University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Reasons for Using the Martial Theme in Lyrical Poems

Heshmatollah Azarmakan [1] | **Asadollah Nowruzi** [2] | **Mahdi Dehrami** ✉ [3]

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Hormozgan, Bandar Abbas, Iran. Email: assadollahnowruzi@hormozgan.ac.ir
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Hormozgan, Bandar Abbas, Iran. E-mail: azarmakan@hormozgan.ac.ir
3. (Corresponding author) Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Jiroft, Jiroft, Iran. Email: dehrami@ujiroft.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: March10,2023
Received in revised form: May 20, 2023
Accepted: May 21, 2023
Published online: June 21,2024.

Keywords:
War, Love, Lyrical poems

ABSTRACT

War is considered as one of the main themes of the lyrical poems in Persian literature, which sometimes makes the atmosphere of the work close to epic works. Therefore, the aim of this study was to analyze the use of the martial theme in lyrical poems. Based on this, we sought to answer the following questions by analyzing twenty lyrical poems written from the 5th to the 8th century: (1) what is the reason or motivation for using the martial theme in lyrical works? (2) How does the war in lyrical poems differ from other works, especially epic ones? (3) How has it been used? The results demonstrated that the first Persian poets of lyrical poems had paid the attention to the martial theme, and generally, this theme can be seen in eighteen lyrical poems. War which had the decorative and fundamental uses was repeated in the lyrical poems. Making love glorious and magnificent, being affected by epic works, competing with Ferdowsi (as a Persian poet), allocating love to the courtly class, adding more details making the story exciting, testing the worth of the loved one and performing a step-by-step ritual of the initiation in order to be honored a wife are among the reasons for using the martial theme. The intrinsic motives of war are one of the most important features of using the martial theme in lyrical works, and accordingly war is caused by love.

Cite this article: Azarmakan, Heshmatollah; Nowruzi, Asadollah; Dehrami, Mahdi.(2024).” Reasons for Using the Martial Theme in Lyrical Poems” . Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).5-24.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.45110.3145

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1- Introduction

A narrative of the romantic poems is considered as one of the most pleasant subjects of lyrical poetry. According to a list of both Persian printed books and Persian manuscripts, some researchers have considered the number of romances to be nearly six hundred, of which seventy percent are written in verse (cf. Zulfaghari, 2012: 37). In Persian poetry, many works cannot be placed in the scope of a literary style. The components of a literary style can easily be used in other styles of literature. Combat and warfare, which are fundamental and constructive themes of epic works, are also common in other literary styles, especially lyrical styles (including romantic and mystic styles). In this study, we sought to answer the following questions: (1) what is the reason or motivation for using for using the martial theme in lyrical works? (2) How does the war in lyrical poems differ from other works, especially epic ones? (3) How has it been used? Given that epics take place in the battlefield, and also the martial theme is used in most lyrical poems, it is therefore necessary to pay attention to the reasons for its use, which can lead to a more accurate understanding of these two styles in literature.

2-Research method

This was a descriptive analytical study, and also the data were collected by using library methods. By analyzing twenty lyrical poems written from the 5th to the 8th century, the martial themes, such as going to war with various creatures, the enemy's army or a specific person, were first extracted from them. These themes were then analyzed, and also the reasons for their use were categorized and analyzed according to the narrative as compared with other works.

3-Discussion

The martial theme, as a solution for achieving the desired outcome or protecting it, is observed in the different styles of literature. Dealing with the combat does not distort the process of a literary style and is not a factor which causes the system of literary styles to be disrupted. The most important difference between the epic and lyrical poems in terms of war is its purpose. The war takes place in literary works using the personal, collective, national, religious and human motivations. In the lyrical poems, the hero's goal of fighting is a personal motivation so as to obtain his/her loved one and provide his/her comfort. Some have also considered the characteristics of epic love to be factors, such as the shortness of time for getting a loved one, love with a motive of marriage and the birth of the hero (cf. Hassan Rezaei et al., 2015: 29). The war is the most common theme in lyrical poems. From the first lyrical poems of Persian literature to the end of the 8th century, the war as one of the themes of the story is observed in 18 out of 20 lyrical poems. The use of war in the lyrical works can have several functions, and also it can be employed in one work with several functions at the same time. Being influenced by Ferdowsi and competing with him are the most common reasons for using the lyrical poems. Ferdowsi's Shahnameh not only creates an epic poem, but other literary styles are also affected by it. The romantic poets were heavily influenced by Ferdowsi's writing and used his style in different ways, and also the war was one of the main themes, which the reason for using it might be imitating the Ferdowsi's Shahnameh and placing their works in its atmosphere. In the Shahnameh of Ferdowsi, both the war and banquet were observed together and also the poets after Ferdowsi believed that paying the attention to love without fighting was incomplete. Among them is the story of "Varaqe and Golshah". The aristocratic status of the love parties, especially the lover, was one of the common features of romantic poems. Many of lyrical poems originated from of kings' pastimes, and love accompanied by poverty was not observed in the Iranian original stories. The connection of love to the courtly class, meaning that no government is without enemies, makes the war a part of the story. In some romance narrative poems, the objective of using the

battle scenes is to add ups to the story and downs and expand it. In the story of Layli (Layla) and Majnun, war did not have a fundamental place in the story and it was added to make the story exciting. It seems that sometimes war provides the ground for making love glorious and magnificent. In this case, the lover or sometimes the beloved goes to the war with others on the path of love which can only be passed through the battle.

4-Conclusion

War is not dedicated to epic works, and also the analysis of romantic poems showed that it is one of the main themes used in these stories, indicating that the path of love also follows war. 18 out of 20 lyrical poems used the martial theme. The war is sometimes a decorative component that can be removed, and sometimes is a fundamental component and part of the plot of the story. The martial theme can be used for several reasons, such as the influence of Ferdowsi's Shahnameh and its imitation, the connection between love and the courtly class in the traditional literature considering that war contributes to the history of governments, showing the splendor of love and the difficulty of getting a loved one, and testing the worth of the loved one. The analysis results of these works demonstrated that war was mostly seen in the poem of Varaqe and Golshah written by Ayyuqi, which might due to the influence of Ferdowsi's Shahnameh and the addition of ups and downs to the narrative. However, the war was not observed in the poem of Yusuf and Zuleikha attributed to Ferdowsi and Hasan Dehlavi 's Eshgh-Nameh. It was clear that poet of the first lyrical poem avoided paying attention to a famous story from the Quran, his emphasis on telling the truth, and addition of topics like war which had no connection with it. In another poem, it seemed that there was no opportunity to use the war due to the theme of the story and its brevity and the short period of time that the poet composed it during only one night. . Except for these two poems, in Khosrow and Shirin poem, Nezami Ganjavi took the least advantage of the martial theme to narrate history differently from Ferdowsi's style from the perspective of love, and Amir Ḵosrow imitating Nezami Ganjavi also employed the same method in Shirin and Khosrow. The use of the martial theme aimed to add the excitement and ups and downs to the story and provide a ground for the poet's performance, which has made his/her work more popular and accepted by the audience. Although war is observed in the lyrical and epic works, the intrinsic motives of war are one of the most important features of using this theme in lyrical works, and accordingly war is caused by love.

5-References

Alimoradi, M. Ashraf zade, R. (2019). “Hero's lover, Recognition of twofold shape of fairy opposition with six mythical character”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol.17, Issue 33, pp. 209-232.
Assar Tabrizi, M. (1996). *Mehr and Moshtari*, edited by Seyyed Reza Mostafavi Sabzevari, Tehran: Allameh Tabatabai University.
Attar Nishaburi,F.A.M. (1960). *Khosronamah (Gol and Hormoz)*, Edited by Ahmad Soheili Khansari, Tehran: Zovar.
Ayyughi.(1964).*Vargheh and Golshah*, edited by Zabihullah Safa, Tehran: University of Tehran.
Dahrami, M. (2022), *Masnavi in Persian Literature*, Jiroft: Jiroft University.
Dehlavi, A. Kh. (1916). *Davalrani and Khizrkhani*, Aligarh: Madrasat- Al- Olum.
Dehlavi, A. Kh. (1961). *Shirin and Khosro*, edited by Ghazanfar Aliyev, Moscow: Khavar.
Dehlavi, A. Kh. (1964).*Majnoon and Laili*, edited by Tahir Ahmed Oghli Muharramof, Moscow: Khavar Institute.
Dehlavi, A. Kh. (1972). *Hasht Behesht*, edited by Ahmed Iftikhar, Moscow: Khavar Literature.

Dehlavi, H. (1973). *Diwan*, by Masoud Ali Mahvi, Hyderabad: Ebrahimiyeh.
Eliadeh, Mircha, (1989). *Rites and Symbols of Initiation*, translated by Nasrullah Zangoui, Tehran: Agha.
Eslami Nodushan, M. A. (2013). "The difference between love in Shahnameh and other Persian poems", *Ettelaat newspaper*, 17. Azar.
Farrokhi Sistani,A.E.J. (1932). *Diwan*, corrected by Ali Abdul Rasouli. Tehran: Majlis.
Ferdowsi, A.q. (1965). *Yusuf and Zuleikha*, corrected by Aghamirza Mahmood Adeeb Shirazi, Bombay: Mozafari.
Ferdowsi, A.Al.q. (1962). *Shahnameh*, Moscow edition. Moscow: Eastern Literature.
Foruzanfar, B. Al. Z. (2001). *Sokhan and Sokhanvaran*, Tehran: Kharazmi.
Gelpke,R. (1968), "Laili and Majnoon poem by Hakim Nizami Ganjavi", translated by Vahid Dastjerdi, *Armaghan magazine*, No.2. pp. 57-65.
Gorgani, F. A. (1970). *Weiss and Ramin*, edited by Magali Todova and Alexander Guakharia. Tehran: Iran Culture Foundation.
Hassanli, Kavos, (2002). "The story of Wameq and Ezra of Hosseini Shirazi", *Journal of Social and Human Sciences of Shiraz University*. No. 34. pp.1-18.
Hassanrezaei, H. Seif,A. (2015). "An Investigation of Love in the World of Epic: A case of Shahnameh", *Literary Text Research*, No.70, pp.29-45.
Iqbali, E. (2013). "A comparison between the stories of Khosro and Shirin by Ferdowsi and Nezami", *Persian Language and Literature Research Journal*. No. 3. Pp.125-136.
Jafarpour, M. Kahdoui, M. K. Najjarian, M. R. (2015). "Analysis of love and marriage's deep structure in epic", *Journal of Poetry Studies*, No. 4, pp.47-80.
Khaaju Kermani,E. (1991). "Khamse", corrected by Saeed Niazkermani, Kerman, Shahid Bahonar University.
Khanleri, P. (1990). "Wameq and Azra by onsori and Ferdowsi's Shahnameh", seventy speech, vol.3, Tehran: Tus Publishing.
Khazanehdarlo, M. A. (1996), *Farsi poems*, Tehran: Rowzane.
Kush, S.(2015). *Basics of Literary Text Analysis*, translated by Hossein Payandeh, Tehran: Morvarid.
Matini, J. (1992). "Khosrow and Shirin", *Iranology Journal*, No. 15, pp. 512-527.
Mohammadi, H. (2009). "Samnameh and Homai and Homayoun", *Ferdowsi Magazine*, No. 80, pp.57-63.
Namless. (1939). *Mojmal al-Tawarikh and Al-Qasas*, Edited by Mohammad Taghi Bahar, Tehran: Khavar.
Nasser Khosro. (1928). *Divan*. corrected by Taghizadeh, Tehran: Majlis Press.
Nezari Qohestani. (2014). *Azhar and Mazhar*. edited by Mahmoud Rafiei, Tehran: Hirmand.
Nizami, E. E. Y. (1936). *Haftpeiker*, edited by Vahid Dastgerdi, Tehran: Armaghan Press.
Nizami, E. E. Y. (1934 B), *Laili and Majnoon*, edited by Vahid Dastgerdi. Tehran: Armaghan Press.
Nizami, E. E. Y. (1934 A). *Khosrow and Shirin*, edited by Hassan Vahid Dastgerdi. Tehran: Armaghan Press.
Onsory, A. H. E.A. (1966). *Wameq and Azra*. Edited by Mawlavi Muhammad Shafi, Punjab: University of Punjab.
Radviani, M.E. O. (1983).Tarjoman al-Balagha. corrected by Ahmad Atash, second edition, Tehran, Asatir.
Saadi, M.E. A.(2006). *Kolliat*. Edited by Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Hermes.
Savoji, S.(1969). *Jamshid and Khurshid*, with the attention of J.P. Asmussen and Fereydoun Rahnama, Tehran: Book Translation and Publishing Company.
Savoji, S. (1992). *Diwan*, edited by Abul Qasem Haalt, Tehran: Ma.
Tabib, J. (2001). *Gol and Nowruz*, Edited by Ali Muhaddith, Sweden: Uppsala University.
Yazdani, S. (2012). "Review of Historical Resources for Two Lyrical Poems of 'Khosrow – Shirin' by Nezami and 'Shirin -o –Khosrow' by Amir Khosrow Dehlavi". *Journal of Lyrical Literature Researches*, Volume10, Issue 19, pp. 167-186.
Yasemi, R. (1934). "Love in Shahnameh", *Mehr Magazine*, No. 5. and 6. Pp 523-528.
Zulfiqari, H. (2013). *One Hundred Persian Romantic Poems*. Tehran: Charkh.

.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

علل درج بن‌مایهٔ رزم در منظومه‌های غنایی

حشمت‌الله آذرمکان [۱] | اسدالله نوروزی [۲] | مهدی دهرامی [۳]✉

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران. رایانامه: azarmakan@hormozgan.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه هرمزگان، بندرعباس، ایران. رایانامه: assadollahnowruzi@hormozgan.ac.ir
۳. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه جیرفت، جیرفت، ایران. رایانامه: dehrami@ujiroft.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۲/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
رزم، عشق، منظومه‌های غنایی.

چکیده

رزم از بن‌مایه‌های اصلی در منظومه‌های غنایی ادبیات فارسی است که گاه فضای اثر را به آثار حماسی نزدیک می‌سازد. هدف این مقاله بررسی این بن‌مایه در منظومه‌های غنایی است. بر این اساس، نویسندگان با روش توصیفی تحلیلی و با بررسی بیست منظومه غنایی از قرن پنجم تا قرن هشتم به دنبال پاسخ‌دادن به این سؤالات بوده‌اند که انگیزهٔ کاربرد بن‌مایهٔ رزمی در آثار غنایی چیست و رزم در آثار غنایی چه تفاوتی با دیگر انواع به‌خصوص حماسی دارد و سیر کاربرد آن چگونه بوده است؟ این مقاله نشان می‌دهد که از اولین منظومه‌های غنایی فارسی، شاعران به این بن‌مایه توجه داشته‌اند و در مجموع در هجده منظومه بن‌مایهٔ رزم دیده می‌شود. رزم در دو کاربرد تزئینی و بنیادین در این منظومه‌ها تکرار می‌شود. دلایلی چون: شکوهمندساختن عشق، تأثیرپذیری از آثار حماسی، رقابت با فردوسی، اختصاص عشق به طبقه دربار، افزودن شاخ و برگ و مهیج ساختن داستان، آزمون اثبات شایستگی عاشق و اجرای مرحله‌ای از آیین تشرف به منظور مشرف‌شدن به همسری از علل کاربرد این بن‌مایه محسوب می‌شود. انگیزه‌های شخصی رزم، از مهم‌ترین خصوصیات کاربرد این بن‌مایه در متون غنایی است که برحسب آن عشق عامل وقوع جنگ قرار گرفته است.

آذرمکان، حشمت‌الله؛ نوروزی، اسدالله ؛ دهرامی، مهدی."علل درج بن‌مایهٔ رزم در منظومه‌های غنایی". پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۵-۲۴.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.45110.3145

© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱. مقدمه

روایات منظوم عاشقانه نظر به شکل داستانی و تجلّی عینی و مصداقی گزاره‌های انتزاعی عاشقانه، از دلپذیرترین موضوعات شعر غنایی است. «منظومه‌های عاشقانه بسط‌یافتهٔ شعر غنایی است. در غزل مفهوم عشق به اشاراتی بیان می‌شود اما در منظومه عاشقانه همان مضمون باز و گسترده شده، در قالب داستانی کمال می‌یابد»(ذوالفقاری،۱۳۹۲: ۱۹) از سویی دیگر همین داستان‌ها نیز به عنوان پشتوانه‌های اشعار غنایی، در مقام تلمیح مجدد در شعر منعکس می‌شود و فضای غنایی شعر را تقویت می‌کند. تعداد داستان‌های عاشقانه قابل توجه است. برخی محققان براساس فهرست‌های کتب چاپی و نسخه‌های خطی فارسی، تعداد داستان‌های عاشقانه را نزدیک به ششصد مورد دانسته‌اند که هفتاد درصد آنها منظوم است(ر.ک: همان:۳۷). به این نکته نیز باید توجه داشت یک اثر را نمی‌توان به‌صورت کامل محدود به یک نوع ادبی کرد و اصولاً شاهکارهای بزرگ تن به محدود شدن در یک نوع ادبی نمی‌دهند و یکی از عوامل شهرت و رواج و توفیق این منظومه‌ها نیز چند بعدی‌بودن آنهاست. برخی معتقدند: «هیچ متنی به یک ژانر تعلق ندارد، بلکه هر متنی دست کم در یک ژانر مشارکت می‌کند. هر متنی می‌تواند شیوه‌های متنوعی، ماخوذ از طیفی از ژانرها را همزمان به‌کارگیرد»(کوش،۱۳۹۵ :٦٥).

در شعر فارسی نیز بسیاری از آثار را نمی‌توان در گسترهٔ یک نوع ادبی جای داد و اگر یک اثر را در نوع خاصی جای داده‌اند، نظر به غلبهٔ ویژگی‌های یک نوع در آن و غرض اصلی شاعر از سرایش آن است. «اصول هر نوع ادبی اگر در محدودهٔ بخش‌های خاص و تعیین‌شده‌ای از اثر بررسی شود، تعیین و دسته‌بندی آن دشوار نیست اما وقتی پای تمامیت یک اثر در میان باشد، این امر قابل ملاحظه خواهد بود. نوع ادبی غنایی همان‌قدر که استقلال دارد، همان‌قدر نیز قابلیت ورود در انواع دیگر دارد، زیرا اصل عاطفه و احساس وجه مشترک آثار ادبی است»(دهرامی، ۱٤۰۱: ۱۰٤).

اجزای سازندهٔ هر نوع ادبی، به سهولت می‌توانند در انواع دیگر نیز وارد شوند. آن‌چنان‌که اخلاق و تعلیم تقریباً در همه منظومه‌ها وجود دارد. یا داستان‌های عاشقانه چه در آثار غنایی، چه حماسی و حتی تعلیمی از بن‌مایه‌های پرتکرار است. رزم و جنگاوری نیز که از بن‌مایه‌هایی بنیادین و سازنده آثار حماسی است، در انواع ادبی دیگر به خصوص غنایی(عاشقانه و عارفانه) نیز رایج است، تا جایی که گاه فاصله میان آثار حماسی و غنایی بسیار اندک است. آن‌چنان‌که *همای و همایون* خواجو همان روایت سام‌نامه است اما به شکلی خلاصه‌تر و با تغییراتی در اسامی شخصیت‌ها. همای و همایون را داستانی از نوع غنایی و سام‌نامه را داستانی حماسی برشمرده‌اند. در این حالت، پشتوانه حماسی سام در خوانش این اثر تأثیر نهاده است در حالی که تفاوت چندانی میان آنها نیست.

۱-۱-بیان مساله و سوالات تحقیق

در این مقاله تلاش گردیده است تا به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: ۱-دلیل و انگیزهٔ کاربرد بن‌مایهٔ رزمی در آثار غنایی چیست ؟ ۲-سیر ورود آن چگونه است؟ ۳-رزم در آثار غنایی چه تفاوتی با دیگر انواع به‌خصوص حماسی دارد؟

۲-۱-اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این تحقیق نشان‌دادن علل درج رزم در منظومه‌های غنایی است. از آنجا که از یک‌سو ادب حماسی محمل رزم است و از سوی دیگر در بیشتر منظومه‌های غنایی نیز این بن‌مایه کاربرد دارد، توجه به علل درج آن که می‌تواند موجب شناخت دقیق‌تر این دو نوع ادبی باشد، ضروری است.

۳-۱-روش تفصیلی تحقیق

این مقاله با روش توصیفی تحلیلی انجام گرفته و داده‌های آن برحسب مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده است. ابتدا با بررسی بیست منظومهٔ غنایی ادب فارسی از آغاز تا قرن هشتم، شامل *وامق و عذرای عنصری*(عنصری، ۱۹٦٦)، *ورقه و گلشاه عیوقی*(عیوقی، ۱۳٤۳)، *ویس و رامین گرگانی*(گرگانی، ۱۳٤۹)، *یوسف و زلیخا منسوب به فردوسی*(فردوسی[؟]، ۱۳٤٤)، *خسرو و شیرین*(نظامی، ۱۳۱۳الف)، *لیلی و مجنون*(نظامی، ۱۳۱۳ب)، *هفت پیکر*(نظامی، ۱۳۱۵)، *شیرین و خسرو*(امیرخسرو، ۱۹٦۱)، *مجنون و لیلی*(دهلوی، ۱۹٦٤)، *هشت بهشت*(دهلوی، ۱۹۷۲)، *دولرانی و خضرخان*(دهلوی، ۱۹۱٦)، *عشق‌نامه*(دهلوی،۱۳۵۲)، *گل و هرمز* منسوب به عطار(عطار[؟]، ۲۵۳۵)، *ازهر و مزهر*(نزاری قهستانی، ۱۳۹٤)، *همای و همایون*(خواجوی کرمانی،۱۳۷۰)، *گل و نوروز*(همانجا)، *گل و نوروز*(طبیب،۲۰۰۱)، *جمشید و خورشید*(ساوجی، ۱۳٤۸)، *فراق‌نامه*(ساوجی، ۱۳۷۱) و *مهر و مشتری*(عصار تبریزی، ۱۳۷۵) بن‌مایهٔ رزم که شامل جنگ با موجودات مختلف و سپاه دشمن یا شخصی خاص است، در این منظومه‌ها استخراج شد. در مرحله بعد، این بن‌مایه‌ها مورد تحلیل قرارگرفت و علل درج آن برحسب روایت داستانی و مقایسه آن با آثار دیگر دسته‌بندی و تحلیل شد. سعی شد همه منظومه‌های غنایی تا قرن هشتم مورد بررسی قرارگیرد و انتخابی از میان آنها صورت نگیرد. از این نظر تا قرن هشتم اکتفا شد که از یک‌سو تعداد آثار موردبررسی به حد قابل قبولی برسد و از سوی دیگر تا این قرن شعر غنایی به شکوفایی خود رسیده است و نتایج تحقیق می‌تواند نشان‌دهندهٔ اهمیت و رواج این بن‌مایه محسوب شود.

٤-۱-پیشینهٔ تحقیق

در زمینه منظومه‌های غنایی تحقیقات فراوانی در دست است. ذوالفقاری(۱۳۹۲) در *یکصد منظومه غنایی*، آنها را معرفی کرده و در مقدمه به ساختار روایی آنها نیز توجه داشته اما رزم را مورد بررسی قرار نداده است. خزانه‌دارلو(۱۳۷۵) در *منظومه‌های فارسی*، ۹۰۰ منظومه را از جمله منظومه‌های غنایی از قرن ۹ تا ۱۲ معرفی کرده است. این محقق نیز به رزم به عنوان یکی از بن‌مایه‌های منظومه‌های غنایی نپرداخته است. در موضوع ارتباط رزم و بزم، برخی تحقیقات بزم را در منظومه‌های حماسی مورد توجه قراردادهاند؛ از جمله رشید یاسمی(۱۳۱۳) در مقالهٔ «عشق و مناعت در شاهنامه» نشان داده عشق در شاهنامه خصوصیاتی چون دوری از فتور و ضعف و دیوانگی و حقارت دارد. اسلامی ندوشن(۱۳۹۳) در مقالهٔ «تفاوت عشق در شاهنامه و سایر منظومه‌های فارسی» بیان کرده است در دوران باستانی، در مسیر عشق، مانع‌ها از پیش پا برداشته می‌شود و کار به وصال می‌انجامد. جعفرپور و میلاد و همکاران(۱۳۹۳) در مقالهٔ «تحلیل ژرف‌ساخت گونه عشق و پیوند در حماسه» حالت کام‌یابی و رسیدن به معشوق را یکی از مصداق‌های دست‌یابی به نام دانسته‌اند. علیمرادی و اضرف زاده(۱۳۹۸) در مقالهٔ «معشوق پهلوان؛ بازنشاخت صورت دوگانهٔ کهن الگوی پری در تقابل با شش شخصیت حماسی» نشان داده‌اند در برخی منظومه‌های حماسی، در تقابل با با قهرمانان شخصیتی به نام پری وجود دارد که در بخش غنایی داستان قرار می‌گیرند. یزدانی و همکاران(۱۳۹۱) نیز در مقالهٔ «بررسی جنبه‌های تاریخی دو منظومه خسرو وشیرین نظامی و شیرین و خسرو امیرخسرو دهلوی» به این نتیجه رسیده‌اند که امیرخسرو بخش‌های تاریخی را با تفصیل بیشتری ذکر کرده است و در این مقایسه به رزم نیز توجه داشته‌اند. به جنبه‌های تاریخی بنا به جست‌وجویی که انجام شد، تحقیقی با موضوع مقاله پیش رو دیده نشد.

۲-رزم و بزم در متون غنایی و حماسی

بن‌مایهٔ رزم و جنگاوری به عنوان راه‌حلی برای رسیدن به مطلوب یا دفاع از آن در انواع مختلف ادبی حضور دارد. پرداختن به رزم سیر یک نوع ادبی را منحرف نمی‌کند و عاملی در برهم‌زدن نظام انواع ادبی نیست. انسان در پی رسیدن به خواسته‌ها و کمال و دست‌یابی به تمایلات خود است و رزم یکی از راه‌های رسیدن به آن است. هر نوعی ادبی که روایتگر زندگی انسانی باشد که در جست‌وجوی مطلوب‌های ارجمند و ممتاز باشد، می‌تواند از آن بهره بگیرد. رزم و جنگاوری در ادب غنایی، حماسی و تعلیمی حضور دارد اما هربار با اهداف و جلوه و نگاهی خاص و گاهی نیز در کنار بزم و عشق قرار می‌گیرد و با آن پیوند می‌یابد. در حماسه، قدرت و عشق معیاری برای کمال انسانی است و حتی در متون عاشقانهٔ عرفانی اگرچه قدرت جسمی رنگ می‌بازد و نیروی درونی اوج می‌گیرد، باز تأکید بر قدرت ظهور دارد. در متون حماسی جنگ و درگیری موجب شکوه عشق می‌شود و البته عشق هدفی جانبی و فرعی نیست؛ هرچند گویی پاداشی برای قهرمان داستان است که سرسختانه نبرد کرده است، اما قهرمانی که به وصال می‌رسد، با ازدواج و تولید نسل، راه را برای استمرار جنگ‌ها و حماسه‌های دیگر هموار می‌سازد. کم نیستند آثاری که عشق و رزم در کنار یکدیگر پروده می‌شوند و هیچ منافاتی نه تنها با هم ندارند که آسیبی نیز به نوع ادبی وارد نمی‌سازند.

شاید مهم‌ترین تفاوت میان رزم در منظومه‌های حماسی و غنایی هدف آن باشد. رزم در متون ادبی با انگیزه‌های شخصی، جمعی، ملی، دینی و انسانی واقع می‌شود. در منظومه‌های غنایی هدف و انگیزه قهرمان از جنگیدن، هدفی شخصی و رسیدن به معشوق است تا در نهایت بتواند از او کام‌جویی کند. این به معنای ضعف یک اثر نیست و هر بن‌مایه را باید برحسب کلیت اثر و اغراض نوع ادبی درنظرگرفت. پیروزی‌های قهرمان، پیروزی‌های ملی نیست بلکه فردیت در آن پررنگ‌تر است. در داستان ویس و رامین، جنگ میان شاه موبد و قارن(پدر ویس) به این دلیل است که شهرو حاضر نشده است دخترش را به شاه موبد پیر بدهد. جنگ هلیل با قبیله بنی‌اوس در ازهر و مزهر نزاری با انگیزه تصاحب ازهر است. در داستان گل و هرمز، شاه سپاهان که پاسخ منفی از گلرخ شنیده است، به خوزستان لشکر می‌کشد. خون‌ها ریخته می‌شود تا پادشاهی به کام دل خود برسد. تلفیق رزم و بزم و تفاوت‌های عشق میان منظومه‌های حماسی و غنایی را می‌توان براساس دو پرسش مختلف بررسی کرد:

۱-چرا در منظومه‌های حماسی و دیگر انواع ادبی(غیر از متون غنایی) به عشق و داستان‌های عاشقانه پرداخته می‌شود و ویژگی‌های آن شامل چه مواردی است، به‌طوری که آن عشق را متمایز با منظومه‌های غنایی سازد؟

۲-چرا در منظومه‌های غنایی به رزم نیز پرداخته می‌شود و چه ویژگی‌های متمایزی در جنگ‌های مندرج در این منظومه‌ها وجود دارد، به‌گونه‌ای‌که آن را متفاوت از حماسه می‌سازد؟

به‌نظر می‌رسد پرداختن به پرسش دوم راهگشاتر باشد. در حوزهٔ عشق در حماسه تحقیقات زیادی انجام گرفته که اکثر آنها ویژگی‌های عاشقانه‌های مندرج در شاهنامه را به عنوان خصایص عشق حماسی برشمرده‌اند و معمولاً یک منظومه عاشقانه نیز در ذهن خود داشته و تمایزات را گویی براساس آن نشان داده‌اند، حال آنکه وجوه عشق محدود به آن چیزی نیست که در شاهنامه یا یک روایت عاشقانه آمده است. یاسمی عشق در شاهنامه را دارای خصوصیاتی چون دوری از فتور و ضعف و دیوانگی و حقارت، اظهار عشق از سوی زن و قدرت بدنی و رزم‌آزمایی و ایثار او دانسته است(ر.ک: یاسمی، ۱۳۱۳: ۵۲۴-۵۲۸) اسلامی ندوشن نیز با تأکید بر شاهنامه و توجه به عشق در دوره باستانی و دوره‌های پس از آن بیان کرده است: «در دوران باستانی، مانع‌ها از پیش پا برداشته می‌شود و کار به وصال می‌انجامد و در دوره‌های بعد عشق در هجر دراز مدت دوام می‌یابد... عشق در شاهنامه نه در جهت تسلیم و انفعال یا هوس و غریزهٔ تند شهوانی بلکه در جهت ملاحظات مردمی و

پهلوانی است. زنان در شاهنامه قابل احترام‌اند و در منظومه‌های بعد چون نظامی، امیرخسرو، جامی و دیگران در آنها حالتی است که سلامت و فخامت آنان را خدشه‌دار می‌کند»(اسلامی ندوشن،۱۳۹۳: ۱۷) برخی نیز خصوصیات عشق حماسی را مواردی چون کوتاه‌بودن زمان وصال، عشق‌ورزی با انگیزه ازدواج و تولد قهرمان و برتری قهرمان در سه‌گانهٔ معشوق، قهرمان و عشق دانسته‌اند(ر.ک: حسن‌رضایی و همکاران،۱۳۹۵: ۲۹) برخی دیگر نیز عشق حماسی را از منظر نام و ننگ بررسی کرده‌اند. در این حالت کام‌یابی و رسیدن به معشوق یکی از مصداق‌های دست‌یابی به نام تلقی می‌شود و قهرمانی که در این سیر به کام دل نمی‌رسد، شکسته‌نام به‌شمار می‌آید(ر.ک: جعفرپور و همکاران،۱۳۹۳: ٤٨-٦٠) برحسب پرسش دوم باید به دنبال دلایل درج رزم در منظومه‌های غنایی بود و علل و انگیزه‌های آن را برشمرد که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

۲-۲-سیر رزم در منظومه‌های غنایی

صرف نظر از منظومه شادبهر و عین‌الحیات عنصری، که به دلیل باقی‌نماندن اصل داستان نمی‌توان نظری داد، از اولین منظومه‌های غنایی ادب فارسی تا اواخر قرن هشتم در مجموع از ۲۰ منظومه در ۱۸ مورد آن جنگ یکی از بن‌مایه‌های داستان است و تنها در منظومهٔ یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی و عشق‌نامه حسن دهلوی رزم دیده نمی‌شود. افزودن در عهد غزنویان و در دربار سلطان محمود، عنصری سه منظومه عاشقانه یعنی خنگ بت و سرخ بت، وامق و عذرا و عین‌الحیات و شادبهر را سرود. از منظومه وامق و عذرا مجموعاً ٥١٤ بیت به دست آمده است. رزم یکی از بن‌مایه‌های این داستان بوده است. حسن‌لی با مقایسه روایت‌های مختلف این داستان آورده است: «تقریبا در همه روایت‌ها جنگ به عنوان یک پدیده حضور دارد: در روایت طرسوسی، جنگ فلقراط و گرفتاری عذرا؛ در روایت لامعی جنگ وامق و بهمن با قهرمان تورانی، پادشاه بلخ و همچنین جنگ وامق با دیوها و دستیاران‌شان برای رهایی، در روایت قتیلی جنگ پادشاه بغداد و پادشاه طائف، در روایت جوشقانی جنگ قراخان با ملک قدرخان، در روایت صرفی: جنگ پادشاهان یمن و روم و کشته شدن پدر وامق و...»(حسن لی،۱۳۸۱ :٤)

از دو منظومه دیگر عنصری ابیات بسیار کمی باقی مانده است. سرخ بت و خنگ بت نیز به وزن متقارب است و این دو بت، دو بت مشهور در ناحیه بامیان بوده که داستان موضوعی غنایی داشته و «گویند سرخ بت عاشق خنگ بت است»(برهان قاطع، به نقل از دهخدا، ذیل سرخ بت) داستان پایانی غم‌انگیز داشته است و دو دلداده به وصال یکدیگر نرسیده‌اند(اسکندرنامه، ۱۳٤۳: ۲۸۸-۲۸۹؛ فروزانفر، ۱۳۸۰، ۱۰۷؛ عنصری،۱۹٦٦ :۲۲) و از نظر پایان‌بندی شباهتی دارد به داستان‌هایی همچون عروه و عفرا و لیلی و مجنون از سرزمین عرب. دو بیت از آن را رادویانی در ترجمان‌البلاغه آورده و نشان می‌دهد خالی از صحنه‌های رزمی نبوده است: «چنان‌که به داستان خنک‌بت و سرخ‌بت، اندر وصف لشکر، عنصری گوید:

همه نام کینشان به پرخاش مرد — دل جنگ‌جوی و بسیج نبرد
همی توختند و همی تاختند — همی سوختند و همی ساختند

(رادویانی،۱۳٦۲: ۸٦)

از کهن‌ترین منظومه‌های غنایی که امروزه، تقریباً به صورت کامل در دست است، ورقه و گلشاه عیوقی(عیوقی، ۱۳٤۳) است. منظومه عیوقی را می‌توان اولین منظومه‌ای دانست که در آن داستانی از عشاق و عرایس عرب به نظم فارسی در آمده

است. عیوقی قریب به ٤۰ درصد منظومه خود را به جنگ اختصاص داده است. همان گونه است در داستان ویس و رامین که جنگ نمود چشمگیری دارد و انگیزه اصلی آن تصاحب ویس است و رزم میان خواستگاران آنها اتفاق می‌افتد.

از میان منظومه‌های غنایی مورد بررسی، نظامی در خسرو و شیرین کمتر به رزم توجه داشته است. این اثر بعد از ویس و رامین، دومین منظومهٔ مستقل غنایی با منشأیی ایرانی است. حکیم طوس روایت مختصری از این داستان را برگزیده است و محققان به تفاوت‌های آن با روایت گستردهٔ نظامی اشاره کرده‌اند(ر.ک: متینی، ۱۳۷۱: ۵۳۱؛ اقبالی، ۱۳۸۳ :۱۲۹). در عصر نظامی با تغییر جو سیاسی و حکومتی و فرهنگی زمانه و عدم اقبال حاکمیت-به دلیل حکمرانی اقوام بیگانه- جو سیاسی و فرهنگی کشور تغییر کرده بود و داستان‌های حماسی مثل سابق مورد توجه نبود و از سویی بسیاری از حماسه‌های مهم همچون شاهنامه، گرشاسب‌نامه، بهمن‌نامه و کوش‌نامه پیش از نظامی به نظم در آمده بود. از همین منظر، وی رویکرد تازه‌ای برگزید و ضمن توجه به زمینه‌های تاریخی داستان‌های کهن، آنها را از منظر عاشقانه و غنایی بازخوانی کرد و در واقع یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نظامی بازسازی داستان‌های تاریخی با رویکردی عاشقانه و عشق‌محور است. این رویکرد عشق‌محور که در سراسر منظومه دیده می‌شود، نشان‌گر آن است که وی بخشی از تاریخ را از منظر عشق روایت می‌کند و بدیهی است میان آن با روایات تاریخی از این داستان تفاوت‌های زیادی وجود داشته باشد. شخصیت‌های اصلی منظومه یعنی شیرین و خسرو مقهور عشق می‌گردند و سلطنت خود را در پی رسیدن به دلخواه خود رها می‌کنند، گویی عشق زندگی آنها را سامان می‌دهد نه سیاست و حکمرانی، آن‌گونه که در متون تاریخی مشاهده می‌شود. نظامی با مهارت فضا را می‌شناسد و توجهی به جنگ نمی‌کند و مختصر جنگی که وصف می‌کند(میان خسرو و بهرام چوبین) با آنکه نتیجهٔ آن در پیشبرد داستان و دستیابی خسرو به حکومت و ادامهٔ عشق‌ورزی او به شیرین بنیادین است، اما با کم‌توجهی ماهرانهٔ نظامی، در دل عشق ذوب می‌شود. نظامی اشاره می‌کند بخش‌هایی را که فردوسی رها کرده، به نظم آورده است(نظامی،۱۳۱۳ الف: ۳۳) از این نظر، تلاش کرده کمتر از بن‌مایه‌های رزمی بهره گیرد تا فضایی دیگر بر اثر خود حاکم سازد و داستانش تکرار روایت فردوسی نباشد.

نظامی در داستان لیلی و مجنون شیوه‌ای دیگر در پیش گرفته و به رزم توجه زیادی داشته است. برخی محققان صحنه‌هایی چون حمله نوفل به قبیله لیلی را افزوده نظامی می‌دانند(ر.ک: گلپکه، ۱۳٤۷: ٦۱) توصیفات او از جنگ میان نوفل با قبیله لیلی-هرچند شاعر اشاره می‌کند با سپاهی صدنفره بوده- با اغراق‌های هنری همراه است و برای اهالی زبان فارسی که با شاهنامه و متون حماسی آشنا هستند، غریب جلوه نمی‌کند. شاید آشنایی نظامی با شاهنامه که از اشاره او در داستان خسرو و شیرین دانسته می‌شود، جنگ‌هایی از نوع جنگ‌های آن حماسه را پیش‌روی خود مجسم کرده و به جنگ‌هایی کوچک قبیله‌ای تعمیم داده است. البته نظامی در نشان‌دادن صحنه‌های حماسی و رزمی، برخلاف فردوسی که بیشتر تأکید بر توصیف دارد، به تصویرسازی توجه دارد و مایه‌های حماسی را در پشت صحنه‌های جنگی پر زرق‌وبرق و رنگارنگ قرار می‌دهد. نظامی در خسرو و شیرین از درج صحنه‌های رزمی امساک کرده است تا بتواند تا جای ممکن از سیطرهٔ فضای شاهنامه دوری گزیند و تازگی به اثر خود دهد، در لیلی و مجنون که موضوع آن شباهتی به شاهنامه ندارد، از درج توصیفات رزمی در جنگ نوفل با قبیلهٔ لیلی(به منظور رساندن لیلی به مجنون)، خودداری نکرده است(ر.ک: نظامی، ۱۳۱۳ب: ۱۰۹-۱۱٦). در هفت پیکر نظامی گفته از منابع مختلف استفاده کرده و با اشارهٔ ضمنی به فردوسی، بیان داشته که مواردی که وی به نظم نیاورده از تواریخ و آثار مختلف گرد آورده و از آنها رئوس منطومه خود را سامان داده و سعی کرده است در ترکیب آنها، طرح و آرایشی نو ایجاد کند(نظامی، ۱۳۱۵: ۱٦). بر این اساس اگرچه جنگ در منظومه مندرج است، بخش اعظم و اصلی منظومه قصه‌هایی از عشرت‌طلبی بهرام گور را روایت کرده است.

امیرخسرو دهلوی نیز همین شیوه نظامی را درپیش‌گرفته و در آثار تقلیدی او از نظامی، رزم جایگاه تازه و پررنگ‌تری در مقایسه با منظومه‌های نظامی ندارد. اما در منظومه دولرانی و خضرخان که داستانی واقعی و تاریخی را به نظم آورده، جنگ به‌صورت پررنگی منعکس شده است؛ از جمله جنگ الغ‌خان برای تصرف سرزمین کران‌رای، حاکم گجرات و شرح جنگاوری‌های او(امیرخسرو دهلوی، ۱۹۱٦: ۵۰-۵۱). آن‌گونه که گفته شددر منظومه عشق‌نامه حسن دهلوی رزم دیده نمی‌شود. شاعر این منظومه ٦۰٦ بیتی را که اصلی هندی دارد، در یک شب به پایان رسانده و شاید نظر به پای‌بندی به اصل داستان و زمان کوتاهی که صرف سرایش کرده، به درج جنگ توجه نداشته است. منظومه دیگر همای و همایون(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰) منسوب به خواجوست. یکی از موضوعات بحث برانگیز درمورد این منظومه شباهت و یکسانی آن با منظومه سام‌نامه است، به‌گونه‌ای‌که جز برخی تغییرات در اسامی و تغییر شخصیت و حذف و اضافه برخی اجزا -که بیشتر حذف برخی حوادث محیرالعقول است- در موضوع و روایت و شاکلهٔ داستانی هر دو منظومه یکسان‌اند و بیشتر ابیات در هر دو تکرار شده است. خواجو در سام‌نامه تأکید بیشتری بر کنش‌های حماسی و جنگاوری‌های شخصیت اصلی داشته است، آن‌چنان‌که برخی محققان نشان داده‌اند مواردی چون جنگ‌های سام با سپاه چین، جنگ سام با دیوهای مختلف همچون ابرها دیو، ارقم دیو، زرینه بال دیو، طلاج دیو، فرعین دیو و چندین دیو دیگر در سام‌نامه مذکور است و در همای و همایون محذوف(ر.ک: محمدی، ۱۳۸۸: ٦۱-٦۲). به سخن دیگر خواجو این صحنه‌ها را حذف کرده تا جلوهٔ غنایی منظومه پر رنگ‌تر گردد اما باز مملو از صحنه‌های رزمی است؛ از جمله جنگ همای با زند جادو(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۳۲۷)، جنگ همای با فغفور چین و کشتن او(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ٤۲۷)، چهره‌پوشاندن همایون و جنگ با همای برای اینکه دلاوری عاشق را بیازماید(همان: ۳۸۷). در منظومه‌های ازهر و مزهر نزاری(جنگ طولانی هلیل با قبیله بنی‌اوس برای تصاحب ازهر و نیز جنگ مزهر با کمک پادشاه یمن با هلیل و سرانجام کشتن او که خود شامل جنگ‌های فرعی فراوانی است(نزاری قهستانی،۱۳۹٤: ۱۲۸-۵۰٤)، گل و نوروز و جلال طبیب(جنگ گل با شیر بیشه و کشتن آن هنگام بازگشت از چین(طبیب،۲۰۰۱ : ۵۱-۵۲) و جنگ شاه عدن با شاه یمن به دلیل خصومت دیرینهٔ خود(همان: ۵۸))، جمشید و خورشید(جنگ جمشید با دیو(ساوجی، ۱۳٤۸: ٤۵) و اژدها و کشتن آنها(همان: ٤۳) و فراق‌نامه ساوجی(جنگ بیرام با فرماندهٔ شورشی گیلان(ساوجی،۱۳۷۱: ٦۲۰)) و مهر و مشتری عصار تبریزی(جنگ مشتری با آدم‌خواران (عصارتبریزی، ۱۳۷۵: ۱۵۷)، جنگ مهر با جماعت دزدان(همان: ۱۷۷)، جنگ مهر با شیر بیشه و کشتن آن(همان:۱۷٦) جنگ مهر با ببر و کشتن آن(همان:۲۲۳) و جنگ مهر با قراخان(همان:۲۳۷)) نیز رزم به شکل‌های گوناگون و با انگیزه‌های مختلف مندرج است و نشان می‌دهد تلفیق رزم و بزم از خصوصیات داستان‌های غنایی ادب فارسی است. بن‌مایهٔ رزم در این آثار در ادامه، بیشتر مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

۳-۲-دلایل درج رزم در متون غنایی

جنگ و جنگاوری از بن‌مایه‌های اصلی عاشقانه‌های فارسی است و برحسب آثار مورد بررسی، کمتر شاعری است که در پرداخت داستان خود، از این بن‌مایه مهم بهره نبرده باشد. این موضوع نه تنها در منظومه‌های روایی که در غزلیات و قصاید و قالب‌های دیگر و اشعار غیر روایی نیز معشوق در بسیاری موارد در جلوه یک جنگاور و نظامی ظهور می‌یابد و شاعر مجموعه‌ای از واژگان حماسی و جنگی را در رفتار و توصیف جسمانی او به کار می‌گیرد. منظومه‌های فارسی را می‌توان از نظر نقش شاعر در روایت پردازی در سه دسته جای داد: روایت‌های از پیش موجود، روایت‌های خودساخته و روایت‌هایی که شاعر در آن دخل و تصرف کرده و بخش‌هایی را بر آن افزوده است. بیشتر عاشقانه‌های فارسی روایتی از قبل موجود بوده و شاعر خالق داستان نیست. محدود داستان‌هایی مثل جمشید و خورشید سلمان ساوجی و گل و نوروز جلال طبیب که آن‌گونه

که در ادامه خواهد آمد احتمالاً ساخته شاعر باشند، در بقیه منظومه‌ها شاعر داستان را به نظم آورده و اهمیت وی در آرایش و پرداخت هنرمندانهٔ آن و افزودن شاخ‌وبرگ‌ها و بن‌مایه‌هایی بر آن بوده است. در هر سه نوع منظومه‌ها، رزم دیده می‌شود و این نشان‌گر هم‌خانگی رزم و ادب غنایی است. کاربرد رزم در این منظومه‌ها دلایل مختلفی دارد اما ذکر این نکته ضروری است که درج جنگ در یک اثر می‌تواند کارکردهای مختلفی داشته باشد و هم‌زمان در یک اثر با چند کارکرد استفاده شود. مهم‌ترین این کارکردها شامل موارد زیر است:

۱-۳-۲-تقلید و تأثیر از شاهنامه و تحدی و رقابت با فردوسی

شاهنامه فردوسی نه تنها موجب شکل گیری جریان حماسه سرایی شده که انواع دیگر ادبی نیز متاثر از آن است. منظومه سرایان عاشقانه به طرق مختلف از اثر فردوسی بهره گرفته‌اند و رزم یکی از بن‌مایه‌هایی است که گاه دلیل آن تقلید از شاهنامه و قراردادن اثر خود در فضای آن بوده است. عاشقانه‌های ایرانی با حماسه عجین شده و بیشتر رنگ و بوی حماسی دارند و محمل ظهور آنها منظومه‌های حماسی است و مشهورترین آنها مثل بیژن و منیژه، زال و رودابه و امثالهم تا پیش از ظهور شاعرانی چون نظامی در حماسه‌ها انعکاس یافته بودند و شاعران جداگانه و به‌صورت مستقل به آن نمی‌پرداختند. در شاهنامه رزم و بزم با هم حضور دارند و شاعران پس از فردوسی، گویی توجه به عشق ورزی بدون رزم را ناقص می‌دیده‌اند. از جمله در داستان اصلی ورقه و گلشاه که عیوقی آن را همچون شاهنامه در بحر متقارب سروده و اثر را از نظر موسیقایی نیز بدان نزدیک ساخته است.

منشاء داستان ورقه و گلشاه داستان معروف عروه و عفراست که خالق اصل داستان در ادبیات عرب مشخص نیست اما در کتبی چون الاغانی، فوات الوفیات و الوافی بالوفیات آمده است(ر.ک عیوقی،۱۳۴۳ : ده). عیوقی اشاره کرده از منابع عرب استفاده کرده و پیش از او کسی این داستان را به پارسی نسروده است(همان:۵). مطابقت این داستان با داستان عروه و عفرا، نشان می‌دهد مقصود شاعر این داستان عرب بوده است. بنابراین تفاوت‌هایی که در داستان عیوقی و عروه و عفرا دیده می‌شود، به دست عیوقی انجام گرفته است.

در اصل داستان جنگی واقع نمی‌شود اما عیوقی برای نزدیک ساختن داستان به حال و هوای داستان‌های عاشقانه ایرانی، گسترش و طول و تفصیل داستان و چه بسا متأثر از شاهنامه و با هدف معارضه با آن، رزم و بزم را به هم آمیخته و صحنه‌های رزمی را هرجا توانسته بدان افزوده و جنگ‌هایی ترتیب داده است. علاوه بر مشابهت وزن، وجود شباهت‌هایی میان این دو اثر از منظر توصیفات بخصوص جنگ‌های تن به تن قهرمانان و بیش از آن، تضمین برخی مصراع‌ها نشان می‌دهد که عیوقی شاهنامه را پیش چشم خود داشته یا ابیات آن در ذهنش نقش بسته و از آن تأثیر پذیرفته است:

زمین شد ز خون لعل چون سندروس هـوا گشت از گرد چون آبنوس
(عیوقی،۱۳۴۳ :۱۹)

بر آمد یکی ابر چون سندروس زمین گشت از گرد چـون آبنوس
(فردوسی،۱۹۶۲، ج۴: ۱۲۵)

تو گفتی کـه آتش برافـروختند مر آن گل‌رخان را در او سوختند
(عیوقی،۱۳۴۳ :۳۳)

تـو گفتی که آتش برافروختند جهان را به خنجـر همی سوختند

(فردوسی،۱۹٦۲،ج٤ :۲۹۵)

شیوهٔ دیگر که نشان از تأثیرپذیری شاعران منظومه‌های غنایی از شاهنامه دارد، کاربرد بن‌مایه‌های آشنا و مشهور شاهنامه است. در منظومه جمشید و خورشید ساوجی، طرح داستان برگرفته از داستان‌های مختلفی به‌خصوص عناصری از شاهنامه فردوسی است. سه تار مویی که پری به جمشید می‌دهد، یادآور پر سیمرغ و زال است و ازدواج جمشید با خورشید و جنگ با دشمن پادشاه روم نیز مخاطب را به یاد داستان گشتاسب و کتایون می‌اندازد.

یکی از انواع جنگ در منظومه‌های غنایی، این‌گونه است که ابتدا دو جنگاور همدیگر را نمی‌شناسند اما در طول رزم، با شناخت یکدیگر، داستان به پایانی خوش می‌انجامد؛ از جمله جنگ گل و نوروز در منظومه جلال طبیب و هما و همایون منسوب به خواجو. آشکار است که این شیوه، تغییر جنگ رستم و سهراب در شاهنامه و متاثر از آن است. باز از این نوع است جنگ خسرو با غول و اسیر شدن در دست او در منظومه گل و هرمز منسوب به عطار، بهره گیری از عناصر اسطوره‌ای شاهنامه فردوسی است و نیز در همین داستان قیصر وقتی نژاد آباء و اجدادی خود را هنگام لشکرکشی هرمز روی بازوی او می‌بیند، پی می‌برد فرزند اوست که این نیز یادآور بازوبند سهراب است.

برخی هدف عنصری را از سرایش منظومه‌های خود، نوعی تحدی با فردوسی می‌دانند(ذوالفقاری،۱۳۹۲: ۸۹٤). وزن منظومه وامق و عذرا نیز همانند شاهنامه در بحر متقارب است. عنصری در این تحدی به موفقیت دست نیافته است. خانلری با مقایسه این اثر و شاهنامه فردوسی، در مورد از میان‌رفتن منظومه عنصری دلایلی ذکر می‌کند: «موضوع شاهنامه برای ایرانیان آشنا و مأنوس بود و شاید بیشتر مردم این کشور در آن روزگار از داستان‌های آن کم‌وبیش آگاهی داشتند؛ موضوع داستان وامق و عذرا سرگذشت دو دلدادهٔ یونانی بود که در آن زمان، خاصه در مشرق و شمال شرق ایران، با ایرانیان چندان رابطه‌ای نداشتند. نام پهلوانان و اشخاص شاهنامه برای همهٔ ایرانیان آشنا بود اما نام پهلوانان و اشخاص داستانی وامق و عذرا چنان غریب و نامأنوس بود که ذهن فارسی زبانان از شنیدن و خواندن آنها می‌رمید. داستان‌های شاهنامه احساسات و عواطف ملی را برمی‌انگیخت. اما نشیب و فرازهای اشخاص داستانی وامق و عذرا چنین تأثیری در او نداشت و نسبت به آنها بی‌اعتنا بود»(خانلری، ۱۳٦۹: ۲۳۰-۲۳۱).

۲-۳-۲-پیوند عشق و تبار

یکی از ویژگی‌های مشترک منظومه‌های عاشقانه به‌خصوص با اصل و منشاء ایرانی، جایگاه و مقام و منزلت بالا و اشرافی طرفین عشق، بویژه عاشق است. عشق و ماجرای عاشقی مربوط به طبقه فرودست جامعه نیست؛ گویی آنها تنها حق دارند خود را از شنیدن عاشقانه‌های شاهزادگان سرگرم دارند و در این منظومه‌ها مخاطب کمتر با شخصیتی مثل فرهاد مواجه می‌شود که شاه یا شاهزاده نیست. این امر بیش از هرچیز به‌دلیل پیوند حماسه و تاریخ و داستان‌های غنایی است. اصل بسیاری از منظومه‌های عاشقانه برخاسته از زندگی و خوش‌گذرانی‌های پادشاهان است و عشقی که توأم با فقر باشد، در داستان‌هایی با اصل ایرانی دیده نمی‌شود. پیوند عشق به طبقه دربار و حکومت از این منظر که هیچ حکومتی بدون دشمن نیست، جنگ را جزیی از داستان قرار می‌دهد. از همین‌روی در برخی داستان‌های عاشقانه، جنگ جزیی از روایت تاریخی است و موازی با جنبهٔ عاشقانه داستان یا زمینهٔ شکل‌گیری عشق یا موضوعی فرعی است، اما گاه جنگ در گرمای عشق محو می‌شود. منظومهٔ دولرانی و خضرخان از امیرخسرو داستانی عاشقانه و تاریخی و واقعی را روایت می‌کند. جنگ در آن جزیی از پیرنگ داستان است و موجب می‌شود کنولادی و دختر او(دیول) به‌عنوان غنایم جنگی به دربار علاءالدین محمد وارد شوند و زمینهٔ عشق

میان خضرخان و دیول ایجاد شود. بااین‌حال، پرداختن به جنگ در این منظومه بسیار مختصر است و در برابر حوادث دیگر داستان و فراز و فرودهای آن پر رنگ نیست(ر.ک: دهلوی، ۱۹۱۶: ٤٦).

در منظومه فراق‌نامه سلمان ساوجی که روایتگر عشق‌ورزی سلطان اویس با بیرامشاه است، نظر به واقعیت تاریخی آن، جنگ بخشی از داستان قرار گرفته که طی آن بیرامشاه به جنگ یکی از فرماندهان شورشی گیلان می‌رود و فتنه او را فرومی‌نشاند.(ر.ک: ساوجی، ۱۳۷۱: ٦۲۳) هفت پیکر نظامی نیز آمیزه‌ای از افسانه و تاریخ است. این اثر به دو بخش تقسیم می‌شود. بخشی از آن تأکید بر جنبه‌های تاریخی زندگی بهرام گور، از تولد تا مرگ اوست که در ابتدا و انتهای منظومه واقع است و کمابیش مطابق با منابع تاریخی همچون تاریخ طبری و بلعمی و مجمل‌التواریخ است(از جمله ر.ک: مجمل‌التواریخ و القصص،۱۳۱۸: ۷۰). نگاهی به قالب‌هایی چون قصیده و غزل در قبل و بعد از نظامی نیز نشان می‌دهد شاعران نیز از دیدگاه عاشقانه به زندگی بهرام کمتر توجه کرده‌اند(فرخی سیستانی،۱۳۱۱ :۲۲٤-۲۲۵؛ ناصرخسرو،۱۳۰۷ :۲۵۸؛ ساوجی،۱۳۷۱ :٦۱٤؛ سعدی،۱۳۸۵ :٤۳۲) و همچنان تیراندازی و مهارت او در شکار مورد توجه بوده است. بخش دیگر که تأکید بر درون‌مایه‌های غنایی و اسطوره‌ای دارد و در آن سیر بهرام گور در هفت‌گنبد و عشق‌بازی او با دخترانی از هفت اقلیم و شنیدن افسانه‌هایی از آنها وصف شده، در میانهٔ منظومه جای گرفته است که این بخش مطابق با روایات تاریخی نیست و گویا شاعر از منابع شفاهی یا آثاری استفاده کرده که امروزه برجای نیست یا خود آن را ساخته و بر داستان افزوده است. درج جنگ بهرام با خاقان چین نیز که در متون تاریخی نیز آمده، نظر به پادشاهی و حکمرانی بهرام است و از این طریق رزم و بزم در کنار یکدیگر در زندگی یک شاه قرارگرفته است. جنگ در منظومه‌های دیگر از آنجا که نمی‌توان واقعیتی تاریخی برای آن در نظر گرفت در این کارکرد جای نمی‌گیرند اما بدون درنظرگرفتن واقعیت تاریخی، از آنجا که در بیشتر موارد عاشق در مقام شاه یا شاهزاده قراردارند، این قدرت و امکانات را در اختیار دارند که برای تصاحب همسر خود به زور و لشکرکشی روی آورند. جنگ میان شاه موبد و سپاهیان قارن(پدر ویس)(گرگانی،۱۳٤۹ :٦٦)، جنگ هلیل با قبیله بنی‌اوس در منظومه ازهر و مزهر(نزاری قهستانی،۱۳۹٤: ۱۲۸-۵۰٤) لشکرکشی شاه سپاهان به خوزستان در منظومه خسرونامه(عطار[؟]، ۲۵۳۵: ۲۷۲)از این دست به‌شمارمی‌رود.

۳-۲-۲-گسترش داستان و افزودن فراز و فرود

در برخی از منظومه‌های روایی عاشقانه هدف از درج صحنه‌های رزمی افزودن فراز و فرود و بسط و گسترش داستان است. عیوقی منظومهٔ ورقه و گلشاه را مملو از صحنه‌های رزمی ساخته است. در این منظومه ۲۱۰۰ بیتی تقریباً ۸۵۰ بیت را به توصیف جنگ اختصاص داده؛ یعنی ٤۰ درصد از آن با رزم افزوده شده است. این داستان بدون جنگ نیز کامل است اما کوتاه و بدون فراز و فرودهای داستان‌های رزمی. در این نوع کارکرد، جنگ عنصری جانبی و فرعی است و در شاکله اثر و پیش‌برد پیرنگ نقش پررنگی ندارد. لحظه‌ای داستان را در برمی‌گیرد و پس از آن محو می‌شود. در داستان لیلی و مجنون نظامی نیز جنگ جایگاه بنیادینی در سیر داستان ندارد و افزوده‌ای است تا داستان را مهیج سازد. نوفل که عهد می‌کند لیلی را ولو به جنگ به مجنون برساند، با خیل لشکریان خود دوبار به جنگ قبیله لیلی می‌رود. بار نخست که می‌بیند در حال شکست خوردن است، به صلح روی می‌آورد و بار دوم با شنیدن دلایل و خواهش‌های پدر لیلی، از تصمیم خود منصرف می‌شود. رزم در این داستان با ورود نوفل به روایت اضافه می‌شود اما نوفل شخصیتی موقتی است و به ناگهان از سیر داستان حذف می‌شود گویی رسالت او اضافه کردن بن مایه رزمی به داستان به منظور ایجاد هیجان و فراز و فرود داستانی بوده است. نظامی در وصف صحنه‌های جنگ بسیار می‌کوشد و جنگ قبیله‌ای را همانند جنگ‌های پرشکوه روایت می‌کند:

سالار قبیله با سپاهی بر شد به سر نظاره‌گاهی
صحرا همه نیزه دید و خنجر وآفاق گرفته موج لشگر
از نعرهٔ کوس و نالهٔ نای دل در تن مرده می‌شد از جای
از خون روان که ریگ می‌شست از ریگ روان عقیق می‌رست
دل مانده شد از جگر دریدن شمشیر خجل ز سر بریدن
(نظامی،۱۳۱۳ب:۱۱۰)

همین حضور موقتی و البته کم‌رنگ‌تر در داستان مجنون و لیلی امیرخسرو نیز وجود دارد و جنگ در یک مرحله حادث می‌شود اما هم‌چنان تأثیری در روند کلی داستان و رفع ناکامی مجنون ندارد(ر.ک: دهلوی، ١٩٦٤: ١١٤)در داستان گل و هرمز یا خسرونامهٔ منسوب به عطار لشکرکشی‌ها و مبارزه با رهزنان هربار مسیر قصه را به سمت و سویی دیگر می‌برد و وصال آنها را به تأخیر می‌اندازد و بدون جنگ، داستان نمی‌توانست به طول و تفصیل و فراز و فرود کنونی آن برسد(ر.ک: عطار[؟]، ۲۵۳۵: ۲۰۰، و ۲۷۱ و ۱۳۰). در داستان گل و نوروز جلال طبیب، هنگامی که گل به همراه جوهر در حال رفتن به سمت عدن است، به بیشه‌ای وارد می‌شوند و شیری غران به آنها حمله می‌کند و گل آن را با کمان می‌کشد(ر.ک: طبیب، ۲۰۰۱: ۵۱-۵۲). این کنش جایگاهی فرعی دارد و نقشی در سیر داستان ندارد.

به نظرمی‌رسد گاهی این جنگ‌ها نظر به پسند خاطر مخاطب و عامه به داستان افزوده شده است. گاه شاعر به‌صورت گسترده‌ای از عناصر رایج و معروف داستان‌های دیگر استفاده می‌کند تا برگیرایی داستان بیفزاید و میان اثر خود با آثار مشهور پیشین ارتباط بینامتنی ایجاد کند. معمولاً شاعر در منظومه‌های خودساخته که ماخذ شفاهی یا مکتوب داستان خود را ذکر نکرده، بسیاری از عناصر داستان‌های پیشین را اخذ می‌کند. سلمان ساوجی در منظومه جمشید و خورشید اشاره کرده روزی سلطان اویس جلایر، دومین پادشاه از دودمان جلایریان که او را میلی به منظومه‌های عاشقانه بوده، از او تقاضا می‌کند که داستانی عاشقانه را به نظم آورد، زیرا لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و ویس و رامین و به طور کلی منظومه‌های عاشقانه موجود، از نگاه او کهن شده است(ساوجی، ١٣٤٨: ١١-١٢) سلمان برای ساخت داستانی تازه و پرهیز از تکرار در این منظومه تلاش‌هایی کرده که بیشتر استفاده و بهره‌گیری از مولفه‌هایی از آثار مختلف است و تلفیق آنهاست.

سلمان کوشیده که منظومه او نه تنها چیزی از داستان‌های پیشین کم نداشته باشد که گلچینی از مجموعه عناصر مشهور چندین داستان را در دل خود جای دهد. درج قوالب مختلف شعری مثل غزل، قطعه و فرد در مثنوی یکی از این موارد است(ر.ک ساوجی، ١٣٤٨: ٧، ٨، ٦٩، ٦٥) . طرح داستان برگرفته از داستان‌های مختلفی به‌خصوص عناصری از شاهنامه فردوسی است. مصائبی که جمشید در راه روم متحمل می‌شود، حال‌وهوای هفت‌خوان دارد(ر.ک: همان: ٣٤-٤٦) خنیاگرانی که با آواز خود پیغام‌هایی را از زبان جمشید و خورشید بیان می‌کنند مشابه باربرد و نکیسا در انتقال سخن عاشق و معشوق در منظومه خسرو و شیرین است(همان: ٦٩-٨٦). الفت گرفتن جمشید با وحوش یادآور داستان لیلی و مجنون است(ر.ک: همان: ٤٩). علاوه بر آن بن‌مایه‌هایی از ادبیات عامه همچون جن و پری و در عالم خواب عاشق شدن نیز در منظومه مندرج است(همان: ۱۷ و ۱۱۸) و به طور کلی، سلمان برای تاثیرگذاری و گیرایی اثر خود دنبال پاره‌حوادث و رویدادهای جذاب داستانی بوده و از هر بوستانی، شاخه گلی چیده است و تا جای ممکن میان آنها پیوند و ارتباط ایجاد کرده تا مجموعه‌ای از عناصر جذاب و سنتی را پیش‌روی مخاطب قرار دهد. بن‌مایهٔ جنگی نیز به قیاس از داستان‌های پیشین در لابه‌لای اثر افزوده است. دیوکشی جمشید(همان: ٤٥)، جنگ با شیر غران(همان: ٤٣)، اژدها(همان:٤٣) و جنگیدن با سپاه شام و غلبه بر او(همان:

۱۵۷) نیز از این مقوله است. در منظومه گل و نوروز جلال طبیب نیز که شاعر آن را ساختهٔ خود معرفی کرده(ر.ک: جلال طبیب،۲۰۰۱ : ٦٦)همین رویکرد دیده می‌شود. غزل‌گفتن و نغمه‌خوانی بلبل از زبان نوروز(همان: ۲۸) و زهره از زبان گل(همان:۳۰) و جایگاه سوسن و بلبل و نقش آنها در پیغام‌رسانی‌ها یادآور خسرو و شیرین نظامی و شخصیت‌های آن است. با آنکه منظومه کوتاهی است باز به جنگ توجه زیادی داشته است. کشته‌شدن شیر به دست گل(همان: ۵۱)، جنگ رفیع و بدیع(همان: ٦۰)، جنگ شاه عدن و شاه یمن(همان:۵۷) و مبارزه گل و نوروز(همان:٦۳) بخش رزمی این منظومه محسوب می‌شود.

شاعر مجموعه‌ای از بن‌مایه‌های آشنا و از پیش موجود در ذهن دارد و هنگامی که روایت داستان، موقعیتی برای درج آنها در اختیار او قرار دهد، آنها را به کار می‌گیرد. سفر قهرمان از جمله این بسترها برای افزودن این بن‌مایه‌ها بخصوص بن‌مایه جنگ است. در داستان مهر و مشتری عصار تبریزی، شاه تصمیم می‌گیرد برای قطع عشق ورزی میان این دو قهرمان، مشتری را به سفر بفرستد. مشتری در این مسیر حوادث مراحل مختلفی طی و حوادث گوناگونی تجربه می‌کند. از جمله جنگ با راهزنان و نیز با آدم‌خواران(عصار تبریزی، ۱۳۷۵: ۱۵۷) . هنگامی که مهر نیز در طلب او می‌رود، باز بستری برای کاربرد چنین بن‌مایه‌هایی فراهم می‌شود و وی نیز با جماعت دزدان می‌جنگد(همان: ۱۷۷) و در راه شیر و ببری را می‌کشد(همان: ۱۷٦). هرچند این عناصر، فرعی به نظر می‌رسند، نقش موثری در شخصیت‌پردازی قهرمان دارند، زیرا آوازه پهلوانی عاشق را فراگیر می‌سازد و جایگاه و شایستگی او را برای ازدواج ثابت می‌کند. آن‌چنان‌که آوازه مهر پس از کشتن ببر در عالم سمر می‌گردد:

که چون ثعبان پیل‌انداز صفدر — پلنگ شیرکش ببر دلاور
در آن صحرا شکاری آن‌چنان کرد — به زور و زهره کاری آن‌چنان کرد
به عالم کارهای او سمر گشت — براین تاریخ چون یک ماه بگذشت...
(عصار،۱۳۷۵ : ۲۳۵)

٤-۲-۲-شکوهمندساختن عشق

باید توجه داشت جنگ بستری برای شکوه‌مند ساختن عشق است. در این حالت عاشق یا گاهی معشوق، خود در مسیر وصال به جنگ با دیگران می‌پردازند؛ مسیری که جز با جنگ و توانایی جسمانی طی‌شدنی نیست. عشق شکوهمند عشقی پر از دشواری‌هاست و جنگ و از میان‌بردن موانع از طریق آن، راهی است برای نشان‌دادن عشق باشکوهی که دیریاب است و وصال یار را تحمل مشقت حاصل می‌سازد. از کوشش‌های اولیه داستان‌سرایان برای عظمت‌بخشیدن به عشق، افزودن مایه‌های رزمی به داستان است. گاه این رزم مانعی بیرونی است که بر آنها تحمیل می‌شود و گاه خود برای رسیدن و وصال مجبورند به جنگ بپردازند. داشتن قدرت و توانایی جسمانی که با جنگیدن نمود می‌یابد، از خصایص برخی از زوج‌های عاشقانه است. در داستان ورقه و گلشاه، هر دو جنگاورند و موانع را با استمداد از نیروی جسمانی خود از میان برمی‌دارند. گلشاه همچون ورقه جنگاور است، لباس رزم بر تن می‌پوشد و به نجات ورقه به میدان می‌شتابد، این جنگاوری‌ها و صحنه‌های رزمی در اختیار موضوع عاشقانه داستان واقع شده و بیشتر آنها انگیزه‌های شخصی داشته و بویی از ملی‌گرایی نگرفته و در حد جنگ‌های سطحی بدون انگیزه‌های عمیق میهنی مانده است.

در این داستان‌ها، معمولا عشق سه ضلعی حادث می‌شود و جنگ نیز میان قهرمان اصلی با رقیب است و در این حالت بر موقعیت رقیب حسرت نمی‌خورد و خود را در غم فرو نمی‌برد، بلکه بر او می‌تازد و از میان برمی‌دارد. در منظومه گل و هرمز منسوب به عطار(عطار[؟]، ۲۵۳۵)، جنگ‌هایی که خسرو در راه رسیدن به گلرخ انجام می‌دهد از همین مقوله است تا نشان دهد رسیدن به وصال نیاز به سلحشوری و قدرت جسمانی و توانایی جنگ و غلبه بر دشمنان-که در واقع رقیب عشقی

اوست- دارد(ر.ک: همان: ۳۵۲ و ۱۳٤). در این مسیر معشوق نیز عنصری خنثی نیست و در جنگ‌ها شرکت می‌جوید. در داستان ازهر و مزهر(نزاری قهستانی، ۱۳۹٤)، هنگامی که هلیل، رئیس قبیله بنی‌غسان ازهر را با لشکرکشی می‌رباید، و مزهر برای نجات او به قبیله او حمله می‌کند، از کنیزان می‌گریزد و در جنگ شرکت می‌کند(ر.ک: نزاری قهستانی، ۱۳۹٤: ٤٥٤) و سرانجام نیز این جنگ‌ها نتیجه داده، با از میان رفتن ضلع سوم، جنگ نیز به پایان می‌رسد. گاه حتی اگر مانع رسیدن عاشق و معشوق، خانواده معشوق باشد و جنگی صورتی بگیرد، این مانع از طریق کشته‌شدن آنها رفع می‌گردد. در داستان همای و همایون(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰) وقتی این دو از قصر فغفور(پدر همایون) می‌گریزند، فغفور با سپاهی به تعقیب آنها می‌رود و همای نیز با لشکر خود با او می‌جنگد که سرانجام فغفور کشته می‌شود(ر.ک: همان، ۱۳۷۰: ٤۲۷). پس از آن با همای ازدواج می‌کند(ر.ک: همان: ٤٤۲)

اثبات دلاوری در این نوع رزم‌ها دلیلی برای وقوع حوادث بعدی و پیش‌بردن بخشی از مسیر وصال است. در داستان همای و همایون، وقتی همای به همراه کاروان‌سالار به دربار فغفور می‌رود و به دلیل جنگاوری‌های خود در نجات پری‌زاد از دست زند جادو، مورد توجه فغفور واقع می‌شود(ر.ک: همان: ۳۳٤). نظر به همین دلاوری و تمجیدها و توصیفاتی که پری‌زاد از جنگاوری همای نزد همایون می‌کند، دل همایون به همای متمایل می‌شود(ر.ک: همان: ۳۳٦). در داستان مهر و مشتری(عصار تبریزی، ۱۳۷۵) نیز هنگامی که شاه قراخان به خواستگاری و تصاحب ناهید، دختر شاه کیوان می‌آید و جواب منفی می‌شنود، به سرزمین آنها لشکرکشی می‌کند(ر.ک: همان: ۲۳٦) مهر نیز با سپاهی به جنگ آنها می‌شتابد و بر آنها غلبه می‌کند(ر.ک: همان: ۲۳۷). این دلاوری مهر موجب می‌شود شاه کیوان وزیر خود را نزد مهر بفرستد تا او را بر خواستگاری‌کردن از ناهید ترغیب کند(ر.ک: همان: ۲٤٤).

۵-۲-۲-آزمون جنگاوری

گاهی رسیدن به وصال و دستیابی به معشوق نیازمند اثبات لیاقت و شایستگی عاشق است و معمولاً پدر معشوق آزمون‌هایی برای عاشق درنظر می‌گیرد و موافقت خود را مشروط به سربلندی عاشق از گذراندن آنها قرار می‌دهد. این آزمون متنوع است و جنگ و رزم یکی از آنهاست. دلاوری و پهلوانی عاشق در جایگاه یک فضیلت و ویژگی مثبت و مطلوب در نظر معشوق و خانواده اوست که باید عاشق آن را به اثبات برساند. این نوع کارکرد را می‌توان برخاسته از آیین تشرف(مناسک گذار) دانست که طی آن «گذار و عبور از یک مرحله به مرحله دیگر با یک‌سری آزمون‌های ورودی سخت همراه است و در تجربیات فرهنگی و اجتماعی و سرنوشت بیولوژیکی فرد تاثیر دارد»(الیاده، ۱۳٦۸: ۱۲۱) پیروزی در جنگ و کشتن موجودات منفی و آزاررسان چون اژدها و ببر و پلنگ آزمونی برای سنجش قهرمان و مشرف‌شدن او به مقام همسری است. در داستان گل و نوروز(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰) نیز قیصر روم در مرحله شرط ازدواج با دختر خود را کشتن اژدها می‌داند(ر.ک: همان: ٦۱۱) سپس نبرد با شبلی(یکی از غلامان قیصر)(ر.ک: همان: ٦۲۱) و در ادامه غلبه بر سپاه فرخ‌روز نیز بر آن می‌افزاید(ر.ک: همان: ٦٤٥). البته در این مواقع، هدف پدر دختر تنها آزمایش توانایی داماد نیست بلکه از توانایی داماد و انگیزه او برای از بین‌بردن دشمنان خود نیز بهره می‌گیرد. در داستان جمشید و خورشید(ساوجی، ۱۳٤۸)، وقتی شادیشاه، پسر پادشاه شام دختر قیصر روم را خواستگاری می‌کند، قیصر از او سه درخواست می‌کند: نیمی از ملک را به او دهد، به افرنج لشکرکشی کند و پادشاه آن را به باج‌دهی وادار سازد و خود به شام بازنگردد(ر.ک: همان: ۱۳٤). گاهی معشوق نیز در پی آزمون دلاوری عاشق است. در داستان همای و همایون(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰)، وقتی همای عاشق خود را در کنار بیشه‌ای می‌یابد و بی‌آنکه چهرهٔ خود را نمایان سازد با او به مناظره می‌پردازد؛ سپس برای اینکه دلاوری عاشق را بیازماید با وی می‌جنگد که سرانجام همای او را باز

می‌شناسد(ر.ک: همان: ۳۸۷). از این نظر، آزمون جنگاوری یکی از کارکردهای بن‌مایهٔ رزم است که در آثار مذکور در این بخش، از آن استفاده شده است.

۳-نتیجه

جنگ تنها مختص به ادبیات حماسی نیست و بررسی منظومه‌های عاشقانه نشان می‌دهد از بن‌مایه‌های اصلی و پرکاربرد در این داستان‌هاست و نشان‌گر آن است که راه عشق، جنگ را نیز به دنبال دارد. از بیست منظومه مورد بررسی، در هجده منظومه از این بن‌مایه استفاده شده است. این جنگ‌ها گاهی عنصری تزئینی و قابل حذف و گاه نیز بنیادی و جزیی از پیرنگ داستان است. درج این بن‌مایه با انگیزه‌ها و دلایل مختلفی همچون تأثیر از شاهنامه و تقلید از آن، پیوند عشق و دربار در ادبیات سنتی با توجه به اینکه رزم بخشی از تاریخ حکومت‌هاست، نشان‌دادن اهمیت شکوهمندی عشق و دشواری دستیابی به معشوق و آزمون‌های اثبات شایستگی عاشق درج شده است. در آثار مورد بررسی، بیش از همه رزم در منظومهٔ ورقه و گلشاه عیوقی دیده می‌شود که به دلیل اثرپذیری از شاهنامه فردوسی و افزودن فراز و فرود به روایت بوده است. در مقابل، در منظومهٔ یوسف و زلیخای منسوب به فردوسی و عشق‌نامهٔ حسن دهلوی رزم دیده نمی‌شود. بدیهی است در منظومهٔ نخست نظر به داستان مشهور و قرآنی‌بودن آن و تأکید شاعر بر بیان حقیقت، از دخل و تصرف و افزودن موضوعاتی چون رزم پرهیز شده و با آن سنخیتی نداشته است. در منظومهٔ دیگر نیز به‌نظر می‌رسد نظر به موضوع داستان و کوتاهی آن و مدت زمان کوتاه سرایش آن که شاعر در یک شب به اتمام رسانده موقعیتی برای درج رزم وجود نداشته است. به جز این دو منظومه، نظامی در خسرو و شیرین، کمترین بهره را از این بن‌مایه برده تا تاریخ را متفاوت با شیوهٔ فردوسی، از منظر عشق روایت کند و امیرخسرو نیز به تقلید از نظامی، همین شیوه را در شیرین و خسرو به‌کار برده است. درج این بن‌مایه نظر به افزودن گیرایی و هیجان و فراز و فرود داستانی و فراهم‌آوردن بستری برای هنرنمایی شاعر، موجب رواج و شهرت بیشتر اثر و مقبولیت آن نزد مخاطبان شده است. با آنکه رزم در متون غنایی و حماسی وجود دارد، انگیزه‌های شخصی رزم، از مهم‌ترین خصوصیات کاربرد این بن‌مایه در متون غنایی است که برحسب آن عشق عامل وقوع جنگ قرار گرفته است.

٤-منابع

اسلامی ندوشن، محمدعلی، (۱۳۹۳)، "تفاوت عشق در شاهنامه و سایر منظومه‌های فارسی"، روزنامه اطلاعات، دوشنبه۱۷ آذر.

اقبالی، ابراهیم،(۱۳۸۳)،" مقایسهٔ داستان خسرو و شیرین فردوسی با نظامی"، *نشریه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۳، صص۱۲۵-۱۳٦.

بی نام(۱۳۱۸)، *مجمل التواریخ و القصص*، تصحیح ملک‌الشعرای بهار، تهران: خاور.

بی‌نام،(۱۳٤۳)، *اسکندرنامه، روایت فارسی کالیستنس دروغی*، تصحیح ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

جعفرپور، میلاد، کهدویی، محمدکاظم و نجاریان، محمدرضا، (۱۳۹۳)، تحلیل ژرف‌ساخت گونه عشق و پیوند در حماسه، *نشریه شعر پژوهی*، شماره٤، صص ٤۷-۸۰.

حسن‌رضایی، حسین و عبدالرضا سیف،(۱۳۹۵)، "بررسی عشق در دنیای حماسه با نگاهی به شاهنامه"، *نشریه متن‌پژوهی*، شماره ۷۰، صص۲۹-٤۵.

حسن‌لی، کاووس،(۱۳۸۱)، "داستان وامق و عذرا و روایت حسینی شیرازی"، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، شماره ۳٤، صص۱-۱۸.

خانلری، پرویز،(۱۳٦۹)، *وامق و عذرای عنصری و شاهنامه فردوسی*، **هفتاد سخن**، ج۳، تهران: نشر توس.
خزانه‌دارلو، محمدعلی،(۱۳۷۵)، *منظومه‌های فارسی*، تهران: روزنه.
خواجوی کرمانی،(۱۳۷۰)، *خمسه خواجوی کرمانی*، تصحیح سعید نیازکرمانی، کرمان، دانشگاه شهید باهنر کرمان.
دهرامی، مهدی، (۱٤۰۱)، *سیر مثنوی‌سرایی در ادب فارسی*، جیرفت: دانشگاه جیرفت.
دهلوی، امیرخسرو،(۱۹۱٦)، *دولرانی و خضرخانی*، علیگره: مدرسه‌العلوم.
دهلوی، امیرخسرو،(۱۹٦۱) *شیرین و خسرو*، تصحیح غضنفر علی‌یف، مسکو: ادبیات خاور.
دهلوی، امیرخسرو،(۱۹٦٤)، *مجنون و لیلی*، تصحیح طاهر احمد اوغلی محرم‌اوف، مسکو: انیستوی خاورشناسی.
دهلوی، امیرخسرو،(۱۹۷۲)، *هشت بهشت*، تصحیح احمد افتخار، مسکو: ادبیات خاور.
دهلوی، حسن،(۱۳۵۲)، *دیوان*، به اهتمام مسعود علی محوی، حیدرآباد: ابراهیمیه میشن پریس.
ذوالفقاری، حسن،(۱۳۹۲)، *یکصد منظومه عاشقانه فارسی*، تهران: چرخ.
رادویانی، محمدبن عمر،(۱۳٦۲)، *ترجمان‌البلاغه*. تصحیح احمد آتش و انتقاد ملک‌الشعرای بهار، چاپ دوم، تهران، اساطیر.
ساوجی، سلمان،(۱۳٤۸)، *جمشید و خورشید*، به اهتمام ج.پ. آسموسن و فریدون رهنما، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
ساوجی، سلمان،(۱۳۷۱)، *دیوان*، تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: ما.
سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله،(۱۳۸۵)، *کلیات*. تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.
طبیب، جلال،(۲۰۰۱)، *گل و نوروز*، تصحیح علی محدث، سوئد: دانشگاه اوپسالا.
عصار تبریزی،(۱۳۷۵)، *مهر و مشتری*، تصحیح سیدرضا مصطفوی سبزواری، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
عطار نیشابوری[؟]،(۲۵۳۵)، *خسرونامه(گل و هرمز)*. تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: زوار.
علیمرادی، معصومه، اشرف‌زاده، رضا،(۱۳۹۸)"معشوق پهلوان، بازشناخت صورت دوگانه کهن‌الگوی پری در تقابل با شش شخصیت حماسی". *پژوهشنامهٔ ادب غنایی سیستان و بلوچستان*، سال۱۷، شماره ۳۳، صص۲۰۹-۲۳۲.
عنصری، ابوالقاسم حسن بن احمد،(۱۹٦٦)، *مثنوی وامق و عذرا*. تصحیح مولوی محمد شفیع، پنجاب: دانشگاه پنجاب.
عیوقی،(۱۳٤۳)، *ورقه و گلشاه*، تصحیح ذبیح الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.
فرخی سیستانی،(۱۳۱۱)، *دیوان*، تصحیح علی عبدالرسولی. تهران: مجلس.
فردوسی، ابوالقاسم،(۱۳٤٤)، *یوسف و زلیخا*، تصحیح آقامیرزا محمود ادیب شیرازی، بمبئی: مظفری.
فردوسی، ابوالقاسم،(۱۹٦۲)، *شاهنامه*. چاپ مسکو. انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.
فروزانفر، بدیع الزمان،(۱۳۸۰)، *سخن و سخنوران*، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی.
کوش، سلینا،(۱۳۹۵)، *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*، ترجمه حسین پاینده، تهران: مروارید.
گرگانی، فخرالدین اسعد،(۱۳٤۹)، *ویس و رامین*، تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
گلپکه، رودلف، (۱۳٤۷)، "منظومه لیلی و مجنون حکیم نظامی گنجوی"، ترجمه وحید دستجردی، *مجله ارمغان*، شماره دوم، صص۵۷-٦۵.
متینی، جلال،(۱۳۷۱)، "خسرو و شیرین"، *نشریه ایران‌شناسی*، شماره ۱۵، صص۵۱۲-۵۲۷.
محمدی، هاشم،(۱۳۸۸)، "سام‌نامه و همای و همایون"، *مجلهٔ فردوسی*، شماره ۸۰، صص۵۷-٦۳.
ناصرخسرو،(۱۳۰۷)، *دیوان قصاید و مقطعات حکیم ناصرخسرو به ضمیمه روشنایی‌نامه و سعادت‌نامه*، تصحیح تقی‌زاده، تهران، مطبعه مجلس.

نزاری قهستانی،(۱۳۹٤)، *ازهر و مزهر*، تصحیح محمود رفیعی، تهران: هیرمند.

نظامی، الیاس بن یوسف،(۱۳۱۳ب)، *لیلی و مجنون*، تصحیح وحید دستگردی. تهران: مطبعه ارمغان.

نظامی، الیاس‌بن یوسف،(۱۳۱۳الف)، *خسرو و شیرین*، تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: مطبعه ارمغان.

نظامی، الیاس‌بن‌یوسف،(۱۳۱۵)، *هفت‌پیکر*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: مطبعه ارمغان.

الیاده، میرچا،(۱۳٦۸)، *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی*، ترجمه نصرالله زنگویی، تهران: آگه.

یاسمی، رشید،(۱۳۱۳)، "عشق و مناعت در شاهنامه"، *مجله مهر*، شماره۵ و٦، صص۵۲۳-۵۲۸.

یزدانی، سوسن، روحانی، مسعود و رحمان‌اف، عبدالجبار،(۱۳۹۱) "بررسی جنبه‌های تاریخی دومنظومه «خسرو و شیرین» نظامی و «شیرین و خسرو» امیرخسرو دهلوی"، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، سال دهم، شماره ۱۹، صص۱٦۷-۱۸٦.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analyzing Eric Berne's theory of transactional analysis on the "parent" aspect of the characters in the Suvashun novel

Yasin Ajang [1] | Mohammad Ali Mahmoodi [2]✉ | Mahmood Hasanabadi [3]

1. PhD student of Persian language and literature at Sistan and Baluchestan University

2. (Corresponding author) Associate Professor of Persian Language and Literature Department of Sistan and Baluchestan University . Email: mahmmoodi@usb.ac.ir

3. Associate Professor of Persian Language and Literature Department of Sistan and Baluchestan University. Email: mahmoud.hassanabadi@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: July 1,2023
Received in revised form: January 16, 2024
Accepted: January 17, 2024
Published online: June 21,2024.

Keywords:
Transactional Analysis, Eric Berne, parent aspect, Simin Daneshvar, Soowashoon.

ABSTRACT

One of the theories of psychology knowledge that studies the interaction of people and their personality is Eric Burn's theory of transactional analysis. According to Burn's point of view, human personality consists of three aspects: "adult", "parent" and "child" that According to the existing conditions and according to the educational background of each person, one aspect takes control of the personality. According to this theory, a balanced and compatible personality is considered to be one whose mature aspect allows other aspects to control the personality according to the requirements of the situation and position. The events of the "Soowashoon" novel that take place in Shiraz city are known as an example of the entire society of Iran at that time. The psychological characteristics of its characters are depicted, influenced by the conditions of the society and in accordance with it. This research aims to analyze the interaction of the characters in the fictional society of Swoowashoon based on Eric Berne's theory of transactional analysis using a descriptive-analytical method and based on library studies and In this way, reveal the equivalence of the characters and events of Soowashoon novel with the conditions of the society And to answer this basic question, what effect has the tyranny ruling the society had on the paren aspect of the characters in Soowashoon novel. It seems that the despotism of the traditional Iranian society has caused the behavior of most of the characters in the story to be influenced by their "parent" aspect And the predominance of traditional values in patriarchal society, draws the mutual behavior of men and women of the story in the form of "parent to child" communication pattern.

Cite this article: Ajang , Yasin; Mahmoodi , Mohammad Ali; Hasanabadi, Mahmood. (2024). “Analyzing Eric Berne's theory of transactional analysis on the "parent" aspect of the characters in the Suvashun novel”. Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).25-46.
http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46037.3174

CC BY NC

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1- Introduction

Eric Berne by observing the confrontation of people with each other and analyzing their behavior, studied their personality and for this reason, he called his theory "transactional analysis". One of the most basic topics of the theory of transactional analysis is the triple pattern of emotional states (personality aspects). " A mental state is a set of related behaviors, thoughts and feelings that Through it, he reveals a part of his personality at a particular time."(joines, 2019: 23) Based on the theory of transactional analysis Human behaviors originate from three emotional states: "parent, adult and child".The novel "Soowashoon" is related to the period the country, on one hand, was under Pahlavi's autocratic rule and On the other hand, It was occupied by foreigners. without any doubt, This authoritarian atmosphere has influenced the psyche and personality of the members of the society and The author was also not without this influence in the first way. According to the changes that happened in the country due to the connection with the West and the spread of modernity And some of these changes also affected this story, The most important issue that can be seen under the influence of these new ideas in this novel and other works of Simin Daneshvar is attention to women and their place in society. Due to the fact that Mrs. Daneshvar herself belonged to the community of women and was considered a leading writer in the field of novel writing, women have a central role in her novels and create great events. He is trying to raise the social status of women and expose her oppression and make her aware that she can participate in social work along with men.(hasanli,2007,5). According to the mentioned conditions and based on the theory of transactional analysis of Dr. Eric Berne, who believes that the "parent" aspect of human personality is directly influenced by the behavior of parents and those who are their successors, the main questions of this research are:

1- Have the authoritarian behavior of the government and the chaotic political and social conditions of the society had an effect on the "parent" aspect of the characters in the 'Soowashoon' novel?

2- How has the reaction of women as a dominated class been in transactional relation with men and their "parent" aspect?

Examining literary texts in each period using different theories and perspectives can reveal different issues to us. Considering that so far no research has been done in the field of psychological analysis of Simin Daneshvar's works based on the theory of transactional analysis of Eric Berne, conducting this research seems necessary to analyze the mind and psyche of the characters of the work, the author and the general mindset of the society.

2. Research method

This research was done by descriptive-analytical method and based on library sources.

3. Discussion

Simin Daneshvar has reflected various issues in her novels. By examining her novels, it is possible to analyze the psyche of the characters and even the society of that period. The novel "Soowashoon", which is the most famous work of Mrs. Simin Daneshvar, is a social novel that "although it is told from the perspective of a woman, but the story of this woman and the adventures that happen in her house (Mam Watan, Iran) happens, in the narrative course of the story, it is connected to the history of the Iranian people."(ghanbary,2016:139) Now, by examining this novel, we intend to analyze the relationship between the society's conditions and the events in the novel and its effect on the behavior of the characters.

Yusuf and Zari are the two main characters of the novel. The "parent" aspect of Yusuf's personality is superior to other aspects and When Yusuf's ideals and goals are challenged, and

someone speaks against it, he does not consider people's feelings and emotions and status and rank and expresses his position clearly. Of course, this issue can be influenced by the general conditions governing the society, which covered the entire atmosphere of the society, and Yusuf himself is aware of this issue. Before Yusuf's death, Zari's personality was influenced by the "child" aspect, and this caused her to remain silent most of the time and not reveal her opinions. With Yusuf's death, a great shock came to Zari, and the mature words of Dr. Abdullah Khan affected Zari's personality, And it caused that the "child" aspect retreat and the "parent" to take control. In fact, "adult" allowed her to make a decision according to the conditions of this time and place. The transformation that took place in Zari shows both the author's worldview and the author's wish. Her heart's desire is for women to put aside the limitations and fear and to get the true status of women by themselves. According to Lucien Goldmann, this is one of the characteristics of every outstanding literary work, which is called "possible character". "If the author's world is not like the reality of his time, he describes the desire of his group."(goldmann,2003:15)

4- Conclusion

The mental state and personality of people are directly related to the conditions of the society and this issue can be seen in the behavior of the characters of Soowashoon's novel, which is in accordance with the social conditions of that period. On the one hand, the society of that period is involved in its traditional issues, such as: lord-serf system, lack of attention to women and their rights, and on the other hand, it has inadvertently become involved in the issues of world war and the invasion of foreigners. The oppression and tyranny of the ruling class and the deceit and coercion of the British have also affected the people and their personality and caused most of the characters to be autocratic and despotic and the "parent" aspect dominates their behavior. The dominance of the "tyrannical parent" over the personality of people is quite evident and even people like Youssof, who has a balanced and compatible personality, are forced to use their "parent" aspect to stand against the stimuli of the "parent" of others and even forcing their family members to use such behaviors, as Zari abandoned her "child" aspect after her death so that she could defend her rights, her family and society. Due to the traditional system ruling the society, which considered women to be subordinate to men and did not allow them to interfere in major issues, the "child" aspect prevailed on their personality and as a result, the mutual relationship between men and women in the fictional society of Soowashoon was different from the communication model. "Parent to child" obeys. If at the end of the story we see that the main character, who is a woman, has changed and overcomes all obstacles and limitations, it is not because of equality with the reality of the society, but the author wants to, in this way, Express herself and her group worldview.

5-References(All in Persian)

Holy Quran.
Omidali, H. (2021). “Foroogh and Simin, willed to breaking tradition”,University of Sistan and Baluchestan: *Journal of Lyrical Literature Researches*, vol. 20, No.39. pp. 45-64.
Berne,E,(2019).*Transactional analysis* ,Translated by Esmail Fasih, fourteenth edition,Tehran: Now publication.
Parastesh ,Sh.(2011). *The narrative of pure destruction*, first edition, Tehran: Sales publication.

Joines,V. Stewart, I. (2019). *Interactive behavior analysis, new methods in psychology* ,Translated by Bahman Dadgostar, Thirty first edition, Tehran: dayereh publication.

Hajjajy,A. Razyfam,H. (2015). "Psychological criticism of the story of Musa and Shoban in Masnavi from the perspective of Eric Berne's theory", Researches of literary criticism and stylistics, No.1,pp11-32.

Daraby, J. (2019), *Psychological theories of personality*, Tehran: Aieezh publication.

Daneshvar, S. (1969). *Suvashun*, second edition, Tehran: kharazmy.

Daryanavard, S. Mahmoodi, M.A. Abbasi, M. (2023) .Women's identity crisis in two novels "The Wandering Island" and "The Wandering Camel Rider" by Simin Daneshvar, ",University of Sistan and Baluchestan: *Journal of Lyrical Literature Researches*,vo.21, No. 40, pp. 59-76.

Razyfam,H. dehghan,A. farzy, H. (2017). "Transactional analysis of child aspect in Fictional characters of Masnavi based on the theory of Eric Berne". *Literary Criticism and Stylistic Studies*, No. 2 (32 consecutive), pp. 43-76.

Razy, A .Hajaty,S. (2020). "Transactional analysis of The characters in the lion and the cow's story in Kalilah and Demenah", *Researches on Persian language and literature*, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, forth year, No.1. Pp. 39-56.

Abbaszadeh, KH. Taherloo,H. (2011). "The image of a woman in the works of Simin Daneshvar", *Baharestane sokhan*, seventh year, No.18. pp.31-50.

Emran Nejad, N. Adelzade,P. Pashaey, F. (2017). *Transactional analysis of characters in tarikh beyhaghy based on theory of Eric berne*, The fifth conference of literary text research.

Farzad, A. (2008). *About literary criticism*, Tehran: ghatreh.

GHanbary, B. Daeizadeh Jelodar, A. (2016). "Sociological Analysis of Simin Daneshvar's Works", *Journal of Cultural Research Society*, Institute of Humanities and Cultural Studies, Vol 7, seventh year, pp. 131-157.

Karkhanei, B. (2005). *Transactional analysis*, first edition, Tehran: shahre Aab.

Goldmann, L. (2003). *Formative criticism*, translated by Mohammad Taghy GHiasy, first edition, Tehran: Negah.

Harris, A.B. Harris,TH.A. (2021). *Stay in the last state*, translated by Esmail Fasih, 32nd edition, Tehran: farhange nashre now.

Harris, Th. A. (2012) *The last situation*, Translated by Esmail Fasih, 29th edition, Tehran: New Publishing.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل نظریهٔ رفتار متقابل اریک برن بر جنبهٔ«والد» شخصیت‌های رمان سووشون

یاسین اژنگ [۱] | محمد علی محمودی ✉ [۲] | محمود حسن آبادی [۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان،سیستان و بلوچستان،ایران.رایانامه: Y.arjang68@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان،سیستان و بلوچستان،ایران. رایانامه:mahmmoodi@usb.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان،سیستان و بلوچستان،ایران.**رایانامه:**mahmoud.hassanabadi@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۱۰/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۰/۲۷
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
رفتار متقابل، اریک برن، جنبهٔ والد، سیمین دانشور، سووشون.

چکیده

یکی از نظریات دانش روان‌شناسی که به بررسی شخصیت افراد می‌پردازد، نظریهٔ تحلیل رفتار متقابل اریک برن است. بر اساس دیدگاه برن شخصیت انسان‌ها متشکل از سه جنبهٔ «بالغ»، «والد» و «کودک» است که با توجه به شرایط موجود و پیش‌زمینهٔ تربیتی هر فرد، یک جنبه، کنترل شخصیت را بر عهده می‌گیرد. براساس این نظریه، شخصیتی متعادل و سازگار دانسته می‌شود که جنبه بالغ وی با توجه به اقتضای حال و مقام، به سایر جنبه‌ها اجازهٔ کنترل شخصیت را بدهد. وقایع رمان «سووشون» سیمین دانشور که در شهر شیراز اتفاق می‌افتد، به عنوان نمونه‌ای از کل جامعهٔ آن روز ایران شناخته می شود که ویژگی‌های روانی شخصیت‌های آن متأثر از شرایط جامعه و متناسب با آن به تصویر کشیده شده‌است. این پژوهش بر آن است تا به روش توصیفی – تحلیلی و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای، رفتار متقابل شخصیت‌ها در جامعه داستانی سووشون را بر پایهٔ نظریه تحلیل رفتار متقابل اریک برن مورد بررسی قرار دهد تا از این طریق، هم‌ارزی شخصیت ها و وقایع رمان با شرایط جامعه را آشکار کرده و به این سوال اساسی پاسخ دهد که استبداد حاکم بر جامعه چه تاثیری بر جنبه والد شخصیت های رمان سووشون گذاشته است؟ به نظر می رسد استبداد حاکم بر جامعه سنتی آن روز ایران باعث شده است تا رفتار اغلب شخصیت‌های داستان تحت تأثیر جنبه والد آنها شکل گرفته و غلبهٔ ارزش‌های سنتی در جامعه مردسالار ، موجب شده تا رفتار متقابل مردان و زنان داستان در قالب الگوی ارتباطی " والد به کودک"بروز یابد.

آژنگ، یاسین؛ محمودی، محمد علی؛ حسن آبادی، محمود. " تحلیل نظریهٔ رفتار متقابل اریک برن بر جنبهٔ«والد» شخصیت‌های رمان سووشون ". پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۴۶-۲۵.

http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46037.3174

CC BY NC

© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱- مقدمه

دانش روانشناسی ارتباط تنگاتنگی با ادبیات دارد. با بررسی آثار ادبی خصوصا در حوزۀ ادبیات داستانی به عنوان محصول تلاش خلاقانۀ آفرینندگانشان، می‌توان هم به بررسی و تحلیل شخصیت نویسندگان آثار اقدام کرد و هم ویژگی‌های روانی شخصیت‌های به کار رفته در آثار داستانی را مورد مطالعه قرار داد و از این طریق به شناختی نسبی دربارۀ وضعیت روانی جامعه دست یافت. از همین جاست که ارتباط میان روانشناسی و ادبیات شکل می‌گیرد.«با تفسیر روانشناسانۀ اثر ادبی،می‌توان خود هنرمند را بهتر شناخت و انگیزه‌های حقیقی او را برای ساختن چنین ادبیاتی پیدا کرد. نصیحت‌گری‌های بیش از حد سعدی، مبارزات حافظ علیه سالوس و ریا، نشان‌دهندۀ جامعه‌ای است که از سلامت روانی برخوردار نیست و دچار انحراف است.» (فرزاد، ۱۳۸۸: ۷۹-۷۸). روان‌شناسی شخصیت از بزرگترین شاخه‌های دانش روان‌شناسی است که پیوسته مورد توجه اندیشمندان و منتقدان بوده است. «تاریخ تفکّر در مورد رفتار و شخصیت، به اندازۀ طول عمر انسان‌هاست؛ زیرا اوّلین چیزی که برای انسان مطرح بود، رفتار او بوده است.» (دارابی،۱۳۸۴:۱) اریک برن با مشاهدۀ تقابل فرد با دیگران و بررسی و تحلیل رفتارش شخصیت وی را مورد بررسی قرار داد و به این خاطر نظریۀ خود را تحلیل رفتار متقابل نامید. شخصیت‌های رمان سووشون تحت تأثیر شرایط اجتماعی رفتارهایی از خود بروز می‌دهند که متاثر از استبداد حاکم بر جامعه است.

۱- ۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

رمان «سووشون» اثر سیمین دانشور، زندگی مردم شیراز را در زمان حکومت پهلوی و تسلط انگلیسی‌ها بر ایران به تصویر می‌کشد. بدون تردید این فضای استبدادی بر روان و شخصیت اعضای جامعه تأثیرداشته و نویسنده نیز به طریق اولی از این تأثیر بی‌نصیب نبوده‌است. متناسب با تحولاتی که در کل کشور به واسطۀ ارتباط با غرب و رواج مدرنیته در حال وقوع بود، زندگی فردی و اجتماعی در جامعه داستانی سووشون نیز از این تحولات تاثیر پذیرفته است. مهمترین مسأله‌ای که تحت تأثیر این اندیشه‌های تازه در این رمان و دیگر آثار سیمین دانشور به چشم می‌خورد، توجه به زنان و جایگاه آنان در جامعه است. با توجه به این که خانم دانشور، خود از جامعۀ زنان بود و در زمینۀ رمان نویسی نیز یک نویسندۀ پیشرو به شمار می‌رفت، زنان در رمان‌های وی دارای نقش محوری هستند و اتفاقات بزرگی را رقم می‌زنند. او سعی دارد جایگاه اجتماعی زن را بالا ببرد و ستم دیدگی او را عریان سازد و او را آگاه کند که می‌تواند هم دوش مرد در کارهای اجتماعی مشارکت جوید.(حسن لی و سالاری،۱۳۸۶: ۵) رفتار شخصیت های رمان سووشون به نحوی است که می‌توان سلطه طلبی و تحکم و تحقیر دیگران را به وضوح مشاهده کرد. بدون شک این رفتارها در اثر شرایط حاکم بر جامعه به وجود آمده اند و از زوایای مختلف قابل بررسی هستند. با توجه به شرایط مذکور و بر اساس نظریۀ تحلیل رفتار متقابل دکتر اریک برن، که معتقد است، جنبۀ«والد» شخصیت انسان تحت تأثیر مستقیم رفتار پدر و مادر و کسانی است که حکم جانشین آنها را دارند، در این تحقیق به بررسی رفتار شخصیت های سووشون در مواجهه با همدیگر و مطالعه وجوه سه گانه شخصیت آنها از طریق تحلیل این رفتارها خواهیم پرداخت.بر این اساس سوال های اصلی این پژوهش عبارتند از:

۱- شرایط جامعه بر جنبۀ «والد» شخصیت‌های رمان سووشون چه تأثیری داشته‌است؟

۲- واکنش زنان به عنوان قشر تحت سلطه در ارتباط متقابل با مردان و جنبۀ«والد» آنان چگونه بوده است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از بررسی متون ادبی هر دوره با استفاده از نظریات و دیدگاه‌های مختلف، آشکار ساختن مسائل مختلف و زوایای پنهان متن است. رمان سووشون به عنوان یک اثر اجتماعی مسائل مختلفی را در خود بازتاب داده است. از جمله مواردی که

در این رمان بسیار به چشم می‌خورد، روابط سلطه جویانه و مستبدانهٔ افراد نسبت با یکدیگر است که هدف اصلی این پژوهش بررسی دلایل آن است. با توجه به این که تا کنون پژوهشی در زمینهٔ بررسی روان‌شناختی آثار سیمین دانشور بر اساس نظریهٔ تحلیل رفتار متقابل اریک برن انجام نشده است، انجام این تحقیق برای واکاوی ذهن و روان شخصیت‌های اثر، نویسنده و ذهنیت کلی حاکم بر جامعه، ضروری به نظر می رسد.

۱-۳- روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و بر پایهٔ منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. تحقیقی میان رشته ای که با مطالعه در دو حوزه ادبیات داستانی و روانشناسی به تحلیل محتوا در داستان سووشون خانم سیمین دانشور بر اساس نظریه تحلیل رفتار متقابل دکتر اریک برن می پردازد؛ بدین شکل که ابتدا توضیحاتی دربارهٔ مباحث نظری ارائه شده و سپس شخصیت‌های رمان به صورت جداگانه بررسی شده‌اند.

۱-۴- پیشینهٔ تحقیق

بر اساس بررسی‌های انجام شده در زمینهٔ تحلیل روان‌شناسانهٔ آثار سیمین دانشور بر اساس دیدگاه اریک برن تحقیقی یافت نشد اما در زمینهٔ تحلیل آثار ادبی بر پایهٔ نظریهٔ تحلیل رفتار متقابل اریک برن پژوهش‌هایی صورت گرفته که برخی از آنان عبارتند از: مقالهٔ «تحلیل رفتار متقابل شخصیت‌های تاریخ بیهقی» از نسرین عمران نژاد و دیگران(۱۳۹۷)، به بررسی رفتار شخصیت‌های تاریخ بیهقی که تحت تأثیر جنبه‌های بالغ، والد و کودک انجام گرفته‌اند، می‌پردازد. مقالهٔ «تحلیل رفتار متقابل شخصیت‌ها در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه» از احمد رضی و سمیه حاجتی(۱۳۹۱) به بررسی نمونه‌های بارز از جنبه‌های بالغ، والد و کودک و مکانیزم‌های رفتاری شخصیت‌ها پرداخته است. مقالهٔ «تحلیل رفتار متقابل جنبهٔ کودک در شخصیت‌های داستانی مثنوی بر اساس نظریات اریک برن» از حسین رزی فام و دیگران(۱۳۹۷) جنبهٔ کودک و سرنخ‌های لفظی و جسمی را که از جانب شخصیت‌های مختلف بروز می‌یابند، بررسی می‌کند. مقالهٔ نقد روان‌شناختی داستان موسی و شبان مثنوی از دیدگاه نظریهٔ اریک برن اثر عزیز حجاجی و حسین رزی فام(۱۳۹۴) شخصیت متعادل را که در اثر تعامل میان جنبه‌های بالغ، والد و کودک به وجود می‌آید، معرفی کرده است. همچنین مقالاتی نیز در رابطه با تحلیل شخصیت زنان و مسائل مرتبط با آنان که به عنوان قشر تحت سلطه مورد بررسی قرار گرفته‌اند، یافت شد که برخی از آنان عبارتند از: مقالهٔ «بحران هویت زنان در دو رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان از سیمین دانشور» از سمیه دریانورد و محمد علی محمودی و محمود عباسی(۱۴۰۲) که در آن شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی و ورود مؤلفه‌های مدرن و تأثیر آن بر بحران هویت و سرگشتگی زنان تحلیل شده است. مقالهٔ«فروغ و سیمین، ارادهٔ معطوف به سنت شکنی» از حجت اله امیدعلی(۱۴۰۱)به بررسی سنت شکنی‌ها در اشعار فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی پرداخته است که این پژوهش با توجه به اینکه سیمین دانشور نیز به عنوان یک نویسندهٔ پیشرو شناخته می‌شود و در آثارش با زنانی روبرو هستیم که تمایل به سنت شکنی و تغییر جایگاه خود را دارند، حائز اهمیت است.

۲- بحث

۲-۱- نظریه تحلیل رفتار متقابل

یکی از نظریه‌های نوین روان‌شناسی که به بررسی وجوه شخصیت انسان می‌پردازد، نظریه تحلیل رفتار متقابل اریک برن است. برن پزشکی آمریکایی است که ابتدا تحت تأثیر آرای زیگموند فروید بود اما به تدریج راه خود را از او جدا نمود. بر اساس این نظریه، شخصیت فرد هنگام برقراری ارتباط با دیگران،مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.«نفوذهای آشکار

اجتماعی، تبادل(رفتارمتقابل)نام دارد. به طور کلی این تبادلات به صورت زنجیره‌ای رخ می‌دهند. یک محرک تبادل از طرف Xموجب پاسخ تبادل از سوی Yخواهد شد. این پاسخ خود محرکی برای Xمی‌شود و پاسخ مجدد Xبه نوبهٔ خود محرکی جدید است برای Y. تحلیل رفتار متقابل به تجزیه و تحلیل چنین زنجیره‌های رفتاری و خصوصا برنامه ریزی آنها مربوط می‌گردد.»(برن،۱۳۹۸: ۹۳). انسان‌ها در هنگام برقراری ارتباط با دیگران رفتارهای متفاوتی از خود نشان می‌دهند. از خلال بررسی همین تعاملات می‌توان به شخصیت افراد پی برد و آن را تحلیل کرد. «تحلیل رفتار متقابل را می‌توان نوعی روان شناسی شخصیت و رشد دانست که مراحل رشد را به همراه جنبه های مختلف شخصیت بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که حالات و رفتار جاری افراد بر پایهٔ کدام جنبه از شخصیت وی حاصل شده است و ارتباط میان انسان ها از کدام جنبه صادر و به کدام جنبهٔ فرد مقابل منتهی می‌شود.»(رزی فام و دیگران، ۱۳۹۷: ۴۵). بر اساس این نظریه، شخصیت انسان دارای جنبه‌های مختلفی است که بنابر موقعیت‌هایی که در آن قرار می‌گیرد و نیز میزان توانایی هر کدام از جنبه‌ها، از خود کنش نشان می‌دهد و فرد مقابل وی نیز بر همین اساس واکنش می‌کند. «اهمیت این نظریه زمانی مشخص می‌شود که ما دریابیم اجتماع بدون شخص معنا ندارد و شخص نیز بدون ارتباط با دیگران نمی‌تواند رشد و تعالی پیدا کند.»(عمران نژاد و دیگران،۱۳۹۷: ۴)

۲-۱-۱- حالت های سه گانهٔ شخصیت

یکی از اساسی‌ترین مباحث نظریهٔ تحلیل رفتار متقابل، الگوی سه گانهٔ حالت های نفسانی (وجوه شخصیت) است.«یک حالت نفسانی مجموعه‌ای از رفتارها، افکار و احساس‌های مربوط به هم است که به وسیلهٔ آن بخشی از شخصیت خود را در یک زمان بخصوص نمایان می‌سازد.»(جونز و استوارت،۱۳۹۸: ۲۳)بر اساس نظریهٔ تحلیل رفتار متقابل، رفتارهای انسان از سه حالت نفسانی نشأت می‌گیرند:

۲-۱-۱-۱-کودک

جنبهٔ کودک، حالتی از شخصیت انسان است که فرد حس و حال کودکی خود را دوباره تجربه می‌کند و متناسب با آن از خود واکنش نشان می‌دهد. «به عبارت دیگر، پاسخ یا عکس‌العمل انسان کوچک (یا احساس او) نسبت به آن چیزهایی است که می‌بیند و می‌شنود.» (هریس،۱۳۹۲ :۳۶) این جنبه از شخصیت انسان در بزرگسالی با توجه به شرایطی که فرد در آن قرار می‌گیرد و می‌تواند همان حس و حال کودکی را در او دوباره زنده کند، بروز می‌یابد.جنبهٔ کودک به سه شکل نمایان می‌شود:

۲-۱-۱-۱-۱- کودک مطیع و سازگار

در این حالت شخصیت فرد همانند دوران کودکی که مطابق با دستورات والدین عمل می‌کرد، «با رفتارهایی نظیر مطیع بودن یا کناره‌گیری ظهور می‌کند. رفتارهایی که سلطهٔ نفوذ والدانه یا بالغ‌نما در آنها مشاهده می‌شود.»(برن،۱۳۹۸: ۸۱)

۲-۱-۱-۱-۲- کودک طبیعی

زمانی که فرد همچون دوران کودکی‌اش که فارغ از انتظارات والدین، نه علیه آنها و نه همسو با آنها، یعنی «در وضعیت سانسور نشدهٔ کودکی خود» (جونز و استوارت،۱۳۹۸ :۵۹) عمل می‌کند و احساسات عمیق خود را خالصانه نمایان می‌سازد، در حالت کودک طبیعی قرار دارد.

۲-۱-۱-۱-۳- کودک خلاق

آن جنبه از شخصیت است که در آن« قوهٔ خلاقه، حس کنجکاوی، شوق جستجو و فهمیدن، اشتیاق لمس کردن و حس کردن و تجربه کردن و همچنین ضبط‌های باشکوه اولین احساس‌ها و اولین کشف‌ها و اولین‌های بسیار نهفته است.»(هریس،۱۳۹۲: ۳۹)

۲-۱-۱-۲- بالغ

حالت بالغ در شخصیت انسان زمانی بروز می‌یابد که فرد با تفکر و تعقل و تلاش برای تصمیم‌گیری درست و درک اقتضای حال و مقام رفتار می‌کند. «هر وقت فرد با اشخاصی سر و کار داشته باشد که آگاهانه یا ناخودآگاهانه سعی نمایند کودک یا والد او را فعال کنند، بالغ او بتواند قدرت اجرایی شخصیت خویش را حفظ کند. این نه بدان معناست که در موقعیت‌های اجتماعی تنها بالغ فعال است یا باید باشد بلکه این بالغ است که تصمیم می‌گیرد چه موقع کودک یا والد را آزاد بگذارد و چه موقع خود مجدداً قدرت اجرایی را در دست گیرد.»(برن،۱۳۹۸: ۹۸)

۲-۱-۱-۳- والد

آن بخش از شخصیت فرد است که تحت تأثیر مستقیم رفتار والدین و یا جانشینان آنها است. « حالت من والدانه مجموعه‌ای از احساسات و بازخوردها و الگوهای رفتاری است که به حالات و رفتار یک والد مشابهت دارد.»(برن،۱۳۹۸: ۷۹) همهٔ آن چه را که کودک از پدر و مادر و یا کسانی که جانشین آنها بوده‌اند، دریافت می‌کند، در جنبهٔ والد شخصیتش ذخیره می‌گردند. والد دو بخش دارد: بخش کنترل‌کننده و بخش مهرورز.

۲-۱-۱-۳-۱- والد کنترل‌کننده(مستبد)

به حالتی از شخصیت گفته می‌شود که فرد به دیگران امر و نهی می‌کند و تلاش می‌کند دیگران را در کنترل خود داشته باشد. «زمانی که کودک بودم، گاهی اوقات والدینم به من می‌گفتند، چه‌کار کنم. آنان یا مرا کنترل نموده یا از من انتقاد می‌کردند... .هرگاه من به گونه‌ای رفتار می‌کنم که تقلیدی از نقش والدینم در این زمینه‌هاست، در بخش والدکنترل‌کننده و مستبد خود قرار دارم.»(جونز و استوارت،۱۳۹۸: ۶۳)

۲-۱-۱-۳-۲- والد مهربان

جنبهٔ دیگر والد زمانی رخ می‌نماید که نسبت به دیگران حالت رحم و شفقت داشته باشیم؛ «بغل کردن‌ها، نازکردن‌ها، خنده‌ها و صداهای شیرین ناشی از لذت خوشحالی مادر و صورت مسرور پدری که به بچه مباهات می‌کند.»(هریس،۱۳۹۲: ۳۱)

۲-۱-۲- ویژگی‌های شخصیت سالم

هر انسانی در هنگام برقراری ارتباط با دیگران تحت تأثیر حالت های نفسانی سه گانه عمل می‌کند.(کارخانه‌ای:۱۳۸۵: ۲۲) این که فرد در هنگام برقراری ارتباط از کدام جنبهٔ شخصیت خود برای برقراری ارتباط بهره می‌برد، به شرایط زمانی و مکانی و ویژگی‌های روانی خود فرد بستگی دارد.« افراد سالم قادرند برخی از اوقات اجازه دهند که حالت من والد بر آنان چیره شود و بسیار منطقی فکر کنند و به حل مسئله بپردازند. در مواقع دیگر آنان می‌توانند حالت من کودک شاد را آزاد سازند تا شاد بوده و یکنواخت احساس عمل نمایند.»(همان: ۲۲) .

چنانچه فردی اکثر اوقات یا پیوسته تحت تأثیر یک جنبه از حالت های سه گانهٔ شخصیت باشد، سبب بروز مشکلاتی در زندگی خواهد شد. حال این جنبهٔ غالب می‌تواند والد کنترل کننده و عیب جو باشدکه « چندان به طور منطقی به تجزیه و تحلیل مسئله نمی‌پردازند زیرا از نظر آنان اینکه کار درست چیست و نادرست کدام است، مشخص است... و خوب یا بد یا باید ها و نبایدها از قبل برای اینان تعیین شده است.(همان۲۳-۲۲) یا این که جنبهٔ غالب می‌تواند کودک مخرب باشد که این افراد «چندان تمایلی به تجزیه و تحلیل منطقی مسئله ندارند؛ زیرا در سال های اولیهٔ زندگی آموخته‌اند که کارها را با جیغ زدن ، فریاد کشیدن و احساسی بودن می‌توان پیش برد. » (همان: ۲۲). «افراد تحت سلطهٔ من بالغ نیز می توانند باعث دردسر باشند. زیرا کار کردن با آنان بسیار خسته کننده است. این افراد اغلب مست کار می‌باشند. شبیه دیگران به نظر نمی‌رسند. هرگز

نمی‌توانند نظم خود را بر هم زده و به تفریح بپردازند.»(همان:۲۳) از این روست که می بایست میان حالات سه گانهٔ من، تعامل و تعادل برقرار باشد تا شخصیت سالم و سازگار با اجتماع شکل بگیرد.

۲-۱-۳- روابط متقابل

افرادی که در یک جامعه زندگی می‌کنند، از برقراری ارتباط با یکدیگر ناگزیر هستند. «یک رابطهٔ متقابل زمانی رخ می‌دهد که من به نوعی با شما رابطه برقرار کنم و شما هم به من جواب بدهید. به زبان علمی، شروع ایجاد رابطه، محرک نامیده می‌شود و واکنشی که به این محرک داده می شود، پاسخ نام دارد.»(جونز و استوارت،۱۳۹۸: ۱۲۹) در بسیاری از موارد انگیزهٔ ما از برقراری ارتباط با دیگران، دریافت نوازش است.« نوازش به معنای درک حضور دیگری است.»(همان:۱۵۱) نوازش ها انواع گوناگون دارند و به اشکال گوناگون می توانند ابراز شوند. «نوازش یعنی نگاه و سلام پر از صمیمیت به شما، تلفن یکی از دوستان که فقط صدایتان را بشنود؛ جملهٔ کوتاه معلم زیر نمرهٔ خوب ورقهٔ امتحان شما و یا دست دوستی سر شانه‌تان... . نوازش چیزی است که کودک ما احساس می‌کند. بیشتر نوازش‌ها به ما احساس خوبی می‌دهند. انرژی می‌بخشند؛ نوازش‌ها ما را زنده نگه می‌دارد.»(همان:۱۸۲)

۲-۱-۴- بازی ها

از نظر اریک برن «بازی‌ها» مهمترین نوع از روابط متقابل هستند که با تحلیل آن‌ها می‌توان به نتایج مهمی دربارهٔ شخصیت افراد دست یافت. « بازی یک رشته تبادل مکمل با هدف نهفته است که تا حصول به نتیجهٔ پیشبینی شده و کاملا مشخص پیش می‌رود و جریان پیدا می‌کند.»(برن،۱۳۹۱ :۳۰۹). بازی‌ها رفتارهایی هستند که فرد از انجام آنها به دنبال رسیدن به هدفی است که ممکن است پایان آن ناخوشایند باشد. «بازی‌ها یک وسیلهٔ وقت‌کشی برای اشخاصی است که نه می توانند بار سنگین بی نوازشی ناشی از کناره‌گیری را تحمل کنند و نه در عین حال احساس غیر خوب آنها، طاقت شرم بی‌رحمانهٔ یک پیوند صمیمانه را به آنها می دهد.»(هریس،۱۳۹۲: ۱۵۰)

۲-۲- تحلیل رفتار شخصیت‌های رمان سووشون

از دورهٔ حکومت قاجار باب آشنایی مردم ایران با اروپا گشوده شد و رفت و آمد ایرانیان به اروپا، باعث آشنایی‌شان با علوم و فنون جدید و ایجاد تحول در عرصه های مختلف گردید. در عرصهٔ ادب پارسی نیز تحولات عظیمی شکل گرفت. آشنایی ایرانیان با غرب و به تبع آن، ترجمه رمان‌های غربی به فارسی، سبب روی آوردن نویسندگان ایرانی به رمان‌نویسی گردید. «مدرنیته زادگاه رمان است. ... اصولاً، رمان به منزلهٔ یک گونهٔ ادبی مدرن، فرزند شرایط جدیدی است که سابقهٔ آن را در دنیای قدیم نمی‌توان جست و جو کرد.» (پرستش، ۱۳۹۰: ۱۵) رمان‌ها ابتدا در موضوعات تاریخی بودند و پس از آن موضوعات اجتماعی نیز به آن اضافه شد. دلیل اصلی نگارش رمان‌های اجتماعی اوضاع نا بسامان جامعه در دورهٔ حکومت قاجار و پس از آن حکومت پهلوی بود . سیمین دانشور که خود پرورش یافتهٔ همین دوره بود و همه چیز را به چشم خود دیده بود، در رمان‌هایش مسائل مختلفی را بازتاب داده است. از جمله مسائلی که در آثار وی بسیار به چشم می‌خورد، حضور پررنگ زنان و نقش آفرینی آنان است که نوعی سنت شکنی به حساب می‌آید. البته این موضوع در آثار زنان دیگر همچون فرغ فرخزاد نیز به چشم می‌خورد که توجه ویژه به زنان داشته‌اند. «سنت شکنی از ویژگی‌های اصلی فرهنگ معاصر است. ...فروغ فرخزاد هم مظهر دیگری از سنت شکنی در شعر معاصر است. او پیشرو جریانی است که شاعران زن معاصر در آن به ترسیم آرمان شهر رویایی خود پرداخته‌اند.»(امیدعلی،۱۴۰۰: ۵۰-۴۹). با بررسی رمان‌های دانشور که تمام زیر و بم زندگی شخصیت‌ها را به تصویر کشیده‌اند، به خوبی می‌توان به تحلیل روان شخصیت‌ها و حتی اجتماع آن دوره اقدام کرد. رمان

«سووشون»، که معروف ترین اثر خانم سیمین دانشور است، یک رمان اجتماعی است که «اگر چه از چشم انداز یک زن روایت می‌شود اما سرگذشت این زن و ماجراهایی که در خانهٔ او (مام وطن، ایران)اتفاق می‌افتد، در سیر روایی داستان به سرگذشت مردم ایران پیوند می‌خورد.» (قنبری و دائی زاده جلودار،۱۳۹۵: ۱۳۹) اکنون با بررسی این رمان قصد داریم ارتباط شرایط جامعه با رویدادهای داخل رمان و تأثیر آن بر رفتار شخصیت‌ها را مورد تحلیل قرار دهیم.

یوسف: یکی از دو شخصیت اصلی داستان و تحصیل کردهٔ اروپاست و از خان‌های محلی به شمار می‌رود. بر خلاف اکثر خان‌ها و خانزاده‌ها او فریب انگلیسی‌ها را نخورد و در برابر ظلم و استثمار آن‌ها ایستادگی کرد. در مراسم عقدکنان دختر حاکم، با دیدن نان سنگکی آن چنانی بدون هیچ ترس و واهمه‌ای این چنین واکنش نشان می‌دهد: «گوساله ها! چطور دست میرغضبشان را می بوسند. چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعی»(دانشور،۱۳۴۹: ۵) کاربرد واژهٔ«گوساله» یکی از نشانه‌های جنبهٔ«والد» شخصیت یوسف است که با دیدن بی عدالتی‌ها و کاستی‌های جامعه مانع سکوت یوسف می‌شود و او را وادار به اعتراض و بیان حقایق می‌کند. هنگامی که فرد کودک است، گاهی والدینش به او می‌گویند که چه کار کند و پیوسته او را کنترل نموده و از او انتقاد می‌کنند: برو بخواب، تو خیابون نرو، دماغتو بگیر. تو زرنگ، احمق، خوب، شیطون، بازیگوش، بلا و ... هستی. هرگاه فرد به گونه ای رفتار می‌کند که تقلیدی از نقش والدینش در این زمینه هاست، در بخش والد شخصیت خود قرار دارد. (جونز و استوارت،۱۳۹۸: ۶۳).

