه نیز تدریس فارسی آغاز گشت.

براساس قوانین تدریس زبان‌های شرقی که در ۱۸۳۰ در روسیه به تصویب رسید، تدریس تاریخ، جغرافیا و ادبیات ملل شرقی نیز به برنامه آموزشی اضافه شد (Кулагина, 2001: 21).

پروفسور الکساندر کاسیموویچ (محمدعلی) کاظم بیک (بیگ) (Alexander Kasimovich Kazembek) به مدت ۲۲ سال از ۱۸۲۶ تا ۱۸۴۹ ریاست گروه زبان و ادبیات عربی-فارسی را برعهده داشت و آثار فراوانی را به رشته تحریر درآورد. سپس به دانشگاه سن پترزبورگ منتقل شد و مدیریت گروه عربی-فارسی را برعهده گرفت. کاظم بیک در سال ۱۸۵۴ به ریاست دانشکده شرق‌شناسی منصوب شد. در کنار وی، پروفسور سینکوفسکی (Senkovsky) نیز از شرق‌شناسان مطرح این دانشگاه به شمار می‌آمد. به گفته بارتولد، تقریباً تمامی نسل بعدی شرق‌شناسان روسیه، شاگردان یکی از این دو استاد بزرگ بودند.

کاظم بیک را «پدر» شرق‌شناسی روسیه می‌نامند زیرا به برکت تلاشهای او، دانشکده شرق‌شناسی دانشگاه پترزبورگ، یکی از بزرگترین مراکز آموزشی برای خاورشناسان شد. گسترش شرق‌شناسی در این دو دانشگاه مرهون شخصیت ویژه و تلاشهای او بود. کاظم بیک ارتباط تنگاتنگی با بزرگان، دانشمندان و متفکران هم عصرش از جمله لاباچفسکی (Lobachevsky)، چرنیشفسکی (Chernyshevsky)، تالستوی (Tolstoy) و آخوندوی (Akhundovy) داشت.

نامه جالبی از وی در ژانویه ۱۸۶۰ در مجله «روسکویه اسلوا» (Русское слово) به چاپ رسیده است که بخش‌هایی از آن را ذکر می‌گردد: «در زندگی کاری و فعالیت‌های ادبی که داشته‌ام، همیشه با این سوالات آشنایان و حتی غریبه‌ها در جامعه مواجه بودم که چرا (کتاب) دستور زبان فارسی، به زبان روسی نداریم؟ چرا حتی یک فرهنگ لغت وجود ندارد؟ چرا هیچ کس ترجمه خوبی از قرآن منتشر نمی‌کند؟ چرا شما، ما را با دین اسلام و فرقه‌های آن، با شعر شرقی، با حافظ و سعدی آشنا نمی‌کنید؟» این نوشته عجیب، گویای واقعیاتی از جامعه روسیه در قرن نوزدهم میلادی است که حتی برای خواننده ایرانی امروزی در قرن بیست و یکم نیز باورپذیر نیست (کریمی ریابی، ۱۳۹۷).

در کنار کاظم بیک، پروفسور سینکوفسکی نیز از شرق‌شناسان مطرح دانشگاه پترزبورگ به شمار می‌آمد. به گفته بارتولد (Bartold)، تقریباً تمامی نسل بعدی شرق‌شناسان روسیه، شاگردان یکی از این دو استاد بزرگ بودند. برای مثال می‌توان از ایلینیک‌لایوویچ برزین (Berezin) نام برد. او در ابتدا استاد دانشگاه کازان بود و سپس به دانشگاه پترزبورگ رفت. وی ضمن سفر به شهرهای تبریز، تهران، اصفهان، شیراز، کازرون و بندر بوشهر در سال‌های ۱۸۴۲ تا ۱۸۴۵ مطالب فراوانی را جمع‌آوری نموده است. یکی از اولین آثار علمی ایران‌شناسی در روسیه کتاب وی با عنوان «دستور زبان فارسی» است که در سال ۱۸۵۳ نگاشته شده است. این اثر ارزشمند مورد توجه و تقدیر معاصرانش قرار گرفت.

می‌توان گفت که در هیچ کشوری به اندازه روسیه درباره ایران در زمینه‌های گوناگون از جمله اقتصاد، فرهنگ، تمدن، مخصوصاً ادبیات و زبان. کتاب نوشته نشده است. کتاب «بیوگرافی ایران» نشان می‌دهد که چند هزار کتاب به زبان روسی درباره ایران منتشر شده است.

یکی از مراکز مهم ایران‌شناسی در روسیه، انستیتو نسخ خطی شرقی آکادمی علوم روسیه در سن پترزبورگ است. هسته اصلی تشکیل این انستیتو به سال ۱۷۲۴ و ایام سلطنت و دستور پتر کبیر برمی‌گردد. پس از گذشت ده‌ها سال، در سال ۱۸۱۸ موزه آثار شرقی در شهر پتروگراد تأسیس گردید. این موزه یکی از نخستین نهادهای شرق‌شناسی در

آن دوران در اروپا محسوب می‌گردید. پیرو تأسیس آن، اساتید مطرحی نیز از آلمان دعوت شدند. نسخ خطی شرقی و همچنین آثار، قطعات و اشیای تاریخی و فرهنگی، منابع اولیه پژوهشگران این نهاد بودند که از مکان‌های مختلف برای نخستین بار به سفارش دولت به روسیه آورده شده بودند. در این راستا، سفرا، دیپلمات‌ها و تجار روسی، همگی وظیفه جمع‌آوری و انتقال این آثار را از کشورها و مناطق شرقی به روسیه داشتند.

در سال ۱۸۱۸ آکادمی علوم روسیه تصمیم گرفت مجموعه‌ای مشتمل بر ۷۰۰ نسخه خطی اسلامی را از کنسول فرانسه در طرابلس و حلب در شامات خریداری نماید. پس از خرید و انتقال این مجموعه ارزشمند، در سال ۱۸۱۹ یک بخش جدید در فرهنگستان علوم روسیه با نام موزه آسیایی که بعدها به موسسه مطالعات شرقی تبدیل شد تأسیس و افتتاح گردید. کریستیان فرن نخستین رئیس موزه آسیایی بود. وی در مدت ۲۲ سال ریاست خود توانست حوزه‌های مختلف مطالعات شرقی، به‌خصوص در زمینه خاورمیانه، زبان عربی و زبان فارسی را تأسیس یا گسترش دهد. جانشین وی در موزه آسیایی، دانشمند شهیر، باریس دورن بود که بیش از ۲۰ سال در تقویت موضوعات مربوط به خاورشناسی تلاش نمود. باید خاطر نشان کرد این سال‌ها یادآور پایان دومین دوره از جنگ‌های ایران و روسیه بود که در پی آن نسخه‌های خطی نفیس بقعه شیخ صفی در اردبیل، به پتربورگ انتقال یافت. دورن، دو بار در سال‌های ۱۸۴۸ و ۱۸۵۲ فهرست آن‌ها را به زبان آلمانی و فرانسوی ترجمه کرد و در پتربورگ منتشر نمود. گفتنی است نشانه «Ard» در دو فهرست وی، اشاره به همین نسخه‌های «اردبیل» است (کریمی ریابی، ۱۳۹۷).

ایران‌شناسی از جایگاه مهمی در تاریخ و فرهنگ مردم ولگا و اورال و همچنین در زمینه توسعه شرق‌شناسی در کازان در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم برخوردار بود. ایران‌شناسی در این منطقه منحصر به آموزش زبان فارسی نبود و علاوه بر تدریس زبان فارسی، فعالیت‌های دیگری از جمله تهیه و انتشار برنامه‌های آموزشی، کتاب‌های درسی، تذکره‌ها و واژه‌نامه‌ها نیز صورت می‌گرفت. بدین ترتیب در نیمه قرن نوزدهم آموزش و یادگیری زبان فارسی به یکی از بخش‌های اصلی سیستم آموزشی در کازان مبدل شد. جستجو، تحقیق و انتشار نسخه‌های خطی فارسی و منابع باستان‌شناسی و اطلاعاتی در مورد تاریخ، فرهنگ و تمدن ایران نیز بخش دیگری از اقدامات صورت گرفته در این دوران است. پژوهش‌های ایران‌شناسی در این شهر حوزه‌های گوناگونی را دربرمی‌گرفت و مباحثی از جمله تاریخ و فرهنگ، مذهب، فلسفه، ادبیات پیش از اسلام، شعر فارسی، گویش‌های فارسی، فرهنگ عامه و فولکلور را نیز شامل می‌شد.

تأثیر متقابل ادبیات فارسی و روسی

نفوذ گسترده ادبیات مشرق زمین در دنیا و اروپا به قرن هفدهم بازمی‌گردد. در روسیه در اوایل قرن نوزدهم ادبیات مشرق زمین و ایران مورد توجه زیادی بود. این قرن، دوران طلایی ادبیات روسی است و در شاهکارهای ادبی نویسندگان روس، اشارات فراوانی به نویسندگان بزرگ ایران زمین وجود دارد. در آثار پوشکین ۱۱ بار از سعدی نام برده شده است. بعضی از جملات سعدی بارها و بارها در آثار نویسندگان روس، به خصوص پوشکین تکرار می‌شود. مثلاً: «چنین گفت جمشید فرخ‌سروش/ به سرچشمه‌ای بر به سنگی نوشت/ بر این چشمه چون ما بسی دم زدند/ برفتند چون چشم بر هم زدند» این جمله را پوشکین بارها و بارها در آثار مختلف خود و مکاتباتش با دوستانش استفاده کرده است (کریمی مطهر، ۱۴۰۲).

یکی از اولین آثار ادبی روسیه که به فارسی ترجمه شد، «تاریخ امپراطوری روسیه» بود که در سال ۱۸۱۷ میلادی توسط مهندس‌باشی به فارسی برگردانده شد. در قرن ۱۹ میلادی آثار برجسته‌تری از نویسندگان روس مانند «پوشکین» و «تالستوی» به فارسی ترجمه شدند و مورد توجه خوانندگان ایرانی قرار گرفتند. امیرکبیر با تأسیس دارالفنون در سال ۱۸۵۲ میلادی نقش مهمی در ارتقای روابط فرهنگی ایران و روسیه ایفا کرد. در این مدرسه، زبان روسی به عنوان یکی از زبان‌های اصلی تدریس می‌شد و از این طریق، ایرانیان با ادبیات و فرهنگ روسیه بیشتر آشنا شدند. این روند باعث شد که ترجمه آثار روسی به فارسی در قرن بیستم میلادی گسترش یابد. در قرن بیستم میلادی، مطالعات ادبی میان ایران و روسیه به اوج خود رسید. صادق هدایت، یکی از مهم‌ترین نویسندگان و مترجمان ایرانی با ترجمه آثار پوشکین به فارسی البته از زبان فرانسه، نقش بسزایی در این زمینه داشت. او هم‌چنین آثار نویسندگان روسی مانند «دختر پوشکین» و «انگور فرنگی» را به فارسی ترجمه کرد. در دهه ۱۹۳۰، با ترجمه‌های بیشتر از ادبیات روسیه به فارسی، این تأثیرات ادامه یافت. یکی از چهره‌های برجسته در این دوران، احسان طبری بود که علاوه بر فعالیت‌های سیاسی، در زمینه ترجمه آثار روسی نیز فعال بود. او به‌ویژه تحت تأثیر اشعار انقلابی مایاکوفسکی (Mayakovsky) قرار گرفت.

مطالعات تطبیقی میان ادبیات ایران و روسیه شامل مقایسه آثار نویسندگان بزرگ دو کشور است. از جمله این مطالعات می‌توان به مقایسه آثار «پدر سرگی» و «رستاخیز» تالستوی با «فیه ما فیه» و «مثنوی معنوی» مولوی، مقایسه «باغ آلبالو» چخوف با «لبخند باشکوه آقای گیل» اکبر رادی، مطالعه تطبیقی «بوف کور» صادق هدایت و «همزاد» داستایفسکی، مطالعه تطبیقی «بوف کور» صادق هدایت و «یادداشت‌های زیرزمینی» فئودر داستایفسکی و مطالعه تطبیقی اثر «سگ ولگرد» صادق هدایت و «کاشتینکا» آنتوان چخوف اشاره نمود. مقایسه «مادر» ماکسیم گورکی با «جای خالی سلوچ» محمود دولت‌آبادی از دیگر نمونه‌های این مطالعات هستند.

پس از انقلاب اسلامی در ایران، اگرچه ترجمه آثار روسی تحت تأثیر مسائل سیاسی تا حدودی کاهش یافت، اما هم‌چنان نویسندگانی مانند سعید نفیسی با ترجمه آثار روسی به معرفی این ادبیات در ایران ادامه دادند. یکی از آثار مهم این دوران، رمان «وزیر مختار» بود که در سال‌های پس از انقلاب مورد توجه قرار گرفت.

یکی از اتفاقات مهمی که در سال‌های اخیر رخ داده است، ترجمه آثار ادبی روسی بطور مستقیم از زبان روسی به زبان فارسی است. قبل از این، بیشتر ترجمه‌های آثار روسی موجود در بازار ایران از زبان‌های واسطه صورت گرفته بود. همین امر سبب شده بود تا در برخی موارد، متن ترجمه با متن اصلی روسی کتاب تفاوت‌هایی داشته باشد. نسل جدید مترجمان ایرانی زبان روسی در تلاش هستند تا این نقیصه را برطرف سازند زیرا ترجمه از زبان واسطه باعث جا افتادن یا حذف برخی مفاهیم می‌گردد و نمونه‌های فراوانی در این خصوص وجود دارد.

اهمیت وجود نشریات تخصصی در گسترش و پیشبرد ادبیات تطبیقی

حوزه پویای ادبیات تطبیقی که به بررسی متون، مضامین، و رویکردهای ادبی در فراسوی مرزهای ملی و زبانی می‌پردازد، برای رشد و شکوفایی خود به بستری نظام‌مند جهت تبادل یافته‌ها، نظریه‌پردازی، و نقدهای سازنده نیازمند است. نشریات تخصصی در این حوزه، نقشی حیاتی و چندوجهی ایفا می‌کنند که در فقدان آن‌ها، مسیر پیشرفت علمی با موانع جدی مواجه خواهد شد.

1. **ایجاد فضایی برای گفتمان تخصصی و ارتقای کیفیت پژوهش : نشریات تخصصی ادبیات تطبیقی، با تمرکز دقیق بر موضوعات و مسائل خاص این حوزه، فضایی انحصاری برای پژوهشگران فراهم می‌آورند تا یافته‌ها و دیدگاه‌های خود را تبادل نمایند.** تمرکز تخصصی، از پراکندگی مباحث جلوگیری کرده و امکان ارزیابی دقیق‌تر و نقادانه‌تر آثار علمی را توسط متخصصان فراهم می‌سازد. فرایند داوری دقیق که رکن اساسی این نشریات است، تضمین‌کننده کیفیت علمی مقالات بوده و از انتشار پژوهش‌های سطحی یا فاقد اصالت جلوگیری می‌کند. بدین ترتیب، نشریات تخصصی به ارتقای سطح کیفی پژوهش‌ها و تولید دانش معتبر در حوزه ادبیات تطبیقی کمک شایانی می‌کنند.
2. **تسهیل تبادل بین‌المللی دانش و گسترش افق‌های پژوهش : ادبیات تطبیقی را می‌توان از نظر ماهیت بین‌المللی دانست.** بر این اساس، ادبیات تطبیقی نیازمند تعامل مستمر میان پژوهشگران با زمینه‌ها و زبان‌های مختلف است. نشریات تخصصی با انتشار مقالات به زبان‌های مختلف و با دسترسی بین‌المللی، تبادل دانش را تسهیل می‌کنند. آن‌ها پژوهش‌های انجام‌شده در مناطق مختلف جهان را در دسترس محققان قرار داده و زمینه‌ای را فراهم می‌سازند تا پژوهشگران با رویکردها، نظریه‌ها و متون ادبی گوناگون آشنا شده و از تجربیات یک‌دیگر بهره‌مند شوند. این امر در نهایت به گسترش افق‌های پژوهش، طرح پرسش‌های نو و شکل‌گیری دیدگاه‌های جامع‌تر در حوزه ادبیات تطبیقی منجر می‌شود.
3. **مستندسازی و آرشیو دانش برای نسل‌های آینده : نشریات تخصصی، با انتشار منظم و نظام‌مند پژوهش‌ها، به مستندسازی و آرشیو دانش تولیدشده در حوزه ادبیات تطبیقی می‌پردازند.** این آرشیو غنی، به‌عنوان میراث علمی این حوزه در دسترس نسل‌های آینده پژوهشگران قرار خواهد گرفت و مبنایی برای تحقیقات آتی فراهم خواهد کرد. بدون وجود چنین آرشیوی نظام‌مند، پیگیری سیر تحول مباحث، ارجاع به پژوهش‌های پیشین و جلوگیری از تکرار مطالعات با دشواری‌های جدی مواجه خواهد شد.
4. **ایجاد هویت و انسجام برای جامعه علمی ادبیات تطبیقی : نشریات تخصصی، به‌عنوان محافل اصلی انتشار و تبادل اندیشه در یک حوزه علمی، به شکل‌گیری هویت و انسجام برای جامعه علمی آن حوزه کمک می‌کنند.** آن‌ها پژوهشگران با علایق و دغدغه‌های مشترک را گرد هم آورده و بستری را برای تعاملات علمی، شکل‌گیری انجمن‌های تخصصی و تعریف استانداردهای پژوهشی فراهم می‌کنند. در حوزه ادبیات تطبیقی که ذاتاً میان‌رشته‌ای و چندفرهنگی است، وجود چنین بستری برای ایجاد یک هویت منسجم و تسهیل همکاری‌های علمی از اهمیت شایانی برخوردار است.
5. **ترویج نظریه‌های نو و به چالش کشیدن دیدگاه‌های سنتی : نشریات تخصصی به‌عنوان پیشگامان عرصه پژوهش، نقش مهمی در ترویج نظریه‌های نو و به چالش کشیدن دیدگاه‌های سنتی ایفا می‌نمایند.** آن‌ها با انتشار مقالاتی که مرزهای دانش موجود را جابه‌جا کرده و پرسش‌های بنیادین را از زوایای جدید مورد بررسی قرار می‌دهند، به پویایی و نوآوری در حوزه ادبیات تطبیقی کمک می‌کنند. این نشریات، فضایی امن و تخصصی برای طرح ایده‌های جسورانه و انجام پژوهش‌های بین‌رشته‌ای فراهم می‌آورند که ممکن است در نشریات عمومی‌تر مورد استقبال قرار نگیرند. در مجموع، نشریات تخصصی برای پیشرفت علم در حوزه ادبیات تطبیقی نه یک امر حاشیه‌ای، بلکه یک ضرورت اساسی هستند. این نشریات با ایجاد فضای گفتمان تخصصی، تسهیل تبادل بین‌المللی دانش، مستندسازی

یافته‌ها، ایجاد هویت برای جامعه علمی، و ترویج نوآوری، نقش محوری در ارتقای سطح علمی این حوزه و پاسخگویی به چالش‌های پیچیده آن ایفا می‌کنند. حمایت از این نشریات و تلاش برای ارتقای کیفیت و دسترسی پذیری آن‌ها، سرمایه‌گذاری برای آینده پژوهش در حوزه غنی و پویای ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود.

مجله روسی پژوهش‌نامه زبان و ادبیات روسی

پژوهش‌نامه زبان و ادبیات روسی تنها مجله‌ای است که در کشورمان به زبان روسی منتشر می‌گردد. اولین شماره این دوفصل‌نامه در سال ۱۳۹۱ به زیور طبع آراسته شد. این مجله از سال ۱۳۹۳ دارای رتبه علمی-پژوهشی وزارت علوم بوده است. نشریه از سال ۱۳۹۸ تاکنون دارای رتبه ب وزارت علوم است. این امر گواهی بر کیفیت علمی و پژوهشی مقالات این مجله است. تاکنون ۲۵ شماره از مجله منتشر شده است. این مجله به عنوان تنها نشریه تخصصی به زبان روسی در ایران، از اهمیت ویژه‌ای در توسعه مطالعات زبان و ادبیات روسی در کشور برخوردار است. هم‌چنین انتشار مستمر ۲۵ شماره از سال ۱۳۹۱ نشان‌دهنده پویایی و تعهد دست‌اندرکاران مجله به ترویج این حوزه علمی است.

دامنه موضوعی آن در حوزه‌های زیر است:

زبان‌شناسی عمومی، زبان‌شناسی تطبیقی و مقایسه‌ای، زبان‌شناسی اجتماعی و روان‌شناسی، دستور زبان کاربردی، ادبیات، نقد ادبی تطبیقی، زبان‌شناسی و مطالعات ترجمه، روش‌شناختی بنیادی و کاربردی در زبان‌شناسی، مطالعه زبان روسی در ایران و جهان.

نمایه‌سازی پژوهش‌نامه زبان و ادبیات روسی در پایگاه‌های اطلاعاتی مهم داخلی و بین‌المللی نظیر Russian Science Citation Index (eLibrary. ru)، Google Scholar، DOAJ، MAGIRAN و ISC، نشان از دیده شدن و دسترسی پذیری مقالات مجله در سطح وسیع دارد.

تاکنون ۲۵ شماره از مجله منتشر شده است و در این نوشتار تمامی شماره‌های مجله از ۱ تا ۲۵ مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در ۲۵ شماره مجله در مجموع ۲۴۲ مقاله چاپ شده است که ۱۰۶ مقاله در حوزه زبان روسی و ۱۳۶ مقاله در حوزه ادبیات هستند. این ۱۳۶ مقاله در حوزه‌های مختلف ادبیات از جمله نقد ادبی، تاریخ ادبیات، مطالعات ترجمه، فلسفه ادبیات و تئوری ادبیات هستند و تعداد قابل توجهی نیز به مطالعات ادبیات روسی اختصاص دارند. در میان مقالات حوزه ادبیات، ۳۵ مقاله در زمینه ادبیات تطبیقی هستند.

بررسی مقالاتی که در حوزه ادبیات به رشته تحریر درآمده‌اند نشان می‌دهد که از این میان فقط ۲۱ مقاله به مطالعات تطبیقی ادبی فارسی و روسی مرتبط هستند. ۷ مقاله به بررسی تطبیقی ادبیات روسی و مشرق زمین اختصاص دارد و در ۸ مقاله دیگر نیز ادبیات روسی با ادبیات سایر کشورها به صورت تطبیقی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند.

در ادامه ۲۱ مقاله پیرامون ادبیات تطبیقی فارسی و روسی تحلیل می‌گردند. در گام بعدی تلاش شد تا پس از تفکیک موضوعی مقالات، نویسندگان مقالات نیز معین شوند تا مشخص گردد محققان کدام کشور بیشتر به مطالعات تطبیقی علاقه‌مند هستند. از ۲۱ مقاله مذکور، ۱۶ مقاله در این بخش توسط نویسندگان روسی و تنها ۵ مقاله توسط محققان ایرانی نگاشته شده بودند. ۱۶ مقاله به بررسی تطبیقی ادبیات کلاسیک فارسی و روسی اختصاص داشت و فقط ۵ مقاله به ادبیات معاصر فارسی و روسی پرداخته بودند. نکته قابل توجه آنکه در این بخش بیشتر نویسندگان روسی بودند.

تحلیل مقالات تطبیقی فارسی و روسی:

توازن نسبی بین زبان و ادبیات:

از مجموع ۲۴۲ مقاله منتشر شده، ۱۰۶ مقاله (حدود ۴۴٪) در حوزه زبان روسی و ۱۳۶ مقاله (حدود ۵۶٪) در حوزه ادبیات به چاپ رسیده است که نشان از توجه نسبتاً متوازن مجله به هر دو حوزه دارد.

تمرکز بر ادبیات روسی:

تعداد قابل توجهی از مقالات حوزه ادبیات به طور خاص به مطالعات ادبیات روسی اختصاص یافته است که با نام مجله همخوانی دارد.

اهمیت مطالعات تطبیقی:

وجود ۳۵ مقاله در زمینه ادبیات تطبیقی نشان‌دهنده توجه مجله به این رویکرد مهم در مطالعات ادبی است. از سوی دیگر، تنوع موضوعی در حوزه ادبیات تطبیقی (بررسی تطبیقی با ادبیات مشرق زمین و سایر کشورها) نشان از رویکرد گسترده مجله به این حوزه دارد.

تعداد محدود مقالات تطبیقی فارسی و روسی:

از میان کل مقالات ادبیات، تنها ۲۱ مقاله به طور خاص به مطالعات تطبیقی ادبیات فارسی و روسی پرداخته‌اند که در مقایسه با کل مقالات مجله، درصد نسبتاً کمی را تشکیل می‌دهد.

تعداد بیشتر نویسندگان روسی:

از این ۲۱ مقاله، ۱۶ مقاله توسط نویسندگان روسی و تنها ۵ مقاله توسط محققان ایرانی نگاشته شده است. این موضوع می‌تواند نشان‌دهنده علاقه بیشتر پژوهشگران روس به این حوزه مطالعاتی یا دسترسی بیشتر آن‌ها به منابع و امکانات پژوهشی مرتبط باشد. بررسی دلایل تمرکز بیشتر پژوهشگران روسی بر این حوزه می‌تواند راهکارهای توسعه این شاخه از مطالعات در ایران را روشن‌تر سازد. هم‌چنین نیاز به تشویق پژوهشگران ایرانی برای پرداختن بیشتر به مطالعات تطبیقی ادبیات فارسی و روسی، به‌ویژه در حوزه ادبیات معاصر احساس می‌شود.

تاکید بر ادبیات کلاسیک:

غالب مقالات تطبیقی فارسی و روسی (۱۶ مقاله) به بررسی ادبیات کلاسیک دو کشور اختصاص داشته و تنها ۵ مقاله به ادبیات معاصر پرداخته‌اند. این امر می‌تواند نشان‌دهنده غنای ادبیات کلاسیک هر دو زبان و وجود زمینه‌های مشترک بیشتر برای مطالعه تطبیقی در این دوره باشد.

پیشنهادات برای توسعه مجله:

تشویق پژوهشگران برای نگارش مقالات با رویکردهای نوآورانه:

مجله می‌تواند با برگزاری کارگاه‌ها یا انتشار فراخوان‌های ویژه، پژوهشگران را به انجام مطالعات با رویکردهای جدید و بین‌رشته‌ای در حوزه زبان و ادبیات روسی تشویق کند.

توسعه تعاملات بین‌المللی:

برقراری ارتباط با مجلات و مراکز پژوهشی معتبر در روسیه و سایر کشورها می‌تواند به تبادل دانش و ارتقای جایگاه بین‌المللی مجله کمک نماید.

برگزاری نشست‌های تخصصی:

برگزاری نشست‌ها و کنفرانس‌های تخصصی با محوریت موضوعات مرتبط با مجله می‌تواند فضایی برای تبادل نظر و ارائه آخرین یافته‌های پژوهشی فراهم سازد.

توسعه بخش‌های جدید در مجله:

افزودن بخش‌هایی مانند نقد کتاب، گزارش همایش‌ها یا مصاحبه با پژوهشگران برجسته می‌تواند جذابیت و جامعیت مجله را افزایش دهد.

ارتقای دسترسی پذیری:

تلاش برای نمایه‌سازی در پایگاه‌های اطلاعاتی بین‌المللی بیشتر و بهبود رابط کاربری وب‌سایت مجله می‌تواند دسترسی به مقالات را تسهیل کند.

نتیجه‌گیری

تحلیل و بررسی صورت گرفته بیانگر نکات مهمی درخصوص پژوهشهای ادبی انجام شده در حوزه زبان و ادبیات روسی و فارسی است. در مجموع می‌توان گفت مجله پژوهشنامه زبان و ادبیات روسی یک نشریه علمی معتبر و مهم در حوزه مطالعات زبان و ادبیات روسی در ایران است که با سابقه انتشار منظم، ارتقای رتبه علمی و نمایه‌سازی در پایگاه‌های معتبر، نقش بسزایی در پیشبرد این حوزه علمی ایفا می‌کند. تحلیل داده‌ها نشان می‌دهد که در عین توجه به هر دو حوزه زبان و ادبیات روسی، مطالعات تطبیقی، به‌ویژه در زمینه ادبیات فارسی و روسی نیازمند توجه و توسعه بیشتری از سوی پژوهشگران ایرانی می‌باشد. پژوهشنامه زبان و ادبیات روسی به واسطه جایگاه علمی معتبری که دارد، توانسته است در توسعه مطالعات این حوزه در ایران ایفای نقش نماید. تحلیل عمیق‌تر داده‌های انتشار یافته در این مجله می‌تواند نقاط قوت و ضعف آن را مشخص کرده و زمینه‌های بهبود و توسعه آتی را روشن سازد. توجه به روند انتشار، مشارکت نویسندگان، محتوای مقالات و تلاش برای ارتقای کیفیت و دسترسی‌پذیری می‌تواند به تقویت جایگاه این نشریه به عنوان مرجع اصلی پژوهش در حوزه زبان و ادبیات روسی در ایران کمک کند. هم‌چنین، تشویق

پژوهشگران ایرانی به مشارکت فعال‌تر در حوزه‌هایی مانند مطالعات تطبیقی ادبیات فارسی و روسی، به‌ویژه در زمینه ادبیات معاصر می‌تواند به غنای بیشتر پژوهش‌های داخلی در این حوزه منجر شود.

منابع

- گفت‌وگو با پروفسور جهانگیر دری، (۱۴۰۳. ۱۰. ۱۰) [/http://rasekhoon.net](http://rasekhoon.net)
- کریمی ریابی، الهه، (۱۴۰۰. ۱۰. ۲۲)، «تاریخچه ایران شناسی در روسیه» <https://www.iras.ir>
- کریمی مطهر، جان‌اله، انعکاس اشعار حافظ و سعدی در آثار تولستوی نشانه تاثیر ادبیات ایران بر روسیه (۱۴۰۲. ۰۹. ۲۳) <https://www.ibna.ir/news/276082>
- Кулагина, Л. М. (2001) «Из истории российской иранистики», Иранистика в России и иранисты. Москва: Институт востоковедения РАН

The Role of Scholarly Journals in Advancing Comparative Literature Research in Iran: A Case Study of the Russian language Journal Research Journal of Russian Language and Literature

Elaheh Karimi Riabi

Assistant Professor, University of Tehran

ekarimi@ut.ac.ir

Abstract: Iran and Russia share deep-rooted historical and cultural ties, with Russian Orientalists and Iranologists holding a distinguished position among global scholars. In recent years, academic interest in Russian studies has expanded in Iran, facilitated by the emergence of specialized journals that promote scholarly collaboration. The Research Journal of Russian Language and Literature, currently the only academic journal published in Russian in Iran, covers a wide range of topics, including Russian language, literature, and comparative literature. This study focuses on articles related to comparative literature in the journal, offering an overview of Russian-language research published in Iran on Iranian-Russian literary relations. Given the nascent status of comparative literature as a discipline in Iran and the lack of prior research on Russian-language contributions, the findings of this study can inform future policy-making within the Society for the Promotion of Persian Language and Literature.

Keywords: Comparative Literature, Iran and Russia, Russian-language Journals, Research Journal of Russian Language and Literature, Academic Policy-making.

تکوین نظام سه‌گانه در آثار خواجه عبدالله انصاری

علی‌اکبر کمالی‌نهاد

عضو هیئت علمی گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان

alikalimali@cfu.ac.ir

مولود جوانمرد

دانش‌آموخته دکترای زبان و ادبیات فارسی، گرایش عرفان دانشگاه الزهرا

-

چکیده

خواجه عبدالله انصاری هم‌چون بسیاری از بزرگان تصوف هیچ‌گاه دست به قلم نبرد و آنچه از او باقی مانده است، املاء مجالس اوست که توسط مریدانش نوشته شده است و شاید خود او برخی از آن‌ها را بازنگری کرده باشد. از میان آثار منسوب به خواجه عبدالله انصاری صدمیدان، الاربعین فی دلائل توحید، ذم‌الکلام واهله، منازل السائرین، طبقات الصوفیه، علل المقامات، مناجات‌نامه و مجموعه اشعار عربی و فارسی را از آثار مسلم او دانسته‌اند. یکی از روش‌های خواجه عبدالله در تعریف و بیان مفاهیم استفاده از تقسیم‌بندی است. آنچه در بررسی آثار او بسیار چشمگیر است، دسته‌بندی‌های سه‌گانه‌ای است که خواجه در آثار خود ارائه می‌دهد. آنچه این پژوهش سعی در پاسخ به آن دارد این است که: ۱- منشأ اندیشه و تقسیم‌بندی سه‌گانه کجاست؟ ۲- در نظر داشتن اندیشه سه‌گانه چه تأثیری در خوانش و درک ما از آثار خواجه عبدالله انصاری دارد؟ این تقسیم‌بندی سه‌گانه در صدمیدان و منازل السائرین شاکله کتاب را تشکیل می‌دهد و در دیگر آثار منسوب به خواجه عبدالله مانند محبت‌نامه، رساله سؤال دل از جان و رساله ذکر دیده می‌شود. عرصه دیگر برای بروز این دسته‌بندی‌های سه‌گانه، نثر مسجع خواجه عبدالله انصاری است و احتمالاً این سه‌گانه اندیشی تحت تأثیر ترانه‌های هشت‌هجایی ساسانی است. پیش از خواجه عبدالله این دسته‌بندی سه‌تایی در کتاب نهج‌الخاص ابومنصور اصفهانی دیده می‌شود و پس از او به صورت گسترده در کشف الاسرار میبیدی قابل مشاهده است. منشأ این دسته‌بندی‌های سه‌گانه را می‌توان در اساطیر، قرآن و حدیث پی گرفت.

کلیدواژه‌ها: خواجه عبدالله انصاری، عدد سه، صدمیدان، منازل السائرین.

۱- مقدمه

شیخ الاسلام خواجه عبدالله انصاری از بزرگان تصوف است که به لطف یادداشت‌هایی تحت عنوان «مناقب شیخ الاسلام» و کتاب «نفحات الانس» جامی اطلاعات دقیقی از والدین، محل و روز و تاریخ دقیق تولد او از به دست ما رسیده است. از قول خود خواجه عبدالله درباره تاریخ و زمان ولادتش این‌گونه نقل شده است که: «ولدتُ من یوم الجمعة وقت غروب الشمس الثانی من شعبان سنه ست و تسعین و ثلثمائه فی ایام الخلیفه القادر بالله و فی ایام محمود بن سبکتگین رحمه الله علیه» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۳۹۶). و جامی به نقل از خواجه عبدالله نوشته: «هم وی گفته من ربیعی ام، در وقت بهار زاده ام و بهار را سخت دوست دارم. آفتاب به هفدهم درجه ثور بوده است که من زاده ام. هرگاه که آفتاب به آنجا رسد، سال من تمام گردد و آن میانه بهار بود وقت گل و ریاحین.» (جامی، ۱۸۵۸: ۳۷۹)

پدر وی اهل خلوت‌گزینی و از مریدان شریف حمزه عقیلی بوده است و ظاهراً در سنین کودکی خواجه عبدالله خانواده خود را رها می‌کند و برای همیشه به خانقاه وی می‌رود (ر. ک: همان: ۳۷۶)

سرگذشت خواجه عبدالله انصاری هم‌چون دیگر بزرگان و مشایخ متصوفه مشحون از افسانه‌هایی است که به ظن مناقب‌نویسان بیان این افسانه‌ها در روزگار پس از شیخ بر جایگاه ایشان در میان مریدان می‌افزاید. از جمله آن‌ها این است که پیرزنی اهل صفا خواب دیده که پیامبر در حیاط خانه‌ای اذان می‌گویند و چند شب بعد از آن خواجه عبدالله در همان خانه متولد می‌شود. البته در اقوالی که از خود خواجه عبدالله انصاری ذکر شده است هم نمونه‌هایی از این بزرگنمایی دیده می‌شود، مانند داستان همسر بوعاصم و دیدار وی با خضر و اینکه خضر به وی خبر می‌دهد که آوازه خواجه عبدالله همه جهان را پر می‌کند و یا اینکه وی به یاد دارد که تنها شش ماه از شیر مادر خورده، از این دست اغراق‌ها است.

آن‌طور می‌نماید که خود خواجه عبدالله نیز ازدواج کرده و نام یکی از فرزندان او جابر است. خواجه عبدالله یکی از بزرگان عرفان و تصوف است که برداشت او از عرفان کاملاً مطابق ظاهر شرع است. او سنی حنبلی مذهبی است که وصیتش به همگان این است که حنبلی شوند و به نظر می‌رسد در هواداری از مذهب خویش به دور از تعصب نبوده است.

۲- آثار خواجه عبدالله انصاری:

اگر بخواهیم از روی آثار منسوب به خواجه عبدالله انصاری قضاوت کنیم شاید بتوان از او به عنوان یکی از پرکارترین بزرگان صوفیه نام برد. «عبدالله انصاری هروی نویسنده‌ای بزرگ به شمار می‌رود ولی با وجود این تقریباً هیچ‌گاه هیچ نوشت. بیشتر آثار او که در دسترس ماست مبتنی بر یادداشت‌های طلاب و نوآموزان مجلس درس اوست، یادداشت‌هایی که انصاری به ندرت آن را بازبینی یا تنقیح می‌کرد (روان فرهادی، ۱۳۷۷: ۲۰)

از میان آثار منسوب به خواجه عبدالله انصاری صمدیان، الاربعین فی دلائل توحید، ذم الکلام واهله، منازل السائرین، طبقات الصوفیه، علل المقامات، مناجات‌نامه و مجموعه اشعار عربی و فارسی را از آثار مسلم او دانسته‌اند (ر. ک: شفیع کدکنی، ۱۳۹۴: ۱۹)

هرچند مجموعه‌ای مستقل به نام مجموعه اشعار او به چاپ نرسیده‌است و عده‌ای پژوهشگران معتقدند که خواجه عبدالله انصاری اثری مستقل به نام «مناجات‌نامه» ندارد و آنچه با عنوان «مناجات‌نامه» از او موجود است، گردآوری مناجات‌های او از دیگر آثارش است.

۳- بیان مسئله:

در آثار خواجه عبدالله انصاری می‌توان دسته‌بندی‌های متعدد را دید اما آنچه که در بررسی آثار او بسیار چشم‌گیر است، دسته‌بندی‌های سه‌گانه است که خواجه در آثار خود ارائه می‌دهد. این دسته‌بندی در صد میدان و منازل السائرین، دو اثری که در نزد محققان از آثار مسلم خواجه عبدالله انصاری محسوب می‌شود، به گونه‌ای است که ساختار و شاکله این دو کتاب را شکل داده‌است. حتی می‌توان این دسته‌بندی را در رسائل منسوب به خواجه عبدالله انصاری نیز دید. آنچه این پژوهش سعی در پاسخ به آن دارد این است که:

۱- منشأ اندیشه و تقسیم‌بندی سه‌گانه کجاست؟

۲- در نظر داشتن اندیشه سه‌گانه چه تأثیری در خوانش و درک ما از آثار خواجه عبدالله انصاری دارد؟

در مسیر این پژوهش ابتدا انواع تقسیم‌بندی در آثار خواجه عبدالله مرور می‌شود. پس از آن نمونه‌های متعددی از تقسیم‌بندی سه‌گانه در تعاریف و مفاهیم ارائه شده توسط خواجه عبدالله انصاری بیان می‌شود و نشان داده می‌شود توجه به این دسته‌بندی در تصحیح متن می‌تواند کارگشا باشد. سپس به بررسی نمونه‌هایی از این تقسیم‌بندی سه‌گانه در سجع‌های وی می‌پردازیم. در ادامه، منشأ این دسته‌بندی سه‌گانه را در اساطیر، قرآن و حدیث جستجو می‌کنیم.

۴- انواع تقسیم‌بندی در آثار خواجه عبدالله انصاری

هوشیاری و نظم ذهنی خواجه عبدالله را می‌توان در ساختار آثار و سجع‌هایی که در آن‌ها به کار گرفته‌است، مشاهده کرد. با بررسی آثار خواجه عبدالله درمی‌یابیم که او در تعریف و بیان مفاهیم از تقسیم‌بندی‌های دوتایی، سه‌تایی، چهارتایی و بیش از چهارتایی استفاده کرده‌است. به عنوان مثال در تعریف بندگی می‌گوید: «بدان که بندگی دو چیز است: تعبد حق و تعهد خلق. نبشته فرض است. آن را به خلوت به است، دیگر شرط است و آن در خلط است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۷۳) و یا در بیان مفاهیمی هم‌چون: «پیوسته سه چیز از سه چیز به فریاد است: ایمان از حرص، جان از زبان، دل از دیده» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۸۹: ۳۸۱) از دسته‌بندی سه‌تایی استفاده کرده‌است. خواجه عبدالله چهار چیز را بی‌برکت می‌خواند و می‌گوید: «بر چهار چیز برکت نبود: بر سیم جوانمردان و بر ابر تابستان و بر جنگ عاشقان و بر دولت ظالمان. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۳۱۲) و درباره علم می‌گوید: «علم پنج است: علم اشارت و علم حقیقت و علم محبت و علم معرفت و علم توحید» (همان، ۲۰۱) و دسته‌بندی‌های شش‌تایی به ندرت در کلمات و آثار او دیده می‌شود: «واعلم أنَّ القوم سته اصناف: العلماء فقد غفلوا عن الآخرة و كسلوا عن العمل بالعلم و هم فی طلب الدنيا و القبول فبذوا کتاب الله و السنه وراء ظهورهم. (همان، ۲۶۷)

یکی از اصلی‌ترین مشخصه‌های سبک خواجه عبدالله انصاری، نثر مسجع اوست. «تسجیع آن است که سخن را با بیاوند و آن سخن را مسجع و جمله‌های مشابه را قرینه می‌گویند» (همایی، ۱۳۸۴: ۴۱). همان‌گونه که از تعریف سجع

بر می‌آید، یک عبارت مسجع حداقل از دو جمله تشکیل می‌شود که به هر کدام از این جملات اصطلاحاً «قرینه» می‌گویند و در پایان هر جمله کلماتی می‌آید که در وزن، حرف روی یا هر دو مشترک باشند.

تعداد قرینه‌ها یا رکن‌های جملات مسجع حداقل از دو رکن آغاز می‌شود و در آثار خواجه عبدالله تعداد این قرینه‌ها گاه تا شش یا هفت رکن و ندرتاً بیشتر از آن می‌رسد. برای مثال در عبارت: «تذکر نتیجه تفکرست و مقام تحیر است» عبارت دو قرینه دارد و «تفکر و تحیر» را به صورت سجع متوازی به کار برده است. قرینه سه‌تایی را می‌توان در عبارت «اصل این کار یافت است نه دریافت؛ به انکار او شتافت کش نیافت، آفتاب دولت بود که بر او تافت» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۴: ۳۷۷) دید. عبارت مشهور «عبدالله گنجی بود پنهانی، کلید آن گنج به دست ابوالحسن خرقانی، تا رسیدم به آب زندگانی، چندان خوردم که نه من ماندم و نه خرقانی» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۴: ۳۹۰) نمونه‌ای از جملات مسجع خواجه عبدالله است که در پایان هر چهار جمله آن چهار کلمه که داری صنعت سجع متوازی است، قرار گرفته است.

۵- تقسیم‌بندی سه‌گانه در نظر محققان

تقسیمات سه‌گانه نظر دیگر محققان را به خود جلب کرده است و هر کدام توجیهی برای این امر آورده‌اند. در دیدگاه برخی از محققان این تقسیم‌بندی سه‌گانه باعث می‌شود تا حالات سالک به خوبی توصیف شود و «برای عارفی چون خواجه عبدالله پر کردن جدول لحظه‌ها و حالات سالک بر مبنای این نگاه سه بخشی، کار دشواری نبوده است و احاطه او بر قرآن و معارف قرآنی درین کار به یاری او آمده است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۸۶). دراین برداشت، تلویحاً به این نکته اشاره شده است که منبع و آبشخور فکری خواجه عبدالله انصاری قرآن و معارف قرآنی بوده است اما به اینکه این طرح سه‌گانه چگونه به نوشته‌های خواجه عبدالله راه یافته است سخنی به میان نیامده است.

توجیه عبدالغفور روان فرهادی نیت فراهم آمدن کتاب صد میدان را تعلیم به مریدان دانسته است و این تقسیمات سه‌گانه را راهکار خواجه برای به یادسپاری آسان مطالب دانسته است (ر. ک: روان فرهادی، ۱۳۷۷: ۶۷) و البته باب منازل السائرین نیز همین است «غرض اصلی انصاری در منازل نیز (مانند صد میدان) تعلیم شاگردان و مریدان بود. همین‌طور، این رساله با فصل‌ها و بخش‌ها و اجزای اصلی‌تر و فرعی‌تری که دارد، از ویژگی‌های معمول کتاب یادیار یا کمک حافظه برخوردار است. برای آنکه حفظ مطالب درسی آسان‌تر شود، تقسیم‌بندی اصلی متن داده‌ی است در حالیکه هر باب ده قسمتی به سه قسمت و هر قسمت به سه قسمت فرعی‌تر تقسیم شده است» (همان: ۸۳) در واقع روان فرهادی با مقایسه میان این دو متن و دیگر متون صوفیانه و حتی دیگر آثار خود خواجه عبدالله انصاری به این نتیجه رسیده است.

۶- تقسیم‌بندی سه‌تایی در صد میدان و منازل السائرین

دو رساله صد میدان و منازل السائرین از جمله آثار مسلم خواجه است که بر اساس نظام سه‌تایی شکل گرفته است. صد میدان از مهم‌ترین آثار تصوف اسلامی در فارسی است که شاگردی از شاگردان شیخ الاسلام خواجه عبدالله انصاری آن را از گفتارهای خواجه و به روش املاء و تقریر وی نوشته است. شفیع کدکنی در باب شیوه پدیدآمدن این کتاب

می‌نویسد: «صد میدان تألیف انصاری نیست ولی تحریر مجالس عارفانه اوست که با تغییرات فاحش، امروز به دست ما رسیده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۸۶) و ظاهراً در تاریخ اول محرم سال ۴۴۸ هجری نوشتن آن را آغاز کرده است. صد میدان همان‌گونه که از شخصیت متشرع خواجه عبدالله بر می‌آید از کتاب‌های تصوف تشریعی است که مراحل سیروسلوک را از توبه شروع و به بقا ختم می‌کند و در هر میدان استشهادی از آیات قرآنی می‌آورد. منازل السائرین اثری است به عربی که هم‌چون صد میدان در سلوک عملی نوشته شده‌است و به گفته برخی از محققان این کتاب «بیست و پنج سال پس از صد میدان تألیف شد. مراحل معنوی در منازل السائرین با ترتیب این مراحل در صد میدان، تکامل آراء انصاری را در اواخر عمر یعنی هفت سال پیش از درگذشتش، نشان می‌دهد. (روان فرهادی، ۱۳۷۷: ۸۲)

جدا از مضمون کتاب آنچه که در نگاه اول توجه خواننده این دو اثر را به خود جلب می‌کند، دسته‌بندی سه تایی خواجه در این دو اثر است. برای نمونه خواجه عبدالله در میدان سی و دوم می‌گوید «تواضع فرو ایستادن است حق را و آن سه چیز است: حق را جل جلاله و دین را و اولیای وی را اما تواضع دین وی را سه چیز است: رأی خود را برابر گفت وی باز نداربیر سر رسول وی اسنادی نجویی و [بر دشمن] خویش حق را رد نکنی. تواضع اولیا را سه چیز است...» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۱: ۱۰۱) و در منازل السائرین هم شیوه او به همین‌گونه است برای نمونه در پس از تعریف علم آن را به سه درجه تقسیم کرده‌است: «العلم ما قام بدلیل و رفع الجهل و هو علی ثلاث درجات. الدرجة الأولى: علمٌ جلی، یقع بعیان، أو استقاضه صحیحه أو صحه تجربه قدیمه و الدرجة الثانية: علم خفی، ینب فی الاسرار الطاهره، من الابزار الزکیه، بماء الرياضه الخاصه و یظهر فی الأنفاس الصادقه لأهل الهمه العالیه... و الدرجة الثالثه علم لدنی، إسناده وجوده و...» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: ۱۶۱)

۷- تقسیم‌بندی سه تایی در دیگر آثار منسوب به خواجه عبدالله

محمد سرور مولایی در مقدمه رسائل فارسی خواجه عبدالله انصاری درباره محبت‌نامه می‌نویسد: «محبت‌نامه از نظر ساختمان کلی به صد میدان مشابهت دارد... و یادآور قول پیر هرات است در میدان صد و یکم که گفت این صد میدان در یک وادی (وادی محبت) غرق است» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: صد و شصت و پنج) اگرچه که ایشان منظور خویش را از شباهت ساختاری بیان نکرده‌اند اما ذهن مخاطب با خواندن این عبارت منصرف به ساختار سه‌گانه صد میدان می‌شود و برای خواننده‌ای ناآشنا با محبت‌نامه این‌گونه تداعی می‌شود که این اثر نیز چون صد میدان ساختاری با تقسیم‌بندی سه‌تایی دارد.

از میان دیباجه و بیست و هشت باب این کتاب باب محبت و باب ذکر به صورت تقسیم‌بندی سه‌گانه بیان شده‌است. باب محبت با عبارت‌های مسجع سه تایی آغاز می‌شود و در ادامه محبت این‌گونه تعریف می‌شود: «اما محبت سه است: محبتی است علتی و محبتی است خلقی و محبتی است حقیقی. علتی هواست و خلقی قضااست و حقیقی عطااست. محبت که از علت خیزد در نفس نزول کند و نفس را پست کند و خلقی در آن جانب قصد کند و حقیقی او را هست کند» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: ۳۴۲). باب با چهار جمله مسجع و آمدن چهار بیت شعر فارسی به پایان می‌رسد.

