University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Manifestations of Expressionism in Katibeh of Akhavan Sales

Zabihollah Beyranvand[1] | Mohammad Khosravi-Shakib[2]✉ | Saeed Zohrehvand[3]

1. Ph.D. student of Persian Language and Literature, Lorestan University, Khorramabad, Iran. Email: Byz77@yahoo.com
2. Corresponding Author, Professor of Persian Language and Literature Department, Lorestan University, Khorramabad, Iran. Email: khosravi.m@lu.ac.ir
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Lorestan University, Khorramabad, Iran. Email: Zohrevand46@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
23 July 2021
Received in revised form:
10 August 2024
Accepted:
18 August 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Expressionism, protest, anti-traditionalism, despair.

ABSTRACT

The school of expressionism started in the art of painting in the early 20th century, and because of its attention to human suffering, it influenced literature, music, theater and cinema in a short time. Expressionists believed that emotional and inner human experiences are superior to external realities and that knowing the truth of existence and understanding the nature of existence is essential. Expressionists' efforts to interpret the nature of existence led them to subjectivism and mystical intuition. They considered the secret of human happiness to be the transformation of traditional values and rotten manifestations ruling the society. Expressionists gained many fans all over the world, and following their example, outstanding works emerged. The poem of the inscription of the Third Brotherhood is an example of these works in which the components of the expressionism school can be examined. The main question of the article is: What are the most important expressionist elements of inscription poetry? Cinematic structure, abstract atmosphere, the presence of characters who have lost their identity, trying to change the existing situation and the feeling of despair and emptiness are the most important expressionist components of the inscription, relying on them, it can be called a modern poem and considered an expressionist. The purpose of the article is to analyze and identify the structural, linguistic and content elements of the inscription poem based on the school of expressionism. The article review method is descriptive-analytical.

Cite this article: Beyranvand, Zabihollah; Khosravi-Shakib, Mohammad; Zohrehvand, Saeed. (2025). "Manifestations of Expressionism in Katibeh of Akhavan Sales". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 5-22. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.39198.2955

© Beyranvand, Zabihollah; Khosravi-Shakib, Mohammad; Zohrehvand, Saeed. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

The subject of the article is "Examination of the effects of expressionism in the poem of the inscription of the Third Brotherhood", which is one of the prominent and modern poems of contemporary Persian literature. The purpose of this article is to analyze and identify the structural, linguistic and content elements of the inscription poem based on the school of expressionism and to identify its expressive and influential aspects that by discovering and knowing these expressionist layers, the readers of the poem can understand deep and hidden concepts. and discover the poet's expressionistic thoughts and beliefs. The questions that the authors answer in this article are:

What are the most important expressionist elements of inscription poetry? And what is the method of Akhwan to objectify internal concepts and influence the audience?

2. Research method

The research method is descriptive-analytical and library based on taking notes from written sources. In this method, the writers have analyzed and examined the expressionist components while studying and taking notes of the desired material by mentioning some examples in the inscription poetry.

3. Discussion

The school of expressionism was created in the early 20th century by German painters and in a short time it influenced literature, music and cinema due to its deep attention to human beings and the expression of their sufferings. According to expressionists, the experiences of human inner emotions are superior to external realities, and knowing the truth of existence and the nature of existence is important and necessary. They knew the secret of human happiness in changing the rotten values and manifestations ruling the society. Turning away from reality and emphasizing human feelings and emotions is one of the basic issues in the school of expressionism. According to these definitions, "any kind of deliberate distortion and deformation of reality in new literature can be considered as examples of the expressionist method." (Dad, 1371: 52). Some Iranian artists in the contemporary period, while familiarizing themselves with western culture and literature, became inclined towards the school of expressionism and created outstanding works under its influence. The inscription poem is an example of these works in which the components of the expressionism school can be examined. This article deals with the analysis and analysis of the inscription poem based on expressionist principles from three aspects of structure, language and content, and the most important issues that this article deals with are around these aspects.

With its dramatic structure, expressionist concepts, and serious and exciting language, the inscription poem is an outstanding example of modern Persian literature poetry. In terms of structure, unlike expressionist plays that are a combination of different parts, this poem is made of only one episode (Episod) or part, and all the events and actions of the characters are formed in this part. Unlike the meaningless and expressionist plays, the plot of the inscription poem is coherent and the events take place in a natural way. "In the narration of the inscription, the scene is used less and the narration is based more on the use of language. The language of the play, apart from conveying its literal meaning, also has a dramatic load. (Alavizadeh and Vahadanifar, 2016: 27).

Group characters are present in the structure of the inscription poem, and the main character of the poem is the narrator, who is unknown and hidden. The reader of the poem does not see his face and does not know him. In fact, this character is the poet himself, who narrates the events for the reader with a visual language. Another structural feature of inscription poetry is the opposition of poetic elements, which makes it close to expressionist works. Contrasting elements in this poem not only affect the audience emotionally, but also play a complementary and finishing role in the structure of the poem. Elements such as darkness, failure, despair, frustration and captivity, along with their opposite elements, make the expressionistic color of the poem brighter.

In terms of language, the inscription poem has a symbolic and metaphorical language and sometimes the language of the poem becomes emotional and tense and becomes compressed. The shortness of the sentences and the compactness of the language leave no room for creating beauty, and the Third Brotherhood tries to show its inner and mental concepts with the simplest sentences and images.

Invitation to change and protest, fear and anxiety, sense of emptiness and futile expectation are among the most important thoughts of inscription poetry. The events of the story in the inscription

poem end with the despair and disappointment of the characters. "The despair of the Brotherhood in this poem is beyond individual or social despair and is a kind of philosophical despair and an expression of the tragic fate of man in the repetition and sequence of failures." (Hafizi, 1389: 11). The feeling of disappointment, futility and the collapse of all beliefs and expectations which are expressionist propositions is visible at the end of the inscription poem. The characters of the inscription's poem come to the conclusion with their collective action that there is no possibility of salvation and liberation and their concern to understand the great secret of existence was just an idea and an illusion that only limited their understanding of worldly life. has completed "Helplessness and loss of meaning are at the end of this process because the point of helplessness is the end of all efforts leading to failure in the search for meaning." (Talebian and others, 1398: 176)

The expressionist structure, serious and tense language, and expressionist ideas have made the poem of the inscription a masterpiece that attracts the reader and pulls him to the end of the story.

4. Conclusion

The poem of the inscription is a short play with bitter and tragic hints at the end of the narrative, which depicts the life of contemporary man over the centuries. This poem is the narrator of the helplessness and futile expectation of humanity, which is caught in pessimism, despair and disappointment due to failures and failures. The main focus of the inscription poem is to pay attention to the human being and express his pains and sufferings in the modern era and in the traditional society. The quality of the depiction in the inscription depends on the quality of the expressionistic representation of pain and suffering. The Third Brotherhood tries to show the suffering and pain of the society and its deep pessimism about the vague future of man due to the loss of values at the highest level. The addressee of the inscription's poem is the human social conscience, which understands the pain and deprivation of the society well from the poem. In terms of structure, this poem is a combination of dramatic and narrative elements that the poet objectifies his modern thoughts and beliefs in just one scene. The characters of the inscription represent the people who are trying to get rid of the burdensome traditions of the society. Their present and day is the present and day of modern man who has lost meaning and absurdity, and as if this absurdity is the result of the loss and weakening of the fundamental narratives and beliefs in previous periods; Beliefs that the classical man clings to and saves himself from predestination, doubt, despair and emptiness. The language of the poem is narrative and the poet embodies that moment of experience and hidden reality by using symbolic and mythological words. Despair and disappointment are among the obvious and expressionistic themes of the inscription, which have always remained hidden in the existence of the poet and sometimes take on a philosophical color. Due to its narrative structure and desperate, heavy and serious concepts, the poem of the inscription affects the reader and awakens the feeling of kinship in him. Dramatic structure, the presence of unknown and lost characters, the possession of technical, dramatic elements and expressionist ideas and themes are the most important features, relying on them, the inscription's poetry can be interpreted. considered a modern and expressionist poem.

5. References

Aali Abbas Abad, Y. (2018). Manouchehr Atashi's poem and the place of myth in it, *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 6, No. 11. pp.131-152.

Akhavan sales, M. (2019). *Az in Avesta*, fifth edition, Tehran: Morvarid.

Alavizadeh, F. Vahdani Far, O. (2017). The Dramatic Capability of the Poetry of the Akhavan sales Inscription, *Contemporary Persian Literature Journal*, Vol. 7, No. 3. pp. 19-41.

Dad, S. (2000). *Dictionary of Literary Terms*, Tehran: Morvarid.

Dandis, D. (2017). *Basics of Visual Literacy*, translated by: Masoud Sepehr, Edition 49, Tehran: Soroush.

Fotuhi Roud Majani, M. (2010). *The Rhetoric of Image*, 2nd edition, Tehran: Sokhan.

Hafizi, M. (2010). review and analysis of the poetry and prose of Mahdi Akhwan sales, *Persian Language and Literature interpretation and Analysis Quarterly*, Vol. 5, No. 3. pp. 99-117.

Hosseini Mehr, N. (2014). *Expressionism, Dadaism, Postmodernism*, Tehran: Negah.

Ibramz, M. (2005). *Descriptive Dictionary of Literary Terms*, translated by: Saeed Sabzian, Tehran: Rahnama.

Izadi Odlo, A. (2008). Messengers of Nihilism, *Cultural Universe Journal*, Vol. 23, No. 263. pp. 34-37.

Mirsadeghi, J. (2015). *Elements of Story*, 9th edition, Tehran: Sokhan.

Nazerzadeh Kermani, F. (2019). *propositionalism in dramatic literature*, 5th edition, Tehran: Soroush.

Palisban, F. (2014). Expressionism and its influence on German literature, *Chista Journal*, Vol. 29, No. 200, pp. 778-780.

Seyed Hosseini, R. (2006). *Schools of Literature*, Volume 2. 13th edition, Tehran: Negah.

Shamisa, S. (2015). *literary schools*, 7th edition. Tehran: Ghatreh.

Shaygan, D. (2008). *Asia against the West*, Tehran: Amirkabir.

Shepard, A. (1996). *Fundamentals of Philosophy of Art*, translated by: Ali Ramin, Tehran: Scientific and Cultural.

Talebian, Y., Vafayi, A., Abdollahiyan, H., Baqeri, A.A. (2019). The components of meaninglessness in the poem of Mahdi Akhava sales inscription, *Poetry Research Journal*, Vol. 11, No. 2. pp. 163-182.

Wahabi Daryakenari, R. Nik Manesh, M. (2017). Narrative components in three long poems of Akhavan sales with an emphasis on Gerard Genet's point of view, *Lyric Literature Research Journal,* Vol. 15, No. 28. pp. 187-207.

Zamaniyan, M. (2013). Expressionism in Literature, *Monthly Book of Literature and Philosophy*, No. 54 and 55, pp. 34-39.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

جلوه‌های اکسپرسیونیسم در شعر کتیبهٔ اخوان ثالث

ذبیح‌اله بیرانوند[۱] | محمد خسروی شکیب[۲]✉ | سعید زهره‌وند[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: Byz77@yahoo.com

۲. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: Email: khosravi.M@lu.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: Email: Zohrevand46@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
اکسپرسیونیسم، اعتراض، سنت‌ستیزی، یأس

چکیده

مکتب اکسپرسیونیسم در اوایل قرن بیستم، در هنر نقاشی پا گرفت و به‌دلیل توجه آن به درد و رنج‌های انسان، در اندک زمانی بر ادبیات، موسیقی، تئاتر و سینما نیز تأثیر گذاشت. اکسپرسیونیست‌ها معتقد بودند که تجربه‌های احساسی و درونی انسان، بر واقعیت‌های بیرونی، برتری دارد و شناخت حقیقت هستی و درک ماهیت وجود، امری ضروری است. کوشش اکسپرسیونیست‌ها برای تفسیر ماهیت هستی، آن‌ها را به ذهن‌گرایی و شهود عرفانی رهنمون کرد. آنان راز خوشبختی انسان را دگرگون‌کردن ارزش‌های سنّتی و مظاهر پوسیدهٔ حاکم بر جامعه می‌دانستند. اکسپرسیونیست‌ها در سراسر جهان طرف‌داران زیادی پیدا کردند و با الگوبرداری از آنان، آثار برجسته‌ای پدید آمد. شعر کتیبهٔ اخوان ثالث، نمونه‌ای از این آثار است که می‌توان مؤلفه‌های مکتب اکسپرسیونیسم را در آن بررسی کرد. پرسش اصلی مقاله این است که مهم‌ترین عناصر اکسپرسیونیستی شعر کتیبه کدام‌اند؟ مشخص شد که ساختار سینمایی، فضای انتزاعی، حضور شخصیت‌های هویت‌باخته، تلاش برای تغییر وضعیت موجود و احساس یأس و پوچی، از مهم‌ترین مؤلفه‌های اکسپرسیونیستی کتیبه هستند که با تکیه بر آن‌ها، می‌توان آن را شعری مدرن و اکسپرسیونیستی به شمار آورد. هدف مقاله، تحلیل و شناسایی عناصر ساختاری، زبانی و محتوایی شعر کتیبه براساس مکتب اکسپرسیونیسم است. روش بررسی مقاله، توصیفی-تحلیلی است.

استناد: بیرانوند، ذبیح‌اله؛ خسروی شکیب، محمد؛ زهره‌وند، سعید. (۱۴۰۴). «جلوه‌های اکسپرسیونیسم در شعر کتیبهٔ اخوان ثالث». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۵-۲۲.

DOI: 10.22111/jllr.2024.39198.2955

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© بیرانوند، ذبیح‌اله؛ خسروی شکیب، محمد؛ زهره‌وند، سعید.

۱- مقدمه

هنر و ادبیات ملل مختلف، سرشار از باورها و اندیشه‌هایی است که در دوره‌های مختلف و به‌دلیل مسائل سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، با یکدیگر تفاوت‌های آشکاری دارند. این تفاوت‌ها، مکتب‌های ادبی و هنری را پدید آورده‌اند که خاستگاهی غربی دارند. یکی از این مکاتب، اکسپرسیونیسم (Expressionism) است که آن را حرکت و تلاشی برای نشان‌دادن تزلزل نشانه‌ها و ازدست‌رفتن قطعیت معنا و تردید به روایت‌های کلان ادبی، فرهنگی و تاریخی متون به حساب می‌آورند. روی‌گردانی از واقعیت و تأکید بر احساسات و عواطف درونی انسان، از موضوعات اساسی در مکتب اکسپرسیونیسم است. براساس این تعاریف، «هر نوع تحریف و تغییر شکل عمدی از واقعیت را در ادبیات جدید، می‌توان نمونه‌هایی از روش اکسپرسیونیستی به حساب آورد» (داد، ۱۳۷۱: ۵۲).

واژهٔ اکسپرسیونیسم به‌معنای بیان حالات درونی، به‌شکل تصویری و پرتره‌ای است. هنرمند اکسپرسیونیست، تأکید بر آزادکردن فشارهای درونی انسان و نیز تابلوسازی از افکار و دغدغه‌های ذهنی انسان دارد. مبارزه با هنجارهای سنّتی، افراط‌گرایی و گریز از هر نوع محدویت، مورد توجه اکسپرسیونیست‌ها بود. پیروان مکتب اکسپرسیونیسم برای خلق آثار خود، از پیشینیان تقلید نمی‌کردند و آثار خود را بدون اندیشه و یک طرحِ از پیش مشخص‌شده می‌آفریدند. در مکتب اکسپرسیونیسم، «هنرمند تا نقطهٔ نهاییِ فرانمایی‌اش، نمی‌داند چه چیز را فرا می‌نماید. او نمی‌تواند از نتیجهٔ نهایی کار، پیشاپیش آگاهی داشته باشد» (شپرد، ۱۳۷۵: ٤۳). اکسپرسیونیست‌ها در هنر و ادبیات، الگوها و قراردادهای سنّتی و معمول را درهم می‌شکستند و به آفرینش‌های جدید دست می‌زدند تا به اهداف و آرمان‌های مورد نظرشان برسند. «از نظر آن‌ها، عمر تقلید از طبیعت به سر آمده بود، انتزاع می‌توانست به دنیا بیاید و همراه آن، هنر مدرن» (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۲/ ۷۰٤).

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

اکسپرسیونیست‌ها می‌خواستند ذهن را بر عین، تحمیل کرده و ایدئال‌های ذهنی خود را بر واقعیت بیرونی، سیطره دهند؛ اما موفق نشدند که اتوپیای مورد نظر خود را محقق کنند. آن‌ها توانستند با کمک هنر و ادبیات و بهره‌گیری از جاذبهٔ کلام، تحول بزرگی در جامعهٔ معاصر به وجود آورند (ر.ک. پالیزبان، ۱۳۸۲: ۷۸۰). در تحلیل زیبایی‌شناسی مکتب اکسپرسیونیسم از منظر معنوی، مضامینی همچون رنج، یأس، پوچی، مرگ، فساد، انقلاب، کشتارهای جمعی، جنگ، بی‌پناهی و تنهایی انسان، جایگاه مهمی دارند. «مشخصهٔ اصلی اکسپرسیونیسم، عصیان علیه سنّت هنری و ادبی رئالیسم، از هردو حیث مضمون و سبک آن بود» (ایبرمز، ۱۳۸٤: ۱۰۷). جریان اکسپرسیونیسم با اینکه عمر کوتاهی داشت، بر هنر و ادبیات ملل مختلف تأثیر فراوانی گذاشت. در ادبیات معاصر فارسی نیز آثاری می‌بینیم که رد پای مکاتب ادبی و هنری غرب در آن‌ها آشکار است. شعر کتیبه با برخورداری از یک ساختار نمایشی و نیز مضمون‌های تازه، شباهت‌های فراوانی با آثار اکسپرسیونیستی دارد. نگارندگان در این مقاله به دنبال پاسخگویی به این پرسش‌ها هستند:

- مهم‌ترین عناصر و مؤلفه‌های اکسپرسیونیستی شعر کتیبه کدام‌اند؟
- شیوهٔ اخوان برای عینیت‌بخشی به مفاهیم درونی و تأثیرگذاری بر مخاطبان چگونه است؟

پیش‌فرض مقاله چنین است که شعر کتیبه را به‌دلیل برخورداری آن از عناصر اکسپرسیونیستی همچون ساختار مدرن و انتزاعی، حضور شخصیت‌های نمادین و معناباخته، زبان جدی و هیجانی، داشتن مضامین و تصاویر متأثر از پوچ‌گرایی، عصیان برضد سنّت‌های جامعه، اضطراب و تشویش هستی‌شناختی، می‌توان شعری اکسپرسیونیستی به شمار آورد. اخوان ثالث در شعر کتیبه با بهره‌گیری از عناصر و امکانات زبانی چون اسطوره و نماد، در کنار عناصر نمایشی و متضاد، مفاهیم درونی خود را عینیت بخشیده است تا احساسات و اندیشه‌های خوانندگان را به تسخیر درآورد.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، شناسایی جنبه‌های اکسپرسیونیستی و تأثیرگذار شعر کتیبه است که با کشف و شناخت آن‌ها، خوانندگان شعر می‌توانند مفاهیم عمیق و پنهان را کشف کنند و به اندیشه‌ها و باورهای اکسپرسیونیستی شاعر دست یابند. ساختار روایی و نمادین شعر، فضای رؤیاگونه، ترس از آینده و فضای پوچ‌گرایانهٔ حاکم بر شعر، ما را بر آن داشت تا این شعر را از منظر مکتب اکسپرسیونیسم، تحلیل کنیم. مؤلفه‌های اکسپرسیونیستی این شعر، بیانگر اضطراب‌های درونی انسان سرخوردهٔ معاصر است که زیر چرخ‌دندهٔ مدرنیته دست‌وپا می‌زند و چشم‌انتظار آینده‌ای نامعلوم است.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این مقاله، شعر کتیبه را از نظر ساختاری، زبانی و مضمونی، به‌طور اجمالی بررسی و تحلیل می‌کند. اخوان ثالث از نظر ساختار بیرونی، زبان و مضمون، میان اجزای این شعر، توازن و استحکام ایجاد کرده است که خواننده را مشتاق می‌کند تا حوادث داستان را پیگیری کند.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

نگارندگان این مقاله با جست‌وجو در سایت‌های معتبر و بررسی مقالات و کتاب‌های فراوان، مقاله یا نوشته‌ای با عنوان «جلوه‌های اکسپرسیونیسم در کتیبهٔ اخوان ثالث» مشاهده نکرده‌اند؛ اما تاکنون دربارهٔ مکاتب ادبی، به‌ویژه مکتب اکسپرسیونیسم، محققان و نویسندگان، کتاب‌ها و مقالات فراوانی نوشته‌اند و ویژگی‌های این مکتب را از جنبه‌های مختلف تحلیل کرده‌اند. رضا سید حسینی (۱۳۸۵) در کتاب «مکتب‌های ادبی» به تفسیر مکاتب ادبی غرب پرداخته است. گیتا گرکانی (۱۳۸٦) با ترجمهٔ مقاله‌ای با عنوان «اکسپرسیونیسم»، مهم‌ترین ویژگی‌های این مکتب را تفسیر کرده است. الکساندر کوچترنی (۱۳۷٤) در مقالهٔ «ماهیت و حدود اکسپرسیونیسم»، تاریخچهٔ این مکتب را بررسی کرده است.

همچنین پژوهشگران و نویسندگان، مقالات فراوانی نیز دربارهٔ شعر کتیبه نوشته‌اند و هرکدام از یک زاویهٔ خاص به تحلیل و تفسیر آن پرداخته‌اند. مقالهٔ «قابلیت دراماتیک شعر کتیبهٔ اخوان ثالث» از فرزانه سادات علوی‌زاده و امید وحدانی‌فر (۱۳۹٦)، جنبه‌های نمایشی شعر کتیبه را بررسی کرده است. علی‌رضا نبی‌لو (۱۳۹۸) در مقالهٔ «خوانش نشانه‌شناختی کتیبهٔ اخوان»، به یک دریافت متفاوتی از خوانش نشانه‌شناسی این شعر دست یافته است. محمدرضا روزبه (۱۳۸٤) نیز در مقالهٔ «تحلیل و تفسیر شعر کتیبه، سرودهٔ مهدی اخوان ثالث» به نقد و تحلیل سرنوشت و جبر محتوم در شعر کتیبه پرداخته است. مقالات فراوانی در این زمینه نگارش یافته است که برای جلوگیری از طولانی‌شدن سخن، از ذکر آن‌ها چشم می‌پوشیم.

۲- ساختار و طرح اکسپرسیونیستی

شعر کتیبه با داشتن زبان روایی و ساختار نمایشی، شباهت فراوانی به نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی دارد. فضای انتزاعی و حضور شخصیت‌های رؤیاگونه و گمنام، از مهم‌ترین عناصر ساختاری شعر کتیبه هستند که تأثیر فراوانی بر خواننده می‌گذارند. دربارهٔ ساختار، نخست لازم است که توضیح کوتاهی بیاوریم تا همهٔ خوانندگان این مقاله، مطالب را بهتر درک کنند. ساختار، عبارت است از عناصر و اجزایی که یک کل را می‌سازند و در آن کل، روابط نزدیکی با هم دارند. شکل بیرونی و دیداری یک اثر ادبی و هنری را نیز ساختار می‌گویند. «بسیاری از منتقدان نقد جدید، واژهٔ ساختار و فرم را به‌جای هم به‌کار می‌برند و اساساً، واژهٔ ساختار را نوعی توازن یا تبادل یا تعادل متناقض‌نما و عجیب، میان واژه‌ها و تصاویر مختلف در یک کلّ سازمان‌یافته از معانی تلقی می‌کنند» (ایبرمز، ۱۳۸٤: ۱۳۳).

اکسپرسیونیست‌ها در نقاشی، شعر و آثار نمایشی، به فرم بیرونی و جنبهٔ دیداری اثر توجه می‌کردند. آن‌ها می‌خواستند افراد جامعه را علاوه‌بر شعر، توسط تئاتر پرهیجان و فعال، بیدار کنند تا برای تغییر و دگرگونی جامعه به پا خیزند (ر.ک. پالیزبان، ۱۳۸۲: ۷۷۹).

شعر کتیبه با داشتن ساختار دراماتیک، مفاهیم اکسپرسیونیستی و زبان جدی و پرهیجان، نمونهٔ برجسته‌ای از شعرهای مدرن ادبیات فارسی به شمار می‌آید. این شعر برخلاف نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی که ترکیبی از بخش‌های مختلف هستند، تنها از یک اپیزود (episode) یا بخش ساخته شده است و تمام حوادث و کنش‌های شخصیت‌ها در همین بخش شکل می‌گیرند. پی‌رنگ شعر کتیبه برخلاف نمایشنامه‌های معناباخته و اکسپرسیونیستی منسجم است و رویدادها با سیر طبیعی به وقوع می‌پیوندند. اخوان ثالث در این شعر، خودش روای داستان است و بازنمودی همگن دارد. «راوی همانند دانای کل عمل می‌کند و با شخصیت‌های داستان، همگن است؛ یعنی جزو شخصیت‌های داستان است» (وهابی دریاکناری و نیک‌منش، ۱۳۹٦: ۱۹۳). اخوان، حالات و رفتار شخصیت‌ها و صحنهٔ داستان را با استفاده از توصیف به تصویر می‌کشد و جنبهٔ نمایشی شعر را برای خواننده ملموس‌تر می‌سازد.

«در اثنایی که زنجیرش صدا می‌کرد،/ فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد./ نشاندیمش» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۱۳).

صدای زنجیر و عدم تعادل شخصی که بالای صخره قرار دارد، برای خواننده به‌نحو چشمگیری تصویر شده است. این قسمت از شعر که نقطهٔ پایان همهٔ وقایع است، با مضمون یأس‌آلود آن هماهنگی دارد.

«نشستیم/ و/ به مهتاب و شب روشن نگه کردیم» (همان: ۱۳).

شعر کتیبه، پایانی باز دارد و خواننده می‌تواند دربارهٔ شعر قضاوت کند و نتیجهٔ دلخواهش را از شعر بگیرد. پایان سینمایی شعر، با فضای شبانه تناسب دارد و خواننده، اندوه و یأس شاعر را به‌روشنی دریافت می‌کند و تا آخرین لحظه، پیگیر حوادث است.

۲-۱- صحنه‌پردازی و فضای انتزاعی

اکسپرسیونیسم، مکتبی درون‌گراست که در آن، رؤیاها و ذهنیات، به آثار ادبی و هنری بدل می‌شود. پیروان این مکتب تلاش می‌کردند که پیام درونی خود را با کمترین امکانات تصویری و زبانی به مخاطب منتقل کنند تا او را برای رسیدن به آرمان‌های خود، مهیا سازند. آن‌ها با آفریدن فضاها و صحنه‌های غیرواقعی، انتظار داشتند که ارتباط خود را با طبیعت و عالم حقیقی قطع کنند؛ به همین دلیل برای فضاسازی و صحنه‌آرایی مورد نظر، نیازمند عناصری چون رنگ و صدا در آثار خود بودند. در آثار روایی و نمایشی اکسپرسیونیستی، کنش شخصیت‌ها و حوادث داستانی، معمولاً در فضاها و صحنه‌هایی شکل می‌گیرد که ارتباط تنگاتنگی با جریان روایت دارد. منظور از فضا، «حالتی عاطفی است که بر بخشی از یک اثر ادبی یا سرتاسر آن سایه می‌افکند و در خواننده، انتظاراتی را نسبت به جریان وقایع ایجاد می‌کند. این حالت، ممکن است شاد یا ترسناک یا ناگوار باشد» (ایبرمز، ۱۳۸٤: ۱۹).

عنصر فضا در آثار اکسپرسیونیستی، اغلب وهمناک و غیرواقعی است و به همین دلیل، احساسات و عواطف مخاطب را تحریک می‌کند. «اکسپرسیونیست‌ها به بیان عواطف، بیش از واقعیت اهمیت می‌دادند؛ درنتیجه در آثار آنان، ترس، خشم، سردرگمی، تلخی و امثال این‌گونه مسائل مطرح است» (شمیسا، ۱۳۹٤: ۱٤۱).

صحنهٔ نمایش در شعر کتیبه، صحرایی شبانه است. عده‌ای زن و مرد، پای در زنجیر، تلاش می‌کنند به تخته‌سنگی برسند که کمی دورتر از آن‌ها خودنمایی می‌کند. این فضا برای خواننده، غیرمنتظره و نامأنوس است و در همان آغاز، احساسات و

عواطفش را تحریک می‌کند. اخوان ثالث، شعر کتیبه را بدون هیچ‌گونه توضیحی آغاز می‌کند و خواننده را به‌طور ناگهانی با تخته‌سنگی روبه‌رو می‌سازد که تمام حوادث داستان، حول آن می‌چرخند:

«فتاده تخته‌سنگ آن سوی‌تر، انگار کوهی بود./ و ما این سو نشسته، خسته انبوهی» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۹).

یکی از عناصر اصلی و اساسی در صحنه‌پردازی شعر کتیبه، تخته‌سنگ است که زمینهٔ ایجاد رفتارهای شخصیت‌های شعر را فراهم می‌سازد. تمام اتفاقات و عملکرد شخصیت‌ها در همین صحنه و در همین فضای شبانه شکل می‌گیرد. «در روایت کتیبه، کمتر از صحنه استفاده شده است و روایت، بیشتر بر بنیان استفاده از زبان قرار دارد. زبان نمایشنامه، غیر از انتقال معنای لفظی خود، بار نمایشی نیز دارد» (علوی‌زاده و وحدانی‌فر، ۱۳۹٦: ۲۷). فضاسازی در شعر کتیبه، غافلگیرانه، ذهنی و خواب‌گونه است و منشأ کنش‌ها و رفتارهای افراد حاضر در صحنه، آوایی ناشناخته از منبعی نامعلوم است.

«ندایی بود در رؤیای خوف و خستگی‌هامان/ و یا آوایی از جایی، کجا؟ هرگز نپرسیدیم» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۱۰).

فضای حاکم بر شعر، در همان آغاز، ترسناک و رؤیایی است و شخصیت‌های حاضر در صحنه، میان خواب و بیداری، آوایی را می‌شنوند. به نظر می‌رسد این شخصیت‌ها از قبل، تجربهٔ تلخی دارند که با وجود خوف و خستگی فراوان، حاضر نیستند صاحب صدا را بیابند و به او پاسخ دهند. فضای غیرواقعی، متناسب با روحیهٔ شخصیت‌ها، به شاعر کمک می‌کند تا احساسات و عواطف پنهان خود را به خواننده منتقل کند و او را با خود همراه سازد. آن شب مهتابی که شاعر از آن نام می‌برد، شبی عادی و معمولی نیست؛ بلکه شبی انتزاعی و کابوس‌وار است؛ «شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۱۰). «لعنت‌باریدن از مهتاب»، علاوه‌بر فضای ذهنی شعر، آیندهٔ ناگوار و دلهره‌آور شخصیت‌های داستان را ترسیم می‌کند و ذهن خواننده را برای حوادث بعدی آماده می‌کند. فضای آغازین شعر، پر از سایه‌روشن‌هایی است که از مهتاب در بیابان شکل گرفته است. «کورسوی مهتاب در نمایش کتیبه، عنصری است که همراه با تغییر در کنش شخصیت‌ها و احساسات و ادراکات آن‌ها، تغییر رنگ می‌دهد و برش‌های تازه‌ای از داستان را رقم می‌زند» (علوی‌زاده و وحدانی‌فر، ۱۳۹٦: ۲٦).

هنگامی که شخصیت‌های شعر، تخته‌سنگ را برمی‌گردانند، «شب» هچون شطّ علیلی جلوه‌گر می‌شود و فضای شعر، متناسب با روحیهٔ شخصیت‌ها تغییر می‌کند. این فضا در پایان روایت، دوباره تغییر می‌کند و به حالت اول برمی‌گردد. مسئلهٔ بازگشت به اول و استفاده از ساخت‌های دوری در نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، امر عادی و رایجی است. پایان نمایشنامه‌های پوچ‌گرایانه و اکسپرسیونیستی، معمولاً تکرار آغاز آن‌هاست.

«و به مهتاب و شب روشن نگه کردیم/ و شب، شطّ علیلی بود» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۱۳).

فضاسازی در این روایت، قوی و تأثیرگذار است و مخاطب در همان آغاز، وارد حوادث شعر می‌شود و با شخصیت‌های آن، همذات‌پنداری می‌کند. صحنه‌پردازی و فضاسازی در این شعر به اندازه‌ای قوی است که علاوه‌بر بار دراماتیک شعر، مفاهیم عاطفی و اکسپرسیونیستی را نیز تصویر می‌کند.

۲-۲- شخصیت‌های گمنام و هویت‌باخته

عنصر شخصیت، یکی از عناصر مهم در آثار ادبی و نمایشی است که هنرمند با کمک آن، مقاصد خود را بیان می‌کند. منظور از شخصیت، فردی ساختگی است که با اعمال و رفتار خود، در حوادث داستان حضور دارد و مخاطب او را با خصوصیات اخلاقی ویژه‌اش می‌شناسد. «اَعمال و گفتاری که از اشخاص داستان سر می‌زند، باید به‌گونه‌ای با خصایل و ویژگی‌های خاص آنان، هماهنگی و ارتباط داشته باشد» (داد، ۱۳۷۱: ۱۷۷).

شخصیت‌ها در آثار اکسپرسیونیستی، معمولاً از طبقات پایین جامعه انتخاب می‌شدند و هنرمندان اکسپرسیونیست، «معمولاً در آثار خود، به‌جای شخصیت‌های برجسته، افراد گمنام و ناشناختهٔ بشر را می‌نمایاندند و به‌جای پی‌رنگ داستانی، حالات

عاطفی درونی و ذهنی بدون ثبات را به تصویر می‌کشیدند» (ایبرمز، ۱۳۸٤: ۱۱۰). شخصیت اصلی در نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی، روایتگر داستان است و بیشتر اوقات به‌صورت پنهانی در حوادث حاضر می‌شود و گاه صورتک بر چهره دارد. شخصیت‌ها در نمایشنامه‌ها و تئاترهای اکسپرسیونیستی، کنش‌های بیشتری دارند و مخاطبان از طریق آن‌ها، مفاهیم اصلی را دریافت می‌کنند. «مبنای تئاتر اکسپرسیونیستی بر این است که نویسنده از طریق شخصیت‌هایش، ارتباط شخصی و درونی نیرومندی را با تماشاگران ایجاد کند تا آن‌ها را در دیدی که از دنیا و جامعه دارند، شریک کند» (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۲/ ۷۱۰).

شخصیت‌هایی که در شعر کتیبه می‌بینیم، مانند شخصیت‌های اکسپرسیونیستی، نام خاصی ندارند و به‌گونه‌ای توصیف می‌شوند که خواننده آن‌ها را با تیپ مشخص‌شان می‌شناسد و جایگاه آن‌ها را درک می‌کند. «این شخصیت‌ها، کلیشه‌ای و ازپیش‌ساخته بوده، بیشتر به کاریکاتور شباهت دارند» (ناظرزاده، ۱۳۹۸: ۳۳). آن‌ها در پایان داستان در مقابل جبر حاکم بر سرنوشت، درهم می‌شکنند و نومید و اندوهگین می‌شوند. شخصیت‌های گروهی نیز در شعر کتیبه حضور دارند که به‌دلیل فضای تاریک صحنه، چهرهٔ آنان برای خواننده در شب مهتابی، نامشخص و نامعلوم است. گویی آن‌ها صورت خود را پوشانده‌اند تا مخاطب، آن‌ها را نشناسد. حضور شخصیت‌های ناشناس و گمنام، از ویژگی‌های بارز آثار اکسپرسیونیستی است. یکی دیگر از شخصیت‌های گروهی در شعر کتیبه، فردی است که از تخته‌سنگ بالا می‌رود و با خواندن راز، دچار یأس و اندوهی جانکاه می‌شود. این شخصیت به‌دلیل فشارهای درونی و اندوه فراوان، مضمحل و سرگشته، از صحنه خارج می‌شود.

«نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند./ دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۱۲).

شخصیت راوی در شعر کتیبه، ناشناخته و پنهان است و خوانندهٔ شعر، چهره‌اش را نمی‌بیند و او را نمی‌شناسد. این شخصیت درحقیقت، خود شاعر است که حوادث را با زبانی تصویری، برای خواننده روایت می‌کند. راوی شعر، دانای کل است و بر تمام حوادث داستان احاطه دارد و باورهای فلسفی و مدرن خود را نیز در خلال روایت بیان می‌کند. شخصیت ناشناختهٔ دیگری در شعر کتیبه حضور دارد که خواننده فقط صدای او را می‌شنود و او را نمی‌بیند. کسی این شخصیت را نمی‌شناسد و نمی‌داند از کجا، افراد دیگر را مورد خطاب قرار می‌دهد. ندای این شخصیت، سبب حرکت جمعی افراد است که در رؤیای خوف و خستگی فرو رفته‌اند. به باور اکسپرسیونیست‌ها، «تنها به یاری چنین فریاد گوش‌خراشی امکان دارد آن نکتهٔ ناگفته اما پراهمیت برای آیندهٔ بشریت را به گوش جهانیان رساند و توجه و نظر آن‌ها را بدان جلب کرد» (زمانیان، ۱۳۸۱: ۳۸).

هویت شخصیت‌های داستان در پایان روایت، از هم می‌پاشد و یأس و سرخوردگی آن‌ها را فرا می‌گیرد. این شخصیت‌ها درواقع نمایندهٔ عقیده‌ای هستند که انسان را موجودی رانده‌شده می‌داند و جهان را نوعی هستی تشویش‌یافته و معناباخته تصور می‌کند. انسانی که بیهوده در آن به دنبال هدف می‌گردد و زندگیش از هیچ آغاز می‌شود و به سوی هیچ می‌رود (ر.ک. طالبیان و همکاران، ۱۳۹۸: ۱٦۷).

۲-۳- تقابل عناصر شعری (Contrast)

در دنیای واقعی، هر پدیده‌ای در برابر ضد خود، هویت و معنا پیدا می‌کند؛ برای مثال، رنگ سیاه با نبودن رنگ سفید، معنایی ندارد و شب در نبودن روز، مفهومی پیدا نمی‌کند. «تضاد یا کنتراست موجود در پدیده‌ها، باعث حساس‌ترشدن قوای حسی ما، نسبت به معنای آن‌ها می‌شود. این امر به‌علت وجود اضداد، صورت می‌گیرد» (داندیس، ۱۳۹٦: ۱۲۵). هنرمندان اکسپرسیونیسم برای برجسته‌کردن مفاهیم در آثارشان، از عنصر تضاد بهره می‌گرفتند. تضاد در آثار نقاشی و آثار دیداری اکسپرسیونیستی، از ترکیب رنگ‌های درخشان و مخالف، سایه‌روشن‌ها و خطوط درشت و غیرمتعارف حاصل می‌شود؛ اما در آثار ادبی، این عنصر

به‌شکل دیگری پدیدار می‌شود. تقابل واژه‌ها و مفاهیم در آثار ادبی، برای برجسته‌کردن و جلب‌توجه مخاطب، ابزاری مناسب و مفید به شمار می‌آید.

شعر کتیبه، مجموعه‌ای از پدیده‌های متضاد است که در کنار یکدیگر قرار گرفته و قالب آن را ساخته‌اند. تضاد بین «مهتاب» و «سیاهی شب»، یک فضای دراماتیک و اکسپرسیونیستی را نشان می‌دهد. فضای رؤیاگونه با استفاده از رنگ تیرهٔ شب، جنبهٔ اکسپرسیونیستی شعر را بالا برده است و مخاطب احساس می‌کند با اثری غیرعادی و غیرواقعی روبه‌روست. در آثار نمایشی اکسپرسیونیستی، برای غیرواقعی‌ساختن فضای مورد نظر، از نورها و سایه‌های بیشتری بهره می‌گیرند تا برجستگی خاص پدیده‌ها در نظر مخاطب، جلوهٔ بیشتری پیدا کند. تقابل دو پدیدهٔ «مهتاب» و «شب» در شعر کتیبه، دقیقاً این موضوع را تأیید می‌کند. «زنجیر» و «حرکت»، دو عنصر متضاد دیگر در شعر هستند که رفتار شخصیت‌ها را در نظر مخاطب، برجسته‌تر و پررنگ‌تر می‌سازند. حرکت جمعی افراد برای برگرداندن تخته‌سنگ، با وجود زنجیر، بزرگی و اهمیت کار آنان را نشان می‌دهد. در مقابل حرکت جمعی، حرکت آن شخصی که بالای تخته‌سنگ رفته است نیز قابل‌توجه است.

«و با زنجیر.../ و رفتیم و خزان رفتیم، تا جایی که تخته‌سنگ، آنجا بود» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۱).

«پیروزی» و «شکست» نیز دو پدیدهٔ قابل‌تأمل در ساختار کلی این شعر هستند. لذتی که هنگام برگرداندن سنگ، نصیب قهرمانان می‌شود، در پایان داستان، به تلخی شکست بدل می‌شود. شکست و پیروزی از مفاهیم اساسی در شعر کتیبه هستند و اخوان ثالث، تجربهٔ شکست را در این شعر به نمایش می‌گذارد.

«و ما با آشناتر لذّتی، هم خسته، هم خوشحال.../ و... به دست ما و دست خویش لعنت کرد» (همان: ۱۳-۱۲).

«امید» و «یأس» نیز از مهم‌ترین مفاهیم شعر هستند که در تقابل با هم، جنبهٔ فلسفی و اکسپرسیونیستی آن را بالا برده‌اند. این دو عنصر در کنار یکدیگر، هیجان و تحرک را در شعر به اوج می‌رسانند. شخصیت‌های شعر، بین ماندن و رفتن، دچار تردید هستند و این شک و تردید، بیانگر این است که آنان، تلاش بیهوده را بارها تجربه کرده‌اند و از آن زخم خورده‌اند. عناصر متضاد در این شعر، نه‌تنها از نظر عاطفی بر مخاطب تأثیر می‌گذارند، بلکه در ساختار شعر، نقش مکمل و تمام‌کننده دارند. عناصری چون تاریکی، شکست، یأس، سرخوردگی و اسارت، در کنار عناصر مخالف خود، رنگ اکسپرسیونیستی شعر را درخشان‌تر می‌سازند.

۲-٤- زبان اکسپرسیونیستی

زبان در آثار ادبی، عنصر مهمی برای توصیف صحنه‌ها، شخصیت‌ها و رفتار و کردار آنان است. عنصر زبان، مهم‌ترین ابزار هنرمند برای عینیت‌بخشی به اندیشه‌ها و احساسات درونی است. در خوانش یک شعر، علاوه‌بر معنا و مضمون، ساختار جمله‌ها و همنشینی واژگان، از اموری هستند که در شناختن روابط فرامتنی، مخاطب را کمک می‌کنند. هنرمند اکسپرسیونیست، قالب‌ها و قراردادهای سنّتی و محدویت‌های صوری زبان را نفی می‌کند و زبان را به‌صورت تصویری و نمایشی به‌کار می‌گیرد. جریان اکسپرسیونیسم، از هنر و ادبیاتی دفاع می‌کند که معترض است و با استفاده از هنجارشکنی و سنّت‌ستیزی، اعتراض خود را نشان می‌دهد. «شاعر یا نویسندهٔ اکسپرسیونیست، درپی آن نیست که کلام خود را به زیور انواع صناعات ادبی بیاراید؛ اصل عمده، انتقال پیام و قدرت تأثیرگذاری آن است» (زمانیان، ۱۳۸۱: ۳۸). زبان آثار اکسپرسیونیستی، معمولاً جدی و صریح است؛ اما گاهی مواقع، هنرمندان با استفاده از رمز و استعاره، به تفسیر مفاهیم درونی خود می‌پردازند و از طریق آن‌ها پیام خود را به مخاطب منتقل می‌کنند. شناخت این رمزها و نمادها، راهی مناسب برای درک مفاهیم و دغدغه‌های هنرمندان به شمار می‌آید.

٢-٤-١- رمزواژه‌های اکسپرسیونیستی

اکسپرسیونیست‌ها تلاش می‌کردند اثری بیافرینند که شگفت‌آور و غریب باشد. آن‌ها برای خلق این‌گونه آثار، از تمام امکانات زبانی و تصویری بهره می‌گرفتند تا از واقعیت، فاصله بگیرند. تصویرسازی، با بهره‌گیری از امکانات زبانی، در سطوح واژگانی و معنایی صورت می‌گیرد. «گاه واژه‌ها در متن ادبی به رمز تبدیل می‌شوند؛ گرچه خاستگاه زبانی دارند، اما از محدودهٔ معناشناختی و منطق زبان، رها می‌شوند و قلمرو معنایی و عاطفی فراتری می‌سازند» (فتوحی رود معجنی، ١٣٨٩: ١٦٤). اکسپرسیونیست‌ها نیز در آثار شعری و نوشتاری خود، از امکانات زبانی و تصویری، بهرهٔ فراوان می‌گرفتند و برای عینیت‌بخشی به افکار و مقاصد درونی خود، از تصاویر زبانی کمک می‌گرفتند. آن‌ها بافت منطقی کلام را درهم می‌شکستند و با دینامیک‌کردن زبان و تحرک‌بخشیدن به آن از طریق استعاره و رمز و با کمک دلالت ضمنی، مفاهیم خود را انتقال می‌دادند (ر.ک. حسینی مهر، ١٣٩٣: ١٩).

اخوان ثالث در شعر کتیبه تلاش می‌کند علاوه‌بر معنای ظاهری واژه‌ها، خواننده را به کشف مفاهیم فرامتنی از طریق رمز، ترغیب کند. برخی واژه‌ها در بافت شعر کتیبه خوش نشسته‌اند که علاوه‌بر معنای ظاهری، مفهومی فرامتنی و رمزی نیز دارند. در ادامهٔ بحث، چند واژه را برای نمونه ذکر می‌کنیم.

واژهٔ «کتیبه»، عنوانی است که شاعر برای شعر برگزیده است و درواقع، رمز سرنوشت جبری و مقدّری است که برای انسان، رقم خورده است و با تلاش فراوان، قابل‌تغییر نیست. اخوان ثالث در سرودن شعر کتیبه، از مَثَل معروف «اطمع من قالب الصخره» تأثیر پذیرفته و شاهکار نمایشی خود را طرح‌ریزی کرده است.

واژهٔ «شب» نیز در این شعر، مفهومی رمزی دارد و بیانگر درد و رنج‌هایی است که درطول زمان با انسان همراه بوده است. واژهٔ «مهتاب» در تقابل با واژهٔ «شب»، روزنهٔ امیدی است که انسان می‌خواهد با کمک آن از رنج‌ها عبور کند و به آرمان‌های خود دست یابد.

«شبی که لعنت از مهتاب می‌بارید./ و پاهامان، ورم می‌کرد و می‌خارید» (اخوان ثالث، ١٣٦٠: ١٠).

«ورم» و «خارشی» که در پای شخصیت‌های شعر می‌بینیم، رمز ناتوانی، درد و رنج بشری در عصر مدرنیته است. عصری که صنعت و تکنولوژی، تمام ارزش‌های اجتماعی را بلعیده و انسان و آرمان‌های او را نادیده گرفته است. واژه‌های «زنجیر» و «تخته‌سنگ» در شعر کتیبه، نقش کلیدی و اساسی دارند. با توجه به مبانی اکسپرسیونیستی، می‌توان واژهٔ «زنجیر» را نماد محدودیت‌ها و قراردادهای محکمی دانست که بشر را گرفتار ساخته است و رهایی از آن‌ها، دشوار به نظر می‌رسد. این واژه، بیانگر کنش جمعی انسان‌هاست که به‌آهستگی تمدن بشری را پیش می‌برند و این کنش‌ها درنهایت به پوچی و بی‌ارزشی ختم می‌شوند. واژهٔ «تخته‌سنگ» نیز وضعیت حاکم بر جامعهٔ مدرن است که ارزش‌های انسانی را نادیده می‌گیرد و تمام تلاش‌های انسان برای تغییر این وضعیت، نتیجه‌ای به بار نمی‌آورد.

«و با زنجیر.../ و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته‌سنگ، آن جا بود» (اخوان ثالث، ١٣٦٠: ٩-١٠).

واژهٔ «پیر» در شعر کتیبه نیز رمزی از آبَرانسان است که شخصیت‌های شعر برای رسیدن به اهداف مورد نظر، از فرمان‌های او پیروی می‌کنند. ظهور ابرانسان یا ناجی، از باورهای اکسپرسیونیست‌ها بود که همواره منتظر آمدنش بودند تا با کمک او، یک آرمان‌شهر جهانی را پدید آورند. واژهٔ «راز»، رمز بهشت گمشده و مدینهٔ فاضله‌ای است که انسان، همواره در جست‌وجوی آن است. اکسپرسیونیست‌ها معتقد بودند که سد راه رسیدن انسان به آن بهشت گمشده، ناتوانی و عدم تمایل او به رهایی از زنجیرهای محکمی است که ساختهٔ دست خود اوست و باید این زنجیرها را درهم شکست.

«فتاده تخته‌سنگ، آن سوی وز پیشینیان، پیری/ بر او رازی نوشته است.../ یکی از ما که زنجیرش، کمی سنگین‌تر از ما بود، لعنت کرد/ گوشش را و نالان گفت: باید رفت» (همان: ١٠).

فعل «باید رفت» درواقع تکلیفی است که از نظر فکری و اعتقادی، بر عهدهٔ شخصیت‌های شعر است و آنان بر خود واجب می‌دانند که وظیفهٔ سنگین را به‌خوبی انجام دهند. آنان برای رسیدن به آن راز، مجبور به تغییر وضعیت موجود هستند که همانا برگرداندن تخته‌سنگ است.

علاوه‌بر رمز، اخوان ثالث در شعر خود از مَثَل و اسطوره به شیوهٔ هنرمندانه‌ای استفاده می‌کند و از این طریق، شعرهای نمایشی خود را طرح می‌ریزد. «اسطوره‌ها چون با ملیت و سیاست، کارکرد دوسویه‌ای دارند، در شعر معاصر برای بیان نمادهای سیاسی و اجتماعی، ابزاری مناسب تشخیص داده شده‌اند» (عالی عباس‌آباد، ۱۳۸۷: ۱۳۳). اخوان ثالث با آگاهی از این موضوع، با لباس مَثَل و اسطوره، جسم عواطف و اندیشه‌ها را می‌پوشاند و واقعیت‌های اجتماعی را در هیئتی دیگر نشان می‌دهد. مراد از واقعیت‌های اجتماعی، «آن دسته از واقعیات اجتماعی و انسانی است که حامل تجربه‌های عمومی مشترک‌اند و با ناخودآگاه جمعی پیوند دارند. تجربه‌هایی همچون عشق، آزادی، عدالت، مقاومت، مبارزه، یأس، شکست و آرمان‌شهر انسانی» (فتوحی رود معجنی، ۱۳۸۹: ۲۸۸).

نگاه فلسفی و بدبینانهٔ اخوان به اسطورهٔ جبر انسان در مقابل سرنوشت مقدر، از نکات مهم و قابل‌توجه در شعر کتیبه است. دو واژهٔ «شک» و «پرسش» در این شعر، مفهومی رمزی و فلسفی دارند. «شک»، نتیجهٔ نبود آگاهی و نیز تردید نسبت به تکرار تجربیات گذشته است. واژهٔ «پرسش» نیز ناظر بر سرگردانی و سرخوردگی، پس از شکست‌های پی‌درپی است که شخصیت‌های شعر را گرفتار کرده است.

«پس از آن نیز تنها در نگه‌مان بود، اگر گاهی،/ گروهی شک و پرسش ایستاده بود/ و دیگر سیل و خیل خستگی بود و فراموشی» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۱۰).

رمزواژه‌ها در شعر کتیبه، علاوه‌بر معنای ظاهری و رایج خود در ساختار نحوی، معنای ثانوی و رمزی خود را نیز به خواننده القا می‌کنند؛ شاعر معترض به‌واسطهٔ شرایط حاکم بر جامعه، از بیان صریح مفاهیم خود در شعر خودداری می‌کند. او به‌دلیل فضای خفقان‌آور زمانه، اعتراض و فریاد اکسپرسیونیستی و عدالت‌خواهانهٔ خود را با زبانی رمزی و استعاری به گوش مخاطب می‌رساند. آشنایی با رمزها و استعاره‌های شعری اخوان، دستیابی به مفاهیم فلسفی و اعتقادی او را آسان‌تر می‌سازد و خواننده با کشف این ابزارهای شاعرانه، به دردها و حسرت‌های شاعر پی می‌برد.

۲-٤-۲- هیجان و تنش در زبان (Stress and Excitement)

زبان، در ارزیابی آثار هنرمندان، از دیرباز مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. استفادهٔ درست از عنصر زبان، مهم‌ترین دلیل ماندگاری و جذابیت آثار ادبی و هنری است؛ زیرا زبان، ابزاری قوی در دست هنرمند است که از طریق آن، اندیشه‌ها و عواطف را به مخاطب منتقل می‌کند. زبان در آثار اکسپرسیونیستی، گرایش به فرم تجریدی و بصری دارد؛ به این معنا که واژگان، بیشتر از طریق فرم، مفهوم را منتقل می‌کنند. «زبان اکسپرسیونیستی درواقع، عبارت است از بیان سادهٔ درون انسان» (حسینی مهر، ۱۳۹۳: ۱۸). اکسپرسیونیست‌ها به دنبال زیبایی آثار خود نیستند؛ بلکه می‌خواهند اثری بیافرینند که نشان‌دهندهٔ مقاصد و باورهای درونی آن‌ها باشد. آن‌ها به‌دلیل ذهن‌گرایی، برای بیان افکار خود، از زبان کوتاه و بریده‌بریده بهره می‌گیرند و زبان آن‌ها به‌سبب تحریک‌شدن احساسات و عواطف، هیجانی و تند است. استفاده از رمز، استعاره، ساختن واژه‌های جدید، ایجاز، استفاده از واژه‌های رفوشده و دست‌کاری‌شده و حذف بخشی از اجزای کلام برای ایجاد زبانی تازه، از ویژگی‌های زبان اکسپرسیونیستی است (ر.ک. حسینی مهر، ۱۳۹۳: ۱۸).

با توجه به ویژگی‌های زبان و تصاویر اکسپرسیونیستی، برخی از این ویژگی‌ها را در شعر کتیبه می‌بینیم. در بندهای نخستین شعر کتیبه، جمله‌ها توصیفی و روایی هستند و حالتی طبیعی دارند؛ اما در پایان شعر، این روند تغییر می‌کند و جمله‌ها به‌صورت فشرده و رگباری درمی‌آیند.

«و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته‌سنگ آنجا بود./ یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند...» (اخوان ثالث، ١٣٦٠: ١١).

بهره‌گیری از افعال حرکتی، استعاره و نماد، زبان شعر کتیبه را به‌صورت دینامیک و پرتحرک درآورده است. فعل‌هایی مانند «رفتیم، بالا رفت، بسترد و نشاندیمش»، پویایی و تحرک زبان را نشان می‌دهند. در مصراع‌های پایانی، فشردگی زبان با فضای دلهره‌آور شعر، هماهنگی خاصی دارد و خواننده با شخصیت‌های شعر ارتباط برقرار کرده و اضطراب و هیجان آن‌ها را دریافت می‌کند. انتقال احساسات و عواطف درونی، هدف هنرمندان اکسپرسیونیست است که اخوان، این رسالت را به‌خوبی انجام داده است. جمله‌ها در بندهای پایانی شعر، کوتاه هستند و گاه به‌صورت یک فعل درمی‌آیند. کوتاهی جمله‌ها و فشردگی زبان، مجالی برای زیبایی‌آفرینی باقی نمی‌گذارد و اخوان ثالث تلاش می‌کند مفاهیم درونی و ذهنی خود را با ساده‌ترین جمله‌ها و تصویرها نشان دهد. هنگامی که شخصیت‌های داستان، در حال تلاش برای رسیدن به مقصد هستند، جملات، بلندتر می‌شوند و دلهره و اضطراب، کاهش می‌یابد؛ اما در قسمت پایانی شعر به‌دلیل تحریک‌شدن احساسات و عواطف، جمله‌ها کوتاه و تلگرافی می‌شوند و حالت بهت و عجز در گفتار و رفتار شخصیت‌های داستان نمودار می‌شود.

«مکید آب دهانش را و گفت آرام:/ نوشته بود،/ همان!/ کسی راز مرا داند/ که از این رو به آن رویم بگرداند./ نشستیم» (همان: ١٣).

تصویر خشک‌شدن لب‌ها و گلوی شخصیتی که بالای تخته‌سنگ ایستاده است، بهتر از هر سخنی، تحیر و سرگردانی را در شعر نمایان می‌سازد. شاعر با استفاده از کلمات مناسب، حالت درونی شخصیت‌ها را تصویر می‌کند و احساسات و عواطف را دیداری می‌سازد. زبان شعر کتیبه روایی است و سنگینی و صلابت خاصی دارد. جدیت و خشکی زبان، اندوه و نگرانی را در صدای شخصیت‌ها منعکس می‌کند. فعل‌های ساده و جمله‌های کوتاه، هیجان و خشونت زبان را نشان می‌دهند. هدف اخوان ثالث، بیان مفاهیم درونی و ذهنی خود است که در شعر عینیت یافته است. حالت یأس و حسرت شخصیت‌های داستان در پایان نمایش، با اندوه و سرخوردگی شاعر گره می‌خورد و تنش‌ها و هیجان‌ها در پایان روایت، فروکش می‌کنند و مخاطب، احساسات درونی شاعر را به‌خوبی دریافت می‌کند.

۲-۵- بن‌اندیشه‌های اکسپرسیونیستی (Expressionism Message)

محققان در برخورد با یک اثر ادبی و هنری، همواره در جست‌وجوی اندیشه‌ها و پیام‌های آن هستند. پیام یا بن‌اندیشه در هر اثر، ارزش و اهمیت آن را تعیین می‌کند. هرچه پیام در یک اثر ادبی یا هنری، صریح‌تر و قوی‌تر باشد، مخاطب برای ارتباط با آن، دردسر کمتری دارد. شعر کتیبه، فارغ از زیبایی‌های ادبی و شاعرانه‌اش، بن‌مایه‌هایی قوی دارد که در مکتب اکسپرسیونیسم، از اصول اعتقادی و اساسی به شمار می‌آیند. مهم‌ترین بن‌اندیشه‌های اکسپرسیونیستی شعر کتیبه را در ادامه می‌آوریم.

۲-۵-۱- دعوت به دگرگونی و اعتراض (Protest)

انسان مدرن، پس از درک اثرات ویرانگر علم، صنعت و پیشرفت، به دنبال رهایی از این مصیبت بزرگ برآمد و برای رسیدن به یک زندگی تازه و آرمانی، انقلاب در تمام زمینه‌ها را سرلوحهٔ کار خود قرار داد. او تغییر و دگرگونی در ارزش‌ها و مظاهر زندگی اجتماعی را برای رسیدن به سعادت، امری مسلّم و ضروری می‌دانست. «یگانه صفت مشترک، بین همهٔ اکسپرسیونیست‌ها، تمایل به افراط و دگرگون‌ساختن ارزش‌هاست» (سید حسینی، ١٣٨٥: ٢/ ٧٠١). موضوع انقلاب و مبارزه با

ارزش‌های سنّتی جامعه به‌طور جدی، مورد توجه اکسپرسیونیست‌ها قرار گرفت و دیری نپایید که آن‌ها را در مقابل طبقهٔ حاکمه قرار داد. این هنرمندان در برابر مفاسد جامعه موضع می‌گرفتند و درصدد تغییر مظاهر فرهنگی و اجتماعی بودند. آن‌ها قوانین و سنّت‌های حاکم بر جوامع بشری را دلیل ناکامی‌خود برای رسیدن به آرمان‌شهر مورد نظر می‌دانستند. «دعوت به دگرگونی یا انقلاب، از جانب اکسپرسیونیست‌ها، تنها راه گریز از فضای بسته و بن‌بست اجتماعی بود؛ البته نه انقلاب در عرصهٔ سیاسی و ارکان قدرت، بلکه بیشتر در روح و روان آحاد جامعه مد نظر بود» (حسینی مهر، ۱۳۹۳: ۱۵).

تغییر وضعیت جامعه و درهم‌شکستن قراردادهای سنّتی، همیشه با موفقیت همراه نیست؛ گاه تلاش هنرمند به شکست می‌انجامد و او را سرخورده و مأیوس می‌کند. از این منظر، شعر کتیبه از بن‌مایه‌های اکسپرسیونیستی قوی و تأثیرگذار برخوردار است. میل به تغییر و دگرگونی، در همان آغاز شعر، توجه خواننده را جلب می‌کند. شخصیت‌های داستان، پس از درنگی معنادار که بیانگر تردید و نگرانی است، تصمیم می‌گیرند برای برگرداندن تخته‌سنگ و تغییر وضعیت موجود، حرکت کنند. هدف آنان، کشف رازی است که با برگرداندن سنگ، میسر می‌شود. اخوان ثالث، این موضوع را چنین بیان می‌کند:

«هلا، یک، دو، سه، دیگر بار./ عرق‌ریزان، عزا، دشنام، گاهی گریه هم کردیم./ هلا، یک، دو، سه، زینسان، بارها بسیار» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۰).

استفاده از ترکیباتی چون «عرق‌ریزان، عزا، دشنام و گریه»، دلیلی بر دشواری کار و رنج‌هایی است که شخصیت‌های شعر برای برگرداندن تخته‌سنگ تحمل کرده‌اند. تلاش‌های این اشخاص، بیانگر این مطلب است که انسان در برابر سنّت‌ها و هنجارهای حاکم بر جوامع، چاره‌ای جز عصیان و شکستن این زنجیرها ندارد. تکرار عبارت «هلا، یک، دو، سه، دیگر بار»، تأکید بر تلاش‌های فراوان شخصیت‌های شعر برای تغییر وضعیتی است که ناگزیر از آن هستند. اکسپرسیونیست‌ها با توجه به باورهای مکتبی خود، افرادی معترض و اصلاحگر بودند و «اعتراض آن‌ها، ناظر بر تسلط روزافزون تکنیک در زندگی بود و نوعی جهان‌بینی صددرصد پوزیتیویستی و ازخودبیگانگی که بر روابط انسانی، حاکم شده بود» (سید حسینی، ۱۳۸۵: ۲/ ۷۰۰).

هنرمند اکسپرسیونیست که در برابر فشارهای زندگی مدرن و ماشینی به بن‌بست رسیده است، در حالت بهت و سرگردانی، به دنبال چاره و همواره به دنبال راهی است که خود را از این فشارها رها سازد. در قسمتی از شعر کتیبه، این موضوع به‌روشنی بازتاب یافته است.

«و ما تا مدتی چیزی نمی‌گفتیم./ پس از آن نیز، تنها در نگه‌مان بود، اگر گاهی،/ ... و ما با خستگی گفتیم: لعنت بیش بادا، گوش‌مان را، چشم‌مان را/ نیز باید رفت.» (اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۰-۱۱).

افراد حاضر در صحنه با کراهت و خستگی در مقابل عملی سنگین قرار گرفته‌اند و مجبور به انجام آن هستند. یکی از ویژگی‌های اکسپرسیونیست‌ها، عصیانگری و مبارزه‌جویی بود که آن‌ها را در کانون توجه طیف وسیعی از مردم قرار می‌داد و آن‌ها را نویدبخش آزادی و عدالت‌خواهی در روزگار خود می‌دانستند. اعتراض به وضعیت موجود، در بندهای آغازین شعر کتیبه، چنین آمده است:

«چنین می‌گفت، چندین بار/ صدا و آن‌گاه، چون موجی که بگریزد ز خود در خامشی/ می‌خفت/ و ما چیزی نمی‌گفتیم» (همان: ۱۰).

این صدا درحقیقت، نوعی اعتراض و عصیان اکسپرسیونیستی است که جامعهٔ اسیر و سنّت‌زده را برای انقلاب و حرکت جمعی تشویق می‌کند. سکوت قهرمانان داستان، شک و تردید آنان را نسبت به نتیجهٔ کارشان نشان می‌دهد. این موضوع در اشعار اخوان، اغلب در قالب شکست جریان دارد.

۲-۵-۲- اضطراب و ترس اکسپرسیونیستی (Expressionism Anxiety)

آثار اکسپرسیونیستی به‌دلیل توجه به احساسات درونی، قدرت تأثیرگذاری بیشتری بر مخاطب دارند. احساسات و عواطف در این‌گونه آثار، نقش اساسی و تعیین‌کننده دارند. ترس و دلهره که از عواطف درونی هستند، در آثار اکسپرسیونیستی، بیشتر به چشم می‌آیند و بیشترین تأثیر را بر مخاطب می‌گذارند. حالت اضطراب یا دلهره در داستان‌ها و نمایشنامه‌ها، مخاطب را متأثر می‌سازد و با جریان حوادث همراه می‌سازد. حالت دلهره یا «هول‌ووَلا، گاهی برمبنای وضعیت و موقعیت به وجود می‌آید و آن، وقتی است که خواننده می‌خواهد بداند برای شخصیت یا شخصیت‌های داستان، چه اتفاقی خواهد افتاد و گاهی این هول‌ووَلا، خصوصیتی روان‌شناختی پیدا می‌کند» (میرصادقی، ١٣٩٤: ٩٩).

ترس اکسپرسیونیست‌ها به‌دلیل پیشگویی فاجعه‌ای است که آن‌ها معتقدند در آیندهٔ بشر به وقوع خواهد پیوست و سرنوشت او را دگرگون خواهد ساخت. ترس و دلهره در شعر کتیبه از موضوعات مهم و تأثیرگذار است. اخوان ثالث به‌کمک پدیده‌های طبیعی، صحنهٔ حوادث را ترسیم کرده و فضای مورد نظر را بازسازی می‌کند تا احساسات خود را برجسته کند. نگرانی و اضطرابی که شخصیت‌های شعر را فراگرفته، خواننده را به نتیجهٔ حوادث، حساس می‌کند تا آن‌ها را پیگیری کند.

«لبش را با زبان تر کرد، ما نیز آن‌چنان کردیم/ و ساکت ماند./ نگاهی کرد سوی ما و ساکت ماند./ دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد./ نگاهش را ربوده بود، ناپیدای دوری، ما خروشیدیم» (اخوان ثالث، ١٣٦٠: ١٢).

خوانندهٔ شعر، حالت بهت و سرگردانی را در چهرهٔ فردی که بالای تخته‌سنگ قرار دارد، به‌خوبی دریافت می‌کند و منتظر شنیدن سخن اوست تا دلیل سرگردانی و اندوهش را دریابد. نقطهٔ اوج شعر، در همین صحنه است که پس از آن، گره داستان گشوده می‌شود و یأس و سرخوردگی، شخصیت‌های حاضر در نمایش را فرا می‌گیرد. در مصراع «دوباره خواند، خیره ماند، پنداری زبانش مرد»، منش تصویری زبان برای انتقال ترس و اضطراب، قبل از وقوع فاجعه، تأثیر فراوانی بر خواننده می‌گذارد. جملهٔ «ساکت ماند»، دو بار در شعر آمده است و از طریق آن، دلهره و تعلیق داستان به اوج می‌رسد. اخوان ثالث با ایجاد درنگ در روایت، اندیشه‌های خود را مجسم می‌کند و حالت نمایشی و سینمایی شعر را به‌نحو مطلوبی بالا می‌برد و از این شیوه برای انتقال پیام خود بهره می‌گیرد.

«مکید آب دهانش را و گفت آرام:/ نوشته بود،/ همان...» (همان: ١٣).

واژهٔ «همان»، بیانگر فاجعه‌ای است که قهرمانان شعر، آن را از قبل تجربه کرده‌اند و از آن هراس دارند. این واژه، سرگذشت حسرت‌بار انسان درطول تاریخ است که همواره برای فرار از آن مبارزه می‌کند. بار معنایی و عاطفی این واژه به حدی زیاد است که تمام شخصیت‌های داستان را نومید و سرخورده می‌سازد و دلهره و اضطراب اکسپرسیونیستی را به خواننده منتقل می‌کند.

۲-۵-۳- احساس پوچی و انتظار بیهوده

احساس یأس و سرخوردگی، از موضوعاتی است که در مکتب اکسپرسیونیسم، جایگاه ویژه‌ای دارد. انسان پوچ‌اندیش، دنیا را بی‌معنا می‌داند و درنتیجه نومید، بی‌اعتماد و سرخورده است. پیروان مکتب اکسپرسیونیسم، از تعالیم «فردریش نیچه» بهره می‌گرفتند و به فلسفهٔ پوچی او ایمان داشتند. نیچه معتقد بود: «این خامی انسان‌هاست که بخواهند وجود خود را معنا و معیار همه‌چیز نهند و اعتقاد به مقولات خرد، علت اصلی نیهیلیسم است» (شایگان، ١٣٧٨: ٢٢).

اگر انسان به دلایل مختلف، در رسیدن به اهدافش شکست بخورد و خود را برای رسیدن به آن اهداف ناتوان ببیند، گرفتار یأس و پوچی می‌شود. «هرگاه افول ارزش‌ها، همراه با ناتوانی از به وجود آوردن نمونه‌های برتر و حتی با ناتوانی از اندیشیدن به نمونه‌هایی برتر باشد، نیهیلیسم، دامن می‌گسترد و نومیدی پا می‌گیرد» (ایزدی اودلو، ١٣٨٧: ٣٦).

اکسپرسیونیست‌ها از بی‌ارزش‌شدن هنجارهای جامعه ناراحت بودند و دلیل آن را پیشرفت روزافزون صنعت و تکنولوژی می‌دانستند. در شعر کتیبه که شباهت زیادی به تئاترهای پوچ‌گرایانه و اکسپرسیونیستی دارد، حوادث داستان به یأس و سرخوردگی شخصیت‌ها ختم می‌شود. «یأس اخوان در این شعر، فراتر از یأس فردی یا اجتماعی است و نوعی یأس فلسفی و بیان سرنوشت تراژیک انسان است در تکرار و توالی شکست‌ها» (حفیظی، ۱۳۸۹: ۱۱). احساس سرخوردگی، بیهودگی و فروپاشی تمامی باورها و انتظارات که از گزاره‌های اکسپرسیونیستی هستند، در پایان شعر کتیبه نمایان است. همهٔ شخصیت‌های شعر، بعد از کشف راز، دست از تلاش می‌کشند و روی زمین می‌نشینند. نشستن آنان در پایان داستان، یعنی پذیرفتن شکستی واقعی که جز پوچی و بی‌معنایی حاصلی ندارد. نشستن و نگاه‌کردن به مهتاب، نه از روی خستگی است، بلکه بیانگر آن است که تمام پدیده‌های دنیا از نظر شخصیت‌های شعر، پوچ و بی‌ارزش است.

«فرود آمد. گرفتیمش که پنداری که می‌افتاد./ نشاندیمش./ به دست ما و دست خویش لعنت کرد./ ... نشستیم/ و به مهتاب و شب روشن نگه کردیم/ و شب، شطّ علیلی بود» (اخوان ثالث، ۱۳٦۰: ۱۳).

شخصیت‌های شعر کتیبه با کنش جمعی خود به این نتیجه می‌رسند که امکان خلاصی و رهایی وجود ندارد و دغدغهٔ آن‌ها برای درک راز بزرگ هستی، فقط یک پندار و توهم بوده است که تنها درک آنان را از زندگی دنیوی کامل می‌کرده است. راز موجود درواقع سراب است که این گروه انسانی را از ورای مشقت‌ها، تشنه و درمانده برمی‌گرداند. «درماندگی و معناباختگی به این دلیل در انتهای این فرایند قرار دارند که نقطهٔ درماندگی، پایان تمام تلاش‌های منجر به شکست در جست‌وجوی معناست» (طالبیان و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۷٦). توصیف حالات شخصیت‌ها در پایان شعر در بالاترین سطح به نمایش درآمده است. قدرت تصویرسازی اخوان ثالث در این قسمت برای عینیت‌بخشی به افکار و دغدغه‌های درونی خود، خوانندگان شعر را شگفت‌زده می‌کند. پایان روایت، به‌شدت نمایشی، نامعیّن و سیّال است و معانی متعدد و متفاوتی را در ذهن خوانندگان به وجود می‌آورد و به آنان اجازه می‌دهد تا برداشتی مناسب و دلخواه از شعر داشته باشند.

۳- نتیجه‌گیری

شعر کتیبه، نمایشنامه‌ای کوتاه با اشارات تلخ و تراژیک در پایان روایت است که از فراز قرن‌ها، زندگی انسان معاصر را تصویر می‌کند. این شعر، راویتگر درماندگی و انتظار بیهودهٔ بشری است که به‌دلیل ناکامی‌ها و شکست‌ها، گرفتار بدبینی، یأس و سرخوردگی شده است. محور اساسی شعر کتیبه، توجه به انسان و بیان درد و رنج‌های او در عصر مدرن و در جامعهٔ سنّت‌زده است. کیفیت تصویرسازی در کتیبه به کیفیت نمایش درد و رنج اکسپرسیونیستی بستگی دارد. اخوان ثالث تلاش می‌کند تا رنج و درد جامعه و بدبینی عمیق خود را از آیندهٔ مبهم انسان در اثر ازبین‌رفتن ارزش‌ها، در بالاترین سطح نشان دهد.

مخاطب شعر کتیبه، وجدان اجتماعی انسان است که درد و محرومیت جامعه را به‌خوبی از شعر دریافت می‌کند. این شعر از نظر ساختاری، ترکیبی از عناصر دراماتیک و روایی است که شاعر، تنها در یک صحنه، اندیشه‌ها و باورهای مدرن خود را عینیت می‌بخشد. شخصیت‌های کتیبه، نمایندهٔ انسان‌هایی هستند که برای رهایی از سنّت‌های دست‌وپاگیر جامعه تلاش می‌کنند. حال‌وروز آن‌ها، حال‌وروز انسان مدرن است که دچار معناباختگی و پوچ‌اندیشی شده است و گویی این پوچ‌اندیشی، معلول ازبین‌رفتن و سست‌شدن روایت‌ها و باورهای بنیادین در دوره‌های پیشین است؛ باورهایی که انسان کلاسیک به آن‌ها چنگ می‌زد و خود را از جبر، شک، نومیدی و پوچی نجات می‌داد.

زبان شعر، روایی است و شاعر با بهره‌گیری از واژه‌های رمزی و اساطیری، آن لحظهٔ تجربه و واقعیت پنهان را مجسم می‌سازد. یأس و سرخوردگی، از مضمون‌های بارز و اکسپرسیونیستی کتیبه هستند که همواره در وجود شاعر، پنهان مانده‌اند و گاه رنگ فلسفی به خود می‌گیرند. شعر کتیبه به‌دلیل ساختار روایی و مفاهیم یأس‌آور، بر خواننده تأثیر می‌گذارد و احساس

همذات‌پنداری را در او بیدار می‌سازد. ساختار نمایشی، حضور شخصیت‌های ناشناس و هویت‌باخته، برخورداری از عناصر تکنیکی، دراماتیک و اندیشه‌ها و مضمون‌های اکسپرسیونیستی، از مهم‌ترین ویژگی‌هایی هستند که با تکیه بر آن‌ها، می‌توان شعر کتیبه را شعری مدرن و اکسپرسیونیستی به شمار آورد.

منابع

اخوان ثالث، مهدی. (١٣٦٠). *از این اوستا*، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مروارید.

ایبرمز، می یر هوارد. (١٣٨٤). *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: نشر رهنما.

ایزدی اودلو، عظیم. (١٣٨٧). «پیام‌آوران نیهیلیسم»، *نشریهٔ کیهان فرهنگی*، دورهٔ بیست‌وسوم، شمارهٔ ٢٦٣، صص ٣٤-٣٧.

پالیزبان، فریبا. (١٣٨٢). «اکسپرسیونیسم و تأثیر آن بر ادبیات آلمان»، *نشریهٔ چیستا*، دورهٔ بیست‌ونهم، شمارهٔ ٢٠٠، صص ٧٧٨-٧٨٠.

حسینی مهر، ناصر. (١٣٩٣). *اکسپرسیونیسم، دادایسم، پست‌مدرنیسم*، تهران: نشر نگاه.

حفیظی، مینا. (١٣٨٩). «بررسی و تحلیل شعر و نثر مهدی اخوان ثالث»، *نشریهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ٣، صص ٩٩-١١٧.

داد، سیما. (١٣٧١). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران: نشر مروارید.

داندیس، دونیس. (١٣٩٦). *مبادی سواد بصری*، ترجمهٔ مسعود سپهر، چاپ چهل‌ونهم، تهران: انتشارات سروش.

زمانیان، مهدی. (١٣٨١). «اکسپرسیونیسم در ادبیات»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، شمارهٔ ٥٤ و ٥٥، صص ٣٤-٣٩.

سید حسینی، رضا. (١٣٨٥). *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، چاپ سیزدهم، تهران: نشر نگاه.

شایگان، داریوش. (١٣٧٨). *آسیا در برابر غرب*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

شپرد، آن. (١٣٧٥). *مبانی فلسفهٔ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شمیسا، سیروس. (١٣٩٤). *مکتب‌های ادبی*، چاپ هفتم، تهران: نشر قطره.

طالبیان، یحیی؛ وفایی، عباسعلی؛ عبدالهیان، حمید؛ باقری، علی‌اصغر. (١٣٩٨). «مؤلفه‌های معناباختگی در شعر کتیبهٔ مهدی اخوان ثالث»، *نشریهٔ شعرپژوهی*، سال یازدهم، شمارهٔ ٢، صص ١٦٣-١٨٢.

عالی عباس‌آباد، یوسف. (١٣٨٧). «شعر منوچهر آتشی و جایگاه اسطوره در آن»، *نشریهٔ ادب غنایی*، سال ششم، شمارهٔ ١١، صص ١٣١-١٥٢.

علوی‌زاده، فرزانه سادات؛ وحدانی‌فر، امید. (١٣٩٦). «قابلیت دراماتیک شعر کتیبه اخوان»، *نشریهٔ ادبیات پارسی معاصر*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ٣، صص ١٩-٤١.

فتوحی رود معجنی، محمود. (١٣٨٩). *بلاغت تصویر*، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.

میرصادقی، جمال. (١٣٩٤). *عناصر داستان*، چاپ نهم، تهران: نشر سخن.

ناظر زاده کرمانی، فرهاد. (١٣٩٨). *گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی*، چاپ پنجم، انتشارات سروش.

وهابی دریاکناری، رقیه؛ نیک‌منش، مهدی. (١٣٩٦). «مؤلفه‌های روایت در سه شعر بلند اخوان ثالث با تأکید بر دیدگاه ژرار ژنت»، نشریهٔ ادب غنایی، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ٢٨، صص ١٨٧-٢٠٧.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Structural and Content Analysis of Shahriar's "Afsaneh Shab" (Legend of the Night)

Manoochehr Jokar

Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
Email: m.joukar@scu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
12 March 2024
Received in revised form:
29 June 2024
Accepted:
30 June 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Shahriar, Afsaneh Shab, structural-content analysis, image.

ABSTRACT

Shahriar's masnavis are arenas of description, imagery and of free imagination and pure inspiration and as for the topic, they reflect the external aspects of the poet's life and his cultural and historical interests, and in terms of "structure" and "cultural system", they are an important part of the totality of the components of the "cultural and literary world" of his poetry. Masnavi of "Afsaneh Shab" with 1622 couplets in 40 sections with titles and various topics is the longest masnavi of Shahriar and one of the leading masnavis in contemporary poetry. This article intends to investigate the reason for the significance and prominence of "Afsaneh Shab" in a descriptive-analytical method applying structuralism approach. The poem seems to depict slices of different stages of the poet's life intermingled with some national and religious and historical events of the Iranian society, and sometimes using the technique of internal monologue, it is linked with the poet's life, his personal interests and memories; however, it has a coherent structure fit for the main content, and its components form a whole. All the imaginary and real events of this poem happen during the "night" and Shahriar with a special understanding of the phenomenon of the night and by using aspects of the spoken language and by using "soliloquy" and "dialogue" describes it in an unprecedented way and presents it with the most excellent images and "pictures" which he gets from the events and natural scenes of the night.

Cite this article: Jokar, Manoochehr. (2025). "Structural and Content Analysis of Shahriar's "Afsaneh Shab" (Legend of the Night)". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 23-44. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.48195.3238

© Jokar, Manoochehr.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

"Afsaneh Shab" is one of the long and outstanding masnavis in contemporary Persian poetry and the most important masnavi of Shahriar, which has been the focus of interest of the poet himself. In my opinion, this poem, along with “Hozain Del” (Delusions of the Heart) and “Haydar Baba”, have formed a trilogy that well show the central idea in Shahriar's poetic and intellectual trajectory. The first question in the current research is Shahriar, lyricist master, was also successful in writing masnavis. Moreover, what are the characteristics of “Afsaneh Shab” that make it one of the leading contemporary Masnavis? In this article, while taking a quick look at Shahriar's masnavi writing, the structural-content analysis of this masnavi has been done by applying structuralism approach. Accurate and comprehensive understanding of the character and art of any poet is possible only by studying and examining all his poetic achievements. This article tries to better understand the poetry of Shahriar, who is famous for his lyrical poetry, by reviewing his masnavi writing career, to examine and analyze this outstanding masnavi in terms of structure and content, and to open a new window to Shahriar's poetic world to the readers of Persian poetry.

2. Research method

This research was carried out in a descriptive-analytical way, using library sources and reading books and articles related to the subject, including *Divan Shahriar*, in such a way that after reviewing the works of this poet, his “Afsaneh Shab” will be investigated and discussed using the approach of structuralism, and after explaining its structure, the data of the poem under literary components (narrative, description, simile, irony, diagnosis and hint) and linguistic components (syntax and vocabulary), structural-content of the poem will be analyzed by quoting sufficient evidence from the text of the poem. Structuralism believes in creating a coalition between the components of a whole and seeks to examine the special role of each component in relation to the whole structure (organization). My method and approach in examining “Afsaneh Shab” is the application of structuralist criticism in a descriptive-analytical way. In the poem “Afsaneh Shab”, the masnawi form, Bahr Ramel Mesdes Makhboun, which is suitable for telling the story, is also suitable for the subject of the poem, which narrates the historical events and the narrator-poet's memories. On the one hand, the simple language and the use of syllabic constructions and the use of description, irony, allusion, simple and sensual similes, and direct and indirect internal monologues on the other hand are in harmony with the overall structure of the poem, and in this way, it is clear that it seems that irregular components of the long poems have a coherent and systematic structure.

3. Discussion

In Shahriar's work, twelve masnavis (a total of 2557 couplets) are recorded in the following order: “Afsaneh Shab”, “Sher o hekmat” (Poetry and Wisdom), “Ghoroob Neishabur” “Neishabur Sunset”, “Dar Neishabur” (In Neishabur), “Ziarate Kamal al-Mulk” (Kamal al-Mulk's Pilgrimage), “Roohe Parvaneh” (Butterfly's Spirit), “Sedaye Khoda” (God's Voice), “Rumi dar Khanqah Shams” (Rumi in the Shams Khanqah), Gul and Bulbul Islam (Rose and Nightingale of Islam”, Janemadar (mother's spirit), “tarejanan” (The Tar of Love) and “Shabikhone Eshgh” (The Incursion of Love”. Shafi'i Kadkani, in a general comment about contemporary Persian masnavis, considers only Shahryar and two other poets, Hamidi Shirazi and Khanleri, to be the writers of "several good and excellent masnavis" (Shafii Kadkani, 1368: 217).

Shahriar's masnavis make up, in every aspect, a full and complete divan. Masnavi provided a field for him to practice poetry without the restrictions of sonnets and rhyme limits of odes. Therefore, his masnavis are more about the events of his life and show the interaction of the poet with others. These "others" are sometimes mountains, forests, and seas, sometimes the night, the village, and the people of the village, and sometimes history, myths, events, and real, historical, and mythical people. Thus, it can be said that the external aspects of Shahriar's poetic life are more reflected in some of his masnavis and the internal aspects of his life in his ghazals. On the other hand, Shahriar's novelties have found more opportunity and opportunity to appear in his masnavis.

"Afsaneh Shab" is the most important masnavi of Shahriar and one of the long and outstanding masnavis of contemporary Persian poetry. The structure of this poem while being long and detailed and despite the seemingly different parts and mixing of various topics, is coherent firstly in designing the topics related to Iran (both historical Iran and contemporary Iran) and secondly, in the fact that it is

"nocturnal" and "Iranian elements" along with "night elements" as a string or rather like a single color have given all these components and parts a shape which has related them to each other. From the point of view of structuralism, the narrative framework of “Afsaneh Shab” can be justified and analyzed; "At the root of the idea of structuralism, there is the idea of "system": a complete and self-regulating existence that adapts to new conditions by changing its characteristics while maintaining its systematic structure" (Scholes, 2019: 27).

The presence of an active narrator, who is the poet himself, is also undeniable in creating structural coherence between the different parts of the poem. From the structural point of view and the compatibility of some materials and materials of the poem with its content, considering the main theme of the poem which is generally nostalgic for the narrator and the reader, "the context of night" was chosen perfectly. It can be said that regardless of the order and sequence of the existing parts, Afsaneh Shab has three important and main parts from the point of view of content and subject: the first part, the part that is mainly related to Shahriar's poetic and romantic worlds and escapes from memories. The poet's childhood, adolescence and youth and the requirements of such times have been described. This part is one of the best parts of Afsaneh Shab. The second part can be called Shahriar's "admiration for night"; here, the poet looks at the night and the secrets and capacities of the night as a temporal and spatial possibility. In this part, Shahryar seems as if he has not seen the day at all or does not want to see it, as if what he has experienced - both himself and others throughout history - all happened at night, and of course he sees the positive aspects of the night deeply and therefore this poem is also a praise and tribute to the night. The third part of the masnavi of Afsaneh Shab, in terms of subject and content, is related to the history of Iran and the memory of Iranian elements, and it includes parts and sections that the poet wrote using his historical knowledge, which is either based on historical writings or arising from the poet's hearings.

Narration is the most important method and technique in Afsaneh Shab, and as a narrator-poet, Shahryar has narrated the poem by using the rhetorical elements of analogy, personification and description. His similes are more sensual and eloquent, that is, with the removal of adjectives, and are often followed by a personification after one or two verses. This association makes the work of the poet easier in description and makes his descriptions more objective, more pictorial and more effective, because simile and metaphor - especially a kind of metaphor (personification) - are one of the most important tools of description. The extensive use of the morphological and syntactic structure of the spoken language and the use of slang expressions, and allusions have both made the language of the poem simple and attractive, and increased its impact on the reader.

4. Conclusion

Undoubtedly, Shahryar is a poet of ghazal, but his masnavis by surpassing the limitations of the ghazal and the rhyming restrictions of the ode, have given him an opportunity to subdue his inner unrest and let his thoughts and imagination fly regardless of the place and people. For this reason, Shahriar's masnavis are mostly the result of the events of his life and the society of his time and indicate his interaction with others, be it real or historical persons or social and cultural issues. In a comparison, it can be said that the external aspects of Shahriar's poetic life are more reflected in his masnavis and the internal aspects of his life in his ghazals. If we want to learn about the historical events of the age and the important preoccupations of a group of people in the society from Shahriar's poetry, his masnavis have provided us with such a possibility. The various topics under the forty independent sections are, on the one hand, a manifestation of the poet's art and power of description and imagery, and on the other hand, are the result of his social and historical perspective on various historical, cultural, religious, and national issues. Linguistic novelties and abandoned fantasy and, in his own words, "inspiration" in some of his masnavis, including “Afsaneh Shab”, have found more opportunity and possibility to appear. From this point of view, Shahriar, the poet of “Afsaneh Shab”, is no less than Shahriar of ghazal composer, and in his artistic career, this poem could clearly be the result of the "central idea" in his poetic career.

5. References

Aghakhani Bizhani, M., Sadeghi, E., Foroozandeh, M. (2012). “Structural Analysis of Khanlari’s the Eagle and Yushij’s the Serivili House according to Bremond’s and Greimas’s Theories”. *Specialized Quarterly Journal of Fiction Studies,* Vol. 1, No. 1, PP. 5-19.

Alizadeh, J. (1995). [by effort], *As simple and beautiful*, (A collection of articles about Shahriar), Tehran: Nashre Markaz.

Borhani, M. (1995). "Masnavis of Shahriar" Quoted in*: As simple and beautiful* (A collection of articles about Shahriar), by effort: jamshid Alizadeh, Tehran: Nashre Markaz. (pp. 285-290).

Esmailzade Mobareke, M. Mohamai Fesharaki, M. (Autumn& Winter2021-2022). "A Comparative Study of the Effect of Dialogue on Action in Nizami's Khosrow & Shirin and Leily & Majnun", *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 19, No. 37, pp.31-58.

Joukar, M. (2023). "From Ode to Masnavi: A Review of Bahar's Masnavis with an Emphasis on His "Karnameh Zendan" (Prison Poems), *Research Journal of Literary Schools*, Vol. 7, No. 24, pp. 143-167.

Melali, M., Nasre esfahani, M. R., Najafi, Z. (2017). "Analysis of the narrative structure of the story "Zal and Rodabah" based on Grimas's actor model," *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 16, No. 31, pp. 252-235.

Monzavi, H. (1993). *This Persian-speaking Turk; Analyzing Shahriar's poetry*, Tehran: Barg.

Monzavi, H. (2005). *Meeting in the text of a poem, a look at thirty-six poems by contemporary poets*, Tehran: Afarinesh.

Qhayaci, M. T. (1989). *An introduction to structural cognitive style*, Tehran: Andisheh.

Safizadeh A. (2019). "Analytical investigation of simile structures in Shahriar's Masnavis," *The Quarterly Journal of Studies of Shahriar Pazhuhi*, Vol. 7, No. 25, pp. 105-125.

Scholes, R. (2000). *Steructuralism in Literature an Introduction*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Agah.

Shafeeiy Kadkani, M.R. (1989). *Poetry music*, Tehran: Agah.

Shahriar, M.H. (1957). *Section 4 Divan of Poems*, Tehran: ketabforooshi Khayyam.

Shahriar, M.H. (1991). *The generalities of Shahriar's poems*, Tehran: Zarrin and Negah.

Shamisa, C. (2009). *literary criticism*, Tehran: Nashre Mitra.

Ushij, N. (1996). *Complete collection of poems*, Tehran: Negah.

Zarrabi, A. (1995). "Meeting with Shahriar," Quoted in: *As simple and beautiful*, (A collection of articles about Shahriar), by effort: Jamshid Alizadeh, Tehran: Nashre Markaz. (pp. 519-535).

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

بررسی و تحلیل ساختاری و محتوایی «افسانهٔ شبِ» شهریار

منوچهر جوکار

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. رایانامه: m.joukar@scu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
شهریار، افسانهٔ شب، تحلیل ساختاری-محتوایی، تصویر

چکیده

مثنوی‌های شهریار، عرصهٔ توصیف، تصویرگری و میدان خیال رها و الهام محض‌اند؛ به لحاظ موضوع، جنبه‌های بیرونی زندگی شاعر و علایق فرهنگی و تاریخی او را بازتاب می‌دهند و از نظر «ساختار» و «نظام فرهنگی»، جزء مهمی از کلیت اجزای «جهان فرهنگی و ادبی» شعر اویند. مثنوی «افسانهٔ شب» با ۱۶۲۲بیت در ۴۰ مدخل عنوان‌دار و موضوعات متنوع، بلندترین مثنوی شهریار و یکی از مثنوی‌های شاخص در شعر معاصر است. این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد ساخت‌گرایی (structuralism)، به بررسی چرایی اهمیت و برجستگی «افسانهٔ شب» پرداخته است. این شعر با آنکه به‌ظاهر بُرش‌های گوناگون از مقاطع مختلف زندگی است که با برخی رخدادهای تاریخی، ملی و مذهبی جامعهٔ ایرانی درهم‌آمیخته و گاه با استفاده از تکنیک تک‌گویی درونی، با زندگی شاعر، علایق شخصی و خاطرات او پیوند خورده و روایت می‌شود، از یک ساختار منسجم و متناسب با محتوای اصلی برخوردار است و اجزای آن، یک کلیت را تشکیل می‌دهند. همهٔ رخدادهای خیالی و واقعی این شعر، در ظرف زمانی «شب» اتفاق می‌افتد. شهریار با برداشتی ویژه از پدیدهٔ شب، آن را به‌گونه‌ای بی‌سابقه و با کاربست جنبه‌هایی از زبان گفتار، با «تک‌گویی» و«گفت‌وگو» توصیف می‌کند و عالی‌ترین تصاویر و «تابلو»ها را از این حوادث و مناظر طبیعی در ظرف شب به دست می‌دهد.

استناد: جوکار، منوچهر. (۱۴۰۴). «بررسی و تحلیل ساختاری و محتوایی «افسانهٔ شبِ» شهریار». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۲۳-۴۴.
DOI: 10.22111/jllr.2024.48195.3238

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© جوکار، منوچهر.

۱- مقدمه

بیشترِ آنچه از شعر شهریار بر ذهن و زبان شعردوستان و شعرخوانان باقی مانده و می‌مانَد، غزل‌های اوست؛ اما این موضوع، مانع از بررسی دیگر آثار او نیست. کارنامهٔ این شاعر علاوه‌بر غزل، از مثنوی، قصیده، رباعی، دوبیتی، قطعه و قالب نیمایی نیز سرشار است؛ گو اینکه برخی از ابعاد و جوانب زندگی فردی و اجتماعی و هنری شهریار اساساً در دیگر فرم‌های شعری و به‌ویژه در مثنوی‌هایش بروز یافته است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

«افسانهٔ شب»، یکی از مثنوی‌های طولانی و برجسته در شعر معاصر فارسی و مهم‌ترین مثنوی شهریار است که سخت مورد توجه خود شاعر نیز بوده و خود، آن را «تابلو» نامیده است. به گمان ما این شعر در کنار «هذیان دل» و «حیدربابا»، سه‌گانه‌ای را تشکیل داده‌اند که ایدهٔ مرکزی در منظومهٔ شعری و فکری شهریار را به‌خوبی نشان می‌دهند. پرسش نخست در پژوهش حاضر این است که آیا غزل‌پرداز توانمند و استادی همچون او، در مثنوی نیز کامیاب بوده است؟ دیگر اینکه افسانهٔ شب، واجد چه ویژگی‌هایی است که آن را در شمار مثنوی‌های شاخص معاصر قرار داده است؟ در این مقاله ضمن نگاهی گذرا به کارنامهٔ مثنوی‌سرایی شهریار، به بررسی و تحلیل ساختاری-محتوایی این مثنوی، با بهره‌مندی از رویکرد ساختارگرایی پرداخته شده است.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

شناخت دقیق و همه‌جانبهٔ شخصیت و هنر هر شاعر، تنها با مطالعه و بررسی همهٔ کارنامهٔ شاعری او میسّر است. این مقاله می‌کوشد با هدف شناخت بهتر شعر شهریار -که به غزل‌سرایی شهره است- با مروری بر کارنامهٔ مثنوی‌سرایی او، یکی از مثنوی‌های برجسته‌اش را از حیث ساختار و محتوا بررسی و تحلیل کند و پنجرهٔ تازه‌ای از جهان شعری او را بر خوانندگان شعر فارسی بگشاید.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است؛ بدین صورت که پس از مرور کارنامهٔ مثنوی‌سرایی شهریار، به‌طور ویژه، «افسانهٔ شب» او با رویکرد ساختارگرایی، بررسی و توصیف شده است. پس از تبیین ساختار آن، داده‌های شعر، ذیل مؤلفه‌های ادبی (روایت، توصیف، تشبیه، تلمیح و...) و زبانی (نحوی و واژگانی) و با نقل شواهد لازم، مورد تحلیل ساختاری-محتوایی قرار گرفته است.

۱-۳-۱- ساختارگرایی به‌مثابه روش

از ساختارگرایی (structuralism) در مکتب‌های مختلف ادبی، برداشت یکسانی وجود ندارد. ساختارگرایی «به نظر فرمالیست‌ها روشی است برای کشف رابطهٔ تکواژه‌های درون جمله و رابطهٔ آن‌ها با طرح کلی زبان»؛ اما از منظر مکتب پراگ، آن، «رابطهٔ بین اجزای یک پیام ادبی است که ساخت آن را تشکیل می‌دهند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۹۲). ساختارگرایی به ایجاد ائتلاف میان اجزای یک کل نظر دارد و به دنبال این است که نقش ویژهٔ هر جزء را در ارتباط با کل آن ساختار (سازمان)، بررسی کند. این روش، جایگاه ممتازی در مطالعات ادبی دارد؛ «چراکه درپی آن است که الگویی از خود نظام ادبیات به‌عنوان مرجع بیرونی آثار منفردی که بررسی می‌کند، به دست دهد» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲٦). در نگاهی کلی‌تر، ساختارگرایی «درپی اکتشاف رابطهٔ نظام ادبیات با فرهنگی است که این نظام، بخشی از آن است» (همان: ۲۸).

رویکرد ما در بررسی افسانهٔ شب، کاربست نقد ساختارگرایانه به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی است. رابرت اسکولز بر این باور است که «شعر به اندازهٔ داستان، چندان تن به نقد ساختارگرایانه نمی‌دهد» (همان: ۱۰؛ نیز ر.ک: ٦٥-٤٣)؛ اما به گمان ما

بررسی روایت‌شناسی آن، این کاستی را جبران می‌کند و این همان روشی است که می‌توان از آن به «تحلیل ادبی شعر» تعبیر کرد. در شعر افسانهٔ شب، قالب مثنوی، بحر رمل مسدس مخبون که برای روایت داستان مناسب است، با موضوع شعر که رخدادهای تاریخی و نقل داستان‌وار خاطرات راوی-شاعر است، تناسب دارد. زبان ساده و کاربست ساخت‌های صرفی و نحوی زبان عامیانه از یک سو و استفاده از توصیف، کنایه، تلمیح، تشبیهات ساده و حسی و تک‌گویی‌های درونی مستقیم و غیرمستقیم نیز از سوی دیگر، با کلیت ساختار شعر، متناسب است و بدین شکل، اجزای این شعر بلند به‌ظاهر نامنظم، ساختاری مرتبط و نظام‌مند می‌یابند.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

حسین منزوی، در کتاب «این ترک پارسی‌گوی، تحلیل و بررسی شعر شهریار» (۱۳۷۲)، در یک نگاه کلی، به افسانهٔ شب پرداخته و قدرت توصیف و تصویرسازی شهریار را در این شعر ستوده است. مهدی برهانی در مقالهٔ کوتاهی با عنوان «مثنوی‌های شهریار» (۱۳۷٤) در کتاب «به همین سادگی و زیبایی (مجموعهٔ مقالات یادنامهٔ شهریار)»، به شیوه‌ای گذرا به برخی مثنوی‌های شهریار اشاره کرده و می‌نویسد که مثنوی‌های او بیشتر، جنبه‌های بیرونی زندگی شاعر را بازتاب داده‌اند. علی صفی‌زاده در مقالهٔ «بررسی تحلیلی ساختارهای تشبیه در مثنوی‌های شهریار» (۱۳۹۹)، به عنصر تشبیه و انواع آن در مثنوی‌های شهریار پرداخته و ضمن اشاره به ابتکارهای شاعر در خلق تشبیهات تازه، می‌نویسد که بیشتر تشبیهات او ساده و از نوع محسوس به محسوس است.

۲- شهریار و مثنوی‌سرایی

در کارنامهٔ شهریار، دوازده مثنوی (جمعاً ۲۵۵۷ بیت) ثبت شده است که از این قرار هستند: افسانهٔ شب، شعر و حکمت، غروب نیشابور، در نیشابور، زیارت کمال‌الملک، روح پروانه، صدای خدا، مولانا در خانقاه شمس، گل و بلبل اسلام، جان مادر، تار جانان و نیز شبیخون عشق. شفیعی کدکنی در یک اظهارنظر کلی درخصوص مثنوی‌های معاصر فارسی، تنها شهریار و دو شاعر دیگر، حمیدی شیرازی و خانلری را صاحب «چند مثنوی خوب و عالی» می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳٦۸: ۲۱۷).

مثنوی‌های شهریار از هر جهت، خود، دیوان پُر از برگ و باری تواند بود. هرچند شاعری شوریده و پاک‌باخته و ملول‌وش و عاشق چون او، در هر قالبی که شعر سروده، همچنان ردِ پای تغزل غمگین خود را به جای نهاده است، گویی مثنوی برای او میدانی را فراهم می‌کرده تا فراتر از محدودیت غزل و تنگناهای قافیه‌ای قصیده، ناآرامی‌های درونش را فرو بنشاند و فارغ از هرچه و هرکه، اندیشه و خیال خود را به پرواز درآورد؛ به همین خاطر، مثنوی‌های شهریار، بیشتر برآیند رویدادهای زندگی او و نشانگر تعامل او با دیگران است. این «دیگران»، گاه کوه و جنگل و دریاست، گاه شب و روستا و مردمان روستا و گاه تاریخ و اسطوره و رویدادها و اشخاص هم‌روزگار و تاریخی و اسطوره‌ای.

از چشم‌انداز تجربه‌های شخصی، مثنوی‌های شهریار شبیه به غزل‌های اویند. شاید به همین سبب است که برخی او را «بیشتر پیرو مکتب وقوع و واقعه‌نگاری» و مثنوی‌هایش را «حکایت حال و مآل و اشاره به زیروبم‌های روحی زندگی» دانسته‌اند (برهانی، ۱۳۷٤: ۲۸۷). این داوری، از جنبه‌هایی درست است. بسیاری از مثنوی‌های او غزل‌های بسط‌یافته و حسب‌حالی هستند که به جهت قالب و ساختار و گاه واژگان، با غزل‌های معمولی او متفاوت‌اند. به عبارت دیگر، جنبه‌های بیرونی زندگی شاعریِ شهریار، در برخی از مثنوی‌هایش بازتاب دارد و جنبه‌های درونی زندگی او در غزل‌هایش. البته این مرزبندی همیشه وجود ندارد؛ اما درمجموع می‌توان گفت که شهریار در غزل‌ها حقیقت‌گو و به دنبال بیان «باید»هاست و در مثنوی‌ها، بیشتر واقعه‌پرداز و وقوع‌گو. نوجویی‌های شهریار در مثنوی‌های او فرصت و امکان بروز بیشتری یافته است. نکته‌ای که باید در اینجا یادآور شویم، این است که شهریار اساساً از قالب مثنوی به‌عنوان ظرف بیان داستان و حکایت‌پردازی استفاده نکرده است؛ یعنی اصلاً او داستان‌پرداز نیست. شاید دلیل آن این است که روحیهٔ تغزلی و حساس و عاطفی‌اش، چندان با حکایت‌پردازی و

قصه‌گویی تناسب نداشته که بخواهد از این ظرفیت مثنوی استفاده کند یا به آن بپردازد. او توصیف و روایت را بسیار به کار آورده؛ اما پیداست که این دو به‌تنهایی به کار حکایت‌پردازی و قصه‌گویی نمی‌آیند.

موضوع، در مثنوی‌های شهریار متنوع است؛ هرچند او چندان حد و حدود موضوعی و خط‌کشی‌های مرسوم قالب‌ها را رعایت نمی‌کند و موضوعات تغزلی را در مثنوی و رباعی هم می‌آورد و در قصیده و رباعی و قطعه نیز موضوعات عرفانی را وارد می‌کند. مهم‌ترین موضوعات مثنوی‌های او عبارت‌اند از: شکایت از روزگار، مناجات، عرفان، عشق، خاطره‌گویی، سفرنامه، وطن‌پرستی و ایران‌دوستی، پرداختن به اساطیر ملی، اخوانیه، دین‌خواهی و بزرگداشت و احترام به شخصیت‌های دینی و مذهبی، انسان‌دوستی، صلح‌دوستی، بزرگداشت مادر، احترام و بزرگداشت میراث شعری، فرهنگی و تاریخی ایران و زبان فارسی (در قالب بزرگداشت حافظ، سعدی، فردوسی، مولوی، شمس و...)، توصیف و گفت‌وگو با عناصر طبیعی همچون شب، کوه، جنگل، دریا، ماه و پرداختن به آن‌ها، مناسبت‌های اداری و شغلی.

مثنوی‌های شهریار، عرصهٔ توصیف و تصویرگری و به قول خودش، «تابلوسازی» اویند و شاعر در این زمینه نسبت به غزل‌هایش، درکاربرد زبان و مسائل ادبی، رهاتر و با دست‌ودلی گشاده‌تر شاعری کرده است. به جهت کاربرد وزن در مثنوی‌ها نیز گرایش او بیشتر به وزن‌های کوتاه و سه‌رکنی (مسدّس) است.

۲-۱- نگاهی به افسانهٔ شب

در شعر معاصر، «سه مثنوی طولانی و منظومه‌مانند سراغ داریم که به لحاظ حجم، شاخص‌ترین مثنوی‌های معاصرند: «کارنامهٔ زندانِ» بهار، «قلعهٔ سقریمِ» نیما و «افسانهٔ شبِ» شهریار» (جوکار، ١٤٠٢: ١٥). افسانهٔ شب درواقع خود، کتابی مستقل تواند بود و به جهت تفصیل و گوناگونی مدخل‌ها و فراوانی مباحث و بخش‌های تودرتوی، روایت کوتاه و ارائهٔ خلاصهٔ منسجمی از آن دشوار است.

مطابق با چاپ نخستین (١٣٣٦، تهران: خیام)، افسانهٔ شب، ١٦٢٢ بیت در ٤٠ مدخل عنوان‌دار را که هر مدخل نیز خود، بندهای گوناگون و گاه با موضوعات متنوع دارد، شامل است. عناوین برخی مدخل‌ها عبارت است از: صحنهٔ شب، هنرپیشهٔ ماه، مهتاب جنگل، سمفونی کوهستان، سیمای شب، شب شاعر، خاطرات شب، شب و علی، سمفونی دریا، شبیخون، سیمای دریا، تخت جمشید، پند داریوش، ساختن تخت جمشید، سوختن تخت جمشید، تابلوی جشن‌ها و بار عام داریوش، رؤیای شب (شهریار، ١٣٣٦: ١٨-٩٣).

افسانهٔ شب، برش‌های گوناگون از مقاطع مختلف زندگی شاعر و حاصل تجربه‌های جسمی و روحی اوست؛ اما یک‌سر اختصاص به شهریار ندارد. بسیاری از این تصاویر، بر زندگی دیگران نیز قابل‌تطبیق است و از این لحاظ، ارزش اجتماعی دارد. تأملات شبانه، خاطرات کودکی، نوجوانی، جوانی و میان‌سالی شاعر، روستا و مردم روستا، دل‌مشغولی‌های آن‌ها، شهرها و آدم‌هایی که او دیده، طبیعتی که لمس کرده، در کنار معلوماتی که از تاریخ به دست آورده، همه در هنگام سرودن این شعر، در ذهن شاعر، حاضر می‌شوند؛ اما باید به یاد داشت که همهٔ این‌ها را شاعر در ظرف زمانی «شب» می‌بیند و روایت می‌کند؛ یعنی مشاهدات او از طبیعت و مظاهر طبیعت و حتی روایتش از وقایع تاریخی، «شبانه» است و «روز»، چندان در تصویرهای این شعر و برش‌های شهریار از زندگی و تجربه‌های او، حضور ندارد.