یوسف حتی زمانی که برادر بزرگترش از انگلیسی‌ها دفاع کرد، واکنش تندی نشان داد: «مهمان ناخوانده بودنشان تازگی ندارد خان کاکا! از همه بدتر احساس حقارتی است که دامنگیر همه‌تان شده. همه‌تان را در یک چشم به هم زدن کردند دلال و پادو و دیلماج خودشان. بگذارید لا اقل یک نفر جلو آنها بایستد تا توی دلشان بگویند: خوب آخرش یک مرد هم دیدیم.»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۶) وقتی خان کاکا به یوسف می‌گوید: «آخر آنها هم باید قشون به این بزرگی را نان بدهند. خودت که می‌دانی، نمی‌شود قشون به این بزرگی را گرسنه نگه‌داشت»(همان:۱۶) او همانند پدری دلسوز که دغدغه‌اش منحصراً خانواده‌اش نیست و بلکه به فکر جامعه خویش است، از این سخنان خان کاکا بسیار ناراحت می‌شود. «یوسف به تلخی گفت: اما رعیت مرا می‌شود، همشهری‌های مرا می‌شود، گرسنه نگه داشت»(همان:۱۶) در این ارتباط، خان کاکا «بالغ» یوسف را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ اما یوسف با «والد» خود به او پاسخ می‌دهد و همین موضوع باعث می‌شود، ارتباط آنها متقاطع شود. «ارتباط‌های متقاطع در نتیجهٔ رفتاری است که باعث ناراحتی می‌شود و پس از چند جمله با سکوت یک یا هر دو طرف، منقطع می‌شود.»(حجاجی و رزی فام،۱۳۹۴: ۱۸)

یوسف نه تنها در برابر کسانی که از بیگانگان حمایت می‌کنند، ایستادگی می‌کند، بلکه از خود انگلیسی‌ها هم هیچ باکی ندارد و سخن خود را شجاعانه بر زبان می‌آورد. چنانکه در مراسم عقدکنان دختر حاکم هنگامی که انگلیسی ها از او خواستند که محصول خود را به آنها بفروشد،« صورتش قرمز شده بود و سبیل های بورش می‌لرزید.»(دانشور،۱۳۴۹: ۱۲) و یا در جایی دیگر که با سرجنت زینگر از کنار مزارع سرسبز و پر از محصول مربوط به قشون انگلیسی عبور می‌کنند، شعری را به کنایه می‌خواند:« کفاف کی دهد این باده‌ها به مستی ما» (همان :۳۳) بدین منظور که انگلیسی‌ها علیرغم در اختیار داشتن مقادیر قابل توجهی از آذوقه و مواد غذایی باز هم سیر نمی‌شوند و به دنبال این هستند که محصولات کشاورزی مورد نیاز مردم منطقه را نیز خریداری کنند. اندکی بعد در کنار میزی که نقشهٔ ایران روی آن پهن بود، زینگر با مشاهدهٔ نقشهٔ ایران به تعریف و تمجید می‌پردازد تا با آغاز یک رابطهٔ متقابل پنهانی یا به قول اریک برن یک «بازی» یوسف را برای فروش آذوقه و همکاری با انگلیسی‌ها قانع کند، اما یوسف بدون هیچ گونه رودربایستی ارتباط متقابل او را قطع می‌کند.« به سلامتی ایران، کیلی بوزورگ ترین از فرانسه و تهران بوزورگ تر از... از ویشی. یوسف سرش را از روی نقشه برداشت، به او نگاه کرد و گفت: ولی

بدبختانه ما نجنگیدیم... زینگر...از یوسف پرسید: چرا بدبکتانه می‌گفتی؟ یوسف جواب داد که: چون‌که عواقبش را داریم می‌کشیم. بی‌اینکه مزهٔ قهرمانی یا شکست شرافتمندانه را چشیده باشیم. »(همان:۳۴) جنبهٔ «والدکنترل کننده یا انتقادکننده» شخصیت یوسف در این موقعیت کنترل رفتار او را در دست گرفته و واکنش مناسب از خود نشان می دهد. این رفتار یوسف این آیهٔ قرآن کریم را هم تداعی می‌کند:«أذله علی المؤمنین، أعزه علی الکافرین» (قرآن کریم،مائده:۵۴) چنانکه در برابر رعیت خود مهربان است و با آنها به نرمی سخن می‌گوید و می‌خندد. این نشان‌دهندهٔ کنترل شخصیت یوسف توسط«بالغ» است که به جنبهٔ والد انتقاد کننده اجازهٔ دخالت را می‌دهد.«ما رفتاری را بالغانه می‌دانیم که در پاسخ به مسائل این زمانی–این مکانی باشد و از تمام منابع و توانایی‌های شخص به عنوان یک فرد بزرگسال بهره جوید.»(جونز و استوارت،۱۳۹۸: ۶۶)

یوسف همچنین، کسانی را که اتفاقاً دوستان خود او هستند اما اقدامات خودسرانه انجام می‌دهند و فریب انگلیسی‌ها را خورده‌اند هم به باد انتقاد می‌گیرد: «دیگر خیلی دیر و بی موقع آمدی. امروز حتی از آمدنت خوشحال نیستم. تو چرا باید به چنین کارهایی رضا داده باشی؟ با آن حرف و سخن ها که با هم داشتیم؟ تفنگ های زنگ زده و شکسته پکسته را از شکاف کوه ها و سوراخ و سمبه ها درآوردید و روغن زدید و غارت و برادرکشی را از سر گرفتید. »(دانشور،۱۳۴۹: ۴۶) یوسف با آگاهی از اینکه ملک رستم و ملک سهراب از سران و خان های عشایر هستند و می‌توانند در آگاه سازی مردم و مبارزه با انگلیسی‌ها نقش بسزایی داشته باشند، سعی دارد هر طور شده همبستگی خود را با آنها حفظ کند که این نشان دهندهٔ جنبهٔ «بالغ» شخصیت اوست. که ویژگی آن «واکنش‌های این زمانی- این مکانی به صورت فکر کردن، احساس کردن و رفتار کردن»(جونز و استوارت،۱۳۹۸: ۷۹) است .«شما عادت کرده‌اید به دوشیدن رعیت‌هایتان. برای شما افرادتان آدم نیستند. با گوسفندهایتان فرقی ندارند. هر دو را چکی می‌فروشید.» (دانشور،۱۳۴۹: ۴۷) درست است که در اینجا لحن سخن یوسف سرزنش گونه و برخاسته از جنبهٔ والد شخصیت اوست، اما«بالغ» یوسف این اجازه را به «والد» داد تا با واکنش خود ملک رستم و ملک سهراب را متنبه گرداند. وقتی که ملک رستم از طرز برخورد یوسف به خشم آمد و به یوسف گفت با من این طور حرف نزن، یوسف قاطعانه جواب داد: «من غیر از این طور، جور دیگری بلد نیستم حرف بزنم. تو که مرا می‌شناسی؛ با احدی رودربایستی ندارم؛ حتی با عزیزترین دوستانم.»(همان:۴۸) این لحن شجاعانه و قاطعانهٔ یوسف نشان می‌دهد که همانطور که از انگلیسی ها نمی‌ترسد، با دوستان نزدیک خود نیز رودربایستی ندارد و از خطوط قرمز خود رد نخواهد شد. یوسف وقتی متوجه می‌شود که ملک رستم و ملک سهراب فریب انگلیسی‌ها را خورده‌اند، موضع‌گیری شدیدتری از خود نشان می‌دهد. «یوسف داد زد: آذوقه می‌خواهید که بدهید به قشون خارجی و عوضش اسلحه بگیرید و بیفتید به جان برادرها و هم وطن های خودتان. یک لایش کردیم نرسید، حالا دولایش می‌کنیم. شما مگر عقل توی کله‌تان نیست؟ آن دست‌های مرموز که نمی‌خواهند شما سروسامان بگیرید، برای چنین روزهای مبادایی است. پس کو آن دلاوری‌ها و مردانگی‌ها و نجابت‌ها؟ و سبیل‌های بورش می‌لرزید.» (همان:۵۰) بار اولی هم که یوسف این طور خشمگین شد، به خاطر مردم و دخالت انگلیسی ها بود.

یوسف دربارهٔ موضوع ایستادگی در برابر سخن زور و نترسیدن و سکوت نکردن در برابر ظلم و استبداد بسیار حساس است و اگر متوجه شود که کسی، مخصوصاً از اعضای خانواده‌اش، در برابر حق خود سکوت کرده و در برابر سخن زور تسلیم شده است، بسیار ناراحت می‌شود. چنانکه در ماجرای بردن اسب خسرو برای دختر حاکم و رفتن خسرو برای پس گرفتن اسب و آوردن آن از خانهٔ حاکم و دستگیری توسط ژاندارم‌ها واکنش بسیار تندی از خود نشان داد. «یوسف به زنش سیلی زد و آمرانه گفت: خفقان بگیر. در غیابم فقط یک مترسک سر خرمنی. ... عین یک ببر وحشی شده بود.»(دانشور،۱۳۴۹: ۱۱۸) یوسف پس از این ماجرا بسیار غمگین و ناامید شد. «یوسف آهی کشید و گفت: به این نتیجه رسیده‌ام که هیچ چیز را نمی‌توانم تغییر بدهم. اگر آدم نتواند حتی در زنش تأثیر بگذارد...»(همان: ۱۲۲) حتی در مشاجرهٔ لفظی زری و خسرو در این

باره که چرا خسرو نزد فتوحی می‌رود و اینکه فتوحی نمی‌تواند کاری انجام دهد، یوسف از خسرو حمایت کرد و گفت: «اگر فتوحی و امثالش نتوانند، لااقل امکان تجربهٔ عظیمی به مردم می‌دهند.»(همان: ۱۲۶) این نشان دهندهٔ آن است که نزد یوسف آرمان‌ها و اهدافش که ایستادگی در برابر ظلم و ستم و گرفتن حق و لو به قیمت از دست دادن جان باشد، از هرچیزی مهم‌تر است. می‌توان گفت در این مورد «والد» یوسف بر«بالغ» او تسلط دارد.

یوسف با توجه به شناختی که از زری داشت و او را زنی تحصیل کرده و فهیم و شجاع می دانست، با او ازدواج کرده بود. اما وقتی می‌بیند که زری تا این حد تغییر کرده ، بسیار متحیر شد. وقتی زری دلیل سکوت خود را بر هم نخوردن آرامش خانواده بیان کرد، «ناگهان رو به زری داد زد: آرامشی که بر اساس فریب باشد، چه فایده‌ای دارد؟ چرا نباید جرأت داشته باشی که تو روی آن ها بایستی... زن! کمی فکر کن. وقتی خیلی نرم شدی، همه تو را خم می‌کنند.»(دانشور، ۱۳۴۹ : :۱۲۸)یوسف تاکنون به این اندازه در خانهٔ خود و نسبت به اعضای خانوادهٔ خود خشمگین نشده بود و به قول خودش« در بیرون از خانه مثل ببر هستم و در خانه، در برابر تو، یک برهٔ سر به راه»(همان:۱۲۹)

« بالغ» شخصیت یوسف وقتی ظلم و بی عدالتی و تجاوز و استبداد را می‌بیند، به «والد» این اختیار را می‌دهد که اعتراض کند، توبیخ کند، سکوت خود را بشکند و امر و نهی کند. رسالت نظریهٔ تحلیل رفتار متقابل نیز همین است که انسان‌ها به اخلاق متعادل و سازگار دست یابند و زندگی همگان در سلامت و امنیت باشد. «اگر افراد با یکدیگر روابط سالم، صمیمانه و صادقانه داشته باشند و آن را جایگزین روابط مخرب، منفی و تحقیرآمیز نمایند، قادر خواهند بود که از فشارهای روانی خود و دیگران بکاهند و از زندگی لذت بیشتری ببرند.»(رضی و حاجتی،۱۳۹۱: ۴۰)

در نهایت، این جنبهٔ «والد» است که بر جنبه‌های دیگر شخصیت یوسف برتری دارد و هنگامی که آرمان‌ها و اهداف یوسف به چالش کشیده شوند، و کسی خلاف آن سخن بگوید و گامی بردارد، چشم خود را بر احساسات و عواطف و مقام و مرتبهٔ افراد می‌بندد و موضع‌گیری خود را صراحتاً بیان می‌کند. البته این موضوع می تواند تحت تأثیر شرایط کلی حاکم بر جامعه باشد که کل فضای جامعه را در برگرفته بود و خود یوسف نیز به این موضوع واقف است. «مادرت تقصیری ندارد. ترتیب کار در این شهر جوری است که بهترین مدرسه، مدرسهٔ انگلیسی‌ها باشد و بهترین مریضخانه، مریضخانهٔ مرسلین و وقتی هم می‌خواهد گلدوزی یاد بگیرد با چرخ خیاطی سینگر است که دلال فروشش زینگر است. مربی‌ها و معلم‌هایی که مادرت دیده، سعی کرده‌اند همیشه از واقعیت موجود دور نگهش دارند، در عوض مقداری ادب و آداب و تصدیق و تبسم و ناز و عشوه و گلدوزی یادش بدهند. هی از آرامش حرف می‌زند.»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۲۸)

زهرا(زری): همسر یوسف و دیگر شخصیت اصلی داستان، از خانواده‌ای نسبتاً فقیر برخاسته است. او و یوسف بسیار یکدیگر را دوست دارند. زری نگران است که یوسف با صراحت بیانش برای خود مشکل و گرفتاری ایجاد کند و خود او نیز از این هراس دارد که عقایدش را در برابر دیگران بیان کند؛ به همین خاطر، مدام در درون خود به گفتگو می‌پردازد. «زری تحسینش را فرو خورد. دست یوسف را گرفت و با چشمهایش التماس کرد و گفت: تو را خدا یک امشب بگذار ته دلم از حرف‌هایت نلرزد.» (همان: ۵) در همین چند جمله می‌توان حالت‌های سه‌گانهٔ شخصیتی زری را عیناً مشاهده کرد. تحسین کردن زری به خاطر حق گویی شوهرش و دفاع از حقوق جامعه نمایانگر جنبهٔ بالغ شخصیت اوست و این موضوع برای زری بسیار خوشحال کننده است؛ ولی وقتی تحسینش را فرو خورد و با نگاه و بیانش به یوسف التماس کرد، نشانهٔ جنبهٔ کودک شخصیت اوست. گرفتن دست یوسف و همچنین عبارت «یک امشب بگذار ... » نشانه‌های جنبهٔ والد شخصیت زری هستند. اما قدرت «بالغ» به حدی نیست که بتواند واکنش خود را بروز دهد و بر زبان بیاورد و در برابر دو جنبهٔ دیگر، مغلوب می‌شود.

زری به همسر و فرزندان و حتی خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند بسیار وابسته شده و وجود آنها برای زری نوازش بسیار به همراه دارد.«این شهر من است و وجب به وجبش را دوست دارم.»(دانشور،۱۳۴۹ :۲۶) در افرادی که جنبهٔ«کودک» آنها بر سایر جنبه‌ها غلبه دارد، نوازش در تصمیم‌گیری‌ها بسیار تأثیرگذار است. «اساسی‌ترین عامل نتیجه‌گیری کودک از وضعیت زندگی‌اش، نوازش است. یعنی با بودن نوازش است که نوزاد نتیجه می‌گیرد که خوب هست یا نیست و دیگران خوب هستند یا نیستند.»(رزی فام و دیگران،۱۳۹۷: ۵۰)

جنبهٔ «کودک» زری بر سایر جنبه‌ها غلبه دارد و زری نمی‌تواند حتی به خاطر منافع اجتماعی از مهر مادری و همسری دست بشوید و شجاعت و ایستادگی خود را به رخ همگان بکشد: «وقتی با این مشقت بچه‌ای را به دنیا می‌آوری، طاقت نداری، مفت از دستش بدهی. من هر روز... هر روز تو این خانه مثل چرخ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آنها را کسی لگد کرده» (دانشور،۱۳۴۹: ۱۳۰) این نگرش زری به خاطر تفکر سنتی حاکم بر جامعه شکل گرفته که به زنان اجازهٔ دخالت در امور بیرون از منزل را نمی‌دادند و آنها را مسئول امور داخل منزل می‌دانستند. به همین خاطر، زنان تمام توجه خود را مصروف نگه داری از سلامت و امنیت اعضای خانواده می‌کردند. «زن – مادر، با درون گرایی و دوراندیشی در حالی که ظاهراً به اندازهٔ پدر فعال به نظر نمی‌رسد، نقش مهمی در حفظ کانون خانواده و ایجاد ثبات وآرامش آن بر عهده دارد. با غریزه‌اش قبل از منطق مرد، حوادث را پیشبینی می‌کند. می‌کوشد تا آرامش بقیه را تأمین‌کند.»(عباس زاده و طاهرلو،۱۳۹۰: ۳۷)

کشته شدن یوسف، شوک بزرگی به زری وارد نمود؛ «می‌خواستم بچه هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم، اما حالا با کینه بزرگ می‌کنم. به دست خسرو تفنگ می‌دهم.» (دانشور،۱۳۴۹ :۲۵۱) تا حدی که از هوش رفت. حال زری آن قدر بد بود که مجبور شدند به او آمپول بزنند. زری مدام بیهوش می شد و به هوش می‌آمد. در همین خواب و بیداری برخی از اتفاقات زندگی زری از کودکی تا بزرگسالی در جلوی چشمان او به نمایش درآمدند.

«خواب دید، درخت عجیبی در باغشان روییده و غلام با آب پاش کوچکی دارد خون پای درخت می ریزد»(همان:۲۵۱) این خواب زری بیانگر آغاز فصل جدیدی در زندگی زری بود. فصلی که ریختن خون یوسف آغازگر آن بود. گویا آن زری از دنیا رفته و زری دیگری متولد شده است با ویژگی‌های جدید و متفاوت. به نحوی که نظر اطرافیان او هم همین است.«خدیجه ایستاد و به او خیره شد... گفت: در عرض یک شب شما را بردند و یکی دیگر ...»(همان: ۲۷۶) اکنون زری همانند یک کودک است که آمادهٔ پذیرش آموزش‌ها و اصول تربیتی جدید است. اما این بار خود او می‌خواهد مربی خود را انتخاب کند و با او صحبت کند تا مسیر درست را به او نشان بدهد. برای در پیش گرفتن این راه جدید، وجود یک متخصص ضروری است. «ما به متخصص نیاز داریم نه به این دلیل که او از ما بهتر است بلکه به این دلیل که اطلاعات مورد نیاز ما در اختیار اوست. ما می‌توانیم از او چیز یاد بگیریم و متخصص خودمان بشویم. همان طور که در اوایل زندگی به معلم نیاز داشتیم، در سراسر زندگی نیز به معلم نیاز داریم.»(هریس و هریس،۱۴۰۰: ۱۴۱)

این مربی جدید و متخصص، دکتر عبدالله خان است. پیرمردی دنیا دیده، با تجربه و مهربان. «مثل کسی حرف می‌زد که دیگر همه چیز را دانسته و فهمیده. اگر خدایی وجود داشته، برای یک بار هم که شده خود را به او نشان داده.»(دانشور،۱۳۴۹: ۲۸۳) به همین خاطر است که زری مشتاق است تا با او ملاقاتی داشته باشد و اطمینان دارد که این ملاقات حال او را بهتر خواهد کرد.« زری از گفتن حقیقت به عبدالله خان نه ترس، نه إبا و نه رودربایستی داشت.»(همان:۲۸۴) دکتر عبدالله خان هم به خوبی بیماری او را تشخیص داد و راه علاج را هم به او نشان داد:« یک مرض بدخیم داری که علاجش از من ساخته نیست. مرضی است مسری... مرض ترس. خیلی‌ها دارند.»(همان:۲۸۵) پس از ملاقات با دکتر عبالله خان« زری مثل مرغی بود که از قفس آزاد شده باشد. یک دانای اسرار به او ندا و نوید داده بود. نه یک ستاره، هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر

می‌دانست که از هیچ کس در این دنیا نخواهد ترسید.»(همان:۲۸۵) از این پس دیگر زری از کسی ترس و واهمه ندارد و رودربایستی را هم کنار گذاشته است. هنگامی که خان کاکا عاجز از قانع کردن دوستان یوسف برای عدم برگزاری عزاداری نزد زری می‌آید تا او قانعشان کند. او این چنین پاسخ می‌دهد:« شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد، عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست. در زندگی‌اش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می‌ترسیم؟ آب از سر من یکی که گذشته.»(همان:۲۹۰) اکنون دیگر زری تحت کنترل «کودک» ترسوی محتاط نیست و «والد» کنترل را در دست گرفته است؛ در واقع «بالغ» این اجازه را به او داده که با توجه به شرایطی که پیش آمده است، این تصمیم را بگیرد و قاطعانه در برابر خان کاکا بایستد. اینجا یک ارتباط متقابل بین زری و خان کاکا برقرار می‌شود که هر دو با کمک جنبهٔ «والد» خود در این ارتباط شرکت می‌کنند و به همین خاطر مکالمهٔ آنها ادامه پیدا می‌کند و از نوع «مکمل» می‌شود. در مکالمه‌های قبلی وقتی خان کاکا با جنبهٔ «والد» پیامی را به زری می‌رساند، زری پاسخ خود را با جنبهٔ «کودک» بیان می‌کرد و همین موضوع سبب پایان یافتن ارتباط می‌شد.

اکنون دیگر زری حرف آخر را می‌زند و تصمیم نهایی را می‌گیرد.« همهٔ کارهایی که می‌خواهید بکنید، همین امروز بکنید. اگر حالا نکنید دیگر هیچ وقت فرصت نیست... امروز به این نتیجه رسیدم که در زندگی و برای زنده‌ها باید شجاع بود. اما حیف که دیر به این فکر افتادم. بگذارید به جبران این نادانی در مرگ شجاع ها خوب گریه کنیم.»(دانشور،۱۳۴۹ :۲۹۱)در این قسمت می توان دیدگاه شخصی نویسنده را مشاهده کرد. جامعهٔ سنتی و مردسالار ایران به زنان اجازهٔ دخالت در امور سیاسی و اجتماعی را نمی‌داد. دانشور به عنوان یک زن روشنفکر و آگاه از مسائل دنیای نوین با حقوق زنان آشنا بود و برای تحقق این مسئله تلاش هم می‌کرد. او در رمان های خود سیر تحول زنان ایرانی را بیان می‌کند که این حرکت از رمان سووشون و با شخصیت زری آغاز شد و در رمان‌های بعدی وی ادامه یافت. او حتی نسل‌های مختلف زن ایرانی و ویژگی‌های شخصیتی آنها را که تحت تأثیر تحولات جامعه، نگرش آنها نیز با هم تفاوت دارد، معرفی می‌کند «که هر کدام از آنان بسته به موقعیت تاریخی و اجتماعی با شکلی از هویت یابی در چالش هستند. وجه بارز آثار سیمین دانشور دغدغه هایی پیرامون زندگی های زنان از طبقات مختلف اجتماعی است. شخصیت‌هایی که باید درون آنها را کاوید و مسائل و مشکلاتشان را نشان داد. او سه نسل گوناگون(مادربزرگ، مادر و نوه) را در کنار هم قرار می‌دهد تا تضادهای فکری و اجتماعی را آشکارتر نشان دهد.»(دریانورد و دیگران،۱۴۰۲: ۶۹-۶۸)

در اثر تحول روحی که پس از مرگ یوسف اتفاق افتاد، به شکلی عجیب و غیرعادی متحول شد و رهبری جنبش اعتراضی را بر عهده گرفت. این موضوع هم جهان بینی نویسنده را نشان می‌دهد و هم بیانگر آرزوی نویسنده است؛ آرزوی قلبی وی که کنارگذاشتن محدودیت و ترس توسط زنان و بدست آوردن جایگاه واقعی زنان بازهم توسط خودشان می‌باشد. از نظر لوسین گلدمن این موضوع یکی از شاخصه‌های هر اثر برجستهٔ ادبی است که به آن «منش ممکن» گفته می‌شود.«اگر دنیای نویسنده شبیه واقعیت زمانهٔ او نیست، آرزوی گروه او را وصف می‌کند.»(گلدمن،۱۳۸۲: ۱۵)

به طور کلی می‌توان گفت، شخصیت زری قبل از مرگ یوسف تحت تأثیر جنبهٔ «کودک» بود و همین موضوع باعث شد تا در اکثر اوقات سکوت کند و دیدگاه‌های خود را در درون خود بیان کند و تنها زمانی که مخاطب او با جنبهٔ «کودک» صحبت می‌کرد، مکالمهٔ آنها «مکمل» می‌شد. اما با مرگ یوسف، شوک بزرگی به زری وارد شد و سخنان بالغانهٔ دکتر عبدالله خان شخصیت زری را تحت تأثیر قرار داد و سبب شد جنبهٔ «کودک» شخصیت او عقب نشینی کند و «بالغ» کنترل را در دست بگیرد تا متناسب با شرایط این زمانی و این مکانی تصمیم‌گیری کند.

ابوالقاسم خان(خان کاکا): برادر بزرگتر یوسف است و پیوسته سعی دارد تا به خانوادهٔ خود امر و نهی کند و آنها را مجاب کند تا از سخنان او پیروی کنند. ابوالقاسم خان شخصیتی منفعت طلب است که فقط به فکر رسیدن به اهداف و خواسته‌های شخصی خود است و با توجه به نوع مخاطب، پیوسته سعی دارد، سخن خود را به کرسی بنشاند. تلاش او بر این است که طرف مقابل را مانند یک بچه گول بزند؛ اگر با تطمیع و وعده نشد، تهدید و ارعاب پیش می‌گیرد. یکی از روش‌هایی که«والد» برای حمایت از خود به کار می‌گیرد، ارعاب است. «حالت خصومت به خود گرفتن، جبهه گیری، ظاهر خشن و قوی داشتن، گزاف‌گویی، هارت و پورت کردن و صدا کلفت کردن، لاف زنی و گزافه گویی.»(هریس و هریس،۱۴۰۰: ۱۵۱)

«داداش بیخود لج می‌کنی. ... اگرهم ندهیم خودشان به زور می‌ستانند. از قفل و مهر و موم انبارهای تو که نمی‌ترسند. ... هر چه باشد، صاحب اختیار آنها هستند. ... تو نوجوانی و نمی‌فهمی با این کله‌شقی با جان خودت بازی می‌کنی و برای همه مان درد سر می‌تراشی. ...ببین جانم پارسال و پیرار سال را طفره رفتی و ندادی؛ ما جوری رفع و رجوعش کردیم اما امسال نمی‌شود.» (دانشور،۱۳۴۹ :۱۶) پیداست که ابوالقاسم خان سعی می‌کند یوسف را بترساند تا بلکه راضی شود و محصول خود را به انگلیسی‌ها بدهد.

ابوالقاسم خان مطیع فرمان انگلیسی‌هاست و خود را به طور کامل در اختیار آنان قرار داده و پیوسته برای اجرای دستوراتشان تلاش می‌کند. پاسخ‌های او به محرک‌هایی(رفتار اولیه) که از جانب انگلیسی‌ها بیان می‌شود، با جنبهٔ «کودک مطیع فرمان بردار» ارائه می‌شود. اما مکالمات ابوالقاسم خان با زیردستان و مخصوصاً خانواده‌اش از منشأ «والد مستبد منفی» شکل می‌گیرد. «والد کنترل‌کننده و مستبد منفی، بیان‌کنندهٔ رفتارهای «والدی» است که با تحقیر (کوچک کردن) طرف مقابل همراه باشد.» (جونز و استوارت،۱۳۹۸: ۶۴) هر کاری که یوسف انجام می‌دهد، از نظر خان کاکا نامعقول و بیهوده است و تلاش دارد، او را فردی تنبل و بی‌فکر جلوه دهد. «پس راه برادر سوگلی‌ات، یوسف، درست است که از یک دست از دولت کوپن قند و شکر و قماش می‌گیرد و از دست دیگر تحویل دهاتی‌ها می‌دهد. خوب، آدم نادان! صرفهٔ تو از این معامله چیست؟» (دانشور،۱۳۴۹: ۲۳)«احساس من والد عیب جو بر رفتار و همچنین شخصیت افراد حمله می‌کند و در واقع این احساس را به افراد می‌دهد که نه تنها رفتارشان خوب نیست، بلکه ذاتاً نیز خوب نیستند.»(کارخانه‌ای،۱۳۸۵: ۱۳).

لحن کلام ابوالقاسم خان هنگام مکالمه با یوسف نسبت به زمانی که با دیگران صحبت می‌کند، فرق دارد.« داداش! بیخود لج می‌کنی. هرچه باشد اینها مهمان ما هستند.»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۵) «جانم! عزیزم! تو جوانی، نمی‌فهمی.»(همان:۱۶) « ببین جانم! ...»(همان:۱۶) مشاهده می‌کنیم که خان کاکا با الفاظ«داداش، جانم، عزیزم» یوسف را مورد خطاب قرار می‌دهد و سپس صفاتی را مانند: «بیخود لج می‌کنی، تو نوجوانی، نمی‌فهمی، با این کله شقی... » به او نسبت می‌دهد. همچنین عناوینی از قبیل «زن داداش» که پیوسته در ارتباط با زری به کار می‌برد یا «همشیره» که به خواهر خود می گوید، سرنخ های جنبهٔ«والد» هستند. صرفاً کاربرد این عنوان‌ها به عنوان سرنخ جنبهٔ والد نیست، بلکه «طرز استفادهٔ خودبخودی، قدیمی و بدون فکر این کلمات است که آنها را به صورت علائم فعالیت والد در می‌آورد.»(هریس، ۱۳۹۲: ۸۷)

دلیل دیگر بر غالب بودن جنبهٔ «والد» بر شخصیت خان کاکا، ضرب‌المثل‌هایی است که در کلامش به کار برده‌است. «دری به تخته خورده» (دانشور،۱۳۴۹ :۲۴)، «آش خود را می‌خورند و حلیم دیگران را به هم می‌زنند» (همان:۲۵)، «کاری است که گذشته و سبویی است که شکسته»(همان:۳۵)، «دیگر خر ما از پل گذشت» (همان:۱۲۳)، «غیر از تسلیم و رضا کو چاره‌ای»(همان:۲۴۹)، «زن آستر است و مرد رویه» (همان:۲۹۳) همان طور که پیشتر گفته شد استفاده خودبخودی، قدیمی و بدون فکر این موارد است که آنها را به عنوان سرنخ‌های والد مطرح می‌کند.

آن طور که از تحلیل رفتارهای ابوالقاسم خان متوجه شدیم، می توان گفت، جنبهٔ «بالغ» شخصیت او تحت تأثیر شدید «کودک» و علی‌الخصوص «والد» است. کاربرد خودبخودی برخی عبارات در کنار رفتارهای تحقیرآمیزی که

خان کاکا با اطرافیان دارد، نشان دهندهٔ غلبهٔ جنبهٔ «والد» هستند و خشمگین شدن‌ها و حسادت‌ها و منفعت طلبی‌های فردی وی نشأت‌گرفته از غلبهٔ «کودک» هستند و حتی زمانی هم که ظاهراً رفتار او برخاسته از جنبهٔ بالغ است، و سعی دارد اوضاع را آرام کند، رفتار او این زمانی و این مکانی نیست و یک رفتار متقابل پنهانی(بازی) را در پیش گرفته است و هدف و دیگری دارد.

فاطمه(عمه خانم): یکی دیگر از شخصیت‌های رمان سووشون که ویژگی‌های جنبهٔ«والد» در رفتار او به چشم می‌خورد، فاطمه خانم است. او خواهر بزرگ‌تر ابوالقاسم و یوسف است که به عنوان فردی با تجربه و گرم و سرد روزگار چشیده و کسی که در زندگی‌اش سختی‌های زیادی را تحمل کرده، شناخته می‌شود. او همسر و تنها فرزند خود را از دست داده و آدم بسیار سنگین و با وقاری به نظر می‌رسد که همه را تحت نظر دارد و مانند مادری است که مراقب اطرافیان است تا خطری آنها را تهدید نکند و مانند یک حامی در مواقع لزوم به داد آنها می‌رسد.« تو دلت شور نزند. از حاجی محمدرضای رنگرز خواهش می‌کنم با غلام بروند دارالمجانین. خودم هم با حسین آقای عطار می‌روم زندان... تو برو خواهر؛ نمی‌خواهم میان برادرها دعوا بیفتد.»(دانشور،۱۳۴۹ :۲۱)

عمه خانم به کارهای ابوالقاسم خان اعتراض می‌کند و بدون ترس و رودربایستی انتقادها و پیشنهادهای خود را مستقیماً به او می‌گوید. به همان اندازه که به رفتارهای خان کاکا انتقاد می‌کند، از یوسف حمایت می‌کند و حتی در برابر تشرهای خان کاکا نسبت به یوسف، حمایت خود را از یوسف علناً بیان می‌کند.« ثواب می‌کند. اگر نتواند دنیا را بخرد، آخرتش را خریده. به علاوه خان کاکا تو چه کار به کار او داری؟ از مال تو که نمی‌بخشد.»(همان:۲۳)

در ماجرای خواب‌هایی که زری دربارهٔ یوسف دیده، و عمه خانم آن‌ها را تعبیر می‌کند، بار دیگر غلبهٔ جنبهٔ«والد» بر شخصیت او نمایان می‌شود.

«زری در خواب می‌دید ...که موقع امتحان است و او در برابر یک ممتحن اخمو و سیاه‌چرده ایستاده، اما هرچه کوشش می‌کند جواب سؤال‌ها را نمی‌داند. ... عمه دستور داد که یک لقمه نان از یک گدا گدایی کند و بخورد بلکه سؤال‌ها یادش بماند.یک شب زری خواب دید که یک اژدهای دوسر، شوهرش را ...درسته با اسب بلعیده... این خواب را عمه به راحتی تعبیر کرد و گفت که زینگر مسخرهٔ خاص و عام می‌شود، اما یوسف در شکم ماهی، مثل یونس صبر و تحمل یاد می‌گیرد. ... چند شب بعد باز خواب دید که حاکم یوسف را با دست خودش در تنور نانوایی انداخته؛ یوسف جزغاله شده. کورمال کورمال از تنور درآمده. عمه در تعبیر این خواب گفت که: آتش یعنی همان آتشی که بر ابراهیم خلیل الله گلستان شد و اینکه از آتش درآمده، یعنی که امتحان خود را داده. ... تنور هم واضح است؛ همان تنوری است که زن خولی بچه‌های مسلم را در آن قایم کرده بوده. جزغاله شدن هم علامت روسفیدی است چرا که خواب زن واضح است که چپ است. و شب دیگر دمدمه‌های صبح زری خواب دید که کلو با تیر وکمانی، قلوه سنگی درست وسط پیشانی یوسف انداخته. این خواب را عمه اصلا تعبیر نکرد و گفت که خواب دم صبح اصلا تعبیر ندارد.»(دانشور،۱۳۴۹ :۲۳۸-۲۳۷)

این تعبیرهایی که عمه خانم دربارهٔ خواب‌های زری بیان می‌کند نشان‌دهندهٔ باورهای دینی و بعضا خرافاتی است که در «والد» او ذخیره گردیده‌اند و او همچون یک مادر برای تسکین خاطر زری از این تعبیرها بهره می‌گیرد.

عمه خانم با تکیه بر پیشینه‌ای که از والدین خود به ارث برده در ماجرای عزاداری برای یوسف، بار دیگر جنبهٔ «والد» خود را نشان می دهد:« خان کاکا! فعلاً تو هستی و نعش برادر. منشین و تماشا کن که خونش پایمال شود. زری نگاهش کرد و یادش به حضرت زینب افتاد.» (دانشور،۱۳۴۹ :۲۹۱)

از ویژگی‌های بارز جنبهٔ «والد» عمه خانم، که جنبهٔ حمایتی دارد و برای رهایی از آشفتگی و پریشانی آن را به کار می‌برد، کناره‌گیری است.«الکل و مواد مخدر از جمله وسایلی است که موجب تسکین فوری ولی کوتاه مدت سردرگمی می‌شود. مردم همچنین با کنار کشیدن خود از فعالیت‌های اجتماعی، توی لاک خود می‌روند و انزوا و گوشه نشینی اختیار می‌کنند.»(هریس و هریس،۱۴۰۰: ۱۳۱) فردی که در کودکی به خاطر حمایت‌های والدین از خطرات محفوظ مانده است، اگر نتواند به درستی امر و نهی‌های والدین را تحلیل و بررسی کند، در بزرگسالی نیز هنگامی که نیاز به حمایت را در خود احساس کند، باجنبهٔ والد به حمایت از خود می‌پردازد. این فرد برای حمایت از خود و رهایی از هرگونه تهدید و خطر به کناره‌گیری از اجتماع روی می‌آورد. (همان: ۱۵۰-۱۴۹) عمه فاطمه به تریاک اعتیاد دارد و علاوه بر آن قصد دارد، شهر خود را ترک کند و به کربلا برود و در آنجا ساکن شود.«من که می‌گذارم از این ولایت می‌روم. می‌روم مثل مرحوم بی‌بی‌ام کربلا مجاور می‌شوم.»(دانشور،۱۳۴۹: ۶۱) «امام حسین خودت این بنده بی کست را طلب کن. ... آدم را قلیانی می‌کنند. تریاکی می‌کنند. به آدم سخت می‌گیرند. ...خدایا ناشکری نمی‌کنم اما در این دنیای تو غیر از غصه چیزی نفهمیدم... اقل کم بگذار به این یکی آرزویم برسم. آواره‌ام کن. آواره‌ام کن.»(همان: ۶۵)

به طور کلی می‌توان گفت، جنبهٔ «والد کنترل‌گر مثبت» بر سایر جنبه های شخصیتی فاطمه خانم غلبه دارد که از ویژگی‌های آن واکنش کنترلی و مراقبتی و «توجه خاص به شخصی که به او کمک می‌کنیم»(جونز و استوارت،۱۳۸۹: ۶۴) می‌باشد. این واکنش برعکس رفتارهای ابوالقاسم خان با تحقیر طرف مقابل همراه نیست و انگیزه ها و اهداف پنهانی دیگری در پس آن وجود ندارد. اما جنبهٔ «والد» وی برای پوشاندن ضعف‌های خود از کناره گیری و انزوا استفاده کرده است.

خسرو: فرزند ارشد یوسف و زری است که بسیار تحت تأثیر پدر خود قرار دارد و خود یوسف هم معتقد است که کار ناتمام او را تمام خواهد کرد. وقتی شب‌ها هنگام خواب بالای سرش می‌رفت و می‌گفت:« پسرم ! اگر من نتوانستم، تو خواهی توانست.»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۷)

سؤال‌هایی که خسرو، با هوشیاری از پدرش می‌پرسد، دال بر این موضوع است که او می‌خواهد از پدرش تعلیم بگیرد و شبیه او شود.« پدر! اجازه می‌دهی من هم بیایم تماشا؟»(همان:۲۸)، « پدر! چرا من اینقدر سحر را دوست دارم؟»(همان:۲۹)،«پدر! خیلی دردش خواهد آمد؟»(همان:۲۹)،« پدر! آن اسب‌های گله که قصهٔشان را گفتید، دهنه و نعل که ندارند؟»(همان:۳۰)

علاقهٔ خسرو به اسب هم به خاطر علاقه‌ای است که پدرش نسبت به اسب دارد و این علاقه از پدرش به او رسیده است. زمانی که خسرو متوجه می‌شود که اسبش را دختر حاکم برده و مادرش به دروغ به او گفته که اسبش مرده است، جنبهٔ«والد» شخصیت خسرو بسیار واکنش شدیدی از خود نشان داده و مادرش را مورد مؤاخذه قرار می دهد.«مادر! چرا این همه دروغ گفتی؟ چرا؟»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۲۲) «در جنبهٔ والد شخصیت انسان، تمام کدها، اخطارها و قوانین و مقرراتی که بچه از پدر و مادر خود شنیده یا در رفتار آنها دیده محفوظ است. ... همچنین هزاران هزار نکن هایی که مثل بمباران‌های مداوم بر سر او فرو می‌بارد. ... اخطارها و هشدارهای... هرگز دروغ نگو... به زن‌ها اعتماد نکن...»(هریس،۱۳۹۲: ۳۲-۳۱)

حتی «کودک» هم به کمک «والد» می‌آید و واکنش خسرو شدیدتر از پیش می شود.«خسرو لج کرد. صدایش را بلندتر از پیش کرد و فریاد زد: یا بچه خوابیده، یا خانم ها می‌ترسند. چقدر زن‌ها ترسو و دروغگو هستند. فقط بلدند، گور بکنند و دفن کنند و بعد گریه کنند.»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۲۲) این سخنان تقلیدی است که خسرو از والدین خود و جانشینان آنها آموخته و در اینجا بازگو می‌کند. جانشینان والدین خسرو، افرادی چون ابوالقاسم خان و آقای فتوحی هستند که خسرو بعد از پدر و مادرش با آنها ارتباط زیادی دارد. آن جا که خان کاکا در جواب عمه که گفت، می‌خواهد از اینجا برود، گفته بود:«بی‌خود

نگفته‌اند که زن‌ها ناقص العقلند.»(همان:۶۰) و یا به خسرو گفت: « به حرف زن‌ها گوش نکن، همه‌شان ترسو هستند»(همان:۶۱)

یکی دیگر از اشخاصی که خسرو بسیار از او تأثیر پذیرفته است، آقای فتوحی است که به عنوان جانشین والدین برای خسرو عمل می‌کند.« اولین حرفی که آقای فتوحی زد، همین بود. گفت آدم باید پل‌ها را خراب کند تا راه برگشتن نداشته باشد.»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۲۶) یا «به قول آقای فتوحی: وقتی جامعه درست شد، دیگر هیچ کس دیوانه نمی‌شود و همه جا باغ می‌شود.»(همان:۱۲۶) در ادامه زری به او گفت: «اگر من سر قضیهٔ سحر دروغی گفتم، به دستور عمویت بود. به علاوه نمی‌خواهم در یک محیط پر از دعوا و خشونت بار بیایید. می‌خواهم دست کم محیط خانه آرام باشد تا... خسرو حرف مادر را این طور تمام کرد: تا به قول آقای فتوحی، گوساله‌های چشم بسته‌ای باشیم و خودمان نفهمیم کی گاو می‌شویم.»(همان:۱۲۷)

همان طور که دیدیم، خسرو بسیار تحت تأثیر «والد» خود قرار دارد و در این زمینه از پدرش و آقای فتوحی که جانشین والد است، بسیار الگوبرداری کرده است.«خسرو بلند شد و گفت: حالا خواهید دید من چه می‌کنم. پسر پدرم نیستم اگر سحر را از چنگشان در نیاورم. به خود حاکم کاغذ می‌نویسم. اگر جواب نداد، خودم می‌روم پیشش. پدرم و استادم، آقای فتوحی، راست می‌گویند؛ خودم باید مشکلم را حل کنم. اگر حاکم راهم نداد، سعی می‌کنم گریه نکنم. اگر گذاشتم دیگر کسی اشک مرا ببیند.»(دانشور،۱۳۴۹ :۱۲۹)

خسرو حتی پس از مرگ پدر خود، باز هم او را به یاد می‌آورد و او را به عنوان الگوی خود در خاطر دارد. و حتی برای آن که غم مادرش تازه نشود، دربارهٔ مرگ پدرش هم سخن نمی‌گوید و به گونه‌ای سخن می‌گوید که مادرش ناراحت نشود.« نه مادر؛ از پدرم که عزیزتر نیستم. او وقتی تیر خورده... حرفش را ناتمام گذاشت و به روی مادرش خندید و گفت: تازه درد هم بکند، خوب می‌شود.» (همان:۳۰۲)

می‌توان گفت، شخصیت خسرو متشکل از رفتارها و احساس‌هایی است که از پدر و مادر خود آموخته‌است. او سعی می‌کند در برابر ظلم سکوت نکند و در زمینهٔ گرفتن حقوق خود کوتاه نیاید و یا کارهایی را که والدین او در موقعیت‌های مختلف انجام داده‌اند، تقلید می‌کند. مانند زمانی که پای اسبش در اثر زمین خوردن، دچار جراحت شده بود و او برای بهبود آن اقدام کرد و فندق سایید و به پای اسبش مالید. این موضوع در واکنش‌های جنبهٔ«والد» خسرو مشهود است.

جنبهٔ «کودک» خسرو هم تحت تأثیر رفتارهای مادرش و اقتضای سنش، واکنش نشان می‌دهد. چنان که در هنگام نعل کردن اسبش، بسیار ناراحت بود و نزدیک بود گریه کند. همچنین جنبهٔ «بالغ» خسرو هم گاهی وارد عمل می‌شود و سعی می‌کند کنترل شخصیت او را در دست بگیرد و در جهت تقویت خود اقدام می‌کند. همانند زمانی که به خاطر خوش آمد و تسکین اندوه مادرش« به روی مادرش خندید و گفت : تازه درد هم بکند، خوب می‌شود.» (دانشور،۱۳۴۹ :۳۰۲) اما این جنبهٔ «والد» است که قدرت بیشتری دارد و رفتارهای خسرو را بیشتر تحت شعاع قرار داده است.

سرجنت زینگر: یک مأمور انگلیسی است که به عنوان فروشندهٔ چرخ خیاطی در ایران فعالیت دارد و به زنانی که از وی چرخ خیاطی خریده‌اند، خیاطی آموزش می‌دهد. اما پس از آغاز جنگ جهانی دوم، لباس افسری پوشیده و ماهیت واقعی خود را آشکار می کند. زری با دیدن او در این کسوت جدید ، «اندیشید: خیلی طاقت می‌خواهد که آدم هفده سال به دروغ زندگی کند؛ کارش دروغی، لباسش دروغی و سرتاپایش دروغ باشد؛ و در کار دروغی خود، چقدر هم مهارت داشت.»(همان:۷)

یوسف با زینگر رابطهٔ خوبی نداشت و به خواسته‌های او در زمینهٔ فروش آذوقه به انگلیسی‌ها، جواب مثبت نمی‌داد. در یک مهمانی، روی یک میز نقشهٔ ایران پهن شده بود و یوسف و زینگر در آن جا بودند. زینگر با اشاره به نقشهٔ ایران گفت: «به سلامتی ایران، کیلی بوزورگ ترین از فرانسه. و تهران بوزورگ تر از... از ویشی.»(دانشور،۱۳۴۹ :۳۴) او تلاش دارد این گونه

با ایجاد یک ارتباط متقابل با انگیزهٔ پنهانی، یک «بازی» را آغاز کند و به هدف خود برسد. همچنان که چندین سال در میان مردم، خود را به عنوان نمایندهٔ فروش چرخ خیاطی نشان داده بود ولی انگیزهٔ اصلی او چیز دیگری بود. زینگر با به کار بردن واژگانی مانند: «بوزورگ ترین و بوزورگ تر»، «کودک» یوسف را هدف گرفته و انتظار دارد او نیز با «کودک» خود به زینگر جواب بدهد؛ اما یوسف جواب بالغانه به او داد و ارتباط متقابل آنها قطع شد و همین موضوع سبب خشمگین شدن زینگر گردید. «اگر توانست، جنگ کن... وقتی دریدیم، کون نداشت. عوض کون، کاه پر کرده بودی.»(همان:۳۴) پس از اینکه یوسف جواب محکمی به زینگر داد، او نزد خان کاکا رفت و گفت:« به برادرتان اندرز کونید. خدا با شما نعمت می‌دهد؛ بدهیدش به ما. این نعمت مال همه؛ مال بشر. این همه برای شما زیاد. لازم نبود.(همان:۳۵) اما با جوابی که یوسف داد و منظورش این بود که زینگر می‌خواهد آنها را گول بزند، «مثل اینکه زینگر جا خورد. صورت و گردنش قرمز تر از پیش شد....»(همان:۳۵)

از رفتار زینگر با شخصیت های داستان مشخص می‌شود که او با کمک جنبهٔ «والد» با آنها رفتار می‌کند و حتی به آنها امر و نهی می‌کند اما در رابطه با یوسف که به خواسته‌های او تن نمی‌دهد، و حتی پاسخ‌های ناخوشایندی به او می‌دهد و از جایگاه او ترسی ندارد، خشمگین می‌شود و نمی‌تواند خشم خود را پنهان کند و جنبهٔ منفی «کودک درون والد» برشخصیت او غلبه می‌کند.

رفتار شخصیت‌های رمان سووشون نمونه‌ای از رفتار جامعهٔ واقعی آن دوره است که نویسنده به عنوان نمایندهٔ جهان بینی جامعهٔ خود، این رفتارها را در قالب این رمان نشان داده است. چرا که هر اثر ادبی برجسته دارای چهار مشخصهٔ روشن است که در این رمان هم می‌توان مشاهده نمود:

«۱- منش دقیقاً منسجم اثر که هم ارز مسائل اجتماعی زمانه است.

۲- غنای آن که به حداکثر آگاهی ممکن نویسنده مربوط می‌شود.

۳- منش واقعی یا ممکن مجموعهٔ عناصری که اثر را تشکیل می‌دهد. پس اگر دنیای نویسنده شبیه واقعیت زمانهٔ او نیست، آرزوی گروه او را وصف می کند.

۴- منش غیر فلسفی اثر: چون هر اثر ارجمند، راه های عملی نشان می دهد و به صورت مفاهیم فلسفی بیان نمی‌شود.»(گلدمن،۱۳۸۲: ۱۵)

رمان سووشون دقیقاً مسائل اجتماعی شهر شیراز را در دورهٔ جنگ جهانی دوم به تصویر می‌کشد که بیانگر اوضاع کل کشور ایران نیز می باشد. حداکثر آگاهی ممکن نویسنده، می‌تواند مسائلی از قبیل دفاع از حقوق زنان، مبارزه با استبداد و به پا خاستن در برابر ظلم و ستم باشد که همگی در این رمان به چشم می خورند. همچنین مسائلی از قبیل مبارزات روشنفکران و دخالت تدریجی زنان در امور سیاسی و اجتماعی و حتی قیام در برابر انگلیسی‌ها اگر چه شبیه واقعیت زمانه نیست، اما آرزوی جامعه آن دوره و خود نویسنده است. خانم دانشور قصد دارد از این طریق به مردم جامعهٔ خود راهکاری عملی برای مبارزه با استبداد و دفاع از حقوق زنان نشان دهد تا هم در مسیر آگاهی جامعه گام برداشته و هم جهان‌بینی و آگاهی ممکن گروه خود را بیان کرده باشد.

۳- نتیجه

وضعیت روانی و شخصیت افراد با شرایط جامعه ارتباط مستقیم دارد و این موضوع در رفتار شخصیت‌های رمان سووشون نیز متاثر از جریانها و تحولات سیاسی و اجتماعی، مشاهده می‌شود. جامعهٔ آن دوره که هنوز درگیر برخی مولفه های اجتماعی و فرهنگ و سنتهای بومی، نظیر : نظام ارباب – رعیتی ، مردسالاری و عدم توجه به زنان و حقوق آنهاست، ناخواسته درگیر مسائل جنگ جهانی و هجوم بیگانگان شده است. ظلم و استبداد طبقهٔ حاکم و تزویر و زورگویی انگلیسی‌ها، بر مردم و

شخصیت آنان نیز تأثیر گذاشته و باعث شده تا بسیاری از شخصیت ها خودکامه و مستبد باشند و جنبهٔ«والد» بر رفتار آنها غالب شود. تسلط «والد مستبد» بر شخصیت افراد کاملاً مشهود است و حتی فردی همچون یوسف که دارای شخصیتی متعادل و سازگار است، مجبور می‌شود برای ایستادگی در برابر محرک‌های«والد» دیگران از جنبهٔ«والد» خود استفاده کرده و حتی خانوادهٔ خود را نیز به چنین رفتارهایی مجبور نماید چنان که زری پس از مرگ او جنبهٔ «کودک» خود را کنار گذاشت تا بتواند از حقوق خود و خانواده و جامعه‌اش دفاع کند. به دلیل نظام سنتی حاکم بر جامعه که زنان را زیر دست و مقهور سلطه مردان می دانست و اجازه نمی‌داد در مسائل کلان دخالت کنند، جنبهٔ«کودک» بر شخصیت آنها غالب شده و در نتیجه ارتباط متقابل مردان و زنان در جامعه داستانی سووشون از الگوی ارتباطی «والد به کودک» تبعیت می‌کند و اگر در پایان داستان می بینیم که شخصیت اصلی که یک زن است، دگرگون شده و همهٔ موانع و محدویت‌ها را کنار می‌زند، به خاطر هم ارزی با واقعیت جامعه نیست بلکه نویسنده می‌خواهد از این طریق، جهان بینی و آرزوی خود و همفکران خود را بیان کند

۴-منابع

قرآن کریم.

امیدعلی، حجت اله(۱۴۰۰) فروغ و سیمین، ارادهٔ معطوف به سنت شکنی، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ بیستم، شمارهٔ سی و نه، صص۶۴-۴۵.

برن، اریک(۱۳۹۸)تحلیل رفتارمتقابل، ترجمه اسماعیل فصیح، چاپ چهاردهم، تهران: فرهنگ نشر نو.

پرستش، شهرام(۱۳۹۰)روایت نابودی ناب، چاپ اول، تهران: ثالث.

جونز، ون و استوارت، یان (۱۳۹۸)تحلیل رفتارمتقابل، روش‌های نوین در روان‌شناسی، ترجمه بهمن دادگستر، چاپ سی و یکم، تهران: دایره.

حجاجی، عزیز و رزی فام، حسین(۱۳۹۴)نقد روان‌شناختی داستان موسی و شبان مثنوی از دیدگاه نظریهٔ اریک برن، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، شماره یک(پی در پی۲۱)، صص۳۲-۱۱.

حسن لی، کاوس و سالاری، قاسم (۱۳۸۶)نشانه‌های فمینیسم در آثار سیمین دانشور، مطالعات زنان، سال پنجم، شمارهٔ یک، صص ۲۵-۵.

دارابی، جعفر(*۱۳۸۸)نظریه‌های روان‌شناسی شخصیّت*. تهران: آییژ.

دانشور، سیمین(۱۳۴۹)سووشون، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

دریانورد، سمیه، محمودی، محمدعلی و عباسی، محمود (۱۴۰۲)بحران هویت زنان در دو رمان جزیرهٔ سرگردانی و ساربان سرگردان از سیمین دانشور، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ۲۱، شمارهٔ۴۰، صص ۷۶-۵۹.

رزی فام، حسین، دهقان، علی و فرضی، حمیدرضا(۱۳۹۷)تحلیل رفتار متقابل جنبهٔ کودک در شخصیت‌های داستانی مثنوی بر اساس نظریات اریک برن، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی، شماره ۲(پی در پی۳۲)، صص ۷۶-۴۳.

رضی، احمد و حاجتی، سمیه(۱۳۹۱)تحلیل رفتار متقابل شخصیت‌ها در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، دورهٔ جدید، سال چهارم، شمارهٔ یک (پیاپی ۱۳)، صص ۵۶-۳۹.

عباس‌زاده، خداویردی و طاهرلو،هانیه(۱۳۹۰) سیمای زن در آثار سیمین دانشور، بهارستان سخن(فصلنامهٔ علمی پژوهشی ادبیات فارسی)، سال هفتم،شماه ۱۸.

عمران نژاد، نسرین، عادل زاده، پروانه و پاشایی فخری، کامران (۱۳۹۷) تحلیل رفتارمتقابل شخصیت‌های تاریخ بیهقی بر اساس نظریه اریک برن، پنجمین همایش متن پژوهی ادبی.

فرزاد، عبدالحسین(۱۳۸۸)*دربارهٔ نقد ادبی*. تهران: قطره.

قنبری، بیتا و دائی زاده جلودار، امین(۱۳۹۵)تحلیل جامعه شناختی آثار سیمین دانشور، جامعه پژوهی فرهنگی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هفتم، شماره چهارم، صص ۱۵۷-۱۳۱.

کارخانه‌ای، بهرام، ۱۳۸۵،تحلیل رفتار متقابل، چاپ اول، تهران: شهر آب.

گلدمن، لوسین(۱۳۸۲) نقد تکوینی، ترجمه محمد تقی غیاثی، چاپ اول، تهران: نگاه.

هریس، امی‌ب و هریس، تامسآ (۱۴۰۰) ماندن در وضعیت آخر، ترجمه اسماعیل فصیح، چاپ سی ودوم،تهران: نشر نو.

هریس، تامس آنتونی (۱۳۹۲) وضعیت آخر، ترجمه اسماعیل فصیح، چاپ بیست و نهم، تهران: نشر نو.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analysis of Structure and Functions of Meta-Narratives in Praise Odes (A Case Study of Odes of Farrokhi Sistani)

Mohsen Akbarizadeh ✉|

1-Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Jiroft, Jiroft. Iran.
Email: botlab2005@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: October 12, 2021
Received in revised form: January 17, 2022
Accepted: January 22, 2022
Published online: June 21, 2024.

Keywords:
Meta-narrative، Praise، legitimacy, Lyotard

ABSTRACT

The text and meaning of the poems of praise are organized in a narrative structure. The poet tries to marginalize micro-narratives that are not capable of systematization based on history, experience and various sciences. Or solve them in a comprehensive and unified narrative supported by the ruling politics and religion. this leads to the formation of metanarratives such as freedom and justice, prosperity and development, and as a result, "the shadow of God " in praise poems. these narrations no longer need scientific or external confirmation, but the inner rhetoric of poetry and the poet's place in the power structure gives them internal legitimacy. In this article, an attempt has been made to study the structure and methods of formation of metanarratives in praise poems in a descriptive and analytical method and using the ideas of François Lyotard. Generalization, the obvious display of ideological truths, linguistic legitimacy, rejection and absorption, discourse, and the negation of social contradictions, are among the most important linguistic and semantic consequences of the formation of metanarrative in praise poems.

Cite this article: Akbarizadeh, Mohsen. (2024).” Analysis of Structure and Functions of Meta-Narratives in Praise Odes (A Case Study of Odes of Farrokhi Sistani)*”. Journal of Lyrical Literature Researches*, 22 (42), 47-66.

http//doi.org/:10.22111/jllr.2022.40200.2984

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1-Introduction

This study attempts to analyze the linguistic and semantic methods and techniques that make the Praise odes considered as a kind of tool and medium of the meta-narrative. To achieve this purpose, Divan of Farrokhi was chosen because he is one of the leaders of the praise and eulogy in Persian literature who has achieved fame and popularity in his time, and later, many poets have praised him following his Praise odes. Hence, Farrokhi should be called a clear example of a eulogist or worshiper, because this theme and format is more visible in his divan and odes than anything else and can be considered a prominent feature of his poetry (Yousefi, 1995: 344-345). According to the common structure and purpose of the Praise odes, Farrokhi's method in creating the meta-narrative can be extended to other eulogists.

2-Research questions and Research Methodology

The research method of this article is descriptive and analytical and based on Lyotard's theory in the field of meta-narrative. The most important questions that this research seeks to answer are: 1- How is a Praise ode composed? 2- What are the methods of legitimizing the power by meta-narratives? 3- What are the most important linguistic and semantic consequences and functions of the formation of meta-narratives in Praise odes?

The most important purpose of this research is to analyze the ways of forming power and truth in a literary text. In other words, the purpose of this study is to address two-way relationship between power and the literary text, and on the other hand, the role of the literary text in the production of power. The necessity of such research becomes apparent when most of the research that has been done in the field of the Praise ode is more concerned with the moral and aesthetic aspects of these texts, while less attention has been paid to the mechanism of discourse and empowerment of these poems.

3. Discussion

In traditional societies, myths are among the constructive media of meta-narratives. Myths create meta-narratives that are the crystallization of the ideals, motives and goals of the system, and individuals in society understand their function and identity based on the goals of these meta-narratives. Making a hero from a praiseworthy character is one of the requirements of Praise odes so that they can embody the product and summary of the goals of their meta-narratives in his/her feature. Since the praised character has historical and natural weaknesses, the poet uses a kind of linguistic trick or falsification in order to justify this character. This falsification usually begins with the titles and characteristics attributed to praised person. To do this, first, by giving positive and valuable titles, it empties real and negative characteristics and finally makes him full of the signs of a hero. Every meta-narrative has to be discursive in order to legitimize its own knowledge and achieve a specific purpose. The Praise odes can build meta-narratives when they benefit from discourse. Each ode has a multi-part structure: lyricism or lyric, escapism to eulogy, praise or eulogy, law and prayer. Each part, in appearance, separately develops signs within themselves: lyricism or lyric (nature and beloved), escapism to eulogy (praise, courage, generosity, etc.), law and prayer (poet, wealth and peace, etc.). New semantic connection and identification with these signs, which are

seemingly scattered and each sign has a different semantic concept, is the same relation that the poet performs and builds a discourse leading to a meta-narrative. Ultimately, this discourse leads to a kind of centralism in the Praise odes. Every meta-narrative needs to create a kind of centrality and coherence in order to establish its goals in order to be able to solve different ideas and reduce them to one center. The linguistic and social manifestation of such centrality and dominance in the ode is commendable or praiseworthy. Praised subject is the special connection, and it is a special sign that other signs are organized. Liberation, prosperity, freedom, justice and progress are the most important concepts that governments promote through the creation of meta-narratives. Each meta-narrative tries to provide a general and comprehensive narrative of experiences, various historical events and cultural and social phenomena. This inclusiveness leads to the elimination of differences that are inconsistent with the prevailing discourse. Terror, assassination, dictatorship, monophony, and any concept that contains totalitarianism will be the consequences of the meta-narrative. The meta-narrative has no choice but to suppress conflicting ideas in order to achieve generalization in the social and political arenas. Among the consequences of this generalization is the outbreak of numerous wars. In the Praise odes, a large part of praised identity depends on the war and its epic implications; because the most important element of the eulogy or praise is the courage, and this courage is manifested through wars. The universality of praised ideas is the most important feature of the eulogy and the praise as the meta-narrative. For this reason, praised issue becomes a mythical, and transcendental human being (beyond time and beyond place). Accordingly, it is given the right to war and bloodshed so that it can give a homogeneous structure to society and the world. This generalization and inclusion is not limited to the semantic and content tricks of the ode, but also the linguistic possibilities have a major role in the meta-narrative.

4. Conclusion

The king is the shadow of God". This sentence is one of the most important meta-narratives that has been formed in the Iranian-Islamic tradition. This meta-narrative has led to the direction and reduction of all narrations and discourses that oppose and agree with the realization of this slogan. The Praise odes reconstruct and strengthen this meta-narrative and other meta-narratives with various tricks. The eulogist, through discourse-making, first connects different sciences and discourses into a meta-narrative, and with the same power of composition and plot, directs his ode in a certain direction. The eulogist, by centralizing the praised person, who is either the king or those in power, seeks to marginalize the masses, which ultimately introduces all the conflicting discourses with the grand narrators as anti-religious and abnormal, and with the same trick, he (the poet) praises the atrocities, looting, and murders of the praised person. In this process, the king or praised person is introduced as a generous righteous person that is precisely in order to establish and consolidate the grand intentions of the narrative of the king's shadow. However, reliance on a particular meta-narrative, especially when it comes to legitimizing power, leads to dogmatism and authoritarianism in the social sphere; but when this meta-narrative is placed in the text of the

odes, due to the literary and metaphorical aspects of the text, it changes into a unifying and cohesive thing and consolidates and strengthens the meta-narrative. The most important consequences of the formation of meta-narratives in Praise odes can be considered as semantic centralism, closed language and linguistic totalitarianism through plural pronouns and signs.

5. References

Arendt, H. (1987). *Totalitarianism***,** translated by Mohsen Salasi, Tehran: Third Edition.

Bart, R. (1996). *Mythologies,* translated by Shirin Dokht Daghighian, Tehran: Publishing center

Bosworth, E. (2008). *History of the Ghaznavids*, translated by Hassan Anousheh, Volumes I and II, Amirkabir Publications: Tehran.

Boje, D. (2009). *Narrative Analysis and Pre-Narrative, Narrative Methods in Social Research*, translated by Hassan Mohaddesi, Tehran: and the Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Farrokhi Sistani. (1935). Poetry Divan, by Mohammad Dabir Siyaghi, Tehran: Sepehr.

Fowler, R, David Lodge, Roman Jacobsen and Peter Berry. (2002). *Linguistics and Literary Criticism*, translated by Maryam Khozan and Hossein Payendeh, Tehran: Ney Publishing Dehkhoda.

Haghighi, Sh. (2008*). the transition from modernity.* Nietzsche, Foucault, Lyotard, Derrida, Tehran: Agah.

Jorgensen, M and Louise Phillips. (2019). *Theory and Method in Discourse Analysis*, translated by Hadi Jalili, Tehran: Ney Publishing.

Lyotard, J. (2001). *The Postmodern Condition*, translated by Hossein Ali Nozari, Tehran: Tarhe No.

Malpas, S.(2014) *Jean-François Lyotard*, translated by Behrang Pourhosseini, Tehran: Markaz Publishing,

Mills, S.(2014) *Discourse*, translated by Fattah Mohammadi, Tehran: Third Millennium

Mojawezi, M.(2004) *"*Mahmoud's love for Ayaz and its mystical and historical journey from the beginning until now*"***,*** *Journal of Heritage Mirror,* No. 26, pp. 75-91.

Nozari, H.(2001) *Postmodernity and Postmodernism*, Tehran: Naghshe Jahan.

Rastegar Fasaei, M.(2001) *Types of Persian Poetry*, Shiraz: Navid Shiraz.

Sarap, M.(2003) *An Introductory Guide to Poststructuralist and Postmodernism*, translated by Mohammad Reza Tajik, Tehran: Ney Publishing.

Soltani, A.(2005) *Power, Discourse and Language*, Tehran: Nashr-e Ney.

Shafiee Kadkani, M.(2004) "The Link between Literature and Politics: The Floating of Language and Its Relation to the Growth of Authoritarianism**"**, *Journal of Political and Economic Information*, No. 207 and 208, pp. 48-61.

Yousefi, Gh.(1994) *Farrokhi Sistani, A Discussion on the Description of His Life, Times and Poetry*, Scientific Publications: Tehran,

Zarrinkoob, A.(1975) *with Holleh Caravan*, Tehran: Javidan Publications.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل ساختار و کارکردهای کلان‌روایت‌ها در قصاید مدحی(مطالعه موردی قصاید فرخی سیستانی)

محسن اکبری زاده✉ [۱] |

۱- نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه جیرفت ،جیرفت،ایران. رایانامه: botlab2005@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۰
تاریخ بازنگری:۱۴۰۰/۱۰/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۰۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
کلان‌روایت، فرانسوا لیوتار، قصاید مدحی، فرخی سیستانی

چکیده

متن و معنی قصاید مدحی، در ساختاری روایی ساماندهی می‌شود. شاعر تلاش می‌کند تا بر اساس تاریخ، تجربه و علوم مختلف، روایت‌های خرد را که قدرت نظام‌سازی ندارند به حاشیه براند یا آنها را در روایتی جامع و واحد که سیاست و مذهب حاکم از آن حمایت می‌کنند، حل نماید. همین امر موجب شکل‌گیری کلان‌روایتهایی مانند آزادی و عدالت، رفاه و توسعه و در نتیجه «سایهٔ خدا بودن پادشاه» در قصاید مدحی است. این روایت‌های ساخته شده، دیگر نیاز به تایید یا تصدیق علمی و بیرونی ندارد، بلکه بلاغت درونی شعر و قرارداشتن شاعر در ساختار قدرت، مشروعیتی درونی به آن‌ها می‌دهد. در این مقاله تلاش شده تا با روشی توصیفی و تحلیلی و با تأسی از اندیشه‌های فرانسوا لیوتار، به این پرسش پاسخ داده شود که ساختار و شیوه‌های شکل‌گیری کلان‌روایت‌ها در قصاید مدحی چگونه است؟. می‌توان کلیت‌سازی، بدیهی جلوه‌دادن حقیقت‌های ایدئولوژیک، مشروعیت‌بخشی‌های زبانی، طرد و جذب، گفتمان‌سازی و نفی تناقضات اجتماعی، از مهمترین پیامدهای زبانی و معنایی شکل‌گیری کلان‌روایت در قصاید مدحی دانست.

اکبری زاده، محسن. " تحلیل ساختار و کارکردهای کلان‌روایت‌ها در قصاید مدحی(مطالعه موردی قصاید فرخی سیستانی)
"، پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۶۶-۴۷

http//doi.org/:10.22111/jllr.2022.40200.2984

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

هر متن از منظر گفتمانی، در شرایط تاریخی مشخصی ریشه دارد و در پیوند با مناسبات اجتماعی، شکل و صورت‌بندی ویژه‌ای به خود می‌گیرد. با نگاهی به پیشینه متون ادبی در ایران، می‌توان گفت: بخش قابل توجهی از شعر فارسی، خواسته یا ناخواسته، با مناسبات دربار و قدرت حاکم در ارتباط است؛ از این رو در طول تاریخ، ادبیات، نقشی موثر در تولید، حفظ و تغییر قدرت داشته است. اشعار مدحی، بارزترین محصول ساختارهای گفتمانی و اقتدارگرا هستند که در عین حال که متاثر از گفتمان‌های غالب روزگار خود هستند، با شگردهای زبانی خود، روایت‌ساز و گفتمان‌ساز نیز هستند.

شاعر مدّاح، به خاطر وابستگی‌های معیشتی و فکری به دربار، با شگردهای زبانی و معنایی، متن خود را به گونه‌ای صورت‌بندی می‌کند که تمامی نشانه‌های متنی و فرامتنی را به منبع قدرت- که همان ممدوح است- تقلیل دهد و به این طریق، روایت و کلیتی منسجم و نظام‌مند را از مقاصد معنایی خود شکل دهد. پیامد این تقلیل زبانی و معنایی، تک‌معنایی‌شدن و ایجاد زبانی بسته است. این نظام معنایی بسته، متأثر از مفاهیم اجتماعی و سیاسی‌ای مانند مطلق‌گرایی، توتالیتاریسم، دیکتاتوری، جبرگرایی و جزم‌اندیشی است که قدرت حاکم با استفاده از آنها خود را یگانه روایت معنابخش عالم نشان می‌دهد. بر این اساس، می‌توان قصاید مدحی را فرایندی ایدئولوژیک برای برساختن یک «روایت کلان» یا «اَبَر روایت»(Metanarrative) دانست. کلان‌روایت از مفاهیم نظری اندیشه لیوتار است. لیوتار در کتاب وضعیت پست مدرن(۱۹۷۹) به صورت فشرده، وضعیت علم و اخلاق و هنر را در دنیای معاصر توصیف کرده و به تفاوت‌های دنیای مدرن با پست‌مدرن پرداخته است. از نظر وی، مدرن هر نظریه‌ای است که برای مشروعیت بخشیدن به خود، به گونه‌ای روایت بزرگ مانند: دیالکتیک روح یا علم تفسیر یا رهایی انسان معقول یا انسان زحمتکش نیاز دارد(لیوتار،۱۳۸۱: ۱۱۵-۱۲۰). وی مدرن را دارای دو کلان‌روایت رهایی بشر و پیشرفت می‌داند که تمامی بازی‌های زبانی مانند بازی زبانی علم، بازی زبانی تضادها و جنگ‌های طبقاتی، بازی زبانی اخلاق و فلسفه، و جز آن، همگی را زیر چتر خود می‌آورد(حقیقی، ۱۳۸۷: ۳۳). مدح، با تلفیق گزاره‌های ادبی، دینی، علمی و نظایر آن، کلان‌روایتی را می‌سازد که خرده‌روایتهای دیگر زمان خود را پوشش می‌دهد. از این رو سنت نیز مانند مدرنیته، برای رسیدن به اهداف خود، متوسل به کلان‌روایت‌های پیشامدرنی همچون دین می‌شود تا بتواند اهداف معنوی و مادی خود را پیش ببرد. کلان‌روایت، اهتمامی ویژه به یک گفتمان قهری و سیاست کلیت‌سازی دارد که در هر دوره رنگ و بویی تازه به خود می‌گیرد؛ اما در هر صورت هدف آن تعمیم اصول کلی و مشروع‌سازی اندیشه تحکمی خاصی است. پس کلان‌روایت در تقابل با هر مفهومی است که منجر به تناقض، از هم‌گسیختگی، عدم اختلاف و ناهمگونی شود.

هر حکومت برای تثبیت و مشروع جلوه‌دادن قواعد خود نیاز به رسانه دارد. شعر و ادبیات در طول تاریخ، نقشی بسزا و پیشرو در این زمینه داشته‌اند. حاکمان قدرت با آگاهی از این موضوع، در دوران گوناگون، تلاش کرده‌اند تا از شعر، جهت مشروع‌سازی اندیشه‌های خود نهایت بهره را ببرند به همین منظور نیز بخش عظیمی از ادبیات فارسی را می‌توان شعر درباری نامید. مدح، نمونه اعلای شعر درباری است. مدح از آنجا که نوعی ساختار تحکمی و بسته است که عناصر زبانی و اجتماعی و ادبی را در قالب اصل کلی ممدوح گردآوری می‌کند، کلان‌روایت‌ساز است چرا که جایی برای بازی‌های زبانی و کثرت و تعدد مفاهیم دیگر باقی نمی‌گذارد.

۱-۱. بیان مسأله

این پژوهش بر آن است تا شیوه‌ها و شگردهای زبانی و معنایی‌ای را که باعث می‌شود تا قصاید مدحی به نوعی ابزار و رسانه کلان‌روایت تبدیل شوند، تحلیل نماید. برای نیل به این منظور، دیوان فرخی انتخاب گردید چرا که یکی از سردمداران مدح در ادبیات پارسی محسوب می‌شود که هم در روزگار خود به شهرت و نوایی رسیده است و هم بعدها، عده زیادی از

شعرا به تبعیت از قصاید مدحی وی به مدح پرداخته‌اند. از این رو باید فرخی را مصداق بارز « مدیحه‌گو و قصیده‌پرداز نامید؛ زیرا این مضمون و قالب در دیوان او بیش از هر چیز دیگر به چشم می‌خورد و صفت بارز شاعری او می‌تواند به شمار آید»(یوسفی، ۱۳۷۳: ۳۴۴-۳۴۵). بنا به ساختار و هدف مشترک قصاید مدحی، می‌توان شگردها و شیوه فرخی را در ایجاد کلان‌روایت، به دیگر شعرای مدح‌پرداز نیز تعمیم داد. مهم‌ترین پرسش‌هایی که این پژوهش در پی پاسخ دادن به آنها است عبارتند از:

۱- کلان‌روایت‌ها چگونه در یک شعر مدحی ساخته می‌شوند؟ ۲- شیوه‌های مشروع‌سازی قدرت توسط کلان‌روایت‌ها چگونه است؟ ۳- مهم‌ترین کارکردها و پیامدهای زبانی و معنایی شکل‌گیری کلان‌روایت‌ها در قصاید مدحی کدامند؟

۱-۲. هدف و ضرورت پژوهش

مهمترین هدف این تحقیق، تحلیل شیوه‌های شکل‌گیری قدرت و حقیقت در یک متن ادبی است. به عبارتی دیگر پرداختن به رابطه دو سویه قدرت و متن ادبی و از طرفی نقش متن ادبی در تولید قدرت. ضرورت چنین تحقیقی هنگامی نمایان می‌گردد که اغلب تحقیقاتی که در حوزه اشعار مدحی صورت گرفته بیشتر ناظر بر جنبه اخلاقی و زیباشناختی این متون است حال آنکه توجه به ساز و کار گفتمان و قدرت‌ساز این قصاید کمتر مد نظر قرار گرفته است.

۱-۳. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های مرتبط با پژوهش حاضر را می‌توان به دو حوزه تقسیم کرد: حوزه نظری و عملی. در حوزه نظری مرتبط با مبحث کلان‌روایت، مقالات و کتاب‌های گوناگونی نگاشته شده است مهمترین این آثار کتاب « وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش» نگارش لیوتار است که در این اثر به طور مفصل مباحث مربوط به کلان‌روایت را توضیح داده است. در حوزه مرتبط با تحلیل اشعار مدحی نیز کتاب‌ها و مقالات متعددی نگاشته شده است که بیشتر به مباحث اخلاقی مدح، تاریخ مدح و شگردهای زیباشناختی این اشعار پرداخته شده است. غلامحسین یوسفی در کتاب «فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او» به طور مفصل به تحلیل اندیشه های اجتماعی و ادبی اشعار فرخی پرداخته است. هنوز پژوهشی که به صورت مستقل به بررسی کلان‌روایت‌ها دراشعار مدحی بپردازد، شکل نگرفته است و همین نقصان، ضرورت نگاهی اجتماعی و گفتمانی به مدح را نشان می‌دهد.

۱-۴. روش تحقیق

روش پژوهش این مقاله، توصیفی و تحلیلی و مبتنی برکلیات نظریه لیوتار در زمینه کلان روایت است. روایت بزرگ، ابرروایت یا کلان‌روایت، اصطلاحی برگرفته از نظریات واسازانهٔ ژان فرانسوا لیوتار(Lyotard) فیلسوف پست‌مدرن است که در مقابله با اندیشه‌های جهانشمولانه مدرن مطرح کرد. گر چه کلان‌روایت مدنظر لیوتار، ریشه در مفاهیم سیاسی و اخلاقی و علمی مدرن دارد؛ اما با تأسی از کلیت اندیشهٔ وی، می‌توان کلان‌روایت را هرگونه تلاش نظری برای یافتن اصل یا اصول کلی حاکم بر همه فعالیت‌های بشری و همه روابط اجتماعی دانست(همان: ۳۳). بر همین اساس می‌توان گفت مدح از آنجا که نوعی ساختار تحکمی و بسته است که عناصر زبانی و اجتماعی و ادبی را در قالب اصل کلی ممدوح گردآوری می‌کند، کلان‌روایت‌ساز است چرا که جایی برای بازی‌های زبانی و کثرت و تعدد مفاهیم دیگر باقی نمی‌گذارد.

۲. مبانی نظری

۲-۱. روایت، دانشی معرفت‌ساز

لیوتار با توسع معنی دانش به عنوان پارادایمی مشروعیت بخش در دوران مدرن ، آن را به دو نوع تقسیم می‌کند: دانش روایی و دانش علمی. منظور از روایت، هر گونه دانشی است که مشروعیت آن وابسته به امری بیرونی و مصداقی نباشد، بلکه معیارهای صدق و کذب آن در درون خودش است. این روایت‌ها، خودبسنده و خودسامان‌اند و این زبان و مناسبات درونی آنهاست که به آنها مشروعیت می‌بخشد (لیوتار، ۱۳۸۱: ۸۹-۹۳). روایت از این منظر، «داستان‌هایی‌اند که جوامع برای خودشان می‌گویند تا وجود کنونی خود، تاریخ خود و اهداف خود برای آینده را شرح دهند»(مالپاس،۱۳۹۳: ۳۷). در این تلقی، علم، چیزی از سنخ اسطوره، افسانه‌ها و داستان‌های فولکلور است که کارکرد اجتماعی آن، همانا مشروعیت بخشیدن به نهادهای اجتماعی است«(همان: ۳۸).

از منظر لیوتار، روایت و کلان‌روایت، یک ساختار و مفهوم فلسفی است که اصولاً در تقابل با علم قرار می‌گیرد و تلاش می‌کند از طریق فرایندهای سفسطه و مغالطه، رژیمی از حقیقت را بسازد که معرفت علمی به تنهایی قادر به ساختن آن نیست(ر.ک، بژه، ۱۳۸۸: ۱۰۳). در این نگاه، روایت از طریق پیرنگ‌سازی و ایجاد معیارهای درونی، حقیقت را می‌سازد. به هم ریختن قواعد زمانی و علّی و پشت سر هم آمدن رخدادها در روایت باعث به وجود آمدن نوعی مغالطه می‌شود. به همین دلیل خواننده، هر کنشی را در روایت معنادار و مرتبط با دیگر کنش‌ها می‌داند. کلان‌روایت نیز بر مبنای همین مغالطه شکل می‌گیرد؛ یعنی از طریق مرتبط‌کردن بازی‌های زبانی گوناگون و انسجام دادن آنها در قالب یک اَبَرپیرنگ، آنها را به یک رخداد واحد تبدیل می‌کند و با این شیوه، به تقلیل بازی‌های گوناگون به یک روایت واحد می‌پردازد.

۲.۲ سنت و کلان‌روایت‌ها

ادبیات درباری و مدحی، ملتقای سیاست و ادبیات است، ازاین‌رو، نمی‌توان بدون در نظر گرفتن روح زمانه، ساحات اجتماعی و زیباشناختی این متون را بررسی کرد. وجود حکومت‌های استیلایی و مبتنی بر قدرت یک شخص و نه قانون، در گذشته ایران، زمینه شکل‌گیری گفتمان‌هایی است که حقیقت و قدرت را به یک شخص واحد یا هدف خاص، پیوند می‌زنند. همین یگانه‌پنداری حقیقت، منجر به شکل‌گیری کلان‌روایت‌های مشروعیت‌بخش در دوران سنتی است. شکل‌گیری و گسترش امپراتوری غزنوی در ایران نیز در سایه همین گفتمان‌های سنتی است.

«ظل الله بودن پادشاه» مهم‌ترین کلان‌روایت حاکم بر تفکر سنتی ایران در طول تاریخ و به ویژه دوران غزنویان است.« در قرن پنجم هجری، سنت حکومت ایرانی در مشرق عالم اسلامی تفوق داشت. در این سنت، اندیشه توده‌های خاور نزدیک، مبنی بر حق الهی بودن سلطنت با اندیشه اسلامی در هم آمیخته بود»(باسورث، ج۱، ۱۳۷۸: ۴۷) و همین اندیشه، زمینه‌ساز شکل‌گیری بسیاری از آداب و رسوم و قواعد در حکومت‌های ایرانی و اسلامی است. قصاید مدحی نیز در جهت ترویج این اندیشه ایرانی- اسلامی هستند و بنا بر همین اصل نیز، شاعر در این قصاید می‌کوشد تا با مرتبط کردن پادشاه با پادشاهان ایران باستان و ترویج اندیشه فر شاهی و خدایی و تداوم آن در مفهوم «سایه‌خدا» در دوران اسلامی، از پادشاه زمان خود اسطوره‌ای بسازد که تمامی اعمال او خدایی و عین عدل است. قطعاً برداشت‌های سوء از این کلان‌روایت، منجر به ظلم‌ها و بی‌عدالتی‌هایی است که در نهایت با تلاش رسانه‌های گوناگون از جمله شعر، تبدیل به اموری حسنه و مبتنی بر عدل می‌شوند.

۳. بحث وبررسی

۳-۱. قصاید مدحی و مشروعیت روایی

علوم عقلی و نقلی به عنوان مصداق‌های دانش علمی و روایی، همواره در طول تاریخ حکومت‌های اسلامی و ایرانی، مهمترین نقش را در مشروعیت‌سازی داشته‌اند. رواج فلسفه و فقه و اصول و کلام در میان رئوس حکومتی و تمایل ظاهری و حقیقی پادشاهان به این علوم، خود مبیّن این نظر است؛ چنانکه محمود غزنوی« یک بار حنفی بود و یک زمان شافعی،گاه به کرامیان محبت می‌کرد و گاه به اشعریان تمایل می‌ورزید، برای دلجویی از خلیفه عباسی سفیر فاطمیان را می‌کشت(زرین کوب،۲۵۳۵ : ۳۰). توجه دربار به شعر به ویژه اشعار مدحی، در حقیقت ترویج و تثبیت کلان‌روایت‌های سیاست حاکم است تا بتوانند از طریق ظرفیت‌های ادبی و مشروعیت‌بخش آن، به حکومت خود صلاحیت و حقانیت ببخشند. حضور همیشگی شعرا در دربار، صرفاً جهت اقناع روحی و ذوقی پادشاهان نبوده، بلکه شعرا نقشی فراتر از آن، یعنی تبلیغ و مشروعیت بخشیدن به حاکمیت از طریق تحریک ذوق و احساسات جمعی را نیز بر عهده داشته اند. به همین دلیل «میدان نفوذ این شعرهای درباری، محدود به دربار نبوده است؛ بلکه راویانی بوده‌اند که این شعرها را به صورت‌های گوناگون ،در مجالس عام و در مناسبت‌های گوناگون، بر مردم عرضه می‌داشته‌اند»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۵۳).

انتساب ممدوح به اسلام و دین، همتراز کردن ممدوح با حاکمان موجه تاریخی و اسطوره‌ای، ترویج اخلاق حسنه وی و مضامینی این‌چنینی، عوامل محتوایی مشروع بخش قصاید مدحی محسوب می‌شوند؛ اما وجه نهفته مشروع بخش قصاید مدحی به فرم روایی و شگردهای ارتباطی این قصاید بر می‌گردد؛ یعنی قدرت سلسله مراتبی سوژه(شاعر) و مغالطهٔ پیرنگ وار قصیده.

۳-۲. قصاید مدحی و مشروعیت روایی

علوم عقلی و نقلی به عنوان مصداق‌های دانش علمی و روایی، همواره در طول تاریخ حکومت‌های اسلامی و ایرانی، مهمترین نقش را در مشروعیت‌سازی داشته‌اند. رواج فلسفه و فقه و اصول و کلام در میان رئوس حکومتی و تمایل ظاهری و حقیقی پادشاهان به این علوم، خود مبیّن این نظر است؛ چنانکه محمود غزنوی« یک بار حنفی بود و یک زمان شافعی،گاه به کرامیان محبت می‌کرد و گاه به اشعریان تمایل می‌ورزید، برای دلجویی از خلیفه عباسی سفیر فاطمیان را می‌کشت(زرین کوب،۲۵۳۵ : ۳۰). توجه دربار به شعر به ویژه اشعار مدحی، در حقیقت ترویج و تثبیت کلان‌روایت‌های سیاست حاکم است تا بتوانند از طریق ظرفیت‌های ادبی و مشروعیت‌بخش آن، به حکومت خود صلاحیت و حقانیت ببخشند. حضور همیشگی شعرا در دربار، صرفاً جهت اقناع روحی و ذوقی پادشاهان نبوده، بلکه شعرا نقشی فراتر از آن، یعنی تبلیغ و مشروعیت بخشیدن به حاکمیت از طریق تحریک ذوق و احساسات جمعی را نیز بر عهده داشته اند. به همین دلیل «میدان نفوذ این شعرهای درباری، محدود به دربار نبوده است؛ بلکه راویانی بوده‌اند که این شعرها را به صورت‌های گوناگون ،در مجالس عام و در مناسبت‌های گوناگون، بر مردم عرضه می‌داشته‌اند»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۳: ۵۳).

انتساب ممدوح به اسلام و دین، همتراز کردن ممدوح با حاکمان موجه تاریخی و اسطوره‌ای، ترویج اخلاق حسنه وی و مضامینی این‌چنینی، عوامل محتوایی مشروع بخش قصاید مدحی محسوب می‌شوند؛ اما وجه نهفته مشروع بخش قصاید مدحی به فرم روایی و شگردهای ارتباطی این قصاید بر می‌گردد؛ یعنی قدرت سلسله مراتبی سوژه(شاعر) و مغالطهٔ پیرنگ وار قصیده.

۳-۲-۱. راوی و مشروعیت

قدرت، مهمترین نیروی مشروعیت بخش مدح به کلان‌روایت‌های پیشامدرن است. با این فرض که قدرت در جوامع سنتی در اختیار حاکمیت سیاسی است، پس این قدرت حاکم است که بر همه منازعات و صورت‌بندی‌های معرفتی سلطه دارد و در نهایت به طیفی خاص مشروعیت و حقانیت می‌دهد. شاعر به عنوان نماینده گفتمان دربار، مطالبی را در ستایش ممدوح بیان می‌کند و چون این مطالب مورد تأیید دربار است، خود وی هم در سلسله مراتب صاحبان قدرت قرار می‌گیرد. جایگیری در ساختار دربار و کسب مشروعیت سیاسی و ادبی، به شاعر این مجوز را می‌دهد که با دستی بازتر به مدح بپردازد تا جایی که خود شاعر به عنوان صاحب قدرت، میزان و ملاک شعر خوب و بد را تعیین می‌کند:

اگر چه شاعر بسیار دان آسان سخن گوید — جز اندر مدحت او آن سخنها ناروان باشد
سخن آن خوبتر باشد که اندر مدح او باشد — گل آن بوینده تر باشد که اندر بوستان باشد
مدیحش گوهرست و طبع مداحان مر آنرا کان — گرامی گوهر آن باشد که آنرا طبع کان باشد

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۳۲)

هر چه شاعر به دربار و ممدوح نزدیکتر باشد، مشروعیت قصیده وی نیز به همان میزان افزایش می‌یابد. به همین دلیل است که معمولاً شعرا تلاش می‌کرده اند تا در سفر و حضر، مجاور پادشاه باشند تا علاوه بر کسب منفعت‌های مالی، بتوانند محبوبیت بیتشری نیز به دست آورند. چنان‌که فرخی در قصیده‌ای به این موضوع اشاره کرده است:

ای شهی کز همه شاهان چو همی درنگرم — خدمت تست گرامی تر و شایسته ترم...
دل من شیفته بر سایه و جاه و خطرست — و ندرین خدمت با سایه و جاه و خطرم..
تا تو اندر حضری من به حضر پیش توام — تا تو اندر سفری با تو من اندر سفرم

(همان: ۲۳۱)

در این قصیده اگر چه شاعر با یادآوری خدمت خود به شاه از وی طلب مال و بخشش دارد، اما هدف بالاتر، کسب جاه و خطری است که از هم‌جوار بودن با ممدوح نصیب وی می‌شود و این اکتساب جاه به وی مشروعیت و صلاحیت می‌بخشد.

بر خلاف دانش علمی که اعتبار و مشروعیت آن وابسته به شواهد و مصادیق خارجی است، در قصاید مدحی که نوعی دانش روایی محسوب می‌شوند، معیارهای حقیقت، نه توسط قوانین علمی، بلکه توسط قدرت تعیین می‌شود. بر این اساس، با وجود اغراق‌ها و غلوهای کذب موجود در قصاید مدحی، همین‌که شاعر در منصب قدرت قرار گرفته، مدح او جنبه‌ای حقیقی به خود می‌گیرد. پس مدح رابطه‌ای دوسویه با قدرت دارد، از یک طرف این قدرت است که حقیقت مدح را به عنوان قالبی ادبی تأیید می‌کند تا جایی که حتی در غلوی خارج از ادب شرعی، مدح در ارزش و اهمیت به پای قرآن می‌رسد:

اگر چه قرآن فاضل بود، بیابد مرد — ز مدح خواندن او مزد خواندن قرآن

(همان: ۲۵۳)

و از طرفی این مدح است که گفتمان حاکم را به عنوان حقیقت بدیهی و یگانه تایید می‌کند.

چنانکه اشاره شد، گستره توزیع مدح فقط منحصر به دربار نیست، بلکه از طریق واسطه‌های متعدد، در تمامی کشور و حتی به جوامع دیگر نیز تسری پیدا می‌کند. این ساختار انتقال قدرت، ساختاری قصه مانند و روایی دارد. در قصه، از یک منظر، آنچه باعث مشروعیت می‌شود، جایگاه قصه‌گو است نه خود قصه. همین‌که قصه‌گو این قصه را از زبان نیاکان خود شنیده است، یعنی ارتباط او با سنت و باورهای ذهنی و هویتی شنوندگان برقرار شده است، تبدیل به عنصری از ساختار قدرت سنت و عرف می‌گردد. همین قدرتِ عرفی است که قصه وی را قابل پذیرش می‌کند. قصه‌گو، واسطه انتقال سنتی

مقدس و قابل احترام می‌شود. ساختار مشروعیت بخش قصیده نیز بر چنین بنیانی برپا شده است. شاعر با منتسب کردن خود به قدرت سیاسی، راوی بلامنازعی می شود که قصیده‌اش ریشه در اعتقادات سیاسی و فرهنگی ملت دارد و ممدوح در این ساختار، جانشین قهرمان قصه(ممدوح) می‌گردد.

۳-۳. مغالطه قصاید مدحی

یکی از تمایزهای اساسی دانش علمی و روایی، صدق و کذب است. در دانش علمی، هر گزاره در صورتی صادق خواهد بود که با واقعیت عینی و بیرونی مطابقت داشته باشد، به همین دلیل ساختار دانش علمی، محدود به گزاره‌های مستند و دارای معادلی خارجی است؛ حال آنکه دانش روایی، محدود به مستندات خارجی نیست و خاصیت ترکیبی و پیرنگ وار دارد. در ساختار دانش روایی، گزاره‌های مصداقی و غیرمصداقی، تجویزی، انشایی، استفهامی و امثالهم در هم تنیده می‌شوند و در قالب یک پیرنگ منسجم به مخاطب عرضه می‌شوند .در نهایت، مهم انسجام و تاثیرگذاری این ساختار است نه مستند بودنش به عینیت یا واقعیتی خاص و منفرد. اصولاً

«در جامعه های سنتی، سنت روایت، سنت معیار تعریف‌گر یک قابلیت یا شایستگی سه بعدی– یعنی« کاردانی»« دانش چگونه صحبت کردن»و «دانش شنیدن» نیز هست که از طریق آن رابطه جامعه با خود و محیطش برقرار می‌شود. در این شکل روایتی، اظهاراتی که درباره حقیقت، عدالت و زیبایی می‌شود اغلب در هم بافته هستند. آنچه از طریق این روایت‌ها انتقال می یابد عبارت است از مجموعه قواعدی که شکل‌دهنده همبستگی یا پیوند اجتماعی است.»(ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۸۳).

براین‌اساس، وجه اقناعی قصاید مدحی یا به تعبیر لیوتار «روایی بودن» مهمترین عامل مشروعیت و مقبولیت مدح است. مهم‌ترین شاخصه مشروعیت‌بخش این روایت‌مندی این است که «روایت بدون روی آوردن به برهان و سند خود را ثابت می‌کند»(ساراپ، ۱۳۸۲: ۱۸۵). منظور از این روایی بودن، همان خاصیت ادبی و استعاری آن است. «قصاید مدحیه به دلیل استحکام و فخامت اسلوب و صلابت و هیمنه ، آهنگ کلمات و اوزان و کیفیت ترکیبات و معانی، موجب تحریک و تهییج حس شجاعت و حمیت و غرور در نفوس مستعد می‌شده است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۶۶).

مهمترین مغالطه قصاید مدحی، تلفیق تاریخ و ادبیات است. مفاهیم تاریخی و ادبی، دو نوع دانش غالب در ساختار قصیده هستند که در ماهیت با هم تفاوت دارند. جهانِ تاریخ، جهانی وابسته به حوادث و داده‌های مستند و بیرونی است، حال آن‌که دنیای ادبیات، دنیایی درونی و وابسته به گزاره‌های درونی است. بسیاری از قصاید مدحی، شرح و گزارش جنگ‌ها و رویدادهایی است که ممدوح در آنها شرکت داشته و بخشی از تاریخ محسوب می‌شوند. اما این حوادث تاریخی در فرمی ازشعریت و ادبیت تصویر شده‌اند. ترکیب این دو گزاره متناقض، باعث شده که در اکثر قصاید مدحی، شخصیت تاریخی ممدوح، به اسطوره‌ای بی‌زمان و مکان تبدیل شود تا جایی که بر اساس این ترکیب، تاریخ که نوعی دانش علمی و مصداقی است، با تکیه بر همین هاله‌های افسانه‌ای ممدوح نگاشته می‌شود. مثلاً ماجرای فتح سومنات که یک واقعه تاریخی است، در قصاید فرخی وجهه‌ای کرامت‌گونه و عرفانی می‌یابد و به صورت امری فراواقعیت نشان داده می‌شود:

برابر یکی از معجزات موسی بود — در آب دریا لشکر کشیدن شه راد
من از کرامت او یک حدیث یاد کنم — چنانکه بر دل تو دیرها بماند یاد
به سومنات شد امسال و سومنات بکند — در این مراد بپیمود منزلی هشتاد

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۳۴-۳۵)

برهمین منوال، محمود غزنوی در نظر شعرایی مانند فرخی، پادشاهی عادل و با سخاوت معرفی می‌شود، اما در بُعد تاریخی، نمی‌توان سیاست‌های مذهبی او را نادیده گرفت: کشتار و حبس معتزله، خصومت با فاطمیون، گرفتن اموال مردم به بهانه‌های واهی، قلع و قمع اهل ری و... همه این گزاره‌های تاریخی، چهره غیرادبی محمود را به تصویر می‌کشد؛ اما این چهره منفی در پس اشعار مدحی شعرای دربار و اغراق‌های ادبی به ذکری جمیل تبدیل شده است. نمونه بارز این تطور شخصیتی را در تاریخ ماجرای عشق نامشروع محمود و ایاز می‌توان یافت که به مرور در تاریخ و روایت‌های متاخر تبدیل به عشقی عرفانی و معنوی شده است(ر.ک: مجوزی، ۱۳۸۳: ۷۵-۹۳). در این مغالطه، تلفیق اغراق‌های شاعرانه با تاریخ و چیرگی روایت بر تاریخ به واسطه پذیرش آن از جانب ذوق ادبی جامعه، باعث شده تا تاریخ هم، به روایتی فراگیر و جذاب تبدیل شود. این تاریخِ ادبی‌شده، رستگاری‌ای را نمایش می‌دهد که تنها با وجود ممدوح توانسته به خیر اعظم منتهی شود. مدح با مشروعیت بخشی ادبی به ممدوح، ابرروایتی از پیشرفت و تجدد را نشان می‌دهد، هر گونه فهم تاریخ را منوط به پذیرش اغراق‌های شاعرانه می‌کند و در نهایت، نظامی فراگیر از خوبی‌ها و زیبایی‌ها را وعده می‌دهد.

۳-۴ طبیعی‌سازی و اسطوره‌سازی در خدمت کلان‌روایت‌ها

در جوامع سنتی، اسطوره‌ها، از جمله رسانه‌های سازنده کلان‌روایت‌ها هستند. اسطوره‌ها، کلان‌روایت‌هایی را می‌سازند که تبلور آرمان‌ها، انگیزه‌ها و اهداف نظام است و افراد جامعه نیز بر اساس اهداف این کلان‌روایت‌ها، کارکرد و هویت خود را درمی‌یابند. ساختن قهرمان از شخصیت ممدوح یکی از ملازمات قصاید مدحی است تا بتوانند ماحصل و خلاصه اهداف کلان‌روایت‌های خود را در چهره وی تجسم ببخشند. از آنجا که شخصیت ممدوح، دارای ضعف‌ها و ایراداتی تاریخی و طبیعی است، شاعر دست به نوعی مکر زبانی و تحریف می‌زند تا بتواند این شخصیت را موجه جلوه بدهد.

چنان که اشاره شد، مواجهه گزاره‌های ادبی و تاریخی در ساختار قصاید مدحی، باعث به وجود آمدن تناقضاتی است. تناقض میان آنچه واقعا رخ داده و آنچه را که شاعر از همان حادثه بازنمایی می‌کند. شاعر با شگردهای ادبی خود، تلاش می‌کند تا این حوادث تاریخی را صبغه‌ای ادبی ببخشد و از این طریق آن‌ها را بدیهی جلوه دهد. پس شگردها و دلالت‌های ادبی متن، نوعی تحریف را در جریان تاریخ ایجاد می‌کند، تحریفی که معانی مستتر و ایدئولوژیک تاریخ را بدیهی و طبیعی جلوه می‌دهد. بارت، معتقد است که کنش اصلی اسطوره، چشم‌پوشی از کیفیت تاریخی چیزها و فسخ و ابطال آنهاست، یعنی واقعیت تاریخی معینی را به صورت طبیعی بازسازی می‌کند(ر.ک: بارت، ۱۳۷۵: ۵۴-۵۸). شاعر به واسطه ایدئولوژیک بودن شعر مدحی، از شگردهای طبیعی‌سازی استفاده می‌کند تا بتواند با تصویر دنیایی آرمانی و ادبی، گفتمانی معصومانه و بی‌غل‌وغش از ممدوح را به نمایش بگذارد. این تحریف معمولا از طریق القاب و صفاتی که به ممدوح نسبت می‌دهد، آغاز می‌شود. برای این کار، ابتدا با دادن القاب مثبت و ارزشی، ویژگی‌های واقعی و منفی ممدوح را تهی می‌کند و در نهایت او را سرشار از نشانه‌های یک قهرمان می‌نماید. یکی از این صفات و نشانه‌های سیاست‌زدوده و طبیعی‌شده، سخاوت و بخشش است.

شاعر با تکرار مفهوم سخاوت و هم نشین‌سازی و جانشین‌سازی‌ها در سطح متن، این کلمه را به امری بدیهی، معمول، مسلط و طبیعی تبدیل می‌کند به گونه‌ای که انگار سخاوت جز جداناپذیر پادشاه یا ممدوح است. حال آنکه با نگاهی تاریخی به ساختار مالی حکومت ممدوحان، می‌توان فشار و سختی‌ای را که مردم به واسطه مالیات ها، خونریزی‌ها و لشکرکشی ها تحمل می‌کرده‌اند تا پادشاه بتواند بر اساس این تامین مالی، بخشش کند را نشان داد. در پس مفهوم سیاست‌زدوده و ادبی سخاوت، قطعا تاریخی از کشتارها و قتل‌ها و فشارهایی نهفته است که شاعر با به حاشیه راندن آنها توانسته به طبیعی‌سازی و

اسطوره‌سازی بپردازد. این فرایند زبانی در نهایت منتج به این مکر زبانی می‌شود که دال پادشاه، ارتباطی صریح و مستقیم با مدلول سخاوت دارد، یعنی به محض اینکه نام پادشاهانی چون محمود یا محمد و مسعود غزنوی می‌آید، مفاهیمی مثبت مانند سخاوت و بخشش نیز تداعی می‌شود:

همه جود است و سخاوت همه فضل است و کرم — همه عدل است و کفایت همه علم است و وقار
ای برون برده به جود از دل خلق آز و نیاز — ای برآورده به رادی از سر بخل دمار
زائران تو ندانند چه چیزست درم — از پی آنکه نیابند ز تو جز دینار
مردمانی که به درگاه تو بگذشته بوند — تنگدستی سوی ایشان نکند راهگذار

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۹۹)

حال آنکه در تاریخ نمی‌توان فقط چنین شخصیتی را از این پادشاهان مشاهده کرد. در قصاید مدحی، هر کجا نام سخاوت می‌آید از عدل هم سخن می‌گویند و از این طریق ظلم‌های تاریخی پادشاه را پنهان می‌کنند. اسطوره‌سازی از همین تحریف و مخدوش کردن پیام آغاز می‌شود. پادشاه در قصاید مدحی و تحت تاثیر فراروایت‌های موجود در آن مثل پیشرفت و توسعه، از تاریخ و واقعیت خود تهی می‌شود و سرشار از نمادهایی می‌گردد که که جنبه‌ای غیرتاریخی و اسطوره‌ای دارند.

در این بازی زبانی، دال(پادشاه) و مدلول(سخاوت) نه امری قراردادی، بلکه گویا امری ذاتی و همیشگی هستند که وابستگی تام به یک‌دیگر دارند. قصاید مدحی، گفتمانی نظم‌یافته از گفتارها و گزاره‌هایی است که از طریق زبان، امری را که شاید واقعیت نداشته باشد به امری بدیهی و عینی تبدیل می‌کند. در حقیقت این ساختار روایی قصاید است که امری ایدئولوژیک مانند مدح را به واقعیتی طبیعی تبدیل می‌کند. طبیعی‌سازی، همان شگردی است که شاعر در قصاید مدحی، مشروعیت کلان‌روایت مد نظر خود را تامین می‌کند و با استفاده از قراردادهای زبانی، مفهوم سعادت و خوشبختی را فقط منحصر به ممدوح و روایت او می‌کند. در حقیقت وعده‌ها و حقایق نویدداده‌شده در مدح، برساختی زبانی و گفتمانی هستند.

۳-۵ کلان‌روایت و گفتمان‌سازی

ادبیات و شعر در جوامع سنتی، معمولاً در راستای تداوم و تثبیت روایت‌های پیرامون جهان خود عمل می‌کنند؛ به همین دلیل اصول ثابت خود را دارند و تغییر و تحول در ساحات زیباشناختی، محتوایی و فرمی آنها آهسته رخ می‌دهد. این امر در مورد ادبیات وابسته به دربار، مصداق بیشتری دارد؛ چرا که این دربار است که خط و مشی هنر درباری را تأیید می‌کند. از همین رو ادبیات وابسته به دربار بیشتر در خدمت کلان‌روایت‌های روزگار خود است.

هر کلان‌روایت برای اینکه بتواند به معرفت برساخته خود مشروعیت ببخشد و به یک هدف مشخص و مقصد خاص برسد، ناچار از گفتمان‌سازی است، چرا که گفتمان نیز« تثبیت معنا در درون یک قلمرو خاص است»(یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۹۷: ۵۶). قصاید مدحی، هنگامی می‌توانند کلان‌روایت بسازند که از گفتمان‌سازی بهره ببرند. این قصاید به خاطر ارتباطی که با جریانات سیاسی و اجتماعی دوران خود دارند، زبانشان در خدمت ایدئولوژی و قدرت قرارمی‌گیرد از همین رو وجهی گفتمانی پیدا می‌کنند. همین که مدح در مقام متن «حقیقت»ی را درباره وضعیت انسان گزارش می‌دهد و در عین حال آن حقیقت را در درون یک فرم خیالی و بنابراین«غیر حقیقی» عرضه می‌کند، گفتمان، محسوب می‌شود(ر.ک: میلز، ۱۳۹۲: ۳۴). یکی از مهمترین شگردهای گفتمان‌سازی در قصاید مدحی، مفصل‌بندی(Articulation) است، یعنی فرایندی که میان عناصر پراکنده رابطه برقرار کند و به آنها هویت و معنای واحدی بدهد(سلطانی، ۱۳۸۴: ۷۶). هر قصیده، دارای ساختاری چند بخشی است: تشبیب یا تغزل، گریز به مدح، مدح و شریطه و دعا. هر کدام از این بخش‌ها در ظاهر به صورت مجزا نشانه‌هایی را در درون خود می‌پرورانند: تشبیب و تغزل(طبیعت و معشوق)مدح(ممدوح، شجاعت، سخاوت و...)شریطه و دعا(شاعر، مال و

صله و...). ارتباط معنایی و هویت بخشی جدید به این نشانه‌ها که در ظاهر از هم پراکنده‌اند و هر کدام بار معنایی متفاوتی دارند، همان عمل مفصل‌بندی‌ای است که شاعر انجام می‌دهد و گفتمانی را بنا می‌نهد که منجر به یک کلان‌روایت می‌شود. برای نمونه، قصیده داغگاه فرخی سیستانی، نمونه بارز یک گفتمان‌سازی است. این قصیده از این جهت اهمیت دارد که نخستین تجربه مدحی فرخی است؛ از این رو شگردهای گفتمان‌سازی نقشی تعیین‌کننده برای وی خواهد داشت، چرا که می‌تواند خود را به عنوان یکی از سوژه‌های قدرت‌ساز و وابسته به دربار معرفی کند. مهم‌ترین شگرد گفتمان‌ساز در این قصیده و تمامی قصاید مدحی، نسبی‌سازی مفاهیم و واژه‌هاست. یعنی شاعر تلاش می‌کند تا به دلبخواهی‌بودن رابطه میان کلمات و مفاهیم آنها برجستگی ویژه‌ای ببخشد و نشان دهد که معنای واژه، امری ذاتی نیست و با تغییر گفتمان و بافت، واژه‌ها نیز معانی و هویتی جدید به خود می‌گیرند.

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 باد — حبّذا باد شمال و خرّما بوی بهار
باد گویی مشک سوده دارد اندر آستین — باغ گویی لعبتان ساده دارد در کنار
ارغوان لعل بدخشی دارد اندر مرسله — نسترن لؤلؤی لالا دارد اندر گوشوار
تا برآمد جامه‌های 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

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۱۷۵)

در تشبیب بالا، واژه‌هایی مانند: پرند نیلگون، مرغزار، پرنیان هفت رنگ، کوهسار، ناف آهو، مشک، بید، پر طوطی، باد شمال، باغ، ارغوان، نسترن، شاخ گل، آب، ابر و... در دنیای بیرون قصیده، معانی متفاوت و مستقلی دارند؛ اما شاعر با هم‌نشین‌کردن این واژه‌ها و ارتباط آنها با بهار، زمینه‌ای مبتنی بر خوشباشی را بنا نهاده است. یعنی هر کدام از این واژه‌ها، هویت و معنایش وابسته به این بافت است. اما این هم‌نشین‌شدن نشانه‌ها و تشکیل یک مجموعه واحد، تنها یک لایه از معنای متن است؛ چرا که با بیت گریز به مدح، لایه و سطحی دیگر از معنا نمایان می‌شود:

راست پنداری که خلعت‌های رنگین یافتند — باغ‌های پرنگار از داغگاه شهریار

(همان: ۱۷۵)

در تشبیب، اگر بهار باعث زیباشدن و معنا پیدا کردن طبیعت شده است، حال با گریز به مدح، بهار و باغ، زیبایی و هویتش را مدیون شهریار است. این تغییر بافت، دقیقاً همان مفصل‌بندی است که شاعر برای ایجاد گفتمان قدرت و ساخت کلان‌روایت انجام می‌دهد. در واقع این زبان است که مفاهیم پراکنده و ازهم‌گسیخته طبیعت را در قالب یک کلیت، انسجام و نظم می‌بخشد و آن‌ها را در نهایت به کلان‌روایت‌های مد نظر خود پیوند می‌دهد. «زیبایی جهان مدیون پادشاه است» کلان‌روایتی است که درونمایه اصلی زیباشناختی قصاید مدحی را تشکیل می‌دهد. شاعر با استفاده از زبان، برچسب‌های مختلف بر اشیا جهان می‌زند و آنها را به گونه‌ای دلبخواه به این کلان‌روایت مرتبط می‌سازد. در این فرایند زیباشناختی، شعر مدحی بازتاب‌دهنده پیرامون خود شناخته می‌شود. واقعیتی که قابل تغییر نیست و به چالش کشیده نمی‌شود. در این اشعار، فصل‌ها و روزگاز زیبا نشان داده می‌شوند و این زیبایی آنقدر تکرار می‌شود که خواننده آن را واقعی می‌پندارد. در نهایت، علت این همه زیبایی، عدل و داد ممدوح است، یعنی زیبایی طبیعت تقلید و محاکاتی از خصلت‌های پادشاه روزگار است.تمامی نشانه‌هایی که در قصاید مدحی حضور دارند، از طریق ارتباط با ممدوح، معنا می‌یابند. در نهایت این گفتمان‌سازی منجر به نوعی مرکزگرایی در قصاید مدحی می‌شود.

۳-۶ کلان‌روایت و مرکزسازی

هر کلان‌روایت برای تثبیت شعائر و اهداف خود، نیاز به ایجاد نوعی مرکزیت و انسجام دارد تا بتواند اندیشه‌های متفاوت را در خود حل کند و همه آنها را به یک مرکز تقلیل دهد. نمود زبانی و اجتماعی چنین مرکزیت و سیطره‌ای در قصیده، ممدوح است. ممدوح همان گره‌گاه و نشانه ممتازی است که سایر نشانه‌ها حول آن منظم می‌شوند. رهایی، رفاه، آزادی، عدالت و پیشرفت مهم‌ترین مفاهیمی هستند که حکومت‌ها از طریق ایجاد کلان‌روایت‌ها ترویج می‌کنند. ممدوح در گفتمان قصیده، دال مرکزی(Nodal Point)ای محسوب می‌شود که تمامی نشانه‌های موجود در قصیده را به خود جذب می‌کند و به آنها هویت و معنا می‌بخشد. این مرکزگرایی از دیگر شگردهای گفتمان‌ساز در قصاید مدحی است که تجسم عینی آن را در القاب سیاسی و دینی‌ای چون قبله عالم و مرکز دنیا می‌توان دید:

طواف زائران بینم به گرد قصر تو دائم　　همانا قصر تو کعبه ست و گرد قصر تو بطحا
ز نسل آدم و حوا نماند اندر جهان شاهی　　که پیش تو جبین بر خاک ننهاده ست چون مولا
(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۲)

ممدوح، عصاره و مرکز تمامی مفاهیم اجتماعی، سیاسی و فرهنگی مد نظر کلان‌روایت خواهد بود که وعده تحقق آنها را می‌دهد. بر این اساس، مدح، روایتی منسجم و فراگیر است که تمامی پدیده‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی پیرامون خود را به سمت دال مرکزی ممدوح جهت می‌دهد و همه امور ناهمسان و متقابل را به صورت اموری به ظاهر همسان و یکدست جلوه می‌دهد. لازمه مرکزگرایی، استفاده از زبان بسته است. زبانی که بتواند از هرگونه بازی آزاد نشانه ها و تکثر معنایی جلوگیری کند و همه عناصر را به وحدت برساند.

هر بخش از قصیده تا انجا امکان گسترش و تغییر را دارد که در راستای تأمین مرکز و ممدوح باشد و نمی‌تواند از این کارکرد محدود خود فراتر برود. همان‌گونه که خیمه پادشاه در مرکزیت است و جایگاه دیگر افراد بر اساس سلسله مراتبشان، حول این خیمه ساماندهی می‌شوند.

۳-۷ . مدح و کلیت‌سازی

هر کلان روایت سعی دارد روایتی کلی و فراگیر از تجارب، وقایع گوناگون تاریخی و پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی ارائه دهد. این شمول‌گرایی منجر به حذف تفاوت‌هایی می شود که با گفتمان حاکم همخوان نباشد. ترور، دیکتاتوری، تک‌صدایی، وحشت و هر مفهومی که حاوی تمامیت‌طلبی باشد، از تبعات کلان‌روایت‌ها خواهد بود.

کلان‌روایت برای تحقق کلیت‌سازی در عرصه اجتماعی و سیاسی، چاره‌ای جز سرکوب اندیشه‌های متضاد ندارد. از جمله تبعات این کلیت‌خواهی، بروز جنگ‌های متعدد است. در قصاید مدحی، بخش عظیمی از هویت ممدوح، به جنگ و ملازمات حماسی آن وابسته است؛ چرا که مهمترین عنصر مدح، شجاعت ممدوح است و این شجاعت از طریق جنگ‌ها نمود پیدا می‌کند. این مفهوم، استعاره برتری است که یکنواختی و هماهنگی خاصی را در ساحت اجتماعی شعر مدحی ایجاد می‌کند. شاعر برای ایجاد این حس وحدت و تمامیت، فرایندی سه مرحله‌ای را بنیان می نهد: نخست کنش مبارزه و جنگ و تعمیم قدرت ممدوح به تمامی دنیا، دوم توجیه این خشونت از طریق ادبیّت و دین و سوم ترویج شعار پیشرفت و آزادی در آینده در سایه مبارزات ممدوح. مثلاً فرخی سیستانی در قصیده معروف «همی تا خسرو غازی خداوند جهان باشد» در مدح محمود غزنوی، به جنگاوری و مبارزات محمود اشاره می‌کند:

شه لشکر شکن محمود کشور گیر کز بیمش　　رخ اعدای دین دائم به رنگ زعفران باشد
به رنگ زعفران باشد رخ اعدای دین زانکس　　کجا تیغش ز خون حلقشان چون ارغوان باشد

تنی کز طاعت او سر بپیچد خیره سر باشد　　سری کز خدمتش بی بهره باشد بر سنان باشد

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۳۰)

جهانشمول کردن اندیشه‌های ممدوح، مهمترین ویژگی مدح در مقام یک کلان‌روایت است به همین منظور، ممدوح تبدیل به انسانی اسطوره‌ای، فرازمان و فرامکان می‌شود. بر همین اساس هم حق جنگ و خونریزی به وی داده می‌شود تا بتواند ساختاری همگون به جامعه و دنیا ببخشد. ماحصل چنین تفکری از منظر سیاسی و اجتماعی، منجر به نوعی تمامیت‌خواهی(Totalitarisme) می‌شود که خودکامگی، استبداد، جبّاریّت، حکومت مطلقه، یکّه‌سالاری و ... از تبعات آن است. در این شرایط، قدرت ممدوح در اِعمال چیرگی تام است، یعنی اندیشه‌ای که می‌کوشد« انسانها را به گونه‌ای سازمان دهد که تکثر و تمایز نامحدودشان از بین برود و کل انسانیت به صورت یک فرد واحد درآید«(آرنت، ۱۳۶۶: ۲۶۷). این فرد واحد همان ممدوحی است که با پشتوانه‌های فقهی و متشرعانه در نظر مردم ظل‌الله شناخته می‌شود . هرگونه مخالفت با این فرد واحد در حقیقت نوعی ستیزه با خداوند است، مثلاً در مدح امیر محمد:

ای محمّد سیرت و نامت محمّد هر که او　　از محمّد بازگردد، بازگشت از دین رب

دشمنان تو شریک دشمنان ایزدند　　بر تو یک یک راز گیتی بر گرفتن « قد وجب»

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۶)

ممدوح یا پادشاه همچون دانای کلی است که تسلطش بر همه جوانب زندگی مردم مشهود است و مدح نیز به صورت خواسته و ناخواسته در پی تعمیم همین اندیشه کلیت‌ساز است. کشتارهای محمود غزنوی، در هند و ری و اصفهان و... پیامد چنین اندیشه‌ای است، یعنی ادغام یا کنارزدن تمامی دیگر هویت‌ها، موجودیت‌ها، تاریخ‌ها و گفتمان‌ها. آنچه که مشهود است، ثبت بی کم وکاست این وقایع به صورت تاریخی، باعث وحشت و هراس و در نتیجه تزلزل چهره اسطوره‌ای ممدوح می‌شود. اینجاست که مدح با توجه به وجه اقناعی و ادبی خود، به تلطیف این چهره خشن می‌پردازد و همچون کلان‌روایتی فراگیر، تاریخ را نیز در سیطره خود می‌گیرد و افسانه مشروعِ غازی بودن محمود را ترویج می‌کند. در قصیده معروف فتح سومنات – که درباره لشکرکشی بزرگ محمود به هندوستان و فتح آنجاست– فرخی، کارنامه محمود را با اسکندر مقایسه می‌کند و سفرهای جنگی را وجه اشتراک این دو پادشاه می‌داند با این تفاوت که اسکندر در پی نفع شخصی است اما محمود در پی رضای خدا و رضای پیغمبر:

بلی سکندر سرتاسر جهان را گشت　　سفر گزید و بیابان و کوه و کمر

و لیکن او ز سفر آب زندگانی جست　　ملک رضای خدا و رضای پیغمبر

(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۶۰)

این افسانه‌سازی فقط منحصر به اکنون و زمان حال نمی‌شود؛ بلکه آینده را نیز در چشم‌اندازی رویایی به تصویر می‌کشد. شاعر در جای جای این قصیده و قصاید مشابه، تلاش می‌کند تا قدرت پادشاه را به تمام دنیا تسری دهد و با این جهانشمولی، وعده عدل و داد و رفاه را تقویت کند:

همی تا خسرو غازی خداوند جهان باشد　　جهان چون ملکش آبادان و چون بختش جوان باشد

چنان باشد جهان همواره تا شاه اندران باشد　　ازیرا کو فرشته است و فرشته در جنان باشد

(همان: ۲۹)

ملک آبادان، همان وعده‌ای است که کلان‌روایت مدح، نویدش را می‌دهد. این شعار، ماحصل رویایی تمامی تنش‌هایی است که در جامعه وجود داشته و اکنون به یُمن بخت جوان پادشاه به صورتی واحد و منسجم و بدون تنش در آمده است.

این کلیت‌سازی و شمول، منحصر به شگردهای معنایی و محتوایی قصیده نمی‌شود، بلکه امکانات زبانی نیز سهمی عمده در این روایت‌سازی دارند. بدین معنا که برخی از معانی‌ای که در زبان به رمز در می‌آیند، منشا اجتماعی دارند و نمایانگر

ساختار ذهنی و اجتماعی نویسنده هستند. به تعبیری دیگر« هر سبکی دربرگیرنده جهانبینی خاصی نیز هست»(فاولر، ۱۳۸۱: ۲۹). چنانکه پیش از این اشاره شد یکی از اهداف قصاید مدحی، تبلیغ گفتمان خاص و اقناع خواننده است. این مقصد و مقصود، هم در ساحت معنایی قصیده لحاظ می‌شود و هم در زبان و مولفه‌های دستوری واژگانی آن. ساختار زبان باعث شکل‌گیری جهان‌بینی خاصی در قصاید شده است. فرخی برای شمول‌بخشی و تعمیم گفتمان ممدوح، به کاربرد زبان نیز توجه داشته است. البته نمی‌توان شگردهای زبانی موجود در قصاید را حاصل تعمد خود نویسنده دانست؛ اما تکرار برخی ویژگی‌های زبانی در تمامی قصاید، می‌توان منظورهای ارتباطی خاصی را از گفتار وی برداشت کرد. در دستور زبان برخی از ضمایر مبهم، حروف مقایسه‌ای، نشانه‌های جمع، نشانه‌های معرفه، کارکردی کلیت‌ساز و شمول‌بخش دارند. گرانیگاه زبانی و مرکزی قصاید مدحی، حول اسم و کلمه ممدوح و مصادیق آن مانند پادشاه و سلطان شکل می‌گیرد برهمین‌اساس، هر گونه انتخاب زبانی برای این مفهوم، بیانگر کارکردهای اجتماعی و گفتمانی خواهد بود. برای مثال، یکی از کارکردهای نشانه جمع، کلیت‌بخشی و تعمیم است. در قصاید، غالباً هر جا که نام شاه یا پادشاه و سلطان و امیر ذکر می‌شود، در مقام مقایسه از نشانگر جمع استفاده می‌شود که هم بیانگر عظمت و احترام برای ممدوح است و هم نشانگر وسعت قدرت او. ذکر نمونه‌هایی در این زمینه راهگشا خواهد بود:

شهنشاهی که شاهان را ز دیده خواب برباید ز بیم نه منی گرزش به جابلقا و جابلسا
(فرخی سیستانی، ۱۳۳۵: ۱)

ز شاهان همه گیتی ثنا گفتن تو را شاید که لفظ اندر ثنای تو همه یکسر شود غرا
(همان: ۲)

پادشاهی چون تو نی از پادشاهان جهان پادشاهی را به تست ای پادشه زاده نسب
(همان:۵)

از همه شاهان او را به هم آمد به جهان شرف درس هنر با شرف درس کتاب
(همان: ۱۵)

شاهان جهان را ز نهیبش تن و جان نیست جان و تن شاهانش فدای تن و جان باد
(همان: ۳۶)

تا قیامت هر کجا نامش برند اندر جهان نام شاهان از بزرگی نام او چاکر شود
(همان: ۵۰)

نمونه‌های فراوانی از این مثالها در قصاید دیده می‌شود تا حدی که می‌توان این برداشت را مطرح کرد که هر جا نام پادشاه آمده است، اولاً با شاهان دیگر مقایسه و برتری داده شده است و دیگر اینکه از نشانگرهایی استفاده کرده که بیانگر نشانه جمع و شمول معنایی پادشاه است. زبانی که شاعر در این موارد انتخاب می‌کند، محصول نهادهای اجتماعی و به عبارتی دیگر نوعی مفهوم فرهنگی است که در قالب واژه‌ها رمزگذاری شده است. در تمامی مواردی که در مثال‌های بالا برجسته شده است، یک شکل زبانی مشترک دیده می‌شود که از منظر کارکردگرایی، نشانه کلیت‌سازی و برتری ویژه شاهِ ممدوح بر دیگر پادشاهان است. نویسنده با تکرار این شکل زبانی مشترک، الگویی کلی و جهانگیر از پادشاه را به تصویر می‌کشد که منجر به نوعی ارزیابی اجتماعی در ذهن خواننده می‌شود و زبان را از کارکرد ادبی خود، به زبانی دلالتمند به حوزه‌های تاریخی و اجتماعی تبدیل می‌کند. همین شگردهای زبانی است که در نهایت، روایتی کلان رااز پادشاه به نمایش می‌گذرد.