از دیگر باب‌های این رساله که در آن تقسیم‌بندی سه تایی دیده می‌شود باب ذکر است. این باب با یک جمله مسجع و یک بیت شعر فارسی آغاز می‌شود و در آن ذکر اینگونه تقسیم‌بندی شده است: «ذکر سه است: ذکر به لسان و ذکر به جنان و ذکر جان. ذکر به لسان عادت است و ذکر جنان عبادتست و ذکر جان سعادتست. آنکه در عالم جسم باشد ذکر وی عادتست و آنکه در عالم صفات است یاد او عبادتست و آنکه در عالم ذات است یاد او نجات است» (همان: ۳۴۶) باب ذکر با بیان توضیحات مسجع درباره ذکر و یک رباعی به پایان می‌رسد.

در میان دیگر باب‌های این رساله تنها باب بکاء داری تقسیم‌بندی شش‌گانه است و در سایر باب‌ها اثری از نظام دسته‌بندی و تقسیم مفاهیم دیده نمی‌شود و شاید به همین دلیل است مصحح کتاب در ادامه اشاره به شباهت ساختاری میان صد میدان و محبت‌نامه می‌نویسد: «اما از نظر بیان شیوه ایجاز که در صد میدان برگزیده شده است در این رساله (منظور محبت‌نامه) به سبب گستردگی میدان سخن، تفضیلی و توصیفی است» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: صد و شصت و پنج)

یکی دیگر از رسائل منسوب به خواجه عبدالله انصاری رساله «سؤال دل از جان» است و این رساله اینگونه آغاز می‌شود: ««هو» «هذا» «الذی» سه اشارت کرد به خود:

«هو» نشان دادنست، «هذا» انس پیوستن، «الذی» شاخ و تخم مهر پیوستن است.

«هذا» میوه دوستی بیرون آوردنست. «هو» گفت کیم تا شاد بی، «الذی» گفت آن کیم تا آزاد بی،

«هذا» گفت آن توام تا گستاخ بی. «هو» در «نیست» «هست» پیدا کردنست، «الذی» همت مرید یکتا کردنست،

«هذا» در لطف واکرندنست «هو» پیدا شد، صبح آشنایی دمید، «الذی» آشکار [شد] ستاره روز بدروشید، «هذا» پیدا

شد آفتاب وصل تابید «هو» نه چیز گذاشت نه کس، «الذی» یکی او ماند و بس.

«هذا» بلاغ گوش را رسالت، عاقبت آن به بهشت حوالت. به من از من گوی و از من درمن نگر، از من به من نیوش

و از حد بمه گذر، با من باش و یک ساعت بمه آسای، همه من بین و خویشان مستای» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۸۹:

۳۷۵)

با توجه به ترتیب جملات به نظر می‌رسد سه کلمه اول باید به ترتیب «هو»، «الذی» و «هذا» می‌آمد و با توجه به

این نظم در جمله‌ای که بلافاصله پس از سه کلمه آمده است؛ یکی از عبارت‌هایی که با «هذا» ذکر شده، اضافه می‌نماید.

اگر به ترتیب قرار گرفتن سه کلمه اول و پس از آن به شیوه شکل‌گیری جملات دقت کنیم می‌بینیم که الگوی

شکل‌گیری این جملات همان است که در بالا ذکر کردیم اما متأسفانه به دلیل بی‌توجهی مصحح به این الگو متن

در کتاب کمی نامرتب است. اشتباه دیگری که در چاپ کتاب به چشم می‌خورد و شاید ایرادی ویرایشی باشد، جدای

از آنکه میان دو جزء واژه بدروشید فاصله افتاده، این است که در ترتیب سه‌گانه آخر «هذا» به یک سطر پایین‌تر منتقل

شده است در صورتی که باید در ادامه مطلب قرار می‌گرفت. در واقع ما در ابتدای رساله سؤال دل از جان با یک ساختار

سه‌گانه مواجه هستیم. پس از این ساختار سه‌گانه مطالب در قالب جملات مسجع بیان شده است و با شروع پرسش

دل از جان، مجدداً این ساختار سه‌تایی در متن ظهور می‌یابد و تا آخرین سؤال دل از جان ادامه می‌یابد.

نمود دیگر این تقسیم‌بندی سه‌تایی در رساله سؤال دل از جان در تفسیر مؤلف از عشق است. سه حرف بودن

کلمه «عشق» مؤلف را به تأویل این کلمه در قالب دسته‌های سه تایی سوق می‌دهد: «عشق سه حرفست عین و شین و

قاف. از عینش علم زاید و از شین شرم و از قاف انصاف... عین از عیان است و شین از شهودست و قاف از قرب» (همان: ۳۸۴)

در بند بعدی این رساله، تفسیر مؤلف از سه کلمه قرب، عیان و شهود در قالب سجع‌هایی با سه قرینه بیان شده‌است: «قاف از قرب است و قرب نصیب دلست، پس دل را از دیده چه باک که مقصود حاصل است» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: ۳۸۴) در این بخش آمدن فعل «است» به صورت ردیف در پایان قرینه‌ها، ضعف موسیقایی حاصل از کلمات نبود کلمات مسجع را جبران کرده‌است و در ادامه تفسیر خود می‌گوید: «عیان سیل است که روی در دریای لطف دارد، شهود جوهریست که غیرت ویرا در صدف دارد، قرب نواختیست که غیرت ویرا در کنف دارد» (همان)

در کنار این تعاریف که به صورت دسته‌بندی‌های سه‌تایی بیان شده‌است؛ نوعی دیگر از ظهور عدد سه در این رساله می‌توان دید و آن این است که مؤلف مقصود و هدف خود از بیان مطلب را در سه چیز خلاصه می‌کند مانند: «بنای اعمال عبدالله سه چیز است: اثبات حقیقت بی‌افراط و نفی تشبیه و تعلیل و تعطیل و بر ظاهر رفتن بی‌تخلیط» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: ۳۹۲) از دیگر نمونه‌های این روش در این رساله عبارت است از: «اخلاص سه چیز است: بیمی از گناه بازدارند، گوارنده همه شادی هیچ اندوه نه، دوست با جانان هیچ اندوه نه» (همان: ۳۸۷)

«پیوسته سه چیز از سه چیز به فریاد است، ایمان از حرص، جان از زبان، دل از دیده» (همان: ۳۸۱)
«تا سه چیز بشناختم هول سه چیز از ما بشد: تا زهر فراق بشناختم تلخی دوزخ فراموش شد، تا عیش صحبت بشناختم عیش بهشت فراموش شد تا بهای نزدیکی بشناختم هول عرصات فراموش شد» (همان: ۳۸۶)
«هیچ کس از دوستان او این راه را نبرید تا سه چیز بهم ندید: از سلطان نفس رسته و دلی با مولی پیوسته و سر به اطلاع حق آراسته» (همان: ۳۸۷)

«یافت رضای حق در سه چیز است اول شکستن گام دویم از پیش برداشتن گام و سیم گم کردن گام» (همان)
«بدان که طهارت سه چیز است: یکی طهارت تن و دویم طهارت دل و یکی طهارت جان» (همان)
از دیگر رسائل فارسی منسوب به خواجه عبدالله که در آن می‌توان این تقسیم‌بندی سه‌گانه را مشاهده کرد، رساله ذکر است. مؤلف در ذیل عنوان ذکر مزدور و عارف و صوفی مردم را از نظر دیدگاه به تصوف به سه دسته تقسیم می‌کند: «امروز خود قومی‌اند برین کار به انکار و قومی‌اند مشغول ازین کار و قومی‌اند در سر این کار، او که بر این کار به انکار است او مزدور است و او که از این کار مشغول است مغرور است و او که در سر این کار است غرقه نور است. مزدور امروز در ضمان معونت است و عارف در ظل عنایت از صوفی خود نتوان کرد حکایت» (همان: ۴۰۰)
همان‌گونه که از عنوان این بخش بر می‌آید این تقسیم‌بندی سه‌گانه در تمام این بخش ادامه می‌یابد و از میان هشت بند این بخش، در سه بند آن، که یک بند مناحات است، این تقسیم‌بندی سه‌گانه دیده نمی‌شود.

در ذیل عنوان «ایمان» نیز این تقسیم‌بندی سه‌گانه دیده می‌شود: «ایمان سه وجه است: بیم است و امید است و مهر است. بیم چنان باید ترا از معصیت باز دارد و امید چنان باید که ترا بر طاعت دارد و مهر چنان باید که در دل تو تخم خدمت کارد» (همان: ۴۱۴)

و در همین رساله وجد را اینگونه تعریف می‌کند: «وجد آن است که سه چیز بود که او را شادی نماند جز یکی و مراد نماند جز یکی و هیچ نماند مگر یکی» (همان: ۴۱۵)

در رساله ذکر نیز، هم‌چون رساله سؤال دل از جان، مفاهیم ذهنی خود را در سه مصداق خلاصه می‌کند مانند: «او که از باب سخم می‌گوید او را سه نشان است... یکی هیبت قرب و دیگر حلاوت مهر و سدیگر ملاحظت نظر» (همان: ۴۰۲)

«خیر نیست مگر در صحبت سه تن: اول عالمی که ترا از عیب باز دارد و بر هنر دارد دیگر درویشی که در صحبت وی متواضع بی و به خیرات بیونندی و سدیگر خداوند دلی که بر سر وی ابر رحمت بارد مگر از آن چیزی بر تو بارد» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: ۴۱۲)

در رساله‌ای که با عنوان «من مقاله فی الموعظه» در جلد دوم رسائل فارسی خواجه عبدالله چاپ شده است. بهار اینگونه تعریف شده است: «بهار سه بهار است: بهار تن و بهار دل و بهار جان. بهار تن ادب است و بهار دل وفاست و بهار جان بقاست. بهاریست این جهان و آن روانی کار است و جوانی بهاریست آن جهانی و آن نعیمی است جاودانی سدیگر بهاریست نهانی و آن دیدن دوست جاودانی» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲، ج ۲: ۴۹۶)

نوع دیگری از تقسیم‌بندی‌های سه‌گانه در آثار منسوب به خواجه عبدالله انصاری دیده می‌شود و آن بدین گونه است که خواجه ابتدا سه مفهوم یا کلمه را بیان می‌کند و سپس به ترتیب (حالتی شبیه به لف و نشر مرتب) هر کدام را توضیح می‌دهد. عباراتی که در پی خواهد آمد نمونه این دسته‌بندی است:

«نفس بسته پاداش و جزاست، دل در آرزوی مهر و وفاست، جان آن یگانه را یکتاست.

نفس تا با بیم همراه است منزل او ادب است، دل گرفتار مهرست، در طلب است، جان از روز بلی و از در شادی و طرب است.

نفس حمال خدمت [است] دل وعای محبت است، جان خزانه محبت است...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۳۷)

۸- سجع‌های سه‌گانه در آثار خواجه عبدالله انصاری

در آثار خواجه عبدالله انصاری، علاوه بر آنچه که تا کنون به عنوان تقسیم‌بندی سه‌گانه بیان شد، عبارات‌های مسجعی دیده می‌شود که به سه رکن یا سه قرینه تقسیم شده است. «اسجاعی که خواجه عبدالله آورده است، نوعی است از شعر، زیرا عبارات او بیشتر قرینه‌هائست مزدوج، مرصع و مسجع که گاهی به تقلید ترانه‌های هشت هجایی و قافیه‌دار عهد ساسانی سه لختی است که عرب در ارجوزه‌های قدیم خود از آن‌ها تقلید می‌کرده (بهار، ۱۳۸۴، ج ۲: ۲۴۱). با توجه به این نظریه استفاده خواجه عبدالله از سجع‌های سه‌رکنی اگر با واسطه تقلیدی از اشعار هجایی ساسانی است و حائز اهمیت است.

به صورت معمول جملات مسجع آن است که در پایان هر سه قرینه سجع بیاید مانند نمونه‌های زیر:

«صفات بشریت به تمامت فراموش کن و حلقه نیستی در گوش کن پس شراب یاد او نوش کن» (خواجه عبدالله

انصاری، ۱۳۹۲: ۳۴۶)

«آنکه به علت خواست خویش معلومست و آنکه می‌خواهد در مؤنت مشغولست و این هر دو در راه درویش

فضولست» (همان: ۳۴۹)

علتی هواست و خلقی قضااست و حقیقی عطاست (همان)

«مرید را چاره‌ای نیست از عالمی محقق که ویرا برین طریق دلالت کند تا از سخن وی طلب گیرد و از سیرت وی ادب گیرد و دیدار وی سبب گیرد» (همان: ۴۱۶)

اما گاهی قرار گرفتن کلمات مسجع در پایان قرینه‌ها رعایت نمی‌شود و یا در دو قرینه رعایت شده و قرینه‌ها توسط کلمه‌ای که عیناً در پایان تکرار شده به هم متصل می‌شوند مانند: «تواجد کار دل است و وجد صفت جان است و وجود کاری بیرون از هر دوانست» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۲: ۳۶۲) که در این نمونه فعل «است» قرینه‌ها را به هم مرتبط می‌کند و یا در مثال «ای جوانمرد دل تنگ مکن که وصال نزدیکست آفتاب مهر نزدیکست اگرچه شب فراق تاریکست» (همان: ۴۱۶) دو «نزدیک است» بار موسیقایی عبارات مسجع را به دوش می‌کشد.

مناجات‌های خواجه عبدالله یکی دیگر از عرصه‌ها مهم ظهور سخنان مسجع اوست. در مقدمه کتاب «مجموعه رسائل فارسی خواجه عبدالله» آمده‌است: «از مناجات‌های دو رکنی که بگذریم شمار مناجات‌های سه رکنی بیشتر از چهار رکنی و پنج و شش رکنی است» (همان: چهل و پنج) نمونه‌هایی از مناجات‌های سه رکنی منسوب به خواجه عبدالله عبارت است از:

«الهی عاجز و سرگردانم نه آنچه دارم دانم و نه آنچه دارم» (همان: ۳۸۸ و ۴۱۷)

«الهی اگر با تو سازیم گویی دیوانه است و اگر با خلق سازیم گویی بیگانه است این چه سودا و کار است که رهی را با تو در میانه است» (همان: ۴۰۶)

«الهی خشم بر بیگانگان است و رشک بر دوستان است اما عتاب در میان است» (همان)

«الهی اگر شمار توبه درد من راست می‌آید من بیشم و اگر حساب تو با مایه‌داران است من درویشم و گر من در من بندی من نه به دست خویشم» (همان: ۴۲۴)

«الهی اگر در تو می‌نگرم می‌نازم و اگر به خود می‌نگرم بی‌نیازم و اگر با نفس می‌نگرم می‌گدازم» (همان: ۴۲۶)

گاهی نیز اشاره مستقیم به عدد سه در مناجات‌ها دیده می‌شود مانند: «الهی سه چیز ما را کرامت کن، صمت تن و فراغت دل، صفای وقت و سه چیز از ما دور دار محرومی در وقت بار و رسوایی در وقت شمار و خجلی در وقت دیدار» (همان: ۳۸۵)

۹- سه گانه اندیشی خواجه عبدالله انصاری حلقه واسط

پیش از صد میدان و منازل السائرین، کتاب دیگری با نظم دسته‌بندی سه‌تایی نوشته شده‌است و آن نهج الخاص ابومنصور اصفهانی است.

ابومعمر احمد محمد بن زیاد اصفهانی (۳۳۵-۴۱۸) در اصفهان به دنیا آمد و تحصیلات خود را در همین شهر به پایان رسانید. با فراگرفتن علوم ظاهری و حدیث به سیر و سلوک عرفانی نیز را روی آورد و تصوف او، به تصوف مشایخ بغداد به‌ویژه جنید نزدیک بود. ابومنصور یک صوفی که می‌توان او را در زمره مدافعان جدی سنت قرار داد و حنبلی مذهب است (ر. ک: ابومنصور اصفهانی، ۱۳۶۷: ۹۸-۹۹)

نهج الخاص «اثری است نسبتاً کوتاه مشتمل بر یک مقدمه و یک خاتمه و چهل باب. ابواب چهل‌گانه درباره احوال و مقامات صوفیانه است. نام کتاب دقیقاً به موضوع آن اشاره می‌کند» (همان: ۱۰۴) ابومنصور در این کتاب در صدد معنا

کردن اصطلاحات صوفیه برنیامده‌است بلکه هر کدام از آن‌ها رابه سه مقام با مرتبه تقسیم کرده‌است و پس از این تقسیم‌بندی آفات هر یک را ذکر کرده‌است.

اگر چه که خواجه عبدالله انصاری هیچگاه ابومنصور اصفهانی را ندیده‌است؛ اما به شهادت کتاب طبقات الصوفیه می‌توان فهمید که خواجه با ابومنصور آشنایی داشته‌است و در کتاب خود او را اینگونه معرفی می‌کند: «معمربه اصفهان بوده، شیخ سپاهان، سید بوده و امام به علوم ظاهر و علوم حقایق، یگانه مشایخ در وقت خود، حنبلی مذهب، سنی. شیخ الاسلام گفت که: ازین مقامات‌ها که کرده‌اند، هیچ‌کس از وی به نکرده است که بیشتر حکایت می‌کنند، و سخن صوفیان از وجود و ذوق و دیدار باید گفت نه از حکایت. وی را سخن است. نیکو، صاحب تصانیف است، کتاب «نهج الخاص» کرده درین باب و کتاب «اربعین صوفیان»، سخت نیکو، و کتاب «غربت» و در کتاب «غربت» حکایت کند از مردی که گفت: وجدنا اصحاب الغایات فی هذا الأمراء فرادا. و در کتاب «نهج الخاص» گوید که: اخلاص در سه چیز است: در توحید و در احوال و در افعال» (خواجه عبدالله انصاری، ۱۳۹۶: ۵۴۰)

باید پذیرفت که رابطه میان خواجه عبدالله با ابومنصور رابطه‌ای علمی و معنوی بوده‌است. اگر چه این دو از نظر مسلک صوفیانه، متعلق به دو مکتب متفاوت بودند اما «آثار ابومنصور یکی از نخستین منابع ما در تاریخ تصوف حنبلی محسوب می‌شود و این آثار بی‌تردید در صوفیان حنبلی پس از ابومنصور به خصوص خواجه عبدالله انصاری تأثیر داشته‌است» (ابومنصور اصفهانی، ۱۳۶۷: ۱۰۰) گذشته از این خواجه عبدالله و ابومنصور وجوه مشترک زیادی با هم دارند از جمله اینکه هر دو حنبلی هستند، بزرگترین استادان هر دو از عالمان علم حدیث بودند و هر دو به روایت حدیث اشتغال داشته‌اند و در کنار آن به سیر و سلوک صوفیانه هم پرداخته‌اند.

اما سابقه این تقسیم‌بندی سه‌گانه به پیش از خواجه عبدالله و ابومنصور می‌رسد. خواجه عبدالله انصاری در کلمات خود به اقوالی از حارث محاسبی، ابوبکر رواق و ابوعلی سیاه استناد می‌جوید که در آن‌ها از دسته‌بندی سه‌گانه استفاده شده‌است (ر. ک: شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۴: ۲۷۰-۲۷۱-۲۹۱). علاوه بر اینها در رساله المسترشدین از حارث محاسبی، الفراغ ابوسعید خراز و گفتارهای نقل شده از سلام ابن ابی مطیع و ابراهیم ادهم می‌توان این دسته‌بندی سه‌گانه را دید. (ر. ک: پورجوادی، ۱۳۸۵: ۱۷۲)

«ملا مت سه روی دارد: یک روی در خلق و یک روی در عاشق و یک روی در معشوق، آن روی که در عاشق دارد صمصام غیرت معشوقست تا باغیار باز نگرزد، و آن روی که در عاشق دارد صمصام غیرت وقتست تا بخود وانگرزد و آن روی که در معشوق دارد صمصام غیرت عشقست تا قوت هم از عشق خورد و بسته طمع نگرزد» (غزالی، ۱۳۹۲: ۱۲).

در آثار پس از خواجه عبدالله انصاری نیز این توجه به صورت کم و بیش دیده می‌شود. برای مثال مولانا جلال‌الدین در ابتدای دفتر سوم به اهمیت عدد سه اشاره می‌کند و خطاب به حسام‌الدین چلیپی می‌گوید:

ای ضیاءالحق، حسام‌الدین بیار این سوم دفتر که سنت شد سه بار

(مولوی، ۱۳۹۶: ۴۹۱)

که اشاره مبتنی است بر روایات متعدد از پیامبر-که ما در مبحث منشأ سه‌گانه اندیشی در قرآن و حدیث به آن پرداخته‌ایم - که در آن به عدد سه اشاره شده‌است و برای نمونه می‌توان به حدیث «کان اذا تکلم بکلمه اعادها ثلاثاً

حتی تفهم عنه و اذا اتی قوم فسلم علیهم سلم علیهم ثلاثاً» (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۲۴۵) و یا در رساله سپهسالار خوف به سبک خواجه عبدالله به سه قسم تقسیم شده است «حقیقت خوف بر سه قسم است: خوف عام و خوف خاص و خوف اخص. خوف عام از خشیت کثرت معاصی و ارتکاب گناه و بیم خطاب و عقاب است و خوف خواص از بیم هبوط و بعد از مقام قرب و خوف اخص از کمال ادب نفس و غایت قرب است» (سپهسالار، ۱۳۹۵: ۱۵۹) و یا به اهمیت عدد سه در روزه گرفتن اهل تقوی اشاره شده است: «از ارکان اسلام مدت یک سال و یک ماه صوم بود، اهل تقوی سه ماهه دارند و سه روزه و سه هفته کما بیش اما افطار کنند» (همان: ۱۳۶) و اینکه فریدون سپهسالار اساس کتاب خود را بر این تقسیم‌بندی سه‌گانه گذاشته است (ر. ک: همان: ۹۳).

در میان کتب نگاشته شده پس از خواجه عبدالله، شاید تفسیر کشف‌الاسرار و عده‌الابرار از میبندی بیش از هر کتاب دیگری تحت تأثیر این تقسیم‌بندی سه‌گانه بوده است. او در ابتدای کتاب این سه‌گانه اندیشی به عنوان شرط نگارش کتاب معرفی می‌کند و می‌گوید «شرط ما در این کتاب آنست که مجلسها سازیم در آیات قرآن بر ولا، و در هر مجلس سه نوبت سخن گوئیم:

اول: پارسی ظاهر، بر وجهی که هم اشارت بمعنی دارد و هم در عبارت غایت ایجاز بود. دیگر نوبت: تفسیر گوئیم و وجوه معانی و قراءات مشهوره، و سبب نزول، و بیان احکام، و ذکر اخبار و آثار، و نوادر که تعلق بآیت دارد، و وجوه و نظائر و ما یجری مجراه. سه دیگر نوبت: رموز عارفان و اشارات صوفیان، و لطائف مذکران، اکنون بتوفیق الهی و تیسیر ربّانی در آن خوض کنیم» (میبندی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱) و یا بحث از اسماء الله می‌گوید: «اگر کسی گوید نامهای خدا فراوانند در نصوص کتاب و سنت و همه بزرگوارند و ازلی و پاک و نیکو چه حکمت را ایتاء قرآن عظیم باین سه نام کرد؟ و از همه این اختیار کرد و برین نیفزود؟ جواب آنست که دو معنی را این سه نام اختیار کرد و بر آن اقتصار افتاد: یکی که تا کار بر بندگان خود در نام خود آسان کند و از ثواب ایشان هی چیز نکاهد، دانست که ایشان طاقت ذکر و حفظ آن نام‌های فراوان ندارند، و اگر بعضی توانند بیشترین آنند که درمانند، و در حسرت فوت آن بمانند، پس معانی آن نامها درین سه نام جمع کرده و معانی آن سه قسم است: - قسمی جلال و هیبت راست، قسمتی نعمت و تربیت راست، قسمی رحمت و مغفرت راست. هر چه جلال و هیبت است در نام - الله - تعبیه کرد، و هر چه نعمت و تربیت است در نام - رحمن - هر چه رحمت و مغفرت است در نام - رحیم - تا گفتن آن بر بنده آسان باشد و ثواب وی فراوان، و رأفت و رحمت الله بر وی بی‌کران.» (همان: ۲۸) و یا این عبارت او که بسیار یادآور عبارات خواجه عبدالله است که «این جوانمرد در اشراب شوق دادند و با شرم‌هام [کذا فی الاصل] دیدار کردند تا از خود فانی شد. یکی شنید و یکی دید و بیکی رسید. چه شنید و چه دید و بچه رسید؟ ذکر حق شنید، چراغ آشنایی دید، و با روز نخستین رسید. اجابت لطف شنید، توقیع دوستی دید، و بدوستی لم یزل رسید. این جوانمرد اول نشانی یافت بی دل شد، پس باز یافت همه دل شد، پس دوست دید و در سر دل شد.» (همان: ۳۱)

۱۰- منشأ تقسیم‌بندی سه‌گانه:

با توجه به پژوهش‌های انجام شده، قرآن و حدیث یکی از اساسی‌ترین آبخشورها در عرفان اسلامی است و این امر در آثار شخصی مانند خواجه عبدالله انصاری که خود محدث و مفسر بوده است، تقویت می‌شود اما آبخشورهای این

تقسیم‌بندی سه‌گانه تنها قرآن و حدیث نیست بلکه می‌توان برای آن سابقه‌ای نمادین و اسطوره‌ای نیز در نظر گرفت. بنابراین به طور کلی دو منشأ برای این سه‌گانه اندیشی در نظر گرفته شد:

۱- سابقه عدد سه در ایران پیش از اسلام

۲- قرآن و احادیث نبوی

۱-۱- سابقه عدد سه در ایران پیش از اسلام

به نظر می‌رسد عدد سه در میان اقوام و ملل مختلف عددی بنیادین محسوب می‌شود و می‌توان ردپای این عدد را در اسطوره‌های اقوام و ادیان از جمله اساطیر چین و یونان و مذهب دائویی، آیین‌های بودایی و هندو و دین مسیحیت جستجو کرد.

وجه مشترک این عدد در میان تمام اقوام در این است که «سه نشانگر نظامی فکری و روحی در ارتباط با خداوند، کیهان و آدمی است. موجود زنده از سه واحد ترکیب شده و افزایش یک به دو است و در این حالت وحدت زمین و آسمان را ایجاد می‌کند. سه به عنوان عدد طاق اول، اغلب عدد آسمان ملحوظ می‌شود و دو عدد زمین زیرا یک در درون این دو قطب جای دارد» (شوالیه، ۱۳۸۸: ۶۶۳)

در میان اقوام آریایی عدد سه از جایگاه خاصی دارد. در ریگ‌وداها اشاره‌ای به نظام سه وارناه (varnah)، به معنای سه طبقه اجتماعی که شامل کاهنان، جنگجویان و طایفه کلان شبانان و سه گروه انسانی که مقدمه به وجود آمدن این سه طبقه شده‌است، به چشم می‌خورد. (ر. ک: ستاری، ۱۳۹۱: ۳)

این دسته‌بندی سه‌گانه در تمام شئون اقوام آریایی وجود داشته تا آنجا که دومزیل (Dumézil) با کنار هم قرار دادن این شباهت‌ها نظریه نظام سه کنش را مطرح کرده‌است. این کنش‌ها عبارت است از:

۱- اداره اسرارآمیز و در عین حال قاعده‌مند جهان.

۲- عملکرد نیروی جسمانی و اساساً قدرت که منحصرراً رزمی نیست.

۳- باروری و تأثیرات گوناگون از قبیل خرمی، آبادانی، تندرستی، طول عمر و....

دومزیل این کنش سه‌گانه را به صورت مضمونی تکرار شونده توصیف می‌کند که زیر بنای تمام اندیشه‌های اجتماعی و دینی قوم هند و اروپایی است به واقع دومزیل معتقد است که حیات جامعه آریایی وابسته به همکاری این کنش سه‌گانه داری سلسله مراتب است. «به نظر می‌رسد این ایدئولوژی سه‌گانه تنها در سطح و رویه جامعه ظهور نمی‌کند بلکه به صورت مستتر در الهیات، اساطیر، حماسه و حتی در تاریخ یا آنچه تاریخ تصور می‌شود، منعکس می‌گردد» (ستاری، ۱۳۹۲: ۴۸)

این تقسیم‌بندی سه‌گانه را می‌توان در طبقه‌بندی اساسی‌ترین گروه‌های خدایان نیز دید. «اسناد و مدارکی در دست است که ثابت می‌کند این ساختارها با همان خدایان و همان نام‌ها نه فقط در عصر وداها بلکه در دوران ماقبل وداها نیز وجود داشته است. در واقع برادران هندیان یعنی «هندیان هم‌تبار» (para- India) که در نیمه نخست هزاره پیش از میلاد یا در حدود نیمه دوم آن هزاره به جانب غرب، به سوی فرات و مدیترانه روانه شدند... نیز به همان ساختار سه

بخشی پایبند بودند» (همان، ۱۳۹۱: ۹) و سرایندگان مقدس این کنش‌ها را با سه‌گانه‌های دیگر و خاصه تقسیم جهان به سه بخش آسمان (شاید واژه درست‌تر پوشش و غلاف زمین باشد)، جو و زمین مربوط می‌کنند. در آیین زرتشت با سه جمله کلیدی پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک روبه‌رو می‌شویم و «در بخش‌های مختلف اوستا، وقتی در باب آیین‌ها و موضوعات اخلاقی است، اشارات بسیار به عدد سه شده‌است، که همواره نماد سه جمله رمز دین مزدایی است» (شوالیه، ۱۳۸۸: ۶۶۵).

سه‌گانگی را می‌توان در الهیات روم و خدایان روم باستان نیز دید. خدایان روم باستان، خدایان سه‌گانه‌ای هستند که از نظر اهمیت دارای سلسه مراتبی از نظر اهمیت هستند و کاهنی بزرگ (flamine) در خدمت آنهاست و هر چقدر به عقب باز گردیم در رأس جامعه روحانیان سه کاهن بزرگ (flamines majores) دیده می‌شود. علاوه بر یونانیان می‌توان این الگو را در «قضاوت پاریس در ایرلند، در اسطوره اقوام ایزد تباری که یکی پس از دیگری آن سرزمین را اشغال می‌کند؛ در قفقاز در قصه قومی هندواروپایی به نام اوست (ossete) در باب منازعات سه خانواده افسانه‌ای با نام‌های شگفت که به ترتیب بر سه دسته مردم دلالت دارند: هوشمندان، نیرومندان و توانگران» (همان، ۱۳۹۲: ۵۱) سه به عنوان عدد کمال در آیین‌های قربانی یونان باستان ظهور می‌یابد. «در موقعیت‌های خاصی سه حیوان به مانند خوک، گوسفند و گوساله یا خوک، اسب و قوچ به رب‌النوع تقدیم می‌شد» (شیمل، ۱۳۹۷: ۸۲).

ظاهراً دومی‌ترین این کنش‌های سه‌گانه را مختص اقوام هندواروپایی می‌داند و معتقد است این کنش‌های سه‌گانه در اقوام غیر آریایی و اقوامی که تأثیر فرهنگی از این قوم نگرفته‌اند مانند اقوام سامی، اقوامی که در سیبری و چین می‌زیسته‌اند، به عنوان رکن و اساس و مسلک زندگی ایشان وجود نبوده‌است.

اما همان‌طور که پیش از این اشاره شد در برخی اساطیر و اعتقادات این اقوام می‌توان عدد سه را دید برای مثال اعراب قبل از اسلام برای پیدا کردن فرد گمشده یا یافتن مکانی و یا گنجی به سه تیر تفأل می‌زدند و یا در میان اعراب پس از اسلام مرسوم بوده‌است زمانی که در تعیین جهت قبله و یا انتخاب راهی دچار تردید می‌شوند سه بار دو خود می‌چرخیدند و در سومین چرخش، سمتی که صورت به آن جهت است را انتخاب می‌کردند «این سه بار چرخش در یک عملکرد روانی - جادویی نه فقط نماد تصور ذهنی برای رسیدن به مقصود است بلکه در عین حال ایجاد ارتباط با علم غیب از طریق فوق‌آگاهی است که این ارتباط برای منطق انسانی بسیار غریب و باورناپذیر است» (شوالیه، ۱۳۸۸: ۶۶۶).

در آیین مانوی - که از آیین‌های ایرانی پیش از اسلام با صبغه عرفانی است - می‌توان تأثیر عدد سه را به وضوح دید. در این آیین ایزدان به سه دسته تقسیم می‌شوند: ایزدان آفرینش نخست، ایزدان آفرینش دوم و ایزدان آفرینش سوم. (ر. ک: بهار، مهرداد و اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، ۱۳۹۳: ۷۳).

در این آیین با سه گروه از مردم روبه‌رویم: گزیدگان، سربازان و گناهکاران و به همین ترتیب پس از مرگ برای روح سه راه وجود دارد. «گزیدگان به بهشت روشن می‌رسند، سربازان این نگهبانان دین و یاوران گزیدگان و وحشت‌های آن، تا زمانی که روشنی ایشان و روح ایشان آزاد شود و پس از گرسنگی بسیار به انجمن گزیدگان دست یابد و گناهکاران به دست اهریمن خواهند افتاد و به دوزخ خواهند رفت» (همان، ۱۹۴).

گزیدگان دسته‌ای از پیروان آیین مانی هستند که سه مهر داشتند: مهر بر دهان، مهر بر دست و مهر بر لب که نشانه فضیلت در سخن گفتن، عمل کردن و احساس بود (ر. ک: همان، ۳۲).

در ادبیات مانوی نیز مجموعه اشعار مانی شامل سه بخش سروده‌های بلند، مدایح بلند و سروده‌های کوتاه است. (همان: ۳۸)

در عهد عتیق خدا از ابراهیم سه حیوان، گوساله، بز و قوچی که هر سه ماده باشند، می‌خواهد. یونس سه روز در شکم ماهی می‌ماند و ظلمتی که مصر را در بر می‌گیرد سه روز طول می‌کشد (ر. ک: شیمل، ۱۳۹۷: ۸۲). تثلیث پدر، پسر و روح‌القدس در آیین مسیحیت از مشهورترین سه‌گانه‌های ادیان ابراهیمی است و تأثیر عدد سه را در فرهنگ اسلامی نیز می‌توان دید. «روکرت در شعری درباره فارابی فیلسوف و موسیقی‌دان مسلمان روایتی جالب از سه حالت زندگی را می‌آورد. در این روایت گفته می‌شود: فارابی با چنگش سه آهنگ گوناگون می‌نواخت و با یکی از آن‌ها شنوندگانش را به خنده می‌آورد، با دیگری آنان را به گریه می‌انداخت و با آهنگ سوم آن‌ها را به خواب می‌کرد» (همان: ۷۹)

در آیین اسلام نیز این سه‌گانه‌ها دیده می‌شود. «شکل شیعی شهادت - اشهد ان لا اله الا الله و اشهد ان محمدا رسول الله و اشهد ان علی ولی الله - به استفاده فراوان از سه‌گانه خدا، محمد، علی در شعر و هنرهای تزئینی منجر شده است. در برخی گروه‌های افراطی شیعه حتی محمد، علی، سلمان فارسی در یک سه‌گانه آمده‌اند» (همان: ۸۰) صوفیان در تعالیم خویش سه مفهوم شریعت، حقیقت و طریقت پلکانی برای رسیدن به حضرت حق می‌دانند و مخاطبان خویش را به سه دسته عوام، خواص و خاص‌الخواص تقسیم می‌کنند.

۱۰-۲ - تقسیم‌بندی‌های سه‌گانه در قرآن و حدیث

بی‌شک قرآن، حدیث و سنت پیامبر از نظر محتوایی یکی از مهم‌ترین آبخشورهای عرفان و تصوف محسوب می‌شود و همان‌گونه که پیش از اشاره شد این انطباق عرفان با دین و حتی ظاهر دین برای خواجه عبدالله انصاری بسیار مهم و رکنی اساسی محسوب می‌شده است و اگر مفسر بودن وی و انتساب کتابی در تفسیر را که مبینی در نوبه سوم کشف‌الاسرار خود را در تبیین آن نوشته است، به کلی نادیده بگیریم شاهد دیگر این مدعای ما می‌تواند دو کتاب مورد بحث، صمدیدان و منازل‌السائرین، است. در این دو کتاب خواجه عبدالله پیش از شروع هر میدان آیه‌ای مرتبط از قرآن با آن میدان را بیاورد تا به مخاطب خود بارها و بارها گوشزد کند که هر آنچه بیان می‌شود، مطابق شرع و کلام الله است.

حال این سؤال مطرح است که آیا این تأثیرپذیری صوری هم بوده است یا نه؟ با جستجوی میان آیات قرآن و احادیث پیامبر (ص) احادیث متعددی با ساختار سه‌گانه مشاهده شد که برخی از آن‌ها در ادامه ذکر می‌شود.

در قرآن کریم در موارد متعددی از عدد سه و تقسیم‌بندی سه‌بندی سه‌گانه صحبت به میان آمده است. برای مثال در آیه ۱۹۶ سوره بقره آمده است: «فَإِذَا أُمِنْتُمْ فَمَنْ تَمَتَّعَ بِالْعُمْرَةِ إِلَى الْحَجِّ فَمَا اسْتَيْسَرَ مِنَ الْهَدْيِ فَمَنْ لَمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ فِي الْحَجِّ وَسَبْعَةٍ إِذَا رَجَعْتُمْ تِلْكَ عَشْرَةٌ كَامِلَةٌ» (قرآن کریم، بقره: ۱۹۶) که درباره وجوب سه روز روزه در ایام حج برای حاجی متمتع در صورت عدم امکان قربانی است. یا اینکه کفاره شکستن سوگند در صورت ناتوانی از اطعام یا پوشاندن ده مسکین یا آزادی یک برده سه روز روزه گرفتن است (ر. ک: همان، مائده: ۸۹)

آیه ۶ سوره زمر به آفرینش انسان در سه پرده ظلمانی اشاره دارد «خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَانَزَلَ لَكُمْ مِنَ الْأَنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ خَلَقَكُمْ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ خَلْقًا مِنْ بَعْدِ خَلْقٍ فِي ثَلَاثِ ثَلَاثٍ ذَلِكَ اللَّهُ رَبُّكُمْ لَهُ الْمُلْكُ كُلُّ إِلَهٍ إِلَّا هُوَ فَاتَى تُصْرَفُونَ» (قرآن کریم، زمر: ۶)

در سوره واقعه بیان شده است که آدمیان در روز قیامت به سه دسته تقسیم می‌شوند: «وَكُنْتُمْ أَزْوَاجًا ثَلَاثَةً فَأَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَيْمَنَةِ. وَأَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ مَا أَصْحَابُ الْمَشْأَمَةِ. وَالسَّابِقُونَ السَّابِقُونَ. أُولَئِكَ الْمُقَرَّبُونَ» (همان، واقعه: ۸-۱۲)

در مورد تکذیب کنندگان الهی آتش دارای سه شعبه است «انطَلِقُوا إِلَى ظِلِّ ذِي ثَلَاثِ شُعَبٍ» (همان: مرسلات: ۳۰) و موارد دیگری از جمله احتمال سه نفر بودن اصحاب کهف، فرستادن سه رسول سوی انطاکیه، احاطه خداوند بر نجوای سه نفر با یک‌دیگر و... (ر. ک: هاشمی رفسنجانی، ۱۳۸۲، ج ۴: ذیل سه)

امیرالمؤمنین علی (ع) می‌فرماید: «ان العباد او العبادة، كان ثلاثة: قوم عبدوا الله، خوفاً، فتلك عبادة العبيد، و قوم عبدوا الله تبارك و تعالی طلب الثواب، فتلك عبادة الاجراء، و قوم عبدوا الله تبارك و تعالی حباً له، فتلك عبادة الاحرار و هي افضل العبادة» یعنی پرستش و یا پرستش‌کنندگان سه گروه است، گروهی خداوند را از ترس می‌پرستند، پس این پرستش بندگان است، گروهی خداوند تبارک و تعالی را برای رسیدن به پاداش می‌پرستند، پس این پرستش مزدوران است، و گروهی خداوند را از روی محبت می‌پرستند، و این پرستش آزادگان است؛ و این از همه پرستش‌ها برتر است. (نهج‌البلاغه، کلمات قصار: ۲۳۷)

هم‌چنین احادیث متعددی از پیامبر اسلام (ص) با تقسیم‌های سه‌گانه آمده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: «لَا يَحِلُّ دَمُ امْرِئٍ مُسْلِمٍ إِلَّا بِأَحَدٍ ثَلَاثَ: رَجُلٌ كَفَرَ بَعْدَ إِسْلَامِهِ، أَوْ زَنَى بَعْدَ إِحْصَانِهِ، أَوْ قَتَلَ نَفْسًا فَيُقْتَلُ بِهَا فَوَاللَّهِ مَا أَحْبَبْتُ أَنْ لِي بِدِينِي بَدَلًا مِنْهُ هَدَانِي اللَّهُ، وَلَا زَيْنْتُ فِي جَاهِلِيَّةٍ وَلَا إِسْلَامٍ قَطُّ، وَلَا قَتَلْتُ نَفْسًا، فَبِمَ يَقْتُلُونِي» (أحمد بن حنبل، ج ۱: ۴۹۱)

«ثَلَاثٌ هُنَّ عَلَى فَرَائِضٍ، وَهِنَّ لَكُمْ تَطَوُّعٌ: الْوَتْرُ، وَالنَّحْرُ، وَصَلَاةُ الضُّحَى» (همان، ج ۳: ۴۸۵)
«وَأِنَّهُ لَمْ يَخْصَنَّ دُونَ النَّاسِ إِلَّا بِثَلَاثٍ: أَمَرْنَا أَنْ نُسَبِّحَ الْوُضُوءَ، وَلَا نَأْكُلَ الصَّدَقَةَ، وَلَا نُتَزِيَ حِمَارًا عَلَى فَرَسٍ» (همان، ج ۴: ۱۰۸)

و بسیاری موارد دیگر شبیه به آنچه که در بالا ذکر شد که شاید بتوان آن را الگویی برای تقسیم‌بندی‌های سه‌گانه خواجه عبدالله انصاری و عرفای پیش از او دانست.

نتیجه‌گیری

خواجه عبدالله انصاری از آن دسته صوفیانی است که در آثارش هوشیاری و دقت در بیان مطالب به چشم می‌خورد و این امر را می‌توان در تقسیم‌بندی‌هایی که او در تعاریف مفاهیم ارائه می‌دهد، او در آثار خود از دسته‌بندی‌های دو تایی، سه تایی، چهارتایی و حتی بیشتر از آن نیز استفاده کرده است و بسامد تقسیم‌بندی‌هایی سه تایی در آثار وی بیش از دیگر دسته‌بندی‌هاست.

این دسته‌بندی سه‌گانه مورد توجه‌دیگر پژوهشگران قرار گرفته است و عده‌ای آن را نتیجه پرکردن جدول حالات سالک دانسته‌اند و برخی آن را راهی برای انتقال سریع‌تر مطالب به مریدان دانسته‌اند.

این دسته‌بندی سه‌تایی اساس تقسیم‌بندی در صد میدان و منازل‌السارین است و در دیگر آثار منسوب به خواجه عبدالله مانند محبت‌نامه، رساله سؤال دل از جان و رساله ذکر دیده می‌شود. به طور کلی تقسیم‌بندی سه‌گانه را در این آثار به دوگونه بروز می‌کند: الف: تعریف اصطلاحات بر اساس یک نظام سه‌گانه که بارزترین نمونه‌های آن منازل السائرین و صد میدان است. ب) تقسیم‌بندی سه‌گانه بر اساس لف و نشر.

توجه به این تقسیم‌بندی سه‌گانه می‌تواند در مواردی راهگشای مصحح و پژوهشگر آثار خواجه عبدالله انصاری باشد و نمونه آن آغاز رساله سؤال دل از جان است.

نثر مسجع خواجه عبدالله از دیگر عرصه‌هایی است که در آن تقسیم‌بندی سه‌گانه دیده می‌شود و از این نظر حائز اهمیت است که احتمالاً خواجه عبدالله انصاری سجع‌های سه‌پاره خود را به تأثیر از ترانه‌های هشت هجایی عهد ساسانی نگاشته‌است.

این سه‌گانه اندیشی مختص به خواجه عبدالله نیست اما می‌توان او را حلقه واسط میان نویسندگان پیش از او پس از وی دانست. به عبارت دیگر او فردی است که میراث صوفیانی مانند ابومنصور اصفهانی - که پیش از وی می‌زیسته‌اند - به صوفیان پس از خود از جمله میبیدی برساند.

آبشخور این سه‌گانه اندیشی را می‌توان از یک سو عقاید و باورهای ایرانیان باستان و عقاید پیش از اسلام و از سویی دیگر در قرآن و حدیث دانست.

منابع

- ابومنصور اصفهانی (۱۳۶۷). نهج‌الخاص، با مقدمه و تصحیح نصرالله پورجوادی، تحقیقات اسلامی (نشریه بنیاد دایره‌المعارف)، سال سوم، شماره ۱ و ۲. صص ۹۴-۱۴۹.
- بهار، محمد تقی (۱۳۸۴). سبک‌شناسی. ج ۲. چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.
- بهار، مهرداد و اسماعیل پور ابوالقاسم (۱۳۹۳). ادبیات مانوی، چاپ اول. تهران: کارنامه.
- جامی، عبد الرحمن (۱۸۵۸). نفحات الأنس. تصحیح ولیام ناسولیس، مولوی غلام عیسی، مولوی عبد الحمید، کلکته: مطبعه لیبی.
- خواجه عبدالله انصاری (۱۳۸۹). مجموعه رسائل فارسی خواجه عبدالله انصاری، به تصحیح و مقابله به نسخه، مقدمه و فهرس دکتر محمد سرور موالایی، جلد ۱، چاپ سوم، تهران: انتشارات توس.
- _____ (۱۳۹۱). صدمیدان، تصحیح متن، توضیحات و فهرست‌ها سهیلا موسوی سیرجانی، چاپ چهارم، تهران: زوار.
- _____ (۱۳۹۲). منازل السائرین، به همراه شرح کتاب از روی آثار پیر هرات دکتر عبدالغفور روان فرهادی، به کوشش محمد عمار مفید، چاپ چهارم، تهران: مولی.
- _____ (۱۳۹۶). طبقات‌الصوفیه، مقابله و تصحیح دکتر محمد سرور موالایی، چاپ سوم. تهران: توس.
- روان فرهادی، عبدالغفور (۱۳۷۷). خواجه عبدالله انصاری، ترجمه مجدالدین کیوانی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- سپهسالار، فریدون احمد (۱۳۹۵). رساله در مناقب خداوندگار، تصحیح و توضیح محمدعلی موحد و صمد موحد، چاپ دوم، تهران: کارنامه.
- ستاری، جلال (۱۳۹۱). مترجم. جهان اسطوره‌شناسی، آثاری از ژرژ دومزیل، ورژه کایوا، ژرژ گودورف، ماسائو یاماگوشی، جیمز دارمستتر، جلد چهارم، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۹۲). مترجم. اسطوره و حماسه در اندیشه ژرژ دومزیل، جهان اسطوره‌شناسی جلد پنجم، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.
- شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۴). در هرگز و همیشه انسان (از میراث عرفانی خواجه عبدالله انصاری)، چاپ دوم، تهران: سخن.
- شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۸۸). فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضائلی، جلد سوم، چاپ دوم، تهران: جیحون.
- شیمیل، آنه ماری (۱۳۹۷). راز اعداد. ترجمه مریم توفیقی، چاپ نهم، تهران: دانشگاه ادیان و مذهب.
- غزالی، احمد (۱۳۹۲). سوانح. تصحیح هلموت ریتز، چاپ دوم، تهران: نشر دانشگاهی.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۷). احادیث و قصص مثنوی، ترجمه و تنظیم حسین داودی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۶). مثنوی معنوی، به تصحیح و مقدمه محمدعلی موحد، چاپ دوم، تهران: هرمس: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- میبیدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۷۱). کشف الأسرار و عدة الأبرار، محقق و مصحح: علی اصغر حکمت، ج ۱، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- هاشمی رفسنجانی، اکبر و محققان مرکز فرهنگ و معارف اسلامی (۱۳۸۲). کلید راهیابی به موضوعات و مفاهیم قرآن کریم، ج ۴، چاپ اول، قم: بوستان کتاب.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۴). فنون بلاغت و صناعات ادبی، چاپ بیست و چهارم، تهران: هما.
- منابع الکترونیک:
- احادیث فریقین. کتابخانه الکترونیک احادیث فریقین (۱۳۹۵). قم: مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی.

The development of the triple system in the works of Khwaja Abdullah Ansari

Abstract:

Like many other great Sufi masters, Khwaja Abdollah Ansari never put pen to paper. The works attributed to him are actually dictations recorded by his disciples, possibly with some revisions by him. Among the authentic works of Khwaja Abdollah Ansari are *Sad Meydan*, *Al arbaein*, *Zam al Kalaam*, *Manazel Al Saerin*, *Tabaqat Al sofiye*, *Elal Al Maqamat*, *Monajat Name*, and a collection of Arabic and Persian poetry. One of Khwaja Abdollah Ansari's methods for defining and explaining concepts was categorization. Particularly striking in his works is his frequent use of tripartite divisions. This research seeks to answer two questions: 1) What is the origin of this tripartite thinking? 2) How does considering this tripartite structure affect our understanding of Khwaja Abdollah Ansari's works? This tripartite division forms the framework of *Sad Meydan* and *Manazel Al saerin* and appears in other works attributed to Khwaja Abdollah Ansari such as *Mohebat Name*, *Resale soale del az Jan*, and *Resale Dheikr*. Another arena for these tripartite divisions is Khwaja Abdollah Ansari's rhymed prose, which suggests a possible influence from Sassanian eight-syllable verses. Before Khwaja Abdollah Ansari, this tripartite categorization is found in Abu Mansur Isfahani's *Nahj Al Khas* and after him, it is extensively used in Meybodi's *Kashf Al Asrar*. The origins of these tripartite divisions can be traced to mythology, the Quran, and Hadith.