در آغاز شب، طلوع ماه و بالا آمدنش را توصیف می‌کند، به‌گونه‌ای که انگار همهٔ عناصر و مظاهر طبیعت، تماشاچیان یک تماشاخانه (= جهان شب) هستند و آمدن هنرپیشهٔ محبوب خود را انتظار می‌کشند. شاعر پس از توصیف این برش از زندگی شبانه، به یاد ماجراهایی از دوران کودکی و جوانی خود می‌افتد، از شب‌های روستا و شب‌نشینی‌ها و عشق‌بازی‌های شبانه می‌گوید. سرانجام، ذهن خلاق و شگفتش، در عالم خیال، او را به خرابه‌های تخت جمشید می‌بَرد و آن‌گاه در دل تاریخ، خود را نظاره‌گر بار عام داریوش و جشن‌های او و سپس حمله و هجوم اسکندر و ویرانی تخت جمشید می‌بیند. در لابه‌لای این سفر خیالی شبانه به اعماق قرون و اعصار،

آن‌گاه که به کوه می‌پردازد، از کوه طور و موسی(ع)، غار حرا و محمد(ص)، شب و علی(ع) و مناجات‌های او و از شب عاشورای حسینی و شام غریبان او نیز یاد می‌کند. این‌گونه است که می‌توان گفت افسانهٔ شب، سفر آفاقی-انفسیِ شهریار و روایت همهٔ شب‌های مهم تاریخ ایران و دوره‌هایی از تاریخ اسلام، از چشم یک شاعر ایرانی مسلمان است و شاعر با این سیاحت فعال شبانه، تاریخ پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی ایران را به هم پیوند زده است. این مثنوی، سرشار از عناصر تاریخی-اسطوره‌ای ایرانی و اسلامی است و در میان شبانه‌سرایی‌های معاصر (که مثلاً در آثار نیما و شاملو دیده می‌شود)، بی‌نظیر بوده و در گروه مثنوی‌های بلند و مهم معاصر، کم‌نظیر است. در این گروه، تنها «کارنامهٔ زندانِ» بهار و «قلعهٔ سقریمِ» نیما با آن قابل‌مقایسه است.

۲-۱-۱- ساختار نامنظم افسانهٔ شب

شهریار به افسانهٔ شب، نگاهی سینمایی دارد و آن را «تابلو» می‌نامد و بارها واژه‌های «تابلو، سینما، پرده، هنرپیشه، تماشاخانه، لُژ، سالن و صحنه» را در این شعر به‌کار برده است؛ بدین روی، می‌توان متن این شعر را یک فیلمنامهٔ بلند به شمار آورد که گنجاییِ ساختن فیلمی چندساعته را با همهٔ جزئیات صحنه و رخدادها دارد؛ فیلمی با فلاش‌بک‌های بسیار که همهٔ ماجراهایش می‌بایست در نمای شب، فیلمبرداری شود. برخی سکانس‌هایش واقعی-تاریخی و برخی، تجربهٔ شخص گوینده و بعضی نیز کاملاً تخیلی و بلکه فانتزی و رؤیایی است، با ساختاری نامنظم که حاصل گردش‌های خیالی شبانه و تا حدودی زاییدهٔ جریان سیّال ذهن اوست؛ بدین معنا که راوی-شاعر از دو تکنیک متعلق به این شیوه استفاده می‌کند. یکی «تک‌گویی درونی مستقیم» که خودش در آنجاها غایب است (مثلاً در بخش‌های مربوط به تاریخ و حوادث گذشته که درطول شعر، روایت می‌شود)، دوم «تک‌گویی درونی غیرمستقیم» که روای-شاعر گاهی خود، جزئی از رخداد است و در صحنهٔ موضوع روایت، حضور دارد (مثل بخش‌های مربوط به خاطرات او از کودکی تا زمان سرودن این شعر).

پیداست که چنین گردش‌هایی جز «شبانه»بودن، به‌ظاهر پیوستگی دیگری ندارند. با این همه، شاید لطفش در همین نحوه از روایت و به‌اصطلاح در همین تدوین نامنظم باشد؛ وگرنه خالی از کلیشه و تصنع نبوده است. گاه امتیاز یک شعر در دست‌نخورده ماندن و دست‌نخورده گذاشتن «آمده‌ها» و «دریافت‌ها»ی آن است، حتی اگر به‌ظاهر ترتیب و توالی و انسجام نداشته باشد؛ از این روی، وظیفهٔ ناگزیر شاعر واقعی هم چیزی جز ثبت و ضبط و روایت آنچه به اضطرار می‌جوشد و «می‌آید» نیست. از منظر ساختارگرایی نیز چارچوب روایی افسانهٔ شب، قابل توجیه و تحلیل است. «در کُنه ایدهٔ ساختارگرایی، ایدهٔ «نظام» جای دارد: وجودی کامل و خودتنظیم‌گر که با دگرگون‌کردن ویژگی‌هایش، در عین حفظ ساختار نظام‌مند خود، با شرایط جدید سازگار می‌شود» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۷). در این تلقی، آثار و اجزای به‌ظاهر منفرد ادبی، به نظامی فرهنگی ورای نظام ادبی تعلق دارند و از این روی، با هم مرتبط و همسازند. به‌نظر ساختارگرایان، ورای اثر ادبی، جهانی فرهنگی و ورای نظام ادبی، نظام فرهنگی وجود دارد و درنتیجهٔ غفلت از همین مسئله، یعنی وجود «نظام فرهنگی در ورای اثر ادبی» است که فرمالیست‌ها از روی خطا، به معنا و محتوا توجه نداشتند (همان).

ساختار افسانهٔ شب در عین تفصیل و با وجود بخش‌های به‌ظاهر متفاوت و نیز آمیختگی موضوعات گوناگون، اولاً در طرح موضوعات مربوط به ایران -خواه ایران تاریخی و خواه ایران معاصر- و درثانی، در «شبانه»بودن، به هم مربوط و بلکه از نوعی پیوستگی برخوردار است و «عناصر ایرانی» در کنار «عنصر شب»، همچون رشته‌ای یا بهتر بگوییم، چون رنگی یکسان، همهٔ این اجزا و بخش‌ها را شمایلی اگر نه یکسان، که کاملاً مربوط به هم داده است. حضور راوی فعال که خودِ شاعر است نیز در ایجاد انسجام ساختاری میان بخش‌های مختلف شعر، غیر قابل‌انکار است. از منظر ساختاری و تناسب برخی مواد و مصالح شعر با محتوای آن نیز با توجه به موضوع اصلی شعر که درکل برای راوی و خواننده نوستالژیک است، «ظرف شب»، کاملاً مناسب انتخاب شده است.

۲-۱-۲- بخش‌بندی ساختاری-محتوایی و موضوعی افسانهٔ شب

می‌توان گفت که فارغ از ترتیب و توالی بخش‌های موجود، افسانهٔ شب از منظر محتوا و موضوع، سه بخش مهم و اصلی دارد:

۱- بخش نخست که عمدتاً با عوالم شاعرانه و عاشقانهٔ شهریار در ارتباط است و با گریز به خاطرات کودکی، نوجوانی و جوانی شاعر و اقتضائات چنین دورانی بیان شده است. این بخش، از عالی‌ترین بخش‌های مثنوی افسانهٔ شب است و مدخل‌های مهم آن با عناوینی چون: «نامزدبازی روستایی، یک شب خاطره و شب و شاعر» آمده است.

در این بخش، ابتدا شب طبیعت را همچون سالن سینما یا تئاتر که نوری ملایم در آن می‌تابد، وصف می‌کند و عناصر حاضر در طبیعت ازجمله کوه‌ها و درختان را تماشاچیان این صحنه می‌نامد که آمدن هنرپیشهٔ محبوب‌شان، ماه را انتظار می‌کشند. تصویرسازی و قدرت توصیف شهریار در این بخش کم‌نظیر است. چند بیت از مدخل «هنرپیشهٔ ماه»:

همه آفاقِ جهان چشم به راه — که ببینند هنرپیشهٔ ماه
سالن روشن و تاریک جهان — پر ز جمعیت پیدا و نهان
کوه‌ها پُر پَر و پشت و شانه — لژنشینانِ تماشاخانه
سرو و کاج این‌همه کوتاه و بلند — دخترانی که قد و نیم قدند
شاخه‌ها چون بچه‌گانند که سر — از سر و کول هم آرند به در
سر کشد ماه به شیرین‌اندام — چون پریوش صنمی کز لب بام
توری هاله به چهر دلبند — موج نیلیش به سیمینه پرند
نهد آهسته و محجوبانه — پای در صحن تماشاخانه
چند گامی که خرامد نزدیک — سر کند زهره نوای موزیک...

(شهریار، ۱۳۳٦، ج ٤: ۱۹-۱۸)

از مدخل «یک شبِ خاطره» نیز که مربوط به این بخش است و ناظر بر خاطرات شهریار، چند بیتی نقل می‌کنیم:

یک شب خاطره دارم از کوه — که ندیدم دگر آن فرّ و شکوه
طفل بودیم و پر از عشق و امید — پشت و روی ورق عمر سپید
روز رفتیم به اسکی بازی — شب شد و باز شلنگ اندازی
اسکی ما نه، که کشک است و لبوست — بلکه سُرخوردن روی پاروست
پیش رو دهکده افراشته بود — کلبه‌ها روی هم انباشته بود
لاله‌ها روشن و خوش منظره‌ها — چون گل زرد، در و پنجره‌ها
کدخدا خود به دمِ ایوانش — تکیه در داده به لب قلیانش
پوستین در بر و پیشش فانوس — چارزانو زده چون کیکاوس...

(همان: ۳۲ به بعد)

۲- بخش دوم را می‌توان «شب‌ستایی»های شهریار نامید. شاعر در اینجا به شب و اسرار و ظرفیت‌های شب به‌عنوان یک امکان زمانی و مکانی نگاه می‌کند. در این بخش، شهریار انگار اصلاً روز را ندیده یا نمی‌خواهد ببیند. گویی آنچه تجربه کرده -هم خودش و هم دیگران درطول تاریخ- همه در شب اتفاق افتاده است. او جنبه‌های مثبت شب را بیشتر می‌بیند و از این رو، این شعر، تمجید و تکریم شب نیز است. ما در ادامه به تلقی متفاوت شهریار از شب، در سنجش با شاعران دیگر و ازجمله نیما، خواهیم پرداخت و در اینجا به اشاره می‌گوییم که در بخش دوم، شاعر، جنبه‌های رازناک شب را از مشاهدهٔ نوح(ع) و کشتی او تا موسی(ع) و کوه طور و محمد(ص) و غار حرا و رازونیازهای علی(ع) برمی‌شمارد و به شب عاشورا و شام غریبان حسین(ع) نیز اشاره می‌کند. او در همهٔ آن‌ها

می‌خواهد بگوید که این شب، در عین رازناکی و ناشناختگی، اصلاً موجودی است زنده و دیرسال و شاهد و ناظر همهٔ اتفاقات مهم تاریخ.

مدخل‌های «شب و علی» و «خاطرات شب» در این مثنوی بلند، مربوط به بخش حاضر است. در بیت‌های زیر، نگاه شاعرانه–عارفانهٔ شهریار را به کوه، ملاحظه می‌کنیم، با تأکید بر این نکته که به گمان ما، کوه در نزد شهریار، محبوب‌ترین عنصر طبیعی و یکی از مهم‌ترین عناصر طبیعی حاضر در زندگی و شعر اوست. این می‌تواند به اقلیم زندگیِ شاعر، به‌ویژه در کودکی و در کنار کوه حیدربابا و دیگر مناظر کوهستانی آذربایجان ازجمله دو قلهٔ سهند و سبلان مربوط باشد. یکی از مهم‌ترین نشانه‌های این دلبستگی، آن است که بهترین شعر ترکیِ او نیز برای کوه حیدربابا و در گفت‌وگوی با این کوه سروده شده است. شاید به سائقهٔ همین علاقه است که وصیت کرده بود کالبدش را در دامنهٔ کوه حیدربابا به خاک بسپارند (ر.ک علی‌زاده، ۱۳۷٤: ۵۸٦). بیت‌هایی از «شب و کوه»:

کوه در شب چه شکوهی دارد — خرّم آن جلگه که کوهی دارد
اولین پرتو ماه و خورشید — روی پیشانی کوه است پدید
مرد را کوه سرافراز کند — جای پایش به فلک باز کند
کوه مهد همه پیغمبرهاست — مهبط موهبت وحی خداست
کوه برخاسته پل می‌بندد — تا بشر را به خدا پیوندد
شب بسی نور خدا دیده به کوه — خود بگوید که چه‌ها دیده به کوه
دیده بر سینهٔ طور سینا — قد با عزّ و وقار موسی
مصطفی دیده به غار حرّا — به جمالی و جبینی غرّا
در افق جلوهٔ بام ملکوت — جبرئیل است و محمد مبهوت

(شهریار، ۱۳۳٦، ج ٤: ۲۷ به بعد)

در بیت‌های دیگری که نقل خواهیم کرد، شاعر، شب را همچون انسانی که خاطراتی دارد و تجربه‌هایی اندوخته و چیزهایی را دیده است، معرفی می‌کند و سپس اندکی از مشاهدات او را باز می‌گوید. درواقع یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های تلقی شهریار از شب، در همین جا دیده می‌شود. شب برای او نه یک رخداد طبیعی در مقابل روز، و نه نمادی از تیرگی و سیاهی اوضاع جامعه، که موجودی جاندار، ذی‌شعور و بااحساس است، با دفتر خاطراتی پر از برگ و بار از سرگذشت انسان و اتقاقاً از روز، بسی جذاب‌تر، خواستنی‌تر و سودمندتر است. این شب، وجدان بیدار و نظاره‌گر تاریخ است که از دیده‌ها و شنیده‌ها، گاه خرسند و شاد و گاه دردمند و ناشاد شده است:

وای از اسرارِ درونِ دلِ شب — شب چه‌ها دیده به عالم یارب!
وصل‌ها دیده پر از راز و نیاز — هجرها دیده پر از سوز و گداز
دزدها دیده شب و دشمن‌ها — راهزن‌ها و شبیخون‌زن‌ها
شام را دیده و آن شیون و شین — در شب شام غریبان حسین
علی آن شیر خدا شاه عرب — الفتی داشته با این دل شب
شب ز اسرار علی آگاه است — دل او محرم سرّالله است
نوح را دیده و دنیای قدیم — کشتی نوح به گرداب عظیم...

(شهریار، ۱۳۳٦، ج ٤: ٤۵ به بعد)

۳- بخش سوم مثنوی افسانهٔ شب، به لحاظ موضوع و محتوا، مربوط به تاریخ ایران و یادکرد عناصر ایرانی است و شامل بندها و مدخل‌هایی است که شاعر با استفاده از دانسته‌های تاریخی خود سروده است که یا مبتنی بر نوشته‌های تاریخی است، یا برآمده از شنیده‌های شاعر؛ مثلاً از هجوم و شبیخون نیروهای روسیهٔ تزاری به قفقاز و آذربایجان و شمال ایران -آن هم در ظرف زمانی شب- سخن می‌گوید. در کنار این، در یک سفر شبانه و خیالی، به شیراز و تخت جمشیدِ روزگار هخامنشی می‌رود و شکوه بارگاه دارا و ماجرای ساختن تخت جمشید را وصف می‌کند. سپس هجوم اسکندر و ویرانی و آتش‌سوزی آن بنای عظیم را باز می‌گوید و با نگاهی نوستالژیک به گذشتهٔ پرافتخار ایران، تصویری از بار عام داریوش و جشن‌های او و صحنهٔ سوختن تخت جمشید ارائه می‌کند که اوج هنر و دردمندی شاعر در ایران‌دوستی را نشان می‌دهد. در این بخش، هرچند توصیف‌های شبانهٔ شهریار -مثلاً از سوختن تخت جمشید- بسیار شاعرانه و هنرمندانه است، این شب برای شاعر، همراه با شیرینی و شورآفرینی نیست؛ غم‌آور است؛ شاهد و راوی رنج‌ها و شکست‌ها و ستم‌هاست.

در سراسر افسانهٔ شب، نیروی خیال و توصیف و روایت، در هماهنگی کامل است؛ مثلاً توصیف جزئیات و حتی نماهای داخلی (دکوراسیون) عمارت تخت جمشید، آن‌چنان استادانه، باورپذیر و واقع‌نما است که خواننده می‌پندارد شاعر از همهٔ این بنا، آن هم پیش از سوختن و ویران‌شدن، ساعت‌ها دیدن کرده است! حتی می‌شود مطابق با تصویرهایی که شهریار در این شعر آفریده، بخش‌هایی از تخت جمشید را بازسازی کرد. شگفت این است که شهریار هنگام سرودن این شعر هنوز تخت جمشید را ندیده بوده و هرچه گفته، همه از راه مطالعهٔ تاریخ و مهم‌تر از آن، از فرازِ «قلهٔ البرزِ خیال» است.

برخی از مدخل‌ها و عنوان‌های این بخش عبارت‌اند از: شبیخون، مقبرهٔ ملاحان، تخت جمشید، پند داریوش، تابلوی جشن‌ها، بار عام داریوش و سوختن تخت جمشید. بخش مربوط به تخت جمشید، حدود ٤۰۰ بیت از افسانهٔ شب را دربر می‌گیرد. در اینجا چند بیت از این بخش را نقل می‌کنیم:

شب ز تشییع غروب خورشید — باز می‌گشت به تخت جمشید
من هم از قلهٔ البرزِ خیال — تاختم قافله را از دنبال
تا مقامی که شنیدم از شب — قصر داراست خدا را به ادب
به ندای ابدیّت لبیک — موسی وقت من، اخلع نعلیک
کاخ داراست شهنشاه عظیم — قبلهٔ حاجت ابنای قدیم
پاک آئین و همایون فرهنگ — در ره و رسمِ نوین پیشاهنگ
قصر داراست اجاق خورشید — نام او شهره به تخت جمشید

(شهریار، ۱۳۳٦، ج ٤: ۷۰)

در آتش‌سوزی تخت جمشید، شهریار با آنکه فاجعه‌ای را باز می‌سراید و در اوج دردمندی نیز سخن می‌گوید، از آنجا که او شاعر غزل است و نگاهی رمانتیک به جهان درون و بیرون خود دارد، حتی مویه‌کردن و گریستنش هم شاعرانه و رمانتیک است؛ یعنی، چه آنجا که از شکوه تخت جمشید می‌گوید و چه آن‌گاه که از سوختن آن، اساساً لحن حماسی ندارد. حال آنکه توصیف چنین صحنه‌هایی، زبان و آهنگ حماسی-رثایی را ایجاب می‌کند. قسمتی از «سوختن تخت جمشید» را می‌خوانیم:

شعله از پنجره می‌زد بیرون — سرخ، آن‌گونه که سیلی از خون
می‌گریزند حریفان چون تیر — شعله دنبال کنان چون شمشیر
روشنان حمله‌ور از برق و شرار — سایه‌ها مضطرب و پا به فرار
در و پیکر به شتاب و به عطش — می‌ربایند لهیب آتش

پیش دستی است به جان افشاندن / که پس از شاه چه جای ماندن
پرده‌ها عشوه‌کنان می‌سوزند / آخرین کوکبه می‌افروزند
شعله سر می‌کشد از ایوان‌ها / چون گل زرد که از گلدان‌ها
یاد می‌آورد از طنّازی / جشن شاه و شب آتش بازی
چه شکوهی که به هنگام زوال / به همان جلوهٔ دوران جلال
ساختن بود بدان فرّ و جلال / سوختن نیز بدین لطف و جمال
(شهریار، ۱۳۳٦، ج ٤: ۸٦-۸۵)

۲-۱-۳- شبِ شهریار در افسانهٔ شب

آن‌گونه که در زندگی و گذران نسبتاً طولانی شهریار دیده شده و خود او و خانواده و دوستانش نیز گفته و نوشته‌اند (ر.ک مقدمهٔ دیوان، چاپ ۱۳۳٦، تهران: خیام)، شهریار، به‌ویژه پس از آن عشق نافرجام و دوران گذار زندگی‌اش، الفت خاصی با شب داشته است؛ چنان الفتی که انگار سراسر زندگی شاعرانه و عارفانه‌اش را در شب زیسته است. در میان‌سالی و پیری نیز اغلب شب‌ها را بیدار بوده و به سرودن و خواندن و نوشتن و کتابت قرآن و تأمل و تفکر و تهجد مشغول بوده است. پس شب برای چنین کسی بهترین زمان است تا فارغ از دل‌مشغولی‌ها و دغدغه‌های کار و زندگی، به تأمل و تفکر و هنرآفرینی مشغول باشد. شاید درنتیجهٔ همین شب‌بیداری‌ها و شب‌خوانی‌ها و شب‌دانی‌هاست که مثنوی افسانهٔ شب سروده می‌شود، آن هم به‌گونه‌ای که به‌تنهایی می‌تواند شاعریِ شهریار را حجتی باشد.

در افسانهٔ شب، لالایی‌های مادر برای کودک، چاوش‌خوانی‌های کاروان‌های زیارتی، کوچه‌گردی‌های کودکانه و آوازخوانی‌های شبانه در کوی و گذر، دزدی‌ها، عاشقی‌ها، خلوت‌کردن‌ها، سرک‌کشیدن از در و بام‌ها، مهتاب جنگل، شب دریا و صحرا و کوه پربرف در هنگام شب، گریهٔ کودک در شب و ترس او از لولوی جنگل، همه ماجراهای شنیدنی و دیدنی‌ای است که شب، فقط شب، آن‌ها را بازگو می‌کند. شب حتی قصه‌های شهرزاد و همهٔ شهرزادهای تاریخ را نیز شنیده، شبیخون و هجوم ناجوانمردانهٔ دشمنان این سرزمین را دیده و... . شاعری که چنین ظرفیت‌هایی را به شب داده، به‌راستی چه ادراک و احساسی از شب داشته است؟ آیا شبِ او صرفاً همان عنصر طبیعی مقابل روز است؟

در حجمی چنین گسترده و همه‌جانبه، هیچ شاعری به شب، جان و روح و نیروی کار و عمل و در یک کلام، شخصیت، نبخشیده است. شب در این شعر شهریار، چنان زنده، پویا، گویا، دانا و شاهد و ناظر بر همه‌چیز است که گویی خودِ شاعر است. در بسیاری موارد احساس می‌شود که شب در وجود شاعر حلول کرده و با او یکی شده، آن‌گونه که نمی‌توان برای هیچ‌کدام، هویتی جدای از دیگری تصور کرد. از این منظر، افسانهٔ شب، افسانهٔ خود شهریار نیز است، یعنی همان تجربه‌های خوش و ناخوش و زندگی تلخ و شیرین و همهٔ دغدغه‌هایی که اکنون برای شاعر به افسانه شبیه‌ترند تا واقعیت و حقیقت، اما درست به شیرینی و ماندگاری افسانه‌اند. به گمان ما، چنین تلقی‌ای از شب، در شعر فارسی بی‌سابقه است. از سوی دیگر، رازونیازها و مثلاً الفت علی(ع) با شب در مدخل «شب و علی»، ناظر به رازونیازهای شبانهٔ شاعر نیز تواند بود، همان‌طور که مثلاً گفت‌وگوهای عاشقانهٔ آن دو دلدادهٔ روستایی در «نامزدبازی روستایی» -گذشته از رنگ خاطره‌هایش- می‌تواند حکایت ماجراهای عاشقانهٔ شاعر در نوجوانی و جوانی باشد.

جالب است که در همین روزگار، شاعری چون نیما هم به شب به‌عنوان یک موتیف شعری، بسیار توجه کرده است؛ تا آنجا که می‌توان او را «شاعر شب» نامید. شب در چشم او دنیای دیگری است و در نظر شهریار، دنیاهای دیگر. بسیاری از تخیلات نو و ماندگار نیما در نگاهش به شب و در بستر شب شکل گرفته است؛ ازجمله در قطعه‌های «ای شب»، «هست شب»، «در شب سرد زمستانی»، «هنوز شب است»، «شب است»، ... . اما نیما در همهٔ این شعرها نگاهی نمادین به شب دارد و

بیشتر با کارکردی اجتماعی-سیاسی، آن را دستمایهٔ شعر خود کرده است؛ نمادی از تیرگی اوضاع و استبداد در معنای وسیعش. از این منظر، شب نیما هم فقط عنصر طبیعی مقابل روز نیست و این تلقی از شب نیز در شعر فارسی سابقه ندارد.

شهریار اما، نگاه سمبولیک نیما را به مقولهٔ شب ندارد. برای او جنبهٔ رازآلودگی، جاذبه‌های طبیعی، خلوت‌کردن‌ها و سکوت وهم‌انگیز آن، بسی مهم‌تر و خواستنی‌تر از هر چیز دیگر است. این تلقی شهریار البته متناسب با روحیهٔ انزواجویی، درون‌گرایی و نگاه عاشقانه-عارفانهٔ اوست. نیما، شب را سرپوشی برای جنایت و توطئه هم می‌داند؛ از این روی، آن را «شوم و وحشت‌انگیز» می‌خواند. شب او «دم‌کرده و گرفته» نیز است؛ آن‌چنان که «خاک هم [از ترس] رنگ رخ می‌بازد» (ر.ک نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۳۴ و ۵۱۱). شب نیما اساساً تیره و تار و نخواستنی است؛ در حالی که شب شهریار، بیشتر، مهتابی، پرستاره، دلربا، آرام و خواستنی است. او نه‌تنها همچون شاعران گذشته -که بیشتر، شب را برای عاشقان، دراز و طاقت‌فرسا و تیره و غم‌انگیز می‌دانستند- با شب، سر مخالفت و انکار ندارد، بلکه آن را مناسب‌ترین زمان و مکان برای گفت‌وگوی عاشقانهٔ دو عاشق و بهترین هنگام برای رازونیاز موسی(ع)، محمد(ص)، علی(ع) و حتی برای شب‌زنده‌داری و تأملات عرفانی و هنری خود شاعر می‌داند.

شهریار معتقد است وحی الهی، اغلب در ظرف شب بر پیامبران نازل شده و از همین رو، الهام شاعران نیز در شب، بسی بیشتر و به حقیقت و اصالت نزدیک‌تر است (برای دیدن شواهد، ر.ک شهریار، ۱۳۳۶، ج ٤: ۲۷ به بعد). برای او شب هنگام رازونیاز است، نه محل گناه یا زمان توطئه و خیانت. شهریار حتی معتقد است که انسان در شب، صلح و صفایی دارد که در روز ندارد؛ در شب، به فطرتش نزدیک‌تر است، روح الهی‌اش فعال‌تر می‌شود؛ حتی اگر در شب، گوش بخوابانی، صدای خدا را هم بهتر می‌شنوی؛ زیرا درهای رحمتش هنگام شب گشوده‌تر است و فرشتگانش از عرش به فرش می‌آیند تا حامل رحمت حق باشند. برای تکمیل این بحث، بیت‌هایی از «شب‌گویی»های ویژهٔ شهریار نقل می‌شود که به زیباترین شکل، اُلفت او را با شب و معرفت او را از رازورمز شب نشان می‌دهند:

ای شب ای پردهٔ پندار جهان — ای شب ای عالم اسرار نهان
ای تو دریای کران ناپیدا — ای به سودای تو فکرت شیدا
وه چه دنیای جلالی و جمال — مهد اندیشه و کانون خیال
گویی از عشق خبر دارد شب — چه خبرها که به بر دارد شب
شب نه چون روز بد و جانکاه است — شب کجا، روز کجا، شب ماه است
شب چو مهتاب چراغ افروزد — به جوانان ره عشق آموزد
عالم عشق چراغان به شب است — نامزد بازی دهقان به شب است

(شهریار، ۱۳۳۶، ج ٤: ۳۸ به بعد)

شبِ شاعر

شب چو بود از دل عاشق آگاه — روز عاشق شد از آن گشت سیاه
از سیه‌روزی ما گشت سیه — من سیه روزم شب را چه گنه؟
شب کتابی است پر از راز نهان — شرح آغاز و سرانجام جهان
دهر در خواب و طبیعت خاموش — عالم از بادهٔ وحدت مدهوش
من در آن دم به خدا روی آرم — روی دل باز بدان سوی آرم
شب شاعر شرف ایام است — شعر شب آینهٔ الهام است
شب درِ رحمتِ گردون باز است — دل شب خلوت اهل راز است

شب بشر، زشت و بدآموز که نیست — بشر شب، بشرِ روز که نیست
خیل افرشتهٔ شیرین حرکات — نازل آیند به خیر و برکات
این همه در دل دنیای شب است — عمر نوشین همه رؤیای شب است
(شهریار، ۳۳٦، ج ٤: ٤٢ به بعد)

۲-۲- مسائل ادبی و گزاره‌های روایی در افسانهٔ شب

مثنوی بلند افسانهٔ شب به وزن فاعلاتن فعلاتن فعلن بحر رمل مسدس مخبون محذوف، سروده شده است؛ وزنی کوتاه، روان و مناسب برای زمزمه و نجوای با خویش و کاربست زبان گفتار. مهم‌ترین مسائل ادبی افسانهٔ شب، تشبیه‌های گوناگون و گه‌گاه تازه، استفادهٔ فراوان از عنصر تشخیص، کنایه –به‌ویژه با تأکید بر کنایه‌های جاری در زبان گفتار– تلمیح و گه‌گاه تضاد و تکرار صامت‌ها و مصوت‌هاست که به موسیقی کلامش افزوده است. گذشته از این‌ها، سادگی زبان شهریار، فارغ از عناصر ادبی پیش‌گفته، گاه به بلاغت و «ادبیت» سخن او افزوده است و این نکته‌ای است که می‌بایست در کلیت یک شعر او احساس شود؛ یعنی گاه ممکن است هیچ‌کدام از عناصر بلاغی و بدیعی در شعرش حضور یا فراوانی نداشته باشد، اما همان شعر از جذابیت و مقبولیت و مهم‌تر از همه، قدرت تأثیرگذاری بیشتری بهره‌ور باشد. این ویژگی ادبی درنتیجهٔ زبان ساده و اندیشه‌های ملموس و عواطف انسانی نیرومند و در عین حال محسوس و دست‌یافتنی‌ای است که در شعر شهریار، نمونه‌هایش کم نیست.

در افسانهٔ شب، البته تصویرسازی و به‌اصطلاحِ خودِ شهریار، «تابلو»آفرینی فراوان است و اساساً یکی از پرتصویرترین و خیال‌انگیزترین شعرهای شهریار، همین مثنوی است. سخن‌گفتن با خود (تک‌گویی) و گفت‌وگو با دیگر شخصیت‌های انسانی و طبیعی نظیرِ کوه، جنگل، شب و بناهای تاریخی، از مهم‌ترین گزاره‌های روایی این شعر است که بیش از هر چیز، موجب انسجام ساختاری و محتوایی آن شده است که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

۲-۲-۱- روایت

«شاید بتوان روایت را ساده‌ترین و عام‌ترین بیان متنی دانست که قصه‌ای را بیان می‌کند و قصه‌گویی (روایی) دارد... در میان مکاتب ادبی گوناگون، مکتب ساختارگرایی بیشتر معطوف به روایت بوده است» (آقاخانی بیژنی و همکاران، ۱۳۹۱: ۷)؛ بنابراین، از منظر ساختارگرایی، روایت، بستر اساسی برای بیان رویدادهاست و کاربرد آن در شعر فارسی، پیشینهٔ دوری دارد. در شعر معاصر نیز «کارنامهٔ زندانِ» بهار، «عقابِ» خانلری، «مانلیِ» نیما، «قصهٔ شهر سنگستان» و «کتیبهٔ» اخوان و «افسانهٔ شبِ» شهریار ازجمله شاخص‌ترین شعرهای روایی‌اند. همهٔ این شعرها «مسئله‌مند» هستند و از آنجا که «قصه‌داشتن»، ویژگی اصلی متن روایی است، این «مسئله»، لزوماً در ساختاری قصه‌گون بیان می‌شود. برای راوی–شاعر، جست‌وجوی هویت تاریخیِ خود و نسلِ خود، موضوع و مسئلهٔ اصلی افسانهٔ شب است که با خاطره‌گویی، تأملات عرفانی، ملاحظات مذهبی، خیال‌پردازی‌های شاعرانه و ارجاعاتِ گاه‌وبیگاه به گذشته و به زمان‌ها و مکان‌های مختلف دنبال می‌شود. «منطق دوگانه یا تقابل‌های دوگانه، اساسی‌ترین مفهوم در ساخت‌گرایی است؛ زیرا به‌نظر ساخت‌گرایان، اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد است: بد/خوب؛ زشت/زیبا... . پس باید در آثار ادبی هم به دنبال این تقابل‌های دوگانه بود» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۰۰–۱۹۹). گریماس نیز «عنصر روایت را براساس روابط، مناسبات و تقابل‌های دوگانه‌ای که با یکدیگر دارند، پایه‌گذاری کرده است. این روابط متقابل بر سه نوع رابطهٔ متناقض، متضاد و مخالف مشتمل است» (آقاخانی بیژنی و همکاران، ۱۳۹۱: ۹).

در افسانهٔ شب نیز ما شاهد چنین مناسبات و تقابل‌هایی هستیم و به‌واقع کشش و گیرایی روایت، بسته به آن‌هاست؛ تقابل‌هایی مانند زیبایی‌های شب (شامل رازناکی، زنده‌بودن، سکوت، آرامش، عشق‌بازی، زمانی برای خلوت و تأمل در خویش، شاعری‌کردن و...) در مقابل جنجال، بیهودگی، پوچی و هیاهوی روز، تقابل ایران و انیران (داریوش و اسکندر، ایران و

یونان، ایران و مغول، ایران و روسیهٔ تزاری)، تقابل آبادی و ویرانی، تقابل ایمان با کفر و شرک (محمد(ص) و علی(ع) با کافران و مشرکان و جاهلان عصر خویش) و حتی تقابل تنهایی راوی-شاعر با غوغای جمع و جامعه.

گریماس، ساختار روایت را منتج از سه زنجیرهٔ اجرایی، میثاقی و انفصالی می‌داند. «زنجیرهٔ اجرایی، طرح اصلی داستان را می‌سازد و ساختار روایی داستان به آن متکی است» (مللی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲٤۸-۲٤۷). در افسانهٔ شب، مجموعهٔ کنش‌های راوی-شاعر، آدم‌های واقعی اطراف او، شخصیت‌های تاریخی و مذهبی و رخدادهای سراسرِ شعر، زنجیرهٔ اجرایی روایت را می‌سازند.

۲-۲-۲- تشبیه، تشخیص و توصیف

تشبیه، تشخیص و توصیف، مهم‌ترین ابزارهای ادبی شهریار در این شعر هستند. تشبیهات او بیشتر حسی و بلیغ، یعنی با حذف ادات است و اغلب نیز پس از یکی‌دو بیت، با تشخیص همراه می‌شود. این همراه‌کردن، کار شاعر را در توصیف، آسان‌تر می‌کند و توصیفات او را نیز عینی‌تر، تصویری‌تر و مؤثرتر می‌سازد؛ زیرا تشبیه و استعاره، به‌ویژه استعارهٔ مکنیه، از مهم‌ترین ابزارهای توصیف به شمار می‌روند.

شهریار در این مثنوی، تشخیص را درخصوص عناصری همچون شب، ماه، ستارگان، کوه، درختان، دریا، جنگل، باد، رود، شمع و پروانه به‌کار برده و در همهٔ این موارد نیز بسیار فراتر از آنچه در کار شاعران دیگر دربارهٔ تشخیص این عناصر دیده می‌شود، عمل کرده است؛ مثلاً تشخیصی که او دربارهٔ شب به‌کار برده، همهٔ مثنوی بلند افسانهٔ شب را تحت شعاع قرار داده است؛ یعنی بسیار فراتر و گسترده‌تر از حد معمول این ابزار ادبی، به شب، «جان و جَنم» و لوازم یک «جاندار» را بخشیده است. شب همچون انسانی عاقل، عاشق و کارآزموده و سرد و گرم چشیده و در عین حال دیرسال، سخن می‌گوید، روایت می‌کند، شاهد صادق و ناظر تاریخ و وقایع آن بوده، با همهٔ عناصر طبیعت، همنشینی و همنفسی کرده، با پیامبران و عاشقان همراه شده، در محفل شمع و پروانه حاضر بوده است و... .

نمونه را به نقل چند بیت از کاربرد تشخیص و تشبیه در این شعر (توصیف «مهتاب جنگل») بسنده می‌کنیم، با بیان این نکته که پس از کوه و شب به‌عنوان دو عنصر طبیعی، ماه و مهتاب و جلوه‌ها و طلوع و غروب و حالات مختلف آن در آسمان شب، از دیگر عناصری هستند که شهریار بسیار بدان‌ها علاقه‌مند است. عشق شهریار به ماه، حتی در برخی از بهترین غزل‌های او ازجمله «نی محزون» نیز نمودار است.

ماه مانندهٔ توپ بازی — که به دروازهٔ شرق اندازی
تا نغلتد ز بلندی در چاه — توری هاله بدو بندد راه
یا یکی زورق سیمین کز غرق — جسته پارو زده تا ساحل شرق
ماه کز نور کند پیراهن — چون فرشته بفشارد دامن
بارد از لای درختان به شتاب — چون فرشته قطرات مهتاب
ماه در آب ز سیمین بدنی — به پری ماند در آب تنی
اختران ساخته گِردش فلکه — چون کنیزان که به دور ملکه...

(شهریار، ۱۳۳٦، ج ٤: ۲۰)

در بیت‌های یادشده که بخشی از توصیف یک شب مهتابی جنگل است، ماه، مشبه، و مشبه‌به آن به‌ترتیب عبارت است از: ۱- توپِ بازی (توپ فوتبال) که به دروازهٔ شرق اندازند. ۲- توپی که برای نیفتادن در چاه، در توری از هاله قرار گرفته است. ۳- زورقی نقره‌ای که از مهلکهٔ غرق، جسته و خود را به ساحل شرق رسانده است. ٤- فرشته‌ای که پیراهنی از نور پوشیده و دامنش را بر سر جنگل می‌افشاند. ٥- فرشته و نیز قطرات باران. ٦- زیبارویی که در آب شنا می‌کند. ۷- شهبانویی در حلقهٔ کنیزان خود.

در همهٔ این موارد هرچند تشبیه صورت گرفته، کم‌وبیش کار به مرز استعاره –استعارهٔ مکنیه– کشیده است؛ بنابراین تشبیه به استعاره تبدیل شده و این شیوه در بیشتر مواقعی که شهریار کار توصیف را آغاز می‌کند، صورت می‌گیرد؛ یعنی از همان مواردی است که گفتیم توصیف را برجسته‌تر، مؤثرتر و تصویرتری می‌کند؛ گو اینکه برای کاربست توصیف در روایت، از سه شیوهٔ: توصیفِ مستقیم، به‌یاریِ گفت‌وگو و به‌کمک کُنشِ داستانی استفاده می‌شود و بهترین و مؤثرین راه، این است که روایتگر، این هرسه را با هم درآمیزد و به‌کار برد (اسماعیل‌زاده مبارکه و محمدی فشارکی، ۱٤۰۰: ٤٦).

۲-۲-۳- تلمیح

تلمیح، دیگر ابزار ادبی شهریار در این شعر است. اشاره به شخصیت‌ها، رخدادها یا مکان‌هایی ازجمله شخصیت نوح(ع)، موسی(ع)، محمد(ص)، علی(ع)، حسین(ع)، عباس(ع)، واقعهٔ عاشورا، شام غریبان، مکان کوه ثور، غار حرا، صحرای سینا و نیز اشاره به شخصیت‌ها و عناصر تاریخی و ملی ایرانی و غیرایرانی همچون رستم، هفت خوان، داریوش، خشایار شاه، تخت جمشید، آتشکده، نوروز، هخامنشی، آشوری، بابلی، عیلامی، اسکندر و یادآوری حملهٔ اسکندر، یورش مغول، هجوم نیروهای روسیهٔ تزاری، همه از مواردی است که به غنای ادبی و فرهنگی و ظرفیت تاریخی این شعر افزوده‌اند. شهریار در برخی موارد، این نام‌ها را فراتر از تلمیح ساده به‌کار برده و به رخدادِ مربوط به این نام‌ها نیز پرداخته است.

شهریار در بخش مربوط به تخت جمشید که حدود ٤۰۰ بیت است، با نگاهی نوستالژیک بر بزرگداشت عناصر فرهنگی، تاریخی و ملی ایران تأکید می‌کند و چنان عاشقانه و صادقانه از آن‌ها یاد می‌کند که می‌شود اندوه او را در هنگام سرودن این بخش به‌خوبی حس کرد و مویه‌های او را بر ویرانهٔ سوختهٔ تخت جمشید، به گوش دل شنید! پیداست که این نحوه از کاربرد عناصر تاریخی و ملی در شعر، بسی گسترده‌تر و فراتر از یک اشارهٔ تلمیحی گذرا به چنین مقوله‌ای است؛ از این روی، پشتوانهٔ فرهنگی و تاریخی بخش تخت جمشید از مثنوی افسانهٔ شب، بسیار قوی است که با نیروی خیال شهریار، بازتولید شده و البته رنگی دیگرگون، از آنچه هست یا احتمالاً بوده، به خود گرفته است.

۲-۲-٤- کنایه و زبانزد

دیگر ابزار ادبی مهم شهریار در شعر افسانهٔ شب، کاربرد فراوان زبانزدها و کنایه‌هاست، با اذعان به این نکته که او معمولاً کنایه‌ها و زبانزدهای رایج در زبان گفتار را بیشتر از کنایات شاعرانهٔ گذشتگان می‌پسندد و به‌کار می‌برد. در اینجا چند مورد را نقل می‌کنیم:

ناله در گلو شکستن (بشکند ناله ز بیمش به گلو): کنایه از خاموش‌شدن از شدت ترس یا غم. قند در دل آب شدن (قند خواهد به دلش گشتن آب): کنایه از در انتظار رسیدن به چیزی، بی‌نهایت خوشحال‌شدن و احساس لذت کردن. کشک و لبو بودن چیزی (اسکی ما نه، که کشک است و لبوست): کنایه از بی اصل و اساس بودن و به‌اصطلاح، الکی‌بودن آن. پشت چشم نازک‌کردن (پشت چشمی شده نازک که چه لوس): کنایه از ناز و کرشمه کردن. مژه خار شدن: کنایه از بی‌قرار و بی‌خواب شدن از شدت درد. سپید بودن پشت و روی ورق عمر (پشت و روی ورق عمر سپید): کنایه از پاک و معصوم بودن. خار به بالین ریختن (نیمشب خار به بالینم ریخت): کنایه از بی‌قرار کردن و شدن و آزار دادن و دیدن. لک‌زدن جگر کسی (جگر مادر و دختر زده لک): کنایه از هوس چیزی کردن و تقاضای بسیارِ چیزی را داشتن. چشغُرّه و دندان‌قُروچه (هی به چشغُرهٔ و دندان‌قُرچه): کنایه از تهدیدکردن و ترساندن... (ر.ک. شهریار: ۱۳۳٦: ۱۸، ۲٤، ۳۳، ۳٤، ۳٦،...).

۲-۲-۵- توصیف

توصیف، دیگر ابزار مهم در اعتلای ادبی افسانهٔ شب است. این شعر «اوج کار توصیف را در شعر شهریار نشان می‌دهد. مناظری که او از دریا و کوه و جنگل به دست می‌دهد، پنداری نه با کلمات، که با رنگ‌ها و خطوط ترسیم شده‌اند... این شعر هم از شاخص‌ترین آثار

شهریار و بعد از «هذیان دل»، مهم‌ترین و زیباترین و کامل‌ترین شعر فارسی شهریار است... بی‌گمان، در شعر فارسی، اثر دیگری نداریم که این‌همه مفصّل، این‌همه پرشور و این‌همه پرتصویر، به شب نگریسته باشد» (منزوی، ۱۳۷۲: ١٤١-۱۳۵).

به گمان ما این نیروی خیال و تخیل رهاشده و بال و پر گشودهٔ شاعر است که فراتر از تشبیه و استعاره و بیرون از کلیشهٔ تصویرآفرینی با یکی از عناصر بیانی، افسانهٔ شب را چنین زنده، نمایشی و قابل «دیدن» کرده است. این درست همان چیزی است که خودِ شهریار در گفت‌وگویی، از آن به «تخیل وحشی» یاد کرده است. او «افسانهٔ شب» و «دو مرغ بهشتی» و «هذیان دل» را «شعر ناب و مینیاتورهای شعری و دارای تخیل‌های وحشی» می‌داند (ر.ک ضرّابی، ١٣٧٤: ۵۸). شهریار، سخت به الهام باور دارد. در گفت‌وگوی دیگری او گوشزد کرده که شعرهایش همه زاییدهٔ الهام نیستند: «برخی [از شعرهایم] از سر تعمق و آگاهی صرف به وجود آمده‌اند؛ شعرهای اصیل و واقعی که زاییدهٔ الهام محض هستند؛ مثل زفاف شاعر، هذیان دل، مومیایی، افسانهٔ شب و چند غزل. من در سرودن آن‌ها مسئول نبوده‌ام، خودشان آمده‌اند. زمان سرودن آن‌ها احساس می‌کردم سینه‌ام بزرگ شده، چشمانم برق می‌زد، می‌دیدم شعر دارد می‌بارد و به عجله شروع به نوشتن می‌کردم، طوری که بعضاً هم نفله می‌شد...» (ضرابی، ١٣٧٤: ۵۲۳).

لطف‌الله زاهدی، از دوستان و معاشران شهریار به هنگام اقامت او در تهران، نقش «الهام» در برخی سروده‌های شهریار و میزان رهاشدگی تخیل و یکی‌شدگی او را با عناصر شعرش در هنگام سرودن، طی خاطره‌ای چنین بیان می‌کند که نسبتی هم با این بخش از گفتار ما دارد: «یک روز، سرزده بر او [شهریار] وارد شدم. دیدم چشم‌ها را بسته و دست‌ها را روی سر گذارده و با حالی آشفته مرتباً به حضرت علی(ع) متوسل می‌شود. او را تکانی دادم و پرسیدم این چه حال است که داری؟ شهریار نفس عمیقی کشیده، با اظهار قدردانی گفت مرا از غرق‌شدن و خفگی نجات دادی. گفتم مگر دیوانه شده‌ای، انسان که توی اتاق خشک و بی‌آب غرق نمی‌شود. شهریار، کاغذی را که جلویش بود به من داد. دیدم اشعاری سروده که جزء «افسانهٔ شب» به‌نام «سمفونی دریا» ملاحظه می‌کنید...» (شهریار، ١٣٣٦، ج ٤: مقدمه). دیدن مستقیم و بی‌واسطهٔ وقایع و صحنه‌ها و احساس یکی‌شدن با عناصر شعر، موجب شده که شهریار در هنگام سرودن سمفونی دریا -یکی از بخش‌های افسانهٔ شب- واقعاً خود را اسیر امواج و توفان ببیند و در خانه‌اش احساس خفگی کند. این احوال شاعر می‌تواند ناظر به بیت‌هایی از افسانهٔ شب باشد که او صحنهٔ ترسناک و دلخراشِ جنگ در دریا و ساحل را زیر باران گلوله‌های توپ و غرّشِ هواپیماها و حرکت زیردریایی‌های دشمن توصیف می‌کند (ر.ک همان: ٦٨).

۲-۳- مسائل زبانی در افسانهٔ شب

مثنوی افسانهٔ شب به جهت گوناگونی موضوعات و نیز حجم زیاد آن، می‌تواند همهٔ ویژگی‌های مهم و تکرارشوندهٔ زبانی شعر شهریار را به ما نشان دهد؛ بنابراین بررسی حاضر، برآیندی از همهٔ آثار او، به‌ویژه مثنوی‌هایش تواند بود.

کاربرد زبان ادبی-عامیانهٔ شهریار در حوزهٔ واژگان و نحو، موجب دوگانگی و یک‌دست نبودن زبان شعر او شده و خواننده الگوهایی را که برای زبان شعر در ذهن خود داشته یا ساخته، دائماً در حال تغییر می‌بیند. به تعبیر یاکوبسون، تغییر الگو در زبان هنجار، یا موجب شگفتی می‌شود، یا مایهٔ خنده و احتمالاً تمسخر (غیاثی، ١٣٦٨: ١١٤). حقیقت، آن است که زبان شعری شهریار را نباید جدای از مسائل ادبی آثارش پنداشت و بررسی کرد. به عبارت دیگر، سهم زبان در کار شهریار به‌عنوان یک ابزار ادبی، بیشتر از نقش خود زبان به‌عنوان وسیلهٔ ارتباط است. البته منظور ما توجه شاعر به زبان شاعرانه و فاضلانه نیست؛ بلکه او دقیقاً برعکس، از راه توجه به زبان غیرشاعرانه و کاربرد آنچه که به زبان اهل خانه و کوچه و بازار معروف است، به زبان شعرش حیثیت ادبی داده است و انجام چنین کاری در روزگار او، درخور ستایش و ارجمند است. از این حیث، شهریار از همهٔ شاعران شعر سنّتی هم‌روزگارش جلوتر است. با این توضیح، باید بگوییم زبان این شعر، در کنار نگاه متفاوت شاعر به شب و عناصر طبیعت، مهم‌ترین شاخصهٔ «معاصربودن» آن است و در عین حال دربردارندهٔ ویژگی‌هایی است که می‌تواند سبک شاعری شهریار را تعیین کند و این شگرد اصلی ادبی-زبانی شهریار، حتی در غزل‌ها و دیگر آثارش نیز مبتنی بر مسائل زبانی است.

وقتی می‌گوییم مسائل زبانی، منظورمان تنها واژگان و ساختار نحوی زبان نیست؛ زیرا این‌ها فقط لایه‌های آشکار زبان است. در حالی که زبان شعر شهریار، حوزهٔ مسائل زیربنایی زبان، یعنی باورها و فرهنگ حاکم بر زبان و اهل زبان را نیز شامل می‌شود. بی‌گمان یکی از علت‌های رواج سریع و در خاطر سپرده‌شدن و زبانزدشدن شعرهای شهریار به‌ویژه غزل‌هایش، در همان روزگار چاپ و نشر آن‌ها، مربوط به همین ظرفیت زبانی شعر او در حوزهٔ واژگان و تعابیر و ساختار و فرهنگ اهل زبان است. بزرگ‌ترین هنر شهریار در حوزهٔ زبان، کوشش او در مسیر نزدیک‌شدن و نزدیک‌کردن زبان شعر به طبیعت کلام است؛ یعنی همان چیزی که شاعر به تأثیر از نیما در «افسانه»، دنبال می‌کرده است. این کوشش به‌ویژه با ملاحظهٔ قیدوبندهایی که در قالب‌های کلاسیک شعر فارسی هست، در بسیاری موارد و بیش از هر شاعر دیگر که گامی در این راه برداشته، با توفیق همراه بوده است.

شاملو، فروغ و اخوان نیز در برخی آثارشان با وجود تفاوت‌هایی، زبان شکسته و عامیانه را به‌کار برده‌اند و از این طریق به زبان گفتار و حوزهٔ فرهنگی آن وارد شده‌اند. شاملو در شعر «پریا» و «قصهٔ مردی که لب نداشت» و یکی‌دو شعر دیگر، زبان شکستهٔ گفتار را به‌کار گرفته و از دو شاعر دیگر، یعنی فروغ و اخوان، کوشش بیشتری در این باره کرده است؛ اما شیوهٔ او در این چند شعر، اولاً با استفاده از امکانات قالب نیمایی است، ثانیاً این شیوه، زبان همهٔ شعرهایش و به‌اصطلاح «زبان غالب» او نیست. همچنین او از آهنگ و زبان خاص کودکان و نوجوانان در مواقع لزوم بهره برده است. برخی از این شعرها با همهٔ اعتباری که دارند و با ملاحظهٔ لایه‌های نمادین آن‌ها، گاه رنگ طنز و تفنن به خود می‌گیرند و به هر حال از آثاری نیستند که شاعر، زبان‌شان را به‌طور جدی در دیگر آثار خود دنبال کند؛ در حالی که شهریار با درنظرگرفتن تفاوت‌هایی، در بیشتر شعرهای مهمش، از امکانات زبان گفتار بهره برده است و اساساً گرایش زبانی او به سمت چنین حوزه‌ای است و می‌دانیم که در ساختار سنّتی غزل، مثنوی و قصیده، این کار به‌مراتب دشوارتر از قالب نیمایی است که امکانات بهتر و بیشتری را در این باره برای شاعر فراهم می‌کند. شهریار در مطلع یک غزل رسمی و جدی خطاب به همسر شادروان ابوالحسن صبا این‌گونه از زبان شکسته استفاده می‌کند:

ای منتخب به داغ «صبا جون» چه می‌کنی؟ لیلای من به حسرت مجنون چه می‌کنی؟

(شهریار، ۱۳۷۰: ۶۸۳)

یا مثلاً در قصیده‌گونه‌ای با عنوان «گفتاری در زبان عامیانه»، تقریباً در همهٔ بیت‌ها از زبان گفتار استفاده کرده است:

با خلق می‌خوری می و با ما «تلوتلو» قربان هرچه «بچهٔ خوبِ سرش بشو»...

(همان: ۳۱۷)

به گمان ما کوشش شهریار درخصوص «زبان»، در دو مسیر صورت گرفته و از دههٔ بیست به بعد، او به‌صورت کمابیش هم‌زمان در این دو مسیر حرکت کرده است. یک مسیرش ادامهٔ همان راهی است که از شعر وقوعی و هندی آغاز شده و در دورهٔ مشروطه و پس از آن به‌طور گسترده به‌کار رفته بود. ایرج میرزا را باید به‌عنوان نمایندهٔ شاخص این شیوه و حلقهٔ اصلی پیوستن شهریار به این مسیر دانست. کاربرد واژگان و تعابیر عاشقانه و ساختار سادهٔ برگرفته از زبان کوچه و بازار، دستمایهٔ شاعران در این مسیر بوده است. اما مسیر دوم که شهریار پس از آشنایی‌اش با نیما و به‌ویژه بعد از انتشار «افسانه» به انتخاب و تداومش همت گماشت، راهی تازه بود که نیما آغاز کرد؛ یعنی همان کوششی که او در مقدمهٔ افسانه به آن اشاره می‌کند و آن را نزدیک‌شدن و رسیدن به «مکالمهٔ طبیعی و آزاد» کلام می‌داند (ر.ک نیمایوشیج، ۱۳۷۵: ۳۷) که می‌بایست زبان شعر را در همهٔ حوزه‌ها و زمینه‌ها به زبان گفتار نزدیک کند.

این نکته هم شایستهٔ یادآوری است که شهریار با آنکه به ترکی آذری نیز شعر سروده، واژگان آن زبان را در شعر فارسی‌اش به‌کار نبرده است و این مطلب به جهت سبک‌شناسی و تأثیر یا بی‌تأثیریِ زبان دوم در شاعری، اهمیت دارد.

۲-۳-۱- واژگان و تعابیر عامیانه در افسانهٔ شب

شهریار، در هر موضوعی که سخن می‌گوید، میزان توجهش به واژگان عامیانه، بنابر آن موضوع، متفاوت است و معمولاً واژه‌هایی را برمی‌گزیند که مناسبت بیشتری به لحاظ فرهنگی و اجتماعی با آن موضوع دارد. در افسانهٔ شب، وقتی از روستا، دریا، جنگل،

سینما، تخت جمشید و... سخن می‌گوید، واژگان و زبانزدهای عامیانهٔ هریک از این حوزه‌ها غلبه می‌یابد؛ برای مثال، آن‌گاه که از تابلوسازی و «هنرپیشهٔ ماه» در آغاز افسانهٔ شب سخن می‌گوید، یا وقتی که صحنهٔ ساختن و سوختن تخت جمشید را به‌عنوان دو «پردهٔ سینمایی» توصیف می‌کند، از واژگان و تعابیر سینمایی و نمایشی زیادی استفاده می‌کند، همچون: هنرپیشه، سالن، پرده، تابلو (تصویر)، سینما، لُژ، موزیک، تماشاخانه، فیلم. هنگامی نیز که وارد زندگی مردم، چه شهری و چه روستایی می‌شود، ضمن اشاره به سرگرمی‌ها و دل‌خوشی‌های زنان و دختران و اسباب و افزارهای زندگی، از واژگان و تعابیر مربوط به این حوزه فراوان استفاده می‌کند و حتی به لوازم آرایشی آن‌ها نیز توجه دارد: حنا انگشتی، وسمه، آینه، بزک، سرمه، کلیچهٔ ترمه، زری‌دوزی، زن خیاط، زن مشاطه، خاله خانم باجی، پارو، لاله (چراغ لاله)، کدخدا، پوستین، قلیان، فانوس، ایوان، شب‌چره، شب‌نشینی، کولی، شال، سینی، کفشِ بلغار، سماور مِسوار، زنجیر طلا، ساعت، حلقه (انگشتری).

واژگان و تعابیری که در حوزهٔ عمومی زبان گفتار رایج و گه‌گاه جدید است نیز در شعر افسانهٔ شب، فراوان است؛ از قبیل: سَروکول، قدونیم‌قد، توری (نوعی پارچه)، ددری، شلنگ‌اندازی، سُرخوردن، لوس، دَروپیکر، لِفت‌ولیس، گذرنامه، سله و سوغاتی، قِرقره، تالار، دارودرخت، توپ کفن (در معنی یک توپ پارچهٔ کفنی)، شَل‌شَل و تاتی‌تاتی (هردو تعبیر قید حالت)، نامزدبازی، عینک دودی، چشغُرّه (چشم‌غُرّه)، دندان‌قُروچه، دم عید، نُک پا، سَروسنگین، دوزوکلک، وول‌خوردن، لولو.

به‌علاوه شهریار، برخی واژگان و عبارات خارجی را نیز در راستای گرایش خود به زبان گفتار، وارد شعرش کرده است؛ همچون: ژنرال، مارشال، رژه‌رفتن، سان‌دیدن، اسکی‌بازی، فیلم، سالن، سینما، لُژ، موزیک، سمفونی (ر.ک. شهریار، ۱۳۳۶: ۱۸، ۲۳، ۲۴، ۳۲، ۳۳، ۳۵، ۳۶ و...).

۲-۳-۲- هماهنگی زبان گفتار با ساختار نحوی شعر

در حوزهٔ مسائل ساختاری و نحوی زبان نیز شهریار، گرایش زیادی به زبان مردم کوی و گذر دارد و در این عرصه بسیار مسلط و آشنا به ساختمان زبان گفتار است؛ زیرا واژگان و تعابیر امروزی را که تا بدین جا برشمردیم، باید در ساختار عامیانه و محاوره‌ای زبان به‌کار برد و به گواهی شعرهایی که در این پژوهش نقل کرده‌ایم، در همهٔ موارد، این کاربردها، به‌اصطلاح «خوش نشسته‌اند» و تا حدود بسیاری به منطق طبیعی زبان نزدیک‌اند و چشم و ذوق خوانندهٔ اهل، آن‌ها را زُمخت، ناهموار و نچسب، احساس نمی‌کند. در نمونه‌های زیر، آهنگ و ساختار زبان گفت‌وگو را به‌خوبی حس می‌کنیم و می‌بینیم که برخی، یا زبانزدند، یا ظرفیت زبانزدشدن دارند. همهٔ این نمونه‌ها از جلد چهارم دیوان او و از شعر افسانهٔ شب (شهریار، ۱۳۳۶: ۲۳، ۲۴، ۳۲، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۸۵ و ...) انتخاب شده‌اند:

پای کرسی دَمِ دست آقا؛ بچهٔ خوب به لولو ندهند؛ برو ای عمر که یاد تو به خیر؛ تا بخواهی به خدا نزدیک است؛ خواه و ناخواه به راه افتادیم؛ پا شو و سر به سر من مگذار؛ جگر دختر و کلفت زده لک؛ گوش دل گر برود دنبالش؛ پشت چشمی شده نازک که چه لوس؛ سایه‌ها مضطرب و پابه‌فرار؛ پدره از سر کار دیروز/ برنگشته است به این کلبه هنوز؛ دختر و مادره باید استاد/ در شناسایی شال داماد؛ مادرا قهر نکردم به خدا/ سر به بالین تو دارم، اینا‌ها!

در نمونه‌های یادشده، یا همهٔ مصراع، ساختاری محاوره‌ای دارد، یا تعبیر و عبارتی از آن دارای چنین ویژگی و ظرفیتی است.

شهریار با کوششی که در حوزهٔ تشخص زبان شعرش به خرج داده، در میان نسل خود و حتی جوان‌ترهای سنّت‌گرا، زبانی تازه‌تر دارد؛ اما در ترکیب‌سازی، به اندازهٔ شاعران دیگر به استعداد و ظرفیت ترکیب‌پذیری زبان فارسی، عنایتی نشان نداده است. در میان حجم زیاد دیوانش، ترکیب‌های تازه، چندان نیست و اساساً ترکیب‌های کهنه هم چندان حضور ندارند. در افسانهٔ شب، ترکیب‌های او فراوان نیستند و محدود به مواردی است از قبیل: اجاق خورشید، البرز خیال، همایون فرهنگ، شیرهٔ جان، پردهٔ نور، عروس ددری، که جز دوسه مورد آن، بقیه ساختهٔ خود او نیستند. این امر نشان می‌دهد که شهریار آن‌طور که مثلاً شاملو و اخوان و حتی نیما میل به ترکیب‌سازی دارند، شاعری ترکیب‌ساز و واژه‌پرداز نیست و ترجیح می‌دهد واژگان تازه‌اش را از قلمرو زبان و فرهنگ مردم خانه و خیابان و کوچه و بازار انتخاب کند و به‌کار ببرد.

زبان شهریار، هرچند آمیخته به زبان گفتار رایج در روزگار شاعر و از این رو ساده، سرراست و بی‌نیاز از شرح و تفسیر است، به هر حال گرایش‌های سنّتی او –و به‌ویژه علاقه و اراداتش به حافظ و نظامی و دیگر بزرگان گذشتهٔ شعر فارسی– گه‌گاه ورود برخی واژه‌ها و ساخت‌های نحوی کهنه را نیز ایجاب کرده است. به‌ویژه در افسانهٔ شب، آنجا که به تخت جمشید و ماجراهایش می‌پردازد، گویی تاریخی و قدیمی بودن موضوع، موجب شده است تا شاعر مثلاً نوز را به‌جای هنوز و اهخامنشی را به‌جای هخامنشی به‌کار برد و آخته و پرویزن و چنگل (در معنی چنگال) و آبینوس (آبنوس) را هم که همه واژگانی متعلق به کاربرد گذشتهٔ شعر فارسی‌اند، در کنار واژگان نو به‌کار گیرد.

درخصوص مسائل نحوی نیز شهریار در کنار استفاده از ساختار زبان گفتار معاصر، به شیوهٔ گذشتگان نیز پایبندی خود را نشان داده است؛ اما الزاماً این پایبندی، به دشواری و کهنه‌گرایی نینجامیده و حتی گاه چندان محسوس هم نیست. برای دیدن شواهد بیشتر این بخش، خوانندگان را به مدخل «لولوی جنگل» (ر.ک شهریار، ۱۳۳٦، ج ٤: ۲۵–۲۳) از افسانهٔ شب ارجاع می‌دهیم. سادگی زبان شهریار، لحن صمیمی و کودکانهٔ شعر و تناسب واژگان و ساختار نحوی آن با موضوع –که ترس و مرگ کودک از لولوی خیالی جنگل است– موجب شده تا این بخش، از رقت‌انگیزترین، عاطفی‌ترین و مؤثرترین بخش‌های افسانهٔ شب باشد.

۲–٤– نسبت افسانهٔ شب با دیگر شعرهای شهریار و برخی شعرهای معاصر

افسانهٔ شب به احتمال، در تابلوسازی و تصویرآفرینی و ساختار دراماتیک و تخیل وحشی‌اش، از «افسانه» سرودهٔ نیما الگو پذیرفته است. همچنین آن، منظومهٔ مفصّل زندان سرودهٔ بهار با عنوان «کارنامهٔ زندان» را به‌ویژه در وزن عروضی و مفصّل‌بودن و خاطره‌بودن بخش زیادی از آن و عنوان‌دار بودن هر قسمتش، به یاد می‌آورد. نقل این نظر، ذره‌ای از خلافیت و شگفتی کار شهریار نمی‌کاهد و تنها برای نشان‌دادن برخی الگوهای احتمالی در کار شهریار به اظهار آن پرداختیم؛ زیرا خود او به اعتبار کار نیما و عظمت «افسانهٔ» او اشاره و تصریح کرده و «هذیان دل» را قطعاً به تأثیر از آثار نیما به‌ویژه متأثر از قطعهٔ «ای شب» او سروده و با آثار بهار و خود او نیز مؤانست و دوستی داشته و از او به‌عنوان استاد خود نام برده است.

حسین منزوی، غزل‌سرای معاصر، «هذیان دل» و «حیدربابا» را با درنظرگرفتن تفاوت‌هایی، «همزاد» دانسته است (ر.ک منزوی، ۱۳۷۲: ۲۵٤). اخوان نیز معتقد به شباهت بسیار این دو شعر بود و هذیان دل را تجربهٔ پیش از حیدربابا در کار شهریار می‌شمرد (ر.ک «به همین سادگی و زیبایی»: ۳۰٤). به گمان ما باید افسانهٔ شب را نیز به این گروه افزود و آن‌ها را «سه‌گانه»‌ای شمرد که از یک رویکرد پیروی می‌کنند. اولی به آذری و دو تای دیگر به فارسی سروده شده‌اند. آگاهی و اذعان به این وجوه اشتراک و یگانگی نسبی، به استنباط درست خواننده از این سه شعر و دریافت «ایدهٔ مرکزی» در منظومهٔ فکری و شاعری شهریار کمک می‌کند. سه اثر یادشده دستِ‌کم در پنج مورد مهم، بسیار به هم شبیه‌اند و بلکه دارای موارد و جهت‌گیری مشترک‌اند: ۱– تخیل وحشی و رهاشده در آن‌ها حضوری آشکار و تعیین‌کننده دارد و ازجمله شعرهای دراماتیک، پرنفوذ، خیال‌انگیز و الهامی شاعرند. ۲– در هرسه شعر، لحن و نگاه نوستالژیک به موضوعات و عناصر مطرح‌شده وجود دارد. ۳– زبان گفتار، در حوزهٔ واژگان و ساختار نحوی، در این سه شعر، حضوری چشمگیر دارد و نیز در آن‌ها بر فرهنگ و باورهای عامه تأکید و تکیهٔ فراوان شده است. ٤– خاطره‌گویی و خاطره‌گونه بودن و جریان سیّال ذهن، دستِ‌کم بخش‌های زیادی از این سه شعر را شامل است. ۵– مفصّل‌بودن و منظومه‌گونگی و استفادهٔ گسترده از روایت و توصیف در هرسه، یک اصل مشترک است.

۳– نتیجه‌گیری

بی‌گمان شهریار، شاعر غزل است؛ اما مثنوی‌های او فراتر از محدودیت غزل و تنگناهای قافیه‌ای قصیده، فرصتی به او داده تا بتواند ناآرامی‌های درونش را فرو بنشاند و فارغ از هرچه و هرکه، اندیشه و خیال خود را به پرواز درآورد؛ به همین خاطر، مثنوی‌های شهریار، بیشتر برآیند رویدادهای زندگی او و جامعهٔ روزگار او و نشانگر تعامل اوست با دیگران، اعم از اشخاص حقیقی یا تاریخی یا موضوعات اجتماعی و فرهنگی. در یک مقایسه می‌توان گفت جنبه‌های بیرونی زندگی شاعریِ شهریار،

بیشتر در مثنوی‌هایش بازتاب دارد و جنبه‌های درونی زندگی او در غزل‌هایش. اگر بخواهیم از روی شعر شهریار و از نگاه او به رخدادهای تاریخی عصر و دل‌مشغولی‌های مهم گروه‌هایی از مردمان جامعه آگاه شویم، مثنوی‌های او چنین امکانی را برای ما فراهم آورده‌اند. در این میان، «افسانهٔ شب» که مفصّل‌ترینِ آن‌هاست، در ساختاری تودرتو و با موضوعات متنوع و ذیلِ مدخل‌های چهل‌گانهٔ مستقل، از یک سو جلوه‌گاه هنر شاعری و قدرت روایتگری و توصیف و تصویرسازی شاعر است و از دیگر سوی، برآیند نگاه اجتماعی و تاریخی او در موضوعات گوناگون تاریخی، فرهنگی، دینی و ملی اوست. نوجویی‌های زبانی و خیال رهاشده و به تعبیر خودش، «الهام»، در برخی مثنوی‌هایش و ازجمله افسانهٔ شب، فرصت و امکان بروز بیشتری یافته است؛ از این روی، شهریارِ شاعرِ افسانهٔ شب، کم از شهریارِ غزل نیست و در منظومهٔ هنری او، این شعر به‌روشنی برآیندِ «ایدهٔ مرکزی» در نظام شاعری‌اش تواند بود.

منابع

آقاخانی بیژنی، محمود؛ اسماعیل صادقی؛ مسعود فروزنده. (۱۳۹۱). «تحلیل ساختاری شعر عقاب خانلری و خانهٔ سریویلی نیمایوشیج براساس نظریه‌های برمون و گریماس»، *فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی*، دورهٔ اول، شمارهٔ ۱، صص ۵-۱۹.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: آگه.

اسماعیل‌زاده مبارکه، مرضیه؛ محمدی فشارکی، محسن. (١٤٠٠). «مقایسهٔ تأثیر گفت‌وگو بر کنش داستانی «خسرو و شیرین» و «لیلی و مجنون نظامی»»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۳۷، صص ۵۸-۳۱.

برهانی، مهدی. (١٣٧٤). «مثنوی‌های شهریار»، نقل در، *به همین سادگی و زیبایی (مجموعه مقالات یادنامهٔ شهریار)*. به اهتمام جمشید علی‌زاده، چاپ اول، تهران: نشر مرکز، صص ۲۸۵-۲۹۰.

جوکار، منوچهر. (١٤٠٢). «از قصیده تا مثنوی؛ مروری بر مثنوی‌سرایی بهار با تأکید بر«کارنامهٔ زندان» او»، *پژوهشنامهٔ مکتب‌های ادبی*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ٢٤، صص ١٤٣- ١٦٧.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٦٨). *موسیقی شعر*، چاپ سوم، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). *نقد ادبی* (ویرایش دوم)، چاپ سوم، تهران: نشر میترا.

شهریار، سید محمد حسین. (١٣٣٦). *ج٤ دیوان، افسانهٔ شب و سایر آثار*، چاپ اول، تهران: کتاب‌فروشی خیام.

شهریار، سید محمد حسین. (۱۳۷۰). *کلیات دیوان شهریار*، چاپ دهم، تهران: زرّین و نگاه.

صفی‌زاده، علی. (۱۳۹۹)، «بررسی تحلیلی ساختارهای تشبیه در مثنوی‌های شهریار»، *فصلنامهٔ مطالعات شهریارپژوهی*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۰۵-۱۲۵.

ضرابی، علی‌اصغر. (١٣٧٤). «دیدار با شهریار» [گفت‌وگوی علی‌اصغر ضرابی با شهریار]، نقل در، *به همین سادگی و زیبایی (مجموعه مقالات و... یادنامهٔ شهریار)*، به اهتمام جمشید علی‌زاده، چاپ اول، تهران: نشر مرکز (صص ۵۱۹-۵۳۵).

علی‌زاده، جمشید، [به اهتمام]. (١٣٧٤). *به همین سادگی و زیبایی (مجموعه مقالات و... یادنامهٔ شهریار)*، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

غیاثی، محمدتقی. (١٣٦٨). *درآمدی بر سبک‌شناختیِ ساختاری*، چاپ اول، تهران: اندیشه.

مللی، مهدیه؛ نصراصفهانی، محمدرضا؛ نجفی، زهره. (۱۳۹۷). «تحلیل ساختار روایی داستان «زال و رودابه» بر مبنای الگوی کنشگر گریماس»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۳۱، صص ۲۵۲-۲۳۵.

منزوی، حسین. (۱۳۷۲). *این ترک پارسی‌گوی؛ تحلیل و بررسی شعر شهریار*، چاپ اول، تهران: برگ.

یوشیج، نیما. (۱۳۷۵). *برگزیدهٔ اشعار*. چاپ دوم، تهران: 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

Study and Analysis of Structure of Hafez's Sonnets (Based on the Approach of Dialectical Sociology)

Mohammad Khosravi-Shakib[1]✉ | Javad Dehghanian[2]

1. Corresponding author, Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Lorestan, Khoramabad, Iran. Email: khosravi.m@lu.ac.ir
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Shiraz, Iran. Email: Mirjavad@shirazu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
18 August 2023
Received in revised form:
3 July 2024
Accepted:
3 July 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Hafez's sonnet, structure, sociology.

ABSTRACT

The dialectical sociology of literature can be considered as an evolutionist, functionalist as well as constructionist approach that seeks to prove of social and class structures of society on the structure and context of literary works. This approach considers neither the literary work as a principle nor social and class consciousness; Rather it seeks to prove the influence, and dialectic of them. Using the dialectical sociology of literature, Hafez's sonnets and their composition can be considered as a historical document and a product of society and class relations, and it can be said that the detached structure of Hafez's sonnets goes back to the social and class turmoil of the poet. Hafez's satire is also the product of the absolutism and tyranny. Also, the image of Hafez's sonnets - similes, paradoxes, etc. - is the result of displacement of social. The monotony of Hafez's sonnet shows the tyranny and absolutism. Structural polarization and confrontation reflect hostility, conflict, and class and social incompatibility. In this article, with a theoretical method and of course a qualitative study of the content, the effect and dialectical interaction of society on the comprehensive and meaningful structures of Hafez's sonnet will be studied and analyzed.

Cite this article: Khosravi-Shakib, Mohammad; Dehghanian, Javad. (2025). "Study and Analysis of Structure of Hafez's Sonnets (Based on the Approach of Dialectical Sociology)". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 45-66. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.46429.3191

© Khosravi-Shakib, Mohammad; Dehghanian, Javad. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

In many types of art, social and class relations are intertwined with artistic structures. Literature, as an art form, has always been looking for a social-historical role and, as a result, a connection with existing realities. Art that does not reflect the historical, social and class discourses will remain abstract and will fail to communicate and reach audiences. The sociological view of historical dialectics as a semantic system considers the literary phenomenon in connection with a holistic framework that seems more historical, reality-oriented and rational. (Fazli and Karimpour, 2010: 62) Therefore, Hafez's sonnets should also be judged in connection with the whole social framework and cultural and historical geometry, rather than the true essence and essence and concerns. The real poet can be found through this concrete and dialectical view. Since dialectical sociology considers literature as a product of time and the history of societies, and since Hafez's lived history was a lively history and had an impact on his poetry, a dialectical and non-abstract view helps to understand historical structures. and the politics behind his art can be better understood. The questions of this research are;

A- How is the impact and dialectical interaction of society and the artistic, literary and meaningful structures of Hafez's sonnet evaluated? B- The application of dialectical and historical sociology, as a semantic system, in criticizing the structural system of Hafez's poetry, what knowledge and new information does this method bring to the audience's understanding of Hafez's poetry?

2. Research method

In this research, historical dialectical sociology is used as a semantic system to evaluate Hafez's sonnets. The sociology of historical dialectics proposes a semantic system that makes it possible to understand literary and artistic structures. This system helps the reader to get a different understanding of reading literary works. Description and qualitative analysis of Hafez's sonnets is the dominant method in the current research. The application and approach of dialectical sociology and the descriptive and analytical method helps to understand the sociology of the creation of Hafez's sonnets, and makes the audience familiar with the space and history behind the literary structures in Hafez's sonnets.

3. Discussion

The structure of Hafez's poetry is disjointed and disturbed because in a dialectical process, it is an accurate and expressive representation of a chaotic and disturbed society full of class divisions in the 8th century. In Hafez's poetry, although the accumulation of characters' voices is abundant, the concealment and ambiguity of his poetry is a kind of conservatism, which is the result of the mask and the general multi-personality of the poet's history. Hafez's ghazal and its polyphonic nature, as well as its extensive conversation with multiple and mutual classes, are the product of the material and social conditions of the 8th century history; A history that shows the irreconcilable nature of beliefs and social values among the upper and lower classes, and Hafez is forced to establish a unified style in order to protect the audience and his poetry, which in addition to showing different voices and capacity Semantic construction can be protected from the repression and censorship of the ruling classes. Hafez's humor wants to challenge the dogmatic and incompetent norms. scandalize and promote suspicion of the inefficiency of the ruling class. Hafez's humor comes from the will of the lower class of the society of his time. It is a popular, class and worker tool that can be seen in the structure of most of Hafez's sonnets. Hafez's humor is a required literary type and a product of the history and society of his time. This is why it can be said that in periods of history when hypocrisy, hypocrisy and bigotry increase, Hafez's poetry and thoughts will be more welcome. Ghazal Hafez challenges the relative and unstable nature of institutions and social groups by projecting class conflicts and social incompatibilities. In its structure, Hafez's sonnets are full of dualities and value contrasts. It is full of contempt for the sacred. Prost from Rendan Parsa and Zahdan Riakaar. It is full of drunkards and drunkards. Next to the mosque and mikdeh. Hafez aims to negate absolutism and deny the immortality of the self-created values of the upper class of society by planning and showing these class confrontations and enmities in the structure of sonnets. The nature of society in Hafez's era, because the structural oppositions of his poetry are irreconcilable and incompatible. This is why Hafez tries to promote relativism and neutralization of any absolutism and value and class tyranny by employing mutual structural pairs in the structure of the sonnet. Hafez's sonnets are based on social and class contradictions, inevitably, most of the paradoxes in them are conceptual and have a social

background. In other words, Hafez's paradoxes are not limited to the level of language and language games, and it is almost impossible to understand their contradictions without considering the social context and cultural and class values. Hafez's paradoxical scenes attribute his sonnets to the community and condense and emphasize its social nature and characteristics.

4. Conclusion

From a sociological and concrete point of view, it can be said that Hafez's poetry represents the social class conflict. The class alignments and their continuous arguments and sitz show themselves in the structure of Hafez's ghazal, and the incessant enmity and conflict of social classes can be deduced from Hafez's ghazal. The discrete structure of Hafez's sonnets is a reflection of social and class disruptions in the 8th century. The ambiguity and ambiguity of Hafez's sonnets are also the result of conservatism and public masks and efforts to hide the facts. Iham and its types are the product of social impasses; A society that doesn't accept opposing expectations and clear criticism. Objective contrasts and comparisons in the structure of the sonnet show irreconcilable social and class differences and contradictions, which are reflected in the structure of the poem in the form of lexical contrasts and objective pairs. Hafez's humor, which has intensified the carnival aspect of his sonnets, seeks to negate absolutism and dogmatism by scorning, doubting and doubting the value, traditional and religious norms existing in the classes. Imperative, admonishing and warning language constructions that are often seen in educational literature are the product of a class and authoritarian military that tries to create the duality of "self" and "other" by means of ideology. "Themselves" are the supporters of the ideology and "others" are those who stand against it. This "self" constantly attacks the "other" and tries to control it. Hafez's humor is also a popular and social demand. The audience of Hafez's poetry welcomes the humor in his poetry, because humor has given Hafez the opportunity to negate the red lines drawn by the ruling class in his time and cross those lines. Hafez's humor is a product of a class society that seeks to dominate and systematically suppress society by planning and promoting idealistic and austerity concepts. The semantic system based on dialectical sociology shows that Hafez's poetry is a product of the society of his time. A society in which there is no clear conversation about resources and collective interests.

5. References

Ahmadi, B. (1996). *Structure and Interpretation of Text: Semiotics and Structuralism*. Tehran: Markaz.

Ashuri, D. (2011). *Erfan and Rendi in Hafez's poetry* (revised Hafez's ontology). Third edition. Tehran: Markaz Publications.

Azizi-Habil, M., Nouri, A., Heydari, A., Zihreh-vand, S. (2018). Study of Hafez's strategies in making the text ambiguous; *Journal of textual research*; Vol. 23, No. 79, PP. 30-70.

Bakhtin, M. (1990). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Trans. C. Emerson and M.

Bakhtin, M. (2002). *Desire for Dialogue, Laughter, Freedom*. Translated by Mohammad-Jafar Pouyandeh, 2nd ed. Tehran: Cheshmeh.

Estealami, M. (2016). *Hafez's course, criticism and description of Hafez's sonnets*,

Fazeli, F. Karimpour, N. (2010). *Sociology of Literature; Branches and Methods*, Book of the Month of Literature, No. 45 (consecutive 159), PP. 58-64.

Goldman, L. (1995). *Sociology of Literature,* translated by Mohammad Jafar Poyandeh, Tehran: Cheshme Publications.

Goldman, L. (2018). *Society, Culture, Literature*, Translated by Mohammad Jafar Poyandeh. Tehran: Cheshme Publications.

Haidari, A., Rahimi-harsini, B. (2019). Badel Balaghi; A platform for the creation of humor in Hafez's sonnets, *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 18, No. 35. PP. 47-64.

Hamidian, S. (1998). A Discussion on the Structure of Persian Ghazal, *Journal of Faculty of Literature and Humanities*, Vol. 27, No. 107, PP. 621-644.

Haqhshenas, A. (1991). *literary articles and linguistics,* Tehran: Nilufar Publications.

Holquist. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press.

Khormshahi, B. **(**2005). *Hafez's mind and language,* 8th edition, 3rd edition. Tehran: Nahid Publications.

Lukács, G. (1998). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Translated by Mohammad-Jafar Pouyandeh. Tehran: Tajrobe.

Malmir, T. (2018). The coherent structure of Hafez Shirazi's sonnets, *Fonoun Adabi magazine*, Vol. 1, No. 1, PP. 41-56.

Mojtahedi, K. **(**1998). *Hegel's Logic,* Tehran: Publications of Research Institute of Humanities and Cultural Studies.

Nabilou, A. (2012). Examination of double contrasts in Hafez's sonnets, *Journal of Persian Language and Literature*, Vol. 21, No. 74, PP. 69-91.

Parnoush, A., Pirani-shal, A., Abuyasani, H. (2024). Examining the dual contrasts of place and its semantic function in Naji Allosh's poetry, *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 22, No. 42. PP. 67-76.

Pir, Z. (1998). *Experimental and dialectical methods in the sociology of literature,* translated by Mohammad Jafar Poyandeh, Tehran: Naqsh-e Jahan Publications.

Pournamdarian, T. (2007). *Lost in the sea; a reflection on the meaning and form of Hafiz's poetry,* second edition. Tehran: Sokhan.

Pouyandeh, M. (2019). *An introduction to the sociology of literature,* Fourth edition, Tehran; Naqsh Jahan Publications.

Rawandi, M. (2014). *Social History of Iran,* Volume 8, Tehran: Negah Publishing.

Riahi, M. (1994). *Golgasht in Hafez's poetry and thought,* second edition, Tehran: Elmi Publications.

Safa, Z. (1990). *History of Literature in Iran,* Volume 3, Tehran: Ferdous Publications.

second edition, Tehran: Sokhon Publications.

Shamsuddin, H. (2000). *Hafez's Divan,* Corrected by Allameh Mohammad Qazvini, 21st edition; Tehran; Payam Adalat Publications.

Zarin Koob, A. (2015). *From Rendan Street: About the Life and Thought of Hafez,* 17th edition, Tehran: Sokhon Publishing.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

بررسی و تحلیل نظام هندسیِ حاکم بر ساختار غزلِ حافظ (براساس رویکرد جامعه‌شناسیِ دیالکتیکی)

محمد خسروی‌شکیب[1]✉ | جواد دهقانیان[2]

۱. نویسنده مسئول، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه لرستان، خرم‌آباد، ایران. رایانامه: khosravi.M@lu.ac.ir

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. رایانامه: Mirjavad@shirazu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۲۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
حافظ، غزل، ساختار، جامعه‌شناسی دیالکتیکی

چکیده

جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات، یک نظام معناشناختی است که درپی اثبات تأثیر رخدادهای اجتماعی و طبقاتی جامعه، بر ساختار آثار ادبی برجسته است. این رویکرد، کل‌نگر و تعادل‌گرا است؛ به این معناکه نه متن ادبی را اصل می‌داند و نه تاریخ اجتماعی و طبقاتی را؛ بلکه به دنبال نشان‌دادن تأثیر، فشار و دیالکتیک این دو بر هم است. پرسش، این است که آیا می‌توان غزل‌های حافظ و ساختمان و ترکیب آن‌ها را یک سند تاریخی و محصول جامعه و مناسبات طبقاتی اجتماع دانست؟ با کاربست جامعه‌شناسی دیالکتیکِ تاریخی و همچنین روش نظری و تحلیل کیفی، می‌توان گفت که ساختار گسسته‌نمای غزل‌های حافظ، حاصل پریشانی و گسست اجتماعی و طبقاتی دوران شاعر است. طنز حافظ نیز محصول بن‌بست‌های سیاسی، مطلق‌گرایی و استبداد حکومت است. همچنین صور خیال در غزل حافظ (تشبیه عکس، استعاره، تناقض‌نمایی و پارادوکس و...) نیز نتیجهٔ جابه‌جایی و تحریف ارزش‌های اجتماعی و طبقاتی است. تلفیق غزل عاشقانه و عارفانه، چندمعنایی، ایهام، ابهام و جست‌وخیز معنا در غزل حافظ نیز به ریاکاری و نقاق گسترده و محافظه‌کاری عمومی برمی‌گردد. جفت‌های متقابل مانند رند و زاهد، خیر و شر، صومعه و میخانه و... در ساختار غزل‌ها نیز نشان‌دهندهٔ خصومت، ستیز و ناسازگاری‌های آشکار طبقاتی و اجتماعی است.

استناد: خسروی‌شکیب، محمد؛ دهقانیان، جواد. (۱۴۰۴). «بررسی و تحلیل نظام هندسیِ حاکم بر ساختار غزلِ حافظ (براساس رویکرد جامعه‌شناسیِ دیالکتیکی)». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۴۵-۶۶.

DOI: 10.22111/jllr.2024.46429.3191

CC BY NC

© خسروی‌شکیب، محمد؛ دهقانیان، جواد.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱- مقدمه

در انواع متعدد هنر معاصر، رابطهٔ اجتماع و طبقات با ساختارهای هنری، درهم‌تنیده و پیچیده‌تر شده است. امروزه ادبیات نیز به‌عنوان یک نوعِ هنری، به دنبال نقش تاریخی-اجتماعی و به‌تبع آن، ارتباط با واقعیت‌های موجود است. آن هنری که گفتمان‌های تاریخی، اجتماع و طبقاتی را در خود بازتاب ندهد، به‌صورت انتزاعی باقی خواهد ماند و در ارتباط‌سازی و مخاطب‌گیری، ناکام خواهد ماند. نگاه انتزاعی به ادبیات، باعث می‌شود که ادبیات از دیگر واقعیت‌های تاریخی و اجتماعی، برکنار بماند. این کناره‌گیری، باعث انزوای ادبیات و گفتمان‌های ادبی می‌شود.

در برابر نگاه انتزاعی، می‌توان از نگاه انضمامی و دیالکتیکی نام برد که تلاش دارد ادبیات را به‌عنوان یک جزء، اما در ارتباط با کلیت‌های موجود، مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. نگاه جامعه‌شناسی دیالکتیکِ تاریخی به‌عنوان یک نظام معناشناختی، پدیدهٔ ادبی را در پیوند با یک چارچوب کل‌نگر در نظر می‌گیرد تا تاریخی، واقعیت‌مدار و عقلانی‌تر به نظر برسد (فاضلی و کریم‌پور، ۱۳۸۹: ٦۲)؛ ازاین‌رو غزل‌های حافظ را نیز باید در پیوند و ارتباط با کل و چارچوب اجتماعی و هندسهٔ فرهنگی و تاریخی، مورد قضاوت قرار داد تا ذات و گوهر واقعی و نیز دغدغه‌های راستین شاعر را بتوان از خلال این نگاه انضمامی و دیالکتیکی به دست آورد. غزل حافظ را نمی‌توان جدا از بافت تاریخی آن سنجید؛ زیرا بافت تاریخی و اجتماعی دوران شاعر است که -آگاهانه یا ناآگاهانه- در پیدایش روساخت و ژرف‌ساخت غزل‌های حافظ، نقش اساسی داشته است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

برای درک شعر حافظ، باید تاریخ و فرهنگ آن دوره را مطالعه کرد. بعد از هجوم مغولان به مناطق شمالی ایران، بسیاری از مردم این مناطق، به نواحی امن و مرکزی همچون کرمان، فارس و عراق گریختند. اتابکان فارس که در آن زمان، فارس را اداره می‌کردند، با اوکتای و سپس هلاکو، از در صلح و آشتی درآمدند و بدین صورت توانستند فارس را از ویرانی نجات دهند (صفا، ۱۳٦۹: ۱۱-۱۰)؛ اما چندی بعد، درگیری‌های مستمر ایلخانان، آل مظفر و سپس تیموریان، باعث آشفتگی و پریشانی اجتماعی در فارس شد. ناپایداری و جابه‌جایی حکومت‌ها، خود سبب بی‌ثباتی هنجارها و روش‌های اجتماعی و فرهنگی و لاجرم، شکل‌گیری الگوها و رفتارهای طبقاتی و اجتماعی متفاوت، کاذب و گاه متضاد می‌شد.

ذبیح‌الله صفا می‌گوید: «پس از مرگ ابوسعید، آخرین پادشاه ایلخانی، حکومت ایلخانان تجزیه شد و سرداران ابوسعید، دعوی استقلال کردند و چنین شد که حکومت‌های محلی و منطقه‌ای چندگانه‌ای سر برآوردند. از میان آن‌ها، آل اینجو، پس از مرگ ابوسعید، جایگاهی یافت. در میان افراد این خاندان، شیخ ابواسحاق، حاکمی اهل ادب و شعر بود. در مقابل، مظفریان و مخصوصاً مبارزالدین، به ادب و علم، توجه ویژه‌ای ننمودند. شیخ ابواسحاق اینجو که خود از مغولان مسلمان است، شش دانگ شیراز را از مغول‌های چوپانی خرید و مایملک خود کرد و حکومت سلسلهٔ اینجو را تشکیل داد. پایان کار آل اینجو به دست آل مظفر و مرگ شیخ ابواسحاق، سبب اندوه نویسندگان و شاعرانی چون حافظ شد. پس از سقوط آل اینجو و روی کار آمدن مبارزالدین محمد از آل مظفر، اوضاع، دگرگون می‌شود و ساختاری مستبد، ناپایدار و ناسازگار بر اوضاع اجتماعی مسلط شد. شاه شجاع، فرزند مبارزالدین، بر پدر شورید و او را دستگیر ساخت و به زندان انداخت. حکومت شاه شجاع نیز با نگرانی از عدم ثبات و بیم ناپایداری‌های اجتماعی و طبقاتی گذشت. این نگرانی به‌خاطر درگیری‌های شاه شجاع با برادرانش بود که سبب شد برای مدت سه سال، حکومت شیراز از دست شاه شجاع بیرون شود. پایان کار مظفریان با منازعات و یورش تیمور رقم خورد که ایران را تحت کنترل خویش درآورد» (صفا، ۱۳٦۹: ۱۲).

حافظ در غزل‌هایش همواره امیر مبارزالدین را مردی محتسب، متظاهر، ناسازگار، ریاکار و اهل نفاق می‌داند که باعث نابسامانی و تغییر الگوهای رفتاری، اجتماعی و طبقاتی زمان خود شده است. شاه شجاع و سپس شاه منصور که بعد از امیر

مبارزالدین بر تخت پادشاهی نشستند، نه توانستند و نه فرصت یافتند تا الگوهای رفتاری و طبقاتی را به‌طور کامل، تغییر و اصلاح کنند. بعد از کشته‌شدن شاه منصور و روی کار آمدن تیموریان، اوضاع اجتماعی و فرهنگی، مجدد دستخوش تغییرات شد و درگیری، خصومت طبقاتی و نازسازگارهای اجتماعی شدت گرفت. در «کتاب تاریخ اجتماعی ایران»، این درگیری‌های خشونت‌آمیز، ناشی از اختلافات طبقات اجتماعی و اقتصادی یا اختلافات نژادی یا مناقشات مذهبی در شیراز دانسته شده است. این اختلافات طبقاتی و اجتماعی که گاه یک گروه را به جان گروه دیگر می‌انداخت، ناشی از شکاف عمیق عقیدتی، طبقاتی و همچنین دعوا بر سر کسب قدرت و منافع بود (راوندی، ۱۳۷٤: ۳۷).

از آنجا که جامعه‌شناسی دیالکتیکی، به‌عنوان یک نظام معناشناختی، ادبیات را محصول زمان و تاریخ اجتماعات می‌داند و از آنجا که تاریخِ زیستهٔ حافظ، تاریخی پرجُنب‌وجوش بوده و بر شعر او تأثیر داشته است، نگاه دیالکتیکی و غیرانتزاعی، کمک می‌کند تا ساختارهای تاریخی و سیاسیِ پشت هنر او بهتر درک شوند. سؤال اصلی این تحقیق آن است که تأثیر و برهم‌کُنش دیالکتیکی جامعه و ساختارهای هنری، ادبی و معنادار غزل حافظ، چگونه ارزیابی می‌شود؟ به عبارت دیگر، کاربست جامعه‌شناسی دیالکتیکی و تاریخی، به‌عنوان یک نظام معناشناختی، در نقد نظام ساختاری شعر حافظ، حامل چه آگاهی و اطلاعات تازه‌ای است و این روش، چه کمکی به فهم مخاطب، از شعر حافظ می‌کند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش، قصد دارد تا ارتباط «بیشینهٔ آگاهی ممکن» طبقاتی و روح تاریخی و جمعی مؤثر بر شکل‌گیری غزل‌های حافظ را بررسی کند تا نشان داده شود که «ساختار و صورت معنادارِ» غزل‌های حافظ در فرایندی دیالکتیکی، چگونه از کشمکش گفتمان‌های مسلط و غالب بر طبقات اجتماعی، تأثیر پذیرفته است. جامعه‌شناسی دیالکتیکِ تاریخی، یک نظام معناشناختی را مطرح می‌کند که فهم ساختارهای ادبی و هنری را ممکن می‌سازد. این نظام، به خواننده کمک می‌کند تا به درک متفاوتی از خوانش آثار ادبی دست یابد؛ درکی که اغلب، متفاوت با جهان‌بینی‌های رایج و مرسوم است. جامعه‌شناسی دیالکتیکیِ ادبیات، کمک می‌کند که تأثیر ستیزه‌های طبقاتی و منازعات اجتماعی، بر تکوین آثار ادبی آشکار شود. این روش، به فهم جامعه‌شناسی آفرینش ادبی، کمک می‌کند. کاربست این رویکرد، مخاطب را با فضا و تاریخِ پشتِ ساختارهای ادبی موجود در غزل حافظ آشنا می‌کند؛ برای مثال می‌توان گفت که ساخت‌های زبانی تحذیری و پندآموز موجود در غزل حافظ، نشان‌دهندهٔ نظام‌های حکومتی خودمحور، تک‌صدا و مستبدِ زمان شاعر است؛ نظام سیاسی‌ای که همواره به دنبال کنترل و تسلط بر مردم است. درکل می‌توان گفت جامعه‌شناسی دیالکتیکی به‌عنوان یک نظام معناشناختی، کمک می‌کند که تأثیر و فشار منازعات و تضادهای طبقاتی، سیاسی و تاریخی، بر زبان و نظام ساختاری شعر حافظ را درک کنیم.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

قرن هجدم را باید شروعی دانست که مؤلفه‌های اجتماعی و طبقاتی، به‌صورت گسترده و البته با وضوح بیشتری، وارد متن ادبی و ادبیات شد. ادبیات در قرن نوزدهم با تکیه بر آرای افرادی چون امیل دورکیم، با جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی، ارتباط برقرار کرد و از آن به بعد در قرن بیستم، ارتباط ادبیات با دیگر شاخه‌های علوم انسانی همچون سیاست، روان‌شناسی، اقتصاد، تاریخ و... هر روز محکم‌تر شد. هم دورکیم و هم مارکس، فرهنگ و جامعه را نوعی از «زبان‌ورزی» تلقی کردند که می‌توان نام «فرهنگ» بر آن گذاشت. فرهنگ از نظر هردو جامعه‌شناس، صرفاً «جامعه‌ایست در زبان» که دورکیم آن را «روح جمعی» و مارکس آن را «ایدئولوژی» نام نهادند (گلدمن، ۱۳۷٦: ٤٤).

لوسین گلدمن، اصطلاح «روح جمعی» یا «طرح‌وارهٔ اندیشهٔ جمعی» را به جامعه‌شناسی ادبیات وارد کرد. گلدمن معتقد است که این روح جمعی و پیشینهٔ آگاهی تاریخی و اجتماعی، مهم‌ترین عامل در پیدایش و تکوین ساختار اثر ادبی تلقی

می‌شود. از نظر گلدمن، «نظام نهفته در اثر ادبی، دو کارکرد دارد: از سویی وحدت اثر را بیان می‌کند و از سوی دیگر، جهان‌نگری تاریخی و آگاهی یک گروه و طبقهٔ اجتماعی را بیان می‌کند. او می‌گوید: اثر ادبی، آفریدهٔ نویسنده نیست؛ بلکه آفرینندهٔ اصلی اثر ادبی، همان آگاهی تاریخی، روح جمعی و منافع گروه و یا طبقات اجتماعی است» (پوینده، ۱۳۹۸: ۹۳).

ماشری، آدورنو، اتین بالیبار و درنهایت آلتوسر که از مدافعان جامعه‌شناسی دیالکتیکی ادبیات محسوب می‌شوند، با اصطلاح «ایدئولوژی» بازی کردند و با دفاع یا ردّ آن، سعی کردند به ارتباط تاریخ، ایدئولوژی و ساخت‌های هنری بپردازند. آن‌ها تلاش کردند تا روشن کنند که یک متن، نه‌تنها تاریخ و ایدئولوژی را بیان می‌کند، بلکه با پدیدارساختن تضادها و کشمکش‌ها، آن دو را در ساختار آثار ادبی نشان می‌دهد (همان: ۱۳۱). پوینده در کتاب «درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات» می‌گوید که درک نظریه‌های مربوط به دیالکتیک تاریخی لوکاچ، گلدمن و آدورنو، بدون توجه به اصول و مفاهیم فلسفهٔ نظام‌مند هگل، به‌ویژه زیبایی‌شناسی او، ناممکن یا دست‌کم دشوار است (همان: ۱۲۰-۱۱۹).

هگل معتقد است که «دیالکتیک تاریخی، زندگی و روح گسترش علمی است» (مجتهدی، ۱۳۷۷: ۲۱۸). او اضافه می‌کند که فقط فلسفه‌ای که هستی را به‌عنوان یک کلیت دریابد، می‌تواند به درک انضمامی از ذات نهفته در پس پدیدارها برسد. نکتهٔ اصلی، آن است که هگل کارکرد هنر را به‌یاری معیارهای فلسفی و تاریخی دیالکتیک خود، تعریف می‌کند. به نظر هگل، هنر همانند فلسفه، کارکردی شناخت‌بخش دارد که باید درک بهتر واقعیت تاریخی را تضمین کند. اثر هنری، مانند فلسفه، باید ذات را در پس پدیدار آشکار سازد. بدین ترتیب است که یک بار دیگر، جلوه‌های هنر نه فقط در مقایسه با واقعیت جاری، نمودها و پندارهای محض نیستند، بلکه واقعیتی عالی‌تر و موجودیتی حقیقی‌تر دارند (مجتهدی، ۱۳۷۷: ۱۲۰). درحقیقت، سخن هگل این است که هنر به‌صورت کلی و ادبیات، به وجهی خاص، نمایندهٔ گفتمان‌های اجتماعی و طبقاتی هستند و این طبقات و دغدغه‌های اجتماعی، در یک ارتباط تاریخی، دوطرفه و دیالکتیکی، در هنر و ادبیات بازتاب می‌یابند.

رویکرد جامعه‌شناسی دیالکتیکی که بعدها توسط لوکاچ و گلدمن و به پیروی از آرای هگل طرح شد، بیشتر از آنکه روش تقابلی‌ای تلقی شود، رویکردی وفاق‌گرا، ساخت‌گرا و البته کارکردگرا است. این روش از جامعه‌شناسی تاریخی، مستند و واقع‌گراست. نخست باید اثر ادبی را دقیق خواند و درک کرد و سپس به دنبال نشانه‌های تاریخی، طبقاتی و اجتماعی مؤثر در پیدایش متن ادبی گشت. پیر زیما معتقد است «هنری ارزشمند است که آگاهی‌های تاریخی و اجتماعی در ساختار و بافتار آن هنر، به‌شکلی معنادار از ارزش‌ها و هنجارها شکل می‌یابد» (زیما، ۱۳۷۷: ۱۲۳). لوکاچ، فراتر از زیما معتقد است که «عاملِ حقیقتاً تاریخی و اجتماعی در ادبیات، همانا صورت اثر ادبی است» (پوینده، ۱۳۹۸: ۲۱۲).

در این مقاله نشان داده می‌شود که «ساختار و صورت معنادار» غزل‌های حافظ در فرایندی دیالکتیکی، محصول کشمکش گفتمان‌های مسلط و غالب بر طبقات اجتماعی است.

۱-۴- پیشینهٔ تحقیق

تحقیقات و پژوهش‌هایی که دربارهٔ حافظ و غزل‌هایش انجام شده‌اند، چه از نظر کیفیت و چه کمیت، خود، موضوع رساله‌ها، کتاب‌ها و همایش‌های مفصّل و گوناگونی قرار گرفته‌اند؛ اما در بررسی ساختاری و زبانی غزل‌های حافظ به‌صورت تخصصی، می‌توان به چند تحقیق خوب اشاره کرد. در کتاب «گمشده لب دریا؛ تأملی در معنی و صورت شعر حافظ» (۱۳۸۴)، تقی پورنامداریان به بررسی روساخت و ژرف‌ساخت غزل‌های حافظ پرداخته است. پورنامداریان بدون اشاره به دیالکتیک و ساختارهای تاریخی و اجتماعی، وحدت عاطفی و انسجام روساخت و ژرف‌ساخت در غزل حافظ را اثبات می‌کند. او انسجام روساخت غزل حافظ را نتیجهٔ انسجام عاطفه و احساس موجود در ژرف‌ساخت می‌داند.

سعید حمیدیان در مقاله‌ای با عنوان «بحثی در ساختار غزل فارسی» (۱۳۷۳)، تلاش کرده است تا ساختار غزل فارسی و تاریخ تطور و تکامل آن را مورد بررسی قرار دهد. حمیدیان، حافظ را چه در ساخت و چه در محتوا، غزل‌سرایی صاحب سبک و مبدع می‌داند. داریوش آشوری در کتاب «بازنگریستهٔ هستی‌شناسی حافظ» (۱۳۸۱)، با روش هرمنوتیکی به دنبال هستی‌شناسی شعر حافظ است و درنهایت، هستی صوری شعر حافظ را گسسته و پاشان می‌بینند. محمدامین ریاحی نیز در کتاب «گلگشت در شعر و اندیشهٔ حافظ» (۱۳۷٤)، به این نتیجه می‌رسد که گسست صوری شعر حافظ، توجیه‌پذیر خواهد شد، اگر خواننده بیت را واحد شعری کامل تلقی کند. او بدون توجه به اینکه بسیاری از غزل‌های حافظ دارای ابیات موقوف‌المعانی هستند، بیت را واحد شعری غزل حافظ معرفی می‌کند. تیمور مالمیر نیز در مقالهٔ «ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی» (۱۳۸۸)، تلاش می‌کند به تبیین ضرورت ساختار منسجم غزل حافظ بپردازد و با ذکر یک نمونه از هریک از ساختارهای عرفانی، رندی، عاشقانه و قلندری، طرح اصلی غزل‌ها و چگونگی پیوند ابیات را روشن کند. نبی‌لو (۱۳۹۲) نیز تقابل‌های ساختاری غزل حافظ را بررسی و تحلیل آماری کرده است و اشاره‌ای به زیرساخت اجتماعی و طبقاتی آن‌ها نداشته است.

۲- تحلیل و بررسی

غزل حافظ، نمایندهٔ تاریخ و دوره‌ای خاص از فرهنگ سرزمین ایران است؛ دوره‌ای که آشفتگی، ناسازگاری و کشمکش طبقاتی و ایدئولوژیکی، مهم‌ترین خصلت تاریخی آن است. دقت در نظام ساختاریِ غزل حافظ، می‌تواند موجب آگاهی و فهم میزان و چگونگی تأثیرگذاری طبقات و ناپایدارهای اجتماعی بر ساخت غزل‌های او شود. در ادامه به بررسی و چگونگی برهم‌نمایی و دیالکتیک واقعیت‌های تاریخی و طبقات اجتماعی در غزل حافظ پرداخته می‌شود.

۲-۱- ساختار گسسته‌نمای غزل حافظ

پراکنش روساختی غزل‌های حافظ را باید از نو تعریف و ریشه‌یابی کرد. علی‌رغم بحث‌های فراوان، نویسندهٔ این سطور معتقد است که شلختگی و پریشانی غزل حافظ، با کیفیت جامعه و همچنین کمیّت طبقات اجتماعی زمان او ارتباط موثق دارد.

خرمشاهی معتقد است که روساخت غزل‌های حافظ، تقلیدی از روساخت سوره‌های قرآن است (خرمشاهی، ۱۳۸٤: ۱۰۰) و همان‌گونه که سورهٔ بقره و آل‌عمران و... در محورهای عمودی خود فاقد انسجام هستند، غزل‌های حافظ نیز از پیوستگی ساختاری برخوردار نیستند. حق‌شناس نیز ناهمگنی و ناسازگاری صوری غزل‌های حافظ را ظاهری می‌داند و معتقد است که پراکندگی صوری آن‌ها، همسو و هم‌سنخ با مضمون مرکزی غزل است (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۱۸۵-۱۸٤). همچنین پورنامداریان، ژرف‌ساخت و عاطفهٔ یکدست در زیرساخت غزل‌ها را مأمور جمع‌کردن آشفتگی و گسستگی روساخت آن‌ها می‌داند (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۱۰-۸).

اگر «توصیف» را از «روایت» جدا بدانیم، خواننده متوجه خواهد شد که غزل حافظ، غزل توصیف است تا غزل روایی. در توصیف، نمایش و تصاویری وجود دارند که ارتباط و پیوستگی آن‌ها ضرورت نمی‌نماید و آن وصف‌ها به‌راحتی می‌توانند تغییر کنند. می‌توان گفت همچنان که در توصیف، بر تجسیم زبان و قدرت تصویرگری آن تأکید می‌شود، در روایت، لحاظ‌کردن روابط و پیوستگی علّی و معلولی لازم است. در روایت است که انسجام، وابستگی و استحکام روساخت، ارزش می‌یابد و بر آن تأکید می‌شود. بدیهی است که اگر از توصیف، سخن به میان می‌آید، منظور آن است که شعر حافظ، توصیف طبقات و نابسامانی‌های اجتماعی زمان خود است و توصیف، ابزاری برای نشان‌دادن شرایط اجتماعی است، بدون آنکه نیازی به حفظ روابط علّی و معلولی و پیوستگی روساختی باشد.