کلیت‌مندی و مرکزگرایی زبانی در قصاید مدحی، تا حد زیادی ریشه در سنت و مبانی جامعه‌شناختی دوران خود دارد. اگرچه در سنت ادبی، قصیده اصول و موازین ثابتی(وزن و قافیه و تعداد ابیات و...) دارد و اصل وحدت موضوع در آن امری زیباشناختی و ادبی است؛ اما اینکه در یک دوره مثلاً سبک خراسانی رواج می‌یابد و در دوره دیگر مانند سبک عراقی کم‌سوتر و بی‌رونق‌تر می‌شود، ناشی از صورتبندی‌های سیاسی و اجتماعی است. از این منظر، گفتمان‌ها و اصول جامعه شناختی، نقشی بسزا در شگل‌گیری فرمی در ادبیات دارند. نمونه‌ای از این تاثیر، همین کلیت‌مندی در قصاید است. قصیده به دلیل مرکزگرایی و محدودیت موضوعی‌ای که دارد، بستر مناسبی برای تبلیغ و ترویج اندیشه‌ای خاص است

برخلاف جوامع سنتی و مدرن که تحت سیطره یک روایت غالب قرار دارند، در جوامع پست‌مدرن، نه تنها هیچ‌گونه روایت واحد و کلانی وجود ندارد، بلکه روایت های خرد و متعدد نیز به طور فشرده و تنگاتنگ کنار هم‌دیگر قرار دارند(نوذری، ۱۳۸۰: ۲۰)

روایت‌های الهی یا تقدیری و روایت سیاسی سلطنت، دو کلان‌روایت جوامع سنتی محسوب می‌شوند -که البته در سنت ایرانی- اسلامی، بنابر اعتقاد ظلّ‌الهی بودن سلطان، این دو را نمی‌توان از هم تفکیک کرد- بلکه در ارتباطی مستقیم و متاثر از یکدیگر قرار دارند. پیوستگی این دو روایت به یکدیگر، تقریباً تمامی حوزه‌های دانش و غیر دانش را در جوامع سنتی به هم مرتبط می‌کند و آنها را در جهت تامین منافع این کلان‌روایت‌ها قرار می‌دهد. این تفکر، منجر به ایجاد جامعه‌ای با کلیتی پیوسته می‌شود که هر بخش برای قرار گرفتن در این کلیت، کارکرد ویژه خود را دارد. ازاین‌رو، رسیدن به وفاق و یکدستی، مهمترین ویژگی این جوامع سنتی خواهد بود و این امر حاصل نمی‌شود مگر با طرد مخالفان و جذب موافقان. این ساختار دو قطبی، یکی از ویژگی‌های ممیزه جوامع سنتی است. بر همین اساس، ساختار قصاید مدحی برای تشکیل کلان‌روایت، دو شقی و دو قطبی است و هر عنصری که در این ساختار قرار گیرد، بنا به نوع کارکرد گفتمانی‌اش یا جذب حاکمیت می‌شود یا اینکه به دلیل تضعیف ثبات درون‌گفتمانی، طرد می‌شوند. طرد و کنارزدن اندیشه‌های مخالف، در قصاید مدحی به گونه‌ای پرتکرار است که می‌توان آن را نوعی ممیزه سبکی نامید.

از منظر اجتماعی و فرهنگی، وجود حکومت یا فرهنگ و پویایی آن، وابسته به جامعه یا فرهنگ دیگری است، یعنی نوعی تعامل خود و دیگری. این دیگری در قصاید مدحی، دیگری ناهنجار و فرع معرفی می‌شود و همین نگاه، کارکرد ایدئولوژیک متن را نشان می‌دهد. دشمن، مخالفان، کفار، بت پرستان، زندیق، علوی، فاطمی، رافضی، هندو و... همگی از مصداق‌های دیگری در قصاید مدحی است که منجر به اخلال در کلیت پیوسته جامعه تحت سلطه ممدوح می‌شوند. مهم‌ترین ویژگی جامعه آرمانی قصاید مدحی، نظم و رفاه و آبادانی است، در حالی که دیگری، نماد بی‌نظمی، ویرانی و آشوب است. ماحصل این تنش، شکل‌گیری مفهوم جنگ در جامعه و به تبع آن فتح‌نامه‌های مختلف در متن قصاید است.

۴- نتیجه

سنت نیز همانند مدرنیسم، روایت‌های خود را برای برساختن حقیقت دارد و برای حصول به این امر، از رسانه‌های گوناکون استفاده می‌کند. ادبیات و به صورت مصداقی‌تراشعار مدحی، از جمله رسانه‌هایی است که مراجع قدرت از آنها جهت تبلیغ و تکثیر مقاصد سیاسی و اجتماعی خود بهره می‌گیرند. قصاید مدحی، هم به خاطر قرارگرفتن در سلسله مراتب قدرت و تأیید رسمی از جانب حکام و هم به خاطر قدرت روایی و پیرنگ‌سازیشان به جهت ترکیب مفاهیم متعدد، قدرت بلاغی لازم را برای مشروع‌سازی مقاصد سیاسی دارند. ازهمین‌رو، صاحبان قدرت، مدام از شعرای مداح و اشعار ایشان حمایت‌های مالی و معنوی می‌کنند. قطعاً تمام اعمال صاحبان قدرت، از نظر سیاسی و اجتماعی قابل دفاع نیست، به همین دلیل نیاز به کلان‌روایت‌هایی است تا این نواقص را پوشش دهد و به آنها جنبه‌ای مثبت و هدفمند بدهد. «پادشاه سایه خداست» از

مهم‌ترین کلان‌روایت‌هایی است در سنت ایرانی –اسلامی شکل گرفته است. این کلان‌روایت، منجر به جهت دادن و تقلیل همه روایت‌ها و گفتمان‌های مخالف و موافق برای تحقق این شعار شده است. قصاید مدحی نیز با شگردهای گوناگون این کلان‌روایت و کلان‌روایت‌های دیگر را بازسازی و تقویت می‌کنند. شاعر مدّاح، از طریق گفتمان‌سازی و مفصل‌بندی، ابتدا علوم و گفتمان‌های مختلف را به یک کلان‌روایت پیوند می‌دهد و با همین قدرت ترکیب‌سازی و پیرنگ‌مند، قصیده خود را به سمت و سوی خاصی جهت می‌دهد. شاعر با مرکزیت بخشیدن به ممدوح که یا پادشاه است یا صاحبان قدرت، اقدام به مرکزسازی و حاشیه‌رانی گسترده‌ای می‌کند که در نهایت تمام گفتمان‌های متعارض با کلان‌روایت‌ها را ضد دین و نابهنجار معرفی می‌کند و با همین شگرد، قساوت ها و غارت‌ها و کشتارهای ممدوح را سودمند جلوه داده و طبیعی‌سازی می‌کند. در این فرایند، پادشاه یا ممدوح ، عادلی با سخاوت معرفی می‌شود که دقیقاً در جهت تثبیت و تحکیم مقاصد کلان روایت ظل الهی بودن پادشاه است. اگر چه اتکا به یک کلان‌روایت خاص، مخصوصاً وقتی بحث مشروع‌سازی قدرت پیش می‌آید، منجر به جزم‌گرایی و استبداد در ساحت اجتماعی می‌شود؛ اما وقتی این کلان‌روایت، در متن قصاید قرار می‌گیرد، به واسطه وجوه ادبی و استعاری متن، به امری وحدت‌ساز و انسجام‌بخش تغییر می‌شود و کلان‌روایت را تثبیت و تحکیم می‌کند. مهم‌ترین پیامدهای شکل‌گیری کلان‌روایتها در قصاید مدحی را می‌توان، مرکزگرایی معنایی، زبان بسته و کلیت‌گرایی زبانی از طریق ضمایر و نشانه های جمع، دانست.

۵- منابع

آرنت، هانا،(۱۳۶۶)، *توتالیتاریسم*، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نشر ثالث.

بارت، رولان، (۱۳۷۵)، *اسطوره امروز*، ترجمه شیرین دخت دقیقیان، تهران: نشر مرکز.

باسورث، ادموند کلیفورد،(۱۳۸۷) *تاریخ غزنویان*، ترجمه حسن انوشه، جلد اول و دوم، انتشارات امیرکبیر:تهران .

بژه، دیوید ام،(۱۳۸۸)، *تحلیل روایت و پیشاروایت، روشهای روایی در تحقیقات اجتماعی*، ترجمه حسن محدثی، تهران: و زارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

حقیقی، شاهرخ،(۱۳۸۷) *گذر از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار*، **دریدا**، تهران: آگاه.

رستگار فسایی، منصور،(۱۳۸۰) *انواع شعر فارسی*، شیراز: نوید شیراز.

زرین کوب، عبدالحسین،(۲۵۳۵)، *با کاروان حله*، تهران: انتشارات جاویدان.

ساراپ، مادن،(۱۳۸۲) *راهنمایی مقدماتی بر پساساختگرایی و پسامدرنیسم*، ترجمه محمدرضا تاجیک، تهران: نشر نی.

سلطانی، سید علی اصغر،(**۱۳۸۴**) *قدرت، گفتمان و زبان*، تهران: نشر نی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا،(۱۳۸۳)، *"پیوند ادب و سیاست: شناور شدن زبان و ارتباط آن با رشد خودکامگی"* ، مجله اطلاعات سیاسی و اقتصادی، شماره ۲۰۷ و ۲۰۸، صص ۴۸-۶۱.

فاولر،راجر، دیوید لاج، رومن یاکوبسن و پیتر بری،(۱۳۸۱) *زبان شناسی و نقد ادبی*، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشر نی.

فرخی سیستانی،(۱۳۳۵)، *دیوان اشعار*، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: سپهر.

لیوتار، ژان فرانسوا،(۱۳۸۰)، *وضعیت پست مدرن، گزارشی درباره دانش*، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: گام نو.

مالپاس، سایمون،(۱۳۹۳) *ژان- فرانسوا لیوتار*، ترجمه بهرنگ پورحسینی، تهران: نشر مرکز.

مجوزی، محمد،(۱۳۸۳)، *« عشق محمود به ایاز و سیرعرفانی و تاریخی آن از آغاز تا کنون»، مجله آیینه میراث*، شماره ۲۶، صص ۷۵-۹۱.

میلز، سارا،(۱۳۹۲) *گفتمان*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: هزاره سوم .

نوذری، حسینعلی،(۱۳۸۰) *پست مدرنیته و پست مدرنیسم*، تهران: نقش جهان.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس،(۱۳۹۷)، *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

یوسفی، غلامحسین،(۱۳۷۳)، *فرخی سیستانی، بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او*، انتشارات علمی: تهران.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

A study of binary opposition of place and its semantic functions in Naji Allosh's poetry

Ashraf parnoosh [1] | Ali pirani shal✉ [2] | Hossain abavi sani [3]

1. PhD. Student of arabic Language and Literature Department,kharazmi university, Tehran, iran. Email: Ashraf.parnoosh@yahoo.com
2. Corresponding Author, Associate professor of arabic Language and Literature Department, faculty member, kharazmi university, Tehran, iran. E-mail: _ pirani@khu.ac.ir
3. Associate professor of arabic Language and Literature Department, faculty member, kharazmi university, Tehran, iran. E-mail:ho.abavisani@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:February 22,2023
Received in revised form:June24,2023
Accepted: June25,2023
Published online: June24,2024.

Keywords:
binary oppositions, , place , Semantic function, poetry , Naji Allous..

ABSTRACT

binary opposition of place is a type of critical analysis that examines the differences between pairs of spatial words that contribute to the beauty of the text with their semantic functions. Since the presence of place is one of the most prominent features of Palestinian poetry Therefore, sometimes poets seek help from it in order to express their intentions and talk about their pleasant and unpleasant feelings. Naji Alloush, a contemporary Palestinian poet, was able to instill a network of his desired meanings and concepts into the audience by using the contrasting spatial structure and behind all these words, there is a place for his psychological, political and social concerns, which is indicative of his emotions and opinions. This research tries to investigate the most prominent contrasting places in this contemporary poet's poetry by using the descriptive-analytical method in order to achieve a correct understanding of the semantic relationship between two contrasting spatial concepts. The findings of the research show that spatial duals played an important role in conveying the poet's inner feelings towards two different places and expressing his thoughts. The most important dualities used are: connection and its contrast with separation, Homeland and its confrontation with exile, Here and its contrast with there. These duals express the concept of identity, anti-colonialism, the poet's concern for his homeland and the Arab homeland, and the sadness of a place of alienation.

Cite this article: Parnoosh, .A shraf; Pirani shal, Ali; Abavi sani, Hossain. (2024). " A study of binary opposition of place and its semantic functions in Naji Allosh's poetry" *Journal of Lyrical Literature Researches*, 22 (42), 67-86. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.44938.3138

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

extended abstract

1.Introduction

Place is one of the influential elements in contemporary Palestinian poetry. Palestinian poet who touched the suffering of land occupation, war, displacement, In his poetry, the places he lived in and the memories he had of them in his mind; Of beauties, joys, sorrows; It merges with his imagination and portrays it in front of the reader's eyes And in this way, his interest in the place or his hatred towards it is revealed. Naji Alloush is a contemporary Palestinian poet, fighter and thinker who has written many works about Palestine and the Arab homeland and spent his life in the path of Arab and Palestinian ideals. Therefore, the main concern of this poet and writer was the importance of place. Reflecting on the places mentioned in his poems can lead us to the existence of differences between two homogeneous and congruent places. The differences that originate from the poet's psychological and ideological reflections and include his positive and negative feelings towards two places. Therefore, the poet has sometimes benefited from the art structure of contrast in expressing the place, which recognition plays a significant role in the interpretation of the text and the understanding of the meaning and understanding of his thought Considering that in spatial studies, the critical method of double contrast can help to clarify the places of the poet's poetry and explain his point of view towards the places and draw the way he interacts with them, so the main question of the research is that the most important spatial contrasts used in What is Naji Alloush's poem and what meanings and concepts does it express?

2. Research methodology

In this research, with the descriptive and analytical method, the Divan of the poet was carefully analyzed and examined, and the evidence related to the place and the confrontations of the place, which has a psychological and political aspect, were extracted and finally analyzed and described.

3.Discusstion

"Binary opposition" refers to the pairing of the principles of existence and believes that the universe is based on the law of opposition and duality, such as night/day, earth/sky, man/woman. "Binary opposition" refers to the pairing of the principles of existence and believes that the universe is based on the law of opposition and duality, such as night/day, earth/sky, man/woman. Spatial contrasts are one of the types of contrasts in the universe. Gaston Bachelard was the first to examine the location in its dual form And he spoke about the duality of home/homelessness or familiar and unfamiliar places, and in this contrast, he called "home" the first place, which is full of humanity, love and warmth (Bashlar, 1987: 24). There are different types of spatial contrasts, such as: open and closed place, limited and unlimited place, place of connection and separation, place inside and outside, homeland and exile, eastern and western place, infinitely large and infinitely small place. The real and imaginary place (dream) that were expressed by the critics of these dualities. The duality (contrast) of place is a technique that has proven its importance in understanding the meaning of literary works that deal with place, and it is considered the main tool for revealing the relationships governing places and its elements. (Hafez, 1984: 169). Naji Alloush is a contemporary Palestinian poet whose poetry shows the importance of place. He tries to show a real picture of the facts of his life, the Arab world and the issues that happened in it by using the dual contrasts of a place in his poems and talk about his feelings towards different places that have played an effective role in the emergence of inner states and the formation of his beliefs and thoughts. Among the most important types of dual contrasts in his poetry, we can mention the contrast of connection with separation, the contrast of the Arab place with the Western-colonial place, the contrast of homeland and exile, the contrast of here and there. Contrasts such as "connection and separation", "homeland and exile", "here and there" show the poet's attention to his past and present place and express his inner sadness regarding separation from the land, home and family and displacement.

4.Conclusion

Place plays a central role in Alloush's poetry. The alienation of the place, the turmoil of the political situation in Palestine and Arab lands involved in the war are considered important factors of

the poet's attention in using the element of place in his poems. Today, one of the ways of studying place is the "contrast or duality of place" method, which explores the governing relationships between places and expresses their differences. These spatial dualities have contributed to the integration and aesthetic shaping of poems and the creation of concrete and believable images, and have become a factor in influencing words and conveying themes and concepts in the mind. the most important types of dual contrasts in his poetry, we can mention the contrast of connection with separation, the contrast of the Arab place with the Western-colonial place, the contrast of homeland and exile, the contrast of here.

1. The opposition of connection and separation points to the poet's attachment to his village Birzit and his childhood home. For him, these two places are warm, intimate, safe and full of happiness and peace. In front of the place of connection, there is a place of separation, and this place reminds of alienation, coldness and separation and the poet always points to the place of connection with sadness and longing in the place of separation.

2. In the duality of Arab and Western-colonial places, we see the poet's view of two places in terms of economics, culture, and psycho-politics. In this comparison, he explains the negative effects of western places on Arab places.

3. The duality of homeland and exile expresses two positive and negative feelings of the poet. In his opinion, homeland is summed up in a certain geographical place, namely Palestine and his birthplace. Although he lived in an Arab homeland, he felt exiled and homeless, and this shows his sense of belonging to his homeland. In this duality, sadness, anger and hatred are intertwined.

4. The duality of here and there: here represents the land of sojourn and exile and there represents his homeland and birthplace. In some of Alloush's poems, we see this duality of place, which is mixed with the love of the homeland and the sadness of exile. These dialectics express the concept of identity, anti-colonialism, the poet's concern for his homeland and the Arab homeland, and the sadness of a place of alienation. And in this way, the poet was able to make the atmosphere of his poem thinkable for the reader.

5.References

Abu-Deeb,K. (1981). *The dialectic of concealment and manifestation*, Beirut: Dar elm lel malaien..

Aghagh, Gh.(2001). *The significance of the city in contemporary poetic discourse*, Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

Allosh, N. (2012). *Diwan Naji Alloush poetry*, Gaza: General Union of Palestinian Writers and Writers.

Bachelard, G.(1984). *Aesthetics of space*, Translated by Ghaleb Helsa, bagdad :Dar Al-Jahiz.

Bertens, H. (2005)**.** *Basics of literary theory*, Translated by mohammad reza abol ghasemi.tehran: mahi.

Ghasem, S. lotman, Yuri et al,(1988*). Aesthetics of space*, Beirut: dar Al-ghortabeh.

Gheibi, A.A. Hosseini Tavana, N. (2019).“Common Concepts in the Poems of Exiled Iraqi Poets (Case study on Yahya Al-samawi and Adnan Al-sayegh)”, *Journal of Lyrical Literature Researches*, No. 31, pp. 146-127.

Guddon,j.A. (1999). *Adictionaryof literary terms*, Fourth Edition, London:penguin books.

Hafez, S. (1984). "Malik Al-Hazin" modernity and the spatial embodiment of the novel's vision, ,fosoul, no4, pp.159- 179.

Kahlosh, F. (2008)**.** *The rhetoric of the place*, First Edition, Birut: Al-Arabi Publishing House.

Kanani, E. (2019). **"**The function of the place of speech in "Shab Sohrab-Kushan" by Bijan Najdi". *Persian Language and Literature Quarterly*,vol 27, No86, pp.177-151.
Lidiya, W. A. (2005). *Cognitive intertextuality in the poetry of Izz al-Din al-Manasirah*, First Edition, Oman: Dar Majdalawi.
lotman, Y. (1988). *The problem of the technical place***,**Translated by seza Ghasem,maghred: Dar Al- baiza.
Najmi, H. (1994). *Poetics of imagined space and identity in the Arabic novel*, First Edition, Beirut: Arab Cultural Center.
No`man,Kh.R. (2005). *Sorrow in the poetry of Badr Shaker Al-Sayyab*, Beirut:Dar al arabieat lel mosoat.
Said, E. (2011). *Orientalism*, Translated by Lotf ali gangi. Tehran: amir kabir.
Shartah, O. (2005). *Stylistic phenomena in the poetry of Badawi al-Jabal*, Damascus: Publications of the Arab Writers Union.
Darzinejad, E. baradaran jamali, L. (2017)**.** *The translocality of home in mohja kahf s diasporic discourse, Critical language and literary studies*, vol.14 , No.19, pp.169-185.
Hatami, M.R. (2017). "Geographical reviewed throughout the diaspora", *research letter of international relations*.vol.10, No.38, pp.65-81.
Rezaei, A. Asadi amjad, F. (2022). "Homi Bhabha and Edward Said on the Migrant's "Hybrid" Identity and the Possibility of Resistance and Human Agency", *Research in contempora world literature*, vol.27 , No.1, pp. 274-300.
Rostampour Maleki,R. sherzadeh, F. (2012). "Locational Contrasts in Mohmud Darwish Poetry" .No.9 .pp.53 -76.
Seyyedi, S. H. Haji rajabi, N .(2015). "Phonetic Stylistics of Arafa Prayer", *Islamic Studies Sciences and Quran, Hadith*, No. 95, pp. 29-47.
Soleiman,Sh.A.H. (1995). "Awareness of the place and its implications in the stories of Muhammad al-Omari", *fosoul magazine*, No.4, pp. 249-263.
Saussure, F. D. (2008). *Course in General Linguistics*, Translated bykorosh safavi, Tehran:hermes.

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

پژوهشنامه ادب غنایی

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بررسی تقابل‌های دوگانهٔ مکان وکارکردهای معنایی آن در شعر ناجی علّوش

اشرف پرنوش[۱]✉ | علی پیرانی شال[۲] | حسین ابویسانی[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، دانشگاه خوارزمی ایران. رایانامه: Ashraf.parnoosh@yahoo.com
۲. نویسنده مسئول، علی پیرانی شال، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: pirani@khu.ac.ir
۳. حسین ابویسانی، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه:ho.abavisani@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۴
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
تقابل‌های دوگانه، مکان، کارکرد معنایی، شعر، ناجی علّوش.

چکیده

تقابل دوگانهٔ مکانی نوعی بررسی نقدی است که به کشف تناقضها و تفاوت‌های جفت واژگان مکانی می‌پردازد که با کارکردهای معنایی‌شان به زیبایی متن کمک می‌کنند. از آنجاکه حضور مکان یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر فلسطین شمرده می‌شود لذا گاهی شاعران از این هنرسازه که تحت تأثیر تأملات روانشناسانه است، به منظور بیان مقاصد و احساساتشان مدد می-جویند. ناجی علّوش شاعر غربت‌نشین فلسطینی با به‌کارگیری ساختار تقابل‌گونهٔ مکانی توانست شبکه‌ای از معانی و مفاهیم مورد نظر خویش را به مخاطب القا کند و درپَس همهٔ این جفت واژگان مکانی دغدغه‌های روانی، سیاسی و اجتماعی‌اش نهفته است که گویای عواطف و عقاید اوست. از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با استفاده از شیوهٔ توصیفی–تحلیلی به بررسی برجسته‌ترین مکان‌های تقابلی در شعر این شاعر معاصر بپردازد تا بتواند به درک درستی از رابطهٔ معنایی میان دو مفهوم متضاد مکانی که نقش بارزی در زیبایی و انسجام متن دارند، دست یابد. یافته‌های پژوهش بیانگر این است که دوگانه‌های مکانی نقش مهمی در انتقال احساسات درونی شاعرنسبت به دومکان متفاوت و تبادل اندیشه و تفکرش داشته است. مهم‌ترین مکانی‌های تقابلی به‌کاررفته عبارتند از: تقابل ارتباط با جدایی، تقابل مکان عربی با مکان غربی–استعماری، تقابل وطن با تبعید و حسّ غربت، تقابل اینجا با آنجا. و این تقابل‌های دوگانه به ذهن خواننده مفهوم هویت، استعمارستیزی، دغدغه‌مند بودن شاعرنسبت به وطن خویش و وطن عربی، تبیین احساس درونی‌اش از اغتراب مکانی راتداعی می‌کند.

پرنوش، اشرف؛ پیرانی شال، علی، ابویسانی، حسین. " بررسی تقابل‌های دوگانهٔ مکان و کارکردهای معنایی آن در شعر ناجی علّوش ". پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲، شماره ۴۲. ۸۶-۶۷ http//doi.org/: 10.22111/jllr.2024.44938.3138

CC BY NC

© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱. مقدمه

مکان یکی از عناصرتأثیرگذار در شعر معاصر فلسطین شمرده می‌شود. شاعر فلسطینی که رنج اشغال سرزمین، جنگ نابرابر، آوارگی، تبعید و بی‌وطنی را لمس کرده، در شعرش اماکنی را که در آن زیسته و خاطراتی که از آن ها در ذهن خویش داشته؛ از زیبایی‌ها، شادی‌ها، غم‌ها و اندوه‌ها؛ با خیال خویش در می‌آمیزد و در برابر دیدگان خواننده به تصویر می‌کشد. این توصیف مکان‌ها به همراه ذکر جزئیات مؤثر علاوه بر اینکه موجب نمایاندن مکان‌های مختلف به خواننده و برانگیختن حس کنجکاوی او می‌شود از أنس و الفت شاعر با مکان یا احساس غریبگی و انزجارش نسبت بدان نیز پرده بر می‌دارد. ناجی علّوش شاعر، مبارز و اندیشمند معاصر فلسطینی است که آثار بسیاری درباره سرزمین فلسطین و وطن عربی نگاشته و عمر خود را در راه آرمان‌های عربی و فلسطینی صرف نموده است. بنابراین دغدغهٔ اصلی ذهن این شاعر و نویسنده، اهمیت مکان بوده است. فراخوانی عنصر مکان در اشعار علوش بیانگر رنج غربت مکانی و تبعید، آشفتگی اوضاع سیاسی فلسطین و دیگر سرزمین‌های عربی درگیر جنگ بوده است. تأمّل در مکان‌های ذکر شده در اشعارش می‌تواند ما را به وجود تفاوت‌ها و تناقض‌های میان دو مکان همگون و متجانس رهنمون کند. تفاوت‌هایی که از تأملات روانی و ایدئولوژیکی شاعر نشأت می-گیرند و دربردارندهٔ دو احساس مثبت و منفیِ(شادی / اندوه، عشق / نفرت) او نسبت به دو مکان هستند. لذا شاعر گاه در بیان مکان از هنرسازه تقابل سود جسته است که شناخت آن نقش بسزایی در تفسیر متن و فهم معنا و درک نظام اندیشگانی وی ایفا می‌کند.

۱-۱-بیان مسأله و سؤالات تحقیق

از آن‌جا که مکان در شعر ناجی علوش به عنوان یک عنصر مهم قلمداد می‌شود و نقش مؤثری در بیان احساسات درونی و انتقال افکارش بر عهده دارد و با توجه به اینکه در بررسی‌های مکانی، روش نقدی تقابل دوگانه می‌تواند به شفاف‌سازی مکان‌های موجود در شعر شاعر و تبیین دیدگاه او در برابر مکان‌ها و ترسیم چگونگی نحوه تعاملش با آن‌ها، کمک کند لذا سؤال اصلی پژوهش این است که مهم‌ترین تقابل‌های مکانی به‌کاررفته در شعر ناجی علّوش کدامند و دربردارنده چه معانی و مفاهیمی هستند؟

۱-۲-اهداف و ضرورت تحقیق

یکی از زیباترین شگردها برای انتقال مفاهیم به خواننده استفاده از تقابل‌های دوگانه است که کاربرد آن درنزد شاعران فلسطین که حضور عنصر مکان یکی از بارزترین ویژگی‌های شعرشان است، مشاهده می‌شود. آن‌ها به‌وسیله تقابل‌های دوگانه مکانی می‌کوشند به بیان عقاید، احساسات و عواطف خویش نسبت به مکان‌ها بپردازند. لذا هدف این تحقیق استخراج و بیان دوگانه‌های مکانی و ترسیم چگونگی کارکردشان در دیوان شاعر فلسطینی، ناجی علّوش است تا بدین وسیله جایگاه عنصر مکان در شعرش نشان داده شود. بیان برجسته‌ترین انواع تقابل‌ها و کشف احساسات و افکار نهفته حاصل از ذکر آن، ضرورت این تحقیق را نمایان می‌کند.

۱-۳-روش تحقیق

در این تحقیق با استفاده از روش توصیفی تحلیلی در ابتدا دیوان شاعر به دقت مورد واکاوی و بررسی قرار گرفت و شواهد مرتبط با مکان و تقابل‌های مکانی که وجه روانی و سیاسی دارند، استخراج شد و در نهایت مورد تحلیل و توصیف قرار گرفت.

۴-۱-پیشینه تحقیق

دربارهٔ دوگانگی مکان و تطبیق آن بر شعر شاعران پژوهش‌های گوناگونی صورت گرفته‌است که برخی از آنها عبارتند از: مقالهٔ «التقاطب المکانیّ فی قصائد محمود درویش الحدیثه» از رقیه رستم‌پور ملکی و فاطمه شیرزاده که در نشریهٔ «دراسات فی اللغهٔ العربیه وآدابها»، شمارهٔ ۹، سال ۱۳۹۱ به چاپ رسیده است. نویسندگان به بررسی دوگانگی وطن/ تبعید، اینجا/ آنجا، مکان اتصال/ مکان انقطاع، مکان عربی/غربی پرداخته‌اند. در مقالهٔ «الثنائیات المکانیهٔ عند الشعراء جماعهٔ الرابطهٔ القلمیهٔ من جغرافیا المکان إلی شعریهٔ المکان» نوشتهٔ بن عمر سهیله و سیدی بالعباس که در مجلهٔ «مقالید»، شماره۷، سال ۲۰۱۴ چاپ شده ¬است به بیان دوگانگی مکانی میان روستا و شهر، وطن و تبعید، مکان رؤیایی (خیالی) و واقعی در نزد شاعران انجمن قلم پرداخته شده است و در خلال آن از دوگانگی‌های دیگری که دربردارندهٔ ارزش‌های اخلاقی است، همچون خیر و شر، مرگ و زندگی، سخن گفته شده است. فتحی هویدی در مقالهٔ خود با عنوان «ثنائیه الوطن والمنفی فی شعر بدر شاکر السیاب» که در مجلهٔ «العلوم الإنسانیهٔ والطبیعیهٔ»، شماره ۶، سال ۲۰۲۲، به چاپ رسید، شعر سیاب را از منظر دوگانگی وطن و تبعید در دو قصیدهٔ «جیکور» و «غربهٔ الروح» مورد تحلیل قرار داده است. شهریار همتی و حامد پور حشمتی در مقالهٔ «ثنائیهٔ الأمکنه المغلقه فی شعر محمد عفیفی مطر، دراسهٔ سردیه فی البیت والسجن نموذجا» به بررسی خانه و زندان و کارکردهای دوسویه هریک از این دو عنصر مکانی پرداخته‌اند و کارکرد خانه را با تعابیر دوسویه چون تقابل رؤیا و تراژدی و تقابل باز و بسته بودن فضای آن و کارکرد زندان را از طریق دوگانگی ذاتیّت واجتماع مورد واکاوی قرار دادند. این مقاله در مجلهٔ «دراسات فی اللغهٔ العربیه وآدابها»، شماره ۲۸، سال ۲۰۱۹ به چاپ رسیده است. در مورد ناجی علّوش پایان نامهٔ «التشکیل الجمالی فی شعر ناجی علوش » نوشته عزّالدین عید مسلم الربطی در دانشگاه غزه، سال ۲۰۱۸م انجام شده است و نویسنده در بخشی از این پژوهش به نمادهای مکانی موجود در شعر علّوش اشاره کرده است. همچنین پایان‌نامه «صورهٔ البیت فی الشعر الفلسطینی المعاصر من عام ۲۰۰۰-۱۹۴۸» توسط هدی موسی ریان در دانشگاه الخلیل، سال ۲۰۱۴ نگاشته شده است که پژوهشگر به بیان اشعار مرتبط با خانه در شعر علّوش به عنوان یک شاعر فلسطینی معاصر پرداخته است. از آن جهت که تاکنون پژوهشی به تکنیک تقابل دوگانه مکانی در شعر علوش نپرداخته است؛ لذا بررسی و تحلیل مکان به واسطه این شگرد ادبی در شعر این شاعر، مورد پژوهش قرار گرفت.

۲- مفهوم تقابل‌های دوگانه مکانی

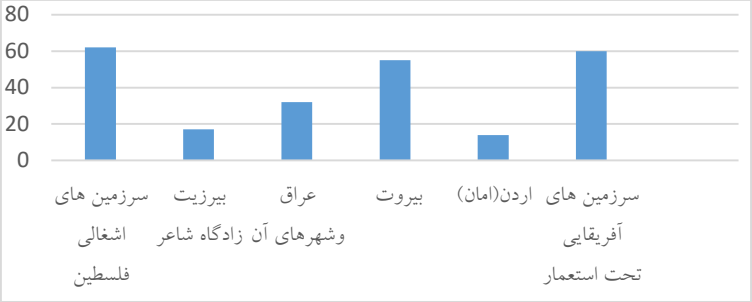
«تقابل دوگانه» از اصطلاح انگلیسی «binary oppositios» اخذ شده است. «binary » در زبان انگلیسی نشانهٔ ضد بودن دو چیز است (guddon,1999:82). این اصطلاح به جفت بودن اصول هستی اشاره می کند یعنی بر این باور است که جهان هستی بر قانون تقابل و دو گانگی استوار است مانند شب / روز، زمین / آسمان، مرد / زن. تقابل از دوران اولیهٔ زندگی بشر در جای جای ذهن و اندیشه‌اش حضور یافته است به گونه‌ای که بشر با بررسی و دقت در ساختار آفرینش توانست به انواع تقابل‌ها دست یابد، تا آنجا که گفته می‌شود: «یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی، خلق تقابل‌هاست» (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷). در اعماق وجود انسان نیز دوگانگی‌های متضادی مانند: زندگی، مرگ، سیاهی، سفیدی، عقل، احساس نهفته است که یکی از آنها دارای بار ارزشی مثبت و دیگری دارای بار ارزشی منفی است. بنابراین می‌توان گفت پدیده‌های زندگی همگی نتیجهٔ کشش میان طرف‌های این دوگانگی است (أبودیب، ۱۹۸۱: ۵۴) که سبب معنا بخشیدن به اصول جهانی می‌گردد.تقابل دوگانه در ادبیات، هنر، فلسفه و دیگر علوم دیده می شود. آن یکی از اساسی‌ترین مفاهیم نقد ساختارگرا به شمار می‌رود و ریشه در نظریات زبان‌شناسی سوسور دارد. به باور سوسور، تقابل‌های دوگانه «ابزاری هستند که به یاری آنها، واحدهای زبان ارزش و معنا می‌یابند و هر واحد در تقابل با واحدی که حضور ندارد تعریف می‌شود» (سوسور، ۱۳۷۸: ۲۹).

تقابل‌های مکانی یکی از انواع تقابل‌های موجود در عالم هستی است. گاستون باشلار اولین کسی است که به بررسی مکان در شکل دوگانه‌اش پرداخت و از دوگانگی خانه/ بی‌خانگی و مکان مأنوس و نامأنوس سخن گفت و در این تقابل، «خانه» را مکان اول نامید که سرشار از انس، الفت و گرمی است (باشلار، ۱۹۸۷: ۲۴). بدین ترتیب به کشف دلالت‌های پنهان در وجود انسان پرداخت و از انتقال احساسات و عواطفش نسبت به مکان‌هایی که برای او معنادارند و در ابعاد روحی و روانی‌اش تأثیرگذار هستند، پرده برداشت.یوری لوتمان نیز به مسأله تقابل توجه فراوانی نمود و تقابل‌هایی را عنوان نمود که بر مکان دلالت می‌کند مانند بالا / پایین، چپ / راست، نزدیک / دور، جدا / مرتبط. وی براین باور بود که این تقابل نشأت گرفته از ارتباط با ارزش‌های اجتماعی، دینی، اخلاقی و عقیدتی است؛ زیرا این ارزش‌ها در خود صفت‌های مکانی دارند که گاه به صورت تضادهای دوگانه‌ای مثل آسمان – زمین، گاه در قالب هرم سلسله مراتب سیاسی و اجتماعی مثل فرادست (بالای هرم) و فرودست (پایین هرم) و در برخی مواقع به صورت تفاوت‌های اخلاقی مثل چپ – راست بروز می‌یابد؛ به عبارت دیگر تقابل‌های مکانی وسیله مناسبی برای بیان این دوگانگی‌های حاصل از ارزش‌های جامعه است که به صورت تقابل مکانی بالا/پایین، چپ/ راست و ... مشاهده می‌شود (لوتمان، ۱۹۸۸: ۳۶). تقابل مکان در اثر روایی انواع مختلفی دارد از جمله: مکان باز/ بسته، درون / بیرون، بالا / پایین، اینجا / آنجا، وطن / تبعید، شرق، غرب، مکان واقعی / مکان خیالی، مکان محدود / نامحدود و... امّا آنچه که ماهیت و هویت این مکان‌ها را تعریف می‌کند چگونگی تعامل افراد با مکان‌هاست. دوگانگی (تقابل) مکان، تکنیکی است که اهمیتش را در شناخت دلالی بسیاری از آثار ادبی که به مکان می‌پردازد، ثابت کرده است و ابزار اصلی آشکارسازی روابط حاکم بر مکان ها و عناصر آن برشمرده می‌شود (حافظ،۱۹۸۴: ۱۶۹).

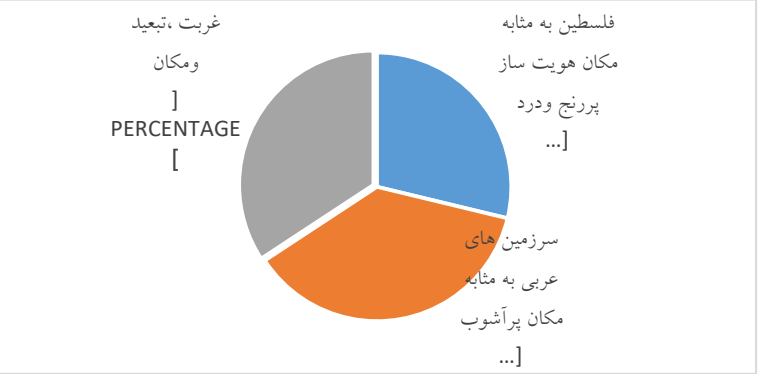
۳- زندگانی ناجی علّوش و جایگاه مکان در شعر او

ناجی علّوش، شاعر، نویسنده و مبارز سیاسی فلسطینی است که در سال ۱۹۳۵ در روستای «بیرزیت» در فلسطین چشم به جهان گشود. وی سرودن شعر را از شانزده سالگی آغاز کرد (علّوش، ۲۰۱۲، ۱۶). در ابتدا از شاعران قدیم تقلید می‌کرد و به سبک کلاسیک شعر می‌سرود امّا بعد از خروج از وطن و سفر به کویت و ارتباط با ادیبان عراقی و مصری ساکن در آنجا به شعر آزاد روی آورد (همان: ۲۴). در سال ۱۹۵۵به سبب اشغال فلسطین و تبعید مردمان توسط اسرائیل مجبور به ترک وطن شد. وی سال‌های دوری از وطن را بیشتر در بیروت، بغداد، دمشق و اردن گذراند و عمده فعالیت‌هایش منحصر به دو عرصهٔ ادبی و سیاسی بود (همان: ۲۲). علّوش در برهه‌ای از تاریخ می‌زیست که بر جهان عرب استبداد، آشوب، جنگ، تبعید اجباری از وطن حاکم بود و همواره شعار عدم مصالحه با استعمار و نادیده نگرفتن حقوق مردم فلسطین را سر می‌داد. از این رو ناجی علّوشِ شاعر متفاوت از ناجی علّوشِ سیاستمدار نیست، لذا میان آنچه که بدان ایمان دارد و آنچه که آن را انجام می‌دهد دوگانگی و تناقضی وجود ندارد و مواضعی که در زندگی سیاسی و حزبی خود اتخاذ می¬کند بیانگر یک سیاستمدار حرفه‌ای نیست بلکه نمایانگر یک شاعری واقعی است که به سیاست می‌پردازد (همان:۹). از او تألیفات فراوانی در زمینه سیاست، ادب، ترجمه برجای مانده است که می‌توان به «الثوری العربی المعاصر»، «المسیرة إلی فلسطین»، «حول الحرب الأهلیة فی لبنان»، «حوار حول الأمّة، القومیّة، والوحدة»، «الحرکة الوطنیة الفلسطینیة – أمام الیهود والصهیونة» و...اشاره کرد. همچنین او به جمع-آوری و نگارش مقدمه در آثار تعدادی از شاعران و نویسندگان از جمله بدر شاکر السیاب همّت گماشت. علّوش دارای چندین مجموعه شعری است که دریک جلد تحت عنوان «الأفعال الشعریة ناجی علّوش» چاپ شد (علوش،۲۰۱۲: ۳۱-۳۰). این شاعر مبارز در سال۲۰۱۲در اردن وفات یافت.

از آن‌جاکه علّوش شاعری متعهد و وطن‌پرست بود توجه به عنصر مکان در اشعارش دیده می‌شود و کمتر قصیده‌ای را می‌توان یافت که به ترسیم فضای اماکن فلسطینی و عربی نپردازد. در اشعارش حضور روستایش بیرزیت، وطنش فلسطین و شهرهای اشغال شده آن همچون غزه، قدس، عکا، حیفا و پرداختن به حوادث کشورهای عربی دردهه های پنجاه تا هفتاد میلادی همچون جنگ بیروت،اردن، انقلاب درعراق، الجزایر، کوبا و ویتنام به چشم می‌خورد. نمودار زیر بسامد تکرار این مکان‌های عربی و فلسطینی به تفکیک بیان می‌کند:



همچنین در این نمودار فراوانی مهم‌ترین معانی برداشت‌شده از حضور عنصر مکان در شعر ناجی علّوش نشان داده می‌شود:



۴- تقابل‌های دوگانهٔ مکانی در شعر ناجی علّوش

ناجی علّوش با استفاده از تقابل‌های دوگانهٔ مکانی در اشعارش می‌کوشد تا تصویری واقعی از حقایق زندگی‌خویش، جهان عرب و مسائل رخ‌داده در آن به نمایش بگذارد و از احساسش نسبت به مکان‌های متفاوت که نقش مؤثری در پدیدارشدن نوع حالات درونی وشکل‌گیری باور و اندیشه‌اش داشته، سخن بگوید. در ادامه، انواع دوگانه‌های مکانی موجود در شعر علّوش و کارکردهای معنایی آن مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

۴-۱- تقابل ارتباط (اتصال) با جدایی و انفصال(انقطاع)

ارتباط (اتصال) به شکل مکان مألوف و مأنوس مانند خانه، روستا، وطن که بیانگر انس، الفت، صمیمیت، گرمی و امنیت هستند، ظاهر می‌شود و جدایی و انفصال به شکل مکان نامأنوس یعنی غربت، تبعید، سردی مکان و بی‌معنی بودن آن نمایان می‌گردد(قاسم، لوتمان و همکاران، ۱۹۸۸: ۸۱). شایان ذکر است، مکانی که توجه خواننده را جلب می‌کند یعنی ارتباط، مکانی واقعی نیست بلکه روند تخیلی که در این دوگانگی تجلّی می‌یابد سبب می‌شود که این مکان، جنبه روانی تر بیابد. ارتباط، مکانی است که شاعر در خیال خویش آن را تصور می-

کند و یا تجربه‌اش را زندگی می‌کند و با خواننده در میان می‌گذارد (کحلوش، ۲۰۰۸: ۲۴۵). به طور کلی در این دوگانگی، تجربه شاعر و احساساتش در برابر مکان‌ها بسیار حائز اهمیت است(رستم پور ملکی، شیرزاده، ۱۳۹۱: ۶۸). دو عنصر «بیرزیت» و «خانه»، در شعر ناجی مکان‌هایی سرشار از امنیت وآرامش تلقّی می‌شود، زیرا آغاز حیات شاعر با این دو مکان مأنوس پیوند خورده است و منشأ نگرش‌ها، احساسات و عواطف او و بازگوکنندهٔ ارکان هویت روانی‌اش شده است. بدین ترتیب مثلّث شاعر، بیرزیت و خانه به گونه‌ای در هم تنیدند و جزء لاینفک هم گشتند که گذر ایام، التیام‌بخش زخم حاصل از جدایی او با روستایش بیرزیت و خانه‌ای که پناهگاه امن او به شمار می‌رفت، نگشت لذا هنگامی که از خانه و روستایش دور افتاد، تقابل و رویارویی خانهٔ گذشته و آنچه که اکنون در آن حضور دارد یعنی غربت، پدید می‌آید و دوگانگی رؤیا و تراژدی احساس می‌شود، زیرا «تجارب مکرّر در یک مکان خاص باعث ایجاد حسّ تداوم و احساس تعلّق نسبت به آن مکان خاص می‌شود که فراتر از افراد و شرایط خاص آنهاست.» و لزومی ندارد که مکان‌هایی که به فرد هویت می‌بخشند و او نسبت به آن از حسّ عمیق هویت برخوردار است، مکان‌هایی باشد که اکنون در آن حرکت می‌کند و فعّال است، بلکه می‌تواند مکان‌هایی باشد که متعلّق به گذشته یا متعلّق به زمان حال است و اکنون از آن دور است و در حسرت آن به سر می‌برد و دوست دارد که در آنجا زندگی کند، مانند: در غربت زیستن خودخواسته یا اجباری (سلیمان، ۱۹۹۵: ۲۵۸). از این رو، خاطرات بیرزیت با باغ‌ها و درختان زیتونش و تصویر خانه‌ای که تا بیست سالگی در آنجا سکونت داشت هیچ‌گاه ازخیالش زدوده نمی‌شود:

آه یا «بئرزیتُ» الّتی حَمّلَتنی الصَّلیبَ / وَرَمَتنی عَلَی طُرُقاتِ الأسی وَاللَّهیبِ / آه یا بئرزیتُ الّتی لا تَغیبُ عَن خَیالی... / فَکَیفَ وَقد قامَ ما بَیننا السُّورُ / وَانسَدَّ بابُ المَحَبَّهْ / وَغَدونا بَعیدِینَ عَنکِ... بَعیدینَ / لا نَسَمَهٌ مِن رُباکِ تَهُبُّ / وَلا طارِقٌ یَطرُقُ البابَ دُونی / ومِلءُ یَدیهِ حِکایاتُ شَوقٍ وَحُبٌّ وَغُربَهْ / أینَ بَیتِی الّذی ضَمَّنی نَحوَعِشرینَ عامّاً / أینَ بُستانُنا / أینَ زَیتُونُنا وَالدّوالی / أینَ أهلِی/ أبی / إخوتی / أین عمّی وخالی (علوش،۲۰۱۲ :۲۶۲).

(آه،ای بیرزیتی که مرا به حمل صلیب واداشت و مرا در مسیرهای رنج وآتش افکند. آه ای بیرزیتی که از خیال من دور نمی‌شود. پس چگونه مابین ما دیواری ساخته شد ودرِ محبت و دوستی بسته شد. و از تو دور شدیم. دور شدیم. نسیمی از تپه‌هایت نمی‌وزد و کسی جز من در را نمی‌کوبد. درحالیکه دستانش پر است از قصه های اشتیاق، عشق و غربت. کجاست خانهٔ من که بیست سال مرا درخود جای داد؟ باغمان کجاست؟ درختان زیتونمان و انگورمان کجاست؟ خانواده‌ام ، پدرم و برادرانم کجایند؟ عمو ودایی ام کجایند؟).

باشلار براین باور است که «آدمی بدون خانه به موجودی تکه تکه بدل می‌شود» (باشلار، ۱۹۸۴: ۴۵)، در این شعر تفکّر دربارهٔ دو «خانه» یعنی بیرزیت و خانهٔ کودکی‌اش و همچنین واکنش‌های اندوهناک در مقابل جدایی از متعلّقات آن خانه یعنی «بستاننا»، «زیتوننا»، «الدوالی»، «أهلی»، «أبی»، «إخوتی» به وضوح دیده می‌شود. وی تجربهٔ خانه را با تمامی واقعیت‌ها و حقیقت‌ها و جزئیات آن در خلال افکار و رؤیاهایش زندگی می‌کند و برایش یک وجود ویژه برشمرده می‌شود که با تمام پیچیدگی‌هایش دارای ارزش‌های انس و الفت و صمیمیت است. در واقع، ارتباط قبل از هر چیز ناشی از رشته پیونددهنده میان فرد و مکان است که عبارت از سادگی و صمیمیت مردم و نیز طبیعتی که یادآور وطن زیبای شخص است (کحلوش، ۲۰۰۸: ۱۷۸). این شاعر غریب علاوه بر اینکه در جملاتی چون «وَقد قامَ ما بَیننا السُّورُ» و «غَدونا بَعیدِینَ عَنکِ» و « ومِلءُ یَدیهِ حِکایاتُ شَوقٍ وَحُبٌّ وَغُربَهْ » بر دوری از روستا تأکید می‌کند، با به‌کارگیری اسلوب استفهام نیز حزن‌های درونی خویش را نسبت به اغتراب مکانی و جدایی‌اش از خانه و اماکن مربوط به آن بیان می‌کند و بدین ترتیب تحسّرش را نسبت به گذشته نشان می‌دهد. در واقع، او با گذشته‌نگری، از زمان و مکان واقعی می‌گریزد و به مکان و زمانی در گذشته غبطه می‌خورد که

خاطرات شیرین و خوشی از آن دارد و برایش توأم با رضایت وخشنودی است؛ گذشته‌ای که دیگر وجود ندارد و بازسازی آن به گونه‌ای غیر ممکن است. بدین سبب پیاپی اظهار دلتنگی او را نسبت به زادگاه و خانه‌اش که مأمن امن او به شمار می‌رفت، می‌بینیم. تقابل میان حال وگذشته و تأکید بر ذکر خاطرات گذشته که نقطه عطف آن را می‌توان خانه کودکی و اجزاء مرتبط با آن دانست، به سبب فرار از واقعیت دردناک کنونی، بی‌خانمانی و آوارگی است که در مفهوم اشعار مرتبط با «خانه» نهفته است. «میان انسان و مکان، رابطه‌ای یک سویه نیست که از طرف مکان به انسان یا برعکس تحمیل شده باشد، بلکه رابطهٔ دوسویه‌ای بین انسان و مکان برقرار است، یعنی همان طور که مکان به انسان هویت و معنا می‌بخشد، انسان نیز به مکان معنا و هویت می‌بخشد» (کنعانی،۱۳۹۸: ۱۵۴). این موضوع در رابطهٔ شاعر با مکان ارتباط یعنی بیرزیت صادق است. او آن هنگام که فریاد جدایی از خانه را با اسم استفهام «أین» سر می‌دهد، بیرزیت ندای تحسرش را می‌شنود و خواهان حضورش برای رهایی او از چنگال دشمن می‌شود. او در نهایت وعده بازگشت به بیرزیت و خانه پدری که سرشار از عشق و خاطرات خوش است را می‌دهد:

أینَ داری / وبِئرزیت تُنادِی / زهرهٔ العُمرِ من قُیودِ الإسار / وأنا أرکَبُ الرّیاح إلیها / وَأغنّی/فَتَلهَبُ الرِّیحُ وَجدِی (علّوش،۲۰۱۲: ۳۳۴).

(خانهٔ من کجاست؟ و بئرزیت گل زندگی از میان زنجیرهای اسارت صدا می‌زند و من سوار بر بادها به سوی او حرکت می‌کنم در حالی که من آواز می‌خوانم و باد شور و شوقم را شعله‌ور می‌کند).

و در ادامه چنین می‌گوید:

وأنا عائدٌ إلیکِ / إلی الدّار بحبِّی وذکریاتی وَسُهدی / فارقبی عَودَتِی عَلَی بابِ داری (همان : ۳۳۴).

(من به سوی تو باز می‌گردم (بیرزیت). به سوی خانه، به عشقم و خاطراتم و بی‌خوابی‌ام. در کنار در خانه‌ام منتظر بازگشتم باش).

شعر فوق دربردارنده دو مکان ارتباط یعنی «دار» و «بیرزیت» است. بیرزیت که تجربه شاعر از حضور درآن با گرمی خانه و خاطرات خوش و شور و عشق همراه است. اگرچه دو جمله «بِئرزیت تُنادِی زهرهٔ العُمرِ من قُیودِ الإسار» و «فارقبی عودتی عَلَی بابِ داری» از تعلّق خاطر و پیوند مثبت و عاطفی میان شاعر و مکان خبر می‌دهد و این علاقه را دو جانبه بیان می‌کند. علوش با ظرف مکانی «أین» و جمله «أنا عائدٌ إلیک» به مخاطب نشان می‌دهد که اکنون در جدایی از مکان‌های مألوف به سر می‌برد. شایان ذکر است، شروع این مقطع شعری با سخن راندن از «خانه» و اسم استفهام بوده است که نمایانگر انفعالات درونی شاعر و تأثیرگذاری بر مخاطب است. عصام شرتح بر این باور است که «هرگاه سؤال در مقدّمهٔ متن ظاهر شود ساختار عبارت را برای حرکت خیال‌پردازی و ارتباط فوری با مخاطب سوق می‌دهد و به رهایی جملات از بند صراحت و اثبات و تقریر کمک می‌کند همچنان که موضع شعری را آکنده از دلالت‌ها و ایحاءات می‌کند» (شرتح،۲۰۰۵: ۱۲۳-۱۲۲). یعنی شاعر در ابتدای سخن به‌واسطه این «اسم استفهام به جدایی و درد دوری خویش از مکانی که برایش تداعی‌کننده امنیت، گرمی و صمیمیت است، اشاره می‌کند. احساس تعلّق شاعر به مکانِ گذشته و پیوند با آن(مکان ارتباط)، از هویتِ مکانی که تحت تأثیر حسّ مکان است، نشأت می‌گیرد که آن، عامل تمایز مکان از سایر مکان‌ها می‌گردد. این امر سبب می‌شود که شاعر همواره از زمان و مکان حال که برای او دلالت بر رنج و جدایی دارد، بگریزد و تحت تأثیر فضای روانی گذشته قرار بگیرد چراکه در ذهن خویش احساس خوشایند از بودن در آن مکان خاص که بیانگر هویت اوست، دارد.

۲-۴- تقابل مکان عربی با مکان غربی- استعماری

در این تقابل که از آن به عنوان شرق و غرب نیز یاد می‌شود، شاعر از مکان به منظور بیان تعارضات فرهنگی و سیاسی واقتصادی که میان این دو قطب وجود دارد، استفاده می‌کند. این تضادها در موقعیت مکان‌ها و شیوهٔ زندگی ساکنانشان بسیار تأثیرگذار است و سبب پدیدار شدن جوامعی با سطوح متفاوتی از توسعه و قدرت می‌گردد. بر این اساس، تمام کشورهای

جهان سوم ذیل مفهوم شرق قرار می‌گیرند، هرچند به لحاظ موقعیت مکانی در غرب عالم واقع شده باشند و رابطهٔ میان آنها، رابطه‌ای بر مبنای قدرت است (سعید،۱۳۹۰: ۲۵۰). ناجی علّوش هیچ‌گاه در خارج از سرزمین‌های عربی زندگی نکرد. بنابراین، حضور مکان‌های غربی و تجربهٔ شعوری او نسبت به این مکان‌ها برآمده از ظلمی است که به مکان های عربی روا داشته‌اند و همواره تفاوت قدرت این دو مکان در اشعارش نمود یافته است. از دیدگاه او سیاست عامل محوری ایجاد تضاد میان این دو مکان است که منجر به بروز تفاوت‌های اقتصادی و فرهنگی همچون فقر، فساد اخلاقی و وجود انسان‌های خودباخته و وطن‌فروش و بی‌هویت گشت. در دوران حیات علّوش، مهم‌ترین مسائل سیاسی جهان عرب معطوف به فلسطین و جنگ‌های داخلی کشورهای عربی و مبارزه علیه استعمارگران بود و ذکر این اماکن در شعر بیشتر شاعران عرب از جمله علّوش دیده می‌شد؛ چرا که خود را متعلّق به وطن عربی می‌دانستند و عاملان اصلی حوادث مکان‌های عربی را که دارای ماهیتی درنده‌خو و پلید بودند، گاه به صورت مستقیم وگاه غیرمستقیم و با ذکر نماد مورد اشاره قرار می‌دادند. سخن از مکان‌های غربی در شعر علّوش به سبب شرایط سیاسی حاکم برمکان‌های عربی است که به واسطهٔ دخالتشان ظلم، ستم، فقر در سرزمین‌های عربی شایع شد و پیشرفت و آبادانی در مکان های غربی حاصل شد. مکان‌هایی که نمایانگر نظام استعمارگری وسرمایه‌داری و به دور از روح اسلامی هستند و بدین ترتیب، تفاوت‌های طبقاتی میان دو مکان پدید آمد. شاعر در قصیدهٔ «بغداد ثوری» به زیبایی هرچه تمام‌تر در ابتدا با توصیف سیاسی اوضاع عراق به توصیف وضع اجتماعی و فرهنگی آن در دههٔ پنجاه می‌پردازد که پسرفت این مکان عربی نتیجهٔ مداخلات و فرصت‌طلبی غربی‌ها با هدف به قدرت رساندن و پیشرفت خودشان به واسطهٔ این مکان‌ها بوده است. او تضاد موجود در وضعیت این دو موقعیت مکانی را به تصویر می‌کشد و از نفوذ دولت انگلستان در عراق و برقراری یک حکومت سلطنتی دست نشانده، ظلم واستبداد داخلی، غارت و چپاول ذخایر و منابع نفتی و اموال ملّت توسط بیگانگان همچون فرانسه وانگلستان سخن می‌گوید. در واقع، در آن سال‌ها در مسائل داخلی عراق، اموری همچون منع آزادی بیان، تبعید آزادمردان توسط دولت، تسلّط نظام ارباب رعیتی، سیطرهٔ بیگانگان و احتکار ثروتِ دولت و فساد اخلاقی حکمرانان وجود داشت (نعمان، ۱۴۲۶: ۴۷) که سبب ناامنی، فقر و عقب‌ماندگی کشور گردیده بود.از این رو، شاعر با آگاه کردن مردم نسبت به واقعیت‌های موجود بغداد و بیان اوضاع نابسامان آن می‌کوشد تا از یک‌سو به قدرت استعمارگران، سیاستمداران، مزدوران جلاد و خائنان وطن فروش پایان دهد و از سوی دیگر بغداد دوباره آن فرهنگ غنی گذشته‌اش را بدست آورد:

بغدادُ... ثَوری / بغدادُ... یا بلدَ النُسورِ / وأفَقتُ مِن نَومی عَلَی دنیا یَمُوجُ بِها شُعُوری / دُنیا الإباءِ/دُنیا الحَضارةِ وَالجَلال / دُنیا الصَّلابةِ .وَالنِّضال / دُنیا یَظَلُّ نِداؤها الجَبّارُیَهزَأُ بالعُتاةِ/بِبَنی (السّلاجقة) القُساةِ/وَبِکُلِّ مَسفُوحِ الضَّمیرِ مِن مثلِ (نوری) / إنّا... هُنا ... إنّا عَمالِقَةُ الدُّهُورِ / وَلَسَوفَ نَحطُمُ کُلَّ نَیِّرِ / وَلَسَوفَ نَقذِفُ هذه الأغلالَ فِی نَزَقِ السَّعیرِ/فَلیَحتَدِم غَضبُ (الغزاة)...رَهطُ السَّماسِرةِ الجُناةِ / وَلیَجَعَلُوا مِن أرضِنا السَّمحاء مَقبَرَةً کَبیرةً / وَلیَنعَمُوا.مَنابِعِ البَترُولِ والنَّفطِ الغَزیرةِ /وَلیقذِفُوا قُوتَ الجَماهِیرِ الفَقیرةِ / لِفَمِ السَّماسِرَةِ (الغزاة) /لِینفَقُوا فی (لندنَ) الرَّعناء فِی باریسَ ما جَمَعَ العُراةُ / ولِیَمنَعُوا عَن شَعبِنا عَن أرضِنا إشعاعَ النُّورِ / فَلَسَوفَ تَبقَی أرضُنا... أرضُ الأباةِ / بَغدادُ یا بَلدَ النُّسورِ / أفدیکِ!... یا بَلدَ المَعالی / أفدِیکِ مِن سِجنٍ کَبیرٍ لِلمُجرمینَ لِکُلِّ طاغِیةٍ حَقیر (علّوش، ۲۰۱۲: ۸۰).

(بغداد برخیز وقیام کن. بغداد، ای کشور عقاب‌ها. از خوابم بیدار شدم به خاطر دنیایی که احساساتم از آن به خروش می‌آید. دنیای بیزاری. دنیای تمدن وشکوه . دنیای سختی ومبارزه. دنیایی که صدای ستمگرش باقی می‌ماند. به متکبران و فرزندان سلجوقیان سنگدل و به هر بی‌وجدانی مانند نوری سعید پاشا لبخند می‌زند. همانا ما اینجا هستیم. همانا ما غول های دوره‌ها هستیم.هر یوغی را نابود و ویران خواهیم کرد. واین غل و زنجیرها را در شعلهٔ آتش پرت خواهیم کرد. پس باید خشم متجاوزان و گروه دلالان جنایتکار شعله‌ور شود. و آنها باید از سرزمین بخشندهٔ ما گورستان بزرگی بسازند و باید از منابع فراوان بهره ببرند. و باید غذای مردم‌های فقیر را در دهان دلالان

متجاوز و افراد به درد نخور پست بندازند. و باید آنچه را که برهنه‌ها جمع کردند در راه لندن سبکسر و پاریس پرداخت کنند. باید تابش نور را از ملتمان و از سرزمینمان بازدارند. بنابراین، سرزمینمان، سرزمین متمردان و سرزمین قهرمانان بزرگ باقی خواهد ماند. بغداد ای کشور عقاب‌ها. تورا آزاد می‌کنم، ای کشور ارجمند. تو را آزاد می‌کنم از زندان بزرگی که متعلق به جنایتکاران و هر ظالم و ستمگر پست و حقیری است).

علّوش در این شعر با به تصویر کشیدن گذشتهٔ بغداد و افول آن در اکنون و تقابلش با قدرت‌های دنیای امروز که شکوه و عظمتش را ربودند و منابعش را به یغما بردند و روز به روز بر قدرت خود افزودند، بر آن است تا مخاطب خود را به اندیشه وا دارد و با آوردن جملاتی همچون «لیَجعَلُوا مِن أرضِنا السَّمحاء مَقبَرةً کَبیرةً» و «لیَنعَمُوا.مَنابِعِ البَترُولِ والنَّفطِ الغَزیرةِ» و«لیَقذِفُوا قُوتَ الجَماهِیرِ الفَقیرةِ» و «ولِیَمنَعُوا عَن شَعبِنا عَن أرضِنا إشعاعَ النُّورِ» می‌کوشد بر روان او تأثیر بگذارد و عواطفش را تحریک کند تا هویتش را به یاد آورد و با ذکر چند بارل «أرضنا» برآن است که این حس را در مردم عراق بیدار کند که صاحب و مالک سرزمینشان هستند نه دشمنی که اکنون خود را در این آب وخاک ذی نفع می‌داند. در واقع، شاعر با بیانی نوستالژیک به یادآوری شهری می‌پردازد که از لحاظ مفاهیم معنوی و مادی تمدّنی برتر و ایده‌آل به شمار می‌رفت. او با یادآوری دوران طلایی عراق در واژه‌های «بلد النسور» و«بلد المعالی» می‌کوشد سبب تهییج و تحریک مخاطب خویش گردد و در مردم روح پایداری و مقاومت در برابر فرصت‌طلبی کشورهای غربی از جمله فرانسه و انگلیس که به دنبال غارت ذخایر کشورشان و دیگر کشورهای عربی هستند، زنده کند تا بغداد خفقان‌زده که اکنون نمادی از «سرکوب وسرخوردگی، سکوت و استبداد، فقر و عقب‌ماندگی وخودباختگی» شده است، دوباره به مجد و شرف گذشته‌اش باز گردد. شاعر در این تقابل به جنگ‌خیز بودن مکان‌های عربی و شرایط ناخوشایند آن‌ها اشاره می‌کند و توحش مکان‌های غربی‌نسبت به مکان‌های عربی را بیان می‌کند. آمریکا یکی از کشورهایی است که در قرن گذشته و حاضر به حمایت از اشغال فلسطین برخاسته و با کمک‌های تسلیحاتی و نظامی خود به رژیم صهیونیستی سبب کشتار مردم بی‌دفاع فلسطین گشته است. بدین ترتیب، نام آمریکا با استعمارگری گره خورده است و مصیبت‌ها و ویرانی‌های بسیاری را برای مکان‌های عربی به بار آورده است. وی در شعری که به مناسبت سالگرد انتفاضه سروده بود، از نگاه منفی خویش به غرب و پایان نیافتن نبرد این سرزمین‌ها علیه آمریکا سخن گفت و چنین بیان کرد که این کشور درصدد تثبیت موقعیت فرودستی مکان‌های عربی به منظور شکل دادن به موقعیت برتر خود است. وی بر این موضوع تأکید کرد که امّت‌های فقیر بسیاری در غلّ و زنجیر استعمار به سر می‌برند درحالی که آمریکا همچنان به عنوان ابر قدرت و غول جهان است امّا ما به واسطهٔ قهرمانان و مبارزان و جنگجویانمان، این غول را از میان خواهیم برد و سبب رهایی و آزادی آنها خواهیم شد:

لَمْ یَنتَهِ النِّضالُ بَعد / لَمْ تَنتَهِ المَسیرةُ / وَما تزالُ ألفُ جَولَةٍ تَنتَظِرُ الأبطالَ / من أجل أن یُسحَقُ رأسُ الغول فی نیویورک / لَمْ یَنتَهِ النِّضالُ بَعد / لَمْ تَنتَهِ المَسیرةُ / فَما تزالُ ألفُ أمَّةٍ فَقیرةٍ / تَرزَخُ تَحتَ وَطأةِ الأغلالِ / وَمایَزالُ الغولُ فِی نیویورک سَیّداً وَمَلِکاً / وَماتزالُ فِی بِلادِ الجُوعِ وَالخَیراتِ ألفُ طُغمَةٍ أجیرةٍ / وَنحنُ ما نَزالُ یا رفاقُ فِی بِدایةِ المَسیرةِ / نَزرَعُ فِی تُرابِنا الألغامَ وَالمُقاتِلینَ وَالأشبالَ / لَمْ یَنتَه النِّضالُ بَعدُ/ لَمْ تَنتَهِ المَسِیرةُ / وَماتزالُ ألفُ جَولةٍ کَبیرةٍ / تَنتَظِرُ الأبطالَ... (علوش، ۲۰۱۲: ۳۰۸–۳۰۷).

(مبارزه هنوز تمام نشده است. این راه تمام نشده است. و هنوز هزار مأموریت و سفر در انتظار قهرمانان است تا سر غول در نیویورک در هم شکسته شود. مبارزه هنوز تمام نشده است. این راه تمام نشده است. و هنوز هزار ملّت فقیر وجود دارد که زیر سنگینی قیدها می‌پیچند و غول در نیویورک همچنان ارباب و پادشاه است و هنوز هزار گروهک اجیر و دست‌نشانده در سرزمین گرسنگی و خوبی‌ها وجود دارد.

و ای دوستان ما هنوز در شروع راه هستیم و در خاک خود مین‌ها وجنگجویان (مبارزان) و شیران (شجاعان) را می‌کاریم. مبارزه هنوز تمام نشده است. این راه تمام نشده است. و هنوز هزار مأموریت و سفر بزرگ در انتظار قهرمانان است).

وی در این مقطع آن هنگام که می‌گوید «فَما تزالُ ألفُ أمّةٍ فقیرةٍ/ترزخُ تحت وطأةِ الأغلال/ ومایزال الغولُ فی نیویورک سیداً وملکاً/ وماتزال فی بلاد الجوع والخیرات ألفُ طُغمةٍ أجیرةٍ» افزون بر اینکه اوضاع نابسامان ملّت عرب وشرایط تلخ ودردناک آنها را بیان کند، با همراه کردن غول در کنار نیویورک بر اَبَر قدرت بودن این کشور در جهان اشاره می‌کند، ابرقدرتی که ندای صلح و آرامش ملل را سر می‌دهد اما در پی سوء استفاده از آنها بر می-آید. از این رو، نیویورک به‌عنوان کشوری کاذب و دروغگو در شعر علّوش به شمار می‌رود. او با ذکر واژگانی چون «النضال، الأبطال، الألغام، المقاتلین، الأشبال» بر لزوم مبارزه تأکید می‌کند تا این ملّت‌های دربند امپریالیسم آمریکا نجات یابند. و استفاده از حرف جزم «لم» و تکرار ۶ باره که در دو جمله « لَمْ یَنتَهِ النِّضالُ بعد» و «لَمْ تَنتَهِ المَسِیرةُ» عنوان شده است از قطعیت راه این مکان‌ها که مکان‌های عربی بخش گستردهٔ آن را تشکیل می‌دهد، در قبال غرب سخن می‌گوید. علّوش، تقابل میان کشورهای عربی و غربی را بیشتر از جنبهٔ عقب‌افتادگی کشورهای عربی و غارت این سرزمین‌ها و به دنبال آن پیشرفت و ترقی کشورهای استعمارگر مورد بررسی قرار می‌دهد.به عبارت دیگر در شعر او، کشورهای غربی، فرصت‌طلب، چپاول‌گر و در صدد تسلط بر کشورهای عربی (شرق) هستند و همواره بر آن است مقصد و مقصود ناپسندشان را به آنها یادآوری کند:

یا أیُّها المُستَعمرونَ رُوَیدَکُم ساءت سِیاستُکُم وَساءَ المَقصَدُ (علوش، ۲۰۱۲: ۸۷).

(ای استعمارگران درنگ کنید. سیاست (خط مشی) و هدف و مقصد شما بد است).

ودر شعری پیرامون شیوهٔ زندگی و اوضاع سرزمینش نسبت به دیگر مکان‌ها چنین می‌گوید:

الشَّمسُ فی بلادکم تسطعُ والأشجارُ / تزخرُ بالثمر/فالدفء للجمیع / والشمسُ فی بلادنا تسطع والأشجارُ / تزخرُ بالثمر/لکنّنا نموت فی الصقیع / ونأکلُ الحجر /بلادَنا / متی تکون الشَّمسُ والأشجارُ للجمیع؟ (همان: ۲۴۲).

(خورشید در کشور شما می‌تابد و درختان پر از میوه هستند و گرما برای همه است. و خورشید در کشور ما می‌تابد و درختان پر از میوه هستند. اما ما در سرما وی خبندان می‌میریم و سنگ می‌خوریم. ای کشور ما کی خورشید و درختان پرثمر برای همه است؟).

این تصویر متقابل و دوگانه توصیف چیزی است که بر فلسطین و به طور گسترده‌تر وطن عربی جاری است که نمود آن را در واژه‌هایی چون «بلادکم وبلادنا» و«الدفء للجمیع ونموت فی الصقیع» و«متی تکون الشَّمسُ والأشجارُ للجمیع؟» می‌بینیم که به شکایت از این تبعیض پرداخته و مخاطب خویش را به غارت سرزمینش توسط دشمن اشغالگر آگاه می‌کندو با عبارت استفهامی «متی تکون الشَّمسُ والأشجارُ للجمیع؟» و آرزوی به پایان رسیدن این بی‌عدالتی را که دیرزمانی است به طول انجامیده (استبطاء)، دارد. بنابر آنچه گفته شد، در این نوع از تقابل شاعر به بیان تشابه سرزمین‌های عربی می‌پردازد که همگی تحت سیطره، نفوذ و دخالت مکان‌های غربی هستند و با ذکر مکان‌های عربی و رویارویی آن با مکان‌های غربی می‌کوشد تعلق به وطن، حسّ آگاهی نسبت به هویت و تلاش برای ساختن مکان مطلوب و مدینهٔ فاضله را در ساکنان وطن عربی احیا کند. به طور کلی، در تقابل مکان‌های عربی– غربی در شعر علّوش شاهد بیان موضوعات زیر هستیم:

مکان های عربی	مکان های غربی
از لحاظ فرهنگی این مکان‌ها، متمدّن و دارای فرهنگی اصیل و متعالی‌اند اما بیگانگان با مداخله-گری‌هایشان و ایجاد جنگ و توحش در صدد	این مکان‌ها از لحاظ فرهنگی می‌کوشند خود را نسبت به مکان‌های عربی و شرقی،۰ عقل-گرا و متمدن نشان دهند.

خدشه‌دارکردن فرهنگ و هویت عربی هستند تا این‌کشورها را منفعل، عقب‌افتاده و به دور از تمدّن نشان دهند .	مکان‌هایی پیشرفته و دارای رشد چشم‌گیر اقتصادی هستند. ساکنانشان در رفاه نسبی به سر می‌برند که چپاول ثروت کشورهای عربی (شرق) نقش مهمی را بر عهده دارد.
از لحاظ اقتصادی با وجود اینکه مکان‌های عربی منبع غنی ثروت به واسطهٔ نفت هستند امّا در فقر به سر می‌برند واز لحاظ اجتماعی، فقر، عقب‌ماندگی و فاصلهٔ طبقاتی در آنجا وجود داشت.	احساسِ خشم، تنفر و انزجار شاعر نوعی واکنش روانی-رفتاری او نسبت به این مکان‌ها است.
از لحاظ روانی احساس مثبت و تعلق شاعر نسبت به این مکان‌ها دیده می‌شود.	این مکان‌ها از لحاظ سیاسی به عنوان قدرت برتر جهان شناخته می‌شوند و منشأ مکر و حیله، تباهی و ویرانی به شمار می‌روند. دارای رهبرانی پلیدند که موجب کشته‌شدن انسان‌های فراوانی گشته‌اند. از این رو سرشار از روحیهٔ خشونت و وحشی‌گری هستند.
از لحاظ سیاسی به واسطهٔ مداخله‌گری مکان‌های غربی همچون آمریکا، فرانسه، انگلستان این مکان‌ها در آشوب، هرج و مرج و جنگ به سر می‌برند و به عنوان جوامعی استبدادزده شناخته می‌شوند.	

۳-۴- وطن و تقابل آن با تبعید و حسّ غربت

این تقابل دوگانهٔ مکانی در خود دو احساس متضاد تلخ و شیرین را جای می‌دهد که به سبب غربت و دوری از سرزمین با وجود عشق به آن پدید آمده است. وطن حقیقی به مکانی گفته می‌شود که بر روی نقشه ثبت می‌گردد و آدمی در آنجا متولد می‌شود، رشد و نمو می‌یابد و اقامت و سکنا می‌گزیند، به گونه‌ای که رشته‌های محبّت و پیوندی درونی میان فرد با آن مکان پدید می‌آید؛ لذا، جدایی میان او و موطنش با واکنش‌هایی اندوهناک به ویژه در نزد شاعران، همراه است. آن هنگام که شاعر به اجبار یا به اختیار وطنش را ترک می‌کند و از آن دور می‌شود، در درون خود و در تخیلاتش با آن زندگی می‌کند و به واسطهٔ قدرت تخیّل می‌کوشد وطنش را به یاد آورد و به وسیلهٔ زبان و تصاویر متعدّد، آن را بیان می‌کند؛ بدین ترتیب، حیات وطن در اعماق وجودش بیش از پیش ادامه می‌یابد و در آن ریشه می‌دواند (کحلوش، ۲۰۰۸: ۱۴۷). احساس اشتیاق به وطن و سخن از نقش حمایت‌گرانهٔ آن در آثار علّوش این شاعر در تبعید و غربت‌نشین بسیار دیده می‌شود، به گونه‌ای که بعد از ترک آن، وطن به مکانی خیالی همچون عالم رؤیا و معشوقی دست‌نیافتنی تبدیل می‌گردد و شوق وصالش و استقرار در آن، هر لحظه در وجودش فزونی می‌یابد. او عشق و علاقه و دردِ دوری از آن را به شیوه‌های مختلف برای مخاطب خویش بازگو می‌کند:

أنا عاشِقُ / وَطَنِی راحلٌ / وَأنا راحِلُ / أبتغیه وَدُونی العَواصِفُ (علّوش، ۲۰۱۲، ۳۹۱).

(من عاشق هستم. وطنم رفته است و من رفته‌ام در حالی او را می‌جویم و در برابرم تندبادهاست).

کارکرد واژه «وطنی» که متشکّل از وطن+ ی می‌باشد، حسّ مالکیت، هویّت و عاطفهٔ شاعر را به مخاطب القا می‌کند، عاطفه‌ای که توأم با رنج جدایی و احساس دلتنگی است. تکرار این واژه در شعر علّوش ۲۴ بار بوده است که غالبا با قطب متضاد آن یعنی غربت و تبعید عنوان شده است. تبعید و هجران برای علّوش هم مایهٔ غربت روحی و هم غربت مکانی گشت، زیرا وجودش در وجود وطن خلاصه می‌شود و او وجود و هویت خویش را می‌جوید، هویتی که پنهان‌شده در واژهٔ «وطن» است و آن هنگام که وطن خویش را از دست رفته می‌بیند، چه در واقعیت و چه در خیال، پیوسته با خود تکرار می‌کند که هویت و زندگی‌اش از دست رفته و نابود شده است. او با وجود اینکه در وطن عربی می‌زیست ولی خود را غریب و تنها احساس می‌کرد. یاد وطن یک دم او را راحت وآسوده نمی‌گذاشت و پیوسته برای فراقش اشک می‌ریخت و حسرتِ دیدار

وطنی را در دل داشت که دربرگیرندهٔ خون، کشتار، قتل وجنایت شده بود. او نام وطن را فریاد می‌زند و از بی‌خانمانی، سرگردانی و آوارگی و درد و رنجی که در غربت متحمل می‌شود، زبان به شکوه و گلایه می‌گشاید:

آه یا وَطنی / أنتَ مُتَّسِعٌ لِلمُحیطاتِ وَالبیدِ / مُتَّسِعٌ لِلدِّماءِ/وَمتّسِعٌ لِلمَشانقِ / وَأنادُونَماوَطنٍ/دَونَماسَکَنٍ/وَالمَمالِکُ لایقبَلُونَ رَحیلی / وَلایَقبَلُون بَقائی / وَأنا راحِلٌ قائِمٌ / طالِباً وَطنی/مُطلِقاً شَجَنی / شاهِراً فی وُجُوهِ المَمالِکِ حُبّی (همان:۳۸۲).

(آه ای وطنم، تو جایی برای اقیانوس‌ها و صحراها هستی. تو جایی برای خون‌ها هستی. تو جایی برای چوبه‌های دار و سکوی اعدام هستی و من بدون وطن و بدون خانه هستم. و کشورها مهاجرتم را نمی‌پذیرند و ماندنم را قبول نمی‌کنند. و من همواره مسافر و عازم هستم، درحالی که وطنم را می‌جویم و غم و اندوهم را بیان می‌کنم و در برابر کشورها عشقم را اعلان می‌کنم).

اضطراب، غربت درونی و از خودبیگانگی یعنی نداشتن بینش عمیق نسبت به خود و رابطهٔ خویش با مکان در این شعر به وضوح دیده می‌شود. غربت واژه‌ای است که دارای بعد منفی است و شاعر این بحران روحی حاصل از فراق، ناامنی و بی‌پناهی را درجملاتی مانند «أنا دونماوطن/دونماسکن/ الممالک لایقبلون بقائی/أنا راحل قائم، طالباً وطنی» بیان می‌کند و تقابل این واژگان با ذکر «یا وطنی» حسّ بی‌مکانی و درد دوری از وطن را به مخاطب نشان می‌دهد. او در این شعر علاوه بر غربت مکانی، غربت روحی خویش را نیز آشکار می‌کند و از واژه‌هایی چون «شجنی» و«حبّی» بهره گرفته است و خوانندهٔ خویش را در احساس غربتش شریک می‌گرداند. در واقع، علّوش تنها جسمش در غربت به سر می‌برد امّا ذهن وفکرش همواره به یاد وطن و سرزمینش است، گویی او روحش را در آن سرزمین جا گذاشته است. «عزالدین المناصره» شاعر مکان در این باره چنین می‌گوید: «بدون شک مکان جزیی از ما و تاریخ ما و درون ماست که به راحتی به عمق ما وارد می‌شود و ما نیز بدون هیچ مانعی در آن وارد می‌شویم. هرجا و هر زمان که بخواهیم چه در زندان چه در مسافرخانه می‌توانیم آن را فرا بخوانیم و این مکان همراه ما و در وطنی غیر از وطن اصلی خودمان نیز خواهد آمد» (نجمی، ۱۹۹۴: ۱۶۰).

علّوش از آن‌جا که مبارزی سیاسی و انقلابی بود، علاوه بر تبعید اجباری از وطن، چندین بار از کشورهای مختلف عربی از جمله کویت و لبنان رانده شده بود و در قصائدی نیز به فرمان خروجش از این کشورها اشاره می‌کند. تبعید پدیده‌ای تاریخی است که در اثر نابسامانی اوضاع اجتماعی و سیاسی در جوامع بشری شکل می‌گیرد و در طول تاریخ، گریبان‌گیر بسیاری از افرادی که با هدف خیزش و انقلاب علیه استبداد و استعمار به پا خاسته اند، شده است (غیبی، حسینی توانا، ۱۳۹۷: ۱۲۸). به موجب تبعید، شخص به مکانی دیگر فرستاده می‌شود و این دور افتادن از وطن برای شخص تبعیدشده ناخوشایند و دشوار است به گونه‌ای که در خود احساس بیگانه بودن و تنها بودن را دارد. زندگی در تبعید نوعی «بودن گسسته» است، زیرا انسان‌های تبعیدی از ریشه، زمین و گذشته خود جدا شده‌اند و آنها نیاز اضطراری به بازسازی زندگی درهم شکسته و هویت خدشه‌دارشان دارند (رضایی، اسدی مجد، ۱۴۰۱: ۲۸۲). این شاعر فلسطینی رنج تبعید و طرد شدن ازسرزمین‌ها را با واژگانی سوزناک در خطاب به سرزمینش که از آن نیز رانده شده بود، بیان می‌کند و از خشمی که در درونش به سبب ظلم و ستم شعله می‌کشید، سخن می‌گوید. تبعید روحی وجسمی و دور افتادن ازهمه جا، آن‌چنان او را آزرده ساخته است که زبان به شکایت و گلایه برای وطنش گشوده است:

یا وَطَنی / أنا المَنفیُّ وَالمَطرودُ عَبر شَوارِعِ المُدُنِ / أنا الوَهّاجُ فِی الظَّلماءِ / وَحادی العِیسِ فِی الصَّحراءِ / أنا المَنفیُّ وَالمَطرودُ والمَطعُونُ / أنا المَسکُونُ / بِفَیضِ النّارِ وَالأنواءِ (علّوش،۲۰۱۲: ۳۴۵).

(ای وطنم. من تبعیدی و رانده شده از عبور در خیابان‌های شهرها هستم. من در تاریکی شعلهٔ آتشم. و در صحرا برای شتران آواز می‌خوانم. من تبعیدی و رانده شده هستم. من در موجی از آتش و طوفان ساکنم).

شروع شعر با واژهٔ «یا وطنی» و ادامه دادن آن با استفاده از کلماتی که در قطب مخالف با وطن قرار دارند مانند: «منفیّ، مطرود، مطعون، صحراء» بر بی‌مکانی وآشفتگی ذهنی شاعر و روح ناامید او از قرار گرفتن در یک شرایط مکانی تحمیل شده و اجباری دلالت دارد و حضور وسیع مصوت‌های بلند در واژگانی که بیان‌گر تبعید هستند، شدّت اندوه و فریاد شاعر است (سیدی، حاجی رجبی، ۱۳۹۴: ۴۰) فریادی که توأم با عجز و ناتوانی در برابر شرایط طاقت‌فرساست و تکرار چندبارهٔ ضمیر «أنا» به همراه واژگان دلالت‌کننده بر مکان نیز تأکیدی بر ناآرامی و اضطراب درونی شاعر و فشار و درماندگی ناشی از آوارگی‌اش در کشورهای مختلف است. بدین ترتیب، تک تک کلمات عنوان شده به ویژه ذکر دو واژهٔ متضاد وطن / تبعید به فهم معنای نهفته در متن و احساس درونی شاعر کمک می‌کند. اشاره به این نکته ضروری است که نگاه علّوش به مقولهٔ وطن، کشور و تبعید یک نگاه حقیقی و به دور از هرگونه اغراق و بزرگ‌نمایی است.

۴-۴- تقابل مکانی میان هنا و هناک (اینجا و آنجا)

جدال میان «هنا» و «هناک» از دیگر تقابل‌های مکانی موجود در شعر علّوش برشمرده می‌شود که به دو احساس متضاد مثبت و منفی نسبت به دو مکان متفاوت که یکی با گذشته و دیگری با حال در ارتباط است، اختصاص دارد. این احساس دیالکتیکی در اثر جدایی از مکان محبوب و انتقال به مکانی دیگر که امنیت، آرامش و شادی را برای فرد به ارمغان نمی‌آورد، ایجاد می‌شود و دربردارندهٔ چگونگی سازگاری روحی و روانی فرد نسبت به دو مکان است که این موضوع در جوامع دور از وطن بسیار مشهود است. ویژگی متمایز «دیاسپورا» یا پراکندگی و آوارگی جمعی و قومی از سرزمین مادری با سایر نقل مکان‌ها، تمایل به بازگشت، تعهد و حمایت مستمر از سرزمین مادری وپیوند انکارناپذیر با آن است که حسّ تعلّق وهویت جمعی را بازگو می‌کند (حاتمی، ۱۳۹۶: ۶۸). در ذات دیاسپورا تناقضی نهفته است، «سکنا گزیدن در اینجا و حفظ ارتباط و همبستگی با آنجا» (درزی‌نژاد، برادران جمیلی، ۱۳۹۶: ۱۷۱) که در نزد علّوش تقابل میان این دو مکان دیده می‌شود:

أرضی هُنا وَهناک ما برحت فی شوقها للروح والبدن (علّوش، ۲۰۱۲: ۱۰۶).

(سرزمین من اینجاست و شوق وحسرت آنجا همواره برای روح و جسم وجود دارد).

«اینجا» مکانی واقعی و عینی است که تنها جسم شاعر در آن حضور دارد امّا «آنجا» مکانی است که فکر، روح و حواسش را به تسخیر خویش گرفته است؛ چرا که هویتش بدان جا باز میگردد و یادآوری خاطرات و بازآفرینی تصاویر آن مکان، التیام‌بخش دردهای اوست. حضور این دوگانگی مکانی در شعرش بر بُعد وجودشناسانه و هویتی تأکید می‌کند و مفاهیمی چون وطن / تبعید، هویت / بی‌هویتی را دربردارد.

اگرچه اردن اولین کشوری بود که شاعر به آن مهاجرت کرد امّا به سبب همسایگی با فلسطین، رنج غربت او را دربرنگرفت اما بعد از مهاجرت به کویت، احساس غربت در شهر، کوچه و خیابان‌هایش او را چنان فرا گرفته بود که در جستجوی آرامش وطنش فلسطین بود. او رنج تنهایی را در شعر «الغریب» با واژه‌هایی چون «مخیفهٔ» و «قاسیهٔ» برای مخاطب خویش بیان می‌کند و چنین می‌سراید:

أنا هُنا / أحسُّ أنّنی غریبٌ / وَأنّ غُربتی مُخیفةٌ وَقاسیةٌ/ فکُلُّ ما أبصرهُ غَریبٌ / حتّی القَمیص والحِذاء.. والرؤی الّتی تمرّ بی فِی وضح النَّهار / أنا غریب منذُ نزلتُ هذه المَدینهٔ / وطفتُ فِی شَوارِعِ الرّحابِ وَالأزقَّهٔ المهینهٔ / أبحَثُ عَن حُبٍّ عَن رفءٍ وَعَن سکینهٔ / أنا غریب / وراشد غریب / غُربتُنا وَمَوتُنا / ورعبنا مِن الغَد القَریب / وإن یکن هناک / أو کنتُ ها هنا / لأنّنا نعیش فی متاهةِ الإنتظار (همان: ۱۷۱-۱۷۰).

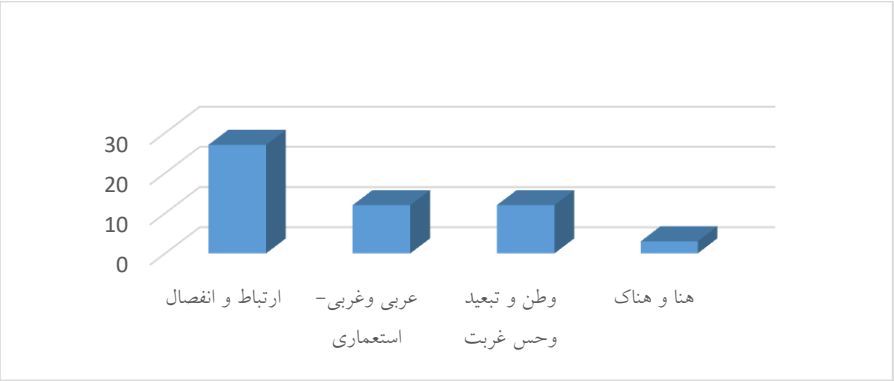
(من در اینجا احساس می‌کنم که غریب و تنها هستم و غربت و تنهایی من ترسناک و سخت است. و هر آنچه را که می‌بینم غریبه است حتی پیراهن و کفش و اندیشه‌هایی که در روشنایی روز از ذهن من عبور می‌کند. من از زمانی که در این شهر ساکن شدم احساس غربت و تنهایی می‌کنم و در خیابان‌های وسیع و گسترده و کوچه‌های باریکش پرسه می‌زنم و عشق، آسایش و آرامش را می‌جویم. من غریبم و راهنمای هرشخص غریبی هستم. غربتمان و مرگمان و ترسمان از فردای نزدیک است حتی اگر آنجا باشد یا اینجا باشم. زیرا ما درپیچ و خم انتظار زندگی می‌کنیم).

این شعر دربردارندۀ مرارت و تلخی است. حس غربت و انتظارِ توأم با ناامیدی ورها نشدن از متعلقات گذشته در این شعر به وضوح دیده می‌شود. شروع شعر با واژه «هنا» و همراه شدنش با جمله «أحسُّ أنّنی غریبٌ» تأکیدی بر این سخن است که شاعر در این مکان احساس آرامش نمی‌کند و اضطراب و نگرانی بر او غالب گشته و خود را بی‌هویت می‌یابد. به طور کلّی، همزیستی انسان با مکان یا ناسازگاری با آن، برای هر نوع تصوّر یا توجّه وشکل هنری، پیشینۀ ذهنی ایجاد می‌کند، زیرا معانی و دلالت‌های هنری زیادی به همراه دارد و چیزی که سبب حسّ اغتراب از این مکان می‌شود، این است که فرد با هر چه در اطراف اوست، از چهره، زبان، افعال و عادات بیگانه باشد. لذا، شوق به وطن در وجود او ریشه می‌دواند و زندگی را به کامش تلخ می‌کند (عقاق، ۲۰۰۱: ۲۶۸). اسم اشارۀ مکانی «هنا » نیز تأییدکنندۀ همین موضوع است که شاعر با وجود اینکه در خاک کشوری موجودیّت دارد اما حسّ بیگانگی، دیگر بودن، عدم تعلّق خاطر و دلبستگی بر او مستولی شد از این رو جویای وطن خویش که دربردارندۀ هویت مثبت، آرامش وگرما وخوشبختی است، می‌باشد. در حقیقت شاعر در تبعید و مهاجر دائماً در حرکت میان سرزمین میزبان و سرزمین مادری خویش است و این درگیری، مدام ذهن او را به خود مشغول کرده است و در نهایت پیروزی از آن سرزمینی است که در آن ساکن است؛ یعنی همان مکان غربت و تبعید که سرشار از رنج و عذاب و بحران روحی است. زیرا استحضار مکان گذشته فقط در حافظۀ شخص معنا دارد، در حالی که مکان فعلی که با چشم دیده می‌شود و در آن حضور فیزیکی دارد، تأثیرگذاری‌اش بیشتر از مکانِ در حافظه است (کحلوش، ۲۰۰۸، ۷۱). همچنین دو واژه «غریب» و«غربۀ» که دارای یک ریشه مشترک هستند و جناس اشتقاقی را پدید آورده‌اند، علاوه بر اینکه تکرار حروف سبب زیبایی کلام و آهنگین شدن آن می‌گردد و هارمونی خاصّی را ایجاد می‌کند، به پویایی ذهن مخاطب و واداشتن وی به اندیشه و تأمل و تمرکز بیشتر درباره مقصود گوینده والقای دقیق معنا کمک می‌کند که بر رنج واندوه حاصل از فراق ودوری از سرزمینش ومنفی جلوه دادن مکان فعلی‌اش (غربت) اشاره دارد. تکرار کلمۀ «غریب» و نیز حضور جناس که گونه‌ای از تکرار است موقعیت مکانی شاعر را توصیف می‌کند و بر آشفتگی ذهنی او و القای حالات درونی‌اش دلالت دارد. شایان ذکر است که شاعر آن هنگام که از مکان گذشته و یا حال خود سخن می‌گوید، برای عینیت بخشیدن عواطف خویش به مخاطب، مداوم از ضمیر اول شخص (متّصل و منفصل) استفاده می‌کند تا خواننده عمق رنج و درد او را درک کند که این امر متناسب با فضای اثر می‌باشد و نحوۀ برخورد شاعر با حادثه را در موقعیت‌های زمانی و مکانی مختلف بیان می‌کند ؛ علاوه بر آن، موجب انسجام اشعارش می‌گردد و بر موسیقی درونی آن، تکرار ضمیر می‌افزاید.

و گاه واژه «هنا» که دلالت بر مکان غریب دارد برای علّوش به منزلۀ مکان مأنوس به شمار می‌رود. آن هنگام که حکم از اخراج شاعر از کشور لبنان صادر می‌شود، نقض حکم صادق بر واژه «هنا» وبیان حس الفت و محبّت او نسبت به مکان مشاهده می‌شود:

لَن تُخرجونا من هُنا / فها هُنا لنا جذورٌ / تغلغلت فی الرّملِ والتُّرابِ والصُّخورِ (علوش، ۲۰۱۲: ۲۷۳).
(هرگز ما را از اینجا بیرون نخواهید کرد. برای ما در اینجا ریشه هایی وجود دارد که در شن و خاک و سنگ‌ها نفوذ کرده است).
به گونه‌ای شاعر با استفاده از این واژه به مخاطب حسّ غربت آمیخته با تعلّق و انس را بیان می‌کند.

نمودار زیر بیانگر بسامد حضور هریک از این تقابل‌های دوگانه مکانی در شعر علوش است:



تقابل‌هایی نظیر «ارتباط و انفصال»، «وطن و تبعید و حس غربت »، «هنا و هناک» حاصل توجه شاعر به مکان گذشته و مکان حال خویش بوده است که با غم درونی او به دلیل جدایی از سرزمین، خانه و خانواده و آوارگی همراه گشته است.

۵- نتیجه

مکان در شعر علّوش نقش محوری را عهده‌دار است. رنج غربت مکانی، آشفتگی اوضاع سیاسی فلسطین و سرزمین‌های عربی درگیرجنگ از جمله عوامل مهم توجه شاعر به فراخوانی عنصرمکان در اشعارش محسوب می شود. امروزه یکی از شیوه‌های بررسی مکان، روش «تقابل یا دوگانگی مکان» است که به کشف روابط حاکم میان مکان‌ها و بیان تفاوت‌های آن‌ها می‌پردازد. علّوش در اشعارش گاه برای بیان احساسات درونی خویش و انتقال افکار و اعتقاداتش که تا حدّ زیادی رنگ سیاسی داشت از دوگانه‌های مکانی مدد جست . حضور این دوگانه‌های مکانی به انسجام‌بخشی وفرم‌دهی زیباشناسانه اشعار و خلق تصاویر ملموس و باورپذیر کمک کرده است و عامل نفوذ کلام و انتقال مضامین و مفاهیم در اذهان شده‌است. مهم‌ترین دوگانه‌های به‌کاررفته در شعرش عبارتند از: ارتباط و تقابل آن با جدایی و انفصال، مکان‌های عربی و تقابل آن با مکان‌های غربی- استعماری، وطن و تقابل آن با تبعید و حسّ غربت، اینجا وتقابل آن با آنجا، است. الف) دوگانگی ارتباط و انفصال تعلق خاطر شاعر را نسبت به روستایش بیرزیت و خانه کودکی‌اش بیان می‌کند. این دو مکان برای او مکان‌هایی گرم، صمیمی، امن وسرشار از شادی و آرامش است. در برابر مکان ارتباط، مکان انفصال قرار دارد و این مکان یادآور غربت، سردی و جدایی است و شاعر همواره با اندوه و حسرت در مکان انفصال به مکان ارتباط اشاره می‌کند. ب) در دوگانگی مکان‌های عربی با غربی – استعماری شاهد دیدگاه شاعر نسبت به دو مکان از لحاظ اقتصادی، فرهنگی، روانی و سیاسی هستیم. او در این تقابل به تبیین تأثیرات منفیِ مکان‌های غربی بر مکان عربی می‌پردازد. ج) دوگانگی وطن و تبعید بیانگر دو احساس مثبت ومنفی شاعر است. وطن در نظر او در یک مکان جغرافیایی مشخص یعنی فلسطین و زادگاهش خلاصه می‌شود. او با وجود اینکه در وطن عربی می‌زیست اما خود را در تبعیدگاه و بی‌وطن احساس می‌کرد واین بیانگر حس تعلق وی به وطنش است. در این دوگانگی حس اندوه، خشم و نفرت با هم تنیده شده‌اند. د) دو گانگی هنا و هناک: هنا (اینجا) نشان‌دهنده سرزمین غربت و تبعید و هناک (آنجا) بیان‌کننده وطن و زادگاهش است. در برخی از اشعار علّوش شاهد این دوگانگی مکانی هستیم که با عشق به وطن و اندوه غربت آمیخته شده است. هریک از این دوگانه‌ها مفاهیمی چون: هویت، استعمارستیزی و دغدغه‌مند بودن شاعر نسبت به وطن خویش و وطن عربی و تبیین احساس درونی حاصل از اغتراب مکانی که بخش بزرگی از اشعارش بدان اختصاص دارد را به ذهن تداعی می‌کند و شاعر با این شگرد توانست فضای شعرش را برای خواننده قابل تأمل کند. به طورکلی بخش اعظم به‌کارگیری تقابل‌ها در ارتباط با مکان گذشته و حال شاعر است که به‌شکل ارتباط و

انفصال، وطن و تبعید، هنا و هناک ظاهر شد که بیان‌گر عشق وی به مکان از دست‌رفته و عدم تعلق خاطر به مکان جدید است.

۶-منابع

أبودیب، کمال، (۱۹۸۱)، جدلیة الخفاء والتجلی، بیروت: دارالعلم للملایین.

باشلار،گاستون، (۱۹۸۴)، جمالیات المکان، ترجمه غالب هلسا، بغداد: دارالجاحظ للنشر.

برتنس، هانس، (۱۳۸۴)، مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

حاتمی، محمدرضا، (۱۳۹۶)، «بازخوانش جغرافیایی از دیاسپورا»، فصلنامه مطالعات روابط بین الملل، سال دهم، شماره ۳۷، صص۶۵-۸۱.

حافظ، صبری، (۱۹۸۴)، ««مالک الحزین» الحداثة و التجسید المکانی للرؤیة الروائیة»، مجله الفصول، شماره ۴، صص۱۷۹ -۱۵۹.

درزی نژاد، انسیه و لیلا برادران جمیلی، (۱۳۹۶)، «وطن به مثابه فضایی ترامکانی در گفتمان دیاسپورایی مهجا کهف»، مجله نقد زبان وادبیات خارجی، شماره ۱۹، صص ۱۸۵-۱۶۹.

رستم پور ملکی، رقیه و فاطمه شیرزاده، (۱۳۹۱)، «التقاطب المکانیّ فی قصائد محمود درویش»، مجله دراسات فی اللغة العربیه و آدابها، شماره ۹، صص ۷۶-۵۳.

رضایی، اعظم و فاضل اسدی مجد، (۱۴۰۱)، «بررسی دیدگاه هومی بابا و ادوارد سعید درباره هویت «درهم آمیخته» مهاجر و امکان مقاومت و عاملیت انسانی»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۷، شماره ۱، صص ۳۰۰-۲۷۴.

سعید، ادوارد، (۱۳۹۰) ، شرق شناسی، ترجمه لطفعلی خنجی، تهران: امیرکبیر.

سلیمان، شاکر عبدالحمید، (۱۹۹۵)، «الوعی بالمکان ودلالاته فی قصص محمد العمری»، مجلة الفصول، شماره ۴، صص ۲۶۳-۲۴۹.

سوسور، فردینان دو، (۱۳۸۷)، دوره زبان‌شناسی عمومی، ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.

سیدی، سید حسین و نفیسه حاجی رجبی، (۱۳۹۴)، «سبک شناسی آوایی دعای عرفه»، مطالعات اسلامی، علوم وقرآن حدیث، شماره ۹۵، صص ۴۷-۲۹.

شرتح، عصام، (۲۰۰۵)، ظواهرأسلوبیه فی شعر بدوی الجبل، دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

عقاق، قادة، (۲۰۰۱)، دلالة المدینة فی الخطاب الشعریّ المعاصر، دمشق: منشورات إتّحاد الکتّاب العرب.

علوش، ناجی، (۲۰۱۲)، الأفعال الشعریه ناجی علوش، غزه: الاتحاد العام للکتاب والأدباء الفلسطینیین.

غیبی، عبدالأحد و نسرین حسینی توانا، (۱۳۹۷)، «مفاهیم مشترک در شعر شاعران عراقی در تبعید (بررسی موردی یحیی سماوی و عدنان الصائغ)»، پژوهشنامه ادب غنایی سیستان و بلوچستان، شماره ۳۱، صص۱۴۶-۱۲۷.

قاسم، سیزا ویوری لوتمان و همکاران، (۱۹۸۸)، جمالیات المکان، چاپ دوم، بیروت: دار قرطبه.

کحلوش، فتیحة، (۲۰۰۸)، بلاغة المکان، چاپ اول، بیروت: مؤسسه الانتشار العربی.

کنعانی، ابراهیم، (۱۳۹۸)، «کارکرد گفتمانی مکان در «شب سهراب کشان» بیژن نجدی»، دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸۶، ۱۷۷-۱۵۲.

لوتمان، یوری، (۱۹۸۸)، مشکله المکان الفنی، ترجمه: سیزا قاسم، چاپ دوم، مغرب: دار البیضاء.

نجمی، حسن، (۱۹۹۴)، شعریة الفضاء المتخیل والهویة فی الروایة العربیة، چاپ اول، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

نعمان، خلف رشید،(۱۴۲۶)، الحزن فی شعر بدر شاکر السیاب، بیروت: دارالعربیّه للموسوعات.

وعدالله، لیدیا، (۲۰۰۵)، التناص المعرفی فی شعر عز الدین المناصره، چاپ اول، عمان: دار مجدلاوی.

Guddon,j.A,(1999) Adictionaryof literary terms, Fourth Edition, London:penguin books.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Mechanisms of Ambiguous and Metaphorical Power Exertion in *The Stronger* by August Strindberg

Ali Jamali ✉

Assistant Professor, Department of English Language and Literature, Ilam Branch, Islamic Azad University, Ilam, Iran
Email: Ali.Jamali@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received :July8, 2022
Received in revised form: June 24, 2023
Accepted: June 24, 2023
Published online: June 21,2024.

Keywords:
Power, Ambiguity, Metaphor, Inclusion, Exclusion, Identification, *The Stronger*.

ABSTRACT

Some literary works, despite their simple appearance and small volume, are so rich in content and have such strong symbolism that they encompass the equations of the greatest contemporary philosophers. The stronger by August Strindberg is not an exception to this rule. The main objective of this article, after redefining ambiguity, going beyond the definition of Empson and metaphor, broader than the Derridean meaning, relying on the inevitable process of inclusion, exclusion and identification, to discover how the author's power is exerted and his role in creating the work—which is itself a reading of the world surrounding the work—and also the mode of the reader's exercise of power in interpreting the text—which is a rewriting of the work from a different perspective—and in this regard, it establishes a general framework that Foucault has presented in his examination of power and discourse. After finding the connection between ambiguity and metaphor, the role of these two in exercising power or preventing it is explored, and ultimately, the relationship of these concepts with literature, the creation, and the reading of this literary work are examined. In the world of the text, similar to the world of the metatext, the arena of ambiguity and metaphorization, and consequently the field of battle of wills, instincts, interests, and various metaphors, sometimes result in a temporary peace, but if such methods do not yield results, only inevitable violence can expose one metaphor as unjust and invalid in favor of another metaphor.

Cite this article: Jamali, Ali. (2024).“The Mechanisms of Ambiguous and Metaphorical Power Exertion in The Stronger by August Strindberg”. Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).87-106.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.42882.3072

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

Power is not only one of the main concepts of political knowledge, but is the essence of it that sociologists are trying to distinguish it from the concepts of authority on the one hand, and force on the other hand. In its general and popular sense, power implies the ability to create a certain event, whether this ability is used or not. Furthermore "the influence or influence exerted by a person or group or any means and in the desired manner on the behavior of others" (Gould and Kolb, 1997: 457). In the view of most classical thinkers, power is always considered equivalent to government. In addition, it has characteristics such as having a political nature, being ordered and informed, hierarchical and top-down, reproducing the existing, negative and oppressive order. The writings of Michel Foucault (1926-84) on the humanities, the relations between power and subjectivity, provide a clear, different and critical perspective. According to Foucault, power is first of all productive. According to him, the most general concept through which power is produced is knowledge. Knowledge, especially the knowledge of social sciences, is strongly involved in the production of obedient minds and bodies. Power is inherently negative, limiting and restraining. "Also, Foucault rejects the hierarchical understanding of power and believes that power is not a simple concept communicated from top to bottom and ordered, but is in a network of complex relationships that flows and flows. Power is rooted in different layers of social, linguistic and it has a discourse and determines the structure of the society". (Horrocks, 2000: 59) William Empson (1906-84) by publishing his famous work titled Seven Types of Ambiguity in 1930, breathed a new spirit in the form of ambiguity and gave a considerable depth and richness to the debates related to it. The metaphor is equally familiar. The relationship between power and metaphor in creation as well as reading and interpreting the text has been less studied and it can be said that metaphorical mechanisms have been left out of view, especially in its comprehensive and broad meaning.

2. Research Method

Considering that the research method in this article is qualitative, reading the text carefully, selecting some words and components of the text based on the approach that has been taken, and qualitative description of the data are the main activities in implementing the theoretical framework. The approach of this research is hybrid. In terms of language, it relies more on Derrida's foundational teachings, focuses on Foucault's point of view on power, and of course calls for help from the findings of experts such as Empson and Jacobson. The tool for data collection is a fiche, and the sources from which the required data are collected include books, magazines, and library resources in general, as well as electronic and internet databases. The data collected in this way are measured and evaluated, and after prioritization, based on the research approach and the course of discussion, are arranged and organized, and then they are analyzed in two general methods, deductive and inductive.

3. Discussion

Who is the stronger? Stronger can refer to having a physically stronger body, stronger thoughts, stronger military force, or stronger financial and economic structure. There is no absolute definition of what "stronger" means. Being stronger can also have meaning within the context of family relationships, where women may be stronger than men, and children may be stronger than women. Chaos may be stronger than order, and good may be stronger than evil. Someone who is stronger in one aspect may be weaker in other aspects, and so on
However, which option Strindberg has chosen cannot be definitively determined by the audience of the play or the reader of the text, and the meaning of uncertainty in literature is

precisely what falls under the title of ambiguity. More importantly, the exercise of power by the author concludes in every act of summoning and obliterating, opening the way for ambiguity, which itself becomes the grounds for the exercise of power by the audience or reader.“Metaphor is a kind of deviation from the practical and logical use of language... and contains a dense analogy or leading to the opposite, in which two dissimilar things are implicitly considered equal and similar to each other.” (Abrams 2005:163) To clarify this point, the following example is helpful. Strindberg may have invoked this option: "Ms. X is stronger" which is a metaphor in the form of "A is B" and of course it is connected to a network of other metaphors for example "he who is flexible is stronger" because Mrs. X is flexible or "the one who is married is stronger" because Mrs. X has found a safe shelter for herself by marrying Bob. It is possible that Strindberg has interpreted this option as follows: "Miss Y is stronger." This is a metaphor in the form of "A is B," which leads to a chain of interconnected metaphors in a network. For example, "Silence is stronger," because Miss Y remains silent and advances her purposes in silence, or "One who operates outside formal frameworks is stronger," as Miss Y, although unmarried to Bob, has had a profound impact on his family life, causing Mrs. Y (Bob's wife) to resemble Miss Y in many aspects to be accepted by her husband. Strindberg might have read this option as the main interpretation and disregarded the previous two options: "Bob is stronger," which, like the previous metaphors, connects to a vast network of other metaphors. For example, "Man is stronger," as Bob exploits the rivalry between Lady X and Miss Y and keeps both dependent on him, or "One who infiltrates official institutions is stronger," as Bob has significant influence in theaters and can help the women around him find jobs, thus establishing control over them.
Here, the reader or audience is the one who reads and interprets. He resolves the ambiguity through his exercise of power, as he, through his own exercise of power, selects one option among the equal ones, highlights it, and relegates the others to the background. Sometimes, the reader's choice aligns with the author's intention, and sometimes these two choices diverge, creating a field of power struggle.

4. Conclusion

what motivates the act of inclusion, exclusion, and identification is not logic, right, legitimacy, or any internal or external laws. It is a blind will that directly feeds on illogical, extralegal, and trans-legal instincts. Any ambiguity or metaphor is caused and driven by interests, instincts, pleasures, and blind wills that exist and support specific interests, instincts, pleasures, and conflicting wills. The powerful one-act play demonstrates the effect of Strindberg by highlighting the intricate ambiguity in the process of metaphorization and the power struggle between the author and the reader over the claim of truth and the "invalidation" process.

5. References

Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms. Eighth Edition*. With Contributions by Geoffrey Galt Harpham. Boston: Thomson Wadsworth.

Azdanlou, H.(2005). *Getting to Know the Basic Concepts of Sociology*. Tehran: Nei.

Bashiriyeh, H.(2001). *Political Sociology*. Tehran: Nei.(In Persian)

Cook, J.(2008). *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000,* Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Davidson, D.(1978). *What Metaphors Mean. From On Metaphor*, ed. Sheldon Sacks. Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, J. (1976). *Of Grammatology. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
Dreyfus, H. Rabinau, P.(2008). *Michel Foucault, Metastructuralism and Hermeneutics***.** Translated by Hossein Bashirieh, Tehran: Nei Publishing House. (In Persian)
Empson, W. (2004). [1930; 1947; 1953]. *Seven Types of Ambiguity*. London: Pimlico.
Eyvazi, R.(2006). *Divan Hafez (editing and proofreading)***.** Tehran: Amirkabir. (In Persian)
Foucault, M.(1978). *The History of Sexuality: An Introduction***.** Trans. Robert Hurley. Harmondsworth: Penguin.
Gould, J. L. Kolb, W.(1997). *Culture of the Social Sciences*. Translated by Mohammad Javad Zahedi Mazandarani, Tehran: Maziar Publishing House. (In Persian)
Habib, M. A. R. (2008). *A History of Literary Criticism and Theory: From Plato to the Present***.** Second Edition. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
Jacobson, R. (2000). **"**The Metaphoric and Metonymic Poles" in David Lodge (ed.) Modern Criticism and Theory, New York: Longman.
Jalaipour, H.R. Mohammadi, J. (2012). *Late Theories of Sociology*. Tehran: Nei. (In Persian)
Johnson, B.(2006). "*A world of Difference*" in Dorothy J. Hale (ed.) The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
Horrocks, Ch. (2000). *Foucault, the First Step*. Translated by Payam Yazdanjo Tehran: Shirazeh Publishing and Research. (In Persian)
Lakoff, G. Turner, M. (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor***.** Chicago: University of Chicago Press.
Moein, M.(1981). *Farhang Farsi (Intermediate - Vol. 2)***.** Tehran: Amir Kabir. (In Persian)
Mousavi Sabet, F; Khalili Jahantigh, M. & Barani, M. (2020). "A Cognitive Metaphor of "Love in" Wish You Speak" by Mustafa Rahmandoust (Based on the Theory of George Lakoff and Mark Johnson)". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 18(34):203-226. doi. 10.22111/jllr.2020.5296. (In Persian)
Nash, K. (2013). *Contemporary Political Sociology*. Translated by Mohammad Taghi Delfrooz, Tehran: Kavir. (In Persian)
Peshawar, A.(1997). *Political Sociology*. Ahwaz: Islamic Azad University Publications. (In Persian)
Rabinow, P. (ed.). (1984). *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books.
Richards, I.A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, London.
Seidman, S.(2013). *The Struggle of Votes in Sociology*. Translated by Hadi Jalili, Tehran: Nei. (In Persian)
Stocker, B. (2006). *Derrida on Deconstruction*. London and New York: Rutledge Taylor & Francis Group.
Stones, R. (2000). *Great Sociological Thinkers*. Translated by Mehrda Mirdamadi, Tehran: Publishing Center. (In Persian)
Strindberg, A.(2019). *The Stronger*. Translated by Mahsa Ganji, Tehran, Negar Taban. (In Persian)
Torabi Moghadam, M. Khalifelou, S. F. (2016). "Cognitive Limitations in Metaphors**"**. *Journal of Lyrical LiteratureResearches*,15(29): 31-48.
doi: 10.22111/jllr.2017.3961. (In Persian)

.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بررسی شیوهٔ اعمال قدرتِ مبهم و استعاری در نمایشنامهٔ *قوی‌تر* اثر آگوست استریندبرگ

علی جمالی ✉

۱-استادیارگروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد ایلام، دانشگاه آزاد اسلامی، ایلام، ایران. رایانامه: Ali.Jamali@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۴/۱۷
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۰۴/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۳
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
قدرت، ابهام، استعاره، فراخواندن، فروهشتن، انتساب، *قوی تر*.

چکیده

برخی از آثار ادبی، علیرغم ظاهر ساده و حجم کم، به قدری پر محتوا بوده و درونمایه قوی دارند که در معادلات فلسفی بزرگ‌ترین فیلسوفان دوره معاصر نیز می‌گنجند. نمایش *قوی تر* اثر یوهان استریندبرگ از این قاعده مستثنی نیست. هدف اصلی این مقاله پس از بازتعریف ابهام، فراتر از تعریف امپسونی و استعاره، گسترده‌تر از معنای دریدایی آن، با تکیه بر فرایند ناگزیر فراخواندن، فروهشتن و انتساب، کشف چگونگی اعمال قدرت نویسنده، و نقش او در خلق اثر- که خود خوانشی از دنیای پیرامون اثر است- و همچنین شیوهٔ اعمال قدرت خواننده در درک و تفسیر متن- که خود بازنویسی اثر از دیدگاهی متفاوت است- می‌باشد و در این راه چهارچوبی کلی را که فوکو در بررسی قدرت و گفتمان ارائه نموده است، مبنای کار قرار می‌دهد. پس از یافتن ارتباط ابهام و استعاره با یکدیگر، به کشف نقش این دو در اعمال قدرت یا جلوگیری از آن و در نهایت رابطه این مفاهیم با ادبیات، خلق و خوانش این اثر ادبی پرداخته می‌شود. پاسخ به این سوال که ابهام و استعاره چه نقشی در تولید و اعمال قدرت یا جلوگیری از آن دارند هدف اصلی این کار پژوهشی است. در دنیای متن، همچون دنیای فرامتن، عرصهٔ ابهام و استعاره سازی و در نتیجه میدان جنگ اراده‌ها، غرایز، منافع و استعاره‌های گوناگون و جنگ استعاره‌ها گاهی با روش‌های مسالمت‌آمیز به نوعی صلح یا آتش بس موقت می‌انجامند امّا در صورتی که چنین روش‌هایی به نتیجه نرسند، تنها خشونت برهنهٔ زور می‌تواند استعاره‌ای را به نفع استعاره‌ای دیگر ناحق و باطل جلوه دهد. با توجه به اینکه روش تحقیق در این مقاله کیفی است، خوانش جزءبه جزء متن، گزینش برخی کلمات و اجزای تشکیل دهندهٔ متن بر اساس رویکردی که در پیش گرفته شده است و توصیف کیفی داده ها عمده‌ی فعالیت‌ها را در پیاده کردن چهارچوب نظری تحقیق بر روی متن ادبی مورد مطالعه تشکیل می-دهد.

جمالی، علی. " بررسی شیوهٔ اعمال قدرتِ مبهم و استعاری در نمایشنامهٔ قوی تراثرآگوست استریندبرگ". پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)،۱۰۶-۸۷

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.42882.3072

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

قدرت نه تنها یکی از مفاهیم اصلی دانش سیاست، بل جوهر آن است که جامعه‌شناسان در تلاش‌اند آن را از مفاهیم اقتدار از یک سو، و زور از دیگر سو، متمایز سازند. قدرت در مفهوم کلی و عامیانه خود دلالت دارد بر: توانایی ایجاد رویدادی معین، خواه از این توانایی بهره‌گیری شود، خواه نشود. و هچنین «تأثیر یا نفوذی که توسط یک انسان یا گروه یا هر وسیله و به شیوه مورد نظر بر رفتار دیگران اعمال شود.» (گولد و کولب، ۱۳۷۶: ۴۵۷)

افراد مختلف این واژه کلیدی را به اشکال گوناگونی تعریف کرده‌اند. از نظر ماکس وبر، جامعه‌شناس آلمانی، «قدرت به معنای توانایی دارنده آن است برای وا داشتن دیگران به تسلیم در برابر خواست خود به هر شکل ممکن.» (بشیریه، ۱۳۸۱: ۷۴) طبق تعریف تالکوت پارسونز آمریکایی، «قدرت به‌عنوان قابلیت اجتماعی تعریف می‌شود که تصمیمات الزام‌آوری اتخاذ می‌کند و این تصمیمات دارای نتایج درازمدتی برای جامعه هستند.» (پیشه‌ور، ۱۳۷۶: ۱۸۴)

«قدرت دارای ظرفیتی مثبت برای نیل به هدف‌های مشترک است و مانند پول در اقتصاد عمل می‌کند.» (بشیریه، ۱۳۸۱: ۸۶) همچنین قدرت عبارت است از: «توانایی کنترل یا تأثیر گذاشتن بر دیگران، صرف‌نظر از خواست و میل آن‌ها، تعریف کرد. قدرت یعنی توانایی یک فرد یا یک گروه برای وادار کردن دیگران به انجام کاری که صاحب یا صاحبان قدرت خواهان آن‌اند.» (عضدانلو، ۱۳۸۴: ۲۷۲)

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، در نگرش بیشتر اندیشمندان کلاسیک، قدرت همواره معادل حکومت تلقی شده و ویژگی‌هایی همچون داشتن ماهیت سیاسی، دستوری و ابلاغی بودن، سلسله‌مراتبی و از بالا به پایین بودن، بازتولیدکننده نظم موجود، منفی و سرکوبگر را دارا می‌باشد.

نوشته‌های میشل فوکو (۸۴-۱۹۲۶) درباره علوم انسانی، روابط بین قدرت و ذهنیت، دیدگاهی روشن، متفاوت و نقادانه ارائه می‌دهد. اگرچه آثار او به شکلی خاص و محسوس منحصربه‌فرد است، اما در عین حال می‌توان آن‌ها را به مثابه واکنشی خلاق و بدیع نسبت به مسائل و مشکلات سیاسی و برخی میراث‌های فکری خاص به حساب آورد. فوکو بر وجود رابطه بین دانش و قدرت پافشاری کرده و معتقد است که ترکیب قدرت و دانش موجب پیشرفت جامعه غربی شده است و مخاطره‌هایی که اکنون ما با آن‌ها مواجه هستیم، با آنچه در قرن هجدهم وجود داشت، تفاوت دارد. امروزه روابط قدرت حتی بر آنچه ما آن را درونی‌ترین تجربه خود، یعنی تمایلات پنهان خود، می‌دانیم تأثیر می‌گذارد. «در تحلیل فوکو قدرت به معنای عملی است که موجب تغییر و یا جهت‌دهی (رهبری) به رفتار دیگران می‌شود. از این منظر قدرت ساختار کلی اعمالی است که روی اعمال ممکن دیگر تأثیر می‌گذارد. قدرت برمی‌انگیزاند، اغوا می‌کند، آسان یا دشوار می‌سازد و محدودیت به‌وجود می‌آورد یا مطلقاً منع و نهی می‌کند. با این حال قدرت همواره شیوه انجام عمل بر روی فاعل عمل است، زیرا فاعل عمل، عمل می‌کند و یا قادر به انجام عمل است.» (دریفوس و رابینو، ۱۳۸۷: ۳۵۸)

از نظر فوکو قدرت قبل از هر چیز مولد است. از نظر وی عمومی‌ترین مفهومی که قدرت به واسطه آن مولد می‌شود، دانش است. دانش و به ویژه دانش علوم اجتماعی به شدت در تولید ذهن‌ها و بدن‌های مطیع دخالت دارد. قدرت ذاتاً منفی، محدودکننده و بازدارنده است.

“Foucault rejects the hierarchical understanding of power and believes that power is not a simple concept communicated from top to bottom and mandated, but in a network of complex relationships that flow and change. Power is rooted in different layers of social, linguistic and discourse interactions and determines the structure of society.” (Horrocks 1379:59)

ویلیام امپسون[1] (۸۴-۱۹۰۶) با چاپ اثر مشهور خود با عنوان "هفت نوع ابهام"[2] در سال ۱۹۳۰، روح تازه‌ای در قالب ابهام دمید و به مباحث مربوط به آن عمق و غنای قابل توجهی بخشید. آنگونه که جان کوک[3] می‌گوید:

"The discussion that [Empson] raised in the field of ambiguity in literature had a powerful presence in all the discussions and debates that took place in the 20th century about the nature and what of literary language." (Cook 2008:169)

درحقیقت، تعاریف و تقسیم‌بندی‌هایی که امپسون از ابهام ارائه داد تا به امروز نیز همچنان قدرت خود را در جذب مخاطب و جلب توجهات بسیاری هم به سوی ابهام و ایهام و زبان ادبی و به طور کلی زبان حفظ نموده است و هم اینکه جهت ویژه‌ای به مباحث مربوطه بخشیده است، به گونه‌ای که روحیه‌ای تحلیلگر، استدلالی و ریاضی‌وار بر آن حاکم شده است تا طرز کار زبان ادبی را به صورت جزء به جزء تشریح و توصیف نماید، چرا که به گفته کوک: «پرسش اساسی این است: زبان شعر از چه اجزایی تشکیل شده و هریک از این اجزاء چگونه با اجزاء دیگر ارتباط دارد؟» (همان)

موشکافی‌های امپسون، پشتوانه تلاش‌های بسیاری شد که به تحقیقات متعددی انجامید، اما پژوهش‌های به عمل آمده به همان اندازه که در جهت تجزیه و تحلیل و تقسیم‌بندی و تشریح جزء به جزء مکانیزم‌های زبان ادبی پیش رفتند و به همان میزان که برخورد اثر و زبان آن تمرکز نمودند، از دنیایی که متن در آن آفریده می‌شد، فاصله گرفته و از ارتباطی که در میان ابهام و دنیای بیرون از متن وجود دارد و به ویژه از نقشی که ابهام در روابط قدرت ایفا می‌نماید و از توانایی‌های آن در تضعیف و تقویت ساختار قدرت غافل ماندند، به گونه‌ای که انبوهی از پرسش‌های بی‌پاسخ در این زمینه بر روی هم انباشته شده و رویکردی را می‌طلبند که متن و فرامتن را توأمان مدنظر قرار دهد.

استعاره نیز به همان میزان، آشنا است. ارتباط میان قدرت و استعاره نیز در خلق و آفرینش و همچنین خوانش و تفسیر متن، کمتر بررسی شده و می‌توان گفت مکانیزم‌های استعاری به ویژه در معنای فراگیر و گسترده آن از نظر دور مانده‌اند.