Keywords: Khwaja Abdollah Ansari, number three, *Sad Meydan*, *Manazel Al Saerin*

تحلیل فرگشتی رمان پرنده من اثر فریبا وفی

فرزانه کوچک پور

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

farzanekoochakpour@semnan.ac.ir

حسن اکبری بیرق

دانشیار دانشگاه سمنان

hakbari@semnan.ac.ir

چکیده

نظریه «فرگشت بر اساس انتخاب طبیعی» که در نیمه دوم قرن نوزدهم توسط چارلز داروین ارائه شد، محدود و منحصر به حیطه زیست‌شناسی نماند و بر هستی‌شناسی و درک عالمان علوم انسانی و اجتماعی از موضوعات مورد مطالعه خود، تأثیر ژرفی نهاد. روان‌شناسی و نقد ادبی، از جمله معارفی بودند که به لحاظ بینش و روش، تحت تأثیر این نظریه قرار گرفتند و داروین‌سم ادبی را بنیان نهادند. داروین‌سم ادبی مدعی است رفتارهای ادبی در طبیعت فرگشت یافته بشر ریشه دارد.

در این مقاله کوشیده‌ایم گزارشی از سیر تأثیرپذیری ادبیات و نقد ادبی از نظریه فرگشت (تکامل) ارائه کنیم و نشان دهیم که نقد ادبی فرگشتی، بابرسته‌سازی نیازهای اساسی و مشترک انسان از قبیل جذابیت جنسی، فرزند آوری، موقعیت اجتماعی، بر پایه روان‌شناسی و زیست‌شناسی فرگشتی، ضمن ارائه خوانشی نوین از متون ادبی به کاوش در شخصیت‌های انسانی که در ادبیات بازنمایی شده، می‌پردازد. پس از معرفی این رهیافت به متون ادبی، با روشی توصیفی-تحلیلی، رمان پرنده من نوشته فریبا وفی به محک نقد فرگشتی زده‌ایم و با استخراج و استقصای مضمون‌های داروینیستی در این داستان و رفتارهای زیستی و وجودی شخصیت‌های رمان به این نتیجه رسیده‌ایم که نقد ادبی برپایه نظریه فرگشت، ظرفیت بازنمایی محتوای زیستی متون داستانی را داراست و طبیعت انسانی را به خوبی از طریق تحلیل این نوع متون به تصویر می‌کشد.

کلیدواژه‌ها: داروین‌سم، نقد فرگشتی، داستان فارسی قرن چهاردهم شمسی، فریبا وفی.

مقدمه

انتشار کتاب خاستگاه گونه‌ها در سال ۱۸۵۹ میلادی و ارائه نظریه «فرگشت بر اساس انتخاب طبیعی» توسط چارلز داروین تحولی در دانش بشری به وجود آورد که از نظر بسیاری از مورخان علم، قابل‌قیاس با انقلاب کوپرنیکی یا نیوتنی بود. هرچند نظریه داروین، در حیطه زیست‌شناسی می‌گنجید، از چنان حیثیت عام و جهان‌شمولی برخوردار بود که نمی‌توانست در دایره هرچند وسیع علوم طبیعی محصور بماند. شاید از این روست که نویسنده کتاب ایده خطرناک داروین، بر این باور است که نظریه فرگشت، هم‌چون اسیدی جهانی است که همه چیز را در خود حل می‌کند و هیچ اندیشه‌ای را یارای مقاومت در برابر تأثیر بنیان‌برافکن او نیست (Dennett: 1995, 521). هم‌چنین در کتاب چستی تکامل نیز آمده است که: «تفکر انسان مدرن، آگاهانه یا ناآگاهانه، عمیقاً تحت تأثیر تفکر تکاملی است و شاید بتوان گفت توسط آن تعیین می‌شود» (مایر: ۱۳۹۶، ۲۱). این مایه سیطره نظریه داروین بر عالم اندیشه و به طریق اولی، علوم انسانی و اجتماعی، چیزی نبود که از نگاه دوربین خود وی پنهان بماند؛ او در صفحات پایانی کتاب خاستگاه گونه‌ها، ضمن بررسی اجمالی چشم‌اندازهای نظریه‌ای که ارائه کرده بود، می‌نویسد: «من گستره بی‌انتهایی، در آینده دور، برای پژوهش‌هایی به مراتب جدی‌تر می‌بینم. روان‌شناسی، بر پایه نوینی بنا خواهد شد... نوری بر خاستگاه انسان و پیشینه‌اش تابانده خواهد شد» (Darwin: 1859, 488).

این گونه بود که ایده تکامل یا فرگشت بر تمامی ساحات معارف بشری تأثیری زیر و زبرکننده نهاد و هستی‌شناسی عالمان علوم انسانی و تجربی را از بیخ و بن متحول ساخت. پس از آن بود که شاهد ظهور دانش‌هایی هم‌چون فلسفه فرگشتی (تکاملی)، جامعه‌شناسی فرگشتی، روان‌شناسی فرگشتی و... بودیم.

یکی از آن رشته‌ها و دیسپلین‌های دانشگاهی که طی فرایندی پرفراز و نشیب، تحت تأثیر این نظریه، پا به عرصه محافل علمی نهاد، ادبیات فرگشتی بود. بر اساس موازین این دانش، متون ادبی با رویکردی فرگشتی مورد مطالعه و نقد و بررسی قرار می‌گیرند؛ به دیگر سخن، منتقد ادبی برپایه هستی‌شناسی و روش‌شناسی داروینیستی آثار ادبی را قرائت و تحلیل می‌کند.

در چند سال اخیر، این رشته به عنوان پویاترین جریان در مطالعه نوین ادبی ظهور کرده است. انبوه روزافزون مقالات، کتاب‌ها و مجلات تخصصی ویژه این مبحث و اقبال عمومی گسترده به همراه جستارهای منتشر شده در روزنامه‌ها و مجلات برجسته در سراسر دنیا گواه این امر است. همان‌گونه که مشهود است، این جریان توانسته است نقد و نظرهای فراوانی نیز، از منظر شاخه‌های گوناگون علمی، برانگیزد؛ از انسان‌باوری سنتی و پس‌اساختارگرایی گرفته تا بوطیقای‌شناختی و علوم اجتماعی فرگشتی (برای دیدن گزارشی جامع در این باره، نک: Carrol: 2011, 3). تلاش ما در این مقاله بر آن است که ضمن معرفی اجمالی این شیوه نقد ادبی، به لحاظ عملی نیز کارآمدی آن را در تحلیل یک متن داستانی فارسی بیازماییم.

بیان مسأله

«مطالعات ادبی باید بیشتر شبیه علوم شود. استادان و دانشجویان ادبیات باید از روش‌های تحقیق علمی، نظریه‌های آن، ابزارهای آماری آن و اصرار آن بر فرضیه و اثبات، استفاده کنند...» (Peterson: 2008)؛ مطالعات ادبی باید در نظر و روش به علوم تجربی نزدیک شود تا از رکود و سکون ناشی از نظریه‌زدگی، برهد (Gottschall ۲۰۰۸: ۸). اینها،

نمونه‌های جملائی است که در سال‌های اخیر در محافل ادبی دانشگاهی، بلندتر از پیش به گوش می‌رسد و به تدریج به گفتمان مسلط تبدیل شده‌است. البته ردّ پای تأثیر علوم نوین به‌ویژه زیست‌شناسی انطباق‌گرا در نظریه و نقد ادبی را می‌توان تا یکی از معاصران داروین به نام ایپولیت تین، و چند نویسنده شاخص اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به‌ویژه امیل زولا، لسللی استفن و سرانجام کارل گوستاو یونگ، دنبال نمود. صرف نظر از تأثیر غیرمستقیم داروین بر ایده آرکی‌تایپ (سرنمون) یونگ و افکار نورترپ فرای، رویکردهای فرگشتی، بر توسعه جریان اصلی نظریه انتقادی در بیشتر سال‌های قرن بیستم تأثیر داشته‌است (Carrol: 2002, 603). به هر حال ایده رهیافت علمی به نقد ادبی، پدیده جدیدی نیست؛ به عنوان مثال، ریچاردز (۱۹۳۰)، نزدیک به یک سده پیش، تحلیل ادبی را نوعی تحقیق عقلانی می‌انگاشت که هیچ تفاوتی با روان‌شناسی، زبان‌شناسی یا انسان‌شناسی ندارد.

در سال‌های اخیر که مطالعات بین‌رشته‌ای در محافل دانشگاهی رونق گرفته‌است، ضرورت تلفیق شاخه‌های مختلف علوم انسانی و اجتماعی با علوم تجربی، قائلان روزافزونی یافته‌است. در این رهگذر، ادبیات نیز حظّی و بهره‌ای از این همکاری‌های میان‌رشته‌ای برده که شاید برجسته‌ترین آن، تلفیق روشمندتر زیست‌شناسی داروینی و نقد ادبی باشد. طرفداران این نوع تلفیق و همکاری، می‌خواهند با رویکردی علمی‌تر، همسانی‌های زیست‌شناختی در طبیعت مشترک انسانی را نشان دهند و برای ادبیات در تشخیص و نمایش آن‌ها، اهمیتی حیاتی قائل شوند.

پرسش‌های تحقیق

نقد فرگشتی متون ادبی به چه شیوه‌ای انجام می‌پذیرد؟ و چه درونمایه‌های فرگشتی در رمان پرنده من، اثر فریبا وفی می‌توان یافت؟

روش تحقیق

این تحقیق توصیفی، به شیوه کتابخانه‌ای و با استفاده از روش و موازین نقد فرگشتی انجام شده‌است.

پیشینه تحقیق

در زبان فارسی تا به امروز کمتر پژوهش مستقلی درباره داروینیسم ادبی یا نقد ادبی فرگشتی منتشر شده‌است؛ در این مورد، تنها به دو اثر با مشخصات زیر می‌توان اشاره کرد:

همدانی (۱۳۹۸)، امید، نظریه ادبی، ادبیات و مسأله شناخت، تهران: نگاه معاصر.

همو (۱۳۹۹)، تکامل و کارکرد شناختی روایت تخیلی: منظری داروینیستی، نشریه نقد و نظریه ادبی، شماره دهم.

که در اولی، به مقوله داروینیسم ادبی، اشاراتی مجمل، گذرا و استطرادی رفته‌است و در دومی نیز صرفاً به جنبه‌های شناختی این نظریه به طور خلاصه پرداخته شده‌است.

هم‌چنین دو مقاله با مشخصات زیر در این زمینه منتشر شده‌است:

اکبری بیرق، حسن، رستم شامحمدی، امینه حقیقی‌پشتیری، نقد ادبی تکاملی و کاربرد آن در تحلیل داستان (مطالعه

موردی: رمان بامدادخمار)، فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، دوره ۵، شماره ۹، خرداد ۱۴۰۲

اکبری بیرق، حسن؛ مریم اسفندیاری؛ محمد رضایی، روان‌شناسی فرگشتی و نقد ادبی تجربی، نشریه سبک‌شناسی و تحلیل متون نظم و نثر فارسی (بهار ادب سابق)، شماره ۹۴، اسفند ۱۴۰۲

چارچوب نظری

بنیان نظری این پژوهش، همچنان‌که گفتیم، نظریه «فرگشت بر اساس انتخاب طبیعی» داروین است؛ پس در وهله اول این نظریه را معرفی، سپس نحوه کاربرد آن را در نقد و تحلیل آثار ادبی تبیین می‌کنیم.

۱-۶ داروینیسم چیست؟

داروین در کتاب خاستگاه گونه‌ها (۱۸۵۹)، پیدایش و تطور (فرگشت) موجودات را بر بنیاد نظریه انتخاب طبیعی، تبیین کرد. نظریه وی را در قالب این دو گزاره، می‌توان خلاصه کرد:

اول؛ همه موجودات روی کره زمین به یک نیای مشترک بازمی‌گردند (درخت حیات).

دوم؛ انتخاب طبیعی، علت شباهت‌ها و تفاوت‌هایی است که در محیط‌زیست وجود دارد (Sober, 2003:268)؛ بنابراین، نظریه فرگشت داروین از ترکیب سه مفهوم کلی، تشکیل شده است: تأثیر محیط، تغییرات تصادفی و تنازع بقا (باربور، ۱۳۶۲:۱۰۶). برپایه این تئوری، هر موجود زنده‌ای برای کسب غذا، مقابله با رقبا و عوامل ناسازگار محیط، همواره باید در تلاش باشد و با علل نابودی خود مقابله کند. داروین این کوشش دائم را «تنازع بقاء» نامید (Eugenie, 2004:23).

فرض اساسی در تبیین فرگشتی، این است که در همه گونه‌های موجودات زنده (حیوان، گیاه و انسان)، تنها نسل آن‌هایی تداوم یافته که رفتارهایی داشته‌اند که در ارضای این دو غریزه اصلی یعنی بقاء و تولیدمثل، حداکثر موفقیت را داشته‌اند. پس افراد فعلی گونه‌ها دارای ژن‌های پدربزرگ و مادربزرگ‌هایی هستند که شانس زنده ماندن و تولیدمثل بالاتری داشته و آن را به نسل بعدی انتقال داده‌اند. داروین بر این باور بود که پدیده فرگشت توسط انتخاب طبیعی در طول یک دوره زمانی معین رخ می‌دهد. در این زمان معین، گونه‌های اصلی به پیدایش جمعیت‌هایی با ویژگی خاص و متفاوت از صفات موجود که در گونه‌های اصلی وجود دارد، منجر می‌شود (Darwin, 1859:376). او می‌گوید: «هنگامی که تحولات سودمندی در ارگانیسم جاندار پدید آمد، افراد واجد آن در تنازع بقاء و دوام، بخت بیشتری خواهند داشت و طبق قوانین توارث اخلاقی با همان خصایل از آن‌ها زاده می‌شوند. من همین اصول حراست از تغییرات مفید و بقای اصلح را انتخاب طبیعی نامیده‌ام» (داروین، ۱۳۸۰:۱۷۷). بر این اساس، انتخاب طبیعی، سازوکار اصلی نظریه فرگشت است، که مشتمل بر تغییرات نامنظم، تنازع بقا و انتخاب اصلح می‌باشد (Eugenie, 2004:23).

داروین نظریه‌ای را که در خاستگاه گونه‌ها ارائه کرده بود، در کتاب تبار انسان، به گونه بشر نیز تسری داد. «بخش عمده‌ای از تبار انسان به تجزیه و تحلیل خاستگاه، عملکرد و رفتار اجتماعی انسان اختصاص یافته است. داروین روایتی کلاسیک از روان‌شناسی اخلاقی انسان ارائه می‌کند. او دو عنصر اصلی را در احساس اخلاقی انسان به رسمیت می‌شناسد: اول حس هم‌دلی اجتماعی فرگشت یافته که انسان با سایر حیوانات اجتماعی در آن مشترک است و دوم قابلیت حفظ رفتارهای مشخص در یک بازه زمانی طولانی که مختص به انسان است» (Carrol: 2002, 597). به نظر

داروین هیچ ویژگی انسانی وجود ندارد که دنباله خصوصیات سایر گونه‌های بدوی نباشد؛ در نتیجه داروینیست‌ها بر این مدعا پای می‌فشارند که «انسان‌ها در یک رابطه انطباقی و سازگارانه با محیطشان، فرگشت یافته‌اند. استدلال آن‌ها این است که در نوع بشر، همانند همه گونه‌های دیگر، فرگشت باعث شکل‌گیری ویژگی‌های آناتومیک، فیزیولوژیک و عصب‌شناختی شده‌است و به نظر ایشان رفتار، احساس و اندیشه بشر در اساس با این ویژگی‌ها مقید و شناخته‌است. آن‌ها به منظور درک چیستی آن ویژگی‌ها و خصائص، کنکاش در زیست‌شناسی فرگشتی و علوم اجتماعی فرگشتی را شغل شاغل خویش ساخته و ادراک خود را از تصور انسان بر این اطلاعات بنا می‌نهند» (Carrol: 2011, 6). از همین مجراست که روش‌شناسی و هستی‌شناسی داروینی وارد حوزه ادبیات و نقد ادبی می‌شود.

۶-۲ داروینیسم، فرگشت و ادبیات

نگاه داروینیستی ادبی، مدعی‌است رفتارهای ادبی در طبیعت فرگشت‌یافته بشر ریشه دارد. پژوهشگران حوزه ادبیات فرگشتی، مفاهیم زیست‌شناسی فرگشتی و علوم انسانی فرگشتی را برای تدوین اصول نظریه ادبی و تفسیر متون ادبی به کار می‌بندند. آنان تعامل بین «طبیعت انسانی» و اشکال انگاره‌های فرهنگی، از جمله ادبیات و پیشینه شفاهی آن را بررسی می‌کنند. منظور آن‌ها از طبیعت انسانی، مجموعه‌ای از حالات و ویژگی‌های ژنتیکی منتقل شده توسط انسان می‌باشد؛ از جمله: انگیزه‌ها، احساسات، ویژگی‌های شخصیت و اشکال شناخت. به طور معمول، داروینیست‌های ادبی استدلال می‌کنند که هر متن ادبی را می‌توان در چهار سطح تجزیه و تحلیل کرد (۱): به عنوان جلوه‌ای از طبیعت جهانی بشر؛ (۲) به عنوان یک نمونه خاص در یک صورتبندی فرهنگی خاص که عناصر طبیعت انسان را در برساخت‌های تخیلی مشترک (قراردادها، عقاید، اسطوره‌ها و سنت‌ها) سازماندهی می‌کند؛ (۳) به عنوان اثر یک نویسنده مشخص، که هویت او با برخی از ترکیبات منحصر به فرد از ویژگی‌های ارثی و شرایط تاریخی شکل گرفته است و (۴) به عنوان یک برساخت تخیلی خاص که نه تنها تأثیرات فرهنگی را بازتاب می‌دهد، بلکه قدرت خلاقیت اولیه و اصیل را نیز به نمایش می‌گذارد (Carrol, 2010).

از سوی دیگر روان‌شناسی فرگشتی نیز به کمک نقد ادبی آمده، استدلال می‌کند که ذهن آدمی همانند بدن او محصول فرایند فرگشت می‌باشد. بسیاری از رفتارهای فعلی انسان و شیوه اندیشیدنش مرده‌ریگ اجدادش است که برای تسهیل امر تولیدمثل آنان تطابق و سازگاری یافته‌بوده‌است. گرایش‌های مورد نظر روان‌شناسان فرگشتی عبارتند از: جذابیت جنسی، راهبردهای جفت‌یابی، مراقبت مادرانه از فرزندان، حفاظت مردانه از همسر، حسادت، ستیزه‌جویی مردانه، تلاش برای به دست آوردن موقعیت، حفظ امتیاز اجتماعی، همکاری، آزادی عمل، رقابت خانوادگی، نوع‌دوستی، روابط بین نسلی و بین گروهی و منازعات گروهی. البته ادبیات همواره به دنبال ترسیم جذابیت جاودانی موضوعات انسانی از این دست بوده است: عشق، بلندپروازی، رستگاری، جنگ، دوستی، حرمان، نزاع سیاسی و نظایر آن. اینها دقیقاً موضوعاتی هستند که به وسیله روان‌شناسی فرگشتی تئوریزه شده‌اند (Davies, 2016).

بر پایه همین رهیافت‌ها، تمرکز داروینیست‌های ادبی، بر کشف الگوهای فرگشتی (تکاملی) رفتار در متون ادبی است؛ برای نمونه ایلیداز نظر تسلط و تجاوز، یا جین آستین از نظر آداب جفت‌گیری، مورد توجه این دسته از ادیبان می‌باشد (Lieberman, 2008: 1). در نهایت، نقد ادبی فرگشتی در ساده‌ترین و خشن‌ترین اشکال آن، تنها در پی شناسایی

نیازهای اساسی و مشترک انسان است؛ برای مثال بقا، جنسیت و وضعیت - و استفاده از آن دسته بندی‌ها برای توصیف رفتار شخصیت‌های به تصویر کشیده شده در متون ادبی (Carrol, 2010).

ناگفته پیداست که «داروینسم ادبی» یا «نقد ادبی فرگشتی»، هم‌چون هر نظریه علمی دیگر، منتقدانی نیز داشته و دارد و هنوز تا تثبیت آن به عنوان یک گفتمان مسلط در جهان مطالعات ادبی، راه‌های نرفته فراوانی باقی‌است. برای نمونه به جان‌اتان کرامنیک و مقاله بحث‌برانگیز وی با عنوان «علیه داروینسم ادبی»، هم‌چنین مقاله مفصل «درباب فقر داروینسم ادبی»، نوشته ویلیام بنزون می‌توان اشاره کرد که انتقادهای قابل تأملی بر این تئوری وارد کرده‌اند که تفصیل آن‌ها خارج از حوصله مقاله حاضر است.

حال، فارغ از مباحث انتقادی و ارزش‌داورانه، می‌توان برپایه ملاک و معیارهای انسان‌شناسی داروینی و روش‌شناسی فرگشتی، قرائت دیگری از متون ادبی به دست داده، خوانشی خاص از تصویر گونه انسان، که در ادبیات بازنمایی شده‌است، ارائه نمود؛ کاری که در این مقاله با تحلیل رمان پرنده من انجام داده‌ایم.

نگاهی گذرا به رمان پرنده من

پرنده من نخستین رمان فریبا وفی (متولد ۱۳۴۱ در تبریز) است که در سال ۱۳۸۱ منتشر شده‌است. این کتاب برنده جایزه بهترین رمان سال ۱۳۸۱، جایزه سومین دوره جایزه هوشنگ گلشیری و جایزه دومین دوره جایزه ادبی یلدا شده و از سوی بنیاد جایزه ادبی مهرگان و جایزه ادبی اصفهان مورد تقدیر واقع گشته‌است.

پرنده من رمانی است کوتاه با بخش بندی‌های دو-سه صفحه‌ای از روایت‌های زنی خانه‌دار که در تمامی خاطرات او زن، نقش یک موجود سربار را در خانه دارد. در هر بخش این داستان، موضوعی خاص طرح می‌شود.

بیان گذشته به صورت جدی و برای یافتن «پرنده» از جایی شروع می‌شود که امیر، شوهر زن داستان تصمیم می‌گیرد خانه را بفروشد تا به کانادا مهاجرت کنند. او می‌پندارد در ایران به هیچ خواسته‌ای دست نخواهد یافت و کانادا برایش کشوری است که تمام آمال و آرزوهایش در آنجا تحقق پیدا خواهد کرد. امیر معتقد است، عشق آدم‌ها را نجات می‌دهد؛ ولی این جا هیچ‌کس نمی‌تواند کسی را نجات دهد. آدم‌های گرفتار و فلک‌زده با هم رابطه برقرار می‌کنند و اسمش را می‌گذارند عشق. ولی این بیشتر هرزگی است، تا عشق. امیر به دنبال پیشرفت و ترقی و رسیدن به رویاهایش است اما خانواده‌اش مانعش می‌شوند. در آخرین تلاش برای از بین بردن مانع، امیر تصمیم به فروش خانه می‌گیرد و زن با تمام وجود با او مخالفت می‌کند؛ اما او به نظر همسرش وقعی نمی‌نهد. حال، زن تصمیم می‌گیرد برای پیدا کردن «پرنده» اش و برای شناخت جایگاهش در زندگی، خاطراتش را مرور کند. او به گذشته نگاه می‌کند تا بتواند جایگاه امروزی‌اش در خانه و خانواده را بشناسد و برای مقابله با امیر و حفظ پیروزی و افتخاری که تازه نصیبش شده، تصمیم درستی بگیرد. جایی امیر به او می‌گوید که چسب است. این صریح‌ترین توضیحی است که در وصف تصور زن از وضعیت خودش داده می‌شود.

در این داستان فرزندان خانواده، شاهین و شادی، دو خواهر و مادر زن نیز حاضر و اثرگذارند؛ اما بیشترین اثر بر زندگی زن از طرف شوهرش و پدر مرحومش است. او با پدرش رابطه خوبی نداشته‌است. پدری بداخلاق و مردی زن‌باره که بچه‌ها برای او مانند نقش روی قلیان هستند! پدر در آخر عمر دچار زوال عقل می‌شود و در نهایت بیچارگی می‌میرد. همین بیچارگی آخر عمر پدر، او را بسیار متأثر کرده‌است. احساس می‌کند مادرش در این دوران به پدرش

خیانت کرده‌است. شاید دلیل وفاداری زیاد و تحمل تمام سختی‌ها در زندگی با امیر، به خاطر همین است که نمی‌خواهد مانند مادر باشد.

در نگاه اول، به نظر می‌رسد که قهرمان «پرنده من» زنی خانه‌دار است و در آن قرار است صدای زن خانه‌دار و دغدغه‌های روزمره فضای اندرونی ثبت شود؛ یعنی اثری که در دل سستی جای می‌گیرد که زویا پیرزاد و گلی ترقی غالباً از نمونه‌های شاخص آن تلقی می‌شوند. اما از قرار معلوم این رمان تفاوت‌هایی اساسی با برداشت رایج از این سنت دارد. گفتمان غالب در رمان پرنده من نه صرفاً انعکاس صدای زن و ثبت زندگی روزمره زنان خانه‌دار، بلکه بازتاب تناقضات کلی حاکم بر جامعه در دل زندگی روزمره زنانه است.

از دیگر شخصیت‌های این داستان زنان اطراف راوی هستند؛ مادر، خاله دو خواهر و دختر کوچکش شادی این زنان اغلب از طریق تک‌گویی‌های درونی راوی به خواننده معرفی می‌شوند؛ زنانی که هر کدام افکار متفاوتی داشته و شیوه خاصی برای زندگی خود برگزیده‌اند. به عنوان مثال: «مادر راوی زنی است که در برابر خیانت شوهرش تسلیم می‌شود و به دیدن زنانی که شوهرش به خانه می‌آورد تن می‌دهد. اما هنگامی که شوهر زمین‌گیر و بیمار می‌شود، این خیانت‌ها را با بی‌اعتنایی به همسر بیمار تلافی می‌کند. خاله راوی زنی خوشگذران است و بدون اعتنا به شوهر زندگی پنهانی خود را دارد. شهلا یکی از خواهران راوی شخصیتی وسواسی پیدا کرده‌است و هرگز موفق به ازدواج نمی‌شود. مهین خواهر دیگر راوی مهاجرت می‌کند و ظاهراً زندگی مطابق میل خود را به دست می‌آورد اما راوی معتقد است که او فردی سطحی است و هرگز موفق نخواهد شد (پورخامنه: ۶: ۱۳۹۷ و ۷) بر این اساس می‌توان زنان این داستان را نمونه‌های کوچکی از زنان جامعه ایران برشمرد که بر اساس بستر واقعی جامعه در ذهن نویسنده شکل گرفته و با عبور از ذهن او به شکلی داستانی نمود یافته‌اند.

خوانش فرگشتی رمان پرنده من

در رمان پرنده من اکثر مضامین فرگشتی را که به تفصیل از آن‌ها سخن گفتیم، می‌توان تمیز داد؛ از جمله: جذابیت ظاهری، فرزند آوری (باروری)، موقعیت اجتماعی، حسادت جنسی و مالکیت، خیانت، خشونت، تلاش برای بقا (جاودانگی) و مردسالاری. در این مقال می‌کوشیم با ذکر شواهدی هریک از مقومات مذکور را از متن استخراج و تحلیل نماییم تا بتوانیم خوانشی فرگشتی از داستان به دست دهیم.

۱-۸ باروری، تلاش برای بقا، جاودانگی

در فقرات مختلفی از رمان، اهمیت تولید مثل و باروری در شکل‌گیری و استحکام روابط بین زن و مرد دیده می‌شود. از گذشته‌های دور، فرزند آوری بالأخص داشتن پسر هم به‌عنوان وارث و هم نیروی حمایتی خانواده مهم بوده‌است و فقدان فرزند پسر به‌عنوان ضعف برای زن به حساب می‌آمد.

در این داستان، خاله صاحب فرزند نمی‌شود و از این بابت ناراحت است. به همین دلیل برخی روزها یکی از کودکان خواهرش را به منزل دعوت و کاملاً مادرانه با آنان رفتار می‌کند تا حس مادر شدن را به این صورت درک کند: «خاله محبوب بچه نداشت. بعضی وقت‌ها در زندگی‌اش یک بچه لازم داشت برای همین یکی از ماها را از مامان قرض می‌گرفت» (وفی، ۱۳۸۱: ۳۳). در جای دیگری از رمان بارداری و مادر شدن به این صورت توصیف می‌شود: «می‌روی

بیمارستان و فردایش موجود ناآشنا و خیلی کوچکی که تورا یاد گنجشک خیزی می‌اندازد، به سینه ات می‌چسباند و می‌خواهند که شیرش بدهی و از آن لحظه به بعد تو می‌شوی مادر» (همو، ۷۶).

در بخش‌هایی از داستان، نگاه دلسوزانه دیگران نسبت به زنان حامله و حس مسئولیت‌پذیری آن‌ها به چشم می‌خورد: «توی اتوبوس یکی بلند می‌شود و جایش را به تو می‌دهد و توی خیابان همه نگاه‌ها ناخواسته روی شکمت پایین می‌آیند که حالا دیگر گرد و قلمبه شده و از قلمبگی‌اش پیداست که پسر است» (همو، ۷۶).

در ادامه داستان دید راوی نسبت به بارداری مجدد به عنوان مادر کامل شدن بیان می‌شود: «بعد بچه دوم را حامله می‌شوی و این جوری است که می‌شوی یک مادر کامل» (همو، ۷۷).

در متن رمان تلاش بدن برای بقا و عدم پذیرش مرگ دیده می‌شود که به نوعی ریشه‌ای فرگشتی و تکاملی دارد. «بدن آقاجان بسیار ضعیف و ناتوان شده بود با این حال، بدن تلاش می‌کرد تا بتواند خود را هوشیار و زنده نگه‌دارد: عیب کار این بود که قلب آقاجان سالم بود. پاها راه نمی‌رفت. مغز درست فرمان نمی‌داد. زبان الکن شده بود و حواس پریشان بود. آن وقت قلب در این هیروویر مثل فرماندهی بود که در میدان جنگ پایان یافته‌ای بی‌خودی نعره می‌کشید» (همو، ۳۱).

تلاش برای پوشاندن موهای سفید سر و جلوگیری از پیر شدن نیز نمونه دیگری از تلاش برای جاودانگی است. راوی از همسرش (امیر) تعریف می‌کند که: صبح‌ها وقت رفتن سرکار، بهترین پیرهنش را می‌پوشد. به موهایش حالت می‌دهد و بدش نمی‌آید با باقیمانده رنگ موی من، سفیدی موهایش را بپوشاند» (همو، ۶۰).

2-8 حسادت

حسادت، اغلب ریشه در ناامنی‌ها و ترس‌هایی دارد که ممکن است فرد حتی متوجه آن‌ها نشود. این‌ها می‌تواند شامل ترس از ساده‌سازی بیش از حد، ترس از عدم کفایت، ترس از رها شدن، ترس از جایگزین شدن و ترس از قضاوت شدن باشد. یک روایت قابل قبول، این است که حسادت شامل ترس از دست دادن شریک زندگی خود و تصاحب آن توسط شخص دیگر است و داشتن کینه یا عصبانیت (رقیب جنسی/احساسی) از این واقعیت که شریک زندگی فرد، او را در این وضعیت ناامن قرار داده است. در برخی موارد حسادت توأم با خیانت فرد است. همه این موارد پیشینه و تباری فرگشتی دارند. تفصیل مطلب این‌که، «در طول تاریخ فرگشت، موفقیت باروری آن دسته از افرادی که نسبت به رقبا هوشیار بوده‌اند، افزایش یافته است؛ بنابراین حسادت باید یک احساس انسانی جهانی باشد. ادعایی که تحقیقات اخیر آن را تأیید کرده است» (Buss, 1999: 125-150).

از آنجا که مردان و زنان اهداف مختلفی را در روابطشان دنبال می‌کنند، تجارب متفاوتی از حسادت دارند، «برای زنانی که نسبت به بزرگ شدن فرزندان خود تا سن باروری حساس‌اند، هر عدم اطمینان به عنوان نشانه خیانت عاطفی همسرانشان تفسیر می‌شود. هنگامی که مردی رابطه جدیدی را با زنی دیگر آغاز می‌کند، زن رها شده، منافع خود را در خطر می‌بیند. انتخاب طبیعی، تمایل به حمایت از زنانی دارد که نسبت به تعهد مردان به روابط و پیوندهای عاطفی آن‌ها واکنش نشان می‌دهند» (Haselton and D. M. Buss, 2000: 81-91). روانشناسان فرگشتی معتقدند که حسادت، سیستمی دفاعی است که فرگشت به ما داده است. آن‌ها مدعی‌اند که حسادت مانند زنگ هشدار احساسی است که با به صدا در آمدن آن از ضررهای به خود جلوگیری می‌کنیم یا به حداقل می‌رسانیم.

در بخشی از داستان به وضوح حسادت راوی نسبت به دختری که امیر او را خواهرم صدا می‌زند دیده می‌شود: «امیر عاشق شده است. عاشق یک زن موطلائی. او را به من معرفی می‌کند (خواهرم). می‌خواهم فریاد بزنم اما امیر به من نگاه نمی‌کند. به طرف زن برگشته است. هیچ‌کس نمی‌تواند به خواهرش اینجوری نگاه کند. دیگر دارم مطمئن می‌شوم. با خودم می‌گویم تمام شد» (همو، ۵۳) این نوع از حسادت، حسادت جنسی است که زن در فکر خود همسر خود را خائن دانسته و برتری زن دیگر را برمی‌شمارد.

در بخش دیگری از داستان نیز حسادت راوی به شکل دیگری در امور زندگی و نادیده انگاشتن همسرش دیده می‌شود: «وقتی توی جمع آنقدر سرش گرم است که متوجه من نیست، وقتی سیر شده و یادش می‌افتد که منتظر ما نمانده است. وقتی مرا علت ناکامی‌هایش به حساب می‌آورد. وقتی زن دیگری را به رخ من می‌کشد. وقتی می‌تواند از هر چیزی به تنهایی لذت ببرد» (همو، ۴۱ و ۴۲)

در رمان پرنده من حسادت کودکان از سنین پایین نیز مشاهده می‌شود که خود ریشه‌ای فرگشتی دارد. این نوع از حسادت به صورت پنهان و ناآگاهانه در ضمیر تمام کودکان قرار دارد. در قسمتی از داستان شادی به مادر خود می‌گوید: «آیدا عینک دارد، دوچرخه دارد ولی من هیچ چیز ندارم. می‌گویم که او هم خیلی چیزها دارد. شاهین می‌گوید فقط شعور ندارد مامان» (همو، ۲۴).

راوی در اواخر داستان حس خود رانست به همسرش امیر که برای کار در کشور دیگری زندگی کرده و هر لحظه امکان خیانت به او وجود دارد را به این شیوه شرح می‌دهد: امیر شانه به شانه یک زن در پیاده‌روهای باکو که می‌گوید عریض و تمیز است راه می‌رود. صبر می‌کنم درد شدید حسادت مثل جریان الکتریسیته از سراسر تنم عبور کند» (همو، ۱۰۵).

3-8-3-8 جذابیت ظاهری

«از نظر زیست‌شناسی فرگشتی، مزیت همسران به دو نوع ژنتیکی و مادی تقسیم‌پذیر است. مزایای ژنتیکی که با فرزندآوری، ظرفیت تولیدمثل بالا و حفظ بقا مرتبط است و مزایای مادی شامل غذا، مراقبت از فرزندان، محافظت جسمی یا جلوگیری از بیماری می‌شود. انتخاب طبیعی، تمایل به جفت‌گزینی با این ظرفیت‌های بالا را دارد. به گفته محققان، سازگاری و ترجیح ویژگی‌های جذاب در همسران، تأثیر انتخاب طبیعی است. انتخاب طبیعی از طریق فشارهایی که این ترجیحات روی صفات اعمال می‌کنند، اثر می‌کند. در نتیجه، کسانی که از کیفیت بالاتری برخوردار هستند، میزان موفقیت بیشتری در تولیدمثل دارند. از همین‌رو بسیاری از افراد سعی در نشان دادن صفات ارجح دارند» (Crawford, 2008:240).

توصیف ظاهر شخصیت‌ها در این داستان به بهترین نحو صورت گرفته است و با بیان جزئیات، می‌توان هر فرد را در قالب مشخص تصور کرد. برای مثال در فصل ۱۲ از داستان ظاهر شهلا این‌گونه بیان شده است: «شهلا چاق است با دماغی بسیار خوشگل. چشم‌هایش فندقی است. گرد و پررنگ و غبغبش نزدیک‌ترین عضو به نگاه آدم است» (همو، ۳۷).

راوی داستان همواره خود را نازیبا دانسته و در پی تغییر فرم چهره خود است تا بدین‌سان بتواند بر احساس خود کم‌بینی‌اش فائق آید: «من استخوانی‌ام و از آقا جان دماغی به ارث برده‌ام که همیشه موضوع صحبت است. بهتر نیست

عملش کنم؟ اگر یک روز پولی دستم بیاید این کار را می‌کنم ولی قبل از آن هزار کار دیگر باید با آن پول بکنم» (همو، ۳۷).

در قسمتی از داستان، راوی دختری را توصیف می‌کند که امیر بخاطر زیبایی‌اش او را دوست دارد و از او چشم بر نمی‌دارد: «امیر عاشق شده است. عاشق یک زن مو طلایی. او را به من معرفی می‌کند ((خواهرم)). زن لاغر است و قلمی و احتمالاً کانادایی» (همو، ۵۳).

در بخشی از داستان آقاجان که مرد زن باره‌ای بوده‌است، در مقابل همسرش فرد دیگری به نام ویتامین را به منزل دعوت می‌کند تا حال و هوایش عوض شد و همسرش به زیر زمین پناه می‌برد. حسادت زنانه نیز در این جملات قابل‌تأمل است: «آقاجان وقتی از مامان سیر می‌شد ویتامین را به خانه می‌آورد. ویتامین آواز می‌خواند و برخلاف خنده‌های بلندش بشکن‌های ریز می‌زد. موهای بلند و سیاهی داشت. مهین می‌گفت: «اگر این همه جوش نداشت زن خوشگلی به حساب می‌آمد». ولی آقاجان می‌توانست جوش‌ها را به جای خال بگیرد و برای ویتامین شعر بخواند و مامان به زیرزمین پناه ببرد چون صورت صافی مثل بلور داشت و کسی نبود که برایش شعر بخواند» (همو، ۶۱).

امیر به عنوان نمونه مردی که داستان حول محور او می‌چرخد، به همسر خود می‌گوید: «خیلی چاق شده ای، مثل بوفالو. از دخترهایی که قلمی‌اند و توی خیابان راه می‌روند خوشم می‌آید، باریک و ظریف» (همو، ۱۱۰).

۸-۴ خوشونت

در یک تعریف ساده فرگشتی «خشونت رفتاری است تقابلی، به‌منظور اقدام به آسیب فیزیکی یا تهدید به آسیب فیزیکی که زمینه‌های روان‌شناختی آن در محیط فرگشتی ایجادشده است؛ و هدف آن حفظ یا به دست آوردن منابعی است که از نظر فرگشتی ارزشمنداند و زمینه سازش بهتر موجود را فراهم می‌کند» (Walsh & Beaver, 2009: 423).

در صفحات ابتدایی رمان، خشونت پدر نسبت به دختر چهارده ساله‌اش مشاهده می‌شود: «روز اول انگار برای اشناتر شدن ما با محیط، آقای هاشمی دختر چهارده ساله‌اش را زیر شلاق گرفت و فحش‌هایی که معجونی از چند زبان بود، مثل سنگریزه‌هایی توی حیاط خلوت ما ریخت» (همو، ۷).

در قسمتی از رمان امیر برای همسرش اخباری از کوچه و بازار می‌آورد که نمونه بارز خشونت علیه خود است: «مرد داشت خودش را چاقو می‌زد که رسیدیم. تا مردم جلوی خودش را بگیرند خودش را ناکار کرده بود. زنش را داشتند با امبولانس می‌بردند. می‌گفتند تمام کرده‌است» (همو، ۱۷).

راوی داستان که مادری مهربان است می‌خواهد از دخترش مقابل پسرهای ساختمان محافظت کند. به دختر کوچکش شادی آموزش می‌دهد که چگونه باید مراقب بدنش باشد و اگر کسی بدن او را لمس کرد فریاد بزند. اما حتی در این آموزش که به وسیله یک عروسک به شکل نمایشی اجرا می‌شود نیز ناخواسته خشونت دیده می‌شود. مادر می‌گوید: «ضربه محکمی به عروسک می‌زنم. موهایش را می‌کشم. از شادی می‌پرسم آیا می‌فهمد؟ لحم زیادی خشن شده است» (همو، ۲۴).

در این داستان حتی حس عذاب وجدان نیز با خشونت بیان می‌شود. راوی داستان توضیح می‌دهد: «بعد از مرگ آقاجان بود که سکوتم را شکستم. آن هم با فریاد. آقاجان مرده بود تنها و مثل یک بچه. همین عذابم می‌داد. مامان

جواب فریادم را با فریاد داد. شهلا و مهین طرف مامان را گرفتند. گفتند احمق شده‌امو بهتر است خفه شوم. ولی من باز هم داد زدم» (همو، ۲۶).

در فصل ۹ رمان، یکی از دعوای مادر با آقاجان توصیف می‌شود: «مامان به وقت درد زاری نمی‌کند. وقتی تلفن زیاد زنگ می‌زند یا صدای تلویزیون خیلی بلند است، زاری می‌کند. وقتی هم که آقاجان مهمان می‌آورد و دستور شام می‌داد صدای زاری‌اش در زیرزمین می‌پیچید. آن وقت آقاجان حتما چیزی پرت می‌کرد که به دیوار بخورد و صدا قطع شود» (همو، ۲۹).

اصلی‌ترین شخصیت داستان پرنده من زنی فاقد اعتماد به نفس در خود فرو رفته و ضعیف است که بنا بر اقرار خودش: «سال‌ها طول کشید که بفهمم یک فریاد برابر است با سه ساعت خواهش و تمنا کردن که یک فریاد به رعد می‌ماند تا یک‌باره همه چیز را آتش بزند. سال‌ها طول کشید که بفهمم آدم‌ها بدون آن که بدانند به فریاد به یک صدای بلند احتیاج دارند تا در وقت مناسب مجبور به شنیدن بشوند و صدای مودی دور و برشان گم و گور بشود. برای این که به یادشان بیاید آدم دیگری هم روبه‌رویشان نشسته است. فریاد می‌زنم بلند و خالص بدون آه و گریه‌ای که امیر اسمش را گذاشته است مکر زنانه» (همو، ۵۰).

در این داستان خشونت در هر دو جنس زن و مرد دیده می‌شود.

۸-۵ خیانت

بر پایه نظریه فرگشت، خیانت و تولیدمثل نتیجه‌بخش، رابطه‌ای ضمنی دارند؛ از این رو «بعید است عشق به پشتوانه سرمایه‌گذاری عظیم روان‌شناختی خود، بدون نوعی سیستم دفاعی مقاوم‌ساز در برابر تهدید مداوم رقبا و احتمال خیانت از طرف شریک زندگی، فرگشت یافته باشد» (Buss, 2000: 223). بر همین اساس شاید بتوان پیش‌بینی کرد که اگرچه هر دو جنس حسادت را تجربه خواهند کرد، اما «خیانت همسر، خطر قابل توجهی برای تولیدمثل موفقیت آمیز زن دارد. انتظار می‌رود که زنان باید روان‌شناسی تکامل‌یافته‌ای داشته باشند تا بتوانند از خیانت همسرانشان جلوگیری کنند؛ بنابراین، زنان حسادت عاطفی بیشتری را تجربه می‌کنند؛ به‌طوری‌که آن‌ها به‌واسطه وجود نشانه‌ها یا وقوع واقعی خیانت و رابطه نامشروع همسرانشان، مضطرب می‌شوند» (Crawford, 2008: 274).

در تمام جوامع خیانت به همسر به هر دو صورت فیزیکی و جسمی یا عاطفی و ذهنی مذموم است. با این حال شدت و میزان خیانت، هم‌چنین تعریف انسان‌ها از آن با یک‌دیگر متفاوت است. معمولاً در پی خیانت خشونت هم دیده می‌شود، به همین جهت برخی از نمونه‌های خیانت که در داستان مطرح می‌شود، همراه با خشونت است. در قسمتی از رمان می‌بینیم امیر برای همسرش، شرایط زندگی آقای حسینی که یکی از همکارانش است را شرح می‌دهد. آقای حسینی همسری به نام منیژه و دو دختر دارد که هروقت روز که به منزل زنگ می‌زند، تلفن اشغال است. این موضوع برای امیر شک برانگیز است: «چند بار پشت سر هم به فاصله چند دقیقه تلفن می‌کرد. امروز تازه فهمیدم چرا بدبخت بعد از هر شماره‌گیری، چند تا سیگار دود می‌کند. حسینی تقریباً مطمئن است که زنک به او خیانت می‌کند» (همو، ۴۱).

به نظر می‌رسد از نظر شخصیت‌های داستان خیانت انواعی دارد و حتی بی‌توجهی امیر به همسرش نیز به نوعی خیانت تلقی می‌شود. راوی خیانت خود به امیر را این‌گونه توصیف می‌کند: «امیر خبر ندارد که روزی صدمبار به او

خیانت می‌کنم. وقتی که زیرشلواری‌اش به همان حالتی که درآورده وسط اتاق است. وقتی توی جمع آنقدر سرش گرم است که متوجه من نیست. وقتی سیر شده و یادش می‌افتد که منتظر ما نمانده است. وقتی که تنه‌ایم می‌گذارد، به او خیانت می‌کنم» (همو، ۴۲).

در دعوا و تنش میانه داستان که بر سر تربیت فرزند و مهاجرت امیر به کانادا است گویا امیر، خیانت‌های پدر زن خود را به روی همسرش می‌آورد: «یادت هست می‌گفتی وقتی آفات به مدرسه می‌آمد از خجالت آب می‌شدی؟ می‌گوید: پدر تو فقط در یک چیز نبوغ داشت، از راه به در کردن زن‌های مردم» (همو، ۴۹).

نتیجه‌گیری

برپایه انسان‌شناسی داروینیستی، که ذکر مختصری در متن مقاله از آن به میان آمد، فردیت عمیق انسانی در اساس بر واقعیت فیزیکی و زیستی زندگی انسان بستگی دارد؛ به احساسات جسمانی که افراد را در تماس با دنیای فیزیکی واقعی قرار می‌دهد، به نیازهای حیوانی، تمایلات و واکنش‌هایی مانند گرسنگی، تشنگی، دلهره درونی و میل جنسی؛ به احساسات پایه‌ای که در ژرفای طبیعت انسان جای گرفته‌اند: عشق مادر و فرزندی، هم‌دردی، نفرت، اشتیاق به همنشینی و به اشکال شناختی که به طور خودبه‌خود در تمام ذهن‌های در حال رشد عادی، ظاهر می‌شوند. همه این منابع فردیت، مقدم بر فرگشت انسان خردمند مدرن می‌باشند؛ بنابراین، لزوماً اسبق بر فرگشت زبان و اشکال فرهنگ پیچیده هستند و صرفاً تقدّم زمانی ندارند. گرایش‌های فرگشت‌یافته و از طرق ژنتیکی منتقل‌شده، زبان و فرهنگ را مقید می‌کنند. زبان و فرهنگ تمایلات غریزی را بیان‌نموده، رسمیت می‌بخشند. مفهوم فردیت عمیق انسان یک واقعیت زیستی است.

برپایه این مبنای تئوریک و باتوجه به پرسش‌هایی که در آغاز مقاله طرح کردیم، نخست کوشیدیم روایتی مجمل از ایده داروین به دست بدهیم که همان تکامل و فرگشت گونه‌ها بر اساس انتخاب طبیعی است. در این رویکرد، با نوعی روش‌شناسی و جهان‌بینی بر محور دانش زیست‌شناسی آشنا شدیم که حیات موجودات زنده و به‌ویژه انسان را در نتیجه تلاش برای بقای ذات و تولیدمثل از راه سازگاری با محیط پیرامون می‌انگارد. شمول عام این رهیافت خاص به مسأله، موجب تسری متدولوژی فرگشتی-انطباقی به دیگر شاخه‌های دانش، به‌خصوص علوم انسانی و اجتماعی و به تبع آن به ادبیات و نقد ادبی شده‌است؛ محصول این تعمیم روش‌شناختی، پدیداری نقد ادبی فرگشتی یا داروینسم ادبی است. بدین لحاظ نشان دادیم که این رویکرد به آثار ادبی، در عمل به جستجوی عناصر و اجزاء انسان‌شناسی داروینیستی و روان‌شناسی در متن، اعم از نظم و نثر، منجر می‌شود. پس بنا بر این مبنا نتیجه می‌گیریم که متون ادبی آینه‌ای است برای بازتاب رفتارها و تعاملات بشر با خود، دیگران و زیست‌جهان وی که در روان‌شناسی فرگشتی تبیین و احصاء شده‌است.

برای تسجیل حکم و ارائه نمونه‌ای گویا به سراغ یک متن داستانی فارسی رفته و با تحلیل فرگشتی رمان پرنده من، اثر فریبا وفی کارآمدی نظریه ادبی داروینیستی را در تعلیل رفتارهای انسانی تبلور یافته در آثار ادبی، به محک تجربه زدیم. استخراج عناصری فرگشتی هم‌چون جفت‌یابی، جذابیت ظاهری، فرزندآوری، موقعیت اجتماعی، حسادت جنسی، خیانت، خشونت، پدرسالاری و... از رمان مذکور ما را به این نتیجه رساند که اصول و موازین نظریه داروین، برای بازنمایی سرشت فرگشت‌یافته انسانی که در ادبیات متجلی شده، ظرفیت قابل‌قبولی دارد.