از تفاوت «توصیف» و «روایت»، می توان به دو فرایند شناختی متفاوت در رابطه با غزل حافظ رسید؛ فرایند «دریافت» و فرایند «تشریح». اصطلاحات تشریح و دریافت، از تعابیر مورد نظر جامعه‌شناسی لوسین گلدمن در کتاب «جامعه‌شناسی ادبیات» هستند (گلدمن، ١٣٧٤: ٣٧). در زیبایی‌شناسی کلاسیک، توصیف و شگردهای زبانی و بیانی و همچنین گزاره‌های مفهومی و پیام‌های شاعرانه و...، همه و همه به فرایند دریافت برمی‌گردد؛ حال آنکه روند تشریح، فرایندی دیالکتیکی و کل‌نگر و البته جامع است که به ساختارهای تاریخی و اجتماعی برمی‌گردد و در تلاش است تا به ارتباط معنادار ساخت‌های ادبی با ساخت‌های تاریخی و اجتماعی برسد. گلدمن در کتاب «جامعه، فرهنگ و ادبیات» (گلدمن، ١٣٧٦: ٤٩-٤٧)، تلاش می‌کند تا پیوند ساختارهای ادبی را با جهان‌نگری و آگاهی اجتماعی بیان کند. او می‌گوید اثر ادبی، آفریدهٔ نویسنده نیست؛ بلکه آفریدهٔ آگاهی تاریخی، منافع و ارزش‌های اجتماعی و طبقات است که آثار ادبی برجسته و بزرگ، آن‌ها را بیان می‌کنند. گلدمن درنهایت به این نتیجه می‌رسد که درک نظام مفهومی نهفته در ساختار اثر ادبی، فرایندی تاریخی و طبقاتی است (پوینده، ١٣٩٨: ١٢٦).

براساس گفته‌های گلدمن که فرم اثر ادبی را برگردان و تابعی از زندگی روزمره و تاریخ زمان اثر می‌داند (پوینده، ١٣٩٨: ١٥٤) و همچنین برمبنای فرایند تشریح، می‌توان گفت که ساختار گسسته و پریشان شعر حافظ، نه به الگوبرداری از ساخت سوره‌های قرآن، نه به عاطفهٔ یکدست در زیرساخت، نه به مضامین مرکزی موجود در غزل‌ها و نه به قول استعلامی (استعلامی، ١٣٨٦: ٥٣) یا ریاحی (ریاحی، ١٣٧٣: ٧٥)، به تخفیف ساختار غزل به واحد بیت برمی‌گردد؛ بلکه به آگاهی‌های تاریخی و دسته‌بندی‌ها، تضادها و پریشانی اجتماعی موجود در قرن هشتم برمی‌گردد.

روساخت شعر حافظ، گسسته و پریشان می‌نماید؛ زیراکه آن در یک فرایند دیالکتیکی، یک نمایش و تصویر دقیق و گویا است از اجتماع آشفته و پریشان و پر از شکاف طبقاتی قرن هشتم.

٢-٢- چندآوایی و چندمعنایی در غزل حافظ

بحث چندمعنایی حافظ، موضوع جدیدی نیست. در بسیاری از مقالات و کتاب‌ها به این موضوع و شگردهای آن پرداخته‌اند. چندمعنایی غزل حافظ گاهی به ایهام و انواع آن و نیز به ابهام و کژتابی‌های معنایی برمی‌گردد. همچنین گاهی در شعر حافظ، چندمعنایی، محصول استفاده از کنایات، بینامتنیّت، تضمین و نیز جابه‌جایی ضمایر است. گاهی «تحت‌تأثیر اقتباس‌های قرآنی، معناها در شعر حافظ متفاوت می‌شوند» (عزیزی هابیل و همکاران، ١٣٩٨: ٨).

این مقاله به دنبال اثبات چندمعنایی غزل حافظ و نیز شگردها و تکنیک‌های گسترش معنا نیست؛ بلکه می‌خواهد چرایی چندمعنایی غزل حافظ را به بافت تاریخی و اجتماعی زمان شاعر پیوند بزند و بگوید که بافت اجتماعی و استبداد تاریخی زمان شاعر، در ظرفیت‌بخشی و چندآوایی‌کردن غزل حافظ، اهمیت زیادی داشته است و درنهایت باعث محافظه‌کاری و رازداری در معنای غزل شده است. به عبارتی دیگر، چندآوایی و چند معنایی غزل حافظ، محصول اجتماع و تاریخی است تقابلی که در آن، طبقات به‌شدت در برابر هم صف‌آرایی کرده‌اند. آن اجتماعی که بگیروببند سیاسی و مذهبی آن در اوج است، محافظه‌کاری و رازداری و همچنین پنهان‌کاری در آنجا فراوان است. حافظ اینجا برای محافظت از خود و مخاطبانش از آسیب‌های سیاسی، به چندمعنایی، ابهام و ایهام روی می‌آورد. او تلاش می‌کند تا از طریق انعکاس دغدغهٔ طبقات، شعر خود را حفظ کند. او شعری محافظه‌کار و اسرارآمیز را می‌سازد تا محافظه‌کاری و نقاق عمومی را نشان دهد. این رازآمیزی و پنهان‌کاری و خصلت تلفیقی در غزل حافظ، گویی محصول تاریخ و جامعهٔ محافظه‌کار و بستهٔ آن روز است؛ جامعه‌ای کم‌تحمل که صداقت و راست‌کاری را برنمی‌تابد.

میخاییل باختین از پیروان فکری گئورگ لوکاچ و لوسین گلدمن، با طرح الگوهای چندآوایی زبان در آثار ادبی، به این موضوع می‌رسد که «زبان آثار ادبی، جهان‌نگری‌های انتزاعی نیستند؛ بلکه زبان به‌خودیِ‌خود، نوعی از جهان‌نگری انضمامی و طبقاتی موجود در اجتماع است» (Bakhtin, 1990: 63)؛ به این معنا که زبان، متأثر از ارزش‌گذاری و قضاوت‌های اجتماعی و تاریخی است. زبان به هیچ وجه نمی‌تواند خود را از فعالیت‌های تاریخی و منازعات طبقاتی و تاریخی –فرامتن– در امان نگه دارد. «فرامتن» و «زیرمتن»، از اصطلاحات لوکاچ هستند که به زمینه‌های تاریخی، اجتماعی و طبقاتی‌ای اطلاق می‌شود که در تعاملی دیالکتیکی، باعث به وجود آمدن آثار ادبی می‌شوند (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۷۱).

زبان فارسی و تاریخ تطور و چرخش سبک‌های نوشتاری نیز نشان‌دهندهٔ دگرگونی و تحولات تاریخی و اجتماعی است؛ برای مثال می‌توان گفت که سبک مرسل در دورهٔ سامانی، نشان از تاریخی آرام، صمیمی و آشنا و همراه با تحولات فرهنگی مثبت دارد و سبک مصنوع و متکلف قرن هفتم و هشتم و دورهٔ تاریخی ایلخانان، از پیچیدگی و گرفتاری‌ها و تجاوزهای تاریخی و طبقاتی و عوارض ناشی از آن حکایت می‌کند. پیچیدگی و نمادین‌بودن زبان شعر نیما نیز می‌تواند از فضای اجتماعی و بن‌بست‌های تاریخی و سیاسی حکایت کند. غزل حافظ نیز محصول تاریخ و جامعهٔ زمان خود است. به غزل زیر دقت شود.

ای پادشه خوبان داد از غم تنهایی — دل بی تو به جان آمد وقت است که بازآیی
دایم گل این بستان شاداب نمی‌ماند — دریاب ضعیفان را در وقت توانایی
دیشب گله زلفش با باد همی‌کردم — گفتا غلطی بگذر زین فکرت سودایی
صد باد صبا اینجا با سلسله می‌رقصند — این است حریف ای دل تا باد نپیمایی
مشتاقی و مهجوری دور از تو چنانم کرد — کز دست بخواهد شد پایاب شکیبایی
یارب به که شاید گفت این نکته که در عالم — رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی
ساقی چمن گل را بی روی تو رنگی نیست — شمشاد خرامان کن تا باغ بیارایی
ای درد توام درمان در بستر ناکامی — و ای یاد توام مونس در گوشهٔ تنهایی
در دایرهٔ قسمت ما نقطهٔ تسلیمیم — لطف آنچه تو اندیشی حکم آنچه تو فرمایی
فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست — کفر است در این مذهب خودبینی و خودرایی
زین دایرهٔ مینا خونین جگرم می ده — تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی
حافظ شب هجران شد بوی خوش وصل آمد — شادیت مبارک باد ای عاشق شیدایی

(حافظ، ۱۳۸۹: ۳۸۸)

زبان و ساختار کلامی این غزل حافظ نیز نمایندهٔ ساختارهای اجتماعی و طبقاتی دوران اوست. طبقاتی که در برابر هم قرار گرفته‌اند و حافظ می‌خواهد با توسع معنایی و ظرفیت‌سازی برای شعر خود، مخاطبان هردو طبقه را حفظ کند و همچنین از تکفیر و خشم آن‌ها نیز در امان بماند. همان‌قدر که طبقهٔ حاکم، سخت‌گیر و مستبد عمل می‌کند و مطلق می‌اندیشد، غزل حافظ نیز از منطق گفت‌وگویی، مکالمه و چندآوایی بهره‌مند می‌شود. استبداد تاریخی و مطلق‌اندیشی‌های مذهبی زمان شاعر باعث می‌شود تا محافظه‌کاری و پنهان‌کاری، بر ذهن شاعر غالب شود. اغلب غزل‌های حافظ، پر است از دلالت‌های زبانی و استعدادهای معنایی و درنهایت محافظه‌کاری‌های اجتماعی و تاریخی. در غزل آورده‌شده در بالا نیز نشانه‌های زبانی بسیاری وجود دارد که معنا را متوسع می‌کند؛ چنانکه اطمینان و اعتماد به یک معنا را از بین می‌برد. نشانه‌های زبانی همچون «پادشه خوبان»، «شاهد هرجایی»، «شمشاد»، «عاشق شیدایی»، «زلف»، «هجران»، «وصل» و... مدلول‌گریز هستند و یک مدلول خاص و مطلق را برنمی‌تابند؛ بلکه طیفی از دلالت‌های زمینی و عرفانی را با خود حمل می‌کنند. این‌گونه از نشانه‌های مدلول‌گریز،

باعث ظرفیت‌سازی و تقابل معنایی می‌شوند. این غزل به‌وضوح، نه یک غزل عاشقانه و زمینی است و نه یک غزل عارفانه و آسمانی. نشانه‌های زبانی در این‌گونه از غزل‌ها، مانند طبقات اجتماعی، در هم آمیخته‌اند و جدال آن‌ها برای تسلط و اثبات معنایی خود، پایان‌ناپذیر است. جدال نشانه‌های زبانی در این غزل حافظ و عدم برتری یکی بر دیگری، حاصل یک جبر تاریخی است که از طرف طبقات، بر ذهن شاعر غالب شده است. نشانه‌های زبانی در این غزل، در بستر و بافت سیاسی بسته، خاص و غیردموکراتیک جامعهٔ زمان خودش معنا می‌یابد.

در ارتباط با بستر اجتماعی و بافت تاریخیِ پشت غزل است که معنا، این‌چنین پیچیده، لایه‌مند و فربه شده است؛ چنانکه می‌تواند آواها و پیام‌های متعدد و گاه متضاد را با خود حمل کند و همچنان فضایی مهیا شود تا مخاطبان متفاوت، از طیف‌های گوناگون، بتوانند با آن ارتباط برقرار کنند. «شاهد هرجایی» در بافت تاریخی و تقابلی زمان شاعر، هم می‌تواند معشوق زمینی مورد نظر شاعر باشد و هم به‌عنوان یک معشوق عرفانی –خدا یا حقیقت یا هر آرمان دیگری– تلقی شود. هیچ دلالت موثقی وجود ندارد تا خواننده را متقاعد کند و نشان دهد که معشوق و مطلوب حافظ، زمینی است و عرفانی نیست. این‌گونه از ظرفیت‌سازی، گفت‌وگو و چندآوایی‌کردن، در غزل‌های حافظ کم نیست و با توجه به حجم دیوان حافظ، می‌توان گفت شعر حافظ، شعری تک‌آوا و مصرفی نیست. حافظ، استبداد طبقاتی و اجتماعی تاریخ زمان خود را در نوع ادبی غزل، بازتولید و گسترش می‌دهد. در غزل‌های حافظ، چند آوا و چند معنا شنیده می‌شود. شیخ، واعظ و زاهد، صدای خود را دارند. معشوق، عاشق و ساقی، صدای خاص خود را ندارند. پیر مغان و مراد و مرید نیز صدای متمایزی دارند. حافظ به همه اجازه می‌دهد تا در غزل او وارد شوند. در غزل حافظ، همهٔ شخصیت‌های موجود در جامعه با کیفیت و ظرفیت مخصوص به خود سخن می‌گویند. غزل حافظ، اوج نمایش چندمعنایی و مکالمه است؛ مکالمه‌ای پنهان که در لایه‌های زبانی تعبیه شده است.

تعدد شخصیتی و دورویی عمومی ناشی از استبدادهای سیاسی و مذهبی، خود را در ظرفیت‌سازی معنایی غزل حافظ نشان می‌دهد. زرین‌کوب در کتاب «از کوچهٔ رندان»، فضای تاریخی دوران حکومت امیر مبارزالدین را «کابوسی گران» برای اجتماع تصور می‌کند که سخت‌گیری و خفقان بی‌امانی را بر طبقات تحمیل می‌کرد (زرین‌کوب، ۱۳۸۵: ٤٥-٤٣). می‌توان گفت به قول باختین، جوّ حاکم در دوران حکومت امیر مبارزالدین، به «فضای اختناق و خفقان تبدیل شد؛ به‌طوری که فضای حاکم، فضایی مبتنی بر خنده‌ستیزی، جزم‌اندیشی و ایدئولوژی محافظه‌کارانه است که روشنی و صراحت بیان هنری را می‌زداید» (باختین، ۱۳۸۱: ٤٥). غزل حافظ در چنین شرایطی، جانب همه را نگه می‌دارد و با همهٔ اقشار و طبقات، به گفت‌وگو می‌نشیند. او به‌جای همه سخن می‌گوید.

دانی که چنگ و عود چه تقریر می‌کنند؟ پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند

(حافظ، ۱۳۸۹: ۱۵۷)

هرچند انباشت صدای شخصیت‌ها در غزل حافظ فراوان است، پنهان‌کاری و رازداری معنایی او، نوعی انعکاس محافظه‌کاری تلقی می‌شود که ماحصل نقاب و چندشخصیتی عمومی تاریخ زمان شاعر است. غزل حافظ و خصلت چندآوایی‌بودن و همچنین مکالمهٔ گستردهٔ آن با طبقات متعدد و متقابل، محصول شرایط مادی و اجتماعی تاریخ قرن هشتم است؛ تاریخی که سرشت آشتی‌ناپذیر باورها و ارزش‌های اجتماعی موجود در میان طبقات فرادست و فرودست را نشان می‌دهد و حافظ مجبور است برای محافظت از مخاطب و همچنین شعر خود، سبکی تلفیقی را بنیان نهد که علاوه بر نشان‌دادن آواهای گوناگون و ظرفیت‌سازی معنایی، بتواند از سرکوب و سانسور طبقات حاکم نیز در امان بماند.

۲-۳- طنز در غزل حافظ

حافظ از شگردهای ادبی مانند ایهام، ابهام، بدل بلاغی و... استفاده می‌کند تا طنز خود را بسازد (حیدری و همکاران، ۱۳۹۹: ۵۱). امروزه شعر حافظ با اقبال جمعی و تحسین توده‌ها همراه است. این استقبال اجتماعی، بیش از هر چیز، مدیون طنز است. طنز حافظ، جهت‌گیری پیام را از طرف گوینده به سوی زمینه‌های اجتماعی برمی‌گرداند. به عبارت دیگر، طنز حافظ، اجتماعی و نتیجهٔ عمیق‌شدن شکاف‌های سیاسی، اقتصادی و البته طبقاتی است و نابسامانی و ناکارآمدی ساختارهای اجتماعی و کهنگی و پوسیدگی مناسبات میان طبقات فرودست و فرادست را نشان می‌دهد. این طنز هرچند نوعی عقب‌گرد و سَرخوردگی اجتماعی و همچنین عقده‌ها، بلاتکلیفی جمعی، وسواس‌ها و گره‌های اجتماعی و روانی را بازگو می‌کند و هرچند محصول تنگناها و بن‌بست‌ها و سخت‌گیری‌های ایدئولوژیکی، سیاسی، اقتصادی و عاطفی و همچنین استبداد، بی‌کفایتی و مطلق‌گرایی طبقاتی است، طنزی پاکیزه و رندانه است و با طنزهای رکیک بعد از خود و همچنین هجوهای مبتذل قبل از خود متفاوت است.

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر　　مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد
(حافظ، ۱۳۸۹: ۱۲۹)

«خرده مگیر» و «زمان خواهد شد»، به‌شدت شعر را اجتماعی و توده‌ای کرده است و به همان نسبت از گزندگی و تیزی آن کاسته و بر گیرایی و دلنشینی آن افزوده است.

طنز حافظ به دنبال اصلاح، اعتدال، نوزایی و ترمیم اجتماعی است. طنز او هرچند اوج جدال و مشاجرهٔ فرهنگی و متمدنانه با شرایط موجود است و هرچند، هنر خودداری و تسلط بر خویشتن و نوعی از ادراک فرهنگی و متانت اجتماعی است، آن، اوج خشمگینی و دلخوری نیز است. طنز حافظ اگرچه می‌خنداند، خود، محصول مستقیم حُزن، اندوه و دلسردی تاریخی آشفته و پریشان است. آن، نشان‌دهندهٔ اوج برآشفتگی فرهنگی، ناامیدی و قهر اجتماعی است.

به آب دیده بشوییم خرقه‌ها را　　که موسم وَرَع و روزگار پرهیز است
(حافظ، ۱۳۸۹: ٤٤)

وسعت و فراخی طنز در شعر حافظ، نشان از استقبال اجتماعی به این نوع ادبی در زمان او دارد. طنز، ابزاری مردمی است و درخواست و سفارش اجتماعی و طبقاتی زمان خود است. آن، انتخاب خود طبقهٔ فرودست است و ابزار بیان ناگفته‌ها و نظرگاه خود آن‌هاست، ابزار بیان آسیب‌ها، دورویی و نارسایی‌هاست و ابزار به سؤال برکشیدن و نقد اجتماعی است.

واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند　　چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
مشکلی دارم ز دانشمند مجلس بازپرس　　توبه‌فرمایان چرا خود توبه کمتر می‌کنند
(حافظ، ۱۳۸۹: ١٥٦)

حافظ و طبقهٔ فرودست، خوب می‌دانند که طنز، توانایی استبدادزدایی بالایی دارد. طنز نافذ، اقتدارشکن، تحقیرکننده و انقلابی است و به‌راحتی از خطوط قرمز طبقاتی، مذهبی و آیینی می‌گذرد و مقاومت، محدویت و سرکوب را به‌آسانی متزلزل می‌کند.

صوفی ار باده به اندازه خورد، نوشش باد　　ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد
(همان: ٨٤)

یارب آن زاهد خودبین که به‌جز عیب ندید　　دود آهیش در آیینهٔ ادراک انداز
(همان: ۲۰۵)

طنز حافظ، نیاز آن طبقهٔ کارگری است که می‌خواهد آرام‌آرام و به‌تدریج، نهادها و نظام طبقهٔ حاکم را تضعیف کند و از سرسختی و لجاجت آن‌ها بکاهد و راه را بر چرخش و انعطاف اجتماعی و طبقاتی هموار کند. طنز حافظ به دنبال همزیستی و پرکردن شکاف‌های اجتماعی است.

بیا که رونق این کارخانه کم نشود — به زهد همچو تویی، یا به فسق همچو منی
(حافظ، ۱۳۸۹: ۳۵۰)

طنز حافظ، نوعی از جهان‌نگری است که آگاهانه به‌دنبال نظم و نسق جدید و کارآمد است، آینده‌نگر و پیش‌اندیش و به دنبال ابتکار و ابداع است، بر هنجارهای خیالی و وارفتهٔ طبقهٔ فرادست می‌آویزد، به دنبال طرح نهادهای اجتماعی نو، شایسته و عینی است و درپی نفی قطعیت و تعصب است.

فقیه مدرسه دی مست بود فتوی داد — که می حرام، ولی به ز مال اوقاف است
(حافظ، ۱۳۸۹: ۴۰)

بُوَد آیا که درِ میکده‌ها بگشایند؟ — گره از کارِ فروبستهٔ ما بگشایند؟
اگر از بهرِ دلِ زاهدِ خودبین بستند — دل قوی دار که از بهرِ خدا بگشایند
به صفای دل رندانِ صَبوحی‌زدگان — بس درِ بسته به مفتاح دعا بگشایند
(همان: ۱۵۹)

طنز حافظ به دنبال اعتدال و گسترش میانه‌روی است و به دنبال نفی اقلیت‌گرایی و شکستن سد انحصار و رانت است. طنز حافظ می‌خواهد نرم و فروتنانه، خودآگاهی، تعادل، یکرنگی و معرفت جمعی را تبلیغ کند.

حاش للّه که نیم معتقد طاعت خویش — این قَدَر هست که گه‌گه قدحی می‌نوشم
خرقه‌پوشیِ من از غایتِ دین‌داری نیست — پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم
صراحی می‌کشم پنهان و مردم دفتر انگارند — عجب گر آتشِ این زرق در دفتر نمی‌گیرد
(حافظ، ۱۳۸۹: ۲۹۳)

طنز حافظ در درجه‌ای نافذتر از انتقاد، یک ترکیبی است سَرکش و عجیب، از اندیشمندی و رنجیدگی طبقاتی و اجتماعی که نسبت معکوس با اقتدارگرایی سیاسی و مذهبی پیدا کرده است؛ به این معنا که هرچقدر که نظام سیاسی و طبقاتی اجتماع زمان حافظ، اقتداگراتر می‌شود، فضای طنز حافظ نیز مشخص، مستقیم، نافذ و شدیدتر می‌شود.

امام شهر که بودش سر نماز دراز — به خون دختر رز خرقه را قصارت کرد
(حافظ، ۱۳۸۹: ۱۰۶)

ز کوی میکده دوشش به دوش می‌برند — امام شهر که سجاده می‌کشید بر دوش
(همان: ۲۲۰)

ای دل طریق رندی از محتسب بیاموز — مست است و در حق او کس این گمان ندارد
(حافظ، ۱۳۸۹: ۹۳)

طنز حافظ به دور از ترویج خشونت و با تزلزل در نشانه‌های استبداد و مطلق‌اندیشی طبقهٔ حاکم -محتسب، شیخ، امام شهر، شحنه، ملک و....- نوعی از مبارزه، استعداد و قدرت نرم فرهنگی و کارگری تلقی می‌شود که زیرساخت‌ها و بنیان‌های

فکری، فرهنگی و اجتماعی را برای تغییر، تحول و تکامل، آماده می‌کند و با ترویج نسبیت‌گرایی، به دنبال ایجاد شک و تردید در مطلق‌اندیشی و لجبازی‌های سنّتی و کم‌حاصل طبقهٔ فرادست است.

محتسب شیخ شد و فسقِ خود از یاد ببرد　　قصهٔ ماست که در هر سر بازار بماند
(حافظ، ۱۳۸۹: ۱٤۰)

امام شهر چو مِهر ملک و شحنه گزید　　من اگر مِهر نگاری بگزینم چه شود
(همان: ۱۷۷)

ترسم که صرفه‌ای نَبَرد روز بازخواست　　نانِ حلال شیخ ز آب حرام ما
(همان: ۱۱)

طنز حافظ می‌خواهد هنجارهای جَزمی و بی‌کفایت را به چالش بکشد؛ رسوا کند و بدگمانی به ناکارآمدی تشکیلات طبقهٔ حاکم را ترویج کند. طنز حافظ، برآمده از ارادهٔ طبقه فرودست اجتماع زمان اوست. آن، ابزاری مردمی، طبقاتی و کارگری است که در روساخت اغلب غزل‌های حافظ دیده می‌شود. طنز حافظ، نوع ادبی مورد نیاز و محصول تاریخ و اجتماع زمان اوست. از این روست که می‌توان گفت در دوره‌هایی از تاریخ که نفاق، دورویی و تعصب، زیاد شود، از شعر و تفکرات حافظ نیز استقبال بیشتری خواهد شد.

۲-٤- استفاده از «جفت‌های متقابل» و مقارنه‌های عینی

«جفت‌های متقابل» از اصطلاحات مورد نظر ساختارگرایان است (احمدی، ۱۳۷۵: ۳٤۱). جهان، استوار بر تضادهای ساختاری است؛ تضادها و دوقطبی‌هایی که تمام ساختارهای کوچک و بزرگ را شکل داده‌اند. این تقابل‌ها هستهٔ بنیادین ذهن انسان هستند (پرنوش و همکاران، ۱٤۰۳: ۷۳). تصور یک ساختار منسجم، بدون فرض قطب و تضاد ساختاری، تقریباً ممکن نیست. این نظام و منازعهٔ ساختاری، شرط اساسی حیات و بقای ساختارهاست و لاجرم درک و معرفت هستی‌شناختی پدیده‌ها نیز از مسیر همین قطب‌سازی‌ها و دوگانه‌پروری‌های ساختاری ممکن شده است. ساختارهای اجتماعی نیز همچون ساختارهای زیست‌شناختی و طبیعی، بر تضادهای ساختاری و دوگانه‌های تقابلی استوار شده‌اند. هنر نیز به‌عنوان یک ساختار منسجم، از این حکم کلی مستثنا نیست.

اگر به قول لوسین گلدمن، بپذیریم که ساختارهای هنری و ادبی، خود زادهٔ ساختارهای اجتماعی موجودند و نیز اگر بپذیریم که ساختارهای اجتماعی، خود میدان تقابل‌ها و منازعه‌های طبقاتی هستند، لاجرم به این نتیجه خواهیم رسید که آثار ادبی، خود جلوه‌گاه تضادها و جدال‌های طبقاتی موجود هستند؛ چنانکه از ساختارشناسی آثار ادبی می‌توان ستیزها و ناسازگارهای اجتماعی را رصد کرد. غزل حافظ، تاریخ مبارزات فرهنگی طبقات زمان اوست که به‌خوبی تقابل و خصومت طبقاتی را به سطح ادبی برکشانده است. دوگانه‌های موجود در غزل حافظ نشان می‌دهند که نه به‌عنوان یک دوگانهٔ کاذب، هنری و ساختگی، بلکه به‌مثابه یک هستی جامعه‌شناختی و همچنین یک واقعیت اجتماعی و پیشینهٔ تاریخی، به ظرفیت و استعداد جامعه‌شناختی شعر او کمک کرده است؛ ظرفیتی که خواننده را به ناسازگاری‌ها و ستیزهای طبقاتی زمان او می‌رساند.

هگل نیز تناقض و تقابل را شرط و اساس فکر می‌داند. او معتقد است که تقابل و دوگانه‌ها، تمام هستی را دربر می‌گیرند و در یک ارتباط دیالکتیکی، باعث تحقق و همچنین معرفت و درک پدیده‌ها می‌شوند. هگل، تضاد و تقابل این دوگانه‌ها را ابدی می‌داند (مجتهدی، ۱۳۷۷: ۵۱). غزل حافظ نیز صحنهٔ منازعه و تقابل جفت‌هایی است که کانون‌های معنایی را به وجود می‌آورند که کل غزل را حمایت معنوی می‌کند و در فقدان آن تقابل‌های ساختاری، کل غزل فرو می‌ریزد و نشانهٔ طبقاتی آن، حذف شده و کیفیت آن، به‌شدت کم خواهد شد. اوج دلالت‌های اجتماعی غزل حافظ در تقابل و دوگانه‌هایی نهفته است که

ماهیت اجتماعی آن را تقویت می‌کند و باعث پیوند تاریخی غزل با طبقات و ناسازگاری‌های اجتماعی می‌شود. در بررسی جامعه‌شناسی غزل حافظ باید گفت که تزاحم‌های طبقاتی و نزاع‌های اجتماعی، خود را به‌شکل ستیزه و مجادلهٔ زبانی و تقابل واژگانی نشان می‌دهند.

ترسم این قوم که بر دُردکشان می‌خندند — بر سر کار خرابات کنند ایمان را
(حافظ، ۱۳۸۹: ۱۰)

حافظ به خود نپوشید این خرقهٔ می‌آلود — ای شیخ پاکدامن معذور دار ما را
(همان: ۷)

گر ز مسجد به خرابات شدم خرده مگیر — مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد
(همان: ۱۲۵)

حافظ از زهد ریایی بت‌پرستی بهتر است — همچو رندان به زمین زن سُبحه صد دانه را
(همان: ۱۱)

فکر خود و رای خود در عالم رندی نیست — کفر است در این مذهب خودخواهی و خودرایی
(همان: ۳۷۰)

در میخانه ببستند خدایا مپسند — که در خانهٔ تزویر و ریا بگشایند
(همان: ۱۵۹)

می صوفی افکن کجا می‌فروشند؟ — که در تابم از دست زهد ریایی
(همان: ۳۷۵)

اغلب غزل‌های حافظ با تقابل‌سازی پیش می‌روند، کامل می‌شوند و شکل و قوام می‌گیرند. تقابل و تضاد، همچنان که اساس جامعهٔ طبقاتی است، جان‌مایهٔ غزل حافظ نیز است. ستیز طبقاتی و اجتماعی در سطح غزل حافظ باعث تقابل ساختاری در شعر شده است. تقابل طبقهٔ حاکم و دینی زمان شاعر و ناسازگاری‌های اجتماعی، باعث نوعی از تقابل اومانیستی، اخلاقی و فرهنگی شده است. تقابل‌های طبقاتی و مارکسیستی که بر جبر و توانایی اقتصادی طبقات دلالت می‌کند، در غزل حافظ فراوان دیده می‌شود. جدال اجتماعی فرودست و فرادست و دغدغه‌های اقتصادی آن‌ها در غزل باعث طرح موضوعات ارزشی و متفاوت در درون هر طبقه شده است. طبقهٔ فرودست، طبقه‌ای است نیازمند، شاکر، فروتن، راضی، جمع‌گرا، عاشق و...؛ در حالی که سلسلهٔ ارزش‌های طبقهٔ دارا و فرادست، خودبینی، فردیت، بدبینی، تظاهر، نخوت، ریاکاری، تمسخر، سرزنش و... است.

ای صاحب کرامت شکرانهٔ سلامت — روزی تفقّدی کن درویش بینوا را
(حافظ، ۱۳۸۹: ۷)

ای شاه حسن چشم به حال گدا فکن — کاین گوش بس حکایت شاه و گدا شنید
(همان: ۱۹۰)

به ملازمان سلطان که رساند این دعا را — که به شکر پادشاهی ز نظر مران گدا را
(همان: ۸)

خدا را رحمی ای منعم که درویش سر کویت — دری دیگر نمی‌داند رهی دیگر نمی‌گیرد
(همان: ۱۱۸)

باید گفت که غزل حافظ از طریق طرح منازعات طبقاتی و ناسازگاری‌های اجتماعی، سرشت نسبی و ناپایدار نهادها و گروه‌های اجتماعی را به چالش می‌کشد. غزل حافظ در ساختار خود، پُر است از دوگانه‌ها و تقابل‌های ارزشی، پر است از تحقیر مقدسات، پر است از رندان پارسا و زاهدان ریاکار، پر است از محتسب و شرابخوار، پر است از مسجد و میکده. حافظ با طرح و نمایش این تقابل‌ها و خصومت‌های طبقاتی در ساختار غزل، به دنبال نفی مطلق‌گرایی و انکار جاودانگی ارزش‌های خودساختهٔ طبقهٔ فرادست اجتماع است. سرشت اجتماع دوران حافظ، همچون تقابل‌های ساختاری شعرش، آشتی‌ناپذیر و ناسازگار است. غزل حافظ با استفاده از تقابل‌های ساختاری، همهٔ گفتمان‌های طبقاتی موجود را نسبی می‌کند، جدیت مقدسات را به ریشخند می‌گیرد، ریاضت‌پیشگی ایدئالیست طبقهٔ فرادست و سلطه‌جوی حاکم را به سخره می‌گیرد و به دنبال تقویت گفتمان مادی و اپیکوری طبقهٔ فرودست است.

حافظِ جامعه‌شناس، خوب می‌داند که طبقات فرادست در جهت سلطه‌جویی خود، سعی می‌کنند تا یک فرهنگ رسمی و یک ارزشی ابداع کنند تا بتوانند به‌صورت سیستماتیک و ایدئولوژیک، طبقهٔ فرودست را سرکوب و کنترل کنند. از این روست که حافظ با استخدام جفت‌های متقابل ساختاری در ساختار غزل، تلاش می‌کند تا نسبی‌گرایی و خنثی‌سازی هرگونه مطلق‌اندیشی و استبداد ارزشی و طبقاتی را تبلیغ کند.

۲-۵- صور خیال (تشبیه عکس، پارادوکس و تناقض‌نمایی)

جهان‌نگری رئالیستی حافظ همواره با صراحت، بر اصل زمینی و مادی زندگی، پای می‌فشارد. تشبیه‌های حسی و دیداری، خوردن شراب، ارضای نیازهای طبیعی و دغدغه‌های عاشقانه و جنسی و...، همه و همه در جهت برجسته‌کردن اصل مادی و اپیکوریک حیات است. این جهان‌بینی، نه خودخواهانه است و نه شخص‌محور و به هیچ وجه از عرصهٔ مادی زندگی، جدا نیست. در شعر حافظ، اصل مادی‌گرایی و جسم‌جویی، به همهٔ مردم، حتی زاهد و صوفی تعلق دارد. مردم جامعه پیدا یا پنهان، آگاهانه یا غریزی، این تفکر را انتخاب کرده‌اند. به همین سبب حافظ در غزل و تصویرسازی‌های زبانی و ادبی خود، با اصول و ریشه‌های مادی و جسمانی حیات دنیوی، همخوانی بیشتری دارد. او به انزوا، مراقبه و احتیاط زاهدانه، با خصلت سورئالیستی و فراواقعی، با تفکرات انتزاعی و مستقل از حیات زمینی، کمتر توجه می‌کند.

غزل حافظ، مبلّغ و مروج اصل و نیازهای مادی و جسمانی طبقهٔ فرودست و البته گستردهٔ زمان خود است؛ طبقه‌ای که نه خودپسندانه، نه متوهمانه، نه منفعل و نه منزوی، بلکه آگاهانه و عاقلانه در مسیر تکاملی و روبه‌رشد خود است؛ طبقه‌ای که ارتباط عینی و واقعیت‌مداری با اطراف خود دارد، طبقه‌ای که در سطح نیازهای غریزی و اولیهٔ خود قرار دارد و به دنبال اثبات ارتباطات سورئالیستی و دور از ذهن با اطراف خود نیست.

زبان و صور خیال غزل حافظ، نشان‌دهندهٔ فرودآوری و انتقال تمام چیزهای فراواقعی، معنوی، آرمانی و انتزاعی، به عرصهٔ مادی، زمینی و رئالیستی است تا با این روش، مخالفت خود را با طبقهٔ حاکم نشان دهد. حافظ در مطلق‌گرایی طبقهٔ حاکم و ایدئولوژیک، تشکیک می‌کند و به همان نسبت که آن‌ها بر تعالی‌گرایی و تقدس‌بخشی مفاهیم، پای می‌فشارند، او بر دغدغه‌های زمینی و حسی و مادی‌کردن حیات اصرار می‌کند. حافظ، انسانی عادی است با نیازهای معنوی و همچنین با نیازهای دنیوی و فیزیولوژیک و غریزی. او نه فرشته است و نه شیطان؛ بلکه ترکیب و معجونی از این دو است؛ درست مانند همهٔ انسان‌های دیگر. می‌توان گفت سماجت حافظ در به‌کارگرفتن صور خیال حسی، مادی و دیداری، ماحصل اصرار و مداومت طبقهٔ حاکم -زاهدان و صوفیان- بر تفکرات انتزاعی و سورئالیستی خود است.

حـالی خیـال وصـلت خـوش می‌دهـد فـریبم تا خـود چـه نقـش بـازد ایـن صـورت خیـالی
(حافظ، ١٣٨٩: ٣٦٠)

فریب و پنداری که حافظ بر آن انگشت می‌گذارد، سوگیری و رغبتی استعاری به خـودِ واقعیـت اسـت. او تقابـل خیـال و واقعیت را خوب می‌داند. حافظ می‌داند که خیال و رؤیا، فریب می‌دهند؛ لاجـرم خیـال در نـزد حـافظ نـه‌تنها واقعیـت‌گریزی نیست، بلکه رسیدن به درک عمیق و دقیق‌تر از واقعیت و هستی مادی است.

پـیش رفتـار تـو پـا برنگرفـت از خجلـت سرو سرکش که به ناز از قد و قامـت برخاسـت
(حـافظ، ١٣٨٩: ٥١)

گر غالیه خوش بـو شـد در گیسـوی او پیچیـد ور وسمه کمانکش گشت در ابروی او پیوسـت
(همان: ٥٣)

بـه بـوی زلـف و رُخـت می‌رونـد و می‌آینـد صـبا بـه غالیـه سـازیّ و گـل بـه جلـوه‌گری
(همان: ٣٥٣)

استفادهٔ حافظ از تشبیه عکس، نشان از تبدیل و تحریف ارزش‌های اجتماعی و طبقـاتی دارد. حـافظ بـا اسـتفاده از تشـبیه عکس، بر مادی‌بودن ارزش‌های طبقهٔ فرودست و دغدغه‌های واقعیت‌مدار آن‌ها اصرار می‌کند. از دیگر شگردهای ادبـی حـافظ که محصول نگاه اجتماعی اوست، متناقض‌نما است که گاهی با طنز نیز درمی‌آمیزد و به‌شدت تأثیرگذار و خنده‌انگیز می‌شود.

ولی تـو تـا لـب معشـوق و جـام مِـی خـواهی طمـع مـدار کـه کـار دگـر تـوانی کـرد
(حافظ، ١٣٨٩: ١١٤)

بـه هـرزه بـی مـی و معشـوق عمـر می‌گـذرد بطـالتم بـس از امـروز کـار خـواهم کـرد
(همان: ١٠٧)

در ابیات بالا، نگاه حافظ به «می»، «معشوق» و «کار»، متفاوت و متناقض است.

ز رهـم مـیفکن ای شـیخ بـه دانـه‌های تسـبیح که چو مـرغ زیـرک افتـد نفتـد بـه هـیچ دامـی
(حافظ، ١٣٨٩: ١١٤)

ای دل انـدر بنـد زلفـش از پریشـانی منـال مرغ زیـرک چـون بـه دام افتـد تحمـل بایـدش
(همان: ٢١٦)

در ابیات بالا نیز نگاه حافظ به «مرغ زیرک»، متناقض است. در بیت اول، مرغ زیرک، «هیچ» در دام نخواهـد افتـد. در بیـت دوم، در دام می‌افتد.

غزل حافظ بر تناقض‌های اجتماعی و طبقاتی استوار یافته است، لاجرم اغلب پارادوکس‌های موجـود در آن‌هـا مفهـومی و دارای زمینهٔ اجتماعی هستند. به عبارت دیگر، پارادوکس‌های حافظ در سطح زبان و بازی‌های زبانی محدود نمی‌شـوند و درک تناقض‌نمایی آن‌ها بدون درنظرگرفتن بافت اجتماعی و ارزش‌های فرهنگی و طبقـاتی، تقریبـاً ممکـن نیسـت. متناقض‌نماهـای حافظ، غزل او را به اجتماع منتسب می‌کند و ماهیت و خاصیت اجتماعی آن را متراکم و برجسته.

از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است — و ز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است
(حافظ، ۱۳۸۹: ۳۹)

یارب به که شاید گفت این نکته که در عالم — رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی
(همان: ۳۸۸)

مبین حقیر گدایان عشق را کاین قوم — شهان بی‌کمر و خسروان بی‌کلهند
(همان: ۱۵۸)

گدای کوی تو از هشت خلد مستغنی است — اسیر عشق تو از هردو عالم آزاد است
(همان: ۳۰)

وقت آن شیرین قلندر خوش که در اطوار سیر — ذکر تسبیح ملک در حلقهٔ زنار داشت
(همان: ۶۳)

راز درون پرده ز رندان مست پرس — کاین حال نیست زاهد عالی مقام را
(همان: ۸)

خسروان قبلهٔ حاجات جهانند ولی — سببش بندگی حضرتِ درویشان است
(همان: ۴۱)

عباراتی چون «نام و ننگ»، «شهان بی‌کمر»، «خسروان بی‌کلاه»، «گدایان مستغنی»، «اسیرانِ آزاد» و... در نمونه‌های بالا، خاصیت اجتماعی و جامعه‌شناختی دیالکتیکی آرایهٔ ادبی متناقض‌گویی را به نمایش می‌گذارند که در بستر اجتماعی و با فرض ساختاری طبقاتی، جا می‌افتند و قابل‌فهم می‌شوند. این تکنیک زبانی، بخشی از ایدئولوژی ادبی حافظ را به‌عنوان ابزاری برای افشای سلطهٔ طبقاتی، نشان می‌دهد. ساخت‌های پارادوکسیکال، نشان‌دهندهٔ ناسازگارهای طبقاتی هستند که حل‌وفصل آن‌ها در ساختار اجتماعی زمان شاعر ناممکن می‌نماید. پارادوکس‌های حافظ، خاصیت «کارناوالی» اشعارش را به‌شدت بالا برده است؛ کارناوالی که پُر است از طنز، خنده، نقیضه‌گویی و نقد ناسازگارهای اجتماعی و طبقاتی.

۳- نتیجه‌گیری

حافظ، شاعری اندیشمند و آگاه است. او نسبت به اطراف حساس است، اجتماع خود را می‌شناسد. فکر و ذهن حافظ، درگیر تاریخ و اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. با نگاهی کل‌گرا و انضمامی، می‌توان گفت که غزل حافظ، نمایندهٔ تضاد طبقاتی اجتماع است. صف‌آرایی‌های طبقاتی و جدال و ستیز مدوام آن‌ها، در روساخت غزل حافظ خود را نشان می‌دهد و دشمنی و منازعهٔ بی‌امان طبقات اجتماعی را می‌توان از غزل حافظ استنباط کرد. ساختار گسسته‌نمای غزل‌های حافظ، انعکاس گسست و آشفتگی‌های اجتماعی و طبقاتیِ قرن هشتم است. چندمعنایی و ابهام غزل حافظ نیز حاصل محافظه‌کاری و نقاب‌های عمومی و تلاش برای پنهان‌کردن واقعیت‌هاست.

ایهام و انواع آن، محصول بن‌بست‌های اجتماعی است؛ اجتماعی که انتظارات مخالف و نقد روشن و صریح را برنمی‌تابد. تقابل‌ها و مقارنه‌های عینی در روساخت غزل، نشان‌دهندهٔ اختلافات و تضادهای آشتی‌ناپذیر اجتماعی و طبقاتی هستند که در ساختار شعر، به‌صورت تقابل واژگانی و جفت‌های عینی، انعکاس یافته است. طنز حافظ که جنبهٔ کارناوالی غزل‌های او را تشدید کرده است، با تحقیر، تشکیک و تردید در هنجارهای ارزشی، سنّتی و مذهبی موجود در طبقات، به دنبال نفی مطلق‌گرایی و جزم‌اندیشی است.

تأکید بر کنش‌های زبانی، امرونهی و تحذیر مکرر، محصول نگاه و نظام طبقاتی و استبدادی است که توسط ایدئولوژی، تلاش می‌کند تا دوگانهٔ «خود» و «دیگری» را برسازد. «خود» همان طرف‌داران ایدئولوژی و «دیگری» نیز کسانی هستند که در مقابل آن ایستاده‌اند. این «خود»، مکرر و با امرونهی و انذار، بر «دیگری» می‌تازد و تلاش می‌کند آن را کنترل کند.

طنز حافظ نیز مطالبهٔ مردمی و اجتماعی است. مخاطب شعر حافظ از طنز موجود در شعر او استقبال می‌کند؛ زیرا طنز به حافظ این امکان را داده است تا خطوط قرمز طرح‌شده توسط طبقهٔ حاکم را در زمان خود نفی کند و از آن خطوط رد شود. طنز حافظ، محصول جامعه‌ای طبقاتی است که با طرح و تبلیغ مفاهیم ایدئالیستی و ریاضتی، به دنبال سلطه و نوعی از سرکوب سیستماتیک بر اجتماع است. طنز حافظ هرچند اوج جدال و مشاجرهٔ فرهنگی و متمدنانه با شرایط تاریخی و اجتماعیِ موجود است و هرچند هنر خودداری و تسلط بر خویشتن و نوعی از ادراک و آگاهی و متانت اجتماعی است، اوج خشمگینی، دلخوری و استبداد طبقاتی را نیز نشان می‌دهد. حافظ با عینیت‌گرایی ساختاری و طرح تصاویر مادی و حسی و همچنین تفکرات اپیکوریک و لذت‌جویانه، همواره تلاش دارد تا ماهیت انتزاعی و آرمانی طبقهٔ فرادست را تحقیر کند. تناقض‌گویی‌ها و پارادوکس‌های کلامی حافظ با دلالت‌های اجتماعی‌شان، به‌خوبی توانسته‌اند تا سرشت آشتی‌ناپذیر و ناسازگار ارزش‌های طبقاتی موجود در تاریخ زمان شاعر را نشان دهند.

تذکر: جامعه‌شناسی دیالکتیک تاریخی، یک نظام معناشناختی است که خصلتِ طبقاتی فرادست و فرودست را برای جامعه مفروض می‌داند. با استناد به این مفروض است که شعر حافظ را نیز می‌شود با توجه به موضوعات اجتماعی و تضادهای طبقاتی و کشمکش‌های موجود در روابط قدرت و ایدئولوژی آن دوره، مورد بررسی قرار داد. این نظام معناشناختی، می‌تواند به‌عنوان یک الگو، فهم معناهای پشتِ ساختار آثار ادبی را ممکن سازد. بدیهی است که ادراکات مبتنی بر این نظام معناشناختی، گاهی با نگاه و جهان‌بینی‌های پذیرفته‌شده و مرسوم، در تعارض قرار می‌گیرد؛ اما این تعارضات، نمی‌توانند نفی‌کنندهٔ کاربست و کارکرد این‌گونه از پژوهش‌ها باشد. نظام معناشناختیِ مبتنی بر جامعه‌شناسی دیالکتیکی، نشان می‌دهد که شعر حافظ، محصول اجتماع زمان خود است؛ اجتماعی که در آن، گفت‌وگوی صریح و مکالمهٔ روشن بر سر منابع و منافع جمعی وجود ندارد.

٤- منابع

آشوری، داریوش. (١٣٨١). *عرفان و رندی در شعر حافظ* (بازنگریسته هستی‌شناسی حافظ). چاپ سوم. تهران: انتشارات مرکز.

احمدی، بابک. (١٣٧٥). *ساختار و تاویل متن نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. تهران: مرکز.

استعلامی، محمد. (١٣٨٦). *درس حافظ نقد و شرح غزل‌های حافظ*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

باختین، میخاییل. (١٣٨١). *سودای مکالمه، خنده، آزادی*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، چاپ دوم، تهران: چشمه.

پرنوش، اشرف؛ پیرانی‌شال، علی؛ ابویسانی، حسین. (١٤٠٣). بررسی تقابل‌های دوگانهٔ مکان و کارکرد معنایی آن در شعر ناجی علوش، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیست‌ودوم، شمارهٔ ٤٢. صص ٦٧-٧٦.

پورنامداریان، تقی. (١٣٨٤). *گمشدهٔ لب دریا (تأملی در معنی و صورت شعر حافظ)*، چاپ دوم، تهران: سخن.

پوینده، محمدجعفر. (١٣٩٨). *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نقش جهان.

پیر، زیما. (١٣٧٧). *روش‌های تجربی و دیالکتیکی در جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: انتشارات نقش جهان.

حق‌شناس، علی محمد. (١٣٧٠). *مقالات ادبی و زبان‌شناختی*، تهران: انتشارات نیلوفر.

حمیدیان، سعید. (١٣٧٣). *بحثی در ساختار غزل فارسی*، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، دورهٔ بیست‌وهفتم، شمارهٔ ١٠٧، صص ٦٢١-٦٤٤.

حیدری، علی؛ رحیمی هرسینی، بهنوش. (١٣٩٩). بدل بلاغی؛ بستری برای آفرینش طنز در غزلیات حافظ، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ٣٥. صص ٤٧-٦٤.

خرمشاهی، بهاءالدین. (١٣٨٤). *ذهن و زبان حافظ*، چاپ هشتم، ویراست سوم. تهران: انتشارات ناهید.

راوندی، مرتضی. (١٣٧٤). *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد هشتم، تهران: انتشارات نگاه.

ریاحی، محمدامین. (١٣٧٣). *گلگشت در شعر و اندیشه حافظ*، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (١٣٨٥). *از کوچهٔ رندان: دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حافظ*، چاپ هفدهم، تهران: انتشارات سخن.

شمس‌الدین شیرازی، حافظ. (١٣٨٩). *دیوان*، تصحیح علامه محمد قزوینی، چاپ بیست‌ویکم؛ تهران: انتشارات پیام عدالت.

صفا، ذبیح‌اله. (١٣٦٩). *تاریخ ادبیات در ایران*، جلد سوم، تهران: انتشارات فردوس.

عزیزی هابیل، مجید؛ نوری، علی؛ حیدری، علی؛ زهره‌وند، سعید. (١٣٩٨). بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی‌کردن متن. *مجلهٔ متن‌پژوهی متن*؛ دورهٔ بیست‌وسوم، شمارهٔ ٧٩، صص ٧-٣٠.

فاضلی، فیروز؛ کریم‌پور، نسرین. (١٣٨٩). *جامعه‌شناسی ادبیات؛ شاخه‌ها و روش‌ها*، کتاب ماه ادبیات، شمارهٔ ٤٥ (پیاپی ١٥٩)، صص ٥٨-٦٤.

گلدمن، لوسین. (١٣٧٦). *جامعه، فرهنگ، ادبیات*. ترجمهٔ محمد جعفر پوینده. تهران: انتشارات چشمه.

گلدمن، لوسین، (١٣٧٤)، *جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: انتشارات چشمه.

لوکاچ، جورج. (١٣٧٧). *تاریخ و آگاهی طبقاتی: پژوهشی در دیالکتیک مارکسیستی*. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: تجربه.

مالمیر، تیمور. (١٣٨٨). ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی، *مجلهٔ فنون ادبی*، سال نخست، شمارهٔ ١، صص ٤١-٥٦.

مجتهدی، کریم. (١٣٧٧). *منطق هگل*، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۲). بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ، *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*، دورهٔ بیست‌ویکم، شمارهٔ ۷٤، صص ٦۹-۹۱.

Bakhtin, M. (1990). *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Trans. C. Emerson and M. Holquist. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas 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

A Survey of Lyrical Elements in Migration Novel: The Enigma of Arrival by V. S. Naipaul

Zahra Dehghanipoor[1] | **Ahmad Shirkhani**[2]✉

1. M. A. of English language and literature at Sistan and Baluchestan University. Email: samindehghanii35@gmail.com
2. Corresponding author, Assistant Professor of English Language and Literature Department of Sistan and Baluchestan University, Email: Ahmadshirkhani@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
14 June 2024
Received in revised form:
26 October 2024
Accepted:
5 November 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
lyrical novel, Migration novel, The Enigma of Arrival, Naipaul.

ABSTRACT

This research studies lyrical elements in *The Enigma of Arrival* (1987) by V. S. Naipaul, Noble prize winner in 2001. The theoretical approach is a combination of the ideas of Cattie Owens Murphy on lyrical novel and the theory of migration literature presented by Soren Frank. This study aims to show the overlap of lyrical thematic and formal elements with features of migration novel used in *The Enigma of Arrival* and to show how lyrical elements contribute to the expression of migration experience. The findings of this study explain that the following lyrical element overlap with the prominent features of migration literature: subjectivity, non-linear plot, repetition and revision. These elements correspond with certain features of migration novel such as autobiography, narratorial authority, wandering consciousness, multi-dimensionality, and non-linearity. Naipaul has used lyrical features in *The Enigma of Arrival* to give depth to the represented experience of migration. The lyrical dimension of Naipaul's novel leads to reasoning and perception through emotions.

Cite this article: Dehghanipoor, Zahra; Shirkhani, Ahmad. (2025). "A Survey of Lyrical Elements in Migration Novel: The Enigma of Arrival by V. S. Naipaul". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 67-80. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.49045.3265

© Dehghanipoor, Zahra; Shirkhani, Ahmad. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

Thirty-seven years after his colonial migration from Trinidad and Tobago to England, V. S. Naipaul (1932-2018) wrote about immigration experience and its consequent challenges for a migrant in autobiographical *The Enigma of Arrival* (1987). From the perspective of the theory of migration and migration studies, what makes this work prominent is the decision of migrant narrator, Naipaul, to settle not in London rather in the solitude of a village near Wiltshire and reflecting nature and its beautiful perspective through precise and praise-worthy descriptions. The focus on rural landscape and narrator's tendency to express his mental state and internal feelings, enforces the lyrical features in *The Enigma of Arrival*, as a novel of immigration. The novel's allusions to William Wordsworth, the romantic poet, confirms its lyrical dimension (Hayward, 2002: p. 57). The rise of lyrical novel blurred not only the intellectual and cultural borders but also border among literary genres. In *Lyrical Strategies: The Poetics of the Twentieth Century American Novel* (2018), Owens Murphy analyzes the role of the mixture of two classical genres of narrative and lyrical in the formation of lyrical novel and explains its features as literary product of the twentieth century. Theses lyrical features which are observed in the theme and form of immigration novel, provide the reader with a deeper understanding of immigration experience and of the inner world of the migrant character. The significant problem of the present study is to explore the role of lyrical elements in *The Enigma of Arrival* and to provide answers for the following questions: 1. In what thematic and formal elements the overlap of immigration novel and lyrical novel is situated? And what is their role in the transference of immigration experience? 2. How does the lyrical formal and thematic elements used in *The Enigma of Arrival* contributes to the expression of immigration experience?

2. Research Methodology

Drawing on the method of literary text analysis, this study tries to explore the overlaps and conformities of lyrical novel and immigration novel. This research is based on a combination of Owen Murphy's theory on lyrical novel and Frank Soren's categorization of stylistic and formal features of immigration novel. First, the lyrical features that show overlap with immigration novel are introduced, then, the role of these lyrical features in *The Enigma of Arrival* will be discussed.

3. Discussion

The Overlap of Narrator's Subjectivity with Novelist's Biography

As a basic element, subjectivity is a formal element in lyrical novel. In *The Enigma of Arrival* this feature is depicted through employing narrator's authority in form and writer's biography in content. The migrant narrator states his personal emotions, thoughts, and conceptions by using the first person point of view. The narrator, consequently, subjectively describes the narrative action, meaning, and descriptions through possessing the narrative authority.

The Link of Lyrical Experiences with Migratory Themes

The Enigma of Arrival is open to a survey of lyrical elements in migration novel. The migrant narrator tries to show his relation with the alien surrounding based on internal feelings and individual mentality through residing not in the crowded London but in the solitude of a rural landscape. The focus on the subjectivity of the migrant narrator blurs the border between autobiography and narrative, thereby, the lyrical qualities of the novel will be more revealed. *The Enigma* possesses a fluent, colloquial language that becomes poetic when the narrator is at the peak of his emotions. The reader is the very audience who has gained access to the inner and solitude world of a migrant. The motif of solitude indicates the wandering consciousness that not only brings about stability and certainty but also it causes uncertainty in all of the characters of the novel. Through his migratory mentality, Naipaul is aware of such a transience and that is why he tries to look at his life and the surrounding world accordingly. A nature that is constantly in transit. The lyrical aspect of the novel males it possible to appreciate the experience of migration deeper assist the reader to understand the relevant emotions. In other words, in this novel feeling is a means of comprehension and understanding.

The Conformity of Non-linear Lyrical Novel to Structural Disruption

Instead of following a linear plot, *Enigma* focuses on the thoughts, observations, feelings, meditations, and descriptions of the narrator in various sections of his life. The descriptive structure of the novel existence of no particular adventure in it, contributes to its structural disruption. Hence, *Enigma* overlaps the lyrical novel in this regard. The plot of lyrical novels shows the features of imagistic,

vertical movement, and contemplative ordering. The plot of *Enigma* contains these features. The surrounding perspective gradually reflects the inner world of the migrant narrator. This imagistic mode that includes the inner world of the narrator, organizes the plot of *Enigma* an functions as a unifying force in the novel. In *Enigma* plot is dependent on space. The vertical arrangement of incidents males it possible to pierce into the inner world of the character. Plot proceeds not a chronological order but an arrangement formed by place. So, the plot shows a seemingly static narration. In reality, action has contemplative nature in *Enigma*. That is, plot mirrors the transformations of the internal world of the migrant narrator.

4. Conclusion

This research tried to introduce those stylistic and thematic features of lyrical novel that are significant in stating the experience of migration. As a thematic lyrical element, the subjectivity of the migrant narrator is located in form of autobiography, as a migratory structural element, pave the ground for shedding light on the lyrical world if the migrant. The focus on and the vividness of the image of migrant's sensations, emotions, and conceptions is enforced in novel of migration through the technique of narratorial authority. The experience of migration can lead to the sense of delivery, the joy of freedom, the happiness of a new life, the opening up of new horizons of understanding. By benefiting from lyrical elements for depicting the world of the migrant, migration novel helps the reader to appreciate the communicated feelings so that feelings turns into a medium of understanding. In *Enigma,* Naipaul benefits from lyrical features to express the experience of migration. Plot moves vertically in the novel where space and place are organising elements. The organization of plot in narration is contemplative. The imagistic perspective in *Enigma* makes the migrant narrator to investigate the experience of migration and its influence on his feeling and understanding through reminiscing disarrayed memories and extending the inner world to the surrounding nature. Hence drawing attention to the reaction of the inner world of the narrator to the changes in the external world. As a feature of lyrical novel, revision through repetition plays an important role in the vertical movement of the plot, because it causes the plot to have a cyclic movement that with every repetition provides an opportunity for revision. That is why *Enigma* ends where it has begun.

5. References

Abrams, M. H. (1984). *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism***.** New York: Norton.

Bennett, S. (2009) "Lyric Poetry: The 'Transparent Narrative Mode'". *Literature in Performance*. 1, 2: 36-44.

Dickinson, Ph. (2018). *Romanticism and Aesthetic Life in Postcolonial Writing*. Switzerland: Springer Nature.

Frank, S. (2008). *Migration and Literature: Gunter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie and Jan Kjærstad*. New York: Palgrave MacMillan.

Freedman, R. (1963). *The lyrical Novel: studies in Hermann Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*. London: Oxford University Press.

Hayward, H. (2002). *The Enigma of V. S. Naipaul: Sources and Contexts*. New York: Palgrave Macmillan.

Işık, S. (2022). "The Enigma of Arrival: The story of belonging to somewhere." *Journal of Social Sciences*, No. 10: pp.41-47.

King, B. (2003). *V. S. Naipaul*. 2nd edition. New York: Palgrave Macmillan.

Mendilow, A. (1972). *Time and the Novel*. New York: Humanities Press.

Moshtagh Mehr, R., Bafekr, S. (2014). "Formal and Thematic Features of Lyrical Literature." *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 14, No. 26: 183-203.

Naipaul, V.S. (1987). *The Enigma of Arrival.* New York: A.Knopf.Inc.

Nixon, R. (1992). *London Calling: V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*. New York: Oxford University Press.

Owens Murphy, K. (2018). *Lyrical Strategies: The poetics of the Twentieth Century American Novel.* Illinois: North western University Press.

Pound, E. (1934). *Make it New*. London: Faber and Faber Limited.

Zaker Kish, O. (2015). "An Analysis of the Lyrical Theme of Nafse Almasdoor". *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 13, No. 24: 97-116.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

بررسی عناصر غنایی رمان مهاجرت نایپل با عنوان «راز رسیدن»

زهرا دهقانی‌پور[۱] | احمد شیرخانی[۲]✉

۱. دانش‌آموختهٔ ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: samindehghanii35@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: Ahmadshirkhani@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۲۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
رمان غنایی، رمان مهاجرت، راز رسیدن، نایپل

چکیده

تحقیق حاضر به بررسی عناصر رمان غنایی در «راز رسیدن» نوشتهٔ وی. اس. نایپل (V. S. Naipaul, 1932-2018)، نویسندهٔ ترینیدادی-بریتانیایی و برندهٔ جایزهٔ نوبل می‌پردازد. بنیان نظری این پژوهش، تلفیقی از نظریات کیتی اُونز مورفی در باب رمان غنایی و نظریهٔ سورن فرانک دربارهٔ رمان مهاجرت است. این مقاله درپی پاسخ به این پرسش‌ها است: ۱- هم‌پوشانی رمان غنایی و رمان مهاجرت، در کدام عناصر مضمونی و فرمی دیده می شود؟ ۲- عناصر غنایی به‌کاررفته در رمان راز رسیدن، چگونه به بیان تجربهٔ مهاجرت کمک می‌کند؟ یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که آن دسته از مؤلفه‌های غنایی که با ویژگی‌های رمان مهاجرت هم‌پوشانی دارند، عبارت‌اند از: سیطرهٔ سوبژکتیویتهٔ شخصیت بر فضا و مکان، طرح غیرخطی و تأملی داستان و نیز تکرار همراه با تغییر. همخوانی و سازگاری این ویژگی‌های غنایی با برخی مؤلفه‌های رمان مهاجرت در «راز رسیدن»، از قبیل سبک زندگی‌نامه‌نویسی، اقتدار راوی، آگاهی متغیر، چندمنظری و نیز طرح غیرخطی، نشان می‌دهد که نایپل برای بیان تجربهٔ مهاجرت، از عناصر غنایی بهره برده است. جنبهٔ غنایی در رمان مهاجرت، به خردورزی و درک براساس عواطف و احساسات می‌انجامد.

استناد: دهقانی‌پور، زهرا؛ شیرخانی، احمد. (۱۴۰۴). «بررسی عناصر غنایی رمان مهاجرت نایپل با عنوان «راز رسیدن»». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۶۷-۸۰.

DOI: 10.22111/jllr.2024.49045.3265

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© دهقانی‌پور، زهرا؛ شیرخانی، احمد.

۱- مقدمه

با افول قدرت استعماری انگستان در نیمهٔ اول قرن بیستم، موج عظیمی از مهاجرت استعماری در دههٔ ۱۹۵۰ میلادی پدید آمد که درنتیجهٔ آن، تعداد زیادی از استعمارزدگان مستعمرات پیشین، از کشورهای خود به انگلستان مهاجرت کردند. مقارن با همین برهه از مهاجرت استعماری، وی. اس. نایپل (V. S. Naipaul, 1932-2018) از ترینیداد و توباگو، برای ادامهٔ تحصیل به لندن مهاجرت کرد. از مهم‌ترین انگیزه‌های مهاجرت نایپل، آرزوی نویسندگی بود و ثمرهٔ آن، تألیف بیش از سی اثر ادبی در حوزهٔ رمان، اتوبیوگرافی و سفرنامه است. سی‌وهفت سال پس از آغاز این مهاجرت بود که نایپل در قالب اتوبیوگرافی به بازتاب تجربهٔ مهاجرت و چالش‌های متعاقب آن برای یک مهاجر در «راز رسیدن» (The Enigma of Arrival, 1987) پرداخت. این نویسندهٔ شهیر ترینیدادی-بریتانیایی، در سال ۲۰۰۱ میلادی موفق به کسب جایزهٔ نوبل ادبی شد.

از منظر نظریه و ادبیات مهاجرت، آنچه این اثر را متمایز می‌سازد، تصمیم راوی-مهاجر، نایپل، برای اقامت نه در لندن، بلکه در خلوت یک روستایی نزدیک ویلتشایر در انگلستان و بازتاب طبیعت و مناظر زیبای آن با توصیفاتی دقیق و ستودنی است. محوریت‌یافتن طبیعت روستایی و تلاش راوی برای بیان حالات ذهنی و عواطف درونی خود، به ویژگی‌های غنایی در «راز رسیدن» به‌عنوان یک رمان مهاجرت، قوت می‌بخشد؛ تا آنجا که اشارات متعدد به شاعر رمانتیک انگلیس، ویلیام وردزورث و برخی آثار او، بر حضور جنبه‌های غنایی در رمان، صحه می‌گذارد (Hayward, 2002: 57).

در سازگاری با پراکندگی و عدم قطعیت دنیای مدرن، نویسندگان قرن بیستم، برخی از ژانرهای ادبی را با یکدیگر ادغام کردند. یکی از گونه‌های رمان معاصر که در تطابق با تحولات قرن بیستم به وجود آمد، رمان غنایی است. با ظهور رمان غنایی، نه‌تنها مرزهای فکری و فرهنگی، بلکه مرز میان ژانرهای ادبی نیز کم‌رنگ شد. کیتی اُونز مورفی در کتاب «استراتژی‌های غنایی: بوطیقای رمان آمریکایی در قرن بیستم» (۲۰۱۸)، ترکیب دو ژانر کلاسیک غنایی و روایی را در شکل‌گیری رمان غنایی، مطرح کرده و ویژگی‌های رمان غنایی را به‌عنوان یک محصول قرن بیستمی تحلیل می‌کند. به‌زعم وی، نویسندگان قرن بیستم از مرز میان ژانرهای ادبی عبور کرده و ویژگی‌های شعر غنایی را برگرفته و بر ژانر روایی اعمال کرده‌اند که نتیجهٔ آن، حصول یک ژانر ترکیبی به‌نام رمان غنایی است (Owens Murphy, 2018: 9-12). به عبارتی، تلفیق عناصر ژانر غنایی با ژانر روایی، منجر به ظهور گونه‌ای هیبریدی (پیوندخورده) از رمان شد که در بازتاب مفاهیم مدرن، از قابلیت بیشتری برخوردار است. جنبه‌های غنایی که در مضامین و ساختار رمان مهاجرت، مشاهده می‌شوند، درک عمیق‌تری از تجربهٔ مهاجرت به دست می‌دهند و خواننده را با دنیای درونی شخصیت مهاجر، عمیق‌تر آشنا می‌کنند.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

پژوهش حاضر، عناصر غنایی انعکاس‌یافته در رمان مهاجرت و اثربخشی آن‌ها در انتقال مضمون مهاجرت را مورد بررسی قرار داده و نشان می‌دهد که رمان‌های مهاجرت، با گنجاندن عناصر غنایی، قادر به غنی‌سازی و بیان بهتر موضوعات مهاجرت به شیوه‌ای عمیق‌تر و گیراتر هستند. درواقع، رمان غنایی به‌عنوان ابزاری برای بیان تجربهٔ مهاجرت عمل می‌کند.

مسئلهٔ اصلی تحقیق حاضر، واکاوی نقش عناصر رمان غنایی در «راز رسیدن» و پاسخ به این پرسش‌ها است: ۱- هم‌پوشانی رمان غنایی و رمان مهاجرت، در کدام عناصر مضمونی و فرمی، واقع است و نقش آن‌ها در بیان تجربهٔ مهاجرت چگونه است؟ ۲- محتوا و فرم غنایی به‌کاررفته در راز رسیدن اثر نایپل، چگونه به بیان تجربهٔ مهاجرت در این رمان کمک می‌کند؟

۱-۲- روش تفصیلی تحقیق

نگارندگان این پژوهش، تلاش می‌کنند با استفاده از روش نقد تحلیلی متن ادبی، به بررسی هم‌پوشانی‌ها و تطابق‌های دو گونهٔ رمان غنایی و رمان مهاجرت بپردازند. این تحقیق، بنیان نظری خود را بر تلفیق نظریات کیتی اُونز مورفی در باب رمان غنایی و نظریهٔ سورن فرانک دربارهٔ ویژگی‌های فرمی و مضمونی رمان مهاجرت، بنا نهاده است. در ابتدا آن دسته از عناصر رمان غنایی که با رمان مهاجرت هم‌پوشانی دارند، معرفی می‌شوند. سپس به نقش این عناصر در بیان تجربهٔ مهاجرت در راز رسیدن نوشتهٔ نایپل، پرداخته خواهد شد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

در باب ادب غنایی و عناصر سازندهٔ آن، آثار فراوانی تألیف شده است. مشتاق مهر و بافکر، در تحقیقی به معرفی شاخص‌های محتوایی و صوری ادب غنایی می‌پردازند و بر این باورند که برخی از این شاخص‌ها برای ادب غنایی، شرط اصلی و لازم هستند و بعضی، فرعی (مشتاق مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸٤-۱۸۳). ذاکری کیش، به‌طور مفصّل به توضیح تاریخچهٔ شعر غنایی می‌پردازد و در مطالعهٔ خود، سعی می‌کند عناصر غنایی به‌کاررفته در یک متن منثور فارسی را نشان دهد. او مدعی است که بسیاری از ویژگی‌های رمان جریان سیال ذهن، سرمنشأ غنایی دارند (ذاکری کیش، ۱۳۹٤: ۹۹).

آثار نایپل، توجه محققان ادبی را به میزان قابل‌توجهی به خود جلب کرده‌اند و عمدهٔ این تحقیقات، از منظر نظریهٔ پسااستعمار صورت گرفته‌اند. پژوهش‌های انجام‌شده، تمرکز درخور و مستقلی بر موضوع مهاجرت ندارد و به همین شکل، نقش جنبهٔ غنایی در بیان تجربهٔ مهاجرت در «راز رسیدن»، مورد کاوش کمتری قرار گرفته است. فیلیپ دیکنسون بر این باور است که رمانتیسم در رمان مذکور، ابزاری برای به دست آوردن راهبردهایی برای اندیشیدن درخصوص حیات هنری پسااستعماری است. از نگاه او، نشانه‌های انکارناپذیر فرم غنایی در این رمان، چشمگیر هستند (Philip Dickinson, 2018: 105).

راب نیکسون به بررسی نگرش منتقدان آمریکایی-بریتانیایی و منتقدان جهان سوم و کارائیب نسبت به نایپل می‌پردازد. از نظر دستهٔ اول منتقدان، نایپل به‌واسطهٔ مهاجربودنش، در موقعیتی قرار دارد که از هرگونه تعلق‌داشتن، دور می‌ماند و این امر برای او امکان روایت و قضاوت بی‌طرفانه را به ارمغان آورده است (Nixon, 1992: 33). دستهٔ دوم در تلاش‌اند تا تعلق و تعصب قومی، فرهنگی و ملی نایپل را آشکار سازند (Nixon, 1992: 34). اما خود نیکسون، نایپل را وارث سنّت استعمار انگیس می‌پندارد (Nixon, 1992: 8-37). بروس کینگ، در کتابی بر این نظر است که نایپل، جایگاه خود را به‌عنوان مهاجر، در ادبیات انگلیس تثبیت بخشیده است: «کسی که نه‌تنها موقعیتی برای خود ایجاد کرده، بلکه بخشی از یک نظم جدید است؛ یعنی سنّت جدید ادبی مهاجرت مردم دنیا» (King, 2003: 147). هلن هی‌وارد، آرامش و خلوتی را که راوی-مهاجر از آن لذت می‌برد و آن را ارج می‌نهد، ویژگی برجستهٔ آثار غنایی وردزورث می‌داند (Hayward, 2002: 8-57).

۲- چارچوب نظری تحقیق

۲-۱- رمان غنایی

در قرن بیستم، مرزهای سه ژانر ادبی کلاسیک (غنایی، روایی، درام) محو شد. آثار ادبی این دوره، تنها در یک ژانر ادبی نمی‌گنجیدند؛ بلکه ویژگی‌های چندین ژانر را در خود داشتند (Owens Murphy, 2018: 9-12). از آنجا که قرن بیستم، دوران استیلای ژانر روایی بود، در این زمینه آثاری تلفیق‌یافته از دو یا چند ژانر حاصل آمد. رمان غنایی، نمونه‌ای از این‌گونه آثار است که از تلفیق ژانرهای غنایی و روایی پدید می‌آید. رالف فریدمن، رمان غنایی را ژانری تلفیقی توصیف می‌کند که کارکرد شعر را در قالب روایت ارائه می‌دهد (Freedman, 1963: 1).

براساس نظریه‌های فریدمن و اُونز مورفی، ویژگی‌های برجستهٔ شعر غنایی که در ژانر روایی به‌کار گرفته شده‌اند، به‌عنوان ویژگی‌های رمان غنایی شناخته می‌شوند. برخی از این ویژگی‌ها شامل مواردی است از قبیل سوبژکتیویته و روند غیرخطی و غیررویدادی داستان که با پیچیدگی و جزئیات شخصیت و همچنین تعامل‌های ذهنی کاراکتر منفعل همراه است. فنون روایی دیگری که در رمان‌های غنایی به‌کار می‌روند، شامل جریان سیال ذهن، تکنیک گفت‌وگوی درونی، اعترافات، تبادل‌نامه و خاطره‌گویی است. داستان چندبخشی، ویژگی غنایی دیگری است که به غیرخطی‌بودن داستان کمک می‌کند؛ به این معنی که داستان به‌صورت پراکنده و متشکل از بخش‌هایی است که در عین ارتباط، خودمحور و مستقل هستند (Owens Murphy, 2018: 20).

عبارت «رمان غنایی» که فریدمن معرف آن است، با نوعی تضاد همراه است. شعر غنایی، دلالت بر نوعی از متن ادبی دارد که در آن، نگرش و عواطف شخصی، با یک سبک منسجم، موزون و فشرده بیان می‌شود. در مقابل، رمان، دلالت بر داستان بلندی دارد که از انسجام و الگوی چشمگیری برخوردار نیست. ترکیب این دو نوعِ ادبی، امکان نگرشی شخصی به دنیای پیرامون را فراهم می‌آورد که با شیوهٔ نگرش عینی در رمان سنّتی تفاوت دارد. در رمان سنّتی، شخصیت در جامعه‌ای زندگی می‌کند که فکر می‌کند به آن تعلقی ندارد و اغلب، نوعی رویارویی بین آن‌ها در رمان به تصویر کشیده می‌شود. در رمان غنایی، درعوض، رفتار بشری، «صورتی مستقل است که در آن، آگاهی از تجربهٔ بشر با دنیای او آمیخته است» (Freedman, 1963: 2). قهرمان رمان غنایی از طریق آمیختن فضای بیرونی با نگرش دورنی خود، چشم‌اندازی غنایی را خلق می‌کند.

از نظر سوزان بِنِت (Bennett, 2009) طرح در رمان غنایی، دارای سه ویژگی متمایز است. نخست، طرح در این نوع از رمان‌ها، ماهیتی تصویرگرایانه (imagistic) از خود نشان می‌دهد. این حالت تصویرگرایانه، یکی از ارکان رمان غنایی محسوب می‌شود که به رمان، نظم و انسجام می‌بخشد. در نگاه ازرا پوند، هنرمند تصویرگرا، تکیهٔ چشمگیری به تخیل و درک درونی دارد (Pound, 1934: 336)؛ از این رو، جنبهٔ تصویرگرایانهٔ طرح رمان غنایی، به ارائهٔ آن تصویری از دنیای درونی شخصیت می‌پردازد که نشان‌دهندهٔ تأثیر دنیای بیرونی بر عواطف و احساسات شخصیت است. ویژگی دوم، دلالت بر حرکت طرح رمان غنایی در محور عمودی دارد. طرح در رمان غنایی، براساس نظم تداعی‌گونه، نه نظم علّی و معلولی آن پیش می‌رود. برخلاف رمان سنّتی که طرح آن در محور افقی، براساس نظم زمانی و ارتباط منطقی بین وقایع حرکت می‌کند، در رمان غنایی، یک رخداد، ضرورتاً دلیل وقوع اتفاق دیگری نیست. رخدادها در رمان غنایی، کامل و مستقل هستند. ویژگی سوم رمان غنایی، نظم تأملی آن است. اگر در داستان‌های سنّتی، کشمکش و عنصر تعلیق، طرح داستان را در محور عمودی به پیش می‌برد و به دنبال آن، شخصیت به تفکر دربارهٔ دنیای پیرامون می‌پردازد، در رمان غنایی، کشمکش در طرح داستان، جای خود را به تنش می‌دهد و پیامد آن، نفوذ به دنیای درون شخصیت و تأمل در آن است (Bennett, 2009: 7-36).

یکی از ویژگی‌های بارز رمان قرن بیستم، تمرکز بر دنیای درونی شخصیت در داستان است. مندیلو بر این باور است که در رمان مدرن، توجه، از آنچه شخصیت‌ها انجام می‌دهند، به «آنچه آن‌ها فکر می‌کنند و چگونه فکر می‌کنند» معطوف شده است (Mendilow, 1972: 202). نفوذ به عمق دنیای درونی شخصیت که با نظم حرکت عمودی طرح، ممکن می‌شود، خصلت برجستهٔ رمان غنایی است. نویسندگان رمان‌های غنایی درپی بررسی فضای ذهنی و حالات درونی شخصیت‌ها هستند و از دید آنان، کنش‌ها و وقایع دنیای رمان، در حاشیهٔ دنیای درونی شخصیت قرار دارند؛ زیرا هدف در این نوع از رمان‌ها، مطالعهٔ تأثیر دنیای بیرونی بر سوبژکتیویتهٔ شخصیت و نوع نگرش او به دنیای بیرونی است. درنتیجهٔ این رویکرد، توالی زمانی در داستان، جای خود را به فضا و موقعیت می‌دهد.

درک دنیای ذهنی شخصیت در داستان، منوط به فهم ما از فضا و مکانی است که شخصیت غنایی در آن قرار دارد. آنچه در مطالعهٔ شخصیت‌های غنایی، امری محوری است، توجه به فهم آن‌ها از دنیای بیرون و نحوهٔ واکنش این دست از

شخصیت‌ها به دنیای واقعی بیرونی است. تکرار به‌عنوان یک ویژگی در شعر غنایی، در شخصیت‌پردازی رمان غنایی نیز به‌کار می‌رود. اغلب رمان‌های غنایی، تصاویر تکرارشونده و متعددی از شخصیت ارائه می‌دهند که با هر بار تکرار، تغییراتی نیز نشان داده می‌شود. این تکرار و تغییرات، دلالت بر تحول تدریجی در ذهنیت شخصیت دارد و همچنین به وضوحِ بیشتر تصویر شخصیت می‌افزاید.

زمان و مکان در رمان غنایی، به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای درک بهتر شخصیت و رخداد، نقش مهمی را ایفا می‌کنند. بنت، اظهار می‌کند که زمان و مکان در رمان غنایی، کارکرد متفاوتی دارند. از آنجا که در رمان غنایی، تأکید بر تأثیر دنیای واقعی بر ذهنیت شخصیت و یکی‌شدن با آن است، زمان و مکان به‌عنوان مبناهایی واقعی تلقی نمی‌شوند؛ «بلکه به‌دلیل نگرش شخصی راوی، آن‌ها ازهم‌گسیخته جلوه می‌کنند» (Bennett, 2009: 41). از این نظر، وقایع در رمان غنایی برمبنای مکان، مرتب می‌شوند و نه برمبنای توالی زمانی. این مبنای مکانی که در سوبژکتیویتهٔ راوی خلق شده است، بیشتر تخیلی و شاعرانه است.

۲-۲- ویژگی‌های غنایی در رمان مهاجرت

بخش قابل‌توجهی از ویژگی‌های ساختاری و محتوایی رمان غنایی، با ویژگی‌های رمان مهاجرت انطباق و هم‌پوشانی دارند؛ از این رو در انتقال مفاهیم مهاجرت، نقش مؤثری ایفا می‌کنند. سوبژکتیویته که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری در رمان غنایی است، به‌طور هم‌زمان با ویژگی محتوایی زندگی‌نامهٔ نویسنده در رمان مهاجرت و با ویژگی ساختاری اقتدار راوی در بیان داستان، انطباق دارد. در یک رمان غنایی، دیدگاه راوی معمولاً به‌صورت اول‌شخص و سوبژکتیو است. راوی از زاویهٔ دید اول‌شخص، احساسات، افکار و خاطرات شخصی خود را بازگو و حقایق درونی خود را برای خواننده فاش می‌کند. درواقع سوبژکتیویته، هم‌زمان هم به بیان رمان با تکنیک اقتدار راوی و هم به شرح بیوگرافی نویسنده کمک می‌کند. وقتی سوبژکتیویته با اقتدار راوی در رمان مهاجرت منطبق می‌شود، به این معنی است که راوی یا شخصیت اصلی از طریق تجربیات ذهنی و دیدگاه‌های شخصی خود، در روایت داستان، اختیار تام دارد و روایت او به صدایی مسلط تبدیل می‌شود که خواننده را در طول مسیر داستان، هدایت کرده و تأثیر مهاجرت بر زندگی خود یا زندگی دیگران را بازگو می‌کند. همچنین، سوبژکتیویته به‌طور واضح نشان می‌دهد که راوی-مهاجر تا چه حد با فرایند مهاجرت، سازگاری پیدا کرده است؛ اینکه آیا او فرایند مهاجرت را مخرب و دردناک می‌بیند، یا برعکس، جذاب و سودمند. بدین ترتیب احساسات و دیدگاه شخصی او به‌عنوان محور اصلی رمان مهاجرت در نظر گرفته می‌شود و درنتیجه، رمان مهاجرت به مرزهای رمان غنایی نزدیک می‌شود.

بررسی مضامین غنایی در رمان مهاجرت، پیچیده‌تر جلوه خواهد کرد، اگر راوی-مهاجر به دو یا چند ملیت تعلق داشته باشد. چندملیتی‌بودن و مواجهه با فرهنگ‌های مختلف، به‌طور عمیقی بر درک مهاجر از ملیت و ملی‌گرایی تأثیرگذار است؛ به‌نحوی که ممکن است مهاجر، احساس تعلق دوگانه یا حتی عدم تعلق داشته باشد که در هردو صورت، به بحران هویت ملی منجر می‌شود. موضوعاتی که حول محور هویت، ملی‌گرایی و تعلق می‌چرخند، به سؤالاتی دربارهٔ هویت شخصی، ملی و فرهنگی می‌پردازند (Frank, 2008: 19). بررسی تجربیات عاطفی و احساسی مهاجران در فرایند مهاجرت، به‌ویژه در ارتباط با موضوعات تعلق، هویت، احساسات شخصی و حس آوارگی، در نظریه و مطالعات ادبیات مهاجرت، از اهمیت بالایی برخوردار هستند. احساسات نوستالژیک، اندوه دوری از وطن و مواجهه با فرهنگ بیگانه، همگی به ایجاد احساس اولیهٔ انزوا، در مهاجر می‌انجامد و بیان این احساسات توسط مهاجر، به کیفیت غنایی رمان می‌افزاید.

به‌زعم فریدمن، موضوع اصلی رمان غنایی، بیان احساسات و افکار شخصی است که از تعامل میان شخصیت و جهان خارجی نشئت می‌گیرد (Freedman, 1963: 191). مهاجری که با یک زبان و فرهنگ بیگانه روبه‌رو می‌شود، پیامدهای این مواجهه را از طریق هویت هیبریدشدهٔ خود، در یک فضای آستانه‌ای، بازتاب می‌دهد. این هویت هیبرید و در حال «شدن»

مهاجر، در کنار آگاهی متغیر و دیدگاه چندمنظری او، تصویری چندبُعدی از دنیای مهاجر به دست می‌دهد. فرانک با ارجاع به دلوز، برای تبیین این ویژگی مهاجر، از مفهوم «درمیانی» (in-betweenness) که به‌معنی نوسان بین دو نقطهٔ ناپایدار است، استفاده می‌کند. او تأکید می‌کند که استراتژی‌های بیانی، باعث نوسان و تحول در رمان شده و به گشودن ابعاد جدید در آن منجر می‌شوند (Frank, 2008: 19).

انعکاس ویژگی‌های ساختاری رمان غنایی در رمان مهاجرت، باعث پیدایش داستانی چندبخشی، توصیفی، قطعه‌بندی‌شده، استعاری، تأملی و ریزوماتیک می‌شود. این ویژگی‌ها به ایجاد اشکال مختلفی از غیرخطی‌بودن در داستان کمک می‌کنند. ویژگی دیگری که به غیرخطی‌بودن داستان کمک می‌کند، شیوهٔ بیان داستان است. رمان مهاجرت از فنون بیان خاصی استفاده می‌کند که منجر به ساختار غیرخطی داستان می‌شوند که شامل «دیدگاه چندمنظری»، «آگاهی متغیر» و «اقتدار راوی» هستند (Frank, 2008: 19). استفاده از تکنیک بیان «آگاهی متغیر»، منجر به شکل‌گیری دیدگاه چندمنظری می‌شود. ساختار در رمان مهاجرت، شامل گفتمان‌های مختلف است که منجر به شکل‌گیری طرح داستان با ترکیبی چندبُعدی می‌شود (Frank, 2008: 20). کم‌رنگ‌شدن مرز بین ژانرهای ادبی و گذر از این مرزها و ترکیب ژانرها در رمان مهاجرت، درواقع به ماهیت مهاجرگونهٔ این نوعِ ادبی اشاره دارد.

ادعای گزافی نیست، اگر بگوییم هر رمان مهاجرت را می‌توان به‌عنوان یک رمان غنایی نیز در نظر گرفت؛ به این دلیل که بسیاری از ویژگی‌های رمان‌های مهاجرت، عمدتاً جنبهٔ غنایی در خود دارند. از این رو، مضامین احساسی و درون‌نگری راوی–مهاجر در رمان مهاجرت، اغلب با ویژگی‌های اساسی رمان‌های غنایی انطباق دارند. عناصر غنایی در رمان مهاجرت، امکان بیان احساسات شخصی، افکار و تجارب مرتبط با مهاجرت را فراهم می‌کنند. با این حال، باید توجه داشت که هر رمان غنایی‌ای را نمی‌توان در دسته‌بندی رمان مهاجرت قرار داد؛ زیرا راوی یک رمان غنایی، لزوماً مهاجر نیست و موضوع هم ممکن است دربارهٔ مهاجرت نباشد.

عناصر غنایی در به تصویر کشیدن سفر احساسی مهاجر، احساس تعلق و مواجه‌شدن وی با فرهنگ‌ها و هویت‌های مختلف، نقش قابل‌ملاحظه‌ای را ایفا می‌کنند. رمان مهاجرت با بهره‌جستن از ویژگی‌های غنایی، پیچیدگی‌ها و آسیب‌پذیری‌های تجربهٔ مهاجرت را به تصویر می‌کشد و تجسمی احساسی و عاطفی از موضوعات مهاجرتی به دست می‌دهد. رمان راز رسیدن، نمونه‌ای از رمان‌های مهاجرت است که به‌خوبی هم‌پوشانی و انطباق عناصر غنایی و مهاجرتی را نشان می‌دهد.

۳- بحث و تحلیل

۳-۱- ویژگی‌های غنایی در راز رسیدن

ویژگی‌های رمان غنایی در راز رسیدن و نقش آن‌ها در بیان تجربهٔ مهاجرت، به شرحی است که در ادامه می‌آید.

۳-۱-۱- سازگاری سوبژکتیویتهٔ راوی با بیوگرافی نویسنده

به‌عنوان یک ویژگی اساسی، سوبژکتیویته عنصری فرمی در رمان غنایی است. در راز رسیدن، این ویژگی از طریق استفاده از تکنیک اقتدار راوی در فرم و بیوگرافی نویسنده در محتوا، به تصویر کشیده شده است. راویِ مهاجر، احساسات شخصی، افکار و ادراکات خود را با استفاده از دیدگاه اول‌شخص بیان می‌کند و درنتیجه با تصاحب قدرت در روایت داستان، او رویدادها، مفاهیم و توصیف‌ها را از دیدگاهی شخصی (سوبژکتیو) به تصویر می‌کشد. سوبژکتیویته علاوه بر این، در زمینهٔ محتوایی نیز با ویژگی مهاجرتی زندگی‌نامهٔ نویسنده انطباق دارد. راز رسیدن، با تلفیق زندگی‌نامهٔ نویسنده و شخصیت داستانی، روایتی نیمه‌بیوگرافی را شکل می‌دهد. به عبارتی، هویت نویسنده به‌عنوان مهاجر، با شخصیت داستان، در هم تنیده است. ناپل

در این رمان، نسبت به دیگران، دنیای پیرامون خود را به‌طرزی متفاوت و براساس دیدگاه شخصی خود مشاهده و تفسیر می‌کند.

۳-۱-۲- تجربه‌های غنایی در پیوند با مضامین مهاجرتی

رمان راز رسیدن، امکان بررسی عناصر غنایی در رمان مهاجرت را فراهم می‌آورد. راوی مهاجر این رمان با دوری‌جستن از زندگی شهری و اقامت در یک روستا در نزدیکی بنای تاریخی استون هنج، در تلاش است که رابطهٔ خود با محیط بیگانه را با بهره‌جستن از ذهنیات و احساسات درونی خود، در تنهایی و خلوتی که این مکان فراهم کرده است، نشان دهد. آنچه که تصویر سوبژکتیویتهٔ راوی-مهاجر را در کانون توجه قرار می‌دهد، چشم‌انداز طبیعتی است که راوی در آن ساکن شده است. بررسی نقش خلوت‌گزینی در این رمان، زمینه را برای یافتن پیوندهای بین این اثر و رمان غنایی، مهیا می‌سازد.

خلوت‌گزینی در رمان راز رسیدن، یکی از مضامینی است که این رمان را با سنّت ادبی رمانتیسم انگلیس پیوند می‌دهد. به منظور ارائهٔ یک تحلیل روشنی از نقش عناصر غنایی در این اثر، لازم است که با تعریف اِبرامز از شعر غنایی رمانتیک، آشنا شویم: «[این اشعار،] راوی مصممی را در یک فضای خاص و روستایی نشان می‌دهد که به زبانی محاوره‌ای و روان، حرف می‌زند و در عین حال، گاهی به‌راحتی، زبان تا حد رسمی ارتقا می‌یابد. مخاطب گاهی خود گوینده و گاهی منظره‌ای طبیعی است و گاهی شنونده‌ای ساکت؛ خواه حاضر، خواه غایب. گوینده، روایت را با توصیف یک چشم‌انداز شروع می‌کند. جنبه‌ای از این چشم‌انداز یا تغییری در آن، در او رشته‌ای از خاطرات، افکار و عواطف را زنده می‌کند که با چشم‌انداز بیرونی، گره خورده است. در جریان این تأملات، گویندهٔ غنایی به بینشی دست می‌یابد، با فقدان غم‌انگیزی روبه‌رو می‌شود، تصمیمی اخلاقی می‌گیرد، یا گره‌ای عاطفی را می‌گشاید. شعر، اغلب همان جا که شروع شده -چشم‌انداز بیرونی- به پایان می‌رسد؛ اما با تغییری در حالات و فهمی ژرف که حاصل تأملات گوینده است» (Abrams, 1984: 77).

این تعریف ابرامز از شعر غنایی، با ساختار و محتوای رمان راز رسیدن، سازگاریِ قابل‌ملاحظه‌ای دارد و درنتیجه، حضور و نقش عناصر رمان غنایی در آن را تأیید می‌کند. راوی در این رمان، مهاجری است که از هیاهوی لندن، به طبیعت ویلتشایر پناه آورده است تا به تأمل دربارهٔ خود، گذشته، تجربهٔ مهاجرت، فلسفهٔ زندگی و نیز نوع رابطه‌اش با سرزمین میزبان بپردازد. او حضوری ملموس و نیرومند دارد؛ چنانکه تمام داستان، حول تأملات و احساس او می‌چرخد. این تمرکز بر سوبژکتیویتهٔ راوی-مهاجر، سبب می‌شود تا مرز بین اتوبیوگرافی و داستان، کم‌رنگ شود و از این طریق، ویژگی‌های غنایی رمان، آشکارتر.

این رمان، زبانی سلیس و محاوره‌ای دارد که در لحظهٔ اوج تأملات راوی، جنبهٔ ادبی آن تقویت می‌شود. خواننده همان مخاطب راوی است که به دنیای درونی و خلوت یک مهاجر، راه یافته است. راز رسیدن، با تلاش راوی-مهاجر برای توصیف طبیعت، در اولین روزهای اقامتش در ولیتشایر آغاز می‌شود: «در چهار روز اول، باران می‌بارید. به‌سختی می‌توانستم ببینم کجا هستم» (Naipaul, 1987: 1). توصیف چشم‌انداز، منتج به روایت یک رشته‌ای از خاطرات، افکار و احساسات می‌شود که با مهاجرت راوی شروع می‌شود و با رسیدن او به آرزوی دیرینه‌اش، یعنی نویسندگی و نوشتن رمان، در همان چشم‌انداز، پایان می‌یابد.

در راز رسیدن، کنش، جنبهٔ تأملی دارد و وقایع در آن به‌دلیل حضور ویژگی‌های رمان غنایی، برمبنای مکان، مرتب می‌شوند و نه براساس نظم زمانی. این مبنای مکانی که در سوبژکتیویتهٔ راوی خلق شده است، بیشتر، تخیلی و شاعرانه است (Bennett, 2009: 41). حاصل این تأملات درونی برای راوی، درک یک اصل بنیادین در زندگی است که محور تجربیات او به‌عنوان مهاجر نیز است: تغییر. تصمیم «اخلاقی» راوی در پایان داستان، وقتی به حقیقت مرگ به‌عنوان تغییر و نه نابودی، دست می‌یابد، این است که خیلی «سریع به نوشتن داستان جک و باغش» (Naipaul, 1987: 309) بپردازد.

راز رسیدن، نه‌تنها در درون خود، ویژگی‌های رمان غنایی را داراست، بلکه با سنّت رمانتیسم ادبی انگلیس نیز پیوند برقرار می‌کند. در این رمان، تلمیحات متعددی به شاعران رمانتیک، به‌ویژه وردزورث، وجود دارد و حتی نایپل از شخصیت‌های آثار وردزورث الهام گرفته است. عناصر رمانتیک این رمان، علاوه بر چشم‌انداز طبیعی، شامل این موارد است: زبان حزن‌برانگیز، صحنه‌هایی که بر ویرانی و نابودی دلالت دارند، باور به قدرت شفابخش و حیات‌بخش طبیعت، تمرکز رمان بر داستان زندگی آدم‌های معمولی و فقیر، حضور دو «آگاهی» در ساختار رمان که در آن آگاهی، نویسندهٔ بالغ و میان‌سال، به تأمل درخصوص نگرش‌های دورهٔ جوانی خود می‌پردازد (Dickinson, 2018: 79). حضور راویِ مهاجر در این بازآفرینی سنّت رمانتیسم، بر شگفتی اثر می‌افزاید.

از منظر نظریهٔ مهاجرت، خلوت‌گزینی راوی–مهاجر در رمان راز رسیدن، دستاوردهای ارزشمندی دارد. هی‌وارد در بررسی نقش اصلاح‌ها و بازنگری‌ها در این رمان، به این نتیجه می‌رسد که نایپل بر عدم ثبات تصورات و تصمیمات، تأکید دارد. یکی از روش‌های اثبات این مدعا، بررسی نقش خلوت‌گزینی و تنهایی راوی در وقایع رمان است. «نویسنده در تنهاییِ پنداشت‌های خود، حبس شده است و علی‌رغم دقت‌نظر خستگی ناپذیرش، نمی‌تواند از راز دیگران سر درآورد. بدین طریق این رمان بر آگاهی از محدودیت‌های فهم و درک نویسنده تأکید دارد» (Hayward, 2002: 59). درواقع نایپل با این روش، اعتبار مشاهدات خود را زیر سؤال می‌برد و تردید دارد که تصورات او با تصورات سایر شخصیت‌های داستان درخصوص موضوعی واحد، تطابق دارد یا خیر. نایپل با این حالت تردید و عدم قطعیت، ارتباط پویایی برقرار می کند. «ساحل رودخانه‌های شرجی، مراتع: هر کسی، چیز متفاوتی در آن‌ها می‌دید. آقای فیلیپ پیر با خاطراتش از گِل‌های سفید و خزه‌ها؛ صاحب عمارت و پیچک‌های دوست‌داشتنی؛ کارکنان باغ عمارت؛ آلن؛ جک؛ من» (Naipaul, 1987: 268). هریک از این افراد در تنهایی زندان آگاهی خود محبوس است و درک متفاوت خود را از محیط پیرامون دارد.

موتیف خلوت‌گزینی در رمان راز رسیدن، بر آگاهی سرگردانی دلالت دارد که نه‌تنها به ثبات و قطعیت در راوی مهاجر نمی‌رسد، بلکه در نگاهی وسیع‌تر، این عدم قطعیت را در همهٔ شخصیت‌های رمان نشان می‌دهد. نایپل با ذهنیت مهاجرتی‌ای که دارد، بر این امر واقف است و به همین دلیل تلاش می‌کند زندگی خود و محیط روستایی پیرامون خود را با لنز عدم قطعیت بنگرد؛ طبیعتی که دائم در حال شدن و تغییر است. «رؤیای آمدن به انگلستان را داشتم؛ اما زندگی من در انگلستان، بی‌طعم و بی‌رنگ بود... و همان‌طور که پیش‌تر در خانه، رؤیای بودن در انگلستان را داشته‌ام، سال‌ها در انگلستان، رؤیای ترک انگلستان را داشتم» (Naipaul, 1987: 101). واقعیتی که او در انگلستان می‌یابد، به‌طور قابل‌توجهی با تصاویر آرمانی که در کتاب‌ها و نقاشی‌های دورهٔ کودکی دیده بود، تفاوت دارد. «لندنی که در ذهنم بود، تصویر لندنی بود که از دیکنز می‌شناختم؛ او و نقاشان کتاب‌هایش» (Naipaul, 1987: 133). در ادامه، او احساس نمی‌کند که به منظور حفظ فرهنگ بومی خود، باید در ترینیداد زندگی کند، بلکه بدون توجه به مکان جغرافیایی خود، راهی برای حفظ هویت فرهنگی خود می‌یابد (Işık, 2022: 46). راوی می‌گوید: «انسان‌ها به تاریخ نیاز دارند؛ تاریخ به آن‌ها در درک هویت خود کمک می‌کند؛ اما تاریخ همانند مقدسات، می‌تواند در قلب باشد؛ کافی است چیزی وجود داشته باشد» (Naipaul, 1987: 353). اشارهٔ راوی به «قلب»، تأکید دوباره‌ای است بر اهمیت دنیای درونی مهاجر در تعاملش با سرزمین میزبان.

تغییر دیدگاه راوی در رمان نسبت به مکان‌هایی مانند ترینیداد و انگلستان، نقش مکان در بسط و درک شخصیت راوی، درک فلسفی او از مرگ به‌عنوان نوعی مهاجرت و تغییر، بازسازی هویت فرهنگیِ سیال و مهاجرگونه، نه‌تنها تکنیک‌هایی است برای بیان محتوای مهاجرتی رمان، بلکه به جنبهٔ غنایی آن نیز عمق می‌بخشد. تجربهٔ مهاجرت، وسیله‌ای می‌شود برای تأمل و بازتاب دنیای درونی راوی–مهاجر که با دنیای واقعی پیرامون، پیوند ذهنی تازه‌ای برقرار کرده است. این جابه‌جایی، راوی را در مکانی قرار داده است که آگاهی بیشتری نسبت به تغییر پیدا کرده است. درواقع جنبهٔ غنایی این رمان، در راستای همین

آگاهی، گسترش می‌یابد و مهاجر که تجربهٔ ملموسی از جابه‌جایی دارد، درک عمیق‌تری از تغییر را به‌واسطهٔ احساس خود به دست می‌آورد. از این منظر، جنبهٔ غنایی در رمان راز رسیدن را باید نوعی خردورزی و اندیشیدن تلقی کرد. با بازتاب دنیای ذهنی و احساسی مهاجر در رمان، احساساتی همچون ناامیدی، حس عدم تعلق و آوارگی، تنهایی، غربت، دلتنگی و بیگانه‌بودن، نمایان می‌شوند. جنبهٔ غنایی رمان، امکان درک عمیق‌تر تجربهٔ مهاجرت را فراهم می‌آورد و سبب می‌شود تا خواننده، احساس منتقل‌شده را لمس کند. به عبارت دیگر، در این رمان، احساس، تبدیل به ابزاری می‌شود برای فهمیدن.

۳-۱-۳- انطباق ساختار غیرخطی رمان غنایی با پراکندگی ساختاری

در رمان راز رسیدن، علی‌رغم پراکندگی ساختاری، وحدت موضوعی وجود دارد. در حالی که مهاجر، درصدد یافتن ثبات و یکپارچگی دنیای خویش است، دنیای او که متأثر از تحولات حاصل از مهاجرت است، پراکنده و ناپایدار جلوه می‌کند. فرم و ساختار راز رسیدن، با ساختار سنّتی رمان‌های کلاسیک که متشکل از آغاز، میانه و پایان هستند، همخوانی ندارد. به‌جای ساختار خطی، در این رمان بر افکار، مشاهدات، احساسات، تأملات و توصیفات راوی در برهه‌هایی از زندگی‌اش تأکید می‌شود. رمان، دارای پنج فصل است که هر فصل، بدون دنبال‌کردن ترتیب زمانی، به یک جنبهٔ خاص از زندگی راوی می‌پردازد. فصل اول به زندگی او در ویلتشایر می‌پردازد. فصل دوم به یادآوری گذشته و نخستین مهاجرت او در ایام جوانی و پیش از اقامت او در ویلتشایر مربوط است. فصل سوم و چهارم، صحنه‌های خاصی از زندگی‌اش در ویلتشایر و تعاملاتش با همسایگان را روایت می‌کنند و فصل آخر، مربوط به مرگ خواهر راوی است.

اگرچه هر بخش از رمان، مرحله‌ای متمایز از زندگی او در مهاجرت را به تصویر می‌کشد، یک وحدت موضوعی میان آن‌ها وجود دارد. درواقع راوی، شخصیتی به ظاهر منفعل است که به توصیف محیط می‌پردازد، گذشته را به خاطر می‌آورد و دربارهٔ محیط و افراد پیرامونش تأمل می‌کند. به عبارتی، ساختار توصیفی رمان و عدم وقوع رویدادهای خاص در آن، به شکل‌گیری ساختار غیرخطی آن کمک می‌کند. از این جهت، این رمان، در غیرخطی‌بودنِ ساختار رمان، با رمان غنایی هم‌پوشانی دارد.

همان‌طور که پیش‌تر مفصّل توضیح داده شد، طرح رمان‌های غنایی، دارای سه ویژگی تصویرگرایانه، حرکت در محور عمودی و نیز چینش تأملی است. طرح در راز رسیدن، این ویژگی‌های ذکرشده را داراست. یکی از مشهورترین تصاویری که رمان در معرض دید خواننده قرار می‌دهد، در بند اول آن قرار دارد: «چهار روز اول، باران می‌بارید. به‌سختی می‌توانستم ببینم کجا هستم. بعد باران بند آمد. و روبه‌روی کلبه‌ام، آن سوی چمن‌زار و خانه‌ها، درختان عریانی را دیدم که مزارع را از هم جدا می‌کردند و آن دوردست‌ها، در روشنایی روز، درخشش رودخانهٔ کوچکی به چشم می‌خورد؛ درخششی که بعضی اوقات به‌طور عجیبی، به نظر می‌آمد بالاتر از سطح زمین قرار دارد» (Naipaul, 1987: 1). راوی در این تصویر باز، چشم‌اندازی را به تصویر می‌کشد که طرح رمان براساس آن شکل گرفته است.

خواننده با ادامهٔ مطالعهٔ رمان، نه‌تنها توصیف دقیق‌تری از طبیعت پیرامون به دست می‌آورد، بلکه به‌واسطهٔ آن، با شخصیت راوی–مهاجر هم بیشتر آشنا می‌شود. این اتفاق، هم‌زمان برای راوی هم در حال رخ‌دادن است؛ یعنی بعدها که این منظره «معنای بیشتری» برایش دارد، «زمانی که بیشتر از خیابان‌های استوایی جایی که بزرگ شده بود، زندگی‌اش را در خود جذب کرده بود» (Naipaul, 1987: 1)، درک راوی از خودش عمیق‌تر و نگاهش به زندگی ژرف‌تر می‌شود. تصویری که از چشم‌انداز پیرامون داده می‌شود، به‌تدریج احساس و عالم درونی راوی–مهاجر را بازتاب می‌دهد. اگر «مه را به خاطر دارم، آن چهار روز بارانی و مه که همه‌چیز را از من پنهان کرده بود، به‌دلیل دلهره‌ای بود که آن موقع داشتم؛ دلهرهٔ کار، دلهرهٔ آمدن به

این مکان جدید» (Naipaul, 1987: 1). این حالت تصویرگرایانه (imagistic) که دربرگیرندهٔ دنیای درونی راوی است، در راز رسیدن، به طرح رمان، نظم و سازمان می‌دهد و نیرویی است که به رمان وحدت می‌بخشد.

در راز رسیدن، طرح داستان، تابعی از مکان است. طرح رمان، سیرخطی در طول محور افقی زمان را ندارد؛ بلکه وقایع، در محور عمودی قرار دارند و این سبب می‌شود که نفوذ به دنیای درونی شخصیت راوی–مهاجر، میسر شود. در رمان غنایی، دنیای خارجی، تعمیمی از ذهنیات شخصیت است و نویسنده، تحولات ذهنی، ادراکی و عاطفی شخصیت را به تغییرات عالم بیرون گره می‌زند. به همین شکل، تحولات درونی راوی–مهاجر در رمان ناپل، حاصل تأثیر تغییرات طبیعت بیرونی بر ذهن او هستند. گردش ایام و افول قدرت استعماری انگلیس که نماد آن، عمارت قدیمی و مخروبه‌ای است که راوی در یکی از خانه‌های مجاور آن اقامت دارد، تلاش جک (همسایهٔ کشاورز راوی) برای پرورش باغچه‌ای سرسبز در این ویرانی خزنده، چرخش فصول و ویرانی و حیات مجدد طبیعت، همگی بر درک تازهٔ راوی از مرگ، تأثیرگذار هستند. ناپل با بهره‌جستن از ویژگی‌های غنایی، این امکان را می‌یابد تا سیر خطی طرح داستان را به‌هم بزند تا بر یک لحظه از تجربهٔ راوی–مهاجر تأکید کند. در طول داستان، گذشته، بخشی از این لحظه می‌شود. تکرار همراه با تغییر، یک نقش اساسی در حرکت عمودی طرح رمان ایفا می‌کند؛ زیرا طرح داستان را درگیر نوعی حرکت چرخشی می‌کند و با هر بار تکرار، فرصت بازبینی و تغییر را فراهم می‌آورد.

«زندگی‌نامه‌نویسی، در یک مفهوم، بازنگری است؛ به عبارت دیگر، کنشی که بازسازی زندگی را شامل می‌شود، حذف مطالب نامناسب و نظم‌بخشیدن به سردرگمی‌های تجربه براساس یک اصل سازمان‌دهنده» (Hayward, 2002: 39). قالب زندگی‌نامه در راز رسیدن، زمینه را برای حرکت عمودی طرح با ایجاد گسیختگی و مقایسه در کنش‌های رمان فراهم می‌آورد. رمان دارای پنج فصل است که ترتیب آن‌ها، توالی زمانی را دنبال نمی‌کند و همان جا که شروع شده است، به پایان می‌رسد. حرکت طرح رمان، نه براساس زمان، بلکه براساس مکان، تنظیم شده است. حاصل چنین طرحی، نوعی روایت به ظاهر ایستا را موجب می‌شود. در ظاهر امر، هیچ رخداد مهمی، به مفهوم سنّتی آن، در رمان روی نمی‌دهد. درواقع، کنش در این رمان، ماهیت تأملی دارد؛ یعنی، طرح بازتابی از تحولات دنیای درونی راوی–مهاجر را ارائه می‌دهد.