۱-۱-بیان مسأله و سؤالات تحقیق

دو کارکرد اصلی و متضاد قدرت، که فوکو از آن با عنوان سازندگی و بازدارندگی یاد می‌کند در چهارچوب نظری مقاله حاضر به ابهام پیش از دخالت قدرت و فرا خواندن[4] و فرو هشتن[5] استعاری آن و سپس ربط دادن و انتساب[6] عناصر فراخوانده شده به همدیگر ترجمه شده است و مدلی که فوکو از قدرت ارائه نموده است به نوعی پذیرفته شده امّا مکانیسم اعمال آن شکل دیگری به خود گرفته است و به عبارت دیگر سازندگی قدرت با عمل فرا خواندن و بازدارندگی آن با فرو هشتن مربوط شده است. به همین صورت، تصویر کلی فوکو در مورد همزمانی و به عبارتی حتی این همانی قدرت و مقاومت پذیرفته شده امّا با مکانیسمی متفاوت توضیح داده شده است. در کتاب تاریخ جنسیت[7] فوکو چنین می‌نویسد: «در هر جایی که قدرت وجود داشته باشد، مقاومت نیز وجود دارد، و البته... موقعیت این مقاومت به گونه‌ای است که هرگز خارج از دایرهٔ قدرت قرار نمی‌گیرد.» (فوکو، ۱۹۷۸: ۹۵)

---

1 . William Empson
2 . *Seven Types of Ambiguity*
3 . Jon Cook
4. Inclusion
5. Exclusion
6. Identification
7 . History of Sexuality

در اینجا به فراخور ظرفیت مقاله، پرسش‌هایی مطرح می‌شود و جستار حاضر در پی پاسخگویی به آن‌ها برخواهد آمد. عمده پرسش‌ها عبارتند از: ۱- ابهام و استعاره چه ارتباطی با یکدیگر دارند؟ ۲- ابهام و استعاره چه نقشی در تولید و اعمال قدرت یا جلوگیری از آن دارند؟ ۳- اینکه قدرت در ذات خود مبهم و مستعار است درست است؟ و در این‌صورت آیا ابهام و استعاره در جوهره خود آبستن قدرت و حامل آن هستند؟ ۴- پرسش‌های مطرح شده و مفاهیم مورد نظر چه ارتباطی با ادبیات، خلق و خوانش آثار ادبی دارند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

بر طبق آنچه گفته شد از یک طرف، رابطه قدرت و ابهام، استفاده ساختار قدرت از ابهام و ظرفیت موجود در ابهام برای تقویت یا تضعیف قدرت بررسی نشده و از سویی نیز زوایای تاریک و گوشه‌های نکاویده بسیاری در زمینه نقش استعاره دراعمال قدرت و نقش قدرت در تولید و یا جلوگیری از تولید استعاره و سرکوب آن پس از تولید، وجود دارد و همین امرسبب می‌شود که گستره‌ای بکر و سرشار از ایده‌های تازه فراروی پژوهشگرانی باشد که می‌خواهند مثلث قدرت، ابهام و استعاره را مورد بحث و بررسی قرار دهند.

۱-۳-پیشینهٔ پژوهش

در این بخش، پیشینهٔ مطالعات مربوط به استعاره، ابهام و قدرت به اختصار مورد بحث قرار می‌گیرد.

قدرت در این مقاله در چارچوبی کلی تعریف می‌شود که فوکو ارائه نموده است امّا مکانیزم اعمال آن به صورت خاص از طریق ابهام و استعاره، فراخواندن و فروهشتن و در نهایت انتساب، توضیح داده می‌شود. مقصود آن است که قدرت از دیدگاه فوکو هم برانگیزنده و هم بازدارنده است و در تمام لایه‌های اجتماعی و به صورت روشنتر در تمام اعمال و گفته‌ها، در همه جا، وجود دارد و بویژه در تلاقی با زبان، گفتمان را به وجود می‌آورد. در مجموعه‌ای از مصاحبه‌ها و مقالات و نوشتارهای نسبتاً کوتاه با عنوان قدرت/دانش[۸]، فوکو چنین می‌نویسد:

“If power was the only repressive factor, if the only thing that power did was deter and say "no", do you really think anyone would follow it? What makes power desirable and desirable, what makes power acceptable, is this simple principle that power is not only an inhibiting pressure that sits on our shoulders and just says "no", but it is also constructive, stimulating and productive, it gives pleasure. It produces knowledge and awareness, it produces discourse.” (Foucault 1984:61)

آثار میشل فوکو را می‌توان برای تحلیل کارکرد قدرت در مکان‌ها و شیوه‌های غیرمنتظره به کار برد. تعریف وی از قدرت کمک زیادی به جامعه‌شناسی مدرن کرده است. همچنین فوکو درک سلسله‌مراتبی از قدرت را رد می‌کند و معتقد است «قدرت یک مفهوم ساده ابلاغی از بالا به پایین و دستوری نیست، بلکه در شبکه‌ای از روابط در هم پیچیده جاری و ساری است. قدرت ریشه در لایه‌های مختلف تعاملات اجتماعی، زبانی و گفتمانی دارد و ساختار جامعه را تعیین می‌کند.» (هوراکس، ۱۳۷۹: ۵۹)

فوکو استدلال می‌کند که قدرت را باید در ظرف کاربردها و تأثیراتش تحلیل کرد. او می‌خواهد راه دیگری را پیشنهاد کند که ما را زودتر به اقتصاد جدید روابط قدرت برساند؛ راهی که تجربی‌تر، دارای ارتباط نزدیک‌تر با وضعیت جاری ما و متضمن رابطه بیشتری میان نظریه و عمل باشد. فوکو با تحلیل قدرت در سطحی فراتر از دولت ـ ملت و حکومت، دانش جامعه‌شناسی را برای درک شکل‌های جدید سیاست در جامعه معاصر به ابزارهایی مجهز کرد که به آن‌ها نیاز داشت. او در آثار خود درصدد برمی‌آید به تحلیل منظم روابط قدرت یا به گفته خودش تحلیلات قدرت بپردازد. به اعتقاد وی، اگر بکوشیم

[8] . *Power / Knowledge*

نظریه‌ای درباره قدرت بر پا کنیم، در آن صورت همواره مجبور خواهیم بود که قدرت را به عنوان پدیده‌ای که در مکان و زمانی خاص پدید می‌آید، در نظر بگیریم که پیامد این امر ساختن نظریه‌هایی متناسب، روزآمد و ارائه تبیینی یکدست و یکپارچه از قدرت است.

یکی از بهترین منابعی که در این باره نگاشته شده است، کتاب میشل فوکو: دانش و قدرت می‌باشد که مجموعه ای از سخنرانی‌های فوکو در فاصله سال‌های ۱۹۷۲ تا ۱۹۷۷ می‌باشد. این کتاب در سال ۱۹۸۰ منتشر شد.

«انسان توسط استعاره به درکی روشن از محیط پیرامون و امور انتزاعی می رسد.» (موسوی ثابت و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۲۳)

ایبرامز[9] معتقد است که از زمان ارسطو تا همین گذشته نه چندان دور، تلقی غالب از استعاره این بوده است:

"Metaphor is a kind of deviation from the practical and logical use of language... and contains a dense analogy or leading to the opposite, in which two dissimilar things are implicitly considered equal and similar to each other." (Abrams 2005:163)

در سال ۱۹۳۶ و در کتاب *فلسفه بلاغت*[10]، آی. ای. ریچاردز[11]، پا را از تصویر ایستا و یک‌جانبه همانندی در استعاره فراتر نهاد و بحث تعامل دوگانه میان مشبه و مشبه‌به یا شیئی و تصویر را مطرح نمود و البته ایده انحراف از نقش کاربردی و روزمره زبان را نپذیرفت، چرا که به اعتقاد وی زبان روزمره و منطقی و کاربردی، آکنده از استعاره است و در نتیجه، استعاره بخش لاینفک زبان است وانحراف از نرم‌زبانی به حساب نمی‌آید.

«استعاره مفهومی در زبانشناسی شناختی –که در آن زبان هم محصول و هم وسیله تفکر است– به درک یک حوزه مفهومی بر پایه حوزه مفهومی دیگر میپردازد.» (ترابی مقدم، ۱۳۹۶: ۳۱) دونالد دیویدسن[12] نیز به گونه‌ای آراء ریچاردز را در سال ۱۹۷۸ و درمقاله‌ای با عنوان «معنای استعاره‌ها»[13] تکرار و تأیید نمود و تفاوت میان معنای کاربردی و معنای مجازی یا ادبی را انکار نمود و بیان داشت که معنایی که از آن با عنوان مجازی یا ادبی یاد می‌کنیم، دقیقاً معنای کاربردی استعاره‌ها هستند که مانند هر کلمه عادی و روزمره‌ای به مخاطب منتقل می‌شوند. تا بدین‌جا، معنای مجازی و ادبی به نفع معنای کاربردی، عادی و روزمره کلمات، عقب می‌نشست و در واقع مجاز و استعاره‌گونه‌ای کاربرد روزمره کلمات و عبارات به حساب می‌آمدند.

امّا در سال ۱۹۸۹ و با چاپ کتاب *فراتر از عقل خشک*[14]، جورج لاکوف و مارک ترنر[15]، کفه ترازو را به نفع مجاز سنگین‌تر نموده و معادله را به سمت معنای ادبی و مجازی برهم زدند بدین صورت که اعلام داشتند زبان عمدتاً مجموعه‌ای از استعاره‌های مرده است که استعاری بودنشان را به دلیل کثرت استفاده از یاد برده‌ایم و از آنجا که تفکر و درک و فهم از راه زبان صورت می‌پذیرد. انسان با تلقی روزمره‌ای که از زبان و استعاره‌های انباشته در آن دارد، دنیا را بدون آنکه خود بداند، به شیوه‌ای استعاری درک می‌نماید به عنوان مثال سفر آخرت، رئوس مطالب، گردنه حیران، تنه درخت، چراغ هدایت وکشتی نجات نمونه استعاره‌هایی هستند که مجازی و استعاری بودنشان به فراموشی سپرده شد و همچون زبان عادی و کاربردی روزانه مورد استفاده قرار می‌گیرند.

---

[9] . M. A. Abrams
[10] . *The Philosophy of Rhetoric*
[11] . I. A. Richards
[12] . Donald Davidson
[13] . *What Metaphors Mean*
[14] . *More than Cool Reason*
[15] . Mark Turner

درمقاله محدودیت‌های شناختی موجود در آرایهء استعاره نوشتهٔ مجید ترابی مقدم و سید فرید خلیفه‌لو که در پژوهشنامه ادب غنایی به چاپ رسیده است، به تفسیر و توضیح استعاره پرداخته شده است، ولی در این مقاله پا فراتر از این تعاریف و مفاهیم گذاشته شده و استعاره توام با قدرت از دل نمایشنامهٔ استخراج می‌گردد.

ام اچ ایبرامز در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی[۱۶] در تعریف ابهام چنین می‌نویسد:

> در حالت کلی، «ابهام»، نوعی ضعف و نقص است که معلول شیوه خاصی از نوشتن و بیان کردن است و بدین معنی می‌آید که در جایی که می‌باید سخنی در نهایت روشنی و وضوح و صراحت بیان شود، از عبارتی استفاده گردد که معنای گنگ و مبهم و نامشخصی داشته باشد. امّا از هنگامی که ویلیام امپسون هفت نوع ابهام (۱۹۳۰) را چاپ کرد، این اصطلاح با اقبال گسترده در نزد منتقدان روبرو شده و به معنای صنعتی ادبی است که شاعر یا نویسنده به صورت آگاهانه و عمدی آنرا به کار می‌برد و عبارت است از کلمه یا عبارتی واحد که دو یا چند معنی جداگانه داشته باشد یا بیانگر دو یا چند حس و رویکرد جداگانه باشد. (ایبرامز، ۲۰۰۵: ۱۱)

امپسون در کتاب *هفت نوع ابهام* تا آنجا که می‌توانست تلاش نمود تا دامنه و تعریف ابهام را چنان گسترده نماید که تمام موارد آن را در بر بگیرد و در این راه تا آنجا پیش رفت که گاه خود نیز به تردید می‌افتاد که آیا پا را فراتر از حد معقول و منطقی ننهاده و دامنه ابهام را آنقدر گسترده ننموده است که مواردی غیر از ابهام را نیز شامل شود؟ آنگونه که خود می‌نویسد:

> من این کلمه [ابهام] را در معنایی وسیع به کار می‌برم و بر این عقیده‌ام که هر سایه و تفاوت معنایی هر چقدر هم کمرنگ و ناچیز باشد به موضوع مورد بحث من مربوط است به شرطی که سبب شود عکس‌العمل‌های مختلفی به همان کلمه یا عبارت صورت گیرد. گاهی... ممکن است این کلمه بیش از حدی که باید گسترده شده باشد...هنگامی که دامنه این کلمه را تا آنجا که امکان دارد گسترش دهیم، هر جمله خبری و عبارتی را که به نثر نوشته شده باشد در بر می‌گیرد و مهمترین دلیل آن این است که هر جمله‌ای را می‌توان تجزیه و تحلیل کرد. به عنوان مثال، می‌توان جملهٔ"A brown cat sat on the red carpet" را به چند صورت تفسیر کرد: "The emphasis of this sentence is on the cat. The emphasis is on the cat being brown." و به همین صورت می‌توان تا آخر ادامه داد. (Empson 2004: 169-70)

این مفهوم به اشکال گوناگونی در مقالات مختلف کار شده است. به عنوان نمونه، مقاله نقش روایت بوف کور؛ عشق ناکام و گشودن ابهام ساختاری متن، نوشته‌ی مریم درپر که در پژوهشنامه ادب غنایی به چاپ رسیده است، به تفسیر و توضیح وجود ابهام درمتن بوف کورمی‌پردازد.

۱-۴-روش تفصیلی تحقیق

با توجه به اینکه روش تحقیق در این مقاله کیفی است، خوانش جزءبه جزء متن، گزینش برخی کلمات و اجزای تشکیل دهندهٔ متن بر اساس رویکردی که در پیش گرفته شده است و توصیف کیفی داده ها عمده‌ی فعالیت‌ها را در پیاده کردن چهارچوب نظری تحقیق بر روی متن ادبی مورد مطالعه تشکیل می‌دهد.

رویکرد این پژوهش، ترکیبی است. از جنبه های زبانی، بیشتر برآموزه های شالوده شکنانه ی دریدا تکیه دارد، در باب قدرت بر دیدگاه فوکو تمرکز می نماید و البته یافته های صاحبنظرانی همچون امپسون و یاکوبسون را نیز به یاری می‌طلبد. ابزار گرد آوری داده ها، فیش است و منابعی که داده های مورد نیاز از آنها جمع آوری می شوند شامل کتب، مجلات و به

[16] . *A Glossary of Literary Terms*

طور کلی منابع کتابخانه ای و نیز پایگاه‌های الکترونیکی و اینترنتی است. داده هایی که به این شیوه گردآوری می‌شوند، مورد سنجش و ارزیابی قرار گرفته و پس از اولویت بندی، بر اساس رویکرد پژوهش و خط سیر بحث، مرتب و منظم شده و سپس به دو روش کلی قیاسی و استقرایی مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرند.

۲-چارچوب نظری تحقیق

این بخش به توضیح نگرش تازه‌ای می‌پردازد که از تلاقی سه عنصر استعاره، ابهام و قدرت پدید آمده و مبنای تئوریک خوانشی می‌شود که بر روی نمایشنامهٔ *قوی تر* پیاده می‌گردد.

همان گونه که جانسون[۱۷] به روشنی اشاره نموده است: »از زمان ارسطو گرفته تا جورج لاکوف[۱۸]، استعاره در تلقی غربی آن، همواره پیوندی ناگسستنی با برگرفتن پرده از رخساره حقایق تازه داشته است.» (جانسون، ۲۰۰۶: ۲۶۱) از نخستین ظهور استعاره بر پهنه ادب و فلسفه و اندیشه بشری تا به امروز، فلاسفه، روانشناسان، زبانشناسان، جامعه‌شناسان، ادبا، نویسندگان و حتی سیاستمداران بسیاری آن را از زوایای گوناگونی نگریسته و مورد استفاده قرار داده‌اند.

به عنوان نمونه: فرایندهای این همانی[۱۹] و فشرده‌سازی[۲۰]- که در روانشناسی فروید نقش کلیدی دارند- به تمامی بر پایه استعاره قرار دارند؛ رومن یاکوبسن[۲۱]، برای توصیف و تشریح زبان شعر و تمییز آن از زبان روزمره و غیرادبی، به استعاره و سازوکارهای استعاری توسل می‌جوید و محورهای مجازی و استعاری[۲۲] زبان را مبنا قرار می‌دهد؛ دریدا جوهره استعاری زبان را مایه بازنگری در ارتباط میان زبان و دنیای پیرامون آن قرار داده و در نتیجه ماهیت دانش و بینش را که وابستگی تام و تمام به زبان دارد، از زاویه‌ای دیگر می‌نگرد و لاکان نیز با ترکیب روانشناسی فروید و زبانشناسی سوسور- که استعاری بودن زبان را برای نخستین بار به شیوه‌ای نظام‌مند بررسی نمود- استعاره، ماهیت و هویت را به یکدیگر گره می‌زند.

تعریف استعاره از دیدگاه دریدا گسترهٔوسیع‌تری را در بر می‌گیرد به گونه‌ای که هر کلمه‌ای یک استعاره قلمداد می‌شود. در حقیقت، استعاره نزد دریدا تنها به مواردی همچون «جولیت، خورشید است» و یا «زندگی، سفر است» ختم نمی‌شود. دریدا معتقد است که هر واژه‌ای، استعاره است چرا که واژه، خود شیئی نیست و با آن نسبتی ندارد اما با آن یکی دانسته می‌شود و چون در چنین موارد ساختار «الف، ب است» تکرار می‌شود می‌توان گفت، استعاره با تمام خصوصیاتش در هر واژه حضور دارد.

البته پیش از دریدا نیز کسانی همچون نیچه از پیوند ضعیف میان زبان و دنیای پیرامون آن سخن رانده بودند و دریدا در این مورد، دست‌کم وامدار نیچه است هرچند موشکافی‌های وی صریح‌تر صورت گرفته است.

نکته بارزی که در سخن استوکر در مورد دریدا وجود دارد، ترسیم حدودی است که دریدا در بازتعریف فلسفه و واکاوی ماهیت متون فلسفی از آن فراتر نمی‌رود: "But we should not lose sight of the fact that Derrida does not want to make all philosophy a metaphor." (Stocker 2006: 70)

دقیقاً در این جا است که مقاله حاضر، راه خود را از دریدا جدا می‌سازد و تعریفی تازه از استعاره ارائه می‌دهد به طوری که در پرتو آن دقیقاً «تمام فلسفه بازیچه دست استعاره قرار می‌گیرد.» آنجا که دریدا بر کلمات منفرد تأکید می‌ورزد و به

---

17 . Barbara Johnson
18 . George Lack off
19 . Identification
20 . Condensation
21 . Roman Jakobson
22 . Metonymic and Metaphoric Poles

عبارت دیگر قراردادی بودن رابطه میان دال و مدلول را- که سالها پیش از او سوسور به وضوح و تفصیل از آن سخن رانده بود- مورد مداقه مجدد قرار می‌دهد و تغییر معنای دال‌ها را در بازی آزاد کانون معنایی[۲۳] به حوزه مدلول‌ها نیز می‌کشاند.

مساله مهمی که در اینجا وجود دارد آن است که در ساختارهای استعاری که مورد بحث قرار گرفتند، استعاری بودن دقیقاً به این معنا است که میان الف و ب در این ساختارها هیچ رابطه عقلی، طبیعی، ذاتی یا قانونی وجود ندارد و آنچه منجر به ایجاد چنین رابطه‌ای می‌شود، قدرت است.

گاهی یک استعاره پیچیده از چند استعاره ساده ساخته می‌شود امّا در ساختار ساده‌ترین استعاره، دو عنصر بنیادین وجود دارد که بدون آن در واقع استعاره‌ای نخواهد بود: نخست عمل فراخواندن که به صورت خودکار به فروهشتن منجر می‌شود و دوم عمل نسبت دادن که در هر دو عمل، اعمال قدرت، امری ناگزیر است، بدین معنی که بدون اعمال قدرت، هیچ یک از این قدمهای بنیادی در ساخت استعاره برداشته نخواهد شد.

آنچه یاکوبسن در «قطبهای استعاری و مجازی» در مورد جایگزینی و همنشینی عناصر زبانی و انحراف قانونمند ادبیات از محور جایگزینی و تبدیل آن به همنشینی مطرح نموده است، در همان محدوده زبانی صرف باقی می‌ماند و وارد حوزه روابط قدرت نمی شود.

سخن گفتن از ابهام نیز در همین چهارچوب قابل فهم است. جوهره ابهام، برابری سایه‌های معنایی، همزمانی آنها و امکان حضور آنها به صورت همزمان است به گونه‌ای که می‌توان هریک از آنها برجسته نمود و بقیه را به پس‌زمینه راند و به عبارت دیگر، امکان فراخواندن هریک از آنان و فروهشتن بقیه وجود دارد، بدون آنکه ساختار عبارت یا جمله از نظر دستوری، بلاغی و غیره دستخوش شکستگی گردد. به عنوان نمونه در این بیت از حافظ:

«ما در پیاله عکس رخ یار دیده‌ایم ای بی‌خبر ز لذت شرب مدام ما»

(حافظ،۱۳۸۵: غ ۱۱)

«شرب مدام» هم به معنای نوشیدن شراب است و هم به معنای همیشه نوشیدن چرا که مدام هم به معنای «شراب» است و هم «همیشه». در این مثال، بدون آنکه به معنا یا ساختار بیت لطمه‌ای وارد شود می‌توان هریک از این معانی را برگزید. امپسون از این امر به خوبی آگاه بوده و تا بدین‌جا، زنجیری بر پای تعریف وی از ابهام افکنده نمی‌شود.

آنچه تعریف امپسون را محدود می‌سازد و مقاله حاضر با گذر از آن دامنه واژه ابهام را به مراتب گسترده‌تر می‌سازد آن است که امپسون، خود را در حوزه زبان محدود می‌سازد.

فراتر از زبان،اتفاقاتی وجود دارند که می‌توانند همانند کلمات و عباراتِ امپسون، موقعیتهای ابهام‌انگیزایجاد کنند و به صورت برابر امکان فراخواندن هریک و فروهشتن سایرین وجود داشته باشد بدون آنکه در ساختارهای پیرامونی خود سبب ایجاد شکستگی گردند.

امّا چه چیزی باید تصمیم بگیرد؟ قدرت و روابط قدرت. تردیدی که در اینجا در مورد ترجیح یکی بر دیگری وجود دارد، همان ابهام است و لازمه پذیرش آن نیز این است که متن را منحصر به عبارات نوشته شده بر کاغذ و یا جاری شده بر زبان گوینده‌ای مفروض ندانیم بلکه حوزه شمول آن را مطابق دیدگاه دریدا چنان گسترده سازیم که "Nothing could be out of context." (Derrida 1976:158)

در مقالهٔ حاضر، معنایی که خواننده از متن می‌فهمد، می‌تواند گاهی تفاوت فاحشی با معنایی داشته باشد که نویسنده از آن در نظر داشته امّا هم اعمال قدرتی که از جانب نویسنده در خلق معنایی معین صورت می‌گیرد و هم مقاومتی که خواننده در خوانشی متفاوت از مقصودنویسنده از خود به نمایش می‌گذارد، هر دو از همان مکانیزم فراخواندن و فروهشتن وانتساب بهره می‌برند.

---

[23] . Free play of center

با این اوصاف، قدرت به صورت زیر تعریف می‌شود: توانایی انتخاب یک عنصر از میان دو یا چند عنصر همسان و همپایه و سپس وادار کردن دیگران- از طریق زور و فشار یا تغییر آرام و تدریجی نگرش آنان به روشهای نرم و صلح‌آمیز- به انتخاب همان عنصر و پذیرش انتخابی که صورت گرفته است.در بررسی نمایش *قوی تر*[۲۴]، تلاش می‌شود به این امر پرداخته شود.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- نمایشنامهٔ *قوی تر*:فراخواندن،فروهشتن و عمل انتساب عنوان

درقوی تر، نمایش کوتاه و تک- پرده‌ای آگوست استریندبرگ[۲۵]،سه شخصیت بر صحنه ظاهر می‌شوند که عبارتند از خانم ایکس[۲۶]، دوشیزه وای و یک خدمتکار زن[۲۷]، اما تنها کسی که در نمایش حرف می‌زند، خانم ایکس است. شخصیت‌های دیگری نیز هستند که اگرچه هیچ‌گاه بر صحنه ظاهر نمی‌شوند، اما بخشی از داستان بوده و خواننده، نیمرخ آن‌ها را از خلال دیالوگ‌های خانم ایکس و طبق روایت وی، درک و دریافت می‌کند که مهمترین آنها عبارتند از: باب[۲۸] یعنی شوهر خانم ایکس و ماجا[۲۹]، پسر وی لیزا[۳۰]، دختر و فردریک[۳۱] یعنی زنی که با باب ارتباط پنهانی داشته است.

می‌توان گفت که تقریباً تمام دنیای نمایش و حتی خطوط کلی شخصیت دوشیزه وای، از رهگذر روایتی خلق می‌شود که بر زبان خانم ایکس جاری می‌گردد.

همان گونه که عنوان نمایش نیز نشان می‌دهد، پرسش اصلی در این نمایش آن است که کدام یک قوی ترند؟ خانم ایکس یا دوشیزه وای؟ البته محدوده پرسش‌ها به این یک پرسش و مهم‌تر از آن به دو- گزینه‌ای- بودن جواب این پرسش محدود نمی‌شود.

بررسی اثر را با نگاهی به عنوان آن آغاز والبته هریک از ادعاهایی نیز که در اینجا مطرح می‌شود، خود استعاره‌ای است که برای اعمال قدرت بکار می‌رود و همین بحث و توضیح عنوان را نیز در بر می‌گیرد.

بیشمار گزینه وجود دارد که اگر نویسنده به جای قوی تر، آنها را به عنوان نام اثر خود بر می‌گزید نقشی به همان گستردگی و شاید عمق و دامنهٔ بیشتر بر عهده می‌گرفتند و در عین حال جهت‌گیری نوشتن و جهت‌گیری خوانش و تفسیر را عوض می‌کردند.

به عبارت دیگر، با انتخاب هر عنوان، نحوهٔ فراخواندن و فروهشتن کلمات، اجزاء و عناصر اثر تغییر نموده و با چینش مجدد آن‌ها نظم تازه‌ای بر اثر حاکم می‌شود که در نهایت به معنای متفاوتی می‌انجامد.

به عنوان نمونه، استریندبرگ می‌توانست کلمهٔ «ازدواج» را عنوان اثر خود قرار دهد و در این صورت نگاه نویسنده و خواننده بیشتر بر ماهیت ازدواج و زندگی مشترک خانم ایکس و شوهرش، باب، متمرکز می‌شد و از فراخواندن عناصری که در این نمایش به رقابت میان خانم ایکس و دوشیزه وای مربوط می‌شوند و قویتر بودن یکی را از دیگری ثابت می‌کنند، برگردانده می‌شد.

نویسنده می‌توانست به جای آن، از عنوانِ «مَرد» استفاده کند که در این صورت، نمایش، چهره‌ای فمینیستی به خود می‌گرفت و در نوشتن و در هنگام خواندن، عناصری از آن فرا خوانده می‌شدند که به ماهیت مَرد ارتباط دارند و بازی دوگانهٔ باب را با دو زن نشان می‌دهند که یکی همسر و دیگری معشوقهٔ ممنوع اوست.

---

[24] . *The Stronger*
[25] . August Strindberg
[26] . Mme. X.
[27] . Mlle. Y.
[28] . Bob
[29] . Maja
[30] . Lisa
[31] . Frederique

استریندبرگ می‌توانست عنوانی همچون «سکوت سرشار از ناگفتنی‌ها است» را برگزیند و جهت خوانش نمایش را به سمت دوشیزه وای و سکوت معنادار او سوق دهد و عناصر مربوط به آن را در معرض برجسته‌سازی قرار دهد.

وی می‌توانست عنوانِ طعنه‌آمیز «همدلی در میان زنان» را برای اثر خود برگزیند که در این حالت، تأکید اثر از روی مردان و ریاکاری‌های آن‌ها برداشته شده و بر روی زنان حاضر در نمایش و حسادت و رقابت های میان آنان قرار می‌گرفت. ابهامی که در این مرحله- مرحلهٔ نوشتن و انتخاب عنوان- وجود دارد، دقیقاً به معنای وجود چندین عنوان و امکان برگزیدن هریک از آنها است. امکانِ برابر، همان ابهامی است که دقیقاً به معنای خلأ قدرت است و دخالت عاملی فرامتنی، فرامنطقی، فرازبانی و فرادستوری را ضروری می‌سازد.

استریندبرگ، از میان تمام عناوین ممکن، عنوانِ «قوی تر» را فرا می‌خواند و بقیه را فرو می‌هلد. این اقدام، در ذات خود استعاری است و با مکانیزمی استعاری صورت می‌پذیرد زیرا در بطن آن استعاره‌ای با ساختار «الف، ب است» وجود دارد که هرچند شرط لازم پدید آمدن این عنوان است اما ذکر نمی‌شود و دیده نمی‌شود. آن استعاره این است: «قوی تر، مناسب‌ترین عنوان است» و یا «قوی تر، مناسب‌ترین کلمه‌ای است که عناصر و اجزاء این نمایش را به هم مرتبط می‌سازد» و یا «قوی تر، بهترین کلمه‌ای است که می‌تواند جهت‌گیری این نمایش را در راستای دید من نسبت به جهان، هدایت کند» و...

با فراخواندن «قوی تر» و فروهشتن بقیه گزینه‌های ممکن، اعمال قدرت در راستایی خاص صورت می‌گیرد و با ارتباط نانوشته آن با بهترین ، منطقی‌ترین، ادبی‌ترین عنوان و... استعاره‌ای شکل می‌گیرد که اجزاء آن یعنی «الف» و «ب» بکار رفته در آن همان اندازه با یکدیگر ارتباط منطقی و عقلی و ادبی دارند که «جولیت» به «خورشید» دارد در استعارهٔ «جولیت، خورشید است». خواننده با دیدن همین عنوان با یک ذهنیت به نسبت آماده و کمی پیش داوری به سراغ متن می‌رود و در خط به خط نمایش قدرت و اعمال آن را مشاهده می‌کند.

همان گونه که مشاهده می‌شود عنصر «ب» نیز متکثر و متعدد است یعنی «مناسب‌ترین عنوان»، «منطقی‌ترین عنوان»، «ادبی‌ترین عنوان»، و... گزینه‌های بسیار دیگری نیز وجود دارند که هر چند لزوماً متباین و یا ضد هم نبوده و همپوشانی دارند، اما مجزا و مستقل‌اند و استریندبرگ یکی از آن‌ها را در نظر داشته است گرچه نمی‌دانیم کدام یک را و این خود زمینه‌ساز ابهامی دیگر و هموار کردن راه برای اعمال قدرت خواننده، ساختن استعاره‌های مخصوص به خود و تحمیل تفسیری است که ممکن است با نگاه نویسنده یکی نباشد.

تا بدین‌جا فرض بر این بود که نمایش نوشته شده بوده و پس از اتمام، استریندبرگ عنوانی برای آن برگزیده است. اکنون فرض را بر این بگذاریم که وی ابتدا عنوان را انتخاب کرده باشد و سپس بخواهد براساس آن نمایشی بنویسد. نخست، از چند دیدگاه متفاوت می‌توان نمایشی با عنوان قوی تر نوشت؟ بیشمار.

به عنوان نمونه: قوی تر آن است که جسم قوی تری داشته باشد، یا فکر قوی تری یا نیروی نظامی قوی تری یا پول و بنیه اقتصادی قوی تری داشته باشد، قوی تری وجود ندارد، قوی تر بودن در محدودهٔ روابط خانوادگی نیز معنی دارد، زنان قوی تر از مردان هستند، کودکان از زنان قوی ترند، هرج و مرج قوی تر از نظم است، خیر از شر قوی تر است، آنکه از یک نظر قوی تر از دیگری است، از جنبه‌های دیگر ممکن است از او ضعیف تر باشد و...

اما اینکه استریندبرگ کدام یک را برگزیده است، مخاطب نمایش یا خوانندهٔ متن نمی‌تواند به طور قطع مشخص کند و معنای عدم قطعیت در ادبیات همین است که البته در زیر عنوان ابهام جای می‌گیرد. مهمتر از آن این است که اعمال قدرت نویسنده در هر فراخواندن و فروهشتنی در همین جا پایان می‌پذیرد و راه را برای ابهامی می‌گشاید که خود زمینه‌ساز اعمال قدرت از جانب مخاطب یا خواننده است.

۳-۲- نمایشنامهٔ *قوی تر*: استعاره

برای روشن شدن این نکته، مثال زیر راهگشا است. ممکن است استریندبرگ این گزینه را فرا خوانده باشد: «خانم ایکس قوی تر است» که استعاره‌ای است به شکل «الف، ب است» و البته خود به شبکه‌ای از استعاره‌های دیگر متصل است به عنوان نمونه «آنکه انعطاف دارد قوی تر است» زیرا خانم ایکس انعطاف دارد و یا «آنکه ازدواج نموده قوی تر است» چرا که خانم ایکس با ازدواج با باب سرپناهی مطمئن برای خود جسته است.

ممکن است استریندبرگ این گزینه را فرا خوانده باشد: «دوشیزه وای قوی تر است» که استعاره‌ای است در قالب کلی «الف، ب است» و زنجیره‌ای از استعاره‌های دیگر را در شبکه‌ای به‌هم‌پیوسته به دنبال خود می‌کشد به عنوان مثال «آنکه سکوت می‌کند قوی تر است» زیرا دوشیزه وای سکوت می‌کند و مقاصد خود را در سکوت پیش می‌برد و یا «آنکه خارج از چهارچوبهای رسمی حرکت می‌کند قوی تر است» چرا که دوشیزه وای با باب ازدواج نکرده اما تأثیر بسیار عمیقی بر زندگی خانوادگی وی گذاشته به گونه‌ای که همسر باب یعنی خانم وای به ناچار در بسیاری از جنبه‌ها خود را شبیه دوشیزه وای نموده تا مقبول شوهرش باشد و....

ممکن است استریندبرگ این گزینه را فرا خوانده باشد و دو گزینه پیشین را فروهشته باشد: «باب قوی تر است» همچون دو استعاره ی پیشین به شبکهٔ انبوهی از استعاره‌های دیگر متصل است به عنوان مثال «مرد، قوی تر است» چرا که باب از رقابت زنانهٔ میان خانم ایکس و دوشیزه وای استفاده نموده و هر دو را وابسته به خود نگهداشته است و یا «آنکه در نهادهای رسمی نفوذ کند، قوی تر است» چرا که باب در تئاترها نفوذ بسیاری دارد و می‌تواند در پیدا کردن شغل به زنان اطراف خود کمک کند و یکی از راه‌های تسلط وی براین زنان همان است.

آیا استریندبرگ استعاره دیگری ساخته که در این‌جا و در میان این استعاره‌ها به آن اشاره‌ای نشده است؟ چه کسی باید تعیین نماید و پاسخ این پرسش‌ها را بدهد؟ دامنه و حوزهٔ قدرت نویسنده در اینجا به پایان رسیده و ابهامی خلق شده که زمینه را برای اعمال قدرت خواننده یا مخاطب فراهم می‌کند.

خود شخصیت‌های نمایش نیز مدام در حال رفع ابهام، اعمال قدرت و استعاره‌سازی هستند. در همان ابتدای نمایش خانم ایکس به دوشیزه وای می‌گوید: «میدونی من واقعاً ناراحت می‌شم وقتی می‌بینم تو، با این وضع، تنها، تو کافه می‌شینی اونم کی؟ غروب روزی که فرداش کریسمسه.» (*قوی تر*، ص ۱)

درهمین دیالوگ چندین استعاره وجود دارد و استعاری بودن (یعنی گزینش و انتساب عناصر الف و ب) در آن‌ها روشن‌تر می‌شود که در دنیای درون نمایش هیچکدام از این انتساب‌ها حقیقت و واقعیت ندارند و تنها خوانشی هستند که بر واقعیت تحمیل شده‌اند: به عنوان مثال استعارهٔ «من ناراحت می‌شم» که در آن خانم ایکس «خود» و «ناراحت شدن» را برگزیده و «ناراحت شدن» را به «خود» نسبت می‌دهد، در صورتی که این تنها وانمود کردن است و با واقعیات درون نمایشنامهٔ همخوانی ندارد، یعنی ارتباط میان ناراحت شدن و خانم ایکس به همان اندازه ساختگی و دور از واقعیت است که در استعارهٔ «علی، شیر است» در میان علی و شیر وجود داشته و از واقعیت به دور است،

در *قوی تر* استعاره‌های بسیاری وجود دارند که دقیقاً از نظر ساختاری مانند استعاره‌های سنتیِ ادبی هستند.در قسمتی از نمایش چنین می‌خوانیم:

خانم ایکس... روح تو تو وجود من خزید مثل کرمی که خودشو می‌کشونه توی یه سیب، و بعدش شروع کرد به خوردن و خوردن و خراشید و خراشید تا اینکه چیزی ازم نموند بجز پوسته‌ای نازک و دودهٔ سیاه ناچیزی که اون تو مونده بود.. تو مث یه مار چنبره‌زده بودی و منو با چشمای سیات افسون کرده بودی؛ تو مثل خرچنگ غول‌پیکری کمین کردی تا منو بگیری تو چنگالات و الانم که اسیر چنگالاتم.

... تنها کاری که می‌کنی اینه که اینجا بی‌صدا کمین می‌کنی، اینقدر ساکت کمین می‌کنی که انگار یه لک‌لک دم در لونه یه موش کمین کرده... تو نمی‌تونستی بو بکشی و شکارتو به چنگ بیاری ولی می‌تونستی صبر کنی و منتظرش بشینی! (*قوی تر*، ص ۷)

برخی از این استعاره‌ها در متن فوق عبارتند از: تو کرمی، من سیبم، تو به درون من خزیدی، تو مرا از درون خوردی و تهی کردی، از من پوسته‌ای باقی مانده است، تو ماری، من پرنده‌ام، وضعیت من باتلاق است، من بالهایم را به هم زدم تا پرواز کنم اما بیشتر در باتلاق فرو رفتم، و...

خانم ایکس می‌توانست رابطه خود را با دوشیزه وای با استفاده از استعاره‌های دیگری توصیف کند به گونه‌ای که معنای دیگری از آن فهمیده شود به عنوان مثال به جای استعارهٔ کرم و سیب می‌توانست از استعارهٔ کرم و پرنده استفاده کند و بگوید: «تو کرمی، من پرنده‌ام، من تو را به درون خود کشاندم و به قیمت نابودی تو از تو تغذیه نمودم و خود را فربه و قوی ساختم.» در این صورت حتی مفهوم به درون کشیدن و به درون خزیدن، ثابت می‌ماند و حفظ می‌شد یعنی حتی با این شرط و با حفظ یکی از عناصر اصلی استعاره‌ها می‌توانست معنایی کاملاً متضاد به آنها ببخشد. خانم ایکس کاملاً آزاد است تا یکی از هزاران و شاید میلیونها استعاره دیگر را برای توصیف وضعیت خود، رابطهٔ خود با دوشیزه وای و توصیف زندگی و وضعیت او به کار برد.

در واقع، این نویسنده است که می‌تواند هر استعاره‌ای را بر زبان شخصیت‌هایش جاری نماید و شخصیت‌ها به تبع وی وضعیت خود را توصیف نمایند. کافی است به بیشمار استعاره‌ای بیندیشید که استریندبرگ با فراخواندن استعاره‌های کنونی، آنها را فرو هشته است.

نکتهٔ دیگر، جنگ استعاره‌ها و معانی متباین و متضاد آن‌ها است. نمونهٔ کوچک آن این است که در استعارهٔ کرم و سیب، دوشیزه وای به درون خانم ایکس می‌خزد در حالی که در استعارهٔ پرنده و خرچنگ، خانم ایکس در درون چنگالهای خرچنگ گرفتار می‌شود و خودِ استعارهٔ خزیدن به درون، دو معنای متضاد می‌دهد یعنی هم به معنای پیروزی و هم شکست است، هم گرفتار کردن و هم گرفتار شدن، هم قوی تر بودن و هم ضعیف تر بودن. نمونهٔ واضح‌تر آن، استعارهٔ «ساقهٔ خشک» است که خانم ایکس برای توصیف دوشیزه وای از آن استفاده می‌کند:

تو نمی‌تونی از کسی چیزی یاد بگیری، تو نمی‌تونی خم بشی و انعطاف نشون بدی... بنابراین مثل یه ساقهٔ خشک شکستی اما من نمی‌شکنم! ممنونم امیلی، به خاطر تمام چیزای خوبی که از تو یاد گرفتم ممنونم که به شوهرم یاد دادی چجوری عشق‌بازی کنه. حالا من میرم خونه که باهاش عشق‌بازی کنم. (*قوی تر*، ص ۸)

درمیان تمام استعاره‌هایی که در این نقل قول وجود دارد، «ساقه خشک» را بر می‌گزینیم و بر تقابلی تأکید می‌نماییم که در میان این استعاره و استعاره‌های پیشین وجود دارد. در اوائل و اواسط نمایشنامهٔ، خانم ایکس با خلق استعاره‌هایی همچون کرم و سیب، مار و پرنده، پرنده و خرچنگ، موش و لک‌لک و غیره، خود را بازنده و دوشیزه وای را پیروز میدان معرفی می‌کند امّا در پایان نمایشنامهٔ با کاربرد استعاره‌هایی همچون شاخهٔ تر، ساقهٔ خشک، شاگرد و استاد و غیره به دوشیزه وای می‌فهماند که با تمام تأثیری که روی باب و زندگی خانم ایکس دارد، زندگیش را به وی باخته است. بدون تردید، استعارهٔ ساقهٔ خشک در تقابل مستقیم با استعارهٔ خرچنگ غول‌پیکر قرار می‌گیرد و این مثل اعلای تمام استعاره‌هایی است که در این متن و با تعمیم منطقی آن در تمام متون وجود دارد.

۳-۳- نمایشنامهٔ *قوی تر*: ابهام

بدون تردید، خلق هر اثر هنری با ابهامی آغاز می‌شود که از امکان گزینه‌های بیشمار ناشی می‌شود. در انتخاب شخصیت‌های نمایش، ابعادی که در ساختار هر کدام از شخصیت‌ها وجود دارد، سخنانی که هر شخصیت بر زبان می‌آورد، سکوتی که هر شخصیت در لحظه‌ای خاص و در کنش یا واکنش به عمل یا کلامی از خود به نمایش می‌گذارد، مکانی که گفته‌ها و کرده‌ها در آن روی می‌دهند، ابعادی که شخصیت‌ها را به یکدیگر شبیه می‌سازد و یا از یکدیگر متمایز می‌نماید، نوع و تعداد کشمکش‌هایی که میان شخصیت‌ها با دیگران، و یا در درون هر شخصیت در می‌گیرد، پرسش‌هایی که در اثر مطرح می‌شود، پاسخ‌هایی که به هر پرسش داده می‌شود، پیامی کلی که آن اثر در مورد زندگی دارد، جنبه خاصی از زندگی که اثر، توجه بیشتری به آن می‌نماید، فرد، گروه، گروه‌ها و یا حتی جوامعی که اثر، به نفع آن‌ها و در حمایت از آن‌ها و یا به ضرر آن‌ها و در برابر منافع و مواضع آن‌ها نوشته می‌شود و در موارد بسیار دیگری، نویسنده خود را با صدها، هزاران و شاید میلیون‌ها گزینهٔ متفاوت روبر می‌بیند و اگر حالت‌های مختلفی را در نظر بگیریم که این گزینه‌ها می‌توانند با یکدیگر ترکیب شوند، دامنهٔ بسیار گسترده و بی‌حد و حصر این گزینه‌ها را می‌توانیم تصور کنیم.

دراینجا آنکه فرا می‌خواند و فرو می‌هلد خواننده یا مخاطب است. اوست که به ابهام موجود پایان می‌بخشد، یعنی با اعمال قدرت خویش از میان گزینه‌های برابر یکی را برگزیده، برجسته می‌سازد و بقیه را به پس‌زمینه می‌راند و در این میان گاهی آنچه خواننده بر می‌گزیند همان است که مورد نظر نویسنده نیز بوده است و گاهی انتخاب‌های این دو متمایز و متفاوتند و در نتیجه خواننده در برابر تحقق ارادهٔ نویسنده قرار می‌گیرد و تضاد اراده‌های این دو متن را تبدیل به عرصه ی جنگ قدرت می‌نماید.

دوم، ابهام‌هایی وجود دارند که تنها برای نویسنده معنا دارند و در نتیجه نویسنده در برابر انتخاب‌ها، فراخواندن‌ها، فروهشتن‌ها و انتساب‌هایی قرار می‌گیرد که برای خواننده معنی ندارد؛ یعنی حوزهٔ اعمال قدرت نویسنده و خواننده در عرصهٔ متن، طیفی است که به درجات مختلف تقسیم شده و در مراحل گوناگون، گسترده‌تر یا محدودتر شده و قدرت کمتر یا بیشتری از جانب آنها اعمال می‌شود.

به عنوان نمونه، خود نویسنده نیز در برابر دنیای بیرون از خود به عنوان خواننده عمل می‌کند و اثری که می‌نویسد، نوعی خوانش و تفسیر آن دنیای پیرامونی است. در این راستا لحظاتی وجود دارد که نویسنده در اوج اعمالِ قدرت خود و خواننده در حضیض ان قرار می‌گیرد.

استریندبرگ می‌توانست قالب نمایش (کمدی، تراژدی، تراژی- کمدی)، رمان یا شعر را (با درنظرگرفتن تمام انتخاب‌هایی که در مورد این گونه های سه گانه ی ادبی می‌توانست داشته باشد) برای بیان ایده‌ی خود برگزیند یا به انواع غیرادبی مانند سخنرانی و مقاله و غیره متوسل شود. ابهام موجود در اینجا تنها برای او وجود داشته و اعمالِ قدرت در فراخواندن یکی از این انواع و فروهشتن سایرین تنها برای او امکان‌پذیر بوده است، همانگونه که کوتاهی و بلندی و منظوم و منثور بودن اثر، تعداد شخصیت‌ها، مکان، زمان و تعداد اتفاقات، وکشمکش‌های موجود در نمایش و تعداد و افراد درگیر در آنها و غیره بسیار دیگری نیز پیش از برخورد خواننده با اثر تعیین‌شده، ابهام پیش از تعیین آنها پشت سر گذاشته شده، فراخواندن‌ها و فروهشتن‌ها و نسبت دادن‌های مربوط به آنها صورت گرفته و خواننده، ناگزیر آنها را همچون چهارچوبی برای کنش و واکنش‌های خود می‌پذیرد.

در سر دیگر طیف، قدرت نویسنده در پایین‌ترین حد واعمال قدرت خواننده در اوج قراردارد و آن هنگامی است که خواننده در مقام نویسنده ظاهر می‌شود و درک و تفسیر خود را از متنی که نویسنده، نوشته است در قالب‌های مختلف، به هر اندازهٔ کوتاه یا بلندی که خود می‌پسندد، به صورت منظوم یا منثور و با تکیه بر هر کدام از جنبه‌های اثر که بر می‌گزیند، بر

زبان یا بر کاغذ می‌آورد و در این حالت، نویسنده به همان اندازه در حاشیهٔ متن و خوانش آن قرار می‌گیرد و دامنهٔ اعمال قدرتش محدود می‌شود که خواننده در لحظهٔ خلق اثر توسط نویسنده به حاشیه رانده می‌شود.

سوم، ابهام و استعاره‌سازی در آثار ادبی چندلایه و تودرتو می‌باشد، به این صورت که نویسنده با موارد بیشماری از ابهام یکی پس از دیگری مواجه می‌شود و در هر مورد با اعمال قدرت، دست به خلق استعاره می‌زند، سپس شخصیت‌هایی که از دل این ابهام و استعاره‌سازی پدیدار می‌شوند، خود نیز در موقعیت‌های ابهام‌آلود قرار گرفته، دست به استعاره‌سازی و خوانش و تفسیر سخنان، رفتار و دیدگاه های یکدیگر می‌زنند و سپس خواننده، در درون این استعاره‌ها و ابهامها- که خود در دل استعاره‌ها و موقعیت‌های ابهام‌آلود نویسنده قرار دارند- با ابهام روبرو می‌شود و با فراخواندن و فروهشتن، از سویی در برابر ارادهٔ شخصیت‌ها قرار می‌گیرد و از سوی دیگر ارادهٔ خود را در نبرد با ارادهٔ نویسنده می‌آزماید.

احتمال آنکه دو خوانندهٔ متفاوت، تمام این مراحل را به یک صورت پشت سر بگذارند، بسیار کم و نزدیک به صفر است و در نتیجه خوانش دو خواننده از یک متن با هم متفاوت خواهند بود. به عنوان مثال، در نمایش قویتر، استریندبرگ می‌توانست شخصیت‌های خود و تعداد آن‌ها را از میان گزینه‌های بیشماری برگزیند: افرادی در سنین مختلف، دارای شغل‌های متفاوت با مشکلات،دیدگاه وروحیات مختلف و در مکان‌ها و زمان‌های متفاوت. شمار نامحدود گزینه‌های برابر و در نتیجه عمق ابهام و میزان قدرتی را که استریندبرگ در انتخاب شخصیت‌هایش اعمال کرده، در اینجا می‌توان دید: یک زن متأهل، یک زن مجرد که هر دو بازیگر تئاتر هستند و زن دیگری که خدمتکار کافه‌ای زنانه است، در گوشه‌ای از همان کافه با رقابت زنانهٔ شدیدی که در میان دو زن اول بر سر تصاحب باب وجود دارد.

۴- نتیجه

علی رغم آنچه در نگاه اول تصور می‌شود، نمایشنامهٔ کوتاه *قوی تر* که حجم متن آن تنها چند صفحه است، بسیار پر معنا و پر مغز بوده و می‌توان راجع به جمله به جمله آن بسیار سخن گفت. از نام آن گرفته، که با هوشمندی بسیار برگزیده شده، تا محتوای مونولوگ آن، همه و همه قابل نقد و بررسی می‌باشد. گسترهٔ ابهام بسیارفراتراز مرزهای تعریفی است که امپسون ارائه کرده واستعاره نیز، عمیق‌تراز تعریف دریدایی آن است. در صورتی که ردپای این دو تا کرانه‌های آن‌ها پیگیری شود در یک نقطه به هم می‌رسند چرا که ابهام شرط وجود استعاره و استعاره پیامد ناگزیر ابهام است. ابهام بلاتکلیفی و خلأ قدرتی است که نتیجهٔ امکان برابر برای فراخواندن چندین گزینهٔ مساوی و یکسان است و استعاره فراخواندن، فروهشتن وانتسابی است که در پی چنین امکانی صورت می‌گیرد. آنچه انگیزهٔ لازم را برای فراخواندن، فروهشتن و انتساب فراهم می‌نماید و آن را به انجام می‌رساند نه منطق، نه حق، نه مشروعیت است و نه قانونی درونی یا بیرونی، بلکه ارادهٔ کوری است که مستقیماً ازغریزه‌ای فرامنطقی، فراشرعی و فراقانونی تغذیه می‌کند. هر ابهامی و هر استعاره‌ای معلول و نتیجه منافع و غرایز و لذت‌ها و اراده‌های کوری است که وجود دارند و در عین حال پشتیبان منافع و غرایز و لذت‌ها و اراده‌هایی خاص و در تضاد مستقیم با منافع و اراده‌ها و غرایزی دیگرند. تصمیم اینکه واقعا کی قوی تراست کمی دشوار بوده و بهتر است مخاطبین نمایش خود بر اساس دریافت و منطق خود آن را انتخاب کنند، چراکه هر سه شخصیت اصلی داستان، به نوعی می‌توانند قوی‌تر از دیگران باشند. متن، همچون دنیای فرامتن، عرصهٔ ابهام و استعاره سازی و در نتیجه میدان جنگ اراده‌ها، غرایز، منافع و استعاره‌های گوناگون و جنگ استعاره‌ها گاهی با روش‌های مسالمت‌آمیز به نوعی صلح یا آتش بس موقت می‌انجامند امّا در صورتی که چنین روش‌هایی به نتیجه نرسند، تنها خشونت برهنهٔ زور می‌تواند استعاره‌ای را به نفع استعاره‌ای دیگر ناحق و باطل جلوه دهد. نمایش تک‌پرده‌ای *قوی تر* اثر استریندبرگ به خوبی ابهام تودرتوی موجود در متن فرایند استعاره‌سازی و جنگ قدرت میان نویسنده و خواننده را بر سر ادعای حقیقت و فرایند «باطل‌سازی» نشان می‌دهد.

۵-منابع

استرینبرگ، آگوست، (۱۳۹۹ش). *قوی‌تر*. ترجمه مهسا گنجی، تهران، انتشارات نگار تابان.

استونز، راب، (۱۳۷۹ش). *متفکران بزرگ جامعه‌شناس*. ترجمه مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.

بشیریه، حسین، (۱۳۸۱ش). *جامعه‌شناسی سیاسی*. تهران: نشر نی.

پیشه‌ور، احمد، (۱۳۷۶ش). *جامعه‌شناسی سیاسی*. اهواز: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

ترابی مقدم، مجید وخلیفه لو، سید فرید، (۱۳۹۶). "محدودیت‌های شناختی موجود در آرایهء استعاره"، *پژوهشنامه ادب غنایی*, ۱۵(۲۹) ۳۱-۴۸. doi: 10.22111/jllr.2017.3961

جلایی‌پور، حمیدرضا و محمدی، جمال، (۱۳۹۱ش). *نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی*. تهران: نشرنی.

دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل، (۱۳۸۷ش). *میشل فوکو*، **فراساختارگرایی و هرمنوتیک**. ترجمه حسین بشیریه، تهران: نشر نی.

سیدمن، استیون، (۱۳۹۱ش). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی*. ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.

عضدانلو، حمید، (۱۳۸۴ش). *آشنایی با مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی*. تهران: نشر نی.

عیوضی، رشید، (۱۳۸۵ش). *دیوان حافظ* **(تدوین و تصحیح)**. تهران: امیرکبیر.

گولد، جولیوس و ل. کولب، ویلیام، (۱۳۷۶ش). *فرهنگ علوم اجتماعی*. ترجمه محمدجواد زاهدی مازندرانی، تهران: انتشارات مازیار.

معین، محمد، (۱۳۶۰ش). *فرهنگ فارسی* **(متوسط ـ ج۲)**. تهران: انتشارات امیرکبیر.

موسوی ثابت، فاطمه؛ خلیلی جهانتیغ، مریم و بارانی محمد..(۱۳۹۹)."استعاره شناختی عشق در"کاش حرفی بزنی" از مصطفی رحماندوست (بر اساس نظریه جورج لیکاف و مارک جانسون)".*پژوهشنامه ادب غنایی*، ۱۸(۳۴) ۲۰۳-۲۲۶. doi: 10.22111/jllr.2020.5296

۱۴. نش، کیت، (۱۳۹۱ش). *جامعه‌شناسی سیاسی معاصر*. ترجمه محمدتقی دلفروز، تهران: انتشارات کویر.

هوراکس، کریس، (۱۳۷۹ش). *فوکو*، **قدم اول**. ترجمه پیام یزدانجو، تهران: نشر و پژوهش شیرازه.

Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms. Eighth Edition. With Contributions by Geoffrey Galt Harpham. Boston*: Thomson Wadsworth.

Cook, John. (2008). *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Davidson, Donald. (1978). *What Metaphors Mean. From On Metaphor*, ed. SheldonSacks (Chicago: The University of Chicago Press.)

Derrida, Jacques. (1976**).***Of Grammatology*. Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Empson, William. (2004) [1930; 1947; 1953]. *Seven Types of Ambiguity*. London: Pimlico.

Foucault, Michel. (1978). *The History of Sexuality: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. Harmondsworth: Penguin.

Habib, M. A. R. (2008). *A History of Literary Criticism and Theory: From Plato to the Present*. Second Edition. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.,

Jacobson, Roman. (2000). "The Metaphoric and Metonymic Poles" in David Lodge (ed.) Modern Criticism and Theory, New York: Longman.

Johnson, Barbara. (2006). “A world of Difference” in Dorothy J. Hale (ed.) The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
Rabinow, Paul (ed.). (1984). *The Foucault Reader*, New York: Pantheon Books.
Richards, I.A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. Oxford University Press, London.
Stocker, Barry. (2006). *Derrida on Deconstruction*. London and New York: Rutledge Taylor & Francis Group.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The Analysis of Conceptual Blends in Forough Farrokhzad's Collection of Poems "Believe in the Beginning of the Cold Season

Sara Hosseini[1]✉ | Abbas Ali Ahangar[2]

1. (Corresponding author) PhD in Persian language and literature,Ilam university. Ilam. Iran. E-mail: sara.hosseini42@yahoo.com
2. Professor of Linguistics , English language and literature Department, University of Sistan and Baluchestan.Zahedan.Iran. E-mail: ahangar@english.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: September 12, 2022
Received in revised form: February 16, 2023
Accepted: February 16, 2023
Published online: June 21,2024.

Keywords:
Metaphor, conceptual blending, Blended space, Forough Farrokhzad

ABSTRACT

Human life is entwined with metaphors, and language reflects how we understand the world through metaphors. One of the most important and recent theories in the field of metaphor constructing is the theory of conceptual blending, presented by Fauconnier and Turner (1998, 2002) based on which the role of language in the creative construction of meaning, especially new metaphors, received special attention. In this theory, the conceptual domains of source and target of metaphor are presented in the form of mental spaces that are considered as input spaces and, in turn, are created from separate cognitive domains. Nevertheless, these spaces are interconnected through a relative agreement or mapping of similarities in the generic space, and the “blended space” results from the creative combination of the common constructions between the inputs. The aim of the present study is to analyze the metaphors of the poetry collection "Let's believe in the beginning of the cold season" by Forough Farrokhzad based on the conceptual blending theory. In fact, in this research, the authors seek to find the frequently repeated metaphors of this collection and find the semantic connection between them. In this regard, the types of metaphors in this collection have been identified, described and analyzed from this perspective based on the content analysis method. The investigation and analysis of the poems show that all the metaphors of this collection have emerged around the four conceptual domains of object, human, living things and place, and the domains of source and goal are divided into two categories: "abstract-objective" and "objective-objective" in terms of abstractness or objectivity. In fact, in this collection, Forough, with her mature language and the use of metaphors, most of which belong to the "metaphor of time", implicitly emphasizes on the confusion and destruction of contemporary man in the course of time.

Cite this article: Hosseini, Sara. Ahangar, Abbas Ali.(2024). Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).107-128.
“ The Analysis of Conceptual Blends in Forough Farrokhzad's Collection of Poems “
http//doi.org/10.22111/jllr.2023.43434.3091

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1-Introduction

Language, in fact, reflects how we perceive and experience the world through metaphor (Kraft and Cruz, 2004). From the traditional point of view, metaphor is considered as one of the literary arrays in the form of the role of creating beauty in language (Homaei, 2016). Lekoff and Johnson (1980) in the science of linguistics in the field of cognitive linguistics, by presenting the theory of conceptual metaphor, while challenging the monopoly of metaphor in its literary use, for the first time expanded the realm of the appearance and use of metaphor in everyday language.

According to this view, metaphor includes two conceptual domains of source and target, which are perceived through the mapping between these two domains. Considering the one-way, linear and static view of metaphor in this view, the theory of conceptual blending was proposed as one of the most recent theories by Fauconnier and Turner (1994).Although Fauconier and Turner included the conceptual areas of source and target in the perspective of conceptual metaphor in their theory as mental domains or spaces, they claim that these domains are not independent and as a subset of the subject, they are more widely related to how the conceptual system interacts with input fields or spaces. In other words, in the conceptual blending theory, not only the relationship between conceptual domains is addressed as input mental spaces, but how to create new and creative domains of thought and language through the mapping between them is also of particular interest. Accordingly, in the theory of conceptual blending, in addition to the two given mental spaces, two other mental spaces including a generic space and a blended space have been proposed.The generic space includes common components or structures between the mental space input 1 and the mental space input 2. The input spaces are not the source and target domains, but they also include them.

While in the blended space, an emerging, new, creative, different blend, and beyond the corresponding components or characteristics of mental input spaces, is created. In fact, it is the creative and dynamic view of metaphor that reflects the creativity of thought and language as well as human imagination. In this theory, mental spaces, in turn, are considered as small conceptual packages that are promptly formed and structured in the mind when thinking or speaking (Fauconier and Turner 1998).Forough Farrokhzad is one of the prominent figures of contemporary Persian poetry, who in five collections of poems named "Captive", "Wall", "Rebellion", "Another Birthday" and "Let's believe in the beginning of the cold season", she has brought her emotional, social and political developments to the arena of emergence through the language of poetry. The movement of Forough's poetry from the poet's personal self-concerns to the growth and evolution of her social self is one of the most important developments that draws the attention of the knowledgeable audience in the review of her poetic life. The collection of poems "Let us believe in the beginning of the cold season" is her last work that we can describe and analyze the types of metaphors used in it based on the fundamentals and theoretical concepts proposed in the theory of conceptual blending (Fauconier and Turner, 1998, 2002) as well as explain the poet's creative language in using metaphors.

In this regard, this book of poetry can be examined in terms of the frequency of conceptual blends, the most used conceptual domains and their division from the point of view of being abstract or concrete, and it can also be shown that the poet is more interested in developing which conceptual domains and mental spaces.

2- Research method

This research has been done using the descriptive-analytical method. After explaining the basics of the theory of conceptual blending, the metaphors of the poetry collection "Let's

believe in the beginning of the cold season" have been extracted, then by examining the source and target domains, attention has been paid to their results in the generic space and the blended space. After this step, a look at the general results of the blended spaces shows that Forough Farrokhzad has paid more attention to the concreteness of abstract concepts in this work, in order to bring the audience to a more concrete understanding of these concepts.

3-Discussion

Human life is entwined with metaphors, and language reflects how we perceive the world through metaphors. One of the most important and recent theories in the field of metaphor constructing is the theory of conceptual blending, presented by Fauconier and Turner (1998, 2002) in which the role of language in the creative construction of meaning, especially new metaphors, received special attention.

In this theory, the conceptual domains of source and target of metaphor are presented in the form of mental spaces which are considered as input spaces and, in turn, are created from separate cognitive domains. Nevertheless, these spaces are interconnected through a relative agreement or mapping of similarities in the generic space, and the “blended space” which results from the creative combination of the common constructions between the inputs. The aim of the present study is to analyze the metaphors of the poetry collection "Let's believe in the beginning of the cold season" by Forough Farrokhzad based on the conceptual blending theory.The aim of the present study is to analyze the metaphors of the poetry collection "Let's believe in the beginning of the cold season" by Forough Farrokhzad based on the conceptual blending theory.In this regard, the types of metaphors in this collection have been identified, described and analyzed from this perspective.

The investigation and analysis of these poems show that all the metaphors of this collection have emerged around the four conceptual domains of object, human, living things and place, and the domains of source and target are divided into two categories: "abstract-concrete" and "concrete". - concrete in terms of abstractness or concreteness. In fact, in this collection, Forough, with her mature language and by using metaphors, the most frequent of which is the "metaphor of time", implicitly emphasizes on the wandering and destruction of contemporary man in the helm of time.

4-Conclusion

Cognitive linguistics, especially the theory of conceptual blending, which is a new branch of this science, has a new look at metaphor and its role in literature as well as the daily life of contemporary man. By proposing this issue, Fauconier and Turner believe that metaphors in a four-step process can lead to new meanings that cannot be traced in the conceptual domains of the source and target of that metaphor. Forough Farrokhzad in her collection of poems "Let us believe in the beginning of the cold season" has used many metaphorical combinations to induce the concepts she is considering, the most frequent of which is dedicated to the metaphor of time, that she has often used to make it concrete and tangible, and has placed the concept of "place or "object" on the other side of the metaphor. It seems that Forough's excessive emphasis on the metaphor of time is a general view of the dominant thought in her works; the thought and view that consider contemporary man to be wandering, futile and decaying; a thing that will seem more vivid and believable to the audience with the image of a person wandering in the wheel of time. In these metaphors, from the connection of the first and second input spaces, a generic space is also obtained, which, when combined, leads to the

emergence of a blended space, in this blended space, the end of the metaphor and the soul of the word are poured. In fact, the blended space is the final destination where the metaphor reaches in passing the first and second inputs and then creating the generic space. The metaphors of the poetry collection "Let's believe in the beginning of the cold season" are, in general, trying to objectify abstract concepts and also depict the poet's sense of sadness, loneliness and fear of decline and annihilation and wandering between amazement and regret.

5-Referenses

Ahangar, A.A. Mashhadhi, M. A. Dahmardeh Behrouz, S. (2019). **"**Analyzing Bostan Saadi's metaphors based on the theory of conceptual blending", *Language Science*, No. 12, pp. 105-153.

Arab Yusefabadi, F. Pourqarib, B. (2016). "A comparative study of the poem "Let us believe in the beginning of the cold season" by Forough Farrokhzad with the poem "Sarzmin Harz" by T. S. Eliot", *Persian Language and Literature Quarterly*, Azad University, Sanandaj Branch, 9th year, 32nd issue, pp. 1-24.

Ardabili, L. Barkat, B. Roshan, B. Mohammad Ebrahimi, Z. (2014). "Semantic continuity of the text from the perspective of conceptual blending", *bimonthly journal of language essays*, fifth issue, pp. 27-47.

Asgharanjad Farid, M. Faqih Malek Marzban, N. (2016). "The conceptual mixture of war, hunting and love in Saadi's sonnets based on the theory of Fauconier and Turner", *Persian Language and Literature Research*, No. 42, pp. 31-59.

Athari Nikazm, M. Ahmadi, S. (2017). "The visual dimension of rebellion and liberation of language with an emphasis on the poem "Let us believe in the beginning of the cold season" by Forough Farrokhzad", *Bimonthly Journal of Linguistics*, No. 6, pp. 297-316.

Babachahi, A. (1998). *Individual propositions "Critical examination of contemporary Iranian poetry"*, Tehran: Narenj.

Baraheni, R. (1965), *Tala dar mes* , Tehran: Chehar printing house.

Barekat, B. Roshan, B. Mohammad Ebrahimi, Z. Ardabili, L. (2011), "Cognitive narratology (applying the theory of conceptual blending to Iranian folk tales)", *literature studies*, issue 21, pp. 9-32.

Coulson, S. (2006). *Conceptual blending in thought, rhetoric and ideology*. In Gitte Kristiansen, Michel Achard, Rene Dirven, & Francisco J. Ruiz de Mendoza Ibanez, Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives, (187-210). New York: Mouton de Gruyter.

Coulson,S. Oakley, T. (2000). "Blending basics". Cognitive Linguistics, 11)3(, 175-196

Coulson, S. Oakley, T. (2006). "Purple persuasion: Conceptual blending and deliberative rhetoric". In Cognitive Linguistics: Investigations across Languages, Fields, and Philosophical Boundaries, June Luchjenbroers (ed.), 47–65. Amsterdam: Benjamins.

Croft, W. Cruse, D. A. (2004). *Cognitive linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Descamp, M. T. (2007). *Metaphor and ideology*. Netherland: Brill.

Fauconnier, G. Turner, M. (1994). *Conceptual projection and middle spaces*. UCSD Department of Cognitive Science Technical Report 9401.

Fauconnier, G. Turner, M. (1996). *Blending as a central process of grammar*. In Adele Goldberg (ed.), Conceptual structure, discourse and language, (1-22). Cambridge: Cambridge University Process.
Fauconnier, G., & Turner, M. (1998). "Conceptual integration networks". Cognitive Science, 22(2), 133-187.
Fauconnier, G. Turner, M. (1999). "Metonymy and conceptual integration". In Panther, K-U. & G. Radden (eds), 77-90.
Fauconnier, G. Turner, M. (2002). *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
Faramarz Qaramelki, A. Bagheri, M. (2016). "The critical application of the theory of conceptual blending in the reading of "Kkazaene elahi" in Al-Mizan", Qur'an and Islamic Culture Studies, No. 4, pp. 123-144.
Farrokhzad, F. (2003). *Forough Farrokhzad's collection of poems*, Tehran: Negah.
Fauconnier, G. Turner, M. (2003). *Polysemy and conceptual blending*. In Nerlich et al. (eds.), 79-94.
Fotuhi, M. (2006). *The Rhetoric of Image*, Tehran: Sokhan.
Grady, J. Oakly, T. Coulson, S. (1999). *Blending and metaphor*. In G.Steen
Gulfam, A. Kurd Zaaferanlo cambozia,A. Hasan Dokht Firouz, S. (1388). "Metaphor of Time in Forough Farrokhzad's Poetry", Literary Review, No. 7, pp. 121-136.
Haqdar, A. A. (2016).*Forough Farrokhzad and the in-depth analysis of female identity in Persian poetry*, Bija: Literature Club.
Hesampour, S. Nabavi, S. Hosseini, A. (2014). "Death and death thoughts in the poems of Akhwan Thalath, Shamlou and Forough Farrokhzad", Sistan and Baluchistan University *Journal of Lyrical Literature Researches*, No. 24,pp. 77-96.
Joy, A. Sherry, J. Deschenes, J. (2009). "Conceptual blending in advertising". *Journal of business research*, 62, 39-49.
Khaghani-Esfahani, M. Qurbankhani, M. (2014). "Metaphor from the perspective of Arabic rhetoric and cognitive linguistics", *Iranian Association of Arabic Language and Literature, issue* 35, pp. 101-122.
Labesh, A.A. Najafian, A. Roshan, B. Soltani, S.A.A. (2017). "The stages of meaning construction in the 87th sermon of Nahj al-Balagha from the perspective of conceptual blending theory", Linguistic Essays, No. 48, pp. 1-23.
Lakoff, G. Johnson, M. (1980).*Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
Nazok kar, Z. (2010). *Forough, the intersection of poetry and cinema*, Tehran: Qatreh
Purdel, M. Rezaei, H. Rafiei, A.(2017). "Creation of emergent meanings in white poetry based on conceptual combination theory", *Bimonthly Journal of Linguistic Essays*, Number 3, pp. 43-66.
Purebrahim, S. (2017). "The application of the theory of conceptual blending in the conceptualization of testimony in the poetry of stability", *publication of stability literature*, 17th issue, pp. 65-85.
Rahimi, S. (2018). "Analysis of allegory in the Masnavi based on Mark Turner's theory of conceptual blending, relying on the allegory of "the people blaming the man who killed his

mother with slander" from the second book of the Masnavi, literary criticism and theory", fourth year, first period, pp. 70 -47.

Rastgou, C. Salimi, S. F. (2018). "Intellectual permission; Permission or truth with the approach of conceptual blending in Quranic discourse", Arabic language and literature, issue 20, pp. 25-55.

Zanjanbar, A. H. Karimidostan, Gh.H. (2019). "Classification of cognitive signs of "imaginary subjects" in children's stories: from the perspective of conceptual blending theory", *Linguistics*, 37th issue, pp. 177-195.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل آمیختگی‌های مفهومی در مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سردِ» فروغ فرخزاد

سارا حسینی[۱] ✉| عباسعلی آهنگر[۲]

۱. نویسنده مسئول، دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام. ایلام. ایران. رایانامه: sara.hosseini42@yahoo.com

۲. استاد رشتهٔ زبانشناسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، رایانامه: ahangar@english.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۱

تاریخ بازنگری:۱۴۰۱/۱۱/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۱

تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:

استعاره،آمیختگی مفهومی، فضای آمیخته، فروغ فرخزاد.

چکیده

زندگی انسان با استعاره‌ها در هم تنیده شده است و زبان نحوهٔ فهم ما از جهان به واسطهٔ استعاره‌ها را انعکاس می‌دهد. یکی از مهم‌ترین و تازه‌ترین نظریه‌ها در حوزهٔ استعاره‌پردازی، نظریهٔ آمیختگی مفهومی است که توسط فوکونیه و ترنر(۱۹۹۸، ۲۰۰۲) ارائه گردید و بر اساس آن، نقش زبان در ساخت خلاقانهٔ معنا به ویژه استعاره های جدید مورد توجه خاص قرار گرفت. در این نظریه، حوزه‌های مفهومی مبدأ و مقصد استعاره در قالب فضاهای ذهنی مطرح شده اند که به صورت فضاهای درون دادی قلمداد می شوند و به نوبه خود، از حوزه‌های شناختی جداگانه ای بوجودآمده اند. هدف پژوهش حاضر تحلیل استعاره‌های مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» اثر فروغ فرخزاد بر اساس نظریهٔ آمیختگی مفهومی است. در حقیقت، در این پژوهش، نگارندگان به دنبال یافتن استعاره‌های پر تکرار این مجموعه و یافتن پیوند معنایی میان آن‌ها هستند. در این راستا، انواع استعاره های موجود در این مجموعه، شناسایی و بر اساس روش تحلیل محتوا، از این منظر، توصیف و تحلیل شده اند. بررسی و تحلیل این اشعار نشان می‌دهد که تمام استعاره‌های این مجموعه، حول چهار حوزهٔ مفهومیِ شیء، انسان، موجودات زنده و مکان پدید آمده‌اند و از نظر انتزاعی یا عینی بودن حوزه‌های مبدأ و مقصد نیز به دو دسته‌ی «انتزاعی- عینی» و «عینی- عینی» تقسیم می‌شوند. فروغ در این مجموعه، با زبانی پخته، و با بهره‌گیری از استعاره‌ها که بیشترین تکرار آن متعلق به «استعارهٔ زمان» است، به شکلی ضمنی بر سرگردانی و تباهی انسان معاصر در گردونهٔ زمان تأکید می‌ورزد.

حسینی، سارا. آهنگر، عباسعلی. " تحلیل آمیختگی‌های مفهومی در مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سردِ» فروغ فرخزاد ". پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۱۰۷-۱۲۸.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.43434.3091

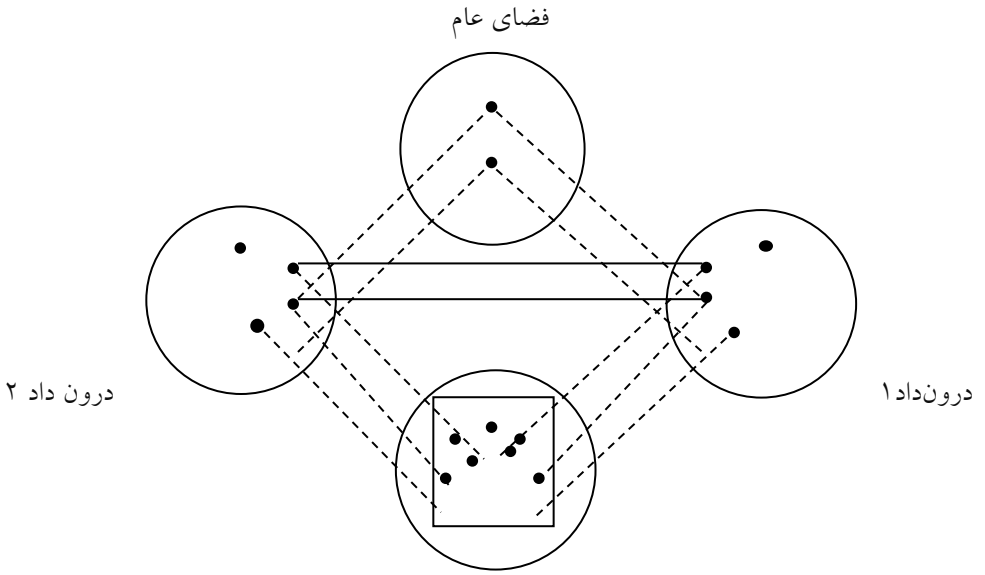
ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

CC BY NC

۱. مقدمه

یکی از نظریه‌های مطرح در زبان‌شناسی شناختی، نظریه‌ای است که با نام‌هایی چون؛ «هم‌آمیزی مفهومی»، «ادغام مفهومی»، «شبکهٔ ادغامی»، «آمیختگی مفهومی» و «آمیزهٔ مفهومی» از آن یاد می‌کنند. در این پژوهش برای یکدست شدن مطالب، تنها از اصطلاح «آمیختگی مفهومی» استفاده شده‌است. زبان، در واقع، بازتاب‌دهندهٔ چگونگی درک و تجربهٔ ما از جهان از طریق استعاره است(کرافت و کروز، ۲۰۰۴). استعاره از دیدگاه سنتی در قالب نقش زیبایی‌آفرینی زبان مطرح و به عنوان یکی از آرایه‌های ادبی قلمداد می‌شود(همایی،۱۳۸۵). لیکاف و جانسون(۱۹۸۰) در علم زبان‌شناسی در نحلهٔ زبان‌شناسی‌شناختی، با ارائهٔ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، ضمن به چالش کشیدن انحصار استعاره در کاربرد ادبی آن، برای نخستین بار، قلمرو ظهور و کاربرد استعاره را به زبان روزمره نیز گسترش دادند. بر اساس این دیدگاه، استعاره شامل دو حوزهٔ مفهومی مبدأ و مقصد است که از طریق نگاشت بین این دو حوزه درک می‌شود. نظر به نگاه تک سویه، خطی و ایستا به استعاره در این دیدگاه، نظریه‌ی آمیختگی مفهومی به عنوان یکی از جدیدترین نظریه‌ها توسط فوکونیه و ترنر (۱۹۹۴) مطرح شد. این نظریه در گذر زمان در آثار متنوعی همچون فوکونیه و ترنر(۱۹۹۶، ۱۹۹۸، ۱۹۹۹، ۲۰۰۲ و ۲۰۰۳)، گریدی، اُکلی و کولسُن (۱۹۹۹)، کولسُن و اُکلی(۲۰۰۰ و ۲۰۰۶)، کولسُن (۲۰۰۶)، دسکامپ (۲۰۰۷) و جوی، شری و دسچنز (۲۰۰۹) مطرح و بازبینی شده‌است. فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸، ۲۰۰۲) از جمله آثاری است که در آن ساختار چند حوزه‌ای و چند شبکه‌ای نظریهٔ آمیختگی مفهومی به خوبی تبیین شده است. در این راستا، فوکونیه و ترنر(همان)، به منظور تبیین بنیادهای نظری این دیدگاه، مفاهیمی را شامل فضای مفهومی، فضای ذهنی و شبکهٔ تلفیق مفهومی مطرح کردند. در حقیقت، آن‌ها اگر چه حوزه‌های مفهومی مبدأ و مقصد مطرح شده در دیدگاه استعارهٔ مفهومی را در نظریهٔ خود به عنوان حوزه‌ها یا فضاهای ذهنی گنجانده‌اند، ولی ادعا می‌کنند که این حوزه‌ها مستقل نیستند و به عنوان زیرمجموعه‌ای از موضوع گسترده‌تری در ارتباط با چگونگی تعامل بین نظام مفهومی با حوزه‌ها یا فضاهای درونِدادی قراردارند. به‌بیان‌دیگر، در نظریهٔ آمیختگی مفهومی نه تنها به ارتباط بین حوزه‌های مفهومی به عنوان فضاهای ذهنی درونِدادی پرداخته می‌شود، بلکه چگونگی ایجاد حوزه‌های جدید و خلاقانهٔ اندیشه و زبان از طریق نگاشت بین آن‌ها نیز مورد توجه خاص قرارمی‌گیرد. بر این اساس، در نظریهٔ آمیختگی مفهومی، علاوه‌بر دو فضای ذهنی درونِدادی مذکور، دو فضای ذهنی دیگر شامل فضای عام و فضای آمیخته نیز مطرح شده‌اند. فضای عام، مؤلفه‌ها یا ساختارهای مشترک بین فضای ذهنی درونِدادی ۱ و فضای ذهنی درونِدادی ۲ را شامل می‌شود. فضاهای درونِدادی، حوزه-های مبدأ و مقصد نیستند، اما آنها را نیز شامل می‌شوند. درحالی‌که در فضای آمیخته، ترکیب یا آمیزه‌ای نوظهور، جدید، خلاقانه، متفاوت و فراتر از مؤلفه‌ها یا ویژگی‌های متناظر فضاهای ذهنی درونِدادی خلق می‌شود. در واقع، این نگاه خلاقانه و پویا به استعاره است که خلاقیت‌های اندیشه و زبان و همچنین تخیلات انسانی را منعکس می‌کند. در این نظریه، فضاهای ذهنی به نوبهٔ خود به‌مثابهٔ بسته‌های کوچک مفهومی درنظر گرفته می‌شوند که به صورت آنی به هنگام اندیشیدن یا صحبت کردن در ذهن شکل می‌گیرند و ساختاربندی می‌شوند(فوکونیه و ترنر ۱۹۹۸). به طور خلاصه، فضاهای ذهنی درونِدادی متشکل از اطلاعاتی از حوزه‌های شناختی مجزایی مبتنی بر دانش دایره‌المعارفی و جسمی شده یا تجربه شده توسط سخنگویان زبان از پدیده‌های جهان خارج است که در ذهن متبادر می‌شود و نگاشتی نسبی بین آن‌ها برقرار می‌گردد(فوکونیه و ترنر۱۹۹۸، ۲۰۰۲؛ دسکامپ،۲۰۰۷). همچنین، شبکهٔ تلفیق مفهومی از مفاهیم بنیادی دیگری است که در نظریهٔ آمیختگی مفهومی مطرح گردیده است. در این ارتباط، با توجه به نوع فضاهای ذهنی، روابط میان این فضاها و نیز برآیند آمیختگی آن‌ها، به انواع مختلفی چون: ۱) شبکهٔ ساده، ۲) شبکهٔ آینه‌ای، ۳) شبکهٔ تک‌گستره و ۴) شبکهٔ دوگستره تقسیم‌بندی شده-است(فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲؛ دسکامپ، ۲۰۰۷). فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) تصویر کلی آمیختگی مفهومی را به صورت شکل (۱) ارائه داده‌اند و دربارهٔ خطوط و روابط بین فضاهای ذهنی توضیح می‌دهند:



(۱) آمیزه مفهومی (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲: ۴۵)

در شکل (۱)، دایره‌ها فضاهای ذهنی، خطوط یکپارچه، نگاشت و انطباقِ بین فضایی میان دروندادها؛ خطوط منقطع ارتباط میان دروندادها و فضای عمومی یا دروندادها و فضای آمیخته؛ و مربع موجود در فضای آمیخته، ساخت نوظهور را نشان می‌دهد(همان).

فروغ فرخزاد یکی از چهره‌های شاخص شعر فارسی معاصر است که در پنج مجموعه شعر با نام‌های «اسیر»، «دیوار»، «عصیان»، «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، سیر تحولات عاطفی، اجتماعی و سیاسی خود را به زبان شعر به عرصهٔ ظهور آورده است. مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، واپسین اثر فروغ فرخزاد است که «مضمون‌های عصیان و رهایی را به صورت انتزاعی و در برخی موارد چند بُعدی به تصویر می‌کشد و به ویژه در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که عنوان مجموعه نیز هست، با روش‌های گوناگون، میل خود را به عصیان و پس از آن رهایی بیان می‌کند»(اطهاری نیک عزم و احمدی،۲۹۷:۱۳۹۶). با توجه به آنچه بیان گردید، می‌توان انواع استعاره‌های بکار رفته در مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» اثر فروغ فرخزاد(۱۳۵۲) را بر اساس مبانی و مفاهیم نظری مطرح در نظریهٔ آمیختگی مفهومی (فوکونیه و ترنر، ۱۹۹۸ و ۲۰۰۲) توصیف و تحلیل نمود و زبان خلاقانهٔ شاعر را در بکارگیری استعاره‌ها تبیین کرد. در این راستا، می‌توان این دفتر شعر را از نظر بسامد آمیختگی مفهومی، پرکاربردترین حوزه‌های مفهومی و تقسیم‌بندی آن‌ها از منظر انتزاعی یا عینی بودن مورد بررسی قرار داد و همچنین نشان داد که شاعر بیشتر برای بسط چه حوزه‌های مفهومی و چه فضاهای ذهنی از استعاره مدد جسته است.

۱-۱- بیان مساله وسوالات تحقیق

این پژوهش به بررسی آمیختگی‌های مفهومی در مجموعه شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد می‌پردازد و استعاره‌های موجود در این اثر را بر اساس حوزه‌های مبدأ و مقصد آن‌ها و همچنین فضای آمیختهٔ حاصل از آن‌ها بررسی می‌نماید تا به این

پرسش اساسی پاسخ دهد که فروغ فرخزاد در این مجموعه شعر از استعاره برای خلق چه ساحت‌های معنایی بهره برده است و این امر چه ارتباطی با جهان فکری مطرح در شعر او به صورت کلی دارد؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

شناخت استعاره‌ها و کارکرد آن‌ها در متون ادبی، راهی به سوی شناخت جهان فکری شاعر و نویسنده نیز می‌تواند باشد چرا که دغدغه‌مندی شاعر و نویسنده را برای انتخاب مفاهیم حوزهٔ مبدأ و مقصد در استعاره‌ها نشان می‌دهد. در این پژوهش نیز یک متن ادبی، برای شناخت هر چه بیشتر جهان فکری شاعر و خالق آن مورد بررسی قرار گرفته است. ضرورت پرداختن به چنین پژوهش‌هایی از آن رو است که نشان می‌دهد که شاعر/ هنرمند درگیر چه دغدغه‌ها و اندیشه‌هایی در برهه‌های زمانی خاص بوده و چگونه آن‌ها را در اثر خود نشان داده است.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. پس از توضیح و تشریح مبانی نظریهٔ آمیختگی مفهومی، استعاره‌های مجموعه شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد استخراج گردیده و با بررسی حوزه‌های مبدأ و مقصد، به نتایج حاصل از آن‌ها در فضای عام و فضای آمیزه‌ای توجه شده است. نگاهی به نتایج کلی فضاهای آمیزه‌ای نشان می‌دهد که فروغ فرخزاد در این اثر بیش از هر چیز به عینی نمودن مفاهیم انتزاعی توجه داشته است تا از این رهگذر، مخاطب را به درک ملموس‌تری از این مفاهیم برساند.

۴-۱- پیشینه تحقیق

در چند مقاله، برخی از متون ادبی بر پایهٔ نظریهٔ آمیختگی مفهومی مورد بررسی قرار گرفته‌اند که البته تعداد آن‌ها اندک است این مقالات عبارتند از: روایت‌شناسی شناختی(کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی بر داستان‌های عامیانهٔ ایرانی) از برکت و همکاران(۱۳۹۱)؛ کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی در مفهومسازی شهادت در شعر پایداری از پورابراهیم(۱۳۹۶)؛ تحلیل تمثیل در مثنوی بر اساس نظریهٔ آمیختگی مفهومی مارک ترنر با تکیه بر تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» از دفتر دوم مثنوی از رحیمی و همکاران(۱۳۹۸)؛ رده بندی نشانه‌های شناختی «سوژه‌های تخیلی» در داستان‌های کودک: از منظر نظریهٔ آمیختگی مفهومی از زنجانبر و کریمی دوستان(۱۳۹۹) و تحلیل استعاره‌های بوستان سعدی بر اساس نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی از آهنگر و همکاران(۱۳۹۹). کارکرد نظریهٔ آمیختگی مفهومی در برخی متون غیرادبی نیز مورد بحث و بررسی قرار گرفته است که از آن جمله‌اند مقالاتِ کاربست انتقادی نظریهٔ آمیختگی مفهومی در خوانش «خزائن الهی» در المیزان از فرامرز قراملکی و باقری(۱۳۹۶)؛ مراحل ساخت معنا در خطبهٔ ۸۷ نهج البلاغه از دیدگاه نظریهٔ آمیختگی مفهومی از لبش و همکاران(۱۳۹۷)؛ مجاز عقلی؛ مجاز یا حقیقت با رویکرد آمیختگی مفهومی در گفتمان قرآنی از راستگو و سلیمی(۱۳۹۸). در هیچ یک از مقالات پیش‌گفته، اثری از فروغ فرخزاد بر اساس نظریهٔ آمیختگی مفهومی مورد بحث و بررسی قرار نگرفته است؛ جامعهٔ آماری این پژوهش تمام استعاره‌های موجود در مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» است و گزینشی میان آن‌ها صورت نگرفته است. از همین رو این پژوهش می‌تواند کار نوی در این زمینه باشد.

۲-فروغ فرخزاد و آثار او

فروغ فرخزاد، در هشتم دی ماه سال ۱۳۱۳ در تهران به دنیا آمد؛ «دوره‌ای که تهران به شدت و با تمام وجود، تجربهٔ مدرنیته را می‌آزمود و فرهنگ و جامعهٔ ایرانی درصدد برآوردن بخش عمده‌ای از آرمان‌ها و مطالبات مشروطیت به سر می‌برد»(حقدار،۱۳۹۵:۱۴). زیستن در بستر اجتماعی که تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بسیاری را می‌آزماید تا سرانجام

به فرمی نهایی دست یابد، زندگی هنرمندان و شاعران آن عصر را نیز در معرض تغییر و تحول بسیار قرار خواهد داد؛ نیمایوشیج پیش از فروغ، بیش‌ترین تأثیر را از این تحولات در فکر و اندیشهٔ ادبی‌اش پذیرفت و نتیجه‌اش انقلابی ادبی در پیکرهٔ شعر فارسی بود که فروغ فرخزاد نیز یکی از پیروان و رهروان آن به شمار می‌رفت. نخستین مجموعه شعر فروغ، با نام «اسیر»، سرشار از احساسات ناب زنانه با بیانی جسارت‌آمیز است؛ «این احساسات گرچه رنگ و خصلتی کاملاً طبیعی دارند، اما هنوز تا ارتقا به دانایی مدرنیستی و فرهنگ زنورانه، سالیانی به زمان نیاز دارند»(همان:۳۸). پس از این اثر، مجموعهٔ «دیوار» در ادامهٔ اثر قبلی به طرح مضامین زنانه و خلق تصاویر رمانتیک می‌پردازد، اما در دفتر سومش با نام «عصیان»، همانطور که از نام آن پیداست علاوه بر ادامهٔ مضامین مطرح در دو دفتر قبلی، «تحت تأثیر مطالعهٔ کتب آسمانی و همچنین افکار خیامی، با نگرشی فلسفی، کلّ هستی و آفرینش را به صورتی پرابهام می‌نگرد»(نازک‌کار،۱۳۹۰:۳۲) و علیه هر چیزی که او را به بند می‌کشد، می‌شورد. چنین به نظر می‌رسد که پس از این مرحله است که شاعر از محدودهٔ خواست‌ها و رنج‌های منِ فردی خود به در آمده و با نگاهی وسیع‌تر به جامعه و کل هستی می‌نگرد. همین امر سبب گردید که در دو اثر پایانی خود، تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، بیش از هر چیز به جوهر و ذات شعر روی بیاورد و به جای پیچیدگی‌های کلامی، میل مفرطش به سادگی بیان را نشان دهد. «فروغ در اشعار این دو مجموعه به جایی می‌رسد که می‌داند برای آن که به عظمت برسد، به فلسفه‌ای انسانی نیاز دارد و [آنچنان با تجارب ملموس زندگی در می‌آمیزد] که به آرمانی کردن مفاهیم کلی پشت می‌کند و آینه‌ای را که از جنس زمان است روبروی خود قرار می‌دهد»(باباچاهی،۱۳۷۷:۱۶۱-۱۶۰)، اما آنچه که واپسین اثر فروغ را در سیر تکاملی شعر او با آثار پیشین‌اش متفاوت می‌کند، آن است که فروغ در این اثر «طیف‌های گوناگونی از گفتمان‌های اعتقادی و اجتماعی را گردآورده است که نشانگر صداهای متکثر معنایی موجود در آن و مناسبات ترامتنی این اثر است»(عرب یوسف‌آبادی و پورقریب،۱۳۹۶:۱۱). این اجماع میان صداها و اندیشه‌های متکثر و اغلب متناقض را می‌توان متأثر از گسترده شدن افق دید شاعر و گشوده شدن دنیایی عمیق‌تر و ژرف‌تر از پیش، به روی او دانست.

۳-تحلیل اشعار مجموعهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

در ذیل به بررسی آمیختگی‌های مفهومی در استعاره‌های مجموعه شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد می‌پردازیم که به تفکیک عبارتند از:

۱-۳- ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد

مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» با شعری با همین نام آغاز می‌گردد؛ «بعد از تو»، «پنجره»، «دلم برای باغچه می‌سوزد»، «کسی که مثل هیچکس نیست»، «تنها صداست که می‌ماند»، «پرنده مردنی است»، و «با کدام دست؟» دیگر شعرهای این مجموعه‌اند. خوانش شعر نخستین این مجموعه، تأکید شاعر را بر مفهوم «زمان» و درهم‌تنیدگی مفاهیم زندگی انسان با آن نشان می‌دهد. فراوانی واژگانی چون: فصل سرد، زمان، ساعت، روز، لحظه، یکروز، هزاران هزار ساله، چند ساله، شب معصوم، آنشب، لحظه‌های سعادت، تا آن زمان، بستر شب، در ساعت چهار، ته مانده‌های روز رفته و ... بر این امر صحه می‌گذارد که تلوّن مفهوم زمان تا چه اندازه به شکل‌گیری جهان‌بینی شاعر در این شعر مدد رسانده است. از آن رو که «زمان، مفهومی انتزاعی است، همواره از طریق چیزی ملموس و عینی درک می‌شود. در نظریهٔ معاصر استعاره که بنیانی شناختی دارد، به استعاره‌هایی مانند «زمان به مثابهٔ مکان یا فضایی محصور» و «زمان به مثابهٔ شیء» اشاره شده است. در این استعاره‌ها چگونگی ارتباط زمان و ناظر هم بررسی شده؛ به گونه‌ای که دو تقسیم‌بندی «زمانِ متحرک و ناظرِ ثابت» و «زمانِ ثابت و ناظرِ متحرک» مورد توجه قرار گرفته است»(گلفام و دیگران،۱۳۸۸:۱۲۱). در شعر «ایمان بیاوریم ...» مفهوم زمان به مثابهٔ انسان/

موجود زنده، شیء/ ماده، و مکان در نظر گرفته شده است که ابتدا باید حوزه‌های مفهومی دو سوی این استعاره‌ها مشخص شود، پس از آن فضاهای درونداد هر یک از آن‌ها استخراج شده، ویژگی‌های مشترکشان در فضای عام به هم برسند و در نهایت در فضایی آمیخته، معنای نهایی حاصل از آن‌ها مورد بررسی قرار بگیرد.

در میانه‌های این شعر، شاعر، زمان(شب) را به مثابهٔ ماده/ شیء در نظر می‌گیرد تا افتادن و سقوط آن را حس کنیم. او می‌گوید: «زمان گذشت/ زمان گذشت و شب، روی شاخه‌های لخت اقاقی افتاد»(همان:۳۱۸).

افتادن، قرینه‌ای است که ما را بدین امر رهنمون می‌گرداند که شاعر، شب را همچون ماده یا شیئی ترسیم کرده که در حال سقوط است؛ در این استعاره، «شیء» و «بُعد جسمی و مادی داشتن» درونداد اول و «زمان» و «شب» درونداد دوم است که «هستار»، فضای عام در این استعاره است چون وجه مشترک شب و ماده «وجود داشتن» است، اما فضای آمیخته‌ی آن، تجسم عریانی، سقوط و گذار نابهنگام زمان است؛ زمانی که می‌تواند خود را با همه چیز درآمیزد و حتی شاخه‌های لخت اقاقی را نیز در بگیرد. برای ساخت استعاره، «افتادن» و به طور ضمنی، «وزن داشتن و بُعد مادی» از درونداد اول و «شب» از درونداد دوم به فضای آمیخته فرافکنی شده‌اند و استعارهٔ «شب روی شاخه‌های لخت اقاقی افتاد» را به‌وجود آورده‌اند. در واقع، تجسم بخشیدن به آنچه که شاعر می‌خواهد در متن به تصویر بکشد، مدیون فضاسازهایی است که سرانجام در فرایندی چهار مرحله‌ای مخاطب را به استنتاجی نزدیک به آنچه که می‌خواسته و مدّ نظر داشته است، می‌رسانند. این «فضاسازها شامل تنوعی از ساخت‌های دستوری و نحوی هستند که از جملهٔ آن‌ها می‌توان به عبارات (در سال گذشته، در مغازه، از نظر من)، قیود (واقعاً، احتمالاً، به لحاظ عملی) رابط‌ها (اگر، پس، یا این ... یا آن) و یا ساخت‌های نحوی مرکب (احمد می‌داند که علی کتاب را پس نداده است) اشاره کرد. نکته‌ی مهم در مورد فضاسازها آن است که به مخاطبی نیاز دارند که صحنه‌ای ماورای اینجا و اکنون ایجاد کند. حوزهٔ این صحنه، انعکاس واقعیتی در گذشته یا حال باشد یا بازتاب واقعیتی باشد که در جایی دیگر اتفاق افتاده است و حتی نمایش یک موقعیت فرضی باشد»(اردبیلی و دیگران،۱۳۹۴:۳۶)، بنابراین، فضاسازها وظیفه دارند که در ذهن مخاطب یا فضاهای ذهنی تازه‌ای ایجاد کنند یا توجه او را به فضاهای ساخته‌شدهٔ قبلی معطوف کنند.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
زمان/ شب	شیء	هستار	زمان به مثابهٔ شیء/ قابلیت دریافت حسی

در همین شعر، شاعر بار دیگر نیز، زمان را در مقام امری انتزاعی، به مثابهٔ مکان ترسیم می‌کند؛ آن هم مکانی که با مفاهیم حول خود، چون گذشتن، عبور، مسافر، مسافرت، ایستگاه، قطار و ... مفهوم «گذرا بودن» را به ذهن متبادر می‌کند؛ «جنازه‌هایِ خوش‌برخورد/ خوش‌پوش/ خوش‌خوراک/ در ایستگاه‌های وقت‌های معین»(فرخزاد،۱۳۸۲:۳۲۱).

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
زمان	مکان	هستار	گذرا بودن/ قابلیت دریافت حسی

در جای دیگر علاوه بر آن که شب را همچون جانداری مجهول و مرموز به تصویر می‌کشد، در ادامه، روز را به مثابهٔ ماده‌ای می‌داند که شب/ جانور، ته مانده‌هایش را به درون خود می‌کشد؛

«شب پشت شیشه‌های پنجره سُر می‌خورد و با زبان سردش/ ته مانده‌های روز رفته را به درون می‌کشید»(همان:۳۱۸).

شاعر در این استعاره با بهره‌گیری از جاندارپنداری، پایان روز و آغاز شدن شب را در فضایی مجهول و در عین حال ترسناک به تصویر می‌کشد. «زمان»، «شب»، «آغاز تاریکی» از فضای درونداد اول با «جانور مجهول» و «بلعیدن ته مانده‌های روز»، فضای عامی است که نشان از جاندارپنداری شب و تجسم عینی بخشیدن به رفتارهای او دارد، اما فضای آمیخته این استعاره، بیانگر تقابل شب و روز، قدرت برتر شب، ترسناکی و هول و هراس حاصل از تصویر مجهول شب است.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
زمان/ شب	جانور	هستار و جاندارانگاری	تقابل شب و روز/ عینی کردن

در شعر فروغ، «مکان» به عنوان امری عینی و ملموس، نه تنها در سوی دیگر استعاره‌های زمان قرار می‌گیرد، در برخی تصاویر علاوه بر آن، برای ملموس کردن «صدا» و «حس‌های انتزاعی» به طور ضمنی و نه مستقیم از آن بهره برده می‌شود:

«و من چنان پُرم که روی صدایم نماز می‌خوانند»(همان:۳۲۰).

در این گزارهٔ استعاری، علاوه بر آن که انسان به ظرفی پُر مانند شده، همچنین، صدا از شدت پُر بودن، به شکل مکانی درآمده است که می‌شود روی آن ایستاد و نماز خواند؛ ارائهٔ صورتی بصری از صدا در قالب مکانی مشخص و با کارکرد خاص(مکانی برای نماز گزاردن)، بهره‌گیری از قابلیت عینی مکان برای تجسم پاکی و پُری است، چرا که پاکی در بُعد معنوی آن، مفهومی کاملاً انتزاعی است که توضیح و توصیف آن بدون ارجاع به امری عینی و ملموس، دشوار به نظر می‌رسد، بنابراین شاعر با بهره‌گیری از ساختاری استعاری و بدیع به آن ابعاد روشن‌تری داده است. در این استعاره، درونداد اول، صدا و درونداد دوم، مکان است. پُری و قابلیت نمازگزاردن در آن مکان، فضاسازهایی هستند که به درک و دریافت مفهوم استعاری کمک کرده‌اند. فضای عام این دو درونداد، «هستار» است و فضای آمیخته، ترسیم صدا به مثابهٔ مکانی پاک و مطهر است. شاعر در بخش دیگری از این شعر، باز هم در چنین ساختاری به تولید استعاره پرداخته است که در دو سوی آن، حس و مکان(با قرینهٔ پهنه) قرار دارند: «و از میان شکل‌های هندسی محدود/ به پهنه‌های حسی وسعت پناه خواهم برد»(همان:۳۲۰).

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
صدا	مکان	هستار	قابلیت دریافت حسی

۲-۳- بعد از تو

دومین شعر دفتر «ایمان بیاوریم ...» با عنوان «بعد از تو»، حسرتی است نوستالژیک بر روزهای رفتهٔ کودکی. شاعر، همهٔ سال‌های پس از هفت سالگی را در هاله‌ای از جنون و جهالت می‌بیند و بر این باور است که دریچه‌های روشن زندگی پس از آن به روی او بسته شده است:

«بعد از تو آن عروسک خاکی/ که هیچ چیز نمی‌گفت، هیچ چیز به جز آب، آب، آب/ در آب غرق شد/ بعد از تو ما صدای زنجره‌ها را کشتیم/ و به صدای زنگ که از روی حروف الفبا بر می‌خاست/ و به صدای کارخانه‌های اسلحه‌سازی دل بستیم»(همان:۳۲۴)

در این گزاره‌ها استعاره‌ای شکل گرفته است که مبتنی بر اصل «صدا به مثابهٔ امر جاندار» است و راوی اندوه شاعر بر از دست رفتن معصومیتی است که جنگ و جنون و جهالت جای آن را گرفته است. حقیقت امر دربارهٔ شعرهای اصیل معاصر از جمله اشعار فروغ آن است که پیوندی ارگانیک میان تمام عناصر شعر از جمله، وزن، موسیقی، تصاویر و دایرهٔ واژگان آن وجود دارد. «در خصوص شعر فروغ نیز می‌توان گفت که متن شعر او رشته‌ای از کلمات نیست که مفهوم زبانی واحد- پیام- را برساند، بلکه فضایی چند بُعدی است که در آن مجموعه‌ای از نوشتارها که هیچ کدام [به تنهایی] اصل نیستند با یکدیگر آمیخته‌اند و برخورد کرده‌اند»(باباچاهی،۱۶۵:۱۳۷۷).

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
صدا	جاندار	هستار	صدا به مثابهٔ امر جاندار/ قابلیت دریافت حسی

در این شعر نیز، استعاره‌ها و آمیختگی‌های مفهومی حاصل از آن‌ها حول چهار مفهوم اصلی دور می‌زنند: ۱) زمان به مثابهٔ مکان ۲) مرگ به مثابهٔ موجود زنده/ پرنده ۳) عشق به مثابهٔ شیء ۴) صدا به مثابهٔ موجود زنده، که در همهٔ آن‌ها مفاهیمی انتزاعی به شکل و شمایلی مادی و عینی درآمده‌اند. لیکاف و جانسون از جمله زبان‌شناسانی هستند که پیش از همه در معرفی استعاره‌های «زمان به مثابهٔ مکان» پیشقدم بوده‌اند. آن‌ها بر این باورند که «مقولهٔ زمان به عنوان امری انتزاعی غالباً در چهارچوب مقولهٔ مکان که نسبت به آن عینی‌تر است مفهوم‌پردازی و سازماندهی می‌شود»(خاقانی اصفهانی و قربان‌خانی،۱۰۷:۱۳۹۴). در اینجا نیز شاعر، زمان را دارای جهات مکانی می‌داند و با قیود «این سو» و «آن سو» آن را تصویر می‌کند:

«که زنده‌های این سوی آغاز/ به شاخه‌های ملولش دخیل می‌بستند/ و مرده‌های آن سوی پایان/ به ریشه‌های فسفری‌اش چنگ می‌زدند»(فرخزاد،۳۲۵:۱۳۸۲).

در سطرهای پیشین، دو استعارهٔ زمان به مثابهٔ مکان وجود دارد، که در هر دو استعاره، «هستار» به عنوان فضای عام نمود یافته است.؛ نخست، این سوی آغاز است که درونداد اول آن: زمانِ آغاز، انسان زنده و در عین حال گرفتاری در نوعی انفعال و دخیل بستن بر چیزی است که بارِ مسئولیت را از دوش زنده‌ها بردارد، همچنین بر نزدیکی زمانی دلالت دارد(این سو)، اما در درونداد دوم: مکانی نزدیک، در دسترس و در عین حال منفعل، مهم‌ترین نگاشت‌هایی هستند که از میان آن‌ها زمان آغاز و مکان نزدیک، به بیرون (به فضای آمیخته) فرافکنی شده و استعارهٔ «زنده‌های این سوی آغاز» یا «زمان به مثابهٔ مکان» را ساخته‌اند. در استعارهٔ دوم (آن سویِ پایان) نیز در درونداد نخست: زمانِ پایان، چنگ در زدن به چیزی غیر از خود و درونداد دوم شامل: دوری از نظر مکانی(آن سو) و انفعال است که از میان آن‌ها زمان و مکان به بیرون (به فضای آمیخته) فرافکنی شده و استعارهٔ «مرده‌های آن سوی پایان» را ساخته‌اند. در هر دو این استعاره‌ها، دروندادها و فضای عام و آمیخته به شرح ذیل است:

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
زمان	مکان	هستار	زمان به مثابهٔ مکان/ قابلیت دریافت حسی

از سوی دیگر، سه امر انتزاعی دیگر، «مرگ» و «عشق» و «صدا» نیز به مثابه‌ی اموری عینی و ملموس درآمده‌اند؛ «بعد از تو ما به قبرستان‌ها رو آوردیم/ و مرگ زیر چادر مادربزرگ نفس می‌کشید»(همان:۳۲۵)

مرگ در هیأت جانداری درآمده است که چهره و ماهیتش مجهول است، اما در پناه چادر مادربزرگ نفس می‌کشد. این تصویر نه تنها، درهم‌تنیدگی زندگی انسان را با مرگ به تصویر می‌کشد، بلکه ناپیدایی و گنگی چهرهٔ آن را نیز به درستی به مخاطب القا کرده است. در این شعر «آنچه را که فروغ، مرگ نامیده، همان زندگی است. چون مضمون این شعر، حسرت بر پایان یافتن دوران کودکی است. در واقع او زندگی دور از صداقت و پاکی کودکانه را مرگ می‌داند»(حسام‌پور و همکاران،۱۳۹۴:۸۸).

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
مرگ	جاندار	هستار	مرگ به مثابهٔ امر جاندار/ درهم تنیدگی مرگ و زندگی

در جای دیگر نیز می‌گوید: «و مرگ روی آن ضریح مقدس نشسته بود/ که در چهار زاویه‌اش، ناگهان چهار لاله‌ی آبی/ روشن شدند»(فرخزاد،۱۳۸۲:۳۲۵). این تصویر استعاری، به صورت ضمنی مرگ را به مثابهٔ پرنده‌ای به ما نشان داده است که روی ضریح مقدس نشسته است؛ همان قدر ملموس و همان قدر نزدیک. در این تصویر، فضای درونداد نخست(حول مفهوم مرگ) با ریزداده‌هایی(حوزه‌های مفهومی) چون: تمام شدن، بالا رفتن و عروج، فرسایش مادی، گور، گورستان، اندوه و ... در پیوند است و فضای درونداد دوم (حول موجودی مادی چون پرنده) با ریزداده‌هایی چون پریدن، بالارفتن، پرواز. بنابر این فضای عام نمایانگر «هستار» است. فضای آمیختهٔ حاصل از این فضاهای درونداد، در عین حال که از ریزداده‌های هر دو تصویر بهره برده است، در پی ایجاد حسی ورای این دو است؛ این تصویر تازه، مرگ را بسیار نزدیک به ما و در حوالی ما نشان داده که با پر زدنی آنی و بی‌مقدمه و پیش از آن که ما بخواهیم، بر ما فرود آید.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
مرگ	جاندار	هستار	مرگ به مثابهٔ پرنده/ قابلیت دریافت حسی

«عشق»، امر انتزاعی دیگری است که شاعر آن را همچون شیء و ماده‌ای تقسیم‌شدنی نشان داده است. از این جهت، فضای عام در قالب «هستار» به‌کار رفته است. آمیختهٔ مفهومی حاصل از این استعاره، علاوه بر آن که می‌خواهد عشق را از شکل امری مقدس خارج کند، به مخاطب یادآور می‌شود که در دنیای آدم بزرگ‌ها و در جهانی که معصومیت کودکی از کف رفته است، عشق همچون کالایی است که ما نگران گرفتن سهم‌مان از آن هستیم:

«بعد از تو ما که قاتل یکدیگر بودیم/ برای عشق قضاوت کردیم/ و همچنان که قلب‌هامان، در جیب‌هایمان نگران بودند/ برای سهم عشق قضاوت کردیم»(همان:۳۲۵) در این استعاره، درونداد اول؛ عشق و بهره‌مندی از عشق است و درونداد دوم اموال و سهمیه‌بندی‌کردن که فضای عام آن‌ها، «هستار» است. استعارهٔ «برای سهم عشق قضاوت کردیم»، فضای آمیخته‌ای پدید آورده که القاگر حذف تقدس از عشق است.

دروندادِ نخست	دروندادِ دوم	فضای عام	فضای آمیخته
عشق	شیء	هستار	خارج شدن عشق از شکل امری انتزاعی و مقدس

۳-۳- پنجره

این شعر، دریچه‌ای است به سوی دیدن و شنیدن و مهربانی مکرر و عطر ستاره‌های کریم برای شاعر. گویی رگه‌هایی از نور و روشنی در این شعر دویده است که پس از عبور از فصل‌های خشک تجربه‌های عقیم دوستی و عشق و از پشت میزهای مدرسهٔ مسلول و از میان ریشه‌های گیاهان گوشتخوار حاصل شده است؛ فروغ در این شعر به این باور مؤمن گردیده است که برای درک معنای زندگی باید، باید، باید، دیوانه‌وار دوست بدارد. فروغ در تمام شعرهای این مجموعه، در تمامی تصاویر، به دنبال نوآوری و ارضای میل مخاطب شعر مدرن به شنیدن و درک تصاویر شاعرانه‌ای است که در عین حال که از آبشخور معرفتی مدرن و حسی ناب و شاعرانه سیراب می‌گردند، «کمترین تصنعی را به بهانهٔ نوآوری نمی‌پذیرند. [در این تصاویر]، طنین حس به جای طنین کلمه می‌نشیند و حظ بصری نیز جای خود را به تأثیری زیبایی‌شناختی می‌دهد بی‌آنکه حس شدید شعر فروغ، رمانتیک و غیرمعاصر جلوه کند»(باباچاهی،۱۳۷۷:۱۳۶). فروغ در این شعر، اعتماد را که امری انتزاعیست به مثابهٔ انسان/ جانداری در نظر می‌گیرد که از ریسمان سست عدالتی که باید باشد و نیست، آویخته شده است(جاندارپنداری). آمیختگی مفهومی حاصل از این گزاره، دو تصویر ارائه می‌دهد؛ یکی فروپاشی اعتماد و باور شاعر است و دیگری نابودی عدالت در جامعه‌ای که او در آن می‌زید؛ برای ساخت این آمیختگی مفهومی، نخست، شاعر عدالت را به رسیمانی سست تشبیه کرده است و پس از آن در ساختی استعاری، دو فضای دروندادِ پیدا می‌کند تا فضای آمیخته را خلق کند. در اینجا، فضای دروندادِ نخست، اعتماد و دروندادِ دوم، انسان/ جاندار یا حتی شیئی است که از آن ریسمان سست آویخته شده است. فضای عام این دو دروندادِ، «هستار» است. «آویزان شدن اعتماد از ریسمان» فضای آمیخته است که بر پایهٔ نوعی جاندارپنداری پدید آمده‌است .

«وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود/ و در تمام شهر/ قلب چراغ‌های مرا تکه تکه می‌کردند ...»(فرخزاد،۱۳۸۲:۳۲۸).

دروندادِ نخست	دروندادِ دوم	فضای عام	فضای آمیخته
اعتماد	انسان/جاندار/ شیء	هستار	فروپاشی و نابودی اعتماد

مفهوم انتزاعی دیگری که در این شعر به مثابهٔ انسان به تصویر درآمده، مفهوم «خواب» است؛

«همیشه خواب‌ها/ از ارتفاع ساده‌لوحی خود پرت می‌شوند و می‌میرند»(همان:۳۳۰)(جاندارپنداری)

آمیختگی مفهومی حاصل از این تصویر، ساقط ماندن رؤیاهای شاعر است که همواره محکوم به فنا هستند و از ارتفاع ساده‌لوحی خود پرت می‌شوند و می‌میرند. دروندادِ نخست، خواب‌ها، دروندادِ دوم، انسان (با ارجاع به صفتِ «ساده لوحی و فعلِ «می میرند») است و فضای عام این استعاره« هستار» می‌باشد. این استعاره از نوع جاندارپنداری است و فضای آمیختهٔ آن نیز «پرت شدن خواب‌ها از ارتفاع و مردن آن‌ها» است. فروغ در این استعاره، همچون استعارهٔ پیشین که اعتماد انسان عصر خود را در مرز فروپاشی به تصویر می‌کشد، خواب‌ها/ رؤیای خود و مردم روزگارش را در حال نابودی می‌بیند؛ جهانی

نامعتمد و مفاهیم انسانی در حال زوالش، چیزی است که شاعر در اغلب استعاره‌های این مجموعه شعر، تلاش نموده است که آن‌ها را به تصویر بکشد.

دروندادِ نخست	دروندادِ دوم	فضای عام	فضای آمیخته
خواب‌ها	انسان	هستار	ساقط شدن و نابودی رؤیاها

۴-۳-دلم برای باغچه می‌سوزد

از مجموعهٔ اسیر تا واپسین اثر فروغ، گرایش و میل او را در به کارگیری زبانی هر چه ساده‌تر و حرکت به سمت نثرگونگی به راحتی می‌توان دید. این امر نشان از آن دارد که او به شکلی آگاهانه از پیچیدگی استعاره‌ها می‌کاهد تا بر مفهومی‌شدگی شعر خود بیفزاید. «بدین معنا که هر چقدر از سطح استعاره برای تجسم‌نمایی کمتر استفاده می‌شود، به همان نسبت، زبان ساده می‌شود و به صورت مستقیم در خدمت بیان مفهوم درمی‌آید»(اطهاری نیک عزم و احمدی،۱۳۹۶:۳۱۳).

در این شعر، «وحشت از دوزخ» که امریست حسی و انتزاعی، همچون مکانی به تصویر کشیده شده است که مادرِ راوی/ شاعر با سجادهٔ گسترده‌اش همیشه بر آستان آن نشسته است؛ این تصویر نه تنها سعی در عینی نمودن امری انتزاعی دارد، بلکه فراگیر بودن این وحشت و نزدیکی آن را به شاعر و زندگی او نشان می‌دهد:

«مادر تمام زندگیش/ سجاده‌ایست گسترده/ در آستان وحشت دوزخ»(فرخزاد،۱۳۸۲:۳۳۴).

دروندادِ نخست	دروندادِ دوم	فضای عام	فضای آمیخته
وحشت از دوزخ	مکان	هستار	وحشت به مثابهٔ مکان/ قابلیت دریافت حسی

همچنین در تصاویر بعدی، معصیت و گیاه را با استعانت از جاندارپنداری، در شکل و شمایلی انسانی به تصویر می‌کشد که بتواند رفتار آن دو را معطوف به اراده‌ای انسانی بداند؛ اراده در انتخاب معصیت و کفر؛

«مادر همیشه در ته هر چیزی/ دنبال جای پای معصیتی می‌گردد/ و فکر می‌کند که باغچه را کفر یک گیاه آلوده کرده است»(همان:۳۳۴) شاعر، معصیت را انسانی می‌داند که جای پا دارد و منظور او اثر گناه است(جاندارپنداری) و نیز، گیاه را انسانی می‌داند که می‌تواند کافر باشد(جاندارپنداری). در گزاره‌های پایانی این بند، که شاعر می‌گوید: «...که باغچه را کفر یک گیاه آلوده کرده است» دو استعاره نهفته است: (۱) گیاه به مثابهٔ انسانی کافر، (۲) کفر به مثابهٔ ماده‌ای آلوده‌کننده.

دروندادِ نخست	دروندادِ دوم	فضای عام	فضای آمیخته
گیاه	انسان	هستار	کفرورزی و ارتکاب گناه
کفر	ماده	هستار	تکثیر کفر/ تجسم عینی یافتن

حوزهٔ مفهومی کفر، حوزه‌ای انتزاعی است که در پیوند با حوزهٔ مفهومی مادهٔ نجس قرار گرفته است و فضای آمیختهٔ حاصل از آن بیانگر این مفهوم است که کفر، امری سرایت‌کننده است که می‌تواند تکثیر شود. همین تصویر در جای دیگری از شعر

دربارهٔ مفهوم انتزاعی فقر، تکرار شده است آنجا که راوی دربارهٔ خواهرش می‌گوید: «او/ هر وقت به دیدن ما می‌آید/ و گوشه‌های دامنش از فقر باغچه آلوده می‌شود/ حمام ادکلن می‌گیرد»(همان:۳۳۶).

برادر راوی هم «به باغچه می‌گوید قبرستان»(همان:۳۳۴)؛ در این استعاره، درونداد اول باغچه است که فضای درونداد آن، سرسبزی، درخت، میوه، گل، شادابی، خشکی و علف هرز است و درونداد دوم نیز، قبرستان است که فضای درونداد آن شامل اطلاعات و نشانه‌هایی چون: قبر، نیستی، مرگ، غم و اندوه است. فضای عام آن‌ها می‌تواند «مکان» باشد، زیرا هر دو مکان‌اند؛ اما مکان‌هایی از دو جنس متناقض که یکی حاوی مفاهیمی در باب رویش و زندگی، و آن دیگری حامل مفاهیمی چون مرگ و نیستی است. فضای آمیختهٔ این استعاره، ترسیم یک مکان به مثابهٔ مکانی دیگر است که در ذات و کارکرد با یکدیگر متفاوت‌اند؛ این امر به طور ضمنی بیانگر آن است که همه چیز در پیرامون شاعر رو به نیستی و تباهی دارد، حتی باغچه که می‌تواند جایگاه رویش و سرسبزی و تداوم باشد. این تصاویر و به طور کلی این شعر را می‌توان تأیید مکرر نگرش مسلط بر شعر فروغ دانست که حول مفاهیمِ «بی‌معنایی جهان و سرگردانی و تشویش انسان » می‌گردد(فتوحی،۱۳۸۵:۱۴۲).

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
باغچه	قبرستان	مکان	یک مکان به مثابهٔ مکانی دیگر/ بی‌معنایی جهان

۳-۵- کسی که مثل هیچ‌کس نیست

راوی این شعر، کودکی است که نگران عدالت از منظری کودکانه است، او به شکل معصومانه‌ای منتظر آمدن کسی است که همهٔ چیزهای خوب را قسمت می‌کند. زبان فروغ در این شعر آنچنان طبیعی جلوه می‌کند که مخاطب به شدت با راوی همذات‌پنداری می‌کند و در جلد او فرو می‌رود. در این شعر نیز همچون دیگر اشعار این مجموعه و به طور کلی همهٔ آثار فروغ، «تصاویر، اغلب، تجربیات عاطفی او هستند که می‌توانند به صورت تجربیات عمومی درآیند و یا تجربیاتی هستند با خصوصیاتی عمومی که موقتاً به او تعلق یافته‌اند»(براهنی،۱۳۴۴:۱۵۱).

فروغ در این شعر می‌گوید:

«کسی از آسمان توپخانه در شب آتش بازی می‌آید/ .../ و روز اسم‌نویسی را قسمت می‌کند»(همان:۳۴۳-۳۴۲)

در اینجا نیز، زمان/ روز را با حوزهٔ مفهومی شیء/ ماده پیوند داده است که فضای عام آن‌ها، هستار و فضای آمیختهٔ آنها «واقعیت قابل لمس» و «قابلیت تقسیم‌شدن» است.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
روز/ زمان	شیء/ ماده	هستار	قابلیت تقسیم شدن/ قابلیت دریافت حسی

۳-۶- تنها صداست که می‌ماند

همهٔ تصرفاتی که شاعر در جریان مستقیم بیان به واسطهٔ استعاره‌ها ایجاد می‌کند، این امکان را در اختیار او قرار می‌دهد که مرزهای میان انسان و طبیعت، اندیشه و شیء و زبان و جهان را درنوردد و از ورای آن‌ها در ساختاری استعاری و یکدست، مفهومی تازه را به مخاطب ارائه دهد. در شعر تنها صداست که می‌ماند، فروغ، گویی سکوت کرده و به صداهای جهان پیرامون خود گوش می‌سپارد؛ صدای خواهش شفاف آب، صدای انعقاد نطفهٔ معنی، صدای بسط ذهن عشق و ....

در تنها صداست که می‌ماند، شاعر از دو ترکیب استعاری در باب زمان بهره جسته است که عبارتند از:

«روز وسعتی است/ که در مخیله‌ی تنگ کرم روزنامه نمی‌گنجد»(همان:۳۴۴)

زمان/ روز به مثابهٔ مکان (با قرینهٔ وسعت)

در این استعاره، فضای درونداد نخست، بخشی از زمان (روز)، و فضای درونداد دوم، مکان است. فضای عام حاصل از این دو درونداد، «هستار» و «وسعت داشتن» است آنچنان که در حصارهای تنگ نمی‌گنجد. فضای آمیخته نیز، ترسیم «زمان به مثابهٔ یک مکان» است که بیانگر نوعی تقابل میان وسعت زمان، و عدم درک این عظمت و وسعت از دید عناصر کوچک هستی است که با دید تنگ‌نظرانه به آن می‌نگرند.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
روز/ زمان	مکان	هستار	ترسیم زمان به مثابهٔ مکان/ وسعت زمان و عدم درک آن

در جای دیگر نیز می‌گوید: «مرا به زوزه‌ی دراز توحش/ در عضو جنسی حیوان چکار»(همان:۳۴۷).

در این گزارهٔ استعاری، نخست، با بهره‌گیری از جاندارانگاری، توحش به مثابهٔ جانوری ترسیم شده است که زوزه می‌کشد، و در مرتبهٔ بعد، زوزه/صدا به مثابهٔ شیئی در نظر آورده شده است که یکی از صفات آن دراز بودن است. در تصویر نخست، درونداد اول توحش و درونداد دوم صدا است. فضای عام این دو، «هستار» است و فضای آمیختهٔ حاصل از آن‌ها عینیت یافتن توحش و قابل درک و دریافت حسی شدن است. در استعارهٔ دوم نیز، صدا/ زوزه و بُعد حیوانی داشتن این صدا، فضای درونداد اول و شیءِ مجهول و ناپیدا، فضای درونداد دوم است. فضای عام آن‌ها، هستار و «امتداد یک امر نامطلوب برای شاعر» است و فضای آمیختهٔ حاصل از آن‌ها، ترسیم صدا به مثابهٔ یک شیء مجهول است.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
توحش	جاندار	هستار	عینی نمودن توحش
صدا/ زوزه	شیء مجهول	هستار	ترسیم صدا به مثابهٔ شیء مجهول

۷-۳- پرنده مردنی است

گرچه بهره‌گیری از صفات و خصلت‌های انسانی و نسبت دادن آن‌ها به امور بی‌جان، انسان‌انگاری و ساخت استعارهٔ مکنیه است که از بلاغت سنتی تا بلاغت نوین همواره جزو پرکاربردترین ساخت‌های استعاری بوده است، اما کیفیت ساخت تصویر با استعانت از صفات انسانی، امری است که با توجه به نیروی خلاقیت و اصالت کلام هر شاعری متفاوت خواهد بود. فروغ «بدون توسل به کلماتی رنگین و مفاخره‌آمیز، با چند واژه، حجم درخشانی از یک تصویر را به خوبی نشان می‌دهد، به نحوی که ظرفیت‌های القایی نهفته در برخی از کلمات بر ما باریدن می‌گیرد»(باباچاهی،۱۳۷۷:۱۴۷). تنها استعارهٔ شعرِ «پرنده مردنی است» از همین دست تصاویر است که در عین سادگی، به نحوی تأثیرگذار، نزدیکی شاعر را به ذات شب نشان می‌دهد، او درک معنای شب را از طریق حس لامسه و دست کشیدن بر پوست کشیده‌اش برای خود و مخاطب ممکن ساخته است؛ «به ایوان می‌روم و انگشتانم را/ بر پوست کشیده‌ی شب می‌کشم»(فرخزاد،۱۳۸۲:۳۴۸).