منابع

- پورخامنه، آیدین، (۱۳۹۷)، بررسی آثار فریبا وفی، مجله فرهنگی و هنری نشست صبح‌های بخارا، تهران، خانه کتاب و ارطان داروین، چارلز (۱۳۸۰). منشأ انواع، ترجمه دکتر نورالدین فرهیخته، تهران: زرین.
- مایر (۱۳۹۶)، ارنست، چیستی تکامل، ترجمه مهدی صادقی، نشر نی، تهران
- وفی، فریبا، (۱۳۸۱)، پرنده من، تهران، نشر مرکز، چاپ اول
- Buss (1999), D. M. Evolutionary psychology: The new science of the mind. Allyn & Bacon.
- Buss (2000), D. M. The Dangerous passion, (New York: The Free Press).
- Crawford (2008), Charles. Foundations of evolutionary psychology (New York: Psychology Press).
- Carroll (2002), Joseph. Adaptationist Literary Study: An Emerging Research Program, Style: Volume36, No. 4, Winter2002.
- Carroll (2010), Joseph. Evolutionary Studies an entry for Blackwell's Encyclopedia of Literary and Cultural Theory(forthcoming).
- Carroll (2011), Joseph. Reading Human Nature: Literary Darwinism in Theory and Practice, Albany, New York: State University of New York Press.
- Darwin (1859), Charles Robert, On the Origin of Species by Means of Natural Selection, The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, London, Murray
- Davies (2016), Stephen. Evolutionary Approaches to Literature Philosophy, Published in The Routledge Companion to the Philosophy of Literature, edited by N. Carroll and J. Gibson, New York.
- Dennett(1995), Daniel C. Darwin's Dangerous Idea Evolution and the Meanings of Life, Penguin Press, London.
- Eugenie (2004), Carol Scott. Evolution Versus creationism, United States of America: Greenwood Press.
- Gottschall (2008), J. Literature, Science and a New Humanities, New York: Palgrave Macmillan.
- Haselton, M. G. and D. M. Buss (2000). Error Management Theory: A New Perspective on Biases in Cross-Sex Mind Reading, Journal of Personality and Social Psychology 78:1.
- Liberman (2008), Mark. Literary evolution, under Language and culture, August 3.
- Peterson (2008), Britt. Darwin to the Rescue, The Chronicle Review Volume 54, Issue 47, Page B7.
- Sober (2003), Elliott. Metaphysical and Epistemological Issues in Modern Darwinian Theory, In Jonathan Hodge and Gregory Radick, eds, s PP. 276-287; The Cambridge Companion to Darwin; Cambridge: Cambridge University Press.
- Walsh and Beaver (2009). Biosocial criminology: New directions in theory and research first: published by Routledge.

Evolutionary analysis of the «My Bird» by Fariba Vafi

Abstract

The theory of «evolution by natural selection,» proposed by Charles Darwin in the second half of the 19th century, was not limited to the field of biology, but had a profound impact on the ontology and understanding of the subjects studied by scholars in the humanities and social sciences. Psychology and literary criticism were among the disciplines that were influenced by this theory in terms of insight and method, and founded literary Darwinism. Literary Darwinism claims that literary behaviors are rooted in the evolved nature of humans. The actions of fictional characters are also a reflection of the temperament and traits that have been institutionalized over thousands of years of human evolution.

In this study, we have attempted to first present a report on the influence of the theory of evolution on literature and literary criticism, and to show that evolutionary literary criticism, by highlighting basic and common human needs such as sexual attraction, childbearing, and social status, based on evolutionary psychology and biology, while presenting a new reading of literary texts, explores the human characters represented in literature. After introducing this approach to literary texts, we have subjected the story «My Bird» by Fariba Vafi to the test of evolutionary criticism using a descriptive-analytical method. By extracting and investigating the Darwinian-evolutionary themes in this story and the biological and existential behaviors of the characters, we have concluded that literary criticism based on the theory of evolution has the capacity to represent the human biological content of fictional texts and portrays human nature well through the analysis of these types of texts. Because all human characteristics, based on Darwin's theory of evolution by natural selection, can be traced in this story.

Key Words: Darwinism, evolutionary literary criticism, 14th century Persian story, Fariba Vafi

بازتاب چهره شهدای قیام سی تیر ۱۳۳۱ در شعر معاصر

پریچهر کوهنورد (نویسنده مسئول)

دانشجوی دکترای ادبیات فارسی. دانشگاه یزد

p.koohnavard@gmail.com

مرتضی فلاح

دانشیار زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه یزد

fallah.mo@gmail.com

مجید پویان

استادیار زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه یزد

Pooyanmajid94@gmail.com

چکیده

جنبش‌های اجتماعی و سیاسی از دیرباز، در همه جوامع بشری پدید می‌آمدند. در ایران نیز هم‌زمان با دوران مشروطیت، نهضت‌ها و جنبش‌های زیادی شکل گرفت و جامعه را در مسیری از تحول قرار داد که هنوز هم آثار آن را می‌توان در جنبه‌های مختلف مشاهده کرد. یکی از فرازهای مهم این دوره، قیام سی تیر ۱۳۳۱ بود. هدف این پژوهش، تحلیل بازتاب قیام سی تیر ۱۳۳۱ بر شعر شاعران این دوره است؛ این تحقیق به شیوه توصیفی-تحلیلی و ابزار کتاب‌خانه‌ای انجام شده و مهم‌ترین دستاورد آن، تحلیل محتوایی اشعار مرتبط با این قیام است که بر اساس این یافته‌ها می‌توان گفت این قیام در شعر معاصر، به صورتی واقعی و ملموس بازتاب یافته است و شاعران به بیان چگونگی پدیدآمدن این قیام و بیان حال شهدا و کشته‌شدگان آن پرداخته‌اند. علاوه بر آن بیشتر شاعران این دوره عقیده دارند که رمز موفقیت این قیام، اتحاد و یکپارچگی مردم و رهبران این نهضت بوده است. می‌توان گفت آرایه‌ای که بیش از همه در این اشعار به‌کار رفته، تشبیه است.

کلیدواژه‌ها: تاریخ، سی‌ام تیر، شعر معاصر، شهید.

۱- مقدمه

در تاریخ معاصر ایران، جنبش‌ها و نهضت‌های سیاسی، اجتماعی بسیاری روی داده است که با اهدافی مانند برقراری قانون، مبارزه با استعمار خارجی و استبداد داخلی شکل گرفتند. نهضت مشروطه، یکی از تحولاتی بود که در ایران رخ داد و هم‌زمان، نهضت‌ها و جنبش‌های زیادی را پدید آورد؛ یکی از این رخدادهای اجتماعی سیاسی، قیام سی‌ام تیر ۱۳۳۱ بود که پس از جریان ملی‌شدن صنعت نفت (اسفندماه ۱۳۲۹) شکل گرفت و نمادی از اتحاد جامعه و هم‌دلی مردم علیه استبداد و استعمار بود.

شعر فارسی در طول تاریخ همواره بازتاب‌دهنده تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران بوده و به‌ویژه در دوره‌های بحرانی، نقشی کلیدی در ثبت و بازنمایی احساسات جمعی، اعتراض‌ها و امیدهای مردمی ایفا کرده است. قیام سی‌ام تیر ۱۳۳۲، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین رویدادهای سیاسی تاریخ معاصر ایران، تأثیری عمیق بر جامعه و به تبع آن، بر آثار ادبی و شعری این دوره داشته است. این قیام، که نمادی از مقاومت مردم در برابر استبداد داخلی و مداخله خارجی بود، بستری فراهم کرد تا شاعران به بیان آرمان‌ها، خشم‌ها و امیدهای جامعه بپردازند.

۱-۱- زمینه‌سازی بحث

دوره هفدهم مجلس شورای ملی در روز هفتم اردیبهشت ۱۳۳۱ با حضور ۷۵ نماینده، افتتاح شد و «سیدحسن امامی» به ریاست مجلس برگزیده شد. به مجلس هفدهم تنها یک دولت معرفی شد و آن هم دولت مصدق بود که از اواخر دوره شانزدهم مجلس، به نخست‌وزیری برگزیده شده بود. در این دوره نیز طولی نکشید که مصدق استعفا داد و احمد قوام فرمان تشکیل دولت گرفت (ن. ک: ذاکر حسین، ۱۳۷۷: ج ۳: ۵۴۳).

روز ۲۷ تیرماه ۱۳۳۱ فرمان نخست‌وزیری قوام، به وسیله شاه صادر شد. مخالفت مردم با این فرمان باعث شد که فرماندار نظامی تهران، اعلامیه‌ای را منتشر کند و مخالفان را به دستگیری و زندان، تهدید کند. «علت انتشار اعلامیه فرماندار نظامی، درهم شکستن مقاومت مردم بود که علیه نخست‌وزیری قوام ایجاد شده بود. مردم در خیابان‌های تهران شعار «یا مرگ یا مصدق» می‌دادند و همین‌که اهالی شهرستان‌ها نیز از جریانات مطلع شدند، در آنجاها نیز عصیان و ضدیت با وضع جدید را آغاز می‌نمودند.» (همان: ۵۴۶). در روز جمعه ۲۷ تیرماه، قوام اعلامیه‌ای را صادر کرد و در آن مردم را تهدید کرد و آنان را بیش از پیش به خشم آورد. متن اعلامیه چنین بود:

«در یک سال اخیر موضوع نفت کشور را به آتش کشیده و بی‌نظمی عظیم‌النظیری را که موجب عدم رضایت عمومی شده به وجود آورده است.... مطالبه حق مشروع از یک کمپانی را مبدل به خصومت بین دو ملت ساختند و نتوانستند از زحمات خود کوچک‌ترین نتیجه به دست آورند. حل این مسئله یکی از لازم‌ترین مساعی من خواهد بود؛ به نحوی که منافع معنوی و مادی ایران کاملاً تأمین شود، بدون آنکه به حسن رابطه دو مملکت خدشه وارد آید... کسانی که به بهانه مبارزه با افراطیون سرخ ارتجاع سیاه را تقویت نموده‌اند، لطمه شدیدی به آزادی وارد ساخته، زحمات بانیان مشروطیت را از نیم قرن به این طرف به هدر داده‌اند. من در عین احترام به تعالیم مقدس اسلام، دیانت را از سیاست دور نگاه خواهم داشت و از نشر خرافات و عقاید قهقراپی جلوگیری خواهم کرد. وای به حال کسانی که در اقدامات مصلحانه من اختلال نمایند و در راهی که در پیش دارم مانع بتراشند؛ یا نظم عمومی را برهم بزنند.

این‌گونه آشوب‌گران با شدیدترین عکس‌العمل از طرف من روبه‌رو خواهند شد... کشتیبان را سیاستی دگر آمد» (افراسیابی، ۱۳۶۰: ۲۰).

با انتشار این اعلامیه، مردم در سراسر کشور به جنبش درآمدند و احساسات و عواطف میهنی آنان به نفع مصدق و بر ضد قوام تحریک شد. آیت‌الله کاشانی، در ۲۸ تیر ماه، با صدور اعلامیه‌ای به سربازان و مأموران انتظامی گوشزد کرد که مبادا به دستورات قوام گوش کنند و از او فرمان ببرند که اگر چنین کنند، در برابر خون کشته‌شدگان مسئول هستند. وی هم‌چنین با صدور اعلامیه دیگری، مردم را به مبارزه علیه استعمار و قوام دعوت کرد. (در این باره ن. ک: ذبیح، ۱۳۷۰: ۷۲-۷۴). علاوه بر این دو اعلامیه، آیت‌الله کاشانی یک مصاحبه مطبوعاتی با خبرنگاران خارجی و داخلی انجام داد و اعلام کرد:

«قوام علاوه بر اینکه پرونده‌هایی دارد که در مجلس موجود است و صلاحیت قانونی برای نخست‌وزیری ندارد، در محکمه و جدان بیست میلیون ملت ایران محکوم است. اگر یک ملتی او را نخواهد، فرمان شاه یا رأی تمایل مجلس، اگر بالاتفاق هم باشد، اثری ندارد؛ چون نمایندگان باید تابع افکار ملت باشند. قوام را ملت قبول ندارد و از او متنفر است» (کاشانی، ۱۳۵۹: ۳۲-۴۷).

سرانجام روز سرنوشت فرا رسید. در روز سی‌ام تیرماه، شهر تهران به حالت تعطیل درآمد. مردم از صبح زود با هدف از خانه‌ها بیرون می‌آمدند. به هر خیابان که نظر افکنده می‌شد، جنبش مردم به چشم می‌خورد. درگیری مردم با پلیس، با اولین شهید در ساعت ۷ بامداد و با صدای گلوله آغاز شد و دم به دم افزوده شد. تانک‌ها و مسلسل‌ها به جان مردم می‌افتند و آن‌ها را درو می‌کنند. خیابان‌ها از خون عزیزان رنگین می‌شود. صدها تن، شربت شهادت نوشیدند؛ لکن سرانجام توطئه خائنانه و ضدملی استعمار شکست خورد. خواسته‌های جبهه ملی از طرف دربار پذیرفته و تانک‌ها، میدان‌های شهر را ترک کرده، رادیو خبر برکناری قوام را پخش کرد و مبارزه مردم با پیروزی در آن روز به پایان رسید. در همین روز خبر پیروزی ایران در دادگاه لاهه نیز انتشار یافت که بر حیثیت و اعتبار دکتر مصدق افزود. (ن. ک: ذاکر حسین، ۱۳۷۷: ج ۳: ۵۴۷). بدین ترتیب «با نهضت ملی ایران و مخصوصاً با قیام ملی سی‌ام تیر، که باید آن را سرآمد تمام اقدامات ملت ایران در راه نهضت دانست، حکومت به طور قطع از دست رجال دست‌نشانده اجنبی خارج شد و به دست خود ملت افتاد» (شایگان، ۱۳۳۲: ۱۷۱).

۲-۱- معرفی مقدماتی پژوهش

شاعران و روشنفکران جامعه در طول تاریخ، هرگز بیکار ننشستند و با تحولات مختلف، عکس‌العمل‌های متفاوتی نشان داده‌اند. در قیام سی تیر ۱۳۳۲ نیز شاعران، به سرودن اشعار و برانگیختن احساسات میهنی و وطنی مردم پرداختند. شاعران با بیان اهداف و انگیزه‌های کشته‌شدگان این قیام، مردم را به صحنه می‌آوردند و پیام شهیدان را برای آنان بازگو می‌کردند. بخش قابل توجهی از اشعار این دوره، به توصیف شهادت قیام سی تیر اختصاص دارد که دیدگاه و نگرش شهدا را برای ما روشن می‌سازد. در پژوهش حاضر، به بررسی بازتاب چهره شهادت این قیام در شعر معاصر پرداخته شده و توصیفات و درباره تشبیهاتی که شاعران، درباره این شهیدان ارائه کرده‌اند، بحث شده است. انجام این تحقیق نشان‌دهنده ارتباط مستقیم و قاطع مسائل اجتماعی و سیاسی با ادبیات و به‌ویژه شعر است و تأثیرپذیری متقابل شعر و رویدادهای اجتماعی را ثابت می‌کند؛ زیرا همان‌گونه که شاعر از حوادث اجتماعی کشور خود، تأثیر می‌پذیرد، مردم

نیز با شنیدن و خواندن اشعار شاعران، از آگاهی و بینش سیاسی جدیدی برخوردار می‌شوند و به گروه مبارزان می‌پیوندند.

۳-۱- بیان مسئله

ادبیات، به‌ویژه شعر فارسی، همواره بستری برای ثبت و بازتاب رویدادهای مهم تاریخی و اجتماعی بوده است. در این میان، شعر معاصر فارسی، به‌عنوان آینه‌ای از تحولات سیاسی و فرهنگی، نقش مهمی در جاودانه کردن یاد و خاطره شخصیت‌های برجسته و رخداد‌های سرنوشت‌ساز تاریخ معاصر ایران داشته است. قیام سی تیر ۱۳۳۲، به‌عنوان یکی از نقاط عطف مبارزات مردم ایران علیه استبداد داخلی و مداخله خارجی، بسیاری از چهره‌های شاخص خود را در قالب شهدای این قیام معرفی کرد. این شهدا، نمادهایی از مقاومت، ایثار، و آرمان‌خواهی بودند که الهام‌بخش شاعران برای خلق آثار ماندگار شدند. با این حال، مسئله اصلی این است که بازتاب چهره و جایگاه شهدای قیام سی تیر در شعر معاصر تا چه اندازه توانسته است روایتگر عمق فداکاری و نقش آنان در این قیام باشد؟ علاوه بر این، سبک‌های شعری، زبان و تصاویر به‌کاررفته برای بازنمایی این شهدا چه تأثیری در انتقال پیام‌ها و آرمان‌های قیام سی تیر به مخاطبان داشته است؟

از سوی دیگر، هنوز به‌صورت جامع و نظام‌مند بررسی نشده است که چهره این شهدا در شعر معاصر چگونه نمود یافته است؟ تحلیل این مسئله می‌تواند نه تنها به شناخت بهتر از شعر معاصر فارسی و نقش آن در بازنمایی تاریخ کمک کند، بلکه به درک عمیق‌تر از تأثیرگذاری فرهنگ و هنر بر تقویت حافظه جمعی و انتقال ارزش‌های تاریخی نیز منجر شود.

۴-۱- تبیین هدف

هدف اصلی این پژوهش، بررسی و تحلیل بازتاب چهره شهدای قیام سی تیر ۱۳۳۲ در شعر معاصر فارسی است. نگارندگان در این پژوهش تلاش کرده‌اند تا نقش و جایگاه شهدای این قیام را به‌عنوان نمادهای مقاومت و ایثار در آثار شاعران معاصر شناسایی کرده و چگونگی بازنمایی این چهره‌ها در شعر فارسی را از منظر هنری، ادبی و اجتماعی تحلیل کنند. این تحقیق، در نهایت، به دنبال ارائه درکی جامع از تأثیر قیام سی تیر بر شعر معاصر و نشان دادن نقش ادبیات در حفظ و بازنمایی ارزش‌های تاریخی و اجتماعی ایران است.

۵-۱- پرسش‌ها و روش تحقیق

در این پژوهش از روش کیفی و تحلیل محتوا استفاده شده است. مراحل پژوهش به شرح زیر است: ۱- جمع‌آوری داده‌ها؛ ۲- تحلیل محتوای اشعار؛ ۳- تطبیق با چارچوب نظری؛ ۴- ارزیابی داده‌ها و سپس نتیجه‌گیری.

پرسش‌های مهم این پژوهش عبارتند از:

شهدای قیام سی تیر ۱۳۳۲ چگونه در شعر این دوره بازتاب یافته‌اند.

این قیام در اشعار کدام طیف از شاعران بیشتر نمود یافته است؟

شهدای این قیام، با چه چهره و ویژگی‌هایی ترسیم شده‌اند؟

۲- مبنای نظری پژوهش

این پژوهش بر مبنای نظریه‌های مرتبط با ادبیات و جامعه‌شناسی ادبیات انجام شده است. دیدگاه‌های «جامعه‌شناسی ادبیات» و «بازتاب در ادبیات» از روش‌های رایجی است که در تحقیقات نظری از آن‌ها استفاده می‌شود و در این موضوع نیز با کمک این نظریات، کوشش شده تا نقش شعر به عنوان بازتاب‌دهنده تحولات اجتماعی و سیاسی تحلیل شود. بر اساس این دیدگاه‌ها، ادبیات نه تنها منعکس‌کننده وضعیت اجتماعی و تاریخی است، بلکه در شکل‌دهی به گفتمان‌ها و حافظه جمعی نیز تأثیرگذار است. هم‌چنین، از نظریه «ساخت اسطوره» رولان بارت، برای تحلیل چگونگی بازنمایی شهدای قیام سی تیر به عنوان نمادها و اسطوره‌های مقاومت در شعر استفاده شده است. این نظریه کمک می‌کند تا فرایند تبدیل این شهدا به نمادهای فراتر از واقعیت تاریخی بررسی شود.

۳- پیشینه تحقیق

با توجه به اهمیت قیام سی تیر ۱۳۳۱ در تاریخ معاصر ایران، تحقیقات و پژوهش‌هایی در قالب کتاب یا مقاله انجام شده است و محققان زیادی به بررسی دلایل این رویداد و بسترهای اجتماعی یا سیاسی آن پرداخته‌اند؛ اما تحقیقی که بازتاب چهره شهدای این قیام را در شعر معاصر واکاوی و تحلیل کرده باشد، صورت نگرفته است. برخی از تحقیقات مرتبط با این موضوع عبارتند از:

«قیام ملی سی‌ام تیر به روایت اسناد و تصاویر» (ترکمان، ۱۳۶۲) کتابی است که در آن حوادث و وقایع سی‌تیر ۱۳۳۱ به طور مفصل توضیح داده شده و شامل برخی از اشعاری است که درباره این قیام سروده شده. گفتنی است بیشتر شاعرانی که در توصیف این قیام شعر سروده‌اند، از شاعران مشهور نبودند و دیوان چاپ‌شده‌ای نیز ندارند؛ به همین دلیل این کتاب، منبع درخوری برای دستیابی به اشعار مرتبط با قیام سی تیر ۱۳۳۱ است. مظاهری (۱۳۸۷) در مقاله «درآمدی بر آسیب‌شناسی قیام سی‌تیر» به بررسی شرایط سیاسی اجتماعی سال ۱۳۳۱ و زمینه‌های پیدایش قیام سی‌تیر پرداخته است. نگارنده در این مقاله نتیجه گرفته است که اختلاف رهبران این قیام، باعث شد که تلاش مردم، به نتایج بزرگی ختم نشود. سیروس طاهباز (۱۳۷۶) نیز در مقاله خود به نام «سی تیر ۱۳۳۱ یک قیام، یک حماسه و یک سرود» چنین آورده است: حسین ملک، موسیقی‌دان جوان و شاگرد ابوالحسن صبا که در میدان بهارستان، تظاهرات را به چشم خود دید، شاهد صحنه‌ای بود که در آن، یکی از شهدا، با خون خود روی دیوار کاهگلی چنین نوشت: «یا مرگ یا مصدق». این صحنه‌ها الهام‌بخش حسین ملک شد و وی اثری ماندگار به نام «سرود ملی قیام سی تیر» خلق کرد. وقتی استاد ابوالحسن صبا، نُت این اثر را دید، چنان تحت تأثیر قرار گرفت که شعری برای آن ساخت. این اثر، پس از آن در فرصت‌های گوناگون در برخی مجالس اجرا می‌شد. ابیات آغازین این شعر چنین است: «شه زمام ملتی / سپرده دست دولتی / که با تفنگ و توپ و تانک و تیر / کند حکومت / چو مستبدی جابرانه...». سالمی (۱۳۸۶) در مقاله‌ای به نام «خرده‌هایی که به دکتر مصدق گرفته می‌شود» به بررسی تمام فعالیت‌های مصدق و رویدادهایی که در زمان نخست‌وزیری وی اتفاق افتاده، پرداخته است. وی به تحلیل قیام سی تیر نیز نگاهی تحلیل‌گرانه دارد و علل پدیدآمدن این قیام و دیگر حوادث آن دوره را واکاوی کرده است.

گفتنی است که آثار یادشده به نحوی در ارتباط با قیام سی تیر ۱۳۳۱ به بحث پرداخته‌اند؛ اما بررسی چهره شهدای این قیام در شعر و تحلیل اشعاری که در رابطه با شهیدان مظلوم آن واقعه سروده شده، در هیچ پژوهشی صورت نگرفته است و این تحقیق به دلیل اهمیت این مقطع تاریخی و این رویداد مهم، ضروری می‌نماید. سوال اصلی در مقاله حاضر این است که آیا شاعران چه تصویری از شهدای سی تیر ۱۳۳۱ را در اشعار خود منعکس کرده‌اند و نگاه آنان به کشته‌شدگان این قیام چگونه بوده است؟ از آنجا که شاعر از بطن مردم برخاسته، می‌توان گفت نگاه و نگرش وی در این باره، با نگاه و نگرش اغلب مردم، نزدیک و تا حدودی یکسان است؛ بنابراین انجام این تحقیق می‌تواند به ما کمک کند که به طور نسبی، نگرش مردم را نسبت به این شهیدان دریابیم و جایگاه شهدای این قیام را در بین توده مردم و یا دست‌کم روشنفکران جامعه، آشکار کنیم.

۴- بحث و تحلیل

الف) اهمیت قیام سی تیر ۱۳۳۱ در شعر معاصر

قیام سی‌ام تیر، در سال ۱۳۳۱ یعنی یک‌سال و ۴ ماه بعد از پیروزی نهضت ملی صنعت نفت، رخ داد و با استعفای دکتر مصدق و آمدن قوام‌السلطنه به عنوان نخست‌وزیر که از طرف شاه تعیین شد، به اوج خود رسید. مردم با آمدن قوام مخالف بودند و خواستار استعفای او شدند تا نخست‌وزیری، دوباره به مصدق بازگردانده شود. این نهضت و قیام خونین باعث کشتار تعداد زیادی از هموطنان ما شد؛ ولی در نهایت به پیروزی انجامید و مصدق دوباره بر سر کار آمد. شاعران درباره این نهضت عظیم و مهم، اشعار بسیاری سروده‌اند. بخش زیادی از این اشعار که قیام سی‌ام تیر را توصیف می‌کند، به بیان انگیزه‌های مبارزه، حمایت از دکتر مصدق و بدگویی از قوام اختصاص دارد. به عنوان مثال، فریدون توللی در یکی از اشعارش به قوام تاخته است و او را به خیانت و ظلم و ستم به مردم متهم کرده که دشمن آزادی‌خواهان و هم‌میهنانش است و می‌خواهد به جای مصدق بنشیند؛ سپس شاعر، زبان به ستایش مصدق گشوده و او را سایه سر مردم و پدر آن‌ها می‌داند. به گفته وی، مردم و شیفته صفا و ایمان مصدق هستند و حاضرند جان خود را برای او فدا کنند: «ای خواجه قوام از تو نترسیم و دم تو/ وان نعره مستانه و کوس «منم» تو/ گر آتش سوزنده جهد از ستم تو/ پیداست در این جاده نشان قدم تو/ تو خصم وطن‌خواهی و بدخواه دیانت / راه تو فسون است و غریب است و خیانت/ بر جای مصدق چه زنی تکیه خدا را/ او سایه سر هست و پدر، ملت ما را/ صد نعره چونان تو رئیس‌الوزرا را/ آن مایه اثر نیست که آن لحن صفا را/ جان‌ها به فدای وطن و جان مصدق/ آن بازوی کوبنده و ایمان مصدق/ آن سوز دل و دیده گریان مصدق/ تا هست به‌جا، ملت و ایران مصدق» (توللی، ۱۳۴۸: ۹۰).

یکی از شاعرانی که با نام م. محدث، شعر می‌سرود، از کلمه «تیر» ایهام زیبایی ساخته است و آن را در دو معنی، (تیرماه و تیری که از کمان فرود می‌آید) به کار برده است و چنین می‌گوید: «باران تیر آمد و از هر طرف روان/ گردید جوی خون/ یک ملت نجیب، ز بیداد ناکسان / شد کشته جنون/ نشنیده کس ز دولت اندر همه جهان/ این ظلم تاکنون/ لیکن طلسم کفر و بت ظلم را شکست/ ملت به یک قیام/ ثابت نمود نقشه آن خائنین پست/ بسیار بود خام/ پاینده ملتی که نخواهد ز پا نشست/ تا گیرد انتقام از دشمن پلید» (م. محدث: نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۴۳۲). در بیشتر اشعاری که به مناسبت قیام سی تیر سروده شده، به کشتار و قتل‌عام مردم بی‌دفاع اشاره شده است و تصاویری از توپ و تانک و پرتاب گلوله به سمت مردم و پیر و جوان، توصیف شده است. این شاعر نیز در ادامه می‌گوید: «بار دگر دهانه

گشودند لوله‌ها/ شد سینه‌ها هدف/ زان شعله‌های آتش و بانگ گلوله‌ها/ شد عمرها تلف/ آواز سهمگین و خروشان توپ و تانک/ آمد ز هر طرف/ هرکس شنید و دید/ چون خشم ملتی که ز باران تیغ و تیر/ هرگز نداشت باک/ آمد به‌جوش، کرد در آن روز سی تیر/ خصم دغل هلاک/ از ظلم بس که دست و سر مردمی دلیر/ افتاد روی خاک/ در خون خود تپید» (همان).

اتحاد و یکپارچگی ملت برای رسیدن به یک هدف مشترک، یکی از ویژگی‌های بارز این نهضت بود که آن را نسبت به برخی دیگر از قیام‌های دوره مشروطه متمایز می‌کرد. مردم همگی با فداکاری و ازخودگذشتگی، به میدان آمدند و برای اثبات اتحاد خود به استعمارگران و نیز برکناری قوام، به مبارزه و دفاع پرداختند و زنجیر شوم و نحس استعمار را از هم گسستند: «هموطن بار دگر زنجیر شوم استعمار/ شد گسسته ز اتحاد ملت این مرز و بوم/ نقشه‌هایی که ز بهر ذلت ایرانیان/ انگلستان با قوام آورده بود اندر میان/ نقش اندر آب گردید و بشد معدوم آن/ چون فداکاری نمودند پیر و هم از نوجوان... / از میان چرخ‌های تانک می‌آید هنوز:/ ما مصدق را بخوایم و نخواهیم زندگی/ ملت بیدار ما باشد به دام بندگی» (قندهاریان، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۲۷۶).

ادیب برومند، شاعر متعهد این دوره، شعری را در وصف این قیام سروده است و آن را «قیام ملی» کشور می‌داند که راز ملیت و قومیت ما در آن نهان شده است. با وجود همه خون‌هایی که ریخته شد و پدران و مادران بسیاری که داغدار شدند، اما این قیام یک ثمره بزرگ داشت و آن آزادی ایران بود. شاعر، این نهضت را به درختی تنومند و سایه‌گستر تشبیه کرده که میوه آن آزادی بود: «هست از آن جمله ایام یکی «سی‌ام تیر»/ که به تاریخچه نهضت ما مشتهر است/ در چنین روز که خود روز «قیام ملی» است/ راز قومیت و ملیت ما مستتر است/ شجر نهضت ما سایه‌فکن باد «ادیب»/ که ورا نعمت آزادی ایران ثمر است» (ادیب برومند، ۱۳۸۳: ۷۰).

ب) جایگاه شهیدان و پیام آن‌ها در شعر معاصر

بخش مهمی از اشعار مرتبط با قیام سی تیر ۱۳۳۱، درباره شهدای این واقعه است و درون‌مایه اغلب آن‌ها، شهادت، جاودانگی، خون‌فشانی و توصیف شهید و بیان پیام و انگیزه وی است. به عنوان مثال، علی لطفی شعر «به یاد مقتولان سی‌ام تیر» را سروده و در آن به آیه ۱۶۹ از سوره آل‌عمران اشاره کرده است که می‌فرماید: «وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ». هرگز مپندار کسانی که در راه خدا کشته شدند مرده‌اند، بلکه زنده‌هایی هستند که نزد پروردگارشان روزی داده می‌شوند» (آل‌عمران، ۱۶۹). شاعر در این شعر با الهام گرفتن از این آیه می‌گوید: شهیدان قیام سی تیر، که خون آن‌ها به دلیل خیانت و ظلم خائنان ریخته شد، افرادی بودند که برای رسیدن به حقیقت و در مسیر راستی و حق کشته شدند و جان و روح آنان هنوز زنده است و ایشان فناپذیرند و تا دنیا باقی است، افرادی که مسبب قتل آن‌ها بودند، رسوای جهان می‌شوند: «خونی که ریخت از تن صدچاک کشتگان/ در سی تیر از طرف خیل خائنان/ این کشتگان راه حقیقت ز روی حق / مُردند و لیک زنده بود جان و روحشان/ تا هست عالمی به یقین مفتضح شود/ آنکس که شد مسبب این قتل در جهان» (لطفی، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۱۰۳).

کریم‌پور شیرازی، شعر زیر را درباره کشتار خونین سی تیر سرود و آن را در نشریات چاپ کرد. در این شعر، شهید راه آزادی مورد خطاب قرار گرفته است؛ زیرا شهید، کسی است که درخت آزادی را با خونس آبیری کرده است و در اوج جوانی، به استقبال مرگ رفته است تا میهنش را آزاد کند. وی برای آزادی ایران جان خود را فدا کرده است

و با چهره‌ای گلگون و کفنی خونین، نام بلند خود را در این راه پرآوازه ساخته است. شاعر، هم‌چنین برای این که شهدای سی‌ام تیر هیچ بهره‌ای از وطن و سرزمین خویش نبرده‌اند، تأسف می‌خورد و می‌گوید: سهم آنان فقط تیر جفا و پیراهنی کهنه است: «ای شهیدی که به خون خفته و گلگون کفنی / ای عزیزی که به خون غرقه ز عشق وطنی / ای جوانی که در آزادی ایران عزیز / چهره گلگونی و خندانی و خونین کفنی / ای حبیبی که به آزادگی و جان‌بازی / شهره شد نام بلند تو به هر انجمنی / ای وطن‌خواه شریفی که نبودت ز وطن / بهره جز تیر جفائی و کهن پیرهنی» (کریم‌پور، نقل از ذاکر حسین، ۱۳۷۷: ج ۳: ۵۴۹). شهید راه آزادی کسی است که از ظلم و ستم اهریمنانه دشمن، در خاک و خون غلتیده و از خون دل وی، درخت کهن سرزمین مان آباد و سیراب شده است؛ با این حال، در زمان شهادت با دهانی خونین، خنده بر لب دارد: «ای جوانی که ز خون دل مردانه تو / گشته سیراب و برومند درخت کهنی / ای پریچهر عزیزی که در ایام شباب / خفته در خاک ز بیداد پلید اهرمنی / نازم آن لحظه که خونین‌دهنت خندان بود / تا نگویند که گریانی و خونین‌دهنی» (همان). این شاعر، خود نیز شهید راه آزادی بود. وی که نامش امیرمختار کریم‌پور شیرازی بود، مدیر روزنامه شورش و یکی از مریدان صدیق دکتر محمد مصدق و از طرفداران واقعی او بود.

او عقیده داشت باید دست به دست هم دهیم تا حقوق و ثروتی را که استعمار کهنه‌کار بریتانیا، سال‌ها به یاری عده‌ای از زعمای فاسد مملکت به یغما برده، از انگلستان باز پس‌گیریم و این ثروت را به ملت و مملکت خود بازگردانیم. کریم‌پور، مقالات تندى بر علیه شاه و خانواده‌اش چاپ کرد و بارها با یورش مزدوران پهلوی رو به رو شد و سرانجام در تاریخ ۲۶ مهر ۱۳۳۲ دستگیر شد و بنا به روایتی در شب چهارشنبه‌سوری سال ۳۲ در مجلس ضیافتی که برپا شده بود و اعضای خاندان سلطنتی و نزدیکان دربار حضور داشتند، به دستور اشرف، با ریختن بنزین بر روی وی، او را به آتش کشیدند و مرگ او را خودسوزی قلمداد کردند. کریم‌پور هنگام شهادت فقط ۳۳ سال داشت. (ن. ک: درویشان و همکار، ۱۳۸۳: ۲۰-۵۳).

کریم زمانی شاعر دیگری است که برای شهادت فرزندان این آب و خاک، شعری با سوز و گداز سروده و آنان را به دلیل آنکه جان باارزش خود را در راه آزادی وطن فدا کرده‌اند، می‌ستاید. او نیز مانند دیگر شعرا و مردم عقیده دارد، شهید تا ابد در خاطر مردم زنده است و با شهادت، به جاودانگی و عزت می‌رسد؛ علاوه بر آن با شهادت خویش، به ارزش و اعتبار ایران در چشم جهانیان می‌افزاید و لکه ننگ را از دامان کشور پاک می‌کند: «بخواب ای شهیدی که در راه ایران / فدا جان پرارزش خود نمودی / بخواب ای شهید وطن ای برادر / که با افتخار و بزرگی غنودی / شهید وطن گشتی و زین شهادت / به چشم جهان ارج ایران فرودى / تو رفتی و از دامن مام میهن / به خون لکه رنگ‌ها را زدودی / به خون آب دادی زمین وطن را / در فخر بر روی ایران گشودی» (ترکمان، ۱۳۶۲: ۵۸۲).

شعر دیگری در این باره از «حسین رجبی» آمده که شهیدان وطن را در حادثه سی تیر، باعث افتخار پدران و مادرانشان می‌داند و از مصدق می‌خواهد که انتقام خون این جوانان را از قاتلان آن‌ها بگیرد زیرا خون آنان، حافظ و نگهبان قانون و مشروطه است و به احترام این خون، پرچم ایران افراشته گشته: «ای شهید ره آزادی ایران عزیز / خون تو حافظ مشروطه و قانون آمد / ای شهیدی که پدر خنده به خون تو نمود / هم ز مردانگیت مام تو ممنون آمد / ای که از خون تو آن پرچم پیچیده ما / گشت افراشته وز مهر تو مرهون آمد / ای مصدق ز قصاص شهدا دست مدار / زن که این نکته به الطاف تو مقرون آمد» (همان: ۵۹۳).

شهید راه آزادی، چنان با غیرت و بلند همت است که جز آزادی و استقلال ایران، به هیچ چیز دیگری نمی‌اندیشد و چنان از زندگی و جان خود گذشته، که حتی در لحظه مرگ نیز نام وطن را بر زبان می‌آورد تا دشمنان بدانند که مردم ایران حاضرند برای کشور خود سر و جان فدا کنند: «نازم آن لحظه که خونین‌دهنت خندان بود/ تا نگویند که گریانی و خونین‌دهنی/ ناظم آن غیرت و آن همت و آن عزم بلند/ که جز ایران به دم مرگ نگفتی سخنی/ ای به خون خفته شهیدان به شما باد سلام/ ای کفن‌پوش عزیزان به شما باد سلام» (کریم‌پور، نقل از ذاکر حسین، ۱۳۷۷: ج ۳: ۵۴۹). افراشته، شعری به نام «پیام شهیدان سی‌تیر» را از زبان شهدا سروده که در آن شعر، شهیدان قیام سی‌تیر، به دوستان و هم‌زمان خود سفارش می‌کنند که راه آنان را ادامه دهند و این مبارزه را به پایان کار خود، که همانا پیروزی بر استبداد و استعمار است، برسانند. این شهیدان، در جایی خطاب به دوستان خود می‌گویند: ما مبارزه را رها نکردیم و در راه آزادی وطن، از جان و سر خود گذشتیم و با کفنی گلگون و خونین شما را وداع کردیم، اکنون نوبت شماست که برای وطن و رهایی از ظلم و ستم مردم به‌پاخیزید و مظلومان را تنها نگذارید: «رفقا خدمت ما گشته تمام/ ما که بردیم در این معرکه نام/ کفن ما شده از خون گلگون/ روسفیدیم در این جامه خون/ بذل جان کرده و داده سر را/ ننمودیم رها سنگر را/ ما که رفتیم زین کار کنار/ هریک از ملت ما پرچمدار/ ما که از خدمت معذور هستیم/ از صف رزم شما دور هستیم/ ختم این خدمت کار رفقاست/ نگه‌مان رفقا سوی شماست» (افراشته، ۱۳۵۷: ۱۷۸).

در این اشعار، منظور از استعمار، بیش از همه انگلستان و آمریکا بوده است؛ زیرا در جریان استخراج و غارت نفت در ایران، این دو کشور نقش بسیار مخربی داشتند و به ایران، به شکل یک مستعمره نگاه می‌کردند. به همین دلیل بیشتر شاعران در اشعاری که برای حمایت از قیام سی‌ام تیر ۱۳۳۱ سروده‌اند، انگلیس و سپس آمریکا را تهدید و تحقیر کرده و آنان را استعمارگر خطاب کرده‌اند. افراشته در همین شعر، از زبان شهدای این نهضت، می‌گوید: جانفشانی ما برای این بود که دست استعمارگرانی چون انگلیس و آمریکا از کشورمان کوتاه شود و بتوانیم بدون کمک هیچ قدرت غربی، به استقلال خود دست یابیم: «بود این گفته و این بود شعار: دور از کشور ما استعمار/ نفت ملی شده، اجرا بشود/ انگلیس از سر ما و بشود/ تکیه موقوف به امریکائی/ نکشد کار به این رسوائی/ هست این مقصد و مقصود همه/ هست استقلال معبود همه/ ناگهان دشمن ما پیدا شد/ سر شلیک سوی ما و شد/ دولت جانی بیگانه‌پرست/ به سوی سینه ما آتش بست» (همان: ۱۷۷).

همان‌گونه که از این اشعار برمی‌آید، دولت ایران دست به دست بیگانگان داده و برای نابودی کشور و قتل‌عام جوانان سرزمین ایران می‌کوشید. به گفته شاعر، دولت وقت ایران، به این دلیل که به بیگانگان و کشورهای استعمارگر وفادار بود، بر روی مردم بی‌دفاع اسلحه کشید و با توپ و تانک آنان را به قتل رساند. در ادامه نیز شاعر باز به این مسأله اشاره می‌کند که دولت ایران برای خشنودی آمریکایی‌ها و دیگر استعمارگران، این ضیافت خون را ترتیب داده است و کشتار جوانان و مردم، جشنی است برای صاحبان آمریکایی دولت بیگانه‌پرست: «دولت جانی بیگانه‌پرست/ به سوی سینه ما آتش بست/ خواست از خون جوانان وطن/ پر کند جام شراب هریمن/ خواست بر صاحب امریکائی/ بکند مجلس جشن آرائی» (افراشته، ۱۳۵۷: ۱۷۷-۱۷۸).

با توجه به اشعار مرتبط با این قیام، می‌توان گفت یکی از اهداف این شهیدان، حمایت از مصدق بوده است. آنان با هر زبانی که ممکن بود به مردم این پیام را می‌دادند که باید از مصدق و نخست‌وزیری او دفاع کنند و او را تنها نگذارند. همچنین، وفاداری نسبت به کشور و هموطنان و تنها نگذاشتن مبارزان راه آزادی، از دیگر پیام‌هایی است که

شهدا با نثار خون و جان خود، به مردم منتقل کردند. شاعر این پیام‌ها را در شعر زیر به خوبی آورده است: «به راه حق و آزادی بیاید جان رها کردن/ بیاید از دل و از جان مصدق را صدا کردن/ به هر سنگر به هر آماج با هم‌میهنان بودن/ به پرچمدار این نهضت به ایرانی وفا کردن» (میرعابدینی، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۴۳۳).

توجه به یکپارچگی و اتحاد مردم در برابر ظلم شاه و نیز مبارزه و مقاومت آنان برای دستیابی به یک کشور مستقل و آزاد، از اهداف شهیدان بوده است. بیشتر شاعرانی که درباره حادثه سی‌ام تیر ۱۳۳۱ شعر گفته‌اند، به این اتحاد و یکدستی مردم برای دستیابی به خواسته و هدف خویش اشاره کرده‌اند و می‌توان گفت این اتحاد، یکی از ویژگی‌های مثبت این قیام بوده است؛ چرا که در نهضت‌های سیاسی اجتماعی دیگر مانند نهضت جنگل، نهضت خیابانی و... عده‌ای موافق و عده‌ای مخالف عملکرد این رهبران سیاسی وجود داشت و دیده می‌شد که گروه قابل‌توجهی از مردم و روشنفکران، مخالف برخی تصمیمات رهبران سیاسی و احزاب بودند. (برای نمونه: ن. ک. آذری، ۱۳۴۴: ۱۵۲)؛ اما در قیام سی تیر ۱۳۳۱، مردم یکپارچه و متحد شدند و همگی به حمایت از دکتر مصدق و آیت‌الله کاشانی برخاستند و این اتحاد، باعث ماندگاری و اهمیت این قیام شد. چنان که گفته شده «در قیام سی‌ام تیر، همه ایران با فعالیت فرستادگان آیت‌الله کاشانی به مراکز استان‌ها یکپارچه آتش بود» (سالمی، ۱۳۸۲: ۱۷). محمدعلی افراشته نیز در شعر خود به این اتحاد اشاره کرده و می‌گوید: «خلق اندر دل آن آتش و خون/ پرچم افراشته آمد بیرون/ کرد ثابت که فناشدنی‌ست/ کرد ثابت که صف خلق قوی‌ست/ کرد ثابت به همه خلق جهان/ می‌درخشد دل خلق ایران/ می‌درخشد همه‌جا نور امید/ راه آینده‌ما، نور امید» (افراشته، ۱۳۵۷: ۱۷۷).

حسن نکوروح، در یکی از اشعارش شهیدان راه آزادی را خطاب قرار داده و به آن‌ها می‌گوید: ای شهدایی که با فریاد بلند، شعار مرگ بر استبداد سر دادید، مطمئن باشید که بعد از شهادتتان، ما از خون شما نمی‌گذریم و برای خون‌خواهی و گرفتن حق شما تلاش خواهیم کرد و از شما درس آزادی و فداکاری می‌گیریم و بر ضد قوام و یارانش مبارزه می‌کنیم: «ای شهیدان ره آزادی/ که بگفتید به فریاد بلند: مرگ بر شیوه استبدادی/ دگر این ظلم و ستم‌ها تا چند؟/ شعله نهضت حق‌خواهی‌تان/ نگذاریم که خاموش شود/ ما بخیزیم به خونخواهی‌تان/ نه جنایت که فراموش شود/ چون بخیزیم به ضد همه یاران قوام/ به شما باد درود، به شما باد سلام» (نکوروح، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۲۹۸-۲۹۹). به طور کلی می‌توان گفت شهیدان با جانفشانی و گذشتن از زندگی و خون خود، پیام‌های بسیاری به مردم دادند که در اشعار بالا درباره آن‌ها بحث شد؛ اما بزرگ‌ترین درسی که مردم از شهدا گرفتند، داشتن اتحاد و انسجام برای رسیدن به هدف بود. شاعران نیز این اتحاد و یکدلی را به شیوه‌های مختلف در اشعار خود ترویج می‌دادند و بالاخره نیز همین اتحاد باعث شد شاه و قوام عقب‌نشینی کنند و مصدق دوباره بر سر کار بیاید.

ج) ویژگی شهدا

یکی از ویژگی‌های این شهدا که در بسیاری از اشعار نیز منعکس شده است، نوجوانی و کم‌سالی آن‌هاست. مقتولان سی تیر، بیشتر از نوجوانان و جوانانی بودند که تازه به بهار زندگی خود رسیده بودند و هنوز طعم زندگی را آن‌گونه که باید نچشیده بودند و از آن لذتی نبرده بودند. شرایطی که در آن زمان بر جامعه و خانواده‌ها حاکم بود، باعث آگاهی سیاسی این نوجوانان شده بود و آن‌ها در راه وطن حاضر شدند از جان و زندگی خود دست بشویند و بنای کاخ ظلم و استبداد را زیر و زبر کنند: «شاد بادا روح آن آزادمردانی که سر/ جمله کردند فداي این زمین و بوم و بر/ زنده باد

آن نوجوانانی که خون خویشتن/ از برای کسب آزادی نمودندی هدر/ نوجوانانی به خون سرخ خودغلطان شدند/ تا بنای ظلم و استبداد شد زیر و زبر» (معینی، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۶۰۰).

نوجوانانی که از خون آنان، کوچه‌های شهر گلستان شده و ریشه‌های ظلم و تباهی ویران شده است: «ز خون نوجوانان وطن در کوی و هر برزن/ بروید نوگلی گوید که شام ظلم بر سر شد» (میرعابدینی: همان، ۱۳۶۲: ۴۳۳). پاکی و معصومیت این جوانان و نوجوانان کم‌سن و سال، جنبه تراژیک موضوع را برجسته‌تر می‌کند. چه بسا پدران و مادرانی که از داغ فرزندان و گل‌های نورسته خویش، تا آخر عمر در غم و اندوهی جان‌گداز زندگی را به سر بردند و این داغ، زندگی آن‌ها را به مصیبتی طولانی بدل ساخت.

در شعر زیر نیز به نوجوانی و کم‌سالی شهدای این قیام اشاره شده است و شاعر عقیده دارد که اگرچه نوجوانان و جوانان بی‌شماری به خاک و خون درغلطیدند؛ اما همین که در نتیجه این قیام، کاخ ظلم و امید ظالمان نابود شد، ارزش ریخته‌شدن این همه خون را داشته است: «شاد باد ارواحتان ای نوجوانان شهید/ شام تاریکی گذشت و صبح پیروزی دمید/ گر جوانان در بخلطیدند اندر خاک و خون/ در عوض کاخ امید ظالمان شد واژگون» (قندهاریان: نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۲۷۶).

(د) آرایه تشبیه در توصیف شهیدان

در اشعار مرتبط با قیام سی‌تیر و توصیف شهدای این واقعه، تشبیه آرایه‌ای پرکاربرد است. برخی از شاعران برای بیان این نهضت و وصف حال کشته‌شدگان آن، از تشبیه استفاده کرده‌اند تا بهتر بتوانند منظور و مقصود خود را به مخاطب القا کنند. یکی از این نمونه‌ها در شعر زیر دیده می‌شود که شاعر در این بیت، مقتول راه آزادی را به پرنده‌ای به نام «هزاردستان» تشبیه کرده است. «هزاردستان، مرغی است معروف از جنس بلبل که از کثرت صفیرهای نیکو او را هزاردستان و هزارآوا گویند» (فرهنگ دهخدا، ذیل کلمه هزاردستان). شاعر، هم‌چنین دشمنان را به «زغن» یا کلاغ تشبیه کرده و می‌گوید: ای شهیدی که مانند بلبل خوش‌نوا، بال و پرهایت در راه رسیدن به آزادی، خونین شده است و این مصائب و زخم‌ها را کسانی بر تو تحمیل کرده‌اند که مانند کلاغ‌های پیر، خون‌خوار و خون‌ریز و بدکارند: «ای هزاری که به خون گشته پر و بال تو غرق/ از سیه‌کاری و خونخواری پیره‌زغنی» (کریم‌پور، نقل از ذاکر حسین، ۱۳۷۷: ج ۳: ۵۴۹).