٤- نتیجه‌گیری

در این بررسی تلاش شد آن دسته از مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی رمان غنایی معرفی شود که در بیان تجربهٔ مهاجرت، نقش ایفا می‌کنند. سوبژکتیویتهٔ شخصیت مهاجر، به‌عنوان یک مؤلفهٔ محتوایی غنایی، در رمان مهاجرت، وقتی که در قالب اتوبیوگرافی، به‌عنوان یک مؤلفهٔ ساختاری، جای می‌گیرد، عرصه را برای در کانون قراردادن دنیای غنایی مهاجر، فراهم می‌آورد. تمرکز و وضوح تصویرپردازی احساسات، عواطف و ادراکات شخصیت مهاجر در رمان مهاجرت، با تکنیک ساختاری اقتدار راوی، ارتقا می‌یابد. تجربهٔ مهاجرت می‌تواند به حس رهایی، لذت آزادی، شادی حاصل از یک زندگی جدید و گشوده‌شدن افق‌های تازهٔ درک و فهم بینجامد. رمان مهاجرت با بهره‌گرفتن از عناصر غنایی در ارائهٔ دنیای مهاجر، باعث می‌شود تا خواننده احساس منتقل‌شده را لمس کند و از این طریق، احساس، به ابزاری برای دانستن تبدیل می‌شود.

مطالعهٔ حاضر نشان می‌دهد که ناپل در رمان راز رسیدن به‌عنوان یک رمان برجستهٔ مهاجرت، از مؤلفه‌های غنایی برای بیان تجربهٔ مهاجرت بهره برده است. طرح در این رمان، حرکتی عمودی دارد که در آن، فضا و مکان، نیروهای وحدت‌بخش رمان هستند. سازماندهی طرح در روایت، اساس تأملی دارد. در راز رسیدن، جنبهٔ تصویرگرایانهٔ چشم‌انداز طبیعی، موجب می‌شود تا راوی–مهاجر با تداعی خاطرات پراکنده و تعمیم دنیای درونی خود به طبیعت پیرامون، به بررسی تجربهٔ مهاجرت و تأثیر آن بر احساس و درک خود بپردازد و توجه را معطوف به واکنش دنیای درونی شخصیت رمان نسبت به تغییرات دنیای

بیرونی کند. عنصر تکرار همراه با تغییر، به‌عنوان یک مؤلفهٔ رمان غنایی، در راز رسیدن، نقشی اساسی در حرکت عمودی طرح رمان ایفا می‌کند؛ زیرا طرح داستان را درگیر نوعی حرکت چرخشی می‌کند و با هر بار تکرار، فرصت بازبینی و تغییر را فراهم می‌آورد. به همین دلیل، راز رسیدن، همان جایی تمام می‌شود که در آغاز شروع شده است.

منابع

ذاکری کیش، امید. (١٣٩٤). «تحلیل محتوای غنایی نفثة المصدور»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ٢٤، صص ٩٧-١١٦.

مشتاق مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (١٣٩٥). «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ٢٦،صص ١٨٣-٢٠٣.

Abrams, M. H. (1984). *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism***.** New York: Norton.

Bennett, S. (2009) "*Lyric Poetry: The 'Transparent Narrative Mode*'. *Literature in Performance*. 1,2: 36-44.

Dickinson, Ph. (2018). *Romanticism and Aesthetic Life in Postcolonial Writing*. Switzerland: Springer Nature.

Frank, S. (2008). *Migration and Literature: Gunter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie and Jan Kjærstad*. New York: Palgrave MacMillan.

Freedman, R. (1963). *The lyrical Novel: studies in Hermann Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*. London: Oxford University Press.

Hayward, H. (2002). *The Enigma of V. S. Naipaul: Sources and Contexts*. New York: Palgrave Macmillan.

Işık, S. (2022). "*The Enigma of Arrival: The story of belonging to somewhere*." *Journal of Social Sciences*, No. 10: pp.41-47.

King, B. (2003). *V. S. Naipaul*. 2nd edition. New York: Palgrave Macmillan.

Mendilow, A. (1972). *Time and the Novel*. New York: Humanities Press.

Naipaul, V.S. (1987). *The Enigma of Arrival.* New York: A.Knopf.Inc.

Nixon, R. (1992). *London Calling: V. S. Naipaul, Postcolonial Mandarin*. New York: Oxford University Press.

Owens Murphy, K. (2018). *Lyrical Strategies: The poetics of the Twentieth Century American Novel.* Illinois: North western University Press.

Pound, E. (1934). *Make it New*. London: Faber and Faber Limited.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Comparison of the Emotional Function of the Lyrical Images of Ghazliat Jahan Malik Khatun and Saadi

Mahtab Rajabzadeh[1] | **Fatemeh Modarresi**[2]✉

1. Ph.D. student of Persian language and literature, Urmia University, Urmia, Iran. m.rajabzadeh@urmia.ac.ir
2. Corresponding author, Professor of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran. Email: f.modarresi@urmia.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
7 May 2024
Received in revised form:
18 October 2024
Accepted:
20 October 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Saadi, Jahan Malik Khatun, lyrical image, emotion, influenceability.

ABSTRACT

By reflecting the personal emotion of the poets, the lyrical poem presents more subtle and exaggerated images to express the overcome emotion, lyrical images are found more often in the lyrical poetry due to the dominant content of the lyrical poem, which is romantic, the most important of this type. The images describe the face of the lover, love, connect, describe nature, spring and images related to the wine Jahan Malik and Saadi have used this type of lyrical images in their lyrical poems, most of these images are concrete, sensual and of simile, metaphor, permitted and paradox, these images contain emotions that reflect the poet's attitude and feeling towards existence. shows In this research, the authors analyze and examine the emotional function of the common images between Jahan Malik and Saadi's lyrical poems with a descriptive-analytical method.From the results of this research, it can be pointed out that Jahan Malik was influenced by Saadi, that Jahan Malik's poems are more graphic than Saadi's poems, and the spread of emotions overcome by Jahan Malik in relation to Saadi.

Cite this article: Rajabzadeh, Mahtab; Modarresi, Fatemeh. (2025). "Comparison of the Emotional Function of the Lyrical Images of Ghazliat Jahan Malik Khatun and Saadi". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 81-96. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.48667.3253

© Rajabzadeh, Mahtab; Modarresi, Fatemeh. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

It is not possible to express a definite opinion about the date of birth and death of Jahan Malik Khatun. What can be said is that he was born after 725 AD and lived at least until 784 AD. In Divan Jahan, in addition to mentioning Sultan Ghazi (Amir Mubarizuddin), the praise of Shah Shuja and the praise of Ahmad Bahadur Ilkani, there is also a poem about Jalaluddin Mirmiran of Isfahan police station in the form of an ode (cf. Kashani-Rad and Ahmadnejad: 2019: 6- 5), but Jahan Malik's skill is in composing ghazal, and in this style of ghazal writing, he paid attention to Saadi and expressed his devotion to him. "Saadi is the epitome of poetry and his name is a source of controversy. Some wrote Musharraf al-Din and some Musalh al-Din, and some people considered one of these two words to be his nickname, and a group called Musleh al-Din the name of Sheikh's father, and some others said his name or his father's name was Abdullah, and sometimes we see It should be noted that Abu Abdullah has been nicknamed Sheikh and in some places his name is written as Musharraf bin Mosleh, and there is a lot of concern in this regard. Sometimes Saadi, in addition to odes and ghazals, gave advice and admonitions to the nobles and princes of Persia and the contemporary Mongol sultans and their ministers, and in the language that is appropriate for angels and kings to speak, he gave mystical points and details as a flirtation and courtship. He grew up and lived in Shiraz until the beginning of the last decade of the 7th century with honor and dignity" (Forughi, 2023: 13-12).

2. Research method

This article compares the different and similar emotional functions between the poetic images of Jahan Malik and Saadi by using the descriptive and analytical method and using library sources.

3. Discussion

Each image in the poem contains an emotion that separates the poem from the surface images of normal language or everyday language, these images lead to the poetic emotion moving away from the normal level of language and being overcome by some kind of emotions, in other words Along with every image, there is an exaggeration or a change in the dimensions of objects, this change in the dimensions of objects and phenomena is a sign of the poet's words and feelings not being included in ordinary words, for this reason, the poet uses a language that is known as literary language. they do The meaning of emotion is feelings such as happiness, sadness, resentment, longing, love, etc., through images, that is, in a way that these emotions are displayed, not expressed. It is obvious that in the ghazal, especially the classical ghazal, lyrical concepts such as love prevail, in the ghazals of Saadi and Jahan Malik Khatun, lyrical images related to love also prevail, the comparison of these images makes two points clear for us, firstly, the methods and methods It gives the poet's ability to express emotion through images, secondly, comparing these images with each other will change the meaning for us, that is, when we put a verse from Saadi in front of a verse from Jahan Malik Khatun. Our previous meanings will be transformed and new meanings will be revealed to us, especially in the verses that have been influenced by Saadi's Jahan Malik Khatoon at the level of words and meaning. Lyrical poetry "has specific content and form indicators that distinguish it from other types, some of them are the main, necessary and sufficient condition for lyrical literature, the lack of which excludes the lyrical nature of the literary text. and some of them are subsidiary. What distinguishes this type of literature from other types is the predominance of the element of feeling and emotion over other poetic elements" (Mushtaq Mehr and Bafekr, 2015: 200). What can be understood from the lyrical images in Saadi's and Jahan Malik's sonnets are images. two poets have presented about love and the face of the beloved, wind and nature. In this research, we will compare this type of images in the poetry of two poets and the influence of Jahan Malik Khatun by Saadi. "Image in the limited sense of simile, metaphor, metaphor, and irony is relatively rare in Saadi's poetry and very rare in some sonnets. Where Saadi uses images, he often uses common images. It is as if he is paying attention to the familiar associations of the reader's mind" (Mansour Ahmad, 2015: 68) Mansoor Ahmad means that Saadi uses the images of his predecessors and his reliance is more on how to say. Meanwhile, the lyrical aspects of Jahan Malik's poetry are prominent due to the context of sonnets and his influence and devotion to Saadi: "Lyric or lyrical poetry, according to some poets and critics, is a poem in which the poet puts himself as the subject. gives, and in more precise terms, lyrical poetry is talking about all feelings" (Rastgar Fasai, 2001: 132), on the other hand, in Saadi's poetry, honesty and ease of abstinence are more obvious features than the image in his poetry.

4. Conclusion

Saadi used images such as simile, metaphor, paradox and permission to express his emotions, and Saadi's art is to create paintings that surprise the reader by using contrast, art of exception, etc., Jahan Malik has also used the same images to express his emotions, with the difference that Jahan Malik sought to add something to those images to expand his personal emotion, and Saadi sought to use existing images and how to speak is the criterion of his poems. Has set. Jahan Malik Khatun has been influenced by Saadi in some verses and concepts, and this influence is accompanied by addition, that is, Jahan Malik has added something to the original image and made it artistic, in other words, emotions that are often expressed through images. have been expanded. Since Jahan Malik is an imitator of Saadi, it can be said that Jahan Malik has been successful among the imitators, most of the common emotions that are expressed through the images in Saadi and Jahan Malik's poems are hope, joy, sadness, feeling of joy, expressing the beauty of the beloved. And it is love. In the poetry of Saadi and Jahan Malik, the emotion of expressing love and affection is reflected more than other emotions.

5. References

Ashrafi, A., Asad, M., Asgari, F. (2021). "Analyzing and investigating the artistic elements and images of nature in the poems of Saadi and Petrarch with an emphasis on the illustrated version". *literary aesthetics.* No. 48, 77-106.

Bakhtiari, F., Babajani, S., Azhir, A. (2023). "The role of rational love for God in human life from Spinoza's point of view". *Ontological Researches*, Vol. 12, No. 24, pp. 731-709.

Barani, M., Nasim Bahar, A. (2012). "Repetition in the emotional meanings and artistic language of Saadi's lyrical poetry". *Journal of Lyrical Literature Researches*. Vo. 10, No. 18, pp. 29-50.

Darayi, S., Amini Mofrad, T., Nodehi, K. (2022). "Examining the image of a lover in Saadi's lyric poetry", *Persian poetry and prose stylistics (Bahar Adab)*. No. 79, pp. 133-146.

Hafez Mansour, A. (2015). "Image in Saadi's poem". *Nameh Parsi*. No. 40, pp. 67-74.

Jabri, S. (2012). "Imaginary Imagery in Saadi's Poetry", *Research Poem (Bostan Adab - Social and Human Sciences)*. No. 12, pp. 22-48.

Jahan Malik Khatun. (1995). *Divan of Poems*, by Purandokht Kashani Rad and Kamel Ahmadnejad, Tehran: Zavvar.

Modarresi, F., Tite, H. (2023). "Analysis of the element of literary distance with emphasis on the Nizami Secrets Repository", Second National Nizami Conference, Iran's Treasure of Wisdom, Afaq Institute of Higher Education. Pp. 356-365.

Moshtaq Mehr, R., Bafekr, S. (2015). "Content and Formal Indicators of Lyric Literature". *Journal of Lyrical Literature Researches*. Vo. 14, No. 26, 183-200.

Nourbakhsh, A. (2014). "Review of Jahan Malik Khatun's poetry style and comparison of his illustrations with Hafez". Master's thesis, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Qolizadeh, H., Khoshsaligheh, M. (2010). "Bade and May and their interpretations in Persian mystical poetry". *Islamic Mysticism (Religions and Mysticism)*. No. 23, pp. 147-184.

Rastgarfasai, M. (2001). *Types of Persian Poetry*, Shiraz: Navid Shiraz Publications.

Rouhani, M, Mehdi Niachubi, S. (2013). "New Saadi methods in using simile and metaphor in sonnets". *Stylology of Persian Poetry and Prose (Bahar Adab)*. No. 11, pp. 223-242.

Saadi, M. (1963). *Ghazliat Saadi*, version of Mohammad Ali Foroughi, Tehran: Haj Mohammad Hossein Iqbal Publishing Company.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

مقایسهٔ کارکرد عاطفی تصاویر غنایی غزلیات جهان ملک خاتون و سعدی

مهتاب رجب‌زاده[۱] | فاطمه مدرسی[۲]✉

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: m.rajabzadeh@urmia.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. رایانامه: f.modarresi@urmia.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
سعدی، جهان ملک خاتون، تصویر غنایی، عاطفه، تأثیرپذیری

چکیده

شعر غنایی به‌واسطهٔ بازتاب عاطفهٔ شخصی شاعران، تصاویر لطیف و اغراق‌آمیزتری را در راستای بیان عاطفهٔ غلبه‌یافته ارائه می‌دهد. تصاویر غنایی در غزلیات، به‌واسطهٔ محتوای غالب غزل که عاشقانه است، بیشتر یافت می‌شود. مهم‌ترین این نوع تصاویر، توصیف چهرهٔ معشوق، عشق، وصال، توصیف طبیعت، بهار و تصاویر مرتبط با باده است. جهان ملک و سعدی، در غزلیات خود از این نوع تصاویر غنایی بهره برده‌اند؛ بیشتر این تصاویر، ملموس، حسی و از جنس تشبیه، استعاره، مجاز و پارادوکس هستند. این تصاویر، منعکس‌کنندهٔ عواطفی هستند که نگرش و احساس شاعر را نسبت به هستی نشان می‌دهد. نگارندگان در این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی، چگونگی کارکرد عاطفی تصاویر مشترک میان غزلیات جهان ملک و سعدی را تحلیل و بررسی کرده‌اند. از نتایج این پژوهش می‌توان به تأثیرپذیری جهان ملک از سعدی و گسترش عواطف غلبه‌یافته توسط جهان ملک اشاره کرد. تصاویر در شعر جهان ملک، آشکارتر و در شعر سعدی، به‌شکلی مضمر و غیرمستقیم به کار رفته‌اند.

استناد: رجب‌زاده، مهتاب؛ مدرسی، فاطمه. (۱۴۰۴). «مقایسهٔ کارکرد عاطفی تصاویر غنایی غزلیات جهان ملک خاتون و سعدی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۸۱-۹۶.

DOI: 10.22111/jllr.2024.48667.3253

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© رجب‌زاده، مهتاب؛ مدرسی، فاطمه.

۱- مقدمه

دربارهٔ تاریخ تولد و وفات جهان ملک خاتون، نمی‌توان یک نظر قطعی اظهار کرد. آنچه می‌توان گفت، این است که وی بعد از سال ۷۲۵ ق ولادت یافته و دستِ‌کم تا سال ۷۸٤ ق زندگی کرده است. در دیوان جهان ملک، علاوه بر ذکر سلطان غازی (امیر مبارزالدین)، مدح شاه شجاع و مدح احمد بهادر ایلکانی، مدحی نیز دربارهٔ جلال‌الدین میرمیران (کلانتر اصفهان)، در قالب قصیده وجود دارد (ر.ک کاشانی‌راد و احمدنژاد: ۱۳۷٤: ٦-۵)؛ اما مهارت جهان ملک در سرودن غزل است و او در شیوهٔ غزل‌سرایی، به سعدی توجه داشته و ارادت خود را به او بیان کرده است:

به رسم تضمین این بیت دلکش آوردم — ز شعر شیخ که جانم به طبع دارد دوست

«ز دست دشمنم ای دوستان شکایت نیست» — شکایتم همه از دوستان دشمن خوست»

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۹۱)

«سعدی، تخلص شعری است و نام او محل اختلاف می‌باشد. بعضی مشرف‌الدین و برخی مصلح‌الدین نوشته و جماعتی یکی از این دو کلمه را لقب او دانسته‌اند و گروهی مصلح‌الدین را نام پدر شیخ انگاشته و بعضی دیگر نام خودش یا پدرش را عبدالله گفته‌اند و گاهی دیده می‌شود که ابوعبدالله را کنیهٔ شیخ قرار داده‌اند و در بعضی جاها نام او مشرف بن مصلح نوشته شده و در این باب، تشویش بسیار است. سعدی گاهی در ضمن قصیده و غزل، به بزرگان و امرای فارس و سلاطین مغول معاصر و وزرای ایشان، پند و اندرز می‌داده و به زبانی که شایسته است که فرشته و ملک بدان سخن گویند، به‌عنوان مغازله و معاشقه، نکات و دقایق عرفانی و حکمی می‌پرورده و تا اوایل دههٔ آخر از سدهٔ هفتم، در شیراز به عزت و حرمت زیسته است» (فروغی، ۱۳٤۲: ۱۳-۱۲).

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

شعر به‌عنوان یکی از اَشکال ادبیات، علاوه بر انتقال مفاهیم و احساسات، قابلیت ایجاد و تقویت ارتباط عاطفی با خواننده را دارد. تصاویر شعری، با استفاده از زبان شعر و ابزارهای تصویری، عواطف را در ذهن خواننده تداعی می‌کنند. بررسی تصاویر شعری سعدی و جهان ملک خاتون، می‌تواند روشنایی بیشتری دربارهٔ کارکرد عاطفی این تصاویر فراهم کند. در این پژوهش با روشی توصیفی-تحلیلی، کارکردهای عاطفی تصاویر غنایی غزلیات سعدی و جهان ملک مقایسه می‌شوند و به پرسش‌های زیر پاسخ داده می‌شود:

۱. کدام‌یک از حالت‌های عاطفی در تصاویر غنایی دو شاعر بیشتر است؟

۲. آیا جهان ملک با به‌کارگیری تصاویر غنایی مشترک با شعر سعدی، بر تصاویر اولیه افزوده و عاطفهٔ شعری را گسترش داده است؟

۳. کارکردهای عاطفی تصاویر مشترک میان غزلیات جهان ملک و سعدی، چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی با هم دارند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این تحقیق، بررسی روابط میان تصاویر در شعر سعدی و جهان ملک خاتون، تبیین نقش تصویر در القای عاطفه در شعر سعدی و جهان ملک خاتون و مقایسهٔ کارکردهای عاطفی متفاوت و مشابه جهان ملک خاتون و سعدی در تصاویر است.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با به‌کارگیری منابع کتابخانه‌ای، به مقایسهٔ کارکردهای عاطفی متفاوت و مشابه میان تصاویر شعری جهان ملک و سعدی می‌پردازد.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

اگرچه تاکنون پژوهشی در باب مقایسهٔ تصویر در اشعار سعدی و جهان ملک صورت نگرفته است، پژوهش‌های زیر در حوزهٔ تصویر در اشعار سعدی و جهان ملک انجام شده است:

۱. حافظ منصور در مقالهٔ «تصویر در شعر سعدی» (۱۳۸۵) به‌شکلی گذرا به نقش تصویر در غزل سعدی پرداخته و اذعان داشته است که کنایه و مجاز در شعر سعدی، نسبتاً کم است و سعدی، تصاویر عام و شایع را به کار گرفته است.

۲. روحانی و مهدی‌نیا چوبی در مقالهٔ «شیوه‌های نوی سعدی در استفاده از تشبیه و استعاره در غزل» (۱۳۹۰)، تشبیه و استعاره را در زمرهٔ هنجارگریزی معنایی قرار داده و به بررسی این دو شگرد بیان در غزلیات سعدی پرداخته‌اند.

۳. جبری در مقالهٔ «تصویرگری بی صورت خیال در شعر سعدی» (۱۳۹۱)، به این نتیجه رسیده است که سعدی در مواردی، بی استفاده از صور خیال، تصویرسازی کرده است و نمونه‌های آن را در صحنه‌پردازی، گفت‌وگو، شخصیت‌پردازی و پی‌رنگ دیده است.

٤. نوربخش در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی سبک شعر جهان ملک خاتون و مقایسهٔ تصویرسازی‌های او با حافظ» (۱۳۹٤) به همان شیوهٔ تقسیم‌بندی‌های موجود در بلاغت سنّتی، به مقایسهٔ تصویر در شعر دو شاعر پرداخته است.

۵. شبان قوچان عتیق و همکاران در مقالهٔ «صفات بلاغی با تکیه بر جنبه‌های کنایی آن در غزلیات سعدی شیرازی» (۱۳۹۸)، به این نتیجه رسیده‌اند که سعدی نسبت به سایر هم‌عصران خود، سهم کمتری در کاربرد صفت‌های کنایی دارد.

٦. دارایی و همکاران در مقالهٔ «بررسی تصویر عاشق در غزلیات سعدی» (۱٤۰۱)، به تقسیم‌بندی تصویر عاشق در سه دستهٔ مرتبط با حالات ظاهری، احوال درونی و صفات عاشق پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که صفات عاشق، بیشترین بسامد را در این میان به خود اختصاص داده است.

۷. اکرم زاهدی و همکاران در مقالهٔ «بررسی استعارهٔ مفهومی زمان در شعر حافظ و جهان ملک خاتون» (۱٤۰۱)، دریافته‌اند که استعارهٔ مفهومی زمان در اشعار جهان ملک و حافظ، برگرفته از جهان‌بینی این دو شاعر است. همچنین در اشعار جهان ملک، این بخش از ابیات، غالباً به شیوهٔ تشخیص سروده شده است و بازنمایی وقایعی است که برای او روی داده است.

۲- مبانی نظری تحقیق: تصویر و عاطفه

هر تصویر در شعر، حاوی عاطفه‌ای است که شعر را از تصاویر سطحی زبان عادی یا زبان روزمره جدا می‌کند. این تصاویر، سبب می‌شوند که عاطفهٔ شعری از سطح عادی زبان فاصله بگیرد و به‌نوعی، عواطف، غلبه‌یافته شوند. به عبارتی، همراه هر تصویر، اغراق یا تغییر ابعاد اشیا وجود دارد. این تغییر ابعاد اشیا و پدیده‌ها، نشانهٔ نگنجیدن سخن و احساس شاعر در کلام عادی است؛ به همین سبب، شاعر، زبانی را به کار می‌گیرد که اصطلاحاً از آن با عنوان زبان ادبی یاد می‌کنند.

منظور از عاطفه، بیان حس‌ها اعم از شادی، اندوه، کینه، دلتنگی، عشق و... توسط تصاویر است؛ یعنی به‌گونه‌ای که این عواطف، به تصویر کشیده شده و نمایش داده شوند، نه آنکه بیان شوند و مستقیماً در باب آن‌ها سخن گفته شود. بدیهی است که در غزل، به‌ویژه غزل کلاسیک، مفاهیم غنایی ازجمله عشق، غلبه دارد. در غزلیات سعدی و جهان ملک خاتون نیز تصاویر غنایی عشق غلبه دارند. مقایسهٔ این تصاویر، دو نکته را برای ما روشن می‌سازد. نخست آنکه شگردها و روش‌های شاعر را برای بیان عاطفه توسط تصویر به دست می‌دهد. دوم آنکه مقایسهٔ این تصاویر با یکدیگر، معنا را نیز برای ما دچار دگرگونی خواهد کرد؛ یعنی وقتی بیتی از سعدی را در مقابل بیتی از جهان ملک خاتون می‌گذاریم، معناهای پیشین ما دچار دگرگونی خواهد شد و معناهای تازه‌ای برای ما آشکار؛ به‌ویژه در ابیاتی که جهان ملک خاتون از سعدی در سطح لفظ و معنا تأثیر پذیرفته است.

شعر غنایی، «شاخص‌های محتوایی و صوری خاصی دارد که آن را از انواع دیگر متمایز می‌کند. برخی از آن‌ها، شرط اصلی، لازم و کافی برای ادبیات غنایی هستند که فقدان آن‌ها، غنایی‌بودن متن ادبی را منتفی می‌کند و بعضی از آن‌ها فرعی‌اند. آنچه این نوعِ ادبی را از غیر آن متمایز می‌سازد، غلبهٔ عنصر احساس و عاطفه است بر سایر عناصر شعری» (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۲۰۰).

آنچه از تصاویر غنایی در غزلیات سعدی و جهان ملک درک می‌شود، تصاویری است که این دو شاعر، از عشق و چهرهٔ معشوق، باده و طبیعت ارائه کرده‌اند. در این پژوهش، به مقایسهٔ این نوع از تصاویر در شعر دو شاعر و تأثیرپذیری‌های جهان ملک خاتون از سعدی خواهیم پرداخت.

«تصویر به‌معنی محدود آن که عبارت باشد از تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه، در شعر سعدی نسبتاً کم و در بعضی غزل‌ها بسیار کم است. سعدی، جایی که از تصویر استفاده می‌کند، اغلب، تصویرهای عام و شایع را به کار می‌برد؛ گویی به تداعی‌های مأنوس ذهن خوانندگان توجه دارد» (حافظ‌منصور، ۱۳۸۵: ٦٨). منظور حافظ‌منصور این است که سعدی از تصاویر پیشینیان استفاده می‌کند و تکیه‌اش بیشتر بر چگونه گفتن است. این در حالی است که جنبه‌های غنایی شعر جهان ملک، با توجه به زمینهٔ غزل و تأثیرپذیری و ارادت وی به سعدی برجسته است: «شعر غنایی یا لیریک، به نظر برخی از شاعران و منتقدان، شعری است که شاعر در آن، خویشتن خویش را موضوع قرار می‌دهد و به عبارت دقیق‌تر، شعر غنایی، سخن‌گفتن از تمام احساسات است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۱۳۲). از سویی دیگر در شعر سعدی، صداقت و سهل‌ممتنع بودن، ویژگی بارزتری نسبت به تصویر در شعر او است.

۲-۱- بهار در تصاویر سعدی و جهان ملک خاتون

نگاه سعدی به بهار، نگاهی واقع‌گرایانه است و بهار در نظر او ملموس و قابل‌حس است. سعدی، عمدهٔ تصویر مرتبط با فصل بهار را با چهرهٔ معشوق آمیخته است و در محور هم‌نشینی، عناصر طبیعت را در کنار معشوق و چهرهٔ او گذاشته است. «سعدی معتقد است که طراوت و شادابی فصل بهار، از جانب طراوت یار وی به او –بهار– رسیده است و بهار، شادابی و حیات خود را مدیون عشق اوست» (اشرفی و همکاران، ۱٤۰۰: ۸٦):

ای گل خوشبوی اگر صد قرن باز آید بهار مثل من دیگر نبینی بلبل خوشگوی را

(سعدی، ۱۳٤۲: ۲۰)

«گل خوشبوی» در سطح لفظ، همان معنای خود را تداعی می‌کند؛ اما با توجه به اینکه در مصرع دوم، بلبل، «من» یا شاعر عاشق است، می‌توان گفت گل، استعاره از معشوق است. بهار در این بیت از سعدی، نشانه‌ای بر گذر زمان و تازه‌شدن سال آمده است. سعدی می‌خواهد بگوید که عاشقی مانند من، پیدا نخواهد شد و تصویر عشق را با بهار و گل‌وبلبل، به‌صورت غیرمستقیم بیان داشته است. عاطفهٔ شعری در این بیت، مبتنی بر اهمیت قدردانی از عاشق است؛ یعنی عاشق، خطاب به معشوق خود، با تصویر فصل بهار و گذر عمر، خود را عاشق‌تر می‌داند. سعدی بدون آنکه از عشق سخن بگوید، به آن اشاره کرده است؛ اما جهان ملک، واژهٔ عشق را دوباره به محور هم‌نشینی شعر آورده است:

ای گل رویت بهارستان عشق وای دل من بلبل بستان عشق

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۳۱۵)

در این بیت از جهان ملک خاتون، برخلاف بیت سعدی، گل، تمامیت معشوق نیست؛ بلکه بخشی از چهرهٔ او است؛ یعنی سعدی، گل را استعاره گرفته است و جهان ملک، گل را در قالب اضافهٔ تشبیهی آورده است. وقتی ادامهٔ بیت جهان ملک را می‌خوانیم، به تشبیه دیگری برمی‌خوریم و به‌نوعی تشبیه در دل تشبیه آورده شده است. جهان ملک، عشق را به بهارستان

تشبیه کرده است و در کلیت بیت، گُلِ روی معشوق را به بهارستان عشق مانند کرده است. دل عاشق، به بلبل، و بستان، به عشق تشبیه شده است. دل عاشق، بلبلی است که شیدای روی همچون گل بلبل است. در این مصرع نیز کلیت عاشق، بلبل نیست؛ بلکه دل عاشق است که همچون بلبل است. درواقع سعدی از استعاره بهره گرفته و جهان ملک به تشبیه در تشبیه و جزئی‌نگری تکیه کرده است. جهان ملک با تصویر در تصویر کردن مصرع نخست، سعی دارد عاطفهٔ خود را در باب زیبایی معشوق، شدت ببخشد. جهان ملک با گسترده‌ترکردن تصویر و امتداد آن، به این امر دست زده است. دل شاعر، عاشق است و این زیبایی را دوست دارد.

آدمی نیست که عاشق نشود وقت بهار هر گیاهی که به نوروز نجنبد حطب است

(سعدی، ١٣٤٢: ٤٣)

شاعر، پدیدهٔ عاشقی را به گیاهان نیز کشانده است؛ یعنی نوعی مقایسه میان مصرع نخست و دوم وجود دارد. آنکه عاشق نشود، آدم نیست و گیاهی که در نوروز (بهار) تازه نشود، حطب است. به عبارتی، آدمی در مقابل گیاه قرار گرفته و جنبش و تازه‌شدن، با عاشقی در ارتباط است و بهار با نوروز رابطه برقرار کرده است. در مقایسه با بیتی که در زیر، از جهان ملک آمده، گیاه در مصرع دوم بیت سعدی، بوی خوش را نیز به ذهن متبادر می‌کند. در این بیت، احساس دوست‌داشتن و عاشقی، با بهار و تازگی و طراوت پیوند خورده است. دوست‌نداشتن و بی‌میلی نیز با حطب پیوند خورده است. عشق و دوست‌داشتن در نظر هردو شاعر، با بهار و نو شدن در ارتباط است؛ گویی که عاشق، با دل در گرو معشوق بستن، دوباره نو و تازه می‌شود.

بهار آمد و باد نوروز باز بیاورد بویی چو مشک تتار

(جهان ملک، ١٣٧٤: ٢٦٩)

در شعر جهان ملک، آمدن بهار و نوروز فقط بوی خوش را به همراه دارد؛ اما برخلاف بیت سعدی که عاری از تصویر بلاغی است، در بیت جهان ملک، باد نوروزی، بویی خوش همچون مشک می‌آورد و به عبارتی، با تشبیه مواجه هستیم. واژهٔ «باز» در انتهای مصرع نخست، به همیشگی‌بودن این ویژگی بهار اشاره دارد. این بوی خوش بهار، درواقع ناشی از تازه‌شدن است و شاعر به‌صورت ضمنی به آن اشاره کرده است.

در بیت زیر از سعدی، گیاه به کودکی شیرخواره، مانند شده است؛ پس شیر، استعاره از باران است. شاعر در این بیت، میان انسان و طبیعت، پیوند برقرار کرده است:

طفل گیا شیر خورد شاخ جوان گو ببال ابر بهاری گریست طرف چمن گو بخند

(سعدی، ١٣٤٢٢: ١٥٩)

شاخه نیز همانند انسان جوان، و ابر نیز همچون یک انسان دارای حس گریستن، تصویر شده‌اند. چمن هم همانند انسانی می‌خندد. حفظ انسجام انسان‌گونگی طبیعت در این بیت سعدی دیده می‌شود و ویژگی بارز این بیت شده است و بهار نیز باعث تازگی و رشد گیاهان است؛ اما جهان ملک از این ویژگی بهار استفاده کرده تا آن را در مقابل خود و اندوه شخصی خود استفاده کند:

در فصل نوبهار چمن گل برآورد ما را به‌جای گل فلک سفله خار داد

(جهان ملک، ١٣٧٤: ١٥٦)

مصرع نخست، دال بر همان ویژگی تازه‌شدن و بارورشدن طبیعت در فصل بهار است که در مصرع دوم بیت سعدی بازتاب داده شده است؛ اما جهان ملک خاتون در مصرع دوم، از واژهٔ «فلک» استفاده کرده و ویژگی «سفله» به آن بخشیده است. فلک به‌جای آنکه همانند طبیعت در بهار، گل به بار بیاورد، به شاعر، خار داده است. این بیت هم‌زمان مجموع دو حس عاطفی شادی و اندوه است؛ مصرع نخست، بیانگر شادی و مصرع دوم، بیانگر اندوه است.

۲-۲- شراب در تصاویر شعری سعدی و جهان ملک خاتون

هم سعدی و هم جهان ملک، تصاویر مشترکی از باده یا شراب یا می ارائه کرده‌اند. غالب این تصاویر، حسی بوده و در ارتباط با معشوق به کار رفته‌اند:

مـی بهشـت ننوشـم ز دسـت سـاقی رضـوان مرا به باده چه حاجت که مست روی تـو باشـم

(سعدی، ۱۳٤۲: ۳۲۱)

در این بیت، سعدی به‌صورت ضمنی، معشوق خود را بر ساقی رضوان برتری داده و بادهٔ دست معشوق زمینی را بـر مِـی بهشت، ارجح دانسته است؛ البته این ظاهر بیت است و شاعر می‌خواهد از زیبایی معشوق بگوید و درواقع از زیبـایی معشـوق، مست است و با وجود روی معشوق، نیازی به باده ندارد. سطح عاطفی عشق و نیز تفضیل‌دادن، در قالب تشبیه تفضیل، در این بیت سعدی دیده می‌شود. جهان ملک نیز به همین منوال، عدم نیاز خود را به باده به‌واسطهٔ مستی از زلف معشوق، بیان داشـته است. هردو شاعر، کارکرد عاطفی مشترکی را تصویر کرده‌اند:

مرا بـه بـاده چـه حاجـت بـود کـه در عشـقت ز بـوی زلـف تـو هسـتیم دائمـا سرمسـت

(جهان ملـک، ۱۳۷٤: ۸۸)

با این تفاوت که جهان ملک، مفهوم عاطفی عشق را از لایهٔ زیرین به سطح آورده و از آن سخن گفته است. سعدی، مسـت از رخ معشوق است؛ اما او به‌صورت آشکارا از عشق سخن نگفته است. در بیت سعدی علاوه بر تشـبیه تفضـیل، یـک اضـافهٔ تشبیهی وجود دارد؛ اما در بیت جهان ملک، فقط تشبیه تفضیل وجود دارد (ترجیح بوی زلف معشوق بر باده). از سویی دیگـر، جهان ملک در مصرع نخست، باده را در محور هم‌نشینی، کنار عشق آورده است و تداعی‌کنندهٔ ترکیب (شراب عشق) در شـعر سعدی است. به عبارتی جهان ملک، تصویری از جنس تداعی در شعر خود ساخته است:

هـر کـو شـراب عشـق نخورده‌سـت و دُردِ دَرد آنسـت کـز حیـات جهـانش نصـیب نیسـت

(سعدی، ۱۳٤۲: ۹۰)

عشق به شراب تشبیه شده است؛ از آن جهت که عشق، مدهوش می‌گردانـد. از سـویی، عشـق همـواره بـا درد و مصـیبت همراه است که در ادبیات کلاسیک با عنوان دشواری و مشکلات راه عشق از آن یاد شده است. هر کسی که از این شراب و از این درد نچشیده باشد، گویی که بهره‌ای از زندگانی نبرده است. جهان ملک نیز پیوند میان باده و درد را تصویر کرده است:

ایـــن بـــاده‌فروش هـــم غلـــط کـــرد نشـــناخت شـــراب صـــافی از درد

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۱٦۹)

باده‌فروش، شراب بی‌غل‌وغش را که دل آدمی را صاف می‌گرداند، از درد تشخیص نداده است. شاعر می‌خواهد بگوید کـه درد آن‌قدر با شراب آمیخته است که توانایی تشخیص آن را نداشته است. با توجه به آنکه سعدی، عشق را نشان‌دار کرده است و درد را به عشق بخشیده و آن را به شراب تشبیه کرده است، در برخورد با بیت جهان ملک، می‌توان گفت که باده‌فروش، درد را از شراب عشق تشخیص نداده است و درد چنان با عشق همراه بوده اسـت کـه نتوانسـته آن را از عشـق جـدا گردانـد. بـه عبارتی، شراب را باید در بیت جهان ملک، «شراب عشق» تفسیر کرد. رنج و درد همراه با عشق، عاطفهٔ مشترکی اسـت کـه در شعر هردو شاعر تجلی‌یافته است.

در ابیات زیر، هم سعدی و هم جهان ملک، صراحتاً عشق را که خاصیت مست‌کنندگی دارد، به کار برده‌اند:

زیـن گونـه صـدهزار کـس از پیـر و از جـوان مسـت از شـراب عشـق چـو مـن بی‌خبـر فتـاد

(سعدی، ۱۳٤۲: ۱۱۸)

در بیت بالا، سعدی در ترکیب اضافهٔ تشبیهی «شراب عشق»، عشق را به شراب تشبیه کرده است که شاعر از آن، مست شده است. در بیت زیر، جهان ملک خاتون نیز این ترکیب تشبیهی را به کار برده و عاطفهٔ ازخودبی‌خود شدن از عشق را به تصویر کشیده است. هردو شاعر از شراب عشق، مست شده‌اند و در عشق، غرق:

از شراب عشق خویشم مست کن　　زانکه مستی عادت رندان بود

(جهان ملک، ١٣٧٤: ٢٤٣)

جهان ملک از این مفهوم، یعنی مست از شراب عشق، استفاده کرده و چیزی بر آن افزوده است. او آن را عادت رندان دانسته است. وقتی شاعر، کلمهٔ عادت را به کار می‌بندد، مدام و همیشگی بودن این مستی و ازخودبی‌خود شدن از عشق، به ذهن تداعی می‌شود. از سویی دیگر، عشقِ حقیقی است که همیشگی است و دوام دارد؛ به همین سبب در بیت جهان ملک، عشق، هم حقیقی است و هم مجازی و دوپهلو. همچنین در بیت جهان ملک، نوعی رقص ضمیر وجود دارد و در کلمهٔ «خویشم»، ضمیر «م»، مفعول واقع شده است و بر زیبایی بیت افزوده است. سعدی و جهان ملک در بیت دیگری نیز عشق را به باده تشبیه کرده‌اند:

بیار ساقی سرمست جام بادهٔ عشق　　بده به‌رغم مناصح که می‌دهد پندم

(سعدی، ١٣٤٢: ٢٩٩)

از بادهٔ عشق مست گردد　　گر کوزه‌گری کند سبویم

(جهان ملک، ١٣٧٤: ٤٠١)

در بیت سعدی، صرفاً خواستن عشق و تأکید بر خاصیت مشترک میان عشق و باده بیان شده است؛ اما در بیت جهان ملک، با تکیه بر مفهوم پیشین، چیزی دیگر نیز به آن مفهوم افزوده شده است و شاعر برای مستی از بادهٔ عشق، شرطی گذاشته است. شاعر، وجود خود را به‌صورت پنهانی در این شرط، به باده تشبیه کرده است.

شراب وصل تو در کام جان من ازلیست　　هنوز مستم از آن جام آشنایی باز

(سعدی، ١٣٤٢: ٢٣٩)

یکی دیگر از مفاهیم مشترک میان شعر سعدی و جهان ملک، تشبیه وصال به شراب است. وصال آن‌قدر لذت‌بخش است که عاشق را ازخودبی‌خود و مست می‌گرداند؛ از همین جهت است که سعدی، وصل را به شراب تشبیه کرده و آن را ازلی دانسته است. سعدی در مصرع دوم برای ایجاد تناسب و ایجاد حقیقت‌پذیری ترکیب «شراب وصل»، ترکیب «جام آشنایی» را به کار برده است. جام، با شراب و وصل، با آشنایی در ارتباط است. جهان ملک به‌گونه‌ای دیگر این حس عاطفی را بیان کرده است:

چه خوش باشد شراب وصل در جام　　به کام دل نشستن با دلارام

(جهان ملک، ١٣٧٤: ٣٢٩)

جهان ملک از حیث موسیقایی، تناسبی میان جام و کام ایجاد کرده است که این تناسب، در معنا نیز اثر کرده است. به عبارتی، شاعر «از حیث موسیقایی رابطه برقرار می‌کند. از آنجا که هر موسیقی، خود، حامل بخشی از معنا است، بر معنای بیت نیز تأثیر گذاشته است» (مدرسی و طیطه، ١٤٠٢: ٦)؛ یعنی جام دراصل در کنار دلارام نشستن است. جهان ملک فقط جام را به کار برده و به‌صورت ضمنی و غیرمستقیم، سخن خود را به کار برده و از این حیث، هنری‌تر از بیت سعدی است.

نگویم می لعل شیرین گوار　　که زهر از کف دست او نوش بود

(سعدی، ١٣٤٢: ١٩٢)

سعدی، مِی را در سرخی، به لعل تشبیه کرده است و جهان ملک، این تصویر را فشرده‌تر کرده است:

چـــو زلـــف سرکشـــت آشـــفته حالیســـت　　چـــو لعـــل می‌پرســـتت مـــی پرستســـت

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۵۵)

جهان ملک، دل خود را مِی‌پرست خوانده است و در این خوانش، لعـل را اسـتعاره از لـب آورده و پـس آن را می‌پرسـت خوانده است. می‌پرستان درواقع همان عاشقان هستند و می در عرفان، نماد عشق است. «صوفیه و شعرای عارف‌مسلک، بـرای بیان عواطف و احساسات درونی و معنوی و نشان‌دادن عشق و محبت الهی، از الفاظ و کلماتی که به‌صورت کنایـه و رمـز بـه کار برده می‌شود، بهره و سود جسته‌اند» (قلی‌زاده و خوش‌سلیقه، ۱۳۸۹: ۱۵۰) و منظور از مستی در نگاه عرفـا، «غلبـهٔ محبـت پروردگار بر آنان» (همان: ۱۵۱) است؛ چنانکه سعدی نیز به این نکته اشاره کرده است:

در دمـــــاغ مـــــی‌پرســـــتان بـــــازکش　　آتـــــش ســـــودا بـــــه آب چشـــــم جـــــام

(سعدی، ۱۳٤۲: ۲۸۲)

سودا به آتش تشبیه شده است؛ از آنجا که خواهش‌ها، همچون آتش، سـوزاننده هسـتند. سـعدی می‌گویـد کـه در مغـز و اندیشهٔ می‌پرستان، آتش خواهش و سودا را با اشک جام شراب، فرو بنشان. در کلیت، آب چشم جام، مراد همـان مـی اسـت. شاعر می‌خواهد بگوید این عشق‌پرستان را با عشق خود آرام و قرار بده.

۲-۳- معشوق در تصاویر شعری سعدی و جهان ملک خاتون

عشق، یکی از مقولات پرتکرار در شعر کلاسیک فارسی محسوب می‌شود. افلاطون عشق را براساس زیبایی تعریف می‌کنـد و عشق حقیقی را حاصل دیالکتیک مشاهدهٔ مثال زیبایی می‌داند. در دورهٔ جدید تفکر غرب، دکارت و اسپینوزا عشق و نفـرت را حاصل انفعالاتی ناشی از حرکت ارواح حیوانی می‌دانند که باعث می‌شود که نفس، به اشیایی کـه مطلـوب بـه نظـر می‌رسـند، بپیوندد. اسپینوزا عشق را به لذتی تعریف می‌کند که همراه با تصور علـت خـارجی باشـد (ر.ک بختیـاری و همکـاران، ۱٤۰۲: ۷۱۵). در غزلیات سعدی و جهان ملک، هم عشق مجازی و هم عشق حقیقی دیده می‌شود و افعال و رفتـار معشـوق –در هـر صورت آن– مطلوب به نظر می‌رسد. وصال و توصیف چهرهٔ معشوق، ازجملهٔ تصاویر پررنگ در شعر هـردو شـاعر بـه شـمار می‌روند.

۲-۳-۱- وصال

سعدی، وصال یار حقیقی را به‌صورت ضمنی آورده است:

لـــــیکن اگـــــر دور وصـــــالی بـــــود　　صـــــلح فرامـــــوش کنـــــد مـــــاجرا

(سعدی، ۱۳٤۲: ۲)

سعدی، وصال یار را به دور تشبیه کرده است و این یعنی نخست، آدم در وصـال حـق بـوده اسـت، سـپس دوبـاره بـه آن بازمی‌گردد و این مسئله باعث می‌شود حضرت حق‌تعالی، کشمکش‌ها را نادیـده گرفتـه و صـلح را برقـرار کنـد؛ یعنـی حـس خرسندی را در تقابل بیت زیر از جهان ملک القا می‌کند. جهان ملک این نوع وصال را به کار گرفته و بـه‌خاطر وصـال، شـکر ایزد گفته است:

شـکر ایـزد کـه بـه ایـام وصـال رخ دوسـت　　دو جهـــانم ز وصـــال تـــو بکامســـت هنـــوز

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۲۹۲)

از سویی دیگر، جهان ملک، هردو عالم را مستقیم ذکر کرده، اما وصال با یار مجازی را منوط به دیدار یـار حقیقـی دانسـته است؛ یعنی آن زمانی چشم عاشق به وصال یار باز می‌شود که با حضرت حق‌تعـالی دیـدار کنـد. «دو جهـان بـه کـام بـودن»،

تصویری از حس خرسندی شاعر در هردو دنیا است. سعدی و جهان ملک در ابیات دیگری نیز به جهت بیان خرسندی، نشاط و تازگی، وصال را به عید تشبیه کرده‌اند:

امشب به‌راستی شب ما روز روشن است　　عید وصال دوست علی‌رغم دشمن است

(سعدی، ۱۳٤۲: ٦٤)

علاوه بر آن، سعدی این وصال را برخلاف میل دشمنان دانسته است؛ یعنی دشمنان نسبت به وصال، حس تنفر و بیزاری دارند. بدین ترتیب، عده‌ای را از خوشحالی وصال دوست، محروم کرده است. به عبارتی، چیزی را از وصال کاسته، اما جهان ملک بر وصال افزوده است:

جهان به عید وصالت امیدها دارد　　مباش غافل از اندیشهٔ جهانداری

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ٤٦٥)

این افزایش، مرتبط با مجازی است که در «جهان» نهفته است. جهان با علاقهٔ حال و محل منظور، مردم جهان است که به وصال امید دارند و این وصال که به عید تشبیه شده است، جنبهٔ نشاط را با خود به همراه دارد. از سویی این امید به وصال در مردم جهان، باعث شده که شاعر در مصرع دوم، چیزی بر تصویر اولیهٔ سعدی بیفزاید و آن «جهانداری» است؛ یعنی رسیدن به وصال، همچون جهانداری است. سعدی تشبیه به کار برده، اما جهان ملک، مجاز، تشبیه و تشبیهی مضمر برای القای حس نشاط و خرسندی به کار برده است.

سعدی، طلب معشوق می‌کند و لازمهٔ این وصال، جان‌دادن در راه معشوق حقیقی است:

خرّم آن روز که جان می‌رود اندر طلبت　　تا بیایند عزیزان به مبارک بادم

(سعدی، ۱۳٤۲: ۲۹۲)

سعدی، آن روزی را که در راه معشوق جان می‌دهد، خرم خوانده است؛ زیرا در آن صورت است که به دیدار حق می‌رسد. جان‌دادن و مرگ، همیشه با اندوه همراه است و اینکه سعدی آن را خرم خوانده است، پارادوکسی با این اندوه ایجاد می‌کند. نکتهٔ دیگر آنکه عزیزان سعدی به‌جای آنکه به تسلیت باد او بیایند، به مبارک باد او می‌آیند؛ یعنی سعدی جان‌دادن در راه معشوق را با حس عاطفی رضایت و فرخندگی تصویر کرده است. جهان ملک لازمهٔ رسیدن به معشوق حقیقی را جان‌دادن در راه او دانسته است:

به امیدی که مگر سیم وصالت یابم　　خاک کوی تو به سرپنجهٔ جان بیخته‌ام

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۳۳۲)

جهان ملک، وصال را به نقره تشبیه کرده است و به امید دستیابی به این وصال باارزش، جان خود را فدا می‌کند؛ اما او این مفهوم را به‌شکلی هنری بیان کرده است و خاک کوی معشوق را می‌بیزد تا این سیم را بیابد؛ یعنی خاک‌بیختن با سیم در ارتباط است و جان با وصال. شاعر در هر مصرع، ترکیبی به وجود آورده است که طرفین ترکیب، دوبه‌دو با هم در ارتباط هستند؛ از این جهت است که لازمهٔ رسیدن به وصال، جان‌دادن است.

در بیتی از جهان ملک که در ادامه پس از بیت زیر از سعدی می‌آید، مشخص است که جهان ملک در وصال با معشوق مجازی، از سعدی تأثیر پذیرفته است:

هرگز حسد نبردم بر منصبی و مالی　　الّا بر آنکه دارد با دلبری وصالی

(سعدی، ۱۳٤۲: ٤۸۸)

حس عاطفی حسادت در بیت سعدی، در بیت جهان ملک نیز نمود یافته است و به‌نوعی تصویری از جنس صداقت و صمیمیت در این بیت نهفته است. این نوع تصویر در شعر سعدی، آشکارا با «الّا» آمده است؛ اما در شعر جهان ملک، این استثناکردن آشکار نیست و به‌صورت پنهانی آمده است:

حسدم نیست به مال و نه به جاه و نه به ملک　　بر کسی هست که با دوست وصالی دارد

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ١٦٤)

۲-۳-۲- چهرهٔ معشوق

در شعر سعدی و جهان ملک، معشوق با مؤلفه‌های طبیعت پیوند خورده است. «بعد از مطالعهٔ دقیق و بررسی منابع تصویر در غزلیات سعدی، این نتیجه حاصل می‌شود که معشوق، غنی‌ترین امکانات را برای تصویرسازی به‌صورت تشبیه و استعاره در اختیار شاعر گذاشته است» (بارانی و نسیم بهار، ۱۳۹۱: ۳۷)؛ برای نمونه، هردو شاعر، اندام معشوق را به گل تشبیه کرده‌اند:

ای بلبل اگر نالی من با تو هم‌آوازم　　تو عشق گلی داری من عشق گل‌اندامی

(سعدی، ۱۳٤۲: ٤۹۰)

سعدی، عشق خود را با عشق بلبل مقایسه کرده است و در این مقایسه، خود را با بلبل، همدرد دانسته است؛ یعنی حس عاطفی همدردی را در تشبیه معشوق، به گل القا کرده است؛ اما جهان ملک علاوه بر تشبیه معشوق به گل، قد معشوق را نیز در بلندی به سرو تشبیه کرده است؛ یعنی سرو را استعاره از معشوق بلندبالا آورده است:

تویی سرو گل‌اندام پری روی　　بیا بنشین زمانی در بر ما

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۲۰)

حس عاطفی تمنا و خواهش، در تصویر جهان ملک نهفته است و در تقابل با بیت سعدی، می‌توان گفت در هم‌آوازبودن با بلبل نیز نوعی تمنا و خواهش وجود دارد و خوانش ما را در این تقابل تغییر می‌دهد. سعدی، معشوق بلندبالا را به درخت گل تشبیه کرده و با استفاده از تصویر «سرو»، تشبیهی تفضیلی ساخته است:

تو آن درخت‌گلی که اعتدال قامت تو　　ببرد قیمت سرو بلندبالا را

(سعدی، ۱۳٤۲: ٤)

سعدی با آوردن واژهٔ «اعتدال»، اغراق را از استعارهٔ سرو می‌کاهد. حس عاطفی بیان زیبایی معشوق، منجر به این اغراق می‌شود و سعدی بار دیگر توسط توصیف قامت معشوق، این زیبایی را بازمی‌گرداند. قامت معشوق، بر سرو، ارجحیت داده شده و نوعی تشبیه تفضیل را با استفاده از تصویر سرو ارائه کرده است. جهان ملک خاتون نیز این نوع تشبیه تفضیل را به کار بسته است:

نرست سرو چو قد تو راست در بستان　　گلی ندید کسی چون رخ جهان آرات

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۳٤)

جهان ملک، اغراق بلندی قامت معشوق را در استعارهٔ سرو، حفظ کرده و هم‌زمان، راست‌قامتی معشوق را نیز بر آن افزوده است. بیان زیبایی قامت معشوق، منجر به نمایان‌شدن حس عاطفی غلبه‌یافته، یعنی اغراق می‌شود. از سویی جهان ملک، صورت معشوق را به گل تشبیه کرده، اما سعدی کلیت معشوق را به درخت گل تشبیه کرده است. همچنین چهرهٔ معشوق هردو شاعر، نورانی است:

نه خود اندر زمین نظیر تو نیست　　که قمر چون رخ منیر تو نیست

(سعدی، ۱۳٤۲: ۱۰۰)

سعدی صورت معشوق خود را در نورانی‌بودن، بر ماه برتری داده است و از تشبیه مضمر و تفضیل برای بیان حس عاطفی زیبایی معشوق استفاده کرده است.

من بـه ظلمـات شـب هجـر تـو تـا کـی باشـم　　بـی رخ دوسـت نباشـد بـه جهـان نـور و ضـیا

(جهان ملـک، ۱۳۷٤: ۱۷)

جهان ملک نیز چهرهٔ معشوق خود را به‌صورت پنهانی به خورشید تشبیه کرده است؛ اگرچه، خورشید بـه‌عنوان مشـبه‌به در مصرع نیامده است و این نورانی‌بودن چهرهٔ معشوق، خود را با ظلمات پیوند زده است. شاعر، هجران را به تاریکی شب تشبیه کرده است که اگر معشوق نباشد، همچنان جهان او بی‌نور خواهد ماند. همچنین او، پارادوکسی میان ظلمات و نـور بـه وجـود آورده که باعث تصویری‌ترشدن بیت او در مقایسه با بیت سعدی شده اسـت. جهـان ملـک بـه حـس عـاطفی خـود از چهـرهٔ معشوق، جنبهٔ نمایشی‌تری بخشیده است.

سعدی، چشم معشوق را دارای جادو و زلف او را دلبند خوانده که دل سعدی را برده است:

چشـــمم بســـتی بـــه زلـــف دلبنـــد　　هوشـــم بـــردی بـــه چشـــم جـــادو

(سعدی، ۱۳٤۲: ۳۸۹)

شاعر، حس عاطفی دوست‌داشتن یا عاشق‌شدن بر معشوق را از طریق چشم و زلف تصویر کرده اسـت. جهـان ملـک نیـز چشم معشوق را دارای جادو خوانده است:

چشم جـادوی تـو دیـدم دلـم از دسـت برفـت　　آه از آن نرگس مستت کـه جهـان کـرد خـراب

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۳۲)

جهان ملک با دیدن چشم معشوق، دلش از دست می‌رود و هنر او در مصرع دوم نمایان می‌شود که چشم مسـت معشـوق، جهان را خراب می‌کند. جهان و خراب، هردو دارای معانی از جنس مجاز هستند. جهان، مجاز از مردم جهان و خـراب، مجـاز به علاقهٔ مجاورت است. خراب در محور هم‌نشینی در شعر کلاسیک، همواره کنار مست قرار گرفته و معنـی مسـت بـه خـود گرفته است. پس می‌توان گفت که چشم معشوق، مردم جهان را نیز مست و عاشق خود کرده اسـت. از سـویی دیگـر، جهـان ملک در بیتی دیگر، زلف معشوق را دلبند خوانده است؛ یعنی زلف معشوق، دل سعدی و جهان ملک را اسـیر خـود گردانیـده است؛ با این تفاوت که سعدی، کلی‌نگری کرده و تصویر چشم جادو و تصویر زلف دلبنـد را یکجـا در یـک بیـت آورده، امـا جهان ملک در دو بیت مجزا از آن استفاده کرده است:

ای رخـــــت آیینـــــهٔ لطـــــف خـــــدا　　زلـــــف تـــــو دلبنـــــد و لعلـــــت دلگشـــــا

(جهان ملـک، ۱۳۷٤: ۱٦)

از دیگر سو، جهان ملک در توصیف و تصویر زلف معشوق، از سعدی تأثیر پذیرفته و مصرع نخست بیت زیر را از سعدی وام گرفته است:

آن نه زلفست و بناگوش که روزست و شبسـت　　وان نـه بـالای صـنوبر کـه درخـت رطبسـت

(سعدی، ۱۳٤۲: ٤۳)

«آن نه زلفست و بناگوش که روزست و شبست»　　یـا نـه ای دوسـت کـه نیلـوفر تـر در آبسـت

(جهان ملک، ۱۳۷٤: ۵۲)

جهان ملک بر تصویر اولیهٔ سعدی افزوده و با گفتن «نه»، از صنعت ادبی رجوع استفاده کرده است و بدین ترتیب، زلف معشوق را هم‌زمان به نیلوفر تر که در آب است، تشبیه کرده و تشبیهی مفرد به مرکّب و حسی به حسی به کار برده است؛ یعنی حس عاطفی زیبایی زلف معشوق را نسبت به سعدی، بیشتر گسترش داده تا عاطفهٔ غلبه‌یافته را بیشتر نمایان کند.

۳- نتیجه‌گیری

سعدی از تصاویری همچون تشبیه، استعاره، پارادوکس و مجاز برای بیان عواطف خود استفاده کرده و هنر سعدی در این است که با استفاده از تقابل، صنعت استثنا و...، تابلوهایی می‌آفریند که خواننده را شگفت‌زده می‌کند. جهان ملک نیز از همین تصاویر برای بیان عواطف خود استفاده کرده است؛ با این تفاوت که جهان ملک، درپی افزودن چیزی بر آن تصاویر، برای گسترش عاطفهٔ شخصی بوده است و سعدی بیشتر درپی آن بوده که از تصاویر موجود استفاده کند و چگونه گفتن را ملاک شعرهای خود قرار دهد. جهان ملک خاتون در بعضی از ابیات و مفاهیم، از سعدی تأثیر پذیرفته است و این تأثیرپذیری، با افزودن همراه است؛ به این معنا که جهان ملک، چیزی بر تصویر اولیه افزوده و آن را هنری کرده است. به سخنی، در این اشعار جهان ملک، عواطف که غالباً توسط تصاویر بیان می‌شوند، گسترش داده شده‌اند. از آنجا که جهان ملک، خود، مقلد سعدی است، می‌توان گفت جهان ملک در میان مقلدان، موفق بوده است. اغلبِ عواطف مشترکی که توسط تصاویر در اشعار سعدی و جهان ملک بیان شده‌اند، امید، نشاط، اندوه و احساس خرسندی هستند. در غزلیات سعدی و جهان ملک، ابراز عشق و محبت نمایش داده شده است.

منابع

اشرفی، اشرف السادات؛ اسعد، محمدرضا؛ عسگری، فاطمه. (۱٤۰۰). «تحلیل و بررسی عناصر و تصویرهای هنری طبیعت در اشعار سعدی و پترارک با تأکید بر نسخ مصوّر»، *زیبایی‌شناسی ادبی*، شمارهٔ ٤۸، صص ۷۷-۱۰٦.

بارانی، محمد؛ نسیم بهار، علی اصغر. (۱۳۹۱). «تکرار در معانی عاطفی و زبان هنری غزلیات سعدی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۹-۵۰.

بختیاری، فاطمه؛ باباجانی، ستاره؛ آژیر، اسدالله. (۱٤۰۲). «نقش عشق عقلانی به خداوند در زندگی انسان از دیدگاه اسپینوزا»، *پژوهش‌های هستی‌شناختی*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۲٤، صص ۷۳۱- ۷۰۹.

جبری، سوسن. (۱۳۹۱). «تصویرگری بی صورت خیال در شعر سعدی»، *شعر پژوهی (بوستان ادب - علوم اجتماعی و انسانی)*، شمارهٔ ۱۲، صص ۲۲-٤۸.

جهان ملک خاتون. (۱۳۷٤)، *دیوان اشعار*، به کوشش پوراندخت کاشانی‌راد و کامل احمدنژاد، تهران: زوار.

حافظ منصور، احمد. (۱۳۸۵). «تصویر در شعر سعدی»، *نامه پارسی*، شمارهٔ ٤۰، صص ۷٤-٦۷.

دارایی، سلیمه؛ امینی مفرد، تقی؛ نودهی، کبری. (۱٤۰۱). «بررسی تصویر عاشق در غزلیات سعدی»، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، شمارهٔ ۷۹، صص ۱۳۳-۱٤٦.

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

روحانی، مسعود؛ مهدی‌نیا چوبی، سید محسن. (۱۳۹۰). «شیوه‌های نو سعدی در استفاده از تشبیه و استعاره در غزل»، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، شمارهٔ ۱۱، صص ۲۲۳-۲٤۲.

سعدی، مشرف‌الدین مصلح. (۱۳٤۲). *غزلیات سعدی*، نسخهٔ محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات شرکت نسبی حاج محمد حسین اقبال.

قلی‌زاده، حیدر؛ خوش‌سلیقه، محبوبه. (۱۳۸۹). «باده و می و تعابیر آن در شعر عرفانی فارسی»، *عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)*، شمارهٔ ۲۳، صص ١٤٧-١٨٤.

مدرسی، فاطمه؛ طیطه، هادی. (١٤٠٢). «تحلیل عنصر فاصلهٔ ادبی با تأکید بر مخزن الأسرار نظامی»، دومین همایش ملی نظامی، گنجینهٔ حکمت ایران، مؤسسهٔ آموزش عالی آفاق، صص ٣٦٥-٣٥٦.

مشتاق‌مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (۱۳۹۵). «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ٢٦، صص ٢٠٢-١٨٣.

نوربخش، اعظم. (١٣٩٤). *بررسی سبک شعر جهان ملک خاتون و مقایسهٔ تصویرسازی‌های او با حافظ*، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Examining the Types of Love in Books Authored by Children and Teenagers Based on Eric Fromm's Theory (Fraternal, Maternal, Paternal, Sexual and Self-Love)

Somayeh Rezaee[1]✉ | **Massoume Bordbar**[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University. Tehran. Iran. s.rezaee@cfu.ac.ir
2. Master's Degree in Persian Language and Literature, Hormozgan University. Bandar Abbas. Iran. Email: Massoum.br@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
22 October 2023
Received in revised form:
20 July 2024
Accepted:
3 August 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Children's and adolescent literature, authored stories, love, Eric Fromm.

ABSTRACT

Since the need for love and communication is one of the basic needs of children and children's books are an irreplaceable tool to strengthen children's ability to satisfy their needs, by analyzing children's works, it is possible to achieve the extent of the authors' attention to the needs of children and their mental health. . On the other hand, the results of this research show whether critics of festivals care about the quality of books from the point of view of paying attention to children's needs, or whether they evaluate works only with appearance and literary criteria. In terms of the data collection environment, this research is a theoretical research that was conducted with a descriptive-analytical approach. The method of collecting information is library. Data collection is done through study. The statistical population of selected books for children and teenagers and statistical samples of 35 book titles that won the most awards were selected in a targeted way (selection of the most awarded works). According to the research, it was concluded that the need for communication in authored stories is more than the love type. Some of these loves have all the elements of respect, sense of responsibility, recognition, etc., but some loves lack one or more elements. Characters who are motivated by the need for love and who have an almost perfect love are usually the heroes of the stories and the child identifies with them. In these stories, the main characters experience a happy ending; But in stories with dominant characters, these characters either fail at the end or change their ways halfway through the story. According to the evidence in the stories, it can be seen that domineering characters do not experience happy times.

Cite this article: Rezaee, Somayeh; Bordbar, Massoume. (2025). "Examining the Types of Love in Books Authored by Children and Teenagers Based on Eric Fromm's Theory (Fraternal, Maternal, Paternal, Sexual and Self-Love)". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 97-122. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.47015.3207

© Rezaee, Somayeh; Bordbar, Massoume. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

One of the basic human needs from the point of view of all psychologists is the need for love and communication. In order to reach the stage of self-realization, a person must experience loving and being loved. A healthy person is someone who can meet his needs well without harming others, and this skill should be taught to children from childhood. Story is one of the most important educational tools, especially in childhood. By examining the relationship between fictional characters in various children's and teenagers' stories, it is possible to examine the type and quality of love in them, and following that, we can achieve the extent of the child's impression of the story and the type of teaching and its educational application on the target children.

Eric Fromm is one of the psychologists who raises the issue of needs and considers the need for communication as one of the basic needs of every human being. According to Forum, "Love has different forms; On the one hand, it can be limited to the human type, such as: love between mother and child, love between sister and brother, love between man and woman, and love for the same kind. On the other hand, love can have a wider scope; Love for every manifestation of existence in the universe. Procreative love can be towards someone of the same sex (brotherly or sisterly love), in the form of merging and uniting with a person of the opposite sex (sexual love) or towards one's own child (paternal or maternal love). In all these three forms, a person's ultimate attention is to the growth and excellence of the other person" (Schultz, 2011: 207).

Since childhood, children should be taught what behaviors to choose in different situations, when the needs arise, especially the need for love, affection and communication. One of the most appropriate tools to strengthen children's ability to satisfy their basic needs is books suitable for them. Children's literature can teach a child what behavior to choose when any need arises. Children's books should be written, edited and selected in terms of technical, literary and linguistic aspects as well as in terms of content and audience orientation, according to the characteristics, interests, tastes and needs of children. Books that are introduced as children's books in festivals are usually selected based on these multiple criteria; But when choosing the best book, is attention paid to the way of communication between fictional characters according to their type of communication? Therefore, it is appropriate to analyze the types of love in selected children's books from the perspective of the ability of these works to strengthen the audience's ability to satisfy the basic need for communication.

Since the need for love and communication is one of the basic needs of children and children's books are an irreplaceable tool to strengthen children's ability to satisfy their needs, by analyzing children's works, it is possible to achieve the extent of the authors' attention to the needs of children and their mental health. . On the other hand, the results of this research show whether critics of festivals care about the quality of books from the point of view of paying attention to children's needs, or whether they evaluate works only with appearance and literary criteria.

2. Research method

In terms of the data collection environment, this research is a theoretical research that was conducted with a descriptive-analytical approach. The method of collecting information is library. Data collection is done through study. The statistical population of selected books for children and teenagers and statistical samples of 35 book titles that won the most awards were selected in a targeted way (selection of the most awarded works).

The data analysis method is combined (qualitative-quantitative). At first, the authored stories are analyzed and examined in terms of how the love component is presented from the perspective of the forum, and in the next step, the frequency of the components in the stories is compared with each other.

3. Discussion

In the reviewed stories, all kinds of love are discussed from the perspective of the forum. Brotherly love is mentioned with the highest frequency and paternal love with the lowest frequency. In some stories where fraternal love, sexual love and self-love are mentioned, we can also see manifestations of love for God.

Brotherly love was mentioned with the highest frequency in 23 stories. In these stories, children are taught to use every tool at their disposal to communicate in a fraternal, empathetic manner with humanity and morality; Just as the deer took help from its horns to save it. Or in the story "Aqarangi

and Naqla Cat", drawing a heart is a symbolic gesture to create a sense of compassion in heartless people. Love for animals and nature is also included in this group.

Fictional characters in these stories are humans, animals, one of the elements of nature or objects and phenomena of the universe. Sometimes a little girl plays a role, sometimes a pair of shorts or a watch, sometimes a star, and sometimes a crow or a mouse are fictional characters. In all these stories, the characters find human characteristics. In all the stories that were based on the perspective of brotherly love, the fictional characters helped in different ways with a pure and unconditional love for nature, or their own kind, a love that was not created due to a causal or relative relationship or the result of needs. be primary and physical; Rather, it is a need that is aroused only in the stage of self-realization in humans.

"Maternal love" was also mentioned in different ways in several stories. In these stories, only maternal communication was depicted, without the type of communication between mother and child in the story teaching the child a specific moral point. By reading such stories, the child gets to know the type of maternal affection and the mother-child relationship.

The manifestation of "fatherly love" can only be seen in the story of "The Short Prince". At the end of the story, the father realizes his mistake about the prince.

By reading this story, a child's sexual love becomes aware of the two needs of communication and arousal, and understands that the best way to communicate with others is conscious communication, in which each of the parties, in addition to recognizing the needs of the other person, accompanies him. And be sympathetic and don't leave him alone in difficult situations.

The plot of "Self-love" component, in the stories of Niloufer's smile, the travels of the rhinoceros, teaches the child that he must love himself in order to have a healthy life"An individual who is capable of loving and whose love is accompanied by productivity also loves themselves. Someone who can only love others does not understand the meaning of love at all." (Fromm, 2014: 79).

4. Results

According to the research, it was concluded that the need for communication in authored stories is more than the love type. Some of these loves have all the elements of respect, sense of responsibility, recognition, etc., but some loves lack one or more elements. Characters who are motivated by the need for love and who have an almost perfect love are usually the heroes of the stories and the child identifies with them. In these stories, the main characters experience a happy ending; But in stories with dominant characters, these characters either fail at the end or change their ways halfway through the story. According to the evidence in the stories, it can be seen that domineering characters do not experience happy times

5. References

Akbarpour, A. (2007). *Ghul and bike*, illustrator: Rashin Khairai, Tehran: Fandakh (Afq), age group B.

Akbarpour, A. (2012). *I was a deer*, illustrator: Narges Mohammadi, Tehran: Fondz, age group B.

Akbarpour, A. (2014). *Good night commander*, illustrator: Narges Mohammadi, Tehran: Fondz (Afq), age groups A and B.

Akbarpour, A. (2016). *I'm a coward but I'm afraid*, illustrator: Maryam Tahmasabi, Tehran: Fatemi, his group, Suni b.

Anwari, S. (2008). *My beautiful loli*, illustrator: Afra Nobahar, Tehran: Center for intellectual development of children and adolescents, age group A.

Aygani, N. (2013). *A collection of non-scary stories (Ma)*, Tehran: Hupa, age group: Elb and B.

Babak, S. (2015). *The black crow goes on a journey*, illustrator: Shabnam Chaichian, Tehran: Fatemi, age groups A and B.

Farhadi, T, Khalili Jahantigh, M., Barani, M. (2019). "Guided and Transcendental Love in the Novel "Younes' Romances in the Belly of the Fish", *Adab Ghanai Research Journal*, Vol. 18, No. 35, pp. 141-164.

Farjam, F. (2014). *Uninvited guests*, illustrator; Jodi Farmanfarmaian, 20th edition, Tehran: Center for intellectual development of children and adolescents, age groups A and B.

Fazouni, F. (2016). *Pishi Khanum and Children*, illustrator: Azadeh Madani, Tehran: Shabaviz, age group B.

Fist, J. and Fist, G. J. (2008). *personality theories*, translated by Yahya Seyed Mohammadi, 4th edition, Tehran: Ravan.
Fromm, E. (1984). *escape from freedom*, translated by Daud Hosseini, first edition, Tehran: Frayn.
Fromm, E. (1989). *Salem Society*, translated by Akbar Tabrizi, third edition, Tehran: Behjat.
Fromm, E. (1991). *Man for himself; A research in moral psychology*, translated by Akbar Tabrizi, fifth edition, Tehran: Behjat.
Fromm, E. (2011a). *Revolution of Hope*, translated by Majid Roshangar, 6th edition, Tehran: Marwarid.
Fromm, E. (2011b). *Man for himself*, translated by Akbar Tabrizi, fifth edition, Tehran: Behjat.
Fromm, E. (2011c). *The human heart and its tendency towards good and evil*, translated by Gitti Khoshdel, 12th edition, Tehran: Pikan.
Fromm, E. (2016). *The art of loving*, 35th edition, Tehran: Marwarid.
Ghasemnia, S. (2011). *Uninvited guests*, illustrator: Sahar Yasinpour, Tehran: Pidaish, age group B.
Hassanzadeh, F. (2007). *I like the sound of rain*, illustrator; Ali Sadeghi, Tehran: Hoz Aggr, age groups B and C.
Hassanzadeh, F. (2009). *Dev Dig Beh Sar*, illustrator: Ali Khodayi, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents, Age Group A and B.
Hassanzadeh, F. (2016). *Umbrella with white butterflies*, illustrator; Ghazale Begdalo, Tehran: Fatemi (Toti), age groups B and C.
Hassanzadeh, F. (2019). *Agharangi and Naqla Cat*, 4th edition, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Jafari Glansai, T. and Mehdi N. (2017). "Comparison of paternal love in the poems of "Ahmed Shamlou" and "Nazar Qabbani" based on Eric Forum's opinions", *Lyric Research Journal*, Vol. 16, No. 30, pp. 53-70.
Jozdani, E. (2004). Green shorts and purple blouse, illustrator: Ali Maffakheri, Tehran: Shabaviz, age group: A and B.
Kalher, F. (1989). *Sut Farmanrova*, illustrator: Mohin Javaherian, Tehran: Mihrab Qalam, age groups B and C.
Kalher, F. (2018). *Rhinoceros Travels; Small companion*, illustrator: Narges Mohammadi, Tehran: Amirkabir, age group C and D.
Kalhor, M. (2004). *Hey, will you be friends with me?* Illustrated by: Neda Azimi, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents, Age Group A and B.
Kashkouli, M. (2005). *A friend of the people of the city*, illustrator, Amin Hassanzadeh Sharif, Tehran: Shabaviz, age groups B and C.
Khalatbari, F. (2004*). Shahrazad*, illustrator: Farshid Shafiei, Tehran: Shabaviz, age group c.
Khosronjad, M. (2010). *innocence and experience; An introduction to the philosophy of children's literature*, third edition, Tehran: Center.
Kokbi, M., Mukhtar, E. (2014). Evaluation of the readability level of selected fiction books authored by the Children's Book Council, *Journal of Information Research and Public Libraries*, No. 83, pp. 629-650.
Mazari, E. (2014). *Little girl, commander Sibilo*, illustrator, Arghvan Khosravi, age group C, Tehran: Fandakh.
Mirkaiai, M. (1997). *Popper*, illustration; Abnai Khorminejad, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents, age group c.
Mirzakhani, F. (2021). "Investigation of the different manifestations of love and the presence of each in the Persian poetry of the teenager", *Children's Literature Studies*, Vol. 12, No. 2, pp. 315-342.
Moradi, A., Chalak, S. (2021). Typology of love representation in Farhad Hassanzadeh's teenage novels based on Robert Sternberg's model, *Children's Literature Studies*, Vol. 12, No. 2, pp. 233-262.
Naseri, M. (2007). *Tales of the clever fox (seven volumes)*, volume 1: the fox and the smart turtle, illustrated by: Samaneh Rahbernia, Tehran: Behnesher (Parvaneh books).
Nazari, N., Kamali, R. (2014). Love from the point of view of Saadi and Eric From, *Lyric Literature Research Journal*, Vol. 13, No. 24, pp. 272-267.
Qasimpour, A. (2001). *Nilofar Smile*, illustrator: Nasim Azadi, Tehran: Shabaviz, age group A.

Qasimpour, A. (2005). *Jungle Celebration*, illustrator; Afra Nobahar, Tehran: Shabaviz, age group B.
Qezel-ayagh, S. (2013). *Literature for children and teenagers and promotion of reading (library materials and services for children and teenagers)*, 11th edition, Tehran: Semit.
Saberi, B. (2018). *Qarqar time*, illustrator: Maryam Tahmasabi, Tehran: Fatemi, age groups B and C.
Schultz, D. (2017). Personality theories, translators: Yusef Karimi, Farhad Jamhari, Siamak Naqshbandi, Behzad Gudarzi, Hadi Bahirai, Mohammad Reza Nikkho, Tehran: Arsbaran.
Schultz, D. P. and Ellen S. S. (2022). *Personality theories*, translated by Yahya Seyed Mohammadi, 47th edition, Tehran: Ed.
Shabani, A. (2018). *Naranj and Taranj girl*, illustrator; Mahkameh Shabani, Tehran: Fatemi (Toti), age group over eight years old.
Shabani, A. (2018). *Uncle Nowruz and old woman*, illustrator: Hamaddin Javadzadeh, Toti (Fatemi), age groups B and C.
Shafiabadi, A. and Naseri, G. (2022). *Theories of Counseling and Psychotherapy*, 32nd edition, Tehran: Academic Publishing Center.
Shams, M. (2008). *The story of the bridge that was and is not anymore*, illustrated by: Nilofar Mirmohammadi, publisher (Astan Quds Razavi Publishing House, age groups B and C.
Shams, M. (2012). *Aunty Stork*, illustrator; Negin Ekhbalian, Tehran: Shabaviz, age groups B and C.
Sheikhi, M. (2005). *The window of Aghamoshe's house (30 nights, 30 stories, volume 2)*, illustrator; Atieh Sohrabi, Tehran: Qadiani, age groups A and B.
Sheikhi, M. (2006). *Kolah Khanum Torpeşt and other stories (30 stories, 30 nights)*, illustrator: Atieh Sohrabi, age groups B and C.
Sheikhi, M. (2006). *The train's birthday party and other stories (30 nights, 30 stories, volume 11)*, illustrator; Atieh Sohrabi, Tehran: Banafsheh (Qadiani), age groups A and B.
Sheikhi, M. (2010). *Short prince*, illustrator: Alireza Goldouzian, Tehran: Banafsheh (Qadiani), age group c.
Sheikhi, M. (2016). *Zabul and the red-haired witch and other stories (3 stories, 3 nights)*, illustrator: Atiyeh Sohrabi, Tehran: Banafsheh (Qadiani), age groups A and B.
Shoarinejad, A. (2012). *Psychology of Development*, 20th edition, Tehran: Information.
Yousefi, M. (2000). *Like a thousand stars*, illustrator: Ali Mofakheri, Tehran: Shabaviz, age group B.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

تحلیل روان‌شناسانهٔ نیاز به ارتباط (انواع عشق) در ۳۵ داستان برگزیدهٔ کودکان و نوجوانان (براساس نظریهٔ اریک فروم)

سمیه رضایی[۱] | معصومه بردبار[۲]

۱. نویسنده مسئول: استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران. رایانامه: s.rezaee@cfu.ac.ir

۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان. بندرعباس. رایانامه: Massoum.br@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۳۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۱۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
ادبیات کودک و نوجوان، داستان، عشق، اریک فروم

چکیده

یکی از نیازهای اساسی آدمی از منظر تمامی روان‌شناسان، نیاز به عشق و ارتباط است. انسان برای رسیدن به مرحلهٔ خودشکوفایی، باید دوست‌داشتن و دوست‌داشته‌شدن را تجربه کند. انسان سالم، کسی است که بتواند نیازهایش را بدون آسیب‌رساندن به دیگران، به‌خوبی تأمین کند و این مهارت باید از کودکی به کودکان آموزش داده شود. داستان، یکی از مهم‌ترین ابزارهای آموزشی، خصوصاً در دوران کودکی است. از همین رو، می‌توان با بررسی ارتباط بین شخصیت‌های داستانی در داستان‌های گوناگون کودکان و نوجوانان، به بررسی نوع و کیفیت عشق در آن‌ها پرداخت و پیرو آن، به میزان تأثیرپذیری کودک از داستان و نوع آموزه و کاربرد تربیتی آن بر کودکان مخاطب دست یافت؛ بنابراین پرسش مشخص این پژوهش آن است که انواع عشق براساس نظریهٔ اریک فروم، در داستان‌های کودکان چگونه مطرح شده است؟ روش گردآوری اطلاعات در این پژوهش، کتابخانه‌ای است و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به‌صورت تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که همهٔ انواع عشق (براساس تقسیم‌بندی فروم)، در نمونه‌های آماری، مطرح شده است. کودک با خواندن داستان‌ها، به جایگاه افراد و تفاوت میان انواع ارتباط، آشنا می‌شود و می‌داند در مواجهه با افراد مختلف و در «ارتباط»های متعددی که در طول عمر تجربه می‌کند، چه رفتارهایی را انتخاب کند.

استناد: رضایی، سمیه؛ بردبار، معصومه. (۱۴۰۴). «تحلیل روان‌شناسانهٔ نیاز به ارتباط (انواع عشق) در ۳۵ داستان برگزیدهٔ کودکان و نوجوانان (براساس نظریهٔ اریک فروم)». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۹۷-۱۲۲.

DOI: 10.22111/jllr.2024.47015.3207

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© رضایی، سمیه؛ بردبار، معصومه.

۱- مقدمه

یکی از نیازهای اصلی و اساسی انسان، نیاز به ارتباط، دوست‌داشتن و دوست‌داشته‌شدن است که محروم‌ماندن از آن، صدمات جبران‌ناپذیری بر روان انسان وارد می‌کند. نیاز به عشق، در هرم نیازهای مازلو، در سومین مرحلهٔ هرم قرار دارد و اگر این نیاز برآورده نشود، انسان نمی‌تواند به مرحلهٔ بالاتر صعود کند. «در صورتی که نیازهای فیزیولوژیکی و ایمنی، به قدر کافی ارضا شده باشند، به نیازهای تعلق‌پذیری و محبت توجه می‌شود. این نیازها می‌توانند از طریق رابطهٔ صمیمی با یک دوست، معشوق یا همسر یا از طریق برقراری روابط اجتماعی در گروه، ابراز شوند» (شولتز، ۱٤۰۱: ۳۹٦).

ویلیام گلاسر، از روان‌شناسانی است که نیاز به عشق را به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین نیازهای انسان مطرح می‌کند. «علی‌رغم نظر فروید و پیروان او که نابسامانی‌های روانی را زاییدهٔ تعارض و تضاد بین نیازهای جسمانی و عوامل فرهنگی می‌دانند، گلاسر و پیروان او، پیدایش این نابسامانی‌ها را نتیجهٔ ناتوانی فرد در تحقق نیازهایش می‌دانند. آن‌ها... برای انسان، دو نیاز اساسی قائل‌اند: نیاز به مبادلهٔ عشق و محبت، و نیاز به احساس ارزش، که این دو نیاز در تشکیل هویت فرد، نقش عمده‌ای دارند» (کرسینی، ۱۹۷۳؛ گلاسر، ۱۹۸۵، به نقل از شفیع‌آبادی، ۱٤۰۱).

اریک فروم نیز از روان‌شناسانی است که مسئلهٔ نیازها را مطرح می‌کند و نیاز به ارتباط را یکی از نیازهای اساسی هر انسانی می‌داند. از نظر فروم «عشق، شکل‌های مختلفی دارد. از یک سو می‌تواند محدود به نوع انسان باشد، مانند: عشق بین مادر و فرزند، عشق بین خواهر و برادر، عشق بین زن و مرد و عشق به همنوع. از سوی دیگر، عشق می‌تواند دامنه‌ای وسیع‌تر داشته باشد: عشق به هر جلوه‌ای از وجود و هستی در کائنات. عشق زاینده، می‌تواند متوجه کسی دیگر از هم‌جنسان (عشق برادرانه یا خواهرانه)، به‌صورت همجوشی و یکی‌شدن با فردی از جنس مخالف (عشق شهوانی) یا در جهت فرزند خویش (عشق پدرانه یا مادرانه) باشد. در تمام این سه شکل، توجه نهایی شخص، به رشد و تعالی خویشتن شخص دیگر است» (شولتز، ۱۳۹۰: ۲۰۷).

همهٔ روان‌شناسان بر این نظر متفق‌اند که نوع مواجه با نیازها، روح و روان انسان‌ها را شکل می‌دهد. یک انسان کامل و سالم، کسی است که نیازهایش را می‌شناسد و برای تأمین آن‌ها، بهترین راه‌حل‌ها را انتخاب می‌کند. انسان سالم می‌داند چه‌طور دوست بدارد، تا دوست داشته شود. او می‌داند که هر انسانی، فرد متفاوتی است و برای سازگاری با افراد مختلف، به منظور تأمین نیازهای خود، بهترین رفتارها را انتخاب می‌کند؛ بنابراین رفتارهایی که در مواجهه با نیازهای مختلف انتخاب می‌شوند، شخصیت انسان‌ها را می‌سازند.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

بدیهی است که باید از دوران کودکی به کودکان آموخته شود که در موقعیت‌های مختلف، در زمان برانگیختگی نیازها، خصوصاً نیاز به عشق، محبت و ارتباط، چه رفتارهایی را انتخاب کنند. یکی از مناسب‌ترین ابزارها برای تقویت توانمندی کودکان در ارضای نیازهای اساسی‌شان، کتاب‌های مناسب برای آن‌هاست. ادبیات کودک می‌تواند به‌صورت غیرمستقیم به کودک بیاموزد که در زمان برانگیختگی هر نیاز، چه رفتاری را انتخاب کند. «ادبیات کودک در ماهیت خویش، آموزشی است. آن‌گاه که دو کس با هم سخن می‌گویند و آن‌گاه که یکی از این دو، بزرگسال و دیگری کودک است و آن‌گاه که فرد بزرگسال، عاطفه و اندیشهٔ خویش را به‌گونه‌ای طراحی‌شده و هدفمند، بر کودک عرضه می‌دارد، فرایندی پدید می‌آید که به‌گونه‌ای گریزناپذیر، ماهیتی آموزشی دارد» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۳۳).

کتاب‌های کودک، باید که هم از نظر فنّی، ادبی و زبانی و هم از نظر محتوایی و مخاطب‌مداری، مطابق با ویژگی‌ها، علایق، سلایق و نیازهای کودکان، نگارش، ویراسته و انتخاب شوند. کتاب‌هایی که در جشنواره‌ها به‌عنوان کتاب‌های کودک معرفی

می‌شوند، معمولاً براساس همین معیارهای چندگانه گزینش می‌شود؛ اما آیا در هنگام گزینش کتاب برتر، به نحوهٔ ارتباط میان شخصیت‌های داستانی، با توجه به نوع ارتباط آن‌ها توجه می‌شود؟ بنابراین شایسته است انواع عشق در کتاب‌های برگزیدهٔ تألیفی کودکان، از منظر میزان توانایی این آثار در تقویت توانمندی مخاطبان در ارضای نیاز اساسی ارتباط، واکاوی شود و در این راستا به این پرسش پاسخ داده شود که انواع عشق براساس نظریهٔ اریک فروم، در داستان‌های کودکان چگونه مطرح شده است. در این مقاله ۳۵ عنوان کتاب برگزیدهٔ کودک و نوجوان، از این منظر بررسی و تحلیل می‌شود.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

از آنجا که نیاز به عشق و ارتباط، یکی از نیازهای اساسی کودکان است و کتاب کودک، یک ابزار بی‌بدیل برای تقویت توانمندی کودکان برای ارضای نیازهای ایشان است، می‌توان با تحلیل آثار کودکان، به میزان توجه نویسندگان به نیازهای کودکان مخاطب و سلامت روان ایشان دست یافت. از سوی دیگر، نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که آیا منتقدان جشنواره‌ها، به کیفیت کتاب‌ها از منظر توجه به نیازهای کودکان، عنایت دارند یا فقط با معیارهای ظاهری و ادبی به ارزیابی آثار می‌پردازند.

هدف کلی

- تعیین جایگاه انواع عشق در کتاب‌های برگزیدهٔ کودکان و نوجوانان، برمبنای دیدگاه فروم

اهداف جزئی

- تعیین جایگاه هرکدام از انواع عشق، در کتاب‌های برگزیدهٔ کودکان و نوجوانان، برمبنای دیدگاه فروم که این انواع عشق، به‌صورت‌های زیر مطرح است:

عشق برادرانه، عشق مادرانه، عشق پدرانه، عشق جنسی، عشق به خود.

- بررسی وضعیت طرح ارتباط‌های ناسالم در داستان‌های برگزیدهٔ کودکان، برمبنای نظریهٔ اریک فروم

۱-۳- روش تحقیق

این تحقیق به لحاظ محیط گردآوری داده‌ها، یک پژوهش نظری است که با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری اطلاعات در این پژوهش، به روش کتابخانه‌ای انجام شده است. جامعهٔ آماری آن شامل کتاب‌های برگزیدهٔ کودک و نوجوان است. نمونه‌های آماری، ۳۵ عنوان کتاب هستند که بیشترین جوایز را به خود اختصاص داده‌اند. انتخاب نمونه‌ها به روش هدفمند (انتخاب پرجایزه‌ترین آثار) انجام شده است.

روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات، به‌صورت ترکیبی (کیفی-کمی) است. در ابتدا داستان‌ها به لحاظ چگونگی طرح مؤلفهٔ عشق از دیدگاه فروم، تحلیل و بررسی شده و در مرحلهٔ بعد، فراوانی مؤلفه‌ها در داستان‌ها با یکدیگر مقایسه می‌شود.

جدول ۱- داستان‌های منتخب و برخی مشخصات آن‌ها

ردیف	عنوان	مؤلف	گروه سنی	جوایز و افتخارات
۱	وقت قارقار	بابک صابری	بالای ٦ سال	تأییدشدهٔ سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، منتخب طرح سامان‌بخشی کتاب‌های رشد، کسب امتیاز ۳ در فهرست کتاب‌های برگزیدهٔ لاک‌پشت پرنده (۱٤۰۰)
۲	آقارنگی و گربهٔ ناقلا	فرهاد حسن‌زاده	ج	برگزیدهٔ مجلهٔ «سلام بچه‌ها» در بخش داستان کودک (۱۳۸۵)، تقدیرشدهٔ کتاب سال ایران در بخش کودک و نوجوان (۱۳۸٦)

۳	دیوِ دیگ به سر	فرهاد حسن‌زاده	الف و ب	برگزیدهٔ انجمن نویسندگان کودک و نوجوان
٤	دختر نارنج و ترنج	اسدالله شعبانی	بالای ۸ سال	راه‌یافته به فهرست بین‌المللی کلاغ سفید (۲۰۲۱)، منتخب طرح سامان‌بخشی کتاب‌های رشد
٥	چتری با پروانه‌های سفید	فرهاد حسن‌زاده	ب و ج	تقدیرشدهٔ شورای کتاب کودک (۱۳۹۷)، تأییدشدهٔ سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، کسب امتیاز «خیلی خوب» در فهرست کتاب‌های برگزیدهٔ لاک‌پشت پرنده (۱۳۹٦)
٦	قصه‌های روباه زرنگ (هفت جلد)، جلد ۱: روباه و لاک‌پشت باهوش	مسلم ناصری	الف و ب	عنوان کتاب فصل جمهوری اسلامی برای مجموعهٔ روباه زرنگ (۷ جلد) (۱۳۸٦)، دیپلم افتخار دوسالانه‌جشنوارهٔ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳۸۷)
۷	کلاغ سیاه به سفر می‌رود	بابک صابری	الف و ب	تأییدشدهٔ سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی و منتخب طرح سامان‌بخشی کتاب‌های رشد، راه‌یافته به فهرست کتاب‌های IBBY (دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان) مناسب برای کودکان با نیازهای ویژه، کسب امتیاز ۵ (عالی) در فهرست کتاب‌های برگزیدهٔ لاک‌پشت پرنده (۱۳۹۵)
۸	شاهزادهٔ کوتاه‌قد	مژگان شیخی	ج	معرفی‌شده در کتاب‌نامهٔ رشد آموزش‌وپرورش
۹	غول و دوچرخه	احمد اکبرپور	ب	برندهٔ دیپلم افتخار نمایشگاه تصویرگری کتاب کودک (بولونیا، ۲۰۱۱)، کسب عنوان برترین کتاب تألیفی سال از طرف شورای کتاب کودک (۱۳۸۸)
۱۰	من مترسکم، ولی می‌ترسم	احمد اکبرپور	ب	برندهٔ جایزهٔ بخش کودک از شانزدهمین جشنوارهٔ آموزشی رشد، کسب امتیاز ٤ (خیلی خوب) در لیست کتاب‌های برگزیدهٔ لاک‌پشت پرنده (۱۳۹٦)، کسب عنوان کتاب سال در هجدهمین دورهٔ جشنوارهٔ شهید غنی‌پور
۱۱	از صدای باران خوشم می‌آید	فرهاد حسن‌زاده	ب و ج	تقدیرشده در انجمن فرهنگی ناشران کتاب کودک، منتخب چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ کتاب برتر کودک و نوجوان
۱۲	من یک گوزن بودم	احمد اکبرپور	ب	برندهٔ سیب طلای براتیسلاوا (۲۰۱۷)، منتخب آموزش‌وپرورش، کسب امتیاز ٤ در فهرست لاک‌پشت پرنده (۱۳۹۵)، برگزیدهٔ مسابقهٔ تصویرگری کتاب کودک شارجه (۲۰۱٤)، برندهٔ جایزهٔ اول مسابقهٔ بین‌المللی تصویرگری کره جنوبی (۲۰۰۹)، برگزیدهٔ مسابقهٔ تصویرگری پرتغال (۲۰۰۹)
۱۳	شب به‌خیر فرمانده	احمد اکبرپور	الف و ب	ورود به فهرست کتاب‌های برجستهٔ نوجوانان با نیازهای ویژه (IBBY-۲۰۰۷)، برندهٔ مسابقهٔ داستانی «کودکان با نیازهای ویژه» (UNICEF-۲۰۰۲)، دیپلم نمایشگاه تصویرگری کتاب کودک (بولونیا، ۲۰۱۵)، کسب امتیاز ٤ در فهرست کتاب‌های برگزیدهٔ لاک‌پشت پرنده (۱۳۹۵)

۱۴	عمونوروز و پیرزن	اسدالله شعبانی	ب و ج	تأییدشدهٔ سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی، کسب امتیاز ۳ (خوب) در فهرست کتاب‌های برگزیدهٔ لاک‌پشت پرنده
۱۵	دختر کوچولو، فرمانده سبیلو	الهام مزارعی	ج	کسب امتیاز ۳ در فهرست کتاب‌های برگزیدهٔ لاک‌پشت پرنده (۱۳۹۳)، تقدیرشده در پانزدهمین جشنوارهٔ شهید غنی‌پور
۱۶	زبل و جادوگر موقرمز و قصه‌های دیگر (۳۰ قصه، ۳۰ شب، جلد ۹)	مژگان شیخی	الف و ب	برگزیدهٔ سومین دورهٔ جایزهٔ پروین اعتصامی (۱۳۸۷)، تقدیرشده در سیزدهمین دورهٔ جشنوارهٔ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳۸۷)
۱۷	لولوی قشنگ من	سحر انواری	الف	برگزیدهٔ چهارمین جشنوارهٔ کتاب برتر کودک و نوجوان (۱۳۸۸)
۱۸	شلوارک سبز و بلوز بنفش	عذرا جوزدانی	الف و ب	شباویز
۱۹	قصهٔ پلی که بود و دیگر نیست	محمدرضا شمس	ب و ج	جایزهٔ کتاب سال مجلهٔ «سلام بچه‌ها»
۲۰	میهمان‌های ناخوانده	شکوه قاسم‌نیا	ب	سلطنتی
۲۱	جشن تولد قطار و قصه‌های دیگر (۳۰ قصه، ۳۰ شب، جلد ۱۱)	مژگان شیخی	الف و ب	کتاب سال ایران (۱۳۸۶)، برگزیدهٔ سومین دورهٔ جایزهٔ پروین اعتصامی، تقدیرشده در سیزدهمین دورهٔ جشنوارهٔ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳۸۷)، معرفی‌شده در کتاب‌نامهٔ رشد آموزش‌وپرورش
۲۲	لبخند نیلوفر	اکرم قاسم‌پور	الف	منتخب شورای کتاب کودک (۱۳۸۰)
۲۳	سفرهای کرگدن: همسفر کوچک	فریبا کلهر	ج و د	تقدیر از مجموعهٔ شش‌جلدی «سفرهای کرگدن» به‌عنوان مجموعهٔ برتر از طرف اولین جشنوارهٔ کتاب‌های تصویری-تألیفی دانشگاه شیراز (۱۳۹۵)
۲۴	مثل هزار ستاره	محمدرضا یوسفی	ب	دریافت لوح تقدیر از مجلهٔ «سلام بچه‌ها» (۱۳۷۹)
۲۵	پنجرهٔ خانهٔ آقاموشه (۳۰ قصه، ۳۰ شب، جلد ۲)	مژگان شیخی	الف و ب	کتاب سال ایران (۱۳۸۶)، کتاب برگزیدهٔ سومین دورهٔ جایزهٔ پروین اعتصامی، تقدیرشده در سیزدهمین دورهٔ جشنوارهٔ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳۸۷)، معرفی‌شده در کتاب‌نامهٔ رشد آموزش‌وپرورش
۲۶	خاله لک‌لک	محمدرضا شمس	ب و ج	ترجمه و انتشار به زبان ترکی استانبولی در کشور ترکیه، کسب لوح تقدیر در بخش تصویرگری یازدهمین جشنوارهٔ کتاب کودک و نوجوان
۲۷	هی، با من دوست می‌شوی؟	مژگان کلهر	الف و ب	کتاب دوزبانه (فارسی و انگلیسی)، ترجمه و نشر کتاب به زبان اسپانیایی، کسب رتبهٔ دوم در دهمین جشنوارهٔ کتاب سال مجلات «سلام بچه‌ها» و «پوپک»
۲۸	دعای موش کوچولو	کلر ژوبرت	الف و ب	ترجمه‌شده به زبان عربی و فرانسوی، جزو ده کتاب پرفروش کانون پرورش فکری در نمایشگاه مجازی کتاب تهران (۱۳۹۹)

۲۹	سوت فرمانروا	فریبا کلهر	ب و ج	کسب لوح تقدیر و عنوان کتاب سال هشتمین دورهٔ کتاب سال وزارت ارشاد (۱۳۶۹)، ترجمه و نشر کتاب به زبان چینی
۳۰	پاپر	محمد میرکیایی	ج	قرارگرفتن در فهرست کتاب‌های مناسب از نظر مرکز بین‌المللی (کتابخانه) مونیخ (۱۹۹۹)
۳۱	شهرزاد	فریده خلعت‌بری	ج	تهران، نوما، زاگرب، تایپه، براتیسلاوا، بلگراد، کرواسی، نسل جوان، جهان کودکان، تصویرگری تهران
۳۲	پیشی‌خانم و بچه‌ها	فرهاد فزونی	ب	نوما، بولونیا، ژاپن، بلگراد، طراحی کتاب، کتاب‌آرایی، باری یرو، مونیخ، کانون، جهان کودکان، براتیسلاوا
۳۳	دوست مردم شهر	مهدخت کشکولی	ب و ج	براتیسلاوا، بلگراد، شباویز، کرواسی
۳٤	مجموعه قصه‌های نترسناک (همه)	نازنین آیگانی	الف و ب	جزو کتاب‌های دارای نشان طلایی لاک‌پشت پرنده و برندهٔ پلاک طلای بهترین متد آموزش خلاق از کشور اسلوونی
۳۵	کلاه خانم لاک‌پشت و قصه‌های دیگر (۳۰ قصه، ۳۰ شب، جلد ۵)	مژگان شیخی	ب و ج	کتاب برگزیدهٔ سومین دورهٔ جایزهٔ پروین اعتصامی (۱۳۸۷)، تقدیرشده در سیزدهمین دورهٔ جشنوارهٔ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان (۱۳۸۷)

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ بررسی آثار برگزیدهٔ کودکان، پژوهش‌هایی صورت گرفته است. همچنین پژوهش‌هایی با هدف بررسی آثار برگزیدهٔ کودکان و نوجوانان انجام شده است؛ برای مثال، کوکبی و ابراهیمی (۱۳۹٤) در پژوهشی با عنوان «ارزیابی سطح خوانایی کتاب‌های داستانی برگزیدهٔ شورای کتاب کودک» که با هدف بررسی سطح خوانایی این کتاب‌ها، به روش ارزیابانه انجام شده است، به نتایج شایان توجهی دست یافته‌اند.

برخی عناوین نگاشته‌شده نیز به بررسی آثار ادبی براساس نظریهٔ اریک فروم پرداخته‌اند. در این میان، آثاری یافت شد که به بررسی نیاز به ارتباط، از دیدگاه فروم، در آثار ادبی پرداخته‌اند. جعفری (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «مقایسهٔ عشق پدرانه در شعر «احمد شاملو» و «نزار قبانی» با تکیه بر آرای اریک فروم»، به این نتیجه دست یافته است که هردو شاعر، ضمن بازتولید محتوای هویت خود و عکس‌العمل‌های متفاوت در برابر جایگاه پدر، به کودکی و عشق مادرانه روی آورده‌اند (همان: ۵۳).

از سویی، در ادبیات کودکان نیز پژوهش‌هایی به بررسی عشق در آثار کودکانه پرداخته‌اند. فرهادی و همکاران (۱۳۹۹) در پژوهشی با عنوان «عشق هدایتگر و ماورایی در رمان عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی»، با روش توصیفی-تحلیلی، به این نتیجه دست یافته‌اند که این رمان، دارای ساختاری دولایه است که در سطح ظاهری آن، عشق زمینی با پس‌زمینهٔ جنگ مطرح شده است و در لایهٔ درونی آن، نویسنده به‌یاری تمثیل‌ها، این عشق پاک زمینی را به عشق آسمانی پیوند داده است (همان: ۱٤۱).

مرادی (۱٤۰۰)، پژوهشی با عنوان «نوع‌شناسی بازنمایی عشق در رمان‌های نوجوان فرهاد حسن‌زاده براساس الگوی رابرت استرنبرگ»، با هدف بررسی روش بازتاب مفهوم عشق در آثار فرهاد حسن‌زاده براساس نظریهٔ رابرت استرنبرگ و به روش تحلیلی-توصیفی انجام داده است.

میرزاخانی (١٤٠٠) در پژوهشی با عنوان «بررسی جلوه‌های مختلف عشق و میزان حضور هریک در شعر فارسی نوجوان»، با هدف بررسی جلوه‌های عشق در اشعار نوجوانان، با روش توصیفی-تحلیلی، با بررسی و تحلیل نشانه‌های درون متن و تفکیک اشعار با دامنهٔ تأویل محدود، به این پرداخته است که شعر عاشقانهٔ نوجوان این دوره، چه جلوه‌هایی می‌تواند داشته باشد و شاعران در پرداخت هریک از این جلوه‌ها، به چه نشانه‌ها و موضوعاتی توجه داشته‌اند.

براساس بررسی انجام‌شده، هیچ پژوهشی که به بررسی و واکاوی انواع عشق براساس نظریهٔ اریک فروم در داستان‌های تألیفی برگزیدهٔ (پرجایزه) کودک و نوجوان پرداخته باشد، یافت نشد. در پژوهش حاضر، انواع عشق براساس دیدگاه فروم، در داستان‌هایی که بیشترین جوایز را به خود اختصاص داده‌اند، تحلیل شده است.

۲- مبانی نظری

انسان، بارها تجربهٔ جدایی و تنهاماندگی را در زندگی‌اش تجربه کرده است. با تولد و قطع بند ناف، او از پرورشگاه امن نخستین جدا شد. هنگامی که دستانش را از زمین برگرفت، روی دو پا ایستاد و سعی کرد برای حفظ جانش، خانه‌ای امن و محصور بسازد، از طبیعت نیز جدا افتاد و ناگهان خود را در محاصرهٔ جهان خارج یافت. «زمانی که کسی در تجرد بماند، در مقایسه با جهان خارج، به‌کلی ناچیز می‌شود و ترسی ژرف در دلش راه پیدا می‌کند» (فروم، ١٣٦٣: ٢٨٢). انسانی که احساس تنهایی می‌کند، خود را در محاصرهٔ یک جهان غریبی می‌بیند. وجود کوچک او در برابر این جهان بزرگ، آسیب‌پذیر جلوه خواهد کرد. بنابر نظر فروم، آدمی به‌دلیل برخورداری از نیروی خرد و تفکر، از تنهایی و جدایی، ناتوانی و جهل و تولد و مرگ خویش آگاه است و اگر در برابر این‌همه هجمه، نمی‌توانست وابستگی جدیدی بسازد، تحمل چنین وضعی، خارج از توان او بود (فروم، ١٣٦٨: ٤٩).

آگاهی و قدرت تفکر، هم خوب و هم بد است. از سویی انسان را از ناتوانی‌ها، فرصت محدود زندگی و تنهایی، آگاه و وحشت‌زده کرده است و از سوی دیگر، راه‌هایی برای جبران آن‌ها به او نشان می‌دهد. انسان‌ها می‌دانند به ارتباط و پیوندهایی نیاز دارند که خلأ گسستن پیوندهای اولیه را پر کند. انسان‌ها به سه طریق با جهان، ارتباط برقرار می‌کنند: سلطه‌جویی، سلطه‌پذیری و عشق. «عشق از مباحث عمده در علم روان‌شناسی به شمار می‌رود و روان‌شناسان برجسته‌ای چون استرنبرگ، رنه آلندی، آبراهام مازلو و اریک فروم، دربارهٔ عشق به‌تفصیل سخن گفته‌اند» (نظری، ١٣٩٤: ٢٧٠).

از دیدگاه فروم، در سلطه‌پذیری، فرد در پیوند با دیگری، همواره مطیع و فرمانبر است؛ او هرگونه تحقیر و ستم را تحمل می‌کند تا مبادا پیوندش با دیگری گسسته شود. این نوع ارتباط به‌ویژه در کودکان و نوجوانان، خطر حرکت به سمت اعتیاد و اعمال هنجارشکنانه در جهت به دست آوردن تأیید گروه هم‌سالان یا کسب رضایت بزرگ‌سالان را درپی دارد. این درست در نقطهٔ مقابل گروه قدرت‌طلب است. این گروه در ارتباطات خود، به دنبال تسلط بر دیگران هستند. آن‌ها نظر و عقیدهٔ خود را بر دیگران تحمیل می‌کنند و از تحقیر، سرزنش و حتی فحاشی و شکنجهٔ دیگری، لذت می‌برند. آن‌ها در ارتباطات، به دنبال شکار افراد سلطه‌جو هستند؛ زیرا افراد سلطه‌طلب، ناخودآگاه به سمت این دسته، کشش دارند و می‌توانند با آن‌ها نوعی همزیستی داشته باشند. «گرچه این نوع همزیستی، ارضاکننده است، اما مانع از پیشروی به سوی یکپارچگی و سلامت روانی می‌شود» (فیست و فیست، ١٣٨٨: ٢٢٥).