در این تصویر، شب به مثابهٔ انسان/ جانداری است که قابل لمس است. درونداد نخست: زمان، شب و تاریکی، درونداد دوم: انسان/ جاندار، پوستی که کشیده شده و ملموس است. فضای عام این استعاره «هستار» است و فضای آمیختهٔ آن «انگشت کشیدن شاعر بر پوست کشیده‌ی شب» است که بیانگر کشیدگی و تداوم شب است، چرا که شاعر در تمام فضای این شعر، راوی اندوه، ناامیدی و تنهایی خویش است. گزاره‌هایی چون؛ «دلم گرفته است/ چراغ‌های رابطه تاریکند/ کسی مرا به آفتاب معرفی نخواهدکرد/ و کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد»(همان:۳۴۸) همگی مؤید این معنا هستند.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
شب/ زمان	جاندار/انسان	هستار	کشیدگی و تداوم شب/ القای حس ناامیدی

۸-۳- با کدام دست؟

در این شعر نیز، فقط یک استعاره آمده که استعارهٔ زمان است؛

«تا دگر تنی/ در هجوم روزهای دور/ از تن تو رنگ و بو نمی‌گرفت»(همان:۳۵۱).

در گزارهٔ استعاری «در هجوم روزهای دور»، درونداد اول، روز/ زمان است و درونداد دوم، جانور/لشکر. فضای عام این دو درونداد، «هستار» است و فضای آمیخته‌اش، ترسیم روز به مثابهٔ جانور/ لشکری که القاگر حس «ناامنی» و «در معرض حمله بودن» است. بررسی استعاره‌های مجموعه شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، نشان داد که فروغ در اغلب موارد با استعارهٔ زمان سرو کار دارد آنچنان که در نمونه‌های پیش‌گفته شاهد آن هستیم. در اینجا نیز، شاعر به منظور عینی نمودن حرکت زمان و القای حس ناامنی از طریق آن از استعاره مدد گرفته است.

درونداد نخست	درونداد دوم	فضای عام	فضای آمیخته
روز/ زمان	جانور/ لشکر	هستار	ترسیم روز به مثابهٔ جانور/ القای حس ناامنی

۴-نتیجه

زبان‌شناسی شناختی، به ویژه نظریهٔ آمیختگی مفهومی که شاخه‌ای تازه از این علم به شمار می‌رود، نگاه تازه‌ای به استعاره و نقش آن در ادبیات و همچنین زندگی روزمرهٔ انسان معاصر دارد. فوکونیه و ترنر با طرح این موضوع بر این باورند که استعاره‌ها در فرایندی چهار مرحله‌ای می‌توانند منتج به معانی تازه‌ای شوند که در حوزه‌های مفهومی مبدأ و مقصدِ آن استعاره، قابل ردیابی نباشد. فروغ فرخزاد در مجموعه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از ترکیب‌های استعاری بسیاری برای القای مفاهیم مدّ نظر خود بهره برده است که بیشترین فراوانی از میان آن‌ها به استعارهٔ زمان اختصاص دارد که اغلب برای عینی و ملموس کردن آن، مفهوم «مکان یا شیء» را در سوی دیگر استعاره قرار داده است. به نظر می‌رسد که تأکید بیش از اندازهٔ فروغ بر استعارهٔ زمان، نمایی کلی از اندیشهٔ مسلط بر آثار او باشد؛ اندیشه و نگاهی که انسان معاصر را دچار سرگردانی، بیهودگی و زوال می‌داند؛ امری که با تصویر انسان سرگردان در گردونهٔ زمان برای مخاطب، پررنگ‌تر و باورپذیرتر به نظر خواهد آمد. در این استعاره‌ها، از پیوند فضای درونداد اول و دوم، فضایی عام نیز حاصل می‌شود که روی هم رفته، منجر به پدید آمدن فضایی آمیخته می‌گردند، در این فضای آمیخته، غایت استعاره و جان کلام ریخته می‌شود. در واقع، فضای آمیخته آن منزلگاه نهایی است که استعاره در عبور از درونداد اول و دوم و سپس پدید آوردن فضای عام، به آن می‌رسد. استعاره‌های

مجموعه شعر«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» ، به طور کلی، در تلاش برای عینی نمودن مفاهیم انتزاعی و همچنین به تصویر درآوردن حس اندوه، تنهایی و ترس شاعر از زوال و فنا و سرگردانی میان حیرت و حسرت است.

۵-منابع

۱-آهنگر، عباسعلی؛ مشهدی، محمدامیر؛ دهمرده بهروز، سمیه. (۱۳۹۹)، تحلیل استعاره‌های بوستان سعدی بر اساس نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی، علم زبان، شمارهٔ دوازدهم، صص ۱۵۳-۱۰۵.

۲-اردبیلی، لیلا؛ برکت، بهزاد؛ روشن، بلقیس؛ محمدابراهیمی، زینب. (۱۳۹۴)، پیوستگی معنایی متن از منظر آمیختگی مفهومی، دوماهنامهٔ جستارهای زبانی، شمارهٔ پنجم، صص۴۷-۲۷.

۳-اصغرنژاد فرید، مرضیه؛ فقیه ملک مرزبان، نسرین. (۱۳۹۵)، آمیزه‌ی مفهومی جنگ و شکار و عشق در غزلیات سعدی با تکیه بر نظریه‌ی فوکونیه و ترنر، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ چهل و دوم، صص۵۹-۳۱.

۴-اطهاری نیک‌عزم، مرضیه؛ احمدی، سهراب. (۱۳۹۷)، بُعد تجسمی عصیان و رهایی زبان با تأکید بر شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد، دوماهنامهٔ جستارهای زبانی، شمارهٔ ششم، صص ۳۱۶-۲۹۷.

۵-باباچاهی، علی. (۱۳۷۷)، گزاره‌های منفرد «بررسی انتقادی شعر امروز ایران»، تهران: نارنج.

۶-براهنی، رضا. (۱۳۴۴)، طلا در مس، تهران: چاپخانهٔ چهر.

۷-برکت، بهزاد؛ روشن، بلقیس؛ محمدابراهیمی، زینب؛ اردبیلی، لیلا. (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی شناختی(کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی بر داستان‌های عامیانهٔ ایرانی)، ادب‌پژوهی، شمارهٔ بیست و یکم، صص ۳۲-۹.

۸-پُردل، مجتبی؛ رضایی، حدائق؛ رفیعی، عادل، آفرینش معانی پیدایشی در شعر سپید بر پایه‌ی نظریهٔ هم‌آمیزی مفهومی، دوماهنامهٔ جستارهای زبانی، شمارهٔ چهارم، صص۶۶-۴۳.

۹-پورابراهیم، شیرین. (۱۳۹۶)، کاربست نظریهٔ آمیختگی مفهومی در مفهومسازی شهادت در شعر پایداری، نشریهٔ ادبیات پایداری، شمارهٔ هفدهم، صص ۸۵-۶۵.

۱۰-حسام‌پور، سعید؛ نبوی، سمیه؛ حسینی، اعظم. (۱۳۹۴)، مرگ و مرگ‌اندیشی در اشعار اخوان‌ثالث، شاملو و فروغ فرخزاد، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شمارهٔ بیست و چهارم، ۹۶-۷۷.

۱۱-حقدار، علی‌اصغر. (۱۳۹۵)، فروغ فرخزاد و ژرف‌کاوی هویت زنانه در شعر فارسی، بی‌جا: باشگاه ادبیات.

۱۲-خاقانی‌اصفهانی، محمد؛ قربان‌خانی، مرضیه. (۱۳۹۴)، استعاره از منظر بلاغت عربی و زبان‌شناسی شناختی، مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ سی و پنجم، صص۱۲۲-۱۰۱.

۱۳-راستگو، کبری؛ سلیمی، سیده‌فاطمه. (۱۳۹۸)، مجاز عقلی؛ مجاز یا حقیقت با رویکرد آمیختگی مفهومی در گفتمان قرآنی، زبان و ادبیات عربی، شمارهٔ بیستم، صص ۵۵-۲۵.

۱۴-رحیمی، سیما. (۱۳۹۸)، تحلیل تمثیل در مثنوی بر اساس نظریهٔ آمیختگی مفهومی مارک ترنر با تکیه بر تمثیل «ملامت کردن مردم مردی را که مادرش را کشت به تهمت» از دفتر دوم مثنوی، نقد و نظریهٔ ادبی، سال چهارم، دورهٔ اول، صص ۷۰-۴۷.

۱۵-زنجانبر، امیرحسین؛ کریمی‌دوستان، غلامحسین. (۱۳۹۹)، رده‌بندی نشانه‌های شناختی «سوژه‌های تخیلی» در داستان‌های کودک: از منظر نظریهٔ آمیختگی مفهومی، زبان‌پژوهی، شمارهٔ سی و هفتم، صص ۱۹۵-۱۷۷.

۱۶-عرب یوسف‌آبادی، فائزه؛ پورقریب، بهزاد. (۱۳۹۶)، بررسی تطبیقی شعر ـایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد با شعر «سرزمین هرز» از تی. اس. الیوت، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد واحد سنندج، سال نهم، شمارهٔ سی و دوم، صص۲۴-۱.

۱۷-فتوحی، محمود. (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.

۱۸-فرامرز قراملکی، احد؛ باقری، مهدی. (۱۳۹۶)، کاربست انتقادی نظریهٔ آمیختگی مفهومی در خوانش «خزائن الهی» در المیزان، مطالعات قرآن و فرهنگ اسلامی، شمارهٔ چهارم، صص ۱۴۴-۱۲۳.

۱۹-فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۲)، مجموعه اشعار فروغ فرخزاد، تهران: نگاه.

۲۰-گلفام، ارسلان؛ کرد زعفرانلو کامبوزیا، عالیه؛ حسن دخت فیروز، سیما. (۱۳۸۸)، استعارهٔ زمان در شعر فروغ فرخزاد، نقد ادبی، شمارهٔ هفتم، صص۱۳۶-۱۲۱.

۲۱-لبش، علی‌اکبر؛ نجفیان، آرزو؛ روشن، بلقیس؛ سلطانی، سید علی‌اصغر. (۱۳۹۷)، مراحل ساخت معنا در خطبهٔ ۸۷ نهج البلاغه از دیدگاه نظریهٔ آمیختگی مفهومی، جستارهای زبانی، شمارهٔ چهل و هشتم، صص ۲۳-۱.

۲۲-نازک‌کار، زینوس. (۱۳۹۰)، فروغ نقطه تلاقی شعر و سینما، تهران: قطره.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Positivism Analyzing the dialectic of "King and servants" between "lover and loved" in Saadi's sonnets

Ali Dalir Disfani [1] | **Alireza Shabanlu**✉ [2] | **Sohayla Mousavi Sirjani** [3]

1. PhD. Student of Persian Language and Literature Department, Islamic Azad University, Tehran South Unit, Tehran, Iran.Email: dalirali110@gmail.com
2. (Corresponding author) Associate Professor of Persian Language and Literature, Institute for Humanities and Cultural Studies. Tehran, Iran.Email: a.shabanlu@ihcs.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Islamic Azad University, Tehran South Unit, Tehran, Iran.Email: mousavi_sirjani@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: February 13, 2023
Received in revised form: May18, 2023
Accepted: May 21, 2023
Published online: june 21 , 2024

Keywords:
King, servants, lovers, lovers, Hegel, Saadi's lyrical poetry.

ABSTRACT

One of the important topics of Georg Hegel's philosophy in the book "Phenomenology of the Spirit " is the speech "King and Servants". The dialectic relationship between King and servants is the beginning of the process of thought and the basis for self-awareness and human freedom. Therefore, self-awareness and freedom are realized in the dialectical process of struggle between characters as King and servants. This article analyzes the active relationship between God and servant between the lover and the lover in Saadi's lyrical poetry with a descriptive-analytical method. Also, the lover's self-awareness and freedom are analyzed in relation to the beloved. According to the speech of God and servant, it can be said that the conflict between the lover and the lover takes place in a dialectical process. The presence of a lover is necessary for the transformation of the lover's thoughts and emotions. The lover reaches self-awareness and freedom through the dialectic passage. The lover's mind in Saadi's ghazal moves in two dialectical processes; The lover stops moving in a dialectical process by connecting the beloved and identifying the object. In another process, it is not possible for the lover to impose respect on the beloved. Love becomes alienated and negates the external and real factors of love, and in this situation without resolving the dialectic; The lover achieves liberation and freedom. Then, the self-awareness of the lover is separated from the sensual knowledge of the beloved, and in the course of consciousness, his individual desire becomes one with the general desire. Therefore, the mana of the beloved becomes important for the lover.

Cite this article: Dalir Disfani, Ali; Shabanlu, Alireza; Mousavi Sirjani, Sohayla.(2024).” Positivism Analyzing the dialectic of "King and servants" between "lover and loved" in Saadi's sonnets” . Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).129-146.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44846.3135

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1- Introduction

In idealism, the concept creates reality in a dialectical process. It can be said that the lover is in the position of a subject or a servant in confrontation with his Kings - the beloved. The analysis of the dialectic between "lover and loved" as "King and servant" in Saadi's sonnets reflects the poet's personal experiences as well as Iranian thought and culture. According to Hegel's point of view, love is a general concept, a dialectical thing and represents the growth and excellence of human emotions. In the works of Iranian lyrical literature, the most connection and relationship between lover and beloved is drawn and described. With Hegel's theory, we can find signs of the relationship between the lover's Kings and the lover's servant in the works of lyrical literature. In this case, in the scope of Iranian lyrical literature, the relationship between lover and lover can be analyzed with the theory of King and servants. By applying the theory of King-servant, one can analyze the thought process and state of the lover and the beloved in Saadi's sonnets, and understand the historical course and progress and delay of the thought and perception of the lover and the beloved in Saadi's sonnets. Therefore, this research is trying to answer these questions: How is the conflict between the lover and the loved represented in Saadi's sonnets as the servant-King? What is the evolution of the freedom and liberation of a lover as a slave in Saadi's sonnets? How is the dialectical process between the lover and the beloved drawn from conflict to liberation?

2- Research Method

the method of conducting this research is descriptive-analytical, and by using reliable library sources, it explains the theory of King and servants in Hegel's philosophy of history, and then by studying Saadi's sonnets, it analyzes examples consistent with Hegel's opinion.

3- Discussion

The relationship between a lover and a servant is a two-way and dialectical relationship. When the lover identifies the object (beloved), he will be calm and stillness will cover him. Therefore, the connection of physical love, which brings identification, turns the lover into a static person. In order to introduce himself to the beloved, the lover talks about his spiritual possessions. A lover's effort is a struggle to impose his dignity on his beloved. In Saadi's sonnets , the lover wants his dignity to be recognized when dealing with the beloved. This is the beginning of the action of the lover, and the action begins when the lover imposes himself on the beloved; But the lover also behaves in the same way according to his humanity. The desire and desire of the lover in the position of master is that his value is accepted by the desired lover; But the lover is an object of little value to the beloved. Although the lover knows the dignity of the beloved and accepts him as a King; But the lover has not reached his desire and real satisfaction. The lover shows his credibility and importance with his actions towards the beloved and recreates and strengthens his own identity. With this face, the lover becomes more known to his master (beloved). Also, the lover gains self-awareness in relation to the lover. The beloved and the lover seek each other as self-awareness, the beloved wants to see himself in the lover's mirror; Because in order for someone to be aware of himself as a "self-aware" being, it is necessary to observe another self-aware being. The lover exploits the self-awareness of the lover in various ways. It uses methods to deprive the lover of knowledge. With the deprivation of consciousness, the question of self-alienation arises. The lover thinks that he is nobody and the lover is like a master from another world. A lover considers infamy in the path of love to be natural and self-evident. The lover replaces his work and desire with patience and the dialectical process is interrupted. In other words, the confrontation between the lover and the beloved makes the lover aware of his inner life and

then a kind of freedom is realized inside him. This freedom is unreal; Because this freedom is an inner feeling for the lover. He realizes that external realization of this inner freedom is not possible and he always considers himself free in chains. The lover reaches a stage of freedom within himself and realizes that he is subject outside of himself; Therefore, the lover is trying to unite his will and feelings with his lover. In order to be free, the lover must overcome the contradictions of love in his mutual relationship with the beloved through reasoning and by being aware of the necessity of contradiction. The true freedom of a lover is realized when he is not dependent and influenced by any external factors and motives. Therefore, the realization of the freedom of the lover is when he becomes "self-aware" and joins a general will and understands the oneness. In fact, the general goal of Saadi's lyrical poetry is the necessity of the exaltation of the soul and the victory from selfishness to altruism and the transition and liberation from egoism to other desires in the dialectic of love between the lover and the beloved; Is.

4- Conclusion

In Saadi's sonnets, two situations can be imagined for the lover: 1- In one situation, the lover reaches the connection of the beloved and identifies his position - the beloved. In this process, with the identification of the object, the dialectical process stops and the lover is in a static phase. 2- In another situation, the lover tries to connect the beloved; But it is not possible for him to impose honor on the Kings; Because the beloved does not consider the lover in the position of Kings. Therefore, the lover becomes alienated from himself. Therefore, the lover negates the external and real factors of love and the love becomes internal. In this situation, without resolving the dialectic; The lover attains liberation and freedom and thus becomes satisfied with the love of the beloved. In this stage of self-awareness, the lover realizes that he has lost himself. The soul in love gets closer to its evolutionary stages. A lover with a desire for true liberation, existence has a different meaning for him and he considers the world as his own. In the course of awareness, the lover's general will replace the individual's will, and the individual's will becomes one with the general's will. Therefore, the mana of the beloved becomes important for the lover, and this is the liberation and self-awareness of the lover. The lover goes through four stages in the second dialectical process. In the first stage, the lover is just a free person who becomes aware of his identity in the encounter with the beloved. In the second stage, the lover is unable to impose his self-esteem and becomes alienated from himself. The third stage, the freedom of the lover's soul as an incomplete part turns into a pure whole. This freedom is internal and is affected by the natural state and external factors. In the fourth stage, he falls in love with the subject of his thoughts and no longer sees the beloved as an independent thing.

5-References

Azarnivar, L. Pouralkhas, Sh. Kiani, A.R.(2021)." The study of Saadi love, based on the theory of existential psychotherapy by Ervin Yalom", *Journal of Lyrical Literature Researches*, University of Sistan and Baluchistan, Volume 20, Number 39, Autumn and Winter, pp. 5-22.

Donut, J. (2001). *Daramadi bar Hegel*, translated by Mohammad Jafar Poindeh, second edition, Tehran: Cheshme.

Findlay, J.(1999). *Goftarhaei dar barae Hegel*, Hamid Enayat, Tehran: Kharazmi.

Fulkieh, P.(1983). **Dialectic**, translated by Mustafa Rahimi, Tehran: Agah.

Hegel, G. W. F.(1975). *Lectures on The Philosophy of world history*, by H.B nibest, Cambridge university press.

Hegel, G. W. F.(1977). *Phenomenology of spirit*, tr by v miller, Oxford and New York, Oxford university press, 1977.

Hegel, G. W. F.(2000). *Rison in history*, (H. Enaeiat, Trans). Tehran: Shafiei. (In Persian).
Hegel, G. W. F.(1957). *Aghl dar tarykh*, translated by Hamid Enayat, Tehran: Sharif University of Technology.
Hegel, G. W. F. (1999). *Anasore falsafaye hagh*, translated by Mehbod Irani Talab, Tehran: Parvin.
Hegel, G.W. F. (1779). *Khodaygan w bandeh (Ba tafsire Aleksaner Kojo)*; Translation and foreword by Hamid Enayat, Tehran: Kharazmi.
Hegel, G. W.F. (2017). *Padidarshenasye jan*, translated by Baqir Parham, Tehran: Kandokav.
Hippolyte, J. (1986). *Moghadamehei bar falsafaye taeykh-e- Hegel*, translated by Baqir Parham, Tehran, Agah.
Kelly, G.A .(1993). *Notes on Hegel's Lordship and Bondage*, edited by Robert stern, London and New York, Rout ledge, press.
Mojtahedi, K. (2009). *Darbaraye Hegel w falsafaye aw*, Tehran: Amirkabir.
Raisi, A. Allami,Z.(2021). " Homology or alteration of two levers of lover and beloved in Mowlana and Sa'di's Ghazals", *Journal of Lyrical Literature Researches*,University of Sistan and Baluchistan, Volume 20, Number 39, Autumn and Winter, pp. 135-156.
Rauch, L.(2012). *Falsafaye Hegel*, translated by Abdol Ali Dastghib, Abadan: Porsesh.
Saadi, M-o- D. A.(2015). *Ghazalhaye Saadi*, edited by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Sokhan.
Singer, P. (2000). *Hegel*, translated by ezatollah Fouladvand, Tehran: Tarh-e-Naow.
Stepelevich. L.(1993). *Selected Essays on G.W.F Hegel* by Humanistic press international, Inc.
Taylor, Ch.(2000). *Hegel w jameaye modern*, translated by Manouchehr Haghighi Rad, Tehran: Markaz.
Wall, J. (2017). *Nakhshnodye agahi dar falsafaye Hegel*, translated by Baqer Parham, Tehran: Agah.
Zamiran, M. (1998). *Jostarhei piramon-e- honar w zibaei*, Tehran: Kanon.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل دیالکتیک «خدایگان و بنده» میان «معشوق و عاشق» در غزلیات سعدی

علی دلیر دیسفانی [۱] | علیرضا شعبانلو [۲]✉ | سهیلا موسوی سیرجانی [۳]

۱. دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران.رایانامه: dalirali110@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.رایانامه: a.shabanlu@ihcs.ac.ir

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی ،دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات ،تهران،ایران. رایانامه: mousavi_sirjani@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۴

تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۰۲/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:

خدایگان، بنده، عاشق، معشوق، هگل، غزلیات سعدی.

چکیده

یکی از مباحث مهم فلسفه گئورگ هگل در کتاب «پدیدار شناسی روح»، گفتار «خدایگان و بنده» است. دیالکتیک خدایگان و بنده آغاز سیر اندیشه و مبنایی برای خودآگاهی و آزادی انسان است. بنابراین خودآگاهی و آزادی در فرایند دیالکتیکِ پیکار، میان شخصیت‌ها به مثابهٔ خدایگان و بنده محقق می‌شود. این مقاله با روش توصیفی _ تحلیلی، رابطه کنشگرانه خدایگان – بنده را میان معشوق و عاشق در غزلیات سعدی تحلیل می‌کند. همچنین خودآگاهی و آزادی عاشق در رابطه با معشوق واکاوی می‌شود. با توجه به گفتار خدایگان و بنده می‌توان گفت که ستیز میان معشوق و عاشق در فرایند دیالکتیک روی می‌دهد. وجود معشوق برای تحول اندیشه و عواطف عاشق لازم است. عاشق از رهگذر دیالکتیک به خودآگاهی و آزادی می‌رسد. ذهن عاشق در غزل سعدی در دو روند حرکت می‌کند؛ عاشق در فرایند دیالکتیک با وصال معشوق و شناسایی ابژه از حرکت باز می‌ماند. در فرایند دیگر، تحمیل ارج به معشوق برای عاشق، مُیسَّر نمی‌شود. عاشق از خودبیگانگی می‌شود و عوامل بیرونی و واقعی عشق را «نفی» می‌کند و در این وضعیت بی‌آنکه دیالکتیک رفع شود؛ عاشق به رهایی و آزادی دست می‌یابد. سپس خودآگاهی، عاشق از شناخت حسی معشوق جدا می‌شود و در سیر آگاهی، خواست فردی او با خواست کلی یگانه می‌شود. از این رو مانایی معشوق برای عاشق اهمیت می‌یابد.

دلیر دیسفانی، علی؛ شعبانلو، علیرضا؛ موسوی سیرجانی، سهیلا."تحلیل دیالکتیک «خدایگان و بنده» میان «معشوق و عاشق» در غزلیات سعدی" پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۱۴۶-۱۲۹.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44846.3135

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

در ادب غنایی ایران، بویژه غزلیات شاعران معشوق و عاشق دارای رابطه ای دو سویه هستند که در تحلیل دیالکتیک می توان چنین ارتباط و پیوندی واکاوری کرد و زوایایی فرهنگی ایرانیان را در این ارتباط درک کرد. هگل در کتاب «فلسفه تاریخ»(*Philosophy of History*) بر این باور است که «ماهیت جدلی (دیالکتیکی) مفاهیم ذهنی، دارای نمودهای عینی مستمر است و به تدریج از آنها فرامی‌گذرد. هر مرحله این جریان، سرشت روح هر قوم را پدید می‌آورد «روحیه ملی همراه با همه ویژگی‌های حیات معنوی، قوانین، هنر، دین و دانش در فرایند دیالکتیک تاریخی صور خاصی به خود می‌گیرند. این روحیات ملی در فرایند تکامل اجتناب ناپذیر خود، لحظه‌هایی از یک روح همگانی و جهانی به شمار می‌روند که در جریان تاریخ به نهایت کمال و تعالی نایل می‌شوند»(Hegel , 1975:65).

گئورگ هگل در پیش گفتار کتاب «پدیدارشناسی روح»(Phenomenology of the Spirit)می‌نویسد: «در ایده‌آلیسم، مفهوم در فرایندی دیالکتیکی، واقعیت را می‌آفریند و محتوای حرکت دیالکتیکی چیزی جز "سوژه" نیست»(Hegel , 1977:4). از این رو همانا سوژه یا بنده است که در حرکت دیالکتیکی به نهایت کمال می‌رسد. می‌توان گفت که عاشق در جایگاه سوژه یا بنده در تقابل با خدایگانش- معشوق- است. تحلیل دیالکتیک میان «معشوق و عاشق» به مثابه «خدایگان و بنده» در غزلیات سعدی، تجربه‌های شخصی شاعر و همچنین اندیشه و فرهنگ ایرانی را بازتاب می‌دهد.

۱-۱- بیان مساله و سوالات تحقیق

با توجه به دیدگاه هگل، عشق مفهومی کلی، امری دیالکتیکی و نمایانگر سیر رشد و تعالی عواطف آدمی به شمار می‌آید. در آثار ادب غنایی ایران بیشترین پیوند و رابطه میان عاشق و معشوق ترسیم و توصیف می‌شود. با کاربست نظریه هگل می‌توان نشانه‌هایی را از رابطه خدایگانی معشوق و بندگی عاشق در آثار ادب غنایی یافت. در این صورت می‌توان در گستره ادب غنایی ایران، رابطه میان معشوق و عاشق را با نظریه خدایگان و بنده تحلیل و واکاوی کرد. بنابراین این پژوهش در تلاش است که به این سوالات پاسخ دهد:

۱-ستیز میان معشوق و عاشق به مثابه خدایگان – بنده در غزل سعدی چگونه بازنمایی می‌شود؟

۲-سیر تطور و تحول آزادی و رهایی عاشق به مثابه بنده در غزل سعدی چگونه است؟

۳- روند دیالکتیکی میان عاشق و معشوق از ستیز تا رهایی چگونه ترسیم می‌شود؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

دیالکتیک در نگاه هگل دارای ماهیت در زمانی است. هگل «اصل تاریخی را ترجمان جنبه‌های آگاهی، شاخص مشترک دین، نظام‌های اخلاقی، دانش، هنر و خواست هر قوم می‌داند»(هگل، ۱۸۶:۱۳۳۶). با چنین رویکردی می‌توان فرایند تحول اندیشه و فرهنگ را در تاریخ هر قوم یا ملت واکاوی کرد. بنابراین با کاربست نظریه خدایگان-بنده می‌توان روند اندیشه و احوال عاشق و معشوق را در غزل سعدی واکاوی کرد و سیر تاریخی و تقدم و تاخر اندیشه و ادراک عاشق و معشوق را در غزلیات سعدی درک کرد.

۳-۱- روش تحقیق

روش انجام این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای معتبر، نظریه خدایگان و بنده را در فلسفه تاریخ هگل تبیین می‌کند و سپس با مطالعهٔ غزل سعدی، نمونه‌های هم‌خوان با نظر هگل، تحلیل می‌شوند.

۴-۱ - پیشینهٔ تحقیق

با توجه به ظرفیت نظری دیالکتیک خدایگان و بنده در شناخت تاریخ اندیشه و ادبیات تا کنون پژوهشی در ارتباط عاشق و معشوق در ادب غنایی، بویژه غزل سعدی انجام نشده است؛ اما مقالاتی محدود به بررسی متون هنری پرداخته‌اند:

مقاله «بررسی دیالکتیک خدایگان و بنده هگل در مرگ یزدگرد اثر بهرام بیضایی و ساریداناپولس اثر لرد بایرون»، تلاشی برای بررسی انطباق این نظریه با متن نمایشنامه‌های ذکر شده است. دیالکتیک خدایگان و بنده در دو اثر وجود دارد؛ اما شرایط لازم برای تداوم آن فراهم نیست. در هر دو اثر پیکار میان خدایگان و بنده به شیوه دیالکتیکِ هگل رفع نمی‌شود. روایت این آثار با مرگ شخصیت خدایگان فرجام می‌یابند.(سید محمد مرندی و فاطمه اکبری،۱۳۹۱). در مقاله «گلنار وکنراد: دیالکتیک خدایگان و بنده هگلی در کورسار» به بررسی دیالکتیک خدایگان و بنـده بـیـن شخصیت‌های زن و مرد اثر «کورسار» نوشته «لرد بایرون» می پردازد. در این پژهش زنان در جایگاه بنده و مردان در جایگاه خدایگانی نیرومند ترسیم می‌شوند. زن در این اثر برده می‌ماند و نمی‌تواند سیر تحولی جایگاه خویش را به پیش براند. از این‌رو این اثر نمی‌تواند بازتابی از دیالکتیک هگل ارائه کند.(مرضیه فریور،۱۳۹۵). مقاله «خوانشی هگلی از فلسفه تاریخ اساطیری ایران در شاهنامه فردوسی با تاکید بر گفتار خدایگان و بنده» به تحلیل اسباب فراگرد تاریخی ستیز و راه رسیدن به خودآگاهی و آزادی شخصیت‌ها و اقوام در بخش اساطیری شاهنامه فردوسی می‌پردازد. این پژوهش خوانشی فلسفی- تاریخی در اساطیر شاهنامه فردوسی بر پایه فلسفه تاریخ هگلی است(چیمن فتحی و دیگران،۱۳۹۸). مقاله «نقش قهرمان در فیلم «درباره الی» ساخته اصغر فرهادی براساس اندیشه هگل» به مسئله جدال میان شخصیت‌های فیلم می‌پردازد و نقش قهرمان مدرن را براساس دیدگاه هگل در فیلم «درباره الی» نشان می‌دهد. این مقاله روابط دیالکتیک میان زوج‌های زن و مرد به صورت خدایگان و بنده در قالب ساز و کارهای روانی شخصیت‌ها بازنمایی می‌کند.(اسداله غلامی،۱۳۹۹). مقاله «بررسی رابطه «خدایگان و رعیت» در آراء سیاسی سعدی از منظر تاریخ گرایی نو»، مناسبات شاه و رعیت را با نظر به بسترهای تاریخی در آراء سیاسیِ سعدی بررسی می‌کند. در این پژوهش مفاهیم «خدایگان و رعیت» پیوندی با مفاهیم نظری هگل ندارد و رویکرد تحلیلی پژوهش، تاریخی است.(علیرضا امیدبخش و محمد امیر جلالی،۱۴۰۰).

نظریه دیالکتیک «خدایگان و بنده» هگل دارای قابلیت کاربردی و کارکردی در تحلیل آثار ادبی و هنری است؛ اما پژوهشگران نقد و نظریه ادبی برای تحلیل متون ادب فارسی از این نظریه کمتر استفاده کرده‌اند. نوآوری پژوهش در این است که با کاربست دیدگاه‌های فلسفی گئورگ هگل در بحث دیالکتیک «خدایگان و بنده» می‌توان جهان‌نگری و سیر تحول ادراک عاشق و معشوق نسبت به یکدیگر را در غزلیات سعدی نمایان کرد. از این رو این دیدگاه فکری می‌تواند در تحلیل متون ادبی نتایج تازه‌ای به دنبال داشته باشد.

۲- چارچوب نظری

پیرامون چگونگی آگاهی و کنش بنده باید به حرکت ذهن در کسب شناخت پرداخت. در نگاه هگل حرکت فکر برای شناخت هستی امکانپذیر نیست؛ «مگر این‌که از مقوله «وضع»[تز] خاص خود و از مقوله «وضع مقابل»[آنتی تز] خود به امر

سومی به نام «وضع مجامع»[سنتز] برسد»(مجتهدی،۱۳۷۶: ۷۴). سوژه یا بنده در موقعیت«وضع» است که با«وضع مقابل»اش- خدایگان- در ستیز است. از این رو ویژگی سوژه یا بنده، نفی کنندگی است. «بنده، در دیالکتیک هگل «نفی» کننده و عامل ایجاد امر سوم یا وضعیتی جدید است»(هیپولیت، ۱۳۶۵: ۱۳۸).هگل در تعریف دیالکتیک می‌گوید: «دیالکتیک سازش تناقضات در وجود اشیاء و ذهن است»(۶۳ :۲۰۰۰ ,Hegel). در روند دیالکتیکی هگل سه مرحله برای وجود «تصدیق»، «نفی» (*Negation*) و «نفیِ نفی» (*Negation of negation*)می‌توان ترسیم کرد.. «اولین مرحله وجود، «هستیِ هست» نام دارد. این وجود واضح و غیر قابل انکار است. وجود دیگر، «نفی» یا «هستی نیست» است؛ چنین وجودی «هستی» یا «نیستی» آن نامشخص و نفی کننده مرحله اول است. این نفی کننده نیز در طوالی زمان نفی می‌شود و هستی تازه‌ای به وجود می‌آید که بدان «نفیِ نفی» گفته می‌شود»(فولکیه،۱۳۶۲ :۲۳). ستیز اولین مرحله و دومین مرحله وجود، باعث پدید آمدن امر سوم می- شود. این صیرورت دائمی، تنها در «زمان» امکان پذیر است. در این حرکت ایستایی وجود ندارد. «جنبش دیالکتیکی، همان حرکت تاریخ و اندیشه است. بنابراین، نظریه دیالکتیک در کل مابعدالطبیعه جریان دارد»(راوچ، ۱۳۸۲: ۸۱).

هگل در کتاب «پدیدارشناسی روح» در تبیین معناداری سیر تاریخ، به بحث خدایگان و بنده تاکید دارد. او پیش از بحث «خودآگاهی»، از ذهنی سخن می‌گوید که تنها از کیفیت درونی و مراحل رشد طبیعی خویش، آگاه و از ابژه‌های بیرونی ناآگاه است. از این رو این ذهن در ابتدا فضا و تغییرات بیرون از خویش را احساس می‌کند و سپس به یقین حسی می‌رسد. پس «ذهن می‌تواند به «این»، «اینجا» و «اکنون» اشاره کند که با وجود ظاهر جزیی، دارای کلیت هستند»(۵۹-۶۰: ۱۹۷۷ ,Hegel). «ذهن نمی‌خواهد هیچ چیزی خارج از خود را تحمل کند و آگاهی های دیگری را در مقابل خود می‌بیند«(۵۳: ibid). ذهن با اندیشیدن در مفاهیم، آگاهی می‌یابد و در اندیشیدن به چیزها به «خود» نیز می‌اندیشد و به «خود» آگاه می‌شود. از این رو ذهن در فرایند شناختِ پدیده‌ها می‌تواند هستی و تاریخ را مجسم سازد. «ذهن این شناخت را از مفاهیم محض شروع می‌کند و به میزان فعالیت در پدید آوردن مفاهیم، می‌یابد که غیرها، خود او هستند و چیزی جز او وجود ندارد. بنابراین به همه چیز می- اندیشد و به «خود» آگاه می‌شود» (هگل ،۱۳۳۶: ۱۸۵).

از نظر هگل منشأ اصلی نزاع میان خدایگان و بنده به موضوع «خودآگاهی» یا شعور به «خود» بر می‌گردد؛ زیرا فرق اساسی میان انسان و حیوان این است که حیوان از مرتبه احساسِ سادهٔ نفسِ خود فراتر نمی‌رود؛ اما انسان خودآگاه است. «این خودآگاهی، نخستین بار با واژه «من» ابراز و اظهار می‌شود و آنچه یک موجود را به عنوان «من» موجودیت می‌بخشد؛ آرزوی آگاهانه است. بنابراین انسان، همان هستی خودآگاه است و متضمن آرزو و مسبوق به آرزوست (هگل،۱۳۵۸ :۷-۲۵).

موضوع آرزوی معنوی، آرزوی دیگر است، این پیوند می‌تواند رابطه میان خدایگان و بنده را با خودآگاهی نشان دهد. نخستین شکل این آرزو در تاریخ، آزرمجویی است که به موجب آن بنده و خدایگان در یک رابطه متقابل می‌خواهند ارج و حقشان از جانب یکدیگر شناخته شود؛ از این‌رو رویارویی میان آرزوها و خواست‌ها پیش می‌آید. «درنتیجه میان انسان‌ها پیکار رخ می‌دهد. پیروز این پیکار کسانی هستند که از مرگ نهراسند و در راه سروری خطر کنند و آنان که جان خویش را عزیز می- دارند؛ شکست خواهند خورد» (سینگر ، ۱۳۷۹ :۲۰). «من» به دلیل نیاز طبیعی، چیزی را از آن خود می‌سازد و در برابر آن چیز یک اراده بالفعل است و ابژه‌ای برای خویشتن نیز هست و این جنبه، مقوله مالکیت را تشکیل می‌دهد. در واقع هگل ذات و ماهیت مالکیت را اراده می‌داند» (۱۱۷: ۱۹۹۳, Stepelevich).در این رابطه و پیوند است که مالکیت خدایگان بر بنده آشکار می‌شود و ریشه آن را باید در اراده بالفعل خدایگان جست. هنگامی که انسان از خویشتن آگاه شود به یافتن «من»ی نائل می- شود که با سخن آشکار می‌شود. انسانی که سیر و نظر می‌کند در موضوع سیر و نظر خود جذب می‌شود. «عامل شناسایی با جذب در موضوع، خود را در چیزی که شناخته است گم می‌کند. اینچنین انسان نمی‌تواند به «خود» آید»(کوژو، ۱۳۵۸: ۲۶).

بنابراین خدایگان یا بنده با جذب در موضوع، وارد ایستایی می‌شود و دیگر رابطه دیالکتیکی و سیر تاریخی آن متوقف می‌شود؛ اما هستی و حیات دیالکتکی تنها با به خود آمدن بر اثر آرزو برای عامل شناسا ممکن می‌شود و باید دانست که «خودآگاهی فقط به واسطه و میانجی یک خودآگاهی دیگر وجود دارد؛ از این رهگذر با وجود غیریت، وحدت خویش را در می‌یابد»(Hege, 1977 : 110).

خدایگان و بنده در پیوند یکدیگر معنا می‌یابند و آگاهی و آزادی مستلزم یکدیگرند. «آگاهی از خویش با آگاهی از چیزهای دیگر یعنی «اراده»های جز اراده «من» ممکن است. بنابراین تقابل و رویارویی اراده‌ها آغاز نبرد خواهد شد»(ibid:66). «خدایگان و بنده» در فلسفه هگل جنبه‌ای دیگر از خودآگاهی را بازتعریف می‌کند. خودآگاهی‌ها در ابتدا به صورت بیگانگان با هم دیدار می‌کنند؛ سپس در تضاد با هم قرار می‌گیرند؛ سرانجام یکی بر دیگری چیره می‌شود. همچنین «دیالکتیک خدایگانی و بندگی ما را به بازشناسی وحدت خودآگاهی‌ها رهنمون می‌کند» (هگل، ۱۳۹۷: ۲۴۲).

۱-۲- معشوق به مثابه خدایگانِ عاشق

در دید هگل انسان حقیقی، آفریننده کنش و واکنش متقابل میان خویشتن و دیگران است. هنگام نخستین رویارویی انسان‌ها با دیگران، دو نوع هویت شکل می‌گیرد؛ «یکی آگاهی مستقلی که ماهیت ذاتی‌اش در هستی برای خویش است و خدایگان یا ارباب نام دارد. دیگری آگاهی غیر مستقل و وابسته که ماهیتی ذاتی یا هستی‌ای برای دیگری است که بنده یا برده خواند می شود» (هگل، ۱۳۵۸، ۵۰). سعدی بر پادشاه نامیدن معشوق اصرار می‌ورزد: «ای پادشاه سایه ز درویش وامگیر» (سعدی،۱۳۸۵: ۵/۱۱۰)، «نه عجب چنین لطافت که تو پادشاه داری»(همان: ۸/۲۸)، «چه مرا به از گدایی چو تو پادشاه دارم» (همان:۲/۱۸۰)، «سر بندگی به حکمت بنهم که پادشاهی» (همان: ۱/۸۹)، «شهر آن توست و شاهی»(همان: ۲/۱۰۷)، «تو صاحب منصبی جانا» (همان: ۶/۲۹۳)، «چندان که خواهی ناز کن چون پادشاهان برخدم» (همان: ۵/۲۳۴)، «در پای رقیبش چه کنم گر ننهم سر/محتاج ملک بوسه دهد دست غلامان» (همان: ۵/۱۸)، «نوع تقصیری تواند بود ای سلطان حسن»(همان: ۲/۵۹۰)، «گدایی پادشاهی را به شوخی دوست می‌دارد» (همان: ۲/۶۳) و... در این نمونه‌ها، معشوق خود را ارباب و خدایگان می‌نامد و عاشق نیز او را خدایگان خویش می‌داند. عاشق تسلیم محض معشوق است تا او را آن چنانکه می‌خواهد بزند یا بنوازد»(رئیسی و علامی، ۱۴۰۱: ۱۴۹). در واقع از معشوق، امکان گریزی نیست. از این روی ارج و جایگاه خدایگانی معشوق محقق می‌شود:

نه گریز است مرا از تو نه امکان گریز چاره صبرست که هم دردی و هم درمانی (سعدی،۱۳۸۵: ۹۱۱/ ۳)

در غزلیات سعدی معشوق پادشاهی راهزن است که آشکارا و با توسل به زور دل و تقوی عاشق را به یغما می‌برد: «کوس غارت زد فراقت گرد شهرستان دل»(همان: ۳/۵۳۸)، «کوس غارت می‌زند در راه تقوی روی تو» (همان: ۷/۵۵۴). بنابراین، کاربرد واژه غارت در شعر سعدی نشان می‌دهد که معشوق حاکم بر جان و مال عاشق است. عاشق در چنین موقعیتی پیروزی یا مرگ را در ستیز با معشوق نپذیرفته است و حریفانی که معشوق برایش ارزانی کرده است؛ می پذیرد. بنابراین عاشق به اربابش وابسته شده است و اربابی و خدایگانی معشوق را بی‌چون و چرا می‌پذیرد و از او گله‌ای ندارد؛ زیرا به خدایگانی معشوق باورمند است:

بنده‌ام گر بی‌گناهی می‌کشد راضی‌ام گر بی‌خطایی می‌زند(همان: ۸/۲۳۵)

با آن‌که اسیران را کشتی و خطا کردی بر کشته گذر کردن نوع کرمی باشد(همان: ۵/۲۶۲)

عاشق به صید تشبیه می‌شود و حیوان صید شده بهره‌ای جز مرگ ندارد. از دید هگل «ریشه هر نوع حرکت و جلوه حیات در تضاد است؛ هر چیز تا زمانی که تضادی در خود نهفته دارد، قادر به حرکت است(دونت، ۱۳۸۱، ۱۱۵). تضاد میان عاشق و معشوق باعث می‌شود که حیات عشق با تحمل و پذیرش نیروهای متقابل در جریان باشد. اگر معشوق و عاشق نتوانند تضاد درونی خود را تحمل کنند؛ حرکت عشق و ستیز میان معشوق به مثابه خدایگان و عاشق به مثابه بنده مُیسَّر نخواهد شد.

۲-۲- عاشق و شناسایی موضوع (معشوق)

عشق به محبوب زمینی و آرزوی وصال عاشق به خدایگانش، آگاهی نخستین را به دنبال می‌آورد. این آغاز دیالکتیک عاشق (بنده) و معشوق(خدایگان) است. عاشق خواهان عشق معشوق است و همین معشوق را در جایگاه خدایی قرار می‌دهد. سعدی به توصیف معشوق زمینی می‌پردازد که خود را سزاوار دلبری می‌داند و آرزوی عاشق، تقرب به زیبایی، مهر، وفا و حالات معشوق است. از این رو غزل سعدی، خدایگانِ مورد پسند عاشقی را به تصویر می‌کشد که محبوب را تنها مایه حسادت خود می‌خواند و با زبانی گویا آرزوی وصالش دارد:

هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی الا بر آن که دارد با دلبری وصالی(سعدی،۱۳۸۵: ۱۱/۵۴۱)
دانی کدام دولت در وصف می نیاید چشمی که باز باشد هر لحظه بر جمالی(همان: ۱۲/۵۴۱)

عاشق، معشوق را صاحب جان خویش می‌داند و آرزومند است که خدایگان، لحظه‌ای او را به حضور خواند. همچنین معشوق را صاحب رحمت می‌داند؛ چه رحمت همواره از سوی خدایگان نسبت به بنده معنای می‌یابد:

گر جان طلبی فدای جانت سهل است جواب امتحانت(همان: ۱/۱۵۱)
ای که رحمت می نیاید بر منت آفرین بر جان و رحمت بر تنت(همان:۱۴۴ /۱)
چه لطیف است قبا بر تن چون سرو روانت آه اگر چون کمرم، دست رسیدی به میانت(همان:۱۴۹ / ۱)

توصیف معشوق در شعر سعدی مُبَیِّن آرزو و ادراک عاشق از خویشتن است. عاشق می‌داند که آرزویش بهرمند شدن از عشقِ معشوق است و هم اینکه خود را در این رابطه به مثابه برده می‌یابد:

فراق را دلی از سنگ سخت تر باید مرا دلی است که با شوق بر نمی‌آید(همان:۱/۲۷۹)
هر شب اندیشه دگر کنم و رای دگر که من از دست تو فردا بروم جای دگر(همان:۳۰۱/ ۱)
میان باغ حرام است بی تو گردیدن که خار با تو مرا به که بی تو گل چیدن (همان:۱/۴۶۵)

این ابیات آرزوها، نیازها و حالات عاشقانه انسانی را بیان می‌کند که برای رسیدن به محبوب، رنج‌های جهان را به دل خریدار است و با سوز وگداز ناشی از عشق، دست و پنجه نرم می‌کند؛ امّا با همه این دردها لحظه‌ای محبوب را فراموش نمی‌کند. نخستین بار که عاشق به معشوق برمی‌خورد، هویت می‌یابد و از خویشتن به عنوان یک عاشق، اطمینان ذهنی حاصل می‌کند:

تا دست‌ها کمر نکنی بر میان دوست هیهات کام من که برآید در این طلب (همان:۱/۱۰۲)
با خویشتن همی برم این شوق تا به خاک بوسی به کام دل ندهی بر دهان دوست(همان،:۷/۱۰۲)
این بس که نام من برود بر زبان دوست وز خاک سر برآرم و پرسم نشان دوست (همان:۹/۱۰۲)

رابطه عاشق به مثابه خدایگان و بنده یک رابطه دوسویه و دیالکتیکی است. عاشق هنگامی که موضوع (معشوق) را شناسایی کند به آرامش می‌رسد و سکون او را فرا خواهد گرفت. بنابراین وصال عشق جسمانی که شناسایی به همراه دارد، عاشق را به فردی ایستا تبدیل می‌کند.

۲-۲- دیالکتیک پیکار و تلاش عاشق برای ارج شناسی

بنا بر باور هگل، آرزوی انسان تابع آرزوی ارج شناسی است؛ بدین معنا که «ارج و ارزشی که من نماینده آن هستم؛ از جانب دیگر به رسمیت شناخته شود. بنابراین سخن گفتن از «اصل» خودآگاهی، ناگزیر از سخن گفتن پیکار تا پای جان در راه شناساندن ارج خویش است و بدون این پیکار جانبازانه، آدمیزادگان هرگز نمی‌توانستند در بسیط زمین به وجود آیند» (فایندلی، ۱۳۷۸: ۳۴). تلاش عاشق برای تحمیل ارج خویشتن به معشوق به شکل پیکار نمود می‌یابد. عاشق برای اطمینان ذهنی، باید تصویری را که از خویشتن در ذهن دارد بر معشوق تحمیل کند. عاشق باید جهان موجود را که در آن ارج و اعتبارش شناخته شده نیست؛ به جهانی تبدیل کند که ارزش و قدرش در نزد معشوق شناخته شود. عاشق برای اینکه خود را به معشوق معرفی کند از داشته‌های معنوی خود می‌گوید. تلاش عاشق، پیکاری برای تحمیل ارج خویش به معشوق است. عاشق از شیرین سخنی خود یاد می‌کند و معشوق را متوجّه این نکته می‌نماید که مردم روزگارش هم به اعتبار هنر سخنش پی برده‌اند. او سخن خود را با زیبایی معشوق، برابر می‌داند:

حسن تو نادر است در این عهد و شعرمن — من چشم برتو و همگان گوش بر منند(سعدی،۲۴۷:۱۳۸۵/ ۸)

سعدی شیرین زبان این همه شور از کجا — شاهد ما آیتی است وین همه تفسیراو (همان:۴۸۱/ ۹)

من نه آنم که عدو گفت تو خود دانی نیک — که ندارد دل دشمن خبر از عالم دوست(همان:۹۹/ ۶)

عاشق در جهانی می‌زید که منزلتش نادیده گرفته می‌شود. او در برخورد با معشوق می‌خواهد که منزلتش شناخته شود. این آغاز کنش عاشق است و کنش، زمانی آغاز می‌شود که عاشق خود را بر معشوق تحمیل کند؛ اما معشوق نیز به اقتضای انسانیتش به همین شیوه رفتار می‌کند. در نتیجه نخستین کنش آدمی که موجد انسانیت است به صورت پیکاری میان عاشق و معشوق روی می‌دهد. گاه عاشق می‌خواهد با ارادت و جانبازی در راه معشوق ارجش را به معشوق بنمایاند. از این روی عاشقان، فرمانبران بیچاره‌ای برای خدایگان معشوق هستند و از اجرای حکم معشوق «نه گزیری دارند و نه گریز» (همان: ۶/۴۸۲). حتی اگر معشوق قصد جان او را بکند، او باید بگوید: «بی جرم بکش که بنده مملوک/ بی شرع ببر که خانه یغماست» (همان:۵/۱۵۸) و یا «نفس ما قربان توست و رخت ما یغمای تو» (همان:۸/۶۶۲) و اگر فرمان نبرد چه کند؟ (همان:۱۱/۴۳۸) چون در صورت گریختن «خیالش به تاختن بکشد» (همان:۴/۵۴۶) و به هر حال «تسلیم تو سعدی نتواند که نباشد/ گر سر بنهد ور ننهد دست تو بالاست» (همان:۱۲/۳۰)

خدایگان آرزو می‌کند که ارجش از جانب بنده‌ای ارزشمند پذیرفته شود؛ «زیرا خدایگان بر این باور است که ارجش از جانب بنده‌ای کم ارزش شناخته شده است؛ نه از جانب بنده‌ای که در حکم انسانی والاست» (ضمیران، ۱۳۷۷:۸-۵۷). خواست و آرزوی معشوق نیز در مقام اربابی این است که ارجش از جانب عاشقی مطلوب پذیرفته شود؛ اما عاشق برای معشوق در حکم شیئی کم ارزش است. گرچه عاشق ارج معشوق را می‌شناسد و او را به عنوان خدایگان می‌پذیرد؛ اما معشوق به آرزوی خود و خرسندی و خشنودی واقعی نرسیده است. در غزل سعدی معشوق، عاشقان زیادی دارد و تعداد آن را زیاد می‌داند. معشوق، مانند خودآگاهی‌ای طرفدارانش را زیاد جلوه می‌دهد؛ اما عاشقان را ارج نمی‌نهد و گروه عاشقان را هم‌ردیف خاک پست می-

داند. عاشق نیز در پاسخ، برای نشان دادن ویژگی مثبت تواضع و تسلیم خود را نمایان می‌کند. بنابراین معشوق اینگونه به خودآگاهی خویش، هویت قدرتمند و باشکوهی می‌بخشد:

هر خم از جعد پریشان تو زندان دلی است تا نگویی که اسیران کمند تو کمند(سعدی،۲۴۶:۶/۱۳۸۵)
گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم (همان:۵/۴۳۷)
آزمودم درد و داغ عشق باری صد هزار همچو من معشوقه یک ره آزمودی کاشکی (همان:۲/۵۹۰)
مه دوهفته اسیرش گرفت و بند نهاد دو هفته رفت که از وی خبر نیامد بیش(همان:۴/۲۳۸)

معشوق به عاشقانی ارزشمند نیاز دارد. از این روی باید عاشق‌اش را بیازماید. در این میان عاشق مدعی است که بارها از سوی معشوق آزموده شده است. اما معشوق همچنان عاشق را مانند دیگر عاشقان عاشقان نپذیرفته است:

ای که گفتی دیده از دیدار بت رویان بدوز هر چه گویی چاره دانم کرد جز تقدیر را (همان:۸/۱۳)

به نظر هگل، نبرد برای ارج شناسی با مرگ هر دو حریف یا یکی از آنان پایان می‌یابد. اگر هر دو حریف در نبرد کشته شوند، آگاهی یک سره نابود می‌شود. اگر یکی از دو حریف زنده بماند؛ مغلوب مرده است و پیروزی برای غالب بی‌معنا می‌شود. پس، پیکارجو از کشتن حریف خود هیچ سودی نمی‌برد، به این دلیل باید حریف خود را به شیوه جدی نابود کند؛ یعنی باید زندگی و آگاهی او را برایش باقی بگذارد و تنها استقلال او را از میان ببرد و اینگونه او را بنده خود کند(هگل، ۱۳۵۸: ۴۷-۵۰).

از جان رمقی دارم و هم برخی جانت دشنام کرم کردی و گفتی و شنیدم(سعدی: ۵/۶۹۳)
گفتی به غمم بنشین یا از سر جان برخیز فرمان برمت جانا بنشینم و برخیزم(همان:۵/۶۹۳)
گر بی تو بود جنت بر کنگره ننشینم ور با تو بود دوزخ در سلسله آویزم (همان: ۵/۶۹۳)

عاشق با کنش خود دربرابر معشوق اعتبار و اهمیت خود را نمایان می‌کند و هویت خویشتن را برای خود بازآفرینی و تقویت می‌کند. با این روی عاشق در برابر اربابش (معشوق) شناخته‌تر می‌شود. همچنین معشوق در ارتباط با عاشق به خویشتن آگاهی پیدا می‌کند. معشوق و عاشق به مثابه خودآگاهی طالب یکدیگرند، معشوق می‌خواهد خود را در آینه عاشق ببیند؛ زیرا برای اینکه کسی از خود به مثابه موجودی «خودآگاه» آگاهی داشته باشد، لازم است تا موجود خودآگاه دیگری را مشاهده کند.

۲-۴-دیالکتیک آگاهی و از خودبیگانگی عاشق

زمانی تکامل عشق ادامه می یابد و وصال مُیسَّر می‌شود که معشوق و عاشق بتوانند یکدیگر را به رسمیت بشناسند، یعنی با پذیرش اراده یکدیگر، هر یک، دیگری را هم مانند خود غایت بپندارد. «این بنده است که تاریخ را می‌سازد اما تنها زمانی به این کار قادر است که ارباب، انسانیت را ممکن ساخته است» (*Kelly*, ۱۹۹۳ : ۱۷۴). آگاهی عاشق رو به غایتی از پیش تعیین نشده دارد که باید آن را به دست آورد. عاشق در جایگاه بنده و مقوله دوم دیالکتیک، اراده محدود و فعالی دارد. او مطابق فرمان خدایگانش(معشوق) عمل می‌کند و هویت خویش را بر محصول کار عشق می‌گذارد. هنگامی‌که عاشق معنایی از هدف و کار خود به دست می‌آورد؛ آگاهی‌اش بیشتر می‌شود. هریک از آگاهی عاشق و معشوق به دنبال دنیای مطلوب خویشند. بنابراین خواست هر یک آزادی دیگری را محدود می‌کند و از این روی اراده‌ها و در نتیجه آگاهی‌ها در تقابل یکدیگرند. بدین سبب آگاهی‌ای بر آگاهی دیگر چیره می‌شود و بحث خدایگانی معشوق و بندگی عاشق پیش می‌آید. معشوق به اشکال مختلف، خودآگاهی عاشق را استثمار می‌کند. روش‌هایی به کار می‌برد تا آگاهی‌هایی را از عاشق سلب کند. با سلب آگاهی، بحث از خودبیگانگی پیش می‌آید. عاشق فکر می‌کند که کسی نیست و معشوق به مثابه ارباب از دنیای دیگر است. عاشق،

بدنامی در ره عشق معشوق را طبیعی و بدیهی می‌داند و می‌گوید، کسی که در راه معشوق در اندیشه نام ننگ و آبرو باشد باید به عشق او تردید کرد:

سعدی اگر نام و ننگ در سر او شد چه شد مرد ره عشق نیست که‌ش غم ننگ است و نام(سعدی،۱۳۸۵: ۸/۳۶۰)

رامین شاهزاده است؛ اما به عنوان برده ویس معرفی می‌شود. رامین بر این تصور است که ویس از دنیای دیگر است و جایگاه اجتماعی خود را برای بندگی کردن به معشوق رها می‌کند. رامین به گونه‌ای از خود بیگانه می‌شود که همه چیز و همه کس را در معشوق می‌بیند:

رامین چو اختیار غم عشق ویس کرد کرد یک بارگی جدا ز کلاه و کمر فتاد(همان:۱۵۶ /۳)

خاک پایش خواستم شد بازگفتم زینهار من بر آن دامن نمی‌خواهم غبار خویش را(همان:۱۳ /۹)

عاشق اسیر و تسلیم معشوق است و تمامی آزادی خود را محدود به عشق به معشوق می‌کند. در چنین احوالی عاشق، اسیر بی‌قلاب و بی‌بند معشوق است و هیچ اراده‌ای ندارد:

نه به خود می‌رود گرفته عشق دیگری می‌برد به قلابش(همان: ۳۱۹ /۳)

سوز و سودا، عاشق را به پرستش معشوق می‌کشاند و معشوق جایگزین معبود عاشق می‌شود. عاشق تا اندازه‌ای از خودبیگانه می‌شود که عزت را فقط در ارتباط با معشوق می‌جوید:

دیریست که سعدی به دل از عشق تو می‌گفت این بت نه عجب باشد اگر من بپرستم (همان:۹/۳۶۶)

ای سرو بلند بوستانی در پیش درخت قامتت پست(همان:۶/۴۱)

۲-۵-خودآگاهی عاشق و آزادی درونی

در رابطه‌ای که خودآگاهی عاشق محدود می‌شود. عاشق نسبت به آگاهی خدایگان حالت ذلت دارد. عاشق در وصف قد بلند معشوق، خود را پست ترسیم می‌کند تا مقام ارجمند و والای معشوق را نشان دهد:

سعدی نگفتمت که به سرو بلند او مشکل توان رسید به بالای پست ما (همان:۶/۲۳)

یا اینکه عاشق، دشنام معشوق را کرم می‌داند و از آنجا که معشوق نام او را به زبان آورده است؛ خرسند و شادمان است:

دشنام کرم کردی و گفتی و شنیدم خرم تن سعدی که برآمد به زبانت(همان:۱۱/۱۴۷)

ترس در ذلت ماندن و بد عهدی معشوق، عاشقِ را بر این می‌دارد که راهی برای آزادیش بیابد. «شناسایی» موضوع، انسان را در آرامش و انفعال نگاه می‌دارد؛ اما «آرزو» انسان را ناآرام می‌کند و به کار برمی‌انگیزاند. بنابراین «کار زاییده آرزوست و هدفش برآوردن آرزوست. کار باید موضوع آرزو را نفی و نابود کند؛ مثلاً برای رفع گرسنگی باید خوراک را از میان برد یا آن را دگرگون کرد. بنابراین هر کاری نفی کننده است؛ کار با چنین سلبیتی، واقعیتی ذهنی را می‌آفریند؛ مثلاً، موجودی که چیزی می‌خورد؛ با محو کردن واقعیتی و تبدیل آن به واقعیت دیگر، واقعیت خاص خود را می‌آفریند، پس «من» با نفی کردن، نابود کردن، دگرگون کردن و جذب کردنِ جز «من»، آرزویی را بر می‌آورد» (هگل، ۱۳۵۸: ۸-۲۷). معشوق که در جایگاه خدایگان دارای توده‌ای عظیم از بندگان یا عاشقان است. بنابراین عاشق برای رفع مطلوب خود باید رقبایش را از میان بردارد تا به معشوق برسد. در غزلیات سعدی اغلب از عاشق با فعل و ضمیر جمع یاد می‌شود؛ اما معشوق یکی است. به جای «من و تو»، «ما و تو» به کار می‌برد:

هزار صید دلت پیش تیر باز آید بدین صفت که تو دادی کمان ابرو را(سعدی،۱۹:۱۳۸۵/۲)

گرچه تو امیر و ما اسیریم، گرچه تو بزرگ و ما حقیریم گرچه تو غنی و ما فقیریم، دلداری دوستان ثواب است(همان:۸/۵۲)

رسیدن یکی از عاشقان به هدف، ناکامی دیگر عاشقان را در پی خواهد داشت. عاشق در این فرایند باید دوستی و مهر خود را به گونه‌ای نشان دهد که مقبول معشوق شود. عاشق با محو صفات ناپسند خویش، به برجستگی‌های مادی و معنوی می‌پردازد و هویتی جدید می‌یابد. در این صورت عاشق با رفع ضعف خویش از کمالش خشنود است. از آنجا که هیچ بنده‌ای بدون خدایگان نیست؛ در نتیجه معشوق حلال فرآیند تاریخی «عاشق» است. اگر معشوق در چنین فرآیندی مشارکتی فعال ندارد؛ اما بی‌وجود معشوق این فرآیند برای عاشق مُیسَّر نخواهد شد. عاشق با کار استقلال و آزادی درونی خویش را اثبات می‌کند؛ اما استقلال حاصل دیالکتیک خودآگاهی میان خدایگانِ معشوق و بنده عاشق، ذهنی و اقناعی درونی است.«دیالکتیک خدایگان و بنده به یاری کار بنده به «آزادی» می‌انجامد. اما فقط آزادی‌ای ذهنی و گسسته از دنیای عینی است»(دونت، ۱۳۸۱: ۴۴). آزادی درونی تا حدی رضایت عاشق را به همراه دارد. هگل می‌گوید: «گرچه این خودآگاهی از دوگانگی و تعارض اولیه خدایگان و بنده فراتر می‌رود؛ اما به شیوه‌ای دیالکتیکی رفع نمی‌شود» (Hegel,1977:95). در چنین وضعی عاشق تابع بیرون از خود است و سعی می‌کند جهان خارج را نفی کند تا به آرامش دست یابد:

نــه گزیرست مرا از تو، نــه امـکان گریز چاره صبرست؛ که هم دردی و هم درمانی(سعدی،۱۳۸۵: ۶/۶۱۴)

عاشق صبر و شکیبایی را جایگزین کار و آرزوی خود می‌کند و روند دیالکتیک قطع می‌شود. به عبارت دیگر تقابل عاشق با معشوق باعث آگاهی عاشق از حیات درونی‌اش می‌شود و در ادامه نوعی آزادی در درونش تحقق می‌یابد. این آزادی غیر واقعی است؛ زیرا این آزادی برای عاشق احساسی درونی است. او در می‌یابد که تحقق خارجی این آزادی درونی ممکن نیست و همواره خود را در زنجیر هم آزاد می‌داند؛ زیرا زنجیر برای او اهمیتی ندارد و به اصطلاح او از جسم خویش می-گسلد و در ذهن خویش که هیچ خدایگان جباری به آن دسترسی ندارد؛ آرامش خاطر پیدا می‌کند:

من از آن روز که در بند توام آزادم پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم(همان:۳۷۱/ ۱)
من از این بند نخواهم به در آمد همه عمر بند پایی که به دست تو بود تاج سر است(همان:۶۶/ ۹)
سعدی از بند تو هرگز به درآید هیهات بلکه حیفست بر آن کس که به زندان تو نیست(همان:۱۲۷/ ۱۲)
اسیر بند بلا را چه جای سرزنش است گرت معاونتی دست می دهد درباب(همان:۲۵/ ۹)

آنچه در فرایند دیالکتیکی اهمیت دارد؛ فعلیت عاشق در جایگاه مقوله «نفی» دیالکتیک است.« برده در وهله اول فقط آزادی درونی دارد؛ زیرا که آزادی هنوز از حالت مفهوم محض خارج نشده و برده کاملا خود آگاه نیست، خودآگاهی تنها زمانی اتفاق می‌افتد که مفهوم اراده با وجودش یکی شود. قومی که تکامل یافته باشد همه زمینه‌ها و شیوه‌های زندگیش کل یگانه‌ای را پدید آورد ولی ملت‌هایی که به مرحله کمال نرسیده‌اند یا هنوز از خود فرمانی و استقلال برخوردار نشده‌اند. زمینه‌های گوناگون زندگی قومیشان بسیار از هم جداست» (هگل، ۱۳۷۸:۱۴۳).

۲-۶-یگانگی عاشق با عالم هستی و آزادی واقعی

آنکه انسان بتواند به آزادی و سعادت دست یابد، باید بر تمامی تناقضهای این جهان غلبه کند. «البته این نه از راه نبرد با واقعیت، بلکه از راه تعقل کامل در عنصر واقع و از راه آگاهی یافتن به ضرورت تناقض و درک عقلانی آن مُیسَّر است. از این پس برای رسیدن به سعادت و خوشی باید از وادی رنج و عذاب گذشت» (وال، ۱۳۸۷: ۴۱). عاشق برای سعادت باید از وادی

رنج و عذاب عشق بگذرد. عاشق سرشار از درد جدایی است. عشق جفاست و معشوق جفاکار و عاشق جفابر است؛ در اینجا عاشق از واقعیت جداست:

جفای عشق تو چندان که می‌برد سعدی خیال وصل تو از سر نمی‌کند بیرون(سعدی،۴۷۴:۱۳۸۵/۱۰)

غلام دولت آنم که پای بند یکیست به جانبی متعلق شد از هزار برست(همان:۴۰ /۵)

عشق پیش برنده و محل گذار عاشق به تعالی روح عاشق است. عاشق در درون خود به مرحله‌ای از آزادی می‌رسد و در می-یابد که تابع بیرون از خویشتن است؛ از این رو عاشق در تلاش است که اراده و احساسش با معشوقش وحدت بخش شود. عاشق برای آزادی باید از راه تعقل و با آگاهی یافتن به ضرورت تناقض بر تناقض‌های عشق در رابطه متقابلش با معشوق چیره شود. آزادی حقیقی عاشق زمانی محقق می‌شود که به هیچ امر و انگیزه‌های بیرونی وابسته و متاثر نباشد. بنابراین تحقق آزادی عاشق هنگامی است که «خودآگاه» شود و به یک اراده کلی بپیوندد و یگانگی را بفهمد. در واقع هدف کلی حاکم بر غزلیات سعدی، ضرورت تعالی روح و پیروزی از خودخواهی به دیگرخواهی و گذر و رهایی از منیت ها به دیگر خواهی‌ها در دیالکتیک عشق میان عاشق و معشوق؛ است. عاشق در ابتدا معشوق را برای خود می‌خواهد؛ اما اراده و خواست فردی‌اش به خواستی کلی بدل می‌شود و مانایی معشوق برایش اهمیت می‌یابد و خواست فردی با خواست کلی یگانه می‌شود:

از بهر خدا روی مپـــوش از زن و از مـــرد تا صنع خدا می‌نگرند از چپ و از راســت(همان:۴/۴۶)

چشمی که تو را بیند و در قدرتِ بی‌چـون مدهـوش نمانَد، نتوان گـفت کـه بیـناست (همان:۵/۴۶)

سعدی به حریف، گوشزد می‌کند که اگر معشوق را فقط برای خود بخواهد؛ نمی‌توان او را عاشق نامید و هر کسی می‌تواند خدمتکار معشوق باشد و همچنین عاشق حقیقی مانند سایر عشاق جان فدای معشوق می‌کند:

حریف را که غم جان خویشتن باشد هنوز لاف دروغ است عشق جانانش(همان:۱۰/۳۲۹)

خدمتت را هر که فرمایی کمر بندد به طوع لیکن آن بهتر که فرمایی به خدمتگار خویش(همان:۱۱/۳۲۹)

من هم اول روز گفتم جان فدای روی تو شرط مردی نیست برگردیدن از گفتار خویش(همان:۱۲/۳۲۹)

آزادی عاشق زمانی روی می‌دهد که خواست فردی و جزئی جنبه‌ای کلی بیابد. هگل «آنانی را آزاد نمی‌داند که آگاه نیستند و از بند خواسته‌های فردی رها نیستند، زیرا خواست جزئی آنان با خواست کلی انطباق ندارد»(هگل، ۱۳۳۶: ۳۰۱-۳۰۴). عاشق غزل سعدی در سایهٔ نیروی متناهی با نیروهای نامتناهی معشوق مواجه می‌شود و هویت خود را در میان عاشقان معشوق می-یابد.

آزاد بنده‌ای که بود در رکاب تو خرم ولایتی که تو آنجا سفر کنی(سعدی،۱۳۸۵: ۲/۶۲۰)

سعدی زیبایی آفرینش خدا را در رخسار زیبای محبوب می‌بیند؛ زیبایی که مانند آبی روان در آیینه پیداست. به راستی که آیینه، تمام نمای جمال محبوب خداوندست:

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست(همان:۱۳ /۱)

جفای عشق تو چـندان که می‌برد ســـعدی خیال وصل تو از سر نمی‌کند بیرون(همان:۱۰/۴۷۴)

عشق در غزلیات سعدی در تجلی یگانگی در دوگانگی آشکار می‌گردد. چنانکه «خرد از نظر هگل در تقابل با «فهم» وجهی عالی از اندیشه است که همه تمایزها را بار دیگر به حرکت در می آورد و به وحدتی همه جانبه رهنمون می‌سازد (تیلور،

۱۳۷۹: ۳۲). بنابر این وجود نامتناهی عاشق در درون متناهی معشوق یکی از بن‌مایه‌ها و هسته دستگاه فکری هگل است که در پیوند میان معشوق و عاشق در غزل سعدی نمود می‌یابد:

شوخی مکن ای یار که صاحب نظرانند بیگانه و خویش از پس و پیشت نگرانند(سعدی،۱۳۸۵: ۱/۲۴۶)
یار بیگانه نگیرد هر که دارد یار خویش ای که دستی چرب داری پیشتر دیوار خویش(همان:۱/۳۴۲)
خدمتت را هر که فرمایی کمر بندد به طوع لیکن آن بهتر که فرمایی به خدمتگار خویش(همان:۲/۳۴۲)

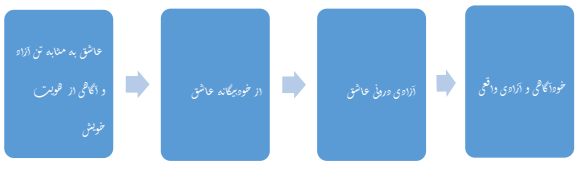
موضوع کلی عاشق، عشق است و رابطه عاشق با این موضوع، مبتنی بر مرجعیت و گواهی روح و دل خود اوست. از این رو عاشق در غزل سعدی «خواهان شکستن حصار خود و آمیختگی با معشوق است. به نوعی آرزو می‌کند که تنهایی خود را در ارتباط با دیگری و مشغول بودن با او از میان بردارد»(آذر نیوار، ۱۴۰۱: ۹). بنابراین برای رهایی از تنهایی هر نوع جفا و بد عهدی یار را تحمل می‌کند:

مشتاق توام با همه جور و جفایی محبوب منی با همه جرمی و خطایی(همان:۱/۶۹۳)

۳- نتیجه

بنا بر نظریه «خدایگان و بنده» گئورگ هگل، معشوق در غزل سعدی از آن جهت خدایگان است که عاشق او را بنده‌وار بندگی می‌کند. عاشق در جایگاه مقوله دوم دیالکتیک «نفی»کننده و پیش برنده سیر دیالکتیک عشق است. عاشق و معشوق در برخورد بایکدیگر به هویت خود پی می‌برند و عاشق هویت خود را در عشق به معشوق کشف می‌کند. عاشق که همواره آرزوی وصال معشوق را در سر دارد با دو خودآگاهی مواجه می‌شود. در غزلیات سعدی می‌توان دو وضعیت برای عاشق متصور شد:

۱-در یک وضعیت، عاشق به وصال معشوق می‌رسد و موضع خود را- معشوق- شناسایی می‌کند. در این فرایند با شناسایی ابژه، فرایند دیالکتیک متوقف می‌شود و عاشق در مرحله ایستایی قرار می‌گیرد. ۲-در دیگر وضعیت، عاشق سعی در وصال معشوق دارد؛ اما برای او امکان تحمیل ارج به خدایگان مُیسَّر نمی‌شود؛ زیرا معشوق در جایگاه خدایگان، عاشق را بنده‌ای دون پایه می‌داند و او را در شأن خویش نمی‌داند. بنابراین عاشق در نتیجه بندگی، از خودبیگانه می‌شود؛ خودبیگانگی با ذلت نمود می‌یابد. از این رو عاشق عوامل بیرونی و واقعی عشق را نفی می‌کند و عشق درونی می‌شود. در این وضعیت بی-



آنکه دیالکتیک رفع شود؛ عاشق به رهایی و آزادی دست می‌یابد و اینگونه به عشقِ معشوق خرسند می‌شود. او در این وضعیت پس از رفع ازخودبیگانگی، دوباره خودآگاه می‌شود. در این مرحله خودآگاهی، عاشق می‌فهمد که خویشتن را گم کرده است. روح عاشق به همان اندازه که از ادراک معطوف به حس در شناخت معشوق دور و جدا می‌شود؛ به مراحل تکاملی خود نزدیک‌تر می‌شود. عاشق هر اندازه با موضوع مورد اندیشه خویش- معشوق - یگانه می‌شود، فعلیت خویش را می‌بیند. عاشق با آرزوی رهایی واقعی، هستی برایش به گونه‌ای دیگر معنا می‌شود و عالم را از آن خود می‌داند. در سیر آگاهی، اراده و

خواست کلی عاشق جایگزین خواست فردی می‌شود و خواست فردی با خواست کلی یگانه می‌شود. از این رو مانایی معشوق برای عاشق اهمیت می‌یابد و این همان رهایی و خودآگاهی عاشق است.

عاشق در فرایند دیالکتیکی دوم، چهار مرحله طی می‌کند. عاشق در مرحله نخست فقط یک تن آزاد است که در رویارویی و برخورد با معشوق، از هویت خویش آگاه می‌شود. در مرحله دوم عاشق در تحمیل ارج خویشتن ناتوان است و از خود بیگانگی می‌شود. مرحله سوم، آزادی روح عاشق به مثابه جزیی ناقص به کلیتی محض بدل می‌گردد. این آزادی درونی است و از حالت طبیعی و عوامل بیرونی متاثر می‌شود. مرحله چهارم، عاشق موضوع اندیشه خویشتن می‌شود و دیگر معشوق را امری مستقل نمی‌بیند.

۴-منابع

آذر نیوار، لیلا، پورالخاص، شکرالله، کیانی، احمدرضا، (۱۴۰۱)، «بررسی عشق سعدی بر اساس نظریه روان درمانگری اگزیستانسیال اروین یالوم»، پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، دوره ۲۰، شماره ۳۹، پاییز و زمستان، صص ۵-۲۲.

تیلور، چالز، (۱۳۷۹)، *هگل و جامعه مدرن*، ترجمه منوچهر حقیقی راد، تهران: مرکز،

دونت، ژاک، (۱۳۸۱)، *درآمدی بر هگل*، ترجمه محمد جعفر پوینده، چ دوم، تهران: چشمه،

راوچ، لیو،(۱۳۸۲)، *فلسفه هگل*، ترجمه عبدالعلی دستغیب، آبادان: پرسش،

رئیسی، آسیه؛ ذوالفقار علامی،(۱۴۰۱)، «هم‌سانی یا دگرسانی دو اهرم عشق در غزلیات مولانا و سعدی» ،پژوهشنامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، دوره ۲۰، شماره ۳۹، پاییز و زمستان، صص ۱۳۵-۱۵۶.

سعدی، مصلح بن عبدالله، (۱۳۸۵)، *غزل‌های سعدی*، تصحیح غلامحسین یوسفی،تهران:سخن،

سینگر، پیتر، (۱۳۷۹)، *هگل*، ترجمه عزت الله فولادوند، تهران: طرح نو.

ضیمران، محمد، (۱۳۷۷)، *جستارهایی پدیدارشناسانه پیرامون هنر و زیبایی*، تهران: نشر کانون،

فایندلی، جان (۱۳۷۸)، *گفتارهایی درباره فلسفه هگل*، حمید عنایت، تهران : خوارزمی،

فولکیه، پل، (۱۳۶۲)، *دیالکتیک*، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران: آگاه،

مجتهدی، کریم، (۱۳۸۹)، *درباره هگل و فلسفه او*، چ چهارم، تهران: امیر کبیر.

وال، ژان، (۱۳۸۷)، *ناخشنودی آگاهی در فلسفهٔ هگل*، ترجمه: باقر پرهام، تهران: نشر آگاه.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، (۱۳۹۷)، *پدیدار شناسی جان*، ترجمه باقر پرهام، چ پنجم، تهران: کندوکاو.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، (۱۳۷۸)، *عناصر فلسفه حق*، ترجمه مهبد ایرانی طلب، تهران: انتشارات پروین.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، (۱۳۵۸)، *خدایگان و بنده (با تفسیر الکسانر کوژو)*، ترجمه و پیشگفتار حمید عنایت، تهران: خوارزمی.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش، (۱۳۳۶)، *عقل در تاریخ*، ترجمه حمید عنایت، تهران: دانشگاه صنعتی شریف.

هیپولیت، ژان، (۱۳۶۵)، *مقدمه بر فلسفهٔ تاریخ هگل*، ترجمه: باقر پرهام، تهران، نشر آگاه.

Hegel, G. W. F.(2000). *Rison in history*, (H. Enaeiat, Trans), Tehran: Shafiei.

Hegel, G. W. F. .(1977). *Phenomenology of spirit*, tr by v miller, Oxford and New York, Oxford university press.

Hegel, G. W. F. .(1975). *Lectures on The Philosophy of world history*, by H.B nibest, Cambridge university press.

Kelly.(1993). *George Armstrong*, Notes on Hegel's Lordship and Bondage, edited by Robert stern, London and New York, Rout ledge, press.

Stepelevich, Lawrence s.(1993). *Selected Essays on G.W.F Hegel*, by Humanistic press international, Inc, 1993

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analyzing the origin of Zaum in the book of Shams based on the theory of Carl Gustav Jung

Ali Sadeghi Manesh[1]✉ | **Hasan Delbari** [2]

1.Corresponding Author, Assistant professor of Persian language and literature Department, faculty member, University of Hakim Sabzevari,Sabzevar. Iran. E-mail: a.sadeghimanesh@hsu.ac.ir
2. Associate professor of Persian language and literature Department, University of Hakim Sabzevari, Sabzevar. Iran. E-mail: h.delbari@hsu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: November 30, 2021
Received in revised form: April3, 2023
Accepted: April15, 2023
Published online: June21, 2024

Keywords:
Shams' poetry, Za'um, Jung, Rumi.

ABSTRACT

In the study of Divan-i Shams-i Tabrizi, we encounter examples that have music, but they have no meaning. These examples, which some formalists call "za'um", have raised many controversies and challenges among scholars. One of the key issues is to understand the question of what the genealogy is and how it is based on what events occur in Rumi's life. In a leading research with a descriptive analytical approach, we will examine these issues by relying on Karl Jung's psychological thoughts. The main body of the paper is the psycho-psychological study of poetry from Rumi, which can be an example of za'um. The result of this study is the discovery of a close link that comes with the archetype of Dionysus in the midst of these verses and comes from the tragic events of Rumi's life. The events that have influenced the poems without meaning and musical in Divan-i Shams-i Tabrizi. Based on this, these verses of Rumi are rooted in the collective unconscious of the poet and the result of the manifestation of his archetypal Dionysian model. This manifestation took place after a tragic event.

Cite this article: Sadeghi Manesh, A.& Delbari, H . (2024)" Analyzing the origin of Zaum in the book of Shams based on the theory of Carl Gustav Jung"..Journal of Lyrical Literature Researches, Vol. 22, No.42, 2024, pp.147-160.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.40796.3005

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended Abstract

1. Introduction

In Divan-i Shams-i Tabrizi, the poem of Maulana, there are some Ghazals which have music without any specific meaning. Maulana composed most of these Ghazals to express his his sorrows distance from Shams-i Tabrizi; Therefore, in order to exame these poems, it is necessary to pay attention to the events of the poet's life. A tragic event leads Rumi to compose these poems.

With such an attitude, Divan-i Shams-i Tabrizi should be considered as the result of a tragic event. Generally, tragic events have special impact on the poetry; Nietzsche has considered these effects from a philosophical point of view; while, Jung considered them from a psychological point of view.

In this article, some parts of Divan-i Shams-i Tabrizi, written by Rumi are examined which despite being musical, have no meaning; Some researchers have called these poems Zaum. In this study, we provide some evidence to prove that Rumi' defamiliarization is not his main goal of Zaum. By the influence of the collective unconscious mind and the Dionysus archetype, Rumi wrote Zaum subconsciously; In these poems, the archetype of Dionysus challenges the order of classical poetry after a tragic event.

2. Research Method

In this research, with an analytical-descriptive method and using library sources, we examine the way of composing Zaum in Divan-i Shams-i Tabrizi, the Rumi's poem. In order to achieve this goal, the researchers first provide a general explanation about Zaum, and then by focusing on the thought of Jung and Nietzsche, they examine Rumi's poems.

3. Discussion

The archetype of Dionysus manifests itself through deviance, music, illusion and joy. This archetype shows itself after a tragic event. In Divan-i Shams-i Tabrizi, the Rumi's poem, this archetype also shows show itself with its deviation from the norm, music, a kind of illusion and euphoria. In fact, the verses in Divan-i Shams-i Tabrizi are the result of a tragic event in Rumi's life.

Although, Divan-i Shams does not explicitly narrate this tragic event in Rumi's life, but certainly it is the result of a tragic event in Rumi's life, the loss of Shams-i Tabrizi. Based on the scientific definition, tragedy is a branch of drama that treats in a serious and dignified style the sorrowful or terrible events encountered or caused by two individuals are faced in front of each other because of the fate.

This is exactly what happened to Rumi and Shams-i Tabrizi; As a scientific and religious figure, Rumi faces a serious challenge in dealing with the maniacal character of Shams; Then it is influenced by Shams. Finally, after painful events, Rumi loses Shams. In his sorrows distance, the tragic event of the loss of Shams Tabrizi, causes Maulana to compose Divan-i Shams-i Tabrizi; Therefore, the sonnets of this divan are the result of a tragic event, and it is natural to see the archetypes of Dionysus in some parts of it; something that some researchers have called it Zaum.

4. Conclusion

Some Ghazals in Divan-i Shams, written by Maulana, have strong music without any specific meaning. Researchers have called these verses Zaum. Rumi did not pay attention to the form of the poem; Therefore, Zaum is rooted in the poet's collective unconscious mind. These verses, which are unorthodox, musical, eerie and euphoric, have all the characteristics of the Dionysus archetype. According to Nietzsche's point of view, there is a connection between the archetype of Dionysus and tragedy. In Diwan-i Shams, Maulana's poem, you do not see an obvious tragic narrative, but the lyrics of this Diwan are the result of tragic events; Therefore, it is natural to see the Dionysian archetype in the form of Zaum verses.

5. References

Benson, R.(1994). *The Use Of Mythology And Archetypes In Character, A Dissertation In Fine Arts*, Submitted to the graduate faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillments for the Degree of Doctor of Philosophy.

Colacicchi,G. (2015). *Jung and ethics: a conceptual exploration, A thesis Submiitted for the degree of doctor of Philosophy*, University of Essex.

Dad, S. (2006). *Dictionary of Literary Terms*, 3 thed, Tehran: Morvarid.

Fallah, Gh.A. Rezaei, N. (2015). "An Investigation of Shahnameh's Four Heroic Periods based on Archetype Theory**"**, *Literary Text Research*, No 65,pp. 161-189.

Golkarian, Gh. (2002). *Persian-Russian and Russian-Persian Dictionary*, 1thed, Tehran: Daneshyar.

Haidary, H. Rahimi, Y. (2015). *Communicative Silence in Shams lyrics. Journal of Culture-Communication Studies*, No. 61 ,pp. 51-72.

Heidary, H. Rahimi, Y. (2014). **"**Zaum' in shams lyric poems", *Erfaniyat Dar Adab Farsi*, No. 18, pp.27-46.

Hergenhahn, B. R. (2010). *An Introduction to the History of Psychology*, translated by yahya sayed-Mohammadi, 1thed, Tehran: Arasbaran.

Janecek, G. (1996). *Zaum: the transrational poetry of Russian futurism*. Sandiego State University Press.

Mohammadi A. A. Alipour, Z. (2009). "Attitude of Shams toward Happiness**"**, *Journal of Lyrical Literature Researches*, 7 thed ,No. 13, pp. 125-148.

Nazari Gharechomagh, M. K. Rahimi, M. (2021). "Zaum into Popular Literature on the Basis of Torbat-e Jám Folk Literature**"**, CFL ,No 38, No. 183-219.

Nietzsche, F. (2007). *Ecce Homo*, translated by Saeid Firouz Abadi, 2thed, Tehran: Jami.

Nietzsche, F. (2007). *Twilight of the Idols*, translated by Dariush Ashouri, 2thed, Tehran: Agah.

Pournamdarian, T. (2001). *In the Shade of the Sun*, 1thed, Tehran: Sokhan.

Rumi, J.-al-D. M. (1997). *Divan-i Shams-i Tabrizi*, edited by Badi-uz-zaman Foruzanfar, 14thed, Tehran: Amir Kabir.

Rumi, J.-al-D. M. (1999). *Masnavi*, edited by Reynold Alleyne Nicholson, 14thed, Tehran: Behzad.

Shafi Safari, M. Shahrami, M. B. (2015). "Qalb and Qaleb (A Review of Semantics in Diwani Shamsi Tabrizi)", *studies of literature, mysticism and philosophy*, No. 1, pp. 76-85.

Shafiei Kadkani, M. R. (2012).*The Resurrection of Words*, 1th ed, Tehran: Sokhan.

Stern, J. P. (1993). "The birth of tragedy", *Art Quarterly*, No. 24, pp. 259-265.

Tahmasbi, S. Karbasizadeh, A. (2014). "The Birth and Death of Tragedy in Nietzsche's thought" . Metaphysics, No. 17,pp.79-96.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بررسی منشأ زائوم‌ها در غزلیات شمس با تکیه بر آرای کارل گوستاو یونگ

علی صادقی منش✉[۱] | حسن دلبری[۲]

۲. نویسندهٔ مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری. سبزوار. ایران. رایانامه: a.sadeghimanesh@hsu.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری. سبزوار. ایران. رایانامه: h.delbari@hsu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۹
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۰۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
غزلیات دیوان شمس، زائوم، مولوی، کهن‌الگو، یونگ، تراژدی، دیونیسوس.

چکیده

در مطالعه و بررسی غزلیات شمس با ابیاتی مواجه می‌شویم که موسیقیایی، امّا فاقد معنایی خاص هستند. عبارات این ابیات که در برخی از پژوهش‌ها، با نگرشی فرمالیستی، زائوم یا فراخرد نامیده شده‌اند، بحث‌ها و چالش‌های فراوانی در میان پژوهشگران برانگیخته‌اند. دریافت پاسخ این پرسش که منشأ روان‌شناختی سرایش چنین ابیاتی چیست و ریشه در چه رویدادهایی در زندگی مولانا دارد، یکی از مباحثِ دارای اهمیّت و ضرورت ویژه است. در پژوهش پیش‌رو با رویکرد تحلیلی ـ توصیفی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و به ویژه با بهره‌گیری از اندیشه‌های روان‌شناختی کارل گوستاو یونگ به بررسی این ابیات خواهیم پرداخت. بدنهٔ اصلی مقاله را بررسی روان‌شناسانهٔ ابیاتی از مولانا تشکیل می‌دهد که می‌تواند مصداقی از زائوم باشد. برآیند این پژوهش، کشف پیوند تنگاتنگی است که در میانهٔ این زائوم‌ها با نمود کهن‌الگوی دیونیسوسی وجود دارد و از رویدادهای تراژیک زندگی مولانا سرچشمه می‌گیرد؛ رویدادهایی که بر شکل‌گیری اشعار فاقد معنا امّا موسیقیایی غزلیات شمس، تأثیر مستقیم گذاشته است. بر این اساس، ابیات زائوم‌گونهٔ مولانا، ریشه در ضمیر ناخوداگاه جمعی شاعر دارد و حاصل تجلی کهن‌الگوی دیونیسوسی وی در پی رویدادی تراژیک، یعنی دوری دفعی از شمس تبریزی است.

صادقی منش، علی؛ دلبری، حسن. "بررسی منشأ زائوم‌ها در غزلیات شمس با تکیه بر آرای کارل گوستاو یونگ" . پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۱۴۷-۱۶۰.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.40796.3005

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

۱- مقدمه

خوانش غزلیات شمس ما را به غزل‌هایی رهنمون می‌شود که در آن‌ها عباراتی موسیقیایی امّا فاقد معنا وجود دارد؛ گویی مولانا جلال‌الدین(۶۴۰ـ۶۷۲ ه.ق) در حالات سرخوشانهٔ سُکر به گونه‌ای ناخوداگاهانه این ابیات را سروده است. دقت به این نکته که غزلیات شمس حاصل لحظاتی است که مولانا در عشق و اندیشهٔ مراد خویش، شمس تبریزی، دچار بی‌خودی و سرمستی شده است و گاه از هجر او نالان، درخور اهمیّت است. در این ابیات بایستی پیشینهٔ سراینده را پیش چشم داشت و از آن غافل نشد. آنچه در زندگی مولانا رخ داده است و او را به عنوان سراینده به نگارش این ابیات سوق داده، یک داستان تراژیک است؛ داستانی تراژیک که در آن مولانا در جایگاه عالمی معتبر، ناگاه در برابر شمس تبریزی قرار می‌گیرد و در یک تقابل عرفانی بنیان اندیشه‌هایش زیر و رو می‌شود، دلباختهٔ شمس می‌گردد و این دلباختگی تا بدان جا پیش می‌رود که خانواده و طلاب مولانا را رنجور می‌دارد. جویندگان دانش مولانا، دیگر نمی‌توانند از دانش او بهره برند؛ مولانایی که به ثبات رأی و استواری دانش شهره بود به عارف شوریدهٔ عاشق‌پیشه‌ای تبدیل می شود که دیگر نمی‌توان همچون گذشته درس او را دنبال کرد:

سجّاده‌نشین باوقاری بودم بازیچهٔ کودکان کویم کردی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۴۸۴)

شمس تبریزی از وی شخصیتی عُرف‌گریز و شوریده برساخته است. دوستان و آشنایان این شرایط را تحمل نمی‌کنند و وضعیت را به گونه‌ای پیش می‌برند که شمس تبریزی، مولانا را ترک کند و پس از این نیز شرایط به گونه‌ای پیش می‌رود که مولانا دیگر نمی‌تواند شمس را ببیند؛ تراژدی رقم خورده است، عاشقی شیدا و عارفی شوریده که در کنار مرادش در اوج سعادت و آرامش بود اینک با فقدان او، خود را در نگون‌بختی فراق آشفته می‌یابد و غزلیات شمس در قریب به اتفاق موارد با چنین انگیزه‌ای است که سروده می‌شود. با چنین نگرشی غزلیات شمس را بایستی حاصل یک رویداد تراژیک قلمداد کرد. باید این نکته را در نظر داشت که رویدادهای تراژیک آن‌گاه که در قالب شعر نمود می‌یابند، ویژگی‌های خاص دارند. ویژگی‌هایی که نیچه آن‌ها را از نظرگاه فلسفی و یونگ آن‌ها را از دیدگاه روان‌شناختی مورد بررسی قرار داده است. آنچه در این مقاله مورد توجه است، بخش‌هایی از این غزلیات است که در عین موسیقیایی بودن، فاقد معنا هستند و برخی از پژوهشگران آن‌ها را زائوم(Zaum) نامیده‌اند (حیدری و رحیمی، ۱۳۹۳: ۲۷).

اصطلاح زائوم از زبان روسی وام گرفته شده است و حاصل ترکیب دو واژهٔ «زا»(za) به معنای «ورای» و «اوم»(um) به معنی عقل و خرد است (گلکاریان، ۱۳۸۱: ۲). گرچه به گمان برخی پژوهشگران، زائوم‌سرایی، تلاشی است برای بازیابی نمادهای صوتی یک زبان بومی گم‌شده (Janecek, 1996: 49) ولی تنها چیزی که به طور قطع دربارهٔ زائوم‌ها می‌توان گفت، بی‌معنایی واژگانی موسیقیایی است که گویی با گونه‌ای از خود بی‌خودی همراه است. برخلاف معدود پژوهش‌هایی که دربارهٔ زائوم در غزلیات شمس انجام شده است و آن را صرفا روشی برای گذار از خودکارشدگی زبان و آشنایی‌زدایی معرفی می‌کند (حیدری و رحیمی،۱۳۹۳: ۲۷)، پژوهش پیش‌رو بر آن است تا این نکته را اثبات کند که گرچه در تجلی زائوم‌ها در غزلیات شمس، آشنایی‌زدایی رخ می‌دهد، امّا این آشنایی زدایی هدف شاعر نیست، بلکه شاعر تحت تأثیر ضمیر ناخودآگاه جمعی‌اش و کهن‌الگوی دیونیسوس به گونه‌ای ناخوداگاه به خلق چنین واژگانی می‌پردازد؛ در حقیقت غلبهٔ کهن‌الگوی دیونیسوس در لحظات تراژیک، سامان‌مند بودن و نظمِ شعر عروضی کلاسیک را به بازی می‌گیرد و با خلق موسیقی به آفرینش ابیاتی می‌پردازد که می‌توان آن را زائوم نامید.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

فقدان معنا در ابیاتی موسیقیایی که در قریب به اتفاق موارد در آن از عشق به شخصیت شمس سخن رفته‌است، بایستی دلیلی قانع‌کننده و محکم داشته باشد. گریز از قواعد سامان‌مند شعر و ورود به عرصه‌ای هنجارشکنانه در ذهن مولانا که دغدغهٔ فرم ندارد و همچون فرمالیست‌ها نمی‌اندیشد.

پرسش‌های بنیادینی که در این پژوهش پیش‌روی ماست و می‌تواند رهگشای تحلیل‌هایی دقیق باشد از این قرار هستند:

۱. بر اساس دیدگاه یونگ نابسامانی ابیاتی که در دیوان شمس با عنوان زائوم شناخته شده‌اند، ریشه در کدام بخش ذهن مولانا دارد؟

۲. آنچه با عنوان زائوم مطرح شده، با تجلی کدام کهن‌الگو همسو است؟

۳. بین زائوم و تراژدی در غزلیات شمس، چگونه پیوندی می‌توان یافت؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

مولانا شخصیتی است که الهام‌بخش حکیمان و شعرای پس از خود بود و شیوهٔ نگرشش بر اندیشهٔ اندیشمندان پارسی‌زبان، تأثیراتی ژرف نهاد. برخی از پژوهشگران، عامل شخصیت فردی مولانا را آن‌چنان نیرومند و تأثیرگذار می‌دانند که باعث شده‌است عادت‌ستیزی‌های بی‌سابقهٔ او در سرایش شعر، مورد پذیرش دیگر شعرا قرار گیرد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۰) و پیروانش حتی از آشفتگی‌های معنایی در برخی عبارات غزلیاتش استقبال کنند. درک این نکته که این آشفتگی معنایی در غزلیات وی چگونه رخ داده است، اهمیّت بسیار دارد. مولانا به عنوان شخصیتی که چه در رویکرد عرفانی و چه در شیوهٔ سرایش خود، سرآمد و صاحب سبک است، به سبب مهارت اندک یا استعداد پایین چنین ابیاتی را نسروده است؛ آنچه مسلم است این آشفتگی معنایی علتی دارد و درک این علت یک ضرورت انکارناپذیر و یکی از اهدف اصلی این پژوهش است.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

پژوهش پیش‌رو با روشی تحلیلی ـ توصیفی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای در پی آشکار ساختن دلیل و منشأ ابیاتی است که با عنوان زائوم در غزلیات شمس شناخته می‌شود. برای دست یافتن به این هدف نگارندگان ابتدا به تبیین کلیاتی دربارهٔ زائوم می‌پردازند و سپس با بررسی بخش‌هایی از اندیشهٔ یونگ که در این پژوهش کاربرد دارد، مخاطب را به بخش بحث و بررسی سوق می‌دهند.

۱-۴- پیشینهٔ تحقیق

آثار و مقالاتی که با تمرکز بر ابیات نابسامان در معنا، غزلیات شمس را مورد بررسی قرار داده‌اند، انگشت‌شمار هستند؛ از جملهٔ این آثار می‌توان به مقالهٔ حسن حیدری و یداللّه رحیمی با عنوان *«زائوم در غزلیات شمس»* (۱۳۹۳) اشاره کرد که با تأکید بر تأثیر زائوم‌ها در ایجاد آشنایی‌زدایی نگاشته‌شده‌است. محمّدرضا شفیعی کدکنی نیز در کتاب ***رستاخیز کلمات*** (۱۳۹۱) به موضوع زائوم با تکیه بر مباحث فرمالیستی می‌پردازد. محمّد شفیع‌صفاری و محمّدباقر شهرامی در مقالهٔ «*قلب و قالب (بررسی معناپردازی در غزلیات شمس)*» (۱۳۹۵) ضمن دسته‌بندی غزلیات شمس به دو نوع تأمل‌بنیاد و تجربه‌محور، وجود کلمات و جملات مبهم را از مختصات غزلیات تجربه‌محور ارزیابی می‌کنند. حسن حیدری و یداللّه رحیمی در مقالهٔ دیگری با عنوان «*سکوت ارتباطی در غزلیات شمس*» (۱۳۹۴) به بررسی سکوت بلیغ و کارکردهای آن در غزلیات شمس می‌پردازند و در زیر عنوان سکوت زائوم، به این موضوع اشاره می‌کنند. در مقالات یاد شده تأکید نگارندگان بر گونه‌ای نگرش فرمالیستی است، این درحالی است که مولانا به عنوان یک شخصیت عارف‌پیشه بیش از آنکه فرم‌اندیش باشد، ذهن و اندیشه‌اش در پی مفهوم و معنا است. مولانا حتی در برابر کتاب قرآن که به تقدس آن باور دارد، تنها به محتوا و معنا می‌اندیشد:

حرف قرآن را بدان که ظاهری است　　زیر ظاهر باطنی بس قاهری است

و در ادامهٔ همین شعر است که چنین می‌سراید:

تو ز قرآن ای پسر ظاهر مبین　　دیو آدم را نبیند جز که طین

ظاهر قرآن چو شخص آدمی است　　که نقوشش ظاهر و جانش خفی است

(مولوی، ۱۳۸۷: ۴۷۲)

او هیچ‌گاه در پی فرم‌آفرینی نبوده است و اگر فرمی در این میانه پدید آمده است حاصل فرآیند ذهنی ناخودآگاه او بوده است؛ بنابراین اگر بپذیریم که در شعر او این اصطلاح فرمالیستی، یعنی زائوم تجلی یافته، منشأ آن را نبایستی در رویکرد فرمالیستی خودآگاه وی جست، بلکه در جست و جوی منشأ این پدیده بایستی ضمیر ناخودآگاه او را با تکیه بر اندیشه‌های روان‌شناختی بررسی کرد. پژوهش پیش روی در پی بررسی این منشأ با تکیه بر دیدگاه‌های یونگ است و از این رو پژوهشی نو و نوین شمرده می‌شود. در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی با تمرکز بر ماهیت زائوم در دیگر آثار نیز نگاشته‌شده‌است که از آن جمله می‌توان به «*زائوم در ادبیات عامه برمبنای ادبیات عامه تربت جام*» (۱۴۰۰) نوشتهٔ محمدکاظم نظری قره چماق و سید مهدی رحیمی اشاره‌کرد که در آن نویسندگان به تأثیر زائوم‌ها در تقویت بار موسیقیایی ادبیات عامه تأکید کرده‌اند.

۲- بنیان‌های نظری پژوهش

برای درک هرچه بهتر تحلیل‌های پژوهش پیش‌رو، پیش از ورود به بخش بحث و بررسی، نیازمند تبیین اصطلاحات و مبانی نظری تحقیق هستیم؛ از این رو در این بخش به تبیین دو موضوع می‌پردازیم؛ ابتدا زائوم را به عنوان اصطلاحی مطرح شده در دیدگاه فرمالیستی به طور خلاصه تبیین می‌کنیم، سپس بخشی از دیدگاه‌های یونگ را که در این پژوهش کارایی دارد، توضیح می‌دهیم.

۲-۱- زائوم یا فراخرد

زائوم اصطلاحی است که نخستین بار در زبان روسی مطرح شد و از دو بخش(za) به معنای فراتر و (um) به معنای خرد تشکیل شده است؛ در حقیقت نخستین بار فرمالیست‌های روسی بودند که برای تبیین چرایی زائوم‌ها در ادبیات کوشیدند. زائوم عبارت است از کلماتی که در یک اثر ادبی به کار می‌رود؛ امّا فاقد معنای ویژه است و گویی موسیقی آن جای معنا را پر می‌کند و چیزی فراتر از عقل و خرد را القا می‌کند (حیدری و رحیمی،۱۳۹۳: ۲۸).

طبق تعریف شفیعی کدکنی «مقصود از زائوم، حالت تشخّص سحرآمیز کلمه است که معنی جدیدی را در فضای زبان به وجود می‌آورد، ترکیب اصوات زبان، به صورتی آزاد و به گونه‌ای که عهده‌دار بیان عاطفی باشند. به عقیده آن‌ها در زائوم اصوات همیشه از معنی گسترده‌ترند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۹)؛ بنابراین تعریف در زائوم، موسیقی واژگان و تأثیرات عاطفی آن اهمیّتی فراتر از مفهوم می‌یابند.

۲-۲- مبانی اندیشهٔ کارل گوستاو یونگ دربارهٔ ضمیر ناخوداگاه جمعی و کهن‌الگو

کارل یونگ(۱۹۶۱-۱۸۷۵م)، روان‌شناس سوئیسی، افزون بر ضمیرناخودآگاه فردی که توسط زیگموند فروید تبیین شده بود، از ضمیر ناخودآگاه جمعی سخن گفت و آن را تبیین کرد. به باور وی ضمیر ناخودآگاه جمعی ژرف‌ترین و قدرتمندترین عنصر شخصیت و بازتاب تجربیات انباشته شدهٔ انسان‌ها در طول دوره‌های تکاملی بشر است؛ ذخیره‌ای از تجربهٔ نیاکان بشر در طی میلیون‌ها سال که رویدادهای دنیای پیش از تاریخ را منعکس می‌کند و در هر قرن، مقداری جزئی به آن افزوده می‌شود؛ تجربیاتی مشترک، بازمانده از اعصار که در برابر تجربیات روزانهٔ افراد، هیجاناتی ویژه برمی‌انگیزانند. یونگ به هر کدام از این آمادگی‌های ارثی که در ضمیرناخودآگاه جمعی انباشته شده‌اند و در برابر تجربیات فردی، برانگیخته می‌شوند، کهن الگو

می‌گوید؛ با چنین نگرشی ذهن از دیدگاه روان‌شناختی یونگ، به هنگام تولّد، لوحی سپید نیست، بلکه حاوی کهن‌الگوهایی است که به صورت تصاویر کلّی ذهنی نمود می‌یابند و در رویدادهای روزانه زندگی فرد، هیجاناتی ویژه را بر می‌انگیزانند؛ هیجاناتی که نمونه‌ای بارز از پاسخ بشر در طول اعصار و قرن‌ها، به یک تجربهٔ ویژه هستند (هرگنهان، ۱۳۸۹: ۶۸۹-۶۸۸). کهن‌الگوها که در رؤیا و اسطوره نمودی ویژه یافته‌اند، از این رهگذار به شکل‌های گوناگون در ادبیات نیز جلوه‌گر شده‌اند (فلّاح و رضایی، ۱۳۹۴: ۱۶۱).

۳- بحث و بررسی

پژوهش‌هایی که پیش‌تر در مورد ابیات موسیقیایی فاقد معنای دیوان شمس انجام شده است، اغلب در پی اثبات این فرضیه است که این ابیات از جنس عباراتی هستند که فرمالیست‌ها آن را زائوم می‌خوانند. یکی از آخرین پژوهش‌هایی که بر روی این موضوع انجام شده است مقاله‌ای است که حسن حیدری و یداللّه رحیمی با عنوان «*زائوم در غزلیات شمس*» (۱۳۹۳) نگاشته‌اند که در آن با تکیه بر برخی از اندیشه‌های شفیعی کدکنی و با استخراج ابیات از دیوان شمس، در پی اثبات این فرضیه برآمده است. باید پذیرفت که ابیات نقل شده در این مقاله با تعاریفی که فرمالیست‌ها دربارهٔ زائوم مطرح کرده‌اند، همسو است، امّا مسئله آن است که، چنان‌که پیش‌تر گفتیم، مولانا شخصیتی فرم‌اندیش نیست و اگر چنین فرم‌هایی در دیوان شمس مشاهده می‌شود، پیامد یک فرایند ناخوداگاهانه است، نه یک آفرینش آگاهانه برای ایجاد یک فرم هنجارگریزانه؛ البته این ناخوداگاهانه بودن خلق زائوم با برخی از تعاریف مرتبط با آن تقابلی ندارد؛ از جمله تعریفی که شفیعی کدکنی در این مورد و با تکیه بر دیدگاه کروچه نیخ (Kruchenykh) ارائه کرده است؛ شفیعی این دیدگاه را که از باورهای کروچه نیخ برخاسته تأیید می‌کند که در شعر، کلمه از معنایش پهناورتر است و واژه و صوت برخاسته از آن تنها نه یک معنی مختصر یا منطقی است بلکه فراتر از آن است؛ «فراخرد(trans rational) یعنی رازآمیز و جمال‌شناسیک است. کلمهٔ فراخرد که زبان هنری است به ماورای عقل می‌رود و ملکات غیرعقلانی را مخاطب قرار می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۳۹).

اشارهٔ شفیعی کدکنی به ماورای عقل و ملکات غیرعقلانی خود جلوه‌ای است از ورود چه بسا ناخوداگاه پژوهشگران این حوزه به حیطه‌ای که در روان‌شناسی یونگ با عنوان ضمیرناخوداگاه جمعی شناخته می‌شود. زائوم بدین گونه تعریف شده است که یک شاعر با وجود تسلط بر قواعد زبان از تمامی آن‌ها خارج می‌شود و آزادانه به خلق اصوات و واژه‌ها و عناصری فاقد معنا می‌پردازد (حیدری و رحیمی،۱۳۹۳: ۲۹)؛ این خروج از قاعده‌ها و نظم‌ها به گونه‌ای که القاکنندهٔ معنایی ورای عقل باشد، در روانشناسی یونگ، می‌تواند در تعاریف کهن الگوی دیونیسوس بگنجد؛ در حقیقت دیونیسوس که خود مظهر گریز از نظم و میل به آشفتگی است در شعر نظم‌جوی شاعر عارف‌مسلک نمود می‌یابد تا بخشی از تمایل ضمیر ناخودآگاه جمعی بشررا در اثر هنری به نمایش بگذارد.

در تعریف کهن‌الگوی دیونیسوس(Dionysus) آمده است که وی فرزند زئوس، خداوند شراب، خوش‌گذرانی و باروری است. کهن‌الگوی دیونیسوس به عنوان عاملی قدرتمند برای انجام کارهای مثبت و منفی، تهییج‌کنندهٔ احساسات و ایجادکنندهٔ ناسازگاری در میانهٔ روان و جامعه شناخته می‌شود. این کهن‌الگو در پی تجربهٔ خوشی‌های بی‌حد و حصر و برانگیزانندهٔ تناقض‌های شدید است. در اسطوره‌شناسی کهن‌الگوی دیونیسوس اغلب پیشرو و راهنمای یک سفر روحانی و معنوی یا یک سلوک شخصیتی است. تحت تأثیر دیونیسوس زنان خانه، همسرانشان را در پی به دست آوردن لذت و عیش و نوش رها می‌کنند. به عنوان یک کهن‌الگوی دوشخصیتی، دیونیسوس جنبه‌های متناقضی از احساسات را بروز می‌دهد، در یک لحظه او ممکن است با احترام برخورد کند و در لحظه‌ای دیگر گونه‌ای برخورد همراه با تنفر را از خود بروز دهد (331-Benson,1994:325). در حقیقت نکتهٔ در خور توجه در مورد دیونیسوس نمود یافتن گونه‌ای هنجارگریزی در تجلیات آن است.

این کهن‌الگو نمی‌تواند خود را پایبند یک برنامهٔ کاری پایدار یا اهداف بلندمدت کند. نوسان میان حالات روانی مختلف یکی از ویژگی‌های رایج بارز این کهن‌الگو است. احساسات که در پی تجلی این کهن‌الگو بروز می‌یابد، مشابه وضعیتی است که فرد از داروهای توهم‌زا استفاده کرده است و گونه‌ای حالت وهمی و هذیانی دارد(همان:۳۲۸). در مورد برخی از اشعار دیوان شمس گفته شده است که مولانا جلال‌الدین در حالتی بی‌خودانه، شبیه به حالتی میان وهم و هذیان و وجد، در حال سماع، این ابیات را سروده است. موسیقی، وهم، سرخوشی، رقص، همه حالاتی هستند که در متون مختلف به تجلی کهن‌الگوی دیونیسوسی نسبت داده شده است و در سرایش غزلیات شمس نیز مشابه تمامی این حالات مشاهده می‌شود. البته این نکته دور از نظر نمانده که در نگاه شمس تبریزی، مراد و محبوب مولانا نیز شادی، امری بسیار پسندیده و مورد تأکید است (محمّدی آسیابادی و علیپور، ۱۳۸۸: ۱۲۵)؛ امّا آن‌چه در *دیوان شمس* مورد توجّه است، ورای شادی است و به گونه‌ای سرخوشی مستانه گره می‌خورد.

بر اساس توضیحات بالا، اگر بپذیریم که تجلی کهن‌الگوی دیونیسوسی، بر اساس دیدگاه یونگ، عامل اصلی آفرینش چنین ابیاتی بوده است، مسئلهٔ بعدی آن است که به چه دلیل این کهن‌الگو بیشتر در دیوان شمس و اغلب در اشعاری که مرتبط با دغدغهٔ عشق و هجر شمس تبریزی است، نمود یافته است؟ برای یافتن پاسخ این پرسش نیازمند بازشناخت آرای فریدریش نیچه دربارهٔ تراژدی هستیم؛ شخصیتی که کارل گستاو یونگ در این مورد وامدار اندیشهٔ او بود. برای درک کهن‌الگوی دیونیسوس در ذهن یونگ بایستی به این مفهوم در اندیشهٔ نیچه توجه کرد؛ در حقیقت یونگ بخشی از نظریهٔ خود پیرامون این موضوع را وام‌دار نیچه است (Colacicchi ,2015:37). در همایشی که پیرامون اندیشه‌های نیچه برگزار شده بود، یونگ اشکال سرمستی در ناخودآگاه مرتبط با دیونیسوس را تبیین می‌کند. بر اساس باورهای نیچه نیز دیونیسوس با گونه‌ای عشق ناخوداگاه غریزی به زندگی در پیوند است که بارویه‌ای خودمخرب نمود می‌یابد و حالتی از سرمستی و از خود بی‌خودی را بروز می‌دهد. آنچه از مجموع اندیشه‌های نیچه پیرامون دیونیسوس در اندیشه‌های یونگ رسوخ کرده، آن است که وی دیونیسوس را مظهر آفرینندگی، لذت بردن و تحمل رنج می‌داند. در حقیقت حالات دیونیسوسی آن حالاتی است که به ما اجازه می‌دهد که از میانهٔ رنج‌هایی که خود (Ego) را به خود مشغول داشته است به گونه‌ای لذت بخش، برَهیم(همان:۸۶). این تأثیرپذیری یونگ از نیچه، پیامد مطالعهٔ آثار نیچه پیرامون تراژدی است؛ بنابراین تراژدی در اندیشهٔ نیچه، می‌تواند راهکار درک چرایی تجلی حالات دیونیسوسی در برخی از اشعار دیوان شمس باشد.

به باور نیچه در میانهٔ تراژدی و دیونیسوس پیوندی است تنگاتنگ. برخی از پژوهشگران و در صدر آنان نیچه، منشأ تراژدی را گروه همخوانان معرفی می‌کنند که عبارت‌اند از: ساتیرهایی که دیونیسوس، خدای وجد و سرمستی را در عیش و نوش و شادخواری خود همراهی می‌کند (استرن،۱۳۷۲ :۲۶۰). تراژدی که در لغت از واژهٔ یونانی tragoidia به معنای آواز بز مشتق شده است، به قالبی کهن در نمایش اشاره دارد که در آن انسانی سعادتمند دچار نگون‌بختی و ذلت می‌شود. از نظر تاریخی نیز تراژدی به مراسم قربانی کردن بزی بازمی‌گردد که برای خدای باروری یعنی دیونیسوس انجام می‌شد و در آن مراسم هم‌سرایان به اجرای ترانه و نغمه‌سرایی می‌پرداختند (داد،۱۳۸۵: ۱۲۵).

به گمان نیچه تراژدی در نقطهٔ عطف دو انگیزهٔ بنیادین یعنی دیونیسوس و آپولون که خدای نظم و سامان‌دهی است، رخ می‌دهد. به باور وی گونه‌ای حالت دیالکتیک میان دیونیسوس و آپولون وجود دارد که از میانهٔ آن تراژدی برمی‌خیزد. وضعیتی که در آن یک سوی اثر تراژیک پریشان‌عنصری و بی‌نظمی است و سوی دیگر گونه‌ای هماهنگی و سازگاری، آنجا که عنصر دیونیسوسی چیره می‌شود، وجد و بیخودی و آشفتگی غلبه می‌یابد و آنجا که عنصر آپولونی غلبه می‌کند، احساس تراژیک کاسته می‌شود و نظم، چیره می‌گردد (همان :۲۶۱-۲۶۲). به باور نیچه تقابل میان دیونیسوس و آپولون، در تراژدی به وحدت مبدل گشته است (نیچه،۱۳۸۶الف: ۶۹).

نیچه در کتاب *غروب بت‌ها* در توضیح آنچه در کتاب زایش تراژدی خود رویارویی آپولونی و دیونیسوسی خوانده، حاصل هر دو حالت را گونه‌ای سرمستی تبیین می‌کند، با این تفاوت که سرمستی آپولونی با گونه‌ای بصیرت و قدرت بینش همراه است، امّا سرمستی دیونیسوسی با برانگیختن عاطفه و ناتوانی در واکنش نشان ندادن؛ نیچه خود ناتوانی در واکنش نشان ندادن را این چنین تبیین می‌کند: «درست مانند جنون زدگانی که با کمترین اشاره به هر نقشی درمی‌آیند» (نیچه،۱۳۸۶ب: ۱۰۹). در حالت دیونیسوسی هر عاطفه‌ای با شدت نمود می‌یابد و موسیقی«برانگیزش و برون‌ریخت کلی عواطف است، امّا جز بازمانده‌ای از جهانی بسی سرشارتر از بیان عواطف نیست، جز ته‌مانده‌ای از جنب و جوش نقش‌بازانهٔ دیونوسی» (همان: ۱۱۰و۱۰۹). اینچنین است که نیچه در میانهٔ بروز حالات دیونیسوسی و موسیقی رابطهٔ تنگاتنگ می‌بیند.

تراژدی به باور نیچه نقطهٔ مقابل و انکارکنندهٔ هر نوع بدبینی است. تراژدی، آری گفتن است به زندگی حتی در دشوارترین شرایط آن: «خواست زندگی که با سرخوشی، والاترین گونه‌های خود را در پای پایان‌ناپذیری خود قربانی می‌کند؛ این آن چیزی است که من دیونوسوسی نامیدم، این است آنچه من همچون پلی به سوی روانشناسی شاعر تراژیک دریافتم. نه آزاد کردن خود از وحشت و رحم، نه پالودن خود از یک عاطفهٔ خطرناک با تخلیهٔ شدید آن که ارسطو آن را اینگونه می‌فهمید، بلکه بر فراز و فرای وحشت و رحم، به خویشتن خویش لذتِ شدن، جاودانه بودن» (نیچه،۱۳۸۶ب: ۱۷۲)؛ بنابراین برخلاف ارسطو، نیچه برای تراژدی هدفی چون تخلیهٔ روانی مخاطب قائل نیست و آن را با گونه‌ای سرخوشی زندگی‌محور عجین می‌داند. در واقع تجلی کهن‌الگوی دیونیسوسی با نمودی هنجارگریز، موسیقیایی، وهم‌آلود و سرخوشانه، پیامد یک رویداد تراژیک در زندگی شاعر این ابیات است. دیوان شمس، اگر به خودی خود حاوی داستانی تراژیک نباشد، قطعا پیامد یک رخداد تراژیک در زندگانی مولانا است و این رویداد چیزی نیست جز از دست دادن شمس تبریزی. در تعریف تراژدی آورده‌اند که نوعی نوشته و نمایش است که موضوعی غم‌انگیز دارد و در آن دو عنصر نیرومند و باارزش که سرنوشت، آن‌ها را مقابل هم قرار داده است، در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند (طهماسبی و کرباسی‌زاده،۱۳۹۳: ۸۰) و این درست همان اتفاقی است که برای مولانا جلال‌الدین و شمس تبریزی اتفاق افتاد؛ مولانا به عنوان یک شخصیت علمی و دینی در برخورد با شخصیتِ رها، شوریده و شیدای شمس دچار چالشی جدی می‌شود و در این تقابل که در هر دوسوی آن دو عنصر ارزشمند قرار دارند، یکی محصور دیگری می‌شود و در نهایت پس از روی دادن اتفاقاتی دردناک، مولانا، شمس را از دست می‌دهد و در این هجر اندوه سعادت مصاحبت از دست رفته وی را به سرایش غزلیات شمس می‌کشاند؛ بنابراین غزلیات این دیوان پیامد یک رخداد تراژیک است و طبیعی است که چنانکه نیچه می‌گوید در بخش‌هایی از آن شاهد نمود دیونیسوسی باشیم و این نمود دیونیسوسی، همان ابیاتی است که برخی از پژوهشگران زائوم نامیده‌اند، در زیر به برخی از این ابیات که نمود دیونیسوسی در آن قطعی است اشاره می‌کنیم و پس از ذکر موارد، به تحلیل می‌پردازیم. نمونهٔ۱:

آن وع وع زغ زغ چه زند راه قزغ زغ　　کـاندرجزغ زغ به جهان احمق قیقی
بر مک مک لکلک نتواند به سمک مک　　در حـضرت آن شاه زدن وق وق قیقی[...]
شمس الحـق تـبریز که دل‌هـــا زتـــو زارند　　شیدایی قوقو همه در نفـــرق قیقـــی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۱۶۰)

اشاره به شمس‌الحق تبریز و زاری دل‌ها از او در این ابیات، نشان از دغدغهٔ فقدان و هجر شمس در ذهن مولانا دارد.

نمونهٔ۲:

بس از ســـرمستی همـــــه این ناله برآرند　　قـوقـــو بققـــوبق بققوبق بققیقی
من بنده شمس الحـــق تبریز که مه کرد　　شقـــا شققا شق شققا شـق شـققیقی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۱۶۰)

در این ابیات نیز اظهار بندگی شمس‌الحق تبریز، همراه اشاره به شگفتی‌سازی او، نشان از تلخیِ هجر و احساس تلخ دوری پس از وصل دارد.

نمونهٔ۳:

بازآ کنون بشنو ز من یرلی یلی یرلی یلی　　هردم زنم تن تن تنن یرلی یلی یرلی یلی
من خـودکیم مـاکیست او یا او زمـن یامن از او　　خودزنده و باقیست او یرلی یلی یرلی یلی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۱۹۰)

در این ابیات نیز میل بی‌حد مولانا به بازگشت شمس آشکار است و به همین روست که «بازآ» می‌گوید و جلوهٔ دیونیسوسی ابیات، نشان از فقدان پس از وصل و روی‌دادن تراژدی دارد.

نمونهٔ۴:

مرد سخن را چه خبر از خمشی همچو شکر　　خشک چه داند چه بود ترللا ترللا

(مولوی،۱۳۷۶: ۶۵)

در کلیت این بیت و غزل آن، فضای دیونیسوسی را به شکل مؤکد می‌توان دریافت، به ویژه در این دو بیت:

رستَم ازین بیت و غَزَل، ای شَه و سُلطانِ اَزَل　　مُفْتَعِلُن مُفْتَعِلُن مُفْتَعِلُن کُشت مَرا
قافیه و مَغْلَطه را، گو همه سیلاب بِبَر　　پُوست بُوَد، پوست بُوَد، دَرخورِ مغزِ شُعَرا

(مولوی،۱۳۷۶: ۶۵)

این دو بیت نشان از گذار مولانا از اتکا به نظم، رَستن از بندهای بیت و غزل، پوست شمردن قافیه، به سیلاب سپردن آن و ورود به حالات دیونیسوسی دارد.

نمونهٔ۵:

طرب جهانی عجب قرانی　　تو سماع جان را تللا تلایی
بزن این زبالا تللا تلایی　　نه تو یک تلایی که دو صد تلایی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۲۴۴)

فضای این بیت نیز با یک تراژدی پیوند خورده‌است؛ به ویژه که در بیت آغازین غزل آمده است:

تو چنین نبودی، تو چنین چرایی　　چه کنی خصومت، چو از آن مایی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۲۴۴)

آشنایی که با دل و جان مولانا پیوند داشته، خصومت و دوری در پیش گرفته‌است و دوری او شاعر را آزرده‌است.

نمونهٔ۶:

تن‌تن تنن تن‌تن تنن می‌گوی چون مرغ چمن　　یا چو اویس قرن یرلی‌یلی یرلی‌یلی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۱۹۱)

این غزل نیز در نهایت به یاد شمس تبریزی ختم می‌شود «با شمس تبریزی نشین یرلی یلی یرلی یلی» (مولوی،۱۳۷۶: ۱۱۹۱) که خود نشان از اثرات فقدان و رویداد تراژیکی دارد که در زندگی او رخ داده‌است.

نمونهٔ۷:

دو دو دو چو گوی شو در خم صولجان او　　می‌می‌می رسد ترا جم جم جام حق حقی
حق حق حق همی زند فایض نور شمس‌الدین　　دق دق دق منه به خود حرف خرد که دق دقی

(مولوی،۱۳۷۶: ۱۱۹۴)

یادکرد شمس در اغلب ابیات این‌چنینی بسیار برجسته‌است و در این غزل نیز همین فضا حاکم است.

نمونهٔ۸:

مطربا بهر خدا تو غیر شمس‌الدین مگو　　بر تن چون جان او بنواز تن تن تن تنن

(مولوی، ۱۳۷۶: ۷۴۶)

اوجِ دردِ فقدان و اثرِ رویداد تراژیک دوری شمس در این ابیات جلوه‌گر است که مولانا از مطرب می‌خواهد که به خاطر خدا، جز نام شمس بر زبان نیاورد.