در ابیات بعدی این شعر چنین آمده است: ای شهید وطن، لباس خونین تو به پرچمی برای یارانت تبدیل شد و دشمنان فهمیدند که تو همان کاوه آهنگری: «جامه غرقه به خون تو چو شد پرچم دوست/ خصم دانست که تو کاوه لشگرشکنی» (همان) تشبیه کشته‌شدگان قیام سی‌ام تیر ۱۳۳۱ به کاوه آهنگر، بیانگر این است که هر یک از این شهدا، مانند فرمانده‌ای هستند که می‌توانند این نهضت بزرگ را رهبری کنند. داستان کاوه آهنگر در شاهنامه آمده است (ن. ک: فردوسی، ۱۳۹۳: ج ۱: ۳۶۰-۳۶۴). وی شخصیتی اسطوره‌ای است که قیامی مردمی و ملی را با کمک فریدون و مردم بر علیه ضحاک پایه‌ریزی کرد و ضحاک را شکست داد. کاوه در ادبیات فارسی «همواره به عنوان نماد ظلم‌ستیزی، دادخواهی و مبارزه آگاهانه است. زمانی که اختناق و خفقان به اوج خود رسیده و کسی را یارای اعتراض نبود، کاوه شورش کرد» (حسینی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۶).

در بیت‌های دیگر نیز تشبیهات دیگری به کار رفته است؛ مثلاً تشبیه کشته‌شدگان به فرهاد کوه‌کن و اسفندیار روین‌تن و.... شاعر خطاب به شهید می‌گوید: تو جان شیرین خود را برای وطن و سرزمینت فدا کردی تا خسرو پرویز بداند که تو نیز مانند فرهاد کوه‌کن (که عاشق و مقاوم بود) هستی: «جان شیرین بنهادی به سر عشق وطن/ تا که پرویز بداند تو همان کوه‌کنی/ سر قدم کردی و سینه سپر تیر بلا/ تا صف خصم بداند که تو روئینه‌تنی» (کریم‌پور، نقل از ذاکر حسین، ۱۳۷۷: ج ۳: ۵۴۹). تشبیه شهید به روین‌تن، از دیگر تشبیهات موجود در این شعر است. طبق داستان‌های شاهنامه، اسفندیار روین‌تن بود و فردوسی او را به عنوان یک مرد شریف و مبلغ دینی زرتشت معرفی کرده است (ن. ک: فردوسی، ۱۳۹۳: ج ۱۰: ۱۴۸). این تشبیه نیز بسیار هوشمندانه به کار رفته و شهیدی که در سی‌تیر به شهادت رسیده، به اسفندیار روین‌تن مانند شده است؛ او با وجود بدنی صدمه‌ناپذیر، باز در راه رسیدن به آزادی وطن و شکست استبداد، از جان خود می‌گذرد و برای همیشه نامش جاودانه می‌شود. شهیدان آزادمردانی بودند که پیروزی این قیام مرهون خون آنان بود و چنان که بیشتر محققان عقیده دارند «قیام سی‌تیر ۱۳۳۱، پس از نهضت مشروطه، نخستین قیام مردمی بود که به نتیجه رسید» (طاهباز، ۱۳۷۶: ۲۳۱).

در یکی دیگر از این اشعار، شهید به مرواریدی تشبیه شده که از یک دریای طوفانی به ساحل آمده و از این طوفان وحشتناک بیرون آمده است. شاعر هم‌چنین اجتماع را بینوا و ستم‌دیده می‌خواند و می‌گوید: از این جامعه ستم‌کشیده و بینوا، تحفه‌های زیادی به بار آمده که همان شهیدان هستند که از میان مردم، برای برقراری آزادی به‌پا خاستند: «در این دریای طوفانی چه بس لؤلؤ کنار آمد/ ز قعر اجتماعی بینوا بس تحفه بار آمد/ چنین نهضت چنین جنبش به‌دست مردم محروم/ به‌بار آمد کنار آمد خروشان در بهار آمد/ مصدق بود و کاشانی دو پرچم‌دار این نهضت» (میرعابدینی، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۴۳۲-۴۳۳).

شاعر دیگری در یکی از اشعارش، خون جوانان وطن را به شرابی تشبیه کرده که دولت ایران، به جام دشمنان و اهریمنان می‌ریزد و برای خشنودی و رضایت آنان، جوانان ایران را به گلوله می‌بندد: «دولتِ جانی بیگانه‌پرست/ به سوی سینه ما آتش بست/ خواست از خون جوانان وطن/ پر کند جام شراب هریمن» (افراشته، ۱۳۵۷: ۱۷۷). تشبیه دیگری که در اشعار این شاعران به کار رفته، مانند‌کردن شهیدان به منصور حلاج است: «ای شهیدان نهان‌گشته به خاک/ سر برآرید که منصور شدید» (نکوروچ، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۲۹۸-۲۹۹). حسین‌بن منصور حلاج، صوفی و عارف بزرگ ایرانی در قرن سوم هجری بود که «نزد اکثر صوفیه از اولیای الهی است؛ ولی دستگاه خلافت عباسی وجود او را مزاحم بقای خود دید و وی را به بدترین شکل شکنجه و اعدام کرد» (زمانی، ۱۳۸۳: ۳۷). عبارت معروف «ان‌الحق» از اوست. شاعر در این بیت با همانند‌کردن شهیدان به منصور حلاج، آنان را دارای درجه بالایی از عرفان و مقام روحانی و معنوی می‌داند که توانایی زمامداری و راهنمایی مردم را نیز دارد.

میرعابدینی، شاعر دیگری است که عقیده دارد خون جوانان وطن، مانند آب‌های روانی است که گل‌های زیبای آزادی را سیراب می‌کند و رویدن این گل‌ها، پایان‌دهنده سیاهی شب‌های ظلم و ستم است: «ز خون نوجوانان وطن در کوی و هر برزن/ بروید نوگلی گوید که شام ظلم بر سر شد/ مصدق بود و کاشانی دو پرچم‌دار این نهضت» (میرعابدینی، نقل از ترکمان، ۱۳۶۲: ۴۳۳).

با بررسی اشعار و سروده‌های مرتبط با این قیام، مشخص شد که بیشتر شاعرانی که در این باره شعر سروده‌اند، شعرای کمترشناخته شده بودند و تعداد زیادی از شاعران بزرگ در این قیام خاموش ماندند. این گروه، همان جناح

چپ و طرفداران آن‌ها در ایران بودند. جناح چپ، به‌ویژه حزب توده ایران، در قیام سی تیر ۱۳۳۱ به‌طور فعال و مستقیم مشارکت نداشتند و این عدم حضور، دلایل مختلفی داشت؛ مانند: اختلافات ایدئولوژیک با مصدق، اولویت‌بندی منافع شوروی، بی‌اعتمادی به پیروزی قیام، رقابت با جبهه ملی و... به همین دلیل شاعرانی که گرایش به جناح چپ داشتند، در این قیام چندان نقشی ایفا نکرده‌اند.

جبهه ملی به رهبری مصدق توانسته بود حمایت عمومی گسترده‌ای جلب کند و این موجب تضعیف جایگاه حزب توده در میان مردم شده بود. از طرف دیگر، شوروی در آن زمان تمایلی به حمایت از مصدق نداشت؛ زیرا ملی شدن صنعت نفت را تهدیدی برای منافع خود در شمال ایران می‌دید. جناح چپ به‌ویژه حزب توده، که تحت تأثیر شوروی بودند، سیاستی محتاطانه در برابر دولت مصدق در پیش گرفتند و از درگیری مستقیم در قیام سی تیر خودداری کردند.

نتیجه‌گیری

قیام سی‌ام تیر ۱۳۳۱ یکی از نهضت‌های مهم اجتماعی - سیاسی ایران معاصر بود که نتایج قابل توجهی به همراه داشت. این قیام نیز مانند بسیاری از وقایع اجتماعی و سیاسی، در ادبیات و به‌ویژه شعر فارسی، بازتاب بسیاری داشت و شاعران همگام با مبارزان آزادیخواه، به بیدارکردن و آگاه‌سازی مردم پرداختند. شاعران در سرایش شعرهای خود درباره این قیام، به چند مؤلفه اساسی توجه داشتند:

بررسی قیام سی تیر ۱۳۳۱ در اشعار: در این بخش اشعاری سروده شده که به ریشه‌های پدیدآمدن این قیام پرداخته شده و هم‌چنین از کشتار و قتل‌عام مردم بی‌دفاع و ظلم و ستم دولت بر مردم سخن گفته شده است و تصاویری از توپ و تانک و پرتاب گلوله به سمت مردم و پیر و جوان، توصیف شده است. جنایت‌هایی که علیه مردم صورت گرفت و صبر آنان را لبریز کرد و هم‌چنین جانب‌داری مردم از رهبران این نهضت، از عوامل پیروزی این قیام بود و شاعران نیز در اشعارشان، به این اتحاد و هم‌دلی مردم در رسیدن به اهداف خود اشاره کرده‌اند.

بررسی جایگاه شهدای قیام در اشعار: بخش قابل توجهی از اشعار این دوره، به بیان حال شهدای قیام و توصیف و ستایش آنان اختصاص دارد. در این اشعار شهدا، به عنوان مرکزی‌ترین هسته این قیام، توصیف شده‌اند و ارزش‌های مورد نظر آن‌ها تحلیل شده است. از نظر شاعران، شهدای این قیام، با هدف‌هایی چون دفاع از مصدق، مبارزه با استبداد و استعمار، دستیابی به آزادی و استقلال و رسیدن به دموکراسی اجتماعی و سیاسی به میدان مبارزه آمدند و جان بر کف نهاده، در راه میهن خود فداکاری و ایثار کردند.

بررسی آرایه تشبیه: آنچه در بررسی این اشعار نظر نگارنده را به خود جلب نمود، استفاده بسیار شعرا از آرایه تشبیه در توصیف شهیدان است. شهید به سبب داشتن روح بلند خود و جانفشانی‌هایش، همواره مورد تقدیر قرار گرفته و از وی ستایش شده است. در این اشعار نیز شهید به اسطوره‌هایی چون کاوه آهنگر، اسفندیار روین‌تن، فرهاد کوه‌کن، منصور حلاج و... تشبیه شده است و ارزش و اهمیت مقام وی با زبانی ادبی بیان شده است.

بررسی سن شهدای قیام سی تیر: آنچه در اشعار بیش از همه مورد توجه قرار گرفته، نوجوانی و جوانی شهیدان این قیام است. شاعران به مخاطبان خویش یادآور می‌شوند که این شهدا تازه در سنین نوجوانی بودند و تازه بهار زندگی خویش را تجربه می‌کردند که چنین با اراده به میدان مبارزه شتافتند و از زندگی و جان خویش گذشتند تا ایران را آباد و آزاد کنند.

منابع

قرآن کریم.

- ادیب برومند، عبدالعلی (۱۳۸۳). «به یاد سی‌ام تیر». نشریه حافظ، شماره ۴، ص ۷۰.
- آذری، علی (۱۳۴۴). *قیام کلنل محمدتقی خان پسیان در خراسان*. تهران: چاپ کاویان. ص ۱۵۲.
- افراسیابی، بهرام (۱۳۶۰). *مصدق و تاریخ*. تهران: نشر نیلوفر.
- افراشته، محمدعلی (۱۳۵۷). *برگزیده اشعار افراشته*. با مقدمه نصرت‌الله نوح، چاپ اول، تهران: نشر رفعت.
- افشاری، علیرضا (۱۳۸۶). «تاریخ: خرده‌هایی که به دکتر مصدق گرفته می‌شود». نشریه فردوسی، شماره ۶۲ و ۶۳، صص ۱۱۹-۱۲۵.
- ترکمان، محمد (۱۳۶۲). *قیام ملی سی‌ام تیر به روایت اسناد و تصاویر*. تهران: نشر دهخدا.
- تولگی، فریدون (۱۳۴۸). *التفصیل*. شیراز: انتشارات تربیت.
- حسینی‌شعار، سیده‌الله؛ رضایی، صدیقه و غلامرضا شهسواری (۱۳۹۸). «جلوه‌های ادبیات پایداری در داستان کاوه و ضحاک شاهنامه». مطالعات دفاع مقدس، شماره ۱ پیاپی ۱۷، صص ۹-۳۱.
- درویشان، علی‌اشرف؛ آل‌ابراهیم، محمدرضا (۱۳۸۳). *سورش، زندگی و مبارزات کریم‌پور شیرازی*. تهران: نشر چشمه.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- ذاکرحسین، عبدالرحیم (۱۳۷۷). *ادبیات سیاسی ایران در عصر مشروطیت*. چاپ اول، دوره چهار جلدی، تهران: نشر علم.
- ذبیح، سپهر (۱۳۷۰). *ایران در دوره دکتر مصدق*. ترجمه محمد رفیعی مهرآبادی، چاپ دوم، ناشر: عطایی، آشیانه کتاب.
- زمانی، علی (۱۳۸۳). «حلاج، القاب و اتهامات». نشریه پیک نور، دوره ۲، شماره ۲، صص ۲۶-۳۹.
- سالمی، حسن (۱۳۸۲). «پنجاهمین سالگرد سی‌ام تیر ۱۳۳۱». نشریه تاریخ معاصر ایران، شماره ۲۶، صص ۹-۲۶.
- شایگان، سید علی (۱۳۳۲). «سی‌ام تیر». نشریه یغما، شماره ۶۱، صص ۱۶۹-۱۷۱.
- طاهباز، سیروس (۱۳۷۶). «سی‌ام تیر ۱۳۳۱، یک قیام، یک حماسه و یک سرود». نشریه کلک، شماره ۸۵ و ۸۶، صص ۲۳۱-۲۳۸.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۲). *شاهنامه*. تصحیح مهدی قریب، چاپ اول، تهران: سروش.
- کاشانی، سیدمحمود (۱۳۵۹). *قیام ملت مسلمان ایران*؛ ۳۰ تیر ۱۳۳۱. تهران: بی‌جا.
- مظاهری، محمد مهدی (۱۳۸۷). «درآمدی بر آسیب‌شناسی قیام سی‌ام تیر». نشریه یادآور، شماره ۳۲، صص ۱۴۵-۱۴۷.

"Reflection of the face of the martyrs of the 30th of tir 1331 uprising in contemporary poetry"

Abstract

Social and political movements have been emerging in all human societies for a long time. In Iran, at the same time as the constitutional era, many movements were formed And it put the society on a path of transformation, the effects of which can still be seen in different aspects. One of the most important moments in contemporary history was the uprising of 30th of tir 1331. The purpose of this research is to analyze the reflection of the 30th of Tir Uprising of 1331 on the poetry of poets of this period. This research was conducted using a descriptive-analytical method and library tools, and its most important achievement is the content analysis of poems related to this uprising, which

Based on the findings of the research, it can be said that this uprising has been reflected in contemporary poetry in a real and tangible way and the poets have expressed how this uprising came about and expressed the state of its martyrs and those who were killed. In addition, most of the poets of this period believe that the secret of the success of this uprising was the unity and integrity of the people and leaders of this movement. It can be said that the most used array in these poems is simile.

Key words: history, 30th tir, contemporary poetry, martyr.

بررسی مفهوم «پری» در فرهنگ و ادبیات ایران و غرب (یونان و روم)

محمد کاظم کهدویی

استاد گروه ادبیات فارسی دانشگاه یزد

mkka35@yahoo.com

الهام حسن شاهی

دانش آموخته دکتری ادبیات فارسی دانشگاه یزد

-

چکیده

«پری» یکی از مؤثرترین مفاهیم اسطوره‌ای در فرهنگ و ادب فارسی است که این تأثیر همه‌جانبه را می‌توان دلیلی برای تحقیقات گسترده حول آن انگاشت. نکته‌ای که در مورد این مفهوم و پدیده اسطوره‌ای قابل توجه است سیر تحول معنایی آن در قرون متمادی است. حرکتی که سیر آن از اساطیر آغاز می‌شود و با تأثیر پذیرفتن از مذاهب، ادیان و فرهنگ‌های مختلف در طول تاریخ «پری» را از موجودی طبیعی به مفهومی انتزاعی مبدل می‌کند. «پری» که در ابتدا ایزدبانویی مقتدر و پیام‌آور زندگی و زیبایی بود، با ظهور زرتشت و ایجاد جامعه‌ای مردسالار، به فرهنگ ایران به موجودی اهریمنی و پلید و عامل قحطی‌ها و گمراهی‌ها مبدل گشت؛ اما در ناخودآگاهی تمدن ایران همان ایزدبانوی مهربان و زیبا به حیات خود ادامه داد. با ورود اسلام به ایران جن‌ها نیز به خانواده پریان پیوستند و در نتیجه تعامل میان آن‌ها «پری» میراث‌دار برخی صفات جنیان تازی‌تبار گشت. در روزگار معاصر هم «پری»‌های غربی خود را در برخی آثار شاعران ما به نمایش گذاشتند. «پری» با خصائلی برافزوده طی سالیان دراز و اندک‌اندک مبدل به ذهنیتی گشت که تمثالی از معشوق ودلبر شاعران، را در مخیله آن‌ها به تصویر کشید و با این جلوه در ادبیات ما حضوری چشمگیر پیدا کرد. اکنون با توجه به بسامد بالای عشق و تغزل در ادبیات و حضور «پری» در این وادی، بررسی صفات آن اجتناب‌ناپذیر می‌نماید، که البته با تأمل در سیر تحول این مفهوم مقدور می‌باشد و در این مقاله کوشش ما در جهت دستیابی بدین مقصود است.

کلیدواژه‌ها: پری، اسطوره، فولکلور، پری خنثی، موش پری، سگ پری

مقدمه

در پهنهٔ ادب فارسی که گستردگی و بیکرانگی آن، عرصه‌ای وسیع را برای تجزیه و تحلیل و بررسی فراهم می‌سازد، برخی مفاهیم و عناصر به‌تنهایی دنیایی پریپیچ و خم هستند که اسرار و رموز فراوانی در خود نهفته دارند. این مفاهیم حرکت و سیر و تطور خود را از اسطوره‌ها آغاز نموده‌اند و از اعتقادات و فرهنگ مردم تأثیر پذیرفته‌اند، تا اینکه چنین صورتی یافته‌اند. ادیان و مذاهب و اقوام و جوامع گوناگون هر کدام ردپایی از خود در آن به جای نهاده‌اند.

یکی از این مفاهیم غنی و پربار «پری» است. «پری» پدیده‌ای است که ما ردپای آن را از روزگاری بس کهن در اساطیر و پس از آن در قصه‌های عامیانه و فولکلور و در ادبیات و متون ادبی خود می‌توانیم ببینیم.

این مفهوم در سیر و تطور خود در طول زمان تغییرات و تحولاتی یافته؛ اما در اصل و ذات پایدار مانده است. شاید خصوصیتی در طول قرن‌ها به آن افزوده شده باشد و مفاهیم و تصوراتی جدید از این کلمه در ذهن مخاطبان در طول زمان نقش بسته باشد؛ اما اصل و بنیان آن هم‌چنان لایتغیر مانده است. «پری» یک موجود اسطوره‌ای است. «می‌توان گفت؛ اسطوره هرگز کاملاً نابود نمی‌شود، تغییر شکل می‌دهد، ادغام می‌شود و با انطباق خود با مسائل و مضامین تازه حیاتی تازه از سر می‌گیرد و به دوام و پایداری می‌رسد و همین ظرفیت انطباق و تغییرپذیری عامل اصلی دوام اسطوره به شمار می‌آید.» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳، ص ۲۵)

«پری» هم به عنوان یک اسطوره تغییر شکل یافته با مفاهیم سایر ادیان و فرهنگ‌ها درآمیخته و با همراهی با سایر عوامل در طول تاریخ تغییراتی نموده اما هم‌چنان پابرجا مانده است.

بررسی واژگانی «پری»

برای تحقیق و بررسی یک پدیده، نخستین گام استخراج مطالب مربوط به آن از دایره‌المعارف‌ها و فرهنگ لغات است این گام محدوده کلی معنایی این پدیده یا مفهوم را روشن می‌سازد و راه را برای بررسی‌های دقیق‌تر هموار می‌سازد.

۱-۱- «پری» در فرهنگ‌های لغت:

در لغت‌نامه دهخدا چنین می‌خوانیم: «موجودی متوهم، صاحب پر، که اصلش از آتش است و به چشم نیاید غالباً نیکوکار به عکس دیو که بدکار باشد فرشته، مقابل دیو، هم‌زاد، جان، جَنّ، جنّ، جنّه، حوری، ملک، (منتهی الارب). مطلق جنّ و در عرف نوعی از زنان جنّ که نهایت خوبرو باشند (غیاث اللغات). بعضی از ثقلان که جنّ و انس باشند.» و در فرهنگ اساطیر: «چنان‌که از روایات کهن برمی‌آید «پری» وجودی است لطیف و بسیار جمیل که اصلش از آتش است و با چشم دیده نمی‌شود و به واسطه زیبایی فوق‌العاده، آدمی را می‌فریبد. «پری» عکس دیو، اغلب نیکوکار و جذاب است، اما گاهی در روایات کهن و من جمله برخی قسمت‌های اوستا «پری» جنس مونث دیوان است که از طرف اهریمن گماشته شده و جزء لشکر او بر ضد زمین و گیاه و آب و ستور در کار است روی هم رفته پریان در این روایات دارای منشی مبهم و ناروشن و سرشتی به‌ویژه شرور و بدخواهند و گاهی به‌صورت زنانی جذاب و فریبنده ظاهر می‌شوند و مردان را می‌فریبند. زیرا هر لحظه قادرند خود را به شکلی درآورند. مطابق روایات کهن جمشید و ضحاک و سلیمان دیوان و پریان و پرندگان را زیر فرمان خود داشتند. در قصه‌های عامیانه اغلب قهرمان داستان با

دختر شاه پریان ارتباط برقرار می‌کند و بالاخره با عبور از موانع دشوار و کشتن اژدها «پری» محبوب خود را به‌دست می‌آورد. در ادبیات فارسی و از آن جمله شاهنامه که خود بر فرهنگ کهن ایرانی استوار است «پری» مظهر لطافت و کمال و زیبایی و شبهه به جمال تصور شده و گاهی سیمایی هم چون فرشتگان یافته است.

در فرهنگ اشارات و تلمیحات، ذیل «پری» چنین آمده: «برخی آن را همان جنّ دانسته‌اند اما در تصور عوام «پری» مؤنث است و معمولاً آن را لطیف‌تر از جنس جنّ تصور کرده‌اند. «پری» بسیار زیباست و گاه با فرشته و حوری مترادف به کار می‌رود. در یونان قدیم پری یا «Nymphe» از نیمه‌خدایان اساطیری است که به صورت دوشیزه زیبایی تصور می‌شده است. می‌گفتند غالباً در چمنزارها و جنگل‌ها و کناره رودها به سر می‌برد و آن را رب‌النوع طبیعت می‌دانستند. در ادبیات غرب نیز از پری «Fairy» سخن رفته است. در ایران باستان «پری» از عمال اهریمن است و دشمن زمین و آب و گیاه، با خدای باران می‌ستیزد تا زمین را دچار خشکسالی کند. حکما و فیلسوفان و از جمله ابن‌سینا به وجود «پری» معتقد نبوده‌اند و آن را آفریده اوهام مردم سست‌اندیش می‌دانسته‌اند. ولی عامه و علماء مذهب و ادبای عربی زبان معتقد به وجود «پری» بوده‌اند و گاهی نام‌های قبائل جنّ و نسب بعضی از افراد را پشت‌درپشت نقل کرده‌اند و ادبا اشعار پریان را روایت نموده‌اند و این اعتقاد چنان راسخ شده بود که در روزگار مولانا فقها و بعضی از صوفیان در امکان و مشروعیت ازدواج با زنان و دختران «پری» گفت‌وگو داشته‌اند...»

در فرهنگ کوچه: در ادامه نقل تعریف «پری» از لغت نامه دهخدا چنین آمده است: «بی آنکه به خانه‌ها زیاد رفت و آمد بکنند، می‌توانند گاهی به شکل زن درآیند نقش زن را ایفا کنند؛ یعنی تسلیم مرد شوند. تعداد پریان زیاد است و همگی از شاهی اطاعت می‌کنند.» (معتقدات و آداب ایرانی، ج ۲)

۱-۲- «پری» از نظرگاه ریشه‌شناسی

گام بعدی بررسی (ایتمولوژی) ریشه‌شناسی این کلمه است. این بررسی یقیناً حقایقی را در مورد پیشینه معنایی آن روشن خواهد کرد و ما را در شناختن و دانستن یاری‌رسان خواهد بود. نتیجه این بررسی را با قلم بهمن سرکاراتی می‌بینیم:

«واژه «پری» در زبان فارسی بازمانده کلمه اوستایی Pairika است که در پهلوی به صورت Parik، در فارسی میانه ترسانی Parig، در سغدی Pryk، در ارمنی Parik و در پشتو به صورت Perai باقی مانده است. این واژه در زبان هندی باستان معادل ندارد و در ترجمه متن‌های اوستایی و پهلوی به سانسکریت آن را به raksasi و یا Maharaksasi برگردانده‌اند.

ریشه و اشتقاق این واژه به طور قطعی معلوم نیست در این زمینه پیشنهادهای فراوانی ارائه شده است: بارتولومه نخست Pirikia را به صورت مؤنث paraka گرفته و با مقایسه آن با واژه هندی باستان parakiya (وابسته به دیگران، دشمن) معنی آن را «زن بیگانه و غریبه» فرض کرد. این ایتمولوژی، گو این که بعدها خود بارتولومه (Bartholomae) در صحت آن تردید کرد، سال‌ها بعد توسط یارل کارپنتیر (charpentier) و نیز هرتسفلد (Herzfeld) به عنوان بهترین توضیح در این مورد پذیرفته شده است. گونترت (H. Guntert) این واژه را از ریشه هند و اروپایی pele (پرکردن، انباشتن، قس لاتینی plenus پر و انباشته) مشتق دانسته و «پری‌ها» را در اصل دیوزنهای خواهش و لذات شهوانی می‌پندارد. گری pairika را ترکیبی از حرف اضافه Pari (اوستایی Pairi در معنی پیرامون، گرداگرد) و پسوند

ika می‌داند که در اصل Pairika بوده و «احاطه کننده» معنی می‌داده و بعدها معنی «افسونگر و جادوکننده» پیدا کرده است و او برآن است که می‌توان این کلمه را از لحاظ ترکیب و ساختمان با واژه‌هایی مانند ainika در اوستا، anika در هندی باستان به معنی «روی و رخساره» و pratika در هندی باستان به معنی «سطح، رویه و نما» (مربک از حرف اضافه prati و پسوند ika) abhika, در هندی باستان به معنی «دیدار و ملاقات» (مربک از حرف اضافه abhi و پسوند ika-) مقایسه کرد و تحول معنوی pairika از «احاطه کننده» به «جادوکننده و افسونگر» نظیر دگرگونی معنی واژه هندی باستان abhicara به معنی «افسون و جادو» است که در اصل از بن فعلی abhi-car «دورکسی گشتن» گرفته شده است از سوی دیگر (Duchesne-Guillemin) این کلمه را ترکیبی از حرف اضافه pairi و ریشه ka «درخشیدن» می‌گیرد که گویا در اصل «کسی که روشنی (از آتش دیوان) پیرامون او را فراگرفته» معنی می‌داده است. ولی باید دانست ریشه ka به معنی درخشیدن در زبانهای هند و ایرانی به کار نرفته و چنان می‌نماید که از ابداعات مرحوم هرتل (J. Hertel) می‌باشد که اصرار داشت همه چیزها را در جهان استومند و مینوی از آتش و روشنی و درخشیدن مشتق بدانند. نظرهای دیگری نیز درباره اشتقاق و معنی «پری» از جانب پژوهندگان و ایران‌شناسان داده شده است که از بازگویی همه آن‌ها بناچار خودداری شد.» (سرکاراتی، ۱۳۵۰، ص ۲-۳)

بهمین سرکاراتی پس از ذکر این نکات نظر پیشنهادی خود را بیان می‌کند و معتقد است که اگر نظرش درست باشد در روشن ساختن بنیاد معنوی و نیز نهاد و سرشت اساطیری پری یاری‌رسان خواهد بود. ایشان چنین می‌نویسند:

«به گمان من pairika که در اصل چنان‌که بارتولومه (Ch. Bartholomae) و گری نیز خاطرنشان کرده‌اند، Pairika بوده است، از ریشه هند و اروپایی Per به معنی «بوجود آوردن، زاییدن» است (قس لاتینی Pario زاییدن، به دنیا آوردن، یونانی Poris به معنی کنیز و دختر جوان و هم‌چنین Parent در فرانسه و انگلیسی جملگی از این ریشه‌اند). از این ریشه با افزودن (i) که هم در اوستا و هم در هندی باستان برای ساختن اسامی و صفات مونث به کار می‌رود، نخست Pari ساخته‌اند و سپس پسوند فرعی ka- بدان افزوده شده است. واژه‌های دیگری که در زبان اوستایی از لحاظ مورفولوژی قابل مقایسه با pairika مطابق این اشتقاق می‌باشند، عبارتند از: Jahi در کنار jahika (هر دو به معنی زن بدکاره و روسپی) kainika, kaini (هر دو به معنی کنیز و دختر جوان) nairika, nairi (هر دو به معنی زن نیک و کدبانو) بدین ترتیب؛ معنی اصلی پری مطابق این اتیمولوژی (Etymologie) می‌تواند «زاینده و بارور» باشد و این معنی با توجه به کردار و صفات pairika در اوستا و پری در ادب و فرهنگ عامه ایرانی به نظر مناسب‌تر می‌نماید.» (همان، ۱۳۵۰، ص ۶-۳)

«پری» در متون کهن و اوستا

در تمام متون کهن، از جمله اوستا که همه تحت تأثیر عقاید آیین مزدیسنا هستند، «پری» به سان یکی از مظاهر شرّ و از دام‌های اهریمنی انگاشته شده است و بازتاب این انگاره در ادبیات زرتشتی چنان است که از «پری» همیشه به زشتی یاد شده است.

در نامه اوستا پریان گروهی از بوده‌های پلید و پتیاره‌اند که از آن‌ها در کنار دیوان و جادوان و جهیکان نام رفته است. نمونه‌هایی از آن را می‌آوریم:

«اهریمن، دیو، دروج، جادو، دروند، کوی، کرپ، ستمگر، گناهکار، اشموغ و پری، زده و شکسته باد.» (اوستا، ج ۲، ص ۵۸۱، خرده اوستا)

«آن که اهریمن و جادوان و پریان و مردمان جادو و همه دیوان با هم پیوسته آسیبی به وی نتوانند رسانند.» (همان، ص ۳۴۰، یشتها، کرده ۱۳، بند ۴۴)

پریان این موجودات اهریمنی و این فریب‌دهندگان شیطان‌صفت در شب یا روز زیانکار و آزاردهنده بودند، اما توانایی آنان شب‌هنگام و در تاریکی به اوج می‌رسید و بیشترین هنگام فعالیت آن‌ها در شبانگاهان بود. در این مورد در زند و هومن یسن چنین آمده است: «پیداست که هر شب اهریمن به دیوان و پریان درآید که اندر جهان شوید و دریا را بخشکانید.» (زند و هومن یسن، ۱۳۴۲، ص ۷۳)

پری‌ایزدان و ایزدبانوها و فره‌مندان پریان و سایر موجودات خبیث، همه در خدمت اربابی عظیم و پر قدرت با عنوان اهریمن قرار داشته‌اند و در اوستا و سایر متون مربوط به آیین به عنوان دینی برای چیرگی بر پری و سایر موجودات اهریمنی و مقابله با گزند و دشمنی‌شان، به ایزدان و فروهر برخی از پهلوانان و پارسایان نیایش شده است. با نگاهی به زندگانی پهلوانان و پادشاهان اساطیری در متون اوستایی، درمی‌یابیم که آن‌ها برای رسیدن به اریکه قدرت و یا افزون شدن توانایی و نیرویشان و دستیابی به نیروی جادویی و دور نمودن ارواح پلید و شیطانی و چیرگی بر موانع اهریمنی و جادو که یکی از مظاهر آن «پری» است، به خدایان و ایزدان متوسل می‌گشته‌اند و با دادن قربانی بدان‌ها در جهت نابودی اهریمنان از آن‌ها یاری می‌جسته‌اند.

۲-۱- پریان خاص در اوستا

در مواردی که تا به حال در مورد «پری» بیان گردید؛ «پری» همواره با سایر اهریمنان آمده و به عنوان نوع پلیدی و پتیارگی از او نام برده شده است. اما در اوستا نام چند «پری» به‌طور جداگانه و خاص نیز آمده است که؛ البته این پریان نیز از اهریمنان و زشتکارانند و برای فریفتن و به زیان جهان سود و نیکی می‌کوشند. از جمله این پریان که از آن‌ها به‌طور خاص و با ویژگی‌های منحصر به فرد خود در اوستا و متون کهن یاد شده است، می‌توان از (پری خنثی)، (موش‌پری) و (سگ‌پری) نام برد:

۲-۱-۱- پری خنثی

در اوستا در بخش وندیداد، فرگرد نخستین، بند نهم، از یک «پری» به نام خنثی xnaqaiti یاد شده که با گرشاسب نریمان درآمیخته است.

جلیل دوستخواه ذیل شرح (خنثی) می‌نویسد: ««پری» نماد پری‌کامگی (بت‌پرستی) است که اهریمن به پتیارگی در برابر آفرینش و نه‌کرت (کابل) از سوی اهورامزدا می‌آفریند و این «پری» به گرشاسب می‌پیوندد (در روان او راهی می‌یابد و او را می‌فریبد) و در نتیجه «بوشاسب دیو» بر وی چیره می‌شود و او را در خواب بوشاسبی که تا پایان هزاره هوشیدر ماه، ادامه خواهد یافت فرو می‌برد. (ونداید فرگرد نخستین بند ۹) و در جای دیگر از وندیداد (فرگرد نوزدهم بند ۵) نیز از این پری یاد می‌شود و زرتشت به اهریمن می‌گوید که من پری خنثی دیو آفرید را نابود می‌کنم.» (اوستا، ج ۲، ص ۹۷۶)

مهرداد بهار نیز می‌نویسد: «در وندیداد فرگرد نخستین، بند دهم آمده که؛ هفتمین جایی که هرمزد آفرید وئه‌کرت (کابل دش‌سایه) بود. آن‌گاه به دشمنی با آن اهریمن، (پری خنثی) را آفرید که به گرشاسب پیوست. می‌توان گمان کرد که گناه گرشاسب در کشتن آتش مربوط به پیوستن او با این دیوزن است که نام او خنثی است.» (بهار، ۱۳۵۲، ص ۱۴۷)

۲-۱-۲- موش‌پری

«پری» دیگری که به طور خاص در اوستا آمده است؛ (موش‌پری) است، که در یسنای شانزدهم، بند ۸، از او سخن رفته و برای راندن او و در هم شکستن و نابودکردنش به آب‌ها نیایش شده است. «برخی از پژوهندگان چنان پنداشته‌اند که این «پری» همان موش‌پر یا موش‌پریک Mus parig است که در بندهش در فصل مربوط به نگاره‌های سپهری و ستارگان و اپاختران از او در کنار گوچهر (Gocihr گوزهر، جوزهر) یاد شده است. (بندهش کرده پنجم بندهای ۱ و ۲ و کرده ۲۸ بند ۴۴) و در رساله شکند گمانیک وزارد (فصل چهارم بند ۴۷) نیز بدو اشارتی رفته است. محقق انگلیسی وست (west) این «پری» را ستاره دنباله‌دار پنداشته و دارمستتر آن را دیو مهرتمیگی (کسوف) فرض کرده است. به پندار دوسوسور (موش‌پری) همان اژدهای کیهانی است که در اساطیر مردمان گوناگون هند و اروپایی از او یاد شده و در روایت بندهش و مانوی نیز به‌طور مبهم بدان اشاره شده است.» (همان، ص ۲۳)

(موش‌پری) از جمله پریان و اهریمنیان است که یکسره گام در راه نابودی نیکی‌ها نهاده است. این «پری» در اوستا و متون دنباله‌رو اوستا به صورت ستاره دنباله‌داری جلوه می‌کند که در تقابل با ایزدی به نام (تیشتر) قرار گرفته، این ایزد ستاره‌ای نورانی و بزرگ است و به عنوان ایزد باران شناخته شده است. این ایزد برای داشتن سالی نیک و پر باران می‌کوشد ولی (موش‌پری) این ستاره دنباله‌دار به مقابله و نبرد با او می‌پردازد و سعی می‌کند تا خشکسالی ایجاد کند. این نبرد در اوستا و سایر متون به تصویر کشیده شده است.

آخرین مورد قابل ذکر؛ در مورد (موش‌پری) تقابلش با مینویان از جمله خورشید و ماه است که نمونه‌اش را در بخشی از بندهش می‌توان مشاهده کرد: «جادوان و پریان با اباختران هرزه مرگ‌آور، بر ضد اختران هفت اباختر سپاهبد بر ضد اختران سپاهبد چون تیر اباختری بر ضد تیشتر هرمزد اباختری بر ضد هفتورنگ بهرام اباختری بر ضد وند اناهید اباختری بر ضد سدویس کیوان که سپاهبدان سپاهبد اباختران است بر ضد سیخ میان آسمان گوزهر و نیز (موش‌پری) دنب‌دار بر ضد خورشید و ماه و ستارگان آمدند.» (بندهش، ۱۳۷۸، ص ۶۵)

۲-۱-۳- سگ‌پری

از جمله مسائلی که در مورد «پری» در اوستا و متون کهن مطرح می‌شود؛ تجسم «پری» به صورت حیوانات است. جلوه «پری» به صورت موش را دیدیم. البته تمام این تجسم‌ها جای بررسی گسترده و دقیق دارد؛ زیرا این تجسم‌های ظاهری و عناوین صوری در پس خویش، دنیایی از حقایق و بواطن دارند که با اندکی تعمق ما را به سوی دنیایی وسیع از گذشته و اساطیر رهنمون می‌سازند؛ یکی از این تجسم‌ها در مورد «پری» (سگ‌پری) است.

«در گزیده‌های زادسپرم در داستان گاو مرزیاب، «پری»، به پیکر سگ در می‌آید و ثریت (qrit) تیری به او می‌اندازد و آن دو تا می‌شود و در اثر ادامه تیراندازی تعداد سگ‌ها به هزار رسیده سپس سگ‌ها به ثریت حمله نموده و او را می‌کشند.» (عفیفی، ۱۳۷۴، ص ۴۶۹)

در اساطیر ایران نوشته مهرداد بهار نیز این ماجرا به همین صورت آمده است. (بهار، ۱۳۵۲، ص ۱۵۱)

۲-۱-۴- پری دریاها

در متون اوستا حضور پریان در دریاها قابل توجه و بررسی است؛ که البته این مقوله نیز از دیدگاه اسطوره‌شناسی و تعمق در ریشه و منبع چنین جلوه‌ای بسیار مهم است. پریان دریاها در فرهنگ کهن ما خصوصیات ویژه خود را دارد و ویژگی‌ها و خصائصش با این نوع «پری» در سایر فرهنگ‌ها متفاوت است.

نمونه آن را در بررسی‌های مهرداد بهار می‌توان مشاهده کرد: «بلندسود نیز در آسمان است همان اخگر (شعله) که او را جای در آتش بهرام است. چونان که کدخدای درخانه او را نیروی برکت بخشنده از رویش روشن آتش و فراز سوزی بوی و پاکی جای و ستایش یزدان و به کار بستن کرفه‌هاست. او را با دروج مینویی کوشیدن پری‌تان را که از دریا برآیند و بدی مادی را بر خود پوشیده دارند و به گند و پلیدسازی روشنان را به دشمنی آیند و به جادویی آفریدگان را تباه سازند. نابود کردن و سوختن و جادو «پری» را شکستن و به مایه به شب خفتگان را پاسبانی کردن و با سروش یار بودن، او را خویشکاری است.» (بهار، ۱۳۵۲، ص ۳۲ و ص ۹۱)

ایشان ذیل همین مطلب چنین آورده‌اند که: «(pairika) در اوستا به معنای جادوگر زن و در فارسی میانه (parig) جادوگر زن و دیوزن آمده است و در این متن ظاهراً مقصود از پری‌پیکران دریای مه و بخار آبی است که از دریا برمی‌خیزد.» (همان، ص ۴۱)

۲-۲- پری‌کامگی

یکی از اصطلاحاتی که در متون کهن به وفور به کار رفته است، اصطلاح (پری‌کامگی) است. این اصطلاح را گروهی از استادان از جمله مهرداد بهار «بت پرستی» معنا نموده‌اند؛ اما در مجموع به معنای منش و رفتاری است که پایه و اساس آن اهریمنی باشد و بر مبنای جادو و پلیدی و زشتی شکل گرفته باشد، زیرا «پری» همواره با پتیارگی و پلیدی همراه است. نمونه‌هایی از کاربرد آن در متون می‌تواند این تفسیر را مستند سازد و آشکار نماید:

«هفتم، کابل بدسایه بهترین سرزمین آفریده شد، که کابلستان است سایه درختان آنجا به تن بد است. او را پتیاره پری‌کامگی بیش آمد. آن دیوپرستی را سام می‌کرد ایشان نیز می‌کنند. باشد که گشاده رفتن خواند.» (بندش، ۱۳۷۸، ص ۱۳۴)

«پس چون هزاره اوشیدر به سر رسد ملکوس سیج سرشت از تخمه تور برادرش که مرگ زرتشت بود... به پیدایی رسید و به جادودینی و پری‌کامگی سهمگین بارانی را که ملکوسان خوانند سازند.» (همان، ص ۱۴۲)

«چنان که از روی نیرنگ‌های دین برای سپوختن و راندن سیج و خطر و چیرگی یافتن بر دیو و جادو مردم پری‌کامه را بی‌توان کردن و درمان‌بخشی بیماری و همیستاری و مقابله کردن با گرگان و خرفستران و غلبه یافتن پرمرگی و رواج مرگ و...» (همان، ص ۴۲۱)

کتایون مزدپور، در مقدمه داستان گرشاسب نتیجه وجود این خصلت را در گرشاسب چنین تلقی می‌کند: «در داستان روان گرشاسب، ناگرویدن او به آیین زرتشت و بازتاب صفت باستانی پری‌کامگی او را می‌توان دید.» (داستان گرشاسب و...، ۱۳۷۸، ص ۱۲۱)

۲-۳- «پری» در تقابل با مینویان

از آنجا که پریان موجوداتی پلید و پتیاره‌اند و از رسته اهریمنان به شمار می‌آیند و دین زرتشت و آیین مزدیسنا مذهبی است که در آن تقابل مینویان و اهریمنیان مطرح است و بدی‌ها و نیکی‌ها با هم در نبرند. از همین‌رو نمایندگان هر یک از این دو گروه در مقابل هم قرار می‌گیرند و همان‌گونه که نام اهریمنیان همواره با هم و در کنار هم می‌آید و موجوداتی چون دیو و دروج و اهریمن و جادوان و کوی‌ها و کریان‌ها و دروند و پریان با هم و ملازم یکدیگرند. از سوی دیگر موجودات مینوی نیز در تقابل آن‌ها قرار دارند؛ خورشید، سروش و ایریمن موکل کوه البرز و پهلوانان فره‌مند و مینوی که گام در راه نیکی و پاسداری از راستی نهاده‌اند. (اوستا، ۱۳۷۵، ج ۱، ص ۳۲۴، خورشید یشت، بند ۴ و ص ۲۸۸ اردیبهشت یشت بند ۵ و ص ۸۷۸، وندیداد، فرگرد ۲۰، بخش ۱۲، و خرده اوستا، ص ۶۳۴) (زند و هومن یسن، ۱۳۴۲، ص ۷۵) (مینوی خرد، ۱۳۵۴، ص ۶۷-۶۶) (یسنا، ۱۳۵۲، ص ۱۶۱)

پس از این موجودات مینوی پهلوانان و پادشاهان مینوی مطرح می‌شوند که مقابله با پلیدی‌ها برای آن‌ها معیاری برای به قدرت رسیدن و دست یافتن به عنوان پهلوانی بود. با از میان برداشتن موجودات اهریمنی که هفت خوان وجود داشت و با پیروزی بر پلیدی‌ها می‌توانستند عنوان پهلوانی را یدک بکشند و پادشاهان نیز با غلبه بر این پتیارگی‌ها به فره ایزدی می‌رسیدند و در صورت همراهی با دیو و یا «پری» این فره از آن‌ها دور می‌گشت و از مقام خود عزل می‌شدند. نمونه‌هایی از آن‌ها را در متون کهن می‌توان یافت، از جمله: (زند و هومن یسن، ۱۳۴۲، ص ۶۶)

۲-۴- راه‌های رستن از شر پریان

بر اساس عقاید زرتشتیان در آیین مزدیسنا، «پری» و سایر اهریمنیان بر تمام موجودات فرود می‌آمدند و باعث بیماری، مرگ و نیستی و نابودی می‌گشتند. از این رو نیروهای مینوی از ورود و تسلط پریان و جادوان بر هستی جلوگیری می‌کردند و انسان‌ها نیز از نیروهای قدسی برای رهایی از شر آن‌ها یاری می‌جستند. مثلاً از اهریمن و هفت اورنگ برای نجات و رهایی از بیماری‌ها و درد و رنج کمک می‌طلبیدند:

«من آن «پری» را که بر آتش و آب و خاک و ستور و گیاه فرود می‌آید دور می‌رانم.» (اوستا، ۱۳۷۵، ص ۷۹، وندیداد، فرگرد ۸، بخش ۸)

یکی از وحشت‌های گذشتگان ما ترس از تسلط پریان بر نوزادگان آن‌ها بوده است. این موضوع را از عباراتی از کتاب شایست ناشایست، می‌توان دریافت:

«یکی این‌که چون کودک زاده شود سه روز برای نگهبانی وی از دیوان و جادوان و پریان به شب تا روز آتش باید روشن کرد و در روز نیز آن را در آنجا باید نگاه داشت و بر آن بوی خوش و پاکیزه باید ریخت، چنان‌که در، فرگرد سی‌ام از سکا‌توم نسک پیداست.» (شایست ناشایست، ۱۳۶۹، ص ۱۵۵)

چنان‌که از این جملات برمی‌آید: از راه‌های رستن از نیروهای شرّ و پلید هم‌چون «پری» یکی افروختن آتش و دیگری ریختن چیزهایی بر آتش است که از آن بوی خوش برخیزد، که در جای‌های مختلف از اوستا به این موضوع اشارت‌هایی رفته است:

«ای سپیتمان زرتشت، هر گاه آشونانه از چوب «اورواسنی» یا «وهو - گون» یا «وهو - کِرتی» یا «هَذَا - نِپتا» یا هر چوب خوشبوی دیگری هیزم برای آتش بیاورد از هر سویی که باد بوی خوش آن آتش را ببرد هزاران تن از دیوان ناپیدا، هزاران تن از دیوان - زادگان تاریکی - هزاران جفت از جادوان و پریان در آن آتش - پسرهورامزدا - می‌افتند و کشته می‌شوند.» (اوستا، ۱۳۷۵، ص ۷۶۳، وندیداد فرگرد ۱۱، بخش ۹)

از جمله راه‌های دیگر راندن پریان خواندن اوستا و نام‌های اهورامزدا است که در اوستا آمده است: «ای زرتشت! این گفتار فروفرستاده را هنگامی که راهزنی نزدیک شود یا دسته‌ای از دزدان یا گروهی از دیوان فرارسند به آواز بلند برخوان. آن‌گاه دروندان، دیوپرست کینه‌ور و جادوانی که جادویی به کار آورند و پریانی که به کارهای پریانه دست زنند بهراسند و رو در گریز نهند.» (همان، ص ۳۹۰، یشت‌ها، کرده اول، بند ۶)

یکی دیگر از نکات در مورد این موضوع صدا و بانگ جانداران و حیوانات هرمزدی است که صدای آن‌ها این موجودات را می‌ترساند.

در داستان گرشاسب و... ذیل بانگ سگ زرین‌گوش، در تعلیقات چنین آمده: «بانگ و صدای جانوران به‌ویژه جانوران هرمزدی مانند خروس و اسب و سگ، سبب گریز دیوان و دروجان و جادوان و پریان می‌شود حتی صدای سم اسبان آن‌ها را می‌گریزند.» (داستان گرشاسب و... (بررسی دستنویس م. او. ۲۹، ۱۳۷۸، ص ۲۳۹)

و نهایت این راندن، به رانده شدن پریان و دیوان به زیرزمین و اعماق دوزخ و جهنم و تاریکی‌ها ختم می‌گردد. این عمل در این متون توسط دو ابرمرد صورت می‌پذیرد. در اساطیر ایران نوشته مهرداد بهار، زرتشت این عمل را انجام می‌دهد: «آن‌گاه به فرود نگرستم (کرپان) آن‌گاه دیدم از کردار این کودک (زرتشت) دیو و دروج و جادوگر و «پری» زیر زمین نهان شدند و به ستوه باز به دوزخ افتند.» (بهار، ۱۳۵۲، ص ۱۱۸)

اما در زند و هومن یسن، این قهرمان گشتاسب است: «گشتاسب شاه دین بپذیرد و کالبد دیوان بشکند و دیوان از آشکاری به دور شده و در نهان روشی بمانند و اهریمن دیوان و زاد و رودشان باز به تیرگی و تاریکی دوزخ رانده شوند که دیوان از مردمان جدا کند.» (زند و هومن یسن، ۱۳۴۲، ص ۳۶)

۲-۵- «پری» و قوم زنگی

تا به حال تنها از شهریاران مینوی سخن به میان آورده شده است که حامی و همراه انسان‌ها در تقابل با پلیدی‌ها بوده‌اند. این شهریاران نماینده اهورامزدا هستند، اما در این میان پادشاهی اهریمنی نیز حضور دارد که سمبل نیروهای اهریمنی است، او بنده ابلیس است و دوران حکومتش نیز دورانی تاریک و پردرد و رنج است. این شهریار، به جای مقابله با دیوان و پریان آن‌ها را فراخواند و چنان‌که از متون کهن برمی‌آید، از مقاربت آنان با آدمیان قوم زنگی را پدید آورد.