نوع سوم ارتباط‌گیری با دنیای پیرامون، عشق است. از دیدگاه فروم، عشق می‌تواند عقلایی یا غیرعقلایی باشد. «عشق غیرعقلایی، عشقی است که وابستگی انسان را افزایش می‌دهد و اضطراب و دشمنی به بار می‌آورد؛ در حالی که عشق عقلایی، عشقی است که صمیمانه کسی را به دیگری مربوط می‌سازد و در عین حال، استقلال و یگانگی او را هم محفوظ نگه می‌دارد» (فروم، ١٣٩٠الف: ٧٢). عشق عقلایی، از سر نیازمندی و وابستگی نیست که اگر نیاز یکی از طرفین رفع شود یا زمینهٔ

وابستگی از بین برود، زایل شود؛ بنابراین عشق واقعی، بنایی مستحکم است که استقلال، یکپارچگی و سلامت روانی دو طرف را تضمین می‌کند.

در تمام شکل‌های عشق واقعی، چهار عنصر مشترک نمایان است: اهمیت‌دادن، مسئولیت، احترام، شناخت (فیست و فیست، ۱۳۸۸: ۲۲۶). در یک ارتباط سالم و عاشقانه، فرد تلاش می‌کند که شناخت کامل و درستی از دیگری داشته باشد، توانایی‌ها و نیازهایش را بشناسد و با وجود پی‌بردن به کاستی‌ها و ناتوانی‌های او، باز هم صمیمانه دوستش بدارد، به عقاید و خواسته‌هایش احترام بگذارد، در قبال او احساس مسئولیت کند و تا آنجا که می‌تواند، در ایجاد امنیت و آرامش روانی و پرورش و شکوفایی توانمندی‌هایش، یاری‌رسان او باشد.

«توجه و مسئولیت، عناصر متشکلهٔ عشق هستند؛ ولی بدون رعایت احترام و شناختن طرف مورد علاقه، عشق تبدیل به تسلط و تملک می‌شود... احترام‌گذاشتن، یعنی دیدن شخص، همان‌گونه که هست و آگاهی از فردیت و ویژگی‌های مخصوص او. رعایت احترام شخص، بدون شناختن او امکان ندارد؛ اگر این شناخت حاصل نشود، توجه و مسئولیت کور می‌شوند» (فروم، ۱۳۷۰: ۱۱۷).

۳- تحلیل یافته‌ها

اریک فروم، عشق را به انواعی چون عشق برادرانه/خواهرانه، عشق جنسی، عشق پدرانه، عشق مادرانه و عشق به خود تقسیم می‌کند. بنابر نظر اریک فروم، «عشق ثمربخش را می‌توان به سمت فردی همجنس (که فروم آن را عشق برادرانه یا خواهرانه نامید)، به سمت فردی از جنس مخالف (عشق شهوانی)، یا به سمت فرزند خویش (عشق پدری-مادری) هدایت کرد. در هر سه شکل، هدف اصلی فرد، رشد خویشتن دیگری است» (شولتز، ۱۴۰۱: ٦٢٦). در ادامه، داستان‌های انتخابی این پژوهش، براساس نظریهٔ فروم دربارهٔ انواع عشق تحلیل می‌شوند.

۳-۱- انواع عشق در شخصیت‌های داستانی

۳-۱-۱- عشق برادرانه

عشق برادرانه، عشق به انسانیت است؛ به این معنی که ما دیگران را به‌دلیل انسان‌بودن‌شان دوست داریم. اگر ما توانایی عشق‌ورزیدن داشته باشیم، می‌توانیم همهٔ انسان‌ها را فارغ از سن، جنس، نژاد و... دوست داشته باشیم. «عشق برادرانه، بر این احساس مبتنی است که ما همه یکی هستیم. اختلاف ذوق، هوش و دانش، در مقابل هویت مشترک انسانی که به همهٔ افراد، عمومیت دارد، اختلافی ناچیز به شمار می‌رود. برای شناسایی و درک این هویت مشترک آدمی، لازم است که از کرانه به عمق نفوذ کنیم. اگر فقط ظواهر اشخاص را در نظر بگیریم، تنها تفاوت‌ها، یعنی چیزهایی را خواهیم دید که ما را از هم جدا می‌کنند؛ ولی چنانکه بتوانیم به درون انسان راه بیابیم، این هویت مشترک انسانی را خواهیم یافت» (فروم، ۱۳۸٦: ٦٤).

در بررسی انجام‌شده، عشق برادرانه، با بیشترین بسامد، در ۲۳ داستان مطرح شده بود. اینک به بررسی این نوع عشق در داستان‌ها پرداخته می‌شود. در عشق برادرانه، عشق به طبیعت و حیوانات هم بررسی شدند.

در داستان «وقت قارقار»، بچه‌کلاغ، قرار است در مدرسه یاد بگیرد که در جنگل، قدم بزند، بگردد و در آن، نفس عمیق بکشد. جنگل، وطن و ریشهٔ اوست. در مدرسه به بچه‌کلاغ آموزش می‌دهند که چگونه با یک قارقار، حالش را بهتر کند یا چه‌طور و چه موقع با قارقارش، آواز جنگل را زیباتر کند. بنابر گفتهٔ مدیر مدرسه، فقط اوست که در پاییز، می‌تواند با قارقارش به باغ کمک کند. «...ما کمکش می‌کنیم که بداند بین این‌همه صدا، کِی نوبت او می‌شود تا با قارقارش، آواز جنگل را زیبا و زیباتر کند...» (صابری، ۱۳۹۸). این عبارت، نشان از یک ارتباط دوطرفه و سرشار از عشق، میان جنگل و جوجه‌کلاغ دارد که می‌تواند در گروه عشق برادرانه از منظر فروم قرار گیرد. در این داستان، روش ارتباط مؤثر، به کودک آموزش داده می‌شود.

«...او می‌تواند شادترین قارقارها را کنار دوستانش سر بدهد. اول، یکی‌شان می‌گوید قار، بعد آن یکی، بعد هم خودش قارقار می‌کند و آخر سر، همه با هم می‌گویند قارقار قارقار قارقار قارقار...» (همان).

«یکی دیگر از خصایص شخصیت سالم کودک یا نوجوان، رغبت اجتماعی اوست که به دیگران به همان اندازهٔ خودش توجه دارد، می‌تواند دیگران را دوست بدارد، با دیگران همدردی کند، به خود اعتماد دارد و می‌تواند مسئولیتی را به عهده گیرد» (شعاری‌نژاد، ۱۳۹۲: ۷٤۲).

در داستان «من یک گوزن بودم»، برجسته‌ترین ارتباطی که مطرح شده است، ارتباط بین گوزن و انسان‌ها است. انسان‌ها در لباس شکارچی به گوزن حمله می‌کنند تا با شکارکردن و کشتن او، قدرت خود را به نمایش بگذارند. این نوع ارتباط که یک طرف به دنبال خشونت‌ورزی و نمایش قدرت و تسلط خود بر دیگری است، پایان خوشی به دنبال ندارد. گوزن جوان با اینکه آسیب دیده است، چون از پادشاه زخمی، بوی تلخ شکارچی‌ها را استشمام نمی‌کند، به‌جای حمله‌کردن، به کمک او و اسبش می‌شتابد. براساس نظریهٔ فروم، این رابطه، نه سلطه‌طلبی و نه از موضع قدرت است؛ اما از چهار عنصر رابطهٔ عاشقانه، فقط یک عنصر اهمیت‌دادن را پوشش داده است.

کودک مخاطب، متوجه می‌شود که گوزن از شاخ‌هایش به‌جای سلاح استفاده نکرد؛ بلکه از آن برای نجات‌دادن کمک گرفت؛ پس می‌آموزد که از ابزارها و امکاناتی که در اختیار دارد، می‌تواند استفاده‌های زیادی کند و او باید همواره بیندیشد و در جهت کمک به دیگران و انجام اعمال نیک، از آن‌ها بهره گیرد. «می‌خواستم اسب و پادشاه را نجات دهم. افسار اسب را محکم کشیدم. من، پادشاه و اسبش را نجات دادم و بعد همه‌جا تاریک شد. من بیهوش شدم» (اکبرپور، ۱۳۸۲: ١٦).

در داستان «شب به خیر فرمانده»، پسربچهٔ قهرمان داستان، مادر خود را از دست داده است و پدر نیز در آستانهٔ ازدواج است. او تنها است و نیازمند برقراری ارتباط با دیگری است. وقتی قهرمان داستان متوجه می‌شود که کودکِ مقابلش هم برای انتقام مادرش به میدان جنگ آمده است و یک پا ندارد، از طرف مقابل، شناخت درستی به دست می‌آورد. سپس از او دربارهٔ پایش سؤال می‌کند. در این هنگام، کودک دوم، عصبانی می‌شود و فکر می‌کند مسخره شده است؛ اما قهرمان داستان، تفنگش را می‌اندازد و پای مصنوعی خودش را به او نشان می‌دهد و چوب زیر بغل کودک را برمی‌دارد و پای مصنوعی خودش را به او می‌دهد. بعد به او کمک می‌کند تا بتواند با پای مصنوعی، راه برود و حتی آن پا را برای یک شب به او قرض می‌دهد تا بتواند آن را به مادرش نشان بدهد. «می‌گویم: «نگاه کن، نگاه کن!» و تفنگم را می‌اندازم و پاچهٔ شلوارم را می‌زنم بالا، تندتند تسمه‌ها را باز می‌کنم و پایم را درمی‌آورم» (اکبرپور، ۱۳۹۳: ۱۹). در درون این بازی‌های کودکانه، می‌توان دو عنصر احترام و اهمیت‌دادن را یافت. هرچند عنصر مسئولیت‌پذیری در رابطهٔ بین این دو کودک به چشم نمی‌خورد، نوع ارتباطی که بین آن‌ها برقرار شده است، بی‌شباهت به یک رابطهٔ سالم و عاشقانه از نوع عشق برادرانه نیست.

نیاز غالبی که در داستان «آقارنگی و گربهٔ ناقلا» به آن پرداخته شده است، نیاز به ارتباط است. آقارنگی با خانوادهٔ موش‌ها، یک ارتباط دوستانه و همراه با احترام و احساس مسئولیت دارد؛ چنانکه او خود را ملزم به حفظ جان آن‌ها و حمایت‌شان در مقابل گربه می‌داند. این در حالی است که گربه درپی ارتباطی سلطه‌جویانه است و در این کار، ناکام می‌ماند. بچه‌موش، باهوش‌ترین شخصیت و تنها شخصیت کودک داستان است و می‌فهمد که با کشیدن قلب برای گربه، می‌توان او را به موجودی مهربان و باوفا تبدیل کرد که بتواند با موش‌ها ارتباطی دوستانه و صلح‌آمیز برقرار کند. «مادر موش گفت: «به نظرم این گربه شرم و حیا ندارد.» آقارنگی گفت: «بیشتر فکر کنید!» بچه‌موش گفت: «این گربه قلب ندارد» (حسن‌زاده، ۱۳۹۹).

در داستان «دیوِ دیگ به سر»، مردم روستا، عموماً جمعیت بزرگ‌سال، از بزبزک می‌ترسند و فرار می‌کنند. آن‌ها نمی‌توانند با او ارتباط برقرار کنند و متوجه مشکلی که برای او پیش آمده است، نمی‌شوند. حتی سمندر که صاحب بزبزک است، او را به‌درستی نمی‌شناسد و با شنیدن صدای بزبزک، تصور می‌کند این دیو سیاه او را قورت داده است. این در حالی است که

دلاور، تنها کودک شخصیت داستان، به‌واسطهٔ عشق و دلبستگی‌ای که به بزبزک داشته است، از او شناخت دارد و جلوی حملهٔ پدرش به او را می‌گیرد. «در آن سکوت شبانه، ناگهان صدای زیبایی برخاست؛ صدای نی بود. همهٔ سرها به طرف صدا برگشت. دلاور بود که چهارزانو نشسته بود و نی‌لبک به لب داشت. هیچ‌کس نمی‌دانست این کار چه معنایی دارد. ناگهان بزبزک به طرف او رفت و جلویش زانو زد و معمع کرد» (حسن‌زاده، ۱۳۸۸: ٤٤). از دیدگاه فروم، در یک ارتباط سالم است که فرد از ویژگی‌ها و نیازهای طرف مقابل خود آگاه است و در برابر او احساس مسئولیت می‌کند و این همان کاری است که دلاور برای بزبزک انجام می‌دهد و سرانجام بزبزک در کنار او آرام می‌گیرد و احساس امنیت می‌کند.

پیام مشخص داستان «چتری با پروانه‌های سفید»، این است که باید با دنیای پیرامون خود ارتباط داشته باشیم و این ارتباط از روی مهر و عشق و در راستای خدمت‌رسانی به همنوعان و دیگر موجودات باشد. در این داستان، نیاز غالب، نیاز به ارتباط است که به‌شکلی مطلوب و با پیامد مثبت عرضه شده است. علی و مریم، دو کودک گل‌فروش، زمانی که از مشکل آتوسا باخبر می‌شوند، بدون چشمداشت، به آتوسا کمک می‌کنند. «زیر چتری که پروانه‌های سفید دارد، دو تایی به علی زل می‌زنند که انگشت‌هایش را جلوی دهانش برده. نفس عمیقی می‌کشد و بلند سوت می‌زند... آتوسا می‌خندد و برایش دست تکان می‌دهد» (حسن‌زاده، ١٣٩٦: ٢٢).

موضوع مطرح در داستان «کلاغ سیاه به سفر می‌رود»، نیاز به وجود دوست برای همراهی است و در پایان داستان، کلاغ، هم‌سفر دستهٔ کلاغ‌ها می‌شود. «کلاغ سیاه ما برای سفر، یک دوست لازم دارد؛ یک دوست خوب. وقتی نگاه می‌کند، می‌بیند دوروبرش پر از کلاغ‌هایی است که در آسمان آبی، راهی سفرند» (صابری، ۱۳۹۵). نویسنده بدون اینکه اشارهٔ مستقیم یا لحن تعلیمی داشته باشد، اهمیت دوستی را یادآور می‌شود. کلاغ، دوستان خود را پیدا می‌کند و آن‌ها نیز کلاغ هستند. درست است که کلاغ‌ها شناخت خوبی از هم دارند و بهتر می‌توانند به یکدیگر کمک کنند و یار هم باشند، اما در این داستان، به دیگر عناصر مهم در ایجاد ارتباط عاشقانه و راستین، پرداخته نشده است.

در مجموعهٔ «زبل و جادوگر موقرمز و قصه‌های دیگر»، سی داستان کوتاه کودک وجود دارد که به بررسی یک داستان در این مقاله، بسنده شده است. در آغاز داستان، زبل (یک موش) و جادوگر، رابطهٔ خوبی با هم ندارند و زبل با خوردن شکلات روز تولد جادوگر، باعث ناراحتی او می‌شود و جادوگر به‌دلیل داشتن قدرت جادویی، زبل را تنبیه می‌کند. جادوگر با تبدیل زبل به یک موش شکلاتی، جان او را به خطر می‌اندازد؛ اما در پایان داستان، زبل با نجات جان جادوگر، اشتباهات خود را جبران می‌کند و جادوگر نیز بعد از آگاهی از ماجرا و شنیدن عذرخواهی زبل، او را می‌بخشد و دوباره به یک موش واقعی تبدیل می‌کند و چنانکه در پایان داستان ذکر شده است، «از آن روز به بعد، جادوگر و زبل با هم دوست شدند و هنوز هم هستند» (شیخی، ١٣٨٦). کودک خواننده می‌آموزد که در روابطش با دیگران، کینه‌ورزی نکند، از اشتباه دیگران بگذرد و دشمنی‌ها را با کمک بخشش، به صلح و دوستی تبدیل کند.

در داستان «لولوی قشنگ من»، بزی، بدون هیچ چشمداشتی به لولو عشق می‌ورزد و تمام تلاشش را برای خوشحال‌کردن لولو انجام می‌دهد. «بزی گفت: «خب می‌توانم تو را به آرزویت برسانم.» و شروع کرد به جست‌وخیزکردن دوروبر لولو و آوازخواندن. بعد هم گفت: من تو را به آرزویت می‌رسانم! لولو جان، بپر پشتم تا برویم. کسی چه می‌داند، شاید علف‌های آن بالا شیرین‌تر هم باشد» (انواری، ۱۳۸۷: ۱۵).

کودک با خواندن داستان «شلوارک سبز و بلوز بنفش»، می‌آموزد که ما ویژگی‌های همدیگر را دوست نداریم. بعضی از ویژگی‌ها اگر تغییر کنند، ما همدیگر را دوست خواهیم داشت؛ بنابراین بهتر است در معیارهامان برای دوست‌داشتن، تجدیدنظر کنیم.

در داستان «قصهٔ پلی که بود و دیگر نیست»، پل، بدون هیچ چشمداشتی، عشق می‌ورزد و کمک می‌کند. او حتی حاضر است برای دیگران، از جان خود نیز درگذرد. «پل برای آخرین‌بار نیرویش را جمع کرد. ماشین با سرعت از رویش گذشت و خودش را به آن طرف رساند. پل خودش را ول کرد. شل شد و خراب شد و توی رودخانه ریخت. رودخانه بدن پل را در آغوش گرفت. ماشین برگشت و به پل نگاه کرد و با غصه گفت: خداحافظ دوست مهربانم!» (شمس، ۱۳۸۰).

در داستان «مهمان‌های ناخوانده»، پیرزن، همهٔ حیوانات را بدون اینکه به آنان وابستگی داشته باشد، با مهربانی به خانهٔ خودش دعوت می‌کند. «پیرزن با خودش گفت: «خدایا کیه این وقت شبی در می‌زنه؟» چادرش را سر کرد، دوید توی حیاط، پشت در پرسید: «کیه داره در می‌زنه؟» –منم خاله گنجیشکه. دارم زیر بارون خیس می‌شم، درو وا کن. پیرزن در را باز کرد و گفت: بیا تو» (فرجام، ۱۳۹۳: ۵).

در داستان «جشن جنگل»، هرچند که کلاغ دوست دارد با دیگران ارتباط برقرار کند، او بدون عنصر شناخت و اهمیت‌دادن، در ارتباطش موفق نمی‌شود. او حیوانات جنگل را دعوت می‌کند؛ اما به‌دلیل ندانستن نیازها و علایق حیوانات، شرایط لازم را برای حضورشان فراهم نمی‌کند. او با توجه به نیازهای خود، ارتباطش را شکل داده بود. «کلاغی پنیر و گردوهایش را پایین آورد. نگاهی به دوستانش کرد. دوباره غصه‌دار شد و سرش را پایین انداخت. دلش می‌خواست گریه کند. غذای دوستان او پنیر و گردو نبود. چرا به این موضوع فکر نکرده بود» (قاسم‌پور، ١٣٨٤: ١٣).

در داستان «مثل هزار ستاره»، ستاره به شیوه‌ای نمادین به دیگرانی که هیچ آشنایی قبلی با آن‌ها نداشته است، محبت می‌کند و آن‌ها را «ستاره‌ای» می‌کند. این شخصیت، نماد انسان‌هایی است که با هر کس که ارتباط برقرار می‌کنند، به آن‌ها سودی می‌رسانند. «خوش آمدی ستاره کوچولو. تو چه‌قدر خوب و مهربان هستی. قلهٔ مرا ستاره‌باران و مرا قله‌ستاره‌ای کردی. دستت درد نکند. کِی از آن بالاها به این پایین‌ها آمدی؟» (یوسفی، ۱۳۷۹: ٤).

در داستان «هی، با من دوست می‌شوی؟» سنجاقک حتی زمانی که بی‌توجهی کفشدوزک را به هشدارهایش می‌بیند، باز هم تلاش می‌کند که او را از چنگ عنکبوت نجات دهد. «سنجاقک از آن پایین داد زد: هی کفشدوزک! تابم آماده است. بپر بیا» (کلهر، ١٣٨٤: ٢٣).

در داستان «دعای موش کوچولو»، موش کوچولو آرزو می‌کند یک مادربزرگ داشته باشد. در این داستان، تجلی عشق برادرانه دیده می‌شود. در پایان این داستان، موش کوچولو سه دوست خیلی خوب پیدا می‌کند. «حالا لابد فکر می‌کنی موش کوچولوی خال‌خالی، سه تا مادربزرگ پیدا کرده است؛ اما نه، اشتباه می‌کنی! چون موش پیر حنایی، همان که خوب کیک پنیر می‌پزد، ولی فقط کمی آن را می‌سوزاند، یک پدربزرگ است، نه مادربزرگ» (ژوبرت، ۱۳۸۹).

«غول و دوچرخه»، داستانی طنزآمیز و پرهیجان است که علاوه بر آشناکردن مخاطب کودک با شغل نویسندگی و چگونگی آن، زمینهٔ سازگاری کودک را با نوزادی که به خانواده اضافه می‌شود نیز فراهم می‌کند. در این داستان، مخاطب کودک، شاهد رابطهٔ درسا با دزد دوچرخه است. درسا ابتدا می‌خواهد او را به پلیس تحویل بدهد و از موضع قدرت با او روبه‌رو می‌شود؛ اما در ادامهٔ داستان، وقتی متوجه می‌شود که او نیز کودک است و هنگام دستگیری، گریهٔ او را می‌بیند، رفتارش با او تغییر می‌کند؛ تا جایی که پدر و مادرش را مجبور می‌کند در فراری‌دادن دزد از دست پلیس، به او کمک کنند و در جایی که بچه‌غول می‌خواهد او را به‌دلیل نداشتن اسم بخورد، درسا نام نی‌نی خودشان را روی او می‌گذارد تا زنده بماند. به عبارتی، درسا وقتی با شخصیت دزد، بیشتر آشنا می‌شود، دلش برای او می‌سوزد، به او اهمیت می‌دهد و در برابر سلامتی و جان او، احساس مسئولیت می‌کند. «درسا یواش کلید را از توی جیب سربازها برمی‌دارد. دزد را آزاد می‌کند» (اکبرپور، ۱۳۸۷: ۱۰). دزد نیز وقتی محبت‌ها و کمک درسا را می‌بیند، از او حمایت می‌کند و به بچه‌غول می‌گوید: «به‌جای درسا، من را بخور» (همان: ۲۵)؛ بنابراین می‌توان ارتباط درسا و پسربچهٔ دزد را از نوع عشق واقعی به حساب آورد.

در داستان «من مترسکم؛ ولی می‌ترسم»، مترسک از روزی که ساخته می‌شود، می‌داند که قرار است موجودات با دیدن او بترسند؛ اما او دوست دارد با دیگران دوست شود تا تنهایی باعث ترسش نشود؛ بنابراین نیاز به ارتباط، نیاز غالبی است که در این داستان به آن پرداخته شده است. «مترسک با خود گفت: اگر با او دوست شوم، دیگر نمی‌ترسد. می‌دانست چرا خرگوش به طرف او نمی‌آید؛ چون زشت بود و لباس‌هایش هم کهنه و کثیف بودند» (اکبرپور، ۱۳۹٦). از همان ابتدای داستان، مترسک می‌داند که اگر حیوانات از او بترسند، نزدیک نمی‌آیند و با او دوست نخواهند شد. پس او سعی می‌کند پایش را از خاک بیرون بکشد و به سمت حیوانات برود و خودش با آن‌ها دوست شود. به عبارتی، این داستان، هر نوع ارتباط برخاسته از قدرت، قهر و خشونت را مردود می‌شمارد.

در داستان «دوست مردم شهر»، ساعت نصب‌شده بر دیوار شهر، به مردم عشق می‌ورزد و دوست دارد در خدمت مردم باشد. «ساعت گفت: من از مردم خسته نمی‌شوم... ساعت‌ها برای مردم، زنگ زده‌ام و فریاد کرده‌ام: بیدار شوید، روز آمده است» (کشکولی، ۱۳۸٤: ٤).

«مجموعه قصه‌های نترسناک» (همه)، به ترس‌های خردسالان می‌پردازد. در یک داستان از این مجموعه، کودک خردسال از حضور بین آدم‌ها و بودن در جمع می‌ترسد؛ چنانکه حتی در جشن تولدش هم این ترس همراه اوست که درنهایت با کمک مادربزرگ مهربانش، راهی برای رهایی از این ترس می‌یابد. در داستان، اگرچه که کودک می‌داند که در مکان‌های مختلف، به برقراری ارتباط با دیگران نیازمند است، او در شکل‌دادن به چنین ارتباط‌هایی ناتوان است. مادربزرگش وقتی به این ترس کودک پی می‌برد، به او کمک می‌کند تا او راهی برای رهایی از ترسش بیابد. «مامان‌بزرگ گفت: من فکر می‌کنم همه دنبال دوست می‌گردند... برای همین هر روز خودش را شکل یک کسی می‌کند که تو باهاش دوست بشوی. اما تو همه‌اش قایم می‌شوی...» (آیگانی، ۱۳۹۳: ۲۸).

۳-۱-۲- عشق مادرانه

عشق مادرانه، حمایت بی‌دریغ مادر از فرزندانش است که از نظر فروم، از بهترین عشق‌ها محسوب می‌شود. «عشق مادرانه، قبول بی‌قیدوشرط زندگی کودک و احتیاجات اوست. روابط مادر و فرزند، به‌خلاف عشق برادرانه و عشق زن و مرد که عشق برابرهاست، به سبب ماهیت خاصی که دارد، مبتنی بر نابرابری است. یکی به همهٔ یاری‌ها نیاز دارد و دیگری، همهٔ یاری‌ها را فراهم می‌آورد» (فروم، ۱۳٦۸: ٦۲). به سبب همین خاصیت نوع‌پرستانه و فداکارانه است که عشق مادرانه، بالاترین نوع عشق‌ها و مقدس‌ترین پیوندهای عاطفی نامیده شده است (همان: ٦۸). عشق مادرانه در میان داستان‌ها، در پنج داستان مشاهده می‌شود. اینک به بررسی داستان‌هایی که عشق مادرانه در آن‌ها مطرح شده پرداخته می‌شود.

در داستان «دختر کوچولو، فرمانده سبیلو»، دختربچه‌ای به نام رها، شخصیت اصلی داستان است. اسارت پدر، او را آزار می‌دهد؛ اما او می‌داند که گریه و ناراحتی او، باعث رنج بیشتر مادر خواهد شد؛ بنابراین سعی می‌کند از گریه‌کردن جلوی مادر پرهیز کند. مادر نیز همین احساس را دارد و از گریه‌کردن جلوی دخترش خودداری می‌کند. به عبارتی، مادر و دختر به همدیگر اهمیت می‌دهند. از طرفی، وقتی مادر متوجه می‌شود که دخترش در خواب، از مردی به نام سبیلو صحبت می‌کند، نگران می‌شود و به‌دلیل احساس مسئولیت نسبت به فرزندش، می‌خواهد برای پیگیری این موضوع به مدرسه برود. «مامان، پتو را رویم کشید: اگه بهم می‌گفتی این سبیلو کیه که دست از سرت برنمی‌داره، می‌دونستم باهاش چه‌کار کنم؛ مرد گنده‌بک خجالت نمی‌کشه، بچه رو تا حد مرگ ترسونده، خودم فردا می‌آم مدرسه‌ات» (مزارعی، ۱۳۹۳: ٤۲).

عنصر شناخت هم تا حدودی در ارتباط بین مادر و دختر وجود دارد. مادر می‌داند که دخترش اهل خیال‌پردازی است و مدام به‌جای انجام تکالیف، نقاشی می‌کشد. پس مادر تلاش می‌کند نسبت به انجام وظایف دختر به‌عنوان یک دانش‌آموز،

سخت‌گیر باشد؛ اما همین تذکردادن و سخت‌گیری‌های مادر، سبب می‌شود دختربچه دربارهٔ دنیای خیالی خود، با او صحبت نکند و حتی گاه با دروغ‌پردازی، آن دنیای خیالی را از مادر و دیگران، پنهان نگه دارد و همین امر می‌تواند سالم‌بودن ارتباط ایجاد شده بین مادر و دختر را تا حدودی مخدوش کند.

اگرچه این داستان، دربارهٔ نیاز به ارتباط، به‌شکلی ایدئال نمی‌تواند راهنمای کودک مخاطب با اطرافیان، به‌ویژه مادر باشد، کودک مخاطب با همذات‌پنداری با کودک قهرمان داستان، می‌تواند یاد بگیرد که چگونه موقعیت‌های ناگهانی و دشوار را مدیریت کند و با پناه‌بردن به دنیای هنر، دغدغه‌های خود را بروز دهد و فشار روانی حاصل از آن‌ها را به‌سلامت پشت سر بگذارد.

موضوع اصلی داستان «از صدای باران خوشم می‌آید»، جدایی والدین است. کودک از گسستن ارتباط بین اعضای خانواده و قیچی‌شدن عکس دونفرهٔ پدر و مادرش، احساس ناراحتی می‌کند. او حتی از دیوار به‌دلیل ایجاد فاصله بین او و والدینش متنفر است. رؤیا، قهرمان کودک داستان، به‌شدت خود را نیازمند ارتباط با والدینش می‌بیند و برای ساختن دوبارهٔ پیوند، از هیچ کاری دریغ نمی‌کند: چسباندن عکس دونفرهٔ پاره‌شدهٔ والدین، تصمیم‌گرفتن برای فروش قیچی و دیوار به مرد دست‌فروش توی خیابان و درست‌کردن چای عصرانه و دعوت از والدین برای نوشیدن چای و بیسکویت... (حسن‌زاده، ۱۳۸٦: ٥-۱٦). کودک مخاطب با خواندن این داستان، می‌آموزد که اگرچه ممکن است والدین در اثر عوامل مختلف، از هم فاصله بگیرند، آن‌ها همواره نسبت به فرزند خویش، عشقی راستین دارند، احساس مسئولیت می‌کنند، به او اهمیت می‌دهند و دوستش دارند.

در داستان «خاله لک‌لک» نیز تجلی عشق مادرانه دیده می‌شود. «مادر، دخترک را بغل کرد و صورتش را بوسید. بعد، دخترک، سرش را روی پاهای مادرش گذاشت و دراز کشید. مادر با موهای او بازی کرد و برایش قصه گفت؛ قصهٔ دختری که مادر نداشت» (شمس، ۱۳۸۲: ٦).

۳-۱-۳- عشق پدرانه

عشق پدرانه براساس نظریهٔ فروم، عشقی مشروط است. در این نوع عشق، پدر، انتظاراتی از فرزند دارد و تنها زمانی که فرزند بتواند این انتظارات را برآورده کند، مورد عشق واقع می‌شود. «عشق پدرانه، عشق بی‌قیدوشرط نیست. اساس آن، این است: من تو را دوست می‌دارم، برای اینکه انتظارات مرا برآوری، برای اینکه وظایفت را انجام دهی، برای اینکه شبیه منی» (فروم، ۱۳۹۰ب: ٥٥). «از نظر فروم، شکل‌گیری عشق پدرانه به رشد اجتماعی و اقتصادی جوامع و ایجاد مالکیت شخصی در اروپا برمی‌گردد. نظام اقتصادی بستهٔ دوران ویکتوریا، مستلزم این بود که پسرانی کسب‌وکار پدر را به دست گیرند که در رفتار، خود را به او اثبات کرده باشند؛ بنابراین قابل‌تصور است که پدر به آن پسری علاقه دارد که شبیه او باشد» (جعفری گلنسایی، ۱۳۹۷: ٥٦).

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، عشق پدرانه از منظر فروم، تنها در یک داستان مطرح شده بود. تجلی عشق پدرانه را می‌توان در داستان «شاهزادهٔ کوتاه‌قد» دید. در آغاز داستان، پادشاه فقط متوجه شکل ظاهری شاهزادهٔ کوتاه‌قد است و به او بی‌اعتنایی می‌کند؛ اما زمانی که پادشاه، سخن‌وری، خردورزی، هنرهای رزمی و شجاعت او در میدان جنگ را می‌بیند، سعی می‌کند در جهت جبران رفتار ناشایست گذشتهٔ خویش، قدم بردارد و او را جانشین خود سازد.

زمانی هم که برادران، تصمیم به قتل شاهزاده می‌گیرند، پادشاه از او حمایت کرده، برادران را ابتدا به زندان انداخته، سپس به سرزمین‌های دوردست می‌فرستد؛ بنابراین به نظر می‌رسد که در پایان داستان، پادشاه، ارتباطی عاشقانه و واقعی با شاهزادهٔ کوتاه‌قد برقرار کرده است؛ ارتباطی که با شناخت توانمندی و ضعف‌های فرد، توأم با احترام، مسئولیت و اهمیت‌دادن به حفظ

جان او همراه شده است. «پسر قدکوتاه از این بابت ناراحت بود و رنج می‌کشید. او برای اینکه محبت پدرش را به دست آورد، سعی کرد همهٔ آموزش‌هایی که به او داده می‌شود را به خوبی یاد بگیرد. کم‌کم در جنگاوری، شمشیرزنی و دیگر هنرهای رزمی، نمونه شد؛ ولی با این وجود، باز هم از پدرش بی‌مهری می‌دید» (شیخی، ۱۳۸۹: ۲).

۳-۱-٤- عشق به خود

عشق به خود، به‌معنی دوست‌داشتن خود به‌عنوان یک انسان است. هر انسانی که توانایی دوست‌داشتن دیگران را دارد، می‌تواند خودش را هم به‌عنوان یک انسان دوست بدارد. «قبول زندگی خود، سعادت رشد و آزادی خویش، ریشه‌هاشان در استعداد مهر ورزیدن آبیاری می‌شود؛ یعنی منوط هستند به دلسوزی، احترام، حس مسئولیت و دانایی. فردی که قادر است عشق بورزد و عشق‌ورزی‌اش با باروری همراه است، خودش را نیز دوست دارد. کسی که فقط بتواند دیگران را دوست بدارد، اصلاً معنی عشق را نمی‌داند» (فروم، ۱۳۹۰ج: ۷۹).

این نوع نیاز (عشق به خود)، در سه داستان مشاهده شد. اینک به بررسی عشق به خود در داستان‌ها پرداخته می‌شود.

در داستان «لبخند نیلوفر»، نیلوفر با دوست‌داشتن خود و خانواده‌اش، لبخند می‌زند و این لبخند، زندگی را برای او زیبا می‌کند. «نیلوفر نفهمید لبخندش را کجا گم کرده بود، اما از آن روز تصمیم گرفت که بیشتر مواظب لبخندش باشد، همان‌طور که مواظب عروسک‌ها، مدادها و دفترهایش بود» (قاسم‌پور، ۱۳۸۰: ۱۸).

در داستان «سفرهای کرگدن»، کرگدن به این دلیل که خود را دوست دارد، تصمیم می‌گیرد سفر کند و در این راه، به دنبال دوستی می‌گردد که او را همراهی کند. (کلهر، ۱۳۹۰).

در داستان «پنجرهٔ خانهٔ آقاموشه»، موش و دارکوب هردو خودخواه هستند؛ اما در پایان، متوجه می‌شوند که می‌توانند به یکدیگر سود برسانند و دشمنی آن‌ها به دوستی تبدیل می‌شود. دارکوب که برای رفع گرسنگی، مورچه‌های خانهٔ آقاموشه را می‌خورد، سوراخی در خانهٔ آقاموشه ایجاد می‌کند. آقاموشه اول از خانم دارکوب عصبانی می‌شود؛ اما بعد به او می‌گوید: «چه خوب که یادت رفت و داری این مورچه‌های بدجنس را می‌خوری! می‌خواستم به تو بگویم نوکت درد نکند! پنجرهٔ قشنگی درست کردی! همین‌طوری باشد بهتر است» (شیخی، ۱۳۸٤: ۱۵).

«خودخواهی به‌معنای عشق به خود نیست؛ بلکه ناتوانی در عشق‌ورزیدن به خود است. آدم خودخواه فقط به خودش علاقه دارد، همه‌چیز را برای خود می‌خواهد، از نثارکردن، لذتی احساس نمی‌کند، در صورتی که از گرفتن شاد می‌شود. به دنیای خارج، فقط از دیدگاه نفع شخصی می‌نگرد، به احتیاجات دیگران و شئون و همسازی و شرافت دیگران بی‌اعتناست. او جز خودش هیچ‌چیز را نمی‌تواند ببیند، او دربارهٔ همه‌کس و همه‌چیز، از جهت سودی که ممکن است برای شخص خودش داشته باشد، قضاوت می‌کند و اساساً از دوست‌داشتن عاجز است» (همان: ۷۹).

۳-۲- ارتباط ناسالم از منظر فروم (سلطه‌جویی و سلطه‌پذیری)

چنانکه گفته شد، براساس دیدگاه اریک فروم، «افراد به سه طریق با دنیا ارتباط برقرار می‌کنند: سلطه‌پذیری، قدرت و عشق» (فیست و فیست، ۱۳۸۸: ۲۲۵). عشق، زایندهٔ ارتباط سالم است که به شکل‌های گوناگونی بروز و ظهور می‌کند و ارتباط ناسالم، به‌صورت سلطه‌جویی و سلطه‌پذیری نمایان می‌شود. پس از بررسی انواع ارتباط در داستان‌های انتخابی، سیزده ارتباط از نوع ارتباط ناسالم بود. بیشتر ارتباطات ناسالم در داستان‌ها، بیانگر مؤلفهٔ «ناتوانی در برقراری ارتباط برادرانه» بود.

۳-۲-۱- ناتوانی در ارتباط برادرانه

در سیزده داستان، ارتباط ناسالم دیده شد که ده داستان، از نوع ناتوانی در برقراری ارتباط برادرانه بود. در داستان «شلوارک سبز و بلوز بنفش»، شخصیت‌ها به‌دلیل ناسازگاری با یکدیگر، دچار تنش‌های بسیاری می‌شوند. این شخصیت‌ها به‌دلیل ناتوانی

در برقراری ارتباط مؤثر، در ارتباط‌های خود شکست می‌خورند. «نوشابه روی بلوز بنفش من می‌ریزد. بلـوز بـنفش مـن لـوچ می‌شود. حالا شلوارک سبز من، هِرهِر به بلوز بنفش من می‌خندد» (جوزدانی، ۱۳۸۳: ۱۳).

در داستان «جشن جنگل»، کلاغ به‌دلیل فقدان شناخت کافی از علایق و سلایق حیوانات جنگل، در برقـراری ارتبـاط مـؤثر ناتوان است. در داستان «هی، با من دوست می‌شوی؟» کفشدوزک، بدون شناخت از عنکبوت، می‌خواهد با او دوسـت شـود و در پایان، متوجه اشتباه خود می‌شود. «عنکبوت، تازه به باغچه آمده بود و داشت برای خودش خانـه می‌سـاخت. سـر یکـی از تارهایش را گرفته بود و از این طرف به آن طرف تاب می‌خورد و تور می‌بافت. کفشدوزک از آن پایین نگاهش کـرد و گفـت: «چه همسایهٔ خوبی! چه تاب قشنگی دارد! کاش من را هم سوار تابش می‌کـرد!» و داد زد: هـی، تـار تـوری، بـا مـن دوسـت می‌شوی؟» (کلهر، ۱۳۸٤: ۲-۱).

دخترک در داستان «سوت فرمانروا» که تصور اشتباهی از نگهبان پارک دارد، سوت او را پنهان می‌کند؛ اما بعد می‌فهمد کـه نگهبان به وظیفهٔ خود عمل می‌کند و باید او را دوست داشته باشد. «پدربزرگ، دست سارا را گرفت و با هم به طرف درِ پارک راه افتادند؛ ولی دست او در میان دست پدربزرگ بی‌تاب بود. هنوز چند قدم نرفته بودند که سارا دستش را بیرون کشـید و بـه طرف اتاقک دوید و سوت را به نگهبان داد» (کلهر، ۱۳۹۱: ۲٤). در داستان «پیشی‌خانم و بچه‌ها»، پیشـی‌خانم بـه‌دلیل بـدبینی، نمی‌تواند ارتباط مؤثری برقرار کند.

در «مجموعه قصه‌های نترسناک» (همه)، به مسئلهٔ ترس پرداخته می‌شود و ترس، مانع از برقـراری ارتبـاط سـالم می‌شـود. «بچه گفت: «آخر من جلوی همه نمی‌توانم اسباب‌بازی‌ها را بـردارم!» آن روز بچـه و مامـان‌بزرگ اسـباب‌بازی‌ها را نخریدنـد؛ چون اسباب‌بازی‌ها جلوی همه بودند» (آیگانی، ۱۳۹۳: ۱۷).

فقدان عشق برادرانه در «قصه‌های روباه زرنگ»، به‌وضوح مشـاهده می‌شـود. ایـن داسـتان، حـول نـوع ارتبـاطی کـه بـین لاک‌پشت و روباه است، می‌چرخد. یک شخصیت، سلطه‌گر است و دیگری شخصیت ضعیفی که به اجبـار، سـلطهٔ دیگـری را پذیرفته است.

۳-۲-۲- ارتباط جنسی

عشق جنسی، میل به برقراری رابطهٔ جنسی و یکی‌شدن با فرد دیگری است. تفاوت این عشق با دیگر عشق‌ها، ایـن اسـت کـه این عشق، متوجه یک نفر است. عشق برادرانه، عشق افراد برابر است. عشق مادرانه، عشق به ناتوانان است. گرچه این دو نوع، با هم برابر نیستند، به سبب طبیعت خاص‌شان، یک صفت مشترک دارند و آن اینکه این عشق‌ها، به یک نفر محدود نمی‌شوند؛ اما عشق جنسی، شوق فراوان به آمیزش کامل است، به منظور حصول وصل با فردی دیگر. ماهیت این عشق، طوری است کـه فقط به یک نفر محدود می‌شود و عمومی نیست و چه‌بسا که فریبکارترین نوعِ عشق است (فـروم، ۱۳۸٦: ۷۱-۷۰). ایـن نـوع عشق، در سه داستان مطرح شده بود.

پیش از شروع بحث دربارهٔ مفهوم این نوع عشق در داستان‌های بررسی‌شده، بایـد گفـت «موضـوع عشـق، به‌خصـوص در دوران نوجوانی، یکی از درون‌مایه‌هایی است که نسبت به آن، هم نیاز وجود دارد، هم علاقه. شناختن جـنس مخـالف و ابـراز دوستی و معاشرتی طبیعی و دوستانه، موضوع بسیاری از داسـتان‌های احساسـاتی و عاشـقانه اسـت» (قزل‌ایـاغ، ۱۳۹۳: ۱۸۸)؛ بنابراین باید در کتاب‌های کودک و نوجوان به آن پرداخته شود.

اینک به بررسی عشق جنسی -که رابطهٔ بین دو جنس مخالف در آن مطرح است- در داستان‌ها پرداخته می‌شود.

در داستان «شهرزاد»، پادشاه از همه‌چیز نفرت دارد. او از عشق‌ورزیدن، ناتوان است. او یک روز، شهرزاد را می‌بیند و او را طلسم می‌کند؛ اما لب‌های قصه‌گوی شهرزاد، طلسم‌شدنی نیستند. شهرزاد، هر شب برای پادشاه قصـه‌ای می‌گویـد. شـهرزاد در

این داستان با استفاده از رویکرد قصه‌درمانی، بیماری پادشاه را درمان می‌کند و این‌گونه، توانایی عشق‌ورزی در او ایجاد می‌شود.

«عشق می‌تواند الهام‌دهندهٔ میل به وصل جنسی باشد. در این حالت، ارتباط جسمی، فاقد هرگونه آزمندی و آرزومندی غلبه‌کردن یا مغلوب‌شدن است؛ بلکه برعکس، با لطف و نرمش آمیخته است. اگر اشتیاق به وصل جنسی، بر اثر عشق شعله‌ور نشود، اگر عشق زن و مرد در عین حال، عشقی برادرانه نباشد، هرگز به پیوندی بیشتر از آنچه از پیوند گذرای عیاشی دست می‌دهد، منتهی نخواهد شد» (فروم، ۱۳۸٦: ۷۳).

در داستان «دختر نارنج و ترنج»، سرانجامِ نامطلوبِ عشقِ دروغین، به چشم می‌خورد (شعبانی، ۱۳۹۸، الف). کودک با مطالعهٔ این داستان، به دو نیاز ارتباط و برانگیختگی، آگاه می‌شود و می‌فهمد که بهترین روش ارتباط با دیگران، ارتباطی آگاهانه است که در آن، هریک از طرفین، علاوه بر تشخیص نیازهای فرد مقابل، با هم همراه و همدل باشند و در شرایط سخت، همدیگر را تنها نگذارند.

اریک فروم، تنها، عشق راستین را به‌عنوان یک رابطهٔ سالم و سازنده تعریف می‌کند؛ رابطه‌ای که چهار عنصر مهم در آن وجود دارد. سه عنصر شناخت، احترام و اهمیت‌دادن را می‌توان در چگونگی ارتباط عمونوروز و پیرزن در داستان «عمونوروزو و پیرزن» مشاهده کرد. آن دو یکدیگر را دوست دارند. عمونوروز هر سال، مسافتی طولانی را طی می‌کند تا به دیدار پیرزن بیاید و پیرزن نیز به‌خاطر عمونوروز، همه‌جا را آب‌وجارو می‌کند، سفرهٔ هفت‌سین می‌چیند، لباس‌های زیبا می‌پوشد و موهایش را حنا می‌زند. عمونوروز هیچ‌گاه از اینکه پیرزن خوابیده است، ناراحت نمی‌شود. او نیمی از نارنج را برای خودش برمی‌دارد و نیمی را برای پیرزن می‌گذارد، او را می‌بوسد و بر موهایش گل می‌زند. پیرزن نیز از اینکه عمونوروز دوباره رفته است، عصبانی نمی‌شود و تصمیم می‌گیرد برای دیدن او، تا سال بعد صبر کند. آن‌ها همدیگر را می‌شناسند و درک متقابلی از هم دارند و همین باعث می‌شود که با وجود عدم دیدار، از یکدیگر دلگیر نشوند. «همه از بزرگ و کوچک، دوست داشتند عمونوروز را ببینند؛ اما پیرزنی بود که بیشتر از همه دوست داشت عمونوروز را ببیند، کنارش بنشیند و با او دردِدل کند. آخر او عاشق عمونوروز بود» (همان، ب).

در این سه داستان، ارتباط‌های سالم و ناسالم به‌شکل‌های مختلفی دیده می‌شود.

۳-۲-۳- خودخواهی

در داستان «آقارنگی و گربهٔ ناقلا»، گربه درپی ارتباطی سلطه‌جویانه است و در این کار ناکام می‌ماند. بچه‌موش، باهوش‌ترین شخصیت و تنها شخصیت کودک داستان است و می‌فهمد که با کشیدن قلب برای گربه، می‌توان او را به موجودی مهربان و باوفا تبدیل کرد که بتواند با موش‌ها ارتباطی دوستانه و صلح‌آمیز برقرار کند.

در داستان «قصه‌های روباه زرنگ»، لاک‌پشت به دنبال شریکی است که کارهای مزرعه را با کمک او انجام بدهد و محصولات را نیز بین هم تقسیم کنند؛ اما روباه می‌خواهد با نشان‌دادن پنجه و دندان‌های تیز، لاک‌پشت را به اطاعت و بیگاری مجبور کند. در پایان داستان، روباه به سزای کردار زشت خود می‌رسد (ناصری، ۱۳۸٦). در این ارتباط، سلطه‌گری و سلطه‌جویی دیده می‌شود و در پایان نیز شخصیت سلطه‌گر شکست می‌خورد.

در داستان «شب به خیر فرمانده»، پسربچهٔ قهرمان داستان، مادر خود را از دست داده است و پدر نیز در آستانهٔ ازدواج است. پسر، تنها است و به برقراری ارتباط با دیگری نیازمند. او در بازی کودکانهٔ خویش، عروسک‌های سرباز را دو دسته می‌کند. «تو که زشت هستی، برو آن طرف. تو فرمانده دشمن هستی. من با همین تفنگ، تو را می‌کشم. برو پشت صندلی...» (اکبرپور، ۱۳۹۳: ۷). رابطهٔ بین این دو گروه، رابطه‌ای خصمانه همراه با قدرت‌طلبی و انتقام‌جویی است. پسر، زشت‌ترین

عروسک را به فرماندهی سپاه دشمن می‌گمارد. بعد، هنگامی‌که با فرمانده دشمن روبه‌رو می‌شود، هردو کودک، اسلحه‌هاشان را به سمت هم می‌گیرند. هیچ‌یک حاضر نیست سلطهٔ دیگری را بپذیرد و تسلیم شود؛ اما بعدتر نوع ارتباط تغییر می‌کند.

در داستان «کلاه خانم لاک‌پشت و قصه‌های دیگر»، خرگوش از هوش خود استفاده می‌کند و راهی را برمی‌گزیند که به سود اوست. شخصیت خرگوش در این داستان، موجودی خودخواه است که به خواستهٔ دیگران اهمیت نمی‌دهد. او با سوءاستفاده از عبارت‌هایی مانند «ما با هم دوستیم»، لاک‌پشت را به اطاعت از خواسته‌اش مجبور می‌کند. ارتباطی که یک سر آن، قدرت باشد، ارتباط مطلوبی نیست. چارچوب جهت‌یابی که خرگوش در ارتباط با لاک‌پشت انتخاب کرده است، برپایهٔ دوستی و یک ارتباط سالم نیست. او می‌خواهد با کاربرد مکانیسم دفاعی، لاک‌پشت را متقاعد کند که کلاه را به او ببخشد؛ اما وقتی مقاومت لاک‌پشت را می‌بیند، از نیرنگ مسابقه استفاده می‌کند؛ زیرا مطمئن است که خودش برندهٔ میدان خواهد بود. خرگوش که خیلی دلش می‌خواست آن کلاه را داشته باشد، گفت: «بیا تا مزرعهٔ کشاورز پیر مسابقه بدهیم. موقع مسابقه کلاه سر من باشد. آن وقت هر کس برنده شد، کلاه مال او» (شیخی، ۱۳۸۵: ۱۷). در پایان داستان، کودک مخاطب درمی‌یابد که جهت‌گیری اشتباه خرگوش، باعث شد هم در مسابقه با لاک‌پشت ببازد و هم کلاه و دوستی خود با لاک‌پشت را از دست بدهد.

در داستان «پنجرهٔ خانهٔ آقاموشه و قصه‌های دیگر»، موش و دارکوب چون نمی‌دانند چه‌طور می‌توانند از توانایی‌های یکدیگر برای برطرف‌کردن نیازهای خود استفاده کنند، در ابتدا ارتباط خوبی ندارند. «آقاموشه از دست خانم‌دارکوبه عصبانی شد. از لانه‌اش بیرون پرید و فریاد زد: چه‌طور جرئت می‌کنی درختم را سوراخ کنی؟» (همان، ١٣٨٤: ١٤). درحقیقت این نوع ارتباط، برای رفع نیازهای خود است و می‌توان آن را خودخواهی نامید.

در داستان‌های ذکرشده، نوعی خودخواهی دیده می‌شود که براساس نظر فروم، این خودخواهی «نتیجهٔ فقدان عشق اصیل به خود» است. عشق به خود، مخالف «خودپرستی» است. خودپرستی، یک علاقهٔ حریصانه به خویشتن است که نتیجهٔ فقدان عشق اصیل به خود است. عشق از طرفی، سبب استقلال بیشتر می‌شود -زیرا شخص را قوی‌تر و خوشبخت‌تر می‌کند- و از طرفی، انسان را آن‌چنان به دیگری پیوند می‌دهد که به نظر می‌رسد فردیت، زایل شده و از بین رفته است. در عشق‌ورزی، می‌گوییم «من تو هستم». انسان‌بودن و سلامت عقل داشتن، فقط در عشق نهفته است (فروم، ١٣٦٨: ٥٢).

٤- نتیجه‌گیری

پس از بررسی انجام‌شده در داستان‌های انتخابی، این نتیجه به دست آمد که عشق برادرانه، با بیشترین بسامد و عشق پدرانه، با کمترین بسامد مطرح شده است. در بعضی از داستان‌هایی که عشق برادرانه، عشق جنسی و عشق به خود مطرح شده است، می‌توان جلوه‌هایی از عشق به خدا را نیز مشاهده کرد.

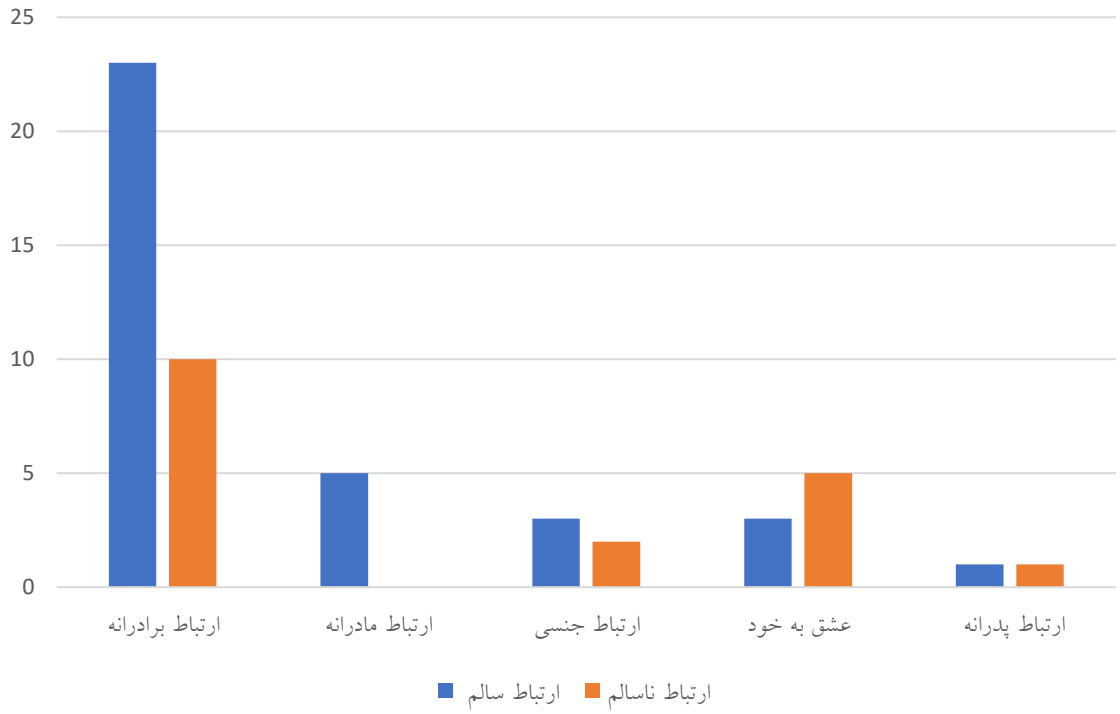
عشق برادرانه با بیشترین بسامد، در ۲۳ داستان مطرح شده بود. در این داستان‌ها به کودک آموزش داده می‌شود که از هر ابزاری که در اختیار دارد، برای برقراری ارتباط برادرانه، همدلانه و همراه با انسانیت و اخلاق بهره جوید؛ همان‌طور که گوزن از شاخ‌هایش برای نجات‌دادن کمک گرفت یا در داستان «آقارنگی و گربهٔ ناقلا»، کشیدن قلب، حرکتی نمادین برای ایجاد حس مهرورزی در انسان‌های سنگدل است. عشق به حیوانات و طبیعت نیز در این گروه قرار می‌گیرد.

عشق مادرانه نیز به‌شکل‌های مختلف در چند داستان مطرح شده بود. در این داستان‌ها فقط ارتباط مادرانه به تصویر کشیده شده بود، بدون اینکه نوع ارتباط بین مادر و فرزند در داستان، آموزندهٔ نکتهٔ اخلاقی خاصی به کودک باشد. کودک با خواندن این‌گونه داستان‌ها، نوع مهرورزی مادرانه و روابط مادر و فرزند را می‌شناسد.

تجلی عشق پدرانه، فقط در داستان «شاهزادهٔ کوتاه‌قد» دیده می‌شود. در پایان داستان نیز پدر متوجه اشتباه خود دربارهٔ شاهزاده می‌شود.

طرح مؤلفهٔ عشق به خود، در داستان‌های «لبخند نیلوفر» و «سفرهای کرگدن»، به کودک می‌آموزد که برای داشتن یک زندگی سالم، باید خودش را دوست داشته باشد.

با توجه به بررسی انجام‌شده، نیاز به ارتباط، در داستان‌ها، بیشتر از نوع عشق است. در بعضی از این عشق‌ها، همهٔ عناصر احترام، احساس مسئولیت، شناخت و... وجود دارد؛ اما بعضی از عشق‌ها فاقد یک یا چند عنصر هستند. شخصیت‌هایی که با نیاز به عشق، برانگیخته می‌شوند و عشقی تقریباً کمال‌یافته دارند، معمولاً قهرمان داستان‌ها هستند و کودک با آن‌ها همذات‌پنداری می‌کند. در این داستان‌ها شخصیت‌های اصلی، پایان خوشی را تجربه می‌کنند؛ اما در داستان‌هایی که دارای شخصیت‌های سلطه‌گر هستند، این شخصیت‌ها یا در پایان ناکام می‌مانند یا در نیمه‌های داستان، راه‌شان را تغییر می‌دهند. با توجه به شواهد موجود در داستان‌ها، دیده می‌شود که شخصیت‌های سلطه‌پذیر نیز روزگار خوشی را تجربه نمی‌کنند.



نمودار ۱- بسامد انواع عشق در داستان‌های انتخابی

منابع

آیگانی، نازنین. (۱۳۹۳). *مجموعه قصه‌های نترسناک (ما)*، تهران: هوپا، گروه سنی: الف و ب.

اکبرپور، احمد. (۱۳۸۲). *من یک گوزن بودم*، تصویرگر: نرگس محمدی، تهران: فندق، گروه سنی ب.

اکبرپور، احمد. (۱۳۸۷). *غول و دوچرخه*، تصویرگر: راشین خیریه، تهران: فندق (افق)، گروه سنی ب.

اکبرپور، احمد. (۱۳۹۳). *شب به‌خیر فرمانده*، تصویرگر: نرگس محمدی، تهران: فندق (افق)، گروه سنی الف و ب.

اکبرپور، احمد. (۱۳۹٦). *من مترسکم ولی می‌ترسم*، تصویرگر: مریم طهماسبی، تهران: فاطمی، گروهش سنی ب.

انواری، سحر. (۱۳۸۷). *لولوی قشنگ من*، تصویرگر: افرا نوبهار، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، گروه سنی الف.

جعفری گلنسایی، طیبه و مهدی نیک‌منش. (۱۳۹۷). «مقایسه عشق پدرانه در شعر «احمد شاملو» و «نزار قبانی» با تکیه بر آراء اریک فروم»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۳۰، صص ۵۳-۷۰.

جوزدانی، عذرا. (۱۳۸۳). *شلوارک سبز و بلوز بنفش*، تصویرگر: علی مفاخری، تهران: شباویز، گروه سنی: الف و ب.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸٦). *از صدای باران خوشم می‌آید*، تصویرگر؛ علی صادقی، تهران: حوض نقره، گروه سنی ب و ج.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸۸). *دیو دیگ به سر*، تصویرگر: علی خدایی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، گروه سنی الف و ب.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹٦). *چتری با پروانه‌های سفید*، تصویرگر؛ غزاله بیگدلو، تهران: فاطمی (طوطی)، گروه سنی ب و ج.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹۹). *آقارنگی و گربهٔ ناقلا*، چاپ چهارم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۹). *معصومیت و تجربه*؛ درآمدی بر فلسفهٔ ادبیات کودک، چاپ سوم، تهران: مرکز.

ژوبرت، کلر. (۱۳۸۹). *دعای موش کوچولو*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شعاری‌نژاد، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). *روان‌شناسی رشد*، چاپ بیستم، تهران: اطلاعات.

شعبانی، اسدالله. (۱۳۹۸الف). *دختر نارنج و ترنج*، تصویرگر؛ مهکامه شعبانی، تهران: فاطمی (طوطی)، گروه سنی بالای هشت سال.

شعبانی، اسدالله. (۱۳۹۸ب). *عمو نوروز و پیرزن*، تصویرگر: حمادالدین جوادزاده، طوطی (فاطمی)، گروه سنی ب و ج.

شفیع‌آبادی، عبدالله؛ ناصری، غلامرضا. (١٤٠١). *نظریه‌های مشاوره و روان‌درمانی*، چاپ سی‌ودوم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

شمس، محمدرضا. (۱۳۸۰). *قصهٔ پلی که بود و دیگر نیست*، تصویرگر: نیلوفر میرمحمدی، به‌نشر (انتشارات آستان قدس رضوی، گروه سنی ب و ج.

شمس، محمدرضا. (۱۳۸۲). *خاله لک‌لک*، تصویرگر؛ نگین احتسابیان، تهران: شباویز، گروه سنی ب و ج.

شولتز، دوان پی.؛ الن شولتز، سیدنی. (١٤٠١). *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، چاپ چهل و هفتم، تهران: ویرایش.

شولتز، دوان. (۱۳۹۰). *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یوسف کریمی، فرهاد جمهری، سیامک نقشبندی، بهزاد گودرزی، هادی بحیرایی و محمدرضا نیکخو، تهران: ارسباران.

شیخی، مژگان. (۱۳۸٤). *پنجرهٔ خانهٔ آقاموشه (۳۰ شب،۳۰ قصه، جلد ۲)*، تصویرگر؛ عطیه سهرابی، تهران: قدیانی، گروه سنی الف و ب.

شیخی، مژگان. (۱۳۸۵). *کلاه خانم لاک‌پشت و قصه‌های دیگر (۳۰ قصه، ۳۰ شب)*، تصویرگر: عطیه سهرابی، گروه سنی ب و ج.

شیخی، مژگان. (۱۳۸٦). *زبل و جادوگر موقرمز و قصه‌های دیگر (۳۰ قصه، ۳۰ شب)*، تصویرگر: عطیه سهرابی، تهران: بنفشه (قدیانی)، گروه سنی الف و ب.

شیخی، مژگان. (۱۳۸۹). *شاهزادهٔ کوتاه قد*، تصویرگر: علیرضا گلدوزیان، تهران: بنفشه (قدیانی)، گروه سنی ج.

صابری، بابک. (۱۳۹۵). *کلاغ سیاه به سفر می‌رود*، تصویرگر: شبنم چایچیان، تهران: فاطمی، گروه سنی الف و ب.

صابری، بابک. (۱۳۹۸). *وقت قارقار*، تصویرگر: مریم طهماسبی، تهران: فاطمی، گروه سنی ب و ج.

فرجام، فریده. (۱۳۹۳). *مهمان‌های ناخوانده*، تصویرگر: جودی فرمانفرماییان، چاپ بیستم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، گروه سنی الف و ب.

فروم، اریک. (۱۳٦۳). *گریز از آزادی*، ترجمهٔ داود حسینی،چاپ اول، تهران: فراین.

فروم، اریک. (۱۳٦۸). *جامعهٔ سالم*، ترجمهٔ اکبر تبریزی، چاپ سوم، تهران: بهجت.

فروم، اریک. (۱۳۷۰). *انسان برای خویشتن؛ پژوهشی در روانشناسی اخلاق*، ترجمهٔ اکبر تبریزی، چاپ پنجم، تهران: بهجت.

فروم، اریک. (۱۳۸٦). *هنر عشق‌ورزیدن*، چاپ سی و پنجم، تهران: مروارید.

فروم، اریک. (۱۳۹۰الف). *انقلاب امید*، ترجمهٔ مجید روشنگر، چاپ ششم، تهران: مروارید.

فروم، اریک. (۱۳۹۰ب). *انسان برای خویشتن*، ترجمهٔ اکبر تبریزی، چاپ پنجم، تهران: بهجت.

فروم، اریک. (۱۳۹۰ج). *دل آدمی و گرایشش به خیر و شر*، ترجمهٔ گیتی خوشدل، چاپ دوازدهم، تهران: پیکان.

فرهادی، طیبه؛ خلیلی جهان‌تیغ، مریم؛ بارانی، محمد. (۱۳۹۹). «عشق هدایتگر و ماورایی در رمان «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی»»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ ۳۵، صص ۱٤۱-۱٦٤.

فیست، جس؛ فیست، گریگوری جی. (۱۳۸۸). *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، چاپ چهارم، تهران: روان.

قاسم‌پور، اکرم. (۱۳۸۰). *لبخند نیلوفر*، تصویرگر: نسیم آزادی، تهران: شباویز، گروه سنی الف.

قاسم‌پور، اکرم. (۱۳۸٤). *جشن جنگل*، تصویرگر؛ افرا نوبهار، تهران: شباویز، گروه سنی ب.

قزل‌اياغ، ثریا. (۱۳۹۳). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن (مواد و خدمات کتابخانه برای کودکان و نوجوانان)*، چاپ یازدهم، تهران: سمت.

کشکولی، مهدخت. (۱۳۸٤). *دوست مردم شهر*، تصویرگر، امین حسن‌زاده شریف، تهران: شباویز، گروه سنی ب و ج.

کلهر، فریبا. (۱۳۹۰). *سفرهای کرگدن؛ همسفر کوچک*، تصویرگر: نرگس محمدی، تهران: امیرکبیر، گروه سنی ج و د.

کلهر، فریبا. (۱۳۹۱). *سوت فرمانروا*، تصویرگر: مهین جواهریان، تهران: محراب قلم، گروه سنی ب و ج.

کلهر، مژگان. (۱۳۸٤). *هی، با من دوست می‌شوی؟* تصویرگر: ندا عظیمی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، گروه سنی الف و ب.

کوکبی، مرتضی؛ ابراهیمی، مختار. (۱۳۹٤). ارزیابی سطح خوانایی کتاب‌های داستانی تألیفی برگزیدهٔ شورای کتاب کودک، *نشریهٔ تحقیقات اطلاع‌رسانی و کتابخانه‌های عمومی*، شمارهٔ ۸۳، صص ٦۲۹-٦۵۰.

مرادی، ایوب؛ چالاک، سارا. (۱٤۰۰). نوع‌شناسی بازنمایی عشق در رمان‌های نوجوان فرهاد حسن‌زاده براساس الگوی رابرت استرنبرگ، *مطالعات ادبیات کودک*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۲۳۳-۲٦۲.

مزارعی، الهام. (۱۳۹۳). *دخترکوچولو، فرمانده سیبیلو*، تصویرگر، ارغوان خسروی، گروه سنی ج، تهران: فندق.

میرزاخانی، فرزانه (۱٤۰۰). «بررسی جلوه‌های مختلف عشق و میزان حضور هر یک در شعر فارسی نوجوان»، *مطالعات ادبیات کودک*، دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۲، صص ۳۱۵-۳٤۲.

ناصری، مسلم. (١٣٨٦). *قصه‌های روباه زرنگ (هفت جلد)*، جلد ۱: روباه و لاک‌پشت باهوش، تصویرگر: سمانه رهبرنیا، تهران: به‌نشر (کتاب‌های پروانه).

نظری، نجمه؛ کمالی، راهله. (١٣٩٤). عشق از دیدگاه سعدی و اریک فروم، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ٢٤، صص ٢٧٢-٢٦٧.

یوسفی، محمدرضا. (١٣٧٩). *مثل هزار ستاره*، تصویرگر: علی مفاخری، تهران: شباویز، گروه سنی ب.

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 Communicative Ethnography of the Wedding songs of Kazerun (the Case Study of Varak Village) Based on Hymes Model

Raha Zareifard[1] | Zahra Hosseini[2]✉

1. Assistant Professor of Linguistics, Faculty of Literature and Humanities. Jahrom University, Jahrom, Iran. Email: rahazareifard@jahromu.ac.ir
2. Corresponding author, Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Jahrom University, Jahrom, Iran. Email: z.hosseini@jahromu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
12 May 2024
Received in revised form:
22 September 2024
Accepted:
24 September 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Popular oral literature, Wedding songs, Kazerun, Anthropology, Hymes.

ABSTRACT

Wedding poems or vasunks are one of the branches of oral literature that express the customs of marriage in poetry. Through this poetry, the social, cultural and linguistic issues of different people are discussed. In this research, which is field study and library study, an attempt has been made to analyze the vasunks of Warak village of Kazrun city in Fars province by using the ethnographic model of Hymes (1968) to determine and explain the culture and custom of this region. These Vasunak gatherd by conversation and interview with 10 native speakers (40 to 80-year-old). Based on the theory of this research, these data analyzed by SPEAKING model which include setting, participants, end, act sequence, key, instrumentalities, norms and genre. Which can be explained by Difference Model in gender studies. In addition, two cultural images can be retrieved from these songs. First king and queen image. Bride and bridegroom imagined like king and queen. Second, ecological factors like animals and plants play important role in these songs. Quantitative data analysis also shows the importance of wedding ceremony in this linguistic community and most of the poems are related to the wedding ceremony itself. Although these poems are used before and after the ceremony. Another important point in the quantitative analysis of the poems is related to the description of the groom and the happiness of the groom's family in the ceremony, which can be a representation of the patriarchal system in this linguistic society.

Cite this article: Zareifard, Raha; Hosseini, Zahra. (2025). "The Communicative Ethnography of the Wedding songs of Kazerun (the Case Study of Varak Village) Based on Hymes Model". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 123-144. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.47168.3255

© Zareifard, Raha; Hosseini, Zahra. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

Oral literature is an important part of the cultural heritage of any nation, which has a wide scope. This literary tradition is very old and rich in our culture and reflects various social, cultural, ethnic, linguistic, etc. issues. The customs related to marriage and the reflection of its happiness in the poems are one of the important parts of oral literature, which, like other fields, are important in representing the culture and customs of different regions. "Public songs are the source of many manifestations and human thoughts and express the history, culture and living thoughts of people who express their feelings in a completely obvious and untouched way" (Zulfaqari, 2014: 64).

Warak village, one of the functions of Kazeroon city, Fars province, has culture and customs that can be studied from different angles; Among these customs is the marriage ceremony, which represents the cultural interactions and social norms governing the society of Warak village. For this purpose, the purpose of this research is to find out some of its social and cultural characteristics by analyzing the sources of this village and to take a small step towards preserving this sub-culture. Therefore, the following questions are raised in this research:

1-What customs related to the traditional society of Wark village are represented in the language based on Hymes' idea?

2- How are these poems culturally and natively explained by Angareh Hymes?

2. Research method

This research has been done by field and library method. First, the local dialects of Warak village were collected through the direct observation of one of the writers in the existing social context, as well as conversations and interviews with 10 native speakers (40 to 80 years old). The number of Vasunks was 86, of which about 31 were Avanuis; Because most of these expressions were close to the standard and understandable language; There was no need to translate it; But the cases that were far from the standard language have been explained. After that, it was analyzed using the ethnographic approach of Himes (1968) and library sources.

3. Discussion

The social norms governing the traditional society of Warak village in the matter of marriage and related customs show that in the description of the groom, gender stereotypes such as bravery, strength, skill in shooting and providing for the expenses of the wife and the wedding expenses can be traced. On the other hand, the poems that describe the bride and her family mostly contain the gender stereotypes of the attractiveness and charm of the bride and the crying and sadness of her and her family. Two prominent images can be seen in the cultural explanation of these vases; The first image is the image of the king and queen, where the bride and groom are treated like the king and queen. The second image is the images of animals and plants in these poems, which shows the importance of environmental issues in this culture, which is represented in these poems.

In Wasonk discourse, the participants are generally women, who are divided into two main groups, i.e. representatives of the bride's and groom's families, and the tone of the discourse, its purpose, and the type of language change accordingly. In the poems that are read by the bride's family, the sad tone and the purpose is often to express the longings of the bride and her family, and on the contrary, in the poems that are read by the groom's family, the happy tone and the purpose is often to express the joy of the groom reaching his goal and desire; Accordingly, the language of this type of participants is different.

4. Conclusion

As it was observed, Vasunks have the capacity to represent native culture. In this research, an attempt was made to ethnograph these Wasunks and examine them using SPEAKING Hymes. In Wasonk discourse, the participants are generally women, who are divided into two main groups, i.e. representatives of the bride's and groom's families, and the tone of the discourse, its purpose, and the type of language change accordingly. In the poems that are read by the bride's family, the sad tone and the purpose is often to express the longings of the bride and her family, and on the contrary, in the poems that are read by the groom's family, the happy tone and the purpose is often to express the joy of the groom reaching his goal and desire; Accordingly, the language of this type of participants is different.

The popular concepts and beliefs that are reproduced in this way, in response to the first question of the research, are a kind of representation of the social norms governing the traditional society of Warak village in the matter of marriage and related customs. Based on this, gender stereotypes such as courage, strength, skill in shooting and providing for the wife's expenses and wedding expenses can be found in the poems that describe the groom. On the other hand, the poems that describe the bride and her family mostly contain the gender stereotypes of the attractiveness and charm of the bride and the crying and discomfort of her and her family, which reinforces the idea of the difference that men and women grow up in different subcultures. Therefore, different behaviors and traits are expected from them.

In addition to the above, in the cultural explanation of these figures (the second question of the research), it can be stated that the cultural scheme that can be seen in most of these figures is the scheme of the king and the queen. The components of this image, which is having a throne, can be seen in most of these vases; The son-in-law is addressed either as a king or as a prince (example 9, 24). It seems that addressing the son-in-law as Shadomad or Prince of Domad is related to this schema and has almost become a dead metaphor in Iranian culture. The agate throne, which is specific to the image of kings, can be seen in example (24). The royal robe (example 4) also completes this pattern. The image of the queen is also used for the bride in examples (11) and (31) (pearl necklaces) and example (9) (blowing the wind with a bunch of basil). One of the other essentials of this image is a palace-like house that is present in example (19) (clay and half-clay of gold).

Another native thing that has been reflected in these poems is the use of plants and animals in these poems, which in a way reflects the life of the people of this region and their connection with nature. (See Hosseini and Zarei Fard, 1400). The word flower (example 1, 8, 18), henna (example 5), bunch of basil (example 26), spring rain (example 28), river (example 21), kerza piaz (example 19) in these poems relate the life of the people of this region to natural factors. And it shows the environment well. A quantitative analysis of the data also shows the importance of wedding ceremonies in this language society and to some extent a representation of the patriarchal system. From the situational aspect, the ceremony itself has the highest frequency in these poems (54%). In terms of participants, the groom's family is at the top (62%). After that, the goal of the groom's appearance and the happiness of the groom's family is one of the most important goals. (about 50% of all cases). In order of discourse, the discourse of the wedding party is at the top (36%). Finally, the happy and admiring tone has the highest frequency. (about 74%). which shows the importance of praise and admiration in this linguistic community.

5. References

Ahmadpanāhi Semnāni, M. (1997). *Tarāneh va tarānehsorāi dar Iran*: The Investigation of Iran's national songs, Tehran: Soroush (Sedā Va Simā Publishing House)

Alimorādi, M. Najibi Fini, B. (2019). sentence types and components in selected vastunaks of Fasa city, *Culture and Folk Literature*, No. 32, pp. 227-258.

Azarmakān, H., Nowruzi, A., Dahrami, M. (2024). the reasons for including the theme of war in lyrical poems, *Journal of Lyrical Literature Researches*., Vol. 22, No. 42, pp. 5-24.

Blommaert, J. (2005). *Discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gumperz, J. (1982). *Discourse Strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hosseini, H., Dashti, M. (2013). representation of gender stereotypes in the media, a study of Al-Ahmad's fiction literature, *Jahani Media*, No. 13, pp. 27-64.

Hosseini, Z., Zareifard, R. (2021). survey the linguistic images of Waraki dialect with the approach of bio-environmental linguistics, *Iran-Zemin Literature and Local Languages*. No. 34, pp. 15-47.

Hymes, D. (1968). *The ethnography of speaking*. In J Fishman (ed.), Readings: Moulton, pp.99-138.

Ibn Babouyeh, A.M. (1983). *Al-Khesal*, vol. 2, Qom: Jame Modaresin.

Jabareh Naseru, A., Kohnavard, P. (2018). survey of wedding poems and songs in Jahrom city, *Iran-Zemin Literature and Local Languages*, No. 26, pp. 26-1

Jafari (Qanwati), M. (2014). "Oral Literature*", Encyclopaedia of Iranian People's Culture*, Mousavi Bojnurdi, K. Volume 1, Tehran: Center for Islamic Encyclopaedia, 335-362.

Mahmoudi Bakhtiyāri, B., Afkhami, A., Tājābadi, F. (2011). reflection of patriarchal thought in Persian language: research in sociology of language, *women in culture and art*, No. 8, pp. 107-91.

Maleki, E. (2010), Investigation of representation of women in Laki and Lori folk songs, *Social Sciences Quarterly*, No. 49, 219-250.

Natel Khanlari, P. (1986*), Tarikh-e zaban-e Farsi*, Vol. 1, Tehran: Now Publishing.

Pishghadam, R., Firoozianpour Esfahani, A., Firoozianpour Esfahani, A. (2020). Introducing the Thanatophobic and Joy-Avoidant Register through an Investigation of the Discourse of "Death" in the Persian Language. *Cultural Communication Studies*, Vol. 21, No. 49, pp. 181–206.

Rampton, B. (2007). Neo-Hymesian linguistic ethnography in the United Kingdom. Journal of linguistics, Vol. 11, No. 5, pp 584-607.

Sarukhani, B. (2016). Folklore from method to meaning, *People's culture*, No. 10, pp. 9-15.

Saville-Troike, M. (2003). *The ethnography of communication: An introduction*. London, England: Blackwell.

Shahbazi, F. Ebadi, A. (2017). a look at vasunak and wedding songs of Hendijan region, *Iran Zemin Literature and Local Languages*, Vol. 8, No. 2, pp. 63-80.

Shevalieh, J. Gerbran, A. (2015). *Farhang-e namadha*, Vol. 2 and 4, Tehran: Jihoon Publications.

Silverstein, M. (2003). *Indexical order and the dialects of sociolinguistic life*. Language and communication, No. 23, 193-229.

Tajbakhsh, Gh. Ebrahimzadeh Asamin, H. (2023), a sociological look at the institution of the family in Indian and Iranian society, *Motāleāt shebhe ghareh*, Vol. 15, No. 45, pp. 61-74.

Torabi Nadushan, M.A. (2013). Linguistics and ethnography of communication. *Persian language and literature*. Vol. 47, No. 190, pp. 35-46.

Wortham, S. (2003). *Linguistic anthropology of education*: an introduction, in Westport, CT: praege Press, pp. 1-29.

Zolfaghari, H., Ahmadi, L. (2019). Typology of Iranian folk songs*, Adabpazhuhi*, No. 7 and 8, pp. 170-143.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۵۷۳۷
شاپا الکترونیکی: ۲۵۳۸-۵۰۱۱
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

قوم‌نگاری ارتباطی سورسروده‌های کازرون فارس (مطالعهٔ موردی روستای وارک) براساس انگارهٔ هایمز

رها زارعی‌فرد[۱] | زهرا حسینی[۲]✉

۱. استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه جهرم، جهرم، ایران. رایانامه: rahazareifard@ jahromu.ac .ir

۲. نویسنده مسئول، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه جهرم، جهرم، ایران. رایانامه: z.hosseini@jahromu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
ادبیات شفاهی عامه، سورسروده‌ها، کازرون، مردم‌شناسی، هایمز

چکیده

سورسروده‌های عروسی یا واسونک‌ها، از شاخه‌های ادبیات شفاهی است که آداب‌ورسوم ازدواج را در شعر عامه بیان می‌کند و از این رهگذر، مسائل اجتماعی، فرهنگی و زبانی اقوام مختلف، نمایان می‌شود. در این پژوهش که به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای صورت گرفته، سعی شده است که با استفاده از انگارهٔ قوم‌نگاری Hymes (۱۹٦۸)، واسونک‌های روستای وارک از توابع شهرستان کازرون در استان فارس، مورد واکاوی قرار گیرد تا چگونگی بازنمود فرهنگ و رسوم این منطقه در این سورسروده‌ها، توسط قوم‌نگاری، مشخص و تبیین شود. برای این منظور، تعداد ۸٦ واسونک از طریق مکالمه و مصاحبه با ۱۰ گویشور بومی (٤۰ تا ۸۰ ساله) جمع‌آوری شد و آن‌ها براساس مبانی نظری پژوهش، از لحاظ عناصر موقعیت زمانی-مکانی، شرکت‌کنندگان، هدف، ترتیب گفتمان، لحن، ابزار گفتمان، قوانین گفتمان و نوع گفتمان، مورد بررسی قرار گرفت. در تبیین فرهنگی این واسونک‌ها، دو تصویر برجسته قابل‌مشاهده است. تصویر نخست، تصویر شاه و ملکه است که با داماد و عروس، همانند شاه و ملکه برخورد می‌شود. تصویر دوم، تصاویر حیوانات و گیاهان در این اشعار است و نشان از اهمیت مسائل زیست‌محیطی در این فرهنگ دارد که در این اشعار بازنمود پیدا کرده است. تحلیل کمّی داده‌ها نیز نمایانگر اهمیت مراسم عروسی در این جامعهٔ زبانی است و اغلب سورسروده‌ها نیز مربوط به خود مراسم عروسی است؛ گرچه پیش و پس از مراسم نیز از این سورسروده‌ها استفاده می‌شود. نکتهٔ حائز اهمیت دیگر، در تحلیل کمّی سورسروده‌های مرتبط به توصیف داماد و شادمانی خانوادهٔ داماد در مراسم است که می‌تواند تا حدودی بازماندهٔ نظام مردسالارانه در این جامعهٔ زبانی باشد.

استناد: زارعی‌فرد، رها؛ حسینی، زهرا. (۱٤۰٤). «قوم‌نگاری ارتباطی سورسروده‌های کازرون فارس (مطالعهٔ موردی روستای وارک) براساس انگارهٔ هایمز». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(٤۵)، ۱۲۳-۱٤٤.

DOI: 10.22111/jllr.2024.47168.3255

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© زارعی‌فرد، رها؛ حسینی، زهرا.

۱- مقدمه

ادبیات شفاهی، بخش مهمی از میراث فرهنگی هر ملتی را تشکیل می‌دهد که گستره‌ای وسیع دارد. این سنّت ادبی، در فرهنگ ما بسیار دیرینه و غنی است و مسائل گوناگون اجتماعی، فرهنگی، قومی، زبانی و... را بازمی‌تاباند. با همهٔ دیرینگی و ریشه‌داربودن این نوعِ ادبی در فرهنگ ما، «بسیاری از فضلای متقدم، به ادبیات عامه روی خوش نشان نمی‌دادند و اساساً هنر عامیانه و زبان گفتاریِ آن‌ها را از مقولهٔ زبان فاسد می‌دانستند» (احمدپناهی سمنانی، ۱۳۷٦ : ۳۷). برخلاف آنکه برخی از ادیبان گذشتهٔ ما، ادبیات شفاهی را بی‌اعتبار می‌دانستند؛ آن همواره توانسته بر ادبیات تألیفی تأثیرگذار و با آن، در تعامل باشد. (ر.ک. جعفری، ۱۳۹۳: ۳۳۹).

از ویژگی‌های ادبیات شفاهی، آن است که در هر جامعه‌ای، «ارتباط مستقیمی با مراسم و آیین‌های اجتماعی دارد. اکثریت قابل‌توجهی از این مراسم و آیین‌ها، ادبیات خاص خود را دارند... آیین‌ها و مراسم گوناگونی را که در میان هر قوم و ملتی وجود دارد، فولکلور مراسمی می‌نامند و آن را به ۳ دستهٔ فولکلور موسمی یا تقویمی، فولکلور سوگ و فولکلور سور تقسیم می‌کنند» (همان: ۳٤٦-۳٤٥).

فولکلور، بستر مناسبی برای مطالعات فرهنگی، قومی، زبانی و... است. آداب‌ورسوم مربوط به ازدواج و بازتاب شادی آن در سورسروده‌ها، از بخش‌های مهم ادبیات شفاهی است. «خانواده، اولین، مهم‌ترین و پربرکت‌ترین نهاد اجتماعی در تاریخ فرهنگ و تمدن انسانی است» (تاج‌بخش و ابراهیم‌زاده، ۱٤۰۲: ٦۱)؛ از این رو تشکیل چنین نهادی در فرهنگ عامه، بسیار خوش‌یُمن است که بسته به فرهنگ‌های مختلف، آداب‌ورسومی خاص داشته و دارد. خواندن ترانه‌های عروسی که از شعبه‌های ادبیات عامه است، از دیرباز تاکنون در جشن ازدواج وجود داشته است و مانند دیگر زمینه‌های ادبیات شفاهی، در بازنمایی فرهنگ و آداب‌ورسوم نواحی مختلف، مهم است و مطالعهٔ آن‌ها ما را با فرهنگ بومی این مناطق و دادوستدهای فرهنگی آن آشناتر می‌کند.

روستای وارک از توابع شهرستان کازرون استان فارس، دارای فرهنگ و آداب‌ورسومی است که از زوایای مختلف می‌توان آن را مطالعه کرد؛ ازجملهٔ این آداب‌ورسوم، مراسم ازدواج است که نمایانگر تعاملات فرهنگی و هنجارهای اجتماعی حاکم بر جامعهٔ روستای وارک است.

در فرهنگ عامهٔ این روستا، ترانه‌های عروسی خوانده می‌شده است که البته به‌دلیل تغییر سبک زندگی مردم، در معرض نابودی قرار دارند؛ از این رو حفظ این بخش از فرهنگ عامه که در جای خود، کمک به حفظ نوعی خرده‌فرهنگ است، ضروری می‌نماید.

در روستای وارک، به دو گویش عمده صحبت می‌شود. یکی، گویش لری است که افراد مهاجر به این روستا با آن صحبت می‌کنند و دیگری، گویش ساکنان اصلی این روستاست که به گویش وارکی معروف است. براساس کتاب «تاریخ زبان فارسی»، این گویش، جزو گویش‌های جنوب غربی معرفی شده است. خانلری در این باره بیان کرده است که در برخی از روستاهای استان فارس، گویش‌هایی وجود دارد که با اینکه کتابت نداشته‌اند و مقام زبان دری نیافته‌اند، همچنان برجا مانده‌اند. او این گویش‌ها را براساس نام روستاها نام‌گذاری کرده است: روستاهایی همچون شمغون، پاپون، ماسرم، بورینگون و برخی دهکده‌های دیگر (ر.ک. خانلری، ۱۳٦۵: ۳۰۱-۳۰۰). روستای وارک، نزدیک روستای بورینگون -یا به تعبیر امروزی آن، بورنجان- است و گویش آن، شباهت بسیاری به این گویش، از لحاظ واژگانی و نحوی دارد.

نکتهٔ قابل‌توجه، آن است که این اشعار، به گویش اصلی این ناحیه نیست و تقریباً بیشتر آن به گویش زبان معیار است که این خود نشان از تأثیرپذیری فرهنگ‌ها از یکدیگر و مشابه‌بودن مراسم ازدواج در نواحی مختلف دارد.

این پژوهش با استفاده از انگارهٔ تحلیلی قوم‌نگاری ارتباط، انجام گرفته است. قوم‌نگاری زبانی، زیرمجموعهٔ قوم‌نگاری ارتباط است که یک موضع معرفت‌شناختی همسو با رویکردهای ساختارگرایان اجتماعی و پساساختارگرایان اتخاذ می‌کند (Rampton, 2007)؛ اما در عین حال، آن به‌طور گسترده‌ای از مطالعات مردم‌شناسی زبان کمک می‌گیرد (Silverstein, 2003; Wortham, 2003; Hymes, 1968).

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

از آنجا که اشعار عروسی، مانند دیگر زمینه‌های ادبیات عامه، در نشان‌دادن فرهنگ و آداب‌ورسوم جوامع سنّتی مؤثر است، در این پژوهش برآنیم تا با تحلیل ترانه‌های عروسی مربوط به روستای وارک، درپی پاسخ به پرسش‌های زیر باشیم:

۱- چه آداب‌ورسومی مربوط به جامعهٔ سنّتی روستای وارک، براساس انگارهٔ هایمز در زبان، بازنمود می‌شود؟

۲- این اشعار، توسط انگارهٔ هایمز، چگونه تبیین فرهنگی و بومی می‌شود؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

از آنجا که سبک زندگی در دنیای معاصر به سرعت در حال تغییر است، حفظ ادبیات شفاهی خرده‌فرهنگ‌ها، بسیار ضروری است؛ از این رو هدف از این پژوهش، آن است که با استفاده از رویکرد قوم‌نگاری هایمز، سورسروده‌های روستای وارک، واکاوی و تحلیل شود تا ضمن حفظ این بخش از فرهنگ عامهٔ روستای وارک، زوایای پنهان فرهنگی و اجتماعی حاکم بر این جامعهٔ زبانی نیز روشن شود.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش به روش میدانی و کتابخانه‌ای صورت گرفته است. ابتدا واسونک‌های محلی روستای وارک، از طریق مشاهدهٔ مستقیم یکی از نگارندگان در بافت اجتماعی موجود و همچنین مکالمه و مصاحبه با ۱۰ گویشور بومی (حدود ٤٠ تا ٨٠ ساله) جمع‌آوری شد. نام گویشورانی که با آن‌ها مصاحبه شد، عبارت است از: بی‌بی‌جان میرشکاری (۸۸ ساله)، بی‌بی‌گل دهدشتی (۱۳۷۵)، شهنار حسینی (۷۲ ساله)، آفتاب میرشکاری (٦٢ ساله)، مهیا حسینی (۵۸ ساله)، مهناز محمدی (٥٤ ساله)، گلزر فیروززاده (۵۷ ساله)، نرگس حسینی (٤٥ ساله)، عطری طاهری (٤٩ ساله)، روشن طاهری (۵۱ ساله).

تعداد واسونک‌ها، ٨٦ واسونک بود که ٢٦ مورد آن، آوانویسی شد. از آنجا که بیشتر این واسونک‌ها، نزدیک به زبان معیار و قابل‌فهم بود، نیاز به معنی‌برگردانی آن نبود؛ اما مواردی که با زبان معیار فاصله داشت، توضیح داده شده است. این واسونک‌ها پس از آن، با استفاده از رویکرد قوم‌نگاری هایمز (١٩٦٨) و منابع کتابخانه‌ای، مورد واکاوی و تحلیل قرار گرفت.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ گونه‌های ادبیات شفاهی، تحقیقات متعددی صورت گرفته است که می‌توان در حوزهٔ شعر عامه، آثار زیر را برشمرد:

«ترانه‌های ملی ایران» (١٣٦٤)، «ترانه و ترانه‌سرایی در ایران» (١٣٧٦)، «ترانه‌های دختران حوا» (١٣٨٠) و «تاریخ در ترانه» (١٣٨٤) از محمد احمدپناهی سمنانی؛ «زنان و سروده‌هایشان در گسترهٔ فرهنگ مردم ایران» (١٣٧١) و «ترانه‌های محلی فارس» (١٣٧١) نگاشتهٔ صادق همایونی؛ «تحلیل وزن شعر عامیانهٔ فارسی» (١٣٨٢) اثر امید طبیب‌زاده که او در آن به رده‌بندی اوزان اشعار عامه پرداخته است؛ «اشعار عامیانهٔ فارسی در عصر قاجار» اثر والنتین ژوکوفسکی (١٣٨٢).

همچنین در «دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران»، ذیل مدخل «ادبیات شفاهی»، محمد جعفری (قنواتی) دربارهٔ ویژگی‌های ادبیات شفاهی و گونه‌های متنوع آن و ازجمله شعر عامه، به تفصیل سخن گفته است.

در زمینهٔ واسونک‌ها نیز مطالعات فراوانی صورت گرفته است که برخی از آن‌ها به شرح زیر است:

– عباسی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «طرح‌وارهٔ کنش مقدم در سورسروده‌های عروسی (براساس سورسورده‌های لارستان فارس)»، به این نتیجه دست یافته است که سورسروده‌ها همچون ادب روایی عام، دربردارندهٔ نیایش‌ها و ستایش‌های ایزدان و ایزدبانوان با دو جهت حماسی و غنایی است و فارغ از هر نوع دلهره از تغییر آیین و اندیشه و نگرش رسمی جامعه با مقاومت، ذهن جمع را بازتاب داده است.

جباره ناصرو و کوهنورد (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی اشعار و ترانه‌های عروسی در شهرستان جهرم»، بیان کرده‌اند که اشعار عروسی در شهرستان جهرم، به دو بخش عمده قابل‌تقسیم است: اشعاری در توصیف عروس و داماد و نیز اشعاری که بیانگر رسوم و آداب و عادت‌های مردم این شهر است که بخش‌های گوناگونی دارد؛ مانند حنابندان، جهیزیه‌بردن، حمام‌کردن و خلعت‌پوشیدن داماد، مراسم خداحافظی عروس و آماده‌کردن اتاق عروس و داماد.

جمالیان‌زاده (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی ترانه‌های سرور در استان کهگیلویه و بویراحمد»، به تحلیل گونه‌های مختلف عروسی چون شیرداماد، حنابندان، هی بادا بادا، سکینه شهباز، ماشالله ماشالله و هژدله داینی پرداخته است.

شهبازی و عبادی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «نگاهی به واسونک‌ها و ترانه‌های عروسی منطقهٔ هندیجان»، پنج ترانهٔ محلی شهرستان هندیجان را بررسی و تحلیل کرده‌اند. این ترانه‌ها و واسونک‌ها دربردارندهٔ شور و شوق و هیجان نزدیکان و بستگان عروس و داماد است.

علیمرادی و نجیبی فینی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «نوع و اجزای جمله در واستونک‌های منتخب شهرستان فسا» به بررسی اجزای جمله پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که بسامد جمله‌های ساده، از مرکّب بیشتر است و در بیشتر جمله‌های مرکّب، حروف هم‌پایه یا وابستهٔ آن، به‌دلیل آهنگ شعر، حذف شده است و دیگر اینکه جمله‌های سه‌جزئی و چهارجزئی، بیشترین و کمترین بسامد را در این‌گونه اشعار داشته‌اند.

از آنجا که دربارهٔ واسونک‌های استان فارس، مطالعات اندکی صورت گرفته است و به‌خصوص روستاها نادیده گرفته شده است، در این پژوهش به قوم‌نگاری واسونک‌های روستای وارک پرداخته می‌شود.

۱-۵- مبانی نظری پژوهش

قوم‌نگاری ارتباط، کاربرد زبان را در بافت اجتماعی–فرهنگی آن می‌کاود. قوم‌نگاری ارتباط درواقع نحوهٔ ارتباط مردم در گروه یا جامعهٔ ویژه را با همدیگر و نحوهٔ اثرگذاری روابط اجتماعی ظریف بین انسان‌ها را در نوع زبانِ مورد کاربرد، بررسی می‌کند. بدین ترتیب، قوم‌نگاری ارتباط، بر این ایده استوار است که معانی گفته‌ها با توجه به بُعد اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ زبانی و در رابطه با رخدادهای ارتباطی روشن می‌شوند و این معانی، بسیار فراتر از معانی کلمات و جملات صرف است که معمولاً مورد کاربرد سخنگویان جامعهٔ زبانی ویژه قرار می‌گیرند (ن.ک ترابی ندوشن، ۱۳۸۳). رویکرد قوم‌نگاشتی، رویکردی است که تحلیل پدیده‌های کوچک را مبنایی برای تحلیل پدیده‌های بزرگ می‌داند و در آن، «هریک از این دو سطح را فقط می‌توان برمبنای سطح دیگر درک کرد» (Blommaert, 2005: 16). پس تحلیل قوم‌نگارانهٔ زبان‌شناختی، می‌کوشد تا جزئیات دقیق کنش‌های محلی را با تعاملات موجود در یک جهان اجتماعی بزرگ‌تر ترکیب کند.

یکی از معروف‌ترین رویکردهای تحلیلی قوم‌نگاری، انگارهٔ پیشنهادشدهٔ هایمز (۱۹٦۸) است. این انگاره را Saville-Troike (۲۰۰۳) در پژوهش‌های بعدی تکمیل کرد که از آن زمان، مبنای بسیاری از پژوهش‌های قوم‌نگاری قرار گرفت؛ اما چون مبنای نظریه، متعلق به هایمز است، هنوز هم رویکرد خود هایمز در پژوهش‌های قوم‌نگاری و زباهنگ، مبنای تحلیل قرار می‌گیرد. هایمز (۱۹٦۸) عوامل مؤثر بر روابط میان افراد را با عنوان SPEAKING در هشت دستهٔ کلی به قرار زیر برمی‌شمارد:

موقعیت زمانی-مکانی (Setting and scene): براساس زمان و بافتی که گفتمان در آن شکل می‌گیرد، به دو دستهٔ کلی *عمومی/رسمی* و *خصوصی/غیررسمی* دسته‌بندی می‌شود.

شرکت‌کنندگان (Participants): دومین عامل اطلاعاتی در رابطه با سن، ملیت، جنسیت و روابط حاکم میان شرکت‌کنندگان در یک گفتمان است که اطلاعات مرتبط با روابط قدرت و فاصلهٔ میان شرکت‌کنندگان را به تصویر می‌کشد.

هدف (End): در شرایط مختلف گفتمانی، هدف، تغییر می‌کند و به هدف خاص پنهان در بیان یک عبارت اشاره دارد.

ترتیب گفتمان (Act sequence): این عامل با در نظر داشتن این نکته که هر عمل یکی از شرکت‌کنندگان در گفتمان، زمینه را برای عمل شرکت‌کنندهٔ دیگر فراهم می‌آورد، بیانگر اطلاعاتی در ارتباط با ترتیب عملکرد شرکت‌کنندگان است (پیش‌قدم و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۸٦).

لحن (Key): لحن، اطلاعاتی در ارتباط با لحن شرکت‌کنندگان در موقعیت‌های گفتمانی مختلف را دربر می‌گیرد و با تغییر سایر عوامل، ممکن است دچار تغییر شود.

ابزار گفتمان (Instrumentalities): عامل ابزار گفتمان، به شیوهٔ انتقال گفتمان اشاره دارد و می‌تواند به‌صورت‌های گفتاری یا نوشتاری باشد.

قوانین گفتمان (Norms): قوانین گفتمان، بیانگر نظام اعتقادی جامعه است و دربردارندهٔ رفتارها و مشخصه‌های خاصی است که می‌تواند به یک گفتمان نسبت داد.

نوع گفتمان (Genre): انواع مختلف کنش‌های گفتاری، موقعیت‌ها و ساختارهای گفتاری که چارچوب یک گفتمان را شکل می‌دهد، دربر می‌گیرد و شامل انواع گوناگونی ازجمله شعر، داستان، افسانه، مکالمه، دعا، لطیفه، نامه، ضرب‌المثل و... است.

چنانکه از تعاریف بالا برمی‌آید، در سرواژهٔ SPEAKING، هرکدام از حروف، نشان‌دهندهٔ یکی از عناصر اصلی و ضروری در توصیف درهم‌تنیدگی زندگی اجتماعی و رویدادهای زبان است. از آنجا که ادبیات شفاهی، ارتباط مستقیمی با بافتار اجتماعی و فرهنگی اقوام مختلف دارد، در قالب چنین رویکردی، به‌خوبی می‌توان سورسروده‌ها را تبیین کرده و مسائل اجتماعی و فرهنگی اقوام گوناگون را از آن استخراج کرد؛ از این رو در ادامه براساس این انگاره، سورسروده‌های روستای وارک، تحلیل و واکاوی می‌شود.

۲- تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

همان‌طور که شرح داده شد، واسونک‌های محلی، به‌صورت شفاهی از نسلی به نسل دیگر، منتقل و حفظ شده است و در مراسم شادی و عروسی، همچنان جایگاه خود را حفظ کرده است. در این بخش با استفاده از رویکرد قوم‌نگاری هایمز (۱۹٦۸)، این واسونک‌ها بررسی خواهد شد.

۲-۱- موقعیت زمانی-مکانی

موقعیت زمانی و مکانی این واسونک‌ها با توجه به مراحل ازدواج، با یکدیگر متفاوت است. این موقعیت‌ها به شرح زیر است:

۲-۱-۱- موقعیت زمانی پیش از ازدواج

این موقعیت، در واسونک‌ها روایت می‌شود؛ مانند نمونهٔ زیر:

نمونهٔ ۱

دُی مو میخام دُی مو میخام دختر همسادمون/ پیش پایش گل بریزم تا بیایه خونمون

Doy mo mikhām doy mo mikhām dokhtare hamsādamun/ pishe pāyesh gol berizom tā biyaye khunamun

برگردان: مادر، من دختر همسایه‌مان را برای ازدواج می‌خواهم. برای آمدنش، گل جلو پایش خواهم ریخت.

با توجه به موقعیت جوامع سنّتی، ازدواج‌ها، درون‌خانوادگی یا براساس آشنایی قبلی صورت می‌گرفت.

۲-۱-۲- موقعیت زمانی پیش از مراسم

موقعیت زمانی پیش از مراسم ازدواج، شامل آماده‌کردن لباس عروس، لباس داماد، حمام‌کردن داماد، وسایل پذیرایی و... می‌شود.

نمونهٔ ۲

روز چارشمبه مبارک چار خیاط اومد نشست/ پنش تا پنجَش نقره گیرم رخت دوماد بقچه بست

Ruz-e charshambe mobārak chār khayyāt umad neshast/ pansh tā panjash noqre girom rakht-e dumād boqcha bast

علی‌رغم اینکه در این واسونک، از مبارکی روز چهارشنبه صحبت شده است، در باوری عامیانه که خود، ریشه در باورهای مذهبی دارد، روز چهارشنبه، روز شومی دانسته شده است. در کتاب «الخصال»، شیخ صدوق از حضرت امیرالمؤمنین روایت می‌کند که روز چهارشنبه، روز نحس مستمرّ است و در این روز، جهنم آفریده شد (ر.ک ابن بابویه، ۱۳٦۲: ۳۸۸-۳۸۷). در باور عامهٔ روستای وارک، همچنین مردم، روز چهارشنبه را بدیُمن می‌دانند؛ به‌گونه‌ای که حتی در مراسم عزا هم روز چهارشنبه را برای دلجویی از خانوادهٔ متوفی انتخاب نمی‌کنند و آن را شگون نمی‌دانند. احتمال دارد که صفت مبارک‌بودن به جهت تفأل یا به عبارتی فال نیک زدن، به روز چهارشنبه داده شده باشد تا به‌گونه‌ای، بدیُمنی آن خنثی شود.

نمونهٔ ۳

اینجا تا حسین‌آباد کرزهٔ پیازه/ رخت‌خو شازه دوماد دختِی شیرازه

Injā tā hoseināābād korzey piyāze/ rakhtekhow shazze dumād dokhtey shiraze

برگردان: از اینجا تا حسین‌آباد، کرت‌های پیاز است. رختخواب داماد در شیراز دوخته شده است.

اگرچه واسونک‌ها همچون دیگر ترانه‌ها، بازتاب فرهنگ جوامع سنّتی است، اشعاری همچون شعر بالا که بیانگر نوعی تفاخر به لوازم عروس یا داماد است، نمی‌تواند فرهنگ مربوط به جامعهٔ خاصی را نشان دهد؛ اما می‌تواند نشان‌دهندهٔ تضاد طبقاتی باشد که گاه در این جوامع دیده می‌شده است.

نمونهٔ ٤:

شیره دوماد شیره دوماد اینقدر آبی نپوش/ رخت آبیت درار و خلعت شاهی بپوش

Shira dumād shira dumād inqadar ābi napush/ rakht-e ābita darār o khalat-e shāhi bepush

در شعر بالا، پوشیدن رنگ آبی برای داماد، منع شده است و این خود از باوری عامیانه حکایت می‌کند که براساس آن، رنگ آبی برای عروسی، خوش‌یُمن نیست. با وجود اینکه آبی، سابقهٔ درخشانی در فرهنگ‌های گوناگون داشته است و غالباً معنی تعالی از آن دریافت می‌شود، «زبان عامیانه که درنهایت زبانی زمینی است، به تعالی باور ندارد و به همین دلیل، جایی که همگان آن را یک تغییر یا شروع جدید می‌بینند، این زبان، آن را کمبود، زیان، قطع و اختگی می‌داند. آبی نیز در زبان عامیانه مفهومی منفی می‌یابد» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۱: ٤۸).

۲-۱-۳- موقعیت حنابندان

این موقعیت، معمولاً یک شب پیش از مراسم عروسی برگزار می‌شود.

نمونهٔ ۵

عروسک دستَ حنا پاتَ حنا نه وقت نازه/ ار بخُی ناز بکنی ناز بکنی شوت درازه

Arusak dasta henā pāta henā na veqt-e nāze/ ar bokhoy nāz bokoni nāz bokoni showet derāze

در مراسم عروسی زمان گذشته، حنا بستن دست و پای عروس و داماد، از الزامات مراسم عروسی بود. نازکردن عروس، از ویژگی‌های زنانه‌ای است که به او نسبت می‌دهند. با به کار رفتن کاف تحبیب در کلمهٔ «عروسک»، به مخاطب القا می‌شود که نازکردن، بسیار درخور عروس است؛ اما برای اجرای مراسم حنابندان، گویندگان از عروس می‌خواهند که نازکردنش را موقتاً کنار بگذارد.

۲-۱-٤- موقعیت مراسم عروسی

این موقعیت، در فرهنگ این منطقه، با مراسمی ازجمله تیراندازی، پذیرایی، پایکوبی و... همراه است. «جنگ و جنگاوری، از بن‌مایه‌های اصلی عاشقانه‌های فارسی است» (آذرمکان و همکاران، ۱٤۰۳: ۱۵). در ترانه‌های مربوط به عروسی نیز برخی از عناصر این بن‌مایه دیده می‌شود. تیراندازبودن داماد، قدرت مردانهٔ او را شدت می‌بخشد.

نمونهٔ ٦

ایشوم اومَ سر تنگ و قاصد اومَ سی تفنگ/ تا بفرما شیره دوماد کس نکه تیر و تفنگ

Eyshum uma sar-e tang-o qāsed uma si tofang/ tā befarmā shira dumād kas nake tiro tofang

برگردان: عشایر، سر تنگه رسیده است و قاصد برای تفنگ آمده است. قبل از آقای داماد، کسی تیراندازی نکرد تا او به تیراندازی اقدام کند.

گرچه گویندگان این اشعار، غالباً زنان هستند، آن‌ها به‌خوبی در ارتباط با داماد، از کلیشه‌های جنسیتی مردان استفاده می‌کنند. شیربودن داماد، نشان از قدرت مردانهٔ او دارد و تیراندازبودنش نیز این ویژگی قدرت و مهارت را تشدید می‌کند.

۲-۱-۵- موقعیت حجله و شب زفاف

نمونهٔ ۷

حجله بسم حجله بسم حجلهٔ سی و سه رنگ/ دور حجلهٔ شازه دوماد خوابیده شیر و پلنگ

Hejla bassom hejle bassom hejley-e siuo se rang/ dowr-e hejley shāze dumād khābide shir-o pelang

در شعر بالا، لقب شازده (شاهزاده) برای داماد، هم نشان شأن داماد و هم نشان قدرت اوست و این مفهوم با کلمات شیر و پلنگ که مظهر قدرت هستند، شدت می‌یابد. «شیر مقتدر، سلطان، نمادی خورشیدی و به غایت درخشان... این همه، از او نماد پدر، معلم یا شاهی را می‌سازد که از شدت قدرت می‌درخشد» (شوالیه، ۱۳۸۵، ج ٤: ۱۱۱). «پلنگ، نماد غرور... و در عین حال مهارت و قدرت است» (همان، ج ۲: ۲۳۷).