نمونهٔ ۹:

گفت من نیز ترا بر دف و بربط بزنم　　تنن تن تنن تن تنن تن تنن

(مولوی، ۱۳۷۶: ۷۴۹)

آخرین بیت این غزل، خود نشان از درد دوری و میل مولانا به بازگشت شمس دارد:

شمس تبریز طلوعی کن از مشرق روح　　که چو خورشید تو جانی و جهان جمله بدن

(مولوی، ۱۳۷۶: ۷۴۹)

نمونهٔ ۱۰:

مفتعلن مفتعلن مفتعل　　فعللن فعللن فعلن

(مولوی، ۱۳۷۶: ۷۹۸)

بیت نخست این غزل نیز نشان می‌دهد که فقدان شمس و درد دوری او بر سرایش این شعر اثر قطعی داشته‌است:

ابشر ثم ابشر یا مؤتمن　　اقترب الوصل و افنی المحن

(مولوی، ۱۳۷۶: ۷۹۸)

او می‌خواهد که کسی مژدهٔ وصل و تمام شدنِ محنت را به او بدهد؛ محنتی که باز هم برآمده از رخداد تراژیک دوری شمس است.

البته موارد دیگری نیز هست که می‌توان آن‌ها را ذکر کرد امّا برخی جزء ابیاتِ غیر قطعی *دیوان شمس* هستند که در برخی نسخ نیامده‌اند و برخی دیگر را می‌توان نام آوا یا ترکیب اتباعی ارزیابی کرد. با تکیه بر بررسی همین مواردی که قطعاً از جنسِ زائوم هستند و بررسی غزلیاتی که این ابیات در آن قرار گرفته‌اند می‌توان دریافت که وجه اشتراک تمام این ابیات، افزون بر حالت دیونیسوسی آن، حالت تراژیکی است که فقدان شمس بر آن حاکم کرده است. در واقع رویدادهای تراژیکی که برای مولانا رخ می‌دهد مسبب بروز و غلبهٔ کهن‌الگوی دیونیسوس بر حالات وی می‌شود؛ حالتی که او را در میانهٔ نظم، با آن ساختار منسجم و نظام‌مندش، به اقدامی سرمستانه و هنجارگریزانه وامی‌دارد.

۴- نتیجه

اگر بپذیریم که برخی از ابیات دیوان شمس با داشتن جنبهٔ موسیقیایی قوی و فقدان معنا، زائوم به شمار می‌آیند، به سبب فرم‌اندیش نبودن مولانا، بایستی این مسئله را بپذیریم که چنین ابیاتی ریشه در ضمیر ناخوداگاه جمعی شاعر دارد. این ابیات که هنجارگریز، موسیقیایی، وهم‌آلود و سرخوشانه هستند، تمامی ویژگی‌های تجلی کهن‌الگوی دیونیسوسی را دارند. اگر در پی یافتن منشأ ظهور چنین کهن‌الگویی در غزلیات شمس باشیم بایستی به تعاریف نیچه از تراژدی به شیوهٔ آفرینش آن بازگردیم. در حقیقت نیچه که تأثیراتی ژرف بر اندیشهٔ یونگ در این زمینه نهاده بود، بر این باور بود که در میانهٔ تراژدی و حالات دیونیسوسی پیوندی است تنگاتنگ. در دیوان شمس ما شاهد یک تراژدی آشکار نیستیم امّا آگاهی از زندگی مولانا و

دلیل سرایش ابیات دیوان شمس بر ما آشکار می‌سازد که غزلیات این دیوان پیامد رویدادهایی است تراژیک؛ از این رو طبیعی است که در برخی از ابیات آن شاهد نمود کهن‌الگوی دیونیسوسی به شکل زائوم باشیم.

۵-منابع

استرن، جوزف پیتر، (۱۳۷۲)، "زایش تراژدی"، *فصلنامهٔ هنر*: شمارهٔ پیاپی۲۴، صص۲۶۵ـ۲۵۹.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸۰)، *در سایهٔ آفتاب*، چاپ اوّل، تهران: سخن.

حیدری، حسن و رحیمی، یدالله،(۱۳۹۳)، "زائوم در غزلیات شمس"، *عرفانیات در ادب فارسی*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۸، صص۴۶ـ۲۷.

حیدری، حسن و رحیمی، یدالله، (۱۳۹۴)، "سکوت ارتباطی در غزلیات شمس"، *مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات*: سال شانزدهم، شمارهٔ پیاپی ۶۱، صص۷۲-۵۱.

داد، سیما،(۱۳۸۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ سوم، تهران: مروارید.

شفیع صفاری، محمّد و شهرامی، محمّدباقر، (۱۳۹۵)، "قلب و قالب (بررسی معناپردازی در غزلیات شمس)"، *مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه*: دورهٔ دوم، شمارهٔ۱، صص۸۵-۷۶.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا،(۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات*، چاپ اوّل، تهران: سخن.

طهماسبی، ستار و کرباسی‌زاده، علی،(۱۳۹۳)، "زایش و مرگ تراژدی در اندیشهٔ نیچه"، *مجلهٔ متافیزیک*: سال ششم، شمارهٔ ۱۷، صص ۹۶ـ۷۹.

فلّاح، غلامعلی و رضایی، نوشاد،(۱۳۹۴)، "بررسی و مقایسهٔ چهار دورهٔ قهرمانی شاهنامه بر اساس نقد کهن الگویی"، *فصلنامهٔ متن پژوهی ادبی*: دورهٔ۱۹، شمارهٔ پیاپی۶۵، صص۱۸۹-۱۶۱.

گلکاریان، قدیر،(۱۳۸۱)، *فرهنگ دوسویهٔ فارسی ـ روسی و روسی ـ فارسی*، چاپ اوّل، تهران: دانشیار.

محمّدی آسیابادی، علی و علیپور، زهرا،(۱۳۸۸)،" شادی و خوشدلی نزد شمس". *پژوهشنامه ادب غنایی*، سال هفتم، شمارهٔ ۱۳، صص ۱۲۵-۱۴۸.

مولوی، جلال‌الدین محمّد،(۱۳۷۶)، ***کلّیات شمس*** *تبریزی*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمّد،(۱۳۷۸)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینوالدالین نیکلسون، چاپ چهاردهم، تهران: بهزاد.

نظری قره‌چماق، محمد کاظم و رحیمی، سید مهدی،(۱۴۰۰)، "زائوم در ادبیات عامه برمبنای ادبیات عامهٔ تربت جام"، *فرهنگ و ادبیات عامه*: شمارهٔ ۹ (پیاپی۳۸) :صص۲۱۹-۱۸۳.

نیچه، فریدریش، (الف۱۳۸۶)، *این است انسان*، ترجمهٔ سعید فیروزآبادی، چاپ دوم، تهران: جامی.

نیچه، فریدریش،(ب۱۳۸۶)، *غروب بت‌ها*، ترجمهٔ داریوش آشوری، چاپ چهارم، تهران: آگه.

هرگنهان، بی. آر،(۱۳۸۹)، *تاریخ روان‌شناسی*، ترجمهٔ یحیی سیّدمحمّدی، چاپ اوّل، تهران: نشر ارسباران.

Benson, Ruthann(1994).*The Use Of Mythology And Archetypes In Character, A Dissertation In Fine Arts*, Submitted to the graduate faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillments for the Degree of Doctor of Philosophy.

Colacicchi,Giovanni, (2015). *Jung and ethics: a conceptual exploration, A thesis Submiitted for the degree of doctor of Philosophy*, University of Essex.

Janecek, G. (1996). *Zaum: the transrational poetry of Russian futurism*. Sandiego State University Press.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Rendy and Qalandari in the poems of Abdul Baghi Mujadedi (Baghi)

Shahrzad Kiani[1] | Mohammad Amir Mashhadi [2]✉ | Mohammad Ali Mahmoodi [3] |

1. PhD student of Persian Language and Literature Department , University of Sistan and Baluchestan.Zahedan .Iran. E-mail: shahrzadkiani1400@gmail.com
2. (Corresponding author) Professor of Persian Language and Literature Department , University of Sistan and Baluchestan.Zahedan.Iran. E-mail: mashhadi@lihu.usb.ac.ir
3.Associate Professor of Persian Language and Literature Department , University of Sistan and Baluchesta.Zahedan.Iran. E-mail: mahmoodi@usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:June 14, 2023
Received in revised form: October 29, 2023
Accepted: November 7, 2023
Published online: June 21,2024.

Keywords:
Afghanian poem, Abdul Baghi Mojadedi, Rendi ,Qalandari

ABSTRACT

Qalandarieh as a branch of criticisem, tried to destroy the common normes of society and reject manifestations of religiosity in order to display a form of sincere worship without demagoguery. qalandaran by stepping on themoral values as well as the common customs of the times, freed him from any constrations.what is evidence in qalandarieh thoughts is the breaking of social taboos, which has reflected in Persian poetry.This research examine the themes of rendi and qalandari in the poems of abdul baqi mujadadi (baghi) .Abdul Baqi Mojadadi is one of the high-ranking poets and Sufis of Afghanestan ,whoes poems contain the themes of rendi and qalandari. Among the theme of qalandari ,we can mention mikhavari's drinking and mocking the ascetic hypocritical sheikhs and expedient Sufis ,the Rejection of manifestations of sharia and religiosity and prefer of late and pubs over Monasteries, schools and mosque .Rand in the rest of the shows with characteristics such as Rand Alast, Rand Badeh Noosh ,Rand Badnam, Rand untouchable ,Rand Zahed Setiz ,Rand sufi stiz and so on

Cite this article: Kiani, Shahrzad**;** Mashhadi, Mohammad Amir **;** & Mahmoodi, Mohammad Ali. (2024). "Rendy and Qalandari in the poems of Abdul Baghi Mujadedi (Baghi) ". Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).161-178.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.45918.3171

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1- Introduction

The beginning of Islamic sufism was based on ascetism and piety. Zahedan's pashmina dressing was a form of protest against the wealty who had spent their lives enjoying themselves later when the wearing of pashmina and demonstration of sharia law become an excuse for profitting of hypocritical Sufis and ascetics a movement called malamatiyeh was formed .malamatiyeh were a tribe from sufiya that were famous in Khorasan in the third century and after that . The thinking of malamatiyeh based on the teaching of hamdun qasar and abu hafez haddad consisted of secret piety and asceticism. Qalandariyyeh emerged from the womb of malamatiyeh sect which although they had similarities had significant and important differences. Like the qalandarans the malamatians had anti-social behaviour ,but they were committed to the religious customs while the qalandran 's performance was to break the restriction and not commit to sharia and religious requirements.The foundation of the qalandari's movement was based on the fight against hypocrisy and unthruth therefore, those who used sharia and tariqa as a reason for their reputation were hypocrities from the qalandari's point of view.One of the fundamental beliefs of malamtia is avoiding fame and seeking fame and to welcome anonymity.Instead of going to the monasty where there was a possibility of hypocrisy qalandarans went to infamous places like ruins and this itself was a kind of taboo breaking .In qalandari's poems, kharekha, asceticism ,school and mosque are constrasted with words such as zonar ,mai, badeh ,maikadeh and ruins . Abdul baghi mujadedi a sufi and poet of Afghanistan is one of the poets who influenced by the malamati school .He was one of the prominent leaders of the naghshbandieh method .baghi was born in Kabul city in 1194 which coincides with the ninth year of timur shah darrani's regin. He died in 1287 in Kabul city.In this article is attempt to answer this question that are there randi and qalandari themes in the poems of abdul baqi mojaddi ?Also what are the characteristics of rand in mujadadi's poem ?Also what are the characteristics of rand in mujadadi's poem?

2-Research methodology

The method used in this research is a descriptive -analytical method which is for this purpose most of the sources including dictionaries sufi and mystical books as well as contemporary article in this field have been considered.

3-Discussion

Qalandriy is a meadering steam in time.A kind of norm breaker that is manifested as a protest against the expediency and hypocricy of Sufis ruling the society and turns its back on the common customs sancities.The basis of the galandadariyyeh tariqah has been to abandon belonging and even to be unbonded by current customs and manners .It seems that there was a kind of unrestricted extremism in this Turkish affiliation , which is why qalandaran was sometimes interpreted as rand , The dynasty of qalandariyeh was founded by sheikh jamal al -Din sawji.He founded The custom of shaving head hair and eyebrows .Mohamad Balkhi who was his student and follower added the custom of wearing jawal to it and because of this he became known as jolaqi or javalaqi. One of the prominent characteristics of qalandrants is to break social taboos in order to provoke people's blame because in their thinking blame is necessary to restrain the rebellious ego and prevent pride and corruption .Drinking beer or wine and worshiping wine is a clear example of this breaking of social norms, which can be seen in qalandaran's poem so that in these poems mikadeh and kharabat are in opposition to mosque monastery and school

Qalandar not only goes to mikadeh and kharabat wears zonar and drinks wind, but also calls others including hypocritical ascetics to attend in these places to show his opposition to hypocrisy and deception in the society and the worship of hypocritical ascetics and Sufis

make fun of expediency . In baghi's qalandaran poem's hypocritical tools such as rosary, dastar, acloack, a turban and prayer condemned, because in qalandran's thought they are a symbol of hypocrisy and manifestation of pride and arrogance .Qalandar hopes for god's forgiveness and mercy and believes that the sound of the wind falling from may glass to the cup and wine cup brings the call of god mercy and grace to qalandar's ears .A Ghazal by Baghi with mina's row is proof of qalandaran's idea . Rand has a high position in Baghi's poems . He is a perfect human being whose greatest goal is to leave the wordly attachments and attain piety . He demands sincerity in his actions by leaving hypocrisy and selfishness. Rand in Mujadadi's poems is with adjectives such as Rand alast, Rand Badenoosh , Rand Bad Nam , Rand Bi Takalof , Rand Bidastar , Rand Zahed Setiz ,Rand Ashegh , Rand Ghdah Noosh ,Rand Shahed Baz ,Rand Mast ,Rand May Parast .Also The Combination Of Qalandaran and Randan themes can be seen in Baghi sonnets.

4-conclusion

Social injustices mainly the form of asceticism and the attempt to achieve salvation in the afterlife by asceticism and monastic Sufis led to the creation of the malamatiyeh sect and thus the qalandariyeh sect to confront hypocrisy through confronational norms of society and turning away from existing social institutions so that the society be corrected .The appearance of qalandari's thoughts in persian poetry began with Sanaii and its beauty and impact made other mystic and non mystic poets take advantage of these impressive themes .In qalandaran's poems the opposition of words such as asceticism, monastery ,cloack ,Sufi, Pir moghan, kharabat ,Deir moghan ,Mogh becheh and Mikdeh are clearly visible .In the poems of Baghi Rand and qalandar have common features both of them seek to break taboos frame works and common rules of society .thery introduce themselves as drunkards and engage in drinking and worshiping alcohol .They mock the manifestation of sharia law and religiosity, even the ascetism belongs to ascetics and Sufis of monasteries and sancity of mosques and monasteries and he calles others to drink alcohol and stay in mikdas in order to deal with the hypocrisy that dominates the society . Baghi's poems tell hypocrisy of the society . The monastery and the mosque are contaminated with hypocrisy and trickery . Baghi appears in the fact of pious qalandary and calls himself Rand to show his position against hypocritical ascetics and demagogues .

5-References

Anvari,H.(2016). *The Voice of Love* .Tehran: Sokhan publications.

Borhan, T.Mohammad, H.(1963). *Conclusive Proof* .Corrected by Dr.Mohammad Moeen in Five Volumes ,Tehran: Amir Kabir

Broomand, S. J.(2003). *Aeene Rendan*.Tehran: Bahar publications.

Ghavami, B. (2010). "Qalandary Poets and Poetry". *Quarterly Jurnal of Persian Language and Literature*. Faculty of Humanities ,Islamic Azad University,Sanandaj Branch ,1Year, No.3,pp143-162.

Hafiz Shirazi, S-al-Din. M. (1385). *Diwan Hafiz Shirazi* , according to the efforts of Mohammad Qazvini and Qasim Ghani, introduction, confrontation and... Rahim Zul Noor, fourth edition, Tehran: Zovvar

Hejazi, B. S.(2011). *The Perfect Man from the Perspective of Attar*, First Edition, Tehran: Avaye Noor publications.

Kara Mostafa ,A. (2017). *The Old History Of Qalandarieh*.Tehran: Farhang Moaser publications.

Kashani ,E.D. (2008**).** *Mesbah al Hedayat and Meftah al Hedayat* ,(3rd ED) ,Tehran :Zovvar publications.
Mashhadi,M. A. (2014). "Rendi and Qalandari in Amir Khosro Dehlavi Ghazal", Aligarh University Research and Publishing Center ,pp265-287.
Mashhadi , M. A. Fooladi,Y. (2011). "Humor in Mashhadis Ghazals", *subcontinent Studies Journal* of Sistan and Baluchistan University ,No.8. pp.117-138.
Mojadadi ,A. B. (2012). *A Divan Of Ghazal* ,Gathered by Mohamad Naeem Mojadadi .Harat :Ahrar publications.
Mohammadian,A. Rafatkhah,F. Bahramian,Z. (2005). "A Study Of Qalandari Concepts in Attar and Hafiz Ghazals".The 8Th Persian Language and Literature Conference,pp1929-1947.
Nafisi ,S. (1997). *The Origin Of Tasawwuf in Iran* .Tehran :Forooghi publications.
Norbakhsh, M. (1991). *Hezar Gohar*, First Edition ,Tehran,Andisheh.
Nooshabadi ,T.D. (2002). *Encyclo Paedia Of Persian Languages and Literature* .(3 rd Ed)(vol .3).Tehran:Ministry Of Culture and Islamic Guidance publications.
Panahi ,M. Haji Hosseini ,Z. (2013). "Qalandarian Themes in Attar s sonnents", *Jurnal of Lyric Literature Research* in sistan and Baluchistan , No.pp.49-64.
Poornamdarian,T. (2005). *Lost by The Sea* .Tehran:sokhan publications.
Rajayi Bokharayi,A. R. (1979). *Divan (Anthology)of Hafez*,Tehran:Maharat.
Sherafati, Z. Noroozi, Z. (2019). "Symbolic attributes of Ghalandran in The Sanai, Attar, Moulana and Hafez, works", *Jurnal of ghande farsi*, 2Year, No. 5, pp137-160.
Shafiei kadkani,M. R. (2007). *Qalandary Through History* .Tehran: Sokhan.
Shamisa,C. (1991). *A Study Of Persian Ghazal* .Tehran:Ferdows publications.
Zarrin koob,A. H. (2006). *Value of Sufi's Legancy* .Tehran:Sepehr.
Zarrin koob, A. H. (1984). *A Search in Persian Sufism*.Tehran:Amir Kabir .
Zarrin Koob,H. (1983). *Qalandarnameh of The Persian Khatib or The biography of Jamaladdin Savoji* .Tehran:Tos publications.

.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

رندی و قلندری در اشعار عبدالباقی مجددی(باقی)

شهرزاد کیانی [۱] | محمد امیر مشهدی [۲]✉ | محمد علی محمودی [۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه:shahrzadkiani1400@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mashhadi@lihu.usb.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: mahmoodi@usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۸/۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۸/۱۶
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
شعرافغانستان،عبدالباقی مجددی، رندی، قلندری

چکیده

قلندریه به عنوان شاخه‌ای از ملامتیه، سعی در تخریب هنجارهای متداول جامعه و رد مظاهر دینداری داشت تا صورتی از عبادات خالصانه و بدور از ریا و عوام فریبی را به نمایش بگذارد. قلندران با پشت پا زدن به ارزش‌ها و اصول اخلاقی همچنین سنت های متداول روزگار ،خود را از هر گونه قید و بندی آزاد و رها می‌ساختند. آن چه در افکار قلندریه نمود بارزی دارد ، زیر پا نهادن تابوهای اجتماعی است که حاصل آن در شعر فارسی، بازتاب یافته است. این پژوهش به بررسی مضامین قلندرانه و رندانه در اشعار عبدالباقی مجددی(باقی) می‌پردازد. عبدالباقی مجددی یکی از شاعران صوفی افغانستان است که در اشعار وی مضامین قلندری و رندی به وضوح دیده می شود .از جمله مضامین قلندری در غزلیات باقی می‌توان باده نوشی، می‌خواری ، می‌پرستی، تعریض و کنایه به زاهدان ریایی، شیخ و صوفیان مصلحت جو، رد مظاهر شریعت و دینداری، ترجیح دیر و میخانه بر خانقاه، مدرسه و مسجد را نام برد. رند در اشعار باقی با ویژگی‌هایی چون رندِ الست، رندِ باده نوش، رندِ بدنام، رندِ بی تکلف، رندِ بی دستار، رندِ زاهد ستیز، رندِ صوفی ستیز، رندِ عاشق، رندِ قدح نوش، رندِ شاهد باز، رندِ مست و رندِ می‌پرست ظاهر می‌شود.

کیانی، شهرزاد؛ مشهدی، محمد امیر؛ محمودی، محمد علی. " رندی و قلندری در اشعار عبدالباقی مجددی(باقی)". پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۱۷۸-۱۶۱.

http//doi.org/:10.22111/jllr.2023.45918.3171

CC BY NC

© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱. مقدمه

آغاز تصوف اسلامی برپایهٔ زهد و پارسایی بود و پشمینه پوشی زاهدان نوعی اعتراض به توانگرانی بود که تمام عمر خود را به خوشگذرانی گذرانده بودند. (زرین کوب، ۱۳۸۵: ٤۳۳) « بعدها که پشمینه پوشی و مظاهر شریعت ،دستاویزی جهت منفعت طلبی صوفیان و زاهدان ریایی گردید، نهضتی به نام ملامتیه شکل گرفت. ملامتیه طایفه‌ای بودند از صوفیه که در قرن سوم هجری و بعد از آن در خراسان شهرت داشته‌اند. توسعه فکر ملامتی باید عکس العملی باشد در مقابل زهادی که با اظهار کرامت یا پوشیدن دلق و پوست و خرقه، خویشتن را در نزد مردم محبوب می‌کرده‌اند. ملامتیه چنان چه هجویری نیز خاطر نشان می‌کرد برای ملامت تأثیر خاصی در خالص کردن محبت حق قائل بودند و پیغمبر را اولین ملامتی می‌شمردند. در نیشابور طریقه ملامتی به وسیله حمدون قصار رواج یافت .» (زرین کوب ، ۱۳٦۳: ۳۳۷- ۳۳٦) . ملامتیه معتقد بودند که عبادت تنها مختص ذات پروردگار است و عبادات خالصانه و به دور از هرگونه تظاهر و ریا مقبول آنها بود . (زرین کوب ۱۳۸۵: ۸٦). نگرانی اصلی ملامتیه این بود که حالات درونی خویش را از دیگران پنهان کنند تا مبادا نمایش متظاهرانه زهد ، باعث افسار گسیختگی نفسانیات و به طبع آن سبب بروز غرور و خودپسندی گردد. «تفکر ملامتیه براساس تعالیم حمدون قصّار و ابوحفص حداد عبارت بود از تقوی و زهد پنهانی. طریقه آن‌ها مبتنی بر این اصل بود که اخلاص در عمل اقتضایش آن است که سالک به آن چه خلق دربارهٔ وی می گویند ،وقعی ننهند و هر چه را جز خداست از حساب اعمال و افکار خویش خارج سازند به موجب این تعالیم معاملهٔ انسان با خدا می‌بایست از معاملهٔ وی با خلق در علانیه بهتر باشد .» (زرین کوب، ۱۳٦۳: ۳۹۹). از بطن فرقهٔ ملامتیه، قلندریه ظهور کرد که اگر چه شباهت‌هایی با هم داشتند ولی دارای تفاوت‌های چشمگیر و حائز اهمیتی بودند. ملامتیان همچون قلندران رفتارهای ضد اجتماعی داشتند اما در برابر عرف دینی متعهد بودند؛ در حالیکه عملکرد قلندران شکستن قیود و عدم تعهد به الزامات شرعی و دینی بود. « متصوفه و ملامیته طریقه‌های متعدد داشتند که در ایران روش ملامتی در زمان‌های بعد اصلاح، قلندریه را به دنبال داشت که پیش از قرن هفتم در ایران رایج شدند.» (نفیسی، ۱۳٤٦: ۳۷) عبدالباقی مجدّدی ،از جمله شاعران متأثر از مکتب قلندریه است .عبدالباقی مجدّدی، صوفی و شاعر افغانستان در خانواده ای فرهیخته به دنیا آمد. چند تن از افراد این خانواده، مشایخ بنام روزگار خود بودند. باقی، یکی از رهبران بلند آوازهٔ طریقهٔ نقشبندیه مجددیه بود. او سرایندهٔ شعرهای دل انگیز بود. نسخهٔ دستنویس دیوانش در آرشیو ملی افغانستان نگهداری می شود .(نوش آبادی ،۱۳۸۱ :۱٤۷) در اشعار باقی مضامین رندی و قلندری دیده می شود .بررسی این مضامین نشان می دهد که باقی تا حدودی تحت تاثیر شاعران قبل از خود از جمله حافظ بوده است .«باقی در سال ۱۱۹٤که مصادف با نهمین سال شاهنشاهی تیمور شاه درانی است ،در شهرکابل تولد یافت. عبدالباقی مجددی نه تنها شاعر و عارفی بلند پایه بود، بلکه یک شخصیت ملیت خواه و مجاهد نیز به شمار می رود. وی در ۲۱ربیع الاول سال ۱۲۸۷در شهر کابل وفات یافت .» (مجددی ،۲۰۱۲ :۸-۷)

۱-۱-بیان مساله و سوالات تحقیق

پایه های نهضت قلندریه بر مخالفت با ریاکاری و ناراستی نهاده بود ؛بدین سبب کسانی که شریعت و طریقت را دستاویزی برای خوشنامی خویش قرار می‌دادند، از نگاه قلندران ،ریاکار و نابکار بودند .«یکی از باورهای بنیادین ملامتیه گریز از خوشنامی و شهرت طلبی و استقبال از گمنامی است ؛شاید بتوان گفت علت آن در تأثیر منفی است که شهرت در اخلاق و شیوهٔ زندگی انسانها دارد ؛زیرا عجب و خوشامد نفس سرچشمهٔ بسیاری از کژی ها و زشتی هاست .» (مشهدی،۱۳۹۲ :۲۸۲). قلندران به جای رفتن به خانقاه که در آنجا امکان ریا وجود داشت ،به جاهای بد نام مثل خرابات می‌رفتند و این نوعی تابو شکنی بود. در اشعار قلندری خرقه، زهد، مدرسه و مسجد در تقابل با واژه‌هایی مانند زنار، می، باده، میکده و خرابات قرار دارد. در این پژوهش سعی می‌شود که به این پرسش پاسخ داده شود :

-مضامین رندی و قلندری در دیوان باقی چگونه بیان شده است؟

-رند در اشعار باقی دارای چه ویژگیهایی است ؟

-آیا در اشعار باقی مضامین عرفانی و قلندری با یکدیگر در آمیخته اند ؟

پاسخ به این پرسش مخاطبان را به شیوه های بیان عبدالباقی مجددی و شناخت شعر او آشنا می کند.

۲- ۱-هدف تحقیق و ضرورت تحقیق

اساس و شیوه کار قلندران ،شکستن تابو های اجتماعی است که در عرصهٔ طامات و شعر مغانه در آثار شاعرانی همچون سنایی و عطار و حافظ و... به شیوهٔ هنری جلوه گر شده است . «در آثار عرفانی به ویژه شعر قلندری وقتی نامی از قلندر و قلندری آورده می شود در واقع سیمای مجذوبان و شوریدگانی است که از همهٔ قید و بندها و آداب و رسوم اجتماعی رها شده و به فنا که آخرین مرحلهٔ سلوک در سیر الی الله است رسیده اند .» (شرافتی ،نوروزی ،۱۳۹۸ :۱٤٥) هدف از این تحقیق بررسی مضامین قلندری و رندی در اشعار عبدالباقی مجددی است تا از خلال آنها بتوان به اندیشه ها و دیدگاه هایش در این زمینه پی برد. پژوهش هایی که تا کنون انجام شده در مورد شاعرانی است که اندیشهٔ رندی و قلندری آنها آشکار است و در مورد شاعران معاصری همچون باقی تا کنون پژوهشی انجام نشده است .به همین دلیل انجام چنین پژوهش تازه ای در زمینهٔ غزلیات یکی از شاعران معاصر در حوزهٔ عرفان (مضامین قلندری) ضروری به نظر می رسد .

۳-۱-روش تحقیق

روش مورد استفاده در این پژوهش ، روش توصیفی -تحلیلی است که برای این منظور، اکثر منابع اعم از فرهنگ نامه ها ،کتب صوفیه و عرفانی و همچنین مقالات معاصران در این زمینه ،مد نظر قرار گرفته است تا اندیشه ها، تفکرات و مضامین خاص قلندرا ن مشخص گردد و سپس براساس آنها اشعار باقی مورد تحلیل قرار گرفته است

٤-۱-پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ شعر قلندری پژوهش‌های به صورت مقاله انجام شده است. شماری از این مقالات عبارت‌اند از:

- قوامی، بدریه، « شاعری و شعر قلندری» ، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سنندج، شماره ۳، تابستان ۱۳۸۹ این مقاله به بررسی غزل سنایی و عطار به عنوان برجسته ترین نمونه های شعر قلندری می پردازد تا بر اساس آن شخصیت این دو شاعر و زبان شعر قلندری آشکار گردد.

-شرافتی، زهرا، نوروزی، زهرا «صفات عرفانی و نمادین قلندران درآثار سنایی ،عطار ،مولانا حافظ »، قند پارسی (فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی)،۱۳۸۹. در این مقاله ابتدا ابیات مربوط به قلندران و افکار و اندیشه های آنان در شعر سنایی ،عطار ، مولوی و حافظ استخراج شده و سپس به تحلیل و کشف معانی نمادین و سمبلیک ،آراءو اندیشه های قلندران با توجه به ان ابیات پرداخته می گردد.

-پناهی، مهین، حاجی حسینی، زهرا، «مضامین قلندرانه در غزلیات عطار» ، نشریه پژوهشنامه ادب غنایی ،پاییز و زمستان ۱۳۹۲ . این مقاله به دسته بندی غزلیات عطار بر اساس کاربرد مضامین و اندیشه های قلندرانه در آن ها ، بررسی مضامین قلندرانه ، هیات ظاهر و آداب و رسوم قلندران در غزل عطار می پردازد.

-مشهدی، محمدامیر، «رندی و قلندری در غزل های امیرخسرو دهلوی » ،مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگره ،۱۳۹۳. در این مقاله ابتدا به معرفی شاعر، امیرخسرو دهلوی پرداخته می شود . بعد از بیان تعاریفی از رندی، مذهب ملامتیه و به تبع آن قلندریه ، ویژگی هایی که امیرخسرو برای آن ها قائل است در قالب اشعارش ارائه می گردد.

– محمدیان، عباس، رفعت خواه، فاطمه، بهرامیان، زهرا، « بررسی مضامین قلندری در غزلیات عطار و حافظ» ، هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی بهمن ۱۳۹٤. این مقاله به بررسی مضامین قلندرانه در اشعار عطار و حافظ می پردازد و اینکه این دو شاعر چه مضامینی را جهت انعکاس اندیشه های قلندری به کار برده اند و چه تفاوت ها و شباهت هایی از جهت مضامین به کار رفته بین این دو شاعر وجود دارد.

–دهقان، علی، صدیقی لیقوان، جواد، «از قلندر عطار تا رند حافظ» ، نشریه عرفان اسلامی، تابستان ۹٤. در این مقاله اشعار قلندرانهٔ عطار و غزلیات رندانه حافظ به عنوان برجسته ترین نمونه های شعر قلندری و رندی بررسی می گردد و بر اساس آن وجوه اشتراک و شباهت در هویت قلندر و رند در شعر آن دو سخن سرا مشخص می گردد.

– اکبری، منوچهر، «ملامتیه و بازتاب اندیشه‌های ملامتی در شعر عرفانی (غزلیات عطار، عراقی و حافظ) » ، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، ۱۳۹۷. در این مقاله بازتاب اندیشه های ملامتی در شعر عرفانی (غزلیات عطار و عراقی و حافظ) بررسی می گردد.

–واثقی خواندابی، داوود، شاه مرادی، امید، نجّاریان ، محمدرضا ساوجی « سلوک در طریقهٔ رندان قلندر صفت»، نشریه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی ،تابستان ۱۳۹۹. در این مقاله ابتدا مقدمه ای درباره مکتب ملامتیه و الهیات رندی و قلندری بیان می شود و سپس به تحلیل و تفسیر تفکر ملامتی و قلندری در غزلیات سلمان ساوجی پرداخته می شود.

بیشتر پژوهش‌هایی که تاکنون انجام شده در مورد برخی شاعران مشهور است و در مورد شاعران معاصری همچون باقی تا کنون پژوهشی انجام نشده است.

۲–بحث و بررسی

قلندریه جریانی پر پیچ و خم در بستر زمان است. نوعی هنجار شکنی که به عنوان اعتراض به صوفیان مصلحت جو و ریای حاکم بر جامعه جلوه گر شده و به آداب و رسوم متداول جامعه و اعتقادات و مقدسات دینی پشت پا می زند. «قلندریه در واقع جماعتی بوده اند از صوفیه ملامتی که در قرن هفتم هجری در خراسان ، هند و حتی شام و دیگر سرزمین ها فعالیت داشته اند .قلندران اغلب موی ریش و سرو صورت را می تراشیدند و دلقی از پشم سبز برتن داشتند .این طریقه در خراسان به وسیله قطب الدّین حیدر و در رم به وسیله خضر رومی انتشار یافت .در هرحال قلندران ظاهراً صورت تازه ای از ملامتیه بوده اند ؛لیکن با آنها از برخی جهات تفاوت داشته اند .» (زرین کوب ،۱۳۸۵ :۸٦)« فرق میان قلندر و ملامتی آن است که قلندر تجرید و تفرید به کمال دارد و در تخریب عادات و عبادات کوشد و ملامتی آن را گویند که کتم عبادات از غیر کند و اظهار هیچ خیر و خوبی ننمایند و هیچ شرّ و بدی را نپوشد .» (برهان تبریزی ،۱۳٤۲ :۱۵٤۱)گروهی از ملامتیان که بی باک تر و تندروتر و قلندریه نام داشتند ،نه تنها حالات و عبادات خود را چون سایر ملامتیه از خلق پنهان می داشتند ؛ بلکه با پشت پازدن به تمام رسوم ؛ به تخریب اساس آداب مرسوم و عادات رایج جامعهٔ خویش می پرداختند ؛درحالی که در دل فقط به حقّ عشق می ورزیدند . (رجایی بخارایی ،۱۳۵۸ :۱۰۳) قلندران به عنوان گروه جدید و ممتازی از درویشان در دهه های آغازین قرن هفتم تا سیزدهم در دمشق و دمیاط به فعالیت پرداختند .شکل گیری طریقهٔ قلندریه، با فعالیت های جمال الدّین ساوجی همراه بود و حول محور شخصیت او بود. مشخص ترین اعمال قلندران یعنی تراشیدن مو ،ریش ،سبیل و اَبرو که بعدها چهارضرب نامیده می شد، در واقع تقلیدی از رفتار خود سیّد جمال الدّین بوده است .(کارا مصطفی ،۱۳۹٦ :۹۰) «قلندران کسانی هستند که به نظر خلق مبالاتی زیاد ندارند و سعی در تخریب عادات و رسوم کنند و سرمایهٔ حال ایشان جز فراغ خاطر نباشد و اکثار طاعات و نوافل از ایشان نیاید و از این جهت مشبه به ملامتیه اند .»(کاشانی، ۱۳۸۷: ۱۲۱)

سلسلهٔ قلندریه را شیخ جمال الدین ساوجی تاسیس کرد. او رسم تراشیدن موی سر و اَبرو را در حدود سال ٦۲۰ بنیاد نهاد و محمد بلخی که شاگرد و پیرو او بود، رسم پوشیدن جوال بر آن افزود و بدین سبب به جولقی و جوالقی مشهور شد

.در عهد شیخ جمال الدّین، تعلیم قلندران عبارت از فروپاشی عادات متداول جامعه بود .(زرین کوب ، ۱۳۶۳ :۳۶۵ -۳٦٤).«اساس طریقت قلندریه عبارت بوده است از ترک تعلق و حتی بی قیدی به آداب و رسوم جاری .به نظر می رسد که در این ترک تعلق ،یک نوع بی قیدی افراط آمیز نیز وجود داشته است ؛ به همین سبب از آنها گاه به رند نیز تعبیر می کرده اند یعنی کسی که قیدی به ننگ و نام ندارد ،بیعار.»(همان :۳٦۰) .

۲-۱شعر قلندری

در شعر قلندری ارزش های متداول و مرسوم جامعه به ضد ارزش تبدیل می شوند. خانقاه و تمامی مظاهر شریعت ،به واسطه ریا مورد طعنه واقع شده، قداست خود را از دست داده اند؛ به طوریکه بیان مضامین رندی، باده نوشی و روی آوردن به میکده به عنوان ابزاری جهت اعلام مخالفت و تقابل با وضعیت حاکم بر جامعه است.«درشعر قلندری شاعر می کوشد که ارزش های رسمی، عرفی، اخلاقی و دینی محترم در جامعه را به نوعی زیر سوال ببرد و برعکس ارزشهای دیگری را جایگزین آنها کند .ارزشهایی که در عرف جامعه و از باب شریعت نه تنها ارزش به حساب نمی آیند ؛ بلکه ضد ارزش به شمار می روند. »(شفیعی کدکنی،۱۳۸٦ :۲۹۷). می توان گفت شعر قلندری در قرن پنجم ظهور کرد و در قرن ششم گسترش یافت اما به واسطه صوفی و شاعر نامدار عطار نیشابوری به یک نوع ادبی فراگیر تبدیل شد و با ابداعات فخر الدین عراقی و سعدی به تعالی رسید و در اشعار حافظ به اوج خود رسید.« ویژگی اصلی قلندر در متون ادبی بی اعتنایی آشکار و تعمدی نسبت به آداب اجتماعی به انگیزه عشق دینیِ راستین بود .این هرج و مرج طلبی اجتماعی درصور خیال ژانر قلندری بازتاب یافت: رفتن به خرابات ،میخواری ،تظاهر به شرک و الحاد.» (کارا مصطفی ،۱۳۹٦ :۸۰) از دیدگاه شمیسا غزل قلندری ، غزلی است که به توصیف رندی، باده نوشی پردازد همچنین تظاهر به می پرستی و بی دینی و اغراق در اتصاف به لاابالیگری و تعریض و کنایه به زاهدان و گاه صوفیان در این اشعار مشاهده می شود.(شمیسا ،۱۳۷۰ :۲۷٦-۲۷۵)« شاعران قلندر انسانهایی عادت گریز بودند که آرزوی رهایی از تنگناهای عادت را داشتند .آنها در مقایسه با مردم دیگر از احساس مسئولیت پذیری بیشتری برخوردار بودند ؛بطوریکه حساسیت بسیار آنها در مورد دین ،تصوف و انسان اجازه سکوت به آنها نمی داد .»(قوامی ،۱۳۸۹ :۱۵۲) غزل ، قالب رایج در شعر قلندری است ؛اما غیر از غزل در قالب های دیگری نیز مضامین قلندری دیده می شوند .در این اشعار ، کلمات برمعنای قراردادی خود دلالت نمی کنند ؛ بلکه دلالت ثانویه دارند و سبب تناقض بین شعر و عالم بیرون می شود که نتیجه آن ایجاد ابهام است و شعر نیازمندِ توضیح و تاویل می گردد .(پورنامداریان ،۱۳۸٤ :۲۹۳) برخی از قصاید سنایی که در برگیرنده مفاهیم قلندری است، قلندریات نام دارند .(محمدیان و همکاران ،۱۳۹٤ :۱۹۳۲) «در شعر حافظ رند و قلندر به یکدیگر گره خورده اند ،البته باید توجه داشت که در شعر سنایی این واقعهٔ ادبی اتفاق افتاد و از رهگذر سنایی و عطار این گره خوردگی به اوج کمال خود رسید و به عنوان یک موتیو مرکزی و اساسی و نوعی عینیت میان رند و قلندر در سنت شعرفارسی به وجود آمد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦ :۳۳٦)

۲-۱-۱مضامین قلندرانه در اشعار باقی

قلندران، در برابر مدعیان دیندار یعنی زاهد، صوفی، شیخ و واعظ که گرایش به منفعت طلبی و جاه و مقامات دنیوی ،آنها را به دام ریا و تزویر کشانده، از خودبینی ،ریا و منفعت طلبی برکنارند و حتی پروای عیب جویی و ملامت خلق ندارند .ملامتیان و در رأس آنها قلندران نه تنها مانند زاهدان و صوفیان بدیهای خویش را پنهان نمی سازند ؛ بلکه جهت شکستن حباب خودبینی و غرور با رویگردانی از مسجد ، خانقاه و مدرسه و گرایش به دیر و خرابات ،حتی تظاهر به باده نوشی و بی دینی، با هرچه ریای حاکم بر جامعه به مخالفت می پردازند .در اشعار باقی می توان به مضامین قلندری زیر اشاره کرد :

۲-۱-۱-۱باده نوشی، می‌خواری، می‌پرستی

یکی از خصوصیات بارز قلندران شکست تابوهای اجتماعی است تا از این راه ملامت خلق را برانگیزند ؛زیرا در اندیشهٔ آن‌ها ملامت، لازمهٔ مهار نفس سرکش و مانع از غرور و تباهی انسان است. باده نوشی، می‌خواری و می‌پرستی مصداق بارز این تابوشکنی و هنجار گریزی اجتماعی است. دعوت به باده نوشی یکی از پرکاربردترین مضامین قلندری است . « صوفیان هم شراب نوشند ؛امّا عقل مصلحت اندیش به آنها فرمان می دهد که دور از چشم خلق چنین کنند تا بدنام نشوند ؛اگرچه قلندران بدنامی را به جان می خرند تا دچار غرور و خودبینی نگردند .» (انوری ۱۳۹۵: ۱۹۸) باقی که در اشعارش در نقش قلندر ظاهر می گردد، نه تنها خود به باده نوشی روی می آورد بلکه همگان را به نوشیدن درد و باده در هر حالت و وضعیتی دعوت می کند تا با تابوشکنی ،ملامت خلق را برانگیزد و به نوعی با ریای حاکم بر جامعه به مقابله برخیزد و عبادت صوفیان و زاهدان ریاکاررا پست و بی ارزش نشان دهد.باقی گام را فراتر می نهد و بیان می دارد که تنها راه کامیابی و کامروایی از دنیا نوشیدن باده است .باده نوشی در عرف جامعه در تقابل با آموزه های دینی است . نوشیدن باده موجب برانگیختن ملامت خلق می شود و سبب رهایی قلندر از دام غرور و خودبینی می گردد؛ زیرا غرور، هلاک انسان را در پی دارد و رهایی از آن کامیابی و سعادت دنیوی و اُخروی را موجب می گردد :

کسی کو بادهٔ گلفام بگرفت　　ز دنیای دنی بس کام بگرفت

(باقی ۲۰۱۲: ۲۷٤)

باقی ،صوفیان و زاهدان ریاکار را به می خواری دعوت می کند، ریاکارانی که تنها به فکر منافع دنیوی خویش هستند و تمام همّ و غم آنها در منافع دنیوی خلاصه می شود .دعوت به می خواری در واقع نوعی تابوشکنی و اعتراض به وضعیت موجود است و اینکه نزد قلندران ، باده نوشی و خوشباشی باعث رهایی از دنیای بی سرانجام و غم های روزگار می شود:

گفت می خور مخور غم دنیا　　که ندانی تو چیست انجامش

(همان: ۱۳۸)

باقی بر این عقیده است که شایسته نیست که می پرستان قلندر از باده دوری کنند بلکه شیشهٔ می را باید چون دانه انگور در بغل و زیر جامهٔ خویش پنهان سازند تا از خطرات احتمالی از جانب زاهدان ریایی در امان باشند :

می پرستان را زمی دوری نشاید، شیشه را　　در بغل چون دانهٔ انگور می باید زدن

(همان :۲۱۳)

شاعر وقتی که نزد همگان به می پرستی مشهور است ،روی آوردن به مظاهر زهد ریایی را برای خود ناپسند می‌داند:

به می‌پرستی شهیر عالمم ،ز پخته کاری اگر چه خامم　　قبیح باشد به اهتمام که سبحه گیرم ،سواک سازم

(همان: ۱۱٦)

شاعر همچون قلندران راستین با تابوشکنی ، تمام عمر به می‌پرستی پرداخته است، هنگام مرگ خواستار کفنی از برگ انگور به عنوان نمادی از می‌پرستی است:

اگر بمیرم کفن برایم ز برگ انگور تاک سازم　　اگر بمیرم کفن برایم ز برگ انگور تاک سازم

(باقی ۲۰۱۲: ۱۸۸)

۲-۱-۱-۲تابوشکنی قلندران

۲-۱-۱-۲-۱ گریز از مکان های مذهبی (خانقاه، کعبه، مدرسه، مسجد)

نهضت قلندریه اصولاً بردو اصل استوار بود :یکی مبارزه با ریا و دیگری مبارزه با غرور و خودپسندی .قلندران مکان های مذهبی مانند خانقاه و مسجد را به دلیل حضور صوفیان مصلحت جو و زاهدان ریایی آلوده به تزویر و ریا و نیرنگ می

دانستند و از نظر آنها این مکان ها ،فاقد ارزش و اعتبار بودند؛به همین جهت در اشعار قلندرانه میکده و خرابات در تقابل با مسجد، خانقاه و مدرسه قرار دارد .قلندران نه تنها خود راهی میکده و خرابات می شدند ؛ بلکه دیگران از جمله زاهدان ریاکار را به حضور در این مکان ها فرا می خواندند تا مخالفت خودرا با ریا و تزویر حاکم بر جامعه نشان دهند . شاعر اقامت در میکده و مستی را بر زهد ریایی ترجیح می دهد ؛ زیرا زهد ریاکارانه باعث غرور و خودپسندی و به تبع آن باعث هلاک و نابودی زاهدان ریاکار می شود ،پس حضور در میخانه و میخواری و به تبع آن ملامت خلق و دنائت و خواری مقام در نزد خلق ،برعبادت ظاهری که سبب جلب اقبال عمومی و حصول مقامات دنیوی زودگذر و ناپایدار می شود ترجیح دارد :

زین ریایی زهد می‌خواری و مستی بهتر است　　از زبر دستی دنیا زیر دستی بهتر است

(باقی، ۲۰۱۲: ۲٤۰)

باقی در مقام قلندری وارسته ،گریزان از ریا و عوام فریبی برای میخانه ارزش و اعتباری ویژه قائل است .در اندیشهٔ او میخانه مقامی برابر با کعبه و حتی والاتر از آن دارد .باقی میخانه را جایگاه حضور در پیشگاه الهی می داند که وعده های حق آنجا تحقق می یابد:

خاک بوس آستان ساقی و میخانه ام　　در حریم کعبه ام حاضر زمیقاتم مپرس

(باقی ،۲۰۱۲ :۱۳٤)

در اندیشهٔ باقی مدرسه که تعالیم آن در دست فقیهان ریاکار است ، فاقد ارزش و اعتبار می باشد ؛ زیرا از تعالیم عشق بی بهره است ؛در حالی که قلندران عاشق پیشه اند و هر چه دارند بر سر عشق می نهند . او برخلاف عقیدهٔ مفتیان روزگار فتوا می دهد که بی خبران از عشق مجرم و گناهکار هستند :

فقیه مدرسه مفتی شهر فتوی داد　　که تارکان محبت گناهکارانند

(باقی ،۲۰۱۲: ۱۰۸)

حضور زاهد در مدرسه همانند حضور صوفی در خانقاه به دلیل اقبال و روی آوری مردم زمینه ساز غرور و خودپسندی است .باقی، زاهد را به میکده و می نوشی دعوت می کند؛ آن هم در جامعه ای که میکده به عنوان مکانی بدنام در مقابل مسجد قرار می گیرد . حضور در میکده و به تبع آن می نوشی سبب برانگیختن ملامت خلق می شود. زاهد و عابد که به مدرسهٔ مذهبی می روند ،در ورطهٔ غرور و خودخواهی افتاده ،در نهایت هلاک و نابود می شوند:

بیا به میکده زاهد بنوش بادهٔ ناب　　مرو به مدرسه ترسم شوی ز عجب هلاک

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۵۹)

مسجد که مکان راز و نیاز با معبود است به دلیل حضور ریاکاران مانند صومعه و خانقاه بار منفی گرفته است .(مشهدی ،۲۰۱۲ :۲۷۸) باقی با اندیشه های قلندرانهٔ خویش اظهار می دارد که این عبادات ریایی ،نه تنها رستگاری اُخروی به همراه ندارد بلکه سبب هلاک و نابودی می شود و با دعوت به میخانه مخالفت خود را با مسجد و حرم به عنوان تجلیگاه ریا اعلام می دارد :

هلاک می‌کند از عجب خویش طاعت خویش　　بیا به میکده از مسجد و حرم برخیز

(همان: ۱۲۷)

۲-۱-۱-۲-۲-تظاهر به بی دینی و کفر(اقامت در میخانه، خرابات، دیر، زنار بستن، ترک توبه)

اقبال و روی آوری مردم به صوفی خانقاهی و زاهد که مغرور و خودبین شده ، با اندیشه‌های قلندرانه در تضاد است.قلندر در پی بدنامی برای دوری از غرور و ریا است . به عقیدهٔ قلندران، مستی و بدنامی نیز بخشی از تقدیری است که بر آنان می

گذرد و چون عاشقند، عقل دور اندیش نیست تا آنها را در راه های سلامت پیش بینی شده عبور دهد . باقی خود را ساکن میخانه و خُم را پناهگاه خود می‌داند و تکیه گاهی بهتر از آن نمی‌یابد:

تکیه گاه من خم می ساکن میخانه‌ام　　نوش کردم صد خم می را و مخمورم هنوز

(همان: ۱۲۹)

مسجد و صومعه و خانقاه ،پیر و عاشق حقیقی نیست؛پس مسجد و صومعه و خانقاه را رها می کند و روی به خرابات می آورد که خالی از نیرنگ و ریاست .شاعرنیز در نقش قلندری وارسته از تمام اماکن مذهبی روی گردان می شود و هنگامی که از مسجد و بتخانه که تجلیگاه عبادات ریایی و بی ارزش است نا امید می شود به خرابات روی می آورد و از بدنامی خویش هراسی ندارد ،زیرا با برانگیختن ملامت خلق به مهار نفس سرکش پرداخته و زبانه های غرور و خودبینی در وجودش خاموش می گردد و گره گشایی معنوی حاصل می گردد :

گره از کار من نگشود در بتخانه و مسجد　　نمی‌دانم چه پیش آید کنون اندر خراباتم

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۷٦)

باقی که در مقام یک قلندر ظاهر شده ، نه تنها به ردّ مظاهر شریعت می‌پردازد؛ بلکه در دیر مغان پناه می گیرد تا اساس زهد ریایی را فرو ریزد و با ترجیح دیر بر مسجد و خانقاه اساس زهد و ورع و طامات را سست نموده ، از غم هایی که به سبب تعلقات دنیوی ایجاد شده رهایی بخشد :

رفتی به دیر ای دل دانم ز غم برستی　　بنیاد ورع و طامات بالله عجب شکستی

(باقی،۲۰۱۲ :۲۵۰)

یکی از ویژگی های قلندران، ترک توبه است. در اغلب موارد توبه شکنی مربوط به نوشیدن می است و گاه چندین بار اتفاق می افتد. شاعر با سَر عریان یعنی سَربی دَستار، به پای خُم نشسته و به باده نوشی می پردازد تا اساس توبه ، زهد و تقوی را در هم شکند .دستار نمادی از مظاهر شریعت است که قلندر به ترک آن می پردازد :

سَر عریان به پای خُم نشستم تا چه پیش آید　　بنای توبه و تقوی شکستم تا چه پیش آید

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۱٦)

شادی جزو اندیشه‌های قلندرانه است، چون پایان کار هستی نامعلوم است، نباید غم فردا را خورد .پس در فصل بهار به باده نوشی می پردازد . در فصل بهار نباید از نوشیدن می توبه کرد .باقی پشیمانی خود را از ترک میخواری اظهار می دارد و ننوشیدن می را گناهی می داند که باید از آن توبه کند و به واسطهٔ این گناه پیوسته به سرزنش خویش می پردازد :

نمودم ترک می‌خواری بهار آمد پشیمانم　　از این تقصیرها مردم توبه‌ها دارم ملامت هم

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۸۵)

۲-۱-۱-۳ تعریض و کنایه به زاهد، واعظ، شیخ و....

در اندیشهٔ باقی ،خانقاه ، مسجد و محراب برای حصول دستاوردهای دنیوی زاهدان ریاکار خوشایند است؛ زیرا با نمایش عبادات ظاهری و جلب اذهان عمومی می توانند به منافع و خواسته های مطلوب دنیوی خویش دست یابند . به عقیدهٔ وی مسجد و محراب با زاهد سازگاری بیشتری دارد، ولی برای باقی به عنوان قلندری گریزان از ریا و تزویر ،میخانه و شراب نوشی ، مناسب و شایسته است ؛زیرا با حضور در این اماکن و شراب نوشی و برانگیختن ملامت خلق ،مانع از افتادن وی در دام ریا و تزویر می گردد :

به زاهد خانقاه و مسجد و محراب می‌سازد　　به من میخانه و ساقی شراب ناب می‌سازد

(باقی، ۲۰۱۲: ۸۸)

قلندر اگر به پیران عصر خود اعتقاد ندارد برای این است که آنها در عین اسارت در زنجیر نفس ادعای محبت به حق دارند .راه سلامتی که آنها برگزیده اند و ایمنی آنها از رسوایی و بدنامی که خود حاصل مصلحت اندیشی در سخن و عمل در میان خلق است خود دلیل ادعای دروغین آنهاست .باقی با تعریض و کنایه، پیر و شیخ صومعه نشین و خرقه پوش را که تنها با ریا و عوام فریبی خلقی را گرد خود جمع کرده به میخانه دعوت می کند؛ زیرا خانقاه به ریا آلوده شده است .باقی معتقد است که می همچون اکسیری، جوانی را به شیخ باز می گرداند و به او جانی دوباره می بخشد :

به پیری ساکن میخانه می باید شدن باقی　　می گلرنگ شیخ ناتوان را شاب می سازد

(باقی، ۲۰۱۲: ۸۸)

۲-۱-۱-٤ نکوهش ابزارهای ریاکاری (تسبیح ، دستار ،خرقه، عمّا مه، مصّلی، نعلین)

هنگامی که شریعت ، دینداری و عبادات خالصانه در لباس ریا و تملّق و خودنمایی ظاهر شوند ،فاقد ارزش بوده و جنبهٔ عوام فریبی خواهند داشت ،که قلندر از این عبادات نه تنها روی گردان است بلکه با مخالفت ورزی به نابودی ابزار ریا اقدام می‌کند. خرقه نمادِ بارزِ صوفیان خانقاهی است. ردّ و قبول مردم که برای شیخ از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است در نزد شاعر ناچیز و بی اهمیت جلوه می‌کند و او را وادار می‌سازد تا در خرقه ریایی آتش زند؛ زیرا در نزد باقی خرقه ،نماد ریا و مظهر غرور و خودپسندی است:

حاصل خرقه بود عجب و غرور　　برکشش از تن و در آتش سوز

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۳۱)

در اندیشهٔ باقی تسبیح ،دستار ،عمامه و نعلین نمایشی از ریا و عوام فریبی بوده و فاقد ارزش هستند .او با کنار گذاشتن این نمادهای ریا و منفعت طلبی، خواستار رهن آنها در میکده به ازاء جرعه ای باده است :

ردا وخرقهٔ پشمین عصا و سبحه و مسواک　　زمن ساقی ستان این جمله را، ده مرا جامی

(باقی ،۲۰۱۲ :۲۲۸)

۲-۱-۱-۵ امید به بخشایش و رحمت الهی

مجددی در غزلی که با ردیف مینا سروده به ستایش شیشهٔ شراب پرداخته است .او با نگاه ملامتی و قلندری از مزایای مینا سخن گفته است ؛چنانچه مشابه این مضامین را فقط نزد عارفان می توان یافت . شاعر بر این باور است که صدای ریزش باده از شیشهٔ می به جام و پیاله ندای اَنتَ اَلغفُور را به گوش قلندر می رساند تا به یاد آوری این نکته که پروردگار جهان آفرین ، آمرزنده و غفّار است نه تنها به ملامت ها و زیان های دنیوی توجه ننموده بلکه نسبت به عذاب های اُخروی که از زاهد و واعظ و ...می شنود بی پروا باشد و به بخشش و رحمت الهی یقین داشته باشد :

به گوشت می رسد انت الغفور از شیون مینا　　همی نوشم از آن هر لحظه آب روشن مینا

(باقی، ۲۰۱۲ :۲٦)

حافظ نیز مخاطبان خود را به باده نوشی همراه با بانگ و چنگ سفارش نموده و از غصه خوردن منع می نماید .او به انسانهای روزگار پند می دهد که اگر ریاکاران زمانه زاهد ،شیخ، فقیه و واعظ شما را از باده نوشی منع نمودند به سخن دنیا دوستان ریایی وقعی ننهید و به آنها بگویید که آفریدگار مهربان آمرزنده گناهان و بخشایشگر است :

می خور به بانگ چنگ و مخور غصه ور کسی　　گوید ترا که باده مخور گو هو الغفور

(حافظ شیرازی ،۱۳۸۵ :۱۸۲)

۲-۱-۱-٦ ویژگی های رندان

هوشیاران پاک دلی که سرِ تسلیم در آستانِ آداب و رسوم ، فرود نمی آورند.رندان، فداکارند ،مصلحت اندیش نیستند و در تحصیل فضایل از دل و جان می کوشند، با ریاکاری و زهد ریاکارانه مخالفند .«جوهر زندگی را در عشق می جویند خوشباش،طربناک و سرمستند. با این همه خود بین نیستند ،به علت آنکه در جامعه واژه ها از معنی تهی شدند ،ترک نام گویند و نیک نامی را در بد نامی می جویند و به داوری مردم در حق خود بی اعتنایند. می خواره اند یا تظاهر به می خواری را وسیله ای برای مبارزه با زاهد فریبکار مسند نشین می دانند.آنها واژه هایی که در اجتماع معنیِ منفی دارند، با بارِ مثبت بکار می برند.» (انوری،۱۳۹۵:۳٤)

رند در اشعار باقی

رند در اشعار باقی از جایگاه والایی برخوردار است. انسان کاملی است که بزرگ‌ترین هدف او ترک تعلقات دنیوی و وارستگی است. او می‌خواهد منیت ، خودپرستی و ریا را از خود دور سازد تا به اخلاص در اعمالش برسد. در گریز از دام پیرخانقاهیِ مرقع پوش است که به عالم رندی و بد نامی روی می آورد . باقی خود دم از رندی می زند ودر جهان به رندی مشهور است ، رندی را لطفی ازلی می‌داند که سبب رهایی او از زهد خشک می‌شود:

دلا ساقی به من لطف عیان کرد ز درد زهد خشکم در امان کرد
برندی شهره‌ام اندر جهان کرد

(باقی، ۲۰۱۲: ۲۹۷)

انسانِ رند در اشعار باقی با صفاتِ ذیل آمده است:

رندِ اَلَست

رندان بر این باورند که سرنوشت هر فرد در روز الست (آغاز آفرینش) تعیین شده و غیر قابل تغییر است و رندی نیز تقدیری بوده که خداوند برای آن‌ها مقدّر فرموده است .رندان ،زهدِ ریایی را بر نمی تابند و از آن روی گردانند:

ندارم تاب زهد و ورع ای زاهد مده پناهم به رندی مایل از روز الستم تا چه پیش آید

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۱٦)

رندِ باده نوش

از آنجایی که رندان در طریقت خویش برایِ خرقهٔ ریایی صوفیان ارزشی قائل نیستند، آن را به ازای باده رهن میکده می‌گذارند و باقی این کار را شرط لازم جهت ورود به طریقت رندان باده نوش می داند :

شرط است در طریقت رندان باده نوش در رهن باده خرقهٔ پشمینه داشتن

(باقی، ۲۰۱۲: ۲۰۸)

رندِ بدنام

رندان، مردمی مبارز بودند و تنها هدف آن‌ها برقراری عدالت اجتماعی به دور از ریا و تزویر بود ؛اما جامعه که دیدِ مثبتی به اعمال و رفتار آن‌ها نداشتند، همواره با روش های مختلف در صدد آزار و اذیت و حتی بدنامی آن‌ها بوده. رندان آشکار و با مفاخره ، خود را بدنام و زاهدان را نیک می‌دانستند و زاهدان ریایی را از همنشینی با خویش به دلیل رسوایی برحذر می داشتند:

رند و بدنامم مشو زاهد تو با من همنشین صحبت نیکان بدان را خوب رسوا می‌کند

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۰۱)

رندِ بی تکلف

رندان همواره در پی ترک اسباب دنیوی بودند و در عین ساده زیستی با حداقل امکانات زندگی می‌کردند، وارستگانی بودند که از قید تعلقات دنیوی رها شده و زندگی ساده و بی آلایشی داشتند و در میخانه اقامت گزیده بودند:

رندانه در حریم میخانه جا نمودن　　پیراهن تعلّق بر خود دریده رفتن

(باقی، ۲۰۱۲: ۲۱۱)

رندِ بی دستار

دستار، نماد دانشمندان و زاهدان ریایی و دستاویزی جهت کسب روزی دنیوی بود؛ به همین علت رندان همواره متمایز از صوفیان در جامعه ظاهر می شدند. باقی خرقه را لباس و نمادِ صوفیان ریایی و وسیله ای جهت کسب روزی و مال دنیوی با تظاهر به دینداری و عوام فریبی می داند ؛ در حالیکه رندان از این لباس های ریایی دوری می گزیدند :

دعوی رندی و در بر خرقه، دستارت به سر　　شیوهٔ رندی نباشد دعوی رزّاقی است

(باقی، ۲۰۱۲: ٦۲)

باقی درحالی که به رندی مشهور است ،آراستنِ خویش با مظاهرِ شریعتِ ریایی یعنی دستار و نعلین صوفیان را کاری نادرست و بی ارزش می داند :

چند آرایم تن خود بی هنر　　پای در نعلین و دستارم به سر

چون به رندی شهره‌ام زیر قمر

(باقی، ۲۰۱۲: ۲٥٤)

رندِ زاهد ستیز

یکی از تیپ هایی که در طول تاریخی اجتماعی ایران، چهره ای محسوس و پررنگ دارد، « زاهد» است. می توان گفت زاهد در آثار بیشتر طنز پردازان از نیش انتقاد و طنز مصون نمانده است. (مشهدی، فولادی، ۱۳۹۰: ۱۲٥) باقی ،خرقهٔ صوفی را بی ارزش و بی اعتبار می داند، خرقه ای که برقامتِ انسان، نادرست جلوه می کند و پوشیدن آن را برای خود عیب و ننگی بزرگ می داند ؛زیرا آن را آلوده به ریا و تملّق، جهت رسیدن به مقاصد دنیوی می داند. رندی و زهد را به آیینه و سنگی تشبیه می کند که اگرچه در ابتدا جنسیتی یکسان داشته اند ؛اما اکنون دشمن و با یکدیگر در تضاد هستند ،چه از نظر ظاهر، چه از نظر اعتقادات .رندان همچون آیینه صاف و بی ریا هستند در حالیکه هر لحظه از جانب زاهدانِ تنگ نظر در معرض آسیب و زیان قرار دارند :

هر دم از خرقهٔ ناباب مرا آید ننگ　　رندی و زهد و ریا هست چو آیینه و سنگ

(باقی، ۲۰۱۲: ۲۷٦)

پند و توصیه ارزشمند باقی به همراهانش ،خدمت به رندان و دشمنی با زاهدان ریایی است ،او خواهان برکشیدن و نابودی خرقه است ،زیرا اکنون به ریا و نیرنگ آلوده شده است :

می‌دهم پندت چو دُر در گوش خود آویزه کن　　خدمت رندان کن و با زاهدان استیزه کن

برکش از تن خرقهٔ سالوس ،ریزه ریزه کن

(باقی، ۲۰۱۲: ۲٤۰)

رندِ عاشق

عشق و رندی همواره ملازم و همراه یکدیگرند. عاشق باید به مقام رندی رسیده باشد تا با ترک تعلقات دنیوی به مرحلهٔ فنا و

بقا دست یابد. باقی صوفیان و زاهدان ریاکار را سودا زدگانی بیش نمی‌داند،که اندیشهٔ باطل دارند ،ایمان آنها کامل نیست و هنوز در طلب ایمان هستند :

ما عاشق و رندیم ز خود باقی و فانی　　سودا زده و طالب ایمان دگرانند

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۰٤)

رندِ قدح نوش

باقی خود را رندی می داند که به باده نوشی می پردازد؛ درحالیکه مانندِ صوفیانِ خانقاهی، خرقه در بر دارد .«باده یا می رمزی از نور است و رندان باده نوش کسانی هستند که نور در دل آن‌ها جای دارد. رندانِ قدح نوش، همان رندانِ باده نوشند ،ظرف گفته شده و اراده مظروف کرده است.» (برومند سعید، ۱۳۸۲: ۱۹۹) او خرقه را به عنوان نمادی از مظاهر شریعت ،به باد تمسخر و انتقاد می گیرد. باقی مستی است که پی به اسرار الهی برده ، با اینکه صد زبان می داند ولی قادر به بیان اسرار نیست و خاموشی برمی گزیند:

رندم و قدح نوشم خرقه در بر و دوشم　　صد زبان و خاموشم نکته محتمل دارم

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۸۲)

رندِ شاهد باز

مخالفت با ریای حاکم در جامعه در اشعار باقی به وضوح دیده می شود. او خود را رند ،شاهد باز ،مست و دائم الخمر معرفی می کند ،آن هم در جامعه ای که این موارد نوعی تابوشکنی محسوب می شود و با عرف جامعه در تقابل هستند .او به تمامی ارزش های متداول و مرسوم جامعه پشت پا می زند .شاعر اظهار می دارد با این توصیفاتی که من دارم ،پرسش در مورد عبادات من کاری بیهوده و تمسخر آمیز است ؛زیرا رندِ مست و باده نوش، با عبادت فرسنگ ها فاصله دارد .شاهد بازی در جامعه ،کاری ناپسند محسوب می‌شود ؛اما رند خود را شاهد باز معرفی می کند تا بیشتر ملامت و سرزنش خلق را بر انگیزد و نفس خویش را خوار سازد تا به دام تزویر و ریا نیفتد:

رند و شاهد بازم و مخمور و مستم روز و شب　　چشم بگشا حال من بنگر ز طاعاتم مپرس

(باقی، ۲۰۱۲: ۱۳٤)

رندِ مست

باقی در چهرهٔ قلندر خود را با ویژگی ها یی چون رند شرابخواره و مستی معرّفی می کند که از روز ازل دارای این خصوصیات است و به واسطهٔ این ویژگیها و زیر پا گذاشتن ارزشهای جامعه ،مسجد از پذیرش وی خودداری می کند و راهی میخانه می شود :

رند و شرابخواره و مستیم چون قدیم　　مردود مسجدیم و به میخانه مستقیم

(باقی، ۲۰۱۲: ۲۱۳)

رندِ می‌پرست

توصیهٔ باقی به عیش، شادباشی ، باده نوشی وبهره بردن از لحظات زندگی است. او انسان ها را به ترک تمام هستی و پشت پازدن به تعلّقات مادی و دنیوی فرا می خواند و این مستی و خوشباشی برای رندان، کیمیایی است که رندانِ فقیر را به قناعت و بی نیازی آراسته می کند :

می‌گویمت حدیثی گر رند می‌پرستی　　هنگام تنگدستی در عیش کوش و مستی

این کیمیای هستی قارون کند گدا را

(باقی، ۲۰۱۲: ۲۵۰)

۷ تلفیق مضامین قلندرانه و عارفانه

غزل رایج ترین قالب شعری در طول تاریخ شعر فارسی است که در دوره های مختلف مضامین گوناگون را در برگرفته است. در دوره ای غزل حال و هوای عاشقانه داشت مثل دورهٔ سبک خراسانی. در دوره ای نیز در کنار عاشقانه سرایی غزل رنگ و بوی عرفانی گرفت و معشوق آسمانی شد مثل دوره سبک عراقی.(نوربخش، ۱۳۷۰: ۱۵) غزل فارسی سه مضمون اصلی را در خود جای داده است: عاشقانه ، عارفانه ، قلندرانه . مضمون اصلی غزل عاشقانه، وصف معشوق و سوز و نیاز عاشقانه است .غزل عارفانه دارای مضامین عرفانی همچون تجلی، فقر ،فنا و...است . غزلیات قلندرانه حاوی اندیشه‌های قلندری در مورد پشت پا زدن به آداب و رسوم رایج، تقابل خانقاه و مسجد با میخانه و خرابات، همچنین رد مظاهر شریعت است. گاهی در این گونه اشعار گره خوردگی مضامین عرفانی با قلندری مشاهده می‌شود و دسته بندی مضامین عرفانی-قلندری را ایجاد می‌نماید. این دسته از غزلیات یا با مضامین قلندرانه آغاز شده و به مضامین عارفانه ختم می شود یا با مضامین عارفانه آغاز شده و به مضامین قلندرانه خاتمه می یابد . (پناهی ،حاجی حسینی ،۱۳۹۲ :۵۹-۵۸)

در اشعار باقی می توان به مواردزیر اشاره کرد:

به سینه درد طلب گر ترا پدید آید　　بیا به میکده هر درد را دوا اینجاست

(باقی، ۲۰۱۲: ۶۵)

دربیت فوق واژهٔ طلب با میکده که پرکاربردترین واژه در اشعار قلندری است در یک بیت آمده است. درد طلب که سرآغاز راه سلوک و انگیزه اصلی سالک در طی طریق است به وسیله نوشیدن باده معرفت در میکده درمان می‌گردد.

دی به میخانه شدم از سر صدق و اخلاص　　می بنوشیدم و گشتم ز غم و دهر خلاص

(باقی، ۲۰۱۲: ۱٤۱)

در بیت فوق واژه‌های عرفانی صدق و اخلاص با واژگانِ میخانه و می‌نوشی آمیخته شده‌است .باقی، شرطِ ورود به میخانه را همانند شرط طی طریق سلوک ،داشتن صداقت و اخلاص می داند و نوشیدن می را راهی جهت رهایی از غم و اندوه دنیوی و وصال و رسیدن به آرامش و شادمانی روحانی می داند.

۳- نتیجه

کژروی‌های اجتماعی عمدتاً در لباس زهد و تلاش جهت حصول رستگاری اُخروی توسط زهاد و صوفیان خانقاهی ،سبب ایجاد فرقهٔ ملامتیه و به طبع آن قلندریه گردید تا از طریق تقابل با هنجارهای متعارف جامعه و رویگردانی از نهادهای اجتماعی موجود ،به مقابله با ریا بپردازد و جامعه اصلاح گردد . ظهور افکار قلندری در شعر فارسی از سنایی آغاز شد و زیبایی و تاثیرگذاری آن باعث شد دیگر شاعران عارف و غیرعارف از این مضامین تاثیرگذار بهره ببرند. در اشعار قلندرانه تقابل واژگانی چون زهد، خانقاه، خرقه، صوفی، مدرسه و مسجد در برابر واژگان باده، پیر مغان، خرابات دیر مغان زنار مغچه و میکده به وضوح دیده می‌شود. این تقابل در چهره و اعمال قلندر و صوفی نمودار می گردد. در اشعار باقی قلندر و رند دارای ویژگی های مشترکی هستند . هر دو در پی شکست تابوها ،چهارچوب ها و قوانین متداول و مرسوم جامعه خویش هستند .آنها دم از مستی ،باده نوشی و باده پرستی می زنند ،مظاهر شریعت و دینداری حتی زهد زاهدان و صوفیان خانقاهی و قداست مسجد و خانقاه را به باد تمسخر می گیرند ،در میکده و خرابات سکنی می گزینند و دیگران را به باده نوشی و اقامت در میکده ها فرا می خوانند تا به مقابله با ریای حاکم بر جامعه بپردازند .اشعار باقی بازگو کنندهٔ ریای حاکم بر جامعه است. خانقاه و مسجد به نیرنگ ،فریب و ریا آلوده است. باقی در چهرهٔ قلندری وارسته دم از رندی می زند تا موضع خود را در برابر زاهدان ریاکار و عوام فریب، نشان دهد.

٤-منابع

انوری ،حسن ،(۱۳۹۵)، *صدای سخن عشق* ،چاپ دوازدهم ،تهران :سخن.

برهان تبریزی، محمد حسین،(۱۳٤۲)، *برهان قاطع* ، تصحیح محمد معین در پنج جلد، تهران: امیرکبیر.

برومند سعید، جواد،(۱۳۸۲)، *آیین رندان*، چاپ اول ، تهران: بهار.

پناهی، مهین؛ حاجی حسینی، زهرا، (۱۳۹۲)، "مضامین قلندرانه در غزلیات عطار"، *پژوهشنامه ادب غنایی*، شماره ۲۱، صص٤۹-٦٤.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۸٤)، *گمشدهٔ لب دریا*، تهران: سخن.

حافظ شیرازی ،شمس الدین محمد، (۱۳۸۵)، *دیوان حافظ* ،به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی ،مقدمه ،مقابله و....رحیم ذو النور ،چاپ چهارم ،تهران :زوار.

حجازی، بهجت السادات، (۱۳۹۰)، *انسان کامل از نگاه عطار*، چاپ اول، تهران: آوای نور.

رجایی بخارایی، احمد علی، (۱۳۵۸)، *فرهنگ اشعار حافظ*، چاپ دوم، تهران: مهارت.

زرین کوب، حمید، (۱۳٦۲)، *قلندرنامه خطیب فارسی یا سیرت جمال الدین ساوجی*، تهران: توس.

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۵)، *ارزش میراث صوفیه*، تهران: سپهر.

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳٦۳)، *جستجو در تصوف ایران*، تهران: امیرکبیر.

شرافتی زهرا، نوروزی زهرا، (۱۳۹۸)، "صفات عرفانی و نمادین قلندران در آثار سنایی"، عطار، مولانا و حافظ، *قند پارسی* ،دوره دوم، شماره صص ۱۳۷-۱٦۰.

شفیعی کدکنی،محمد رضا، (۱۳۸٦)، *قلندریه در تاریخ*، تهران: سخن

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: فردوس.

مشهدی، محمدامیر، (۱۳۹۲)، "رندی و قلندری در غزل های امیر خسرو دهلوی **طوطی هند امیر خسروی دهلوی"**، علیگره: مجموعه مقالات مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگره، صص ۲٦۵-۲۸٦.

قوامی، بدریه، (۱۳۸۹)، "شاعر و شعر قلندری"، *فصلنامه تخصصی زبان و ادب فارسی*، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج ، سال اول، شماره ۳، صص ۱٤۳-۱٦۲.

کارا مصطفی، احمد، (۱۳۹٦)، *تاریخ کهن قلندریه*، تهران: فرهنگ معاصر.

کاشانی، عزّالدّین محمود، (۱۳۸۷)، *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، چاپ سوم، تهران: زوار.

مجددی، عبدالباقی، (۲۰۱۲)، *دیوان غزلیات*، به اهتمام محمد نعیم مجددی، هرات: احرار

محمدیان، عباس، رفعت خواه، فاطمه، بهرامیان، زهرا، (۱۳۹٤)، "بررسی مضامین قلندری در غزلیات عطار و حافظ"، مقالات هشتمین **همایش زبان و ادبیات فارسی** ، ۱۹۲۹-۱۹٤۷.

مشهدی محمدامیر، فولادی یعقوب، (۱۳۹۰)، "طنز در غزل های غزالی مشهدی"، *فصلنامه مطالعات شبه قاره*، **دانشگاه سیستان و بلوچستان**، سال سوم، شماره ۸، صص ۱۱۷-۱۳۸.

نوربخش، مرتضی، (۱۳۷۰)، *هزارگوهر*، چاپ اول، تهران: اندیشه.

نفیسی، سعید، (۱۳٤٦)، *سرچشمهٔ تصوف در ایران*، تهران: فروغی .

نوش‌آبادی، تاج‌الدّین، (۱۳۸۱)، *دانشنامهٔ ادب فارسی*، به سرپرستی حسن انوشه، ذیل باقی کابلی، جلد سوم، چاپ دوم تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Homeland Discourse Analysis in the Ali Mahmoud Taha and Aref Ghazvini Poetry

Abbas Ganjali[1]✉ | **Ali Khoshgoftar**[2]

1. (Corresponding Author), Associate Professor of Arabic language and literature Department, faculty member, University of Hakim Sabzevari, Sabzevar, Iran. E-mail: a.ganjali@hsu.ac.ir
2. PhD. Student of Arabic Language and Literature Department, University of Hakim Sabzevari, Sabzevar, Iran. Email: ali.khoshgoftar@outlook.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: August 7,2022
Received in revised form: May 17, 2023
Accepted: May 24, 2023
Published online: June 21,2024.

Keywords:
poetry, discourse analysis, homeland, Ali Mahmoud Taha, Aref Qazvini.

ABSTRACT

Discourse analysis allows for a new and comprehensive understanding of the text by analyzing multiple aspects of the text, and the relationships of language with social-intellectual structures are also identified. The current study uses the descriptive-analytical approach and the American school of comparative literature to examine and analyses the discourse systems of two well-known patriotic poets in Arabic and Persian literature. Two contemporary poets from the Arab and Iranian nations, Aref Qazvini (1882-1933) and Ali Mahmoud Taha (1901-1949) respectively, have a distinct role in expressing and projecting national sentiments and issues relating to the homeland. The primary question of the study is how successful discourse analysis is in Ali Mahmoud Taha's and Aref Qazvini's poetry. The results of the study demonstrate that certain words and sentences are employed in both writers' poems to emphasize the national identity, all of which are consistent with highlighting patriotism, long for the country, and national pride. This outcome demonstrates the intellectual affinity between the two poets and their shared perspective on the usefulness of patriotism as a strategy for resistance and standing.

Cite this article: Ganjali,.A. Khoshgoftar, .A.(2024). " Homeland Discourse Analysis in the Ali Mahmoud Taha and Aref Ghazvini Poetry". Journal of Lyrical Literature Researches, Vol. 20, No.39, 2022, pp.179-196

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.43125.3078

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

extended abstract

1.Introduction

The resistance discourse analysis offers the chance to look at resistance writings beyond sentence boundaries and to investigate the complex interactions between language and social institutions. According to this perspective, resistance discourse is viewed as a linguistic event that primarily consists of the messenger, receiver, message, and objective. One of the main subjects of resistance poetry, which practically all poets have addressed in different ways, is homeland. One of the major themes of this collection of poems is love for one's country. Other themes include a glorious description of one's country, lamentations over occupied and destroyed cities, a call to fight and stand against the enemy's seditions, and pride in one's country.

The current study aims to identify the metatextual connections between Ali Mahmoud Taha and Aref Qazvini's poetry as well as the degree of openness and concealment of the linguistic system of the patriotic poems in the works of these two poets. It should be noted that the countries of the East share many similarities from the perspectives of religion, culture, and history in connection to the requirement of inquiry. The poetry of the two poets also demonstrates their shared religious, cultural, and literary heritage, which is another benefit of studying contemporary literature of both countries beyond simply getting to know these two remarkable figures in Persian and Arabic literature.

2. Research Method

The analysis of the critical discourse of homeland, which is the third type of linguistic-discourse analysis, has been done in this study's research method, which is based on the comparison and analysis of the poems of two poets. Power and ideology are also highlighted as important metatextual prerequisites for discourse analysis. Since it emphasizes the way in which text and discussion reproduce social and political power, it contains the largest sociological component of any discourse.

3. Discussion

Ali Mahmoud Taha lives life to the fullest extent possible and experiences life on a regular basis; as a result, his poetry is never the same and always fresh. In these lyrics, the poet exhibits a propensity for regional patriotism and expresses his profound sadness over the pillage of his homeland and the separation of his nation from its former affluence. Rewriting history is a highly significant topic that has gained a lot of attention in literature in recent decades, and the poet's use of words to address this issue in his poems demonstrates his high degree of nobility towards the issues of the day.

Aref was renowned in his day as Iran's national poet. His poetry demonstrates his attachment to his own country in a number of ways, such as admiration for the race, ancient Iran and emphasis on its glorious past, mythological figures, and historical personalities, his long-standing ambition to build a republic, his resistance to outsiders, etc. It should be remembered that Aref's interpretation of the idea of homeland is also influenced by the circumstances of the era and its inhabitants. He uses language like this to emphasize the necessity for these individuals to unite. Aref's poems demonstrate that Qazvini fully believes in the republic and the sovereignty of the country based on the critical discourse analysis. He criticizes the kings and promotes the republic. One of his conceptual inconsistencies is that while praising the republic, he is searching for a savior hero. He recognizes the sovereignty of the people and honors the heroes of the people.

In the poetry of Ali Mahmoud Taha and Aref Qazvini, the sadness of exile is a result of sociopolitical issues, personal challenges, the poet's mental and psychological characteristics, the influence of modernism and contemporary industry on human relationships and spirit, as

well as other factors. According to an analysis of the critical discourse, one of the primary factors contributing to the exile's sorrow in these two poets' works of art is the rapid development of civilization and industry. Technology and industrial advancements have destroyed some of human bonds, emotions, history, sanctuaries, and values, along with the wealth and comfort they have delivered to humans. And in the face of civilization, it has made individuals increasingly frightened, leading them to seek solace in their past and regrettably recall it in order to get over their fright and loneliness.

4. Conclusion

From the perspectives of both poets, the homeland is the whole country of Iran as well as all the Arab nations, with all their traits and the ups and downs they have experienced. Ali Mahmoud Taha and Qazvini used words with epic significance and battle and blood imagery to describe the sad realities of their nation. They have given particular consideration to ideas like patriotism, homeland, desire for home, and national pride in this respect, so that the conceptual metaphor of their poetry is built on standing and stability against the aggressor enemy. This outcome demonstrates the two poets' intellectual compatibility and shared perspective on the usefulness of patriotism as a strategy for resistance and stubbornness.

The discourse analysis of two poets reveals that the majority of their poems are filled with harsh critiques of politicians and the primary factors contributing to the disordered condition of society. The structure of Mahmoud Taha's and Aref Qazvini's poetry reveals that both writers steer clear of fanciful and ambitious phrases and strive to make their points as plainly and simply as possible. Their poems might be included in the literature of protest, since they adopted the language of the general populace and conveyed their message in a way that was clear, straightforward, and distant from creative or poetic ambiguity. Several styles have been utilized in the poems of two writers to emphasize the identity of "self" from the standpoint of discourse analysis. In contrast to this viewpoint, phrases and interpretations are prominent in Qazvini's poetry that are used to emphasize the negative aspects of the "other" identity, and one of the most obvious instances of the title of "other" in his poetry is inept bureaucrats.

5. References

1. Aghagolzadeh, F. (2006). *Critical Discourse Analysis* (1st ed.). Tehran: Scientific and Cultural Publications.
2. Eliadeh, M. (1995). *Myth, Dream, Secret.* (R. Monajem, Trans.) (2nd ed.). Tehran: Fekr Rooz.
3. Pusht-dar, A. M. (2010). “The perspective of freedom and protest in Persian poetry”. *University of Qom: Literary Sciences, 3*(5), 157–180.
4. Jaideh, A. H. (1986). *New Approaches in Contemporary Arabic Poetry* (2nd ed.). Lebanon: Al-Shomal Publications.
5. Al-Jayousi, S. A.-K. (1997). *Encyclopaedia of Contemporary Palestinian Literature* (1st ed.). Beirut: Arab Publishing House.
6. Haeri, H. (1993). *Aref’s unpublished works* (1st ed.). Tehran: Javidan.
7. Al-Hussein, Q. (1972). *Death and Life in the Resistance Poetry* (1st ed.). Beirut: Al-Raed Al-Arabi Publications.
8. Al-Sawafiri, K. (1975). *Contemporary Arabic Literature in Palestine* (2nd ed.). Cairo: Al-Maarif Publications.
9. Saif Azad, A. R. (1977). *Diwan Aref Qazvini* (1st ed.). Tehran: Amir Kabir.
10. Sharshar, A. Q. (2006). *Analysis of literary discourse and issues related to the text* (1st ed.). Vahran: Al-Adib publications.

11. Shukri, G. (1987). *Resistance Literature.* (M. H. Rouhani, Trans.) (1st ed.). Tehran: New Press.
12. Aali, Y. (2008). "The grief of homelessness in contemporary poetry". *University of Isfahan: Researches of Mystical Literature*, *2*(2), 155–180.
13. Fayyaz Menesh, P. (2002). "Examination of themes, subjects and forms of war poetry". *Academic Center for Eduation, Culture, and Research: : Persian Language and Literature Research*, *1*(1), 113–128.
14. Qazvini, A. (2010). *Divan* (2nd ed.). Tehran: Sokhan.
15. Karimi, A. Al. E. (2020). "From Wealth to Power: Critical Discourse Analysis of Marta Albaniyeh's Story by Gibran Khalil Gibran"**.** *Jurnal of Lyric Literature Research* , University of Sistan and Baluchistan, *18*(35), 185–204.
16. Mahfouz, M. (2003). *The Reality of the Arabic Language and the Challenges of the Present Time* (2nd ed.). Beirut: Al-Sharq Publications.
17. Mahmoud Taha, A. (2012). *Divan of Poems* (2nd ed.). Cairo: Al Handawi Publications.
18. Miftah, M. (1990). *Text Dynamics: Theories and Practice* (2nd ed.). Beirut: Al-Bayda Publications.
19. Noormohammadi, M. (2009). *Aref Qazvini's memoirs* (1st ed.). Tehran: Sokhan.
.

.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل گفتمان وطن در شعر علی محمود طه و عارف قزوینی

عباس گنجعلی[۱] ✉ | علی خوش گفتار[۲]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری. سبزوار. ایران. رایانامه: a.ganjali@hsu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه حکیم سبزواری. سبزوار. ایران. رایانامه: ali.khoshgoftar@outlook.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۱۶
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۰۲/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۳
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
شعر، تحلیل گفتمان، وطن، علی محمود طه، عارف قزوینی.

چکیده

در تحلیل گفتمان با ارزیابی سطوح گوناگون متن، امکان دستیابی به برداشتی جدید و عمیق از متن فراهم شده و تعاملات زبان با ساختارهای فکری- اجتماعی کشف می‌گردد. پژوهش حاضر در تلاش است تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، نظام گفتمانی دو تن از شاعران مشهور عرصهٔ وطن‌سرایی در ادبیات عربی و فارسی را مورد بررسی و تحلیل تطبیقی قرار دهد. علی‌محمودطه (۱۹۴۹-۱۹۰۱م) شاعر معاصر مصر و عارف قزوینی (۱۹۳۳-۱۸۸۲م) شاعر معاصر ایران، دو شاعر هم‌عصر عرب و ایرانی هستند که در بیان و طرح اندیشه‌های ملی و مضامین مرتبط با وطن از جایگاهی درخور توجه برخوردارند. پرسش اصلی پژوهش این است که میزان کارآیی تحلیل گفتمان‌مدار در شعر پایداری علی محمود طه و عارف قزوینی تا چه حد است؟ یافته‌های پژوهش نشان از آن دارد که در اشعار هر دو شاعر از واژگان و بندهای خاصی در جهت برجسته‌سازی هویت ملی استفاده شده است که همهٔ این‌ها در راستای تأکید بر وطن دوستی، دلتنگی برای وطن و حمیت ملی قرار دارد. این نتیجه نشان‌دهندهٔ نزدیکی اندیشگانی دو شاعر و جهت‌گیری مشابه آن‌ها نسبت به کارایی وطن-گرایی به عنوان ابزاری ارزشمند در راستای ایستادگی و مقاومت است.

گنجعلی، عباس ؛ خوش گفتار، علی. عنوان مقاله: "تحلیل گفتمان وطن در شعر علی محمود طه و عارف قزوینی" . پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۱۷۹-۱۹۶

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.43125.3078.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

تحلیل گفتمان -که یکی از شاخه‌های زبان‌شناسی است- زبان نوشتاری، گفتاری یا نشانه‌ای را در قالب رشته‌های منسجمی از تعدادی جمله، گزاره، عبارت و گفتار مورد تجزیه و تحلیل قرار داده و روابط متقابل زبان و جامعه را کشف می‌کند. از این منظر، مؤلفه‌های مورد بررسی در یک کُنش ارتباطی شامل فحوای سخن، هدف، ارتباط و حال‌وهوای گفتمان است. در واقع «تحلیل گفتمان در پی آن است که برای عوامل آفرینش متون، عناصر اجتماعی مرتبط را بازشناسی کرده تا در پرتو آن اثبات کند متن ها نه تنها خنثی نیستند، بلکه آنها تابعی مستقیم از عوامل اجتماعی حاکم بر جامعه‌اند.» (کریمی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۸۹) تحلیل گفتمان پایداری این امکان را فراهم می‌آورد که متن‌های پایداری در ورای مرزهای جمله بررسی شده و روابط چندلایهٔ زبان با ساختارهای اجتماعی مورد تحلیل قرار گیرد. با چنین دیدی، گفتمان پایداری به رخدادی کلامی بدل می‌شود که عناصر اصلی آن را پیام‌رسان، پیام‌گیر، پیام و هدف تشکیل می‌دهد. در تحلیل گفتمان شعر پایداری، عنصر هدف نقش بارزی در ارتباط کلامیِ پیام‌رسان و پیام‌گیر دارد؛ به‌گونه‌ای که «در شکل گفتار و شیوهٔ ساخت آن تأثیر می‌گذارد و بسیاری از متغیرهای سبکی را تفسیر می‌نماید» (مفتاح، ۱۹۹۰: ۱۶۷). این امر با اهداف معرفتی-شناختی شعر نیز ارتباطی دوسویه دارد؛ چه آن‌که مهمترین اهداف شعر پایداری، ضرورت ایستادگی در برابر تهاجم، بیان اهداف آرمانی و تفکرات عالی، وطن‌دوستی و میهن‌پرستی، انسان و اهداف صلح‌جویانه و آزادی‌خواهانهٔ او، آرزوی صلح و در نهایت، تهدید به انتقام است (ر.ک: الجیوسی، ۱۹۹۷: ۳۸؛ السوافیری، ۱۹۷۵: ۱۲؛ شکری، ۱۳۶۶: ۳۳). بنابراین از منظری کلان‌تر، هدف تحلیل گفتمان شعر پایداری می‌تواند «توصیف کلام معنی‌دارِ فراتر از جمله باشد» (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۴۶).

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

وطن از مهم‌ترین موضوعات اشعار پایداری است که تقریبا تمامی شاعران در قالب‌های گوناگون به آن پرداخته‌اند. «عشق به میهن، توصیف شکوهمند و با عظمت وطن، سوگ‌سروده‌هایی که دربارهٔ شهرهای اشغالی و ویران جنگ سروده شده است، دلتنگی برای شهرها و بالأخره دعوت به مبارزه و ایستادگی مقابل فتنه‌های دشمن و سرافرازی وطن، از مضمون‌های مهم این دسته از اشعار است» (فیاض‌منش، ۱۳۸۱: ۱۱۸). علت انتخاب اشعار این دو شاعر این است که شعرشان از بافت زبانی منحصربه‌فردی برخوردار است، به‌طوری که در تمام بندهایی که به توصیف وطن و حس وطن‌دوستی می‌پردازند، از تمامی رخدادهای کنشیِ صورت‌یافته در حوزه‌های شناختی یک اجتماع فرهنگی-زبانی استفاده می‌کنند. بنابراین در پژوهش حاضر تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

- میزان کارآیی تحلیل گفتمان‌مدار در شعر پایداری علی محمود طه و عارف قزوینی تا چه حد است؟
- پربسامدترین حوزه‌های معنایی مرتبط با وطن در شعر این دو شاعر کدام است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف در پژوهش حاضر این است که روابط فرامتنی شعر پایداری علی‌محمودطه و عارف قزوینی کشف گردد و میزان صراحت و پوشیدگی نظام زبانی اشعار مرتبط با وطن در دیوان این دو شاعر بررسی شود. در ارتباط با ضرورت تحقیق باید گفت ملل شرق از منظر دین، فرهنگ و تاریخ، مشترکات زیادی با هم دارند؛ لذا با بررسی ادبیات معاصر این ملل علاوه بر اینکه می‌توان با این دو چهرهٔ درخشان در عرصه ادبیات دو زبان پارسی و عربی آشنا شد، مشترکات دینی، فرهنگی و ادبی آن‌ها نیز از خلال اشعار دو شاعر آشکار می‌شود؛ بنابراین شناخت ادبیات پایداری مردم مشرق زمین با توجه به شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی دو ملت و ایفای نقش پایداری در برابر تهاجم بیگانه و دشمن، جهت افزایش روحیه پایداری و استقامت و نیز الگوگیری از شرایط سابق در این راستا بسیار ضروری است.

۱-۳- روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، بر مبنای تحلیل و تطبیق اشعار دو شاعر است که در آن تحلیل گفتمان انتقادی وطن یعنی سومین نوع از انواع تحلیل زبانی-گفتمانی، صورت گرفته و بر نقش قدرت و ایدئولوژی به‌مثابهٔ شرایط فرامتنی مؤثر بر تحلیل گفتمانی که دارای بیشترین وجه جامعه‌شناختی گفتمان است، تأکید می‌شود؛ زیرا «در آن نحوهٔ بازتولید قدرت اجتماعی و سیاسی به وسیلهٔ متن و گفتگو، برجسته می‌گردد» (شرشار، ۲۰۰۶: ۲۳).

۱-۴- پیشینهٔ پژوهش

در حوزهٔ تحلیل گفتمان تحقیق‌هایی در متون مختلف ادبی و سیاسی صورت گرفته است که در زیر به برخی از این پژوهش‌ها اشاره می‌شود:

شریف و یارمحمدی(۱۳۹۳ش) در مقالهٔ «بررسی رباعیات خیام از منظر گفتمان‌شناختی انتقادی با بهره‌گیری از مؤلفه‌های جامعه‌شناختی-معنایی گفتمان‌مدار» به این نتیجه رسیده‌اند که در میان مؤلفه‌های گفتمان‌مدار موجود در رباعیات خیام، اظهار با قرینهٔ فحوایی(نقشی) در مقایسه با اظهار با قرینهٔ لفظی از فراوانی معنادار برخوردار است.

در ارتباط با مضامین شعری قزوینی و علی محمود طه، پژوهش‌هایی یافت شد که در برخی مؤلفه‌ها مشابهت‌های جزئی با پژوهش حاضر دارد؛ از آن‌جمله: پورطریفی (۱۳۹۰ش) در پایان‌نامهٔ «مقایسهٔ اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی و اعتقادی عارف قزوینی و فرخی یزدی» بر این باور است قزوینی و یزدی با سلاح شعرخویش علیه بیدادگری‌های دوران خود به مبارزه برمی‌خیزند و از همان آغاز، طرفداری خود را از نهضت مشروطه اعلام می‌کنند و این موضوع را در شعر خود انعکاس می‌دهند. رئوفی(۱۳۹۳ش) در پایان‌نامهٔ «بررسی مضامین اجتماعی و سیاسی در دیوان علی محمود طه» معتقد است علی محمود طه در اشعارش به صراحت به جریان قوم‌گرایی عربی، تقویت مبارزه و تقدیر از روحیهٔ شرقی، تقبیح سیاست‌های استعماری غرب، دعوت به قانون‌گرایی و وحدت‌اسلامی و توجه به فاجعهٔ اشغال فلسطین می‌پردازد. سدیدی (۱۴۰۰ش) در پایان‌نامهٔ «بررسی شعر بیداری در دیوان علی محمود طه و مظفر النواب» مضامینی همچون وطن‌دوستی، ظلم‌ستیزی و مسألهٔ فلسطین را از جمله موضوعات مشترک شعر بیداری در اشعار علی‌محمودطه و مظفر النواب برشمرده‌است.

۲- بحث

در طوفان سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، عشق به وطن و سرزمین در کشورهای مظلوم و مستعمره خاورمیانه، آمریکای جنوبی و حتی آسیای میانه در میان شاعران رواج یافت. علی‌محمود طه (۱۹۰۲م-۱۹۴۹م) شاعر مشهور مصر است که از بزرگان جماعت آپولو به شمار می‌رود. او در طول زندگی کوتاهش، توانسته با تالیف دفترهای شعری متعدد و به تصویرکشاندن دردها و مشکلات عرب‌ها به جایگاه قابل‌توجهی در میان شعرای عرب دست یابد. اشعاری از او بر سر زبان‌ها افتاده است که می‌تواند احساسات یک جامعهٔ جهانی را برانگیزد. عارف قزوینی (۱۸۸۲-۱۹۳۴م) نیز از شعرای برجستهٔ ایرانی، شاعر و تصنیف‌ساز ایرانی اهل شهر قزوین است و تصنیف‌های وطنی-سیاسی یا اجتماعی بسیاری سروده و در هر دو زمینه نیز بی‌باک و سنت‌شکن بوده‌است.

۲-۱-وطن‌دوستی

عشق به وطن و دفاع از آن، محور شعرهای پایداری است. «وطن‌دوستی، نمود وابستگی انسان به زادگاه خویش است که این پدیده، بدون علت و سبب در احساس و عواطف انسان جای نمی‌گیرد؛ بلکه مجموعه ارزش‌هایی به هم پیوسته، نهال وطن‌دوستی را در شعر شاعر غرس می‌کنند» (محفوظ، ۲۰۰۳: ۲۱). علی‌محمودطه از آن دسته شاعرانی است که بیشتر در

حالت لمس کردن زندگی است؛ او زندگی را تجربه می‌کند و به همین خاطر شعرهایش همیشه تازگی داشته و تکراری در آن وجود ندارد:

هَوًی لَکِ فیهِ کلُّ ردًی یُحَبُّ فدیتُکِ! هل وراءَ الموت حُبُّ؟
فدیتُک مصرُ، کلُّ فتًی مشوقٌ إلیکِ، وکلُّ شیخٍ فیکِ صَبُّ...
فیا لکِ مِصرُ! ما لجلالِ أمسٍ عَلَتْهُ غَبْرَةٌ وطَوَتْهُ حُجْبُ
وأنْبِهِمَ فهو رَجْعُ صَدًی وطیفٌ بعیدٌ لیس یستجلیهِ قُرْبُ...
عجائبُ لم تَقَعْ إلَّا بمصرٍ وأحداثٌ لهن یَطیش لُبُّ
تَعالوا یا بَنی قَوْمی إلَیْهِ فما فی حُکْمِهِ قَسْرٌ وغَصْبُ
وما هو أسْطُرٌ کُتِبَتْ ولکنْ معانٍ فی القُلوب لهنَّ عَلْبُ...
سألتُکمو الیمینَ وحُبَّ مصرٍ ألم یخفِقْ لکم بالحب قلبُ؟!

(محمود طه، ۲۰۱۲: ۳۹۰-۳۸۷)

ازمنظر تحلیل گفتمان در اشعار فوق از اسلوب‌های متعددی استفاده شده است که در راستای برجسته‌سازی هویت «خود» است؛ به عنوان مثال استفاده از عبارات «یا بَنی قَوْمی»؛ تکرار کلمهٔ «مصر» در عبارات «فدیتُک مصرُ» و «یا لکِ مِصرُ» و «عجائبُ لم تَقَعْ إلَّا بمصرٍ» و «حُبَّ مصرَ»؛ همچنین استفادهٔ مستمر از اسالیب انشائی همچون سؤال «هل وراءَ الموت حُبُّ؟ ألم یخفِقْ لکم بالحب قلبُ؟»، تعجب «یا لکِ مِصرُ!»، ندا «یا بَنی قَوْمی» و امر «تَعالوا» در راستای برجسته‌سازی هویت «خود» و تحریک مردم مصر در راستای تعالی و همّت و تلاش، از دیگر اسالیبی است که در ابیات فوق استفاده شده است. شاعر با استفاده از اسالیب گفتمانی خاص، چنان از خواب‌آلودگی و درماندگی مردم عرب، دردمند و آزرده است که هرگز در یک نقطه آرام نمی‌گیرد و در تمام اشعارش چون مسافری بی‌قرار به سخنرانی و شعرخوانی‌های حماسی و پرشور برای برانگیختن مردم می‌پردازد. او در ابیاتی دیگر در تکریم یکی از شهیدان که گویا مصری نبوده است، مصر را سرزمین دوم او می‌داند و از مصر به عنوان مادری یاد می‌کند که تمام عرب‌ها را در آغوش می‌کشد:

الأهْلُ أهْلُک، یا أمیرُ، کما تَرَی والدَّارُ دارُکَ قُبَّةً وعِمَادا
أنَّی نَزَلْتَ بمصرَ أو جاراتِها جنْتَ العُروبةَ أُمَّةً وبِلادا
مَدَّتْ یدَیْها، واحْتَوَتْکَ بصدرها أُمٌّ یَضُمُّ حنانُها الأولادا
ولو استطاعتْ رَدَّ ما اسْتَوْدَعْتَهَا رَدَّتْ علیک المَهْدَ والمیلادا

وَأَتَتْکَ بالذِّکرِ الخوالدِ طاقةً كأَجَلِّ ما جمعَ المحبُّ وهادَی

ماذا لَقِیتَ من الزمان بصخرةٍ قاسَیْتَ فیها غُرْبَةً ووِحادا

وَبَلَوْتَ من صَلَفِ الطُّغاةِ وعَسْفِهم فیها اللیالی والسنین شِدَادا

جعلوا البحارَ، ومثلُهُنَّ جبالُها، سَدًّا علیک وأوسعوک بِعادا

(محمود طه، ۲۰۱۲: ۴۰۰)

تکرار مداوم ضمیر مخاطب «ک» و ضمیر بارز «ت» در راستای تثبیت شخصیت شهید در ذهن و زبان خواننده است تا به صورت مداوم او را به یاد آورد. استفاده از واژه‌های «مصر»، «أهل»، «العروبة» و «الأمة» نیز بدین جهت است که ملت عرب را ملتی متحد و شایسته و اهل عربیت معرفی نماید و در وجه نخست، اتحاد و یکپارچگی موجود در میان آن‌ها را ترسیم نماید. استفاده از واژهٔ «أمیر» برای شهید موردنظر نیز بدین جهت است تا او را فرمانروای جهان عرب و تمامی عرب‌ها بداند. در این ابیات در واقع شاهد حماسه‌سرایی شاعر در اتحاد سرزمین‌های عربی هستیم. وی مصر را سرزمین دوم شهید معرفی می‌کند و از او می‌خواهد در مصر نیز همچون سرزمین خویش احساس آرامش داشته باشد و خود را در این سرزمین غریبه نپندارد. شاعر در این ابیات، گرایش میهن‌پرستانهٔ منطقه‌ای دارد و از به تاراج رفتن سرزمین مادری و فاصله گرفتن کشورش از شکوفایی قدیمش سخت اندوهگین است. جان کلام در بیت «وَأَتَتْکَ بالذِّکرِ الخوالد طاقةً ...» و پس از آن، مبحث بازنویسی تاریخ است و این موضوع از مباحث بسیار مهمی است که در دهه‌های اخیر در ادبیات به شدت جا بازکرده و این مهم نشان از اوج اشراف شاعر به مباحث زمانهٔ خویش دارد. شاعر با یادآوری خاطراتی که از دوران خوش گذشته‌اش حکایت دارد «وَأَتَتْکَ بالذِّکرِ الخوالدِ طاقةً» به یاد روزهای پیشین افتاده و یاد آن‌ها را در دیوان خود گرامی می‌دارد. آنچه که در شعر علی محمود طه دربارهٔ یاد و خاطرهٔ گذشته وجود دارد این است که وی با به‌کار بردن آرایهٔ تشخیص از پدیده‌های طبیعی سراغ روزهای خوش گذشته را گرفته و گاه آن‌ها را در از دست رفتن آن ایام سرزنش می‌نماید:

یا صخورَ الوادی یضجُّ علیها البحـ ـرُ فی جهشةِ المحبِّ الغیورِ

یا رمالَ الکثبان تنقشُ فیها الرِّیـ ـحُ أسطورةَ الحیاةِ الغرورِ

یا خِفاف الأمواج، تحلم بالإینا سِ من کوکب المساء الصغیرِ

یا نسیمَ الشمالِ، یعبثُ بالرغـ ـوِ ویهفو علی الرشاش النثیرِ

أنت یا من شهدتِ فجرَ غرامی ووعیْتِ الغداةَ سِرَّ الدهورِ

أین أخفیتِ أمسیاتی اللواتِی نَزَعَتْهَا منِّی یدُ المقدورِ؟

أمحاها الزمانُ؟ أم حجبتها من عوادیه ماحیاتُ البدورِ؟

بدلتنی الأقدارُ منها بلیلٍ مدلهمِّ الآفاقِ جهمِ الستورِ

غشیَ العینَ ظلُّهُ، وتمشت فی دمی منه رعشةُ المقرورِ

لک یا شاهدات حبی أتیتُ الآن أفضی حقَّ الوداع الأخیرِ

(محمود طه، ۲۰۱۲: ۹۶)

شاعر در این ابیات شبی را توصیف می‌کند که هموطنانش در شرایط بسیار سختی بوده ولی با این وجود، هیچ وقت تسلیم ستمکاران نگشته‌اند. توصیفات شاعر از وزش ملایم نسیم در این جمله «تنقشُ فیها الرِّیحُ أسطورةَ الحیاةِ الغرورِ» به شکلی عاطفی و محسوس است و خواننده را در فضای تصویرپردازی شاعر قرار می‌دهد.

برپایهٔ تحلیل گفتمان شاعر با به‌کارگیری الفاظ ساده و بی‌آلایشی همچون «صخورَ الوادی»، «رمالَ الکثبان»، «خِفاف الأمواج» و «نسیمَ الشمالِ» از اسلوب «مراعات نظیر» استفاده نموده است. این اسلوب قابلیت‌های باهم‌آیی اندیشگانی شاعر را فراهم می‌آورد. شاعر که قصد دارد هویت «خود» و عرب‌ها را برجسته نماید، با استفاده از این اسلوب و با تأکید بر محتوای نمادین هر یک از واژگان فوق، بیش‌ازپیش قطب گفتمانی «خود» را برجسته‌تر می‌سازد. وی با تصویرپردازی زیبا، خواننده را ناظر بر مخیلهٔ خویش می‌گرداند و او را همانند خود به تکاپوی یافتن خاطرات گذشته‌اش می‌اندازد. عارف در زمان خود به شاعر ملی ایران مشهور بود (سیف آزاد، ۱۳۵۶: ۳۳۴). دلبستگی به وطن به صورت‌های گوناگونی در شعر او منعکس شده است؛ به صورت تقدیر از نژاد، ایران باستان و تأکید بر گذشتهٔ افتخارآمیز آن و شخصیت‌های اساطیری و تاریخی، آرزوی دیرینهٔ استقرار جمهوری، مبارزه با بیگانگان و غیره. باید در نظر داشت که نگاه عارف به مفهوم وطن نیز تابع همین شرایط روزگار و مردم آن است. او در بیان لزوم اتحاد همین مردم، این گونه سخن می‌گوید: «با ملتی که از همه چیز در دنیا عقب مانده و بیش از هزار سال از لذت وطن‌پرستی که جای آن را عقاید مختلف اشغال کرده، محروم است و افراد آن تنها خانه خود را وطن دانسته و با اهل گذر و محل خود به نظر بیگانه نگاه می کنند، خیلی زود است یک مرتبه، از اتحاد و ملل و محبت دنیا صحبت کرد» (حائری، ۱۳۷۲: ۱۰۲).

منم کـه در وطـن خویشـتن غـریبم و زیـن غریب‌تر کـه، هـم از مـن غریـب تـر وطـنم
به هر کجا که قدم می نهم، به کشور خویش دچـــــار دزد اداری، اســـــیر راهـــــزنم

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۱۶۱)

ابیات فوق تصویرگر شرایط خاص وطن است؛ وطنی که مردمانش باوجود بیگانگان و خائنان در وطن خود غریبند و از آنها غریب‌تر خود ایران است. وطنی که مسئولان آن «دزدان اداری» هستند و هنوز هم از «راهزنان مال و اندیشه و ناموس» در رنج است. او در شعری دیگر نهیب می زند که نباید از دزد و راهزن صحت عمل طلبید، چراکه مملکت بازار دزدان است:

تو صحت عمـل از دزد و راهـزن مطلـب از آنکـــه مملکـــت امـــروز دزدبـــازار اســـت)

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۸۹)

تکرار واژهٔ «دزد» و «راهزن» و ترکیب‌هایی همچون «دزدبازار» بر این نکته تأکید دارد که شاعر قصد برجسته‌سازی نکات منفی هویت «دیگری» را دارد که در این‌جا مسؤولان بی‌کفایت به‌عنوان «دیگری» انتخاب شده است. بنابراین او معتقد است که ایران از همه جهت درمانده شده‌است. این را می‌شود همه جای شعر این عصر دید و شنید. شادی جانفشانی در راه وطن در تلخ‌کامی دوران گم می‌شود و جان‌نثاران وطن که باید از فداکردن بودونبود خود در راه این آب و خاک شاد و خرسند باشند، احساس بیچارگی می‌کنند و باز هم وطن از آن‌ها بیچاره‌تر است:

شـادم کـه چـه خـوش گشـت نثـار وطـن مـن آن بود و نبود من و این جان و تن مـن
بیچـاره و درمانـده کسـی نیسـت چـو مـن، لیـک درمانده و بی‌چاره‌تر از مـن، وطـن مـن

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۲۷)

برپایهٔ تحلیل گفتمان انتقادی، ژرف‌ساخت اشعار عارف نشان می‌دهد که قزوینی به جمهوری و حاکمیت ملت اعتقاد راسخی دارد. او پادشاهان را نقد و جمهوری را تبلیغ می‌کند. او حاکمیت را از آن مردم می‌داند و قهرمانان مردمی را می‌ستاید و یکی از تناقض‌های فکری او همین‌جاست که در عین ستایش جمهوری به دنبال قهرمان نجات‌دهنده است:

همیشه مالک این ملک ملت است که داد　　سند به دست فریدون، قباله دست قباد
مگوی کشور جم، جم چه کاره بود، چه کرد؟　　مگوی ملک کیان کی گرفت، کی به که داد؟
(قزوینی، ۱۳۸۹: ۱۹۹)

او در شعر «آتش جمهوی» نیز از آن به‌عنوان عاملی در مقابل سلطنت که ویران‌کنندهٔ ایران است یاد کرده و راه نجات ایران را فراگیرشدن جمهوری می‌داند:

شعلهٔ آتش جمهوری ایران باید　　اول از دامن تبریز به تهران گیرد
دود این شعله طرفدار قجر کور کند　　شررش تا به سر تربت خاقان گیرد
دودمانی که از او مملکتی شد ویران　　گو چه باقی است کزین کشور ایران گیرد؟
کشوری را که شه از دیدن او بیزار است　　پولش از کیسهٔ ملت به چه عنوان گیرد؟
(قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۰۲)

۲-۲-غم غربت

غم غربت در ادبیات عربی و فارسی بازتاب گسترده‌ای داشته است؛ زیرا مفهوم غربت با اندیشه، احساس و رفتار آدمی درآمیخته است. غربت علاوه بر معنای سکونت در جایی به دور از یار و دیار، مفاهیم چندگانه بیشتری دارد که از آن جمله به غربت روح در قالب تن، غربت انسان در دنیا و غربت در میان غیر اهل وطن پرداخته می‌شود.

در بادی امر چنان به نظر می‌رسد که مسألهٔ غربت روح و جدایی آن از وطن اصلی و غمی که از این راه گریبان بشر را گرفته و او را به ناله و شکایت واداشته است، با مؤلّفه‌های نوستالژی قرابت زیادی داشته باشد (الیاده، ۱۳۷۴: ۶۵). ولی باید توجّه داشت که یک تفاوت ماهوی میان غم و دلتنگی حاصل از غربت روح و غم حاصل از نوستالژی وجود دارد: دلتنگی عارفانه، پویا، مطلوب نظر عارفان و همراه با شور و شوق و نوعی شادی در بطن آن است در حالی که غم حاصل از نوستالژی فرساینده و آزاردهندهٔ روح و نوعی بیماری است که ممکن است به تبع روح، جسم را نیز درگیر خود سازد(عالی، ۱۳۸۷: ۱۶۰). مسایل سیاسی-اجتماعی، مشکلات فردی، ویژگی‌های روحی و روانی شاعر، تأثیر مدرنیسم و صنعت جهان معاصر بر روابط و روحیهٔ انسان‌ها و عوامل دیگر موجب طرح غم غربت در شعر علی محمود طه بوده است. بر مبنای تحلیل گفتمان انتقادی، یکی از علّت‌های اصلی بروز غم غربت در شعر وی، پیشرفت‌های سریع و حیرت‌آور تمدّن و صنعت است. فنّاوری و پیشرفت‌های صنعتی در کنار رفاه و آسایشی که برای نوع بشر به همراه آورده، خواه‌ناخواه بخشی از دلبستگی‌ها، عواطف، گذشته، مقدّسات و ارزش‌های انسانی را در خود بلعیده و انسان‌ها را در مواجهه با تمدّن، بیشتر و بیشتر دچار وحشت کرده و باعث شده است که آنان برای غلبه بر این وحشت و تنهایی، به گذشتهٔ خویش پناه برند و از آن با حسرت یاد کنند:

والأرض ضاق فضاؤها الرحب　　وخلت فلا أهل ولا سكن
حال الهوى وتفرق الصحب　　وبقيت وحدک أنت والزمن!
(محمود طه، ۲۰۱۲: ۱۱۱)

هرقدر ژرف‌ساخت گفتمان شعر علی محمود را بیشتر بررسی می‌کنیم درمی‌یابیم که آرزوی بازگشت به دوران کودکی در او قوی‌تر شده و به قدری در این آرزوها غرق می‌شود که احساس می‌کند، دوران کودکی او مانند سرابی است که به قصد فریب او درخشیده و به سوی خویش فراخوانده است. عارف قزوینی نیز از جمله شاعرانی است که درد وطن‌دوستی در وجودش بیدار است و در غم غربت و دوری از وطن چنین زیبا می‌سراید. او شعر «ای وطن من» (۱۲۹۸ش) را هنگامی که لشکریان روس تزاری به بهانهٔ حفظ اتباع خود به خراسان و نواحی شمالی ایران گسیل شده بودند، سروده است:

بهار نو رسید گل از بستان دمید — ای گلعذارا! نه وقت خواب است
ای رویت صبح عید در این عید سعید — باده حلال، بوسه ثواب است
خرابم کن ز می ز بانگ چنگ و نی — که ملک جم یکسر خراب است
برای انتخاب در این ملک خراب — وطن فروش مشغول کار است
وکیلان را بگو بس است این تکاپو — دور از بهشت شیطان و مار است
مطرب مجلس بکش این نغمه را از پرده بیرون — ساقی مهوش بده جامی از آن بادهٔ گلگون

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۳۱)

مؤلّفه‌های غم غربت وطن در این ابیات عبارتند از: نقد مسؤولان کشوری، دلخوشی به تغییرات ظاهری در کشور، سرمستی برای رخ‌دادن اتفاقات جدید، تأکید بر خراب‌شدن مملکت. این مفاهیم او را به تناقض‌های پیچ در پیچی مبتلا می‌سازد، خوشبختی و کامرانی ایران در دوره‌های باستانی و مقایسهٔ آن با بدبختی و رنجی که شاعر اکنون در غرب بدان مبتلا شده است، تحریک شدن عاطفه‌های شاعر نسبت به وطن خویش در برابر جاذبه‌ها و زیبایی‌های تمدّن غرب و دست آخر، فرو رفتن در ناامیدی و القای این اندیشه به خویش که دیگر هیچ وقت بدان خوشی‌ها دسترسی نخواهد داشت. تصنیف «از خون جوانان وطن لاله دمیده» نیز یکی از بهترین تصنیف‌های عارف در شرح اوضاع وطن است. قسمت اول شرح داغی است که از خون جوانان بر جبین وطن نقش بسته:

از خون جوانان وطن لاله دمیده — از ماتم سرو قدشان، سرو خمیده
در سایه گل بلبل از این غصه خزیده — گل نیز چو من در غمشان جامه دریده
چه کج‌رفتاری ای چرخ چه بدکرداری ای چرخ — نه دین داری، نه آئین داری ای چرخ

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۳۱۹)

در این تصنیف واکنش‌های روانی شاعر در برابر این نوستالژی عمدتاً به صورت یادکرد مکرر و حسرت‌بار روزگاران خوش خود در گذشته، یادآوری وطن و طبیعت زیبای آن و برجسته‌کردن زیبایی آن‌ها در برابر طبیعت سرزمین، ناله‌ها و شکایت‌های مکرر، مقایسهٔ حال خود در تنهایی و بدبختی با نگون‌بختان روزگاران پیشین و غیره است. واژگانی همچون «لاله»، «سرو»، «گل» و «بلبل» در راستای برجسته‌سازی هویت «خود» به کار رفته‌است. ژرف‌ساخت تصنیف فوق نشان می‌دهد که عارف دائم در حسرت گذشته و دل‌نگران آینده بود. این است که رنج می‌کشید، زندگی‌اش رنج بود و با ترس و رنج و سوءظن آمیخته بود. رنج می‌کشید، زیرا به یاد می‌آورد که در گذشته چه بوده و حالا نیست و باز رنج می‌کشید که آینده چه خواهد شد. اندیشیدن به گذشته و آینده سرشت رنج را می‌سازد، حال ابعاد این رنج می‌تواند کوچک و یا بزرگ باشد: یک رنج شخصی یا یک رنج انسانی. در این غم، مویه‌ها و شِکوه‌های عارف چنان شدید و مؤثر است که به جرأت می‌توان گفت در نزد هیچ شاعری این گونه بیان غم غربت به سبب دوری از وطن وجود ندارد.

۳-۲-وطن‌فروشی

علی‌محمودطه و قزوینی دو شاعر واقع‌گرایند که شعر و وجود خود را در راه میهن و آزادی آن وقف نموده و حتی تا پای زندان و تبعید نیز پیش‌رفته‌اند. هر دو واقعیت‌های موجود در جامعه را در اشعارشان منعکس ساخته‌اند؛ چه «ادبیات واقع-گرایی، ادبیات نخبگان و فرزانگان نیست بلکه ادبیات زحمت‌کشان و عامهٔ مردم و بیان آرزوها، آرمان‌ها و درد و رنج‌های آن-هاست و شاعر برای بیان این واقعیت‌ها به شیوه‌ای ادبی متوسل نمی‌شود و در اهتمام به اسلوب مبالغه نمی‌ورزد، بلکه روشی مستقیم و آسان و سبکی واضح را اختیار می‌کند که از زبان عادی و زندگی روزمرهٔ همین مردم برگرفته است» (جیده، ۱۹۸۶: ۱۱۸). محمود طه و عارف با تأثر و اندوه فراوان از مشکلات ظلم و ستمی که بر سر وطنش آمده، فریاد شوق و علاقهٔ خود را نسبت به وطنشان ابراز می‌کنند؛ وطنی که منزل بیگانگان و عرصهٔ تاخت و تاز آن‌ها شده است. هر دو در لابلای دیوانشان فریاد برمی‌آورند «تا از این طریق بتوانند هم‌وطنانشان را در راستای نجات وطن از ظلم و ستم با خود همسو کنند و از مجاهدان و آزادگان وطن می‌خواهند در مقابل این تجاوزگری‌ها و تبعیض‌ها ایستادگی کرده و همت و اراده به خرج دهند تا مایهٔ ترقی و پیشرفت جامعهٔ خود گردند و از یوغ استعمار و ظلم در امان باشند» (الحسین، ۱۹۷۲: ۷۴).تحلیل گفتمان شعر علی‌محمودطه نشان می‌دهد که اساساً وی شاعر خشم قومی و مخالفت سیاسی است و سروده‌هایش عمدتاً مملو از نقد صریح و تندوتیز علیه سیاست‌مداران و مسببان اصلی وضعیت نابسامان جامعهٔ عربی هست. بدون شک این خشم فروخوردهٔ امت عرب است که زبان شاعر را به سخن باز کرده و در هر زمینه‌ای که سخن بر زبان می‌آورد، سرانجام باز هم این خشم را به خاطر آورده و تاروپود شعرش را از رشته‌های هجو و عصیان می‌سازد. شاعر در این مجال در کنار انتقاد شدید از حاکمان عرب، حالت سست و بی‌رمق مردم نیز از نظر او دور نمانده و آن‌ها را تشویق به تغییر و جنب و جوش می‌کند. در حقیقت، شاعر می‌کوشد با استفاده از هجو آتشین، خوانندگان را به تحرک وادار کند. هجو او باعث ایستایی و توقف نمی‌شود، بلکه خود انگیزه‌ای برای حرکت رو به جلوست، هر چندگاه از این مردم نیز به تنگ می‌آید. استفاده از عبارت «حُماة الشرق» در ابیات ذیل نشان می‌دهد که شاعر قصد دارد هویت «خود» را برجسته نماید؛ اما این برجسته‌سازی در راستای تحریک و تهدید برخی از قطب‌های گفتمانی «خود» است. قرارگرفتن واژهٔ «حُماة الشرق» در کنار «الغرب»، «الباغی»، «البطش»، «المخالب»، «الذئاب» و «الدم» نشان می‌دهد که علاوه‌بر برجسته‌سازی هویت «خود»، مسئلهٔ به‌حاشیه‌رانی هویت «دیگری» نیز در این ابیات عجین شده‌است. شاعر با استفاده از واژگان «السیف الأصمّ» و «الحدّ» دوباره به برجسته‌سازی هویت «خود» می‌پردازد. این چرخش واژگانی نشان می‌دهد که برجسته‌سازی هویت مثبت «خود» در راستای برجسته‌سازی هویت منفی «دیگری» است. علی محمود طه به سراغ حاکمان و سردمداران کشورهای عربی و اسلامی می‌رود و آن‌ها را به خاطر سکوتشان در مقابل غرب و استعمار آن و از بین رفتن ثروت و وجود سرزمین‌های اسلامی، توبیخ و سرزنش می‌نماید:

حُماةَ الشرقِ ، کم فی الغرب باغٍ علیه، أذاقَهُ بطشاً وِسامَهْ

و کَمْ أیْدٍ علیه مجرَّداتٍ مخالبَ کاسرٍ یبغی التهامَهْ

ذئابٌ حول جَنّتِه تَعاوَی کأنّ بها إلی دمه نَهامَهْ

فَهزُّوه صَوارمَ مُشْرِعاتٍ تَشُقُّ بِکُلِّ مُعْتَرَکٍ زَحامَهْ

هو السیفُ الأصمُّ إذا تَغَنّی صغا مُتجبِّرٍ و وَعَی کَلامَهْ

أعِدُّوا حدَّه لصراع دهرٍ صريعُ الوهم من يرجو سَلامَهْ !

(محمود طه، ۲۰۱۲: ۳۹۷)

در این ابیات شاعر به حاکمان کشورهای اسلامی نهیب می‌زند که حامیان ظاهرنمای غرب، گرگ‌صفتانی بیش نیستند. کسانی که چنگال غدر و مکر خود را بر گردن سرزمین‌های شما نهاده و خواهان مکیدن ثروت‌های آن می‌باشند. در این ابیات مشاهده می‌شود که شاعر واقعیت غرب و وطن‌فروشی حاکمان را درک کرده و از این روی علاوه‌بر دعوت جوانان سرزمینش برای مقابله با استکبار، از حاکمان نیز می‌خواهد بیش از این فریب دروغ‌پردازان غربی را نخورند و دست از وطن‌فروشی بردارند:

قُـلْ للـدعاة المحسـنينَ ظنـونَهم بـالغرب: مـاذا فـی السَّـراب لمـاتحِ؟
لا تُغـرينَّكم وعـودُ محـالفٍ يطـأ الممالـک بادِّعـاءِ مصـالحِ
تمضـی السـنون وأنـتم مـن وَعـدِهِ تَتَقلبـون علـی ظهـور أراجـحِ
والله لـو حسـر القنـاعَ لـراعكم قَبْـرٌ أُعِـدَّ لكـم وخِنْجَـرُ ذابـحِ
مـن كـلِّ مصَّـاص الـدماءِ مُنَـوَّمْ يُـدْعَى بمنقـذِ أمـةٍ وَمُصـالحِ!