در بندهش در تأیید این مطلب چنین آمده است: «ضحاک در پادشاهی خود بر زنی جوان دیو برهشت و مردی جوان را بر «پری» هشت و ایشان زیر نگاه او جماع کردند. از این کنش نوآیین زنگی پدید آمد. چون فریدون آمد

ایشان از ایرانشهر گریختند و به کناره دریا نشست کردند و اکنون در پی تاختن تازیان باز به ایرانشهر تاخته‌اند.» (بند هش، ۱۳۷۸، ص ۸۴)

۳- «پری» در اسلام

«پری» در میان مسلمانان تحت تأثیر قرآن و متون اسلامی با موجودی با نام جنّ اختلاط مفهومی پیدا کرده است و لازمه شناخت پری در دین اسلام، بررسی آن تحت عنوان جنّ می‌باشد. زیرا خصوصیات این موجود تحت تأثیر این مذهب و دین وارد فرهنگ ما شده است.

۳-۱- جنّ در میان معتقدات مسلمانان:

اعتقاد به جنّ در بین مسلمانان عهد ما، بر اثر تأویل‌ها و تفسیرهای گوناگون سستی گرفته است و بسیاری از مردم آن را از مقوله «دروغ‌های قراردادی» می‌شمارند، اما در قرن‌های گذشته آن را از لوازم و ضروریات دین می‌دانسته‌اند و حتی چنان‌که از کلام ابن حزم برمی‌آید؛ غالباً کسانی مانند او چنان می‌پنداشته‌اند که هر کس وجود جنّ را انکار کند و یا حقیقت حال آن طایفه را که زاد و مرگ داشته‌اند و پیغمبر جهت آن‌ها فرستاده شده است، چنان تأویل کند که آن‌ها را از این ظواهر بیرون نماید، کافر و مشرک محسوب می‌شود و خون و مالش حلال. به همین جهت قدما در صحت وجود این طایفه چنان یقین کرده‌اند که حتی در بعضی از کتاب‌های فقه نیز درباره احتمال روابط نکاح و ارث میان آن‌ها و انسان احکام و فتواها آمده است. (زرین کوب، ۱۳۶۲، ص ۲۷۴)

این اعتقاد چنان راسخ شده بود که در روزگار مولانا فقها و بعضی از صوفیان از امکان و مشروعیت ازدواج با زنان و دختران «پری» گفت‌وگو داشته‌اند و این بحث یکی از مسائل روز بوده است. عامه مردم، علماء مذهب و ادبا مخصوصاً ادبای عربی زبان، معتقد به وجود «پری» بوده‌اند. گاهی نام‌های قبایل جنّ و نسب آنان را پشت در پشت نقل کرده‌اند و ادبا اشعار پریان را روایت نموده‌اند. (شمیسا، ۱۳۸۷، ذیل پری)

با این همه کسانی مانند فارابی و بعضی از معتزله درین باب سخنان تردیدانگیز گفته‌اند. ابن‌سینا به کلی وجود آن‌ها را انکار کرده است و آن را آفریده اوهام مردم سست‌اندیش دانسته است و فلاسفه دیگر غالباً آن را تأویل کرده‌اند. ابن‌خلدون گفته است که؛ ذکر نام جنّ در قرآن همه در متشابهات آیات آمده است و معنی آن آیات را کس جز خدای ندانسته است. اما ظاهر آن است که در قرآن و در سیرت پیغمبر و احوال ائمه و صحابه و زهاد نام جنّ مکرر آمده است و آنچه در این موارد ذکر شده است، غالباً چنان روشن و بی‌پرده است که این تأویل‌ها و پرده‌پوشی‌ها را زائد جلوه می‌دهد. با این همه بسیاری از علمای عصر ما درین باب راهی جز تأویل نمی‌دانند. (زرین کوب، ۱۳۶۲، ص ۲۷۵)

۳-۲- جنّ در دائرةالمعارف‌های اسلامی

آنچه در کتب و فرهنگ‌های قرآنی در مورد جنّ آمده؛ به‌طور مختصر این است که: «موجوداتی نامرئی هستند که در قرآن مجید به وجود آن‌ها تصریح شده است و به فارسی «پری» نامیده می‌شوند. جمع آن جنان است و نوع آن «جنّه» می‌باشد. در قاموس قرآن آمده است که؛ «جنّه» به کسر اول به معنی جنّ است. (من الجنّه والنّاس) در صحاح و قاموس

«طائفة من الجن» نیز گفته‌اند و اینک در عرف فارسی اجنه جمع جن شمرده می‌شود که از نظر لغوی درست نیست؛ زیرا اجنه چنان‌که در قرآن مجید هم به کار رفته است؛ (نجم آیه ۳۲) جمع جنین است: (الَّذِينَ يَجْتَنِبُونَ كَبَائِرَ الْإِثْمِ وَالْفَوَاحِشَ إِلَّا اللَّمَمَ إِنَّ رَبَّكَ وَاسِعُ الْمَغْفِرَةِ هُوَ أَعْلَمُ بِكُمْ إِذْ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ وَإِذَا أَنْتُمْ أَجْنَةُ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ فَلَا تُزَكُّوا أَنْفُسَكُمْ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ أَنْتَقَى) در قرآن کلمه «جن» ۲۲ بار و کلمه «جان» (بانون مشدد) که به همان معنی است، هفت مرتبه و کلمه «جنه» به معنای نوع جن پنج بار به کار رفته است.

در اصل مفرد جن، جنی است. اما در فارسی به کسی که مردم تصور می‌کنند جن زده است، گفته می‌شود. فرهنگ نویسان عربی، برآنند که جن به فتح اول و جنون یعنی پوشیده و مستور بودن و اجتنان و استجنان هم از همان ریشه یعنی پوشیدگی است و به جن به خاطر پوشیده و پنهان بودنش جن گفته می‌شود. (لسان العرب، ذیل جن) اما برداشت عجیب دیگری نیز از ریشه واژگان جن مطرح شده است. نویسنده مقاله جن در دایره المعارف اسلام (به انگلیسی طبع روم ج ۲ / ۵۴۶-۵۵۰) بر آن است که این احتمال مطرح است که ممکن است جن از واژه جنیوس لاتین (genious) گرفته شده باشد. ولی چون جن در فرهنگ جاهلیت و از اعصار قدیم در زبان عربی حضور داشته است، بعید است که از لاتین اخذ شده باشد. جن در عرف قرآن موجودی است با شعور و اراده که به اقتضای طبیعتش از حواس بشر پوشیده می‌باشد و مانند انسان مکلف و مبعوث در آخرت و مطیع و عاصی و مؤمن و مشرک و... است و مختصر آن‌که موجودی دوش به دوش انسان است. تنها فرقی که آن است که انسان محسوس و جن غیر محسوس است و شاید برخی فرق‌های دیگر نیز داشته باشند. (خرمشاهی، ۱۳۷۷، ص ۸۵۲)

۴- «پری» در فرهنگ غرب

«پری» از جمله عناوین اسطوره‌ای است که در میان تمام تمدن‌ها و فرهنگ‌ها حضور دارد، بر پایه نظریات کارل گوستاو یونگ «پری» از کهن‌الگوها و صورمثالی است که در ناخودآگاه جمعی بشر خودنمایی می‌کند. بنابراین طرح خصوصیات «پری» در سایر تمدن‌ها و بررسی آن از اهمیت زیادی برخوردار است و چنین بررسی و یافتن تشابهات و مشترکات بی‌شمار موجود در این میان و تعمق در آن‌ها بسیار جذاب و تاثیرگذار خواهد بود.

۴-۱- تعریف غربیان از «پری»

در فرهنگ لاروس لغت «پری» (fee) از واژه fata که در زبان لاتینی عامیانه «الهه نگهبان کشتزار» است برگرفته شده است. (دلاشو، ۱۳۶۶، ص ۱۱۸)

اما در فرهنگ سمبل‌ها ذیل «پری» (fee/fairy) چنین آمده است: «پری» صاحب جادو، نماد قدرت‌های خارق‌العاده ارواح و یا ظرفیت‌های طرارانه تخیل است. «پری» می‌تواند تغییر شکل بدهد و در یک آن بالاترین آرزوها را به ثمر برساند یا تغییر بدهد. شاید «پری» نشانه قدرت‌های انسان در ساختن ذهنی برنامه‌هایی است که نتوانسته عینا به تحقق برساند. در ابتدا «پری» که آن را از جنس زن می‌دانستند، پیکری از عالم دیگر بود که اغلب به شکل پرنده و ترجیحا «قو» سفر می‌کرد. (شوالیه و گریبان، ۱۳۷۸، ذیل Fairy)

۴-۲- بررسی تطبیقی «پری» در غرب با «پری» در ایران

در چند جمله اخیر از کتاب فرهنگ سمبل‌ها صفات بارز و مشخص از «پری» به چشم می‌خورد که این صفات و خصوصیات، همه در اساطیر ایران نیز در مورد «پری» مطرح هستند.

در فرهنگ سمبل‌ها «پری» صاحب جادو آمده است که در اوستا و متون کهن فارسی نیز «پری» (پئیریکا) در بیشتر موارد همراه با کلمه جادو (یاتوک) آمده است و شواهد بسیاری دال بر این موضوع وجود دارد. (اوستا، ۱۳۷۵، ج ۲، خرده اوستا (ص ۵۸۱) و تیریش، کرده سیزدهم، بند ۴۴ و یسناها، ۱۳۵۲، یسنا ۹، ص ۱۶۵)

علاوه بر آن در قصه‌های عامیانه و ادبیات فولکلور که درحقیقت اعقاب اساطیر هستند نیز پریان موجوداتی هستند که از جادو بهره‌ها می‌برند و با استفاده از آن حاجت‌های انسان‌ها را برآورده می‌سازند و گاهی هم آن را بر علیه آن‌ها و در جهت آزارشان به کار می‌برند.

نکته بعدی قدرت‌های خارق‌العاده «پری» است که تغییر شکل و یا پیکرگردانی مهم‌ترین آن‌هاست و در داستان‌های مختلف به چشم می‌خورد. از جمله در داستان‌های هزار و یک شب، بهمن‌نامه، فرازنامه، تفسیر کمبریج و...

در مورد دو خصلت دیگر که در فرهنگ سمبل‌ها ذیل «پری» مطرح شده است نیز میان پریان شرقی و غربی همسانی وجود دارد: ۱- زن بودن «پری» ۲- دارای پر بودن

در فرهنگ ایران «پری» از آغاز یعنی از اساطیر تا حضورش به صورت موجودی انتزاعی در ادبیات فارسی که مشبه‌بهی از معشوق قرار گرفته تنها حضوری مؤنث از آن احساس شده است، مگر در مواردی اندک که به دلیل ملازمت و همراهی معنوی با جن گاهی در مورد مردان به کار رفته است که در این موارد اشاره به نوعی از آفریده‌های خدا دارد که در تقابل با انسان هستند.

مانند این جمله در رساله قشیریه: «اندر راه مکه شخصی دیدم منکر، گفتم تو کیستی پری‌ای یا آدمی؟ گفت: «پری»». (قشیری، ۱۳۶۷، ص ۲۵۱)

اما در مورد (پر) داشتن «پری» با تردید در برخی متون یاد شده است؛ برای نمونه در لغت‌نامه دهخدا ذیل «پری» چنین آمده است: «موجودی متوهم صاحب پر (؟) که اصلش از آتش است». که تردید را در مورد این خصیصه نشان می‌دهد. در نهایت نکته‌ای که با اطمینان می‌توان به آن اشاره کرد این است پریان با قدرت خارق‌العاده‌شان در هر آن و هر لحظه، در هر جایی که اراده می‌کرده‌اند، حضور داشته‌اند و این خصوصیتشان گاهی (پر) داشتن آن‌ها را به ذهن برخی مخاطبان و مؤثران بر ادبیات فولکلور متبادر ساخته است.

پریان در ادبیات عامیانه و فولکلور ما نیز مانند ادبیات غرب، جلدی از کبوتر یا پرنده‌ای دیگر داشته‌اند. نمونه‌های آن در داستان‌های هزار و یک شب از جمله در داستان «حسن بصری» آمده است که این نکته به نوعی در مقوله پیکرگردانی نیز می‌گنجد.

در کتاب فرهنگ سمبل‌ها بعد از تعریف «پری» چنان‌که ذکر شد، چنین ادامه می‌دهد: ««پری» با صفات و موجودیت «بانشی» پس از گرویدن به مسیحیت دیگر قابل فهم نبود. از این رو مفسران روحانی آن‌ها را به ارواح عاشقی تعبیر می‌کردند که به جستجوی محبوب خود آمده‌اند. بنابر تعریفی که آنان به دست داده‌اند، «بانشی» موجودی است که قدرت جادو دارد، او از سه بعد آدمیان فرا می‌گذرد. سیب یا شاخه‌ای که «بانشی» از خود به جای می‌گذارد، خواص

شگفت‌انگیز دارند. قدرتمندترین دروئیدها نمی‌توانند کسی را که «بانشی» به او نزدیک شده نگاه دارند و وقتی «بانشی» موقتاً دور می‌شود آن شخص گرفتار بیماری و ناراحتی روحی می‌شود. (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸، ذیل Fairy)

این مسأله یعنی ارتباط «پری» با جنون در ادبیات ما، چه عامیانه و چه کلاسیک، بسیار به چشم می‌خورد. فرد مرتبط با «پری» دچار پری‌گرفتگی و جنون می‌شود. در عقاید عامه «پری» در وجود فرد رخنه می‌کند و او را دچار دیوانگی می‌سازد و اصلاً واژه دیوانگی از دیو نشأت گرفته که از همتایان «پری» است. علاوه بر این فرد دیوانه را دیوزده، پری‌گرفته و جن‌زده نیز می‌نامند.

شکسپیر در رومئو و ژولیت با «ملکه مب» به خوبی دو وجهی بودن «پری» را به تصویر کشیده است و این‌که قادر است به سهولت به جادوگر تبدیل شود. (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸، ذیل Fairy)

در مورد همراهی دو وجه متضاد «پری» در همه فرهنگ‌ها، نمونه‌های فراوانی وجود دارد که البته در ادبیات فارسی نیز این تضاد به چشم می‌خورد. این نکته ریشه در این موضوع دارد که این مفهوم از چه حقیقتی نشأت گرفته و در طول قرن‌های متمادی چه مسیری را درنور دیده و دچار چه تحولاتی گشته تا به امروز رسیده است.

شواهدی دیگر از این همراهی: «واژه Djenoadj» در گویش ژورا به معنی زن جادوگر است که، در کوه‌های اطلس Atlas به معنی «پری» است. در گویش‌های (romand) سوئیس بازتابی از خلط و شبهه‌ای است که در اعصار قدیم، زمانی پدید آمد که دو تصور زن جادوگر و «پری»، اولی در خودآگاهی انسان‌ها و دومی از طریق عکس‌العمل در ناخودآگاهیشان به چشم می‌خورد. هم‌چنین واژه Norne که در منظومه Edda به معنی «پری» و زن ساحره است، در سرزمین سوئیس به Nourtsche, Nortze, Norza تبدیل شده که به شیطان و زن جادوگر اطلاق می‌شود و نیز لغت Guenutza و Gueгнаuche را داریم که در گویش ژورا به معنی زن ساحره و «پری» است. (دلاشو، ۱۳۶۶، ص ۱۸۰) م. لوفلر دلاشو در کتاب زبان رمزی قصه‌های پریوار در توجیه این تناقض چنین نگاشته است: «پری» سلف واسطه ارتباط با ارواح و درمانگر و پیش‌بین و غیب‌آموز است. «پری» دارای تمام قوایست که تاکنون فوق متعارف خوانده شده‌اند و از قوه درک و فهم آدمی برتر بوده و مربوط به مرحله کشف و شهود است... «پری» رمز ذهن انسان در چهارمین مرحله تکامل وی یعنی در دورانی است که نخستین توانایی‌های روانی را کسب کرده... در میان رازآموختگان باید اشخاصی واقعی را سراغ کرد که حیات داشته‌اند و بعدها در تخیل مردم به «پری» تبدیل شده‌اند. اما گاهی در جامعه گذشته به صورت زن جادوگر، زشت نشان داده شده‌اند. زنانی که به دلیل دانستن سوزانده شده‌اند. زنان رازآموخته‌ای که به ناحق توسط کسانی که قوای نفسانی او را چیزی جز جادوگری و افسون شیطانی نمی‌پنداشتند و کاهنه و ساحره خوانده شده و محکوم به سوختن بودند، جز پریان نیستند. مع‌هذا، اگر می‌توان خودآگاهی توده‌های مردم را اغفال کرد و عقلشان را دزدید، فریفتن ناخودآگاهیشان دشوارتر است. در همان زمان که مردم زنان جادوگر را طعن و سب می‌کردند، نقشی که جبران‌کننده آن فضیحت‌انگیزی و نام‌شکستگی بود، در عمق وجدانشان رقم می‌خورد و آن تصویر تابناک «پری نیکوکار» بود. (همان، ص ۱۷۶)

در ادبیات غرب و در قصه‌های عامیانه و فولکلور غرب، در واقع قصه‌های پریان در شب می‌درخشند، اما در یک لحظه محو می‌شوند و چیزی جز وهم و خیال از خود باقی نمی‌گذارند، و پریان با جاه‌طلبی‌های بی‌حد و حصرشان آرزوهای انسان‌ها را برآورده می‌سازند و در این راه چوبدست و انگشتی آن‌ها نشانه قدرت آن‌ها است. آن‌ها با چوبدستی سحرآمیز خود تمام آرزوهای بشر را به راحتی برآورده می‌سازند، اما پریان شریر با همین چوبدست گره‌های

محکمی در زندگی ابناء بشر می‌افکنند. اما حضور این ابزار جادویی در فرهنگ ایران کمرنگ است و پریان در فرهنگ ما چوبدست و عصای سحرآمیز ندارند. در قصه‌های گریم به جای «پری» جوانسال و زیبای قصه‌های فرانسوی، زن پیر و خشکیده‌ای آمده که هم زنی فرزانه و داناست و هم قابله و ماما. (دلشو، ۱۳۶۶، ص ۱۰۶)

اما در قصه‌های ایرانی، پریان همواره زیبارویان جوان و فریبایی هستند که شاهزادگان و مردان پهلوان و جوانان، در پی رسیدن به وصال آن‌هایند و یا این‌که این پریان مشکل‌گشا و برآورنده آرزوها و حاجات آن‌هایند. پریان ایرانی سمبل زیبایی و لطافت و ظرافت هستند و حضورشان در هیأت پیرزنی دانا و فرزانه به چشم نمی‌خورد و خصلت دانایی جزء خصائل برجسته آن‌ها در چنین هیأتی نیست.

بدون تردید، پریان در فرهنگ مردمی فرانسه همان پارکاهای رومی هستند، که پارکاها هم‌ذات رومی مویراهای یونانی‌اند. نام پارکاها فاتا به معنی تقدیر، خود اثباتگر این نظریه است. گریمال خاطر نشان می‌کند؛ که این سه پارکا در بازار به صورت سه مجسمه عرضه شده بود و تریافاتا (سه پری) نام داشتند و هنوز هم در اغلب زبان‌های لاتینی تمام دودمان اجنه و جن‌های کوچکی که تخیل عمومی پرداخته، از ریشه فاتا هستند؛ از جمله فاداس در پرووانس، فاو در گاسکونی، فادت، فایت، فاده و فارفاده....» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸، ذیل Fairy)

«این پریان عموماً سه‌تایی جمع می‌شوند و به وسیله دوک، رشته سرنوشت انسانی را می‌ریسند و بر قرقره می‌پیچند و در ساعت مقرر آن را می‌برند. این پریان همه در ارتباط با تقدیر و قسمت آدمیان‌اند. هنگام تولد کودک سر و کله آن‌ها پیدا می‌شود. آن‌ها طالع بچه را می‌بینند و سرنوشت او را پیش‌بینی می‌کنند و برای او آرزوهای خوب می‌کنند و صفات نیک و خوب به این کودکان اعطا می‌کنند. این‌ها به نوعی همان زن‌ایزدان سرنوشت، حاکم بر ولادت و موکل نوزاد و نمودگار سرنوشت وی بوده‌اند. در جوامع کهن پری‌ها کسانی بوده‌اند که بر وفق قواعد و ضوابط حکمت و معرفت کودکان را به دنیا آورده و حافظ مناسک و سنن و آداب بوده و غالباً ترس و احترام را برمی‌انگیخته است. (دلشو، ۱۳۶۶، ص ۱۰۷)

«ضرباهنگ سه‌تایی آن‌ها که فعالیت آن‌ها را شکل می‌دهد، نشانه حرکت و زندگی است. جوانی، میانسالی و پیری یا تولد، زندگی، مرگ، که علم نجوم آن را بالا رفتن به اوج رسیدن و پایین آمدن از مدار حرکت می‌خواند. ضرباهنگ آن‌ها گرچه سه‌تایی است، اما گاه تا چهارتا می‌رسد. در موسیقی نیز ضرب پریان را سه به چهار می‌گیرند. سه ضرب نمایان و یک ضرب سکوت این ضرباهنگ همان ضرباهنگ قمری است و هم‌چنین ضرباهنگ فصول اهله قمر در سه مرحله از چهار مرحله دیده می‌شود و به همین ترتیب زندگی نباتی در روی زمین در بهار متولد می‌شود، در تابستان شکفته می‌شود و در پاییز فروود می‌نشیند و در زمستان ناپدید می‌شود؛ که زمان سکوت، مرگ یا محاق است. اگر از نزدیک قصه‌ها و اساطیر مربوط به پریان در غرب را بررسی کنیم؛ می‌بینیم که ضرب چهارم پریان را مؤلفان گمنام این قصه‌ها فراموش نکرده‌اند. این ضرب همان زمان گسستگی است، که طی آن تجلی پریان به صورت انسان منقطع می‌شود و پری با مافوق طبیعت در ارتباط است؛ زیرا زندگی‌اش دائمی است نه غیردائم، مثل زندگی ما انسان‌ها یا هر مخلوق دیگر در دنیا. بنابراین طبیعی است که در فصل مرگ نتوانیم او را رؤیت کنیم؛ یعنی با این‌که همیشه می‌زید، به شکل قبلی ظاهر نمی‌شود، بلکه به هیئت دیگری در می‌آید، که این هیأت جدید هم در جوهر خود از یک زندگی دائمی برخوردار است، از یک زندگی جاودان.» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸، ذیل fairy)

این جریان دقیقاً به سیر زندگی «ایشتر» برمی‌گردد که در فصل زمستان برای یافتن معشوق خود به زیرزمین می‌رود. که در این فصل گیاهان و نباتات دچار رکود و مرگ می‌شوند، اما با بازگشت دوباره «ایشتر» در بهار زندگی دوباره جریان می‌یابد.

ماجرای پرسفونه (persephone) - دختر زئوس (Zeus) و دیمتر - نیز جلوه‌ای مشابه از همین حقیقت جاری در طبیعت است. پرسفونه به پیوند هادس (Hades) - عمّ خویش - یعنی خدای جهان نیستی درآمد، اما با ناراحتی مادرش دیمتر از دوری او قرار شد که بخشی از سال را روی زمین و در کنار مادر خویش و بخشی دیگر را زیر زمین در کنار همسرش باشد و بر این اساس زمانی که او زیر زمین است زمستان و فصل نیستی و رکود است و زمانی که روی زمین، فصل بهار و زندگی و سرسبزی است. (گریمال، ۱۳۵۶، ذیل پرسفونه)

«سلسله انسب پریان در اصل به زمین - مادر می‌رسد، اما جریان‌های تاریخی بنابر ساز و کاری خاص آن‌ها را از سطح زمین به عمق آن فرو برده جایی که به وضوح خاستگاه آنان را نشان می‌دهد، آنان اغلب روی کوه‌ها نزدیک گودال‌ها و سیلاب‌ها و یا در اعماق جنگل‌ها نزدیک غارها و لجه‌ها در دودکش‌ها یا در کنار رودخانه‌های خروشان یا در کنار چشمه‌ها ظاهر می‌شوند.» (Nymphe، ۱۹۹۴، Comte)

با تکیه بر این موارد، بازگشت اصل «پری» به الهه‌ها و ایزدبانوانی بزرگ چون «ایشتر» ایزدبانوی زمین و ایزدبانوی آب‌ها روشن می‌گردد. «پری» بازمانده ایزدبانوانی بزرگ و قدرتمند است که روزگار مادرسالاری و قدرت بی‌منتهای نیروی زندگی و زایش زنان در گذشته را به نمایش می‌گذارد. چنان‌که در گذشته و در تصور پیشینیان ما تمام نیروی هستی بر قدرت زاینده‌گی و زندگی نشأت گرفته از زنان مبتنی بود.

«این اسطوره در شکل ساده‌تر و جذاب‌تری در قصه ملوزین مطرح می‌شود و همواره قصه‌ها شکل ساده‌تر و شیرین‌تر اساطیر هستند. در این داستان، ملوزین شبانه شوهر بشری‌اش را ترک می‌کند و از او می‌خواهد به جستجوی او برنیاید و سرّ او را نگاه دارد. در واقع ملوزین می‌بایست در چهارمین مرحله جلوه بشری خود را ترک کند و به شکل مار درآید یعنی جلوه حیوانی، پیدا کند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۸، ذیل fairy)

پیکرگردانی پریان به مار بسیار مطرح و شایع است، در بسیاری از قصه‌های عامیانه در ادبیات فارسی پریان به هیأت مار در می‌آیند همچنین زنان جادوگر، که به گونه‌ای با پریان در ارتباط هستند نیز، به صورت مار جلوه می‌کنند و قهرمانان داستان‌ها را می‌فریبند و یا در صورت اژدها به نبرد با پهلوانان می‌پردازند. همچنین در بسیاری از موارد پریانی وجود دارند که ترکیب ظاهری آن‌ها متشکل از مار و زنی زیباروی است.

در هر حال ملوزین با این پیکرگردانی زندگی‌اش را جاودان می‌سازد. «او متناوباً زن و مار است، مانند مار پوست می‌اندازد و تا بی‌نهایت خود را تجدید می‌کند و این همان لحظه است که در میان افراد بشر به ضرب سکوت یا مرگ تعبیر می‌شود. در ضمن پریان همواره خود را به شیوه‌ای نو به نو مانند کسوف نشان می‌دهند. هر چند که در موجودیت خود جاودان باقی می‌مانند و از این تناوب در تجلی می‌توان آن‌ها را همسان با تجلی ناخودآگاه دید که گاه به گاه است.» (همان، ذیل fairy)

این ویژگی پریان نیز در مغرب زمین و دیار شرق مشترک است؛ این‌که پریان با تمام زیبایی و کمال خود جلوه‌ای می‌کنند سپس روی نهان می‌دارند، چه در داستان‌های فولکلور، چه در اسطوره‌ها و چه در ادبیات کلاسیک ما به چشم

می‌خورد. پریان رخ می‌نمایند و ناپدید می‌گردند و با زیبایی فریبنده خود، عشاق ناکام خود را به جنون ناشی از این جلوه‌های مکرر رها می‌کنند.

۴-۳- جلوه‌های «پری» در اساطیر غرب

بررسی ویژگی‌های گوناگون پریان و مسایل مربوط به آن نگاهی به جلوه‌های متفاوت پریان در فرهنگ غرب را می‌طلبد:

۴-۳-۱- نمف‌ها (Nymphs)

آن‌ها پریان انسان‌نما در هیأت زنان جوانی بودند که مظهر زیبایی و جذابیت و چشمه‌ها و درختان و تمام طبیعت بودند. بیشتر نمف‌ها دختران زئوس (Zeus) بودند و در غارها زندگی می‌کردند، آن‌ها می‌چرخیدند و آواز می‌خواندند و نخ می‌رشتند.

میلیاها (Melias) کهن‌ترین آن‌ها بودند. آن‌ها از قطرات خونی که از زخم اخته شدن اورانوس (Uranus) چکیده بود متولد شده بودند. آن‌ها در درختان زبان‌گنجشک (ash tree) می‌زیستند و این به خاطر اصالت خونین آن‌ها بود. زیرا چوب این درخت برای ساختن نیزه‌ها به کار برده می‌شد.

نایادها (Naiads) در چشمه‌ها و در بخار آب‌ها می‌زیستند آن‌ها دختران زئوس بودند. آن‌ها توانایی شفا دادن بیماری‌ها را داشتند، اما کم‌کم آن‌ها می‌توانستند بیماری‌ها را نیز انتقال دهند.

نریدها (Nereids) نمف‌های دریا‌های آرام، اورئیدها (Oreads) نمف‌های کوهستان‌ها، دریادها (Dryads) نمف‌های جنگل‌ها و اوسینیدها (Oceanids) نمف‌های دریایی هستند.

نمف‌ها با ظاهر زنان جوان و زیبا و فریبنده، عشاق بسیاری نیز داشتند. آن‌ها در جستجوی جوانان و پسران جوان برمی‌آمدند و آن‌ها را به اعماق چشمه‌هایشان می‌کشاندند. در دریاها نمف‌های دریایی زیبایی‌شان به تنهایی دریانوردان را به جنون می‌کشاند و باعث کشته شدن ناگهانی آن‌ها می‌شد. این نمف‌های دریایی فرمانروایان دریاها بودند و فرمانروای آن‌ها پوزئیدون (Poseidon) نام داشت که بر ارا‌به‌ای سفید، با اسب‌های سفید، بر آب ظاهر می‌شد و نیزه‌های سه‌شاخه داشت.

نمف‌ها به عنوان خدایان ثانویه مورد توجه بودند، که نیرویشان محدود شده بوده و پرستش آن‌ها تظاهر عمومی بزرگی نداشت. اما آن‌ها هنوز هم بسیار مشهور و قابل توجه‌اند آن‌ها به مردم بسیار نزدیک بودند و بدون واسطه کشیش و روحانی مورد پرستش بودند. معابد آن‌ها چیزی بیشتر از مکان‌هایی هم‌چون چشمه‌ها، جنگل‌ها و صخره‌ها که با آن‌ها در ارتباط و پیوسته بوده، نبود و دهقان‌ها و روستائیان آن‌ها را به عنوان پرستشگاه‌هایشان تزئین می‌کردند. (Comete، ۱۹۹۴، ذیل Nympe)

در اساطیر یونان و روم از مرگ نافرجام و نافرخته بسیاری از پهلوانان که دل‌باخته نمف‌ها بوده‌اند، یاد شده است. از جمله هیللاس (Hylas) که فریفته یک نمف با نام (Dyroke) شد و به اغوای او در مغاک زمین گم گشت و بزموس (Bormus) را نیز نمف‌ها فریفتند و به ته چاه کشیدند. و نمف دیگری با نام (Nomia) عاشق دلفنیس (Dophnis) شد و او را کور کرد. (رستگار فسایی، ۱۳۸۳، ص ۲۷۵)

۴-۳-۲- هارپی‌ها (Harpyes)

در اساطیر یونان هارپی‌ها، پریان بالدار بودند که از دودمان خدایان ماقبل المپی به شمار می‌آمدند. اینان معمولاً به صورت زنان بالدار یا پرندگانی با سر زنان و چنگال‌های تیز تصور می‌شدند که در دهلیزگاه‌ها و اقامتگاه‌های ارواح ساکن بودند. در روایت‌ها آمده است که هارپی‌ها با خدای باد (Zepher) زفیر، وصلت کردند و از این وصلت دو اسب به وجود آمد، که با سرعت باد ره می‌نوردیدند و عمر جاودانی داشتند.

۴-۳-۳- دلفینه (Delphyne)

در اساطیر یونان و روم، دلفینه پری‌ای نیمه‌زن و نیمه‌اژدها است که از طرف تیفون (Typhon) مأمور شد از اعصاب و عضلات ژئوس که در غاری در سیلیسی محبوس شده بود، مراقبت کند ولی هرمس (Hermes) و پان (pan) او را فریفتند و نیرو و شکل اولیه ژئوس را به وی بازگردانیدند. هراکلس نیز در یکی از سفرهای خود برای پیدا کردن اسب‌هایش، به غاری رسید، که دلفینه در آن زندگی می‌کرد. این «پری» عاشق هراکلس شد. هراکلس با او ازدواج و سه بار هم‌آغوشی کرد و سه روز در غار او منزل ساخت، سرانجام دلفینه اسب‌های هراکلس را پیدا کرده و به او بازگردانید. (همان، ص ۴۴۶)

۴-۳-۴- سیرنه‌ها (Sirens)

سیرنه‌ها در اساطیر یونان و روم، دختران باکره‌ای بودند که دعا کردند بال و پر داشته باشند و این درخواست پذیرفته شد. اما آن‌ها علاوه بر بال، چنگال هم پیدا کردند. اینان به تدریج به شرارت گرایش یافتند و دام مرگ پیش پای دریانوردان می‌نهادند. سیرنه‌ها به حدی خوب آواز می‌خواندند که هیچ مردی را در برابر آن‌ها یارای مقاومت نبود و مردان تا صدای آن‌ها را می‌شنیدند، همه چیز را فراموش می‌کردند و به نزد آن‌ها می‌رفتند، ولی سیرنه‌ها آن‌ها را پاره‌پاره می‌کردند. (همان، ص ۴۴۹)

تمامی این موجودات خصوصیات و ویژگی‌هایی دارند که با پریان فرهنگ ما همسانند. از جمله؛ زیبایی، جوانی، صدای زیبا و دلنشین، فریبندگی و به دام انداختن پهلوانان و جوانان و گاهی از میان بردن آن‌ها، ارتباط آن‌ها با چشمه‌ها و آب‌ها، عمر طولانی در حد جاودانگی، برآوردن خواسته‌ها، شفای بیماری‌ها، پرستش آن‌ها و چشمه‌های جایگاه آن‌ها توسط مردم، مهربانی و شرارت توأمان نهفته در وجودشان، ترکیب گروهی از آن‌ها با مار و... که بررسی دقیق این خصائل را به مجالی دیگر وا می‌گذاریم.

نتیجه‌گیری

مفهوم «پری» آن‌چنان در فرهنگ و ادبیات و هنر ما ریشه دوانیده است که به جهت گستردگی در تمام زمینه‌ها، تحقیق و بررسی در مورد آن به طور دقیق کاری دشوار است و مجالی بس بیشتر از این وجیزه می‌طلبد. اما در این نگرش اجمالی سیر و تحول این مفهوم تا حدی بررسی شد. حاصل سخن آن‌که «پری» یکی از ایزدبانوان بوده است، ایزدبانویی

که نماد باروری و زندگی بوده و به همین جهت ارتباط او با آب‌ها روشن می‌گردد؛ زیرا او الهه آب‌ها یعنی سمبل زندگی و زاینده‌گی بوده و این ملازمت در فرهنگ ما، به «چشمه‌پری‌ها» و «چشمه‌بی‌بی‌ها» کشیده شده است. این ایزدبانو در دوران مادرسالاری قدرتی بی‌منتها داشته است؛ لیک این نیروی بی‌همتا با ورود دین زرتشت، دینی که اساسش بر مردسالاری بود، رو به افول نهاد و این «پری» مهربان و بابخت به موجودی پتیاره و پلید بدل گشت و تمام وظایف و اعمالش به گونه‌ای معکوس به خودش نسبت داده شد. او که الهه آب‌ها بود، مبدل به دشمنی برای «تشر» ستاره باران شد و عامل خشکسالی‌ها به حساب آمد. او مایه گمراهی پهلوانان و مانع آنان از دستیابی به فره ایزدی گردید. لیکن در نهاد ناخودآگاه مردم هنوز هم «پری» مهربان و زندگی‌بخش حضور دارد. با این هیأت در آثار ادبی و فرهنگی‌شان جلوه می‌کند. این «پری» در تاریخ و تمدن ایران ره می‌پوید تا این‌که با ورود اسلام به ایران موجوداتی با عناوین جنّ و ملک وارد فرهنگ ما می‌شوند. این موجودات ماوراء طبیعی به جهت برخی همانندی‌ها که با «پری» دارند با یکدیگر در آمیختگی‌هایی می‌یابند که این خلط‌ها باعث پیوستن خصائل جدیدی به این موجود اسطوره‌ای در فرهنگ ما می‌شود. از جمله این خصائل می‌توان از جنس آتش بودن و پنهان بودن و نهفتگی و حضور در خلوت و تاریکی و شرارت را به جنّ نسبت داد و استخوان‌خوار بودن و بدون فضلّه بودن «پری» را با خلط مفهومی‌اش با فرشتگان و ملائکه مرتبط دانست. با گذر زمان «پری» در تعامل فرهنگی‌مان با غرب خصوصیات را نیز از پریان غربی برگرفته است؛ که این موضوع تا حدی متأخر است و می‌توان آثارش را در حضور پریان دریایی در ادبیات معاصرمان مشاهده نمود. البته در مجموع شباهت‌های غیر قابل‌انکاری در خصوص این مفهوم در میان این فرهنگ‌ها وجود دارد؛ از جمله آن‌ها از سکونت در چشمه‌ها و دریاها و ملازمت با آب‌ها، ارتباط با پهلوانان و فریفتن آن‌ها و عشق میان آن‌ها، همراهی خصایل نیک و بد در پریان، زیبارویی و جاودانگی و بسیاری موارد مشترک یاد کرد؛ که در این پژوهش بخشی از آن‌ها تبیین گردید. در نهایت باز هم یادآوری این نکته ضروری به نظر می‌رسد که این بررسی کامل و بی‌نقص نیست و هنوز هم ناگفته‌های بسیاری در این باره وجود دارد.

منابع

- اشتراوس، کلودلوی، ۱۳۷۶، اسطوره و معنا، ترجمه شهرام خسروی، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- اوستا (کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی)، ۱۳۷۵، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، چاپ سوم، تهران، انتشارات مروارید.
- باستید، روژ، ۱۳۷۰، دانش اساطیر، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.
- بندش، ۱۳۷۸، فرنیغ دادگی، گزارش مهرداد بهار، تهران، انتشارات توس.
- بهار، مهرداد، ۱۳۵۲، اساطیر ایران، چاپ اول، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- بهار، مهرداد، ۱۳۶۲، پژوهشی در اساطیر ایران، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.
- خرمناهی، بهاء‌الدین، ۱۳۷۷، دانشنامه قرآن و قرآن‌پژوهی، ج ۱، تهران، انتشارات دوستان و نشر ناهید.
- داستان گرشاسب و تهمورس و جمشید و گلشاه و متن‌های دیگر، پاییز ۱۳۷۸، (بررسی دستنویس. م. او ۲۹) آوانویسی و ترجمه از متن پهلوی: کتابون مزداپور، تهران، انتشارات آگه.
- دلاشو، م لوفر، ۱۳۶۶، زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.
- دهخدا، علی اکبر، ۱۳۳۸، لغت‌نامه دهخدا، تهران، انتشارات دانشگاه تهران (افست).
- رستگار فسایی، منصور، ۱۳۷۰، برگزیده سام‌نامه خواجه کرمانی، انتشارات نوید شیراز.
- زرین کوب، عبدالحسین، ۱۳۳۳، مقاله جن (افسانه‌های عامیانه)، مجله سخن، شماره ۱۲.
- زرین کوب، عبدالحسین، زمستان ۱۳۶۲، یادداشت‌ها و اندیشه‌ها، چاپ اول، تهران، انتشارات جاویدان.
- زند و هومن یسن و کارنامه اردشیر بابکان، ۱۳۴۲، به کوشش صادق هدایت، چاپ سوم، تهران، موسسه چاپ و انتشارات امیرکبیر.
- ستاری، جلال، ۱۳۷۶، اسطوره در جهان امروز، چاپ اول، تهران، انتشارات توس.
- سرکاراتی، بهمن، ۱۳۵۰، مقاله پری (تحقیق در حاشیه اسطوره‌شناسی تطبیقی) نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز.
- شایست ناشایست، ۱۳۶۹، با کوشش و آوانویسی کتابون مزداپور، تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- شمیسا، سیروس، ۱۳۸۷، فرهنگ اشارات و تلمیحات، تهران، انتشارات فردوس.
- ، ۱۳۷۶، انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران، انتشارات فردوسی.
- شوالیه، ژان و گبران، آلن، ۱۳۷۸، فرهنگ نمادها (اساطیر، رؤیاها، رسوم، ایما، اشاره، اشکال، قوالب، چهره‌ها، رنگ‌ها و اعداد) ترجمه و تحقیق: سودابه فضایی، ج ۲، تهران، انتشارات جیحون.
- غفیفی، رحیم، ۱۳۷۲، فرهنگ‌نامه شعری (براساس آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم)، ج ۱، تهران، انتشارات سروش.
- غفیفی، رحیم، ۱۳۷۴، اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی، تهران، انتشارات توس.
- فریزر، سرجیمزجورج، پاییز ۱۳۷۴، شاخه زرین (پژوهشی در جادو و دین)، ترجمه کاظم فیروزمند، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگه.
- قشیری، ابوالقاسم، ۱۳۶۷، رساله قشیریه، ترجمه بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- کارنوی، آلبرت جوزف، ۱۳۸۳، اساطیر ایرانی، ترجمه احمد طباطبایی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- کاسیرر، ارنست، ۱۳۶۶، زبان واسطوره، ترجمه محسن ثلاثی، تهران، نشر قطره.
- کراپ، الکساندر، ۱۳۷۷، جهان اسطوره‌شناسی، ترجمه جلال ستاری، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
- گرمال، پی پیر، ۱۳۵۶، فرهنگ اساطیر یونان و روم، ترجمه احمد بهمنش، دو جلد، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- گرین، راجر لنسلین، ۱۳۶۶، اساطیر یونان، ترجمه عباس آقاجانی، چاپ اول، تهران، انتشارات سروش.
- گوهرین، سیدصادق، پاییز ۱۳۸۱، فرهنگ لغات و تعبی‌رات مثنوی، ج ۲، چاپ سوم، تهران، کتابفروشی زوار.
- مینوی خرد، ۱۳۵۴، ترجمه احمد تفضلی، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- نیبرگ، هنریک ساموئل، ۱۳۸۲، دین‌های ایران باستان، ترجمه سیف‌الدین نجم‌آبادی، کرمان، انتشارات دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- هدایت، صادق، ۱۳۵۶، نیرنگستان، تهران، انتشارات جاویدان.
- هدایت، صادق، ۱۳۷۸، فرهنگ عامیانه مردم ایران، گردآورنده: جهانگیر هدایت، تهران، نشر چشمه.

هینلز، جان راسل، ۱۳۸۳، شناخت اساطیر ایران، ترجمه باجلان فرخی، تهران، مطالعات و تحقیقات فرهنگی و انتشارات سروش.

یسنا، (جزوی از نامه مینوی اوستا)، ۱۳۵۲، گزارش پور داوود، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

یشت‌ها، ۱۳۵۲، گزارش پورداوود به کوشش بهرام فره‌وشی، چاپ سوم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

Abrams, M. H, ۱۹۹۳, A glossary of Literary Terms, Harcourt Brace College Publishers, In USA.

Comte , Fernando, ۱۹۹۴, The Word worth Dictionary Of mythology, Published by B&W chambers Ltd, in great – Britain.

تحلیل ساختار روایی داستان «باغ ملی» از مجموعه «باغ ملی» نوشته کوروش اسدی براساس الگوی روایی (گریماس و ژنت)

مریم کیانوش راد

دانش‌آموخته‌ی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، اهواز

m.kianooshrad2000@gmail.com

علی بصیری پور

استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور اهواز

-

چکیده

روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ جا ملّت بی‌روایتی وجود نداشته است. گریماس روایت را محدود به قصّه و داستان می‌داند و معتقد است که این‌ها متونی هستند که ماهیت مجازی دارند. متونی که کنشگری شخصیت داستان مخصوص به خود دارند؛ کنشگرانی که دست به کنش می‌زنند و بدین‌گونه شخصیت آن‌ها شکل می‌گیرد. هدف نهایی روایت‌شناسی، کشف الگوی جامع روایت است که تمامی روش‌های ممکن روایت داستان‌ها را در برمی‌گیرد. ژنت اما زمان را در بستر داستان مهم می‌داند و مواردی چون چشم‌انداز، وجه، بسامد و لحن را در شکل‌گیری زمان موثر می‌داند. پژوهش حاضر در پی آن است تا به بررسی داستان «باغ ملی» از مجموعه «باغ ملی» کوروش اسدی را براساس نظریه روایی گریماس و ژنت مورد بررسی قرار دهد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که داستان منطبق با الگوهای روایی گریماس و ژنت می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: تحلیل روایی، الگوی روایی ژنت، الگوی روایی گریماس، باغ ملی.

مقدمه

روایت به معنای عام از ویژگی‌های متعددی برخوردار است که می‌توان به برخی از آن‌ها اشاره کرد: ساختگی و تصنعی بودن، از پیش ساخته بودن، تکراری بودن، داشتن خط سیر روایتی و نقطه پایان، داشتن گوینده و مخاطب، خصوصیت جابه‌جایی و نهایتاً ارجاع دادن به اموری که غایب هستند. منظور از تصنعی بودن آن است که روایت با گفتار و سخنان روزمره تفاوت دارد و معمولاً بر روی روایت کار شده و با فکر و اندیشه قبلی پدید می‌آید؛ هم‌چنین روایت‌ها از اجزایی پدید می‌آیند که قبلاً خواننده با شنیده شده‌اند و همین امر سبب می‌گردد که روایت برای مخاطب قابل درک شود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۵۵).

بررسی کارکردهای روایی منحصر به نوع ادبی خاصی نیست و هر ژانر ادبی که جنبه حکایی و روایی دارد از نظر ساختار روایی قابل بررسی است؛ «مشاهده این کار کردها نه تنها در افسانه‌های جن و پری روسی یا حتی غیر روسی، بلکه در کمدی‌ها، اسطوره‌ها، حماسه‌ها، داستان‌های عاشقانه و قصه‌ها به طور کلی دشوار نیست» (سلدن، ۱۳۸۶: ۱۶۲) فراگیری روایت‌ها به گونه‌ای است که در زندگی نامه‌ها، حسب حالها، تاریخ، خاطرات، قصه‌های کودکان و... می‌توان رد پای روایت و ساختارهای روایی را دید. «اگر روایت صرفاً نقل پی‌رفت رخدادها به لحاظ زمانی باشد، قصه نوع خاصی از پی‌رفت است با کیفیات خاص» (قنبری عبدالملکی، ۱۳۹۳: به نقل از اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۳۸). ژرارژنت فرانسوی (۱۹۳۰) که برخی منتقدان، وی را پدر علم روایت نام نهاده‌اند، چهره برجسته مکتبی نوپا در مطالعات ادبی است. وی مهم‌ترین عنصر در بررسی روایت را عنصر زمان می‌داند و روش بررسی زمان در روایت را بنیان نهاده است؛ روشی که مناسبات زمانی را در کل متن واکاوی می‌کند. آنچه در هر روایت، مد نظر روایت‌شناسان است، ارتباط میان حوادث داستان در یک زنجیره زمانی است، اما به جز زمان که ژرارژنت آن را اصلی‌ترین عنصر روایت می‌داند. (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). گریماس از جمله دیگر ساختارگرایانی است که نگاه نوینی در تحلیل روایت دارد. او با مطالعه معناشناسی و ساختارهای معنایی توانست نظریه «الگوی کنشی» را ارائه دهد. الگوی کنشی با هدف نمایاندن نقش شخصیت‌ها در روایت مطرح شد و مفهوم حوزه‌های پیونده دهنده کنش و شخصیت، به شناخت شخصیت کمک شایانی کرد. گریماس الگوی معناشناسی خود را بر کنش روایت استوار کرد و کوشید آن را در نظام نشانه‌شناسی بسنجد (علوی مقدم و پورسهراب، ۱۳۸۷: ۱۰۹). گریماس با مرکز قرار دادن شخصیت (کنشگر) اصلی در ارتباط با هدف، نقش‌های بیان شده به وسیله پراپ را دگرگون کرد و الگوی جدیدی را ارائه داد. پژوهش حاضر به دنبال این است تا داستان «باغ ملی» از مجموعه داستان «باغ ملی» نوشته‌ی کوروش اسدی، شاعر جنوبی را براساس نظریه گریماس و ژنت مورد بررسی و تحلیل قرار دهد.

روش انجام پژوهش

در این پژوهش اطلاعات به صورت کتاب‌خانه‌ای گردآوری شده‌اند و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات، توصیفی تحلیلی است، ابتدا داستان باغ ملی را مطالعه کرده و سپس با الگوهای روایی ژنت و گریماس منطبق می‌دهیم.

بحث و بررسی

الف: خلاصه داستان «باغ ملی»

داستان «باغ ملی» روایت زندگی مردی است که پسر خردسالش زبانش سنگین است. او نذر کرده‌است تا زمانی که زبان باز می‌کند، موهایش را کوتاه نکند و موهایش بسیار بلند شده‌اند. یک روز به همراه پدرش به پارک می‌رود و سوار سرسره می‌شود. در همین حین تویی می‌بیند که درون حوض وسط پارک افتاده و آن را با خود می‌برد و به علت سردی هوا شروع به سرفه می‌کند. وقتی به خانه می‌رسند، پدرش توپ را دست او می‌بیند و از او سوال می‌پرسد تا شاید به سوالش پاسخ دهد، تا اینکه متوجه می‌شود او سرما خورده‌است. نصف شب به اتاق پدرش می‌رود و متوجه می‌شود. پدرش متوجه گرمای بدنش می‌شود و به او دارو می‌دهد و صبح از او خداحافظی می‌کند و از او می‌خواهد بیرون نرود و استراحت کند تا حالش بهتر شود، ولی پسر بعد از رفتن پدرش توپ را برداشته و به بیرون می‌رود. وقتی که با توپ بازی می‌کند، توپ به درون باغ می‌افتد، کودک به دنبال توپ می‌رود و متوجه می‌شود که توپ درون حوض افتاده و پیر زن و پیرمردی را می‌بیند که در آنجا نشسته و پیرزن از اینکه پیرمرد مدتی بیخبر بوده ناراحت است، پیرمرد به او می‌گوید که نشانی برای او گذاشته بود و پیرزن می‌گوید که آن را نیافته‌است تا اینکه متوجه می‌شود که توپ درون آب است. در همین حین پسر بچه توپ را دیده و برای گرفتن آن به حوض می‌آید و چوب پای پیرمرد را بر می‌دارد تا آن را بردارد که درون آب می‌افتد و موهایش به دست و پایش می‌پیچد. کودک از ترس اینکه پیرمرد او را نزند زبان باز می‌کند. در حقیقت توپ زنگوله دار، همان نشانی‌ای بوده که پیرمرد برای پیرزن گذاشته بود و کودک بیخبر آن را برداشته‌است.