نماد شیر و پلنگ که مظهر قدرت و شاهی است، در فرهنگ‌های محلی دیگر نیز به کار رفته است. در اشعار عروسی منطقهٔ هندیجان، چنین آمده است: بقچه بازکن بقچه بازکن تا ببینم همه رنگ/ پشت حیلی آقا دوما خوسیده شیر و پلنگ (شهبازی و عبادی، ۱۳۹۷: ۷۱).

نمونهٔ ۸

خانمَروس روی تخت و شازه دوماد پای تخت/ زنده باشین هردوتاتون گل بچینم از درخت

Khānomarus ruy-e takht-o shaze dumād pāy-e takht/ zende bāshin hardutātun gol bechinom az derakht

در واسونک بالا، عروس و داماد، هردو بسیار تکریم شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که داماد، شاهزاده‌ای انگاشته شده است که عروس، مانند ملکه‌ای درخور اوست. چنین مضامینی، طرح‌وارهٔ ملکه و شاه را به ذهن متبادر می‌کند. از طرف دیگر، این مفاهیم در این واسونک و در سایر جاهای ایران، می‌تواند بیشتر منعکس‌کنندهٔ رؤیاها و آرزوهای زنان در تقابل با واقعیات بیرونی باشد یا اینکه خواستهٔ زنان از مردان‌شان، حداقل برای اوایل ازدواج، این است که با او، رفتاری پر از مهر و احترام داشته باشد.

۲-۱-٦- موقعیت بعد از مراسم ازدواج

نمونهٔ ۹

شازه دوماد با زنش میره خونِی مادرزنش/ دسّهٔ ریحون تو دسش میزنه باد به زنش

Shāze dumād bā zanesh mire khuney mādarzanesh/ dasseye reyhun tu dassesh mizane bād be zanesh

ازجملهٔ رسوم بعد از ازدواج، میهمانی خانوادهٔ داماد بود که به میزبانی خانوادهٔ عروس صورت می‌گرفت. به این میهمانی که حدوداً یک هفته بعد از ازدواج صورت می‌گرفت، اصطلاحاً «پاگشا کردن» می‌گفتند. این رسم به موازات باوری عامیانه شکل گرفته بود که عروس، پس از ازدواج، مجاز نبود که از خانهٔ شوهر خود بیرون رود؛ مگر اینکه رسماً با چنین مهمانی‌ای اجازهٔ رفت‌وآمد می‌یافت.

جدول ۱- درصد فراوانی موقعیت زمانی-مکانی سورسروده‌ها

موقعیت زمانی-مکانی	تعداد	درصد تقریبی
موقعیت زمانی پیش از ازدواج	۲	۲/۳
موقعیت زمانی پیش از مراسم	۱٥	۱۷/٤
موقعیت حنابندان	٦	٦/۹
موقعیت مراسم عروسی	٤۷	٥٤
موقعیت حجله و شب زفاف	۱۳	۱٥/۱
موقعیت بعد از مراسم ازدواج	۳	۳/٤
جمع	۸٦	۱۰۰

همان‌طور که در جدول ۱ ملاحظه می‌شود، بیشترین فراوانی، متعلق به موقعیت مراسم عروسی است که نشان‌دهندهٔ اهمیت خود مراسم در این فرهنگ و درکل فرهنگ ایرانی است و کمترین فراوانی نیز مربوط به موقعیت زمانی پیش از ازدواج است.

۲-۲- شرکت‌کنندگان

در بافتی که واسونک‌ها خوانده می‌شوند، گویندگان، شامل مادر و خواهر داماد، مادر و خواهر عروس و نزدیکان آن‌ها هستند. «ترانه‌های زنان در تقابل با ترانه‌های مردان یا کودکان نیست؛ بلکه بنا به اهمیتی که زنان در تولید این ترانه‌ها دارند، موضوعیت می‌یابد. از مسائل عمدهٔ زنان که در ترانه‌ها به آن پرداخته می‌شود، ازدواج است. انتخاب همسری مناسب و ترجیحاً همسری

که غنی باشد، توجه به شغل و سواد همسر، تهیهٔ جهیزیه، برپایی مراسم مختلف عروسی، اختلاف سن عروس و داماد، مراسم خواستگاری، توقعات زن از مرد...» (ذوالفقاری و احمدی، ۱۳۹۹: ۱٦۱).

نمونهٔ ۱۰

سرتَه شُشتم گیستَه بافتم دادمت دس خدا/ تو که میری در غریبی چن کنی صد یاد ما

Sarta shoshtom gista bāftom dādomet dasse khodā/ to ke miri dar qaribi chan koni sad yāde mā

برگردان: سرت را شستم، گیسویت را بافتم و تو را به دست خدا سپردم. تو که در غریبی می‌روی، چه بسیار یاد ما خواهی کرد.

بافت شعر بالا نشان می‌دهد که شعر، از طرف خانوادهٔ عروس خوانده می‌شود و عبارات و کلمات «دست خدا سپردن»، «رفتن»، «غربت» و «یادکردن»، به‌خوبی بار معنایی دلتنگی عروس و خانواده‌اش را نشان می‌دهد.

جدول ۲- درصد فراوانی مشارکان سورسروده‌ها

مشارکان	تعداد	درصد
مادر، خواهر و نزدیکان داماد	٥٤	٦۲
مادر، خواهر و نزدیکان عروس	۳۲	۳۷/۲
جمع	۸٦	۱۰۰

اغلب سورسروده‌ها (٦۲ درصد)، موارد مربوط به خانوادهٔ داماد است که معمولاً مسئولیت برگزاری مراسم عروسی نیز بر عهدهٔ ایشان است.

۲-۳- هدف

بررسی داده‌ها نشان می‌دهد که واسونک‌ها می‌توانند اهداف زیر را دنبال کنند:

۲-۳-۱- توصیف ظاهر و صفات عروس

صفاتی که در واسونک‌های وارکی می‌آید، غالباً صفات ظاهری هستند؛ مانند زیبایی عروس، آرایش عروس، لباس عروس و... . به‌ندرت صفات دیگری مانند خوش‌قدم‌بودن یا کمالات دیگر عروس در این ترانه‌ها یافت می‌شود. این تمایز را می‌توان با توجه به رویکرد تفاوت در مطالعات جنسیتی توجیه کرد. رویکرد تفاوت برای بررسی الگوهای زبانی از مطالعات زبان‌شناسی اجتماعی گامپرز (Gumperz) (۱۹۸۲) دربارهٔ سوءبرداشت‌های بین‌فرهنگی نشئت گرفت. سپس توسط دبورا تنن (Debora Tannen) توسعه یافت. همان‌طور که کودکان رشد می‌کنند، دخترها و پسرها در خرده‌فرهنگ‌های متفاوت با ساختارهای اجتماعی متفاوتی وقت‌گذرانی می‌کنند و در فرهنگ‌های جنسیتی خودشان بزرگ می‌شوند. کودکان، قوانین تعامل دوستانه را از دوستان‌شان می‌آموزند؛ بنابراین انگارهٔ تفاوت، وابسته به احتساب دو فرهنگ برای اجتماعی‌شدن زن و مرد است؛ اما خود این رویکرد نیز اشکالاتی دارد که متأسفانه کلیشه‌های جنسیتی را پررنگ‌تر می‌کند. این کلیشه‌ها هنوز هم در جوامع سنّتی ایران، مانند روستای وارک، پررنگ است.

نمونهٔ ۱۱

کوچه پیچه بله عروس کوچیکه بله/ دس به زلفاش نزنید مرواری پیچه بله

Kuche piche bale arus kuchike bale/ das be zolfāsh nazanid morvāripiche bale

در ترانه‌هایی از این دست که دارای کلیشه‌های جنسیتی است، ساختار جامعه را می‌توان دریافت. «براساس کلیشه‌های جنسیتی، زنان و مردان در جامعه، دارای ویژگی‌های خاص، رفتار خاص و حالات روانی هستند و قابلیت انجام وظایف و کارهایی را دارند که به‌صورت معمول با یکدیگر متفاوت‌اند» (حسینی و دشتی، ۱۳۹۱: ۲۸). از بین کلیشه‌های جنسیتی، در این ترانه‌ها، بیشتر به جذاب‌بودن و دلربایی عروس اشاره می‌شود؛ زیبایی و کم سن و سال بودن، از جذابیت‌های یک عروس است.

۲-۳-۲- توصیف ظاهر و صفات داماد

در بین معیارهای جمال‌شناسانهٔ مربوط به داماد، رنگین‌بودن موی داماد و بورشدن آن به‌واسطهٔ حنا، بسیار اهمیت داشته است و این ویژگی، بارها مورد توصیف و تحسین خوانندگان این اشعار قرار می‌گرفته است.

نمونهٔ ۱۲

زلف سرخ شازه دوماد رِخته روی صورتش/ خوش به حال خانمَروس که شده هم‌صحبتش

Zolf-e sorkh-e shaze dumād rekhte ruye suratesh/ khosh be hāl-e khānomarus ke shode ham sohbatesh

بقیهٔ صفات داماد ازجمله ثروت، شجاعت، ابهت و... نیز در واسونک‌ها قابل‌مشاهده است. نکتهٔ قابل‌تأمل، آن است که اگرچه ترانه‌ها سرودهٔ زنان است، آن‌گاه که زنان، از طرف خانوادهٔ داماد شعر می‌خوانند، کلیشه‌های جنسیتی مردانه را به کار می‌گیرند؛ برای همین در شعر بالا، این عروس است که باید از هم‌صحبتی با داماد شاد شود. «از بروزهای طبقاتی، داشتن نگاهی جنسیتی در حیطهٔ زبان است؛ زیرا هر طبقه برای بازتولید خود، از همهٔ عناصر فرهنگی خود استفاده می‌کند. نظام طبقاتی مردسالار، زبانی مردسالار نیز خواهد داشت» (ملکی، ۱۳۸۹: ۲۲۵).

۲-۳-۳- ذکر مخارج مراسم عروسی

این واسونک‌ها اغلب از طرف خانوادهٔ داماد خوانده می‌شود و همچنان که مرسوم است، از مخارج زیاد مراسم نیز یاد می‌کنند. شاید به نحوی با ذکر مخارج، قصد تکریم عروس و تفاخر به داماد را دارند.

نمونهٔ ۱۳

انگشتر دسّت کنم سرمه چشای مسِّت کنم/ اجازهٔ بابات بگیرم میلیون خرجت کنم

Angoshtar dasset konom sorme chashoy masset konom/ ejāzey bābāt begirom melyun kharjet konom

نمونهٔ ۱٤

گل گرونه ای دوماد گلدون گرونه ای دوماد/ قدر نومزادت بدون که زن گرونه ای دوماد

Gol gerune ey dumād goldun gerun-e ey dumād/ qadre numzādet bedun ke zan gerune ey dumād

شعر بالا در ترانه‌های مربوط به فسا نیز دقیقاً به همین شکل مطرح شده است (ر.ک علیمرادی، نجیبی فینی، ۱۳۹۹: ۲٤۲). «در شهرهای مختلف استان فارس، ترانه‌های مخصوص عروسی و مراسم شادی، شباهت زیادی با یکدیگر دارند. این شباهت‌ها بیش از همه در محتوا و مضمون دیده می‌شود. در سراسر این استان، گاه بیتی از تک‌بیت‌ها در شهرهای مختلف، کاملاً یکسان شنیده می‌شود. درواقع به تناسب وجود شباهت در آداب‌ورسوم این شهرستان‌ها، اشعار نیز اشتراکات فراوانی با هم دارند» (جباره و کوهنورد، ۱۳۹۸: ۲۱). در این نمونه‌ها، وظایف تأمین مخارج زن که از لحاظ اجتماعی، برای مرد نهادینه شده است –و به‌ویژه در گذشته، هنجار اجتماعی بوده– بازنمود شده است. «فولکلور، در ژانرهای جامعه‌شناختی، انسان‌شناختی و ادبی کاربرد دارد... بهتر است که گفته شود این پدیده، پدیده‌ای اجتماعی است. اجتماعی‌بودن، نکتهٔ بسیار

مهمی برای فولکلور است؛ زیرا از متن جامعه برمی‌آید و وارد جامعه نیز می‌شود. هم بر جامعه اثر می‌گذارد و هم تحت‌تأثیر آن است» (ساروخانی، ۱۳۸٦: ۱۰).

۲-۳-٤- نشان‌دادن شادی مادر و خواهر داماد و دعوت مهمانان به شادی

هرچند در واسونک‌ها، زوایای بسیاری از فرهنگ عامه بازنمود می‌شود، از مهم‌ترین کارکردهای آن در مراسم عروسی، شادی‌بخشیدن به محفل عروسی است.

نمونهٔ ۱۵

هرکه شاده شاد بشه هرکه نشاده شاد بشه/ در عروسی شازه دوماد چشم دشمن کور بشه

Har ke shāde shād beshe harke nashāde shād beshe/ dar arusi shāze dumād chashm-e doshman kur beshe

۲-۳-۵- نشان‌دادن ناراحتی مادر و خواهر عروس

نمونهٔ ۱٦

ما که بودیم سه تا خواهر زیر گل پنهون شدیم/ خواهرای اصلی که بردن ما که سرگردون شدیم

Mā ke budim se tā khāhar zir-e gol panhun shodim/ khāharay asli ke bordan mā ke sargardun shodim

در اشعاری که از طرف خانوادهٔ عروس خوانده می‌شود، کلیشه‌های جنسیتی زنانه که حکایت از حالات روانی و رفتاری آنان دارد، در زبان بازنمود می‌شود. در مثال بالا، گریه‌کردن، پنهان‌شدن و سرگردان‌شدن، از ویژگی‌هایی است که بیشتر در زنان، بارز است. «زبان، منعکس‌کننده و ثبات‌دهندهٔ عقاید و باورهای اجتماعی است و از این رو خود، شاهدی است بر سیطرهٔ اندیشهٔ انسانی و بالطبع محیط پیرامون وی بر زبانی که بدان تکلم می‌کند» (محمودی بختیاری و همکارن، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

۲-۳-٦- دلتنگی عروس برای خانهٔ پدری

نمونهٔ ۱۷

این شب چارده شب که بون ما پیش بون شده/ اشک چشم خانمَروس دسّی ریحون شده

In shabe chārda shabe ke bun-e mā pishbun shode/ ashk-e chashm-e khānomarus dasseye reyhun shode

برگردان: امشب، چهاردهمین شب است که به‌دلیل حضور عروس، بام ما، پیش‌بام (قسمت خارجی سقف خانه‌های قدیم که از گل و چوب درختان ساخته می‌شد) دارد (یعنی خانه را به‌دلیل وجود او تعمیر و بازسازی کردیم)؛ اما او ناراحت است و اشک چشمانش مانند دسته‌ای از ریحان شده است.

۲-۳-۷- تکریم پدر عروس و تشکر از او

نمونهٔ ۱۸

بوا عروس بوا عروس ساعت دست طلا/ تو که زن دادی به دوماد کم نشه سایهٔ شما

Bowā arus bowā arus sāat-e dasset telā/ to ke zan dādi be dumād kam nashe sāyey shomā

همان‌طور که قبلاً گفته شد، در ترانه‌هایی که از سوی خانوادهٔ داماد خوانده می‌شود، لحن شاد و تحسین‌کننده وجود دارد. عبارت «کم نشه سایهٔ شما» و «ساعت دست طلا»، حکایت از شادی و سرزندگی و رضایتمندی خانوادهٔ داماد دارد.

جدول ۳- درصد فراوانی اهداف سورسروده‌ها

اهداف	تعداد	درصد تقریبی
توصیف ظاهر و صفات عروس	۱۷	۱۹/۷
توصیف ظاهر و صفات داماد	۲۲	۲۵/۵
ذکر مخارج مراسم عروسی	۱۱	۱۲/۷
نشان‌دادن شادی مادر و خواهر داماد و دعوت مهمانان به شادی	۲۱	۲٤/٤
نشان‌دادن ناراحتی مادر و خواهر عروس	۸	۹/۳
دلتنگی عروس برای خانهٔ پدری	۳	۳/٤
تکریم پدر عروس و تشکر از او	٤	٤/٦
جمع	۸٦	۱۰۰

همان‌طور که در جدول ۳ ملاحظه می‌شود، بیشترین فراوانی، متعلق به توصیف ظاهر و صفات داماد (٪۲۵/۵) و نشان‌دادن شادی مادر و خواهر داماد و دعوت مهمانان به شادی (٪۲٤/٤) است که طبیعی به نظر می‌رسد؛ چون در ایران، به‌خصوص در مناطق کوچک‌تر، خانوادهٔ داماد، نقش کلیدی در برگزاری مراسم عروسی دارند. کمترین فراوانی نیز مربوط به دلتنگی عروس برای خانهٔ پدری است. می‌توان این مورد را بازنمودی از نظام مردسالارانه، به‌خصوص در مناطق قدیمی‌تر ایران نیز دانست.

۲-٤- ترتیب گفتمان

همان‌طور که مراسم عروسی، مراحل مختلفی در فرهنگ ایرانی و خرده‌فرهنگ‌های محلی دارد، هر مراسم نیز واسونک‌های مربوط به خود را دارد که کل این مراسم، یعنی از خواستگاری تا رفتن به خانهٔ جدید را می‌توان یک گفتمان در نظر گرفت. می‌توان توالی کنش‌ها را به‌صورت زیر در نظر گرفت:

۲-٤-۱- آشنایی داماد

دُی مو میخام دُی مو میخام دختر همسادمون/ پیش پایش گل بریزم تا بیایه خونمون

Doy mo mikhām doy mo mikhām dokhtare hamsādamun/ pishe pāyeshsh gol berizom tā biyaye khunamun

۲-٤-۲- مهیاکردن بساط ازدواج (لباس، طلا و...)

اینجا تا حسین‌آباد کرزهٔ پیازه/ رخت‌خو شازه دوماد دختِی شیرازه

Injā tā hoseināābād korzey piyāze/ rakhtekhow shazze dumād dokhtey shiraze

۲-٤-۳- حنابندان

عروسک دستَ حنا پاتَ حنا نه وقت نازه/ ار بخُی ناز بکنی ناز بکنی شوِت درازه

Arusak dasta henā pāta henā na veqt-e nāze/ ar bekhoy nāz bekoni nāz bekoni shovet derāze

۲-٤-٤- حمام‌رفتن داماد

نمونهٔ ۱۹

هُی گل نو قباش کنید/ هُی چم رود دوماش کنید

Hoy gol-e now qabāsh konid/ hoy cham-e rud dumāsh konid

برگردان: بر لب رودخانه، داماد را به حمام ببرید و به او لباس نو بپوشانید.

۲-٤-٥- لباس‌پوشیدن عروس و داماد

روز چارشمبه مبارک چار خیاط اومد نشست/ پنج تا پنجَش نقره گیرم رخت دوماد بقچه بست

Ruz-e charshambe mobārak chār khayyāt umad neshast/ panj tā panjash noqre girom rakht-e dumād boqche bast

۲-٤-٦- جشن عروسی

نمونهٔ ۲۰

کوچه اول کوچه دوم کوچهٔ فردوسیه/ درِ خونهٔ شازه دوماد جشنه و عروسیه

Kuche avval kuche dovom kuchey-e ferdowsiye/ dar-e xuney shāze dumād jashn e vo arusiye

۲-٤-۷- همراهی ملازمان داماد

نمونهٔ ۲۱

ایبرم تخت عقیق و اوبرم تخت عقیق/ روش نشسّه شازه دوماد با صد و پنجا رفیق

Ibarom takht-e aqiq-o ubarom takht-e aqiq/ rush neshasse shāze dumād bā sad-o panjā rafiq

۲-٤-۸- تیراندازی در مراسم

ایشوم اومَ سر تنگ و قاصد اومَ سی تفنگ/ تا بفرما شیره دوماد کس نکه تیر و تفنگ

Eyshum uma sar-e tang-o qāsed uma si tofang/ tā befarmā shira dumād kas nake tiro tofang

۲-٤-۹- بعد از مراسم

شازه دوماد با زنش میره خونِی مادرزنش/ دسّهٔ ریحون تو دسش میزنه باد به زنش

Shāze dumād bā zanesh mire khuney mādarzanesh/ dasseye reyhun tu dassesh mizane bād be zanesh

جدول ٤- درصد فراوانی ترتیب گفتمان سورسروده‌ها

ترتیب گفتمان	تعداد	درصد تقریبی
آشنایی داماد	۳	۳/٤
مهیاکردن بساط ازدواج (لباس، طلا و...)	١٤	١٦/٢
حنابندان	۷	۸/۱
حمام‌رفتن داماد	۲	۲/۳
لباس‌پوشیدن عروس و داماد	۱۰	۱۱/٦
جشن عروسی	۳۱	۳٦
همراهی ملازمان داماد	٦	٦/۹

تیراندازی در مراسم	۱	۱/۱
بعد از مراسم	۱۲	۱۳/۹
جمع	۸٦	۱۰۰

همان‌طور که در جدول ٤ ملاحظه می‌شود و انتظار نیز می‌رفت، بیشترین فراوانی، مرتبط به جشن عروسی است (٣٦٪) و کمترین فراوانی نیز متعلق به تیراندازی در مراسم است.

۲-۵- لحن

۲-۵-۱- لحن شاد

از آنجا که واسونک‌ها در مراسم جشن و شادی خوانده می‌شوند، معمولاً لحن شاد و طرب‌انگیزی دارند و چون معمولاً همراه با دف‌نوازی نیز هستند، حس طرب و شادی، بیشتر منتقل می‌شود:

نمونهٔ ۲۲

بالاخونی رو به قبله خشت و نیم خشتش طلا/ هر زنی که کل نزنه واذگارش با خدا

Bālākhuney ru be qeble kheshtonim kheshtesh talā/ har zani ke kel nazane vāzegāresh bā khodā

اما علاوه بر لحن شاد که بیشتر از سوی خانوادهٔ داماد است، لحن‌های دیگری نیز در واسونک‌ها یافت می‌شود که شامل لحن‌های زیر می‌شود:

۲-۵-۲- لحن غم‌انگیز

این لحن، بیشتر از سوی خانوادهٔ عروس و به‌خصوص مادر و خواهران عروس است؛ مانند نمونهٔ زیر:

نمونهٔ ۲۳

ماشین اومد در خونه خانمَروس شد سوار/ نه‌نه عروس گریه می‌کرد مث بارون بهار

Māshin umad dar-e khuna khānomarus shod savār/ nane arus gerye mikard messe bārune bahār

۲-۵-۳- لحن کنایه‌آمیز

یکی از رسوم مربوط به ازدواج در فرهنگ ایرانی و بالطبع خرده‌فرهنگ‌های محلی، دادن جهیزیه به عروس از طرف خانوادهٔ عروس است و از قدیم‌الایام، نداشتن یا کم‌داشتن جهیزیه، از نقاط ضعف خانوادهٔ عروس بوده است که این موضوع در واسونک‌های محلی نیز منعکس شده است.

نمونهٔ ٢٤

جلنگ جلنگ انگشترش خورجین خالی رو سرش/ ماچ و ملوچ مادرش جهاز نداره دخترش

Jeleng jeleng angoshtaresh khorjine khāli ru saresh/ māch-o moluche mādaresh jahāz nadāre dokhtaresh

۲-۵-٤- لحن گلایه‌آمیز

از دیگر رسوم مربوط به ازدواج، تعیین و دادن مهریه است که به‌طور سنّتی، خانوادهٔ عروس، سعی در افزایش آن و خانوادهٔ داماد، سعی در کاهش آن دارند. کم‌بودن مهریه، از مواردی است که گله‌مندی خانوادهٔ عروس را به همراه دارد.

نمونهٔ ۲۵

نه‌نه عروس گریه می‌کرد مهرییی رودم کمه/ شازه دوماد خنده می‌کرد هرچی میخای با منه

۲-۵-۵- لحن تحسین‌آمیز

علاوه بر موارد ذکرشده، لحن تحسین‌آمیز، برای تحسین ویژگی‌های عروس و داماد نیز به فراوانی در واسونک‌ها قابل‌مشاهده است.

نمونهٔ ۲۶

کوچه تنگه بله عروس قشنگ بله/ دس به زلفاش نزنید مرواری بنده بله

Kuche tange bale arus qashange bale das be zolfāsh nazanid morvāri bande bale

جدول ۵- درصد فراوانی لحن سورسروده‌ها

لحن	تعداد	درصد تقریبی
لحن شاد	۳۱	۳۶
لحن غم‌انگیز	۱۰	۱۱/۶
لحن کنایه‌آمیز	۷	۸/۱
لحن گلایه‌آمیز	۵	۵/۸
لحن تحسین‌آمیز	۳۳	۳۸/۳
جمع	۸۶	۱۰۰

مراسم ازدواج، از شادترین مراسم در فرهنگ ایرانی است؛ بنابراین لحن شاد، در نمونه‌ها از فراوانی بالایی برخوردار است؛ اما نکتهٔ جالب اینجاست که تحسین و تعریف‌کردن از عروس و داماد در مراسم، جایگاه بالاتری دارد و این مورد، بیانگر مقبولیت تحسین و تعریف در این خرده‌فرهنگ است.

۲-۶- ابزار

ابزار و مجرای ارتباطی در رویدادهای ارتباطی در قوم‌نگاری هایمز، می‌تواند گفتاری یا نوشتاری باشد. دربارهٔ واسونک‌ها، ابزار ارتباطی، گفتاری و آهنگین است.

۲-۷- هنجارهای گفتمان

همان‌طور که ذکر شد، بیشتر واسونک‌ها در میان زنان رواج دارد و به ندرت پیش می‌آید که مردان واسونک بخوانند؛ بنابراین می‌توان گفت که آن مختص یک جنسیت است. همچنین از آنجا که در مراسم، شادی برپاست، معمولاً واسونک با دف‌نوازی، دست‌زدن و کل‌زدن (نوعی صدای سرور که زنان در مراسم شادی از آن استفاده می‌کنند) همراه است.

۲-۸- نوع گفتمان

در قوم‌نگاری، نوع گفتمان (ژانر) در رویداد ارتباطی مهم است. نوع گفتمان در این پژوهش، ژانر خاص واسونک است که طیفی از مفاهیم فرهنگی و اجتماعی را در خود می‌گنجاند.

۳- نتیجه‌گیری

همان‌طور که ملاحظه شد، سورسروده‌ها ظرفیت بازنمود فرهنگ بومی را در خود دارند. در این پژوهش، سعی شد این واسونک‌ها قوم‌نگاری شود و با استفاده از SPEAKING هایمز، مورد بررسی قرار گیرد. در گفتمان واسونک، شرکت‌کنندگان، عموماً زنان هستند که به دو گروه عمده، یعنی نمایندهٔ خانوادهٔ عروس و داماد تقسیم می‌شوند و بر این اساس، لحن گفتمان، هدف و نوع زبان آن تغییر می‌کند. در اشعاری که از طرف خانوادهٔ عروس خوانده می‌شود، لحن، غم‌انگیز و هدف، غالباً بیان دلتنگی‌های عروس و خانواده‌اش است. برعکس، در اشعاری که از سوی خانوادهٔ داماد خوانده می‌شود، لحن، شاد و هدف، غالباً بیان شادی رسیدن داماد به مراد و خواسته‌اش است؛ بر همین اساس، زبان این نوع شرکت‌کنندگان، متفاوت است.

مفاهیم و باورهای عامه‌ای که از این طریق بازتولید می‌شوند، در پاسخ به پرسش اول تحقیق، به‌نوعی بازنمود هنجارهای اجتماعی حاکم بر جامعهٔ سنّتی روستای وارک در امر ازدواج و آداب‌ورسوم مربوط به آن است. بر این اساس، از اشعاری که در وصف داماد است، کلیشه‌های جنسیتی چون شجاعت، قدرت، مهارت در تیراندازی و تأمین مخارج همسر و خرج عروسی، قابل‌ردیابی است. در مقابل، اشعاری که در وصف عروس و خانوادهٔ اوست، بیشتر دربردارندهٔ کلیشه‌های جنسیتی جذابیت و دلربایی عروس و گریان و ناراحت بودن او و خانواده‌اش است که انگارهٔ تفاوت را تقویت می‌کند؛ زنان و مردان، چون در خرده‌فرهنگ‌های متفاوتی بزرگ می‌شوند، رفتارها و صفات متفاوتی از آن‌ها انتظار می‌رود.

علاوه بر موارد بالا، در تبیین فرهنگی این واسونک‌ها (پرسش دوم تحقیق)، می‌توان اظهار داشت که طرح‌وارهٔ فرهنگی‌ای که در اکثر این واسونک‌ها قابل‌مشاهده است، طرح‌وارهٔ شاه و ملکه است. اجزای این تصویر که داشتن تاج و تخت است، در اکثر این واسونک‌ها به چشم می‌خورد؛ داماد، یا شاه خطاب می‌شود، یا شاهزاده (شازده) (نمونه‌های ۹، ۲۱). به نظر می‌رسد خطاب‌کردن داماد با عنوان «شادوماد» یا «شازده دوماد» نیز مرتبط به همین طرح‌واره باشد که تقریباً در فرهنگ ایرانی، به استعاره‌ای مرده تبدیل شده است. تخت عقیق که مختص تصویر پادشاهان است، در نمونهٔ ۲۱ به چشم می‌خورد. خلعت شاهی (نمونهٔ ٤) نیز در تکمیل این طرح‌واره است. تصویر ملکه نیز در نمونه‌های ۱۱ و ۲٦ (زلف‌های مرواریدبند) و نمونهٔ ۹ (باد زدن با دستهٔ ریحان) برای عروس به کار رفته است. از ملزومات دیگر این تصویر، خانه‌ای همانند قصر است که در نمونهٔ ۲۲ (خشت و نیم‌خشتش طلا) وجود دارد.

مورد بومی دیگری که در این واسونک‌ها بازتاب کرده است، استفادهٔ زیاد از گیاهان و حیوانات در این اشعار است که به‌نوعی بازتاب زندگی مردم این منطقه و گره‌خوردن زندگی آنان با طبیعت است (ن.ک حسینی و زارعی‌فرد، ۱٤۰۰). واژه‌ها و عبارات «گل» (نمونه‌های ۱، ۸)، «حنا» (نمونهٔ ۵)، «دستهٔ ریحون» (نمونهٔ ۹)، «بارون بهار» (نمونهٔ ۲۳)، «رودخانه» (نمونهٔ ۱۹)، «کرزهٔ پیاز» (نمونهٔ ۳)، در این اشعار، ارتباط زندگی مردم این منطقه با عوامل طبیعی و زیست‌محیطی را به‌خوبی نشان می‌دهد. بررسی کمّی داده‌ها نیز نشان‌دهندهٔ اهمیت مراسم عروسی در این جامعهٔ زبانی و تا حدودی، بازنمودی از نظام مردسالارانه است. از بُعد موقعیتی، موقعیت خود مراسم در این سورسروده‌ها از همه بسامد بالاتری دارد (٪٥٤). از بُعد مشارکان، خانوادهٔ داماد در صدر است (٪٦۲). از بُعد هدف نیز باز ظاهر داماد و شادی خانوادهٔ داماد، از مهم‌ترین اهداف است (حدود ٪۵۰ برای همهٔ موارد). در ترتیب گفتمان نیز گفتمان جشن عروسی در صدر است (٪۳٦). درنهایت لحن شاد و تحسین‌آمیز هم بیشترین درصد فراوانی را دارند (حدود ٪۷٤) که نشان از اهمیت تمجید و تحسین در این جامعهٔ زبانی دارد.

منابع

آذرمکان، حشمت‌الله؛ نوروزی، اسدالله؛ دهرامی، مهدی. (۱٤۰۳). «علل درج بن‌مایهٔ رزم در منظومه‌های غنایی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیست‌ودوم، شمارهٔ ٤۲، صص ۵-۲٤.

ابن بابویه، علی محمد. (۱۳٦۲). «الخصال»، ج ۲، قم: جامعهٔ مدرسین.

احمدپناهی سمنانی، محمد. (۱۳۷٦). «ترانه و ترانه‌سرایی در ایران: سیری در ترانه‌های ملی ایران»، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما).

پیشقدم، رضا؛ فیروزیانپور اصفهانی، آیدا؛ فیروزیانپور اصفهانی، آیلین. (۱۳۹۹). معرفی زباهنگ مرگ‌محوری و شادی‌گریزی از طریق تفحص در گفتمانشناسی «مرگ» در زبان فارسی. مطالعات فرهنگ-ارتباطات، دورهٔ بیست‌ویکم، شمارهٔ ٤۹، صص. ۲۰٦-۱۸۱.

تاج‌بخش، غلامرضا؛ ابراهیم‌زاده آسمین، حسین. (۱٤۰۲). «نگاهی جامعه‌شناختی به نهاد خانواده در جامعهٔ هند و ایران»، *مطالعات شبه‌قاره*، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ٤۵، صص ٦۱-۷٤.

ترابی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۳). «زبانشناسی و قوم‌نگاری ارتباط»، *زبان و ادب فارسی*، دورهٔ چهل‌وهفتم، شمارهٔ ۱۹۰، صص ۳۵-٤٦.

جباره ناصرو، عظیم؛ کوهنورد، پریچهر. (۱۳۹۸). «بررسی اشعار و ترانه‌های عروسی در شهرستان جهرم»، *فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین*، شمارهٔ ۲٦، صص ۱-۲٦.

جعفری (قنواتی)، محمد. (۱۳۹۳). «ادبیات شفاهی»، *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، موسوی بجنوردی، کاظم ج ۱، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، صص ۳۳۵-۳٦۲.

حسینی، زهرا؛ زارعی‌فرد، رها. (۱٤۰۰). «بررسی تصاویر زبانی گویش وارکی با رویکرد زبانشناسی زیست‌محیطی»، *ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین*. شمارهٔ ۳٤، صص ٤۷-۱۵.

حسینی، حسن؛ دشتی، منصوره. (۱۳۹۱). «بازنمایی کلیشه‌های جنسیتی در رسانه»، مطالعهٔ ادبیات داستانی آل احمد، *نشریهٔ جهانی رسانه*، شمارهٔ ۱۳، صص ۲۷-٦٤.

ذوالفقاری، حسن؛ احمدی، لیلا. (۱۳۹۹). «گونه‌شناسی بومی سرودهای ایران»، *ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ۷ و۸، صص ۱٤۳-۱۷۰.

ساروخانی، باقر. (۱۳۸٦). «فولکلورشناسی از روش تا معنی»، *فرهنگ مردم*، شمارهٔ ۱۰، صص ۹-۱۵.

شوالیه، ژان، آلن گربران. (۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها*، جلد ۲ و ٤، تهران: انتشارات جیحون.

شهبازی، فاطمه؛ عبادی، آزاده. (۱۳۹۷). «نگاهی به واسونک‌ها و ترانه‌های عروسی منطقهٔ هندیجان»، *نشریهٔ ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین*، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۲، صص ٦۳-۸۰.

علیمرادی، مریم؛ نجیبی فینی، بهجت. (۱۳۹۹). «نوع و اجزای جمله در واستونک‌های منتخب شهرستان فسا»، *نشریهٔ فرهنگ و ادبیات عامه*، شمارهٔ ۳۲، صص ۲۲۷-۲۵۸.

محمودی بختیاری، بهروز؛ افخمی، علی؛ تاج‌آبادی، فرزانه. (۱۳۹۰). «بازتاب اندیشهٔ مردسالارانه در زبان فارسی: پژوهشی در جامعه‌شناسی زبان»، *زن در فرهنگ و هنر*، شمارهٔ ۸، صص ۹۱-۱۰۷.

ملکی، ابراهیم. (۱۳۸۹). «بررسی بازنمایی زنان در ترانه‌های فولکلوریک لکی و لری»، *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، شمارهٔ ٤۹، ۲۵۰-۲۱۹.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳٦۵). *تاریخ زبان فارسی*، ج ۱، تهران: نشر نو.

Blommaert, J. (2005). *Discourse*. Cambridge:Cambridge University Press.

Gumperz, J. (1982). *Discourse Strategies*. Cambridge*:* Cambridge University Press.
Hymes, D. (1968). *the ethnography of speaking*. In J Fishman (ed.), Readings: Moulton, pp.99-138.
Rampton, B. (2007). Neo-Hymesian linguistic ethnography in the United Kingdom. Journal of linguistics, Vol. 11, No. 5, pp 584-607.
Saville-Troike, M. (2003). *The ethnography of communication: An introduction*. London, England: Blackwell.
Silverstein, M. (2003). *Indexical order and the dialects of sociolinguistic life*. Language and communication, No. 23, 193-229.
Wortham, S. (2003). *Linguistic anthropology of education*: an introduction, in Westport, CT: praege Press, pp.1-29.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Gabriel Garcia Marquez a Writer Humanist and Historicism

Issa Soleymani[1]✉ | **Majid Torabi-Moghaddam**[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor of French language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Velayat University, Iranshahr, Iran. E-mail: i.soleymani@velayat.ac.ir
2. Assistant Professor of Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Velayat University, Iranshahr, Iran. Email: m.torabimoghaddam@velayat.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
1 October 2024
Received in revised form:
30 December 2024
Accepted:
31 December 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Marquez, Humanism, Historicism.

ABSTRACT

To the Iranian readers, Marquez's name is associated with magic realism and his novel " One Hundred Years of Solitude ". In the course of his writing career, Marquez altered the direction. One of the goals of the present study is to uncover the basics origins of his works and the historicism and humanism latent in them. Readers who are neither familiar enough with foreign languages nor the process of the formation and development of the novel just regard him as an author who is the product of Latin America's culture; such readers fail to take the genesis and origins of a literary work into account. Marquez, in particular, is an author the origins of whose works date back to 16th century. There seems another reason for their popularity which the present article intends to uncover: literary works of Latin America are the continuation of the great European and American belles-lettres. We do not wish to reduce the main aspect of his works, which is storytelling, to history or political philosophy; Marquez's expertise in storytelling and narration is more conspicuous. The purpose of this article is to focus more on the humanistic and historical aspects of his works.

Cite this article: Soleymani, Issa; Torabi-Moghaddam, Majid. (2025). "Gabriel Garcia Marquez a Writer Humanist and Historicism". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 145-168. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.49947.3291

© Soleymani, Issa; Torabi-Moghaddam, Majid. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

Usually, Iranian readers know Gabriel Garcia Marquez with One Hundred Years of Solitude and solely with the style of magical realism. While he changed the direction of his writing throughout his productive life while maintaining the same style. One of the points of our research is to show the main sources of his works, but the important point is to show the existence of historicism and humanism in his works. Often, Márquez is considered a product of the nineteenth century and Latin America, while his roots go back to the sixteenth century. Most Iranians believe that the reason for welcoming Latin American works in Iran is the existence of historical, political, economic, etc. similarities between Iran and Latin America, but we want to emphasize a very important point, which is that Latin American literary works are a continuation of the great European, American, and Russian works, including Gustave Flaubert, William Faulkner, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Ernest Hemingway, Leo Tolstoy, Fyodor Dostoevsky, etc. This article does not intend to reduce the main aspect of Marquez's works, which is writing, storytelling, fiction, and narration at the highest level, to history or political philosophy. Undoubtedly, the value of Márquez's storytelling is greater than other aspects and dimensions of his works, but it can also be said that his works are not just magical realism, and some of his works, such as The General in His Labyrinth, The Fall of the Autocrat, and even some parts of One Hundred Years of Solitude, can be read from the perspective of old historicism and new historicism, and interesting results can be reached. We show how he moved from a literature that included the study of Latin American history, culture, and politics (such as One Hundred Years of Solitude and The Autumn of the Patriarchs) to a different literature (such as Love in the Years of Cholera and The Memory of My Sorrowful Hearts): a literature that, while being able to show history, politics, society, and the way of life of all classes of society, included almost only humanistic concepts (education of the mind and soul or morality) in his novels. For the sake of the article, we will briefly mention François Rabelais, one of the greatest novelists of all time, to show one of Max's sources. By writing five books, he revolutionized both the way of writing in his time and changed the way of looking at the world through his criticism of the masters, the church, and official teachings. Rabelais's influence was so great in his time that French critics refer to him as a storm and a whirlwind (Julaud 2005: 92) Based on the teachings of the Renaissance, Rabelais placed great emphasis on the intellectual, moral, and physical education and training of humans, and in this way left a profound impact on the world of his time and even ours (Mikhail Bakhtin's most important book on public culture is about Rabelais and was influenced by his books. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, 1965). However, since he could not write realistically, he approached the world of giants with a satirical and humorous look (Gargantua and Pantagruel, two characters he created, became so famous in the world of literature that their names were later made into adjectives). We see the continuation of this attitude later in Cervantes' Don Quixote, Jonathan Swift's Gulliver's Travels, Lawrence Sterne's Tristram Shandy, Jacques Le Géza, and Denis Diderot's One Hundred Years of Solitude. Marquez followed this same line of satire and humor, but eventually changed his direction. Another person who was very influential in creating characters like Don Quixote and Gulliver was Erasmus with his book In Praise of madness.

2. Research Method

Our research method will be library and analysis of his works. We have read all of Marquez's works, including his short stories and novels, several times from several different perspectives (humanism, formalism, narratology, structuralism, historicism, postmodernism), but in the end we limited ourselves to the criticism of historicism and humanism, and we have seen the characteristics of these two readings in Marquez's works sometimes abundantly and sometimes scarcely, and we have realized that Marquez's novel writing path also originated from Rabelais' novel writing path, namely humanism, while later he also leaned towards old and new historicism.

3. Discussion

In the history of literature, when critics have wanted to classify genres or writers, they have looked at similar characteristics and indicators in writers so that they can easily classify several very different writers under the same heading. Although these types of classifications cannot be very precise, because a writer like James Joyce or Samuel Beckett is sometimes considered a modern writer and sometimes a postmodern writer. But it seems that in the history of literature there is no other choice.

For example, almost all writers of the early nineteenth century are called realists, or writers like Victor Hugo, Gustave Flaubert, and Charles Baudelaire are called romantics, despite the fact that these three writers are very different from each other, and of course they also have similarities. Therefore, at the beginning of the discussion, we will present two examples of the narrative style known as magical realism so that the reader can accurately distinguish the difference between this type of narrative, school, or approach to literature from other genres or different narrative styles, such as realism. Then, we will take a look at Marquez's works to demonstrate the humanistic and historicist perspective in his works.

When Plinio Mendoza asked Marquez what was his intention when he wrote *One Hundred Years of Solitude*, Marquez answered: "I wanted to find a literary way to express all the experiences that had in a way affected me in my childhood." (Mendoza, 2014: 89). Mendoza was not convinced, saying: "Many critics believe that this book is a metaphor or an allusion to the history of humanity" (Ibid.). But Marquez does not accept his friend's words and says: "No, I just wanted to leave a literary image of my childhood world" (Ibid.). Then, Mendoza reminds Marquez of Marquez's own words about what seemed to be regarding commitment, and says that you once said: "*One Hundred Years of Solitude* can be considered a narration of Latin America's history." Marquez does not even accept his own words and expresses his understanding of commitment as follows: "What I am committed to is not the political and social reality of my country, but the entire reality of this world and the other world, without preferring or despising any aspect of this reality." (ibid: 71). What is more, Marquez himself Knows the impact of cultural and geographical (Caribbean) identity more important than foreign writers' literary influence and says: "The Caribbean world taught me to see the truth from a different perspective and to accept that supernatural elements are part of our daily life" (ibid: 64). However, it is unlikely that Marx would have become such a great writer if he had not read the works of great writers such as Kafka, Hemingway, Faulkner, Sophocles, Borges, and others.

While writing *One Hundred Years of Solitude*, Marquez was preoccupied from the beginning with the act of naming and creating knowledge ("The world was so new that many things lacked names, and in order to indicate them it was necessary to point with a finger") (Marquez, 2013: 9); he did the same thing as Plato did in the Republic (Plato, 2013: 690). Later, great theorists like Baruch Spinoza followed this tradition by applying the rules of mathematics and geometry to ethics and then others like Kant and Hegel did the same in their philosophical works. As to the themes of Marquez's works, in his interview with Rita Guibert he said: loneliness was "the only theme I have dealt with" (Gebert, 2019: 446). From his earliest writings, he has dealt with power and loneliness, for example, the novel *No One Writes to the Colonel* is about power and the fight for freedom, which results in loneliness. The colonel and his wife are alone and had only one son who became a victim of power and government. *One Hundred Years of Solitude* is also about power and loneliness, history and death. *The Autumn of the Patriarch* is completely related to the power and dictatorship and the dictator's loneliness. Also, *The General in His Labyrinth* has loneliness as its topic. Interestingly, in this novel, on the surface the general is never alone and is never left alone, but he is actually alone. This novel is a battle for liberation from colonialism and exploitation. *Grandmother's Funeral* is again about power. *The Incredible and Sad Tale of Innocent Eréndira and her Heartless Grandmother* is again about power and hatred of power, but at the same time it is also about escape from power and exploitation through power; here all its characters are lonely as well. However, *Love in the Time of Cholera* is related to love and youth, old age and death. After years of writing about power and loneliness, Marquez writes about love in this novel, something that he elevates in *Memories of My Melancholy Whores*. This short novel is about love and old age. In his book *Myself with Others*, when Carlos Fuentes talks about *One Hundred Years of Solitude*, he also mentions Erasmus, which shows his influence: "We find out in García Márquez's book that from the Age of Enlightenment onwards, Europe has become a disenchanted Latin America: law, science, aesthetics and progress were now the lost jewels of Latin America hanging on Europe's neck. We expected from the West a picture that would fix our image forever, or an ice that burns as much as its coldness, but it became clear to us that this notion of progress and the names associated with it are illusory: this is the world's largest diamond.

Gipsy answered: "No, this is ice.' (Fuentes, Carlos 1400: 239)

4. Conclusion

As we said, Marquez has gone through a tortuous path for reasons such as living in Europe for a long time and studying world literature extensively, and having a deep awareness and knowledge of Latin America. When he was young, he read the literature of countries such as Germany, France, Russia, and the United States carefully and extensively, and was initially strongly influenced by them. We see this same influence in his early works. But later, he wanted to introduce Latin American literature, culture, social and political history, and worldview, and bring it into the global cycle of world culture and literature, which now every enlightened and fair critic admits to his success in this task. Despite his skill and mastery of literature, he always had a corner of his eye on the history of humanity, especially the cultural and social history of Latin America, and sometimes this corner of his eye increased in size and became the basis of his work. However, when Marquez reflects on history, his view is more social, political, and cultural history, even when he was writing The General in His Labyrinth. Of course, he sometimes writes the history of thought. Ultimately, we can identify three periods for his creative period. The first period is influenced by world literature (the novel The Storm of Leaves). The second period focuses more on Latin America (One Hundred Years of Solitude), but the third period is both global and more literary (My Memory of My Sad Sweethearts).

5. References

Fuentes, C. (2005). *Myself with Others: Selected Essays by Carlos Fuentes*, Translated with Abdollah Kowsari, Tehran: Tarh-e- Nov.

Guibert, R. (2020). *Interview with seven Latin American writers*, translated by Nazi Azima, Tehran: Agah.

Julaud, J. J. (2005). *La littérature pour les nuls*, Editions First, Paris.

MacMurray, G. (1994). *Gabriel Garcia Marquez*, translated by Minoo Moshiri, Tehran: Kahkeshan.

Marquez, G. G. (1979). *The Autumn of the Patriarch*, translated by Hossein Mehri, Tehran: Amir Kabir.

Marquez, G. G. (1992). *The General in his Labyrinth*, translated by Reza Falsafi, Tehran: Soroosh.

Marquez, G. G. (2016). *One Hundred Years of Solitude*, translated by Kaveh MirAbbasi, Tehran: Ketabsarsy-e-Nik.

Marquez, G. G. (2022). *Love in the Time of Cholera*, translated by Bahman Farzaneh, Tehran: Ghoghnus.

Mendoza, P. (2015). *El Olor de la Guayaba: Conversations with Gabriel Garcia Marquez*, translated by Mehdi Nouri and Nazanin Deyhimi, Tehran: Mahi

Payandeh, H. (2018). *Literary Criticism and Theory*, Tehran: Samt Publication.

Plato. (2001). *Collected Works*, translated by Mohammad Hassan Lotfi, Tehran: Kharazmi Publishing.

Ploetz, D. (2013). *Gabriel Garcia Marquez*, translated by Zahra Salemi, Tehran: Ketab-e-Parseh.

Saadat, E., Seyyed Hosseini, R. (2007). *Dictionary of works, Introducing the Written Works of the World's Nations from the Beginning to the Present Day*, Tehran: Soroosh.

Saadat, E.; Seyyed Hosseini, R. (2010). *Dictionary of works, Introducing the Written Works of the World's Nations from the Beginning to the Present Day*, Tehran: Soroosh.

Tyson, Lois. (2008). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*, translated by Maziyar Hosseinizadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Negah-e Emrooz Publishing, Hekayat-e Qalam-e Novin Publishing.

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

پژوهشنامه ادب غنایی

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

گابریل گارسیا مارکز، نویسنده‌ای اومانیست و تاریخ‌گرا

عیسی سلیمانی[۱]✉ | مجید ترابی‌مقدّم[۲]

۱.نویسنده مسئول، استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه ولایت ایرانشهر، ایران. رایانامه: i.soleymani@velayat.ac.ir

۲. استادیار زبان و زبان‌شناسی، دانشگاه ولایت ایرانشهر، ایران. رایانامه: m.torabimoghaddam@velayat.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
مارکز، تاریخ‌گرایی، اومانیسم

چکیده

معمولاً مخاطبان ایرانی، گابریل گارسیا مارکز را با «صد سال تنهایی» و صرفاً با سبک رئالیسم جادویی می‌شناسند؛ در حالی که او در طول دوران پربار زندگی‌اش، مسیر نوشتنش را در عین نگه‌داشتن همان سبک، تغییر داد. هدف اصلی این تحقیق، نشان‌دادن آبشخورهای اصلی آثار او و پاسخ به این پرسش اساسی است که آیا نگاه او در روایت داستان‌هایش، می‌تواند خواننده را به نوعی تاریخ‌گرایی و اومانیسم، هدایت کند؟ اغلب، مارکز را حاصل تحولات قرن نوزدهم و آمریکای لاتین دانسته و دلیل استقبال اکثر ایرانی‌ها از آثار آمریکای لاتین در ایران را نیز وجود شباهت‌های تاریخی، سیاسی، اقتصادی و... بین ایران و آمریکای لاتین دانسته‌اند؛ در حالی که نگارندگان، می‌کوشند نشان دهند که ریشه‌های فکری نوشته‌های این نویسنده، به قرن شانزدهم و آثار کسانی همچون دسیدریوس اراسموس و فرانسوا رابله برمی‌گردد و آثار نویسندگان آمریکای لاتین، ادامهٔ آثار بزرگ اروپایی و آمریکایی و روس، ازجمله گوستاو فلوبر، ویلیام فاکنر، ژان-پل سارتر، آلبر کامو، ارنست همینگوی، لئو تولستوی، فیودور داستایفسکی و... است. این نوشته نمی‌خواهد جنبهٔ اصلی آثار مارکز را که نویسندگی، قصه‌گویی، داستان‌نویسی و روایت، در حد اعلاست، به تاریخ یا فلسفهٔ سیاسی تقلیل بدهد. بی‌شک، ارزش داستان‌گویی مارکز، از دیگر جنبه‌ها و ابعاد آثار او بیشتر است؛ اما می‌توان گفت که آثار او فقط منعکس‌کنندهٔ سبک رئالیسم جادویی نیست و برخی آثار او همچون «ژنرال در هزارتوی خویش»، «خزان خودکامه» و حتی برخی قسمت‌های «صد سال تنهایی» را می‌توان از منظر تاریخ‌گرایی کهن و تاریخ‌گرایی نوین، خواند و به نتایجی جالب رسید.

استناد: سلیمانی، عیسی؛ ترابی‌مقدّم، مجید. (۱۴۰۴). «گابریل گارسیا مارکز، نویسنده‌ای اومانیست و تاریخ‌گرا». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۱۴۵-۱۶۸.

DOI: 10.22111/jllr.2024.49947.3291

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© سلیمانی، عیسی؛ ترابی‌مقدّم، مجید.

۱. مقدمه

امروزه تقلیل ادبیات به تاریخ، کار ناپسندی است؛ همان‌طور که یک زمانی، ادبیات آن‌قدر ارزش نداشت که با تاریخ، حتی برابری کند. در قرن نوزدهم، اگر از متون ادبی به منظور تبیین تاریخ استفاده می‌کردند، درواقع بیشتر می‌خواستند یک خوانش تاریخی انجام بدهند و با این کار، به آن متن ادبی، خیلی ارزش و بها می‌دادند؛ اما در قرن بیستم، به‌دلیل پدیدارشدن انواع خوانش‌ها، مخصوصاً خوانش‌های چندوجهی مثل فرمالیسم، ساختارگرایی، روان‌کاوانه، سیاسی و خوانش‌های لزبین‌ها و گی‌ها، متون ادبی به قدری مهم و ارزشمند شدند که کسی حتی فکرش را هم نمی‌کرد. برای همین امروزه معمولاً منتقدان ادبی، رمان‌های معتبری چون متون مارسل پروست (Marcel Proust)، گارسیا مارکز و... را به یک بُعد یا یک خوانش، تقلیل نمی‌دهند.

این مقاله دربارهٔ سیاست نیست و اگر گفته‌های این نوشته، سیاسی تعبیر بشود، بیشتر به ناخودآگاه سیاسی خواننده یا ناخودآگاه سیاسی این متن مربوط می‌شود، تا اینکه واقعاً به خودآگاه سیاسی نویسندگان مربوط باشد. این متن، نخست می‌خواهد به توضیح مختصر آثار مارکز و تأثیرگذاری آن‌ها بپردازد و در درون این آثار شگفت‌انگیز، به‌طور کلی از تاریخ حرف بزند؛ یعنی تاریخ در معنای سرگذشت یک ملت، سرگذشت یک قوم، سرگذشت یک کشور و در اینجا، سرگذشت آمریکای لاتین، که شباهت‌هایی بین ایران و آنجا هست. این شباهت، بیشتر مربوط به اموری است همچون استعمار و استثمار، داشتن دیکتاتورها، عقب‌ماندگی‌هایی چون خودخواهی اهالی کشور، جهان‌سومی‌بودن و... .

می‌خواهیم نشان بدهیم که مارکز در طول حیات نویسندگی‌اش، فقط یک مسیر را نپیموده است؛ بلکه آن، سه دوره داشته است. در دورهٔ اول، او بیشتر تحت‌تأثیر نویسندگانی چون فرانتس کافکا، ویلیام فاکنر، ویرجینیا وولف و... است که به نوشتن آثاری همچون «توفان برگ» یا «ساعت نحس» انجامیده است. دورهٔ دوم، دورهٔ خلاقیت اوست، با خلق اثری چون «صد سال تنهایی» که چون بمب، در جهان ترکید. دورهٔ سوم که به نظر ما، اوج خلاقیت مارکز است، دورهٔ خلق آثاری چون «خزان خودکامه»، «عشق در سال‌های وبا» و «ژنرال در هزارتوی خویش» است. این سه اثر، در عین ادبی‌بودن، هم‌زمان، تاریخ‌گرایی و اومانیسم را نیز بازتاب می‌دهند. اساس حرف مقالهٔ ما، همین دورهٔ آخر است.

این نوشته می‌گوید برخی آثار مارکز همچون «ژنرال در هزارتوی خویش»، «خزان خودکامه» و حتی برخی قسمت‌های «صد سال تنهایی» را می‌توان از منظر تاریخ‌گرایی کهن و تاریخ‌گرایی نوین خواند؛ برای مثال در صد سال تنهایی، وقتی رمدیوس، زن آئورلیانو، می‌میرد، داماد همچنان با پدرزنش، دون آپولینار موسکوته، گفتگوهای شبانه دارد که حتی روابط‌شان را مستحکم‌تر از قبل کرده است؛ ولی «یک بار، در آستانهٔ انتخابات، دون آپولینار موسکوته، دل‌نگران از وضعیت سیاسی کشور، از یکی از سفرهای مکررش برگشت. لیبرال‌ها مصمم به جنگ بودند. از آنجایی که در آن ایام، تفاوت بین محافظه‌کارها و لیبرال‌ها برای آئورلیانو بسیار مبهم بود، پدرزنش سعی می‌کرد موضوع را به‌شکلی اجمالی بهش بفهماند. می‌گفت لیبرال‌ها همه‌شان فراماسون‌اند؛ یک مشت آدم خبیث که خیال دارند کشیش‌ها را دار بزنند، ازدواج بیرون از کلیسا را معتبر و طلاق را مجاز بدانند، برای فرزندان نامشروع و مشروع، حقوق برابر قائل شوند و کشور را به‌صورت فدرال درآورند و از عالی‌ترین مقام مملکت سلب قدرت کنند. برعکس آن‌ها، محافظه‌کارها که اقتدار را مستقیماً از خداوند کسب کرده‌اند، قصدشان استقرار نظم عمومی و اخلاق خانوادگی است؛ از ایمان مسیحی جانب‌داری می‌کنند، به اصل اقتدار مرکزی، پایبندند و حاضر نمی‌شوند بگذارند کشور، به‌شکل بخش‌های خودمختار، تکه‌تکه شود» (مارکز، ۱۳۹۵: ۱۱۲). در ادامهٔ همین صفحه، موضوع رأی‌گیری بین لیبرال‌ها و محافظه‌کارها در روستایی دورافتاده مطرح شده است و نویسنده، روایت کرده که هیچ‌کدام‌شان دغدغهٔ سیاسی ندارند و وقتی رأی‌ها را می‌شمارند و می‌بینند رأی‌های دو حزب، برابر است، سرجوخه و موسکوته به نفع محافظه‌کارها تقلب می‌کنند. در ادامه، دغل‌بازی بیشتر محافظه‌کارها را می‌خوانیم و طغیان آئورلیانو را به همراه جوان‌های

آبادی می‌بینیم. از اینجاست که آئورلیانو، سرهنگ آئورلیانو بوئندیا می‌شود و رمان در مسیری دیگر می‌افتد (همان: ۱۱۳). خواننده، یاد فیلم «زنده باد زاپاتا»، از الیا کازان (Elia Kazan) می‌افتد. مارکز در همین رمان، چندین بار در دریای تاریخ بشریت، حکومت‌داری، مذهب و... غوطه‌ور می‌شود و همیشه هم واقعیت تاریخی را می‌گوید.

اما مارکز به‌ظاهر، نیات دیگری داشته است؛ هرچند که او از ریشه‌های رمان و فلسفهٔ سیاسی و تاریخ‌گرایی تأثیر گرفته است. وقتی پلینیو مندوزا، دوست مارکز، از او می‌پرسد که هنگام نوشتن صد سال تنهایی، چه نیتی داشته است، مارکز جواب می‌دهد: «می‌خواستم شیوه‌ای ادبی پیدا کنم، برای بیان تمام تجربیاتی که به‌نوعی در دوران کودکی بر من اثر گذاشته بودند» (مندوزا، ۱۳۹٤: ۸۹). دوستش مندوزا، قانع نمی‌شود و می‌گوید: «بسیاری از منتقدین، معتقدند که این کتاب، استعاره یا کنایه‌ای از تاریخ بشریت است» (همان). این بار، مارکز حرف دوستش را قبول نمی‌کند و می‌گوید: «نه، فقط می‌خواستم تصویری ادبی از جهان کودکی‌ام برجای بگذارم» (همان). دوباره مندوزا این پاسخ را قبول نمی‌کند و می‌گوید: «با این حال، همواره منتقدان در پس آن، نیات بسیار پیچیده‌تری دیده‌اند». این بار، مارکز کمی کوتاه می‌آید و می‌گوید: «اگر هم اساساً چنین نیتی در کار باشد، قطعاً ناخودآگاه بوده است. آنچه معمولاً اتفاق می‌افتد، اینکه منتقدان، برخلاف رمان‌نویسان، در کتاب‌ها چیزی را پیدا می‌کنند که خودشان می‌خواهند، نه چیزی که واقعاً وجود دارد» (همان). البته چند سطر بعد، مندوزا، حرف خود مارکز را به یادش می‌آورد که انگار به‌نوعی دربارهٔ تعهد است و می‌گوید خودت یک بار گفته بودی: «می‌توان «صد سال تنهایی» را روایتی از تاریخ آمریکای لاتین دانست». مارکز حتی حرف خودش را هم قبول نمی‌کند و درکش از تعهد را چنین بیان می‌کند: «آنچه در قبالش تعهد دارم، نه واقعیت سیاسی و اجتماعی کشورم، بلکه کل واقعیت این دنیا و دنیای دیگر است، بی‌آنکه هیچ جنبه‌ای از این واقعیت را ارجح بدانم یا تحقیر کنم» (همان: ۷۱). ولی او در عالم واقعیت، بسیار متعهد و باوجدان است و مدام درگیر امور سیاسی آمریکای لاتین بوده است و اساساً نظرش دربارهٔ واقعیت هم متفاوت است. «ابعاد اغراق‌شده هم بخشی از واقعیت ماست. واقعیت ما، عاری از هر بُعد و اندازه‌ای است و این موضوع، اغلب برای نویسندگانی که کلماتی برای وصفش نمی‌یابند، مشکلاتی جدی به دنبال می‌آورد» (همان: ۷۳). به نظر نویسندگان مقالهٔ حاضر، این حرف‌ها از طرف مارکز، مقدمهٔ خوبی برای ورود به موضوع مورد بحث است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در این تحقیق، ابتدا سیر خلاقیت مارکز بررسی شده و به این سؤال پاسخ داده شده که چگونه مارکز، از خواندن حقوق و روزنامه‌نگاری و شاعری، دست برداشت و به داستان کوتاه و رمان روی آورد؛ هرچند که تا پایان عمر، باز گاهی روزنامه‌نگاری می‌کرد. دومین سؤال، این است که او چگونه از ادبیاتی مثل «صد سال تنهایی» و «خزان خودکامه» که شامل بررسی تاریخ و فرهنگ و سیاست آمریکای لاتین بود، گذر کرد و به ادبیاتی متفاوت مثل «عشق در سال‌های وبا»، «ژنرال در هزارتوی خویش» و «خاطرهٔ دلبرکان غمگین من» رسید؛ ادبیاتی که در عین پرداختن به تاریخ، سیاست، جامعه و نحوهٔ زیستن تمام طبقات جامعه، مفاهیم اومانیستی (تربیت فکر و روان یا اخلاق، اساس قرار دادن انسان، بازگشت به ادبیات و فلسفهٔ قدیم) را نیز در خود دارد. سؤال سوم تحقیق، این است که سرچشمهٔ اصلی آثار مارکز در کجاست. در آخر مقاله، در راستای پاسخ به این پرسش، اشاره‌ای کوتاه به فرانسوا رابله (François Rabelais)، یکی از بزرگ‌ترین رمان‌نویس‌های فرانسوی و نیز اراسموس (Erasmus) خواهد شد تا یکی از آبشخورهای اصلی آثار مارکز دربارهٔ اومانیسم را نشان داده باشیم.

۱-۲- ضرورت و اهداف تحقیق

نویسندگانی چون مارکز که بسیار خلاق و پرتوان هستند، در جهان و نیز ایران، طرف‌داران زیادی دارند، آثارشان را بسیار خوانده‌اند و درباره‌شان نیز بسیار نوشته‌اند؛ اما تحقیق یا تحقیقاتی که از منظر اومانیسم و تاریخ‌گرایی، به آثار آن‌ها پرداخته

باشند (اینجا آثار مارکز مد نظر ماست)، جای‌شان در میان این تحقیق‌ها خالی بود. ضمناً تاریخ‌گرایی و اومانیسم، دو خوانشی هستند که اساساً مورد نیاز جوامعی چون جامعهٔ اسلامی ما هستند و متأسفانه مقالاتی که از منظر اومانیسم و بیشتر دربارهٔ آموزش و اخلاق و به‌ویژه وجدان انسان باشند، زیاد نوشته نمی‌شوند. به همین دلیل بر آن شدیم تا مقاله‌ای از این منظر دربارهٔ نویسنده‌ای بزرگ بنویسیم تا شاید گشایشی برای مقالات بعدی دربارهٔ اومانیسم باشد!

۱-۳- روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله، تحلیلی-توصیفی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای است؛ بدین صورت که تمام آثار مارکز، اعم از داستان‌های کوتاه و رمان‌هایش را چندین بار، از چند منظر متفاوت (اومانیسم، فرمالیسم، روایت‌شناسی، ساختارگرایی، تاریخ‌گرایی، پُست‌مدرنیسم) خوانده و درنهایت با تجربیات علمی به‌دست‌آمده، خود را به تاریخ‌گرایی و اومانیسم محدود کرده و شاخصه‌های این دو خوانش را در آثار مارکز بررسی کردیم. به این نتیجه دست یافتیم که مسیر رمان‌نویسی مارکز، از مسیر رمان‌نویسی رابله و تفکر اومانیستی کسانی چون اراسموس هم نشئت گرفته است؛ در عین آنکه بعدها به تاریخ‌گرایی کهن و نو هم متمایل شده است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

در ایران، آثار مارکز را، هم خیلی ترجمه کرده‌اند و هم خیلی خوانده‌اند. چندین پایان‌نامه و مقاله نیز دربارهٔ آثارش نوشته شده است (٥٤ مقالهٔ علمی-پژوهشی دربارهٔ آثار مارکز، فقط در پایگاه «نورمگز» پیدا شد که این آمار، با احتساب دیگر جاها، قطعاً خیلی بیشتر می‌شود)؛ اما متأسفانه مقاله یا کتابی دیده نشد که از منظر اومانیستی و تاریخی، به آثار مارکز پرداخته باشد. به هر حال، ما سه مورد از آثار دربارهٔ مارکز را به اختصار ذکر می‌کنیم.

مریم حق روستا و رامین وحیدزاده (۱۳۹۱) در مقالهٔ خود با عنوان «بررسی تطبیقی تأثیر گابریل گارسیا مارکز بر ادبیات داستانی فارسی»، با تأکید بر مقایسهٔ دو اثر «صد سال تنهایی» و «بالون مهتا»، تمرکزشان را از منظر بینامتنی، بیشتر به شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو رمان محدود کرده‌اند و شباهت بیان رخدادهای این دو رمان را مورد بررسی قرار داده‌اند. جالب‌تر اینکه نشان داده‌اند شخصیت‌های اصلی این دو رمان، شبیه هم هستند. آرش مشفقی و الهام علوی ایلخچی (۱۳۹٦) در مقالهٔ خود با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی رئالیسم جادویی در آثار ساعدی و مارکز»، پس از معرفی چندین نویسندهٔ رئالیسم جادویی، دلایل پیدایش رئالیسم جادویی را برشمرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که این نوع سبک، بیشتر، دلایل زیست‌محیطی دارد و معمولاً در کشورهای جهان‌سوم رشد یافته است. مقالهٔ آن‌ها، شاخصه‌های سبکی این دو نویسنده، مثلاً آدمیان جن‌نما و اجنهٔ آدمی‌نما، پورنوگرافی و فقر را نیز برشمرده است. حسین خورشیدی و همکاران (۱٤۰۲) در مقالهٔ «مقایسهٔ عناصر روستایی در جای خالی سلوچ محمود دولت‌آبادی و صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز»، براساس مؤلفه‌های ادبیات اقلیمی، اول از چندین منظر، ادبیات تطبیقی و رسالت آن را تعریف کرده‌اند، سپس ویژگی زندگی روستایی و عشق اهالی روستا به زمین و نحوهٔ زیست روستاییان را بررسی کرده‌اند. آن‌ها نشان داده‌اند که ماکوندو در صد سال تنهایی، از دهکده‌ای کوچک به شهری بزرگ تبدیل می‌شود، اما این اتفاق، در رمان دولت‌آبادی نمی‌افتد.

پس بالاجبار در این حوزه، فقط به متون معتبر خود مارکز و برخی متون معتبر نقد و درنهایت خوانش خودمان اکتفا خواهیم کرد.

۲- بحث

در تاریخ ادبیات، وقتی منتقدان خواسته‌اند ژانرها یا نویسندگان را تقسیم‌بندی کنند، به ویژگی‌ها و شاخص‌های مشابه در نویسندگان پرداخته‌اند تا راحت بتوانند چندین نویسندهٔ بسیار متفاوت را تحت یک عنوان تقسیم‌بندی کنند. این نوع

تقسیم‌بندی‌ها، نظر منتقدان است. به همین دلیل، برخی از آن‌ها نویسنده‌ای مثل جیمز جویس یا ساموئل بکت را گاهی نویسنده‌ای مدرن و گاهی نویسنده‌ای پُست‌مدرن می‌دانند و انگار در تاریخ ادبیات، چاره‌ای جز این نیست. به همین دلیل تقریباً تمام نویسندگان اوایل قرن نوزدهم را رئالیست و نویسندگانی چون ویکتور هوگو، گوستاو فلوبر و شارل بودلر را رمانتیک می‌نامند؛ با وجود اینکه این سه نویسنده، بسیار از هم متفاوت هستند و البته شباهت‌هایی هم دارند. به همین دلیل، در ابتدای بحث، فقط یک نمونه از سبک روایی موسوم به رئالیسم جادویی را می‌آوریم تا فرق این نوع روایت یا مکتب یا نگاه به ادبیات، از دیگر ژانرها یا نحوه‌های روایت متفاوت دیگری مثل رئالیسم، مشخص باشد. سپس سیری مختصر در آثار مارکز، به‌ویژه رمان‌های «خزان خودکامه»، «صد سال تنهایی» و «ژنرال در هزارتوی خویش» می‌کنیم تا وجود نگاه تاریخی و اومانیستی را در آن‌ها نشان داده باشیم. در پایان مقاله هم به تاریخ‌گرایی و اومانیسم، از منظر بزرگانی چون اراسموس و رابله می‌پردازیم.

اکنون به مکتبی بپردازیم که آن را در ایران با نام مارکز می‌شناسند: مکتب رئالیسم جادویی. نمونهٔ اعلای این مکتب، «صد سال تنهایی» است. برای روشن‌شدن نحوهٔ روایت رئالیسم جادویی، یک بخش از رمان یادشده برای نمونه آورده می‌شود: یک صحنه از رمان، جایی است که معلوم نیست که آیا خوسه آرکادیو را همسرش ربکا کشته، یا اینکه او چگونه کشته شده است. «همین که خوسه آرکادیو درِ اتاق خواب را بست، صفیر گلولهٔ تپانچه‌ای در خانه طنین انداخت. رشته‌ای خون از زیر در بیرون زد، از سالن نشیمن گذشت، در خیابان سرازیر شد، مسیری مستقیم را با عبور از سکّوهایی ناهموار ادامه داد، از پله‌ها پایین رفت و پیاده‌روها را پیمود، از «خیابان عثمانی‌ها» رد شد، نبش خیابانی را به سمت راست پیچید و یکی دیگر را به سمت چپ، جلوی خانهٔ بوئندیاها به‌شکل زاویهٔ قائمه چرخید، از زیر درِ بسته گذشت، چسبیده به دیوار، از سالن پذیرایی عبور کرد تا فرش‌ها را لک نکند، راهش را در سالنی دیگر ادامه داد، میز ناهارخوری را با انحنایی فراخ دور زد، در ایوانِ بگونیاها پیش رفت و بی‌آنکه دیده شود، از زیر صندلی آمارانتا رد شد که به آئورلیانو خوسه حساب درس می‌داد، و داخل انبار رفت و از آشپزخانه سر درآورد که آنجا اورسولا آماده می‌شد تا برای پختن نان، سی‌وشش تا تخم‌مرغ بشکند» (مارکز، ۱۳۹۵: ۱۵۳–۱۵۲).

حال که نمونهٔ رئالیسم جادویی را آوردیم، فرق این نوع روایت با روایت‌های کلاسیک یا رئالیستی همچون روایت فلوبر در «مادام بوواری» یا «بیگانهٔ» کامو، مشخص است و متوجه می‌شویم که این نوع روایت، کاملاً واقعی نیست، هرچند که متأثر از واقعیت است؛ همان طور که منتقدان، این مکتب را اکنون جزو مکتب رئالیسم قرار می‌دهند. عناصر متافیزیکی و تخیلی دور از ذهن و به‌ویژه فرهنگ و آداب‌ورسوم خود آمریکای لاتین، در این روایت‌ها دخیل است.

اینک، نگاهی مختصر به آثار مارکز، به‌ویژه آن‌هایی که مربوط به موضوع مقالهٔ ما هستند، خواهیم انداخت تا مسیر فکری او را به‌طور خلاصه بیان کنیم؛ اینکه او چگونه از ادبیات سیاسی–تاریخی، به ادبیات بیشتر تاریخی یا تاریخ آمریکای لاتین و بعد، ادبیات ناب رسید؛ هرچند که او هرگز روایت استادانهٔ ادبیات داستانی را از دست نداد؛ نمونهٔ اعلای آن، «خاطرهٔ دلبرکان غمگین من»، آخرین رمانش است. این اثر، هرچند که متأثر از یاسوناری کاواباتا (Yasunari Kawabata) است، سبک و نوع نگاهش در اثر کاملاً مشهود است.

۲–۱– سیر رویکرد گابریل گارسیا مارکز از حقوق و روزنامه‌نگاری و شاعری به داستان کوتاه و رمان

مارکز بعد از اتمام دبیرستان، راهی دانشگاه شد تا حقوق بخواند؛ اما اتفاقاتی افتاد که مسیر زندگی او را تغییر داد. او در دوران تحصیل رشتهٔ حقوق، بیشتر شعر می‌خواند تا حقوق؛ تا اینکه روزی کتابی را که از یکی از دوستانش قرض گرفته بود، خواند: «یک روز صبح، وقتی گرگور زامزا از خوابی آشفته بیدار شد، دید به حشره‌ای بزرگ تبدیل شده است». مارکز، لرزان، کتاب را

بست. با خود فکر کرد: «خدای من! پس می‌شود چنین کاری کرد» (منـدوزا، ۱۳۹٤: ٥۰). فـردای آن روز، او اولـین داسـتان کوتاهش را نوشت و تحصیلاتش را به‌کلی به باد فراموشی سپرد. پس کسی که باعث شـد مـارکز نویسـندگی را شـروع کنـد، فرانتس کافکا (Franz Kafka) بوده است. اینکه بعدها مسیر نویسندگی‌اش، چه‌قدر با کافکا متفاوت شـد، بحـث مـا نیسـت. تأثیر ویرجینیا وولف، فاکنر و همینگوی هم حتماً هست؛ مثلاً بعدها «پاییز پدرسالار» را نوشت که کتابی دربارهٔ معمای قـدرت، تنهایی، نکبت و... است و با آثار این نویسنده‌ها متفاوت است.

البته خود مارکز، تأثیر هویت فرهنگی و جغرافیایی (کارائیب) را مهم‌تر از تأثیرات ادبی می‌داند و می‌گوید: «دنیای کارائیب، به من آموخت حقیقت را از منظر دیگری ببینم و بپذیرم که عناصر ماوراءطبیعی، بخشی از زندگی روزمره‌مان هسـتند» (همـان: ٦٤). اما بعید است که اگر مارکز، آثار نویسندگان بزرگی چون کافکا، همینگوی، فاکنر، سـوفوکل، بـورخس و... را نمی‌خوانـد، چنین نویسندهٔ بزرگی می‌شد. همین خواندن «مسخ» کافکا، مسیر زندگی حرفه‌ای او را تغییر داد؛ اما او تازه اول کار بود؛ چـون سه بار، تفکرش مربوط به محتوای نوشتن عوض شد.

اکنون به روند این سه مسیر فکری و طریقهٔ روایت مارکز می‌پردازیم؛ اینکه مارکز، آثار داستانی خود را با چه نـوع روایتـی شروع کرده و به چه نوع روایت متفاوتی رسیده است. او همیشه به‌عنوان نویسنده‌ای متعهد و روشـن‌فکری مشـهور در سـطح جهان، به‌واسطهٔ ارتباطاتی که با دولتمردان جهان داشت و به‌واسطهٔ پول و شهرتش، تقریباً کامل در خدمت کشورهای آمریکای لاتین بود و از هر نوع روشنگری برای مردم جهان، به‌ویژه از طریق روزنامه‌نگاری، تأسـیس روزنامـه‌های معتبـر در آمریکـای لاتین و تدریس حرفه‌ای این رشته به علاقه‌مندان، دریـغ نمی‌ورزیـد و ایـن ویژگی‌هـا و صـفات در آثـار و رفتـار او، بیـانگر اومانیسم خاص او بود؛ همان گونه که او برای نوشتن «عشق در سال‌های وبا»، آن‌قدر موسیقی گوش کرده بود و آن‌قـدر شـعر خوانده بود که احساس می‌کرد این رمان، یک قطعهٔ شعر در ستایش عشق، زندگی و آزادی اسـت کـه همـین هـم مربـوط بـه نگرش خاص او به اومانیسم است. به همین دلیل، نگاهی مختصر به آثار مارکز می‌اندازیم تا این سه دورهٔ خلاقیت را در مسیر نوشتن او مشخص کنیم.

۲-۲- بررسی سیر خلاقیت مارکز از مسیر بررسی آثار او

در این قسمت با معرفی مختصر آثار مارکز، نمودهای مضامین مطرح در آثار او را بررسی می‌کنیم تا ببینیم او چگونه از آثـاری که تحت‌تأثیر نویسندگان دیگر بود، به ادبیات مورد نظر این مقاله رسیده است. در اینجا ناچـاریم فقـط کتاب‌هـایی را بررسـی کنیم که مربوط به مقاله هستند.

اولین رمان او، «توفان برگ»، به‌شدت متأثر از «گور به گور» (As I lay dying) ویلیام فاکنر، اما با روایتی متفـاوت اسـت. اثر مذکور، روایت کفن‌ودفن یک پزشکی است که اهالی روستا حاضر نیستند برایش شب‌زنده‌داری کنند. علتش هم این اسـت که او سال‌ها قبل، حاضر نشده بود تعدادی از اهالی آن روستا را که در رأی‌گیری زخمی شده بودند، مداوا کند؛ اما پدر بزرگ، حتی با علم به اینکه اهالی روستا از پزشک متنفر هستند، حاضر است با دخترش ایزابل و پسربچهٔ یازده‌ساله‌اش، بر بالین مُرده، شب‌زنده‌داری کند؛ چون پزشک، یک بار پدر بزرگ را از مرگ نجات داده است و برای همین پدر بزرگ احساس دِین می‌کند. مارکز در مصاحبه‌ای گفته این رمانش را بیشتر از دیگر آثارش دوست دارد، انگار از دل و جانش کنـده شـده اسـت (گیبـرت، ۱۳۹۹: ٤٦۱). هرچه هست، روستای ماکوندو برای اولین‌بار در این کتاب ظاهر می‌شود؛ همان روستای معروف در رمـان صـد سال تنهایی که شهرهٔ عام و خاص در جهان است. وجدان پدر بزرگ که یکی از نشانه‌ها و شاخصه‌های اصلی تفکر اومانیسـتی است، در اینجا نمایان می‌شود.

«کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد»، رمانی است که او در سال ۱۹۵۷ نوشته و در ۱۹۶۱ منتشر شد. بنابر گفتهٔ مارکز، «این داستان، از ماجرای زندگی پدربزرگم که پیری‌اش را در انتظار حقوق بازنشستگی‌اش از ارتش گذرانده بود، الهام گرفته شده بود» (مارکز، ۱۳۵۸: ۲۲).

«مالا اورا» (Mala hora) در سال ۱۹۶۲ منتشر شده است (در ترجمهٔ فارسی، با عنوان «ساعت نحس» به چاپ رسیده است). اتفاقات این رمان نیز در دهکده‌ای دورافتاده در کلمبیا روی داده است؛ دهکده‌ای که در یک جنگ شهری، به هم ریخته بوده و حالا شهردارش با ایجاد رعب و وحشت، توانسته نظمی در آنجا ایجاد کند تا ساکنانش در صلح زندگی کنند. کشیش آنخلا (Angela) نیز تعداد ازدواج‌های غیرقانونی را کاهش داده، اما هر روز غروب وقتی سینماها فیلمی پخش می‌کنند، کشیش، همان موقع ناقوس کلیسا را به صدا درمی‌آورد تا اعتراض خود را نشان بدهد و عقیده و خواست خودش را تحمیل کند. تا اینکه صبح روزی که سسار مونترو (Cesar Montero) برای شکار، از خانه‌اش بیرون می‌رود، بر درِ خانه‌اش کاغذی یا بهتر است بگوییم اعلامیه‌ای می‌بیند که فاش می‌کند خانمش به او خیانت می‌کند. او بی‌درنگ، رقیبش، پاستور کلارینت‌نواز، را می‌کشد. حالا شهردار دنبال نویسندهٔ اعلامیه است؛ اما او را پیدا نمی‌کند. دهکده به هم ریخته است و راز همهٔ اهالی در هفده روز برملا شده و کینه‌ها و خاطرات جنایی و ظلم‌ها و... همه‌شان دوباره جانی دیگر یافته‌اند؛ انگار همه‌شان احیا و زنده شده‌اند. همه به هم بدگمان هستند، یک اضطراب جمعی، کل اهالی را گرفته است، هیچ‌کس در امان نیست. دندان‌پزشک دهکده انگار پیش‌آگاهی جالبی دارد و حرف عجیبی می‌زند و می‌گوید قبل‌ها کلی دعوا و گلوله نتوانسته بود ما را از اینجا بیرون بکند، ولی یک تکه کاغذ که نویسنده‌اش هم معلوم نیست، آن‌قدر قدرت دارد که بتواند اهالی را از اینجا بیرون کند، آن‌ها را تبعید و سرگردان و آواره‌شان کند. به‌تدریج اهالی باروبندیل‌شان را می‌بندند و راهی دیار دیگری می‌شوند. دهکده دست آدم‌های فاسد می‌افتد، شهردار هرچه‌قدر زور می‌زند تا دوباره دهکده را آرام کند، نمی‌تواند؛ چون یک جنگ چریکی، دوباره آغاز می‌شود و هرج‌ومرج دوباره جان می‌گیرد.

مارکز در این رمان با قابلیتی عجیب، «حال‌وهوای تجزیه و متلاشی شدن مناطق حاره را با حقیقتی وهم‌انگیز بیان می‌کند» (سعادت و سیدحسینی، ۱۳۸۶: ۳۷۸۵). به نظر می رسد که مارکز می‌گوید: جایی که وجدان نیست، هیچ‌کس دیگر نمی‌تواند نظم و آرامش شهر یا روستا را حفظ کند. دقیق نمی‌توان گفت این نگاه و توجه به وجدان اومانیستی که اوجش در آثار داستایفسکی است، چگونه به آثار مارکز رسیده است. همان طور که می‌بینیم، این رمان، یک فضای اجتماعی و سیاسی نیز دارد که مثل همینگوی، آن را موجز روایت می‌کند، اما پر از استعاره‌های هجوآمیز است که می‌توان سیاسی تعبیرشان کرد. به‌طور کلی، تاریخ، سیاست، قدرت و تبعات آن‌ها چنان در لابه‌لای رمان‌های مارکز تنیده شده است که در رمان‌های بزرگ او از «صد سال تنهایی» تا «پاییز پدرسالار» و «عشق در سال‌های وبا»، حتماً یک وجه از چند وجه رمان را تشکیل می‌دهند و خصلت بارز مارکز، این است که همیشه عین فرانسوا رابله، از روی طعنه و هجو به امور خیلی سیاسی پرداخته است تا آن بار تراژیک و سنگین تاریخ و سیاست، خواننده را خیلی اذیت نکند. مارکز همیشه امور فانتاستیک و خیالی و باورنکردنی را چنان به‌ظرافت در روایت آثارش گنجانده است که مرز واقعیت و خیال، در آن‌ها محو شده است و این، شاید یکی از موفق‌ترین تکنیک‌های مورد استفادهٔ مارکز است. البته قبل از مارکز، بورخس هم از درهم‌آمیزی امور واقعی و خیالی، استفاده‌های فراوانی کرده بود.

«صد سال تنهایی»، در سال ۱۹۶۷ چاپ شده است. این رمان، امروزه دیگر اسنوب[1] شده است؛ همگان آن را به‌عنوان شاهکاری مسلّم قبول دارند، شبیه «اودیپ شهریار» سوفوکل است که خود مارکز در مصاحبه‌اش با پلینیو مندوزا در کتاب «بوی درخت گویاو»، آن را کمال ژانر ادبی، کمال ادبیات و اوج خلاقیت می‌داند. رمان صد سال تنهایی با وجود سخت‌خوان

۱- این رمان به قدری مورد قبول منتقدان است که دیگر تقریباً کسی از آن ایرادی نمی‌گیرد.

بودنش، با وجودِ داشتن لایه‌های متعدد، با وجود درهم‌آمیزی اسامی و روایت‌ها و عناصر دیگر اثر، باز یکی از پرتیراژترین کتاب‌ها در جهان است. این رمان را گاهی از منظر روان‌شناختی خوانده‌اند، گاهی از منظر تاریخ، گاهی از منظر سیاست، گاهی از منظر جامعه‌شناختی و قوم‌شناختی و... و همیشه هم به نتایج جالب‌توجهی رسیده‌اند. همان قدر که برخی چیزهای غربی مثل یخ، آهن‌ربا، گرامافون و... (علائم و نشانه‌های مدرنیته) برای اهالی ماکوندو، غیر قابل‌باور بوده، همان قدر هم پرواز به آسمان و دیگر کارهای متافیزیکی روستای ماکوندو، برای غربی‌ها غیر قابل‌باور بوده است.

محل وقوع اتفاقات این رمان، روستایی استوایی و خیالی به نام ماکوندو در کلمبیاست. رمان، زندگی شش نسل از خانوادهٔ بوئندیا را در صد سال روایت می‌کند؛ اینکه چه‌طور این روستا در آغاز، جایی دنج و آرام بوده که بعدها ملکیادس (Melquiades)، رئیس کولی‌ها، به‌آهستگی نشانه‌های تمدن را به آنجا آورده و مردم را با یخ، آهن‌ربا، عکاسی، گرامافون و... آشنا کرده است. حتی، اینکه بعدها، عده‌ای از آمریکای شمالی آمدند شرکت‌های موز راه انداختند و روستا را آباد کردند و بعدها ادارات نظامی و کشوری به راه افتادند و با به کار افتادن این اداره‌ها، آرام‌آرام، قدرت‌ها و دیکتاتوری‌ها پدیدار شدند و جنگ‌ها شروع شدند و دوباره شهر و روستا رو به زوال، انحطاط، اضمحلال و... گذاشت. آخر سر درپی زنا با محارم (عمه با پسر برادرش)، بچه‌ای به دنیا می‌آید با دم خوک، که مورچه‌ها او را به لانه‌شان می‌کشند و می‌خورند. بدین ترتیب، نسل بوئندیا از بین می‌رود؛ اما رمانی ابدی متولد می‌شود (سعادت و سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۲۹۴۷).

مارکز در این رمان، تمام آثار بزرگ ادبی آمریکای لاتین را به طنز، تقلید (Pastiche) می‌کند، تمام تاریخ غنی و آشفتهٔ آمریکای لاتین را در اینجا مطرح و بررسی می‌کند. این اثر، عالم صغیری از آمریکای لاتین، عالم صغیری از اروپا و عالم صغیری از جهان ماست که متمدن شده، درگیر جنگ‌ها و دیکتاتوری‌ها شده، این جنگ‌ها و دیکتاتوری‌ها قربانی گرفته‌اند و این جنگ‌ها، باعث شده‌اند پارتیزان‌هایی در آمریکای لاتین، متولد شوند و همین پارتیزان‌ها، جنگ‌های چریکی راه انداخته‌اند.

صد سال تنهایی، از منظری خاص می‌تواند نمونهٔ اعلای رمان تاریخی باشد. در اینجا خانوادهٔ بوئندیا (Buendia)، خانواده‌ای نمادین است، مظهر سرنوشت آمریکاست و همراه است با خوسه آرکادیو بوئندیا (Jose Arcadio Buendia)، پایه‌گذار خانواده. دورهٔ نخست دهکده، آرام و عالی است. بعد، ملکیادس می‌آید و تازه‌های قاره‌ای دیگر را به آنجا می‌آورد، مثل عکاسی، آهنربا و... که این دورهٔ دوم است. بعد، دورهٔ سوم می‌آید که دوران تجارت، صنعتی‌سازی و پیشرفت است. همراه با پیشرفت، اعتقاد به عجایب از میان می‌رود و نظم و کار، جای آن را می‌گیرد و برای همین، اهالی دچار بی‌خوابی می‌شوند و دستخوش تعلیم‌وتربیت. مردم دچار نژادپرستی هم می‌شوند. با نسل دوم، یعنی نسل سرهنگ اورلیانو بوئندیا (Aureliano Buendia)، جنگ‌ها و دیکتاتوری‌ها شروع می‌شوند. «سرهنگ اورلیانو بوئندیا، موجد سی‌ودو قیام مسلحانه و شکست همهٔ آن‌ها شد. از هفده زن مختلف، صاحب هفده فرزند ذکور شد که یکی پس از دیگری، همه در یک شب -که فرزند بزرگ‌تر، هنوز سی‌وپنج‌ساله نشده بود- کشته شدند. او از چهارده سوءقصد، شصت‌وسه کمین و از یک جوخهٔ اعدام، جان سالم به در برد» (مارکز، ۱۳۹۵: ۱۲۱).

سرهنگ از نیروهای دولتی شکست می‌خورد و مدتی به کلمبیا پناهنده می‌شود. ماکوندو که با جنگ، پیر شده بود، دوباره با آمدن اهالی آمریکای شمالی، رونق می‌گیرد. همه‌جا را آباد می‌کنند و انواع شرکت‌ها را به راه می‌اندازند. اما وقتی سندیکالیسم مبارز در ماکوندو شکل می‌گیرد، اولین اعتصاب‌ها شروع می‌شود و امپریالیسم، اولین قربانی‌هایش را می‌گیرد؛ این نشانهٔ زوال و ناامنی است. اهالی آمریکای شمالی را بیرون می‌کنند و به‌تدریج کارخانه‌ها از بین می‌روند. اما مردم به‌ظاهر آرام می‌شوند و خودشان را در گرمای زادوبوم خود، گرم می‌کنند. آخرین فرزند این نسل، موجود عجیب‌الخلقه‌ای است با دم خوک که به محض متولدشدن، می‌میرد و مورچه‌ها او را تسلیم نیستی می‌کنند.

اگر این رمان را از منظر تاریخ‌گرایی کهن بخوانیم، باید به فکر روح زمانهٔ موجود در این رمان باشیم و این رمان را تابع روایات تاریخی و کتاب‌های تاریخی محض بدانیم. در آن صورت، جنبهٔ ادبی صد سال تنهایی که اساس این رمان و غنا و روح و جان آن است، از بین می‌رود و به کتابی تاریخی دربارهٔ آمریکای لاتین تبدیل می‌شود که شاید با بوطیقای مارکز، خیلی سازگار نباشد؛ زیرا او بعدها با نوشتن «ژنرال در هزارتوی خویش»، خواست به نوشتن رمانی تاریخی دربارهٔ شخصی تاریخی و ملی در آمریکای لاتین بپردازد. به لحاظ نقد ادبی هم نمی‌توان همچو کتابی را به تاریخ فروکاست. چه‌طور می‌توان رئیس کولی‌ها، ملکیادس، را با دن کیشوت سروانتس –شاید بزرگ‌ترین اثر ادبی دوران مدرن و معروف‌ترین شخصیت ملانکولیک مدرن– مقایسه نکرد که هردو، هم اهل وراجی و حرف‌زدن بودند و هم اهل نظریه‌پردازی‌های سطحی. وقتی از منظر مسیر ادبیات مدرن، ملکیادس را به شخصی چون دن کیشوت پیوند می‌زنیم، تاریخ واقعی را در این اثر کم‌رنگ می‌کنیم؛ اما اگر به لحاظ تاریخ‌گرایی نوین، این اثر را بررسی کنیم، آن موقع غنای بی‌حدوحصر این اثر را درمی‌یابیم و این اثر را فقط به یک کتاب تاریخی تقلیل نمی‌دهیم و صرفاً آن را از منظر یکی از روایت‌های تاریخی می‌خوانیم؛ چون فرق اساسی تاریخ‌گرایی کهن با نوین، در همین است.

تاریخ‌گرایی کهن، آثار ادبی را تقلیل می‌دهد، آثار ادبی را مکمل روایات تاریخی و کتب تاریخی می‌پندارد؛ اما تاریخ‌گرایی نوین، آثار ادبی را تقلیل نمی‌دهد، وجود آثار ادبی مدرن را منوط به وجود آثار تاریخی صرف نمی‌داند؛ بلکه آثار ادبی را مستقل از آثار تاریخی می‌داند و برای فهم تاریخ هر دوره‌ای، همان قدر که می‌تواند از آثار تاریخی استفاده کند، می‌تواند از آثار ادبی نیز استفاده کند، همان طور که وقتی از منظر آثار ادبی به تاریخ دوره‌ای خاص می‌پردازد، خواندن آثار تاریخی آن دوره را نیز لازم می‌داند. از این منظر، صد سال تنهایی، اصلاً با تاریخ آغاز می‌شود؛ هم تاریخ آمریکای لاتین، هم تاریخ بشریت؛ همان طور که در تمام جهان، اول تاریخ بدوی بود، تاریخ ماقبل صنعتی بود و بعدها با علم و مدرنیته، تمام کشورهای جهان، دگرگون شدند، به‌جز برخی بومی‌ها که در دل جنگل‌ها و کوه‌ها می‌زیستند. همین دگرگونی را مارکز در صد سال تنهایی، به‌خوبی روایت می‌کند و نشان می‌دهد که وقتی در جامعه، مدل ادارهٔ جامعه و فکرش عوض می‌شود، خود جامعه و مردمانش هم عوض می‌شوند؛ یا اینکه وقتی امپریالیسم، شورشی‌ها و یاغی‌ها را قربانی می‌کند، جنگ‌های چریکی شکل می‌گیرند. نمونهٔ اعلایش را همان طور که گفتیم، در فیلم «زنده باد زاپاتا» ساختهٔ الیا کازان، کارگردان آمریکایی–ترکیه‌ای می‌بینیم.

مارکز از آغاز رمان، به فکر نام‌گذاری و ایجاد دانش است: «دنیا آن‌قدر جدید بود که خیلی از چیزها هنوز اسم نداشتند و برای اشاره به آن‌ها باید با انگشت نشان‌شان می‌دادند» (مارکز، ۱۳۹۵: ۹). این، همان کاری است که افلاطون در رسالهٔ کراتیلوس[1] می‌کند (افلاطون، ۱۳۸۰: ٦۹۰) و بعدها، بزرگانی چون باروخ اسپینوزا، که با قواعد ریاضی و هندسه در «اخلاق» به دنبالش بود و پس از او، بزرگان دیگری چون کانت و هگل، همین کار را در کتاب‌های فلسفی‌شان کردند. مارکز با رمان صد سال تنهایی، چنان بنای عظیمی پایه‌گذاری می‌کند که بعدها هرچه می‌نویسد، به یُمن این بنا، خوب از آب درمی‌آید؛ حتی اگر آثار بعدی‌اش، ساختار و مضامین‌شان تقریباً هیچ ربطی به صد سال تنهایی نداشته باشد.

قصد این نوشته، همان طور که پیش‌تر نیز گفته شد، نشان‌دادن مسیر پر پیچ‌وخم مارکز در نوشتن آثار او است؛ مثلاً اینکه او چه‌طور از صد سال تنهایی، به عشق سال‌های وبا می‌رسد؛ یا اینکه چه‌طور بعد از نوشتن صد سال تنهایی و موفقیت فوق‌العادهٔ آن، به نگارش تاریخ دیکتاتوری آمریکای لاتین مشغول می‌شود و هیچ ترسی هم ندارد که شکست بخورد؛ یا بعدها حتی چه‌طور مدارک موثق جمع می‌کند تا «ژنرال در هزارتوی خویش» را بنویسد؛ کتابی که دربارهٔ ژنرال سیمون بولیوار، ژنرال

۱– Cratylus یعنی اشتقاق واژه‌ها. اولین منبع زبان‌شناسی است.

آزادی‌بخش آمریکای لاتین است که آرزو داشت کل آمریکای لاتین را زیر یک پرچم جمع آورد، که شکست خورد. به گمان ما، نطفهٔ تمام آثار مارکز به‌نوعی در همین صد سال تنهایی است؛ جز مواردی کوچک، مثل داستان‌هایی کوتاه یا رمان‌هایی که متأثر از نویسندگان دیگر بود، مثل «رد خون تو روی برف» که به‌نوعی زندگی خودش است، با تغییراتی در ساختار و مضامین که آن را بیشتر، یک داستان پریان‌وار و اساطیری کرده است؛ یا رمان «خاطرهٔ دلبرکان غمگین من» که متأثر از اثر نویسندهٔ ژاپنی است، با نام «زیبارویان خفته».

برگردیم به «صد سال تنهایی». از همان صفحات نخست رمان، آن نوع حماقتی که اراسموس از آن حرف می‌زند، در خوزه آرکادیو بوئندیا آشکار است؛ شبیه دن کیشوت است و کلی فکر پریشان می‌کند و جملاتی بر زبان می‌راند که نمی‌داند قبل‌ها گفته شده است؛ مثلاً جایی می‌گوید: «کرهٔ زمین، گرد است، مثل پرتقال» (مارکز، ۱۳۹۵: ۱۳). دراصل این جمله از آنِ پل الوار، شاعر فرانسوی قرن بیستم است که در کتاب «عشق شعر» (L'amour la poésie) به‌صورت دیگری آمده است. الوار که آن زمان، سوررئالیست بوده، در جایی می‌بیند که پرتقال‌های سبز، زمین را پوشانده‌اند و می‌سراید: «زمین، آبی است، همچون پرتقال».

اصلاً شروع رمان، عجیب است؛ در دعوایی بیهوده (دربارهٔ جنگ خروس‌ها)، خوزه آئورلیانو، طرف دعوا و مغلوبش (پرودنثیو) را می‌کشد. اما از آن شب به بعد، روح پرودنثیو هر شب سراغ خانهٔ خوزه آئورلیانو را می‌گیرد و دست از آن‌ها برنمی‌دارد؛ تا اینکه آن‌ها خانه‌شان را ول می‌کنند و راهی دیار دیگری می‌شوند. در خواب، اسم مکانی را به او می‌گویند که همان جا ساکن می‌شود و کل رمان در آنجا اتفاق می‌افتد (همان: ۳۵).

یا مثلاً در صفحات ۵۰ تا ٦٠، اهالی، دچار بی‌خوابی می‌شوند و به‌تدریج نام اشیا و حافظهٔ خودشان و خاطرات‌شان را از یاد می‌برند. اما روزی آئورلیانو فکری به ذهنش می‌رسد: نام اشیا را روی‌شان بنویسند. بعد به فکرشان می‌رسد کاربردشان را هم بنویسند: این گاو است، هر روز صبح باید دوشیدش، شیرش را باید جوشاند و قاتی قهوه کرد و...؛ این‌طوری زندگی ادامه دارد و کاربرد اشیا مشخص است (همان: ٦٠).

صفحات ٦٨ تا ٧١، توضیح عقاید سیاسی مارکز، یعنی سوسیالیستی‌بودن دولت است. دون آپولینار موسکوته، ناظر قضایی است و دستور می‌دهد تا مردم، نمای خانه‌هاشان را آبی کنند. اینجا نویسنده به نبود دولت (فقدان و غیبت دولت) می‌پردازد و اینکه مردم چه‌طور می‌توانند با صلح و صفا کنار هم زندگی کنند، جاده بکشند، خانه بسازند، بی‌آنکه مزاحم دولت بشوند یا دولت، مزاحم آن‌ها شود (همان: ٧١).

مارکز با نوشتن صد سال تنهایی، بنایی چنان عظیم بنا کرد که بعدها هرچه نوشت، منتقدان، ایراد بزرگی به آن‌ها وارد نکردند. به قول ماریو بارگاس یوسا (Mario Vargas Llosa)، مارکز با انتشار صد سال تنهایی، «زمین‌لرزه‌ای ادبی» (مک کاری، ۱۳۷۳: ۷) در ادبیات آمریکای لاتین به وجود آورد و بر سنّت رئالیسم ویژهٔ آمریکای لاتین، نقطهٔ پایانی گذاشت. هرچند که از خیلی از نویسندگان بزرگ جهان چون سوفوکل (Sophocle)، فرانتس کافکا، خورخه لوئیس بورخس، خوان رولفو، میگل آنخل آستوریاس (Miguel Angel Asturias)، آلخو کارپانتیه (Alejo Carpentier)، ویرجینیا وولف، ویلیام فاکنر و ارنست همینگوی، متأثر بود، او با انتشار این رمان، چنان منتقدان و خوانندگان جهان را شگفت‌زده کرد که اندازهٔ یک فوتبالیست، معروف شد. البته همین منتقد در ادامه می‌گوید: «تاریخ پرجاذبهٔ ماکوندو را می‌توان چون استعاره‌ای از تمدن غرب خواند» (همان: ٢٦). جالب‌تر از این‌ها آن است که مارکز، جایی می‌گوید که اگر به سرهنگ بوئندیا قدرت می‌دادم، «خزان خودکامه» را می‌نوشتم؛ یعنی فرق این دو رمان، آن است که سرهنگ بوئندیا در جنگ‌های متعددش (سی‌وسه بار) پیروز نشده است.

«خزان خودکامه» در سال ۱۹۷۵ چاپ شده است.

«بازی تاریخ، چنین است که آن‌که علیه استبداد می‌جنگد، وقتی قدرت را به دست بگیرد، خود ممکن است به یک مستبد تبدیل شود» (مندوزا، ۱۳۹٤: ۹۱).

مارکز از دو اتفاق و ایده دربارهٔ نگارش رمان خزان خودکامه حرف می‌زند. به هنگام روایت خاطرات سکونتش در پاریس (که برایش در عین سرگردانی و فقر، تأمّل در تاریخ و تجربهٔ زیستن در اروپا و دیدن مکان‌های مهم و... بود)، از هتل دو فلاندر (De Flandres) حرف می‌زند، از نیکولاس گیلین (Nicolas Guillén) صحبت می‌کند که در همان کوچهٔ کوژاس (Cujas) در تبعید می‌زیسته است. «نیکولاس گیلین در هتل بزرگ سن میشل، هر روز صبح ساعت پنج از خواب برمی‌خاست، پنجرهٔ اتاقش را باز می‌کرد و آخرین خبرها را فریاد می‌کرد. روزی خروش برداشت: «مرد، سقوط کرد.» یک‌باره همهٔ پنجره‌های کوچه باز شد. آرژانتینی‌ها فکر کردند «پرون» را می‌گوید، پرویی‌ها به «اودریا» (Odria) فکر کردند، کوبایی‌ها به «باتیستا»، ونزوئلایی‌ها به «پرز خیمه‌نز» (Pérez Jiménez) و ما کلمبیایی‌ها به «روخاس پینیلیا» (Rojas Pinilla). فکر می‌کنم پرون سقوط کرده بود. بعد رفتیم خوابیدیم» (مارکز، ۱۳۵۸: ۲۲). ولی ایدهٔ خودش این بود: «دراز زمانی، تصویر مردی به غایت سال‌خورده را در ذهن می‌پروردم که در طول و عرض تالارهای پهناور متروک قصری پر از گاو و پرنده گردش می‌کرد. با این دید، افسانهٔ آن جانور هذیانی آغاز می‌شود که دیکتاتور آمریکای لاتین نام دارد؛ اما اشتباه نشود: کتاب من کلیدهای دیگری دارد» (همان: ۳۰).

همان طور که می‌بینیم، انگار آمریکای لاتین، همیشه گرفتار دیکتاتوری بوده و از ایده‌ها و تجربه‌های خیلی متفاوت، «خزان خودکامه» به وجود آمده است. البته در تاریخ جهان، همیشه به دیکتاتورهای متفاوتی برمی‌خوریم که تقریباً همه‌شان برخی افکار و عقاید مشترک داشته‌اند؛ مثلاً ژنرال یا همان دیکتاتور پیر، عقیده دارد که گرفتاری‌های مملکت، در آنجایی ریشه دارد که مردم، وقت زیادی برای فکرکردن دارند. «بنابراین، طریقهٔ سرگرم‌کردن آن‌ها را جست‌وجو کردند: جشنوارهٔ شعرخوانی با جایزهٔ ماه مارس و مسابقه‌های سالانهٔ انتخاب ملکهٔ زیبایی را از نو برقرار کردند؛ بزرگ‌ترین زمین فوتبال کارائیب را ساختند و شعار «یا مرگ یا پیروزی» را بر تیم ما تحمیل کردند. دستور احداث یک مدرسهٔ رایگان جاروکشی را در هر استان دادند. دانش‌آموزان این مدارس که از تشویق‌های رئیس‌جمهوری، غیرتی شده بودند، پس از رُفت‌وروب خانه‌ها، به جاروب‌کردن کوچه‌ها و بعد، جاده‌ها و راه‌های روستایی پرداختند، به‌قسمی که توده‌های خاکروبه، از یک استان به استان دیگر، رفت‌وبرگشت می‌کرد و کسی نمی‌دانست چگونه باید از شر این خاکروبه‌ها خلاص شد» (همان: ۷۵–۷٤). تقریباً همین نحوهٔ برخورد و تفکر را در نمایش‌نامهٔ «کالیگولا» از کامو و فیلم گلادیاتور از ریدلی اسکات می‌بینیم. وقتی پسر ناخلف امپراتور، پدرش را می‌کشد؛ به اعضای سنا و بزرگان کشور دستور می‌دهد مراسم جشن قبلی را برگزار کنند تا مردم، خوش باشند و فکرکردن را از یاد ببرند. رسماً می‌گوید مردم خون می‌خواهند، با دیدن خون به وجد می‌آیند و هر بینندهٔ این فیلم، می‌بیند که واقعاً مردم از مراسم آدم‌کشی چه‌قدر به وجد می‌آیند. انگار دیکتاتورها شبیه هم هستند؛ تشنهٔ خون هستند و حرص کشتن را دارند.

خزان خودکامه، روایت ژنرال پیری است که بین ۱۰۷ تا ۲۳۲ سال سن دارد. او تن تنهایی خود را در کاخی به این سو و آن سو می‌کشاند که پله‌هایش آلوده به تپاله و فضلهٔ گاو است؛ زیرا تنها مهمانان و ساکنان کاخ، گاوها و مرغ و خروس‌ها هستند. او زنی دارد به نام لائه‌تیسیا لاسارنو (Laetizia Lazareno) که راهبه‌ای است که صومعه را ترک کرده است. دلخوشی این همسر، دزدی از مغازه‌هاست و درنهایت طعمهٔ شصت سگی می‌شود که به این منظور تربیت شده‌اند. طبق معمول دیکتاتورها، ژنرال پیر، مادری زحمت‌کش دارد که به هنگام مرگش، ژنرال دیکتاتور، او را به مقام قدیسی می‌رساند؛ در حالی که زنی روسپی است و معلوم نیست پدر دیکتاتور کیست. این رمان، روایت تاریخ دیکتاتوری آمریکای لاتین است، همان طور که رمان ژنرال در هزارتوی خویش، روایتِ تاریخیِ قاره‌ای است که سیمون بولیوار می‌خواست آن را اول از زیر یوغ

استثمارگران برهاند، بعد همه‌شان را متحد سازد، ولی موفق نشد، هرچند امروزه او را ژنرال رهایی‌بخش می‌شناسند، نه ژنرال متحدکننده.