(محمود طه، ۲۰۱۲: ۴۰۸)

شاعر با استفاده از اسلوب‌های گفتمانی امر «قُل»، نهی «لا تُغرينَّكم»، سؤال « ماذا فی السَّراب لماتحِ؟»، قسم «والله» و شرط «لو حسر القناعَ لراعكم...» قصد دارد گفتمانش را در ذهن خواننده تثبیت نماید. اسلوب‌های انشایی یکی از ویژگی‌های نحوی است که در تحلیل بلاغی و گفتمانی متون ادبی و غیرادبی کارکرد بسیار مهم دارد. این اهمیت از آن‌جا ناشی می‌شود که میزان استفاده از هریک از این اسلوب‌ها، نمودار بُعد ارتباطی ادبیات است و از میزان قطعیت دیدگاه علی محمود طه و نیز از ارتباط او با مخاطب پرده برمی‌دارد. ژرف‌ساخت ابیات فوق نشان می‌دهد که شاعر از کلمات ساختگی و پرطمطراق گریزان است. او می‌خواهد شعر خود را به ساده‌ترین روش ممکن بیان کند؛ از این رو به زبانی نزدیک به زبان توده مردم سخن می‌گوید و به شکلی موجز، صریح و به دور از ابهام‌های هنری و شاعرانه پیام خویش را بیان می‌نماید. این‌گونه است که این ابیات را می-توان در زمرهٔ ادبیات اعتراض برشمرد؛ زیرا در تعریف ادبیات اعتراض آمده است: «به آن دسته از سروده‌ها و نوشته‌هایی اطلاق می‌شود که به نوعی روح انتقاد یا اعتراض یا مقاومت شاعر و نویسنده را در برابر عوامل تحمیلی اجتماعی و سیاسی و اقتصادی حاکم منعکس نماید» (پشت‌دار، ۱۳۸۹ : ۱۵۸). ابیات فوق از محمود طه چنین ویژگی را داراست. از نظر شاعر تنها آنچه که برای شرق می‌ماند آواری از خانه‌های ویران شده و فقر و بیچارگی است:

أتسـأل يـا قلبـی و أنـت بجـانبی ؟ و كيـف ؟ ألـم تعلـم مـن الخفقـان...
يقولون نارُ الحـرب فـی الغـرب أُخمـدت فمالی أری فـی الشـرق سُـحْبَ دخـان!
إلـيكم ملـوکَ الشّـرق كـم عـن مقالـةٍ تثـانی حيـائی و الوفـاء دعـانی
أشَـدْتُ بمـا شِـدتم فـرادی ، و كُلّكـم يُفـاخر جيـلٌ بالـذی هـو بـانی
أُناشـدُكمْ و الشّـرقُ بـين مطـامعٍ تُهـدّدُه فـی حـوزةٍ و كيـان
فهـلاّ جمعـتم أمـره و اسـتعنتمْ بكـلّ فتًـی بالطيّبـاتِ مُعـان
أری حُلفـاء الأمـس لـم يحَفِلـوا بـه و مـا زال مـن خُلْـفِ الوُعـود يُعـانی

و مـــا قَـــرّ فـــی ظـــلّ الســـلام بحقّـــه و لا فـــاز مِـــنْ حرّیـــةٍ بضِـــمانِ
و تلـــک أمانیـــه علـــی عَتَبـــاتِهم مُطرَّحـــةٌ فـــی ذِلّـــةٍ و هَـــوان

(محمود طه، ۲۰۱۲: ۳۹۳-۳۹۱)

شاعر در این ابیات با استفاده از واژگانی که بار معنایی منفی دارند، همچون «الخفقان»، «نار الحرب» و «الدخان» نسبت به فساد اقتصادی برخی مسئولین حکومتی و سیاستمداران داخلی و رجال دینی اعتراض می‌کند و از بحرانی سخن می‌گوید که زیر بار طرح‌های اقتصادی جانفرسا، فرسوده و رنجور، هر روز بحرانی‌تر می‌شود. علی‌محمودطه از ریاکارانی انتقاد می‌کند که هنگام نیاز، دین‌فروشی می‌کنند یا با سکوت خود کمر مسلمانان و ملت را می‌شکنند؛ همچنین داغ دیانت را به پیشانی دارند اما خلاف ظاهر را در عمل نشان می‌دهند. یکی از مضامین شعر عارف و تجلی‌گاه عواطف وطنی او مبارزه با وطن‌فروشان و خیانت‌کاران است. در قاموس عارف ملاک خدمت و خیانت با میزان پایبندی افراد به منافع و آرمان‌های ملی ارزیابی می‌شود. آنان که برای تأمین منافع خود مصالح ملی را به مسلخ می‌برند و با واگذاری امتیاز راه سلطهٔ استعمارگران را هموار می‌سازند، با دشمنان زدوبند می‌کنند و یا از مواضع خرافه‌پرستی با تحول و ترقی جامعه مخالفت می‌کنند، وطن‌فروش و جزو خائنین محسوب می‌شوند. او در شعر خویش بارها به پیکار کسانی رفته است که آنها را خیانتکار به مصالح کشور پنداشته است. گرچه او ممکن است در بعضی مواقع از تشخیص درست درمانده باشد، با این حال آنچه در بررسی تفکر اجتماعی و سیاسی عارف اهمیت دارد، نفس اعتباری است که وی برای آرمان‌های ملی و دفاع از آن‌ها قائل است. در غزل «میهمان سفارت انگلیس»، به انتقاد از سید حسن تقی‌زاده که از رهبران حزب دموکرات بوده پرداخته است که به عنوان پیشوا و مقتدا در زمان به توپ بسته شدن مجلس در سال ۱۲۸۷ خورشیدی به جای خدمت به وطن، فرار کرده و پناهندهٔ انگلیس شده بود. عارف او را بد جنس و خیانت‌کار شمرده است:

بـه روزی کـه بستند مجلس بـه تـوپ فراریـــدی از پـــیش تـــوپ کـــروپ
نگـویم کـه خـود را بـه کشـتن بـده ولـــی نـــام ســـرکرده بـــر خـــود منـــه
مگـــو پیشـــوا، مقتـــدا، رهبـــرم دریـــن صـــحنه، مـــن یکـــه بـــازیگرم
تـــو آنـــی کـــه گشـــتی ســـفارت‌نشـــین بـــه خـــاک ســـفارت نهـــادی جبـــین
نباشـــی تـــو جـــز بـــرده‌ای کاســـه‌لـــیس کـــه گشـــتی پناهنـــدهٔ انگلـــیس
وطـــن‌دوســـتان جملـــه دادنـــد جـــان ولـــی در ســـفارت تـــویی میهمـــان

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۰۰)

بنابر تحلیل گفتمان انتقادی نخستین مرحله در تحلیل متون، واکاوی جملات ازنظر سبک نحوی آنهاست. رابطهٔ دستوری میان جمله‌ها در سبک‌شناسی به چند لایه تقسیم می‌شود که می‌توان آن‌ها را در دو لایهٔ «سبک نحوی گسسته» و «سبک نحوی هم‌پایه» خلاصه کرد. در ابیات فوق، شاعر از «سبک نحوی گسسته» استفاده کرده است؛ به‌گونه‌ای که تمامی ابیات فوق دربردارندهٔ گروهی از اندیشه‌های مستقل است که در جمله‌های کوتاه منقطع و مستقل در کنار یکدیگر آمده‌اند و هر جمله دربردارندهٔ یک اندیشهٔ مستقل است که می‌توان آن‌ها را با نقطه از هم جدا کرد. به‌عنوان مثال در بیت نخست جمله‌ای خبری را برای مخاطب ارائه نموده و در پی آن دو جملهٔ انشایی دیگر آمده است «بده... منه» و «مگو...» که هیچ یک از این جملات به همدیگر ربط داده نشده‌اند؛ زیرا شاعر قصد دارد در هر بیت، اندیشه‌ای مستقل را برای مخاطب ارائه نماید. بعد از اتمام جملات انشایی، شاعر چند جملهٔ خبری دیگر می‌آورد و مخاطب را نسبت به اوضاعی که در جامعه و در میان حکمرانان

کشورش برقرار است، آگاه می‌سازد. ازمنظر تحلیل گفتمان، شاعر در هرجمله قصد دارد سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی متن خویش را بیشتر نماید و به روند ارائهٔ مفاهیم مدنظر خویش، شتاب بیشتری ببخشد. آرمان‌های ملی از نظر عارف، استقلال کشور، حاکمیت آزادی، بسط عدالت اجتماعی و نظام حکومتی مردم سالار است. همهٔ کسانی که با این آرمان‌ها به مخالفت برمی‌خیزند، خیانت کار و شایستهٔ مجازات و کیفرند و درخور مرگ:

ز خائنین وطن جز به پای چوبهٔ دار میان جمع، تو تفریق در حساب مکن

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۶۳)

در جایی دیگر عارف از همکاری برخی دولتمردان خائن، با بیگانگان رنج می‌برد و آرزوی انتقام و خون‌ریزی را در سر می‌پروراند که به خائنین یورش بَرَد و خون فاسد آنان را در کوی و بازار ریزد:

ایران فدای بلهوسی‌های خائنین گردیده، یک قشون فداکارم آرزوست

خون ریزی آن چنان که ز هر سوی جوی خون ریزد میان کوچه و بازارم آرزوست

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۶۲)

در غزل بیرق دشمن نیز می‌گوید:

خون خائن به زمین ریختن این قصد من است دیگری مست که در زیرزمین دن دارد

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۷۷

ژرف‌ساخت ابیات فوق نشان می‌دهد که شاعر بر اساس همان نگرش بدبینانه و با توجه به برخی از خصایص روح ایرانی، محیط ایران روزگار خود را خائن‌پرور می‌نامد که در آن خیانت‌کاران آسوده و کامرانند و وطن‌خواهان دربه‌در بیابان‌ها. عارف در ضمن شرح حال خود می‌نویسد: «در فکر فرو رفتم که چه شده است اشخاص خائن و وطن فروش بی شرف دزد بی-لیاقت، همه به خوبی و خوشی و راحتی در این محیط خائن‌پرور زندگانی می‌کنند، من و امثال من، همیشه دربه‌در بیابان‌ها هستیم و در سرتاسر این مملکت ویران با این وسعت، یک اطاق گلی که این چهار صباح باقیماندهٔ عمر خود را مشغول به جمع کردن چند غزل ناقص خود کنم ندارم» (نورمحمدی، ۱۳۸۹: ۳۴۵). عارف این مضمون را بارها در شعر خود نیز بیان کرده است، به عنوان مثال در شعری با ردیف «ای حضرت شفق» خطاب به رضازادهٔ شفق سروده است و می‌گوید:

خائن به ناز و نعمت و خادم ذلیل و خوار این دوره است بلعجب ای حضرت شفق

خندان لبان بی سر و پایان دون، ولی ما را رسیده جان به لب ای حضرت شفق

ایران‌پرست واقعی اندر عذاب و رنج ایران فروش در طرب ای حضرت شفق

رفت آبروی نادر و سیروس و اردشیر بامال شد حسب و نسب ای حضرت شفق

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۲۴۴)

عارف در بخش دوم تصنیف «از خون جوانان وطن لاله دمیده» به تحلیلی واقع‌گرایانه‌تر از اوضاع کشور می‌پردازد و فضا از حالت احساسی خارج می‌شود:

خوابند وکیلان و خرابند وزیران بردند به سرقت همه سیم و زر ایران

ما را نگذارند به یک خانه ویران یارب بستان داد فقیران ز امیران

چه کج‌رفتاری ای چرخ چه بدکرداری ای چرخ نه دین داری، نه آئین داری ای چرخ

(قزوینی، ۱۳۸۹: ۳۲۰)

او با استفاده از تعابیری همچون «سرقت بردن»، «داد ما را بستان»، «کج‌رفتاری»، «بدکرداری»، «نه دین‌داری» و «نه آئین‌داری» برای توصیف «وکیلان» و «وزیران» و یا شرایطی که توسط آن‌ها در جامعه رقم می‌خورد، قصد دارد به مخاطب بگوید که او وکیلان را که نمایندگان ملت و مدافعان حقوق آنها هستند، اسیر خواب می‌بیند و وزیران را فاسد و آنان را به عنوان نمادی از مدیریت کلان کشور در فکر منافع شخصی و به یغما بردن سیم و زر ایران توصیف می‌کند.

۳-نتیجه

وطن از دید هر دو شاعر همهٔ کشور ایران و همهٔ کشورهای عربی است، با همهٔ ویژگی‌ها و با همهٔ نشیب و فرازهایی که از سرگذرانیده است. علی‌محمودطه و قزوینی با به‌کارگیری طیف واژگانی جنگ و خون در کنار کلماتی سرشار از بار معنایی حماسی به روایت واقعیت تلخ حاکم بر کشور خویش پرداخته و در این راستا به مفاهیمی چون وطن‌دوستی، وصف وطن، دلتنگی برای وطن، حمیت ملی توجه ویژه‌ای داشته‌اند، به گونه‌ای که کلان استعارهٔ مفهومی اشعار آن‌ها، بر مبنای ایستادگی و پایداری در برابر دشمن متجاوز است. این نتیجه نشان‌دهندهٔ نزدیکی اندیشگانی دو شاعر و جهت‌گیری مشابه آن‌ها نسبت به کارایی وطن‌گرایی به عنوان ابزاری ارزشمند در ایستادگی و مقاومت و سازش‌ناپذیری است. تحلیل گفتمان شعر دو شاعر نشان می‌دهد که سروده‌هایشان عمدتاً مملو از نقد صریح و تند و تیز علیه سیاست‌مداران و مسببان اصلی وضعیت نابسامان جامعه است. ژرف‌ساخت اشعار محمودطه و عارف قزوینی حکایت‌ازآن دارد که هر دو شاعر از کلمات ساختگی و پرطمطراق گریزانند و پیام خود را به ساده‌ترین روش ممکن به خواننده انتقال می‌دهند. از این رو به زبانی نزدیک به زبان توده مردم نزدیک شده و به شکلی موجز، صریح و به دور از ابهام‌های هنری و شاعرانه پیام خویش را بیان نموده‌اند، به‌گونه‌ای که شعرشان در زمرهٔ ادبیات اعتراض قرار می‌گیرد. ازمنظر تحلیل گفتمان در اشعار دو شاعر از اسلوب‌های متعددی استفاده شده که در راستای برجسته‌سازی هویت «خود» است؛ در تقابل این منظر در شعر قزوینی واژگان و تعبیراتی مشهود است که در راستای برجسته‌سازی نکات منفی هویت «دیگری» به کارگرفته شده و یکی از بارزترین مصادیق عنوان دیگری در شعر او، مسؤولان بی‌کفایت‌اند.

۴-منابع

۱- آقاگل‌زاده، فردوس، (۱۳۸۵)، *تحلیل گفتمان انتقادی*، **چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.**

۲- الیاده، میرچا، (۱۳۷۴)، *اسطوره، رؤیا، راز*، **ترجمه: رؤیا منجم، چاپ دوم، تهران: فکر روز.**

۳- پشت‌دار، علی محمد، (۱۳۸۹)، «چشم‌انداز آزادگی و ادب اعتراض در شعر فارسی»، **دانشگاه قم: *علوم ادبی*، دورهٔ۳، شمارهٔ۵، صص ۱۵۷- ۱۸۰.**

۴-جیده، عبدالحمید، (۱۹۸۶)، *الاتجاهات الجدیده فی الشعر العربی المعاصر*، الطبعه الثانیه، لبنان: دار الشمال.

۵-الجیوسی، سلمی الخضراء، (۱۹۹۷)، *موسوعه الأدب الفلسطینی المعاصر*، الطبعه الأولی، بیروت: المؤسسه العربیه للدراسات والنشر.

۶-حائری، هادی، (۱۳۷۲)، *آثار منتشرنشدهٔ عارف*، **چاپ اول**، تهران: جاویدان.

۷- الحسین، قصی، (۱۹۷۲)، *الموت و الحیاه فی شعر المقاومه*، الطبعه الأولی، بیروت: دار الرائد العربی.

۸- السوافیری، کامل، (۱۹۷۵)، *الأدب العربی المعاصر فی فلسطین*، الطبعه الثانیه، القاهره: دار المعارف.

۹- سیف آزاد، عبدالرحمن، (۱۳۵۶)، *کلیات دیوان عارف قزوینی*، **چاپ اول، تهران: امیر کبیر.**

۱۰- شرشار، عبدالقادر، (۲۰۰۶)، *تحلیل الخطاب الأدبی وقضایا النص*، الطبعه الأولی، وهران: دار الأدیب.

۱۱- شکری، غالی، (۱۳۶۶)، *ادب مقاومت*، **ترجمه:** محمد حسین روحانی، چاپ اول، تهران: نشر نو.

۱۲- عالی، یوسف، (۱۳۸۷)، «غم غربت در شعر معاصر»، **دانشگاه اصفهان:** *پژوهش‌های ادب عرفانی*، **دورهٔ۲، شمارهٔ۲، صص ۱۵۵-۱۸۰.**

۱۳- فیاض منش، پرند، (۱۳۸۱)، «بررسی موضوعات، مضامین و قالب‌های شعر جنگ»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی: *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، **دورهٔ۱، شمارهٔ۱، صص ۱۱۳-۱۲۸.**

۱۴- قزوینی، عارف، (۱۳۸۹)، *دیوان*، **چاپ دوم، تهران: سخن.**

۱۵- کریمی، عباس و همکاران، (۱۳۹۹)، «از فقر تا فحشا؛ از ثروت تا قدرت: تحلیل گفتمان انتقادی داستان مارتا البانیه نوشتهٔ جبران خلیل جبران»،***پژوهشنامه ادبیات غنایی*، دورهٔ۱۸، شمارهٔ۳۵، صص ۱۸۵-۲۰۴.**

۱۶- محفوظ، محمد، (۲۰۰۳)، *الواقع العربی و تحدیات المرحله الراهنه*، الطبعه الثانیه، بیروت: دارالشرق.

۱۷- محمود طه، علی، (۲۰۱۲)، *الدیوان*، **الطبعه الثانیه**، القاهره: مؤسسه الهنداوی.

۱۸- مفتاح، محمد، (۱۹۹۰)، *دینامیه النص*: تنظیر وإنجاز، الطبعه الثانیه، بیروت: الدار البیضاء.

۱۹- نورمحمدی، مهدی، (۱۳۸۸)، *خاطرات عارف قزوینی*، چاپ اول، تهران: سخن.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

Analysis of Emotions in Mahmoud Dowlatabadi's Stories (Missing Soluch and Short Stories)

Parvin Mazidi [1] **Alieh Yosef Fam** [2]✉ **Ali Hosseinaei** [3]

[1]. PhD Student of Persian language and literature Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: mazidi.parvin@iau.ac.ir

[2]. (Corresponding Author), Assistant Professor of Persian language and literature Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: Alieh.youseffam@iau.ac.ir

[3]. Assistant Professor of Psychology Department, Azadshahr Branch, Islamic Azad University, Azadshahr. Email: ali.hosseinaei@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:May 11,2023
Received in revised form: July 1, 2023
Accepted: July 2, 2023December2023
Published online : June 21,2024.

Keywords:
Emotions, Character, Mahmoud Dowlatabadi's, Missing Soluch, Novel, Short Story.

ABSTRACT

Abstract

Humans vivify their world by expressing emotions. “Expressing Emotion” is regarded as a way to improve the life quality and establish effective human relations. Since Mahmoud Dowlatabadi's works are realistic, they are considered as suitable texts for analyzing human emotions and their emotional interactions among the contemporary fiction literature. This article mainly aimed to find answer for the following questions: “what emotions”, “why”, “how” and with “what consequences” are expressed in the characters? A descriptive-analytical method used to analyze the emotions of characters in Mahmoud Dowlatabadi's stories (Missing Soluch and his ten short stories) in a qualitative-quantitative manner.

The results indicate that negative emotions, especially “anger and fear” mostly for reasons as economic problems, climate aggressiveness, cultural poverty, serfdom system, etc. are manifested in different ways as riots and collective fights, verbal and non-verbal violence (physical and mental harm, etc.) and they overcome positive emotions. Positive emotions as “joy and love” are relatively few and often appear in the non-verbal behaviors of the characters- sometimes manifest in some local and national traditions and often “indirectly”. Effects of emotions, sometimes the cause of the emergence or transformation of other emotions, appear in the biological-cultural-social aspects of their personalities in different ways.

Cite this article: Mazidi, Parvin. Yoseffam, Alieh.Hossainaei, Ali.(2024). “Analysis of Emotions in Mahmoud Dowlatabadi's Stories (Missing Soluch and Short Stories)”. Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).197-216.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.45605.3164

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

Persian literature is an integral part of the culture and history of the Iranian people. In the meantime, fiction is a source to know human moods and relationships in societies, which describes "the quality of a person's life" among different classes of society. From one point of view, literary works are the result of thoughts, beliefs, emotions and experiences of writers and poets, and from another point of view; it reflects people's thoughts, emotions and common discourses."Emotions" has a great advantage in literature and psychology in such a way that without them, literary and fictional texts seem to be "soulless and meaningless works". There is rarely a poem or a story that evokes our emotions without expressing them. With these artistic expressions full of emotion, the susceptibility of the audience is also doubled and the writer and reader feel empathy. Emotion in the realm of artistic creations has been considered as "the artist's inner dealings with individual issues and phenomena of the outside world" and it has been divided into three categories: "individual", "collective" and "humankind". (Kolahchian, 2013:226).This element is so critical in improving the literary quality of prose and verse texts. In this regard, it is possible to get a detailed explanation by studying the works of Mahmoud Dowlatabadi, as one of the great contemporary Iranian realist story writers. Dowlatabadi's works show the confrontation of the old and new worlds. (Rezai Jamkarani, 140:289). He portrays the suffering and bitterness of people in a traditional society that has dominated people's beliefs, superstitions, minds, thoughts and lives. (Salahi et al., 1401:161). In this article, the author chose the novel "Missing Soluch" and nine short stories with the aim of "explaining the quantitative and qualitative aspects of human emotions" in Dowlatabadi's works, and investigated "the reason of emergence", "the ways of occurrence" and "the effects and consequences of creation" (or change) the types of emotions of the characters in the above-mentioned stories. In this research, among the many emotions that have been discussed in Persian literature and psychology, six main emotions (fear, anger, disgust, sadness, joy and love) - based on Caroll Izard's opinion- were the basis of the analysis.

2. Research Method

This research was done in a "descriptive-analytical" way, citing reliable library sources. After "defining, expressing the types and place of emotions" in the two fields of Persian literature and psychological science, as well as introducing terms related to fiction literature such as: novel, story, short story, etc., "human emotions" in terms of "quantity and quality" according to the questions and the main purpose of the research were studied among the selected works.

3. Discussion

3.1. Positive Emotions (Excitements) in Dowlatabadi's Stories

3.1.1 Love

Love or interest is an emotion that creates the desire to explore, manipulate and obtain information from the surroundings. Interest is the most common emotion in daily practice. Maslow defined the hierarchy of needs for a healthy person and thought of it as a ladder that must be climbed in order. In fact, what led Maslow to a new understanding of human beings were emotional phenomena: love, respect. (Shamlo, 2004: 123). Interest is the source of "creativity, learning and developing human abilities and skills". The level of interest in any subject determines the amount of attention and energy directed to that subject. Love in the two meanings of loving and being loved is an image that is rarely seen in Dowlatabadi's works, and it is often in the form of indirect behaviors (verbal and non-verbal). His fictional characters for various reasons including, educational methods, ethnic traditions, cultural values and common and ruling customs (especially in villages and the past) on the one hand

and social repressions, economic poverty, problems and life hardships etc. on the other hand, don't have much motivation and opportunity to express their emotions, especially love.

3.1.2.Happiness

Happiness is actually the highest level of positive emotion. According to Ekman (1992), the cause of happiness is the pleasant consequences related to personal success and interpersonal communication (Rio, 1397: 187). Happiness is capable of neutralizing negative emotions and increases human strength in facing unfortunate events. This emotion is a forgotten element of a certain period of time that was written by Dowlatabadi. In his works, the characters either have no reason to be happy or they have not learned how to express it "clearly and directly".

3.2. Negative Emotions in Dowlatabadi's Stories

Negative emotions has appeared more than positive emotions in Dowlatabadi's works; the hardships of village life, migration, lord-serf society, economic and cultural poverty, personal and social insecurities, patriarchal system, life events, natural disasters, etc. are among the main causes of these types of emotions in the characters of his stories.

3.2.1. Fear

Fear or anxiety is a state of mind that is described by obvious negative emotion and signs of physical tension, during which the person predicts future dangers and misfortunes worryingly. Anxiety can include feelings, behaviors and physical reactions. (Rio, 2017: 345)

3.2.2. Anger

"Anger is an emotion that arises in response to certain situations, whether real or imaginary, and is associated with physiological arousal and aggressive thoughts. These situations, such as threats or attacks, loss of material or spiritual assets, are under the control of others (Rio, 1397: 187). In general, failures and not reaching goals are the main cause of anger. This emotion has a high frequency in the stories and mostly appear in the characters of these stories in ways such as: types of violence, physical, sexual, mental abuse (verbal and non-verbal), group fights, family fights in front of the force and oppression of others or towards women or due to poverty and its consequences (addiction, unemployment, physical and mental illnesses, etc.).

3.2.3. Sadness

The feeling of sadness does not necessarily mean depression. Rather, it is an emotion that humans naturally need like other emotions, but one should be careful to maintain its balance in life. "Loss is the trigger of feeling sad. Grief is actually a feeling that occurs as a result of losing ability or after feeling a loss." (Rio, 2017: 366). By knowing the feeling of sadness, you can accept it at the right time and then eliminate it.

3.2.4. Disgust

Disgust means: "getting rid of something polluted or rotten."

Through this emotion, which is considered a defense mechanism, incividuals actively discard some psychological or material aspects of the environment (Rio: 2017: 334).

4. Conclusion

Among the selected emotions, negative emotions, especially the two feelings of anger (31%) and fear (23%), have the highest frequency, which are created often in response to chaotic life conditions and factors such as: economic crisis, class conflicts, group differences, cultural issues, false social traditions, unsavory customary beliefs, etc. and mostly appears in ways such as: verbal and non-verbal violence (verbal arguments, fights and beatings), individual and collective conflicts, abuses physically, sexually, etc. The characters in the story often show negative emotions "easier and faster" than positive emotions!. Positive emotions obviously have a low frequency and appear more indirectly in the emotional relationships.

"The effects of emotions" (individual and social) mainly appear in the form of changes in temperamental characteristics, the appearance or exacerbation of some moral abnormalities, behavioral disorders, physical diseases, severe nervous reactions etc., finally, the degeneration of the target society at various levels.

5.References (All in Persian)

Atkinson, R. L.et al.(2005. *Introduction to Psychology*, Mohammad Taghi Baraheni, Tehran: Roshd publication

Baraheni, R.(1989). *Fiction Writing*, 4th edition, Tehran: Alborz publication.

Tolstoy, L. (2008). *What is art?* translated by Kaveh Dehgan, Tehran: Amirkabir publication

Dowlatabadi, M.(1982). *Missing Soluch*, 6th edition, Tehran: Cheshme publication

Dowlatabadi, M. (1989). *Guzel My Lucky Deer*, Tehran: Cheshme publication

Dowlatabadi, M. (2017). *Sepanj's Record Card*, Vol. 1 & 2, Negah publication

Rezaei Jamkarani, A. Chiragif, A. (2021). "The Conflict Between Tradition and Modernity, the dominant element of Mahmoud Daulatabadi's works with an emphasis on Missing Soluch", *Scientific Quarterly of Culture Studies-Communication*, No. 56, Vol. 22, pp. 289-310, winter.

Reeve, M. (2017). *Motivation and Emotion*, translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Virayesh publication

Sayyid Qutb(Shazli),S.E.H. (2019). *Literary Criticism: Its Origins and Methods*, translated by Mohammad Baher, Tehran: Khane Ketab publication

10. Shamlou, Saeed, 2005, **Schools and Theories of Personality Psychology**. Tehran: Roshd.

Shafiei Kadkani, M.R. (1997). *Periods of Persian Poetry*, Tehran: Sokhan publication

Shamisa, S. (2001). *Literary Genres*, 9th edition, Tehran: Ferdous publication

Shultz, D. P. Shultz, S. E. (2016). *Theories of Personality*, translated by Yahya Seyed Mohammadi, 10th edition, Tehran: Virayesh publication

Salahi, R. A. et al. (2022). "Social-behavioral Influences and Folk Beliefs in Dowlatabadi Stories**"**, *Ethical Research Journal*, No. 3, Vol. 12, pp. 159-181, Spring.

Fotouhi, M. (2004). *Image Rhetoric*, Tehran: Sokhan publication

Kolahchian, F. Mirzaei, M. (2013). "The Function of Transpersonal Emotions in Hossein Manzavi's Ghazal", research paper on lyrical literature, University of Sistan and Balochistan, No. 22, pp. 227-246, spring and summer.

Mirsadeghi, J. (2006). *Elements of the Story*, 5th edition, Tehran: Sokhan publication

MirAbedini, H. (2007). *One Hundred Years of Fiction Writing in Iran*, Tehran: Cheshme publication

Watson, J. et al.(2021). *Emotion-Focused Therapy Training: An Empirical Approach to Change*, translated by Mohammad Arash Ramezani, Tehran: Arasbaran Publishing.

Younesi, E. (2004). *The Art of Fiction Writing*, 8th edition, Tehran: Negah publication

.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل عواطف در داستان‌های محمود دولت آبادی

(رمان جای‌خالی سلوچ و داستان‌های کوتاه)

پروین مزیدی[۱] عالیه یوسف فام[۲]✉ علی حسینایی[۳]

۱.دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: mazidi.parvin@iau.ac.ir

۲.نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحدتهران مرکز، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: Alieh.youseffam@iau.ac.ir

۳.استادیار گروه روانشناسی، واحد آزادشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، آزادشهر، ایران. رایانامه: ali.hosseinaei@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۴/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:

عواطف، شخصیّت، محمود دولت آبادی، جای خالی سلوچ، رمان، داستان کوتاه.

چکیده

آدمی با ابراز عواطف به جهان خود روح می‌بخشد. «ابراز عاطفه» یکی از شیوه‌های ارتقاء کیفیّت زندگی و برقراری ارتباط های مؤثر انسانی است. در ادبیات داستانی معاصر، آثار محمود دولت آبادی به لحاظ واقع‌گرایانه بودن، متونی مناسب برای بررسی عواطف انسان‌ها و تعامل‌های عاطفی آنان است. نویسنده در مقاله حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی به «بررسی کمی و کیفی عواطف شخصیّت‌ها» در داستان‌های دولت آبادی (رمان جای خالی سلوچ و نه داستان کوتاه) پرداخته است. مهم‌ترین هدف؛ یافتن پاسخ این پرسش هاست: «چه عواطفی» «چرا»، «چگونه» و با «چه پیامدهایی» در اشخاص داستان‌های منظور بروز می یابند؟ نتایج نشان می‌دهد: در داستان‌های برگزیده، عواطف منفی خاصه «خشم و ترس» غالباً به علل: مشکلات اقتصادی، قهر طبیعت، فقر فرهنگی، جامعه ارباب-رعیتی، و... به شیوه‌های مختلف مانند: آشوب و نزاع‌های جمعی، خشونت‌های کلامی و غیرکلامی (آزارهای جسمی و روحی) بروز یافته، بر عواطف مثبت چیره می گردند. عواطف مثبت همچون: «شادی و عشق» نسبتا اندک و اغلب در رفتارهای غیر کلامی اشخاص داستان و گاه در برخی سنت‌های محلّی و ملّی- غالباً به صورت «غیرمستقیم»- نمایان می‌شوند. آثارعواطف که گاه خود، عامل پیدایی یا دگرگونی عواطف دیگرند، در حیطه‌های زیستی-فرهنگی-اجتماعی اشخاص داستان به اشکال مختلف ظهور می یابند.

مزیدی، پروین؛ یوسف نام، عالیه؛ حسینایی، علی." تحلیل عواطف در داستان‌های محمود دولت آبادی(رمان جای‌خالی سلوچ و داستان‌های کوتاه) " .پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۲۱۶-۱۹۷.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.45605.3164

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

۱-مقدمه

ادب فارسی، بخش جدایی ناپذیرِ فرهنگ و پیشنیه مردم ایران است. دراین میان، یکی از سرچشمه‌های شناخت روحیّات و روابط انسانی در جوامع، ادبیات داستانی است که «کیفیّت زندگی فرد» را در سطوح مختلف جامعه توصیف می-کند. آثار ادبی از یک منظر؛ حاصل اندیشه‌ها، باورها، عواطف و تجربه‌های نویسندگان و شاعران و از منظری دیگر؛ بازتابنده افکار، عواطف و گفتمان‌های رایج مردم است. «عواطف و هیجان ها» جـایگاهی والا در ادبیات و علم روان شناسی دارند به گونه‌ای که بدون در نظر گرفتن آن‌ها متون ادبی و داستانی«آثاری بی‌روح و بی‌معنا» به نظر می‌رسند. کم‌تر شـعر یا قصّه‌ای است که احساسات ما را بدون بیان عواطف برانگیزاند. با این بیان‌های هنرمندانه و سرشار از عاطفه، اثرپذیری مخاطب نیز دو چندان شده، «احساس هم دلی» بین نویسنده و خواننده ایجاد می گردد. عاطفه در قلمرو آفرینش های هنری را «نحوه برخورد درونی هنرمند» با مسایل فردی و پدیده های جهان بیرون دانسته، به سه دسته «فردی»، «جمعی» و «نوعی» (بشری) تقسیم کرده‌اند. (کلاهچیان،۱۳۹۳:۲۲۶)

این عنصر در ارتقاء کیفیت ادبی متون نظم و نثر دارای اهمیّت و ارزش فراوانی است و بررسی آن در آثار محمود دولت آبادی، به عنوان یکی از داستان نویسان بزرگ رئالیست معاصر ایرانی، می‌تواند تبیین دقیقی از پژوهش در این باره باشد. آثار دولت آبادی نشان گر رویارویی جهان کهنه و نو است. (رضایی جمکرای،۱۴۰۰:۲۸۹) تصویرگر رنج و مرارت انسان ها در جامعه ای سنتی که باورها، خرافات، ذهن، اندیشه و زندگی مردم را تحت سلطه خود درآورده است. (صلاحی و همکاران،۱۴۰۱ :۱۶۱) نویسنده در نوشتار حاضر با مطالعه دقیق رمان «جای خالی سلوچ» و ده داستان کوتاه دولت آبادی، «چرایی پیدایی» (وعلل تقویت یا تضعیف)، « شیوه های بروز» و «آثار و پیامدهای ایجاد» (یا تغییر کمی و کیفی) انواع عواطف شخصیّت‌ها را در داستان‌های منظور مورد بررسی قرارداده است. بدون شک، این‌گونه داستان‌های واقع گرایانه با نمایاندن پیچ و خم‌های فراوان زندگی می‌توانند متونی مناسب برای شناخت بهتر عواطف انسانی و تبیین کیفیت تعامل های عاطفی انسان‌ها با یکدیگر باشند.

۱-۱. بیان مسأله و پرسش های پژوهش

در پژوهش حاضر، از میان عواطف و هیجان‌های متعدّدی که در ادبیات فارسی و علم روان شناسی به آن ها پرداخته شده است، شش هیجان اصلی(ترس، خشم، نفرت، غم، شادی وعلاقه)-براساس نظر کارول ایزارد[1]– مورد بررسی قرارگرفته اند. مساله پژوهش حاضر، «تبیین کمی وکیفی عواطف انسانی» در آثار برگزیده دولت آبادی (رمان جای خالی سلوچ و نه داستان کوتاه او شامل ته شب، ادبار، پای گلدسته امامزاده شعیب، بند، هجرت سلیمان، بیابانی، مرد، روز وشب یوسف، آهوی بخت من گزل براساس پرسش های ذیل است:

۱- کدام عواطف انسانی(مثبت و منفی) با چه بسامدی درآثار دولت آبادی وجود دارند؟

۲- «علل پیدایی» (یا دگرگونی) عواطف انسانی در آثار دولت آبادی چیست؟

۳- «شیوه های بروز» و «آثار و پیامدهای عواطف انسانی» در آثار برگزیده چگونه است؟

۱-۲. هدف پژوهش

هدف اصلی پژوهش حاضر؛ «تبیین جنبه های کمی وکیفی عواطف انسانی» با بررسی «علل پیدایی(یا دگرگونی)»، «شیوه های بروز» و «آثارعواطف انسانی» (مثبت و منفی) درآثار محمود دولت آبادی است. (رمان جای خالی سلوچ ونه داستان کوتاه مذکور)

[1] Carroll Izard

۳-۱. روش پژوهش

این پژوهش به شیوه ی «توصیفی-تحلیلی» با استناد به منابع معتبر کتابخانه ای انجام یافت. پس از «تعریف، بیان انواع و جایگاه عواطف» در دو حوزه ی ادبیات فارسی و علم روان شناسی و نیز معرفی اصطلاحات مرتبط با ادبیات داستانی نظیر: رمان، داستان و داستان کوتاه و...، عواطف انسانی از نظر«کمی وکیفی»-بر اساس پرسش های مطروحه و هدف اصلی پژوهش- درآثار برگزیده مورد مطالعه، بررسی و تحلیل قرارگرفتند.

۴-۱.پیشینه پژوهش

در بیش تر پژوهش‌های انجام یافته درحوزه ی رمان و داستان، اغلب به سبک آثار خلق شده- خاصه از جنبه‌های زبانی وادبی- پرداخته شده است. در زمینه پژوهش درآثار دولت آبادی، کتاب‌ها و مقالات بسیاری نوشته شده است. برای نمونه: *درخت هزار ریشه*، نوشته کتایون شهپرراد (۱۳۸۲) ترجمه آذین حسین زاده که به تحلیل آثار دولت آبادی به صورت کلّی ازآغاز تا کلیدر پرداخته است. هم چنین، *نقد و تفسیر آثار دولت آبادی*، نوشته ی محمّدرضا قربانی که در سال ۱۳۷۳ انتشارات آروین آن را چاپ و منتشر کرده است. در روزنامه جام‌جم (ضمیمه)، سال ۱۳۸۲ مقاله ای با عنوان: «*به نام دولت آبادی*» از محمّد بهارلو، درباره روایت پردازی منتشرگردید. پژوهش‌های دیگری نیز در زمینه آثار دولت آبادی انجام گرفته است که در اغلب آن ها بیش ازمحتوا، «قالب داستان ها» و «شکل و ساختار بیرونی» آن ها مورد توجه و بررسی قرارگرفته اند.

در متون ادب فارسی برای نمونه: *تحلیل عواطف در گلستان سعدی (۱۳۹۳)*، نوشته رباب قبادی؛ *انواع عواطف در متون حماسی فارسی*(۱۳۹۶) نوشته فرحناز عظیمی؛ *چگونگی بیان عواطف و احساسات زنانه در دیوان پروین اعتصامی(۱۳۸۹) ا*زخدیجه قاسمی نژاد و... را می توان ذکر کرد. در همه این آثار، منظور از عنصرعاطفه، همان مفهومی است که با گره خوردگی خیال، دو عنصر اساسی «شعر و ادب فارسی» را تشکیل می دهند و از عناصر تفکیک ناپذیر متون ادبی- ازجمله؛ ادبیات داستانی- می باشند. در هیچ یک از آثار مذکور، عواطف با تعریف علمی آن (از دیدگاه علم روان شناسی) مورد نظر نبوده اند. در پژوهش‌های انجام شده در آثار دولت آبادی نیز، عنصر عاطفه-خاصه ازدیدگاه روان شناسی(تعریف وانواع)- اغلب یا مغفول مانده، یا به صورت گذرا و غیرمستقیم به آن اشاره شده است در حالی که شخصیت‌های متعدد داستان‌های دولت آبادی، که هرکدام نماینده تیپ ها و اشخاص گوناگون در زندگی واقعی هستند، بهترین زمینه را برای بررسی این موضوع فراهم می کنند. به قول میرعابدینی (۱۳۸۶: ۱۰۰) علاوه بر تنوع شخصیت ها، خصیصه «واقع گرایی» درآثار دولت آبادی نیز، مناسب برای ارایه این نوع پژوهش ها می باشد.

۲. مبانی پژوهش

۲-۱. عنصر عاطفه در ادبیات

در ادبیات، «عاطفه» عنصر مهمّی است که در شکل‌گیری متون نظم و نثر نقش مهمّی ایفا می‌کند به گونه‌ای که؛ عناصر ادبیّت کلام مانند: «تصویر و زبان» متأثّر از عاطفه‌اند. هجوم این هیجان های عاطفی به فرد، ناشی از تجربه های حسّی یا اشراقی اوست که برای رهایی یا تخلیه این احساسات دست به کارهای مختلفی می‌زند گاه: «نعره، خنده، گریه و بی‌هوشی» است، گاهی به آفرینش آثار ادبی و هنری می‌پردازد.

سیّد قطب ضمن تعریف ادبیات، به «رابطه ادبیات و عواطف» این گونه اشاره می کند: «ادبیات، بیان تجربه احساسی در قالبی الهام بخش است و بدیهی است که یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین ارکان هر اثرادبی، تجربه احساسی است. این تجربه، زیر مجموعه یکی از انواع عاطفه محسوب می‌شود. عاطفه از اساسی‌ترین عوامل پیدایی آثارادبی است.» (سیّد قطب، ۱۳۹۹: ۹)

تولستوی می‌گوید: « فعّالیّت هنر، بر بنیاد این استعداد آدمی قرار دارد که انسان با گرفتن شرح احساسات انسان دیگر، از راه شنیدن یا دیدن، می‌تواند همان احساسی را که شخص بیان کننده و شرح دهنده تجربه کرده بود، وی نیز همان احساس را تجربه نماید» (تولستوی، ۱۳۸۸: ۵۵) فتوحی درباره عواطف می‌نویسد: «تاریخ ادبیات به روشنی نشان می‌دهد که شاعران، در ادوار مختلف، جهان و اشیاء را به گونه‌های متفاوت دیده و به تصویر کشیده‌اند. هرکدام از این نگرش‌ها در هر عصری ناشی از نوع نگرش و حالات روحی و عاطفی خاصّی بوده که بر روح آن اثر و بر ابنای روزگار غلبه داشته است...تصویر، ظرف عواطف و احساسات شاعر و نویسنده است. تصویر اگر فاقد عاطفه و احساس باشد بی روح و سرد و غیر هنری است. زمانی هنری می‌شود که شور و عاطفه در آن نهفته باشد. بدون پشتوانه عاطفی، هیچ تصویری مؤثّر و دلنشین نیست. درون ما سرشار است از عواطف متناقض و متفاوت همچون عشق، نفرت، غم و شادی، یأس و امید، ترس و دلاوری، خشم و رحم، میل و ملال و غیره. شاهکارهای ادبی جهان سرشار از این عواطفند. این عواطف هم فردی و هم شخصی است. هم انسانی است و هم عام. هرچه عاطفه نهفته در تصویر، عام‌تر و انسانی‌تر باشد گستره وسیع تری از مخاطبان را در بر می‌گیرد. در آثار جاودانه جهان، عاطفه عام و مسائل مشترک انسانی غالب است» (فتوحی،۱۳۸۳: ۹۵) شفیعی کدکنی، در تعریف شعر، عاطفه را مؤلّفه‌ای مهم تلقّی می‌کند: «شعر، گره خوردگی عاطفه و تخیّل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است. عاطفه یا احساس، زمینه درونی و معنوی شعر است، به اعتبار کیفیّت برخورد شاعر با جهان خارج وحوادث پیرامونش. نوع عواطف هر کسی، سایه‌ای است از من او». (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۸۶) این تعریف–به جز زبان آهنگین–معرّف دو خصیصهٔ مهم ادبیات و آثار ادبی، از جمله ادبیات داستانی است.

۲-۲. عاطفه در علم روان شناسی

در علم روان شناسی، عاطفه را بیشتر باعنوان «هیجان»[2] تعریف کرده‌اند که چند وجهی بوده، تقسیم‌بندی‌های متفاوتی دارد. هیجان و عاطفه در سنین مختلف به شیوه های گوناگون بروز می یابد امّا همه انسان‌ها در محیط‌ها و فرهنگ‌های مختلف دارای عواطف و هیجان‌های مشترک هستند که از آن تحت عنوان «هیجان‌های اصلی» یاد می‌شود. بر اساس نظر کارول ایزارد، «هیجان‌های اصلی»، شش دسته اند: ترس، خشم، نفرت، غم، شادی و علاقه. (ریو، ۳۶۱:۱۳۹۷) به اعتقاد روان شناسان؛ «هیجان یا عاطفه» یک واکنش و بازتاب فیزیولوژیکی است که مستقیماً با رفتار هدف دار فرد ارتباط دارد. همچنین هیجان یک حالت عاطفی کوتاه مدّت و زودگذر است که به محیط و شرایط بیرونی بستگی دارد. در روان شناسی، هیجان‌ها معمولاً به احساس و واکنش‌های عاطفی اشاره دارد. (اتکینسون، ریتال ال و همکاران، ۱۳۸۴: ۵۲)

طبق نظریه ارزیابی شناختی لازاروس[3]، در کتاب انگیزش و هیجان، فرد هنگام ارزیابی (رویدادهای زندگی)، هیجان‌های مختلفی از خود بروز می‌دهد:

هنگام منفعت: خوشحالی، غرور، امید، عشق، دل‌سوزی، حق شناسی
هنگام صدمه: خشم، گناه، شرم، غم و نفرت
هنگام تهدید: اضطراب، وحشت، رشک و حسادت (ریو، ۱۳۹۷: ۳۴۲)

[2] Emotion
[3] Richard Lazarus

در واقع تصویری که لازاروس از هیجان (عاطفه) ارائه می‌دهد، تصویری انگیزشی است. انسان انگیزه‌های شخصی خود را وارد موقعیّت می‌کند و وقتی انگیزه‌های شخصی در خطر باشد، هیجان‌ها را در پی دارد. وینر[۴] نیز در نظریه اسنادی معتقداست، هفت هیجان در نتیجه جریان پردازش اطلاعات اسنادی روی می‌دهند: (اگر پیامد مثبت باشد) غرور، قدردانی، امید؛ (اگر پیامد منفی باشد) خشم، تأسّف، گناه و شرم. (همان: ۳۴۴) ذکر این نکته ضروری است که عواطف در روان شناسی، دارای «تعاریف علمی‌تر» و در ادبیات، دارای دامنه گسترده تری می باشند برای مثال : هیجان «ترس» در روان شناسی دارای تعریف معیّن است امّا در ادبیات، شامل اقسام جزئی‌تر مانند: دل‌نگرانی، اضطراب، خوف، حسّ‌خطر و...نیز می باشد که تعاریف دقیقی ندارند و یا معیارهای مشخّصی برای تقسیم بندی آن‌ها وجود ندارد.

۲-۳. انواع عواطف: مثبت و منفی

هیجان و عاطفه در سنین مختلف به شیوه‌های متفاوتی بروز می یابد امّا همه انسان‌ها در محیط‌ها و فرهنگ‌های مختلف دارای عواطف و هیجان‌های مشترک هستند که از آن تحت عنوان «هیجان‌های اصلی» یاد می‌شود. «فهرست هیجان‌های اصلی به شش هیجان ختم می‌شود: ترس، خشم، نفرت، غم، شادی و علاقه.» (همان: ۳۶۱) این عواطف تقسیم بندی‌های دیگری هم دارند. واتسن (۱۹۸۵) عواطف (هیجان) را به دو نوع عاطفی پایه تقسیم می‌کنند: «یکی عاطفه منفی[۵]است بدین معنی که؛ شخصی تا به چه میزان احساس ناخرسندی و ناخوشایندی می‌کند. به دنبال آن حالت‌های خلقی اجتنابی از قبیل: خشم، غم، تنفّر، حقارت، احساس گناه، ترس و عصبانیت پدید می‌آید. از سوی دیگر، عاطفه مثبت[۶]، حالتی از انرژی فعّال، تمرکز زیاد و اشتغال به کار لذّت بخش است. عاطفهٔ مثبت از جمله: شادی، احساس توانمندی، شور و اشتیاق، تمایل ، علاقه و اعتماد به نفس است. شواهد پژوهش موجود، حاکی از ارتباط بین عواطف مثبت با برقراری روابط اجتماعی گسترده، رفتار یاری رسانی، دقّت، تمرکز و توانایی تصمیم‌گیری بالا است. در مقابل، عاطفه منفی، بیان‌گر شکایات ذهنی، توانایی های مقابله پائین با فشار و استرس و اضطراب ارتباط دارد. عاطفهٔ مثبت بیانگر یک تجربه درونی لذّت بخش است که یک شخص تا چه میزان شور و شوق به زندگی دارد و چه میزان احساس هوشیاری می‌کند در حالی که عاطفه منفی بیانگر تجربه درونی ناخوشایند است و یک بُعد عام ناراحتی درونی و اشتغال ناخوشایند را نشان می‌دهد» (واتسن، ۱۴۰۰ : ۱۹۸)

«عاطفه منفی در عین حال «حالات خلقی ناخوشایندی مانند خشم، نفرت، بیزاری، گناه و ترس را شامل می‌شود. افراد دارای عاطفه مثبت بالا، بیشتر تمایل به اجتماعی بودن، پرانرژی بودن و فعّال بودن و همچنین ارتباط با فعّالیّت‌های اجتماعی دارند. افراد دارای عاطفه منفی بالا به طور مدام تمایل به پریشانی یا ناراحتی تحت هر شرایطی دارند، همیشه خود مشاهده‌گر بوده و بر شکست‌ها و کاستی‌ها و جنبه‌های منفی خود و دیگران و دنیایی که زندگی می‌کنند، متمرکزند» (ریو، ۱۳۹۷: ۲۹۱)

در واقع، عاطفه مثبت و منفی به جای این که اضداد هیجانی یا عصبی باشند، شیوه‌های مستقل احساس کردن هستند. در این مقاله، در بخش «تعاریف و انواع عواطف»، از علم روان شناسی کمک گرفته شد. بسیاری از تقسیم‌بندی‌های جزئی عواطف در زیر مجموعه تقسیم بندی‌های کلّیِ روان‌شناسی، خلاصه و به «شش هیجان اصلی» پرداخته شده است. از آن جا که این پژوهش در حوزه ادبیات فارسی است، در تحلیل مطالب، به عنصر عاطفه، به عنوان «یکی از عناصر ادبیات کلام» و از جنبه ادبی آن توجّه شده است.

---

[4] Bernard Weiner
[5] Negative affect
[6] Positive affect

۲-۴. «عنصر شخصیّت» درادبیات داستانی

داستان-ازیک منظر- برداشت نویسنده از رخدادهای زندگی است. شمیسا می‌نویسد: «داستان، روایت مرتّب و منظّم حوادث است، بیان تسلسل و توالی حوادث و اتّفاقاتی است که در داستان رخ می‌دهد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۷۸) یکی از عناصر مهم داستان، «شخصیّت» است. اصطلاح شخصیّت از نظر معنایی؛ فردی است مانند هر کدام از ما که ممکن است بیشتر کارهایی را که در طول روز انجام می‌دهیم او نیزانجام دهد با این تفاوت که او در داستان است و نه در دنیای واقعی. میرصادقی در تعریف شخصیّت می‌نویسد : «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان و نمایش نامه و...ظاهر می-شوند، شخصیّت می‌نامند. شخصیّت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیّت روانی و اخلاقی او، درعمل او وآن چه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۸۴)

ساده‌ترین تعریف از شخصیّت را براهنی می‌گوید: «شخصیّت، شبیه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده به آن فردیّت و تشخّص بخشیده است.» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۹) شاید بتوان گفت که «شخصیّت»، مهم‌ترین عنصر داستانی است. در واقع، شخصیّت‌ها، شالوده بنای داستان‌ها هستند و داستان بدون شخصیت، امکان شکل‌گیری ندارد. زمانی که مخاطب با شخصیّت‌های داستانی، «هم ذات –پنداری» می‌کند، آنها را می‌پذیرد و در غم و شادی شان دچار هیجان‌ها و عواطف گوناگون می‌شود، نشان می‌دهد که شخصیت ها به خوبی توانسته‌اند ایفای نقش کنند و نویسنده باکمال دقّت و مهارت، آن ها را آفریده یا باز آفرینی کرده است.

۲-۵. شخصیّت[۷] در علم روان شناسی

نویسندهٔ داستان-خاصه داستان های رئالیستی-لازم است با ویژگی‌های روان آدمی آشنایی داشته باشد تا بتواند در قصّه‌اش «مخلوقی قابل باور و ملموس» بیافریند. شخصیّت در علم روان شناسی: «مجموعه‌ای است گسترده، از ویژگی‌های فرد که از صفات جسمانی او فراتر رفته و به خصوصیّات ذهنی و اجتماعی‌اش اطلاق می‌شود. چه بسا ممکن است فرد آن‌ها را از دیگران پنهان کند و یا در موقعیّت‌های مختلف، تغییر کند»(شولتز، ۱۳۸۶: ۱۱)

یونسی- به عنوان پژوهش‌گرادب داستانی- دربارهٔ شخصیّت تعریفی در حیطهٔ علم روان شناسی ارائه کرده است: «شخصیّت یک فرد، مجموعه‌ای از صفات و عادات فردی و تمایلات و غرایز اوست که یا به صورت موروثی به او رسیده است و جزء نهاد و سرشت او می‌باشد و یا این که به صورت اکتسابی به آن‌ها دست یافته است و در رفتار، گفتار، افکار و اندیشه‌های او ظهور می‌کند و باعث می‌شود که هر فرد با فرد دیگر، به کلّی تفاوت داشته باشد» (یونسی، ۱۳۸۴: ۲۸۹) شولتز[۸]به این دیدگاه کارل یونگ[۹] –روانشناس سوئیسی-اشاره می‌کند که: « شخصیّت هر فرد نه تنها به دوران کودکی او ارتباط دارد، بلکه به تاریخ گونهٔ انسان نیز برمی‌گردد بدین صورت که؛ همهٔ افراد تجربهٔ خودشان را در عمیق‌ترین سطح روان، که ناهشیاری شخص نام دارد و کمتر قابل دسترسی است، بایگانی می‌کنند و نوع انسان به عنوان یک گونه، تجربه‌های گونهٔ انسان را در ناهشیار جمعی خود اندوخته می‌کند و به نسل‌های جدید انتقال می‌دهد» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۱۲۱)

در مجموع می‌توان گفت وراثت و محیط به تنهایی شخصیّت یک فرد را تشکیل نمی‌دهند. اراده، تجربیّات و توانایی‌های فرد نیز در این امر دخیل می‌باشند.» (همان: ۱۵۰)

---

[7] personality
[8] Duane P. Schultz,
[9] Carl ung

۳- بحث و بررسی

۳-۱ خلاصه داستان های مورد بررسی(رمان جای خالی سلوچ و نه داستان کوتاه)

۱. «**جای خالی سلوچ**»: روایت دردمندانه از زندگی زنی روستایی(مرگان) در یکی ازروستاهای دورافتاده ایران (زمینج) است که بعد از ناپدید شدن ناگهانی شوهرش(سلوچ) می کوشد کانون خانواده را با تمام توان خود حفظ کند و به تنهایی با سختی های زندگی بجنگد. (دولت آبادی، ۱۳۶۱: ۹-۴۹۶)

۲. «**ادبار**»: رحمت-پسرکی با بیماری صرع-که مادرش در کودکی او از دنیا رفته ، پدرش نیز قبل از آن به شهر رفته بود ودیگر باز نگشته بود. مردم او را به زنی به نام کوکب می سپارند که در روستا، شیره کش خانه دارد. رحمت وکوکب به تدریج با یکدیگرانس می گیرند اما با آمدن زنی به نام حلیمه به شیره کش خانه، اوضاع به هم می ریزد. رحمت به اوعلاقه مند می شود وحسادت کوکب را برمی انگیزد. تلاش کوکب برای دورنگه داشتن آن دو از یک دیگر، موجب خشم و رنجش رحمت شده، در اوج عصبانیت دیگ شیره داغ را روی پای خود برمی گرداند. کوکب او را از خانه بیرون می کند. رحمت به ناچار، به خانه موقوفه خیرین می رود. (دولت آبادی، ۱۳۹۷، ج۱: ۲۷-۹)

۳. « **مرد** »: پسری جوان به نام ذوالقدر در بازگشت به خانه با اوضاعی آشفته روبرو می‌شود. پدر و مادرش دعوا کرده و مادرش خانه را ترک کرده است. پدر نیز حال خوشی ندارد. مادر او با مردی دیگر رابطه دارد و دانستن این موضوع، ذوالقدر را آزار می‌دهد. او از خانه خارج شده و شب را در میدان میوه و تره بار به صبح می‌رساند. صبح روز بعد، او تصمیم می‌گیرد که به منظور یافتن کار، به کارخانهٔ شیشه‌گری برود و خواهر و برادر کوچکش را زیر پر و بال خود بگیرد. (همان: ۴۶-۲۷)

۴. « **بند**»: پسری به نام اسدالّه در کارگاه قالی‌باقی میرزا مظفر کار می‌کند. پدر و مادرش پیش از رفتن به شهری دیگر او را به میرزا سپرده‌اند. میرزا با اسدالّه رفتار خوبی ندارد و از او بیگاری می‌کشد. بچّه‌های دیگری نیز در کنار اسدالّه در قالی‌باقی کار می‌کنند. اسد از دست مظفر به ستوه می‌آید و به خانهٔ عمویش فرار می‌کند. ولی مظفّر او را یافته، با خواهش و التماس عموی اسد او را به خانه بر می‌گرداند و پس از کتکی مفصّل در کارگاه زندانی‌اش می‌کند. اسدالّه کارگاه را به آتش می‌کشد و می‌گریزد. (همان: ۹۲-۴۷)

۵. «**ته شب**»: پسری به نام کریم، درشبی سرد در حالی که با افکار خویش دست به گریبان است (خانواده اش، پدربیمارش، تاریخ سرزمینش، خدا و...فقر فراگیر اطرافش) در کوچه های شهر قدم می زند. او وارد خانه ای فقیرانه می‌شود که پیرمردی با زنش درآن زندگی می کند. آن ها پسری دارند که در بیرجند سرباز است. کریم از دیدن آن ها و زندگی شان متاثر می شود. راه خانه خود را درپیش می گیرد و به آن ها وعده می دهد که فردا بازخواهد گشت تا پیرمرد را برای معالجه به بیمارستان ببرد. (همان: ۱۱۵-۹۳)

۶. «**پای گلدسته امام زاده شعیب**»: سید داور بعد از مرگ پدرخوانده اش، تولیت امامزاده شعیب را به عهده می گیرد. یک شب زنی به نام عذرا به امام زاده می آید، شب را در آن جا می ماند و داستان زندگی اش را برای سید داور تعریف می کند. سید داور با او ازدواج می کند اما صبح روز بعد از طریق صحبت های عذرا در می یابد که او خواهرش است. سید داور راهی شهر می شود تا با علمای دینی مشورت کند ولی عذرا-که دچار جنون شده- خود را از بالای گلدسته امام زاده به پایین می افکند. (همان: ۱۴۹-۱۱۹)

۷. «**هجرت سلیمان**»: معصومه، زن سلیمان، به دستورارباب–حاج نعمان–مجبور شده برای کار در خانه اربابی به شهر برود. سلیمان بر خلاف میلش ناچار است این دستور را بپذیرد ولی احساس سرخوردگی و بی آبرویی می کند از این رو به شیره پناه آورده، مقروض می شود. او که زنش را علت تمام مشکلاتش می داند، بعداز بازگشت معصومه او را به باد کتک می گیرد. کمی بعد، سلیمان به اتهام دزدی از خانه مادر عباسعلی و تنبیه در ملاء عام، راهی زندان می شود. معصومه با خوشه چینی زندگی خود و دو فرزندش را اداره می کند. سلیمان پس از بازگشت از زندان دست فرزندانش را می گیرد وبدون معصومه، خانه را ترک می کند. (همان:۲۷۴–۲۱۹)

۸. « **بیابانی**»: مردی به نام ذوالفقار برای وصول طلب پنج سال قبل خود از کارفرمای پیشینش، الّه‌یار، به عدلیه شکایت می کند و نصیحت ملاعلی اکبر عریضه‌نویس را از درنیفتادن با الّه‌یار نمی‌پذیرد. سرانجام روزی که ذوالفقار و آلّه‌یار به عدلیّه می‌روند، الّه‌یار با استفاده از نفوذ خود دو شاهد جعلی فراهم می‌کند و ماجرا را به نفع خود پایان می‌دهد؛ این شاهدان جعلی از اقوام ذوالفقار هستند که از ترس الّه‌یار مجبور به شهادت دروغ شده‌اند. (همان: ۳۲۲–۲۷۵)

۹. «**روز وشب یوسف**»: یوسف، پسری جوان که همیشه دچار وحشت درونی ناشی از احساس تعقیب سایه مردی است. پدرش رابطه عاطفی کمرنگی بافرزندان دارد .یکی ازهمسایه ها شب ها تا دیروقت چراغ اتاقش روشن است و به بچه های محل، مجانی درس می دهد. یوسف حس می کند می تواند مشکلش را به او بگوید. وی با کارهای متفرقه ازاستقلال مالی اش خوشحال اما همواره ازتعقیب سایه مرد نگران است. در پایان با پول‌های به دست آمده از فروش بلیط بخت آزمایی، یک چاقوی ضامن‌دار می‌خرد و تا حدّی قوّت قلب می‌یابد. سپس نزد همسایه‌اش می‌رود تا خود را از تنگنایی که در آن افتاده بیرون بکشاند. (همان، ج۲: ۱۰۳۲–۹۷۵)

۱۰. «**آهوی بخت من، گزل**»: آهویی با دو برّه‌اش در دشتی در کنار جنگل افلاک زندگی می‌کند. روزی سلطان و سوارانش از راه می‌رسند و می‌خواهند آهوی مادر را به دام بیندازند. آهوی درمانده از فرط ناامیدی تن به تنهٔ درختی می‌دهد و می‌گرید. آن شب آهو به یاد دختری به نام گزل می‌افتد که در شب عروسی‌اش او را از صیّاد خریده، نام خود را بر وی نهاد و رهایش کرد. صبح روز بعد سواران دوباره به دنبال آهو می‌تازند. هفت شبانه روز به همین منوال می‌گذرد. روز هفتم آهو به دشت محلّ زندگی دختر می‌رسد و در کمال تعجّب می‌بیند که همه چیز لگدکوب و سوخته است. آهو در پناه چادری نیم سوخته گزل را اندوهگین و سیاه‌پوش می بیند. گویا بعد از جدالی مرگبار، همسر گزل و دیگران رفته‌اند تا سبزینگی و آب و آفتاب را به دشت سوخته بازگردانند. سلطان که به همراه سوارانش از راه رسیده، از گزل آهو را می خواهد، بانو امتناع می‌کند و سلطان او را تهدید به مرگ می‌کند. آهو طاقت نمی‌آورد و از چادر بیرون می‌آید. او از گزل می‌خواهد که از برّه‌هایش نگهداری کند. گزل به خواستهٔ او عمل می‌کند. روزها می‌گذرد تا این که سرانجام آهو به همراه سواران قبیلهٔ گزل بر می‌گرد. (دولت آبادی، ۱۳۶۸: ۷–۳۶)

۳-۲ عواطف(هیجان های) مثبت در داستان‌های دولت‌آبادی

۳-۲-۱ عاطفهٔ عشق (love)

عشق یا علاقه، هیجانی است که میل به کاوش کردن، تحقیق کردن، دست‌کاری کردن و به دست آوردن اطّلاعات از اطراف را ایجاد می‌کند. علاقه، شایع‌ترین هیجان در عمل‌کرد روزمره است. مزلو برای انسان سالم، سلسله مراتب نیاز را تعریف کرده است و آن را چون نردبانی پنداشته که باید به ترتیب پلّه‌هایش را پشت سر گذاشت. درواقع آن‌چه مزلو را به درکی نوین از انسان راهبر شد، پدیده‌هایی به غایت عاطفی بود: عشق، احترام. (شاملو، ۱۳۸۴: ۱۲۳) علاقه، منشاء «خلاقیّت،

یادگیری و پرورش قابلیت‌ها و مهارت‌های انسان» است. میزان علاقه به هر موضوعی، میزان گسیل توجّه و انرژی را به آن موضوع تعیین می‌کند. عشق به دو معنای دوست داشتن و دوست داشته شدن، تصویری است که در آثار دولت آبادی کمتر دیده می‌شود و آن هم اغلب به صورت رفتارهای غیرمستقیم (کلامی وغیر کلامی) است. شخصیّت‌های داستانی او به دلایل گوناگون از جمله: شیوه‌های تربیتی، سنّت‌های قومی، ارزش‌های فرهنگی و عرف رایج و حاکم (خاصه در روستاها و گذشته) از یک سو و سرکوب‌های اجتماعی، فقراقتصادی، مشکلات و سختیهای زندگی و...از سوی دیگر، چندان انگیزه‌ای و مجالی برای ابراز عواطف– خاصه عشق –را ندارند.

برخی نمودهای عاطفه عشق:

– تصویرسازی عشق مرگان به سلوچ؛ اولّین و پررنگ ترین نمونه ابراز عشق در «رمان جای خالی سلوچ»است. مرگان– قهرمان زن داستان–نه به صورت مستقیم، بلکه اغلب با رفتارهای [غیرمستقیم] بیرونی و نیز واگویه‌های درونی خود، عشق خود به سلوچ را نشان می دهد:

– «آن روزها، مرگان بهارمست بود. خنده‌هایش، شوخی‌هایش، رقص و دایره نواختنش، کارکردنش، نان پختن و وجین کردن و از پی مردان دروگر خوشه چیدنش، نخ ریسیدن و شب‌های بلند زمستان در جمع دختران به چرخ تاباندن و هِر هِر و کِرکِر پایان بردن؛... موج خون در رگ‌ها و زبانه های دمادم عشق، عشقی که گم بود و هنوز نبود. پندار عشق، پندار عاشق شدن. بودن؛ بودن در کار، در خانه، در بستر، در بیابان. بودن در عشق، گرهٔ سبزه، بچّه‌دار شدن، شیر دادن، لالایی، قنداق کردن و...». (دولت آبادی،۱۳۶۱: ۱۲۲)

–عشق گاهی همان یاد کمرنگ سلوچ است و دست‌های به گل آلودهٔ او که دیواری را سفید می‌کند. عشق، خود مرگان است! پیدا و ناپیداست. حالا سلوچ کجاست؟ این چاهیست که تو در آن فروکشیده می‌شوی. چاهی که مرگان در آن فروکشیده می‌شود. (همان: ۲۴۹)

–تصویر نگاه عاشقانهٔ مرگان به پسرش، ابراو، که ابراز نمی کند: « بی اختیار نگاه به پسر داشت. صورتش آرام بود. چهره-اش مثل روی آب، پاک و ملایم بود. دل مرگان می‌خواست برخیزد و برود روی گونهٔ پسرش را دزدانه ببوسد امّا چیزی مثل لایه‌ای مانعش می‌شد. از این که مهربانی خود را بنمایاند، شرمنده بود.» (همان: ۱۴۵)

– تصویرسازی عشق رحمت به کوکب در داستان کوتاه « *ادبار» که بیش تر با توصیف حالات ظاهری اوست*:

« شوری بکر به سراغش آمده بود. رنگ و رویش سرخ شده بود و از لاله‌های گوشش انگار خون می‌چکید. لب و دهنش مثل تراشه خشک شده بود و زبانش شده بود مثل یک تکّه خشت پخته. سر تا پایش به آتشی کشیده شده بود که حظّش می-داد.» (دولت آبادی،۱۳۹۷،ج۱ :۱۷)

– عاطفهٔ عشق در وجود سیّد نسبت به زنی که به او پناه آورده است.(پای گلدسته امامزاده شعیب): گویی اولین بار است که چنین احساسی را تجربه می‌کند. به همین علت این هیجان راچندان نمی‌شناسد: سرش پایین بود و داشت فکر می‌کرد امشب را چطور تمام کند؟ این زن خیالش را بِالکُل به هم ریخته بود. این دیگر چه بود که جلوی چشمش سبز شد؟ آن هم در این وقت شب. نمی‌فهمید...امّا در باطن احساس می‌کرد که حرف‌هایش به دل می‌نشیند. (همان: ۱۴۵)

–در داستان «*هجرت سلیمان*» معصومه مظلومانه می‌کوشد تا به هر وسیله زندگی مشترکش را با سلیمان حفظ کند و این چیزی جز نمود عملی عشق نیست. او در نبود همسرش صبوری می‌کند و کار می‌کند. کودکانش را به دندان می‌کشد. کنایه-های مردم را تحمّل می‌کند تا تعادل را به زندگی خود باز گرداند. البتّه این عشق، پاسخی در خور ندارد و سلیمان بعد از

بازگشت، کودکان را از خانه می‌برد و معصومه را تنها می‌گذارد! (همان: ۲۲۳) در همه این موارد، عشق بیش از آن که به زبان بیاید یا به طورمستقیم ابراز شود، غالبا در رفتارهای غیر کلامی یا واگویه‌های درونی شخصیّت‌ها- به صورت غیر مستقیم- اظهار می گردد!

۳-۲-۲ عاطفه شادی(Happiness)

شادی در واقع بالاترین سطح عاطفهٔ مثبت است. به عقیده اکمان[10] (۱۹۹۲) علّت شادی، پیامدهای خوشایند مرتبط با موفّقیّت شخصی و ارتباط میان فردی است (ریو، ۱۳۹۷: ۱۸۷) شادی، قادر به خنثی‌سازی احساسات منفی است و قدرت انسان را در رویارویی با حوادث ناگوار بالا می‌برد. این عاطفه، عنصر فراموش شده برهه‌ای از زمان است که دولت آبادی آن را قلم زده است. در آثار او، شخصیّت‌ها یا دلیلی برای شادی ندارند یا آن که نیاموخته‌اند چگونه آن را «روشن و مستقیم» ابراز کنند.

برخی از نمودهای عاطفه شادی:

– شادی مرگان برای عروس شدن دخترش: «ازحسّ این که مادرزن خواهد شد، بفهمی-نفهمی خوشش می‌آمد. هم خوشش می‌آمد این حسّی را که تازه در او زبانه زده بود، بیازماید.» (دولت آبادی، ۱۳۶۱: ۲۳۹)

– شادی مرگان به علت وفور کار و احساس امنیّت مالی؛ این تصویرسازی از نگاه هاجر دختر اوست: هاجر، کمترگاهی مادرش را این جور سرکیف دیده بود. پیش خود این شنگی مادر را به حساب وفور کار می‌گذاشت و این دور و بر عیدی، مرگان اقبالی یافته بود که چشمش به رنگ پول بیافتد و صدای سکّه میان کیسه‌ای که به گردنش آویخته بود، بشنود. ... (دولت آبادی، ۱۳۶۱: ۲۴۸)

– چهره‌ها دیگر کدر نبودند یا–دست کم–چندان که پیش تر، کدر نبودند، آسمان فراخ بود، آسمان دیگر آن تنگی و کوتاهی را نداشت. روزها بازتر بودند و بیابان گشاده‌تر می نمود. فرزندان سلوچ دست کم برای دمی به خشم و طعنه و نیش و زبان با یکدیگر رفتار نمی‌کردند مهربان اگر نبودند، اگر نمی توانستند باشند، دشمن هم نبودند... ابراو از خواهر پرسید: بلدی بلقست بجوشانی؟ - چرا بلد نباشم؟ (همان:۱۷۱)

با تغییر فصل و شروع بهار، لحن بیان «ابراو» وعباس نیز با خواهرشان هاجر ملایم‌تر می‌شود. به این جملات – هر چند پیش پا افتاده اند–اگر دقت شود، سرزندگی و طراوتی احساس می‌شود که بازگو کننده نشاط کودکانه آن هاست که درفضای باز طبیعت قرارگرفته اند. جمله ای که ابراو خطاب به هاجر به کار می برد، دیگر آمرانه و خشن نیست بلکه تا حدی مهربانانه پرسیده می شود و جواب هاجر نیز به مقتضای کودکی و سن و سال او می‌آید. می‌توان گفت ملایمت آب و هوا در فصل بهار، شادی درونی را برای آنها به ارمغان آورده است و نیز هنگامی که عباس به شوق فریاد می‌زند: بچه‌ها! بچه‌ها! جیگریز جگریز. یک عالمه!» (همان: ۱۷۴–۱۷۵) کلمات به کار رفته، متفاوت از همیشه است و شادی و شعف آنها به خواننده منتقل می‌شود. انگیزه شادی بچه‌ها، متناسب با محیط زندگی و فقرآنهاست؛ خوشحال شدن به خاطر روییدن مقداری علف!

نزدیک عروسی هاجر، مرگان «به ظاهر» شاد است؛ یک نان خور کمتر شده! به میمنت و شادی، فانوس را تا صبح روشن نگه می دارد اما با روشنایی فانوس، گویی سیاهی های خانه بیش از پیش دیده می شوند! (همان:۲۳۵)

در آثار دولت آبادی، شادی نیز مانند عشق، چندان فرصت ابراز یا مجال بروز نمی‌یابد! سختی‌ها و مصائب زندگی، بالاخص «فقراقتصادی»، عامل عمدهٔ سرکوب شادی و عشق است. گویی این گونه عواطف تا به منصهٔ ظهور می نشینند، با یادآوری بدبختی‌ها و رنج‌ها در نطفه خفه می‌شوند. از دیگرسو؛ به نظر می‌رسد میلِ سرکوب شادی و عشق، رفتار غالب در

[10] Paul Ekman

جامعه- خاصه جامعهٔ روستایی- بوده است. آن ها به عنوان «ارزشی اخلاقی» آموخته اند که هیچ گاه علایق و عواطف خود را بروز ندهند!

۳-۳ عواطف(هیجان ها) منفی در داستان‌های دولت آبادی

هیجان ها و عواطف منفی در آثار دولت آبادی بیش از عواطف مثبت مجال ظهور یافته‌اند. سختی‌های زندگی روستا، مهاجرت، جامعه ارباب-رعیّتی، فقراقتصادی و فرهنگی، ناامنی‌های فردی و اجتماعی، نظام مرد سالاری، حوادث زندگی، بلایای طبیعی و... از عمده ترین عوامل بروز این نوع عواطف در شخصیت های داستان‌های وی می باشند.

۳-۳-۱. عاطفه ترس(Fear)

ترس یا اضطراب، یک حالت خلقی است که با عاطفهٔ منفی آشکار و با نشانه‌های تنش بدنی توصیف می‌شود و در جریان آن؛ شخص، خطرات و بدبیاری آینده را به‌طور نگران کننده‌ای پیش‌بینی می‌کند. اضطراب می‌تواند در بردارندهٔ احساسات، رفتارها و واکنش‌های جسمی باشد. (ریو، ۱۳۹۷: ۳۴۵)

برخی از نمودهای عاطفه ترس:

-ترس عذرا در داستان کوتاه *پای گلدستهٔ امامزاده شعیب* ، هنگامی که می‌فهمد سیّدی که او را صیغه کرد و شب را با او گذرانید، برادرش است! توصیف چهرهٔ دهشت زدهٔ عذرا، نشان از این ترس است: «عذرا لال شد. کنج دیوار خشکید. چشم-هایش بسته شد و احساس کرد وجودش از هر حسّی خالیست.» (دولت آبادی، ۱۳۹۷، ج۱: ۱۷)

-ترس معصومه ازتهدیدهای شوهرش سلیمان به علت آن که درخانهٔ مردم کار می‌کند و نیز، زمانی که سلیمان دست بچه-ها را می‌گیرد و برای همیشه از خانه می‌رود. (هجرت سلیمان) (همان: ۲۷۳)

-ترس عبّاس و غلامرضا، به علت شهادت دروغ علیه ذوالفقار. (بیابانی) (همان: ۳۱۸)

-ترس یوسف هنگامی که پنهانی از پشت بام به خانه زن همسایه سرک می کشید و او را تماشا می کرد. (روز و شب یوسف) (دولت آبادی،۱۳۹۷،ج۲: ۱۰۰۳)

نمونه‌های دیگر(جای خالی سلوچ):

-خراب شدن سقف قدیمی خانه علی گناو(از اهالی روستا) براثر ریزش شدید برف که منجر به مرگ مادر علی گناو شد. (دولت آبادی، ۱۳۶۱: ۱۴۵)

-ناپدید شدن سلوچ، در واقع ترس‌های مرگان با غیبت سلوچ آغاز می‌شود. او با تمام قدرت و صلابتش نمی‌تواند ترسش را از رفتن سلوچ و عواقب آن، یعنی نگهداری بچّه‌ها و مشکلات مالی مخفی کند. فکر او نشان از اضطراب او دارد. (دولت آبادی، ۱۳۶۱: ۱۰)

-افتادن عبّاس در چاه تاریک و ترس از مار که منجر به سفید شدن موهای عبّاس و ایجاد بحران روحی و اختلال قوای دماغی او می‌شود. (همان: ۴۲۲)

-ترس هاجر خردسال از ازدواج با علی گناو و فریادهای دلخراش او از تجربه زفاف. (همان:۳۵۱)

۳-۳-۲. خشم(Anger)

خشم عبارت از هیجانی است «که در واکنش به بعضی موقعیّت‌ها اعمّ از واقعی یا تخیّلی ایجاد می‌شود و با برافروختگی

فیزیولوژیکی و افکار پرخاشگرانه همراه است. این موقعیّت‌ها مانند تهدید یا حمله واقع شدن، از دست دادن دارایی‌های مادّی یا معنوی، تحت کنترل واقع شدن از طرف دیگران می‌باشد. » (ریو، ۱۳۹۷: ۱۸۷) به طور کلّی ناکامی‌ها و نرسیدن به اهداف، عامل عمده بروز خشم هستند. این عاطفه، یکی از عواطف با بسامد بالا در داستانهای منظور است که اغلب به شیوه هایی مانند: انواع خشونت و آزارهای جسمی، جنسی، روحی (کلامی و غیرکلامی) نزاع‌های گروهی، دعواهای خانوادگی در مقابل زور و ستم دیگران یا نسبت به زنان یا به علت فقر و تبعات آن (اعتیاد، بیکاری، بیماری های جسمی و روحی و...) در اشخاص این داستان ها بروز می‌یابند. برای نمونه: واکنش مرگان در مقابل بعضی از اتّفاقاتی که برای خانواده یا اطرافیانش می‌افتد، چندان همراه با احساسات لطیف زنانه نیست! گاهی خشم پنهان او در پس هیجاناتی است که از خود بروز می‌دهد و با جنس زن بودن او در تعارض است. سختی های زندگی و بارسنگین مشکلات، ازجمله عوامل ایجاد چنین روحیه ای در زنان طبقات فرودست و محروم است خاصه در جوامع سنتی و در شرایطی که زنان همسری برای حمایت ندارند.

برخی از نمودهای عاطفه خشم :

– درگیری میان مرگان و سالار عبدالله (یکی ازاهالی روستا) بر سر مس‌آلات: (دولت آبادی، ۱۳۶۱ :۷۶)

–در صحنه دفاع مرگان در مقابل سالار(یکی از اهالی روستا): سالار از مرگان می‌خواهد به ازای گندمی که پیش تر به سلوچ داده بود، مس‌آلات او را بردارد؛ مرگان خشمگین می‌شود تا جایی که با سالار، وارد درگیری فیزیکی می شود. (همان:۷۷)

– خشم اسد در داستان کوتاه « *بند*» از مظفّر–صاحب کارش– در کارگاه قالی بافی به علت بد رفتاری ها و بیگاری‌ای که از او می‌کشد: «اسد دست به نورد گرفت و برخاست، حالت گربه‌ای را داشت توی یک تنور، دلش می‌خواست به همه جا چنگ بیاندازد.» (دولت آبادی، ۱۳۹۷، ج۱: ۹۰)

–عصبانیّت سلیمان از همسرش –معصومه–و کتک زدن او. (دولت آبادی،۱۳۹۷،ج۱ :۲۶۱)

–نشستن عبّاس و مرگان در گودال برای دفاع از زمین‌ها و هتاکی و دعوای لفظی ابراو با برادر و مادرش برای بیرون کردن آن ها از گودال. (دولت آبادی، ۱۳۶۱ :۴۱۶)

–درگیری عبّاس با شتر بهارمست که منجربه مرگ شتر می‌شود. (همان:۳۱۶)

۳-۳-۳. غم (Sadness)

احساس غم لزوماً به معنای افسردگی نیست. «غم»، احساسی است که انسان مانند سایر هیجان‌ها به طور طبیعی به آن نیاز دارد امّا باید مراقب بود که «تعادل» در آن حفظ شود. «محرّک احساس غم، فقدان و از دست دادن است. غم در واقع احساسی است که در نتیجهٔ از دست دادن توانایی یا بعد از احساس ضرر ایجاد می‌شود.» (ریو، ۱۳۹۷: ۳۶۶) با شناخت احساس غم می‌توان در زمان مناسب آن را پذیرفت و سپس از بین برد.

برخی از نمودهای عاطفه غم:

– ناراحتی رحمت از غم دوری پدر(ادبار): «دلواپس و گریه در گلو پیش مادرش رفت وگفت: «هر روز میگی میاد، میاد! پس کو؟ همه اومدن غیر از اون.» (دولت آبادی، ۱۳۹۷،ج۱: ۱۰)

– ناراحتی سلیمان بعد از به هم خوردن زندگی‌اش با معصومه، از دست دادن کار و ابتلایش به اعتیاد. (*هجرت سلیمان*) (همان: ۲۵۵)

– ناراحتی گزل به علت دوری از برّه‌هایش. (آهوی بخت من، گزل)

«آتش در هفت جهت می‌سوخت. گزل درماندگی را پذیرفت و آماده تسلیم به نومیدی شد. از نومیدی تن به تنه درخت داد و اشک، پهنای صورتش را شست.» (دولت آبادی، ۱۳۹۷، ج۱: ۱۳۳)

– ناراحتی مرگان از پیری یک شبه پسرش–عبّاس– بر اثر ترس از مار (جای خالی سلوچ): کاری‌ترین ضربه بر روح مرگان، عبّاس بود. پیر شدن عبّاس بود. (دولت آبادی، ۱۳۶۱: ۳۳۷)

۳–۳–۴. نفرت (Disgust)

نفرت عبارت است از: «خلاص شدن از شرّ چیزی آلوده، فاسد و یا گندیده.

افراد از طریق این هیجان که یک مکانیزم دفاعی به شمار می‌رود فعّالانه برخی از جنبه‌های روانی یا مادّی محیط را دور می‌اندازند. (ریو، ۱۳۹۷: ۳۳۴)

برخی از نمودهای عاطفه نفرت:

– خواستگاری غیر منتظره علی گناو، با اختلاف سنّی بسیار، از هاجر. (دخترمرگان) هاجر–مظلوم ترین شخصیّت رمان جای خالی سلوچ–که به تازگی سن بلوغ را پشت سر گذاشته، مجبور به ازدواجی ناخواسته با «علی گناو» (سی–چهل سال بزرگ تر از خودش) می شود! (دولت‌آبادی، ۱۳۶۱: ۲۸۶)

–نفرت کوکب از اسدالله که به علت بیماری صرع او را نفرین می‌کند. (دولت آبادی، ۱۳۹۷، ج ۱: ۱۷)

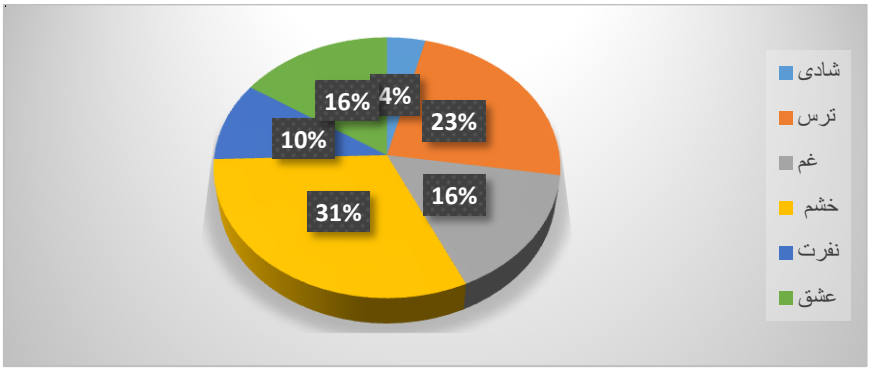
«صدای کوکب در حالی که نیم خیز روی آرنجش خشکیده بود در آمد: الهی این غش اوّل وآخریش باشه به حقّ فاطمه زهرا. رو به سقف سیاه مشت گره کرده‌اش را به وسط سینه‌اش کوبید.» (همان: ۲۲)

– نفرت ذوالقدر از مادرش به علت رابطه پنهانی او با مردی دیگر درداستان کوتاه« مرد» [۱۱].(همان :۳۴)

– نفرت کریم از زندگی به علت مشکلات خانواده، بیماری پدر و تنگدستی.(همان: ۹۱)

دولت آبادی در این تصویر به وضوح مفهوم نفرت را توصیف می‌کند: «درآن شب، اندوهی خفه در جانش سنگینی می‌کرد و این حالت را با یک نگاه می‌شد در چهره‌اش شناخت. اندوهی که رنگی از نفرت در آن نشسته بود؛ نفرتی سنگین و دیرگذر، نفرتی غلیظ مثل آب‌های گل آلود، دندان‌های سفید و کوچکش روی هم فشرده می‌شد، گویی می‌خواستند مهره‌های بی‌میلی را در لابه‌لای خود خرد کنند.»(ته شب) (همان: ۹۴) –نفرت مرگان به خاطر تجاوز سردار (از اهالی روستا) به او. (دولت آبادی،۱۳۶۱: ۳۷۰ و ۳۷۱)

نمودار ۱: درصدکمی انواع عواطف (دراشخاص داستان ها)



۴. آثار عواطف (باتاکید بر محورهای اجتماعی – فرهنگی)

اوضاع سخت ومحیط پرتنش روستا (فقر، خشکسالی، بیکاری، ازدواج اجباری) و زندگی طاقت فرسای اشخاص داستان‌های منظور (مرگان پس از سلوچ، عباس، ابرو و سلیمان در بحران بیکاری، هاجر با ازدواج با یک پیرمرد در ۱۲ سالگی، ذوالقدر در نفرت از مادر بخاطر ازدواج مجدد و ترس معصومه بخاطر هجرت شوهرش و....) موجب چیرگی عواطف منفی بر فضای کلی داستان‌ها شده است. «شیوه‌های بروز و آثار» این عواطف (ازجنبه های زیستی-اجتماعی-فرهنگی و...) در اشخاص داستان ها، عمدتا به صورت «تغییر ویژگی‌های خُلقی، ظهور وگاه تشدید برخی از ناهنجاری‌های اخلاقی، اختلالات رفتاری، بیماری های جسمی، واکنش های شدید عصبی(شیون و فریاد، پرخاش گری و...)، نزاع های جمعی، آزارهای جسمی و روحی و...در نهایت ضعف سرمایه‌های اجتماعی و انحطاط اخلاقی، فکری و فرهنگی و...» جامعه هدف می باشد.

آثار عواطف از جنبه های گوناگون و به درجات و اشکال مختلف در زندگی و شخصیت اشخاص داستان های منظور بروز می یابند. برای نمونه: هیجان‌های منفی خشم، ترس، نفرت و...به صورت مستقیم یا غیر مستقیم در سوق دادن اشخاص داستان به «انحطاط فکری و اخلاقی» در وجوه گوناگون زندگی فردی و اجتماعی آنان نقش دارند. هیجان خشم باعث زد و خورد و درگیری‌های فیزیکی، هیجان نفرت باعث دوری و کینه بین اعضای خانواده یا اهالی روستا، هیجان ترس باعث ایجاد حس ناامنی و اضطراب همیشگی شده است.

این هیجان‌ها عمدتاً به عللی از قبیل: حوادث زندگی، بلایای طبیعی، عرف، باورها و سنّت‌های ناپسند، قوانین غیر انسانی، سوءاستفاده از قدرت‌های طبیعی یا قراردادی، ارعاب برخی نمایندگان و نهادهای حاکمیتی و...اغلب برای رهایی از غم و رنج ناشی از فقر می باشند که به شیوه‌های مختلف از قبیل؛ آزارهای جسمی و روحی، بیگاری و انجام کارها سخت، تن دادن به روابط غیراخلاقی و... بروز می یابند. افزایش قدرت حاکمان، کاهش توان اثرگذاری مردم در تعیین سبک زندگی و سرنوشت خود، محرومیّت ازحقوق طبیعی و اولیه انسانی، استثمار طبقاتی و...از دیگر «علل» و در عین حال «آثار» بروز عواطف منفی در جامعه و در اشخاص داستان های دولت آبادی هستند. کمبود هیجان مثبت «شادی» اغلب موجب «یکنواختی زندگی» اشخاص داستان و ایجاد مشکل برای آنان در ابراز عاطفه عشق می‌گردد به گونه‌ای که اگر عشق یا محبّتی هم باشد به علل گوناگون مانند: مشکلات زندگی، عرف یا خرده فرهنگ روستایی و...کمتر مجال بروز می یابد! «تمکن مالی»-بیش ازعشق-ملاک اعتبار و عامل تعیین کنندهٔ ازدواج دختران-خاصه طبقات فرودست و در سنین پایین- است.

مفهوم «کوچ و هجرت»، موضوع مکرّر داستان های منظور، درعین حال که حاکی از میل اشخاص داستان به «تولد دوباره» است، به گونه‌ای دیگر؛ نشان گر میل آنان به «فرار از غم و رنج» خانواده و تبعات ناشی از سرکوب خشم است. «کوچ سلوچ»؛ مهم‌ترین مهاجرت در داستان‌های برگزیده است. در داستان «هجرت سلیمان، کوچ سلیمان کوچ نیست؛ فرار از زندگی به علت مشکلات اقتصادی و شرایط سخت غیر انسانی است. کوچ خانواده اسد از بیرجند به مازندران (داستان بند)؛ کوچ ذوالفقار به تهران بعد از آفت گرفتن خربزه‌هایش (داستان بیابانی) و دیگر موارد، نمونه‌هایی از آثار هیجان ازجنبه-های گوناگون(زیستی-اجتماعی-فرهنگی و...) است.

۵. نتیجه

درمجموع درتحلیل آثار دولت آبادی و توجّه وی به عواطف شخصیّت های داستانی-در داستان های برگزیده-می-توان گفت: دولت آبادی در داستان‌های منظور، خطّ سیر معیّنی را در پیش گرفته است و همواره به موضوعات اجتماعی- بیش تر در محیط روستا و اوضاع روستاییان- در دوران خاصی از تاریخ ایران-پرداخته است. فقر و مبارزه برای زندگی و بقاء، خلأهای عاطفی و روانی، خشونت، مهاجرت، تنهایی، تقابل ارزش‌های سنّتی با ارزش های مدرن، تقابل ساختارهای سیاسی و

اجتماعی و...، ازجمله موضوعات مکرر و زنجیره وار در داستان‌های وی است. «اقلیم، محیط و جغرافیای طبیعی» در ذهن و زبان دولت آبادی بسیار اثرگذار و ازجمله عوامل «ایجاد یا تغییر عواطف» اشخاص داستان های وی-به صورت مستقیم یا غیر مستقیم-می باشد. «عواطف انسانی» و تاثیرآن ها در «تکوین و تحول شخصیّت‌ها» و نیز «سیرحوادث داستانی»، ریشه در علل گوناگون دارد از جمله: «اوضاع اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، حتی اقلیمی و...»، «ویژگی های فردی» اشخاص داستان، «جنبه های زیستی، وراثتی» -درعلم روان شناسی-و... از بین عواطف برگزیده، دو احساس خشم (۳۱٪) و ترس (۲۳٪) بالاترین بسامد را دارند. عواطفی که عمدتاً در واکنش به شرایط نابسامان زندگی و عواملی همچون: بحران اقتصادی، تعارض های طبقاتی، اختلافات گروهی، برخی آسیب های فرهنگی(مانندفرهنگ مرد سالاری)، سنّت های غلط اجتماعی، باورهای ناپسند عرفی و ... به وجود می آیند. «احساس خشم» به طور معمول به شیوه هایی مانند: خشونت های کلامی و غیرکلامی(مجادله‌های لفظی، دعوا وکتک کاری)، نزاع های فردی و جمعی، آزارهای جسمی و جنسی و...بروز می‌یابند. اشخاص داستان، عواطف منفی را غالبا «راحت تر و سریع‌تر» ازعواطف مثبت نشان می‌دهند! عواطف مثبت به طرز آشکاری، بسامد اندکی دارند.

۶.منابع

اتکلنسون، ریتال آل و همکاران،(۱۳۸۴)، *زمینهٔ روان شناسی*، ترجمه محمّد نقی براهنی، تهران: نشر رشد.

براهنی، رضا،(۱۳۸۶)، *قصّه نویسی*، چاپ چهارم، تهران: نشر البرز.

تولستوی، لئون،(۱۳۸۸)، *هنر چیست*، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران: نشر امیرکبیر.

دولت‌آبادی، محمود،(۱۳۶۱)، *جای خالی سلوچ*، چاپ ششم، تهران: نشر چشمه.

دولت آبادی، محمود،(۱۳۶۸)، *آهوی بخت من گزل*، تهران: نشر چشمه.

دولت آبادی، محمود،(۱۳۹۷)، *کارنامهٔ سپنج*، جلد یک و دو، تهران: نشر نگاه.

رضایی جمکرانی، احمد، چراغی، علی،(۱۴۰۰)، " *جدال سنت و مدرنیته*، عنصر غالب آثار محمود دولت آبادی با تاکید بر جای خالی سلوچ"، *فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ -ارتباطات*، شماره۵۶، سال۲۲، صص۲۸۹-۳۱۰ ، زمستان.

ریو، مارشال،(۱۳۹۷)، *انگیزش و هیجان*، ترجمه یحیی سید محمّدی، تهران: نشر ویرایش.

سیدقطب(شاذلی)، سید ابراهیم حسین،(۱۳۹۹)، *نقد ادبی و اصول و روش‌های آن*، ترجمه محمّدباهر، تهران: نشر خانه کتاب.

شاملو، سعید،(۱۳۸۴)، *مکتب ها و نظریه ها در روان شناسی شخصیت*، تهران: رشد.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا،(۱۳۷۶)، *ادوار شعر فارسی*، تهران: نشر سخن.

شمیسا، سیروس،(۱۳۸۱)، *انواع ادبی*، چاپ نهم، تهران: نشر فردوس.

شولتز، دوان‌پی و شولتز، سیدنی الن،(۱۳۸۶)، *نظریه‌های شخصیّت*، ترجمه یحیی سیّدمحمّدی، چاپ دهم، تهران: نشر ویرایش.

صلاحی، رجبعلی و همکاران،(۱۴۰۱)،"تاثیرات اجتماعی، رفتاری، باورهای عامیانه در داستان های دولت آبادی"، *مجله پژوهش های اخلاقی*، شماره۳، سال۱۲، صص۱۵۹-۱۸۱، بهار.

فتوحی، محمود،(۱۳۸۳)، *بلاغت تصویر*، تهران: نشر سخن.

کلاهچیان، فاطمه، میرزایی، مهدیه،(۱۳۹۳)، "کارکرد عواطف فراشخصی در غزل حسین منزوی"، *پژوهشنامه ادب غنایی*، دانشگاه سیستان وبلوچستان، شماره۲۲ ،صص۲۲۷-۲۴۶، بهار و تابستان.

میرصادقی، جمال ،(۱۳۸۵)، *عناصرداستان*، چاپ پنجم، تهران: نشر سخن.

میرعابدینی، حسن،(۱۳۸۶)، *صد سال داستان نویسی در ایران*، تهران: نشر چشمه.

واتسن، جین و همکاران،(۱۴۰۰)، *آموزش درمان هیجان مدار: رویکردی تجربه‌گرا برای تغییر*، مترجم محمدآرش رمضانی، تهران: نشر ارسباران.

یونسی، ابراهیم،(۱۳۸۴)، *هنرداستان نویسی*، چاپ هشتم، تهران : نشر نگاه.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

A comparative study of language and gender in the poems of Tahereh Saffarzadeh and Fadwa Tuqan

Ezzat Molla Ebrahimi[1] | Zohre Nooraenia[2]✉

1. professor of Arabic Language and Literature Department, Tehran University.Tehran.Iran.Email: mebrahim@ut.ac.ir
2. (Corresponding author) Assistant Professor of Persian Language and Literature Deprtment. Yadegar-e-Imam Khomeini(RAH).Shahre Rey Branch.Islamic Azad University. Shahre Rey.Iran.Emal: nooraeenia_z5@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: June 16,2022
Received in revised form: May 27, 2023
Accepted: May 30, 2023
Published online: June 21,2024.

Keywords:
literary language, gender, comparative analysis, Tahereh Saffarzadeh, Fadwa Tuqan, contemporary poetry.

ABSTRACT

The history of language and gender studies goes back the 19th century. When the first currents under the title of "feminism" were formed in the West. Based on the opinions that consider the speaking and writing styles of women and men to be different from each other, language can be the place where gender elements appear. Based on these opinions, the present research, which is provided in a descriptive-analytical way, with a comparative approach, examines the gender indicators of language at both intellectual and linguistic levels in the poems of Tahereh Saffarzadeh and Fadwa Tuqan. is to answer these questions that, firstly, how and at what level the gender indicators are reflected in the poetic language of these poets, and secondly, to what extent the presence of common metatextual factors in the poetry of these two could have a similar result in the research achievements. The findings of the research show that common factors such as femininity, the influence of both of these poets on the social and political developments of their time, living in a single period of contemporary history, and the influence of their poetry on the literary teachings of romanticism and realism, cause the formation of gender behaviors. It is similar in their poetic language.

Cite this article: Molla Ebrahimi, Ezzat; Nooraenia, Zohre. (2024). "A comparative study of language and gender in the poems of Tahereh Saffarzadeh and Fadawa Tuqan ". Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).217-234.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44260.3110

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

The masculinity of language since long ago and the role of power institutions in the comprehensive monitoring and control of cultural and social affairs of societies as well as the formation of contemporary feminist currents are among the factors that provide the basis for conducting various researches on various issues related to women, including issues related to language and gender has provided. Since literary texts represent the ideas and, in general, the discourse of their creators, by comparing these works, it is possible to find their ideological points of unity and difference in various subjects. In this regard, the present research has tried to analyze, examine and compare the poems of Tahereh Saffarzadeh (1387-1315) and Fadwa Abdul Fattah Tuqan (1917-2003), both of whom are contemporary poets and innovators of Persian and Arabic poetry, despite the linguistic and stylistic differences of these poets, to explain the gender components in their poetry. The poems of Tahereh Saffarzadeh and Fadavi Touqan, the first of which flourished in the political, social and cultural conditions of Iran and the other in the context of one of the biggest political-social events in the Islamic world, due to the presence of various metatextual factors such as: being influenced by similar political-social events, having The common indicators of femininity, Religious and belief commonalities, as well as the responsible and commitment-oriented approach to poetry and its application in order to explain human thoughts, have found the ability to be analyzed in the field of comparative studies. Saffarzadeh's poetry in the first period is often a narrative and romantic expression of the poet's life. In the second period, the poet has gone beyond his personal ego and presented a social-human point of view. Also, his poetry has a realistic approach and its language forms structures that serve to explain the poet's thoughts as best as possible. Fadavi also has a romantic approach in his first collection of poems, and in the following, he turned towards realism. In Fadwa's poetry, the events of Palestine and its occupation left a tremendous impact, and the poet describes this event with a lot of emotion and with a maternal-feminine approach in her poetry. has reflected

2. Research Method

This research has been prepared by looking at the opinions of experts in the field of women's studies and with the aim of explaining the interaction of language and gender in the poems of Tahereh Saffarzadeh and Fadavi Touqan. The statistical population of the current research, which was conducted in a descriptive-analytical way, consists of five collections of Saffarzadeh and poems from the poetry collections of Fadavi Touqan included in his Complete collection of poems with the title Al-Amaal Kamela. In this review, evidences of the romanticism period of Saffarzadeh's poetry taken from Rahghozar-e Mahtab (The passerby of moonlight) collection are presented in order to explain the linguistic-gender approach of his poetry in this period, and further, evidences from his other collections that are more prominent in this field, such as Tanin Dar Delta (Resonance In The Plain), The second book, “Sad Va Bazovan”(Dam and Arms), "Mardan-e Monhani" (Corbed Men) and “safar Panjom” (The Fifth Journey) have been presented in order to express the difference in the poet's perspective, and his new ideas compared to Fadavi Tuqan's poems. In the analysis of the poems of Fadwa's first period, the most evidence is given from his first poetry collection entitled "Wahdi Ma' Alayam" which represents his romantic approach and in the analysis of his second period or his realistic poetry from various collections, especially "AL Lail va AL Forsan" (The Night and the Braves) which is Gender is used more prominently.

3.Discussion

One of the most prominent aspects of Saffarzadeh and Fadwa Tuqan's poetry is the inclusion of gender elements that are expressed on two levels of language and poetic themes. In other words, the gender indicators of the language in the poetry of each of them are

highlighted in different types; Because feminine and maternal emotions, which can be seen on both linguistic and content levels, and of course in the second period of their poetry, are more prominent in Fadwa's poetry; Also, in topics such as the oppression of women, which can be seen in Saffarzadeh's poetry against various manifestations of patriarchy and in Fadavi's poetry against the occupiers. In the poetry of both of them, there are also some indicators of female writing, such as the extensive use of words derived from the female gender, such as "fetus", "womb" and the like, which are highlighted next to maternal emotions; and also in the extensive use of vocabulary in describing various topics and concepts; As can be seen in a poem entitled "Anshuda al-Sirura" by Fadwa describing Palestinian children and also in "Asheghaneh" by Saffarzadeh describing the emotions and inner feelings of the poet. In their poetry, some dominant gender actions can be seen, among which, some behaviours originate from the female gender of these actions; Because feminine and maternal emotions that have been expressed in topics such as various aspects of parenting. And some other actions that are not inherently feminine, but are often gendered behaviours and issues and the result of society's social approach. The latter group has also been introduced in the current research as the gender components of the language of these poets; Such as grudge and complaint, supplication and prayer, hair loss and the like, although they are common titles, but in the poetry of these poets, they are highlighted as female actions. In addition to what was mentioned, in the poetry of Saffarzadeh and Tuqan, the poet is always seen in conflict; With the difference that Saffarzadeh's struggle with various manifestations is the patriarchal phenomenon of societies, and Fadwa's struggle is with the bitter reality of the occupation of his land, Palestine.

4- Conclusion

The results of the research show that the gender dominant approach can be seen with differences in both the content and linguistic levels of these poets' poetry. This issue is manifested in the first period of Fadwa's poetry with the predominance of romantic emotions and sentiments, and in Saffarzadeh, in addition to that, in anti-traditionalism and anti-masculinity. In the second period of Fadwa Tuqan's poetry, the centrality of the issue of Palestine and its territorial and national events caused the most important gender elements of his poetry to appear on a wide level of feminine and maternal emotions; While in Saffarzadeh's poetry, this feature is highlighted in the interaction with the intellectual-social foundations of the poet in confronting the phenomenon of patriarchy and its various manifestations such as gender schemas, male domination, women's mistrust of laws and their vulnerability. In the poetry of both of these poets, the category of femininity has crystallized in various forms along with the understanding of motherhood and has affected other poetic elements; Nevertheless, in Fadwa's poetry, female and maternal emotions have been reflected more broadly compared to Saffarzadeh's poetry. In Saffarzadeh's poetry, the image of a man is an objective, concrete and real image, which in the first period is in contrast with the poet and in the next stage, in accordance with the images of patriarchal society and laws. In Fadavi, a man has a real and objective image in each period. Also, one of the most prominent gender indicators in Safarzadeh's poetry is conflict, which is manifested in various types of poet's conflict with misogynistic and patriarchal approaches of laws and societies; But this feature is seen in Fadwa's poetry in a different way and in the conflict with the occupiers of his homeland, which does not have a gender aspect. In addition to what was mentioned, in the poetry of both of them, some gender actions have also been manifested in a variety of feminine and maternal behaviours.

5-References

Abu Mahboob, A. (2014). *The structure of the Persian language*, fifth edition, Tehran: press of Mitra.

Bagheri, M. (1998). *Introduction to Linguistics*, second edition, Tehran: Qatre.

Barkat, B. (2016). "Femininity of writing: an introdu ction to the methodology of language and gender ratio", Persian language and Iranian dialects, second year, first period, serial number 3, pp. 23-39.

Bahrami Nazarabadi, N. Hadipour, H. (2017). "The effect of gender identity on the interpretation of the text", *Women's Research Journal*, pp.1-14.

Nameless, (2009). *Feminism and feminist knowledge*. Translators: Abbas Yazdani, Behrouz Jandaghi, Sarvirastar Rahmid Reza Hosni, second edition, Qom: Office of Women's Studies and Research.

Halliday, M. Hassan, R. (2015). Language, context and text, translated by Mojtabi Manshizadeh and Tahereh Ishani, second edition, Tehran: Scientific Publications.

Hojjat Elah, O .A. (2022) . "Forugh and Simin",Willing to Breek the Sunnah, *Journal of Lyrical Literature Researches*, 20th volume, number 29,pp.45-64.

Hosseini, M.(2019). *The Roots of Misogyny in Iranian Classical Literature*, Fifth Edition, Tehran: Cheshme.

Hosseini, Sh. S. (2015). language and gender in the novel "Zakira al-Jasad" written by Ahlam Mostaghanami, *Women's Research Journal*, 7th year, 3rd issue, pp. 45-17.

Jolly, A. (2019) . *Unveiled: Understanding Language and Gender*. first edition, Tehran: Qasede Sera.

Likaf, R. T. (2019). *Language and the position of women*, translated by Maryam Khodadadi and Yaser Pourasmail, first edition, Tehran: Aghaz.

Mardani, A. Taheri, S. al-D.(2019). "Searching for signs of female writing in Kermanj three-stones", *Women in Culture and Art*, Volume 12, Number 1, pp. 1-17.

Molier Agin, S. (2013). *Woman from the perspective of Western political philosophy*, first edition, Tehran: Qaseida Sera.

Moqdadi, Bahram, 2013, Encyclopedia of Literary Criticism from Plato to Today, first edition, Tehran: Cheshme.

Navvabinejad, Sh.(2006). *Psychology of women*, third edition, Tehran, Alam Publishing.

Payandeh, H.(2017). *Literary Theory and Criticism*, first edition, Tehran: Samt organization.

Rezaei, A. Khorrami, R. Ataullahi, M.(2013). "Analysis of revolutionary poems in Diwan Fadwa Tuqan and Tahereh Saffarzadeh", *Arabic Literary Criticism Research Journal*, Volume 3, Number 2, (Series 2), pp. 109-132.

Robatam, Sh.(2008). *Women in Struggle (Feminism and Social Action)*, second edition, Tehran: Shirazeh Publishing and Research.

Saffarzadeh, T.(2007). *Rahgozar Mahtab*, 5th edition, Tehran: Art of Awakening.

Saffarzadeh, T.(2007). Sed and Bazovan, 4th edition, Tehran: Art of Awakening.

Saffarzadeh, T. (1970). *Tanin Dar Delta*, first edition, Tehran: Amir Kabir.

Saffarzadeh, T. (2007). *Curved men*, second edition, Tehran: Bidari art.

Saffarzadeh, T. (1977). *fifth journey*, second edition, Tehran: Hekmat.

Tuqan, F. (1993). *Al-Kamalla Poetical Works*, first edition, Beirut, Al-Mossah Al-Arabiya for Education and Publishing.

Zarghani, M.(201). *Contemporary Poetry of Iran*, 5th edition, Tehran: Nashthalth.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بررسی تطبیقی زبان و جنسیت در اشعار طاهره صفارزاده و فدوی طوقان

عزت ملاابراهیمی[۱] ✉ | زهره نورائی نیا[۲]

۱. استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، تهران. ایران. رایانامه: mebrahim@ut.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری،دانشگاه آزاد اسلامی، شهر ری ، ایران. رایانامه: nooraeenia_z5@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۲۶
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۰۳/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۹
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
زبان ادبی، جنسیت، بررسی تطبیقی، طاهره صفارزاده، فدوی طوقان، شعرمعاصر

چکیده

پیشینه مطالعات زبان و جنسیت به دهه‌هایی از قرن نوزدهم می‌رسد. هنگامی که در بستر مفاهیم نقد ادبی نو، نخستین جریان‌ها تحت عنوان "فمینیسم" در غرب شکل گرفت. بر مبنای نظراتی که سبک گفتار و نوشتار زنان و مردان را با یکدیگر متفاوت می‌داند، زبان می‌تواند محل بروز و ظهور عناصر جنسیتی واقع شود. بر اساس این آراء، پژوهش‌های متعددی در بررسی نشانگان جنسیتی زبان در آثار ادبی صورت گرفته است. از آنجایی که شعر زنان یکی از مواضع قابل تامل در بررسی تعامل زبان و جنسیت است، پژوهش حاضر که به شیوه توصیفی– تحلیلی فراهم آمده، با رویکردی تطبیقی به بررسی شاخص‌های جنسیتی زبان در دو سطح فکری و زبانی اشعار طاهره صفارزاده و فدوی طوقان پرداخته است تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که اولا شاخص‌های جنسیت چگونه و در چه سطحی در زبان شعری این شاعران بازتاب یافته و دیگر اینکه وجود عوامل مشترک فرامتنی در شعر این دو تا چه حد توانسته برآیند مشابهی در دستاوردهای پژوهش داشته باشد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که عوامل مشترکی چون زنانگی، تاثیرپذیری هر دوی این شاعران از تحولات اجتماعی و سیاسی عصر خود، زیستن در بازۀ زمانی واحدی از تاریخ معاصر و نیز اثرپذیری شعر آنان از آموزه‌های ادبی رمانتیسم و رئالیسم، موجب شکل‌گیری رفتارهای جنسیتی اغلب مشابهی در زبان شعری آنان شده است.

ملا ابراهیمی، عزت؛ نورایی نیا، زهره. " بررسی تطبیقی زبان و جنسیت در اشعار طاهره صفارزاده و فدوی طوقان". پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۲۳۴-۲۱۷.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.44260.3110

CC BY NC

© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱. مقدمه

مردانه‌پنداری زبان از دیرباز و نقش نهادهای قدرت در نظارت و کنترل همه‌جانبه امور فرهنگی و اجتماعی جوامع و نیز شکل‌گیری جریان‌های فمنیستی دوران معاصر که اهداف متفاوتی را در حمایت از زنان و مطالبات مختلف آنان دنبال کرده‌اند، از عواملی است که زمینه انجام پژوهش‌های گوناگونی را در موضوعات مختلف مربوط به زنان، از جمله مباحث مربوط به زبان و جنسیت(Language and Gender) فراهم آورده است. از آنجایی که متون ادبی، نمایندهٔ اندیشه‌ها، باورها و در مجموع، گفتمان پدیدآورندگان آن در هر گوشه‌ای از این جهان پهناور است، با بررسی تطبیقی این آثار می‌توان به نقاط وحدت و افتراق اندیشگانی آن‌ها دربرابر رویدادهای گوناگون جهان دست یافت. بر همین مبنا پژوهش حاضر کوشیده تا علی‌رغم تفاوت‌های زبانی و سبکی، با واکاوی و بررسی اشعار طاهره صفارزاده(۱۳۱۵- ۱۳۸۷) و فدوی طوقان(۱۹۱۷-۲۰۰۳) که هر دو از شاعران معاصر و نوآور شعر فارسی و عربی هستن، به تبیین مولفه‌های جنسیتی در شعر آنها بپردازد. صفارزاده از شاعران دورهٔ بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است. اولین مجموعه شعری او با عنوان " رهگذر مهتاب" بیانی اغلب روایتگرانه از زندگی شاعر است که در لفافی از الفاظ احساسی - عاطفی پیچیده شده است. این مجموعه، رویکردی رومانتیک دارد و اشعار صفارزاده را از ۱۳۳۵ تا ۱۳۴۱ دربرمی‌گیرد؛ دورهٔ بعد از رومانتیسم او را به دو دوره تقسیم می‌کنند. دورهٔ آشنایی شاعر با شعر انگلیسی که با مجموعه" طنین در دلتا "در ۱۳۴۷ آغاز شد، با "سدو بازوان" ادامه یافت و با "سفر پنجم" به پایان رسید و دورهٔ بعد از آن که از ۱۳۵۶ آغاز شد و مجموعه‌های "بیعت با بیداری" و "دیدار صبح" حاصل این دوره می‌باشد(زرقانی،۱۳۹۱ ،۴۰۱-۴۰۸). در این دوره، صفارزاده دیدگاهی اجتماعی- انسانی دارد، شعر او رویکردی واقعگرایانه یافته و زبان آن را سازه‌هایی تشکیل می‌دهد که در خدمت تبیین هر چه بهتر اندیشه شاعر باشد. فدوی عبدالفتاح طوقان نیز، از شاعران برجسته فلسطین است که مجموعه‌های شعری متعددی چون: وحدی مع الأیام، وجدتها، أعطنا حبّا، أمام الباب المغلق، الیل والفرسان، علی قمهٔ الدنیا وحیدا و تموز والشیء الآخر از او برجای مانده است(رضایی،۱۳۹۲: ۱۱۵) که ابتدا به‌صورت دفترهای مستقلی به چاپ رسیده‌اند و سرانجام در قالب دیوان کاملی از او با عنوان "الاعمال الکامله" منتشر شده است. وقایع فلسطین و اشغال آن، اثر شگرفی بر شعر فدوی نهاده و شاعر این رویداد را با عاطفه‌ای سرشار و با رویکردی مادرانه – زنانه در شعر خود بازتاب داده است. این ویژگی موجب گردیده تا در دورهٔ بعدی او نیز، برخلاف صفارزاده، همواره رنگی از رومانتیسم بر شعرش جلوه‌گر باشد. در اشعار صفارزاده نیز شعر دورهٔ اول او با رنگ و بویی رومانتیک و در مضامینی از سنت‌ستیزی و مردستیزی بروز یافته است؛ با عبور از رومانتیسم، دیدگاه اجتماعی او در دورهٔ دوم، وضوح بیشتری یافته و مضامین مذکور در ابعاد تازه‌ای در شعر او برجستگی یافته‌اند.

۱-۱-بیان مسأله و پرسش‌های تحقیق

مباحث زبان و جنسیت، حوزه‌ای مهم در نقد و بررسی متون ادبی است. پژوهش حاضر نیز در همین راستا به بررسی عناصر زبان و جنسیت در اشعار طاهره صفارزاده و فدوی طوقان پرداخته تا به این پرسش‌ها پاسخ دهد که:

۱. مولفه‌های فکری و زبانی جنسیت در شعر این شاعران چیست و چگونه در ساختار شعر آنها بروز یافته است.
۲. وجود عوامل مشترک فرامتنی در شعر این دو تا چه حد توانسته برآیند مشابهی در دستاوردهای پژوهش داشته باشد.

۱-۲-اهداف و ضرورت تحقیق

ادبیات خاستگاهی اندیشگانی دارد و زنان بخش قابل توجهی از پدیدآورندگان آثار ادبی هستند، از این رو بررسی شاخص‌های جنسیتی زبان در آثار آنان امری ضروری می‌نماید. مقصود از زبان زنانه در این نوشتار، واکاوی، تبیین و مقایسه ویژگی‌هایی است که برپایه عنصر ذاتی زنانه و متاثر از عوامل اجتماعی و فکری جامعه، در زبان و اندیشه شعر زنان پدید آمده است. براین اساس پژوهش حاضر با هدف شناخت وتبیین وجوه جنسیتی زبان در اشعار طاهره صفارزاده و فدوی طوقان به

بررسی تطبیقی اشعار آنها پرداخته تا با واکاوی لایه‌های زبانی و فکری آنها، شاخص‌های جنسیتی برجسته شعرشان را وضوح بخشیده و وجوه افتراق و اشتراک اندیشگانی – ادبی اشعار آنها را در این باره تبیین نماید.

۱-۳-روش تحقیق

این پژوهش با نگاهی به آراء صاحبنظران حوزه مطالعات زنان و با هدف تبیین تعامل زبان و جنسیت در اشعار طاهره صفارزاده و فدوی طوقان فراهم آمده است. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر را که به شیوهٔ توصیفی – تحلیلی انجام گرفته، پنج مجموعه از صفارزاده و اشعاری از مجموعه‌های شعری فدوی طوقان مندرج در دیوان کامل او با عنوان الاعمال الکاملهٔ تشکیل می‌دهد. در این بررسی، شواهدی از دوره رومانتیسم شعر صفارزاده برگرفته از مجموعه رهگذر مهتاب در جهت تبیین رویکرد زبانی – جنسیتی شعر او در این دوره ارائه گردیده و در ادامه شواهدی از مجموعه‌های دیگر او که برجستگی بیشتری در این زمینه یافته‌اند، چون طنین در دلتا، دفتر دوم، سد و بازوان، مردان منحنی و سفر پنجم عرضه گردیده تا ضمن بیان تفاوت دیدگاهی شاعر، اندیشه‌های تازهٔ او در مقایسه با اشعار فدوی طوقان مورد بررسی و واکاوی قرار بگیرد. در تحلیل اشعار دورهٔ اول فدوی نیز بیشترین شواهد از اولین مجموعه شعری او با عنوان "وحدی مع الایام" آورده شده است که نمایندهٔ رویکرد رومانتیکی اوست و در بررسی دورهٔ دوم یا شعر واقع گرای او از مجموعه‌های مختلفی به‌ویژه "الیل والفرسان" که از جهت شاخص‌های جنسیتی، برجستگی بیشتری از مجموعه‌های دیگر او دارد، استفاده شده است.

۱-۴-پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ مفاهیم زبان و جنسیت در آثارادبی به‌ویژه شعر، مقالات متعددی نوشته شده است چون: "بازتاب تنهایی زن در جامعهٔ مردسالار در شعر سیمین بهبهانی و فاطمه باعوت" (۱۳۹۹) از روح‌الله مهدیان طرقبه و علی حیدری و نیز "بررسی استعاره‌های مفهومی زن در شعرهای فروغ فرخزاد" (۱۳۹۹) از سید مهدی زرقانی و زهرا قاسمی و نیز" زن از دیدگاه پروین اعتصامی و باحثهٔ البادیه "(۱۳۸۲) از حامد صدقی. و اما دربارهٔ طاهره صفارزاده و فدوی طوقان چه به طور مستقل و چه در قالب مطالعات تطبیقی، پژوهش‌های متعددی انجام گرفته چون: "بررسی جنسیت در واژگان ترجمه فارسی صفارزاده از قرآن کریم" (۱۳۹۷)، از محمد رحیمی خویگامی، عسکر علی کرمی و حمید باقری دهبارز که نویسندگان معتقدند جنسیت مترجم در انتخاب‌های ترجمه‌ای او- در سطح واژگان- تاثیر داشته است. همچنین در مقاله دیگری با عنوان" اسطوره‌وارگی مفاهیم زنانه در شعر صفارزاده"(۱۳۹۲) از نسرین گبانچی و عیسی داراب‌پور، نویسندگان کوشیده‌اند تا با رویکردی نمادشناسیک به تبیین کهن‌الگوی زن در این اشعار بپردازند. همچنین در مقاله "تحلیل تطبیقی زبان زنانه در شعر معاصر ایران و عمان با تکیه بر شعر صفارزاده و سعیده بنت خاطرالفارسی"(۱۳۹۹) از ابوذر قاسمی ارانی و یحیی معروف، نویسندگان با تمرکز بر لایه صرفی و نحوی زبان شعر صفارزاده به بررسی شعر او دراین باره پرداخته‌اند که در عین حال با هدف پژوهش پیش رو که بررسی تطبیقی جنسیت در زبان ادبی صفارزاده و طوقان است، تفاوتی اساسی دارد. در باره شعر فدوی نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته چون: " نمادهای پایداری زنان در شعر فدوی طوقان" (۱۳۹۰) ازعلی‌اکبراحمدی چناری و علی‌اصغر حبیبی که نویسندگان به بررسی و تبیین نمادهای پایداری زنان در بخش‌هایی از شعر فدوی پرداخته‌اند و نیز " جلوه‌های وطن‌پرستی در شعر زنان فلسطینی" (۱۳۸۹) از عزت ملاابراهیمی که در آن نویسنده به بررسی مفهوم وطن در شعر فدوی پرداخته و عوامل موثر در ایجاد این پدیده را تبیین نموده است. از منظر تطبیقی نیز مطالعاتی انجام گردیده چون"واکاوی اشعار انقلابی در دیوان فدوی طوقان و صفارزاده" (۱۳۹۲) از ابوالفضل رضایی ودیگران که با توجه به بررسی‌های انجام شده، می‌توان گفت پژوهش

حاضر خوانشی نو از شعر این شاعران است که کوشیده تا با رویکردی تطبیقی مولفه‌های جنسیت را در ساختار زبان شعری آن‌ها واکاوی و تبیین نماید.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- زبان و جنسیت

در تعاریف زبان‌شناسان هیچ اشاره‌ای به جنسیتی بودن زبان نشده است. در واقع آنان برای زبان دو نمود گفتاری و نوشتاری در نظر می‌گیرند که در هر دو "نقش‌های چندی از جمله نقش زیبایی‌آفرینی به‌کارمی‌رود" (باقری، ۱۳۷۷: ۶۸). پیشینه هرگونه بحثی درباره زبان و جنسیت به قرن نوزدهم میلادی می‌رسد؛ زمانی که "اصطلاح فمینیست را نخستین‌بار "شارل فوریه"(Charles Fourier) فیلسوف سوسیالیست فرانسوی، در اوائل این قرن ابداع کرد(روباتام، ۱۳۸۷ ،۹). این عنوان" از یک رشته مبارزات گوناگونی به‌وجود آمد که برای آزادی زن در سراسر قرن نوزدهم صورت گرفت (یزدانی،جندقی،۱۳۸۸: ۸۲). مطالبات فمینیستی در اوایل قرن بیستم "رفته‌رفته از حوزه تعلیم و تربیت عمومی فراتر رفت و شکل جنبشی اجتماعی را به خود گرفت (پاینده، ۱۳۹۷: ۲/ ۷۳). سه مرحله را در سیر حرکت فمینیسم برشمرده‌اند(نک: یزدانی،جندقی، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۸). در مرحله دوم که گفتمان قالب آن "برابری" بود(همان:۱۸)،"فمنیست‌ها مفهوم جنسیت را ابداع کردند"(روباتام،۱۶،۱۳۸۷) و"نویسندگانی چون "آن اُکلی"(Anne Oakley) واژه‌های sex (جنس)–که به ویژگی‌های مرد و زن بودن انسان بستگی دارد– و gender(جنسیت)– که به مفاهیم فرهنگی و متغیر حالت مردانه و زنانه دلالت دارد– را به‌کار گرفتند(یزدانی،جندقی، ۱۳۸۸: ۹۷) آن‌ها با طرح نظریه جنسیت در پی تبیین جایگاه اجتماعی و نه زیست‌شناختی برای زنان و مردان بودند (روباتام،۱۳۸۷: ۱۶) و جنسیت را "مجموعه‌ای از رفتارهایی که به جنس ما مرتبط بوده اما در عین حال کاملا متمایز از آن است" تعریف می‌کردند(جولی،۱۳۹۹ :۲۸)؛ چنانکه از منظر سازمان بهداشت جهانی نیز "جنسیت به نقش‌ها و رفتارها و صفات اجتماعی اطلاق می‌شود که هر جامعه برای زن یا مرد مناسب می‌داند"(نظرآبادی،هادی‌پور، ۱۳۹۷: ۲).