ب: ساختار کلی طرح داستان «باغ ملی» براساس نظریه گریماس**بر مبنای تقابلهای دوگانه**

داستان «باغ ملی» از آن دسته داستان‌هایی است که پایان خوشی دارد و آنگونه که کنشگر اصلی داستان می‌خواهد پیش می‌رود. مردی کودکی دارد که حرف نمی‌زند، نذر کرده‌است موهایش را کوتاه نکند تا زمانی که حرف می‌زند، هر کاری می‌کند تا او زبان بگشاید، در اوج ناباوری و با یک موضوع کوچک پسر زبان می‌گشاید. داستان در وضعیتی متعادل آغاز می‌شود، در وضعیت نامتعادل پیش می‌رود ولی سرانجام به تعادل رسیده و پایان خوشی می‌یابد:

وضعیت متعادل آغازین

زمانی که کودک به همراه پدرش به پارک رفته‌اند و نویسنده شادی‌های کودکانه او را به تصویر می‌کشد، بیانگر تعادل آغازین داستان است:

«سرید. باد پیچید لای موهایش و زنگ زنگ زنان گذشت. چیزی از دلش کنده شد و خنده شد. میان خنده بهاغوش بابا رسید. بابا باز بردش بالا گذاشتش سر سرسره. گفت باش تا بیایم و دوید سوی درختها. درختها تکان می‌خوردند. برگها جدا می‌شدند، می‌چرخیدند. می‌ریختند توی استخر خالی. وسط استخر یک پیکر بود. پیکر روی یک پا ایستاده بود و کمر خم کرده‌بود و با دو دست باز هوا را گرفته بود» (اسدی، ۱۳۹۵: ۶۴).

وضعیت نامتعادل میانی

زمانی است که کودک بر اثر سرما هوا سرفه می‌کند و پدرش از این موضوع ناراحت است. پدرش منتظر است او زبان باز کند و اکنون سرفه می‌کند، گویی غمی به غمهایش اضافه شده است و به همین دلیل هر کاری می‌کند تا حالش بهبود یابد:

«بچه توپ را برداشت و دست بابا را کشید تا ماشین دویند. توی ماشین بچه سرفه افتاد. زنگ زنگوله پیچید. بابا گفت به حق چیزهای نشنیده. بچه توپ را تکان داد. بابا گفت: بینمش و توپ را گرفت و چرخاند. چشمش به پشت کوه ماند و خواند: من آمدم شما نبودید، گفت به حق چیزهای ندیده... بچه عطسه کرد. بابا گفت: از کارمان انداختی خودت را هم سرما دادیبه هوای چی؟ یک سرسره بازی؟... بابا دست به پیشانی بچه گذاشت... بامداد پشت پنجره می‌بارید. بابا با لیوان نشست کنارش. دارو را هم زد. زنگ زنگوله پیچید توی لیوان. دهانش را باز کرد. بابا گفت: سنگ هم بود دیگر به زبان آمده بود. حوله را برداشت و رفت کنار بستر. کتاب را دید که باز بود... گفتآفرین همینطور سرت را گرم کن. من می‌روم سازمان، برگشتم هوا خوب بود می‌رویم ماشین گردی،... بابا نوک بینی بچه را گرفت و گفت: نکند باز بیایم و نباشی ها» (اسدی، ۱۳۹۵: ۶۹).

وضعیت متعادل پایانی

زمانی که پسر بچه در نبود پدرش توپ را برداشته و بیرون رفته بازی می‌کند، توپ درون حوض افتاده و پیرمرد متوجه می‌شود او توپ را برداشته و به سمت او می‌رود و کودک از ترس اینکه او را بزند زبان باز می‌کند و در واقع داستان پایان خوشی می‌یابد و کنشگر اصلی داستان به هدفش می‌رسد و عهدش انجام می‌شود:

«توپ را برداشت و بیرون رفت. توی زمین خاکی پشت خانه ایستاد زیر برف. توپ را انداخت هوا و گرفت. زنگ زنگوله پیچید توی برف. لبش به خنده باز شد. برف ریخت توی دهانش... توپ را گذاشت روی برف. پا زدش، برداشتش. کنار گوشش تکانش داد. شوتش کرد هوا و دوید و باز برداشتش و ماند... توپ از دست بچه رها شد و افتاد جلو پایش. زنگوله در دل خانه زنگی زد و خاموش شد. بچه خانه را نشان کرد... کلاغ قارقار کرد و پرید و توپ را در هوا گرفت. چرخ در آسمان زد و رفت. کلاغ میان باغ رفت. کودک از میان میله‌ی گشاد تو رفت... پیش رفت تا لب استخر... لب استخر پیری ایستاده بود توی آب و روبه روش زنی کمر خم کرده بود. بچه سرش را دزدید و پای چوب پا پناه گرفت... بچه چوب پا را گرفت رو به پیر... پیر گفت بچه چوبم را بده... بی‌بی گفت دستش بزنی تا آخر جهان هم بگردی، دیگر پیدایم نمی‌کنی... بچه چوب پا را در هوا چرخاند. پایش سرید و افتاد توی آب... بچه دست و پا می‌زد... میان مویش گرفتار شده بود... پیر گفت: سرم گرم شما می‌شود و بی‌بی می‌گذارد از این جا تا کجا می‌رود، چه بازی بود سرمان درآمد؟ بچه دهان باز کرد» (اسدی، ۱۳۹۵: ۷۳).

ب: بر مبنای قاعده‌های نحوی

زنجیره‌های قراردادی

در داستان «باغ ملی» دو زنجیره‌ی قراردادی دیده می‌شود:

الف: زمانی که مرد متوجه می‌شود پسرش حرف نمی‌زند، تصمیم می‌گیرد و عهد می‌بندد که موهای او را تا زمانی که زبان باز کند، کوتاه نکند و با اینکه موهایش بسیار بلند شده‌است و کودک را اذیت می‌کند، هم‌چنان بر عهد و پیمان خویش می‌ماند.

ب: زمانی که سرانجام کودک به سخن می‌آید و در واقع عهدی که در ابتدای داستان بسته شده‌است، به سرانجام می‌رسد و توسط عوامل بیرونی و با کمک و یاری عوامل بیرونی به نتیجه می‌رسد.

زنجیره‌های انفصالی

پدر با خود نیت می‌کند که تا زمانی که فرزندش زبان نگشاید، موهایش را کوتاه نکند و با اینکه می‌داند این عهد او یعنی بلند شدن موهای کودک او را می‌آزارد، هم‌چنان به انجام شدن آن باور دارد:

«بابا گفت: گیست را ورچین. تا این زبان تو باز شود، جهان را مو برداشته. چه نیتی بود کردم؟. زبانش سنگین بود، حرف نمی‌توانست بزند. بابا نیت کرده بود تا بچه زبانش سبک نشود، مویش را نچیند. بچه توپ را گذاشت زمین، مویش را پیچید و گرد کرد روی سر» (اسدی، ۱۳۹۵: ۶۵).

ب: نویسنده به ادامه داستان و وضعیت پدر در برابر کودک و اینکه چه واکنشی به زبان باز کردن پسرش نشان می‌دهد، اشاره‌ای نکرده‌است و چون پایان داستان با عمل کردن به پیمانی که در ابتدا بسته شده‌است پایان می‌یابد، ترجیح داده‌است آن را ادامه ندهد، با اینحال چون در تمام طول داستان پدر از این موضوع ابراز نگرانی می‌کند و مدام فکرس درگیر این موضوع است، خواننده می‌تواند وضعیت او را در برابر این اتفاق پیش بینی کند.

زنجیره‌ی اجرایی

این زنجیره اعمال قهرمان در برابر عمل کردن به پیمانش و تلاشهایش برای عملی ساختن آن است. در این داستان تلاشهایی که پدر برای کودک می‌کند و او را در شرایطی قرار می‌دهد که حرف بزند و سوالاتی که از او می‌پرسد و منتظر جواب آنهاست، همگی در این زنجیره قرار می‌گیرند.

ج: الگوی کنشگر گریماس در بخش اول روایت

در بخش اول داستان کودک فرستنده‌ی پیام است که با حرف نزدنش این پیام را می‌فرستد که باید برای بهبود این وضعیت تلاشی کرد، پدر گیرنده‌ی پیام است و برای رسیدن به هدف که همان باز شدن زبان کودک است تصمیم می‌گیرد موهای او را کوتاه نکند تا زمانی که سخن بگوید.

الف: الگوی کنشگر گریماس در بخش اول روایت

فرستنده (کودک) / پیام (حرف نزدن) / کنشگر یا گیرنده (پدر) / هدف (حرف زدن کودک).

ب: الگوی کنشگر گریماس در بخش دوم روایت

در بخش دوم روایت کودک که در بخش پیشین فرستنده پیام بود، بعنوان کنشگر و گیرنده وارد عمل می‌شود و پیام که گم شدن توپ است و توسط کلاغ به او داده می‌شود سبب می‌شود تا او بدنبال آن پیام برود و در این مسیر پیرزن و پیرمردی که در بخش دوم وارد داستان می‌شوند، ناخواسته نقش یاریگر را ایفا می‌کنند و به او کمک می‌کنند و هدف ابتدای داستان که همان حرف زدن کودک است عملی می‌شود:

ج: الگوی کنشگر گریماس در بخش دوم روایت

فرستنده(کلاغ)/ پیام(یافتن توپ)/ کنشگر یا گیرنده(کودک)/ یاریگر(پیر زن و پیرمرد)/ هدف(حرف زدن کودک).

د: تحلیل ساختار روایت «باغ ملی» براساس نظریه ژنت

سطح آغازین روایت «باغ ملی» به شرح زیر است:

کودکی که زبانش سنگین است و سخن نمی‌گوید به همراه پدرش به پارک رفته‌اند. پدرش نیت کرده‌است تا زمانی که زبان باز نکند موهای او را کوتاه نکند و هر کاری می‌کند تا کودکش سخن بگوید.

در پارک به بازی و خوش گذرانی می‌پردازد.
کودک در وسط استخر پارک توپی را پیدا می‌کند.
پدر و کودک به سمت ماشین می‌روند که به خانه برگردند.
کودک در ماشین توپ را به صدا در می‌آورد و پدرش از دیدن آن تعجب می‌کند.
کودک سرفه می‌کند که نشانه سرماخوردگی اوست و پدر از این موضوع ناراحت است.
پدر و کودک به خانه می‌رسند و کودک مریض می‌شود.
پدر به او دارو می‌دهد و از او مراقبت می‌کند.
پدر صبح به سر کار می‌رود و از پسرش می‌خواهد در خانه بماند و استراحت کند.
بعد از رفتن پدر، پسر نیز توپ را برداشته و به بیرون خانه می‌رود.
کودک در برف بازی می‌کند تا اینکه توپش را کلاغ به درون باغ می‌برد.
باغ بسته است و کودک از میله‌ها وارد می‌شود و کلاغ را کنار استخر می‌یابد.
کنار استخر پیرزن و پیرمردی را مشغول صحبت کردن می‌بیند.
متوجه می‌شود توپ درون حوض است و چوب پای پیرمرد را می‌برد تا توپ را بر دارد.
پیرمرد متوجه می‌شود و به سمت او حرکت می‌کند.
پیرزن از او می‌خواهد کاری به کار پسر نداشته باشد و او را رها کند.
کودک درون آب می‌افتد و موهایش به دست و پایش می‌پیچد.
پیرمرد نزدیک می‌رود تا به او کمک کند.

کودک از ترس زبان می‌گشاید.

سطح دوم یا روایت داستان، دارای ترتیب زمانی است. نویسنده رویدادها را به ترتیب زمانی ذکر کرده‌است و همین سبب می‌شود تا خواننده با خواندن یکباره داستان، موضوع و محتوای آن را بفهمد و از حوادث آن باخبر شود. سطح سوم داستان روایتگری و نقل داستان است. داستان در گذشته‌ای نه چندان دور روی داده است و ساخته‌ی ذهن نویسنده استو گویی نویسنده در این داستان بیشتر قصد دارد به یکی از باورهای ایرانیان در خصوص نذر کردن اشاره کند و این‌که برای وقوع یک امر نذر و یا نیت می‌کنند که اگر این اتفاق بیفتد، این بها را می‌پردازند و در مواردی نیز قبل از وقوع و برآورده شدن حاجتشان، بهای آن را می‌دهند. روایتگری در این داستان با سوم شخص آغاز می‌شود. او از همه چیز آگاه است و توانایی دخالت و تصرف در همه‌ی امور مربوط به روایت را دارد. بخش زیادی از داستان توسط شخصیتها و در گفت‌وگوی آنها نقل می‌شود، با اینحال راوی اصلی داستان سوم شخص و دانای کل است و در هر بخش هر چند به صورت کوتاه، ردی از او دیده می‌شود.

سطوح روایی لحن و آوا، وجه و حالت، زمان، نظم و چشم انداز براساس نظریه ژنت در داستان «باغ ملی» به شرح زیر است:

زمان

در داستان «باغ ملی» کل داستان در متن قرار دارد و میان زمان و روایت برابری قرار دارد. رویدادها به ترتیب ذکر شده‌اند. زمان و متن رابطه برابری دارند و همه‌ی زمان داستان در سطح متن ذکر شده‌است و خواننده را در درک بهتر آن یاری می‌دهد و ابهام و سر درگمی در فهم داستان ایجاد نمی‌کند.

نظم

داستان «باغ ملی» از ابتدا شروع نمی‌شود و از زمانی آغاز می‌شود که کودک توانایی سخن گفتن ندارد و پدرش هر کاری می‌کند تا او زبان بگشاید. داستان از بعد از نیت پدرش آغاز می‌شود که مدت زمان زیادی از آن نیز گذشته‌است، با اینحال خللی در روند داستان ایجاد نکرده و اگر ابهامی در خصوص آغاز داستان وجود داشته باشد، به خوبی پاسخ داده شده‌است.

تداوم

در قسمت پایانی داستان «باغ ملی» زمانی که پیرزن و پیرمرد وارد داستان می‌شوند، بخشی از داستان حذف شده‌است و نویسنده در خصوص آنها توضیحی نداده‌است و خواننده با آنها حس بیگانگی دارد و این موضوع تا پایان داستان هم‌چنان ادامه می‌یابد. هم‌چنین بخش پایانی داستان نیز که زن و مردی وارد داستان می‌شوند و بخشی از گفت‌وگوهای آنها در داستان آمده‌است که شخصیت آنها برای خواننده گنگ و مبهم است.

بسامد

راوی داستان «باغ ملی» سوم شخص و دانای کل است و همه‌ی داستان از زاویه دید او روایت می‌شود و حتی زمانی که شخصیتها به گفت‌وگو می‌پردازند و راوی به آنها اجازه می‌دهد تا بخشی از روایت را پیش ببرند، آنها داستان را همان‌گونه که هست روایت می‌کنند. داستان به صورتی واحد برای یک شخص واحد روی داده‌است و کسی که داستان به نفع و یا ضرر او باشد در داستان حضور ندارد که در روند آن تاثیر گذار باشد.

وجه یا حالت

در تمام طول داستان چه زمانی که راوی خود داستان را روایت می‌کند و چه وقتی که از زبان شخصیتها به نقل داستان می‌پردازد، فاصله‌ای میان متن و روایت نیست و با اینکه در بیشتر داستان‌هایی که راوی دانای کل یا سوم شخص است بین متن و روایت فاصله می‌افتد، ولی در این داستان هیچ فاصله‌ای مشاهده نمی‌شود و برابری متن و روایت هم‌چنان تا پایان داستان به قوت خویش باقی است.

چشم انداز

داستان «باغ ملی»: اینگونه آغاز می‌شود که نویسنده ابتدا با توصیف یک منظره که در آن شخصیتهایی از داستان حضور دارند داستان را آغاز می‌کند و سپس به موضوع داستان اشاره می‌کند و در نهایت هر جا که لازم است به معرفی شخصیتها می‌پردازد و گاهی نیز برای تنوع به آنها اجازه می‌دهد در روایت او را یاری دهند و هر جا که لازم باشد مجدد خود وارد داستان می‌شود.

لحن یا آوا

لحن و آوای غالب بر داستان «باغ ملی» همان لحن نویسنده و دانای کل است. لحن او بر همه داستان غالب است و حتی زمانی که گفت‌وگو ی شخصیتها را بی‌وقفه و به ترتیب آورده‌است، در میان صحبت‌های آنها به نقل از خویش نظری و یا حرفی ذکر کرده‌است که حضورش احساس شود و خواننده را متوجه حضور خویش سازد.

نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش بیانگر آن است که داستان باغ ملی، کاملاً منطبق با الگوهای روایی گریماس و ژنت می‌باشد. داستان در یک وضعیت متعادل آغاز می‌شود، به دنبال شرایطی وارد مرحله نامتعادل می‌شود و همین سبب می‌شود تا کنشگر اصلی داستان هدف و یایک شیء ارزشی داشته باشد که برای رسیدن به آن تلاش کند و با خود عهد ببندد. در پایان داستان، به طور ناگهانی با کمک یک یاریگر، داستان وارد وضعیت تعادل می‌شود و در نهایت در وضعیت تعادل پایان می‌یابد. راوی از ابتدای داستان تا پایان خود نویسنده است که به صورت شخصیت اصلی در داستان حضور دارد و از وقایع و رویدادها به طور کامل آگاهی دارد. لحن حاکم بر داستان نویسنده است، زاویه دید اول شخص است. میان

زمان و روایت فاصله‌ای نیست که به دلیل حضور نویسنده بعنوان شخصیت اصلی داستان در روایت است. داستان ساخته ذهن نویسنده و یا برگرفته از یک واقعیت است.

منابع

- اخوئ، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. چاپ اول. اصفهان: فردا.
- اسدی، کوروش (۱۳۹۵) باغ ملی، تهران: نیماژ.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر آگه.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی، ترجمه عباس مخبر، چ ۱، تهران: مرکز.
- تولان، مایکل. جی (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه و زبان‌شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی.
- سلدن، رامن و پیتر ویدنسون (۱۳۸۶)، راهنمای نظریه ادبی معاصر، تهران: طرح نو.
- علوی مقدم، مهیار و شهرام پور سهراب (۱۳۸۷)، کاربرد الگوی کنشی گرمس در نقد شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی، مجله گوهر گویا.
- قنبری عبدالملکی، رضا (۱۳۹۳)، تحلیل ساختار شعر «مسافر» سهراب سپهری براساس الگوی ریخت‌شناسی»، فصلنامه تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، شماره ۲۰، صص: ۳۵-۶۲.

Narrative Structure Analysis of the Story *Bagh-e Melli* from the Collection *Bagh-e Melli* by Kourosh Asadi Based on the Narrative Models of Greimas and Genette

Abstract

Narrative has existed since the beginning of human history, and no nation has ever been without it. Greimas confines narrative to tales and stories, considering them as texts with a figurative nature. He emphasizes the role of actants—characters who engage in actions, shaping their identities through these actions. The ultimate goal of narratology is to uncover a universal narrative model that encompasses all possible methods of storytelling.

Genette, on the other hand, highlights the significance of time in storytelling, focusing on aspects such as perspective, mood, frequency, and tone in shaping narrative temporality. This study aims to analyze the short story *Bagh-e Melli* from Kourosh Asadi's collection *Bagh-e Melli* based on the narrative theories of Greimas and Genette. The findings indicate that the story aligns with the narrative models proposed by both theorists.

Keywords: Narrative analysis, Genette's narrative model, Greimas's narrative model, *Bagh-e Melli*.

نقد بلاغی اشعار سهراب سپهری (با تکیه بر کتاب حجم سبز)

مریم کیانوش راد

دانش آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور اروند

m.kianooshrad2000@gmail.com

چکیده

کتاب «حجم سبز» یکی از مجموعه‌های شناخته‌شده سهراب سپهری است که با زبان شاعرانه و عمیق خود، ذهنیت‌ها و احوالات انسان معاصر را در بستر طبیعت و مفاهیم فلسفی به تصویر می‌کشد. در این نقد بلاغی، به بررسی ویژگی‌های زبانی و بلاغی اشعار این مجموعه پرداخته می‌شود. سپهری در این آثار، از تکنیک‌های بلاغی پیچیده‌ای چون استعاره، تشبیه، مجاز، کنایه و ایهام بهره می‌برد تا مفاهیم انسانی و طبیعت‌گرایانه خود را به مخاطب منتقل کند. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های بلاغی در اشعار «حجم سبز» استفاده از استعاره‌های بدیعی است که در قالب‌های مختلف طبیعت، رنگ‌ها و مفاهیم انسانی به‌طور هم‌زمان پیچیدگی و زیبایی ایجاد می‌کنند. او در تصویرسازی‌های خود به‌ویژه از طبیعت، فضاهایی سوررئالیستی و انتزاعی خلق می‌کند که در عین بیان احساسات عمیق و درونی، بُعدی فلسفی و معنوی دارند. این استعاره‌ها نه فقط جنبه‌های حسی بلکه جنبه‌های فکری و وجودی را نیز در بر دارند. از سوی دیگر، تشبیهات دقیق در اشعار سپهری به نوعی حس‌آشنایی را در مخاطب ایجاد می‌کنند که باعث تأثیرگذاری بیشتر بر احساسات و تفکرات او می‌شود. شعر سپهری در «حجم سبز» همواره در مرز بین گفتار ساده و ساختارهای پیچیده زبانی قرار دارد و این توانایی در بازی با زبان و نشانه‌ها، از او شاعری خاص و برجسته ساخته است. در این نقد، ضمن تحلیل تکنیک‌های بلاغی، به ارتباط عمیق‌تری که سپهری با مفاهیم عرفانی و معنوی برقرار می‌کند، توجه خواهد شد و نحوه استفاده او از زبان برای انتقال این مفاهیم به‌طور خاص در فضای «هستی‌شناسانه» و «روحانی» بررسی می‌شود. در مجموع، نقد بلاغی اشعار «حجم سبز» به‌ویژه در چگونگی ساختار ادبی و کارکرد زبانی این آثار، نشان‌دهنده پیچیدگی‌های شاعرانگی سهراب سپهری و تفسیرهای متعدد از طبیعت و هستی انسانی است.

کلیدواژه‌ها: نقد بلاغی، عنصر زیبایی، سهراب سپهری، حجم سبز.

مقدمه

سهراب سپهری، شاعر و نقاش برجسته معاصر ایران، با استفاده از زبان شاعرانه و نمادین خود در مجموعه شعر حجم سبزدنیای معنایی عمیق و پیچیده‌ای را به مخاطب معرفی می‌کند. در این مجموعه، سپهری با ترکیب‌های زبانی و استعاره‌های بدیعی، توانسته است مفاهیم فلسفی و عرفانی را به شکلی نو و جذاب بیان کند. از این‌رو، تحلیل بلاغی اشعار او می‌تواند دریچه‌ای به شناخت بهتر شیوه‌های بیان شاعرانه سپهری و فهم عمیق‌تر از آثارش باشد.

بلاغت در شعر سپهری نه تنها به کارگیری زیبا و دقیق واژه‌ها، بلکه به نحوه شکل‌دهی به تصاویر و استعاره‌های او مرتبط است. سپهری در اشعار حجم سبزاز ابزارهای بلاغی چون استعاره، تشبیه، ایهام و مجاز بهره می‌برد تا ابعاد گوناگون هستی، عشق، طبیعت و انسان را به تصویر بکشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۸۱). او با استفاده از استعاره‌های بدیعی و تصاویر خیالی، به خلق فضایی می‌پردازد که در آن، ذهنیت انسانی و مفاهیم عرفانی در قالب‌های نوین و پیچیده به تصویر درمی‌آید. برای مثال، در برخی اشعار، درختان و فضاها طبعی به‌عنوان نمادهایی برای بیان حالت‌های درونی و فلسفی انسان‌ها به کار می‌روند (سپهری، ۱۳۸۵: ۱۲).

استفاده سپهری از زبان نمادین و تصاویر انتزاعی به گونه‌ای است که شعرهای او را به عرصه‌ای برای تفسیرهای گوناگون تبدیل می‌کند (معین، ۱۳۷۸: ۲۲). او با بهره‌گیری از زبان ساده و روان در عین حفظ لایه‌های معنایی پیچیده، توانسته است ارتباط مستقیمی میان دنیای عینی و ذهنی برقرار کند و آن را به شکلی شاعرانه و فلسفی بیان نماید. این ویژگی‌ها نه تنها درک مخاطب را از اشعار دشوار می‌کند بلکه هم‌زمان، به لذت و جذابیت شعر می‌افزاید.

در نقد بلاغی اشعار حجم سبز، علاوه بر تحلیل ویژگی‌های زبانی، به نحوه به کارگیری تکنیک‌های بلاغی در بیان مفاهیم انسانی و عرفانی نیز پرداخته خواهد شد. این بررسی نشان می‌دهد که چگونه سپهری با استفاده از استعاره‌ها، تشبیه‌ها و دیگر ابزارهای بلاغی، مفاهیمی مانند هستی، عشق، زمان و ارتباط انسان با طبیعت را به صورت خلاقانه و اثرگذار بیان کرده است. بر این اساس، تحلیل بلاغی این مجموعه می‌تواند به درک عمیق‌تر از آثار سپهری و نحوه ساختاردهی معنایی شعرهای او کمک کند.

روش انجام پژوهش

پژوهش حاضر به شیوه کتاب‌خانه‌ای به جمع‌آوری منابع و مطالب پرداخته‌است و شیوه تجزیه و تحلیل مطالب، توصیفی - تحلیلی می‌باشد.

پیشینه پژوهش

تا کنون پژوهشی با عنوان «نقد بلاغی شعر سهراب سپهری با تکیه بر کتاب حجم سبز» انجام نشده‌است، با این حال پژوهشهای زیر می‌توانند به موضوع مورد نظر ما نزدیک باشند:

عدالتی عین الدین (بی تا)، در پایان نامه خود با عنوان «تحلیل تصویر بلاغت در شعر سهراب سپهری» به تحلیل صور خیال و عناصر زیبایی‌شناسی اشعار سپهری پرداخته‌است که نتایج این پژوهش نشان دهنده این است که

تصویر آفرینی سپهری بیشتر در نتیجه و محصول نگرش خاص او، جهان بینی عرفانی، عزل و فردگرایی است و این مفاهیم و موضوعات، بخش اعظم عناصر سازنده بلاغت شعر او به شمار می‌روند.

غلامی (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «سهراب سپهری در بوتۀ نقد: گونه‌شناسی نقد»، در صدد نقد نقدهای نوشته‌شده بر شعر این شاعر کاشانی برآمده است. ازجمله دستاوردهای این جستار آن است که به گونه‌شناسی نقدهای نوشته‌شده بر شعر سپهری پرداخته و با تحلیل آن‌ها نشان داده است که کدام نقدها و به چه دلایلی اعتبار پیشین خود را از دست داده و کدام نقدها هم‌چنان حرفی برای گفتن دارند و یا می‌توانند داشته باشند.

خاتمی کاشانی و حکمت (۱۴۰۱)، در پژوهشی با عنوان «تحلیل ایماژیستی اشعار سهراب سپهری بر اساس اندیشه‌های تی. ای. هیوم»، به بررسی اشعار سهراب از منظر ایماژیسم می‌پردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که گرچه شعر سپهری در نگاه اول یک شعر تصویری است، اما در برخی مؤلفه‌ها از جمله «بیان صریح و آشکار و دوری از ابهام» از چارچوب مکتب ایماژیسم خارج می‌شود که می‌تواند، نشان استقلال فکری و احساسی او باشد؛ هم‌چنین شاهدی بر این مدعا که مکتب‌های هنری اروپا در شعر شاعران برتر ایرانی، با توجه به فضای فکری و احساسی آثارشان، رنگ و بویی شرقی می‌یابند.

کنعانی و حسن زاده (۱۳۹۱)، در پژوهشی با عنوان «تحلیل اشعار سهراب سپهری بر اساس دیدگاه پدیدارشناسی»، نمونه‌هایی از اشعار سهراب سپهری را مورد بررسی و ارزیابی قرار داده و گفتمان جدیدی را در شعر سپهری، معرفی و ارائه کرده و در پرتو نگاهی نو و سیال، به برداشت تازه‌ای از اشعار زایشی او دست یافته است.

درباره سهراب سپهری

سهراب سپهری در ۱۵ مهرماه ۱۳۰۷ در شهر کاشان به دنیا آمد. پدرش اسدالله سپهری، کارمند اداره تلگراف بود و به هنر و ادب علاقه‌ای وافر داشت: نقاشی می‌کرد، تار می‌ساخت، تار هم می‌زد، خط خوبی هم داشت (هشت کتاب، ۱۳۷۷: ۲۷۵).

سپهری در سالهای نوجوانی پدرش را از دست داد. در یکی از شعرهای دوره جوانی، از پدرش یاد کرده و شعر «خیال پدر» را یک سال بعد از مرگ او سروده است (عابدی، ۱۳۷۵: ۱۷).

مادرش ماه جبین سپهری که اهل شعر و ادب هم بود، پس از فوت شوهرش، فرزندانش را بزرگ کرد و در خرداد ۱۳۷۳، چهارده سال پس از مرگ سهراب سپهری چشم از جهان فرو بست. سپهری دوره آموزش ابتدایی را در دبستان خیام کاشان گذراند و از همان دوران به نقاشی علاقه داشت. وی پس از فارغ التحصیلی در دوره دو ساله دانشسرای مقدماتی به استخدام اداره فرهنگ کاشان درآمد و سپس در سال ۱۳۲۸ در دانشکده هنرهای زیبای تهران در رشته نقاشی، تحصیل کرد و نشان درجه اول علمی را دریافت کرد. در سال ۱۳۳۰ نخستین مجموعه شعر نیمایی خود را به نام «مرگ رنگ» منتشر کرد. سپهری علاوه بر شاعری، نقاشی ماهر بود و در جای جای اشعارش نیز رد پای نقاشی او به وضوح نمایان است. در شعر سهراب، زیبایی، تازگی و گوناگونی تعبیر، عمق و تنوع اندیشه‌ها و مضامین نشانه سرمایه معنوی و ذخیره ذهن اوست، تمام مظاهر طبیعت همه از زندگی حرف می‌زنند. او در میان دو هنر شعر و نقاشی پیوندی زیبا ایجاد می‌کند. هم‌چنین در اشعارش از ترکیبات و تعبیر زیبا استفاده کرده است (مرادی کوچی، ۱۳۸۰: ۲۲-۲۸).

در سال ۱۳۵۸، ناراحتی جسمی سهراب سپهری آغاز و علایم سرطان خون در وی نمایان شد. در دی ماه همین سال جهت درمان به انگلستان سفر کرد و اسفند ماه به ایران برگشت. سرانجام اول اردیبهشت ۱۳۵۹ ساعت ۶ بعد از ظهر در بیمارستان پارس تهران، جان به جان آفرین تسلیم کرد و فردای آن روز با همراهی چند تن از اقوام و دوستان محمود فیلسوفی، صحن امامزاده سلطانعلی، روستای مشهد ارده‌ال، واقع در اطراف کاشان میزبان ابدی سهراب گردید (همان: ۳۸).

آثار به جا مانده از سهراب شامل آثار منظوم او؛ هشت کتاب که شامل مرگ رنگ، زندگی خواب‌ها، آوار آفتاب، شرق اندوه، صدای پای آب، مسافر، حجم سبز و ما هیچ، ما نگاه است و آثار منثورش که اتاق آبی نام دارد که حجم سبز هفتمین کتاب از مجموعه شعری هشت کتاب اوست که در این پژوهش مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بحث و بررسی

الف: موسیقی درونی

اساسی‌ترین ویژگی موسیقی تکرار است. به گفته براهنی در صورت نبود تکرار، وزن و آواز در شعر نیز به وجود نمی‌آید و به همین دلیل تکرار از اساسی‌ترین اصول و خصوصیات موسیقی است (براهنی، ۱۳۸۰: ۳۶).

واج آرای

تکرار واج یا واج آرای از جمله مواردی است که در بررسی موسیقی درونی مورد توجه است. «تکرار مناسب صامت‌ها و مصوت‌ها به زمینه عاطفی و موضوعی شعر تاثیر زیادی دارد» (دزفولیان، ۱۳۷۸: ۲۶).
«صداش

به شکل حزن پریشان واقعیت بود» (سپهری، ۱۳۷۵: ۶۲)

در این شعر شاعر با استفاده از واج آرای «ش»، شدت حزن صدا را نشان می‌دهد.
«مرد آن شهر اساطیر نداشت

زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود» (سپهری، ۱۳۷۵: ۲۵)

در این شعر واج «ش» تکرار شده است.

«پشت هیچستان رگ‌های هوا، پر قاصدهایی است

که خبر می‌آرند، از گل واشده دورترین بوته خاک» (همان: ۲۷)

در این شعر واج «ه» تکرار شده است.

«"خانه دوست کجاست؟" در فلق بود که پرسید سوار.

آسمان مکثی کرد» (همان: ۲۸)

در این شعر واج «س» تکرار شده است.

تکرار واژه

«دور باید شد، دور

شب سرودش را خواند،

نوبت پنجره‌هاست» (همان)

در این شعر شاعر با تکرار واژه دور، بر دور شدن تاکید دارد.

ب: موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است براساس کشش هجاها و تکیه‌ها... وزن، موسیقی بیرونی شعر را ایجاد می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۵۱).

الف: روشنی، من، گل، آب:

«ابری نیست.

بادی نیست.

می‌نشینم لب حوض:

گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب» (سپهری، ۱۳۷۵: ۲۶)

سطر اول و دوم با وزن «فع لن فع» می‌باشد؛ اما سطر سوم وزن آن «فاعلاتن فعلن» می‌باشد. سطر چهارم دارای

وزن «فاعلاتن فع لن، فاعلاتن فع لن» می‌باشد. این تغییر ارکان تا پایان شعر فقط از نظر تعداد می‌باشد که آن هم با توجه به کوتاهی و بلندی سطرها می‌باشد.

ب: ساده رنگ:

«آسمان، آبی‌تر،

آب، آبی‌تر.

من در ایوانم، رعنا سرحوض» (همان: ۳۴۸)

وزن سه سطر فوق به ترتیب «فاعلاتن فعلن»، «فاعلاتن فع» و «فاعلاتن فع لن فاعلاتن» می‌باشد؛ بنابراین وزن

اصلی این شعر «فاعلاتن» است.

ج: آب

«آب را گل نکنیم:

در فرودست انگار، کفتری می‌خورد آب.

یا که در بیشه دور، سیره‌ای پر می‌شوید» (همان: ۳۵۱)

وزن شعر در سطر اول «فاعلاتن فعلن» و سطر دوم «فاعلاتن فع لن فاعلاتن فعلن» می‌باشد. وزن شعر در سطر

سوم «فاعلاتن فعلن فاعلاتن فع لن فع» می‌باشد.

و یا در قسمت‌هایی از این شعر وزن شعر به شکل دیگری که از متفرعات وزن «فاعلاتن» است. نشان داده می‌شود:

«چه گوارا این آب!

چه زلال این رود!» (همان: ۳۵۲)

وزن شعر در دو سطر بالا «فاعلاتن فع لن» می‌باشد.

سپهری در اشعارش اوزان نرم و ملایم را انتخاب می‌کند و این انتخاب وزن تأثیر فراوان در تعبیرهای کلام او دارد. هر چند وزن‌های اشعار او محدود به چند وزن ویژه است، اما سهراب در انتخاب وزن دنباله رویی می‌باشد و گاهی هم در زمینه خروج از موازین امروزی نیمایی هم کارهایی کرده است که در بیشتر موارد در نوشتن مصراع‌هاست نه در ایجاد و وسعت دادن وزن. سهراب را می‌توان در ردیف شاعران صاحب‌سبکی چون نیما، اخوان و شاملو قرار داد و با آن که سهراب به وزن احاطه دارد؛ اما چندان مقید و ملزم به اجرای اوزان در شعر نبوده است.

ب: موسیقی معنوی

موسیقی معنوی مواردی را شامل می‌شود که تناسبات معنایی شعر را تشکیل می‌دهند. تناسب، تلمیح، حس آمیزی، پارادوکس و تضاد از این دسته‌اند. همان‌گونه که موسیقی معمول از تالیف الحان و نغمات ایجاد شده است، موسیقی معنایی نیز ارتباط و هماهنگی کلمات به وجود آمده است که از نظر معنایی با هم تناسب دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۹۲).

صور خیال

مهم‌ترین کار تخیل ساختن تصویر است و تصویرهای تخیلی به آنچه در اطراف هنرمند وجود دارد اشاره می‌کند. مهم‌ترین بحث‌ها در صور خیال به تشبیه و استعاره تعلق دارد. تشبیه و استعاره از یک جنس اند لکن تفاوتشان در این است که اولی بر مبنای ادعای شباهت و دیگری بر مبنای یکسانی است (شمیسا، ۱۳۷۸: ۶۵).

ترکیبات بدیع

یکی از ویژگی‌های بارز اشعار سهراب سپهری، ساخت ترکیبات بدیع و نوین است. ترکیباتی که سهراب در اشعارش ذکر کرده است خاص خود اوست و برای نخستین بار به کار رفته است.

«به سراغ من اگر می‌آیید،

پشت هیچستانم» (سپهری، ۱۳۷۵: ۱۲).

در این شعر شاعر ترکیب هیچستان را آورده است که ترکیبی نو و بدیع است.

«نرسیده به درخت،

کوچه باغی است که از خواب خدا سبزتر است» (سپهری، ۱۳۷۵: ۳۳).

در این شعر خواب خدا، ترکیبی نو و بدیع است.

«و در آن عشق به اندازه پره‌های صداقت آبی است

می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ، سر به در می‌آرد،

پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی،

دو قدم مانده به گل،

پای فواره جاوید اساطیر زمین می‌مانی» (سپهری، ۱۳۷۵: ۳۴).

در این شعر شاعر ترکیباتی چون پره‌ای صداقت، پشت بلوغ و فواره جاوید اساطیر زمین که ترکیباتی نو هستند را به کار برده است.

«بعد، نشستیم.

حرف زدیم از دقیقه‌های مشجر» (همان: ۳۳)

در این بیت دقیقه‌های مشجر یک ترکیب بدیع است.

«دره مهتاب اندود، و چنان روشن کوه، که خدا پیدا بود» (همان: ۳۷)

مهتاب اندود یک ترکیب بدیع است.

«و فروغ تر چشم حشرات

و طلوع سر غوک از افق درک حیات» (همان).

در این شعر افق درک حیات یک ترکیب بدیع است.

«بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست» (همان)

آواز پر چلچله‌ها در این شعر ترکیبی بدیع است.

«من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم.

من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم» (سپهری، ۱۳۷۵: ۴۸)

در این شعر شاعر از ترکیباتی چون حاصلضرب تردید و سطح سیمانی قرن بهره جسته است که ترکیباتی نو و

بدیع هستند.

«طنین برف، نخ‌های تماشا، چکه‌های وقت

طراوت روی آجرهاست، روی استخوان روز» (همان)

«بوی نان از آفتاب سفره تا ادراک جسم گل سفر می‌کرد

مرتع ادراک خرم بود» (همان)

در این شعر شاعر از ترکیبات آفتاب سفره، ادراک جسم گل و مرتع ادراک که ترکیبات بدیعی هستند بهره جسته

است.

«دوستان من کجا هستند؟

روزهاشان پرتقالی باد!» (همان: ۵۱)

در این شعر شاعر برای دوستانش آرزو می‌کند که روزهایشان پرتقالی باشد که یک ترکیب جدید است.

«در وسط این همیشه‌های سیاه

حرف بزن، خواهر تکامل خوش‌رنگ!

خون مرا پر کن از ملایمت هوش» (سپهری، ۱۳۷۵: ۵۴)

خواهر تکامل خوش‌رنگ و ملایمت هوش ترکیبات جدیدی هستند.

«روی زمین‌های محض

راه برو تا صفای باغ اساطیر.

در لبه فرصت تلالو انگور

حرف بز، حوری تکلم بدوی! (همان: ۵۸)

زمینهای محض، صفای باغ اساطیر، فرصت تالو انگور و حوری تکلم بدوی ترکیبات بدیعی هستند.
«و به آنان گفتم:

هر که در حافظه چوب ببیند باغی

صورتش در وزش بیشه شور ابدی خواهد ماند» (همان: ۵۸)

بیشه شور ابدی در این شعر یک ترکیب جدید است.

«جیشان را پر عادت کردیم» (همان: ۵۹)

پر کردن جیب از عادت یک ترکیب بدیع است.

«صداش

به شکل حزن پریشان واقعیت بود» (همان: ۶۱)

حزن پریشان واقعیت، ترکیب بدیعی است.

آنچه که بیش از همه موجب تفاوت اشعار سهراب با سایر شاعران شده است، کاربرد ترکیبات بدیع در شعرش است. ترکیبات جدیدی که وی در اشعارش به کار برده است، خواننده را به نوعی دچار ابهام می‌سازد و وی را به تأمل بیشتر وادار دارد که همین امر بر زیبایی شعر وی می‌افزاید.

تشخیص

«با سبد رفتم به میدان، صبح‌گاهی بود.

میوه‌ها آواز می‌خواندند.

میوه‌ها در آفتاب آواز می‌خواندند» (سپهری، ۱۳۷۵: ۳۶).

در این شعر آواز خواندن برای میوه‌ها دارای صنعت تشخیص است.

«اضطراب باغ‌ها در سایه هر میوه روشن بود.

گاه مجهولی میان تابش به‌ها شنا می‌کرد» (همان).

در این شعر اضطراب داشتن برای باغ دارای تشخیص است.

«گوش کن، جاده صدا می‌زند از دور قدم‌های ترا» (همان: ۴۱)

در این شعر صدا زدن که از صفات انسانی است به جاده نسبت داده شده است.

«در همه ماسه‌های شور کسالت

حنجره آب را رواج بده» (همان)

در این شعر شاعر برای آب حنجره که از اعضای بدن انسان است قائل شده است.

«و به آنان گفتم:

هر که در حافظه چوب ببیند باغی

صورتش در وزش بیشه شور ابدی خواهد ماند» (سپهری، ۱۳۷۵: ۵۸)

در این شعر شاعر چوب را دارای حافظه می‌داند.

«آنکه نور از سر انگشت زمان برچیند

می گشاید گره پنجره‌ها را با آه» (همان: ۵۹)

در این شعر، شاعر زمان را دارای سرانگشت می‌داند.

تشبیه

«به سراغ من اگر می‌آیید،

نرم و آهسته بیایید، مبدا که ترک بردارد

چینی نازک تنهایی من» (همان: ۲۱).

در این شعر شاعر تنهایی خود را از نظر نازک بودن و شکنندگی به ظرف چینی مانند کرده است.

«در دل من چیزی است، مثل یک بیشه نور، مثل خواب دم صبح

و چنان بی‌تابم، که دلم می‌خواهد

بدوم تا ته دشت، بروم تا سر کوه» (همان: ۳۳).

بیشه نور، دارای تشبیه است که نور به بیشه‌ای مانند شده است و به آن اضافه شده است.

«آه، در ایثار سطح‌ها چه شکوهی است!

«و صدا خواهم در داد: ای سبدهاتان پر خواب! سیب

آوردم، سیب سرخ خورشید» (همان: ۳۹)

در این بیت خورشید به سیب سرخ مانند شده است.

ای سرطان شریف عزلت!

سطح من ارزانی تو باد!» (سپهری، ۱۳۷۵: ۳۷).

در این شعر شاعر عزلت را به سرطان مانند کرده که به صورت اضافه آمده است.

«یک نفر آمد

تا عضلات بهشت دست مرا امتداد داد» (همان).

در این شعر عضلات بهشت دست دارای صنعت تشبیه است.

«و سفالینه انس، با نفس‌هایت آهسته ترک می‌خورد» (همان)

در این شعر انس از نظر شکنندگی به سفال مانند شده است و به آن اضافه شده است.

«خواهم آمد، پیش اسبان، گاوان، علف سبز نوازش

خواهم ریخت» (همان)

نوازش به علفی سبز مانند شده است.

«باید امشب چمدانی را

که به اندازه پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم» (سپهری، ۱۳۷۵: ۴۰)

در این شعر تنهایی خود را به پیراهنی تنگ مانند کرده است.

«ببین، عقربک‌های فواره در صفحه ساعت حوض

زمان را به گردی بدل می‌کنند» (همان: ۴۵)

در این شعر فواره وسط حوض به عقربه‌های ساعت مانند شده‌است.

«و یک‌بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد

و باران تندی گرفت

و سردم شد، آن وقت در پشت یک سنگ،

اجاق شقایق مرا گرم کرد» (همان)

در این شعر شقایق به اجاق مانند شده‌است.

«من در این تاریکی

ریشه‌ها را دیدم

و برای بته نورس مرگ، آب را معنی کردم» (سپهری، ۱۳۷۵: ۶۱)

در این شعر مرگ به بتای نورس مانند شده‌است.

حس آمیزی

حس آمیزی زمانی است که تعبيرات خاص یک حس، برای حسی دیگر به کار می‌رود مثلاً زمانی که سهراب سپهری

در شعر خویش از تعبير «جیغ بنفش» استفاده می‌کند، جیغ مربوط به صدا و شنیدنی است که به همراه رنگ که مربوط

به ظاهر اجسام و چیزی دیدنی است با هم ترکیب شده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۷۱).

«در بلندی‌ها، ما

دورها گم، سطح‌ها شسته، و نگاه از همه شب نازک‌تر» (سپهری، ۱۳۷۵: ۳۷)

در این بیت نازکی که صفت اشیاء است به نگاه نسبت داده شده است.

«نور خواهم خورد» (همان: ۳۹)

در این شعر خوردن که صفت خوردنی است برای نور که لمسی است به کار رفته‌است.

«در ابعاد این عصر خاموش

من از طعم تصنیف در متن ادراک یک کوچه تنهاترم» (همان: ۴۵)

در این شعر طعم تصنیف دارای حس آمیزی است.

کاربرد لغات عامیانه

«دوره گردی خواهم شد، کوچه‌ها را خواهم گشت. جار

خواهم زد: ای شبنم، شبنم، شبنم» (همان).

در این شعر «جار زدن» یک اصطلاح عامیانه است که به کار رفته است.

کنایه

«می روم بالا تا اوج، من پر از بال و پر».

راه می‌بینم در ظلمت، من پر از فانوسم» (سپهری، ۱۳۷۵: ۴۴)

در این شعر پر از فانوس بودن کنایه از روشنی و پر از بال و پر بودن کنایه از اوج رهایی و آزادی است. سهراب سپهری حتی در کاربرد صور خیال نیز بدعت دارد. وی با به کارگیری شکل جدیدی از عناصر خیال‌انگیز، خواننده را متعجب می‌سازد. برای نخستین بار است که خواننده مرگ را به بته‌ای نو رس مانند می‌کند، وی هم‌چنین در کاربرد کنایات به شکل نوین مهارت دارد، پر از بال و پر بودن در معنای کنایه آزادی و رهایی، نخستین بار در شعر سهراب به کار رفته است.

نتیجه‌گیری

نقد بلاغی اشعار «حجم سبز» سهراب سپهری نشان می‌دهد که این مجموعه نه تنها یک اثر شاعرانه زیبا، بلکه یک نمونه بارز از کاربرد نوآورانه و پیچیده ابزارهای بلاغی در ادبیات فارسی است. سهراب سپهری با استفاده ماهرانه از استعاره، تشبیه، ایهام و دیگر تکنیک‌های بلاغی، توانسته است دنیای معنایی عمیق و چندلایه‌ای خلق کند که در آن، مفاهیم فلسفی و عرفانی به‌طور هم‌زمان در قالبی ساده و قابل‌درک برای مخاطب قرار می‌گیرد. استفاده سپهری از استعاره‌های بدیع و تصاویر شاعرانه در این مجموعه، علاوه بر اینکه زیبایی‌شناسی شعر او را به اوج می‌رساند، عمق معنایی خاصی را به آثارش می‌بخشد که باعث می‌شود شعرهای او از سطح ادبیات کودکان و ساده‌انگاران فراتر رفته و به عرصه‌های پیچیده‌تر و فلسفی‌تر وارد شوند. به‌ویژه در اشعار «حجم سبز» طبیعت نه فقط به عنوان فضای بیرونی، بلکه به عنوان ابزاری برای بیان درونیات انسان، حقیقت هستی و مفاهیم عرفانی به کار می‌رود. این دلالت‌های متعدد باعث می‌شود تا شعرهای سپهری هم‌چنان برای خواننده، منبعی برای تفکر و تأمل عمیق باشند. از سوی دیگر، ترکیب‌های زبانی و ساختارهای نحوی پیچیده در اشعار سپهری، نشان از توانایی ویژه او در خلق جملات بدیع و منحصر به فرد دارد. او با استفاده از زبان ساده و مستقیم، مفاهیم پیچیده و دشوار را با عمق و پیچیدگی قابل‌فهم به تصویر می‌کشد و از این طریق، زبان را به ابزاری برای بیان حقیقتی عمیق‌تر تبدیل می‌کند. در نتیجه، «حجم سبز» سهراب سپهری، یک اثر بی‌نظیر در ادبیات فارسی است که علاوه بر زیبایی‌های زبانی، از نظر بلاغی نیز شایسته بررسی و تحلیل‌های عمیق است. این مجموعه نه تنها به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آثار شاعرانه معاصر ایران شناخته می‌شود، بلکه در عرصه جهانی نیز به دلیل استفاده خلاقانه از زبان و بلاغت، توانسته است جایگاه ویژه‌ای پیدا کند. تحلیل بلاغی این اشعار به‌ویژه در زمینه استفاده از استعاره‌ها، تشبیه‌ها و دیگر تکنیک‌های بلاغی، به ما کمک می‌کند تا به درک بهتری از جهان‌شناسی سپهری دست یابیم و عمق فکری و شاعرانه آثار او را بیش از پیش درک کنیم.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰)، حقیقت و زیبایی، چ ۵، تهران: مرکز.
- ارسطو. (۱۳۵۷). فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین-کوب، چ ۱، تهران: امیر کبیر.
- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، طلا در مس، تهران: زریاب.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۷)، هشت کتاب، تهران، انتشارات طهوری.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸) موسیقی شعر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.
- (۱۳۸۱) صور خیال در شعر فارسی، چاپ دهم، تهران: انتشارات آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، بیان، تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۷۹)، سبک‌شناسی شعر، تهران: فردوس.
- عابدی، کامیار (۱۳۷۵)، از مصاحبت آفتاب (زندگی و شعر سهراب سپهری)، انتشارات روایت، چاپ دوم.
- فلوطين. (۱۳۶۶). دوره آثار فلوطين، چ ۱، ترجمه محمد حسن لطفی، تهران: خوارزمی.
- مرادی کوچی، شهناز (۱۳۸۰)، معرفی و شناخت سهراب سپهری، تهران: نشر قطره، چاپ اول.
- ولک، رنه. (۱۳۷۳ - ۱۳۷۸). تاریخ نقد جدید. (۴جلد). ترجمه سعید ارباب شیرانی، تهران: نیلوفر.
- شفیعی کدکنی، محمد (۱۳۹۵). تحلیل شعر سهراب سپهری: از نگاه بلاغت‌شناختی، تهران: انتشارات آگاه.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۵). حجم سبز، تهران: انتشارات زمستان.
- معین، محمد. (۱۳۷۸) سهراب سپهری: یک شاعر طبیعت‌گرا*. تهران: انتشارات سخن.