صحنه‌های وحشتناک فراوانی در این رمان هست؛ برای مثال، جایی را می‌توان نقل کرد که کار تقریباً تمام دیکتاتورهاست. ژنرال پیر در بحبوحهٔ شورش‌ها، ضیافتی برپا کرده و مقامات بالای کشوری و لشکری را به آن مراسم دعوت می‌کند. همه آمده‌اند، جز وزیر دفاع کشور، ژنرال رودریگو دِ آگیلار. شب به نیمه رسیده است و همه می‌خواهند مراسم را ترک کنند؛ اما ژنرال با نگاهی به همه می‌فهماند که همه باید منتظر باشند. با دوازده ضربهٔ زنگ ساعت دوازده، وزیر دفاع را می‌آورند با تمام لباس‌ها و نشان‌ها و افتخارهایش. وزیر دفاع را سرخ کرده‌اند و همه باید گوشت سرخ‌شدهٔ او را تکه‌تکه کنند و بخورند (مارکز، ۱۳۵۸: ۱۷۷).

شاید بتوان گفت خزان خودکامه، تاریخ دیکتاتوری را در تاریخ بشریت نشان می‌دهد؛ همان طور که صد سال تنهایی هم به‌نوعی تاریخ بشریت است. درواقع، مارکز با مهارت تمام، رمانش را به‌ظاهر به یک منطقه محدود می‌کند، اما چون تقریباً سیاست نوع بشر، حرف‌های نوع بشر در تاریخ و سیاست کلی جهان را دربر می‌گیرد، می‌توان آثار او را جهان‌شمول خواند. در تاریخ، وقتی خواسته‌اند مردم عادی را گول بزنند، حرف‌های کلی زده‌اند، شعار داده‌اند. از خود رمان مثال می‌آوریم:

«آن‌ها وحشی و ناهنجار و احساساتی بودند، آقا»؛ آن‌ها بدون اجازه، از درِ بزرگ، وارد کاخ ریاست‌جمهوری می‌شدند، «چون وطن، مال همه است، ژنرال من. ما زندگی‌مان را فدای وطن کردیم تا وطن، مال همه باشد». آن‌ها در تالار ضیافت، با زن‌ها و توله‌هاشان و با جانوران مزرعه‌شان، بیتوته می‌کردند؛ آخر از هرجا که می‌گذشتند، به‌عنوان باج صلح، دام و رمه می‌خواستند تا همیشه چیزی برای خوردن داشته باشند» (همان: ۹۵). راوی در ادامه به تلاش‌های نافرجام مادر دیکتاتور می‌پردازد که خیلی تلاش می‌کند نظم و انضباطی در کاخ به راه اندازد، ولی نمی‌تواند؛ زیرا مادر راوی، «کاخ را پَست و پلید از اعمال این فاجران عیاش [منظور نظامیان] بدکاره دیده بود که در بازی ورق، بر سر بزرگ‌ترین کرسی‌های سرفرماندهی با هم منازعه می‌کردند. آنان را دیده بود که پشت پیانو به عمل ننگین قوم لوط می‌پردازند؛ آن‌ها را دیده بود که به‌رغم اخطارهای او، در کوزه‌های مرمر، قضای حاجت می‌کنند، «نه، آقایان، این‌ها سطل ادرار نیست؛ بلکه کوزه‌هایی است که از دریای پانتلاریا بیرون کشیده شده است»؛ اما آن‌ها جد[1] می‌کردند: این‌ها مبالِ دستیِ ثروتمندهاست» (همان، ۹۶-۹۵). داستان این رمان، به وقایع تاریخی دوران دیکتاتوری فرانسیسکو فرانکو در اسپانیا، آناستازیو سوموزا و رافائل تروخیو در جمهوری دومینیکن می‌پردازد. البته نویسندگان دیگری نیز چون کارلوس فوئنتس (زمین ما) و ماریوس بارگاس یوسا (سور بز) نیز به دیکتاتوری پرداخته‌اند.

«گزارش یک قتل از پیش اعلام‌شده»، در سال ۱۹۸۱ منتشر شده است. اصالت و تازگی اثر و شاید ابتکار مارکز، در این است که برعکس آثار پلیسی، از قبل می‌دانیم که چه کسی کشته خواهد شد و چه کسانی او را خواهند کشت. این تکنیک و این نوع روایت جنایت، شاید مربوط به جنبهٔ روزنامه‌نگاری بوطیقای مارکز باشد که خیلی خوب آن را یاد گرفته بود. خود مارکز، همین رمان را بهترین کتابش می‌داند. در ردهٔ دوم، «خزان خودکامه» را می‌گذارد که پر از اعترافات شخصی او است، بعد، «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد» را (مندوزا، ۱۳۹۴: ۷۶-۷۵). انگار از «صد سال تنهایی» متنفر است و زندگی شخصی‌اش را نابود کرده است.

اما به گمان ما، آخرین رمان بزرگ مارکز، «عشق در سال‌های وبا» است که دربارهٔ عشق و مرگ و پیری، یعنی مسائل انسانی است. این رمان، با مرگ عکاس معروف شهر، خرمیا دو سنت آمور (Jeremiah de Saint Amour) شروع می‌شود.

۱- منظور این است که آن‌ها گوش به حرف نبودند (ترجمه عیناً نقل شده است).

خووناال اوربینو (Juvénal Urbino)، پزشک سرشناس شهر که دوست اوست و برخی مواقع با هم شطرنج بازی می‌کرده‌اند، باید گواهی فوت صادر کند. خووناال درمی‌یابد خرمیا نه‌تنها آدم خیلی خوبی نبوده، بلکه سال‌ها روابطی پنهانی داشته و حتی مجرمی است که از شهری دیگر گریخته است. البته زن دکتر، فرمینا دازا (Fermina Daza)، به خرمیا بدگمان بوده و از این مورد، خیلی تعجب نمی‌کند. سال‌ها بعد، وقتی دکتر می‌خواهد طوطی‌اش را از درخت بگیرد، به هنگام بالارفتن، پزشک از نردبان می‌افتد و می‌میرد (مارکز، ۱٤۰۱: ٤۳۱) و با تدفین دکتر، رمان، چرخشی می‌خورد؛ فلورنتینو آریزا (Florentino Ariza)، عاشق دوران نوجوانی و جوانی فرمینا، به او می‌گوید: «نیم قرن در انتظار چنین موقعیتی بودم تا بار دیگر به وفاداری جاودانه و عشق پایدارم به تو سوگند یاد کنم» (همان: ٤۳٤). ولی فرمینا عصبانی است. پسر پزشک فرمینا، از این رابطه تا آن اندازه راضی است که مادرش از تنهایی عذاب نکشد؛ ولی دختر جوانش این رابطه را تهوع‌آور می‌داند. او عشق را حتی نزد هم‌سالان خودش قبول ندارد، چه رسد در سن مادرش که ۷۲ ساله است؛ ولی مادرش به‌شدت با او مخالف است و با فلورنتینو، عازم سفری دریایی می‌شود (همان: ۵۱۰).

نویسنده، از فصل دوم به بعد، به سرنوشت و جوانی شخصیت‌های رمان، فلاش‌بک می‌زند تا نشان دهد که چه‌طور پدر فرمینا وقتی می‌فهمد فلورنتینو به مدرسهٔ او (مدرسهٔ صومعه) نامه می‌فرستد و او هم به این نامه‌نگاری راضی شده، او را با خودش به سفری دورودراز می‌برد. ولی چون فلورنتینو در ادارهٔ تلگراف کار می‌کند، از طریق دوستانش در تمام تلگراف‌ها، نامه‌هایی عاشقانه به دست فرمینا، الههٔ تاج‌دار می‌رساند (مارکز، موضوع این داستان را از زندگی پدر و مادرش گرفته است). درنهایت، بعد اینکه دو دلداده بعد سال‌ها همدیگر را می‌بینند، فرمینا عشق موجود بین او و فلورنتینو را توهّم می‌داند. فلورنتینوی عاشق و شاعرمسلک و پیانونواز، در این عشق شکست می‌خورد. این بار مادر فلورنتینو تصمیم می‌گیرد او را به سفری دورودراز بفرستد؛ ولی او با همان کشتی برمی‌گردد. از طریق عمویش به‌طور جدی به کار در شرکت کشتی‌رانی می‌پردازد و مدتی بعد به‌واسطهٔ ارث مانده از عمویش، به شخصی سرشناس تبدیل می‌شود؛ ولی همچنان منتظر مرگ شوهر فرمیناست.

شوهر فرمینا پزشکی سرشناس و آدمی بسیار فعال و در عین حال، نمایندهٔ انسان مدرن است. او در پاریس، طب خوانده، ماه‌عسلش را به مدت دو سال در پاریس گذرانده، در ضمن، پدرش هم آدمی مشهور و خوش‌نام بوده که در زمان وبا، خدماتی شایان به مردم کرده است. نویسنده، عشق را با وبا مقایسه می‌کند. زمان وبا، پدر خووناال، خدمات فراوانی کرده، در ضمن، آخرین صفحات رمان هم در کشتی‌ای به‌ظاهر وبازده روایت می‌شود؛ ولی کشتی‌ای که حامل عشقی برای او است؛ این‌گونه که وقتی خووناال پزشک می‌میرد، فلورنتینو که پیر شده است، با عشق، حیاتی دیگر می‌یابد؛ انگار جوان شده است. بالاخره فرمینا قانع می‌شود و آن دو، سفری به خوبی و خوشی در دریاها آغاز می‌کنند (مارکز، ۱٤۰۱: ٥٤۲).

مارکز می‌خواست در داستانی عاشقانه، مثل رمان «تربیت احساسات» فلوبر، تمام رویدادهای تاریخی–سیاسی تغییر قرن، یعنی استقلال از اسپانیا و پس از آن، براندازی بردگی (همان: ۳۵) را در رمان بگنجاند؛ اما بعداً نظرش را تغییر می‌دهد. از اتفاقات رمان، معلوم است که رمان از حدود سال ۱۸۷۹ شروع می‌شود و به ۱۹۳۰ و چند سال بعد از آن ختم می‌شود. فرمینا باید متولد ۱۸۵۸ باشد و فلورنتینو متولد ۱۸۵٤. فلورنتینو، ۵۰ سال و ۹ ماه و ٤ روز، منتظر مانده است. مارکز در این ۵۰ سال و خرده‌ای، جنگ‌های داخلی، بحران‌های آمریکای لاتین و شرایط زندگی طبقات گوناگون اجتماعی آن زمان را نیز روایت می‌کند. «این رمان، جامعیت کمتری از «صد سال تنهایی» دارد؛ اما درعوض نویسنده در اینجا، دقیق‌تر و آگاهانه‌تر به هویت تاریخی پی می‌برد» (پلوئتس، ۱۳۹۲: ۱۲٤). اگر مارکز در «ژنرال در هزارتوی خویش» و به‌ویژه «خزان خودکامه»، به‌طور عریان به تاریخ آمریکای لاتین می‌پردازد، در رمان «عشق در سال‌های وبا»، اساس رمان، عشق و پیری و مرگ است؛ همان طور که در آخرین رمانش، «خاطرهٔ دلبرکان غمگین من»، اساس رمان، فقط عشق است و عشق.

یکی از امتیازات بزرگ این رمان، آن است که عشاق رمان، عاشق شخصیتی خیالی نیستند و به شخصی واقعی عشق می‌ورزند که این در رمان‌های عاشقانه، خیلی کم دیده می‌شود (رجوع کنیم به آناکارنینا، اما بوواری و... که افراد، عاشق تصورشان از یک شخص هستند؛ عاشق یک شخصی واقعی نیستند و شخص را نمی‌شناسند). در این رمان، دو شخص در پایان رمان، همچون دو شخص بالغ، عاشق هم هستند. البته هوشمندی دیگر مارکز، این است که گسترهٔ عشق را به چندین دوره بسط داده است: دوران نوجوانی، جوانی، میان‌سالی و پیری. شاید مهم‌تر از همه اینکه فلورنتینو را همچون دن کیشوت، بی‌زن نگه نداشته و با انواع تجربه‌های عاشقانه و جنسی درآمیخته است و جالب اینکه آن‌ها هم از این تجربه‌ها لذت برده‌اند. عشق، بسیار گسترده‌تر از آن است که ما فکرش را می‌کنیم.

آخرین رمانی که اینجا باید بررسی کنیم، «ژنرال در هزارتوی خویش» است؛ چون هم از منظر تاریخ‌گرایی قابل‌بررسی است و هم از منظر اومانیسم. همان طور که عنوان رمان نشان می‌دهد، ژنرال سیمون بولیوار، در هزارتوی خویش، با خویش و به‌ویژه با وجدانش درگیر است. کل کتاب، روایت آخرین سفر ژنرال سیمون بولیوار است و او در پایان سفر می‌میرد. نکات بسیار آموزنده و عجیبی در این سفر روایت می‌شود که می‌تواند به‌ویژه برای سیاست‌مداران، آموزنده باشد؛ برای مثال، او جایی در بین تأملات خود، جمله‌ای بر زبان می‌آورد که باید مدام در مغز سیاست‌مداران جهان و به‌ویژه کشورهای حاشیه‌ای بچرخد. حال ژنرال خوب نیست و به لحاظ روحی در بحران است. همیشه درگیر افکار و گذشتهٔ خویش است و چنین می‌گوید: «یک مصالحهٔ خوب و اساسی، بهتر از برنده‌شدن در هزار جنگ کوچک است» (مارکز، ۱۳۶۹: ۱۸۷). در ادامه، یکی از حاضران از ژنرال می‌پرسد: «آیا در سیاست نیز چنین است؟ ژنرال پاسخ می‌دهد: این مسئله در سیاست، بیشتر از همه صدق می‌کند» (همان). البته ژنرال، این جمله را وقتی بر زبان می‌آورد که جوان نیست و حسابی پخته شده و چندین جنگ و درگیری را پشت سر گذاشته است.

او به دنبال رهایی کشورش از دست استعمارگران بوده است، می‌خواسته آمریکا (آمریکای مرکزی و جنوبی) را از چنگ اسپانیایی‌ها دربیاورد. درنهایت هم موفق نمی‌شود. امروزه در آمریکای لاتین، او را آزادی‌بخش می‌نامند. راوی به موازات روایت زندگی نظامی او و جنگ‌هایی که در آن‌ها شرکت کرده، از عشق‌هایش هم حرف می‌زند. او حالا مردی است خسته، تنها با یک آرزو: «شکست‌دادن شخصیتی که به گفتهٔ خودش دیگر وجود ندارد» (مارکز، ۱۳۶۹: ٦).

به لحاظ خانوادگی، حالا نه زنی دارد (زنش مرده است)، نه بچه‌ای. تک و تنهاست، فقط خدمتکاری بسیار وفادار به نام خوزه پالاسیوس (Jose Palacios) دارد. او مریض‌احوال است و گاهی هم خودش را به مریضی می‌زند. هر وقت اخبار و کارش خوب نیست، حال روحی و جسمی‌اش چنان به هم می‌ریزد که حوصلهٔ هیچ کاری را ندارد و ناخوش‌احوال می‌شود؛ اما وقتی خبر خوشی می‌شنود، چنان شاد می‌شود که همهٔ اطرافیانش را متحیر می‌سازد؛ مثال می‌آوریم: روزی حال روحی و جسمی‌اش خراب است؛ اما وقتی می‌شنود ژنرال رافائل اوردانتا، کودتا کرده و قدرت را به دست گرفته و ریاست‌جمهوری را به او پیشنهاد کرده، ناگهان عوض می‌شود: «مدت‌ها بود که خوزه پالاسیوس، سَرورش را با چنین تندرستی و روحیهٔ شادی ندیده بود. به محض دریافت خبر کودتا و پیروزی، سردردها و تب‌هایش در برابر او تسلیم شدند. در عین حال که خوزه او را چنان نگران ندیده بود» (مارکز، ۱۳۶۹: ۱۵۹).

راوی در ادامه، قضاوت‌هایی دربارهٔ ژنرال بولیوار می‌آورد که عجیب هستند: «او را بی‌ثبات، ریاکار و حتی خائن می‌شمردند؛ زیرا عقیده داشتند که در حضور دوستانش، از آنان تعریف می‌کند و در پشت سر، بدشان را می‌گوید» (همان: ۱٦۲). اما ژنرال هم در مقابل این اتهام‌ها، جواب خودش را دارد: «ژنرال ادامه داد: خوب همهٔ این‌ها را می‌پذیرم؛ اما موقعیت ایجاب می‌کرد؛ زیرا تمام این اعمال را تنها برای استقلال و اتحاد این قاره انجام داده‌ام و در این باره، یک بار هم تناقض‌گویی نکرده‌ام» (همان).

در ادامه، ژنرال را می‌بینیم که موهای سرش را از ته می‌تراشد؛ اما چرا چنین اتفاقی برای موهای او می‌افتد؟ پاسخ، این است که یک شب، شهردار شهر، پیغام می‌آورد که موهای او را یک زن «به‌عنوان شیئی مقدس می‌فروخته است» (همان: ۱۸۷) و انعکاس آن، تراشیدن موهای ژنرال است. از سوی دیگر، درمی‌یابیم که ژنرال، همان موقع هم خیلی اعتبار داشته و برخی‌ها او را مقدس می‌پنداشته‌اند. گفتمان و فرهنگ حاکم بر آن زمان آمریکای لاتین، جالب بوده است؛ چون آن زمان، ژنرال دیگر رسماً قدرتی نداشته، اما حتی مردم کوچه و بازار، قدردان زحمات ژنرال بوده‌اند و به‌نوعی او را می‌پرستیده‌اند. البته خود ژنرال به این کار معترض است: «با من طوری رفتار می‌کنند که انگار مرده‌ام» (همان: ۱۸۸). اما خانم صاحب‌خانه، حرف ژنرال را قبول نمی‌کند: «با شما همان طور که هستید، رفتار می‌کنند؛ همچون یک قدّیس» (همان).

یکی دیگر از توصیف های مردم نسبت به ژنرال این بود: «تحصیلات عالی نظامی نداشت ... اما هیچ‌کس از نظر تفکر نظامی، بر او برتری نداشت» (همان). مارکز، روایت می‌کند که چندین نفر از دوستان ژنرال، علیه خواکین موسکرا، رئیس‌جمهور قانونی، کودتا کرده و او را از کشور بیرون می‌کنند و او هنگام رفتن می‌گوید: «این مرد [منظور ژنرال] هیچ‌کس را نمی‌خواهد و هیچ‌کس را دوست ندارد» (همان: ۱۷۲).

نویسندگان آمریکای لاتین، سیمون بولیوار را دوست دارند؛ برای مثال به منظور درک جوّ آمریکای لاتین و افکار مردم زمان بولیوار و جوّ موجود قبل و بعد از او، گفته‌های میگل آنخل آستوریاس، برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات را می‌آوریم: «همهٔ ما، هشدار سیمون بولیوار آزادی‌خواه را در سال ۱۸۱۱ خوانده‌ایم که می‌گوید: آفریدگار، ایالات متحده را در موقع کنونی خود نشاند تا از پیشرفت و توسعه و آزادی کشورهای آمریکای لاتین جلوگیری کند. شاید این حرف در آن زمان، به نظر بسیاری، خطا و بی‌منطق آمده باشد؛ اما از آن زمان تاکنون، شاهد صدق آن بوده‌ایم» (گیبرت، ۱۳۹۹: ۲۵۵). اما همین ژنرال، همیشه نسبت به حمایت انگلیسی‌ها از خود، امیدوار بوده است: «برای اقامت خود در اروپا، روی انگلیسی‌ها خیلی حساب می‌کرد؛ زیرا کمک‌های زیادی به آن‌ها کرده بود و همیشه می‌گفت انگلیسی‌ها مرا دوست دارند» (مارکز، ۱۳۶۹: ۱۱۳).

مارکز، روایتش را از جایی شروع می‌کند که هوا هنوز روشن نشده و خدمتکار قدیمی‌اش، خوزه پالاسیوس، سعی می‌کند ژنرال را بیدار کند. او در داخلِ آبِ داروزَده دراز کشیده و بعد که با صدای خدمتکارش بیدار می‌شود، شروع می‌کند با مهارت تمام به اصلاح ریشش. بعد چنان خودش را ماساژ می‌دهد، گویی می‌خواهد «بدن خود و همچنین، شور و شوق بیست‌سالهٔ جنگ‌های بی‌فایده و بازی‌های قدرت را پاک کند» (همان: ۹). در همین زمان، معشوقهٔ ژنرال، منوئلا سائنز[1]، زنی بسیار شجاع، وارد می‌شود و برایش کتاب می‌خواند. ژنرال حالا بسیار افسرده‌حال است و فقط به همین خانم اعتماد دارد و همین خانم وقتی صدای قهقههٔ چند مرد را می‌شنود، می‌گوید دوستان شما هستند و از جان شما حفاظت می‌کنند. ژنرال می‌گوید: «دوستی ندارم و اگر چندتایی هم باقی مانده‌اند، به‌زودی رهایم خواهند کرد» (همان: ۱۱).

ژنرال، آدمی بسیار شجاع است و شخصیتی جالب دارد: «همیشه مرگ را به‌عنوان خطری در راه حرفه‌اش پذیرفته بود و درپی گریز از آن نبود. در تمامی جنگ‌ها، پیشتاز نبرد بود؛ اما حتی یک زخم هم برنداشته بود. او با چنان هوشیاری وحشیانه و در عین حال، احمقانه‌ای در میان آتش دشمن حرکت می‌کرد که حتی افسرانش هم خود را به توجیهی ساده، که ژنرال، خود را رویین‌تن و شکست‌ناپذیر می‌پنداشت، قانع ساخته بودند» (همان: ۱۱). شب قتل، ژنرال جملات نامفهوم زیادی می‌گفته «که همه در یکی خلاصه می‌شد: هیچ‌کس هیچ‌چیز نفهمید» (همان: ۱۳). در ادامه، بی‌حرمتی مردم نسبت به سربازان را می‌بینیم: «صدای سگ درمی‌آوردند و سگ‌ها را به سمت آن‌ها کیش می‌دادند و یا قطارهای فشفشه بر سرشان می‌ریختند» (همان: ١٤). این بی‌حرمتی به خادمان ملت، همیشه و در همه‌جا بوده است.

۱- Manuela Saenz؛ خانم سائنز بعدها حاکم اکوادور می‌شود.

چنین به نظر می رسد که مارکز، اساس رمانش را به درگیری ژنرال با خودش اختصاص داده و بیشتر، دنبال شخصیت ژنرال است تا تاریخ. مارکز، رمانش را با آغاز برکناری ژنرال از قدرت شروع می‌کند، وقتی که او مریض‌احوال است، خودش را ناتوان و شکست‌خورده احساس می‌کند. ژنرال، سفری را آغاز می کند که از پایانش هیچ خبری ندارد. در طول سفر هم به هیچ وجه، آدم شاد و راحتی نیست. هرچند تقریباً در همه‌جا به افتخار رسیدنش، جشن برگزار می‌کنند، ژنرال تقریباً هیچ لذتی نمی‌برد. بی‌خوابی مزمن، او را درگیر خیالات و رؤیاهایش کرده است.

درنهایت، رمان مارکز، سفر تبعید را روایت می‌کند؛ بولیوار با کلی همراه و درجه‌دار جان‌برکف، راهی سفری بی‌سرانجام شده است. این رمان، محدود به آخرین سفر ژنرال بولیوار است و گاهی فلاش‌بک‌هایی به جوانی و تحصیلات و جنگ‌های ژنرال می‌زند؛ اما اساس رمان، همان روزهای آخر زندگی ژنرال است که او بسیار فرسوده و خسته است، انرژی‌اش ته کشیده است، دیگر توان جنگ ندارد، افسرده و عصبی است و می‌داند دیگر کاری از دستش برنمی‌آید؛ نه از طریق قانون می‌تواند کاری به پیش ببرد، نه از طریق کودتا و نه از طریق نیروهای نظامی‌ای که برایش مانده‌اند. مارکز با این خوانش، غبار قداست و خیانت و افسانه را از ژنرال زدود و او را آدمی با ضعف‌ها و قدرت‌های خاص خودش به نسل امروز نشان داد.

۳- مضامین عمدهٔ آثار مارکز

۳-۱- قدرت، تنهایی و تاریخ

۳-۱-۱- قدرت و تنهایی

مارکز در مصاحبه‌اش با ریتا گیبرت می‌گوید: تنهایی، «تنها مضمونی بوده که بدان پرداخته‌ام» (گیبرت، ۱۳۹۹: ٤٤٦). او از همان نوشته‌های نخستینش، به قدرت و تنهایی پرداخته است؛ مثلاً رمان «کسی به سرهنگ نامه نمی‌نویسد»، دربارهٔ قدرت و نبرد برای آزادی است که حاصلش تنهایی است. سرهنگ و خانمش تنها هستند. فقط یک پسر داشتند که قربانی قدرت و حکومت شد. «صد سال تنهایی» هم دربارهٔ قدرت و تنهایی و تاریخ و مرگ است. «خزان خودکامه» نیز به‌طور کامل مربوط به قدرت و دیکتاتوری و تنهایی دیکتاتور است. «ژنرال در هزارتوی خویش» نیز در موضوع تنهایی است. جالب اینکه در این رمان، ژنرال هرگز به‌ظاهر تنها نیست و هرگز تنهایش نمی‌گذارند؛ اما درواقع تنهاست. این رمان، نبرد برای رهایی از استعمار و استثمار است. «تدفین مادربزرگ» باز دربارهٔ قدرت است. «داستان غم‌انگیز و باورنکردنی ارندیرای ساده‌دل و مادربزرگ سنگدلش» باز دربارهٔ قدرت و نفرت از قدرت است؛ اما در عین حال، فرار از قدرت نیز است و استثمار از طریق قدرت نیز است؛ در عین اینکه همهٔ شخصیت‌های آن، تنها هم هستند. «عشق در زمان وبا» اما مربوط به عشق، جوانی، پیری و مرگ است. مارکز، بعد از سال‌ها نوشتن دربارهٔ قدرت و تنهایی، در این رمان، دربارهٔ عشق می‌نویسد؛ چیزی که آن را در «خاطرهٔ دلبرکان غمگین من» به اوج می‌رساند. این رمان کوتاه، دربارهٔ عشق و پیری است. در این اثر، به معجزهٔ عشق پی می‌بریم.

۳-۱-۲- نقد تاریخ‌گرایی

اگر بتوان برای نویسندگان بزرگ، تأثیر و تأثراتی قائل شد، قطعاً یکی از ریشه‌های تأثیر آثار مارکز، فرانسوا رابله و اراسموس است. پیش از نقد تاریخ‌گرایی در آثار مارکز، شاید در ارتباط با پاسخ به سؤال سوم تحقیق، نوشتن مطالبی دربارهٔ این دو شخص، دور از فایده نباشد.

دسیدریوس اراسموس، چند سال، دانش‌آموز مدرسهٔ لاتین عمویش بود. بعد به سلسلهٔ رهبانان وارد شد و در بعضی مدارس و مؤسسات دینی، به کار و تدریس پرداخت. سپس در سوربن، الهیات خواند. او برای کمک به آموختن زبان یونانی و لاتین، چند کتاب نوشت و برخی از کتب استادان ادب یونان و روم را تصحیح و چاپ کرد و بعضی از آن‌ها را ترجمه. او انجیل را با دقت، از یونانی به لاتین ترجمه و چاپ کرد. او در این کار به قدری تبحر یافت که درنهایت در کمبریج، استاد این

زبان شد و هنگام ترجمهٔ کتاب مقدس، به قدری ماهر و استادانه عمل کرد که به‌نوعی کلام کتاب مقدس را تفسیر کرد، نه ترجمه؛ مثلاً به‌جای عیسی مسیح کلمه نگذاشت، کلام گذاشت و نظرش این بود که کلمه ایستاست، اما کلام پویاست. او به قدری اومانیست بود که حتی دربارهٔ پرورش کودکان و تربیت صحیح آن‌ها کتاب نوشت. با وجود اینکه در دوران اصلاحات مذهبی اروپا زندگی می‌کرد، تمام عمر، عضو کلیسای کاتولیک باقی ماند؛ اما برای اصلاح کلیسا و جلوگیری از سوءاستفاده‌های روحانیون، تلاش‌های بسیاری کرد. در عین حال، او آدم محتاطی بود. مدتی با لوتر، همکاری و حتی از نظرات او دفاع می‌کرد؛ اما وقتی دید که او، سر سازش ندارد، علیه او مقالاتی منتشر کرد.

در نوشته‌های اراسموس، آزادی فکر و عقیده دیده می‌شود و بدین دلیل، بیشتر نوشته‌هایش از طرف واتیکان، ممنوع و سوزانده شد. او با نوشتن کتاب «در ستایش دیوانگی» (Eloge de la folie)، به خرافات و سنّت‌های جامعهٔ اروپا به‌طور کلی، و کلیسای غربی به‌طور خاص، انتقاد کرد. در زبان انگلیسی، کتاب را «در ستایش حماقت» نامیده‌اندکه با محتوای کتاب، بیشتر تناسب دارد؛ از آن نوع حماقتی که میشکین، شخصیت رمان «ابله» داستایفسکی دچارش است؛ به‌ویژه جایی که در پایان رمان، با قاتل معشوقه‌اش هم‌نشینی می‌کند. اراسموس، این کتاب هجوآمیز را برای انتقاد از سوءاستفاده‌های روحانیان و تشریح اوضاع ناگوار دین و فرهنگ نوشت. تأکید ما هم در این مقاله بر این کتاب است. اراسموس در نامه‌ای به یکی از دوستانش به‌نام «بوده» (Bude) می‌نویسد: «اینکه تو میهن‌پرست هستی، باعث خواهد شد مورد ستایش بسیاری و به‌راحتی، مورد بخشش هر کسی قرار بگیری؛ اما به نظر من، عاقلانه‌تر آن است که با مردم و چیزها به‌گونه‌ای رفتار کنیم که انگار این دنیا را سرزمین مشترک پدری برای همه می‌دانیم» (ویکی‌پدیا). این همان نگرش و بینش اومانیستی مورد نظر این نوشتار است که اراسموس و رابله، نمایندهٔ آن هستند و مارکز هم وارث آن‌هاست. در ضمن، یکی از محورهای بحث مقالهٔ حاضر نیز چگونگی نشان‌دادن تأثیرات اومانیستی کسانی چون رابله بر مارکز و چگونگی ادامه‌یافتن این نوع تفکر در مسیر رمان‌نویسی این نویسنده، به‌ویژه در دهه‌های پایانی کار وی، در آثاری چون «ژنرال در هزارتوی خویش» بود.

کارلوس فوئنتس (Carlos Fuentes) در کتاب «خودم با دیگران»، وقتی از «صد سال تنهایی» حرف می‌زند، از اراسموس هم سخن می‌گوید که میزان تأثیرپذیری او را نشان می‌دهد: «ما در کتاب گارسیا مارکز، درمی‌یابیم که از عصر روشنگری به بعد، اروپا ناکجاآباد آمریکای لاتین شده است: قانون و علم و زیبایی و پیشرفت، اکنون، گوهر گمشدهٔ آمریکای لاتین بود، آویخته بر گردن اروپا. ما از غرب، عکسی را انتظار داشتیم که تصویرمان تا ابد بر آن تثبیت شود، یا یخی که سوزندگی‌اش به اندازهٔ سرمایش باشد؛ اما برای‌مان روشن شد که این تصور از پیشرفت و نام‌های ملازم با آن، موهوم است: این بزرگ‌ترین الماس دنیاست.

کولی جواب داد: نه، این یخ است.

این کولی، ما را به جنبهٔ دیگر آزادی که در ژرفای نام آمریکا نهفته رهنمون می‌شود: آزادیِ حفظ لبخندی طنزآلود، آزادی‌ای نه بی‌شباهت به آنچه نخستین فیلسوف اسپانیایی، آن رواقی اهل قرطبه، سِنِکا، به آن دست یافت؛ اما آزادی‌ای که ریشه‌های آن بیشتر در اندیشهٔ رنسانسی دوگانگی حقیقت و تفاوت میان نمود چیزها و واقعیت آن‌ها نهفته است. انکار هر مطلق، خواه مطلق ایمانِ گذشته یا مطلقِ عقلِ امروز، درآمیختن هر چیز با چاشنی ستایشِ طنزآلود دیوانگی و بدین‌سان دیوانه وانمودن در چشم «کجاییان» و «ناکجاییان». این دنیای اراسموس است در اروپا و خاصه اسپانیا، آنجا که اراسموس تنها یک متفکر نبود، پرچمی بود، گرایشی بود و نظمی ذهنی بود که تا امروز در بورخس و ریس، در آرئولا و پاز و کورتاسار دوام آورده است» (فوئنتس، ۱۴۰۰: ۲۳۹).

فوئنتس، اعتبار و عظمت اراسموس را بیشتر از این هم می‌کند و می‌گوید: «اراسموس به‌ظاهر در اسپانیا شکست خورد تا پدر دن کیشوت، پدربزرگ تریسترام شندی و ژاک قضاوقدری، نیای اما بوواری، عموی بزرگ شازده میشکین، و نیای ارجمند

نازارین از پرز گالدوس، پی‌یر مونارد بورخس و اولیورای کورتاسار، و نیز نیای بوئندیاهای صد سال تنهایی، آن‌هایی که بی‌وقفه رمز نشانه‌های جهان را می‌گشایند، نشانه‌هایی که بر درختان و گاوان نهاده شده است تا نام‌شان یا فایده‌شان از یاد نرود، نشانه‌هایی که آنان پس پشت نمودهای جهان دیده‌اند، نشانه‌هایی که در روزشمار زندگی‌های خود خوانده‌اند» (فوئنتس، ۱٤۰۰: ۲۳۹-۲٤۰). حرف ما هم همین است. از همین نقل‌قول، تأثیر اراسموس (جنبهٔ جنون و حماقت شخصیت‌ها) و به‌ویژه تأثیر جنبهٔ اومانیستی آثار او بر مارکز هویداست.

فرانسوا رابله با نوشتن پنج جلد کتاب، هم در طریقهٔ نوشتن زمان خود تحولی به وجود آورد و هم نگاه به جهان را از طریق نقد استادان و کلیسا و آموزه‌های رسمی عوض کرد. تأثیر رابله در زمان خودش به قدری زیاد بود که منتقدان فرانسوی از او به‌عنوان توفان و گردباد یاد می‌کنند (Julaud, 2005: 92). رابله به تأسی از آموزه‌های رنسانس، تأکید زیادی بر آموزش و تربیت فکری و اخلاقی و جسمی انسان‌ها می‌کرد و از این طریق، تأثیری عمیق بر دنیای زمان خود و حتی زمان ما گذاشت (مهم‌ترین کتاب میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) دربارهٔ فرهنگ عمومی، دربارهٔ رابله و متأثر از کتاب‌های اوست). او که در جوانی، کشیش بود، بعدها در سوربن، پزشکی خواند و وقتی از طریق متون لاتینی و اراسموس، با فلسفه و تفکر یونان باستان آشنا شد، تحولی عمیق در نگرشش پیدا شد؛ اما چون نمی‌توانست واقع‌گرایانه بنویسد، با نگاهی هجوآمیز و هزلی، به دنیای غول‌ها پرداخت (گارگانتوا (Gargantua) و پانتاگروئل (Pantagruel)، دو شخصیت خلق‌شدهٔ او، چنان در جهان ادبیات، مشهور و معروف شدند که بعدها از اسم آن‌ها صفت ساختند. رابله در خلق این‌ها قطعاً از اراسموس تأثیر گرفته بود).

درواقع نگرش و جهان‌بینی رابله، یکی از پایه‌های اساسی برای نوشتن رمان شد. انگار همان طور که امروزه هم می‌بینیم، تا زمانی که جوامع انسانی، هجو و هزل را با طیب خاطر قبول نکردند، رمان شکل نگرفت. البته ناگفته نماند آن زمانی که رابله آثارش را می‌نوشت، از جامعهٔ فرانسوی گریخت و در ایتالیا پناه گرفت؛ وگرنه جامعهٔ کلیسا و دیگر نهادها، طردش کرده بودند. رابله از طریق همین غول‌ها که نقش شخصیت‌های کمیک و به‌ظاهر آرام را بازی می‌کردند، حماسهٔ اندیشیدن و حماسهٔ ذهن بشر را بازنمایی می‌کند. او سعی می‌کند همچون متفکران بزرگ، از طریق وضع واژه‌هایی جدید، نهایت فهم انسان‌ها و کشف خود انسان‌ها را دنبال کند؛ دقیقاً همان کشفی که مارکز در صد سال تنهایی، با ملکیادس کولی و اهالی آبادی داشت. ادامهٔ همین غول‌ها و هجوهای رابله، به خلق شخصیت‌هایی چون دن کیشوت، گالیور، ژاک قضاوقدری و نیز ابله از داستایفسکی (شازده میشکین) و چندین شخص معروف دیگر همچون باردامو از «سفر به انتهای شب» فردینان سلین، «اولیس» جویس و... رسید که همه‌شان همچو گارگانتوا و پانتاگروئل، جهان را به منظور یادگرفتن و کشف و... زیر پای‌شان می‌گذارند. همین مسیر، به کاشفان یخ و طلا و شیمی و... در «صد سال تنهایی» می‌رسد. می‌توان فقط باردامو، شخصیت اصلی «سفر به انتهای شب» را مثال زد. باردامو شخصی است که در قهوه‌خانه نشسته و به‌طور اتفاقی وارد جنگ می‌شود؛ اما همین اتفاقی وارد جنگ شدن، عاملی برای کشف جهان می‌شود و تغییر وضع موجود. رسالت رمان در قرن بیستم نیز نشان‌دادن بحران، شاید رهبری بحران و پیداکردن راهی برای خروج از این بحران باشد.

علاوه بر آن، رویکرد ما در این بررسی، تاریخ‌گرایی نوین نیز است. در بررسی‌های ادبی امروزی، بیشتر از تاریخ‌گرایی نوین استفاده می‌کنند و تاریخ‌گرایی سنّتی را به‌دلیل محدودیت‌ها و پوزیتیویستی‌بودن و ادعای عینی‌بودنش، کنار گذاشته‌اند؛ برای مثال، تاریخ‌گرایی سنّتی، ادعای فهم «روح زمانه» را دارد و درک روح زمانه در تاریخ‌گرایی سنّتی، مفهومی بسیار اساسی است که به هنگام توصیف یک اتفاق تاریخی، از درک انواع انگیزه‌ها و کنش‌های پرتناقضِ طرف‌های دخیل در این اتفاق، ناتوان است. البته فرق اساسی این دو نگرش (تاریخ‌گرایی نوین و تاریخ‌گرایی سنّتی) در رویکردشان به حقیقت است. تاریخ‌گرایان سنّتی اساساً ادعای فهم حقیقت غایی را داشتند؛ در حالی که تاریخ‌گرایان نوین، مدعی دانستن این نوع حقیقت

نیستند «و اصولاً در وجودداشتن چنین حقیقت استعلایی‌ای، تردید روا می‌دارند. از نظر آنان، موضوع مهم‌تری که از این تصویر معلوم می‌شود، ماهیت روایی خودِ تاریخ است» (پاینده، ۱۳۹۷: ۳۸٤).

از دیگر محدودیت‌های تاریخ‌گرایی سنّتی، نادیده‌گرفتن دیگر گفتمان‌هاست. وقتی می‌خواهد از روح زمانه سخن بگوید، منظورش فقط یک گفتمان است، یک روح است، بقیه روح‌ها و سخن‌ها را نادیده می‌گیرد؛ در حالی که تاریخ‌گرایی نوین، مدعی دادن روایتی چندگانه از تاریخ است، مدعی گوش‌دادن به تمام گفتمان‌هاست. تاریخ‌گرایی نوین، در بنیان‌ها و اندیشه‌های اصلی خود، خیلی وام‌دار فریدریش نیچه و میشل فوکو است. «مطابق با معرفت‌شناسی ضدپوزیتیویستی نیچه، شناخت، همواره با واسطهٔ مفاهیم و تفسیر برای سوژه امکان‌پذیر می‌شود. معرفت، هیچ‌گاه مبیّن حقایق بی‌واسطه نیست. درواقع، شناخت از هر چیزی (مثلاً تاریخ)، تفسیر آن چیز است. ...نیچه می‌نویسد: همهٔ تاریخ یک چیز، یک نهاد، یک سنّت است و آن عبارت است از زنجیرهٔ متصلی از بازتفسیرها و چیدمان‌های مجدد که لزوماً رابطهٔ علّی با یکدیگر ندارند؛ بلکه صرفاً از پی یکدیگر آمده‌اند» (همان).

منتقدانی مثل سایمن ملپس، معتقدند تاریخ‌گرایان نوین، سه تز را از میشل فوکو گرفتند و در نقد ادبی به کار بردند: به نظر آن‌ها، تاریخ، ناپیوسته یا منفصل است و هر برههٔ تاریخی، عرصهٔ کشمکش و رقابت گفتمان‌های ناهمسان و ناسازگار است و درنهایت، قدرت در جوامع بشری، همواره کارکردی تعیین‌کننده دارد و نقشی سرنوشت‌ساز ایفا می‌کند (همان: ۳۸٦-۳۸۵).

وقتی تاریخ‌گرایان نوین می‌خواهند متنی چون «ژنرال در هزارتوی خویش» را بررسی کنند، آن را بازنمایی مجموعه‌ای از گفتمان‌های ناهمگون و متعارض می‌دانند و این موضوع را بررسی می‌کنند که رمان مارکز، در قبال آن گفتمان‌ها، چه موضع ضمنی‌ای اتخاذ کرده است. چون مارکز برای نوشتن این متن، هزاران روزنامه، سند، مصاحبه، دستخط، متون سیاسی مربوط به ژنرال و... را خوانده و بررسی کرده است. پس کار منتقد ادبی، این نیست که ثابت کند آیا شخصیت رمان، مطابق با واقعیت، ساخته شده یا نه؟ یا آیا وقایع بیرونی، مثل وقایع رمان اتفاق افتاده است یا نه؟

هر چه‌قدر متن، متکثرتر و چندصداتر و پیچیده‌تر، به همان میزان، قابل‌تفسیرتر. نقد تاریخ‌گرایی نوین، تمرکزش بیشتر به موضوع قدرت و گفتمان است. به‌طور کلی، همهٔ متونی که تنش سخن‌های زمانهٔ خود را بازنمایی می‌کنند، گزینه‌های مناسبی برای کاربرد این رویکرد هستند. اما به نظر ما، اساس رمان مارکز، درگیری ژنرال با خودش است. این شیوه در ادبیات نظایر خودش را از قبل دارد؛ «یادداشت‌های زیرزمینی» داستایفسکی و «سقوط» آلبر کامو. در این دو شاهکار نیز شخصیت اصلی با خودش درگیر است، با وجدانش درگیر است. درنهایت، «به نظر منتقدان پیرو تاریخ‌گرایی، متن ادبی، به لحاظ بازنمایی، تجربهٔ بشری در زمان و مکانی معیّن، تفسیری از تاریخ است... متن ادبی، گفتمان‌های در حال گردشِ در زمان نوشته‌شدنِ خود را به نمایش می‌گذارد و خود، یکی از آن‌هاست» (تایسن، ۱۳۸۷: ٤۹۱).

٤- نتیجه‌گیری

همان طور که گفتیم، مارکز به دلایلی همچون زیستن طولانی‌مدت در اروپا، مطالعات گسترده در ادبیات جهان و داشتن آگاهی و دانشی عمیق از آمریکای لاتین، مسیر پر پیچ‌وخمی را گذرانده است. او در همان زمان جوانی، ادبیات مطرح کشورهایی چون آلمان، فرانسه، روسیه و آمریکا را دقیق و زیاد خوانده و اوایل به‌شدت از آن‌ها متأثر بوده است. همین تأثیر را در اولین کارهایش می‌بینیم؛ اما بعدها خواسته ادبیات، فرهنگ، تاریخ اجتماعی و سیاسی و جهان‌بینی آمریکای لاتین را مطرح و وارد چرخهٔ جهانی فرهنگ و ادبیات جهان کند که حالا هر منتقد روشن‌بین و منصفی، به موفقیت او در این کار، اعتراف می‌کند. او با وجود مهارت و تسلط بر ادبیات، همیشه توجهی به تاریخ بشریت و به‌ویژه تاریخ فرهنگی و اجتماعی آمریکای لاتین داشته و گاهی میزان این توجه، بیشتر شده و به اساس کارش تبدیل شده است؛ اما نگاه مارکز، هنگام تأمل در تاریخ، بیشتر، تاریخ

اجتماعی و سیاسی و فرهنگی است؛ حتی هنگامی که «ژنرال در هزارتوی خویش» را می‌نوشت. البته گاهی تاریخ فکر را هم می‌نویسد.

درنهایت، می‌توان برای دوران خلاقیت او، سه دوره مشخص کرد. دورهٔ اول، متأثر از ادبیات جهان است (رمان توفان برگ). در این دوره، نگاه مارکز بیشتر دنبال سبکی خاص در نویسندگی است و از تاریخ‌گرایی و اومانیسم، چندان چیزی در این دوره نمی‌بینیم. دورهٔ دوم، نگاهش بیشتر معطوف به آمریکای لاتین است (صد سال تنهایی). در این دوره مارکز، صاحب سبکی مخصوص به خود است و چنان در این سبک، در جهان شهرت یافته که هرچه می‌نویسد، چاپ می‌شود و به فروش می‌رسد و مضامین تاریخ‌گرایی و اومانیستی، به‌طور روزافزون در آثارش پررنگ می‌شود. دورهٔ سوم نگاه و فکرش علاوه بر جهانی‌بودن، بیشتر ادبی است (خاطرهٔ دلبرکان غمگین من). در این دوره که اوج آن در «عشق در سال‌های وبا» و «خاطرهٔ دلبرکان غمگین من» متبلور شده است، هم مضامین تاریخ‌گرایی مشهود هستند و هم مضامین انسان‌گرایی.

منابع

افلاطون. (۱۳۸۰). *مجموعه آثار*، ترجمهٔ محمدحسن لطفی، تهران: نشر خوارزمی.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*، درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، تهران: سمت.

پلوئتس، داگمار. (۱۳۹۲). *گابریا گارسیا مارکز*، ترجمهٔ زهرا سالمی، تهران: نشر کتاب پارسه.

تایسن، لیس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ حسینی‌زاده مازیار، حسینی فاطمه، تهران: نشر نگاه امروز، نشر حکایت قلم نوین.

سعادت، اسماعیل، سید حسینی، رضا. (۱۳۸٦). *فرهنگ آثار، معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز*، تهران: انتشارات سروش.

سعادت، اسماعیل، سید حسینی، رضا. (۱۳۸۹). *فرهنگ آثار، معرفی آثار مکتوب ملل جهان از آغاز تا امروز*، تهران: انتشارات سروش.

فوئنتس، کارلوس. (۱٤۰۰). *خودم با دیگران*، ترجمهٔ عبدالله کوثری، تهران: نشر ماهی.

گیبرت، ریتا. (۱۳۹۹). *مصاحبه با هفت نویسندهٔ آمریکای لاتین*، ترجمهٔ نازی عظیما، تهران: نشر آگاه.

مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۵۸). *خزان خودکامه*، ترجمهٔ حسین مهری، تهران: انتشارات امیرکبیر.

مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳٦۹). *ژنرال در هزارتوی خویش*، ترجمهٔ رضا فلسفی، تهران: انتشارات سروش.

مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۹۵). *صد سال تنهایی*، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، تهران: نشر کتابسرای نیک.

مارکز، گابریل گارسیا. (۱٤۰۱). *عشق در سال‌های وبا*، ترجمهٔ بهمن فرزانه، تهران: نشر ققنوس.

مک‌ماری، جورج آر. (۱۳۷۳). *گابریل گارسیا مارکز*، ترجمهٔ مینو مشیری، تهران: انتشارات کهکشان.

مندوزا، پلینیو. (۱۳۹٤). *عطر گوابا (گفت‌وگوهایی با گابریل گارسیا مارکز)*، ترجمهٔ مهدی نوری و نازنین دیهیمی، تهران: نشر ماهی.

Julaud, J.J. (2005). *La littérature pour les nuls*, Editions First, Paris.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Examining the Discourse of Power in the Athletics Families of Ferdowsi's Shahnameh Based on Fairclough Theory

Shahriar Shahraki[1] | Abdollah Vacegh Abbasi[2]✉ | Abdolali Oveisi Kahkha[3]

1. PhD student of Persian language and literature at University of Sistan and Baluchestan
2. Corresponding author, Associate Professor of Persian Language and Literature Department University of Sistan and Baluchestan, Email: vacegh40@lihu.usb.ac.ir
3. Associate Professor of Persian Language and Literature Department University of Sistan and Baluchestan. Email: oveisi@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
8 June 2024
Received in revised form:
22 September 2024
Accepted:
23 September 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Ferdowsi's Shahnameh, seeking power, the wrestlers families, discourse of power.

ABSTRACT

Ferdowsi's Shahnameh is a long story of heroic deeds in which the desire for power arising from "greed" and " avarice" is considered to be the root of many wars. But the examination of the causes of belligerence in the Shahnameh shows that many wars can be rooted in reasons other than greed. In this research, which was carried out with the aim of better understanding the role of power-seeking in the wars of Shahnameh the wrestlers dynasties, in a descriptive-analytical way and based on the theory of critical discourse analysis of Fairclough, to examine the discourse of power in the dynasties. Shahnameh was discussed and an attempt was made to answer this basic question: What is the most important component of power discourse in the wrestlers Shahnameh families? For this purpose, the power-seeking discourses of a number of wrestlers dynasties in the Shahnameh, including: Garshasbians and Turanians, Garshasbians and Keyanians, Gudarzians and Nozarians, Sasanians and Ashkanians, and Keshwadegans and Visegans, were examined. The result of this research shows that the desire for power in the wrestlers families of the Shahnameh can be placed in the three main discourses of the struggle between innovation and tradition, social class and hatred, and in twenty-two sub-discourses in order of importance. that small talk is the most important of them.

Cite this article: Shahraki, Shahriar; Vacegh Abbasi, Abdollah; Oveisi Kahkha, Abdolali. (2025). "Examining the Discourse of Power in the Athletics Families of Ferdowsi's Shahnameh Based on Fairclough Theory". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 169-192. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.48961.3264

© Shahraki, Shahriar; Vacegh Abbasi, Abdollah; Oveisi Kahkha, Abdolali. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

Desire for power as one of the human characteristics has always been a place of reflection and analysis, it has been paid attention to from the perspective of various theories and sciences. Literature is also not exempt from this issue, either because of the narrative of power-seeking in literary works or because researchers in this field deal with the category of power and language, especially because some literary genres such as epics are based on confrontation and conflicts between prominent people or those in power. British linguist Norman Fairclough (1941) is one of the most prominent researchers who paid attention to the issue of power and language and founded the famous theory of "critical discourse". Discourse analysis, as one of the foundations of linguistics, looks at a level beyond the structure of sentences, and critical discourse analysis also pays attention to the relationship between discourse and social and cultural events. Such an approach helps to understand better and more of the metatextual factors that are in the heart of a literary work and in fact in the back thought of its creator. In his critical speech, Fairclough has emphasized that "it is not possible to understand the meaning of the text only, and to do this, one must also look at the social and historical intertextual layers" (Fairclough, 1992: 56).

The Shahnameh, as the most important and the greatest epic work in Persian literature, is a good example to observe the desire for power and its possession, although this feature is not negative in itself, and the absence of such a desire is surprising, but sometimes the underlying factors or results The bitterness resulting from it is the focus of some tragic stories in the Shahnameh and is naturally a source for discussion and thought about the issue of power. athletics and athletics families after their formation in the era of King Jamshid, wherever there is a need; Guardian of the country and for the kings in many cases they are sufficient advisers and counselors. "Although the epic is the story of supermen and mostly revolves around kings, the main burden of its events is on the shoulders of brave men and heroes who have no other goal than the glory of the country and think only of name and dishonor" (Rashed Mohassel, 2010: 147). Therefore, due to the important position they have in the course of Shahnameh stories, the heroes play an irreplaceable role in power relations and related events, and critical discourse analysis can better understand this important class and related events. He helped them.

In the Shahnameh, Ferdowsi mentions the demon Greed and introduces it as the destroyer of wisdom and the cause of human misery. According to the verses in the Shahnameh, temptation is the most important cause of conflict between people and the reason for not knowing their own and others' rights. Ferdowsi emphasizes on avoiding demons and introduces them as the cause of closing the eyes of the mind and as a result of darkness and darkness of people. "After Evil Spirit, Greed is the most powerful demon in Zartoshti religion and also in the Shahnameh, it is the source of many bitternesses and causes of bloodshed and belligerence" (Shajari, 2010:79). Considering the principle of wisdom and prudence, which is one of the basic pillars of the Shahnameh, in Arena Shahnameh, we see many examples of the plight of the warriors and the families of the warriors in the clutches of Greed, which caused the sufferings and wars of the Household. It is But in addition to Greed, other factors have had a significant impact on the formation of war and conflict between the warriors and the warrior families, including in the story of Rostam and Sohrab (Zal and Turanian families), Rostam and Esfandiar (Zal and Kianian families), Gudarz and Tous (Gudarzians and Nozarians), Gudarzians and Visegans, Sasanians and Ashkanians, who, in order to find these components, based on Fairclough discourse theory of power, examine them in two major sections, discourses and sub-discourses. to be

In this research, an attempt has been made to answer the following basic questions based on Fairclough critical discourse:

1- What were the main causes of the power-seeking of some wrestlers and wrestler families besides Greed?
2- What is the most important element raised in the stories of Shahnameh in terms of power discourse?
3- Which of the stories of the Shahnameh is at a higher level from the point of view of the discourse of power?

These questions are interesting from the point of view that most of the researches about power-seeking and the conflicts related to the warriors in the stories of the Shahnameh have been descriptive and the metatextual factors raised by Fairclough have received less attention. is placed.

2. Research Method

The method of conducting this research is descriptive-analytical and based on the theory of " Fairclough Power Discourse", which is one of the most interesting theories in this matter. The basic version, Ferdowsi's Shahnameh (2014), is completely creative. Since in the limited volume of the article, it was not possible to examine all the athletic families of the Shahnameh based on this theory, in this research the most important athletic families of the Shahnameh are: Garshasbians and Turanians, Garshasbians and Keyanians, Gudarzians and Nozarians. Sasanians and Ashkanians, and Geshvadegan and Visegans were examined at two levels: macro-discourses and sub-discourses. It should be mentioned that the sub-discussions are arranged based on the findings of each of the stories examined in the Shahnameh.

3. Discussion

Fairclough theory of critical discourse analysis, with three components of language, ideology and power, expresses the internal and external relationship of the text, and the application of this perspective in understanding texts, especially literary texts, with regard to the hidden layers of meaning they have, plays a role. It is significant. Fairclough defines discourse as "a countable noun, the use of language in different social fields (media discourse, political discourse, academic discourse) or ways of representing the world from a specific perspective (gender discourse, racism discourse, etc.) refers (Zomorrodi and Islami, 209:2022). Fairclough emphasizes ideology and power in critical discourse analysis. In his opinion, ideology is a tool for creating and maintaining power relations in society" (Kalantari, 2013:22). Here, the author's desire for power in connection with ideology among some warriors and warrior families in Ferdowsi's Shahnameh will be analyzed and analyzed based on the theory of Fairclough critical discourse. Fairclough states in the book (Critical Analysis of Discourse, pp. 21-60): My article has a dialectical approach to the relationship between structure and action, but its emphasis is on the determination of action by means of structures, social reproduction, and the ideological position of actors, and it is one of the characteristics of Another feature of this article is that it focuses on social class in the discussion of power (Fairclough, 1992:21). In his article, he argues that the regularity of interactions depends to some extent on naturalized ideologies, and the denaturalization of these ideologies is the goal of that type of discourse analysis that has critical goals. To achieve such a goal, we need a general explanatory framework (macro/micro). The theoretical foundations of the critical approach are based on the view that there is a link between micro-events and macro-structures in such a way that macro-structures include the conditions for the realization of micro-events on the one hand and their results on the other hand, in other words, they cause the conflict of forces. Ideological barriers may be created between them and ideological struggle is a part of this conflict (Fairclough, 1992:55). According to the components proposed by Fairclough, the discourse of power extracted from the Shahnameh is divided into three main discourses: conflict between modernity and tradition, social class, and grudge, and each discourse is categorized into other sub-discourses. which is analyzed in several stories of Shahnameh.

4. Conclusion

The results of the studies conducted on the power-seeking of some warriors and warrior families in the Shahnameh based on Fairclough theory of power discourse, indicate that three main discourses: the struggle between innovation and tradition, social class and hatred, cause The power-seeking trend of the wrestlers and their families has come about. Also, among the sub-discourses forming these stories, there are some sub-discourses in the form of self-contradiction and the sub-discourse of resentment is repeated more often than others. During the struggle for power between the warriors and their families, small talk played the most important role in the structure of the stories. Also, the story of Rostam and Esfandiar, which is referred to as the story of stories, by being in the main discourse in the Shahnameh, which is the conflict between Renewal and Tradition, and also by having the largest number of sub-discourses (nine cases where freedom against unquestioning obedience, which is the most important sub-discourse), is placed at a higher level from the point of view of discourse.

5. References

Davis, D. (2016). *epic and disobedience in Ferdowsi's Shahnameh*, translated by Sohrab Tavoosi, Tehran: ghoqnoos.

Doostkhah, J. (1974). Rostam and Sohrab, the tragedy of the collision of ideals and emotions, *Culture and Life Quarterly*. No. 17. pp.167-159.

Fairclough, N. (1992). *Critical Analysis of Discourse*, translated by Shaiesteh Piran, F. and others, Tehran: Ministry of Farhang and Islamic Ershad.

Ferdowsi, A. (2014). *Shahnameh*, edited by Jalal Khaleghi Motlaqh. Four-volume series, Tehran: Sokhn.

Ghorbanipour, Z. and Tahmasbi, F. (2023). The archeology of power struggle in the royal dynasties of the Shahnameh and the Iliad, *literary textual research*. Vol. 27, No. 95. pp. 120-181.

Hamidian, S. (2004). *An introduction to Ferdowsi's thought and art*, Tehran: Markaz publication.

Kalantari, A. H. (2012). *Discourse from three linguistic, philosophical and sociological perspectives*, first edition, Tehran: Sociologists Publishing House.

Khaleghi-Motlaqh, J. (2009). *Gole ranjhaye kohan*, Tehran: publication sales.

Khaleghi-Motlaqh, J. (2021). *Shahnameh notes*, Tehran: Big Islamic Encyclopaedia.

Khalil Allahi, S., Shirkhoda, T. and Forozanfar, A. (2018). Analysis of the discourse of power in the story of Rostam and Esfandiar from the perspective of Foco, *two scientific quarterly journals of political sociology of the Islamic world*. Vol. 7. No. 2. pp. 230-215.

Meskoob, S. (2010). *Tan Pahlavan and Ravan Kheradmand*, Tehran: Tarhe No Publications.

Mokhtari, M. (2000). *The epic in the national mystery*, Tehran: Agah Publications.

Pakrou, F. (2012). The course of power and its harms from myth to epic in Ferdowsi's Shahnameh, *Literary History Quarterly*. Vol. 6, pp. 147-124.

Rahimi, M. (1990). *The Tragedy of Power in the Shahnameh*, Tehran: Niloofar Publications.

Rashed Mohassel, M.R. (2010). *Shahnameh of the Manifestation of the National Spirit*, Mashhad: beh published.

Razmjoo, H. (2002). *The Realm of Iranian Epic Literature*, Tehran: Publications of Publication olum Ensani and Motaleat Farhangi.

Rezaei, M., Akbari, L. (2021), Shahnameh's narration of the discourse of power in the story of Bahram Chubineh and Khosroparviz, *Research journal of epic literature*, Vol. 13, No. 31, pp. 147-166.

Riahi, M. A. (2001). *The Sources of Ferdowsi Science*, Tehran: Tarhe no Publications.

Sadeghi, A. (2017). Political Power and Tragedy in Shahnameh, *Hekmat and Philosophy Quarterly*, Vol. 14, No. 56, pp. 141-171.

Safa, Z. (2011). *Epic writing in Iran*. Tehran: Ferdous Publications.

Sarrami, G. (2008). *from the az range Gol Ta Range Khar*, Tehran: elmi and farhangi Publications.

Shajari, R. (2003). Analysis and investigation of Az in Ferdowsi's Shahnameh, *Literary Research Quarterly*, No. 1, pp. 82-65.

Shamisa, S. (1997). *The main story of Rostam and Esfandiar*, Tehran: Mitra Publications.

Zarrin Koob, A. H. (2002). *Namvarnameh*, Tehran: Sokhan Publications.

Zomorrodi, H. and Eslami, M. (2022). Examination of mutual discourses in Ferdowsi's Shahnameh with the approach of critical discourse analysis, *Journal of Persian Prose and Prose Stylology (Bahar-e Adab)*, Vol. 15, pp. 205-234.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

بررسی گفتمان قدرت در خاندان‌های پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی براساس نظریهٔ فرکلاف

شهریار شهرکی[۱] | عبدالله واثق عباسی[۲]✉ | عبدالعلی اویسی کهخا[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: Shahryarsb69@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: vacegh40@lihu.usb.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران. رایانامه: oveisi@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۰۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
شاهنامهٔ فردوسی، قدرت‌طلبی، خاندان‌های پهلوانی، گفتمان قدرت

چکیده

شاهنامهٔ فردوسی، داستان بلند پهلوانی‌های قهرمانان است که ظاهراً در آن، قدرت‌طلبی برخاسته از «حرص» و «آز»، ریشهٔ بسیاری از جنگ‌ها دانسته شده است؛ اما بررسی علل جنگ‌طلبی‌ها در شاهنامه، نشان از آن دارد که بسیاری از جنگ‌ها، می‌تواند ریشه در عللی به‌جز حرص و طمع داشته باشد. در این پژوهش که با هدف شناخت هرچه بهتر نقش قدرت‌طلبی در جنگ‌های خاندان‌های پهلوانی شاهنامه انجام شده است، به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و براساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، به بررسی گفتمان قدرت در خاندان‌های پهلوانی شاهنامه پرداخته شده و تلاش شده است تا بدین پرسش اساسی پاسخ داده شود که مهم‌ترین مؤلفهٔ گفتمان قدرت در خاندان‌های پهلوانی شاهنامه، کدام است؟ بدین منظور، گفتمان‌های موجود در قدرت‌طلبی بین تعدادی از خاندان‌های پهلوانی شاهنامه شامل گرشاسپیان و تورانیان، گرشاسپیان و کیانیان، گودرزیان و نوذریان، ساسانیان و اشکانیان، و کشوادگان و ویسگان، مورد بررسی قرار گرفت. نتیجهٔ این پژوهش، نشان از آن دارد که قدرت‌طلبی در خاندان‌های پهلوانی شاهنامه را به ترتیب اهمیت، می‌توان در سه گفتمان اصلی ستیز تجدد و سنّت، طبقهٔ اجتماعی و کین‌خواهی، و همچنین در بیست‌ودو خُرده‌گفتمان قرار داد که خرده‌گفتمان کین‌کشی، پراهمیت‌ترین آن‌ها است.

استناد: شهرکی، شهریار؛ واثق عباسی، عبدالله؛ اویسی کهخا، عبدالعلی. (۱۴۰۴). «بررسی گفتمان قدرت در خاندان‌های پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی براساس نظریهٔ فرکلاف». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۱۶۹-۱۹۲.

DOI: 10.22111/jllr.2024.48961.3264

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© شهرکی، شهریار؛ واثق عباسی، عبدالله؛ اویسی کهخا، عبدالعلی.

۱- مقدمه

قدرت‌طلبی به‌عنوان یکی از خصیصه‌های بشری، همواره محل تأمل و واکاوی بوده و از منظر نظریه‌ها و علوم مختلف، بدان توجه شده است. ادبیات نیز چه به‌دلیل روایت قدرت‌طلبی در آثار ادبی و چه به‌دلیل پرداختن پژوهشگران و محققان این حوزه به مقولهٔ قدرت و زبان، از این موضوع مستثنی نیست؛ به‌ویژه آنکه بن‌مایهٔ بعضی از انواع ادبی چون حماسه، به تقابل‌ها و کشمکش‌های میان افراد برجسته یا صاحبان قدرت اختصاص دارد.

نورمن فرکلاف، زبان‌شناس بریتانیایی (۱۹٤۱)، از برجسته‌ترین پژوهشگرانی است که به موضوع قدرت و زبان، توجه کرده و نظریهٔ معروف «گفتمان انتقادی» را بنیان نهاده است. تحلیل گفتمان به‌عنوان یکی از بنیان‌های زبان‌شناسی، به سطحی فراتر از ساختار جملات می‌نگرد و تحلیل گفتمان انتقادی نیز ارتباط گفتمان و وقایع اجتماعی و فرهنگی را مورد توجه قرار می‌دهد. چنین رویکردی، به فهم و درک بهتر و بیشتر از عوامل فرامتنی که در بطن یک اثر ادبی و درحقیقت در پسِ اندیشهٔ خالق آن بوده است، کمک می‌کند. فرکلاف در گفتمان انتقادی خود، بر این نکته تأکید ورزیده است که «نمی‌توان تنها با اکتفا به متن، معنای آن را دریافت کرد و برای انجام این مهم، باید به لایه‌های بینامتنی اجتماعی و تاریخی نیز نگریست» (فرکلاف، ۱۹۹۲: ٥٦).

شاهنامه به‌عنوان مهم‌ترین و بزرگ‌ترین اثر حماسی در ادبیات فارسی، نمونهٔ مناسبی برای نظارهٔ میل به قدرت و تصاحب آن است. هرچند این ویژگی به خودی خود، منفی نیست و اصولاً نبودِ چنین تمایلی جای تعجب دارد، گاه عوامل زمینه‌ساز یا نتایج تلخِ به بار آمده از آن، محور بعضی داستان‌های تراژیک شاهنامه و طبیعتاً محملی برای بحث و اندیشه پیرامون موضوع قدرت است. پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی، پس از شکل‌گیری در عصر جمشیدِ پادشاه، هرجا که ضرورتی رخ می‌نماید، حافظِ مُلک‌اند و برای پادشاهان، در بسیاری موارد، رایزن و مشاورانی با کفایت‌اند. «گرچه حماسه، داستان ابرمردان است و بیشتر بر مدار شاهان می‌چرخد، اما بار عمدهٔ حوادث آن، بر دوش دلاوران و قهرمانانی است که هدفی جز سرافرازی میهن ندارند و جز به نام‌ونگ، نمی‌اندیشند» (راشدمحصل، ۱۳۸۹: ۱٤۷)؛ بنابراین پهلوانان، با توجه به جایگاه مهمی که در سیر داستان‌های شاهنامه دارند، طبیعتاً در مناسبات قدرت و حوادث مربوط به آن نیز، ایفاگر نقشی بی‌بدیل هستند که تحلیل گفتمان انتقادی، می‌تواند به شناخت بهتر این طبقهٔ مهم و رویدادهای مرتبط با آن‌ها یاری رساند.

فردوسی در شاهنامه از دیو آز نام می‌برد و آن را نابودکنندهٔ خِرد و مسبب شقاوت انسان‌ها معرفی می‌کند. براساس ابیاتی که در شاهنامه آمده است، آزمندی، مهم‌ترین عامل بروز کشمکش میان انسان‌ها و علت نشناختن حقوق خود و دیگران است:

همه تلخی از بهر بیشی بود مبادا که با آز خویشی بود
(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۱: ۲۹۲)

همه راستی جوی و فرزانگی ز تو دور باد آز و دیوانگی
(همان، ج ۳: ۳۸٦)

شما را هوا بر خرد شاه گشت دل از آز بسیار بیراه گشت
(همان، ج ٤: ۹۳٦)

ابیات بالا و بسیاری از مثال‌های دیگر، بیانگر آن است که فردوسی به پرهیز از دیو آز تأکید داشته، آن را مایهٔ بسته‌شدن چشم عقل و درنتیجه، مسبب تیره‌رایی و تیره‌روزی انسان‌ها معرفی می‌کند. «آز، پس از اهریمن، نیرومندترین دیو در آیین زرتشتی و نیز در شاهنامه، منبع بسیاری از تلخ‌کامی‌ها و مایهٔ خون‌ریزی‌ها و جنگ‌طلبی‌ها است» (شجری، ۱۳۸۲: ۷۹). با توجه به اصل خِرد و خردورزی که یکی از رکن‌های اساسی شاهنامه است، در عرصهٔ شاهنامه، شاهد نمونه‌های فراوانی از گرفتاری

پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی در چنگ دیو آز هستیم که باعث مصائب و جنگ‌های خانمان‌سوز شده است. اما علاوه بر آز، عوامل دیگری نیز در شکل‌گیری جنگ و جدال میان پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی، تأثیر بسزایی داشته، ازجمله در داستان رستم و سهراب (خاندان زال و تورانیان)، رستم و اسفندیار (خاندان زال و کیانیان)، گودرز و طوس (گودرزیان و نوذریان)، گودرزیان و ویسگان، ساسانیان و اشکانیان، که برای یافتن این مؤلفه‌ها، براساس نظریهٔ گفتمان قدرت فرکلاف، در دو بخش کلان‌گفتمان‌ها و خرده‌گفتمان‌ها، به بررسی آن‌ها پرداخته می‌شود.

۱-۱- پرسش‌های پژوهش

در این تحقیق، تلاش شده است تا براساس گفتمان انتقادی فرکلاف، به پرسش‌های اساسی زیر پاسخ داده شود:

۱- علل اصلی قدرت‌طلبی برخی از پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی علاوه بر آز، چه بوده است؟

۲- مهم‌ترین رکن مطرح‌شده در داستان‌های شاهنامه از نظر گفتمان قدرت، کدام است؟

۳- کدام‌یک از داستان‌های شاهنامه از منظر گفتمان قدرت، در سطح بالاتری قرار دارد؟

این پرسش‌ها حائز توجه از این منظر است که عمده تحقیقات صورت‌گرفته درخصوص قدرت‌طلبی و کشمکش‌های مربوط به پهلوانان در داستان‌های شاهنامه، به‌شکل توصیفی بوده و عوامل فرامتنی که از سوی فرکلاف مطرح شده، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

۱-۲- هدف و ضرورت پژوهش

فردوسی بزرگ و برخی از ادب‌پژوهان، گرچه از دیو آز و دوری از خردورزی، به‌عنوان عامل سیه‌روزی و جدل‌های بر سر قدرت یا سایر رذایل، نام برده‌اند، قدرت‌طلبی و حوادث سیاسی را نمی‌توان تنها معطوف به طمع یا پرهیز از خرد دانست. درواقع مناسبات، اهداف و کنش‌های سیاسی را باید متأثر از عوامل مختلف سیاسی، اجتماعی یا ایدئولوژیک قلمداد کرد که درنهایت مسیر داستان‌های شاهنامه را بدان جا که می‌دانیم، کِشانده است. علاوه بر این، قطعاً داستان‌های شاهنامه و مسائل برجستهٔ پیرامون جنگ قدرت در آن، حاوی پیام‌ها و رهیافت‌های مناسب و خردورزانه‌ای است که حکیمِ طوس، از بیان آن‌ها اهدافی داشته است؛ بنابراین بررسی قدرت‌طلبی و جنگ قدرت پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی با رویکردی دیگر، یعنی گفتمان انتقادی فرکلاف، از این منظر که می‌تواند به تحلیل و موشکافی جامع‌تر رخدادها منجر شود، ضروری به نظر می‌رسد.

۱-۳- روش پژوهش

روش انجام این تحقیق، شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر نظریهٔ «گفتمان قدرت فرکلاف» -از مورد توجه‌ترین نظریات در این موضوع- است. نسخهٔ اساس، شاهنامهٔ فردوسی به تصحیح خالقی مطلق (۱۳۹٤) است. از آنجایی که در حجم محدود مقاله، امکان بررسی تمامی خاندان‌های پهلوانی شاهنامه براساس این نظریه امکان‌پذیر نبود، در این تحقیق، تقابل مهم‌ترین خاندان‌های پهلوانی شاهنامه، یعنی گرشاسپیان و تورانیان، گرشاسپیان و کیانیان، گودرزیان و نوذریان، ساسانیان و اشکانیان، و کشوادگان و ویسگان، در دو سطح کلان‌گفتمان‌ها و خرده‌گفتمان‌ها مورد بررسی قرار گرفت. گفتنی است که خرده‌گفتمان‌ها براساس یافته‌های هریک از داستان‌های مورد بررسی در شاهنامه تنظیم شده است.

۱-٤- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ موضوع این پژوهش، یعنی بررسی گفتمان قدرت در خاندان‌های پهلوانی شاهنامهٔ فردوسی براساس «نظریهٔ گفتمان انتقادی فرکلاف»، تحقیق مستقلی مشاهده نشد؛ اما به مسئلهٔ قدرت‌طلبی در شاهنامه، اشارات پراکنده‌ای شده است که به برخی از مهم‌ترین موارد آن اشاره می‌کنیم.

رحیمی (۱۳٦۹)، در کتاب «تراژدی قدرت در شاهنامه»، به تعریف قدرت و مسائل پیرامون آن در داستان‌های شاهنامه اهتمام ورزیده است و مسئلهٔ قدرت در ایران را به‌طور تأسف‌انگیزی، ناشناخته دانسته است. وی معتقد است در ادبیات کهن‌سال ایران، قدرت‌طلبی و ثروت‌دوستی، در عرض یکدیگر و به‌عنوان علل ازخودبیگانگی انسان به شمار آمده‌اند. سرّامی (۱۳۸۸) در کتاب «از رنگ گل تا رنج خار»، از منظر شکل‌شناسانه به بررسی داستان‌های شاهنامه پرداخته است و بر همین اساس، شخصیت یک قهرمان را آمیخته‌ای از عواملی چون کردار، گفتار و پندار دانسته و نیز حوادث و رویدادها را با توجه به عنصر میانجی قهرمانان، طبقه‌بندی کرده است. دیویس (۱۳۹٦)، در کتاب «حماسه و نافرمانی در شاهنامهٔ فردوسی»، تلاش کرده تا با نقد متن و فرامتن شاهنامه، به کسانی که این اثر را تنها نظم می‌دانند، پاسخ دهد. دیویس در این کتاب، درون‌مایهٔ اصلی حماسهٔ ملی ایران را وفاداری و شورش معرفی کرده است. صفا (۱۳۹۰) در کتاب «حماسه‌سرایی در ایران»، به تعریف حماسه و شرح قدیمی‌ترین حماسه‌های ایرانی تا قرن چهاردهم هجری، اهتمام ورزیده است. این اثر دکتر صفا، شرح و توصیف حماسه‌های ایرانی در برهه‌های مختلف تاریخی است که ازجمله شامل حماسه‌های مندرج در شاهنامهٔ فردوسی نیز است و در خلال توضیحات پیرامون افراد یا خاندان‌های پهلوانی، به پاره‌ای از تعارضات قدرت میان آن‌ها اشاره می‌کند.

علاوه بر کتاب‌هایی که به آن‌ها اشاره شد، می‌توان به مقاله‌هایی نیز در راستای موضوع تحقیق اشاره کرد. شجری (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و بررسی عنصر آز در شاهنامهٔ فردوسی»، به کنکاش سیر و اهمیت این دیو در اساطیر یونان، متون زرتشتی و سپس شاهنامه پرداخته است. او با اشاره به تأثیر این دیو در چند شخصیت شاهنامه، به‌ویژه پادشاهان، به بیان تفاوت‌های آزمندی و بهره‌گیری از بایسته‌های زندگی و تبیین شاخصه‌های آن توجه کرده است.

پاکرو (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «سیر قدرت و آسیب‌های آن از اسطوره تا حماسه در شاهنامهٔ فردوسی»، به مبانی نظری قدرت و سیر تاریخی قدرت از اسطوره تا حماسه در شاهنامه پرداخته است. وی بر آن است که در حماسه‌ها، تقابل پهلوانان، بر عنصر قدرت استوار است. نویسنده درنهایت نتیجه گرفته است که اگرچه فردوسی در شاهنامه، بارها بر ناتوانی انسان در برابر تقدیر و سرنوشت، تأکید می‌کند، در عین حال، تقدیر را جدای از رفتارهای آدمی نمی‌داند؛ زیرا از قاعدهٔ خردورزی پیروی می‌کند.

صادقی (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «قدرت سیاسی و تراژدی در شاهنامه»، این اثر را براساس تراژدی هگل بررسی کرده است. وی با بیان اینکه ادبیات تراژیک، رابطهٔ تنگاتنگی با تحولات سیاسی و اجتماعی دارد، در مقام مقایسه میان حماسه‌های یونانی و ایرانی، نتیجه گرفته است که در حماسه‌های یونانی، نوعی تفکیک میان قدرت سیاسی و دینی مشاهده می‌شود؛ اما در حماسه‌های شاهنامه، قدرت سیاسی و دینی، هردو متعلق به پادشاهان است و دلیل این تجمیع قدرت را باید تقدیس مقام و قدرت پادشاه در آیین زرتشت دانست.

خلیل‌اللهی و همکاران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «واکاوی گفتمان قدرت در داستان رستم و اسفندیار از منظر فوکو»، نزاع قدرت در میان گشتاسپ، اسفندیار و رستم را حاکی از اِعمال قدرت و نقشهٔ شوم این سه تن می‌داند که در پی براندازی یکدیگر هستند. هرچند اتکای پدر و پسر، بر کسب قدرت است، درنهایت قدرت از پسر، هم سوژه و هم ابژه می‌سازد و چون بدون دانش پیش می‌رود، محکوم به شکست می‌شود. رستم با اقتدار روحانی و جسمانی و معنوی خویش، سعی در ایجاد صلح دارد؛ اما موفق نمی‌شود و اسفندیار را در هم می‌شکند.

رضایی و اکبری (۱٤۰۰)، در مقاله‌ای با عنوان «روایت شاهنامه از گفتمان قدرت در داستان بهرام چوبینه و خسروپرویز»، به خیزش بهرام چوبینه علیه خسروپرویز و مناسبات قدرت در دربار ایران و نیز ارتباط قدرت و ایدئولوژی در این ماجرا پرداخته‌اند. نویسندگان، تفاوت‌های فکری و مبانی ایدئولوژیک وی در قیاس با خسروپرویز را از عوامل مؤثر در تقابل و خیزش او معرفی کرده‌اند.

قربانی‌پور و طهماسبی (۱۴۰۲)، در مقالهٔ «دیرینه‌شناسی ستیز قدرت در خاندان‌های شاهی شاهنامه و ایلیاد»، روابط خاستگاه‌های دین و سیاست به‌عنوان خاستگاه‌های قدرتمند و گفتمان‌ساز را از طرفی، و هنجارپذیری سوژه‌ها را از طرفی دیگر نمایانده‌اند.

در مقالهٔ حاضر، دامنهٔ پژوهش دربارهٔ پهلوانان شاهنامه، کلان‌گفتمان‌ها و خرده‌گفتمان‌های موجود، یک وسعت فراوانی یافته است؛ به‌گونه‌ای که سعی شده تا سراسر مؤلفه‌های گفتمان قدرت مطرح‌شده در خاندان‌های پهلوانی شاهنامه، مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد.

۲- مبانی نظری

نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، با سه مولفهٔ زبان، ایدئولوژی و قدرت، به بیان رابطهٔ درونی و برونی‌متن می‌پردازد و کاربرد این دیدگاه در فهم متون، به‌ویژه متون ادبی، با توجه به لایه‌های پنهان معنایی‌ای که دارند، نقش بسزایی دارد. فرکلاف، گفتمان را به‌عنوان «یک اسم قابل‌شمارش، به کاربرد زبان در حوزه‌های اجتماعی مختلف (گفتمان رسانه، گفتمان سیاسی، گفتمان آکادمیک) و یا شیوه‌های بازنمایی جهان از یک منظر خاص (گفتمان جنسیت، گفتمان نژادپرستی و...) ارجاع می‌دهد» (زمردی و اسلامی، ۱۴۰۱: ۲۰۹). «فرکلاف در تحلیل گفتمان انتقادی، بر ایدئولوژی و قدرت تأکید دارد. از نظر وی ایدئولوژی، ابزار ایجاد و حفظ روابط قدرت در جامعه است» (کلانتری، ۱۳۹۱: ۲۲). در اینجا، مولفهٔ قدرت‌طلبی در ارتباط با ایدئولوژی در میان برخی از پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی در شاهنامهٔ فردوسی برپایهٔ نظریهٔ گفتمان انتقادی فرکلاف، مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

فرکلاف در کتاب «تحلیل انتقادی گفتمان» (صص ۶۰-۲۱)، بیان می‌دارد: مقالهٔ من، نگرشی دیالکتیکی به رابطهٔ میان ساختار و کنش دارد؛ اما تأکید آن بر تعیّن کنش توسط ساختارها، بازتولید اجتماعی و جایگاه ایدئولوژیک فاعلان است و از ویژگی‌های دیگر این مقاله، آن است که در بحث قدرت، طبقهٔ اجتماعی را محور قرار می‌دهد (فرکلاف، ۱۹۹۲: ۲۱). او در مقالهٔ خویش، استدلال می‌کند که انتظام تعامل‌ها تا حدی به ایدئولوژهای طبیعی‌شده‌ای بستگی دارد و غیرطبیعی‌کردن این ایدئولوژی‌ها، آماج آن نوع از تحلیل گفتمانی است که اهداف انتقادی دارد. برای رسیدن به چنین هدفی، به یک چارچوب تبیین کلی (کلان/خرد) نیازمندیم. پایه‌های نظری رویکرد انتقادی بر این دیدگاه استوارند که بین رخدادهای خُرد و ساختارهای کلان، پیوندی وجود دارد؛ به این ترتیب که ساختارهای کلان، از سویی دربرگیرندهٔ شرایط تحقق رخدادهای خُرد و از سوی دیگر، نتیجهٔ آن‌ها هستند. به سخن دیگر، تضاد نیروها موجب می‌شود که سدهای ایدئولوژیک بین آن‌ها ایجاد شود و مبارزهٔ ایدئولوژیک، بخشی از این تضاد است (همان: ۵۵).

۳- تحلیل و بررسی

با توجه به مؤلفه‌های مطرح‌شده توسط فرکلاف، گفتمان قدرت استخراج‌شده از شاهنامه، به سه کلان‌گفتمان اصلی: ستیز تجدد و سنّت، طبقهٔ اجتماعی، و کین‌خواهی، و هر کلان‌گفتمانی به خرده‌گفتمان‌های دیگر، دسته‌بندی شده که در چند داستان شاهنامه، مورد تحلیل و واکاوی قرار می‌گیرد.

۳-۱- کلان‌گفتمان: ستیز تجدد و سنّت

سهراب و اسفندیار به‌دلیل داشتن ایدئولوژی نوگرایانه‌ای که خواستار تغییرات اساسی در نظام توزیع قدرت موجود است، در برابر رستم قرار می‌گیرند که حافظ ایدئولوژی سنّتی پاسداری از ساختار فعلی است و با توجه به جدال سنّت و تجدد که از دیرباز تاکنون، به طرق مختلف روی داده است، به داستان رستم و سهراب و نیز رستم و اسفندیار که نمونهٔ برجستهٔ این دو جریان هستند، پرداخته می‌شود.

۳-۱-۱- گرشاسپیان (خاندان زال) و تورانیان (رستم و سهراب)

خرده‌گفتمان‌ها

خرده‌گفتمان‌های قدرت در دو خاندانِ گرشاسپیان و تورانیان را در قالب رزم «رستم و سهراب» به ترتیب زیر می‌توان برشمرد.

۳-۱-۱-۱- پایبندی به ساختار در مقابل ساختارشکنی

جنگ میان پدر و پسر، در ادبیات داستانی برخی ملل وجود دارد و همسانی و همانندی این ماجراها، از نوعی باور اساطیری حکایت می‌کند. ناشناخته‌ماندن پدر و فرزند، همچنین کشته‌شدن پسر به دست پدر، نمادی است از شکست تجدد در برابر سنّت که در وجود بشر، نهادینه شده است. «فردوسی در داستان رستم و سهراب، به تبیین مقابلهٔ اندیشهٔ جهان‌بینی دو نسل کهنه و نو و هواداری از نظام دیوان‌سالاری و نظام مردم‌سالاری در حکومت، که رستم و سهراب، مظاهر آن‌ها هستند، می‌پردازد» (رزمجو ۱۳۸۱: ۲۰۳)

۳-۱-۱-۲- آزمندی

از دیگر مؤلفه‌های تراژیک داستان رستم و سهراب، آزمندی است که حاصل نبرد یک تجربهٔ فکری جدید و مقاومت اندیشهٔ سنّتی است. فردوسی، دیو آز را عامل این رویداد دانسته‌است. رستم و سهراب در گرماگرم نبرد، قادر به شناخت نسبت خونی هم نیستند و فردوسی، این ندانم‌کاری و آزمندی را این‌گونه نکوهیده است:

همی بچّه را باز داند ستور — چه ماهی به دریا، چه در دشت گور
ندانند همی مردم از رنج آز — یکی دشمنی را ز فرزند باز

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۱: ۲۸۸)

۳-۱-۱-۳- پایبندی به خلوص نژاد در برابر عدم پایبندی به آن

سهراب به‌دلیل زورمندی و غروری که از دانستن نام پدر برایش ایجاد شده، آهنگ آن داشته تا تغییرات اساسی در ساختار سیاسی دو کشور ایجاد کند و بدون سنجیدن اصول اخلاقی و اعتقادی رستم، به این کار اهتمام ورزیده است:

برانگیزم از گاه، کاووس را — از ایران ببرّم پی طوس را
به رستم دهم تاج و تخت و کلاه — نشانمش بر گاهِ کاووس‌شاه
چو رستم پدر باشد و من پسر — نباید به گیتی یکی تاجور

(همان: ۲٦٦)

رستم به‌خوبی مرتبهٔ خویش را می‌شناسد و می‌داند که گرچه از حیث قدرت، سیاست و شایستگی، از همگان برتر است، دَمی به کسب حکومت ایران نیندیشیده؛ زیرا کارکرد او و خاندانش، حفظ جایگاه پادشاهی برای اشخاصی است که تبار و فرّ پادشاهی دارند. حتی وقتی که در شرایط حادّ مملکت، به سام، زال و رستم، پیشنهاد پادشاهی می‌دهند، نمی‌پذیرند.

۳-۱-۱-٤- منحرف‌شدن از اصول اعتقادی

سهراب در آغاز، در جست‌وجوی یافتن پدر پهلوانش، به تخت نشاندن او و نابودکردن افراسیاب است؛ اما در ادامه که با سپاهیان افراسیاب، همگام می‌شود و به ایران می‌تازد، به ایران و ایرانی، آسیب وارد می‌سازد و روشن است که از آرمان‌های ابتدایی‌اش بسیار دور شده است. او در این لشکرکشی، دانسته یا نادانسته، سپهسالار افراسیاب شده و در حال اجرای نیّات پلید اوست. چون قوای بی‌کران ایران را می‌نگرد و وحشت هومان را درمی‌یابد، به او این‌گونه پاسخ می‌دهد:

کنـــون مـــن بـــه بخـــت رد افراســـیاب　　کـــنم دشـــت پُرخـــون چـــو دریـــایِ آب
(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۱: ۱۵۹-۱٦۱)

۳-۱-۱-۵- جاه‌طلبی و غرور در مقابل خویشتن‌داری

اگر هدف سهراب، یافتن پدر و خدمت در پیشگاه او بود، نباید خود را هواخواه افراسیاب قلمداد کرده و به ایرانیان، خسارت وارد می‌کرد. همچنین زمانی که زنده‌رزم کشته می‌شود، سهراب، تهدید می‌کند که از ایرانیان، انتقام خون او را خواهد گرفت:

کـــز ایـــران نمـــانم یکـــی نیـــزه دار　　کـــنم زنـــده کـــاووس‌کَی را بـــه دار
(همان: ۲۸۵)

همچنین سهراب در پایان نبرد با رستم در روز نخست، در گفت‌وگو با هومان، چنین می‌گوید:

چنـــین گفـــت ســـهراب کـــو زیـــن ســـپاه　　نکـــرد از دلیـــران کســـی را تبـــاه
از ایرانیـــان مـــن بســـی کشـــته‌ام　　زمـــین را بـــه خـــون چـــون گـــل آغشـــته‌ام
(همان: ۲۸۹)

۳-۱-۱-٦- کسب قدرت در مقابل حفظ قدرت

رستم باید میان کشور و فرزند خود، یکی را برگزیند. اگر بخواهد فرزندش را برگزیند، باید میهنش را فراموش کند و اگر کشورش را انتخاب کند، باید مهر فرزندی را فراموش کند تا در وظیفهٔ او که نگهبانی و پاسداری از ایران است، خللی وارد نشود و انتخاب رستم، گزینهٔ دوم است. «مهیب‌ترین نمود اهریمنی، هجوم انیران به سرزمین ایران، و والاترین و مقدس‌ترین وظیفهٔ اهورایی، پایداری ایرانیان در برابر هجوم‌های بیگانگان و نگهبانی از آزادی و استقلال سرزمین و مردم خویش است» (ریاحی، ۱۳۸۰: ۱۸۸). رستم در حضور کاووس، خود را آمادهٔ اطاعت از دستورات او می‌داند:

بـدو گفـت رسـتم کـه گیهـان تـو راسـت　　همـــه بنـــدگانیم و فرمـــان تـــو راســـت
(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۱: ۲۷۷)

۳-۱-۱-۷- اصرار بر آشنایی در برابر بیگانه‌انگاری

رستم به پیوندش با این مهاجمِ کشتارگر، بیمناک است؛ زیرا محتمل است مِهر پدری، مانع از انجام رسالتش شود و یکایک خدماتش، بی‌ارج، و فره پهلوانی‌اش که مستلزم خدمت به شاه است، از وی گسسته شود. پیشگویی رستم از ظاهر سهراب و توصیفات گژدهم از او، مؤید این نکته است. گیو هم که نامهٔ کاووس را به نزد رستم می‌برد، تهمتن با خواندن شرحی که گژدهم از سهراب کرده است، می‌خندد و متحیر می‌شود:

تهمـــتن چـــو بشـــنید و نامـــه بخوانـــد　　بخندیـــد از آن کـــار و خیـــره بمانـــد
کـــه مانـــندهٔ ســـامِ گُـــرد از مهـــان　　سُـــواری پدیـــد آمـــد انـــدر جهـــان
مـــن از دخـــت شـــاه ســـمنگان یکـــی　　پســـر دارم و باشـــد او کـــودکی
همـــی مِـــی خـــورد بـــا لـــب شـــیر بـــوی　　شـــود بی‌گمـــان زود پرخاشـــجوی
(همان: ۲۷٤)

رستم بدون آنکه کسی پرس‌وجو کند، اعتراف می‌کند که فرزندی با این ویژگی‌ها دارد. به نظر می‌رسد دلیل خندیدن رستم، شناختن فرزند باشد. علت تحیرش هم از این است که این فرزند، به سپاه دشمن پیوسته و به ایران حمله کرده است.

«در سراسر داستان، رستم، قصد دارد به روی خود نیاورد که دستِ‌کم ممکن است سهراب، فرزند او باشد. همهٔ قرائن، حاکی است که می‌خواهد پسر را نشناسد» (رحیمی، ١٣٦٩: ٢٢٧). تأخیر رستم نیز در رهسپاری به دربار، در هیچ جای شاهنامه دیده نمی‌شود؛ زیرا رستم به هویت فرزندش، پی برده است. وقتی که با تعلل بسیار به دربار می‌رود و رفتار تند کاووس را می‌بیند، بی‌درنگ و خشم‌آلود، دربار را به نشانهٔ قهر، ترک می‌کند تا بتواند با این دستاویز، از رویارویی با سهراب سر باز زند.

شناخته و کشته شدن زنده‌رزم توسط رستم، دلیل دیگر بر این مدعاست؛ زیرا پس از بازگشت از اردوگاه سهراب، ماجرا را برای گیو شرح می‌دهد و نام زنده‌رزم را بدون اینکه از شخصی شنیده باشد، بر زبان می‌آورد و پس از کشتن وی، به شباهت فراوان سهراب به سام، اقرار می‌کند؛ اما به‌رغم پافشاری سهراب در شناخت پدر، رستم، نام خود را پوشیده می‌دارد. «رستم نمی‌خواهد جوان نورسیده بداند که با پهلوان نامداری در حال مبارزه است؛ زیرا اگر رستم را نشناسد و به برتری رسد، پیروزی خود را کامل نمی‌بیند؛ زیرا تصور می‌کند که برای چیرگی بر ایرانیان، هنوز راه درازی در پیش دارد» (خالقی‌مطلق، ١٤٠٠: ٥٣٤). «رستم با آگاهی از اینکه هم‌نبردش پسر اوست، فرزند را در راه آرمان بزرگ خویش فدا می‌کند؛ آرمان پاسداری از میهن» (دوستخواه، ١٣٥٣: ١٥٩-١٦٧).

۳-۱-۱-۸- یاری‌طلبی در برابر خودکامگی

بعد از اینکه سهراب، هویت خود را فاش می‌سازد، رستم از کاووس، نوشدارو می‌طلبد. کاووس از تقدیم نوشدارو برای نجات جان سهراب، دریغ می‌کند؛ زیرا نگران است اگر به تداوم حیات سهراب کمک کند، قدرتش افول یابد. بدین ترتیب، جاه‌طلبی کاووسِ خودکامه در حفظ قدرت، از وقوع این حادثه جلوگیری نمی‌کند.

با توجه به خرده‌گفتمان‌های مطرح‌شده در این داستان، خرده‌گفتمان پایبندی به ساختار در برابر ساختارشکنی، در ایجاد داستان و حوادث آن، اهمیت بالاتری دارد.

۳-۱-۲- گرشاسپیان (خاندان زال) و کیانیان (رستم و اسفندیار)

خرده‌گفتمان‌ها

خرده‌گفتمان‌های قدرت در دو خاندانِ گرشاسپیان و کیانیان را در قالب رزم «رستم و اسفندیار»، به ترتیب زیر می‌توان برشمرد.

۳-۱-۲-۱- کسب قدرت در برابر حفظ قدرت

گشتاسپ، سخت دلبستهٔ حکومت است، پادشاهی را از چنگ پدر درآورده و حاضر نیست آن را از دست دهد. او برای دورساختن اسفندیار از پادشاهی، هر بار شرط جدیدی می‌گذارد؛ با این نیت که فرزند، شکست خورد و خودش بتواند به سلطنت ادامه دهد. «گشتاسب، نمونهٔ انسانی است که به حفظ قدرت می‌اندیشد و طبیعی‌ترین و مقدس‌ترین مواهب اهورایی، مهر فرزندی را قربانی می‌کند و از لذت‌ها، لذت قدرت، او را بس است» (رحیمی، ١٣٦٩: ١٤١).

گشتاسپ که از قدرت‌طلبی فرزند، آگاهی می‌یابد، بلافاصله وزیرِ منجّم و طالع‌بینان درگاه را فرا می‌خواند و از مرگ اسفندیار، پرس‌وجو می‌کند. از این اقدام فوری گشتاسپ، می‌توان دانست که او احساس خطر کرده و می‌داند که این بار نمی‌تواند اسفندیار را با وعده‌های واهی بفریبد. پس به دنبال راهی است تا او را از صحنهٔ سیاست و قدرت، به در کند و زودتر به کام مرگ بفرستد. اسفندیار نیز که بسان پدرش، تشنهٔ قدرت است، به ناگزیر، به شرط پدر مبنی بر به بند کشیدن رستم، تن می‌دهد.

۳-۱-۲-۲- میهن‌پرستی در برابر دین‌پرستی

تأکید بر اهمیت ملیت از جانب رستم و اهمیت گسترش دین از سوی اسفندیار، تنش‌های بسیاری در بین دو دلاور ایجاد می‌کند. «تأیید و پسند شاهی، کارکردی بوده است که حماسه از آغاز تا دوران گشتاسپی، بر عهدهٔ زال نهاده است. پس از ظهور گشتاسپ و زردشت، تلفیق نهایی شاه–موبد، به‌نوعی رسمیت می‌یابد. از سویی این مسائل با عدم همکاری خاندان سیستان با گشتاسپ در راه دین بهی، به‌ویژه در مقابله با ارجاسپ تورانی نیز تشدید می‌شود؛ زیرا رستم به جنگ دینی شرکت ننمود» (مختاری، ۱۳۷۹: ۲٤٦).

۳-۱-۲-۳- مهرپرستی در برابر زرتشتی‌گری

با به تخت نشستن گشتاسپ، دین زرتشتی، جایگزین آیین مهری می‌شود و اسفندیار به‌عنوان مبلّغ و مروّج دین زرتشتی، برگزیده می‌شود. او قصد دارد با بستن دست‌های رستم و بردن او نزد گشتاسپ، وی را نیز تابع خود سازد یا با خاتمه‌دادن به زندگی‌اش، اثری از این آیین، باقی نگذارد. اصول اعتقادی خاندان لهراسپ با اصول اعتقادی شاهان پیش، متفاوت بوده است و همین، سبب شده تا رستمی که همواره در خدمت به شاهان فرّه‌مند عمر گذرانده است، به‌دلیل پایبندی به هنجارهایی که مقدس می‌داند، از خاندان شاهی نوآیین، دوری کند و حاضر نباشد به خدمت این خاندان درآید. علاوه بر این، گشتاسپ، دو سال در سیستان مانده بود تا دین جدید را گسترش دهد؛ اما زال و رستم و سایر حاکمان، آن را نپذیرفتند:

بگشتند یکسر ز فرمانِ اوی　　بهم برشکستند پیمانِ اوی

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۳: ۷۸)

دلیل دیگر کینهٔ گشتاسپ از زال و رستم، آن است که در جنگ با ارجاسپ تورانی، لهراسپیان را همراهی نکرده است. اسفندیار می‌داند که با وجود مخالفان، دین زرتشت، گسترش نخواهد یافت؛ پس تأکید می‌کند که مخالفی از دین را باقی نخواهم گذاشت. حال که دشمن خارجی را از بین برده، نوبت مخالف داخلی است، یعنی رستم و خاندانش. رستم نیز در صحبتی که با اسفندیار دارد، او را نوآیین می‌داند. اسفندیار در قبولاندن دین جدید به رستم، راه به جایی نمی‌برد و با شکست مواجه می‌شود؛ اما بازماندهٔ او که بهمن است، بقایای خاندان زال را ریشه‌کَن می‌کند تا هیچ مخالفی بر سر دین جدید باقی نماند. زال را با خواری به زندان می‌افکند و گنج‌خانهٔ او و رستم را به تاراج می‌برد. فرامرز را به دار می‌آویزد و چون نشانی از آخرین مدافعان مهرپرستی باقی نمی‌گذارد، به پایتخت برمی‌گردد.

۳-۱-۲-٤- آزمندی

«آز با آن معنای گسترده و شامل که در اندیشهٔ شاعر دارد، فزون‌خواهی در جاه و مال و قدرت، آزی که چشم خرد را می‌دوزد، در عاقبت کشتگان و کشندگان، دستی دارد» (مسکوب، ۱۳۸۹: ۳۱). اسفندیار به نیت و نیرنگ گشتاسپ، اشراف دارد و این قضیه را عنوان می‌کند:

تو را نیست دستان و رستم به کار　　همی راه جویی بد اسپندیار

دریغ آیدت جای شاهی همی　　ز گیتی مرا دور خواهی همی

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۳: ۱٤۱)

اما اسفندیار که آزمندی در جانش ریشه دوانده است، این بار هم دمدمهٔ گشتاسپ در او اثر می‌کند. او ابتدا با عقاید گشتاسپ، موافق نبوده؛ اما قدرت‌طلبی باعث شده است تا صحبت‌های پدرش را تکرار کند.

۳-۱-۲-۵- تهدید در مقابل تمکین

اسفندیار در پیغامی که به رستم دارد، متعهد می‌شود که نگذارد لطمه‌ای به او وارد شود و تهدید می‌کند که اگر به این فرمان، گردن ننهی، سیستان را ویران خواهیم کرد:

نباید که این خانه ویران شود　　به کام دلیران ایران شود

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۳: ۱٤٦)

رستم، تلاش فراوانش را برای خدمت به پادشاهان، یادآوری می‌کند و می‌گوید قصد دارد تمام ثروتش را به اسفندیار ببخشد، با او به دربار برود و از شاه، دلجویی کند؛ بنابراین دیگر، دلیلی برای قدرت‌طلبی و تکبر او باقی نمانده، اما اسفندیار نمی‌پذیرد.

۳-۱-۲-٦- اطاعت بی‌چون‌وچرا در برابر آزادگی

عدم‌حضور رستم در درگاه گشتاسپ، دستاویزی بوده تا بتوانند آزادی رستم را از او بگیرند تا در برابر گشتاسپ جاه‌طلب، هیچ شخصی یارای عرض‌اندام نداشته باشد. «گشتاسپ در پی از بین بردن کامل قدرت رستم است؛ اما پسر قصد دارد تا از قدرت او در حکومت خود، بهره‌مند شود و او را محمل قدرت خود سازد» (خلیل‌اللهی، ۱۳۹۸: ۲۲٦). رستم نیز متابعت خود را نشان می‌دهد و قول می‌دهد تا از هیچ درخواستی فروگذار نشود؛ مگر از بند، که ننگ مردان است و البته با مخالفت اسفندیار روبه‌رو می‌شود. «به همان درجه که رستم، حیثیت‌پرست و در پی آزادی فردی است، اسفندیار، قانون‌پرست است. از نظر اسفندیار، آزادی فردی، یک امر نسبی است که تنها در چهارچوب موجودیت یک نظام، میسر است و از این رو اگر لازم باشد، باید آزادی اسفندیارها و رستم‌ها را برای حفظ نظام موجود، فدا کرد» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۸۳).

۳-۱-۲-۷- کین‌جویی در مقابل تسلیم

رستم در پاسخ به آزمندی و قدرت‌طلبی اسفندیار، متذکر می‌شود که تاکنون خطایی از او سر نزده است؛ آن‌گاه، به کینه و دشمنی گشتاسپ از زال به‌دلیل تحقیر لهراسپ به‌عنوان شاه جدید، اشاره می‌کند. زال و برخی از بزرگان، با پادشاهی لهراسپ، موافق نبودند. رستم که به همهٔ پادشاهان، بنده‌وار خدمت می‌کند، به دربار گشتاسپ نمی‌رود و در پاسخ به خواستهٔ نابجای اسفندیار، می‌گوید:

چه نازی بدین تاج لهراسپی　　بدین تازه آیین گشتاسپی

که گوید برو دست رستم ببند؟　　نبندد مرا دست چرخ بلند

که گر چرخ گوید مرا کین نیوش　　به گرز گرانش بمالم دو گوش

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۳: ۱٦٤)

۳-۱-۲-۸- تقدس سنّت در برابر تجددخواهی

از میان این دو قدرت، باید یک شخص از میان برود. «شکست رستم از اسفندیار، شکست سنّت‌های پهلوانی ایرانی در مقابل یک خاندان نوخاستهٔ پادشاهی و شکست تمام تاریخ ایران در مقابل یک قهرمان دین تازه است. اگر رستم شکست می‌خورد، تمام حماسه‌ها و سرافرازی‌ها و بزرگی‌هایی که توسط خاندان زال برای ایران و گذشتهٔ ایران، هویت بارزی تأمین کرده بود، در معرض نابودی واقع می‌شد» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۷۸). هرچند رستم به‌ظاهر پیروز شده، درواقع او متحمل شکست سنگین‌تری شده است. «سنّت کهن علی‌الظاهر بر آیین نوین چیره می‌شود (آیین نوین برای بالندگی، به خون مردان بزرگ نیازمند است)؛

اما چندی بعد از چیرگی، از میان می‌رود (رستم می‌میرد). زیرا گذشت زمان، باید آیین جدید را به سنّت کهن بدل کند» (شمیسا، ۱۳۷٦: ٤۳).

۳-۱-۲-۹- آگاه‌شدن بر نیرنگ در برابر پای‌فشاری بر راه خطا

با از بین رفتن مهرنوش و نوش‌آذر، در نبرد با زواره و فرامرز، اسفندیار از خدعهٔ پدرش آگاه می‌شود و با اینکه کشته‌شدن فرزندانش و آمدن خود به سیستان را حاصل نیرنگ و آزمندی گشتاسپ می‌داند، همچنان دست از مبارزه با رستم برنمی‌دارد.

با توجه به خرده‌گفتمان‌های مطرح‌شده در داستان رستم و اسفندیار، خرده‌گفتمان اطاعت بی‌چون‌وچرا، نسبت به آزادگی، به‌دلیل ایجاد کشمکش اخلاقی و عاطفی که سراسر داستان را تحت شعاع خویش قرار داده، در جنگ قدرت میان این دو تن، از اهمیت بالاتری برخوردار است.

جدول ۱- خرده‌گفتمان‌های موجود در کلان‌گفتمان ستیز تجدد و سنّت

عنوان	داستان رستم و سهراب	داستان رستم و اسفندیار
موضوع	پایبندی به ساختار در برابر ساختارشکنی پایبندی به خلوص نژاد در برابر نداشتن پایبندی جاه‌طلبی و غرور در برابر خویشتن‌داری کسب قدرت در برابر حفظ قدرت یاری‌طلبی در برابر جاه‌طلبی و خودکامگی اصرار بر آشنایی در برابر بیگانه‌انگاری آزمندی منحرف‌شدن از اصول اعتقادی	کسب قدرت در برابر حفظ قدرت میهن‌پرستی در برابر دین‌پرستی مهرپرستی در برابر زرتشتی‌گری تهدید در برابر تمکین اطاعت بی‌چون‌وچرا در برابر آزادگی کین‌خواهی در برابر آزادگی تقدس سنّت در برابر تجدد آگاه‌شدن بر نیرنگ در برابر پافشاری بر خطا آزمندی

۳-۲- کلان‌گفتمان: طبقهٔ اجتماعی

با توجه به سهمی که پهلوانان و خاندان‌هاشان در مناسبات قدرت جامعه بر عهده داشته‌اند، گاهی از دست دادن طبقهٔ اجتماعی این خاندان‌ها و کسب آن توسط خاندانی دیگر، مایهٔ نزاع و جنگ‌های قدرت‌طلبی میان دو خاندان شده است. داستان گودرزیان و نوذریان، همچنین داستان ساسانیان و اشکانیان، نمونهٔ بارز این‌گونه قدرت‌طلبی است.

۳-۲-۱- گودرزیان و نوذریان

خرده‌گفتمان‌های قدرت در دو خاندانِ گودرزیان و نوذریان را به ترتیب زیر می‌توان برشمرد.