کشف این نکته که زبان خصلت‌های جنسیتی دارد از دستاوردهای مباحث زبانی فمینیسم به‌شمار می‌رود(یزدانی و جندقی، ۱۳۸۸: ۲۷۶). جنبشی که "منتقدان موافق و مخالف آن خواسته یا ناخواسته به این نکته اشاره داشته‌اند که زنان و مردان، همانگونه که از لحاظ بیولوژیکی با یکدیگر تفاوت دارند، از لحاظ شیوهٔ گفتاری و نوشتاری نیز کاملا یکسان نیستند و هر یک سبک و روش نوشتاری و گفتاری خاص خود را دارند (مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۶۶) به تعبیری دیگر " در هر جامعهٔ زبانی ، مردان و زنان اصطلاحات خاص و حتی گرایش‌های ویژه خود را در کاربرد الگوها و ویژگی‌های کلام دارند(حجت‌اله،۱۴۰۱: ۶۰).فمنیست‌ها معتقد بودند "جنسیت بخش بزرگی از هویت ما و چرایی رفتارمان است"(جولی، ۱۳۹۹: ۲۰)؛ از این رو "بر مطالعه تعامل میان زبان و جنسیت تاکید می‌کردند"(همان:۲۰). از جمله این افراد "ویرجینیا ولف"(Virginia Woolf) است که "تلاش برای ایجاد نوعی نگارش زنانه را یکی از موثرترین راه‌های مبارزه برای احقاق حقوق زنان می‌دانست"(برکت، ۱۳۹۶: ۲۸). اصطلاح نوشتار زنانه(Feminine/Female Writing) را نخستین بار "هلن سیکسو"(Hegene Cixous)سرشناس‌ترین نظریه‌پرداز این حوزه مطرح ساخت(یزدانی،جندقی،۱۳۸۸: ۶۵). از نظر سیکسو" زنان یا باید در چنبره زبانی که به آن‌ها اجازه ارتباط و بیان احساساتشان را نمی‌دهد گرفتار باشند یا اینکه از زبان ویژه خویش بهره بگیرند(مردانی و طاهری، ۱۳۹۹: ۴). به‌عبارت دیگر "اقتضای رهانیدن نوشتار زنانه از بند تسلط زبان مردانه پیش از هر چیز در خلق گفتمان ادبی کاملا زنانه‌ای است که زبان را از مردانگی تاریخی آن رها سازد"(حسینی، ۱۳۹۵: ۲۲).

نخستین کسی که به‌گونه‌ای مستقل به بحث زبان و جنسیت در ادبیات پرداخت، رابین لیکاف(Robin Lakoff)، زبانشناس آمریکایی است که نظریه خود را از اوائل دهه هفتاد مطرح ساخت(یزدانی و جندقی،۱۳۸۸: ۲۶۱). او در کتابی با

عنوان "زبان و جایگاه زن"(Language and Womans Place)اشکال گوناگونی در تفاوت زبان گفتار و نوشتار زنان با مردان مطرح می‌کند(لیکاف:۱۳۹۹: ۱۳۸-۱۴۳). آنچه لیکاف در این باره مطرح ساخته به شکلی نسبی و با درنظرگرفتن موقعیت‌های گوناگون محیطی، تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی قابل اعتنا می‌باشد. از این رو اندیشه‌ها و آراء او، منتقدان متعددی نیز داشته است که نظرات او را در کل یا در بخش‌هایی به چالش کشیده‌اند(یزدانی،جندقی،۱۳۸۸: ۲۶۲)؛ با این حال کتاب لیکاف "راه را بر بحث‌های بعدی توسط زبانشناسان و جامعه‌شناسان آمریکایی و بعضی فلاسفه دیگر گشود(همان:۲۶۱).

از سویی"زبان تنها وسیله و موثرترین ابزاری است که دنیای ذهنی و فکری و درونی ما را به جهان بیرون مرتبط می‌کند" (ابومحبوب، ۱۳۹۴: ۱۲). با پیشرفت مطالعات نقد نو، تاثیر فرامتن در آثار ادبی مورد توجه واقع شده است. مایکل هالیدی که زبان‌شناسی را نوعی نشانه‌شناسی معرفی می‌کند، معتقد است که شیوه درک ما درباره زبان در گرو مطالعه متن‌هاست(۱۳۹۵: ۴۰). نوشته‌های ادبی تحت تاثیر وضعیت اجتماعی و فرهنگی جامعه قرار می‌گیرند(مقدادی، ۱۳۹۳: ۲۶۶)؛ براین اساس، کاربست نشانگان جنسیتی نیز متاثر از مسائل فرامتنی اثر ادبی بروز می‌یابد؛ "ضمن آنکه نظام‌های فرهنگی متفاوت، متناسب باورهای خود ارزشگذاری‌های متفاوتی از جنسیت ارائه می‌دهند(برکت، ۱۳۹۶: ۲۵).

۳- تعامل زبان و جنسیت در اشعار صفارزاده و طوقان

متون ادبی به‌ویژه شعر به‌سبب قابلیت‌های ذاتی گوناگون و اثرگذاری انکارناپذیر آن بر جوامع، به‌عنوان یکی از جلوه‌گاه‌های نشانگان جنسیتی زبان ادبی شناخته می‌شود. بخش عظیمی از دستاوردهای شعر معاصر جهان به‌ویژه در زبان فارسی و عربی مرهون زنان است. در این میان اشعار طاهره صفارزاده و فدوی طوقان که اولی در شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ایران و دومی در بستر یکی از بزرگترین وقایع سیاسی– اجتماعی جهان اسلام بالنده گشته است، به‌سبب وجود عوامل فرامتنی مشترک و گوناگونی چون: همعصری، تاثر از رویدادهای سیاسی- اجتماعی مشابه، برخورداری از شاخص‌های مشترک زنانگی، اشتراکات دینی و اعتقادی و نیز رویکرد مسئولانه و تعهدمدارانه در برابر شعر و کاربست آن در جهت تبیین اندیشه‌های انسانی. این قابلیت را یافته تا در حوزه مطالعات تطبیقی مورد واکاوی و تحلیل قرار بگیرد. یکی از مهمترین وجوه برجسته شعر هر دوی این شاعران دربرگیرندگی عناصر جنسیتی است که در دو سطح زبان و مضامین شعری قابل اعتناست. در این پژوهش برخی از شاخص‌های برجسته جنسیتی در زبان صفارزاده و طوقان مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته که در ذیل به آنها اشاره می‌شود.

۱-۳- عواطف مادرانه

صفارزاده در اولین سروده‌اش با عنوان "سخنی در آغاز" از مجموعه "رهگذر مهتاب"، ضمن صدور مانیفست خود درباره شعر از زبانی زنانه در تبیین آن بهره می‌گیرد: در واقعیت زیستن/ به خود صمیمی بودن/ از دردهای زندگی/ احساس اندوختن/ و برای احساس/ فرزند خلف شعر پروردن/ اینست تلاش شاعر قرن ما(صفارزاده:۱۳۸۶: ۷)توصیف او در ادامه، نشانه اقناع‌ناپذیری شاعر از سروده‌هایی است که در عرضه اندیشه‌های او ناتوانند: این مجموعه/ نشانه/ تلاش‌های من/ و بازمانده/ شعرهایی است/ که در فکرم جان گرفته‌اند/ و در دست‌هایم جان سپرده‌اند(همان). شاعر اشعارش را که نتایج اندیشه او هستند در ناکارآمدی چون جنین مرده‌ای به تصویر می‌کشد. در شعر "سایه" می‌گوید: من با جنین یاد تو بدرود می‌کنم/ زان پیش‌تر که کودک مهری بپرورد دیدارهای ما (همان: ۱۹). در شعر "آفرینش" به انتظار دردناک زنان در تولد فرزندانشان اشاره می‌کند: آن روز یا که شب/ پس از انبوهی انتظار/ در پیچ و تاب درد/ از بطن مادری/ دلبند دختری/ به جهان پای تا نهاد (همان: ۳۵). فدوی طوقان نیز در شعر "أنشودة الصیرورة" که آن را در وصف اطفال فلسطینی سروده، از واژگان

مضغاً[گوشت‌پاره]، الأرحام، أجنۀ[جنین‌ها]، بهره می‌گیرد (فدوی، ۱۹۹۳: ۴۳۶). او در شعر "الفدائی والأرض" در جریان سیالی از تداعی‌های ذهنی مادر مازن، خاطراتی را با او ورق می‌زند: یا یوم أسلمته للحیاۀ/ عجینۀ صغیرۀ مطیبۀ/ [آه از روزی که او را به‌سان نوزاد کوچکی که معطر به همه عطرهای سرزمین بود به عرصه زندگی بخشید]. وی در جای دیگری از همین شعر می‌گوید: یا کبدی/ من أجل هذا الیوم/ من أجله ولدتک/ من أجله أرضعتک/ من أجله منحتک/ دمی وکلّ النبض [ای پاره جانم! به خاطر این روز، به خاطر آن تو را به دنیا آوردم، به خاطر آن به تو شیر دادم، به خاطر آن از خونم وتپش‌های قلبم به تو بخشیدم] (همان: ۳۸۹). بخشی از عواطف مادرانه فدوی طوقان در رویکرد عاطفی وی به وطن تجسم یافته است. در شعر "مخاض" وطن در تصویر زنی جلوه‌گر می‌شود که درد، او را در آستانه زادن فردای سرزمین قرار داده است: وأرضنا تهزها فی‌اللیل/ رعشۀُ المخاض [سرزمینِ ما را شب هنگام، درد زایش به لرزه درمی‌آورد](همان: ۴۲۱). در "شهداء الانتفاضه" در تصویری استعاری به ترفندهای مادران در از شیر گرفتن فرزاندانشان اشاره دارد: سیظلّ رضیعاً طول العمر/ لن‌تنزعه عن ثدی الأرض/ حشود الشّر/ لن یفطم مهما استشری الغاصبُ لن یُفطم/ مهما صبغت کفّ الموت بلیلۀ غدر/ حلمۀ ثدی الأرض الثرّ بمرّ العلقم[در تمام عمرش شیرخواره خواهد ماند و لشکریان شر هرگز او را از پستان زمین جدا نخواهند کرد. هرگز از شیر گرفته نخواهد شد و هرگز دست مرگ در شب نیرنگ، سینه پربار زمین را به حنظل تلخ نخواهد آلود](همان: ۵۴۲). با بررسی کامل دفترهای شعر صفارزاده می‌توان گفت این موضوع در شعر او در مقایسه با فدوی طوقان مصداق کمتری دارد. با این وجود بخش قابل توجهی از عواطف مادرانه او در شعری با عنوان "فاصله" که در مرگ فرزند خردسالش سروده، بروز یافته است: ای نور دیده/ دیری‌ست/ خاک، بسته دهانت را/ زبان ساده‌ترین عشق/ گلوی صاف‌ترین صوت/ مزار زنده‌ترین قهقهه/.../امیدِ بودن با تو چگونه هست مرا/ بجز در آینۀ خواب(صفارزاده،۱۳۸۶: ۲۵).

۲-۳- ستم‌زدگی

ستم‌زدگی هر چند موضوعی عام و فراگیر است و اختصاص به زنان ندارد، لیکن "فمینیسم بر این باور استوار است که زنان در مقایسه با مردان بیشتر مورد ستم‌اند"(یزدانی،جندقی،۱۳۸۸: ۸۲)زنان همواره از مهمترین قربانیان جنگ‌ها و تبعات آن بوده‌اند. فدوی در فرازی از شعر "إلی الوجه الذی ضاع فی التیه" در تصویر حزن‌انگیزی از قدس، آن را چون دوشیزه‌ای اسیر، مچاله شده در زیر چکمه‌های اشغالگران به تصویر می‌کشد (همان:۴۱۰). در شعر "إلی السید المسیح فی عیده" نیز قدس چون زنی با مصیبت‌های فراوان تجسم می‌یابد(همان: ۳۸۵). از منظر فمینیسم " وضعیت متفاوت زنان از تصمیم ارادی و آگاهانه مردان در سوءاستفاده از آنها ناشی می‌شود نه از عواملی چون طبقه اقتصادی و سازمان اجتماعی(یزدانی،جندقی، ۱۳۸۸: ۱۰۰).در اشعار صفارزاده ستم‌زدگی زنان در برابر قوانین عرفی-اجتماعی و آداب و سننی بروز یافته که شاعر همواره در کشمکش با آنها بوده است.

۴-۳- کاربست گسترده کلمات

چگونه سخن گفتن، گرایش‌های جنسیت‌زده ما را منعکس ساخته و آن را تداوم می‌بخشد(جولی،۱۳۹۹: ۱۹). لیکاف معتقد است که "زنان، لغات بسیار زیادی مربوط به علائق خاص خودشان در چنته دارند"(لیکاف،۱۲۹۹: ۱۳۸) او در جای دیگری به دقتِ زنان در تمایز رنگ‌ها اشاره می‌کند(همان:۶۵). توجه به جزئیات که همراه با صرف واژگان فراوان است، در زبان شعر هر دوی این شاعران دیده می‌شود. موضوعی که باعث کاربست گسترده‌تری از کلمات در توصیفات و تفاسیر شعری آنها شده است. صفارزاده در شعر "بگذار بگذرم" با تاکید بر ذکر جزئیات رویدادها، تصویر پایان یک رابطه را برجسته می‌سازد: با هم از میان خمیازۀ ممتد روزهای مدرسه قدم زده بودیم/ نامهامان را بر روی چنار مسجد محله کنده بودیم/ و من به مادرش که می‌توانست اشیاء اتاق او را گردگیری کند/ و به لباس‌هایش دست بزند، رشک می‌بردم(صفارزاده،۱۳۸۶: ۴۷). در "عاشقانه" توجه به جزئیات، شاعر را به درکی از ناسازگاری درونی و بیرونی‌اش می‌رساند: صبح آمده است/ تو رفته‌ای/ عشق آمده

است/ تو نیستی (همان: ۷۲). عدم هماهنگی عواطف متضاد شاعر در عدم تناسب رنگ‌ها تجسم می‌یابد: رنگ دیوارها به پرده‌ها نمی‌خورد/ رنگ قالی به هیچکدام(همان).

در شعر فدوی این ویژگی در موضوعات گوناگون و در قصاید متعددی چون توصیف اطفال در"أنشودةالصیرورة" (طوقان،۱۹۹۳: ۴۳۶)، توصیف شهدای مقاومت در "الفدائی والأرض"(همان: ۳۸۹) توصیف احوال خود و رفتار اشغالگران در "آهات أمام شباک التصاریح"(همان: ۴۰۷) و نیز در توصیف دقیق سرزمین و خانه پدری در "رسالة إلی طفلین فی‌الضفة الشرقیة"(همان: ۳۷۹)دیده می‌شود؛ در همین شعر، ذکر دقیق نام گیاهان و گل‌ها از سویی نشانه توجه زنانه او به جزئیات است و از سویی ریشه در شاعرانگی وجود و روح حساس او دارد: هل ذاکرٌ أیام کنت تطلع الجبل/ تحمل لی أضمامةً من زهر الجبل/ قرن الغزال، والشقائقَ الحمراء والزرقاء [به یاد می‌آوری روزهایی را که از کوه بالا می‌رفتی و یک بغل از شقایق‌های قرمز و آبی کوهی را برای من می‌آوردی](همان:۳۸۱). شاعر در "أنشودة الصیرورة" اطفال فلسطینی را به بچه‌گنجشک‌های کوچکی مانند می‌کند که در آغاز زندگی، نگاهی کاوشگر به جهان پیرامون خود دارند: أفراخ زغالیل صغیرة ترقد فی المهد/ مازالت بالعین المبهورة/ ترنو وتحدق فی‌الأشیاء/ فی قمر یسطع، فی شعلة [بچه‌گنجشک‌های کوچکی که در گهواره خوابیده‌اند، همواره با چشمانی مبهوت، به اطراف خود؛ به ماه فروزان و به شعله، خیره می‌نگرند] (همان: ۴۳۶).

۵-۳- رازگویی

روانشناسان معتقدند" زنان نسبت به مردان با دوستان خود بیشتر درد دل و خودافشایی می‌کنند"(نوابی نژاد،۱۳۸۵: ۱۱۸) فدوی در "أوهام فی الزیتون" خطاب به درخت می‌گوید: تراک تنسین فواد وعت/ أسراره أغصانک الراحمات [آیا دلی را فراموش می‌کنی که رازهایش شاخه‌های مهربانت را آگاه ساخته است] (همان). وی در "الشاعرة والفراشه" نیز خطاب به پروانه در حال مرگ می‌گوید: أختاه لا تأسی فهذی أنا/ أبکیک بالشعر الحنون الرقیق [خواهرم! غم مخور. من نیز با شعری دلنشین بر تو می‌گریم] (همان: ۱۶). در "مراهقه" رازهای عاشقانه خود را با درخت نخلی در میان می‌گذارد: یا نخلتی یحبنی اثنان/ أیهما یا نخلتی أجمل/ قولی لقلبی إنه أجهل [دو نفر مرا دوست دارند/ کدامیک از آنها زیباتر است؟/ بگو به قلبم او نمی‌داند] (همان: ۵۲۹). صفارزاده نیز در تصویری مشابه و در شعری با عنوان "مرز سبز" در نجوایی رازناک با درخت مقابل پنجره‌اش به گفتگو می‌نشیند: درخت پشت پنجره‌ام!/ هنوز بیداری/ و انتظار مرا داری (۱۳۴۹: ۳۳).

۶-۳- کاربست کنش‌های جنسیت‌زده زنانه

در اشعار صفارزاده و طوقان به فراخور دلالت کلی شعرشان، به برخی کنش‌ها اشاره شده است. گذشته از رفتارهایی که برآیند جنسیت زنانه است، چون عواطف مادرانه، برخی دیگر از این موضوعات عناوین عامی هستند که در اشعار مردان و زنان ، هر دو دیده می‌شوند و لیکن در شعر این شاعران به عنوان کنشی زنانه تصویر برجسته‌تری یافته‌اند چون بغض و شکایت، نفس در سینه حبس کردن و تضرّع و دعا. برخی نیز همچون " مویه‌گری "به‌سبب ماهیت منفعلانه‌ای که دارند، عادتا و عرفا زنانه تلقی می‌گردند. در اینجا به مواردی از هر نوع اشاره می‌گردد.

۱-۶-۳- پچ‌پچ کردن

صفارزاده در "سفر اول" برای تبیین نقش مداخله‌گر و استعماری بریتانیا از این تصویر بهره می‌گیرد: وقتی مجسمه لرد را پایین کشیدند/ همبازی‌های پیرش حرف تازه‌ای را/ در پارک‌های لندن پچ‌پچ کردند(صفارزاده،۱۳۴۹: ۱۲).

۲-۶-۳- بغض و شکایت

صفارزاده در "تطاول پیوستگی" می‌گوید: من از ستوه به دیدار بغض ها رفتم/ و شکوه‌ای که می‌آمد ز راه‌های حزین(۱۳۴۹: ۱۰۰). او با تشخص بخشیدن به واژه جمع "بغض ها" و "راه‌های" حزین، گسترش احساس اندوهی عمیق را

در شعرش برجسته می سازد. فدوی نیز در شعر "مدینتی الحزینه" این مفهوم را در کنار کنش "نفس در سینه حبس‌کردن" آورده است: وأمسکت أنفاسها المدینه/واختنقت بغصَّه البلاد/ مدینتی الحزینه [شهر نفس‌هایش را در سینه حبس نمود، اندوه بلایا گلوگیر شهر غمین من گشت](طوقان،۱۹۹۳: ۳۷۰).شهر در شعر فدوی گذشته از لفظ، سیمایی زنانه دارد که فدوی با این عبارات تصویر ستم‌زدگی و بی‌پناهی و هراس خود را در تصویر آن برجسته می‌سازد.

۳-۶-۳- تضرع و دعا

صفارزاده در "سفر اول" می‌گوید: دلیل راه به زوار می‌گفت/ وقتی رسیدید از امام چیزی طلب مکنید/ اما من زن آزمندی را می‌شناسم/ که چون دستش به ضریح برسد گریه خواهد کرد/ و خواهد گفت/ "یا رب نظر تو برنگردد" (۱۳۴۹: ۲۵). مضمون تضرع و دعا در اشعار فدوی برجستگی ویژه‌ای یافته است. در "الطاعون" که آن را در اشاره به ماجرای شکست سال ۱۹۶۷ سروده است می‌گوید: یوم فشا الطاعونُ فی مدینتی/ خرجتُ للعراء/ مفتوحةَ الصَّدر إلی السّماء/ أهتفُ من قراره الأحزان بالریاح: هبی وسوقی نحونا السّحاب یا ریاح [روزی که طاعون در شهر من شایع شد، پابرهنه بیرون رفتم؛ با سینه‌ای گشاده رو به آسمان، از عمق غمهایم بر سر بادها فریاد برآوردم: بوزید و ابرها را به جانب ما روانه سازید و باران ببارانید] (۱۹۹۳: ۳۷۲).

۴-۶-۳- شیون و مویه‌گری

صفارزاده در شعر "فاصله"، با ذکر جزئیات، در توصیف فرزندی که مرگ، او و خنده‌هایش را به خاموشی کشانده، لحنی سوگوارانه به کلام خود می‌بخشد. او با تکرار واژگان و نیز با طرح پرسش‌هایی از سر عجز و ناامید از دیدار او، تصویری مویه‌گر، از خود، به نمایش می‌گذارد(۱۳۸۶: ۲۵). همچنین در شعر "از آفتاب به خاک" که در آن، با مخاطبی ناشناس، سخن می‌گوید (همان: ۱۰۴) با تکرار فراوان مصوت (ای) در خوشه بزرگی از واژگان"رویید، زندگانی، بودی، ریشه، هستی، نمی-رویی، نمی رویانی، کسی، خوبی، همین، می ماند، برگشتی" غلبه حزن و اندوهی مستمر را در طول شعر برجسته می‌سازد و لحنی از سوگواری و شیون به شعرش می‌بخشد. فدوی نیز در "حکایه أطفالنا" که آن را درباره کودکان و نوجوانان شهید فلسطینی سروده است، با تکرار جمله فعلیه "ظلت تسیل[همچنان جاری است]، استمرار رنج و سوگ مادران این شهدا را نشان می‌دهد(۱۹۹۳: ۴۹۳). شاعر این معنا را با تکرار ناقص جمله "ظلت علی شفاه أمه تسیل"در دو سطر بعد نیز به عنوان شیونی مستمر در طول زمان نشان می‌دهد (همان). در شعر"حریهٔ الشعب"، عبارت "حریتی" که افزون بر عنوان، ۱۶ بار در طول قصیده تکرار شده است، نشانه خشمی است که شیون‌گونه سرداده می‌شود(همان: ۴۲۷). در "أنشودهٔ الصیرورهٔ" با تکرار ۸ باره فعل "کبروا" در باره شهدای مقاومت، لحنی تاثرانگیز از سوگواری و شیون در پایان شعر ایجاد کرده است: کبروا، صاروا الأسطوره/ کبروا کبروا صاروا الجسر/ کبروا کبروا کبروا کبروا/ صاروا أکبر من کلّ الشعر [بالیدند، اسطوره گشتند. بالیدند و بزرگ شدند چون پلی استوار. بالیدند، بزرگ شدند و رشد کردند و از هر شعری فاخرتر شدند] (همان:۴۳۹). شاعر در "لن أبکی" چشمانش را به شیوه امروالقیس، شاعر جاهلی، به ایستادن و گریستن بر ویرانه‌های خانه‌های فلسطینیان دعوت می‌کند. او با تکرار جملاتی کوتاه و متوالی، لحنی سوگوارانه و شیون‌آلود به شعر خود می‌بخشد: هنا کانوا/ هنا حلموا/ هنا رسموا مشاریع الغد الآتی [در اینجا بودند، در اینجا رویا ساختند. در اینجا برای فردایشان برنامه‌ریزی کردند](همان: ۳۹۴).

۵-۶-۳- وداع مادرانه

فدوی در شعر "الفدائی والأرض"، کنش‌های مادرانه را در تصاویری چون بدرقه مازن توسط مادرش به هنگام رفتن به نبرد با اشغالگران، تبلور بخشیده است: وحوَّطَته أمه بسورتَی قرآن/ وعوَّذَته باسم الله والفرقان/ [مادرش سوره‌های قرآن را بر او خواند، با نام خدا و آیات الهی او را بدرقه کرد (همان:۳۸۹).

۶-۶-۳- مراقبت از فرزندان

فدوی در شعر "إلیهم من وراء القضبان" که آن را به جوانان اسیر فلسطینی تقدیم کرده است، از زبان یکی از اسرا می‌گوید: قبل اعتقالی/ رسمت حروفا علی دفتر/ رسمت علیه ورودا/ وکانت بجنبی أمی/ تبارک رسمی [پیش از دستگیری‌ام، حروفی را بر دفتری رسم کردم و بر آن گل‌هایی کشیدم. مادرم کنارم بود و نقاشی من از او برکت می‌یافت] (همان: ۴۸۰).

۷-۶-۳- کاربست اصوات عاطفی

صوت "آه"، مبیّن درد و افسوس و نیز بیان حزن و اندوهی عمیق است. صفارزاده در شعر "تطاول پیوستگی" با تکرار این صوت، نفرت خود را از مردی که روزی محبوب او بوده در هاله‌ای از اندوه بیان می‌کند: و نفرتی سنگین/... ز تو/ ز پیرهن آبی تو حتی آه (۱۳۴۹: ۱۰۰). او در اشعار دورهٔ قبل، از شکل کهن این صوت، در بروز احساسات خود استفاده می‌کند: آوخ اگر کنون نشناسی مرا دگر/ آوخ اگر زمن نکنی پیشواز مهر (۱۳۸۶: ۱۲). در اشعار دورهٔ اول فدوی کاربست صوت آه، در تناسب با روحیه رومانتیک احساساتی او، به‌ویژه هنگام مواجهه با طبیعت دلاویز وطنش، به اوج خود می‌رسد، چون در"مع المروج": أوّاه، لو أفنی هنا فی‌السفح، فی‌السفح المدید/ فی‌العشب، فی تلک الصخور البیض/ فی‌القمر الوحید[وای! چه خوب است اگر در آنجا، در دامنه صحراء، در دشت بیکران، در میان علف‌ها، در دامن این صخره‌های سفید و در آغوش ماه بی‌نظیر، جان بسپارم](۱۹۹۳: ۲۵۴). و نیز در برابر حقیقت دردناک و ناگزیر مرگ در "خریف و مساء"(همان: ۱۲) و نیز در "الشاعرة والفراشة" (همان: ۱۴). بیشترین کاربست این صوت در اشعار دوره دوم فدوی به‌ویژه در بیان حادثه فلسطین و وقایع غم‌انگیز آن دیده می‌شود. وی در "مدینتی الحزینه" که آن را درباره سالروز اشغال فلسطین سروده است، می‌گوید: أوّاه یا مدینتی الصامتة الحزینة/ أهکذا فی موسم القطاف/ تحترق الغلال والثمار؟/ أوّاه یا نهایة المطاف [آه! ای شهر ساکت و غمگین من! آیا در موسم برداشت، خوشه‌ها و میوه‌ها اینگونه در آتش می‌سوزند؟ آه! ای آخرین برداشت!](همان:۳۷۰). او در "آهات أمام شباک التصاریح" تصویر انتظار طاقت‌فرسای خود و هموطنانش را در صف اخذ مجوز عبور از اشغالگران، به‌گونه‌ای اندوه‌بار توصیف می‌کند: آه، أستجدی العبور/ اختناقی، نفسی المقطوعُ محمولٌ علی/ وهج الظهیره/ سبعُ ساعاتِ انتظار[آه! مجوز عبور را از دشمن گدایی می‌کنم، با حبس نفسم، نفس‌های بریده‌بریده شده که بر دوش هُرم آفتاب نیمروزی حمل می‌شود، آن هم پس از هفت ساعت انتظار](همان: ۴۰۷).

۷-۳- به چالش کشیدن اندیشه‌های مردسالارانه

مردسالاری همان نیروی جنسی است که مرد بر زن اعمال می‌کند و نه تنها در خانواده بلکه در نهادهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی نیز جریان دارد(یزدانی،جندقی،۱۳۸۸: ۹۶). نگاه فراجنسیتی و آزادیخواه صفارزاده موجب گردیده شعر او در ستیزی دائم با پدیده‌های مردسالارانه چون قوانین، طرح‌واره‌های جنسیتی، و باورها و آداب سلطه‌جویانه و جنسیت‌گرای جامعه باشد. این ویژگی در شعر او جلوه‌های گوناگونی یافته است.

۱-۷-۳- طرح‌واره‌های جنسیتی

طرح‌وارهٔ جنسیتی، نگره‌ای است که براساس آن، انسان‌ها از همان کودکی مایلند تا آگاهی‌هایشان را درباره خود و جهان اطراف بر مبنای تعاریف موجود مردانگی و زنانگی در جامعه سازماندهی کنند(نوابی‌نژاد،۱۳۸۵:۶۷). صفارزاده در شعر "آفرینش" آنجا که زن را فارغ از توصیفات جنسیتی، انسان خطاب می‌کند، این دیدگاه را به چالش می‌کشد(صفارزاده،۱۳۸۶: ۳۵). در "تطاول پیوستگی" روح زنانهٔ شاعر، خشمگینانه، او را به سمت بیزاری از دو رویکرد سنتی و غربزده درباره زنان –که هر کدام به‌گونه‌ای زن را در اسارتی برده‌وار می‌پسندند– سوق می‌دهد: من از تطاول پیوستگی برهنه شدم/ نگاه تو به شب دکه عروسک بود/ و نفرتی سنگین/ ز مادرم که نگهبان لذت پدرم بود/ ز حرف‌ها که همه یاوران شب بودند (۱۳۴۹: ۱۰۰). او در

اشعاری چون "بادبادک‌ها" و "کوتوله‌ها" گونه‌ای دیگر از این دیدگاه را به‌نمایش می‌گذارد. در بادبادک‌ها این نگرش با اعتراض شاعر به اندیشه‌های سنتی بازدارنده همراه است: بادبادک‌های من هرگز آن سوی غروب پرواز نکردند/ و گرنه دست‌های مرا با خود می‌بردند/ .../همیشه صدایی بود که نمی‌گذاشت/ که فرمان می‌داد/ بیا پایین دختر/ دم غروبی/ از لب بوم/ بیا پایین/ بیا پایین/ پایین/ پایین(صفارزاده،۱۳۸۶: ۵۱) در کوتوله‌ها، عصیان شاعر در سکوتی سنگین و در تقابل با گفتمان غالب مردسالارانه، برجستگی می‌یابد؛ گفتمانی که در تصویر زبانی و پرتکرار واژه کوتوله‌ها و نیز در همهمه نقل قول‌های بی‌وقفه‌ی آن‌ها تجسم می‌یابد: کوتوله‌ها می‌گویند او در کافه‌ای که نباید دیده شده است/ کوتوله‌ها می‌گویند رنگ آبی به او می‌آید/ کوتوله‌ها می‌گویند موی کوتاه به او نمی‌آید/کوتوله‌ها می‌گویند کفش پاشنه بلند به او بهتر می‌آید(همان:۵۷).

بخش دوم شعر "زادگاه" نیز در تبیین روحیه مبارزه‌جویانه شاعر با افکار و باورهای مردسالارانه و ظالمانه جامعه است: در اولین زیارت از زادگاهم/ نگاه شرمسار مادرم را/ از دیوارها می‌کنم/ و آنجا که نبضم آشکارا کوفتن آغازید/ اقرار می‌آغازم/ در دست‌های روشنم/ شهوت گره‌شدن و کوبیدن نیست/ عربده نمی‌کشم/ افتخار کشتن انسان‌ها را ندارم/ بر سفره برتری آدم‌های نر/ پروار نشده‌ام (همان:۱۱۰). در همین شعر، عبارت "صدای خفه" در دشواری اعلامِ دختر بودن نوزاد، نشان‌دهنده تفکر مردسالارانه جامعه در ترجیح فرزند پسر بر دختر است. موضوعی که شرمساری بی‌دلیل و معصومانه‌ای برای زنان دخترزا به همراه داشته است: صدای خفه‌ای گفت/ دختر است!/ قابله لرزید/ در تردید سکهٔ ناف‌بران/ و مرگ حتمی شیرینی ختنه‌سوران(همان).

۲-۷-۳- سلطه‌جویی

"در طبقه‌بندی افلاطون، زنان بخش مهمی از اموال و دارایی مردان محسوب می‌شوند(مولر آگین، ۱۳۸۳: ۴۴). صفارزاده در شعر"جشن تولد ولادیمیر" دیدگاه مالک‌مآبانه مردانه را درباره زنان به چالش می‌کشد: مردی از آن سوی اتاق فریاد زد/ پیشخدمت به راننده من بگو خانم من را از منزل من بیاورد (همان: ۶۶). صفارزاده در اینجا از سویی بن‌مایه‌های اندیشگانی غرب را نمایان می‌سازد و از سوی دیگر تکرار بی‌تغییر همان اندیشه‌ها را در نحله‌های فکری شرقی و غربی جهان معاصر به‌نمایش می‌گذارد تا نشان دهد جنبش‌های فمنیستی دستاورد ویژه‌ای درباره تغییر دیدگاه‌های سنتی این جوامع در باب زنان نداشته‌اند. چنانکه در قرن نوزدهم و "در دستگاه فکری روسو فیلسوف فرانسوی نیز، زن در ردیف آن چیزی است که به مرد تعلق دارد"(مولر آگین،۱۳۸۳: ۱۸۹). در همین شعر تکرار ضمیر اول شخص (من) تاکیدی بر رویکرد مردسالارانه و استثمارگرایانه جوامع است؛ دیدگاهی که به زن چون شیئی تحت تملک می‌نگرد و شاعر به مدد تکرار و همپایه‌سازی واژگان راننده، زن و منزل، این اندیشه را نشان می‌دهد. در شعر دیگری با عنوان "سفر زمزم" می‌گوید: از مردی که با زنش و بچه‌اش و گوسفندش/ در باتلاق بندری نشسته بود/ پرسیدم اینجا چه می‌کنید/ گفت زندگی(صفارزاده،۱۳۴۹ :۳۲). استفاده از "و" ربط همپایه‌ساز در جمله، مبین رابطه فقر فرهنگی و فقر اقتصادی از دیدگاه شاعر است؛ ضمن آنکه تکرار ضمیر "شِ" نیز تاکید بر وجود تفکر مردسالارانه‌ای دارد که مالکیت بر زن و فرزند را همپایه مالکیت بر گوسفند می‌داند.

۳-۷-۳- بی‌اعتمادی و هراس نسبت به قوانین جامعه

در شعر صفارزاده هراس به شکلی از بی‌اعتمادی و بدبینی نسبت به جامعه‌ای که قوانینش از منظری مردسارانه تدوین گشته، تجسم می‌یابد. وی در "شیرها که با توپ نقره بازی می‌کنند" می‌گوید: اما شیرها/ نیازی نیست این‌سان خشمگین نگاه کنند/ و یا اعتنایی به من داشته باشند/ من که هر شب پاورچین/ به بستن پنجره‌های اتاقم می‌روم/ و در خانه را/ با قید احتیاط به قفل می‌آرایم (همان: ۶۲). پرهیز از نگاه خشمگین شیرها که نمادی مردانه در شعر او محسوب می‌شود، پاورچین رفتن و بستن محتاطانه پنجره‌ها و درِ خانه، لایه پنهان معنای ترسی زنانه را -که عامل خواب‌های پریشان او نیز هست- برجسته می‌سازد: دکترها دوباره می‌پرسند/ در روز به چه چیز فکر می‌کردی؟(همان). این تصویر، بازتاب نگرش شاعر به کاربست

نابرابر قوانین در جامعه‌ای مردسالارانه است. شاعر با چینش دقیق واژگان در محور همنشینی کلامش، به بازنمایی نگاه جامعه به زن و مهجور بودن او، که به قفل چون زیوری می‌نگرد، اشاره می‌کند. شیرها نیز نماد قوانین یا نگهبانان قوانینی سنگی و تغییرناپذیرند که احکامشان را به مثابه توپ‌های سنگی، به سوی شاعر نشانه می‌گیرند و شاعر حتی در خواب شب نیز از حضور هراس‌انگیزشان در امان نیست. در این شعر تفسیر شاعر از واژه پنجه‌ها مبیّن مفهوم قدرت و استیلای این قوانین است: من از پنجه‌هاشان می‌ترسم/ پنجه‌هاشان که توپ‌ها را پرتاب می‌کنند(همان:۶۳). در شعر "پرسش" تصویر دیگری از این بی‌اعتمادی را نشان می‌دهد: چگونه با طناب مومین اعتماد/ در هرم بی‌کران تو آویزم/ وقتی که دلهره فرود/ و حفره‌های کور زمینی/ چون اضطراب لحظه تسلیم/ شکوه آخرین تلاش را مخدوش می‌کند (همان: ۹۸).

۴-۷-۳- آسیب‌پذیری

حس ناامنی، تصویری کلی از درک آسیب‌پذیری جنس زنانه است که در مواقعی از اشعار صفارزاده بروز یافته است. در "سفر زمزم" می‌گوید: اطاقک بندر جای اقامت اطمینان نیست (همان: ۷۴). شاعر با جانبخشی به موتیف "اطمینان" موجب تمرکزیابی این واژه در مفهوم ناامنی و هراس می‌شود. فدوی در شعری با عنوان "الشاعرة والفراشة" در خطاب به پروانه¬ای که در خاک افتاده و آخرین نفس هایش را می کشد می‌گوید: أختاه ماذا؟ هل جفاک الندی/ فمتّ فی أیامک الزاهیه؟ /هل صدَّ عنک الزهر؟ هل ضیّعت/ هواک انسام الربی اللّاهیه [خواهرم! چرا؟ آیا شبنم تو را خشکاند و تو در روزهای طلایی ات مردی؟ آیا گل مانع تو شد و یا نسیم های خوشگذران دشت ها تو را تباه کردند؟] (۱۹۹۳: ۱۵). کاربست افعال "جفا و صد"، و نسبت آن ها به "ندی و زهر" که الفاظی مذکر هستند دربرابر لفظ أختاه برای پروانه، در عین حال مبین نگرش شاعر در آسیب‌پذیری عاطفی و اجتماعی زنان در جوامع مردسالار است.

روی دیگر احساس ناامنی و بی‌پناهی در اشعار فدوی در برابر اشغالگران و زورگویی آنها جلوه‌گر می‌شود. در "آهات أمام شباک التصاریح" برخورد توهین‌آمیز و غیرانسانی اشغالگران در ایست بازرسی، حسی مرگبار از ذلت و خواری به او بخشیده و شاعر را وامی‌دارد تا با فراخوانی شخصیت‌های سنتی و جایگزینی خود به جای آنها از سویی بی‌پناهی، دردمندی و اسارت خود را به‌تصویر بکشد و از سوی دیگر خشم و کینه خود نسبت به اشغالگران را آشکار سازد: آه وا معتصماه!/ آه یا ثار العشیرة/ .../ ألف هند تحت جلدی/ جوع حقدی/ فاغرٌ فاه ، سوی أکبادهم [آه! ای معتصم! آه ای انتقامجوی قبیله! هزاران هند جگرخوار در زیر پوست من روییده است، کینه گرسنه‌ام که جز با به دندان کشیدن جگر دشمنان سیر نمی‌شود با دهانی باز منتظر است] (همان:۴۰۹). در این تصویر ، آسیب‌پذیری زنان در برابر وقایعی چون جنگ و اشغال و یاری‌خواهی آنان از حمایتی غیرتمندانه و مردانه نمایان می‌شود.

۸-۳- کاربست نمادهای زنانه

استفاده از نماد در برجسته‌سازی وجوه زنانه تصویر، بخشی از ساختار زبان شعر صفارزاده را تشکیل می‌دهد. وی در سفر عاشقانه می‌گوید: سپور، صبح مرا دید/ که گیسوان درهم و خیسم را/ ز پلکان رود می‌آوردم/ سپیده ناپیدا بود (صفارزاده، ۱۳۵۶: ۶۳). در شعر "تطاول پیوستگی" "عروسک" نمادی شخصی است که نشانه دیدگاه جنسی جامعه به زن است: نگاه تو/ به شب دکه عروسک بود/ به‌رقص‌های معطر/ نگاه تو به‌زمین بود (۱۳۴۹: ۱۰۰). در شعر "از نام‌های دیگر سودابه" سودابه را مظهر نفس اماره معرفی کرده و بدین‌گونه با رویکردی سنتگرایانه به وسوسه و هوای نفس، تجسمی زنانه می‌بخشد: سودابه را سیاوش کشته/ هم او که وسوسه را کشته است (۱۳۸۶: ۴۰). موازنه لفظی و هم‌حروفی سودابه و وسوسه، تاکیدی بر معنای مورد نظر شاعر در انطباق این نام با "نفس" دارد. در نظر شاعر، سیاوش که نماد فضیلت است بر هوس غلبه کرده و آن را از پا درآورده است. "واژه زن در ادبیات فارسی دارای هاله‌های معنایی بسیار است. این واژه در ادبیات عرفانی با رویکردی

دو سویه معادل نفس قرار داده شده است. یک سوی آن نفس اماره و وجه دیگر آن ملکوتی و الهی است" (حسینی، ۱۳۹۹: ۱۵۶) گفتنی است که پنداشت شرور دانستن زنان در دیدگاه غربی نیز وجود داشته است(مولر آکین، ۱۳۸۳: ۱۴۲). تاریخنگاران معاصر، این موضوع که زن همواره منشا شرارت و عامل خطر معرفی شده است را ناشی از تاریخ طولانی پدرسالاری در اجتماعات دانسته‌اند(همان:۱۴۳).

۹-۳- بیان عواطف عاشقانه

عشق از مهمترین بن‌مایه‌های شعر فدوی است که در سراسر شعر او حضوری پررنگ دارد. در دوره اول، این ویژگی در تناسب با عواطف و احساسات رومانتیک شاعر بروز یافته است. او در "من الأعماق" به توصیف مبسوط و خیال‌انگیز از عشقی می‌پردازد که زندگی با انبوهی از شور و شوق و آرزوها در سایه آن جریان می‌یابد؛ و اینهمه را از پرتو نگاه محبوب می‌داند که دروازه های آسمان ها و بهشت‌های والا را به رویش گشوده است: نظرةٌ فتّحت لقلبی أبواب السموات والجنان العلیه(همان: ۵۲). خوشۀ غالب واژگانی در این شعر، الفاظی در حوزه رومانتیک چون لیل، دموع، قلب، شوق، حلم و ... است که بسامد قابل توجهی در شعر او پیدا می کنند. عشق در شعر فدوی یادکردی پنهان و رازآلود دارد: وتمضی وأمضی مع العابرین/ ومابیننا غیر نجوی النظر [به همراه عابران عبور می‌کنیم، در حالی که در میان ما چیزی جز نجوای نگاه نیست] (همان: ۵۷). در "إلی الصوره" می‌گوید: هکذا ولیظل حبّیَ سراً غامضاً [اینگونه بگذار عشقم رازی بماند](همان: ۶۱). در مرحله دوم شعر فدوی عشق با رنگی از حزن و در عین حال متاثر از وقایع سرزمینی و تاریخی او آشکار می‌شود. در اینجا شاعر چون انقلابی مبارزی عشق را به مسلخ برده و قربانی می‌کند. از این رو در "إلی الوجه الذی ضاع فی التیه" می‌گوید: لاتقل لی أذکرینی/ لا تقل لی/ عتّمت ذاکره الحب وغامت/ صور الأحلام، والحب شبح/ ضائع یقیصه لیل التیه عن عینی وقلبی [به من نگو که مرا بخاطر بیاور. حافظه عشق و تصاویر رویا تاریک شده است. عشق شبحی است گمگشته که شبِ آوارگی، آن را از چشم و قلبم دور می‌دارد] (همان: ۴۱۰). وی در جای دیگری از این شعر با ترسیم تصویری غم‌زده از عشقی ناکام، به وطن می‌اندیشد: آه یا حبی لماذا؟/ وطنی أصبح باباً لسقر؟/ ولماذا شجر التفاح صار الیوم – زقوماً [آه! ای عشق من! چرا امروز، وطن من، دری به سوی دوزخ گشوده است؟ چرا امروز درخت سیب به‌سان زقومی تلخ گردیده است؟] شاعر در ادامه به محبوب خود می‌گوید: کارت‌های هدایا را از عطر خاطرات و دسته‌گل‌های عشق آکنده مساز. چه، میان قلب من و آسایش عشق صحرایی حائل شده است: آه، لا تملأ بطاقاتک لی/ بشذی الذکری وباقات الهوی/ بین قلبی ورفاه الحب صحراءُ (همان). او در "إلی صدیق الغریب" عشق را به رنج‌های سرزمینش پیوند می‌زند و موانع وصال به معشوق را چنین توصیف می‌کند: لو أن طریقی إلیک کأمس/ لو أن الأفاعی الهوالک/ لیست تعربد فی کل دربِ/ وتحفر قبرا لأهلی وشعبی، لکنت إلی جنبک الآن عند شواطیءِ حبک أرسی/ سفینۀ عمری[اگر راه من به‌سوی تو چون دیروز بود و اگر افعی‌های ترسناک در هر راهی عربده نمی‌کشیدند و قبری برای خانواده و ملتم حفر نمی‌کردند، اکنون در کنار تو بودم و کشتی عمرم در سواحل عشق تو پهلو می‌گرفت] (همان: ۴۱۲). شاعر توصیفات گوناگونی برای عشق دارد؛ در "انفصال" آن را چون زندانی توصیف می‌کند: بسجنِ من العشق (همان: ۱۴۵)، در "قیود الغالیه" عشق را زنجیری می‌داند که در تنگنای آن گرفتار آمده است: أضیق، أضیق بأغلال حبی (همان: ۱۶۶). گاهی نیز عشق را سرود جاودانگی هستی و خود را پژواکی از آن می‌داند: إنک یا حبی نشید الخلود/ وأننی صداک عبر الوجود (همان: ۹۱). توصیف او از عشق، اغلب، گستره اندوه‌زدگی جانش را نمایان می‌سازد؛ از این رو شاعر به شیوه‌ای نیایش‌گونه با عشق سخن می‌گوید و آن را آفریدگار، پدیدآورنده زیبایی، شکوفاکننده رنج و عذاب، دلیل زیبایی‌های وجودی خود و آشفته‌ساز او در مرزهای مرگ و گمشدگی خطاب می‌کند (همان: ۵۲۳). فدوی زندگی را باغی از زیبایی و عذاب توصیف می‌کند که در آن گل عشق درخششی خونین دارد و بذر اندوه را در اعماق وجودش می‌پروراند؛ از این رو عشق را مبدع زیبایی و شکافنده دردها خطاب می‌کند: یا حبّ یا خلاق/ یا مبدع الجمال یا/ مفجّر الأوجاع (همان). در

شعر دوره اولِ صفارزاده عشق، بن‌مایه‌ای پایدار اما همراه با مفهومی از ناکامی‌ست که در بستر شعر او با عواطف گوناگونی آمیخته شده است. در دوره دوم شعر او، اشارات اندک و گذرایی به عشق دیده می‌شود که شاعر گاه با ذکر این واژه و گاه در تداعی خاطراتی مبهم به آن می‌پردازد چون در: تی‌سرا(۱۲۴)، درخاتمه(۱۱۷)، انتظار(۱۱۶)،جدایی(۱۱۲)، دوسوی سیم(۱۰۲) و راویان(۹۴) از دفتر دوم(۱۳۴۹) و نیز "عاشقانه"از مجموعه طنین در دلتا(صفارزاده،۶۵:۱۳۴۹) که در همگی ردپایی از عشقی سپری شده با رنگی از نوستالژی را می‌توان دید.

۴- نتیجه

از طریق واکاوی و توصیف و تحلیل شاخص‌های زبان و جنسیت در دو سطح زبانی و محتوایی شعر طاهره صفارزاده و فدوی طوقان نتایج زیر حاصل شد:

۱. رویکرد مسلط جنسیتی در دو سطح محتوایی و زبانی، در هر دو دوره شعری آنها، با تفاوت‌هایی دیده می‌شود. این موضوع در دوره اول شعر فدوی با غلبه عواطف و احساسات رومانتیک و در صفارزاده علاوه بر آن، در سنت‌ستیزی و مردستیزی نیز بروز یافته است.

۲. در دوره دوم شعر فدوی طوقان، محوریت قضیه فلسطین و وقایع سرزمینی و ملی آن، موجب گردیده تا مهمترین عناصر جنسیتی شعر او در سطح گسترده‌ای از عواطف زنانه و مادرانه بروز یابد. در صفارزاده، این ویژگی در تعامل با بن‌مایه‌های فکری- اجتماعی شاعردر مقابله با پدیده مردسالاری و جلوه‌های گوناگون آن مانندِ طرح واره‌های جنسیتی، سلطه‌جویی مردانه، بی‌اعتمادی زنان به فوانین و آسیب‌پذیری آن‌ها برجستگی یافته است.

۳. در شعر هر دوی آنها تصویر زن در وجوه گوناگون زنانه- مادرانه برجستگی یافته و زن در مراتب گوناگونی چون زن/معشوق و زن/مادر حضور دارد. در شعر فدوی عواطف مادرانه بازتاب وسیع‌تری در مقایسه با شعر صفارزاده دارد ضمن آنکه بخش قابل توجهی از عواطف مادرانه شاعر در برابر انسان فلسطینی، وطن، جریان مقاومت و وقایع سرزمینی او بروز یافته است.

۴. در شعر صفارزاده تصویر مرد، تصویری عینی، ملموس و واقعی است که در دوره‌ی اول در تقابل با شاعر و در مرحله بعد در انطباق با تصاویری از جامعه و قوانین مردسالارانه قرار می‌گیرد. در فدوی در هر دوره مرد تصویری واقعی و عینی دارد.

۵. یکی از برجسته‌ترین شاخص‌های جنسیتی در شعر صفارزاده ستیزندگی است که در انواعی از ستیز شاعر با رویکردهای زن‌ستیزانه و مردسالارانه قوانین و اجتماعیات بروز یافته است؛ اما این ویژگی در شعر فدوی به‌گونه‌ای متفاوت و در ستیز با اشغالگران وطنش دیده می‌شود که جنبهٔ جنسیتی ندارد.

۶. علاوه برآنچه ذکر شد،در شعر هر دوی آنها، برخی کنش‌های جنسیتی نیز در انواعی از رفتارهای زنانه و مادرانه جلوه‌گر شده است.

۵- منابع

۱. ابومحبوب، احمد، (۱۳۹۴)، *ساختار زبان فارسی*، پنجم، تهران: میترا.

۲. باقری، مهری،(۱۳۷۷)، *مقدمات زبان‌شناسی*، چاپ دوم، تهران: قطره.

۳. برکت، بهزاد، (۱۳۹۶)، "زنانگی نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت"، *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، سال دوم، دوره اول، شماره پیاپی۳، صص۲۳- ۳۹.

۴. بهرامی نظرآبادی، نجمه،هادی‌پور، هدی،(۱۳۹۷)، "تاثیر هویت جنسیتی در برداشت از متن"، *پژوهشنامه زنان*، ویژه‌نامه زنان، صص۱- ۱۴.

بی نام، (۱۳۸۸)، *فمینیسم و دانش‌های فمینیستی*، مترجمان: عباس یزدانی، بهروز جندقی، سرویراستارحمید رضا حسنی، چاپ دوم، قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

۵. پاینده، حسین، (۱۳۹۷)، *نظریه و نقد ادبی*، چاپ اول، تهران: سازمان سمت.

۶. جولی،آلیسون، (۱۳۹۹)، *بی پرده: درک زبان و جنسیت*، چاپ اول، تهران: قصیده سرا.

۷. حجت‌الّه، امیدعلی، (۱۴۰۱)، "فروغ و سیمین، اراده معطوف به سنت‌شکنی"، *پژوهش نامه ادب غنایی*، دورهٔ بیستم، شماره ۲۹، صص۴۵-۶۴.

۸. حسینی، شکوه سادات، (۱۳۹۵)، "زبان و جنسیت در رمان ذاکره الجسد نوشته احلام مستغانمی"، *پژوهش‌نامه زنان*، سال هفتم، شماره سوم، صص۱۷- ۴۵.

۹. حسینی، مریم،(۱۳۹۹)، *ریشه‌های زن ستیزی در ادبیات کلاسیک ایران*، چاپ پنجم، تهران: چشمه.

۱۰. روباتام، شیلا، (۱۳۸۷)، *زنان در تکاپو(فمینیسم و کنش اجتماعی)*، چاپ دوم، تهران: نشر و پژوهش شیرازه.

۱۱. زرقانی، مهدی، (۱۳۹۴)، "شعر معاصر ایران"، چاپ پنجم، تهران: نشرثالث.

۱۲. رضایی،ابوالفضل،خرمی،رقیه،عطاءاللهی،محدثه،(۱۲۹۲)،واکاوی اشعار انقلابی در دیوان فدوی طوقان و طاهره صفارزاده، *پژوهش‌نامه نقد ادبی عربی*، دوره ۳، شماره‌ی۲، (پیاپی ۲)، صص۱۰۹-۱۳۲.

۱۳. صفارزاده، طاهره، (۱۳۸۶)، *رهگذر مهتاب*، چاپ پنجم، تهران: هنر بیداری.

۱۴. صفارزاده، طاهره، (۱۳۸۶)، *سد و بازوان*، چاپ چهارم، تهران: هنر بیداری.

۱۵. صفارزاده، طاهره، (۱۳۴۹)، *طنین در دلتا*، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

۱۶. صفارزاده، طاهره، (۱۳۸۶)، *مردان منحنی*، چاپ دوم، تهران:هنر بیداری.

۱۷. صفارزاده، طاهره، (۱۳۵۶)، *سفر پنجم*، چاپ دوم، تهران: حکمت.

۱۸. طوقان، فدوی، (۱۹۹۳)، *الأعمال الشعریه الکامله*، الطبعه الأولی، بیروت، الموسسه العربیه للدرسات والنشر.

۱۹. بی نام، (۱۳۸۸)، *فمینیسم و دانش‌های فمینیستی*، مترجمان: عباس یزدانی، بهروز جندقی، سر ویراستارحمید رضا حسنی، چاپ دوم، قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

۲۰. لیکاف، رابین تالمک، (۱۳۹۹)، *زبان و جایگاه زن*، ترجمه مریم خدادادی و یاسر پوراسماعیل، چاپ اول، تهران: آگاه.

۲۱. مردانی، آیگین، طاهری، صدرالدین، (۱۳۹۹)، *پی‌جویی نشانه‌های نوشتار زنانه در سه خشتی‌های کرمانج*، زن در فرهنگ و هنر، دوره ۱۲، شماره۱، صص ۱- ۱۷.

۲۲. مقدادی، بهرام، (۱۳۹۳)، *دانشنامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*، چاپ اول، تهران: چشمه.

۲۳. مولیر آگین، سوزان، (۱۳۸۳)، *زن از دیدگاه فلسفه سیاسی غرب*، چاپ اول، تهران: قصیده سرا.

۲۴. نوابی نژاد، شکوه، (۱۳۸۵)، *روانشناسی زن*، چاپ سوم، تهران: نشر علم.

۲۵. هالیدی، مایکل، حسن، رقیه، (۱۳۹۵)، *زبان، بافت و متن*، ترجمه مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

Print ISSN: 2008 - 5737
Online ISSN: 2538 - 5011

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

The conceptual metaphor of love in Khaqani's sonnets

Sonia Noroozi Jafarloo [1]✉ | **Mohamadhosein Nikdarasl** [2]

1. Corresponding Author, PhD Student of Persian Language and Literature Department, University of Yasouj, Yasouj, Iran. Email: s.noroozi.jafarloo@gmail.com
2. Associate Professor of Persian language and literature Department, faculty member, University of Yasouj, Yasouj, Iran. E-mail: mohammadnikdar@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: August 22, 2022
Received in revised form: June 24, 2023
Accepted: June 26, 2023
Published online: June 21,2024.

Keywords:
Metaphor, conceptual metaphor, love, Khaqani's sonnets.

ABSTRACT

In contemporary linguistic studies, the function of metaphor is perception of concepts. Conceptual metaphor is the understanding of abstract concepts based on existing experience of sensible concepts. In this research, the concept of love in Khaqani's sonnets, based on the conceptual metaphor theory by Lakoff and Johnson, has been investigated. This paper aims to investigate how and why conceptual metaphors are made. According to this study, the ontological metaphors of love are the most abundant, and there is no example of an orientational metaphor in Khaqani's sonnets. The design of ontological metaphors is generally linked with structural metaphors and refers to the difficulty of love. In Khaghani's view concept of love is a hard experience but also valuable. So most metaphors of love in Khaqani's sonnets are about it's destructive and hard nature, And emphasize its valuable and powerful aspect. The authors believe that the poet's personal and social living conditions, moods, wishes, and experiences have provided the basis for creating the metaphors in his sonnets.

Cite this article: Noroozi Jafarloo, Sonia; Nikdarasl, Mohammad Hosein. (2024). "The conceptual metaphor of love in Khaqani's sonnets ". Journal of Lyrical Literature Researches, 22, (42).235-254.

http//doi.org/10.22111/jllr.2023.43228.3081

© The Author(s).

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

In classical literary studies, metaphor is a purely linguistic matter with an aesthetic function. But contemporary studies show that the nature of thought is also metaphorical and, in this view function of metaphor is cognition. (Lakoff,2006:192) The conceptual system that shapes human thought and action has a metaphorical nature (Lakoff, 1980:454). The human mind understands abstract concepts based on the experience of sensible concepts. Metaphoric perception means that the human mind understands abstract concepts based on the experience of sensible concepts. Conceptual metaphor is the perception of abstract concepts (destination domain) based on existing knowledge and experiences of sensible concepts (origin domain). It is obtained from the correspondence relationship between the origin and destination territories. The correspondence relationship between origin and destination territories is called mapping.(lakoff & Johnson,1399: 327-329) In the cognitive view, man can understand the most indefinable abstract concepts like time, ethics, emotions, feelings ... by metaphor. Conceptual metaphors usually come from a person's experience and cultural data of his society.(fotoohi, 1398: 328-329) Conceptual metaphors divide into three categories: orientational, ontological, and structural metaphors.

2. Research Method

This research used descriptive-analytical methods, and The area of study is Khaqani's poem(especially his sonnets) edited by Ziaeddin Sajadi and the works about it, based on cognitive studies and conceptual metaphor theory.

3. Discussion

In this research, metaphorical mappings were extracted from Khaqani's sonnets section and categorized according to the origin domains. We realized that due to the dynamics and complexity of the poet's mind, there is no example of an orientational metaphor in his sonnets. Ontological mappings are in three categories: “Love is existence”, “Love is alive” and “Love is container”.

A: “Love is alive”: When imagining love as a living form, the poet generally took help from human beings and their characteristics. This proves the value of love in the poet's imagination. (Sparham and Tasdighi, 2018: 102) The choice of powerful human characters such as the king, the warrior, the hero, and the plunderer is rooted in the kind of Khaqani's relationship with the kings of Sharvan.(his social life)

B: “Love is existence”: In understanding love in the shape of beings(existences), he has used destructive or uplifting or valuable existence, as the origin domain. some things like Fire, storm, lightning, wind, crown, coin... But usually, the focus is on destructive beings.

C: “Love is container”: In the understanding of love as a container, "love is a road" and its related clusters like "love is a caravan " are the most frequent forms of metaphors, emphasizing the progressive nature of love. it is becase of his great interest in traveling and his experiences of trips.(Kandli harischi, 1995: 402)

In structural metaphors, some concepts such as calamity, sadness, and difficulty... are used as the origin domain. The roots of this choice are in Khaqani's experience of love. He suffered a lot in his first love and marriage. He was deeply hurt after the death of his wife.(Kandli harischi, 1995: 194-201) He experienced the sadness and pain in his lovely life and has used it for the conceptualization of love.

4. Conclusion

In this research, the concept of love in Khaqani's sonnets has been investigated and analyzed based on the conceptual metaphor theory of Lakoff and Johnson. According to this study, there is no example of orientational metaphor in Khaqani's sonnets, but the frequency of structural metaphor is 20%, and ontological metaphor is 80%. Ontological metaphors in Khaqani's sonnets are 35% ontological metaphors, 46% animistic metaphors, and 19% container metaphors. In 35% of the ontological metaphor is used objects or phenomena, in 46% of the cases, a living being, and in 19% of the cases, the container (place) as the origin territory. Ontological metaphors emphasize usually the authority and value of love, by using humans and destructive beings as the destination domain. Structural metaphors also pay attention to the hard nature of love and the aspect of authority and destruction of love, so they are related to ontological metaphors. In general, in Khaqani's view, the concept of love has a dynamic and valuable nature, but it is powerful and difficult. The study of Khaqani's sonnets and his biography shows that the poet's life conditions, moods, and wishes have provided the ground for the creation of metaphors, and his personal and social life conditions reflect in his understanding of love.

5. References

Abdi, H. vosooghi, H. Roshan, B. Samaei, S. M.(2017). "A criterion for recognizing metaphor based on cognitive linguistics", *Quarterly Journal of Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism*, History of literature magazine, second year, No 3, pp. 9-27.

Dashti, A. (1978). *Khaqani, A late familiar poet*, Third edition. Tehran: Amir kabir.

Footoohi, M. (2019). *Stylistics (theories, approaches and methods)*, Tehran: sokhan.

Hashemi, Z. (2010). *Conceptual Metaphor Theory from Lakoff and Johnson's point of view, literature study*, No 12, pp. 119-140.

Kandli harischi, Gh. (1995). *Khaghani Shervani (Her life, time and environment)*, translated by Mir Hedayat Hesari, Tehran: University publication.

Khaqani, A, 1970, Monsheat of Khaghani. Edited by mohammad roshan, Tehran: Tehran university, [in Persian]

Khaqani, A, 1994, *Poetical Works of Khaghani*, Edited by Ziaeddin Sajadi, Tehran: Zavar. [in Persian]

Lakoff,G. (2006). *Cognitive linguistics: basic readings*, edited by Dirk Geeraerts. p. cm. (Cognitive linguistics research; 34), Berlin- New York. (in english)

Lakoff,G. (1980). "Conceptual Metaphor in Everyday Language", *The Journal of Philosophy*, 77(8), pp 452- 487. (in english)

Lakoff, G, Johnson, M. (2020). *Metaphors we live by them*, translated by jahanshah mirziii, Third edition, tehran: Agah.

Mir Hoseini, M. Kanani, E. (2020). "Cognitive analysis of metaphors of the heart in Mersad ol Ebad", *Literary textual research*, No 86, pp. 263-284.

Moosavi sabet, F. Khalili Jahantigh, M. Barani, M. (2020). "Cognitive metaphor of love in "I wish you could talk" ", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Sistan and Baluchestan University, 18th year, No 34, pp. 203-226.

Movahedi, M.R.(2009). "Reason in the pit of love: Sheikh Najmuddin Razi's view on reason and love", *Philosophical-theological researches*, 11th year, No 1(41), pp. 167-194.

Nikdarasl, M.H. Farahmand, R.T. (2019). *Descriptive-Critical Culture of Khaghani*, yasouj: yasouj university.

Noroozi, Z. Mohseni, F. (2014). "Analysis of Khaghani Shervani's sonnets style", *Literary textual research*, seventh year, No 4(26), pp. 369-389.

Safa, Z. ol.L. (1977). *History of Iranian literature*, Tehran: Amir kabir.
Safavi, K. (2019). *Metaphor*, Tehran: Elmi.
Sajjadi, S. Z. D. (2007). "The stylistics of order in the sixth century", *Culture and literature research paper*, Vol 4, No 4, pp. 47-75.
Shamisa, S. (1991). *The course of Ghazal in Persian poetry from the beginning to today*. The Third edition, Tehran: ferdows.
Shiri, Gh. (2010). "The psychology of ambiguity in Khaghani's poetry", *History of literature magazine*, Vol 62, No 3, pp. 123-149.
Shiri, Gh. (2010). "The role of political and geographical environment on the difficulty of Khaghani's poetry", *History of literature magazine*, Vol 67, No 3, pp. 133-154.
Sparham, D. Tasdighi, S. (2018). "Cognitive metaphor of love in Maulana's Masnavi", *literature study*, 22nd year, No 76, pp. 87-114.
Zarrinkoob, A. H. (1991). *Ba Karvane-e Holle*, The sixth edition, Tehran: elmi.

.

پژوهشنامه ادب غنایی

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱

Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

استعارهٔ مفهومی عشق در غزلیات خاقانی

سونیا نوروزی جعفرلو✉ [۱] | محمدحسین نیکداراصل [۲]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج. یاسوج. ایران. رایانامه: s.noroozi.jafarloo@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج. یاسوج. ایران. رایانامه: mohammadnikdar@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۵/۳۱
تاریخ بازنگری:۱۴۰۲/۰۴/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۰۵
تاریخ انتشار:۱۴۰۳/۰۴/۰۱

کلیدواژه‌ها:
استعاره، استعارهٔ مفهومی، عشق، غزلیات خاقانی

چکیده

در مطالعاتِ زبان‌شناختی معاصر، کارکردِ استعاره ادراک و شناخت مفاهیم است. استعارهٔ مفهومی عبارت است از درک مفاهیم انتزاعی بر اساس تجربهٔ موجود از مفاهیم عینی. پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و در چهارچوب نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون به بررسی چگونگی و چرایی ادراک مفهومِ عشق در اندیشهٔ خاقانی با تمرکز بر بخش غزلیات از دیوان وی می‌پردازد. طبق بررسی‌ها استعاره‌های هستی‌شناختی عشق در غزلیات خاقانی از بیشترین فراوانی برخوردار هستند و نمونه‌ای از استعارهٔ جهتی در متن یاد شده وجود ندارد. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد، طرح استعاره‌های هستی‌شناختی عموماً در پیوند با استعاره‌های ساختاری و ناظر بر جنبهٔ دشواری‌آفرین عشق است. به طور کلّی تجربهٔ عشق در نگاه خاقانی امری دشوار اما ارزشمند است. چنان که بیشتر استعارهای متن با تأکید بر ماهیتِ نابودگر و دشواری‌آفرین عشق و تمرکز بر جنبهٔ ارزشمند و مقتدر آن شکل گرفته‌اند. نگارندگان معتقدند شرایط زندگی شخصی و اجتماعی شاعر، روحیات، تمنّیات و تجربیات وی زمینهٔ خلق و پرداخت استعاره‌های متن را فراهم آورده‌اند.

.

نوروزی جعفرلو، سونیا ؛ نیکداراصل، محمدحسین. "استعاره مفهومی عشق در غزلیات خاقانی " پژوهشنامه ادب غنایی، دوره ۲۲(۴۲)، ۲۵۴-۲۳۵.
http//doi.org/10.22111/jllr.2023.43228.3081

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

در مطالعات ادبی کلاسیک، استعاره به صورت یک امر صرفاً زبانی با هدف زیبایی‌شناسی تعریف و بررسی می‌شود.(فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۲۴) اما مطالعات معاصر نشان می‌دهد که «استعاره فقط موضوع زبان نیست، بلکه اساس اندیشه است.»(Lakoff,2006:192) استعاره در زندگی روزمره بسیار فراگیرتر از آن است که فقط بُعد زبانی داشته باشد. در واقع نظام مفهومی که فکر و عملکرد انسان را شکل می‌دهد، ماهیت استعاری دارد.(lakoff,1980:454) بخش وسیعی از سیستم ادراک و اندیشه استعاری است. اندیشهٔ استعاری یعنی این که ذهن انسان با استعانت از تجربه‌ای که از پدیده‌ها و مفاهیمِ حسی(عینی) دارد، پدیده‌ها و مفاهیمِ ذهنی(انتزاعی) را می‌فهمد و با استفاده از زبان حوزهٔ محسوسات(قلمرو مبدأ) در مورد مفاهیم حوزهٔ غیر محسوسات(قلمرو مقصد) گفتگو می‌کند. تعریف گریزترین مفاهیم ذهنی نظیر زمان، اخلاق، عواطف و احساسات... از مجرای اندیشهٔ استعاری قابل فهمند.

نخستین بار لیکاف و جانسون با دقت در شواهد زبانی دریافتند که مکانیزمِ ذهن برای درکِ امور انتزاعی و مفاهیمِ ذهنی، الگوبرداری از تجربیاتِ عینی و ملموس است. بر این اساس نظریه‌ای به نام نظریهٔ استعارهٔ مفهومی(conceptual metaphor theory:CMT) ارائه کردند. «استعارهٔ مفهومی عبارتست از درک امورِ انتزاعی بر پایهٔ امورِ عینی.»(فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۲۵) که با هدفِ حصول شناخت و بر پایهٔ وجود رابطهٔ تناظر میان قلمروهایِ مفهومی و با نگاشتِ هستی‌شناسیِ حوزهٔ مبدأ بر هستی‌شناسیِ حوزهٔ مقصد شکل می‌گیرد. به عنوان نمونه در استعارهٔ مفهومی «عشق سفر است» وجود تناظر میان هستی‌هایی از حوزهٔ سفر(مسافران، وسایل نقلیه، اهداف سفر، مشکلات سفر...) با هستی‌هایی از حوزهٔ عشق(عاشقان، رابطهٔ عاشقانه، هدفهای مشترک، مشکلات...) باعث می‌شود بر اساس تجربهٔ موجود از حوزهٔ مبدأ(سفر)، حوزهٔ مقصد(عشق) درک شود.(لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۳۲۷-۳۲۹) تناظرهای موجود میان قلمرو مبدأ و مقصد، نگاشت(mapping) نامیده می‌شود. نگاشت‌ها تناظرهای ثابتی نیستند. زیرا بنیاد تجربی آن‌ها(تجربهٔ زیستی نویسنده/ شاعر) متفاوت است.(فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۲۸-۳۲۹) در واقع این که نویسنده در ادراک مفاهیم به شیوهٔ استعاری از کدام حوزه به عنوان قلمرو مبدأ استفاده نماید، متأثر از تجربه‌های زیسته اوست. طرح هر نگاشتِ استعاری(انتخاب قلمرو مبدأ) بر یک جنبه(ویژگی) از مفهوم انتزاعی(قلمرو مقصد) متمرکز است که نویسنده تجربهٔ پررنگ‌تری از آن دارد . البته باید توجه داشت که «استعارهٔ مفهومی، استعاره در مفهوم سنتی‌اش نیست و نباید آن را با فرایندی اشتباه کرد که واحدی را بر حسب مشابهت با واحدی دیگر جایگزین می‌کند. استعارهٔ مفهومی نوعی ساختِ تشبیهی یا اسنادی است که به شکل «B, A است» در ذهن ثبت می‌شود که A حوزهٔ مقصد و B حوزهٔ مبدأ است.»(صفوی، ۱۳۹۸: ۱۰۷) به عبارت دیگر استعاره در رویکرد شناختی، راهکار ذهن برای درکِ جهان پیرامون است که با ایجاد یا برجسته‌سازی شباهت(تناظر) میان مفاهیم خلق می‌شود. مثلاً در استعاره‌های هستی‌شناسی که در ادامه توضیح خواهیم داد، «از تناظر ویژگی‌های فیزیکی همچون رنگ و شکل... میان دو پدیده، استفاده می‌شود تا نادانسته‌ها به اعتبار وجوه اشتراک با دانسته‌ها، ارزیابی و ادراک شوند.»(عبدی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۸) لذا در ژرف‌ساخت هر نگاشت استعاری، یک رابطهٔ تشبیهی یا تناظر نهفته است که فرایند فهم استعاری بر آن استوار است. با این تعریف، نمودِ زبانیِ استعارهٔ مفهومی، بازه‌ای از مفاهیمِ بلاغی شامل تشبیه، استعاره، تشخیص و حتی مجاز ...را پوشش می‌دهد. چنان که در جملهٔ "آیینهٔ دل از زنگار طبیعت صافی شد..." از کتاب مرصادالعباد، نگاشت استعاری «دل آیینه است» در قالب اضافهٔ تشبیهی "آیینهٔ دل" نمود یافته است.(میرحسینی و کنعانی، ۱۳۹۹: ۲۶۷)

استعاره‌های مفهومی در سه دستهٔ استعاره‌های جهتی(orientational metaphor)، هستی‌شناختی(ontological metaphor) و ساختاری(Structural metaphor) تقسیم‌بندی می‌شوند. در استعاره‌های جهتی قلمرو مبدأ، یک جهت یا موقعیت‌های فضایی مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک... و قلمرو مقصد، یک مفهوم انتزاعی است. این نوع از

استعاره‌ها با جهت‌بخشی فضایی به مفاهیم انتزاعی، آنها را ملموس می‌سازند. ریشهٔ استعاره‌های جهتی عموماً در تجربیات فرهنگی و جمعی است.(هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۷) به عنوان نمونه در برخی فرهنگ‌ها بالا بودن برای مفاهیم مثبت و در برخی فرهنگ‌ها کاملاً برعکس است. چنان که «درفرهنگ اسلامی بالا جایگاه خوبی‌ها و مفاهیم مثبت است. زیرا بالا جایگاه خداوند، فرشتگان، بهشت، عقول و نفوس... است، حال آن که در فرهنگ سرخ پوستی که خدا در ته دریاست و پایین، معنای والا و مثبت دارد.»(موسوی ثابت و دیگران، ۱۳۹۹: ۲۱۱)در استعاره‌های هستی‌شناختی، قلمرو مبدأ یک هستومند و قلمرو مقصد یک مفهوم انتزاعی است. «در این نمونه تجربه و شناخت انسان از هستومندها(موجودات؛ اجسام، مواد و مکان‌ها...) مبنای درک مفاهیم انتزاعی است.»(لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۳۷-۳۹) جاندارانگاری به شکل عام و انسان‌انگاری به شکل خاص، از جمله استعاره‌های پرکاربرد هستی‌شناختی در زندگی روزمره است. در استعاره‌های ساختاری هر دو حوزهٔ مبدأ و مقصد مفاهیم هستند، منتها حوزهٔ مبدأ یک مفهوم عینی و حوزهٔ مقصد، یک مفهوم انتزاعی است. این نوع از استعاره که عموماً ساختارِ گزاره‌ای دارد، سامان‌دهیِ یک مفهوم در چهارچوب مفهوم دیگری است. مثلاً در استعارهٔ «بحث جنگ است» مفهومِ جنگ بر اساس مفهومِ بحث ساخت‌مند می‌شود.(همان: ۱۲۹)

پژوهش حاضر با تمرکز بر استعاره‌های مفهومی، به بررسی چگونگی و چرایی فهمِ ماهیت عشق - به‌عنوان یک مفهوم انتزاعی و غیرحسی- در غزلیات خاقانی می‌پردازد. خاقانی از شاعران دورهٔ تحول غزلست که غزلسرایی تنها شیوهٔ او نیست.(در قوالب قصیده، رباعی، قطعه و مثنوی نیز طبع‌آزمایی نموده است.) «وی در مجموع ۳۳۰ غزل سروده که موضوع اکثر آن‌ها عشق و دلدادگی است.»(سجادی، ۱۳۸۶: ۶۲) از نظر سبکی خاقانی در غزل‌پردازی متأثر از شیوهٔ سنایی است.(شمیسا،۱۳۷۰: ۹۷) اما آن‌چه غزلش را تشخّص می‌بخشد، «توجه ویژه به صورت و فرم، تسلط بر فنون ادبی، گسترهٔ وسیع اطلاعات علمی و مهارت در خلقِ معانی جدید است.»(نوروزی و محسنی، ۱۳۹۳: ۳۶۹) علی دشتی معتقد است، هرچند استواری انشا، پاکی لفظ، صلابت و صراحتِ بیان، خاقانی را در ردیف اساتید سبک خراسانی قرار می‌هد، اما حقیقت این است که خاقانی مبدأ پیدایش و آغازگر سبک هندی است. این مسأله به خصوص در غزلیات وی که زبان نرم‌تر و تعابیر عاطفی‌تری نسبت به قصایدش دارد، محسوس است.(دشتی،۱۳۵۷: ۶۱- ۶۳) البته «انتخاب کلمه و کیفیّت تلفیق جمله به سخن وی فخامتی می‌دهد که با شیوهٔ نرم و ضعیف و عاجزانهٔ سرایندگان هندی مباینت دارد.»(همان،۱۳۵۷ :۶۹) همین تمایز سبب شده است که غزل خاقانی «از نظر لفظ و معنا مورد توجه شاعرانی چون سعدی، مولانا و حافظ... باشد.»(شمیسا،۱۳۷۰: ۹۷).

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

پژوهش حاضر در چهارچوب نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به بررسی چگونگی و چرایی مفهومِ عشق در غزلیات خاقانی می‌پردازد و درصدد پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

الف) عشق در غزلیات خاقانی چگونه مفهومی است؟

ب) فراوانی کدام نوع از استعارهٔ مفهومی در غزلیات خاقانی بیشتر است؟

ج) خاقانی در ملموس‌سازی مفهوم عشق از چه حوزه‌هایی به‌عنوان قلمرو مبدأ بیشتر استفاده کرده است؟ چرا؟

د) خاقانی در پرداخت استعاره‌ها بر کدام جنبه از ماهیت عشق بیشتر تأکید دارد؟ چرا؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

نگاه مفهومی به استعاره مؤید نقش فراگیر و اثرگذار آن در زندگی روزمره است. حقیقت این است که کارکرد استعاره، حصول شناخت است؛ استعاره‌ها نه تنها فهم ما از جهان، بلکه عملکرد روزمره و ارتباط ما با دیگران را شکل می‌دهند. از این حیث مطالعهٔ چگونگی شکل‌گیری استعاره‌ها در درک چگونگی ادراک و عملکرد انسان بسیار کارگشاست. از دیگر سو

استعاره‌های مفهومی معمولاً برآمده از دیدگاه، تجربیات و داده‌های فرهنگی شخص(جامعه) است. در واقع نگاشت‌ها تناظرهای ثابتی نیستند، بلکه از فرهنگی به فرهنگ دیگر و حتی گفتمانی به گفتمان دیگر متفاوتند. در جوامع مختلف به دلیل تفاوت در تجربیات زیستی، قلمروهای مبدأ متفاوتی برای فهم یک قلمرو ثابت مقصد در نظر گرفته می‌شود. از این رو بررسی استعاره‌های مفهومی متون ادبی، در شناخت پایه‌های فکری و فرهنگی جوامع کارآمد است. بر پایهٔ بررسی‌های نگارندگان تاکنون دیوان خاقانی به منظور ارزیابی مفهوم عشق با رویکردِ شناختی، واکاوی نشده است. همچنین توجه اکثر خاقانی‌پژوهان معطوف به بخش قصاید خاقانی بوده و غزلیات کمتر مورد اقبال پژوهشگران واقع شده است. بر این اساس و با توجه به بسامد چشمگیر مفهوم عشق در غزلیات خاقانی و اینکه تجربهٔ عشق از فردی به فرد دیگر متفاوت است و دریافت خاقانی از این مفهوم انتزاعی، رنگ خاص خود را دارد و نیز تعیّن آن را در غزل وی می‌توان دریافت، نگارندگان انجام پژوهشی با هدف شناختِ مفهوم عشق از دیدگاه خاقانی را ضروری دانسته و از آن‌جا که تعریف و تفهیم عشق به عنوان یک مفهوم ذهنی و تجربهٔ غیرعینی تنها در بسترِ استعاری ممکن می‌نماید، با تکیه بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به آن پرداخته اند.

۱-۳- روش تحقیق

پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با تمرکز بر بخش غزلیات به مطالعهٔ مفهوم عشق در اندیشهٔ خاقانی می‌پردازد. در این راستا ابتدا نگاشت‌های استعاریِ مفهوم عشق از بخش غزلیاتِ دیوان خاقانی ، تصحیح ضیاءالدین سجادی استخراج شده‌اند. در ادامه طبق الگوی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از لیکاف و جانسون، نمونه‌ها بر اساس انتخاب قلمرو مبدأ دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند. برای سهولت ارزیابی در پایان هر بخش، داده‌ها به صورت تفکیک شده در قالب نمودار و جدول تنظیم و در نهایت یافته‌های پژوهش در بخش نتیجه‌گیری ارائه شده است

۱-۴- پیشینهٔ پژوهش

با تکیه بر نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، پژوهش‌های متعددی بر متون ادبی زبان فارسی انجام شده است که در بخشی از این پژوهش‌ها نیز به بررسی استعارهٔ عشق پرداخته شده است. به‌عنوان نمونه زرقانی و همکاران(۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی» به این نتیجه رسیده‌اند که سنایی از راه خلق استعاره‌هایی با بار مثبت و منفی و دوپهلو برای مفهوم عشق، نظام ارزشیِ جامعهٔ دینی قرن پنج و شش را به چالش کشیده‌است. اسپرهم و تصدیقی(۱۳۹۷) نیز در پژوهشی با عنوان «استعارهٔ شناختی عشق در مثنوی مولانا» عنوان می‌کنند که مولانا در پرداخت مفهوم عشق، بیشتر به جنبه‌های سوزندگی، مست‌کنندگی و ذی شعوربودن عشق توجه داشته است. همچنین عباسی(۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «استعارهٔ مفهومی عشق و خوشه‌های مفهومی مرتبط با آن در تذکرةالاولیای عطار» با استخراج نگاشت‌های مرتبط با مفهوم عشق و بررسی آماری آن‌ها، به این نتیجه رسیده‌است که عطار در مفهوم‌سازی عشق بیشتر از استعاره‌های شیء بنیاد و ساختار بنیاد استفاده کرده است. هاشمی و قوام(۱۳۹۲)در پژوهشی با عنوان «نگرش احمد غزالی به عشق، بر بنیاد نظریهٔ استعاره شناختی» ضمن بررسی رسالهٔ سوانح‌العشاق به این مهم دست یافته‌اند که دیدگاه غزالی به عشق دیدگاهی عابدانه است و طرحواره‌های وی برای مفهوم عشق، نشان از پیوند عمیق تصوف و اسلام دارد. همچنین هاشمی(۱۳۹۲) در رسالهٔ دکتری خویش با عنوان «بررسی نظام‌های استعاری عشق در ۵ متن عرفانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی» به بررسی مفهوم عشق در متون سوانح احمد غزالی، تمهیدات عین القضات، لوایح حمیدالدین ناگوری، عبهر العاشقین بقلی و لمعات عراقی پرداخته است. علی بیگی و همکاران(۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای با عنوان «کارکرد استعاره در شعر خاقانی بر اساس نظریهٔ زبان‌شناختی(لیکاف و جانسون)» دیوان خاقانی را بر اساس مبانی نظری استعارهٔ مفهومی مورد واکاوی قرار داده و با ارائه نمونه‌های مختلف اثبات کرده‌اند که استعاره‌های موجود در شعر خاقانی با تمام معیارهای زبان‌شناختی نظریهٔ لیکاف و جانسون مطابقت دارد.

۲- بحث

برای بررسی مفهوم عشق در غزلیات خاقانی از منظر شناختی، نخست گزارشی از انواع مختلف استعارهٔ مفهومی عشق در متن مورد نظر ارائه و در ادامه به تحلیل و ارزیابی نمونه‌ها پرداخته می‌شود.

۲-۱- استعاره جهتی عشق در غزلیات خاقانی

بر پایهٔ بررسی‌های نگارندگان پژوهش حاضر، نمونه‌ای از استعارهٔ جهتیِ عشق در غزلیات خاقانی مشاهده نشد. به نظر می‌رسد وسعت دایرهٔ تخیل و تلاطم امواج معانی به ذهن خلاقِ خاقانی اجازه نداده تا مفهوم عشق را در قالب استعاره‌های ساده و ابتداییِ جهتی بیان کند. چنان که لیکاف و جانسون معتقدند، «استعاره‌های مبتنی بر مفاهیم فیزیکی ساده (بالا، پایین...) در ذات خود چندان غنی نیستند و چیز زیادی در مورد قلمرو مقصد روشن نمی‌سازند.»(لیکاف و جانسون، ۱۳۹۹: ۸۴) در واقع چون استعاره‌های جهتی، امکان ساخت‌مند کردن و برجسته‌سازی جنبه‌های مختلف مفاهیم انتزاعی را فراهم نمی‌سازند، در مقایسه با استعاره‌های ساختاری و هستی‌شناختی، ارزش چندانی در مفهوم‌سازی تجربیات ذهنی ندارند.

۲-۲-استعارهٔ هستی‌شناختی عشق در غزلیات خاقانی

استعاره‌های هستی‌شناختی در غزلیات خاقانی بر اساس انتخاب قلمرو مبدأ در ۳ دستهٔ اصلی **هستومندانگاری**، **جاندار-انگاری** و **ظرف‌انگاری** قابل تقسیم است. استعاره‌های جاندارانگاری نیز به دو صورت انسان‌انگاری و غیرِانسان انگاری نمود یافته است.

۲-۲-۱-عشق هستومند است.

در مطالعهٔ غزلیات خاقانی، ۵۴ مورد استعارهٔ هستومندانگاری عشق مشاهده شد که در جدول شمارهٔ ۱ آورده شده است. در۲۱ مورد از استعاره‌های یاد شده با استفاده از هستومندهای **آتش، طوفان، صاعقه، تیغ** به عنوان قلمرو مبدأ، بر جنبهٔ نابودگری و از بین‌برندگی عشق تأکید شده است:

عشق تو به جان خریدم ار چه آتش همه جای رایگانی است(خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۶۶)

جهان بستد ز ما طوفان عشقت امانی ده که ما را بیم غرق است(همان: ۵۷۵)

تا صاعقهٔ عشق تو در جان من افتاد از واقعهٔ من همه آفاق خبر شد(همان: ۶۰۶)

این مرغ آشیان ازل را به تیغ عشق پیش سرای پردهٔ او سر بریده‌ام(همان: ۶۴۷)

فهم عشق در قالب هستومندهایِ ویرانگر، ناظر به دشواری و مرارت تجربهٔ عشق است. مطابق داده‌های جدول شماره ۱ – که در ادامه آورده شده است– حدود ۴۰٪ از استعاره‌های هستومندانگاری با تأکید بر ماهیت دشواری آفرین عشق طرح شده‌اند. در گروه دیگری از استعاره‌ها نیز هستومندهای **ساز، ارغنون، رطل، جام، باده، دُرد**... به عنوان قلمرو مبدأ به کار رفته‌اند:

سوزی ز ساز عشقت در دل چرا نگیرم ریزی ز راز مهرت در جان چرا ندارم (همان: ۶۳۵)

نالهٔ خاقانی از گردون گذشت کارغنون عشق تیز آهنگ داشت (همان: ۵۵۶)

دوست مرا رطل عشق تا خط بغداد لاجرم از خط صبر کار برون اوفتاد (همان: ۵۸۹)

داد

به جام عشق تو می تا خط سیاه دهند — منم که سر به خط آن خط سیاه نهم (همان: ۶۳۱)

یارب از عشق چه سرمستم و بی‌خویشتنم — دست گیریدم تا دست به زلفش بزنم (همان: ۶۴۳)

پخته و صاف اگر می نرسد از تو مرا — گه‌گه از عشق توام دردی جامی برسد (همان: ۵۹۳)

این نگاشت‌ها عموماً با هدف برجسته‌سازی ماهیت نشاط‌بخش عشق طرح شده است، اما استفاده از باده و متعلقات آن به عنوان قلمرو مبدأ می‌تواند ناظر به حالت غلبهٔ عشق بر عقل (بی‌خویشتنی عاشق) نیز باشد. «داستان نزاع عقل و عشق محصول عقل‌ستیزی‌هایی است که با تفوق اَشعریان (به‌ویژه پس از تمایل المتوکل به این نحلهٔ فکری) بر سر اهل فکر سایه افکند و کمتر اثر ادبی در قرون پنجم تا هفتم هجری می‌توان یافت که رنگی از این نزاع نداشته باشد.»(موحدی، ۱۳۸۸: ۱۶۸-۱۶۹) از دیگر سو به نظر می‌رسد، روحیهٔ انتقادی و کُنشگر خاقانی در فرآیند تشکیل این استعاره‌ها دخیل است؛ «در حقیقت قداست‌زدایی از باورهای مذهبی و تابوشکنی از تحریم‌ها با ستایش خمر و طرب... نوعی تظاهر به رفتارهای شبهه‌آلود است که عموماً با هدف دهن‌کجی به رفتارهای ناشایست‌تر اما معمول در جامعه صورت می‌گیرد.»(شیری، ۱۳۸۹: ۱۲۷-۱۲۸) همان چیزی که حافظ در غزلیات خود با در تقابل قرار دادن مسجد و میخانه به‌طور وسیع انجام داده‌است. هستومندهای **بساط، دام و شست** نیز نگاشت‌هایی را شکل داده‌اند که پایهٔ آن‌ها اعتقاد به استیلا و چیرگی عشق است و نظر به دشواری و رنج‌آفرینی ماهیت عشق با استعاره‌های ساختاری غزلیات خاقانی در پیوند هستند:

شرط است که بر بساط عشقت — آن پای نهد که سر ندارد (خاقانی،۱۳۸۲: ۵۸۶)

به دام عشق تو درمانده‌ام چو خاقانی — اگر نه بام فلک خوش نشیم نی است مرا (همان: ۵۵۰)

از شست عشق تو نپرد هیچ ناوکی — کان با قضای چرخ برابر نمی‌شود (همان: ۵۸۲)

در بیان ارزشمندی و ستایش عشق نیز از هستومندهای **تاج، گوهر، سکه، کالا، مایه (سرمایه)، خورشید (آفتاب)...** استفاده شده است:

عشق را گه تاج ساز و بر سر عشاق نه — زلف را گه طوق کن در حلق مردان درفکن(همان: ۶۴۹)

عشق تو گوهری که گنج روان ببرزد — وهمم در این فرو شد کو از چه کان برآمد (همان: ۵۸۸)

دل سکهٔ عشق می‌نگرداند — جان خطبهٔ عافیت نمی‌خواند (همان: ۶۰۱)

بازارگانی از دل زارتر که دید — کز عشق سود جست به جان در زیان فتاد (همان: ۶۱۴)

مایه عشق توست چون او حاصل است — شاید ار عمری زیان می‌آیدم (همان: ۶۳۴)

رو که خورشید عشق را همه روز — طالعی به ز اتصال تو نیست (همان: ۵۶۱)

بخشی از این هستومندها نظیر تاج، گوهر، سرمایه، سکه، کالا که از ارزش مادی برخوردارند و عموماً از متعلقات پادشاهی و سلطانی هستند. از این حیث نگاشت‌های برآمده از این هستومندها در پیوند با استعارهٔ پربسامد «عشق سلطان است» که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، طرح شده‌اند. از دیگر سو با توجه به این که در عصر خاقانی، مدیحه سرایی شاعران و صله ستانی ایشان از اُمرا و سلاطین مرسوم است، می‌توان تفکر مادی رایج در محیط اجتماعی را مبنای طرح این گروه از استعاره‌ها دانست. در خصوص استفاده از خورشید (آفتاب) به عنوان قلمرو مبدأ نیز باید در نظر داشت که «تصویرسازی با خورشید در شعر خاقانی، پدیده‌ای پُر تکرار است و زمینهٔ خلق صحنه‌های مربوط به آن گاه بیان شکوه و عظمت و ظرافت مشاهدات شاعر، زمانی جوشش عاطفهٔ وی و گاهی نیز نمود اطلاعاتِ نجومی اوست. اما نکتهٔ قابل توجه این است که در هیچ موردی خورشید نماد شر و شورانگیزی و ملال طبع نیست. شاید از آن‌جهت که خورشید سبب روشنی و گرم‌شدن عالم و جان‌بخشی به مخلوقات و زمین است، در ذهن خاقانی نیز مظهر خیر و منشأ حیات است.»(نیکدار اصل و فرهمند، ۱۳۹۴: ۲۸۶) بر این اساس تجربهٔ عینی شاعر از ماهیت حیات‌بخش و ارزشمند خورشید، بستر مفهوم‌سازی ماهیت عشق است.

جدول ۱: هستومندانگاری عشق در غزلیات خاقانی

قلمرو مبدأ	شمارهٔ غزل‌ها	فراوانی (۵۳ مورد)	جنبهٔ مورد تأکید
تاج/ گوهر/ سرمایه/ سکه/ کالا/ رایت	۲۷۹،۱۱۷، ۱۵۲،۶۵،۱۸۵، ۲۳۸،۳۸	۷	ارزشمندی
طوفان/ آتش/ صاعقه/ تیغ	۶۲،۶۵،۷۲،۷۶،۱۲۰،۱۲۸،۱۳۷ ۸۰،۱۶۳،۲۷۱،۱۲۵،...	۲۱	نابودگری
اختر/ خورشید/ آفتاب	۸۲،۱۴۰،۱۵۴	۳	ارزشمندی و در دسترس نبودن
بساط/ شست/ دام	۱۸۱،۱۲۱،۵،۳۵۲،۹۹،۱۱۴	۶	استیلا
رطل/ جام / دُرد/ باده	۱۲۰،۱۶۲،۱۳۳،۱۸۱،۲۵۹،۳۹ ۷ ۷۶،۲۳۱،۳۷۶،	۹	نشاط‌بخشی و بی‌خویشتنی
ساز/ ارغنون	۳۷،۲۴۰	۲	نشاط بخشی
مصحف / دیوان	۲۶۴،۱۳۷	۲	ارزشمندی
آب	۳۵۲،۲۷۸	۲	حیات بخشی
کعبتین	۱۳۰	۱	دشواری

۲-۲-۲-عشق جاندار است.

در غزلیات خاقانی بیشترین فراوانی در استعاره‌های هستی‌شناختی، در قالب جاندارانگاری است. طرح این استعاره‌ها بر مبنای شناخت از موجوداتِ جاندار (انسان یا غیرانسان) است. نمونه‌های جاندارانگاری در جداول شمارهٔ ۲ و ۳ آورده شده است. چنان که مشاهده می‌شود اکثر استعاره‌های جاندارانگارانه، به صورت انسان‌پنداری است. «کاربرد عشق در مفهوم انسان به‌عنوان شریف‌ترین موجود هستی، اوج ارزش‌گذاری در مورد عشق است.»(اسپرهم و تصدیقی، ۱۳۹۷: ۱۰۲) فهم عشق به صورت انسان، گواه ذی‌شعور و صاحب اراده و اختیار بودن عشق در اندیشهٔ شاعر است. در بخشی از نگاشت‌های انسان‌انگارانه، عشق **صاحب افعال انسانی** است:

عشقت آتش ز جان برانگیزد رستخیز از جهان برانگیزد (خاقانی،۱۳۸۲: ۶۱۵)

در گروه دیگری از نگاشت‌ها نیز عشق به صورت یک شخص (طبقهٔ خاصی از اَشخاص) تصور شده است. در این نگاشت‌ها از **نوح، طبیب، پهلوان، غارتگر، مهمان، سلطان و لشکر** به عنوان قلمرو مبدأ استفاده شده است:

اشک آن طایفه طوفان دگر گشت عشق نوح است که اندیشه طوفان نبرد (همان: ۵۸۶)

ولیک گفتم آخر درد خاقانی دوا یابد به صبر چون طبیب عشق بشنید این‌سخن بر من گرفت (همان: ۵۷۰)

مرد که با عشق دست در کمر آید گر همه رستم بود ز پای درآید (همان: ۶۰۸)

هستی خاقانی است غارت عشق ای دریغ هرچه شبان پرورید روزی قصاب شد (همان: ۵۹۵)

نزل عشقت جان شیرین آورم هدیهٔ زلفت دل و دین آورم (همان: ۶۴۴)

آواز حسنت ای جان هفت آسمان بگیرد سلطان عشقت ای مه هر دو جهان بگیرد (همان: ۶۰۸)

لشکر عشق تو باز بر دل من ران گشاد گر همه در خون کشد، پشت نباید نمود (همان: ۵۸۵)

به طورکلی ادراک عشق به صورت موجودی «صاحب اراده، دارای فردیت و استقلال که به رفتار انسانی دست می‌زند، گواه پویا و زنده بودن این مفهوم در ذهن شاعر است.»(نوروزی و محسنی،۱۳۹۳: ۳۷۸) اما چنان که در جدول شمارهٔ ۲ مشاهده می‌شود، استعارهای انسان‌انگارانه در غزلیات خاقانی عموماً با تأکید بر جنبهٔ ارزشمندی، اقتدار، برتری و استیلای عشق طرح شده‌اند. در این میان کلان استعارهٔ »عشق سلطان است» و خوشه‌های مرتبط با آن مانند «عشق سپاه/ لشکر/ خیل/ دولت است» از بیشترین فراوانی برخوردارند. بسامد معنادار این نگاشت‌ها نشان می‌دهد که خاقانی، عشق را به صورت ماهیتی مقتدر درک کرده است که بر هستی و ارادهٔ عاشق چیرگی دارد. اما به نظر می‌رسد انتخاب این مفاهیم به عنوان قلمرو مبدأ، ریشه در تجربهٔ زیستهٔ خاقانی و شکل ارتباط وی با شروانشاهان (مدل تجربی سلطان) دارد. خاقانی شاعری است که زندگی و تصمیماتش در اختیار و اراده‌ی شروانشاهان بوده است؛ چنان که دو بار گرفتار زندان شروانشاهان می‌شود و حتی در محقق ساختن رویای سفر به خراسان نیز مقهور ارادهٔ شروانشاهان است. در بسیاری از تذکره‌ها و شروح آمده، «آرمانِ خاقانی، سفر به خراسان و حضور در دربار سلجوقی و خوارزمشاهی بوده است، اما شاهان شروان اجازهٔ سفر به او نمی‌دهند و وی تا پایان عمر در حسرت این سفر می‌ماند.»(شیری، ۱۳۹۱: ۱۵۳) بر این اساس او از یادآوری و انطباق ناتوانی خویش در برابر ارادهٔ شروانشاهان، تجربهٔ مقهور بودن عاشق در برابر عشق را مدل‌سازی کرده است. در واقع وجه اقتدار سلطان (شروانشاهان) برای

ذهن خاقانی تجربه‌ای ملموس است که از آن در مفهوم‌سازی تجربهٔ انتزاعی عشق استفاده کرده است. از دیگر سو کودکیِ شاعر و رابطهٔ اقتدارآمیز پدر با وی و سپس عمویش، کافی‌الدین که امر تربیت و آموزش او را با شیوه‌ای تحکّمی و سختگیرانه در پیش گرفته بود و در همان حال عاطفهٔ پدر- فرزندی و حس برادر زادگی و آموزگاری، در پنداشت خاقانی از عشق به عنوان ماهیتی مقتدر تأثیر داشته است.

جدول ۲: انسان‌انگاری عشق در غزلیات خاقانی

قلمرو مبدأ	شمارهٔ غزل‌ها	فراوانی (۶۶ مورد)	جنبهٔ مورد تأکید
طبیب	۷۳	۱	ارزشمندی و محترم بودن
سپاه/ لشکر/ خیل/ دولت	۷۷،۱۱۱،۱۸۷،۳۲۳،۳۵۲،۹۰	۶	اقتدار، برتری و استیلا
سلطان/ شهنشه	۳۶۲،۱۱۳،۱۴۷،۱۶۷،۲۱۱،۳۰۳	۶	اقتدار، برتری و استیلا
نوح	۱۱۳	۱	اقتدار و برتری
شه‌سوار	۱۲۴	۱	اقتدار، برتری و استیلا
غارتگر/ دزد	۱۳۷،۱۸۵	۲	نابودکنندگی و استیلا
پهلوان	۱۶۹	۱	اقتدار، برتری و استیلا
مهمان	۲۱۱	۳	ارزشمندی و محترم بودن
انسان (صاحب افعال انسانی)	۱۹،۳۷ ،۴۷،۷۰...	۴۵	ارزشمندی

جدول ۳: جاندارانگاری عشق در غزلیات خاقانی

قلمرو مبدأ	شماره غزل‌ها	فراوانی (۵ مورد)	جنبهٔ مورد تأکید
نخل	۱۵۲	۱	زایندگی و بالندگی
مرغ	۱۵۴،۱۲۶	۲	ارزشمندی

نهنگ	۱۴۶	۱	نابودکنندگی و استیلا
اژدها	۱۲۲	۱	نابودکنندگی و استیلا

۲-۲-۳-عشق ظرف(مکان) است.

در بخش دیگری از نگاشت‌های استعاری، مفهوم عشق بر اساس شناخت شاعر از مفهوم مکان، ملموس سازی شده است. نمود این نوع از استعاره‌ها در غزلیات خاقانی در جدول شماره ۴ آورده شده است. فراوانی استعارهٔ مفهومی «عشق ظرف است» در غزلیات خاقانی ۲۸ مورد است که کلان استعارهٔ «**عشق راه است**» و خوشه‌های مرتبط با آن «**عشق کاروان/ قافله است**» با تأکید بر ماهیت پیش‌روندهٔ عشق، پربسامدترین شکل از این نوع استعاره‌هاست:

به خِرد راه عشق می‌پوئی به چراغ آفتاب می‌جوئی (خاقانی،۱۳۸۲: ۶۷۹)

قافلهٔ عشق تو می‌رود اندر جهان طائفهٔ عقل‌ها هم به اثر می‌رود (همان: ۶۰۱)

به نظر می‌رسد ریشهٔ بسامد معنادار استعارهٔ «عشق راه است» و خوشه‌های مرتبط با آن، در نوع نگرش و تجربیات زیستهٔ شاعر است؛ «اگر چه خاقانی ۵۰ سال از عمرش را در شماخی و قریب ۲۵ سال را در تبریز به سر برد، ولی بیشتر عمرش را در سیاحت گذرانده است. او به مکّه، عراق (بغداد)، ری، همدان و جای جای آذربایجان سفر کرده و سفر را همچون وسیله‌ای برای درک زندگی تلقی می‌کرده است. بخش عظیمی از مفاهیم موجود در هنر خاقانی ارمغان سفرهای اوست.»(کندلی هریسچی، ۱۳۷۴: ۴۰۲) دلیل گرایش خاقانی به سفر این است که «محیط شروان و دربار شاهان آن به عنوان یک حکومت ملوک‌الطوایفی خودمختار، کوچک‌تر از آن بوده که بتواند خاطر شاعری مثل خاقانی که بر استعداد و جایگاه علمی و ادبی خود واقف است را دلبستهٔ خود سازد.»(شیری،۱۳۹۱: ۱۳۴) گویا شاعر بلندپروازِ آوازه‌جو، شروان را برای خود کوچک می‌دید و دائم می‌خواست راه دیار دیگر در پیش گیرد. به هر بهانه و دستاویز می‌کوشید تا خود را از شروان و محیط محدود قلمرو خاقان بیرون اندازد. (زرین‌کوب، ۱۳۷۰: ۱۹۰) از دیگرسو آوازهٔ مُلک خراسان و دربار سنجر او را شیفته ساخته بود. «به امید دیدار اُستادان خراسان و دربارهای مشرق، آرزوی سفر به خراسان در دلش خلجان می‌کرد، لیکن شروان شاه او را رها نمی‌کرد تا به میل دل، رخت آن سامان بربندد.»(صفا، ۲۵۳۶، ج۲: ۷۷۸) ظاهراً دوری گزیدن خاقانی از دربارها و دلبستگی او به فتوت به مزاق ایشان خوش نیامده بود. اما خاقانی برای رسیدن به خدمت پیران (مشایخ) خراسان بی‌تاب بود. گویا قصد می‌کند از طریق کوهستان و مخفیانه به خراسان برود، اما از بیم راهزنان منصرف شده است. (کندلی هریسچی، ۱۳۷۴: ۵۸۰) این اجبار به ماندن، او را به حدی از تنفر از وطن رسانده بود که آن را «حبسگاه شروان» می‌نامید. در هر حال محیط بستهٔ شروان، سبب میلِ همیشگی خاقانی به سفر بوده است. ذهن آفرینشگر وی بر اساس این تمنّی درونی و تجربیات عینی که از سفرهای متعددش داشته، مفهوم انتزاعی عشق را در قالب کلان استعارهٔ «عشق سفر است» بازسازی کرده است. سپس نگاشت استعاری «عشق راه است» را در پیوند با آن طرح نموده است. نگاشت‌های استعاری «**عشق بازار/ کوی/ کعبه است**» نیز در پیوند با استعارهٔ «عشق راه است» و با تأکید بر ارزشمندی و دشواری تجربهٔ عشق هستند. نمونه‌هایی از هر نگاشت در پی آورده شده است:

بر سر بازار عشق آبت برفت پای ز آن بازار نگسستی هنوز (خاقانی،۱۳۸۲: ۶۲۱)

روزم فرو شد از غم و در کوی عشق تو این دود جز ز روزن من بر نمی‌شود (همان: ۵۸۲)

در کعبه شش جهت که عشق است خاقانی را مجاور آرم (همان: ۶۴۷)

استعاره‌های «**عشق دریا/ معرکه است**» نیز از این حیث که بر ماهیت دشواری آفرینِ عشق (نابودگری و استیلای آن) تاکید دارند، با گروه استعاره‌های ساختاری که در ادامه بررسی می‌شوند، در پیوند است:

چه دریاست عشقت که هرچند در صدف جویم الا نهنگی نبینم (همان: ۶۴۶)

وی

در معرکهٔ عشق تو عقلم سپر افکند کان حمله که او آرد رستم نپذیرد (همان: ۶۱۴)

نگاشت استعاری «**عشق صحرا است**» نیز ناظر به وجه مثبت و ارزشمند عشق است.

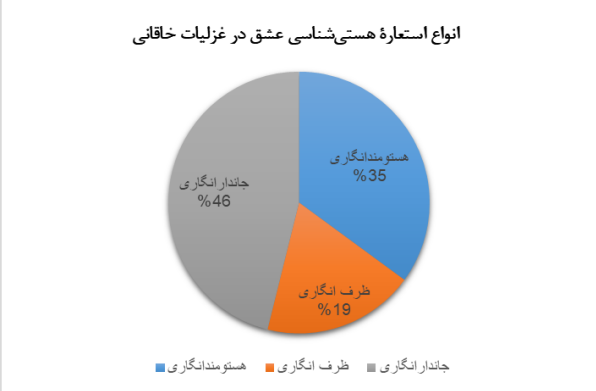
صحن سراچهٔ او صحرای عشق جان‌های خلق در او رسته به جای گیا (همان: ۵۴۹)

شده

جدول ۴: ظرف‌انگاری عشق در غزلیات خاقانی

قلمرو مبدأ	شماره غزل‌ها	فراوانی (۲۸ مورد)	جنبهٔ مورد تأکید
صحرا	۱۴۸،۴	۲	بالندگی
میدان/عرضگه/ معرکه/ شهادتگه	۹۴،۱۸۴،۲۶۹ ،۱۳۶،۳۷	۵	نابودکنندگی و استیلا
عالم	۵۵	۱	گستردگی
بازار	۶۴، ۲۸۵ ،۱۹۶،۲۰۰ ،۱۵۱	۵	ارزشمندی
کوی	۲۳۱ ،۶۹ ،۸۷،۹۹	۴	دشواری و ارزشمندی
طریق/ راه/ شاهراه	۸۸ ،۲۶۳،۳۳۷،۳۵۹ ،۸۷	۶	پیش‌روندگی
کاروان/ قافله	۱۲۶،۱۵۱	۲	پیش‌روندگی
دریا	۲۵۱	۲	نابودکنندگی و استیلا
کعبه	۲۷۰	۱	ارزشمندی

فراوانی انواع استعارهٔ هستی‌شناسی عشق در غزلیات خاقانی در نمودار شمارهٔ ۱ در پی‌آورده شده است:



تصویر ۱: نمودار انواع استعارهٔ هستی‌شناختی عشق در غزلیات خاقانی

چنان‌که در تصویر ۱ مشخص است، سهم استعاره‌های جاندارانگاری از دو گونهٔ دیگر استعارهٔ هستی‌شناختی، بالاتر است. فهم عشق به صورت موجودی زنده که کنشگر و فاعل است در قالب نگاشت «عشق جاندار است» گواه پویایی تجربهٔ عشق در دستگاه ادراکی خاقانی است.

۲-۳-استعارهٔ ساختاری عشق در غزلیات خاقانی

در پرداخت استعاره‌های ساختاری، قلمرو ذهنیِ مقصد بر اساس ساختارِ یک قلمرو انتزاعی دیگر که نسبت به قلمرو مقصد ملموس‌تر است، درک می‌شود. مثلاً بر اساس درک و تجربهٔ شاعر از مفهومِ بلا، نگاشت استعاری «**عشق بلا است**» در بیت

بلائی که از عشقت آمد به رویم قضا برنگیرد، قدر برنتابد(همان: ۵۸۰)

شکل گرفته است. همچنین شناخت از مفهوم غم، پایهٔ طرح نگاشت استعاری «**عشق غم است**» در بیت زیر است:

حاشا که مرا جز تو در دیده کسی باشد یا جز غم عشق تو در دل هوسی باشد(همان: ۵۸۳)

نگاشت استعاری «**عشق دشواری است**» در بیت

دشوار عشق بر دلم آسان نمی‌کنی درد مرا بنوعی درمان نمی‌کنی(همان: ۶۸۴)

نیز بر پایهٔ ادراک شاعر از مفهوم دشواری است. فراوانی استعاره‌های ساختاری عشق در غزلیات خاقانی ۳۹ مورد است. نمود این استعاره‌ها در جدول شمارهٔ ۵ آورده شده است. چنان که در جدول مشاهده می‌شود، طرح استعاره‌های ساختاری عموماً با تأکید بر ویژگی دشواریِ عشق است که اساس شکل‌گیری حدود ۴۰٪ از استعاره‌های هستومندانگاری نیز هست. از این حیث بخش قابل توجهی از استعاره‌های هستومندانگاری در پیوند با استعاره‌های ساختاری طرح شده‌اند. حقیقت این است که خاقانی در زندگی شخصی و اجتماعی خویش تجربیات دشوار بسیاری داشته: از مشکلاتی که با دربار شروانشاهان داشته تا حسادت و عناد نزدیکان و مرگ عزیزان، کودکی دشوار و شرایط نامناسب اقتصاد خانواده ... اما در نخستین تجربهٔ عاشقانه‌اش، درد و رنجی را متحمل شده که با تمام تجربیات دشوار پیشین متفاوت است؛ گویا خاقانی دختری روستایی را با محبت آتشین دوست می‌داشته است. «از فحوای نامهٔ خاقانی به شهاب‌الدین شروانی در منشآت خاقانی بر می‌آید که عشق این دختر دهاتی برای شاعر گران تمام می‌شود و با مصائب فراوانی روبرویش می‌سازد. خویشان دختر از سر مخالفت، هنگام آمدن خاقانی جوان به ده راه را بر او گرفته، فحش می‌دهند و قصد کشتنش را می‌کنند. تحقیق در دیوان شاعر نیز مؤید محتویات این نامه است. شاعر در این راه رنج‌های روحی و معنوی بسیاری دیده و نخستین عشق او با موانع زیادی روبرو شده است. در نهایت معشوقهٔ خود را فرار داده و سپس مطابق آیین آن دیار با وی ازدواج کرده است.»(کندلی هریسچی، ۱۳۷۴ : ۱۹۴-۱۹۵) بیست و پنج سال در کنار او عاشقانه زیسته و در هنگام بیماری پرستارش شده است. اما با مرگ این بانو، اندوه و دردی را تجربه می‌کند که در بخش غزلیات دیوانش نمود یافته است. حقیقت این است که خاقانی در رثای بیشتر عزیزانش قصیده سروده، اما در مرثیهٔ زنش دست به دامان غزل شده است؛ زیرا که غزل برای واگویی تپش‌های دل عاشق و احساس‌ها و غم و اندوه گنجاش بیشتری دارد. در این غزل‌ها ناله‌های دل شاعر که در فراق عشق گمشده‌اش از سینهٔ سوخته برآمده، جان شنونده را می‌لرزاند و قلبش ار شرحه شرحه می‌کند.(همان: ۲۰۱-۲۰۲) ابیات زیر نمونه‌هایی هستند که خاقانی در فقدان همسرش سروده است:

«بی باغ رخت جهان مبینام بی داغ غمت روان مبینام

بی وصل تو کاصل شادمانی است تن را دل شادمان مبینام

گفتی دگری کنی مفرمای کان در ورق گمان مبینام
بی تو من و عیش حاش‌لله کز خواب خیال آن مبینام»(خاقانی، ۱۳۸۲: ۳۰۶)

زرین‌کوب معتقد است: «جایی که خاقانی در مرگ زن خویش سخن می‌کند، وصف اشک ریختن و بیان پریشانی‌اش مثل جریر، شاعر نامدار عرب است.»(زرین کوب،۱۳۷۰: ۱۹۳) رنج و دشواری فقدان محبوب سبب می‌شود که خاقانی به شیوهٔ عشایر جلای وطن نماید. عشایر وقتی حادثهٔ ناگواری رخ می‌دهد و عزیزی را از دست می‌دهند کوچ می‌کنند و به جای دیگر می‌روند. خاقانی نیز هنگامی که محبوبش از دست می‌رود، شروان را ترک می‌گوید و به تبریز پناه می‌برد...(کندلی هریسچی، ۱۳۷۴: ۲۰۴) او شرح رنجوری و اندوهش از این ماتم را آن گاه که به قصد زیارت مسجدالاقصی، ترک شروان کرد و شروان شاه به همین بهانه او را دربند ساخت، چنین توضیح می‌دهد: «مهاجرت از وطن به سبب آن است که آن عزیزان که دلخواه‌تر بنده بودند، رفته‌اند و به هیچ‌حال دل مجروح فراق‌زده، سر وطن نمی‌دارد و این تمنا نمی‌کند که به غایت دردزده و جراحت یافته است.»(خاقانی، ۱۳۴۹: ۳۳۵) چنان که از شوهد و قراین موجود در نظم و نثر خاقانی برمی‌آید، او در نخستین تجربه از عشق رنجی را متحمل شده که ساختار مفهوم عشق را در ذهن وی شکل داده است؛ تجربهٔ شخصی خاقانی از مفهوم عشق، تجربهٔ بلا، غم و دشواری است. از این جهت در ملموس‌سازی ماهیت عشق از چنین مفاهیمی به عنوان قلمرو مبدأ استفاده می‌کند.

در بخش دیگری از استعاره‌های ساختاری نیز با استفاده از مفاهیم **قضا، اجل(چنبرِ اجل)، قمار و فنا**... به عنوان قلمرو مبدأ، جنبهٔ استیلای عشق و ماهیت مقتدر و نابودگر آن مطرح است. این نگاشت‌ها نیز در پیوند با استعاره‌های هستی‌شناسی هستند:

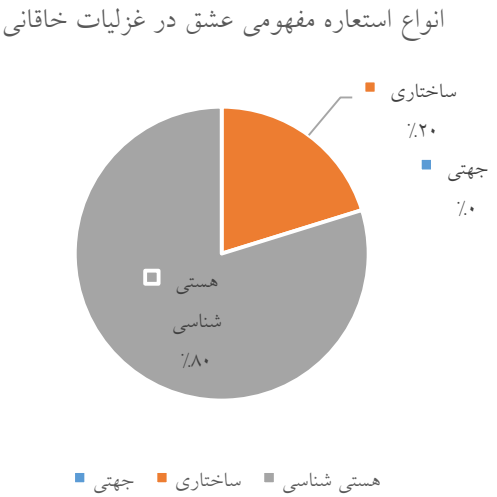
عشق تو قضای آسمانی است وصل تو بقای جاودانی است(خاقانی، ۱۳۸۲: ۵۶۶)
عشق تو چو چنبر اجل شد کس نه که بر او گذر ندارد(همان: ۵۸۷)
وی مهرهٔ امّیدِ مرا زخمِ زمانه در ششدرِ عشقِ تو فرو بسته گذرها(همان: ۵۴۸)
مرا با عشق تو در دل هوای جان مگر یک رخش در میدان دو رستم برنمی‌تابد(همان: نمی‌گنجد ۵۹۲)

جدول ۵: استعاره‌های ساختاری عشق در غزلیات خاقانی

قلمرو مبدأ	شماره غزل	فراوانی (۳۹ مورد)	جنبهٔ مورد تأکید
کیمیا	۱۱۰	۱	ارزشمندی
کار	۳۷۶-۲۶-۱۹	۳	ارزشمندی
قیامت	۱۴۰	۱	پایداری و دوام
دین/ کفر	۲۴۰-۱۲۵	۲	هدایتگری
فنا	۱۱۶-۱۳۱-۱۲۴-۹۴	۴	از بین برندگی
قضا	۶۵-۸	۲	استیلا
اجل	۱۱۴	۱	استیلا
لعب فلک	۳۵۰	۱	استیلا و

			دشواری
قمار	۱-۲۵۴	۲	استیلا و دشواری
بلا	۸-۱۰۴- ۱۵۳- ۲۲۵- ۲۵۶	۵	دشواری
محنت	۳۸	۱	دشواری
درد	۵۳- ۱۰۸- ۱۶۲	۳	دشواری
غم	۹۲-۱۰۷- ۳۴۲- ۲۸۳- ۳۶۸	۵	دشواری
ملامت	۹۲	۱	دشواری
دریغ	۱۰۳	۱	دشواری
نامرادی	۱۲۴	۱	دشواری
بیماری	۱۸۷	۱	دشواری
خطر	۲۶۲	۱	دشواری
رسوایی	۲۸۷	۱	دشواری
دشواری	۳۷۰	۱	دشواری
معما	۳۵۹	۱	دشواری

در ادامه در تصویر ۲ فراوانی انواع استعارهٔ مفهومی عشق در غزلیات خاقانی آورده شده است.



تصویر ۲: نمودار انواع استعارهٔ مفهومی عشق در غزلیات خاقانی

۳-نتیجه

در این پژوهش به بررسی و تحلیل مفهوم عشق در غزلیات خاقانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون پرداخته شده است. طبق بررسی‌ها هیچ نمونه‌ای از استعارهٔ جهتی در متن یاد شده وجود ندارد، اما فراوانی استعارهٔ ساختاری۲۰٪ و سهم استعارهٔ هستی‌شناختی ۸۰٪ است. استعاره‌های هستی‌شناختی در غزلیات خاقانی به سه صورت هستومندانگاری، جاندارپنداری و ظرف‌انگاری شکل گرفته‌اند که سهم استعاره‌های هستومندانگاری ۳۵٪ ، جاندارپنداری۴۶٪

و ظرف‌انگاری ۱۹٪ است. درحوزهٔ جاندارپنداری از انسان، گیاه و حیوان به عنوان قلمروهای مبدأ استفاده شده است. البته عمدهٔ نگاشت‌های این حوزه با تأکید بر ماهیتِ ارزشمند و مقتدر عشق به صورت انسان‌انگاری نمود یافته‌اند. در حوزهٔ هستومندانگاری نیز نگاشت‌هایی با تأکید بر جنبهٔ نابودگر عشق بیشترین سهم را دارا هستند. در این راستا عشق در قالب هستومندهای آتش، طوفان، صاعقه، تیغ و اژدها مفهوم‌سازی شده است. در حوزهٔ ظرف‌انگاری هم غلبه با نگاشت‌هایی است که بر اساس تجربهٔ انسان از مفهوم راه و تأکید بر ویژگی پیش‌روندگی عشق شکل یافته است. در پرداخت استعاره‌های ساختاری با دو گروه اصلی از استعاره‌ها مواجهیم: دستهٔ نخست که با استفاده از مفاهیم بلا، درد، محنت، غم، بیماری، نامرادی، رسوایی، خطر... به عنوان حوزهٔ مبدأ به ماهیتِ دشوار عشق اشاره دارند و گروه دیگر که توجه‌شان به جنبهٔ استیلا و نابودگری عشق است و از مفاهیم قضا، اجل، قمار و فنا به عنوان قلمرو مبدأ در آن‌ها استفاده شده است. بررسی نگاشت‌ها نشان می‌دهد که استعاره‌های ساختاری در غزلیات خاقانی در پیوند با استعاره‌های هستی‌شناسی خلق شده‌اند. درواقع تأکید بر ماهیتِ دشواری‌آفرین عشق و ویژگی استیلا و از بین برندگی آن در خلق استعاره‌های ساختاری و استعاره‌های هستی‌شناختی، زمینه‌ساز پیوند میان این دو گروه از استعاره‌هاست. به طور کلی مفهوم عشق از دیدگاه خاقانی ماهیتی پویا و ارزشمند، اما مقتدر و دشواری‌آفرین دارد. مطالعهٔ غزلیات و زندگینامهٔ خاقانی نشان می‌دهد که شرایط زندگی، روحیات و تمنیات شاعر زمینهٔ خلق و پرداخت نگاشت‌های متن را فراهم آورده است و گویی بازتابی از احوالات شخصی و اجتماعی خاقانی را در ادراک او از مفهوم عشق شاهدیم. بر این اساس روایت وی از مفهوم عشق، کمتر رنگ و بوی عرفانی و آسمانی یافته و بیشتر وجهی زمینی و تجربی دارد و همین مسأله سبب تمایز نگاشت‌های استعاری عشق در غزلیات خاقانی نسبت به سایر متون است

۴-منابع

اسپرهم، داوود، تصدیقی، سمیه،(۱۳۹۷)،" استعارهٔ شناختی عشق در مثنوی مولانا"، *متن پژوهی ادبی*، سال۲۲، شمارهٔ ۷۶، صص۸۷-۱۱۴.

خاقانی، بدیل بن علی،(۱۳۸۲)، *دیوان خاقانی شروانی*، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.

خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین،(۱۳۴۹)، *منشآت*، به کوشش محمد روشن، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.

دشتی، علی،(۱۳۵۷)، *خاقانی، شاعری دیر آشنا*، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین،(۱۳۷۰)، *باکاروان حله*، چاپ ششم، تهران: علمی.

سجادی، سیدضیاءالدین،(۱۳۸۶)، "سبک شناسی نظم در قرن ششم"، *پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب*، شمارهٔ ۴، صص ۴۷-۷۵.

شمیسا، سیروس، (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی از آغاز تا امروز*، چاپ سوم، تهران: فردوس.

شیری، قهرمان، (۱۳۸۹)، "روان‌شناسی ابهام در شعر خاقانی"، *مجلهٔ تاریخ ادبیات*، شمارهٔ ۶۲/۳ ، صص۱۲۳-۱۴۹.

شیری، قهرمان،(۱۳۹۱)، "نقش محیط سیاسی و جغرافیایی بر دشواری شعر خاقانی"، *مجله تاریخ ادبیات*، شماره ۶۷/۳، صص۱۳۳-۱۵۴.

صفا، ذبیح‌الله،(۲۵۳۶)، *تاریخ ادبیات ایران*، ج۲، تهران: امیرکبیر.

صفوی، کورش،(۱۳۹۸)، *استعاره*، چاپ دوم، تهران: نشر علمی.

عبدی، حامد، وثوقی، حسین، روشن، بلقیس و سمائی، سید مهدی،(۱۳۹۶)، "سنجه ای برای بازشناسی استعاره با تکیه بر زبان شناسی شناختی"، *فصلنامهٔ بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال دوم، شماره سوم ، صص۹-۲۷.

فتوحی، محمود،(۱۳۹۸)، *سبک شناسی(نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها)*، چاپ چهارم، تهران: سخن.

کندلی هریسچی، غفّار،(۱۳۷۴)، *خاقانی شروانی(حیات، زمان و محیط او)*، ترجمهٔ میرهدایت حصاری، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

لیکاف، جورج، جانسون، مارک،(**۱۳۹۹**)، *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ جهانشاه میرزا بیگی، چاپ سوم، تهران: آگاه.

موحدی، محمدرضا،(۱۳۸۸)، "عقل در کوی عشق: دیدگاه شیخ نجم الدین رازی در باره عقل و عشق"، *پژوهش های فلسفی-کلامی*، سال یازدهم، شمارهٔ۱ (پیاپی ۴۱)، صص۱۶۷-۱۹۴.

موسوی ثابت، فاطمه، خلیلی جهانتیغ، مریم و بارانی، محمد،(۱۳۹۹)، "استعارهٔ شناختی عشق در"کاش حرفی بزنی" از مصطفی رحماندوست(بر اساس نظریهٔ جورج لیکاف و مارک جانسون)"، دانشگاه سیستان و بلوچستان: *پژوهشنامهٔ ادب غنایی* ، سال ۱۸، شمارهٔ۳۴، صص۲۲۶-۲۰۳.

میرحسینی، مژگان، کنعانی، ابراهیم،(۱۳۹۹)، "تحلیل شناختی استعاره‌های دل در مرصادالعباد"، *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۸۶ صص۲۸۴-۲۶۳.

نوروزی، زینب، محسنی، فاطمه،(۱۳۹۳)، "بررسی سبک شناسانهٔ غزلیات خاقانی شروانی"، *سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)*، سال هفتم، شماره چهارم، پیاپی۲۶، صص۳۶۹-۳۸۹.

نیکدار اصل، محمدحسین، فرهمند، رویین‌تن،(۱۳۹۴)، *فرهنگ توصیفی_انتقادی خاقانی‌پژوهی*، چاپ اول، یاسوج: دانشگاه یاسوج.

هاشمی، زهره،(۱۳۸۹)، "نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون"، *ادب پژوهی*، شمارهٔ۱۲، صص۱۱۹-۱۴۰،

Lakoff, G. (2006). *Cognitive linguistics: basic readings*, edited by Dirk Geeraerts. p. cm. (Cognitive linguistics research; 34), Berlin - New York.

Lakoff,G. (1980). “Conceptual Metaphor in Everyday Language”, *The Journal of Philosophy*, 77(8), pp 452- 487.