رابطه بینامتنی برخی حکایت‌های حدیقه‌الحقیقه سنایی با متون پیش از آن

کیانی‌فر، مریم

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه

Maria.kiani.64@gmail.com

روزبهرانی، سعید

استادیار بازنشسته گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سبزوار، دانشگاه آزاد اسلامی

roozbahani@iaus.ac.ir

چکیده

هرچند سنایی پیشرو شعر عرفانی است و نقش او در بوطیقای حکایت‌های عرفانی سرنوشت‌ساز است، اما حکایات و قصه‌های متعددی دارد که اغلب در آثار پیشینیان نقل شده است. در این مقاله میزان تاثیرپذیری سنایی از منابع پیش از خود و شباهت‌ها و اشتراکات آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم. بدین معنا که در بررسی منابع پیش از وی، هر چه نام اثری بیشتر تکرار شود، احتمال اینکه آن اثر از منابع فکری سنایی بوده باشد بیشتر است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که سنایی در عنصر شخصیت، شخصیت‌ها را بدون هیچ تغییر نامی به کار برده و در بیشتر حکایات تنها دو شخصیت اصلی ایفای نقش می‌کنند. راوی مانند دیگر منابع دانای کل است. عنصر گفت‌وگو که از عناصر اصلی داستان‌های سنایی است، به صورت ساده و در حد پرسش و پاسخ، بدون پرداختن به حادثه‌ای و تنها جهت پیشبرد داستان و رسیدن به پیام پایانی سنایی به کار برده شده است.

کلیدواژه‌ها: سنایی، حدیقه‌الحقیقه، داستان‌پردازی، روابط بینامتنی.

مقدمه

غالب ادبا به اهمیت رابطه بینامتنی وقوف کامل دارند و آن را کریر ناپذیر می‌دانند. بینامتن یعنی خواندن متن با توجه به متون دیگر. اصطلاح بینامتن همان است که در زبان فارسی با عناوینی چون اقتباس، تضمین و... از آن یاد شده است. فرشیدورد در کتاب «درباره ادبیات و نقد ادبی» از سبک اقتباسی این گونه یاد می‌کند: «گاهی سبک یک سخنور از سخنور یا سخنوران دیگر متأثر می‌شود و سبکی تأثیری و اقتباسی به وجود می‌آید» (فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۶۸۳).

«گاهی این تأثیرها ممکن است از کشوری دیگر باشد که به آن ادبیات تطبیقی می‌گویند که در آن تلاقی نحوه تأثیرها و تأثیرها، محدوده آنها، تغییراتی که به هنگام داد و ستد در یک اثر به وجود می‌آید، چرایی آن، تغییر شیوه هجرت تفکری از کشوری به کشور دیگر مورد نظر است. «آذر، ۱۳۹۴: ۴۱».

در شعر و ادب فارسی از نخستین دوره‌ها، رابطه بینامتنی بین شاعران بوده است؛ شاعران بزرگ ادب فارسی روابط بینامتنی گسترده‌ای با پیشینیان و معاصران خود داشته‌اند.

حتی اگر بتوانیم سنایی را به واسطه نقش تاریخی و خلاقیت او در تحول و تکاملی که در حال و هوای شعر ایجاد کرد، مبتکر بدانیم، نباید از نظر دور داشت که این معجزه هنری برخاسته از دل یک سنت ریشه دار است و بر متون گذشته تکیه دارد. اینکه بخواهیم ثابت کنیم سنایی کدام مضمون را از کدام اثر گرفته است کاری غیرممکن است. چرا که بسیاری از مضامین در فرهنگ عصر وی پراکنده است و در منابع و مدارس و در افواه عمومی جایگیر بوده است. تحلیل و بررسی این مضامین بحثی مستقل است که در این مقاله نمی‌گنجد. در این مقاله با رویکرد بینامتنی و مطابقت آن‌ها در چارچوب ساختار حکایت به تحلیل این حکایت‌ها و اینکه سنایی تا چه حد اقتباس کرده، پرداخته‌ایم. سنایی در کتاب حدیقه الحقیقه طبق بررسی نگارنده در پایان نامه خود ۵۳ حکایت را مورد بررسی قرار می‌دهد، و در ۲۳ حکایت از منابع مختلف بهره برده است که در این مقاله از چهار حکایت (فی الاشراق العشق، شبلی و جنید، سلیمان و برزگر، سلطان محمود و پیرزن دادخواه) نام می‌برد و دورنمایی از آثاری که احیاناً سنایی به آن توجه داشته، ارائه می‌دهد.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی به شکلی جداگانه رابطه بینامتنی سنایی و دیگر شاعران را مورد بررسی قرار داده است. زرقانی (۱۳۸۹) به سابقه برخی مضامین حدیقه در منابع نزدیک به وی می‌پردازد و بسامد تأثیر پذیری سنایی از متون پیش از خود را مورد بررسی قرار می‌دهد. پیرانی (۱۳۹۸) یکی از حکایت‌های حدیقه سنایی و مولوی را با رویکردی بینامتنی تحلیل می‌کند. محسنی گردکوهی (۱۳۸۴) برخی مأخذ حکایات حدیقه سنایی را مورد بحث قرار می‌دهد. شاهینی (۱۳۹۳) که نزدیک‌ترین عملکرد به پژوهش حاضر را دارد، برخی حکایات سنایی را با روایات سرچشمه‌های آن مورد بررسی قرار می‌دهد. در این مجال نگارنده بر آن است که مأخذ حکایات سنایی و رابطه بینامتنی این آثار و حدیقه را به شکل هم‌زمانی و در زمانی، با تکیه بر آثار مقدم بر سنایی جست و جو کند.

رابطه بینامتنی هم‌زمانی و در زمانی

یکی از رویکردهای مورد توجه در دهه‌های اخیر در زمینه ادبیات، کشف روابط بینامتنی است. بینامتن به لحاظ خوانش متون و معنایابی اهمیت بسزایی دارد. وقتی که متن در ارتباط با متون پیشین شکل می‌گیرد «در شبکه‌ای از روابط فرو می‌غلطد که کشف کردن یک متن و کشف کردن معنا یا معانی آن، در گرو ردیابی کردن روابط بینامتنی است». (آلن، ۱۳۸۰: ۱۱). متونی که شاعر و نویسنده با آن رابطه بینامتنی برقرار می‌کند، هم می‌تواند هم عصر و هم متعلق به قرون گذشته باشد. تودوروف در این مورد می‌نویسد: «رابطه بینامتنی بر دو گونه هم‌زمانی و درزمانی استوار است و این رابطه مبتنی است بر این که گونه‌های ویژه از امکانات گونه‌های دوره‌های گذشته برای گسترش خود بهره گیرند. گونه‌های پیشین گونه‌های نیرومندی برای گونه‌های حاضرند. به مدد فرایندهای ترکیب، دگرگونی، دخل و تصرف... منشأ دیگر گونه‌های ادبی هستند. به گفته تودوروف گونه‌های ادبی به مدد قانون وارونگی یا به واسطه ترکیب همواره دگرذیسی شده‌ای از یک یا چند گونه ادبی کهن است. بینامتنی هم‌زمانی بر تاثیر پذیری متون هم عصر و نه پیشین خود تأکید دارد (ر. ک؛ تودوروف، ۱۹۷۶: ۱۶۱).

بینامتن صریح و غیر صریح

بینامتن را از ابعاد دیگر نیز مورد بررسی قرار می‌دهند، صریح و غیرصریح. بینامتن صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است؛ به عبارت روشن تر، در این نوع بینامتن، مؤلف متن دوم قصد ندارد مؤلف متن اول را پنهان کند؛ به همین دلیل به نوعی حضور متن مرجع را می‌توان در آن مشاهده کرد. بینامتن غیرصریح بیانگر حضور یک متن در متنی دیگر است؛ این نوع بینامتن می‌کوشد تا حضور مرجع خود را پنهان کند و این پنهان داشتن دلایل فراادبی دارد. در بینامتن غیرصریح قسمت‌هایی از متن پیشین آورده می‌شود، بدون اینکه حدود این اقتباس مشخص باشد و یا نویسنده متن اشاره‌ای به متن مرجع کند؛ تنها عده خاصی از مخاطبان از متن مورد استفاده شده آگاهی دارند به طوری که خوانش متن جدید، متن پیشین را برای آنان تداعی می‌کند (ر. ک، نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۸-۸۹).

روایت

صاحب نظران بر حسب مکتب‌های گوناگون؛ تعاریف متعددی از روایت مطرح کرده‌اند. بعضی مانند رولان بارت، روایت را به معنی عام و کلی آن در نظر داشته و آن را در تمام جلوه‌های فرهنگ بشری مانند ادبیات داستانی، ادبیات نمایشی، سینما، فکاهی، تاریخ، خبر و گفت‌وگو، متجلی می‌داند. (ر. ک؛ اخوت، ۱۳۷۱: ۷). شاید بتوان روایت را در ساده‌ترین و عام‌ترین تعریف، بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی دارد. «روایت‌های تمثیلی و یا اخلاقی، حکایت‌های کوچکی هستند که شاعر در ضمن شرح مطالب اخلاقی و یا موضوعات مشابه بر وجه تمثیل یا شاهد مثال نقل می‌کند» (مؤتمن، ۱۳۴۶: ۲۱۳-۲۱۵). بنابر تعریفی که از روایت و اقسام آن شد، حدیقه الحدیقه جزء روایت‌های تمثیلی و اخلاقی است که در واقع نوع روایت تمام حکایات را در بر می‌گیرد. در ادب فارسی «هر چند انواع قصه‌ها و حکایات داریم، اما قسمت اعظم حکایت‌های ما چه منظوم و چه منثور، جنبه ادب تعلیمی دارند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۱۷).

تمثیل

تمثیل یک نماد است برای کاربردهای مشابه. مثلاً کلیله و دمنه روایتی است به شعر یا به نثر که معنی دیگری غیر از آنچه دارد، داشته باشد. (میرصادقی، ۱۳: ۱۴۳) تمثیل طور کلی حکایت و داستان بلندی است که فکر یا پیامی اخلاقی، عرفانی، دینی، اجتماعی، سیاسی یا جزء آن را بیان می‌کند. اگر این فکر یا پیام به عنوان نتیجه منطقی حکایت یا داستان در کلام پیدا و آشکار باشد و یا به صراحت ذکر شود، آن را مثل یا تمثیل می‌گوییم و اگر این فکر و پیام در حکایت به کلی پنهان باشد و کشف آن احتیاج به فعالیت اندیشه و تخیل و تغییر داستان باشد، آن را تم شخصیت پردازی در داستان‌های کوتاه و حکایت‌های تمثیلی-عرفانی می‌گوییم.

«در داستان کوتاه، غالباً مجالی برای تغییر و تحول شخصیت‌ها نیست؛ اگر تحولی صورت بگیرد، اغلب در شخصیت اصلی داستان است. شخصیت‌های دیگر داستان کمتر دچار تغییر می‌شوند». (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۹۵)

«شخصیت‌ها در حکایات تمثیلی از یک طرف شخصیت‌های واقعی می‌باشند و از طرف دیگر این شخصیت‌ها نماد مفاهیم اخلاقی و کیفیت‌های روحی خاص نیز هستند و می‌توان آن‌ها را به عنوان شخصیت‌های نمادین نیز فرض کرد. شخصیت‌های نمادین نویسنده را قادر می‌کند، مفاهیم فکری با کیفیت‌های روحی و روشنفکرانه رابه مرحله عمل درآورد.

سنایی

حکیم ابو مجد محدود بن آدم سنایی غزنوی، شاعر عالی مقدار و عارف بزرگ قرن پنجم و اوایل قرن ششم و از استادان مسلم شعر فارسی است که در سال ۴۶۷ هجری قمری، در غزنه متولد شد و در همین شهر به سال ۵۳۵ هجری قمری دار فانی را وداع گفت. مزارش در این شهر که در شرق افغانستان کنونی قرار دارد، زیارتگاه مردم است.

سنایی در ابتدای کار به مداحی اشتغال داشت و همان زندگی طرب آمیز شاعران درباری را می‌گذراند تا آنکه یکباره خرسندی پرده از روی زیبای خود برانداخت و او دست از جهان و جهانیان بشت. (ر. ک. صفا، ۱۳۸۶: ۲۷۳).

در اوایل جوانی تقریباً ۲۵ سالگی پای از غزنین بیرون نهاد و به سیاحت و سفر پرداخت. وی در طلب نام و نان عزم سفر مکه می‌کند و این سفر در طینت این شاعر فرهیخته، انقلابی ایجاد می‌کند؛ همان گونه که خوابی، سرشت ناصر خسرو را دگرگون ساخت؛ در زندگی سنایی این سفر واقعه‌ای هشدار دهنده می‌گردد (ر. ک؛ اشرف زاده، ۱۳۷۸: ۸).

از سنایی چند اثر بر جای مانده است که معروفترین آن‌ها حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه است.

شیوه به کارگیری عناصر داستانی در حدیقه الحقیقه

در حدیقه عناصر داستانی چندان جدی گرفته نمی‌شود و نوع نگاه سنایی به حکایت، نگاه ابزاری است و اصرار و تعجیل شاعر برای رسیدن به نتیجه، منجر به مختصر آوردن حکایت‌ها شده است و گاه اختصار بیش از حد، فهم حکایت‌ها را دشوار کرده است. در نگاهی کلی می‌توان گفت شیوه به کارگیری عناصر داستان در حکایات حدیقه کم و بیشتر متأثر از شیوه قصه‌ها و حکایات قدیم فارسی است؛ از این رو درون مایه در جریان داستان تکوین و گسترش نمی‌یابد؛ زیرا تعلیمی بودن حدیقه که تنها به پند و اندرز می‌انداخت، نیز کوتاهی و کم مجالی حکایات، چنین اجازه‌ای به نویسنده نمی‌دهند.

عنصر «گفت‌وگو» که از اصلی‌ترین عناصر در داستان‌هاست، در حدیقه به سبک قصه‌های کهن طراحی شده است به طوری که سادگی داستان‌های او بر پایه همین گفت‌وگوهاست.

عنصر شخصیت را باید در ادبیات پایه‌ای دانست که داستان بر اساس آن بنا می‌شود. هرچه این پایه مستحکم‌تر باشد بنا دیرپاتر خواهد بود. از این رو میزان دوام و نفوذ هر اثر وابسته به پردازش عنصر شخصیت است. در حکایات حدیقه با شیوه شخصیت پردازی قصه‌های قدیم فارسی مواجه هستیم و شاید یکی از عللی که حدیقه نتوانست به جایگاه و نفوذی در حد یک شاهکار ادبی دست یابد، همین عامل ضعف در شخصیت پردازی باشد.

شیوه داستان پردازی سنایی در حدیقه الحقیقه

سنایی در ساخت و پرداخت داستان‌های حدیقه، از شیوه‌های گوناگون داستان پردازی سود جسته است. به طوری که در مطالعه داستان‌های او گاهی به گونه ابتدایی داستان و روایت و گاهی هم با گونه پیچیده آن مواجه‌ایم. اگر این تعریف از حکایات را بپذیریم که اثری است روایی و کوتاه، به نظم یا به نثر، که دست کم از دو شخصیت، یک کنش و یک گفت‌وگو تشکیل شده باشد؛ بخش عمده‌ای از حکایت‌های سنایی از نوع حکایت واره‌اند. حکایت‌هایی که فقط دو شخصیت دارند و داستان حاصل گفت‌وگو بین آن دو است و در آخر هم با پاسخی حکیمانه به پایان می‌رسد. یکی از داستان‌های عاشقانه که در دو کتاب مثنوی حدیقه الحقیقه و عشق‌نامه با مفهومی نزدیک به هم تکرار شده، حکایتی ۲۱بیتی است در باب پنجم حدیقه، با نام «فی اشراق العشق» که در عشق‌نامه ۱۷بیتی است. حکایت بدون مقدمه پردازی و به شکلی ساده شروع می‌شود. مردی از اهالی بغداد (محلۀ نهر المعالی) عاشق زنی از محلۀ کرخ (خارج شهر بغداد) می‌گردد که یک دجله آب میان‌شان فاصله است:

فی الاشراق العشق

این چنین خوانده‌ام که در بغداد	بود مردی و دل ز دست بداد
در ره عشق مرد شد صادق	ناگهان گشت بر زنی عاشق
بود نهر المعالی این را باب	زن ز کرخ آب دجله گشت حجاب
هر شب این مرد ز آتش دل خویش	راه دجله سبک گرفتی پیش
عبره کردی شدی بخانه زن	بی خبر گشته او ز جان و ز تن
بادۀ عشق کرده وی را مست	وز وقاحت سباحه کرده به دست
چون بر این حال مدتی بگذشت	آتش عشق اندکی کم گشت
خویشتن را در آن میانه بدید	گرد چون و چرا همی گردید
بود خالی بر آن رخان چو ماه	مرد در خال زن چو کرد نگاه
گفت کاین خال چیست ای مه روی	با من احوال خال خویش بگوی
زن بدو گفت کامشب اندر آب	منشین جان خود هلا دریاب
خال بر رویمست مادرزاد	آتش عشق تو شرر بنهاد
تا بدیدی تو خال بر رخ من	پر شدی زین جمال فرخ من
مرد نشنید و شد به دجله درون	بتهور بریخت خود را خون

غرقه گشت و بداد جان در آب گشت جان و تنش در آب خراب
مرد تا بوده مانده اندر سُکر بود راه سلامت اندر سُکر
چون ز مستی عشق شد بیدار کرد جان عزیز در سرکار
مرد تا بود شرر در دل نبود مطلع بحاصل گل
چون شرر کم شود خبر یابد آنگه از عقل خود خطر یابد
وانکه او مدعی است در ره عشق شیر او هست کم ز روبه عشق
هست در بند لقلقه مانده از در معنی و خبر رانده
حال او حال آن جوان باشد که خجل گشته از زنان باشد
نشیدی که آن عزیزه چه گفت چون برو مرد حال خود نهفت

(سنایی، ۱۳۹۴: ۳۳۲-۳۳۱)

موضوع حکایت

این حکایت از معدود حکایتهای عاشقانه‌ای که در مثنوی حدیقه الحقیقه آمده است حکایت «درصفت عشق» یا «فی الاشراق العشق» است. موضوع این حکایت که سنایی به صورت تمثیل در حدیقه آورده این است، مردی بغدادی است که شیفته زنی می‌شود. و دل و دین خود را در این راه از دست می‌دهد. رودخانه کرخه بین او و زن فاصله انداخته بود؛ مرد با قوتی که از عشق به او دست داده بود هر شب این رودخانه را به سلامت می‌گذراند و به وصال معشوق خود می‌رسید. بعد از مدتی که آتش عشقش فروکش کرد، متوجه خالی در چهره زن شد. از او پرسید که این خال چیست که در چهره داری؟ زن پاسخ داد این خال مادرزادی است اما تاکنون چون عاشق من بودی آن را نمی‌دیدید اما چون دیگر چنین نیستی و آتش عشقت فروکش کرده متوجه این خال بر صورت من شدی. آگاه باش که امشب از رودخانه عبور نکنی چون غرق می‌شوی. تاکنون هم اگر می‌توانستی از آب بگذری فقط به نیروی عشق بوده و در نهایت مرد به آب می‌زند و غرق می‌شود.

ماخذ داستان

این داستان دارای ماخذ بسیاری است از جمله: سوانح شیخ احمد غزالی ص ۷۶، شرح تعرف از مستملی بخاری ج ۱ ص ۱۸۲، کشف الاسرار میبیدی ج ۹ و نیز ج ۲ ص ۶۲۶، لوائح عین القضاات همدانی ص ۹۷.

روایت رساله لوائح

«از صادق القولی شنیدم که عاشقی هرشب از رود هند بگذشتی به سباحه در عین زمستان، در شبی به محبوب قرین‌تر شد، خالی به روی او بدید. گفت: این خال بر رخسار تو از کی باز دیده آمده است؟ گفت: این مرا مادرزاد است اما در نظر تو اکنون آمده است. باید که در این شب آن خطر ارتکاب نکنی که می‌بینم که قوت عشق تو فتوری گرفت. آن نصیحت نشنید؛ در آب به سرما هلاک شد؛ زیرا که با خود آمده بود که نظرش بر خال افتاد.» (عین القضاات، ۱۳۳۷: ۹۷)

روایت سوانح

«اگرچه معشوق حاضر و شاهد و مشهود عاشق بود ولیکن بر دوام غیبت عاشق بود. زیرا که اگر حضور معشوق غیبت کلی نیارد، چنانکه در حکایت مجنون است؛ باری کم از دهشتی نبود. چنان که آن مرد از نهر المعلى آن زن را در کرخ دوست بداشتی و هرشب در آب زدی و پیش او رفتی. چون یک شب خالی بر رویش بدیدگفت: این خال از کجا آمده؟ او گفت: این خال مادرزاد است؛ اما تو امشب در آب منشین. چون درنشست از سرما بمرد، زیرا که با خود آمده بود تا خال میدید». (غزالی، ۱۳۶۸: ۷۶)

روایت کشف الاسرار

«ذوالنون مصری را پرسیدند که صحبت با که داریم و نشست و خاست با که کنیم؟ گفت: من لا یملک و لا ینکر علیک حالا من احوالک و لا یتغیر بتغیرک» (مبیدی، ۱۳۷۱، ج ۹: ص ۴۴۷)

روایت شرح تعرف

«مردی را زنی بود. بر آن زن عاشق بود و یک چشم آن زن سپید بود و شوی را از آن عیب خبر نبود. چون روزگار برآمد و مراد خویش بسیار از او بیافت و عشق کم گشت؛ سپیدی بدید؛ زن را گفت: آن سپیدی در چشم تو کی پدید آمد؟ گفت: آنکه که محبت تو در دل ما نقصان گرفت» (مستملی بخاری، ۱۳۶۳، ج ۱: ص ۱۸۲)

تحلیل حکایت

حکایت سنایی در مقایسه با روایت سرچشمه‌های خود از نظر حجم مطالب یکسان نیست؛ اما هدف همگی یکسان است: بیان عشق حقیقی و پرهیز از عیب جویی. شخصیت‌های داستان جز در حکایت کشف الاسرار در مابقی مشترک هستند: عاشق و معشوق. شخصیت مرد عاشق شخصیتی پویا است که در طول داستان دچار تغییر و تحول شده و منجر به حادثه پردازی می‌شود؛ اما شخصیت معشوق در تمام حکایت‌ها ایستا است.

زاویه دید در تمام حکایت‌ها سوم شخص است به جز حکایت مستملی در شرح تعرف که اول شخص آورده است. راوی که همان دانای کل است با استفاده از دو عامل گفت‌وگو و کنش، شخصیت را به تصویر می‌کشد. ساختار اغلب حکایت‌های سنایی براساس الگوی (دو شخصیت، یک گفت‌وگو، یک کنش) می‌باشد. گفت‌وگوی شخصیت‌ها به پرسش و پاسخ محدود نمی‌شود بلکه جهت پیشبرد داستان و انتقال پیام عرفانی سنایی به خواننده از آن استفاده شده است.

جز در روایت مبیدی در کشف الاسرار، ساختار و صحنه داستان‌های مذکور، یکسان است و عنصر زمان و مکان در این حکایت‌ها نقش چندانی ندارند. فقط در شرح تعرف از رود هند نام برده است و عنصر زمان، شب به کار برده شده است. لحن داستان نیز در همه روایت‌ها ساده و جدی است.

خط سیر داستان در حکایت‌های یاد شده به این شکل است: مردی بر زنی عاشق می‌شود و برای دیدن او هرشب به آب می‌زند و شبی عاشق، خالی را برچهره زن می‌بیند و در راه بازگشت غرق می‌شود. سنایی حکایت را بدون تغییر و در چارچوب مآخذ خود نقل کرده است. جز در شرح تعرف که خال در چشم زن است، در مابقی حکایات

خال برخ زن دیده شده است. سرنوشت عاشق در همه حکایت‌ها غرق شدن در آب است جز کشف الاسرار و شرح تعرف که به آن اشاره مستقیمی نشده است.

با توجه به اینکه در روایت سوانح العشاق غزالی و سنایی حتی اسم محله‌های عاشق و معشوق و نه‌ری که هر شب از آن عبور می‌کرده یکسان آمده است؛ احتمال اینکه سنایی این حکایت را از غزالی گرفته باشد زیاد است.

شبلی و جنید

از جمله حکایت‌های مربوط به پیران صوفیه در حدیقه سنایی، حکایت شبلی و جنید بغدادی است به شرح زیر:

شبلی آن گه که کرد از خود صید	بود روزی به نزد پیر جنید
دیده‌ها کرده بر دوزخ چو دو جوی	یا مرادی و یا مرادی گوی
پیر گفتش خموش باش و خموش	بر در او برو سخن مفروش
در ره او سخن فروشی نیست	در رهش بهتر از خموشی نیست
در رهش رنج نیست آسانست	بی زبانی همه زبان‌دانست
بگذر از قال و حال پیش آور	قال قیدست زو سبک بگذر
آن کسانی که بسته‌اند	بر گذشته ز قیل و از قالد
در مناجات بی‌زبانان آی	هر چه خواهی بگو و لب مگشای

(سنایی، ۱۳۷۴: ۳۲۳)

موضوع حکایت

شبلی و جنید بغدادی هر دو از اکابر عرفا و اهل تصوف بودند. سنایی برای تسریع در روند اقناع مخاطب و استقرار بهتر کنش‌ها از این دو شخصیت در حکایت خود استفاده کرده و می‌گوید شبلی در حال گریستن و زاری و تضرع بود و خدایا خدایا می‌کرد جنید به او می‌گوید خاموش باش و اینقدر با آواز بلند قیل و قال نکن. چرا که آنچه نزد صوفیه اصل شمرده می‌شود ذوق و حال است نه قیل و قال. به قول مولانا:

ما برون را ننگریم و قال را ما درون را بنگریم و حال را

(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۹۳)

جنید به شبلی می‌گوید: اگر با خدا صحبت می‌کنی، زمزمه هم کنی می‌شنود نیازی به این همه قیل و قال و سر و صدا نیست و اگر مراد تو اوست خودش می‌فهمد. تو هرچه بخواهی در درون به او بگو.

روایت سرچشمه‌ها

روایت‌های مختلفی از این حکایت را در پنج منبع پیش از سنایی می‌توان یافت. نخست بستان العارفین که سمرقندی حکایت را این گونه نقل می‌کند:

بستان العارفین

«جنید را خبر دادند که یه شبانروز است تا شبلی هیچ نخوردست و با کس سخن نمی‌گوید جز آن که می‌گوید: یاالله! یاالله! جنید گفت: اناالله. برخاست و بر شبلی آمد. گفت یا بابکر! ذکر الغایب غیبه اگر خداوند را تعالی به علنی حاضر

می‌دانی با خویشتن به سر همی گوی الله الله برای آنکه استخفاف بود که یکی را که نامش احمد بود و نزدیک‌تر تو بود تو همی گویی یا احمد و اگر غایبش می‌پنداری غایب را یاد کردن غیبت بود. شبلی خاموش گشت.» (سمرقندی، ۱۳۵۴: ۳۹۸)

کشف المحجوب

به نقل از مدرس رضوی در شرح تعلیقات حدیقه سنایی، هجویری در کتاب کشف المحجوب «ص ۴۶۴» این داستان را چنین ذکر کرده است: «و از شبلی رضی الله عنه می‌آید که اندر مجلس جنید (ره) بر پای خواست و به آواز بلند گفت یا مرادی و اشارت به حق کرد. جنید گفت: یا ابابکر اگر مرادت حق است، این اشارت چرا کردی که وی از این مستغنی است. و اگر مرادت نه حق است، خلاف چرا گفتی که حق بقول تو علیمست. شبلی بر گفته استغفار کرد. (مدرس رضوی، ۱۳۴۴: ۴۵۲).

حقایق التفسیر

«و حکای عن ابن الشبلی قال فی التجلی الجنید فی ولهه: الله فقال له الجنید: یا ابابکر! الغیبه حرام ای ان ذکر الغایب غیبه فان كنت فالذكر غیبه و ان كنت تذکره عن مشاهد فهو ترک الحرمة» (سلمی، ۱۳۵۴: ۳۹۸).
رساله قشیریّه «جنید گوید: عارف آن است که حق از سر او سخن گوید و وی خاموش بود. رویم گوید: ربای عارفان فاضل‌تر از اخلاص مریدان» (قشیری، ۱۳۷۴: ۵۴۸).

کشف الاسرار

«پس عشق شبلی روی در خرابی نهاد، پیوسته در همه اوقات همی گفت: الله الله. تا روزی که جنید گفت: یا ابابکر! اگر دوست غایب است این غیبت کردن چراست، و اگر حاضر است، این گستاخی و ترک ادب از کجاست؟ سخن جنید او را ساکت کرد.» (میبدی، ۴۶: ۱۳۷۵).

تحلیل حکایت

از لحاظ ساختار دستوری و شخصیت پردازی و سایر عناصر داستانی، حکایت سنایی با منابع پیش از خود تقریباً یکسان است. جز در حکایت رساله قشیریّه که شخصیت‌ها شبلی و رویم هستند، شخصیت اصلی را در دیگر روایات جنید و شبلی ایفا می‌کنند. گفت‌وگوی بین آن‌ها جنبه نمایشی دارد و منجر به خلق حادثه‌ای در پایان حکایت نمی‌شود. عنصر زمان و مکان در هیچ کدام از منابع ذکر نشده است و هدف همگی از بیان این حکایت انتقال پیامی با درون مایه عرفانی است به همین دلیل از عناصر سازنده داستان کمتر بهره جسته‌اند. پی‌رنگ و خط سیر داستان در تمام حکایت‌ها این است که خداوند در تمام لحظات حضور دارد و از درون ما آگاه است؛ اگر به این موضوع باور داریم پس نباید وی را غایب پنداشت.

حکایت سلیمان و برزگر

آن سلیمان که در جهان قدر بود سلطانِ وقت و پیغامبر
برنشسته بُد او به بادِ صبا سوی مشرق شد او ز جابلسا
دید در راه ناگه آبخوری کشتزاری و پیر برزگری
کشت می‌کرد و نرم می‌تندید گاه بگریست و گاه می‌خندید
شد سلیمان بدو سلامش کرد پیر کان دید احترامش کرد
گفت هی کیستی که دل شادی برنشسته به مرکبِ بادی
گفت ای پیر من سلیمانم هر دو هستم نبی و سلطانم
زیر امرِ منست ملک زمین پری و دیو بر یسار و یمین
مُلکم ای پیر مرز بی‌لافست شرق تا شرق قاف تا قافست
پادشاهم به روم و چین و یمن باد را بین شده مسخر من
گفت این گرچه سخت بنیادست نه نهادش نهاده بر بادست
هرچه بد بود به باد شود جان چگونه به باد شاد شود

(سنایی، ۱۳۹۴: ۱۲۴)

موضوع حکایت

سلیمان که پادشاه وقت و پیامبر بود سوار بر مرکب خود یعنی باد صبا بود و از مشرق به سوی مغرب در حرکت. ناگاه کشتزاری را می‌بیند و پیر برزگری که در آنجا کار می‌کرد. سلیمان نزد برزگر آمد و به او سلام کرد. برزگر حالش را جویا شد و اینکه او کیست که اینگونه شاد از مشرق به مغرب سفر می‌کند و سلیمان مغرورانه پاسخ می‌دهد که هم پادشاه وقت هستم و هم پیامبر خدا. ملک و زمین از شرق تا غرب مال منست و... برزگر در جوابش گفت: هر چیزی که اساس و بنیادش از باد باشد روزی به باد می‌رود.

روایت سرچشمه‌ها

کشف الاسرار

سلیمان پیغامبر که باد و دیو و مرغ و جن و پری همه مسخر او بودند، روزی بر سریر ملک نشسته بود با اولیا مملکت و ارکان دولت و آن سریر بر پشت باد، اندر هوا ایستاده، مورچه‌ای به راه وی آمد و گفت: «یا نبی الله ما الذی اعطاک الله من الکرامه؟ خدای با تو چه کرده در این جهان؟ سلیمان (ع) جواب داد: «سخر الريح کما تری» باد را مسخر من کرد چنانکه می‌بینی. گفت: یا سلیمان خبر داری که این چه اشارت است؟ می‌گوید «لیس بیدک مما اعطیت الا الريح» آنچه ترا دادند از این مملکت دنیوی هم‌چون باد است. از باد در دست چه حاصل بود؟ کار ملک دنیا هم‌چنان بود. (ر. ک؛ میبلی ۱۳۷۱؛ ج ۲ ص ۲۶۰-۲۶۱).

حقایق التفسیر

«قالت النملة لسلیمان علیه السلام: تدری لم سخر لک الريح من جمیع المملکه فقال لا. قالت: انما فعل ذلک لتعتبروا لحکم ان جمیع ما اعطیتک زواله کزوال الريح فلا تغتر به» (سلمی، ۱۴۲۱: ۱۸۶).

تحلیل حکایت

از جمله حکایت‌های پیامبران در حدیقه سنایی می‌توان به حکایت سلیمان و برزگر اشاره کرد که البته به گفت‌وگویی کوتاه خلاصه می‌شود. در بررسی این داستان با آنچه در کشف الاسرار و حقایق التفسیر، به عنوان منبع آمده است، می‌بینیم که سنایی با حفظ خط سیر داستان و با کمی تغییر در عناصر داستانی، حکایت را نقل کرده است. در هر سه روایت گفت‌وگو از عناصر اصلی است که نقشی اساسی در انتقال پیام سنایی در پایان داستان دارد. در هر سه حکایت، راوی از شیوه داستان پردازی توصیفی استفاده کرده است و با استفاده از جمله‌های خبری و توصیفی به معرفی شخصیت پرداخته است. میبیدی و سلمی در حکایت خود گفت‌وگوی سلیمان را با مورچه‌ای معرفی کرده‌اند و این در حالی است که سنایی به گفت‌وگوی سلیمان با برزگر می‌پردازد. راوی در هر سه حکایت دانای کل است. داستان حاصل گفت‌وگوی دو شخصیت است که در نهایت بدون هیچ گونه کنش و کارکردی پایان می‌پذیرد. یکی از شخصیت‌های پرسشی را مطرح می‌کند و شخصیت مقابل با پاسخی حکیمانه به داستان پاسخ می‌دهد و این نمایانگر آن است که سنایی در این زمینه عیناً داستان را اقتباس کرده است.

حکایت سلطان محمود و زن دادخواه

آن شنودی که بود چون درخورد آنچه به امیر ماضی آن زن کرد

(سنایی، ۱۳۹۴: ۵۴۵)

حکایت زن دادخواه و سلطان محمود که به دلیل طولانی بودن ابیات و جلوگیری از اطالۀ کلام از آوردن آن پرهیز کردیم، داستان پیرزنی است که شجاعانه در برابر پادشاه می‌ایستد و درخواست حق می‌کند. این حکایت از جمله حکایت‌های داستان واره حدیقه است و کاری که این پیرزن می‌کند از عهده بسیاری از مردان بر نمی‌آید. موضوع این حکایت در مورد پیرزنی ست که اهل شهر نسا است و کارگزار آن شهر املاک و اموال او را به ناحق تصاحب کرده است. برای تظلم و دادخواهی نزد سلطان محمود غزنوی می‌رود و با صراحت موضوع را با سلطان در میان می‌گذارد، سلطان دستور می‌دهد تا نامه‌ای به کارگزار ظالم بنگارند تا دست از املاک این زن بردارد. زن نامه را می‌گیرد و نزد کارگزار می‌برد، ولی او هیچ به آن عمل نمی‌کند؛ پیرزن به غزنین برمی‌گردد و نالان ماجرا را برای سلطان شرح می‌دهد. پادشاه دوباره دستور می‌دهد تا نامه‌ای بنگارند تا خواست زن برآورده شود؛ زن می‌گوید: بار قبل هم نامه بردم ولی کاری از پیش نرفت. پادشاه در جواب می‌گوید: کار من این است که نامه بدهم دیگر اگر به آن عمل نشده برو و خاک بر سرت کن. زن شجاعانه و با صراحت می‌گوید: تو برو و «خاک بر سر کن» که دستورت را کسی فرمانبرداری نمی‌کند. سلطان بعد از شنیدن این حرف، از گفته خود پشیمان شد و به پیرزن گفت: حرف تو درست است: «من باید خاک بر سر کنم». بعد از آن دستور می‌دهد که یکی از غلامان سوی نسا برود و کار را بر عامل ظالم، سخت بگیرد. ایاز، میری را سوی نسا فرستاد تا این کارگزاری عاصی را که از فرمان سلطان سرپیچی کرده است سر بزنند. بعد از آن این موضوع عبرت همگان گشت و حکم سلطان در سراسر مملکت نافذ گشت.

روایت سرچشمه‌ها

سیاست نامه

«چون سلطان محمود ولایت عراق بگرفت، مگر زنی با جمله کاروان از ولایت دیرگچین بود. دزدان کالای او بردند و این دزدان از ولایت کوچ و بلوچ بودند و آن ولایت جایی پیوسته به ولایت کرمان است. این زن پیش سلطان محمود رفت و تظلم کرد که دزدان کالای من بردند به دیر گچین. و کالای من بازستان یا تاوان ده. سلطان محمود گفت: دیر گچیم کجا باشد؟ زن گفت: ولایت چندان گیر که بدانی چه داری و به حق آن برسی و نگاه توانی داشت! گفت راست می‌گویی، ولیکن می‌دانی دزدان از چه جنس بودند و از کجا آمدند؟ گفت: از کوچ بلوچ بودند از نزدیکی کرمان. گفت: آن جایگاه دوردست است و از ولایت من بیرون. من بدیشان هیچ نتوانم کرد. زن گفت: تو چه کدخدای جهان باشی که در کدخدایی خویش تصرف نتوانی کرد و چه شبانی که میش از گرگ نتوانی نگاه داشت. پس چه من در ضعیفی و تنها، و چه تو به این قوت و لشکر. محمود را آب در چشم آمد و گفت: راست می‌گویی. هم‌چنین است. تاوان کالای تو بدهم و تدبیر این کار چنان که توانم، بکنم...» (نظام الملک طوسی، ۱۳۷۸: ۷۶)

۲) قابوس نامه

«شنیدمی پسر که به روزگار جد تو سلطان محمود - رحمه الله علیه - عاملی بود وی را ابوالفرج بستی گفتندی. عامل نسا باورد بود. مردی را بگرفت در نسا و نعمتی از او بستند و املاک او موقوف کرد و هرچه وی را بود، به دست فرو گرفت و مرد را به زندان کرد. پس به چندگاه این مرد حیلتی کرد و از زندان بگریخت و به غزنین رفت. چون روز مظالم بود، از این عامل گله کرد. سلطان وی را نامه دیوانی فرمود. نامه بستند و به نسا رفت و نامه به عامل رسانید. عامل اندیشه کرد که این مرد دیگر باره به غزنین نرود. تغافل کرد و بر آن نامه کار نکرد. مرد مظلوم دیگر باره به غزنین رفت و اندر راهی بایستاد که سلطان محمود به خلوت از باغ بیرون همی آمد. مرد باز نفیر کرد و دادخواست و از عامل نسا بنالید. سلطان بازوی را نامه‌ای بفرمود مرد گفت: یک بار آمدم و تظلم کردم، سلطان نامه فرمود. نامه بردم و بدادم، برنامه کار نکرد مگر سلطان تنگدل بود و به سببی از سبب‌ها، اندر آن دل مشغولی گفت: بر من نامه دادن است! اکنون اگر کار نکرد، شو خاک بر سر کن. مظلوم گفتی: خداوند! رهی تو برنامه تو کار نکنید، خاک مرا بر سر باید کرد؟ سلطان گفت: نه، ای خواجه! غلط کردم! مرا باید کردن، نه تو را. اندر وقت دو غلام سرایی به دو راه کرد با فرمان‌ها به شحنگان نواحی تا ضیاع و عقار آن مرد باز دادند و عامل بردار کردند و نامه سلطان در گردن او آویختند و منادی کردند که این سزای آن کس است که بر فرمان خداوند کار نکند.» (عنصر المعالی، ۱۳۷۸: ۲۳۱).

تحلیل حکایت

در سه حکایت فوق، دانای کل نامحدود راوی حکایت است. شخصیت‌ها در این حکایت‌ها پویا هستند که دچار دگرگونی و تغییر می‌شوند. خط سیر داستان و پی‌رنگ آن‌ها یکسان است. هر سه نویسنده از شخصیت پردازی غیرمستقیم و نمایشی استفاده کرده‌اند. تنها تفاوت در حکایت سنایی و عنصرالمعالی این است که سنایی به جای مرد متظلم از پیرزنی نام می‌برد و عامل را که عنصرالمعالی با نام ابوالفتوح بستی از او یاد کرده است، تنها به عنوان عامل باورد معرفی می‌کند. در داستان سیاست نامه به جای این دو، از پیرزنی که کالایش را دزدان کرمان برده‌اند یاد می‌کند.

. در حکایت قابوسنامه از شخصی به نام ایاز نام برده نشده است؛ ولی سنایی و نظام الملک شخصیت ایاز را در داستان خود آورده‌اند.

طرح و چارچوب هر سه حکایت یکسان است و شامل چندین صحنهٔ «ظلم عامل نسا، تظلم مرد یا پیرزن دادخواه به سلطان محمود، نادیده گرفتن نامهٔ سلطان به کارگزار و دادخواهی مجدد و در نهایت عقوبت عامل ظالم توسط سلطان محمود می‌شود. که بااندک تغییراتی در همهٔ حکایات یکسان بیان شده است.

سنایی ساختار این داستان را در حدی مطلوب بیان کرده است به طوری که داستان دارای فراز و نشیب است و سرانجام با پیام خود آن را به پایان می‌برد. عنصر گفت‌وگو در این سه حکایت منجر به خلق حادثه‌ای در پایان داستان می‌شود. در این دو حکایت اشاره مستقیمی به زمان رخداد داستان نشده، ولی مکان، به صورت کلی در حکایت عنصرالمعالی، نسا در حکایت سنایی، باورد و در حکایت خواجه نظام الملک، دیر گچین بیان شده است. لحن داستان سنایی مانند دیگر حکایت‌هایش جدی است که چندان تفاوتی با شیوه عنصرالمعالی و نظام الملک ندارد.

نتیجه‌گیری

درک و شناخت مأخذ و منابعی که سنایی در پرداختن این داستان‌ها از آن‌ها سود جسته است، نه تنها سبب می‌شود که دیگر آثار گرانقدر عرفانی بهتر شناخته شود، بلکه موجب می‌گردد که ابعاد مختلف این اثر نیز بهتر و شایسته‌تر بررسی و عرضه گردد. سنایی در پرداختن به حکایات حدیقه از الگوی دو شخصیت، یک کنش، یک گفت‌وگو استفاده می‌کند و این گفت‌وگو در اغلب موارد یک گفت‌وگوی ساده و در حد پرسش و پاسخ و بدون حادثه پردازی است و کمتر از سایر عناصر داستان بهره می‌برد. در بررسی حکایت‌های سنایی با متون پیش از خود، به وضوح می‌بینیم که در ساختار داستان تغییری ایجاد نمی‌کند و حکایات را در همان چارچوب نقل می‌کند. حتی در انتخاب نام شخصیت‌ها هم تغییری ایجاد نکرده و از آن‌ها به عنوان شخصیت‌های نوعی و تیپیک نام می‌برد. در حکایات سنایی راوی همان دانای کل است که بی‌طرف داستان را مطرح می‌کند و دقیقاً همان است که در آثار پیشینیان هم از آن استفاده شده است. جز در حکایت عاشق بغدادی در دیگر حکایات به عنصر زمان و مکان توجه چندانی نداشته است و به ندرت از این دو عنصر در حکایات خود استفاده می‌کند. در بررسی این دو عنصر با متون پیش از سنایی دریافتیم که سنایی تنها در مواردی این عناصر را تغییر داده است؛ اما هم‌چنان مضمون اصلی حکایات را با حکایاتی که از آن‌ها اقتباس کرده، حفظ کرده و هیچ تغییری در آن ایجاد نکرده است. تکیه سنایی بر مأخذ پیش از خود بر آثار عربی باشد و کمتر به آثار فارسی توجه نشان داده است. در رابطه بینامتنی تأثیر پذیری صریح از رساله لواطیج در حکایات حدیقه سنایی بسامد نسبتاً بالاتری نسبت به دیگر منابع دارد. وگرایشات فکری هر دو نویسنده و شاعر در رابطه بینامتنیشان به وضوح دیده می‌شود.

منابع

- آذر، امیراسماعیل (۱۳۸۷) ادبیات ایران در ادبیات جهان، تهران: سخن
- آلن، گراهام (۱۳۸۰) بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان، چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.
- اشرف زاده، رضا (۱۳۷۸). آب آتش افروز، تهران، انتشارات جامی.
- تودورف، تزوتان (۱۳۸۵). نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روسی، چاپ اول، تهران: نشر اختران.
- سلمی، عبدالرحمن (۲۰۰۱/۱۴۲۱) حقایق التفسیر، تحقیق سید عمران، منشورات محمد علی بیضون، بیروت: دارالکتب العلمیه
- سمرقندی، ابوليث (۱۳۵۴) رونق المجالس و بستان العارفین، با مقدمه و تصحیح احمد علی رجایی بخارایی. تهران: دانشگاه تهران
- سنایی غزنوی، محدود بن آدم (۱۳۹۴). حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، چاپ هشتم، تهران: دانشگاه تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). سبک‌شناسی شعر، تهران: میترا.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶). تاریخ ادبیات در ایران، تهران: سخن.
- عین‌القضات، عبدالله بن محمد (۱۳۳۷). رساله لوائح. تصحیح و تحشیه رحیم فرمنش. چاپ اول، تهران.
- غزالی، احمد (۱۳۶۸). سوانح به اهتمام نصرالله پورجوادی. بر اساس تصحیح هلموت ریتز، تهران: نشر مرکز نشر دانشگاهی.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳) درباره ادبیات و نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر
- قشیری، عبدالکریم (۱۳۷۴). ترجمه رساله قشریه. به اهتمام بدیع الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مدرس رضوی، محمدتقی (۱۳۴۴). تعلیقات حدیقه سنایی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مستملی بخاری، ابو ابراهیم اسماعیل بن محمد (۱۳۶۳ - ۱۳۶۵). شرح التعرف لمذهب التصوف. مقدمه تصحیح و تحشیه محمد روشن. تهران: انتشارات اساطیر.
- مولوی، جلال‌الدین محمد، (مقدمه ۱۳۷۵) متن کامل مثنوی معنوی، تصحیح و تنظیم رینولد الین نیکلسون، مقدمه مهدی آذر یزدی، تهران: انتشارات پژوهش
- مؤتمن، زین‌العابدین (۱۳۶۴) تحول شعر فارسی، تهران: طهوری
- میبدی، احمد بن محمد (۱۳۷۱). کشف الاسرار و عده الابرار، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۲). ادبیات داستانی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی، فرهنگی.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶) ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با متون دیگر، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، صص ۸۳-۹۸
- نظام‌الملک طوسی، حسن بن علی (۱۳۷۸). سیاست نامه. به اهتمام هیوبرت دارک، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳). کشف‌المحجوب، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران: انتشارات سروش.

Abstract

Although Sanai is the pioneer of mystical poetry and his role in the boutique of mystical stories is decisive, but he has many anecdotes and stories that are often quoted in the works of his predecessors. We will examine it. In this sense, the more the name of a work is repeated in the review of the sources before him, the more likely it is that the work was from Sanai's intellectual sources. The results of the research indicate that Sanai in the element of personality, The characters are used without any name change and in most of the stories only two main characters play a role. The narrator is omniscient like other sources. The answer has been used without addressing any incident and only to advance the story and reach the final message of Senai.

Key words: Sanai, Hadiqah al-Haqiqah, storytelling, intertextual