خرده‌گفتمان‌ها

۳-۲-۱-۱- شایستگی اکتسابی در مقابل منصب انتسابی

تاریخچهٔ خاندان‌های پهلوانی در ایران، با کاوه که نیای گودرزیان است، شروع می‌شود. به این ترتیب، سپهسالاری و جهان‌پهلوانی در دودمان کاوه، موروثی می‌شود؛ اما هنگامی که کاووس بر تخت می‌نشیند، این منصب را به طوسِ نوذر می‌سپارد؛ زیرا طوس انتظار داشته پس از پدرش پادشاه شود. کاووس با واگذاری سپهسالاری به طوس، دفع شر می‌کند و

اتفاقات ناگوار احتمالی از جانب طوس و طرف‌دارانش را خنثی می‌سازد؛ اما خاندان گودرز که قدرت گذشته را ازدست‌رفته می‌بینند، از این رخداد، رنجیده‌اند و سعی در دگرگونی اوضاع دارند. در جریان عزیمت سیاوش به توران و اندیشهٔ رهاسازی گروگان‌ها، کاووس، خشمگین شده، به سیاوش نامه‌ای می‌نویسد که لشکر را به طوس بسپارد و خود به دربار بازگردد؛ اما سیاوش، لشکر و درفش کاویانی را به بهرامِ گودرز سپرده، به سرزمین افراسیاب می‌رود. سیاوش به‌درستی می‌داند که امور سپاه را باید به دودمان پهلوانی سپرد، نه به شاهزاده‌ای که از به پادشاهی رسیدن خاندانی دیگر، ناراضی است و ممکن است این ناخشنودی، آسیب بزرگی برای کشور ایجاد کند.

۳-۲-۱-۲- قدرت‌نمایی

حوادث دیگری نیز در تنش میان این دو پهلوان و خاندان‌شان مؤثر بوده‌اند: طوس و گیو بر سر تصاحب دخترِ ماه‌سیمایی که در شکارگاه دیده‌اند، مشاجره می‌کنند و گیو، قدرت خود را به رخ طوسِ سپهسالار می‌کشد.

۳-۲-۱-۳- بازگشت به ساختار پیشین در مقابل مقاومت و ساختارشکنی

هنگامی که کشور در خشک‌سالی طولانی به سر می‌برد، شبی گودرز، سروش را در خواب می‌بیند که به او توصیه می‌کند برای رهایی ایرانیان از این تنگنا، گیو را به توران بفرستد تا کیخسروِ سیاوش را به ایران بیاورد و خشک‌سالی به پایان برسد. نکتهٔ مهم در اینجا، اصرار سروش بر انجام این رسالت توسط گیو است؛ در حالی که در مأموریت‌های خطیر، این وظیفه بر عهدهٔ رستم گذاشته می‌شود. حتی زمانی که بیژنِ گیو، در چاه افراسیاب گرفتار است، کیخسرو در نامه به رستم، او را مأمور نجات بیژن می‌کند؛ اما تأکید سروش بر انجام این کار توسط گیو، جای تأمل است:

ز گردان ایران و گردنکشان نیابد جز از گیو ازو کس نشان

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۱: ۳۰٤)

این حادثه، پیش از این، در داستان فریدون به وقوع پیوسته است. در آنجا نیز کاوه (جدّ گیو) شخصی است که از نظام حکومتی موجود، ناراضی است. کاوه، فریدون (نیای کیخسرو) را می‌یابد و او را برای پادشاهی با خود می‌آورد. این بار نیز همین شرایط برای نوادگان کاوه تکرار می‌شود. گودرزیان که کشور را در سلطهٔ کاووسِ بی‌کفایت می‌بینند، در تلاش هستند تا با آوردن پادشاه آرمانی، در میان پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی، شوکت و اقتدار خود را بازجویند. گودرزیان، کیخسرو را متعلق به خود می‌دانند. کیخسرو نیز متقابلاً این احساس را نسبت به گودرزیان دارد و آن‌ها را مشاور و امین خود قرار داده است. بدیهی است شخص آزمندی چون طوس نتواند این شرایط را برتابد. در جریان رسیدن کیخسرو به ایران، گودرز از او جانب‌داری می‌کند و بدون آنکه کیکاووس در پی تعیین جانشین خود باشد یا دربارهٔ این مهم، سخن رانده باشد، کیخسرو را بر اورنگ زرین می‌نشاند، حمایت همهٔ پهلوانان را با وی، همراه می‌سازد و طوس را تهدید می‌کند که اگر پادشاهی کیخسرو را نپذیری، تو را مجازات خواهم کرد و در پایان، یادآور می‌شود که این پیغام را به‌عنوان نمایندهٔ تام‌الاختیار دستگاه قدرت برای طوس می‌فرستد:

چرا سر کَشی تو به فرمان دیو نبینی همی فرّ گیهان خدیو!
اگر تو بپیچی ز فرمان شاه مرا با تو کین خیزد و رزمگاه
فرستاده گیوست و پیغام من به دستوریِ نامدار انجمن

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۱: ٤٤۳)

اما طوس به بهانهٔ نسبت کیخسرو با افراسیاب، متابعت از او را نمی‌پذیرد؛ زیرا بیم دارد جایگاه خود را از دست بدهد و می‌گوید برای جانشینی کیکاووس، فریبرز از همه سزاوارتر است. طوس با انتخاب فریبرز، قصد دارد تا حکومت، به دست یکی از حامیانش بیفتد تا قدرت و موقعیتش، در معرض خطر قرار نگیرد و بتواند همچنان سپهسالار بماند.

۳-۲-۱-٤- کین‌جویی

گودرز که از تصمیم طوس، آگاه می‌شود، با فرزندانش و دوازده‌هزار نفر جنگجو، آمادهٔ مبارزه با طوس می‌شود و درنهایت، این کشمکش با ورود کاووس به ماجرا پایان می‌یابد. در حضور کاووس نیز گودرز، خصومت خود را نمی‌تواند پنهان کند و طوس را این‌گونه خطاب می‌کند که نمایانگر کینهٔ دیرینه میان آن‌هاست:

بدو گفت گودرز کای کم خرد — تو را بخرد از مردمان نشمرد
تو نوذرنژادی نه بیگانه‌یی — پدر تند بود و تو دیوانه‌یی
سلیح من ار با مَنَستی کنون — بر و یال گشتیت غرقه به خون

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۱: ٤٤٥)

سرانجام مقرر می‌شود تا پادشاه جدید با انجام آزمونی بزرگ، تعیین شود و آن، فتح دژ بهمن است. طوس با فریبرز همراه می‌شود؛ اما توفیقی کسب نمی‌کنند. گودرز و گیو، در فتح دژ، کیخسرو را یاری می‌دهند و کیخسرو به‌عنوان شاه نو برگزیده می‌شود.

۳-۲-۱-۵- پایبندی به عهد و پیمان در مقابل عهدشکنی

بعد از انتخاب کیخسرو به پادشاهی، طوس، قدرت و جایگاه گذشته را ندارد و به این موضوع واقف است و در برابر قدرت ازدست‌رفته، ذات بد خود را آشکار می‌سازد. وقتی که کیخسرو او را به‌عنوان سپهسالار به جنگ با تورانیان، مأمور می‌کند، دستور می‌دهد تا از راه کلات نرود؛ زیرا فرودِ سیاوش در آنجاست و امکان دارد حادثهٔ هولناکی رخ دهد؛ اما طوس که اکنون احساس حقارت می‌کند، با نخوت و تکبر، راه کلات را در پیش می‌گیرد و به هشدارهای گودرز نیز بی‌اعتناست. زمانی که فرود از بهرام می‌خواهد تا با طوس، رایزنی کند و او را در سپاه خود برای حمله به توران بپذیرد، بهرام برای فرود، شرح می‌دهد که طوس خود شاه‌کیخسرو را هم قبول ندارد و در اندیشهٔ انتقام است:

و لیکن سپهبد خردمند نیست — سر و مغز او از در پند نیست
همی گوید از تخمهٔ نوذرم — جهان را به شاهی خود اندر خورم

(همان: ٤٧٥)

همچنین گیو و گودرز، فرود را به او معرفی می‌کنند و طوس را از جنگ با شاهزاده برحذر می‌دارند؛ اما طوس نمی‌پذیرد. آشکار است که رقابت بین طوس و خاندان گودرز و حسادت و کینه‌ای که بر اثر قدرت‌یافتن گودرزیان در طوس به وجود آمده، دامن‌گیر کیخسرو نیز شده است. طوس با این اقدامات بی‌رحمانه که علیه فرود اتخاذ کرده است، می‌خواهد به‌سبب جایگاه ازدست‌رفته‌اش، از کیخسرو تاوان بگیرد.

۳-۲-۱-٦- سرکشی و عزل‌شدن

کیخسرو پس از آگاهی از کشته‌شدن فرود و قتل‌عام گودرزیان به‌سبب سرکشی و ستیزه‌گری طوس، فراوان او را ملامت و نفرین کرده، از سپهسالاری عزل می‌کند و دستور می‌دهد او را حبس کنند.

با توجه به شش خرده‌گفتمان مطروحه، جدال گودرزیان و نوذریان، خرده‌گفتمان بازگشت به ساختار پیشین، در برابر مقاومت و ساختارشکنی، تأثیر بیشتری در جریان قدرت‌طلبی دو خاندان داشته است.

۳-۲-۲- ساسانیان و اشکانیان

خرده‌گفتمان

خرده‌گفتمان‌های قدرت در دو خاندان ساسانیان و اشکانیان را به ترتیب زیر می‌توان برشمرد.

۳-۲-۲-۱- ساختارشکنی (بر تخت نشستن پهلوان به‌جای شاه)

اسکندر با حملهٔ خویش به ایران و شکست‌دادن دارا، باعث منحل‌شدن سلسلهٔ پادشاهی کیانیان می‌شود و چون به پایان عمر می‌رسد، مُلکَش را عامدانه بین سرداران خویش، بخش می‌کند تا هرکدام از این فرماندهان، بر قسمت مشخص‌شده‌شان حکومت کنند؛ تا با این تدبیر، سرزمین روم از حملهٔ ایرانیان در امان باشد. حکومتی را که پس از مرگ اسکندر به وجود می‌آید، اشکانیان می‌گویند. اشکانیان از خاندان پهلوانی ایران هستند که به پادشاهی می‌رسند. فردوسی، آن‌ها را از نسل آرش کمان‌گیر معرفی کرده است:

بزرگان که از تخم آرش بدند — دلیر و سبکسار و سرکش بدند
چو بر تخت‌شان شاد بنشاندند — ملوکِ طوایف همی خواندند
(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ۳: ۳٤۳)

۳-۲-۲-۲- بازگشت به نظم و ساختار پیشین

ساسان که فرزند دارا است، از بیمِ از دست دادن جان، به هند می‌گریزد و صاحب فرزندی می‌شود که نام وی را نیز ساسان می‌نهند و تا نسل چهارم این تبار، هر پدری، نام فرزند را ساسان می‌گذارد. ساسانِ چهارم به شهر اصطخر نزد بابک می‌رود و به خدمت شبانی می‌پردازد. بابک که فرمانروای اصطخر است، به‌واسطهٔ خواب خویش، از نژاد و تبار ساسانِ چهارم و اینکه از نسل او شاه آیندهٔ ایران پدید خواهد آمد، آگاهی می‌یابد و علاوه بر نکوداشت وی، دخترش را به همسری وی درمی‌آورد. حاصل این ازدواج، پسری است که نامش را بسان جدّش (اردشیر کیانی)، اردشیر می‌نهند. پس از تربیت اردشیر توسط معلمان و با گذشت زمان، او به خشم پادشاه گرفتار می‌آید و به سرزمین اصطخر روی می‌آورد و به پادشاهی آنجا می‌رسد. پس از چندی با شکست‌دادن لشکر اردوان اشکانی و کشتن وی، در بغداد تاج‌گذاری می‌کند و حکومت ساسانیان را به وجود می‌آورد. در زمان حکومت هرمزدِ ساسانی، هیتالیان، ایران را تهدید می‌کنند و شاه برای نبرد با آنان، به دنبال یک پهلوان دلیر و نامدار می‌گردد و این مأموریت را به بهرامِ چوبینه وا می‌نهد که خود را از نسل اشکانیان می‌داند:

من از تخمهٔ نامور آرشم — چو جنگ آورم آتش سرکشم
نبیره جهانجوی‌گرگین منم — همان آتش تیزِ برزین منم
(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ٤: ۸۹۲)

۳-۲-۲-۳- جاه‌طلبی و غرور

پس از پیروزشدن بر لشکر ساوه‌شاه و نابودی بزرگ‌ترین دشمن ایران، حوادثی رخ می‌دهد تا بهرامِ چوبین نه‌تنها چون گذشته در خدمت پادشاه نباشد، بلکه خود به پادشاهی بیندیشد. بهرام در ابتدا پهلوانی وفادار و پشتیبان شاه بوده است؛ اما پس از برتری بر ساوه‌شاه و پِرموده، حس قدرت‌طلبی می‌یابد و رفتارش چون گذشته بنده‌وار نیست. او که پهلوان سپاه است و از نظر

جایگاه، خدمتکار شاه به حساب می‌آید، با پرموده کـه خاقـان چـین و تـوران و همتـا و هم‌جایگـاه هرمزدشـاه اسـت، رفتـار شایسته‌ای نمی‌کند و او را تازیانه می‌زند. سپس از غنیمت‌ها و نفایس پرموده، چند چیز گران‌بها برای خویش برمی‌دارد و بقیـه را به درگاه شاه می‌فرستد:

سپهبد ز گشّـی و گنـدآوری — نبـود آگـه از جسـتن داوری
دو بـرد یمـانی بـه یکسـو نهـاد — دو مـوزه بـه نامـه نکـرد ایـچ یـاد

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ٤: ۸۵۲)

از اینجاست که شاه ایران نیز به‌دلیل عدول وی از وظـایف خـدمتکاری، برافروختـه می‌شـود و نامـهٔ عتـاب‌آمیزی بـه وی می‌فرستد.

۳-۲-۲-٤- تحقیرکردن در برابر عزت و احترام

هرمزدشاه، شخصی ناشایسته را به قاصدی برمی‌گزیند، لباس‌های زنانهٔ نامناسبی برای بهرام می‌فرسـتد و بـه ایـن فرسـتاده نیـز سفارش می‌کند تا بهرام را بد گوید. بهرام به خشم شاه پی می‌برد و برای همراه‌سـاختن سـپاهیان بـا خـویش و سـپس گـرفتن تخت و تاج از هرمزدشاه، این هدایا را بر سر و تن می‌کند و می‌گوید پاسخ شاه به زحمات فراوان من، این است که ایـن امـر، اعتراض لشکر به شاه ایران را در پی دارد و می‌گوینـد از ایـن شـاه و سـلطنت او بیـزاریم. بهـرام بـا دادن وعـده، از سـپاهیان می‌خواهد انتقام زحمات خویش را از شاه بگیرند.

۳-۲-۲-۵- نیرنگ و فتنه‌انگیزی

بهرام به فتنه‌انگیزی می‌پردازد، به نام پرویزِ هرمزد سکّه نقش می‌کند تا هرمزد به فرزند بدگمان شود و همـین اتفـاق نیـز روی می‌دهد. پیش از نبرد با سپاه پرویز، برای سرداران او ازجمله گستهم و بندوی و گردوی و شاپور و اندیان، نامه‌هایی می‌نویسـد و با وعده‌دادن، سعی در فریفتن حامیان وفادار او دارد که این نیز کارگر نمی‌افتد.

۳-۲-۲-٦- عدم پایبندی به اخلاقِ بندگی

بهرام چون از کورشدن هرمزد و نشستن خسرو بر تخت، آگاهی می‌یابد، به جنگ خسرو می‌رود و علاوه بر دشنام‌دادن به شاه، او را تهدید می‌کند:

بـزودی یکـی دار سـازم بلنـد — دو دسـتت ببنـدم بـه خـمّ کمنـد
بیاویزمـت زان سـزاوار دار — ببینـی ز مـن تلخـی روزگـار

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ٤: ۸۸٦)

۳-۲-۲-۷- عدم پایبندی به خلوص و نژاد

بهرام در ادامه به نسبت‌داشتن از پهلوانان، افتخار می‌کند و هدف خود را که برانداختن ساسانیان است، بیان می‌کند:

بزرگـی مـن از پـارس آرم بـه ری — نمـانم کـزین پـس بـود نـام کـی
برافـرازم انـدر جهـان داد را — کـنم تـازه آیـین مـیلاد را

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ٤: ۸۹۲)

۳-۲-۲-۸- آزمندی در برابر قناعت

بهرام چون به خنجر قلون مجروح می‌شود و در حال جان‌دادن است، با خواهر بیداردلش از نشنیدن نصایح او به‌دلیل فریب دیو خبر می‌دهد:

همی پند بر من نبُد کارگر ز هر گونه چون دیو بُد راهبر
مرا نیز هم دیو بیراه کرد بَد آن بُد که بیراه ناگاه کرد

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ٤: ۹۸۳)

در میان خرده‌گفتمان‌های موجود در جدال ساسانیان و اشکانیان، خرده‌گفتمان بازگشت به نظم و ساختار پیشین، به منظور ثابت‌کردن حقانیت و شایستگی پادشاهی، نقش مهم‌تری در قدرت‌طلبی دو خاندان دارد.

جدول ۲- خرده‌گفتمان‌های موجود در کلان‌گفتمان طبقهٔ اجتماعی

عنوان	داستان جدال گودرزیان و ویسگان	داستان جدال ساسانیان و اشکانیان
موضوع	شایستگی اکتسابی در برابر منصب انتسابی بازگشت به ساختار پیشین در برابر مقاومت و ساختارشکنی پایبندی به عهد و پیمان در برابر عهدشکنی کینه‌جویی قدرت‌نمایی سرکشی و عزل‌شدن	تحقیرکردن در برابر کین‌کشی ساختارشکنی بازگشت به نظم و ساختار پیشین جاه‌طلبی و غرور نیرنگ و فتنه‌انگیزی عدم پایبندی به اخلاق بندگی آزمندی عدم پایبندی به خلوص نژاد

۳-۳- کلان‌گفتمان: کین‌خواهی

کین‌خواهی، یکی از ارکان اصلی مفاهیم شاهنامه است که داستان‌ها و جنگ‌های فراوانی بر محور آن قرار می‌گیرد و از برجسته‌ترین نمونه‌های آن می‌توان به جدال کشوادگان و گودرزیان اشاره کرد.

۳-۳-۱- کشوادگان و ویسگان

خرده‌گفتمان‌ها

خرده‌گفتمان‌های قدرت در دو خاندان کشوادگان و ویسگان را به ترتیب زیر می‌توان برشمرد.

۳-۳-۱-۱- انتقام در مقابل عفو

در جنگ‌های ایران و توران، بارِ اصلی نبرد، بر دوش خانواده‌های گودرز و پیران بوده که با هم عناد داشتند. در این میان، افراد زیادی از دو خاندان، کشته می‌شوند که همین موضوع باعث کینهٔ بیشتر بین این دو تبار شده و پیکار توران و ایران، ستیزه و انتقام‌گیری این دو خاندان از یکدیگر نیز محسوب می‌شود. در پیکارهایی که گودرز و پیران در آن حضور دارند، نبرد، تنها میان سپاه ایران و توران نیست؛ بلکه مبارزه بر سر خصومت‌های این دو قوم و انتقام و کینه‌کشی نیز است. «فردوسی در خاتمهٔ

داستان بیژن و منیژه که پس از آن نبرد دوازده‌رخ، رخ می‌دهد، می‌گوید به پیران و گودرز پرداختم و پیداست که نبرد مذکور را نبرد پیران و گودرز می‌داند» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲٦٦).

بعد از گریز تژاو، در هنگام شبیخون سپاه توران به لشکر ایران، تعداد زیادی از افراد خاندان گودرز، از بین می‌روند. در جنگ لاون (پشن)، بالغ بر هفتاد تن از فرزندان و نوادگان و اقوام گودرز، کشته می‌شوند. در کارزار هماون، گودرز بر کشته و مجروح شدن تعداد بی‌شماری از خاندانش می‌گرید و شِکوه می‌کند و در آوردگاه بعد از آن نیز افراد زیادی از خاندان گودرز از بین می‌روند. علاوه بر این، پهلوانان زیادی از هردو خاندان در این رویارویی‌ها کشته می‌شوند.

۳-۳-۱-۲- تقابل و رقابت

زمانی که گیو، پیران را اسیر کرده، با پایمردیِ کیخسرو، از کشتنش دست می‌کشد؛ اما برای تحقیر و بی‌احترامی به پیران، گوشش را سوراخ می‌کند و دستانش را استوار می‌بندد و از او پیمان می‌گیرد تا جز زنش گلشهر، فرد دیگری دستش را نگشاید. حتی نحوهٔ تقابل این دو خاندان در جنگ دوازده‌رخ به‌خوبی نمایانگر کینه‌کشی آن‌ها از یکدیگر است. افراسیاب در سامان‌دهی سپاهیانش در حمله به ایران، لشکری را به فرماندهی پیرانِ ویسه، در مرز ایران مستقر می‌کند. کیخسرو نیز سپاه را به چهار پاره تقسیم می‌کند و لشکر چهارمی را به فرماندهی گودرز و با همراهی فرزندانش ازجمله گیو، فرهاد، رهام، گرازه و بیژن، به مرز ایران و توران که محل استقرار سپاه پیران و خویشان اوست، اعزام می‌کند تا گودرز و فرزندانش با پیران و برادرانش پیکار کنند. در بین مبارزهٔ این چهار گروه، تنها به ذکر نبرد این دو خاندان به‌صورت کامل پرداخته می‌شود. علاوه بر اَعمال این دو دوده، تصمیمات آن‌ها نیز جنبهٔ رقابت دارد. گودرز، فرزندش گیو را به‌عنوان پیک، نزد پیران می‌فرستد و از او می‌خواهد علاوه بر گنج‌ها، تجهیزات جنگی را که از ایرانیان به یغما برده‌اند، بازگرداند و علاوه بر آن، پیران، فرزندش و دو برادرش را به‌عنوان گروگان به حضور گودرز گسیل کند تا گودرز از حُسن نیت پیران، مطلع و از جنگ، منصرف شود:

همه آلت لشکر و سیم و زر — فرستی به نزدیک ما سربسر
و دیگر که پور گزین تو را — نگهبان گاه و نگین تو را
برادرت، هر دو سران سپاه — که هزمان برآرند گردن به ماه
بدان تا شوم ایمن از کار تو — برآرد درخت وفا بار تو

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ٤: ٦۹۸)

گویی این پیکار، بین دو کشور و دو لشکر نیست؛ بلکه جنگ بین دو خاندان است. بیژن از هم‌نبردجویی هومان، آگاه می‌شود و به نبرد وی شتافته، بر او که نام‌آورترین جنگجوی خاندان ویسه است، فائق می‌شود. همچنین یکی از برادران پیران -نستیهن- پیش از هنگامهٔ دوازده‌رخ، توسط بیژن کشته شده است. در فرجام این صف‌آرایی، خود پیران به دست گودرز کشته می‌شود و گودرز برای نخستین بار پس از پیروزی بر پیران، خون او را بر چهره می‌کشد و می‌نوشد:

فرو برد چنگال و خون بر گرفت — بخورد و بیالود روی ای شگفت
ز خون سیاوش خروشید زار — نیایش همی کرد بر کردگار
ز هفتاد خون گرامی پسر — بنالید با داور دادگر

(فردوسی، ۱۳۹٤، ج ٤: ۷۷۱)

در جدال گودرزیان و ویسگان، علاوه بر دو خرده‌گفتمان مطرح‌شده، موارد دیگری را نیز می‌توان در شمار آورد؛ اما با توجه به فرعی‌بودن سایر خرده‌گفتمان‌های این داستان و برای پرهیز از حشوِ کلام، در متن مورد بررسی، از آوردن آن‌ها خودداری شده است و تنها به ذکر آن‌ها در جدول این مبحث، اکتفا می‌شود. در میان خرده‌گفتمان معرفی‌شده در جدال گودرزیان و ویسگان، خرده‌گفتمان کشته‌شدن افراد دو خاندان در جنگ‌های رویاروی، محرک قوی‌تری برای جدال دو خاندان بوده است.

جدول ۳- خرده‌گفتمان‌های موجود در داستان جدال گودرزیان و ویسگان

عنوان	جدال گودرزیان و ویسگان
موضوع	انتقام در برابر عفو تحقیر در برابر تلافی وفاداری به کیخسرو در برابر پیمان‌شکنی با کیخسرو دشمنی با افراسیاب در برابر حمایت از افراسیاب تقابل و رقابت اتهام برگزیدن راه اهریمنی

٤- نتیجه‌گیری

برآیند بررسی‌های انجام‌شده دربارهٔ قدرت‌طلبی برخی از پهلوانان و خاندان‌های پهلوانی در شاهنامه براساس نظریهٔ گفتمان قدرت فرکلاف، نشانگر این نکته است که سه گفتمان اصلی: ستیز تجدد و سنّت، طبقهٔ اجتماعی و کینه‌خواهی، باعث به وجود آمدن جریان قدرت‌طلبی پهلوانان و خاندان‌های آنان بوده است. همچنین در میان خرده‌گفتمان‌های شکل‌دهندهٔ این داستان‌ها، پاره‌ای از خرده‌گفتمان‌ها به‌صورت تقابل خود و دیگری وجود دارند و خرده‌گفتمان کین‌کشی با تأکیدشدن فراوان‌تر نسبت به سایر خرده‌گفتمان‌ها در جریان قدرت‌طلبی میان پهلوانان و خاندان‌هاشان، بیشترین نقش را در ساختار داستان‌ها داشته است. همچنین داستان رستم و اسفندیار که از آن با تعبیرِ داستانِ داستان‌ها یاد می‌شود، با قرارگرفتن در اصلی‌ترین گفتمان موجود در شاهنامه که ستیز تجدد و سنّت است و همچنین با داشتن بیشترین تعداد خرده‌گفتمان (نُه مورد که آزادگی در برابر اطاعت بی‌چون‌وچرا، مهم‌ترین خرده‌گفتمان آن است)، از منظر گفتمان، در سطح بالاتری قرار می‌گیرد.

منابع

پاکرو، فاطمه. (۱۳۹۲). «سیر قدرت و آسیب‌های آن از اسطوره تا حماسه در شاهنامهٔ فردوسی»، *فصلنامهٔ تاریخ ادبیات*، دورهٔ ششم، صص ۱۴۷-۱۲۴.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۳). *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران: نشر مرکز.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۸۹). *گل رنج‌های کهن*، تهران: نشر ثالث.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۴۰۰). *یادداشت‌های شاهنامه*، تهران: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

خلیل اللهی، شهلا؛ شیرخدا، طاهره؛ فروزانفر، احمد. (۱۳۹۸). «واکاوی گفتمان قدرت در داستان رستم و اسفندیار از منظر فوکو»، *دوفصلنامهٔ علمی جامعه‌شناسی سیاسی جهان اسلام*، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۲، صص ۲۳۰-۲۱۵.

دوستخواه، جلیل. (۱۳۵۳). «رستم و سهراب فاجعهٔ برخورد آرمان و عاطفه»، *فصلنامهٔ فرهنگ و زندگی*، شمارهٔ ۱۷. صص ۱۵۹-۱۶۷.

دیویس، دیک. (۱۳۹۶). *حماسه و نافرمانی در شاهنامهٔ فردوسی*، ترجمهٔ سهراب طاوسی، تهران: ققنوس.

راشدمحصّل، محمدرضا. (۱۳۸۹). *شاهنامه جلوه‌گاه روح ملّی*، مشهد: به نشر.

رحیمی، مصطفی. (۱۳۶۹). *تراژدی قدرت در شاهنامه*، تهران: انتشارات نیلوفر.

رزمجو، حسین. (۱۳۸۱). *قلمرو ادبیات حماسی ایران*، تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رضایی، مهدی؛ اکبری، لیلا. (۱۴۰۰). «*روایت شاهنامه از گفتمان قدرت در داستان بهرام چوبینه و خسروپرویز*»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، دورهٔ سیزدهم، شمارهٔ ۳۱، صص ۱۶۶-۱۴۷.

ریاحی، محمدامین. (۱۳۸۰). *سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی*، تهران: انتشارات طرح نو.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۱). *نامورنامه*، تهران: انتشارات سخن.

زمردی، حمیرا؛ اسلامی، مصطفی. (۱۴۰۱). «بررسی گفتمان‌های متقابل در شاهنامهٔ فردوسی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی»، *نشریهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، دورهٔ پانزدهم، صص ۲۳۴-۲۰۵.

سرامی، قدمعلی. (۱۳۸۸). *از رنگ گل تا رنج خار*، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

شجری، رضا. (۱۳۸۲). «*تحلیل و بررسی عنصر آز در شاهنامهٔ فردوسی*»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۱، صص ۶۵-۸۲.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). *طرح اصلی داستان رستم و اسفندیار*، تهران: انتشارات میترا.

صادقی، علی. (۱۳۹۷). «*قدرت سیاسی و تراژدی در شاهنامه*»، فصلنامهٔ حکمت و فلسفه، دورهٔ چهاردهم، شمارهٔ ۵۶، صص ۱۴۱-۱۷۱.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۹۰). *حماسه‌سرایی در ایران*. تهران: انتشارات فردوس.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴). *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، دورهٔ چهار جلدی، تهران: سخن.

فرکلاف، نورمن. (۱۹۹۲). *تحلیل انتقادی گفتمان*، ترجمهٔ شایسته پیران، فاطمه و همکاران، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

قربانی‌پور، زهرا؛ طهماسبی، فرهاد. (۱۴۰۲). «دیرینه‌شناسی ستیز قدرت در خاندان‌های شاهی شاهنامه و ایلیاد»، *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ بیست‌وهفتم، شمارهٔ ۹۵، صص ۱۸۱-۱۲۰.

کلانتری، عبدالحسین. (۱۳۹۱). گفتمان از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی، چاپ اول، تهران: نشر جامعه‌شناسان.

مختاری، محمد. (۱۳۷۹). *حماسه در رمز و راز ملی*، تهران: انتشارات آگاه.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۹). *تن پهلوان و روان خردمند*، تهران: انتشارات طرح 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 the Transformation of the Simorgh Myth into the Swan in the Transition from Lyrical to Romantic Literature

Hosseinali Ghobadi[1]✉ | **Atefe Salarvand**[2]

1. Corresponding Author, Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: hghobadi@modares.ac.ir
2. Ph.D. student of Persian language and literature (The trend of lyrical literature), Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. E-mail: atefeh.salarvand@modares.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
9 August 2024
Received in revised form:
19 February 2025
Accepted:
10 March 2025
Published online:
23 August 2025

Keywords:
myth transformation, lyrical genre, romanticism, Simorgh, swan.

ABSTRACT

Transformation of myths occurs under the influence of intra-textual and extra-textual factors within the narrative context, with one of the most significant being the shift in literary schools. The transition from lyrical literature to Romanticism has led to significant transformations in myths, including the myth of Simorgh. In this evolution, Simorgh, depicted in the Shahnameh as an intermediary between heaven and earth and celebrated in Mantiq al-Tayr as the sovereign of birds, metamorphoses into figures such as the owl, phoenix, and swan in contemporary Romantic texts. Losing power and severing its connection with the celestial realm, it becomes incapable of realizing individual ideals, leading towards annihilation. The central question of this research is how the shift from lyrical to Romantic literature influences the transformation of the Simorgh myth and what new characteristics it engenders. To this end, this study employs a descriptive-analytical approach, based on library research, to examine the changes in the Simorgh myth through the lens of five narrative elements: characterization, discourse, action, time, and space. The results indicate that in the transition from lyrical literature to Romanticism, myths diminish in size, are restricted in action, discourse, and time, and are spatially distanced from the heavens.

Cite this article: Ghobadi, Hosseinali; Salarvand, Atefe. (2025). "Analysis of the Transformation of the Simorgh Myth into the Swan in the Transition from Lyrical to Romantic Literature". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 193-208. http//doi.org/10.22111/jllr.2025.49516.3275

© Ghobadi, Hosseinali; Salarvand, Atefe. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

Simorgh is one of the most frequently recurring myths in Persian literature, appearing with different functions in classical works such as the *Shahnameh* and *Manṭiq al-Ṭayr*. In these texts, Simorgh sometimes serves as an intermediary between nature and the supernatural, and at other times is portrayed as the deity of birds. However, the life of this myth is not confined to ancient texts; rather, in the contemporary era—alongside new literary movements—it has undergone a transformation. Within the framework of transformation, it has been reimagined in The Blind Owl under the new name and image of the "Owl," in Nima's poetry as the "Phoenix," and in Hamidi Shirazi's poetry as the smaller "Swan".

It appears that the Romantic school, characterized by features such as individualism, melancholy, and an emphasis on personal emotions, has played a significant role in this transformation. The myth of Simorgh, which in classical texts held a sacred and symbolic status, has undergone a form of demystification in contemporary Romantic literature. Since myths are timeless and sacred constructs rooted in collective archetypes, these transformations indicate the phenomenon of "myth deconstruction" in modern Romantic texts. Given the importance of this subject, this study seeks to answer the following questions:

1 .How has the transition from lyrical literature to Romanticism influenced the transformation of the Simorgh myth in contemporary texts?

2. In what ways do the myths of Simorgh, Owl, Phoenix, and Swan differ from and resemble their classical counterparts?

2. Research methodology

The research method employed in this study is descriptive-analytical, and the data were collected through library research and note-taking. This study examines and analyzes the transformation of Simorgh in five works, including Ferdowsi's *Shahnameh*, Attar's *Mantiq al-Tayr*, Sadegh Hedayat's *The Blind Owl*, Nima Yushij's poem "Phoenix," and Mehdi Hamidi's "The Death of the Swan."

3. Discussion

Ferdowsi's Simorgh, as a sovereign bird (Ferdowsi, 1987: 240; 266), bears similarities to Attar's Simorgh but also possesses a more worldly aspect, acting as Zal's nurse. The other three birds exhibit specific and limited attributes: the owl in reading, the phoenix in singing, and the swan in beauty. "Romanticism, instead of classical ideal figures, introduces individuals with unique and specific lives who are influenced by their environment and era. Therefore, the Romantic artist portrays their hero with private, distinctive, and singular descriptions" (Seyed Hosseini, 2008: 186).

Ferdowsi's Simorgh is recognized through dialogue with other characters, whereas Attar's Simorgh transcends external senses, allowing communication beyond speech. The phoenix lacks the ability to speak, and its voice can only be perceived by entering its mental realm. The swan and the owl do not possess even the capacity for thought, and the narrator speaks on their behalf. This distinction underscores the prominent presence of the writer and poet in Romantic texts compared to lyrical works, where mythical figures experience a reduction in their agency.

Attar's Simorgh serves as the driving force behind the movement and effort of other characters. Ferdowsi's Simorgh advances the narrative by resolving its complexities through action. In contrast, the phoenix and the swan conclude the narrative, revealing the futility of their existence. Hedayat's owl neither initiates nor concludes the narrative and remains inconsequential to its progression. Among the birds, the hierarchy of narrative agency is as follows: Simorgh, phoenix, swan, and owl. This hierarchy highlights the greater power and influence of lyrical birds within the poetic world.

Two temporal aspects are significant in analyzing the narratives: the lifespan of the myths and whether their stories unfold during the day or night. In terms of lifespan, the order is as follows: Attar's Simorgh, Ferdowsi's Simorgh, the phoenix, and the swan. Hedayat's owl, akin to its narrator, exists in a liminal space between life and death. Regarding time of day, Simorghs are not bound to either day or night, whereas Romantic myths—the phoenix, swan, and owl—are depicted within a dark, nocturnal atmosphere. "Iranian Romantics favor night as the temporal setting and autumn and winter as the seasonal backdrop" (Fotouhi, 2010: 133).

4. Conclusion

In this article, the trajectory of the transformation of the lyrical myth of Simorgh in Romantic texts was examined from five aspects: characterization, discourse, action, time, and narrative space, and the following results were obtained:

Characterization: As the birds distance themselves from the sky, their stature diminishes, and their abilities become more limited. Attar's Simorgh lacks worldly attributes and is introduced as the "Sultan of Birds." Ferdowsi's Simorgh, in terms of being a sovereign bird, is similar to Attar's bird, but also possesses a worldly aspect and serves as Zal's nurse, with a portion of its life spent among humans. The other three birds have specific and limited worldly characteristics; the owl in reading, the phoenix in singing, and the swan in beauty.

Discourse: As the birds distance themselves from the sky and become more Romantic, they become less capable of speech. Attar's Simorgh, due to its position, is not limited by the power of speech and addresses and hears without sound. Ferdowsi's Simorgh engages in dialogue with characters to guide them. The phoenix is incapable of speech, and only its feelings pass through its mind. Hedayat's owl is merely an observer, and the swan does not speak and only seeks to end its life. In the narrative of the three Romantic myths, the owl, the phoenix, and the swan, the narrator's words are heard.

Action: As the birds approach the earth, their actions become more limited. Attar's Simorgh is the creator of creation and the reason for the actions of other beings. Ferdowsi's Simorgh resolves narrative knots with its presence and advances the narrative flow; however, the phoenix and the swan conclude the narrative. The phoenix flies to find a place to self-immolate, and the swan swims to die in a specific place. Hedayat's owl, which has a non-existent existence, is the most passive bird.

Time: Attar's Simorgh is associated with eternity and is not limited by time. Ferdowsi's Simorgh, due to its worldly aspect, dies in the seven trials of Esfandiyar. In the poem "Phoenix," we only witness the final moments of the thousand-year-old phoenix as it prepares for death. The poem "The Death of the Swan" begins with the swan's death. Hedayat's owl also has a gray and semi-living presence throughout the narrative.

Space: Attar's Simorgh is present in a place that is neither visible nor comprehensible. Ferdowsi's Simorgh lives in a sovereign palace on the summit of Mount Alborz, which is neither visible nor imaginable. The phoenix is located on a bamboo branch and then in a lower place. The phoenix is a few steps lower than Ferdowsi's Simorgh and wanders between earth and sky. The swan is on the surface of the earth and has a lower position than the previous birds. Hedayat's owl lives in a coffin-like corner of Hedayat's room. As the narratives become more Romantic, these birds approach the earth.

5. References

Attar Neyshabouri, M. I. (2014). *Mantiq al-Tayr*, edited by M. Shafii Kadkani, Tehran: Sokhan.

Dehghan, A., & Mohammadi, D. (2012). “The evolution of the myth of Simorgh in the transition from epic to mysticism: Based on Shahnameh and Mantiq al-Tayr”. *Adab va Erfan*, Vol. 3, No. pp. 19, 51–66.

Farbood, F., & Soheili-Rad, F. (2003). “A comparative study of Simorgh in literary, epic, and mystical texts”, *Honar*, No. 56, pp. 23–43.

Ferdowsi, A. (1987). *Shahnameh*, edited by J. Khaleghi Motlaq, introduction by E. Yarshater, New York.

Fotouhi, M. (2010). *The Rhetoric of Imagery*, Tehran: Sokhan.

Hamidi, M. (1957). *Tears of the beloved*, Tehran: Amir Kabir.

Hatami, H. (2012). “Simorgh in the works of Molana”. *Adab va Erfan,* Vol. 4, No. 13, pp. 47–62.

Hedayat, S. (1972). *The blind owl*, edited by A. Khanji, Tehran: Sepehr.

Hosseini, S., Zabihi, R., & Shohani, A. (2020). “An analysis of the poetics of Simorgh and Phoenix in the transition from epic and mysticism to modern Persian poetry: Focusing on Nima Youshij’s ‘Phoenix’”. *Pajouhesh-e Zaban va Adab-e Farsi*, No. 59, pp. 19–47.

Jafari, M. (2007). *The course of romanticism in Iran: From the constitutional era to Nima*, Tehran: Markaz.

Khajat, B. (2012). *Iranian romanticism: A study of the romantic movement in contemporary Persian poetry*, Tehran: Bamdad-e No.

Koushki, I. (2015). *A comparison of classical and romantic schools in European and Persian poetry*, Tehran: Mahvareh.

Mashkoor, M. (1977). "Simorgh and its role in Iranian mysticism". *Honar va Mardom,* No. 177–178, pp. 86–90.

Mohammadi Haji Abadi, F., & Pourmand, H. (2011). "A comparative study of Simorgh based on Avesta, Shahnameh, and Mantiq al-Tayr". *Naghshe-Maye,* Vol. 4, No. 8, pp. 57–64.

Rastegar, M. (2004). *Metamorphosis in mythology*, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Seyed Hosseini, R. (2008). *literary Schools*, Tehran: Negah.

Shamisa, S. (2008). *A dictionary of references in Persian literature (myths, traditions, customs, beliefs, sciences...)*, Tehran: Mitra.

Taslimi, A. (2022). *Propositions in contemporary Iranian literature: Poetry*, Tehran: Akhtaran.

Yahaghi, M. (2012). *Dictionary of myths and narrative motifs in Persian literature*, Tehran: Farhang Moaser.

Youshij, N. (1983). *My poetry*, Tehran: Amir Kabir.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

تحلیل پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ به قو در گذر از ادب غنایی به رمانتیسم

حسینعلی قبادی[۱]✉ | عاطفه سالاروند[۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: hghobadi@modares.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. رایانامه: atefeh.salarvand@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
پیکرگردانی اسطوره، غنا، رمانتیسم، سیمرغ، قو

چکیده

پیکرگردانی اسطوره‌ها، تحت‌تأثیر عوامل درون‌متنی و برون‌متنی در بستر روایت‌ها شکل می‌گیرد که یکی از مهم‌ترین این عوامل، تغییر مکاتب ادبی است. گذار از ادب غنایی به رمانتیسم، موجب دگرگونی اسطوره‌ها، ازجمله اسطورهٔ سیمرغ شده است. در این تحول، سیمرغ که در شاهنامه به‌عنوان رابط آسمان و زمین و در منطق‌الطیر به‌عنوان فرمانروای پرندگان، معرفی و ستایش می‌شود، در متون رمانتیک معاصر، به پیکره‌هایی چون بوف، ققنوس و قو تغییر شکل داده و با از دست دادن قدرت و قطع ارتباط با آسمان، ناتوان از تحقق آرمان‌های فردی، به سوی نابودی سوق می‌یابد. مسئلهٔ پژوهش حاضر، این است که تغییر نوع ادب غنایی به رمانتیسم، چگونه بر پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ تأثیر گذاشته و چه ویژگی‌های جدیدی را در آن ایجاد کرده است. بدین منظور، این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و براساس مطالعات کتابخانه‌ای، تغییرات اسطورهٔ سیمرغ را از منظر پنج عنصر روایی شامل شخصیت‌پردازی، گفتار، کنش، زمان و نیز مکان بررسی می‌کند. نتایج نشان می‌دهد که در گذر از ادب غنایی به رمانتیسم، اسطوره‌ها از نظر جثه، کوچک‌تر، از لحاظ کنش، گفتار و زمان، محدودتر، و از منظر مکان، در فاصله‌ای بیشتر از آسمان قرار می‌گیرند.

استناد: قبادی، حسینعلی؛ سالاروند، عاطفه. (۱۴۰۴). «تحلیل پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ به قو در گذر از ادب غنایی به رمانتیسم». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۱۹۳-۲۰۸.

DOI: 10.22111/jllr.2025.49516.3275

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© قبادی، حسینعلی؛ سالاروند، عاطفه.

۱- مقدمه

پیکرگردانی اسطوره‌ها به اَشکال گوناگون، همچون تبدیل خدایان به انسان، انسان به حیوان یا اشیا و حتی حیوان به حیوان دیگر، رخ می‌دهد. این پدیده می‌تواند دلایل گوناگون درون‌متنی مانند تغییر سبک‌های ادبی و ژانرها یا عوامل برون‌متنی نظیر تحولات فکری، اجتماعی و تغییر سلیقهٔ نویسندگان و مخاطبان داشته باشد (ر.ک رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۷۹).

در این میان، اسطورهٔ سیمرغ، یکی از نمونه‌های شاخص پیکرگردانی در ادبیات فارسی است که در متون کلاسیکی همچون شاهنامهٔ فردوسی، نقش هدایتگر و در منطق‌الطیر عطار، نقش فرمانروای مرغان را ایفا می‌کند. اما با ظهور مکتب رمانتیسم و تغییر نگرش به مفاهیم اسطوره‌ای، این پرنده در متون معاصر، دچار دگردیسی شده و کارکرد و جایگاه پیشین خود را از دست داده است.

پژوهش حاضر، بر آن است تا تأثیر تغییر نوع ادب غنایی به رمانتیسم را بر این دگردیسی بررسی کند و نشان دهد که چگونه اسطورهٔ سیمرغ در متون معاصر، از شکل کلاسیک خود فاصله گرفته است. بدین منظور، با تحلیل تطبیقی آثار منتخب، مسیر این تغییرات و چگونگی بازآفرینی این اسطوره در چارچوب ادبیات مدرن، بررسی خواهد شد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

سیمرغ، یکی از اسطوره‌های پرتکرار در متون فارسی است که حیات این اسطوره محدود به متون کهن نمی‌شود؛ بلکه در دورهٔ معاصر، همگام با جریان‌های ادبی جدید، دچار دگردیسی شده و در چارچوب پیکرگردانی، در داستان «بوف کور»، با نام و چهرهٔ جدید «جغد»، در شعر نیما با نام «ققنوس» و در شعر حمیدی شیرازی، با جثهٔ کوچک‌تر «قو» بازآفرینی شده است.

به نظر می‌رسد مکتب رمانتیسم که با ویژگی‌هایی چون فردگرایی، غم‌گرایی و توجه به احساسات شخصی، شناخته می‌شود، در این پیکرگردانی، نقش قابل‌توجهی داشته است. اسطورهٔ سیمرغ که در متون کهن، از جایگاهی قدسی و نمادین برخوردار بود، در متون رمانتیک معاصر، دچار نوعی هبوط شده است. از آنجایی که اسطوره‌ها اموری ازلی و مقدس‌اند و ریشه در کهن‌الگوهای جمعی دارند، این تغییرات، نشان‌دهندهٔ پدیدهٔ «اسطوره‌زدایی» در متون معاصر رمانتیک است. با توجه به اهمیت این موضوع، این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. دگردیسی ادب غنایی به رمانتیسم، چه تأثیری بر پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ در متون معاصر داشته است؟

۲. اسطوره‌های سیمرغ، بوف، ققنوس و قو، چه تفاوت و شباهت‌هایی نسبت به نوع پیشین خود پیدا کرده‌اند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر، تأثیر دگرگونی ادب غنایی به مکتب رمانتیسم را بر فرایند پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ به قو تحلیل می‌کند. با توجه به اینکه تاکنون تفاوت‌های میان ژانر غنایی و مکتب رمانتیسم، کمتر مورد توجه قرار گرفته است، این مقاله از این منظر می‌تواند درخور اهمیت باشد. افزون بر این، پژوهش حاضر به واکاوی سرنوشت اسطورهٔ سیمرغ، به‌عنوان یکی از برجسته و پربسامدترین اسطوره‌ها در متون معاصر فارسی پرداخته و سیر تحول آن را دنبال می‌کند.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات، به شیوهٔ کتابخانه‌ای و از طریق یادداشت‌برداری، گردآوری شده است. در این مطالعه، مسیر پیکرگردانی سیمرغ، در پنج اثر شامل «شاهنامهٔ» فردوسی، «منطق‌الطیر» عطار، «بوف کور» صادق هدایت، شعر «ققنوس» از نیما یوشیج و «مرگ قو» از مهدی حمیدی، بررسی و تحلیل می‌شود. این تحلیل برپایهٔ مؤلفه‌های روایی

همچون شخصیت‌پردازی، گفتار، کنش، زمان و مکان، صورت گرفته و با توجه به تفاوت‌های ادب غنایی و مکتب رمانتیسم، ابعاد گوناگون پیکرگردانی سیمرغ تبیین می‌شود.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مقالات متعددی دربارهٔ اسطورهٔ پرندگان نگاشته شده است؛ اما پژوهش حاضر از نظر موضوع، هدف و جامعهٔ آماری، با آن‌ها تفاوت دارد.

مقالهٔ «سیمرغ و نقش آن در عرفان ایران» (۱۳٥٦) از محمدجواد مشکور، دو جریان روایتی سیمرغ را در شاهنامه و منطق‌الطیر بررسی می‌کند. از این بررسی، این نتیجه به دست آمده که رسالةالطیرهای ابن‌سینا، غزالی و سهروردی، کوتاه، خشک و فلسفی‌اند و قابل‌مقایسه با منطق‌الطیر عطار نیستند.

بخش آغازین مقالهٔ «بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی، حماسی و عرفانی» (۱۳۸۲) از فربود و سهیلی‌راد، در بحث از پیشینهٔ دو جریان روایتی شاهنامه و منطق‌الطیر از اسطورهٔ سیمرغ، تکرار مطالب مقالهٔ قبلی است. نویسندگان مقاله نتیجه گرفته‌اند که هرچند شاهنامه و منطق‌الطیر در دو ژانر متفاوت حماسی و عرفانی قرار دارند، نگاه مذهبی و سالکانهٔ شاعران آن‌ها، از ورای داستان آشکار است.

مقالهٔ «بازآفرینی اسطوره‌های سیمرغ و ققنوس» (۱۳۸۸) از بهجت‌السادات حجازی، به‌طور مختصر به بازآفرینی اسطورهٔ سیمرغ در متون پس از شاهنامه پرداخته و به از میان رفتن جنبهٔ مینوی این اسطوره در آثار بعد از منطق‌الطیر اشاره کرده است.

مقالهٔ «بررسی تطبیقی سیمرغ با استناد به اوستا، شاهنامه و منطق‌الطیر» (۱۳۹۰) از محمدی حاجی‌آبادی و پورمند، تفاوت روایت سه اثر یادشده را بررسی می‌کند. نگارندگان آن، به این نتیجه رسیده‌اند که سیمرغ، در اوستا، جنبهٔ اسطوره‌ای و نمادین دارد، در شاهنامه، اسطوره و حماسه نقش پررنگی دارند و در منطق‌الطیر، روایت تمثیلی است.

در مقالهٔ «سیمرغ در آثار مولانا» (۱۳۹۱) از هادی حاتمی، وجوه گوناگون سیمرغ در مثنوی معنوی بررسی شده است.

مقالهٔ «تحولات اسطورهٔ سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان: براساس شاهنامهٔ فردوسی و منطق‌الطیر عطار» (۱۳۹۱) از دهقان و محمدی، به بررسی تحول‌یافتن اسطورهٔ سیمرغ از ژانر حماسی در شاهنامه، به ژانر عرفانی در منطق‌الطیر پرداخته است.

بخش آغازین از مقالهٔ «تحلیل بوطیقای سیمرغ و ققنوس در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعر ققنوس نیما یوشیج» (۱۳۹۹) از سارا حسینی و همکاران، تکرار مطالب مقالهٔ پیشین است؛ اما در ادامه، خوشهٔ تصویری سیمرغ و ققنوس، مورد بررسی قرار گرفته است. در پژوهش آن‌ها، اشاره شده که نیما یوشیج در ساختاری نمادین، شعر خود را برای بیان تفکرات سیاسی و اجتماعی‌اش به کار می‌برد.

رویکرد و یافته‌های مقالهٔ حاضر در بررسی مسیر پیکرگردانی اسطورهٔ سیمرغ، با مقالات یادشده متفاوت است. این روش، همچنین می‌تواند برای تحلیل دیگر اسطوره‌های بازآفرینی‌شده مورد استفاده قرار گیرد.

۲- بحث و بررسی

تقسیم‌بندی جریان‌های رمانتیسم در میان پژوهشگران ادب فارسی، با اختلاف‌نظر همراه بوده است. تسلیمی، رمانتیسم را به چهار دستهٔ ساده یا فردی، اجتماعی، سیاه و سمبولیسم اجتماعی تقسیم می‌کند (ر.ک تسلیمی، ۱٤۰۱: ۳۳-۳۰).

فتوحی، از دو جریان رمانتیسم سخن می‌گوید: «یکی، رمانتیسم فردی میانه‌رو، غیرسیاسی، عاشقانه، شهودی ... که سرانجام در مسئلهٔ جنسیت و مرگ، سردرگم شد و دیگر، رمانتیسم اجتماعی-انقلابی که مبارزه و سیاست و عشق به آزادی و انقلاب و... در آن اولویت داشت. گرایش اول را رمانتیسم سیاه خوانده‌اند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۱).

جعفری، رمانتیسم دورهٔ پهلوی اول را به سه گروه تقسیم می‌کند: ۱. رمانتیسم طبیعت‌گرا که نیما، شاخص‌ترین چهرهٔ آن است. ۲. رمانتیسم ناسیونالیستی که در صادق هدایت و بزرگ علوی دیده می‌شود. ۳. رمانتیسم احساساتی و اخلاق‌گرا که حجازی در این گروه قرار می‌گیرد (جعفری، ١٣٨٦: ١٩٦).

فتوحی در بررسی آثار نیما می‌نویسد: «رمانتیسم نیما، از نوع اروپایی آن بود که مشخصه‌هایش عبارت است از درد اجتماعی، درگیری با مسائل انسان و جامعه و پناه‌بردن به طبیعت و تنهایی» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). در این چارچوب، اسطورهٔ ققنوس نیما نیز چنین سرنوشتی دارد؛ او نمی‌خواهد مانند دیگران زندگی کند؛ اما از تغییر شرایط هم ناتوان است و سرانجام به زندگی خود پایان می‌دهد. پایان شعر و فضای تیره و سیاهی که شاعر ترسیم می‌کند، شعرش را از رمانتیسم اجتماعی به رمانتیسم سیاه، گره می‌زند.

از سوی دیگر، شعر «مرگ قو» از حمیدی شیرازی را می‌توان ادامهٔ ژانر غنایی در چارچوب رمانتیسم فردی یا ساده دانست. در این شعر، شاعر، ضمن روایت زندگی واقعی قو، آرزو و خواستهٔ خود را به معشوق ابراز می‌کند (حمیدی، ١٣٣٦: ٥٢٤). در اینجا، اسطورهٔ قو دیگر دغدغه‌های اجتماعی ندارد و صرفاً محدود به زیست فردی خود است. همچنین، بوف کور هدایت، با توجه به ویژگی روایی‌اش و مرگ‌اندیشی در سراسر داستان، در گروه رمانتیسم سیاه قرار می‌گیرد.



شکل ۱- گذر از اسطورهٔ غنایی به رمانتیسم

در ادامه، سیر تحول چهار پرندهٔ سیمرغ، بوف، ققنوس و قو در آثار فردوسی، عطار، صادق هدایت، نیما یوشیج و مهدی حمیدی شیرازی، بررسی و تحلیل می‌شود.

۲-۱- شخصیت‌پردازی

سیمرغ فردوسی، دو نقش «دایه» و «فرمانروا» دارد که در چهار روایت، تکرار شده‌اند (فردوسی، ١٣٦٦: ١٧٢، ١٧٦، ٢٤٠، ٢٦٦). تشبیه سیمرغ به ابر، در چند روایت فردوسی دیده می‌شود که وجه‌شبه آن می‌تواند جایگاه ابر در آسمان، شفافیت و عدم کدورت و نیز ماهیت غیرجسمانی آن باشد. زمانی که شاعر می‌خواهد خشم سیمرغ را ترسیم کند، با عنوان «ابر سیاه» از او یاد می‌کند (همان: ۱۷۲، ٢٤٢). وقتی که سیمرغ، سبب لطف و مهربانی می‌شود، شاعر، او را «ابر مرجان‌بار»، «ابر بهار» و «خداوند مهر» وصف می‌کند (همان: ٢٦٦، ١٧٦، ٣٩٩، ٢٤٢). به‌طور کلی، سیمرغ، دایهٔ مهربانی است که نقش اصلی وی، نگهداری از خانوادهٔ زال است و شاعر، تصویر مشخصی از چهرهٔ سیمرغ، توصیف نمی‌کند. بن‌مایه‌ها و تشبیهاتی که فردوسی برای خلق اسطورهٔ سیمرغ استفاده می‌کند، غنایی هستند. سیمرغ در تمام داستان، با عاطفهٔ عشق و محبت با دیگر شخصیت‌ها برخورد می‌کند و نمی‌تواند مبارز خوبی برای یک داستان حماسی باشد.

سیمرغ عطار، قابل درک و تصور نیست و تنها در بخشی از داستان، او را به حضرت سلیمان تشبیه می‌کند (عطار، ۱۳۹۳: ۲۸۰). سیمرغ عطار، منحصراً نقش «سلطان طیور» را دارد و در چند جا، شاعر به عنوان‌های «پادشاه مطلق»، «سلطان طیور»، «حضرت حق» و «معظم پادشاه» اشاره کرده است (همان: ٢٦٤، ٢٦٩، ٤٢٤). سیمرغ با وجود جایگاه ویژه‌اش، مخالفانی هم مانند هما دارد که او را «سیمرغ سرکش» می‌نامد (همان: ۲۷۳). به‌طور کلی، تصور روشنی از ظاهر سیمرغ داده نمی‌شود و شاعر هم به عجز خود در توصیف او اشاره می‌کند.

هیچ دانایی کمال او ندید　　هیچ بینایی جمال او ندید
در کمالش آفرینش ره نیافت　　دانش از پی رفت و بینش ره نیافت
(عطار، ۱۳۹۳: ٢٦٤)

در بوف کور هدایت، مشخص‌ترین صفت جغد، کوری است که کتابش را با این عنوان معرفی می‌کند؛ در حالی که گفته می‌شود بوف، قدرت شنوایی و بینایی بالایی دارد. در داستان، جغد، تنها موجودی است که نوشته‌های راوی را می‌خواند؛ با وجود این، به او صفت کور را داده است (هدایت، ۱۳۵۱: ۹۱). از طرف دیگر، همیشه عامهٔ مردم، یک احساس دوگانه‌ای نسبت به جغد داشته‌اند. «مطابق روایت‌های کهن ایرانی ... پرنده‌ای باشگون است و اوستا را از بر دارد و وقتی آن را می‌خواند، شیاطین به وحشت می‌افتند» (یاحقی، ۱۳۹۱: ۲۸۹). فرهنگ‌های اسلامی، جغد را پرنده‌ای شوم می‌دانند و در «تاریخ بلعمی» نیز ضمن روایتی، اشاره شده است که کیومرث، جغد را نفرین کرده و مردم، آن را شوم می‌خوانند (همان: ۲۹۰-۲۸۹).

ویژگی دیگر جغد در بوف کور، توانایی خواندن و فهم نوشته‌های راوی است. همان طور که اشاره شد، به توانایی خواندن بوف، در ایران کهن اعتقاد داشته‌اند و گفته شده که اوستا را از بر داشته است. از نظر راوی بوف کور، جغد، موجودی ترسناک است و راوی، سایهٔ خودش را شبیه جغد می‌بیند و از آن می‌ترسد (هدایت، ۱۳۵۱: ۹۱).

نکتهٔ دیگری که در داستان، گفته شده، سایه‌بودن جغد است که نشان می‌دهد اسطورهٔ جغد، حضور حقیقی ندارد. در مقایسه با اسطورهٔ سیمرغ در شعر عطار، همهٔ مرغان، سایهٔ سیمرغ هستند (عطار، ۱۳۹۳: ۲۸۱)؛ اما در روایت هدایت، بوف، سایهٔ راوی است.

نیما، ققنوس شعرش را با صفت‌های مستقیم «خوشخوان» و «نغزخوان» (دو بار) یاد می‌کند: «قُقنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان/... آن مرغ نغزخوان» (یوشیج، ١٣٦٢: ٧-٥). با این حال، این قابلیت ققنوس، در شعر نیما کارایی ندارد. صدای ققنوس، در وزش بادهای سرد، گم می‌شود و راه به جایی نمی‌برد (همان: ٥). در ادامهٔ شعر، ققنوس را نوای نادره خطاب می‌کند (همان: ٦). گفته شده است منقار ققنوس، سیصدوشصت سوراخ دارد و او روی کوه‌های بلند می‌نشیند و صداهای عجیب و غریب درمی‌آورد تا پرندگان را دور خود جمع کند و طعمهٔ خویش سازد (یاحقی، ۱۳۹۱: ٦٥١). ققنوس نیما، قدرت خودش را از دست داده است و صدایش در شرایط جوّی، به جایی نمی‌رسد.

حمیدی شیرازی در شعر «مرگ قو»، قو را با ترکیب‌های «قوی زیبا»، «فریبا»، «فریبنده زاد» و «مرغ شیدا» معرفی می‌کند (حمیدی، ١٣٣٦: ٥٢٤). قو در شعر حمیدی، نماد عاشق است و تنها جلوهٔ ظاهری‌ای که از او ترسیم شده، زیبایی است که وجه دنیایی او به شمار می‌رود.

سیمرغ فردوسی، از این نظر که مرغ فرمانروا است (فردوسی، ١٣٦٦: ٢٤٠، ٢٦٦)، مانند مرغ عطار است؛ اما جنبهٔ دنیوی نیز دارد و دایهٔ زال است. سه مرغ دیگر، ویژگی‌های مشخص و محدود دنیایی دارند؛ بوف در خواندن، ققنوس در آوازخواندن و قو در زیبایی. «رومانتیسم به جای قیافه‌های ایده‌آلی کلاسیک، انسان‌هایی را می‌گذارد که زندگی فردی و مشخصی دارند و تحت‌تأثیر محیط و عصر خود واقع می‌شوند. از این رو هنرمند رومانتیک، با توضیحاتی خصوصی و مشخص و منحصربه‌فرد، قهرمان خود را معرفی می‌کند» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ١٨٦).

ترتیب مرغان از نظر بزرگی جثه، به این شکل است: سیمرغ، ققنوس، قو و بوف. این پرندگان هر چه‌قدر جثه‌شان کوچک‌تر می‌شود، توانایی و ارتباط‌شان با آسمان، کمتر شده و از اسطورهٔ غنایی، تبدیل به اسطورهٔ رمانتیک می‌شوند. عطار، سیمرغش را غیر قابل‌وصف می‌داند؛ در حالی که هدایت، صفت منفی کور را روی اسطوره‌اش می‌گذارد.

نام اسطوره‌ها از چند منظر، قابل‌توجه است. سیمرغ و ققنوس، تعداد حروف بیشتری از بوف یا جغد و قو دارند که علاوه بر جثه، تعداد حروف اسم آن‌ها نیز کمتر شده است. کلمهٔ سیمرغ، به‌نوعی وحدت را نشان می‌دهد. ققنوس به‌دلیل واج‌گاه

حرف «ق»، هنگام تلفظ، یک نوع احساس خفگی ایجاد می‌کند و در شعر نیما، نماد پرنده‌ای است که صدایش در هیاهوی باد، بی‌طنین شده و به جایی نمی‌رسد. «او ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند، از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور...» (یوشیج، ١٣٦٢: ٥).

۲-۲- گفتار

سیمرغ فردوسی، با شخصیت‌ها گفت‌وگو می‌کند. شخصیت سیمرغ، شخصیتی برون‌گرا است و در چندین روایت، صدای سیمرغ یا اطرافیانش را می‌شنویم که او را وصف می‌کنند. سیمرغ فردوسی چون با آسمان در ارتباط است، از آینده خبر می‌دهد و نقش «پیش‌گو» را دارد. او متوجه می‌شود که سام به دنبال زال آمده است و او را برای پدرش می‌برد (فردوسی، ١٣٦٦: ١٧١) و در ادامه زال را برای رفتن، نصیحت می‌کند. شخصیت سیمرغ، داناتر از شخصیت‌های انسانی ترسیم می‌شود. سیمرغ به زال که برای به دنیا آمدن رستم، نگران است، دلداری می‌دهد (همان: ٢٦٦). در روایت به دنیا آمدن فرزند رودابه، سیمرغ، مانند حکیمی دانا به آن‌ها کمک می‌کند (همان: ٢٦٧-٢٦٦). در داستان هفت‌خان، گرگسار، قدرت سیمرغ را برای اسفندیار وصف می‌کند (همان: ٢٤٠)؛ اما اسفندیار، توجهی نمی‌کند و می‌گوید که کتفش را با پیکان می‌دوزد (همان: ٢٤١). برخلاف دیدگاه گرگسار، سیمرغ شکست می‌خورد که نشان می‌دهد در نقش‌های غنایی «دایه»، «طبیب» و «پیش‌گو»، موفق‌تر است و نمی‌تواند مبارز خوبی باشد. همچنین سیمرغ، راهنمای خوبی است و در نبرد رستم و اسفندیار، با اینکه اسفندیار جفت او را کشته، به رستم می‌گوید که اگر راهی نداشت، از تیر گز استفاده کند (همان: ٤٠٢).

سیمرغ عطار، مانند سیمرغ فردوسی، از طریق صوت حرف نمی‌زند و بدون لفظ با او سخن می‌گویند. عطار دربارهٔ سیمرغ می‌گوید:

بی‌زفان آمد از آن حضرت خطاب　　کاینه‌ست این حضرت چون آفتاب

(عطار، ١٣٩٣: ٤٢٧)

عطار، سیمرغش را محدود به حواس ظاهری نمی‌کند. هدهد، دل را راه ارتباط با سیمرغ معرفی می‌کند (همان: ٢٨١). قبل از رسیدن مرغان به قرب پادشاه، پرندهٔ مقرب درگاه سیمرغ، سی مرغ را می‌راند و از استغنای او می‌گوید (همان: ٤٢٣). سیمرغ از پرندگان دیگر، بی‌نیاز است و حتی پرنده‌ها هم وقتی به درگاه او می‌رسند، کار خودشان را بی‌فایده می‌دانند (همان).

بوف، توان حرف‌زدن ندارد و همهٔ صداها، صدای راوی است. با این حال، راوی هم گاهی اوقات از تکلم، عاجز می‌شود و اختیار حنجره‌اش را ندارد؛ مثلاً از حنجره‌اش صداهایی تولید می‌شود که خود او هم مفهوم آن‌ها را نمی‌داند. از این نظر، مانند جغد می‌شود. «در این وقت، شبیه یک جغد شده بودم؛ ولی ناله‌های من در گلویم گیر کرده بود، و به‌شکل لکه‌های خون، آن‌ها را تف می‌کردم. شاید جغد هم مرضی دارد که مثل من فکر می‌کند!» (هدایت، ١٣٥١: ٩١).

ققنوس نیما برخلاف سیمرغ فردوسی، شخصیتی درون‌گرا دارد. ما صدای او را نمی‌شنویم؛ بلکه وارد ذهنش شده و احساسش را می‌فهمیم. سیمرغ با شخصیت‌ها گفت‌وگو می‌کند؛ اما ققنوس، فقط فکر می‌کند و توان گفت‌وگو و بیان احساساتش را ندارد که نشانهٔ وجه رمانتیک شعر و حضور راوی دانای کل است. شاعر، قبل از ورود به ذهن ققنوس، نظر خودش را به‌نوعی تحمیل می‌کند و می‌گوید: «نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است...» (یوشیج، ١٣٦٢: ٦) و در ادامه دربارهٔ احساس ققنوس می‌نویسد (همان). ققنوس از خودش راضی نیست؛ دوست دارد بهتر از چیزی باشد که اکنون است. آرزوهایش را دست‌نیافتنی می‌بیند. او تنها نیست؛ بلکه مرغان دیگر هم کنار او هستند؛ اما مانند او فکر نمی‌کنند.

در شعر قو، ما حتی وارد دنیای ذهن او هم نمی‌شویم. قو مانند بوف، سخن نمی‌گوید. راوی شعر، شنیده‌هایش را دربارهٔ قو روایت می‌کند. «شنیدم که چون قوی زیبا بمیرد» (حمیدی، ١٣٣٦: ٥٢٤). در ادامه، اعتقاد دیگران را دربارهٔ مرگ قو

می‌گوید: «گروهی برآنند کاین مرغ شیدا...» (همان). در شخصیت‌پردازی بوف و ققنوس نوعی این همانی بین مرغان، نویسنده و شاعر آثار ایجاد می‌شود. در شعر «مرگ قو»، راوی تنها داستان زندگی قو را از شنیده‌ها و باورهایش بیان می‌کند تا حرف پایانی‌اش را به معشوق بگوید: «تو دریای من بودی آغوش وا کن...» (همان).

سیمرغ فردوسی، از طریق گفت‌وگو با دیگر شخصیت‌ها شناخته می‌شود. سیمرغ عطار، محدود به حواس ظاهری نیست و بدون تکلم می‌توان با او ارتباط برقرار کرد. ققنوس، توان حرف‌زدن ندارد و با ورود به دنیای ذهنش صدای او را می‌شنویم. قو و بوف، حتی توان فکرکردن هم ندارند و راوی به‌جای آنان سخن می‌گوید. این ویژگی، نشانهٔ حضور پررنگ نویسنده و شاعر در متون رمانتیک، نسبت به آثار غنایی است که به‌نوعی توانایی اسطوره‌ها کمتر شده است.

۲-۳- کنش

سیمرغ در شاهنامه، شخصیتی فعال و پرکار دارد. ازجملهٔ اقدامات او در شاهنامه، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. دایه‌ای مهربان است و از زال مراقبت می‌کند. ۲. پَر خود را به زال می‌دهد تا زخم‌های رودابه را التیام دهد (فردوسی، ۱۳٦٦: ۲٦۷). ۳. جفت سیمرغ با اسفندیار مبارزه می‌کند. ٤. در نبرد رستم و اسفندیار، چاره‌اندیشی سیمرغ، موجب شکست اسفندیار می‌شود.

سیمرغ، توانایی طبابت دارد؛ به همین جهت برخی نام سیمرغ را نام یک حکیم دانسته‌اند و یکی از پیکرگردانی‌های سیمرغ را تبدیل‌شدن او به یک حکیم زاهد گفته‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ٥٤). در شاهنامه، سیمرغ در خدمت شخصیت‌های دیگر قرار دارد و به یاری آنان می‌شتابد؛ اما در روایت عطار، این شخصیت‌ها هستند که برای رسیدن به سیمرغ تلاش و مجاهدت می‌کنند.

سیمرغ در منطق‌الطیر نسبت به شاهنامه، فعالیت محدود و مشخص‌تری دارد. در آغاز برای اینکه جلوه‌ای از خود نشان دهد، از چین می‌گذرد و پر خود را در آنجا می‌اندازد تا همه متوجه حضورش شوند و به دنبال او بگردند (عطار، ۱۳۹۳: ۲٦٥). پر سیمرغ در شاهنامه، خاصیت شفابخشی دارد؛ اما در منطق‌الطیر، تمامی جهان، بازتاب و جلوهٔ پَر است. روایت دیگر از کنش سیمرغ، جلوه‌نمودن است که باعث خلق جهان آفرینش می‌شود. سیمرغ عطار مانند سیمرغ فردوسی، نیازی به انجام کنش آدم‌ها (طبابت و دایه‌بودن) ندارد و همهٔ جهان، سایهٔ اوست (همان: ۲۸۱).

ققنوس نیما از ناملایمات جهان طبیعت، مانند وزش بادهای سرد هم ناتوان است. ققنوس بر شاخهٔ خیزران، تنها نشسته است (یوشیج، ۱۳٦۲: ٥). قو در شعر حمیدی نیز روی آب، تنها است (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤). «هنرمند رمانتیک می‌خواهد که تنها باشد؛ چراکه تنهایی، تقدیر اوست» (خواجات، ۱۳۹۱: ۲٤). ققنوس در دنیای واقعی، کاری نمی‌تواند انجام دهد؛ برای همین در ذهنش خیال‌پردازی می‌کند. «در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه/ دیوار یک بنای خیالی/ می‌سازد» (یوشیج، ۱۳٦۲: ٥) و بعد از آن، به دنبال جایی می‌گردد تا به زندگی‌اش پایان دهد. نیما با اینکه می‌داند پایان این سوختن، تولد دوباره است، تصمیم ندارد فضایی شاد و پرامید ترسیم کند. «قهرمان رمانتیسم، عاشقی آزاد است که احساس می‌کند مالک سرنوشت خود نیست و این دنیای فانی، مکان مناسبی برای بیان احساسات و تحقق رؤیاهای او نیست» (کوشکی، ۱۳۹٤: ٥۳).

کنش شخصیت‌های دیگر در مقابل سیمرغ و ققنوس، قابل‌توجه است. در منطق‌الطیر، مرغ‌های دیگر، عزم رسیدن به سیمرغ دارند و خود را حقیر می‌دانند (عطار، ۱۳۹۳: ۲٦٥)؛ اما در شعر «ققنوس»، مرغ‌های دیگر به او توجه نمی‌کنند و زندگی خود را دارند (یوشیج، ۱۳٦۲: ٥).

در این میان، بوف، منفعل‌ترین پرنده است و نقش او تنها در درک سخنان راوی خلاصه می‌شود. راوی به‌صورت غیرمستقیم به شومی جغد اشاره می‌کند: «من محتاجم ... که افکار خودم را به موجود خیالی خودم، به سایهٔ خودم ارتباط بدهم؛ این سایهٔ شومی که جلو روشنایی پیه‌سوز روی دیوار خم شده و مثل این است که آنچه که می‌نویسم به دقت می‌خواند

و می‌بلعد. این سایه حتماً بهتر از من می‌فهمد!» (هدایت، ۱۳۵۱: ۳٦). راوی در این گفتار، سایه را شوم می‌داند و در صفحهٔ بعد، سایه‌اش را مانند جغد می‌بیند. با اینکه جغد، تنها موجودی است که راوی را می‌فهمد، باز هم با صفت شوم از آن یاد می‌کند. راوی نیز شخصیتی منفعل دارد و بیشتر وقتش را صرف نوشتن یا مرور خاطرات گذشته می‌کند. شخصیت‌های اطراف راوی، مانند دایه، لکاته، مرد قصاب، پیرمرد خنزرپنزری و... نیز عادت‌های روزانه‌شان را تکرار می‌کنند.

شعر «مرگ قو»، با مرگ و نیستی این پرنده شروع می‌شود. انگار هیچ وقت آغازی نداشته و تنها کنش او، یافتن جای مناسب برای مردن است. مرگ را زیبا می‌داند: «فریبا بمیرد» (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤) و از طرفی برایش دردناک است و با فکرکردن به عشق، از درد آن می‌کاهد. عشق، نجات‌بخش نیست؛ بلکه صرفاً حواس او را پرت می‌کند (همان). ویژگی دیگر قو، آوازخواندن پیش از مرگ است که از این جهت، به ققنوس شباهت دارد. در فرهنگ‌ها، قو ذیل مدخل ققنوس آمده است و «برخی هم ققنوس را همان قوی معروف دانسته‌اند که در اساطیر یونانی به‌سبب سرود مرگی که برای آپولون می‌خواند، شهرت یافته است» (یاحقی، ۱۳۹۱: ٦٥۲؛ شمیسا، ۱۳۸۷: ۹٦۰). به نظر می‌رسد حمیدی، به روایت عامیانهٔ آوازخواندن قو قبل از مرگ، نظر داشته و مایه‌های رمانتیکی و عشق نافرجام قو را به آن افزوده است.

سیمرغ عطار، انگیزهٔ حرکت و کوشش شخصیت‌های دیگر است. سیمرغ فردوسی با کنش‌هایش، گره‌های روایت را باز می‌کند و داستان را به پیش می‌برد؛ اما ققنوس و قو، روایت داستان را خاتمه می‌دهند و پوچی دنیای خود را نشان. بوف هدایت نیز نه آغازگر است و نه پایان‌بخش؛ حضور او هیچ تأثیری بر داستان نمی‌گذارد.

از میان پرندگان، به‌ترتیب سیمرغ، ققنوس، قو و بوف، بیشترین فعالیت را در بستر روایت‌ها دارند. این نکته نشانهٔ میزان توانایی و قدرت پرندگان در عبور از دنیای غنایی به رمانتیک است.

۲-٤- زمان

سیمرغ عطار، محدود به زمان خاصی نیست و به ازلیت و ابدیت متصل است؛ اما سیمرغ فردوسی، جاودان نیست. در داستان هفت‌خان اسفندیار، جفت سیمرغ به‌راحتی می‌میرد و فر ایزدی از او دور می‌شود (فردوسی، ۱۳٦٦: ۲٤۳). سیمرغ فردوسی چون واسط زمین و آسمان است، دو وجه زمینی و آسمانی را دارد. در وجه زمینی، می‌تواند مانند انسان‌ها زندگی کند و زندگی‌اش متنهی به مرگ شود و در وجه آسمانی، می‌تواند فرمانروا باشد و نامحدود.

سیمرغ عطار، همیشگی است و محدود به فنا نیست. هدهد، او را این‌گونه وصف می‌کند:

دایما او پادشاه مطلق است در کمال عز خود مستغرق است

(عطار، ۱۳۹۳: ۲٦٤)

در جایی که سیمرغ عطار، زندگی می‌کند، شب و روز و محدودیت زمان وجود ندارد؛ اما سیمرغ فردوسی که بخشی از زندگی‌اش همراه با آدم‌هاست، محدودیت زمان و مکان دارد.

زمان در بوف کور هدایت، سیر خطی و مشخصی ندارد؛ چون ارتباط راوی با دنیای زنده‌ها قطع شده است (هدایت، ۱۳۵۱: ۳۷). از آنجایی که بوف، سایهٔ راوی است، انگار در کل روایت، همراه وی بوده است؛ اما راوی در بخش‌های پایانی، نام جغد را می‌آورد. با اینکه آفتاب در روایت بوف کور، چند بار تصویر می‌شود، راوی معتقد است سراسر زندگی وی، شبی تاریک است (همان: ۹۱). مرگ‌اندیشی مانند شعر «ققنوس» و «مرگ قو»، در روایت بوف کور ملموس است (همان: ۷۲).

در شعر ققنوس نیما، خورشید، غروب کرده و هوا تاریک شده است (یوشیج، ۱۳٦۲: ٦). از ققنوس هزارساله، ما فقط شاهد غروب عمر او هستیم. غروب خورشید، همراه با غروب و پایان زندگی ققنوس است که نشان از همسویی طبیعت با قهرمان شعر دارد. گفته می‌شود: «شب در شعرهای نیما، نمود وضعیتی سرشار از دغدغه‌های اجتماعی و سیاسی است که شاعر

به امید روشنایی و صبح می‌گذراند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۳۳، ۱٤۰)؛ اما ققنوس نیما نمی‌خواهد شب را سپری کند و قبل از آن، به زندگی‌اش پایان می‌دهد.

شعر «مرگ قو»، از همان آغاز، با خبر مرگ او آغاز می‌شود (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤). مرگ قو نیز در شب اتفاق می‌افتد. «شب مرگ، تنها نشیند به موجی...» (همان).

دربارهٔ زمان روایت‌ها، دو مسئله مهم است: یکی، مدت زمان زندگی اسطورها در روایت و دیگری، شب یا روز بودن زمانی که اسطوره‌ها در آن روایت می‌شوند. ترتیب اسطوره‌ها از نظر طول عمر در داستان‌ها، به این صورت است: سیمرغ عطار، سیمرغ فردوسی، ققنوس و قو. بوف هدایت، مانند خود راوی، حضورش بین مرگ و زندگی است. زمان دیگر، شب یا روز بودن فضایی است که اسطوره‌ها در آن قرار می‌گیرند. سیمرغ‌ها محدود به ساعتی از شبانه‌روز نیستند؛ اما اسطوره‌های رمانتیک ققنوس، قو و بوف، در فضای تاریک و شب ترسیم می‌شوند. «رمانتیک‌های ایرانی از زمان‌ها، شب و از فصل‌ها، پاییز و زمستان را بیشتر می‌پسندند» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

۲-۵- مکان

مکان روایت، نشان می‌دهد که شاعر، دوست دارد اسطوره‌اش در کجا زندگی کند. مکان زندگی سیمرغ عطار، مانند خود سیمرغ، غیر قابل‌تصور است. وقتی مرغان به درگاه سیمرغ نزدیک شدند، جایگاهی دیدند که عقل در فهم آن عاجز است و تمام آفرینش در پیشگاه سیمرغ، کوچک و بی‌ارزش است (عطار، ۱۳۹۳: ٤۲۳). در بارگاه او، دو حاجب وصف شده‌اند: یکی حاجبی که از استغنای سیمرغ می‌گوید و جملهٔ مرغان را تحقیر می‌کند (همان: ٤۲۳) و حاجب لطف که مرغان را به قرب سیمرغ راه می‌دهد (همان: ٤۲٥).

مکان سیمرغ فردوسی، در بالای کوه البرز است که همراه فرزندانش در کاخ بزرگی زندگی می‌کند (فردوسی، ۱۳٦٦: ۱۷۰). برای سیمرغ، در فرهنگ‌ها به مکان‌های دیگری اشاره شده است که متفاوت با روایت فردوسی است: «بنابر روایات کهن، بر بالای درخت شگفت‌آور «هرویسپ تخمک» یا ویسپوبیشف، یعنی درخت «همه تخم» یا دربردارندهٔ همهٔ رستنی‌ها که در میان دریای فراخکرت است، آشیان دارد» (یاحقی، ۱۳۹۱: ٥۰۳).

جغد «بوف کور»، در اتاق راوی، ظاهر می‌شود (هدایت، ۱۳٥۱: ۹۱). راوی، اتاقش را این‌گونه وصف می‌کند: ۱. یک رختخواب، گوشهٔ آن افتاده است (همان: ۳٤). ۲. یک پیه‌سوز، سر طاقچهٔ آن می‌سوزد و آن را روشن می‌کند. ۳. اتاق با خشت و آجر، روی خرابه‌های قدیمی ساخته شده و بدنه‌اش سفید شده است (همان: ۳۸). با توجه به باور عامه دربارهٔ زندگی جغد در خرابه‌ها، این نکته قابل‌توجه است. ٤. یک حاشیهٔ کتیبه دارد که آن را شبیه مقبره کرده است (همان). ٥. یک میخ طویله به دیوار است که ننوی خودش و زنش را به آن می‌بستند. ٦. بوهای سمجی که خاطرات قدیمی را زنده می‌کند (همان). ۷. به غیر از دایه‌اش و لکاته، موجودات وهمی هم در اتاق راوی حضور دارند که پرتره افکار وی هستند (همان: ٦۸).

تشبیه اتاق به تابوت، چند بار در ضمن روایت تکرار می‌شود. «آیا اطاق من، یک تابوت نبود؟ رختخوابم سردتر و تاریک‌تر از گور نبود؟ رختخوابی که همیشه افتاده بود و مرا دعوت به خوابیدن می‌کرد» (همان: ۷۲). اسطورهٔ جغد، در اتاقی با این ویژگی‌ها ظهور می‌کند؛ اتاقی که مانند یک قبر در زیرزمین است و با آسمانی که سیمرغ در آن زندگی می‌کند، بسیار فاصله دارد.

در مکان شعر «ققنوس»، سه آتش روشن می‌شود. آتش اول، آتش مرد دهاتی است که او نیز مانند ققنوس، با وجود آدم‌هایی که در تصویر، حضور دارند، تنها زندگی می‌کند. «و اندر نقاط دور خلق‌اند در عبور» (یوشیج، ۱۳٦۲: ٦). آتش دوم، غروب خورشید است که آسمان را سرخ کرده است. آتش سوم، آتش ققنوس است که خودش را در آن می‌سوزاند. نوعی این

همانی، بین شخصیت‌های شعر تصور می‌شود. مرد دهاتی، همان ققنوس است. هردو تنها هستند. مرد دهاتی، آتش را به‌دلیل سرما و ادامهٔ زندگی روشن می‌کند؛ اما ققنوس برای پایان‌دادن به زندگی‌اش. فضای شعر، تاریک است و راوی چندان به روشنایی علاقه‌مند نیست و می‌گوید: «ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش» (همان). مکان‌های ققنوس نیز مانند شخصیت‌ها با او یکی می‌شوند؛ مکان اول که روی شاخ خیزران است و شاخ خیزران، ما را یاد نی‌نامهٔ مولوی می‌اندازد که ناله سر می‌دهد؛ اما ناله‌های او نیز مانند ققنوس، به جایی نمی‌رسد. مکان دوم، جایی است که ققنوس، آتش درست می‌کند و در آن نابود می‌شود. مکان دوم، پَست‌تر از مکان اول است. آن، مکانی است که آتش شعله‌ورش، مانند جهنم است. رنگ‌های فضای شعر به‌واسطهٔ شب و آتش، سیاه و قرمز است. در فرهنگ‌ها اشاره شده است که ققنوس، در کوه‌های بلند زندگی می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۷: ۹٦۰) و نیما اسطورهٔ شعرش را در مکانی پَست‌تر و در میان آدم‌ها به تصویر می‌کشد.

مکان قو، روی آب و سطح زمین است و نسبت به پرندگان قبلی، فاصلهٔ زیادی با آسمان دارد (حمیدی، ۱۳۳٦: ٥۲٤). در «ققنوس»، «مرگ قو» و «بوف کور»، فضای داستان از آغاز، پر از یأس و ناامیدی است. پرنده‌ها امیدی به آینده ندارند. از طرفی، این سه پرنده تنها هستند و کسی به آن‌ها کمک نمی‌کند. در متون رمانتیک، شخصیت و قهرمان داستان، تنهاست و خودش باید مشکلاتش را حل کند.

جدول ۱، عناصر روایت در ساختار پرندگان

	شخصیت‌پردازی	گفتار	کنش	زمان	مکان
سیمرغ (فردوسی)	ابرگونه	قادر به تکلم	کنشگر و کنش‌یار	زمان‌مند	بالای کوه
سیمرغ (عطار)	غیر قابل‌وصف	بی‌نیاز از تکلم	کنشگر	جاودان	ورای مکان
بوف	کور و ترسناک	ناتوان در تکلم	منفعل	تعلیق میان مرگ و بقا، شب	اتاق تابوت‌گونه
ققنوس	خوشخوان بی‌طنین	ناتوان در تکلم	خاتمه‌دهنده به زندگی خود	زمان‌مند، غروب	شاخ خیزران
قو	زیبا و فریبا	ناتوان در تکلم	خاتمه‌دهنده به زندگی خود	زمان‌مند، شب	روی آب

۳- نتیجه‌گیری

در این مقاله، مسیر پیکرگردانی اسطورهٔ غنایی سیمرغ در متون رمانتیک، از پنج وجه شخصیت‌پردازی، گفتار، کنش، زمان و مکان روایت بررسی شد و به این نتایج رسیدیم:

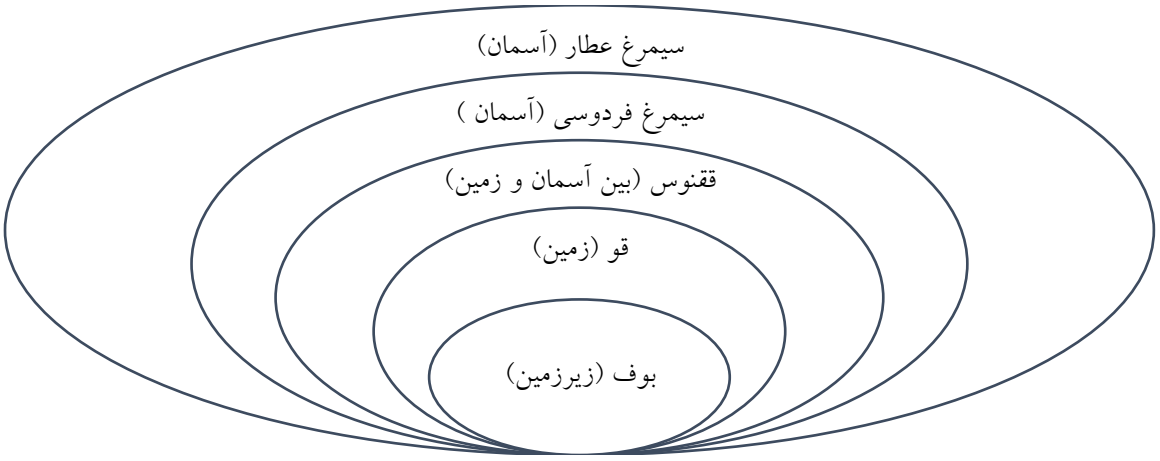
شخصیت‌پردازی: هر اندازه که پرندگان، از آسمان فاصله می‌گیرند، جثه‌شان کوچک‌تر و توانایی‌هاشان محدودتر می‌شود. سیمرغ عطار، قابلیت و ویژگی دنیایی ندارد و با عنوان «سلطان طیور» معرفی می‌شود. سیمرغ فردوسی از این نظر که مرغ فرمانروا است، مانند مرغ عطار است؛ اما جنبهٔ دنیوی نیز دارد و دایهٔ زال است و بخشی از زندگی او، در میان آدم‌ها سپری می‌شود. سه مرغ دیگر، ویژگی‌های مشخص و محدود دنیایی دارند؛ بوف در خواندن، ققنوس در آوازخواندن و قو در زیبایی.

گفتار: پرنده‌ها به اندازه‌ای که از آسمان فاصله می‌گیرند و رمانتیک می‌شوند، در صحبت‌کردن ناتوان‌تر هستند. سیمرغ عطار به‌واسطهٔ جایگاهش، محدود به قدرت تکلم نیست و بی‌صدا خطاب می‌کند و می‌شنود. سیمرغ فردوسی برای راهنمایی شخصیت‌ها، با آن‌ها گفت‌وگو می‌کند. ققنوس، قادر به تکلم نیست و فقط احساس وی در ذهنش می‌گذرد. بوف هدایت نیز تنها یک بیننده است. قو نیز حرف نمی‌زند و تنها می‌خواهد به زندگی‌اش پایان دهد. در روایت سه اسطورهٔ رمانتیک بوف، ققنوس و قو، سخنان راوی شنیده می‌شود.

کنش: پرنده‌ها هر چه‌قدر به زمین نزدیک‌تر می‌شوند، کنش آن‌ها محدودتر است. سیمرغ عطار، خالق آفرینش و دلیل کنش موجودات دیگر است. سیمرغ فردوسی با حضورش، گره‌های داستان را باز می‌کند و جریان روایت‌ها را پیش می‌برد؛ اما ققنوس و قو به روایت خاتمه می‌دهند. ققنوس، پرواز می‌کند تا اینکه یک جایی برای به آتش کشیدن خود پیدا کند و قو نیز شنا می‌کند تا در جایی مشخص بمیرد. بوف هدایت که وجودی عدمی دارد، منفعل‌ترین پرنده در این میان است.

زمان: سیمرغ عطار با ازلیت و ابدیت در ارتباط است و محدود به زمان نیست. سیمرغ فردوسی به‌واسطهٔ وجه دنیوی‌اش، در هفت‌خان اسفندیار می‌میرد. در شعر «ققنوس»، ما از ققنوس هزارساله فقط شاهد لحظات پایانی عمر او هستیم که برای مرگ آماده می‌شود. شعر «مرگ قو»، با مرگ قو شروع می‌شود. بوف هم در سراسر روایت، حضوری خاکستری و نیمه‌زنده دارد.

مکان: سیمرغ عطار در جایی حضور دارد که قابل مشاهده و فهم نیست. سیمرغ فردوسی در کاخ فرمانروایی در قلهٔ کوه البرز زندگی می‌کند که قابل دیدن و تصور نیست. ققنوس در شاخهٔ خیزران و سپس در مکانی پَست‌تر قرار می‌گیرد. ققنوس چند پله پایین‌تر از سیمرغ فردوسی بوده و بین زمین و آسمان، سرگردان است. قو روی سطح زمین است و جایگاه پَست‌تری نسبت به پرنده‌های قبلی دارد. بوف هدایت، در گوشهٔ اتاق تابوت‌مانند هدایت زندگی می‌کند. با رمانتیک‌شدن روایت‌ها، این پرندگان به زمین نزدیک می‌شوند.



شکل ۲- جایگاه پرندگان از نظر ارتباط با آسمان (ادب غنایی) و زمین (ادب رمانتیک)

٤- منابع

تسلیمی، علی. (١٤٠١). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران شعر*، تهران: اختران.

جعفری، مسعود. (١٣٨٦). *سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما*، تهران: مرکز.

حاتمی، هادی. (١٣٩١). سیمرغ در آثار مولانا، *ادب و عرفان*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ١٣، صص ٤٧- ٦٢.

حسینی، سارا؛ ذبیحی، رحمان؛ شوهانی، علیرضا. (١٣٩٩). تحلیل بوطیقای سیمرغ و ققنوس در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعر ققنوس نیما یوشیج، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ٥٩، صص ١٩-٤٧.

حمیدی، مهدی. (١٣٣٦). *اشک معشوق (در سه جلد: جنون عشق، خون سیاوش، طلسم شکسته)*، تهران: امیرکبیر.

خواجات، بهزاد. (١٣٩١). *رمانتیسیسم ایرانی (بررسی جریان رمانتیک در شعر امروز فارسی)*، تهران: بامداد نو.

دهقان، علی؛ محمدی، دادرس. (١٣٩١). تحولات اسطورهٔ سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان: بر اساس شاهنامهٔ فردوسی و منطق‌الطیر عطار، *ادب و عرفان*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ١٩، صص ٥١–٦٦.

رستگار فسایی، منصور. (١٣٨٣). *پیکرگردانی در اساطیر*، تهران: پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی.

سیدحسینی، رضا. (١٣٨٧). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (١٣٨٧). *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (اساطیر، سنن، آداب، اعتقادات، علوم ...)*، تهران: میترا.

عطار نیشابوری، محمد بن ابراهیم. (١٣٩٣). *منطق‌الطیر*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (١٣٨٩). *بلاغت تصویر*، تهران: سخن.

فربود، فریناز؛ سهیلی‌راد، فهیمه. (١٣٨٢). بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی، حماسی و عرفانی، *هنر*، شمارهٔ ٥٦، صص ٢٣–٤٣.

فردوسی، ابوالقاسم. (١٣٦٦). *شاهنامه*، به‌کوشش جلال خالقی مطلق، با مقدمهٔ احسان یارشاطر، جلد ١–٥، نیویورک.

کوشکی، ایرج. (١٣٩٤). *تطبیق مکاتب کلاسیسم و رمانتیسم اروپا با شعر فارسی*، تهران: ماهواره.

محمدی حاجی‌آبادی، فائزه؛ پورمند، حسنعلی. (١٣٩٠). بررسی تطبیقی سیمرغ با استناد به اوستا، شاهنامه و منطق‌الطیر، *نقش‌مایه*، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ٨، صص ٥٧–٦٤.

مشکور، محمدجواد. (١٣٥٦). سیمرغ و نقش آن در عرفان ایران، *هنر و مردم*، شمارهٔ ١٧٧–١٧٨. صص ٨٦–٩٠.

هدایت، صادق. (١٣٥١). *بوف‌کور*، به‌کوشش امیرحسین خنجی، تهران: سپهر.

یاحقی، محمدجعفر. (١٣٩١). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

یوشیج، نیما. (١٣٦٢). *شعر من*، تهران: امیرکبیر.

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 the Content of Child and Adolescent Poem in the Nineties

Maryam Mohammadi[1]✉ | Morteza Mohseni[2] | Gholamreza Pirouz[3] | Ahmad Ghanipour Malekshah[4]

1. Corresponding Author, Phd student of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran. Email: m.mohammadi@umz.ac.ir
2. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Mazandaran University, Babolsar, Iran. Email: mohseni@umz.ac.ir
3. Professor of Persian Language and Literature Department, Mazandaran University, Babolsar, Iran. Email: g.pirouz@umz.ac.ir
4. Professor of Persian Language and Literature Department, Mazandaran University, Babolsar, Iran. Email: a.ghanipour@umz.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
27 May 2024
Received in revised form:
10 August 2024
Accepted:
13 August 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Literary type, lyrical poems for children and teenagers, nineties.

ABSTRACT

Lyrical poems are one of the most popular literary types because they contain many poetic themes that are connected with feelings and emotions. In this research, by analytical-descriptive method, by referring to documents and library sources, one thousand nine hundred and thirteen pieces of children's and teenagers' poems written from 1390 to the end of 1399 were studied. used, the methods and functions of the lyrical type of literature were investigated in order to answer the question that this type of literature can be divided into subtypes in the poems of children and teenagers? The result obtained is that the poems of children and teenagers of the nineties have the capacity to be classified in more detailed categories and with newer titles by adopting a detail-oriented approach. In other words, lyrical literary type can be divided into other subtypes and not remain as a general type.

Cite this article: Mohammadi, Maryam; Mohseni, Morteza; Pirouz, Gholamreza; Ghanipour Malekshah, Ahmad. (2025). "The Analysis of the Content of Child and Adolescent Poem in the Nineties". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 209-230. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.48857.3259

© Mohammadi, Maryam; Mohseni, Morteza; Pirouz, Gholamreza; Ghanipour Malekshah, Ahmad. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

In order to continue living in the universe, humans need to meet their spiritual and emotional needs in addition to taking care of their vital needs. The collection of these emotions led to the creation of works (poetry and prose) called lyrical literature. "Lyric poetry in literary terms is a poem that is related to the poet's personal feelings and emotions, hence a wide range of poetic meanings and themes such as love, emigration, connection, youth, old age, death, birth, praise, satire, complaint, mysticism It includes patriotism, slander, obituary, drunkenness, imprisonment, fraternity and other literary techniques such as riddles, puzzles, history material, debates, braggadocio, riotous cities, etc. "(Rastegar Fasai, 1993: 165)

Lyrical literature, which is expressed in two ways, emotional poems and romantic poems, includes works that are directly derived from the inner emotions and motivations of the poet or writer; Therefore, the description of these feelings is the purpose and application of this category of works.

Although lyrical poetry is rooted in personal feelings, it cannot be said that it is a purely personal poem, but by looking at all the angles of society, we can understand the fact that lyrical poetry is a social poem that includes all the people of human societies. In other words, there is a mutual bond between the poet and society; The poet is influenced by the society, and the society also affects the development of the poet's taste, taste and talent.

Literary types include topics that are expressed in poetry or prose in special formats and based on specific rules. In the meantime, the lyrical literary type has always been favored and has a special place due to the wide range of themes and their connection with human emotions and feelings.

This research sought to find answers to the following questions:

- What topics and themes make up the content of children's and teenagers' lyrical poems?
- Do the themes of lyric poems have the ability to be introduced as smaller genres?
- What methods and functions are there in the lyrical poems of children and teenagers?
- How is the frequency of each theme in lyric literature?

2- Research Methodology

In this research, based on library sources and two analytical-descriptive and quantitative methods, the lyrical literary type in children's and teenagers' poetry was investigated. The statistical population of the research, 200 volumes of books containing 1913 pieces of poetry from sixty poets, were examined, of which 1295 were dedicated to lyrical themes. In the descriptive analysis section, which includes the largest section, the poems in question were examined according to the constituent components of the lyrical literary type. In the quantitative section, the subjects and themes of the poems were classified and the frequency of use of each theme was The diagram was shown. in such a way that:

a. All the selected works were carefully studied several times
b. The characteristics of each poem such as subject, theme, tone, aspect were identified
J. Hypertext functions were introduced
d. Topics and themes of children's and teenagers' poems were discussed
e. The frequency of each theme was shown through statistical data in the table and graph
And. The results of the studies were stated.

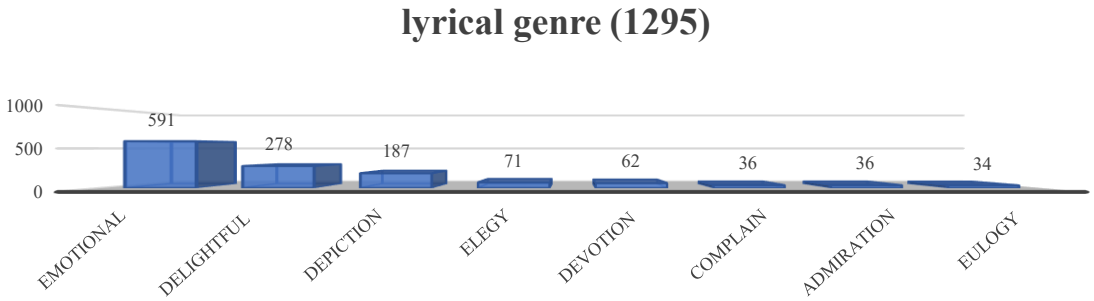
3. Discussion

Man is a creature full of different emotions. Emotions that can act as a driving force when they appear, create motivation and creativity, and ultimately create the ability to do work in a person. Lyrical poems are one of the most effective and popular literary types because they contain many poetic themes that are connected with feelings and emotions. This type of poems can be seen in children's and teenagers' literature, with different language, tone, words and topics from adults. Considering the mental and age conditions of their audience, poets look at emotions, pains, sorrows, joys, etc. from a different angle and try to compose according to their wishes and concerns. they are This group of poems express various emotional states that arise in a person due to reasons such as mental and physical conditions, personal, family and social problems and play an important role in controlling and reducing anger, emotions. They have sadness and emotional tensions and nervous pressures. The mental capacities of children and adolescents are not the same as adults, and each group should be spoken to with their own special language and expression. in the field of children and adolescents; There are two categories of poems written in the lyrical genre:

1. Poems that talk about the feelings of objects and other animals using imaginary images such as diagnosis, life, etc., 2. Poems that are related to human feelings and emotions. In total, the most lyrical themes in children's and teenagers' poems are: Descriptions including; Seasons, landscapes, nature (spring, river, snow, rain, wind, mud, cloud, fog, sky, earth, mountain, desert, plain, sun, morning, night, sunset, fruits, animals, etc.). Prayer book including; Prayer, praise, prayer, thanksgiving, meditation on divine attributes, etc. Shaadiname includes; Poems that have an aspect of entertainment and joy, such as games, stories, crafts, paintings, chistans, jokes, parties, birthdays, weddings, etc. Poetic moments, lullabies, patriotism, fear, anxiety, anticipation, confusion and amazement, hope and desire, loneliness and...

poets and writers of lyric poems; They describe various emotions in their poems and writings so that they can free children and teenagers from the pressure of positive or negative emotions and emotions that they are unable to express.

4. Conclusion



As can be seen in this type of literature, emotional and romantic themes are 63.45%, eulogies 45.46%, descriptions 14.44%, eulogies 48.5%, supplications 4.78%, laments 77.2% each, and manqbats 62%. 2% of all the poems have been assigned to themselves. In the analysis of the stated content and the data of the graph, it can be said: Children need to express their inner feelings and emotions more than anything else. Poetry acts as a helpful tool so that children and teenagers can find their dreams and feelings in it and see the signs of sadness, happiness, anger, fear, hatred, love, etc. in themselves; Know their various emotions and be able to control some, stabilize some and keep others away. Knowing about this, poets choose words and sentences, and by doing this, they reduce negative emotions and strengthen positive emotions in the audience, and finally, they can have a good effect on the psyche of children and teenagers. let them

In general, the achievement obtained from the study of Iranian children's and teenagers' poems with the approach of lyrical literary type; It means that:

1. It is futile to include literary works in general classifications; Because it both limits the research scope of researchers and researchers and is an obstacle on the way of those works that have the ability to be a literary genre, but must be forced to be a subgenre of a more general genre.
2. The themes that fall under the lyrical literary genre have the capacity to appear in a new literary genre. For example, a lament or a complaint, each can be a subgenre of a larger genre and even a smaller genre itself.
3. The inclusion of works in a smaller literary genre allows researchers to more accurately define literary genres based on criteria such as "content, structure, facet, function, context, audience, intertextual relationships, etc." describe
4. In today's world, a new and appropriate look at old frequent themes has led to the emergence of types of lyrical literature, which can lead to the emergence of other types of lyrical literature in the future of Persian poetry.

5. References

Alavifard, Y. (2017). *The Meaning of Sparrow, Qom: Daar al-Hadith Scientific and Cultural Institute*, Shabnam Publishing Organization.

Baghinejad, A., Baba Salar, A.A. (2018). "Rhetoric link and descriptive dimensions in the poems of eight children's poets", *Persian literature magazine*, Vol. 8, No. 2, pp. 103-119.
Baktash, Q.R. (2012). *I see with my two eyes*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Davari, Z. (2014). *A Slice of Watermelon*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Eslami, M. (2011). *Thirty poems and thirty proverbs*, Tehran: Gohar Andisheh.
Eslami, M. (2017). *Goodbye on the Paiz Street*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Eslami, M. (2018). *a lulu behind the glass*, Tehran: Bedaheh.
Haddad Adel, Q.A. (1996). *The encyclopedia of Islamic world*, Vol. 26, p. 343, Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation.
Hashemi, M. (2012). *Sea-colored shoes*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Hashempour, M. (2014). *Happy Birthday to Me*, Tehran: Peydayesh.
Khayami, L. (2012). *think of sweepers*, Mashhad: booye bagh behesht.
Lotfollah, D. (2015). *next to Del station*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Madani, T., Hosseinaem, M. (2020). Lyric mentality in teenage poetry by reading and analyzing some poems by Buyuk Maleki, *Journal of Lyrical Literature Researches*, Vol. 19, No. 37, pp. 297-316.
Mardani, M. (2017). Behind the Head of *Paizi*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Moradi, M. (2011). *Clock without tick-tock*, Tehran: Amir Kabir.
Moradi, M. (2015). *the songs of the potato*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Mousavian, E. (2015). *The wednesdays of ice cream*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Mousavizadeh, S. (2015). *The grass is always greener on the other side of the fence*, Tehran: Charkh Felak.
Najarian, B., Khodarahimi, S. (1375). Explaining Death for Children and Adolescents, *Journal of Humanities of Alzahra University*, No. 17 and 18, pp. 107-130.
Nazari, S.H. (2012). *God has a rosary from a sparrow*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Nik-Talab, B. (2015). *Be happy with the wind along the Pinwheels*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Pakseresht, M. (2012). *A Cup of Poem*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Paksorsht, M. (2012). *A Cup of Poetry*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Rahmandoost, M. (2014). *in the name of my friend God*, Tehran: Peydayesh.
Rastegar Fasaai, M. (1993). *types of Persian poetry*, Shiraz: Navid Shiraz.
Rezvani, T. (2019). *God of the clear and blue sky*, Mashhad: Behnashr.
Salarvand, F. (2015). *good for me*, Tehran: The Center of intellectual development of children and adolescents.
Sepahi Yoonesi, A.A. (2015). *I did not become a thread or a bear*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Shadkam Ooghani, M. (2007). *Ashura in the Mirror of Ancient Persian Poetry*, The Organization of Islamic Propaganda.
Shafiei, K. (2014). *The cat is an engineer*, Tehran: Surah Mehr.
Shahabi, T. (2012). *My Crow and Eyeglasses*, Tehran: Center for Intellectual Development of Children and Adolescents.
Shamani, T. (2018). *Lady of the Rains*, Mashhad: Astan Quds Razavi.
Shamisa, Siros. (2015). *Literary Genres* (5th ed.), Tehran: Mitra Publishing.
Tavalai, H. (1399). *The Shoulder of the Farthest Scarecrow*, Tehran: Gooya.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

بررسی اشعار کودک و نوجوان در دهۀ نود با رویکرد نوع ادبی غنایی

مریم محمدی[۱] ✉ | مرتضی محسنی[۲] | غلامرضا پیروز[۳] | احمد غنی‌پور ملکشاه[٤]

۱. نویسنده مسئول، دانش‌آموختۀ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، رایانامه: m.mohammadi@umz.ac.ir

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، رایانامه: mohseni@umz.ac.ir

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، رایانامه: g.pirouz@umz.ac.ir

٤. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، رایانامه: a.ghanipour@umz.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالۀ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/۰۳/۰۷

تاریخ بازنگری: ۱٤۰۳/۰۵/۲۰

تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/۰۵/۲۳

تاریخ انتشار: ۱٤۰٤/۰٦/۰۱

واژه‌های کلیدی:
نوع ادبی، اشعار غنایی کودک و نوجوان، دهۀ نود

چکیده

اشعار غنایی، از آنجا که دربرگیرندۀ بسیاری از مضامین شاعرانه بوده که با احساسات و عواطف، در پیوند است، یکی از پرمخاطب‌ترین انواع ادبی به شمار می‌رود. در این پژوهش، به روش تحلیلی-توصیفی، با مراجعه به اسناد و منابع کتابخانه‌ای، یک هزار و نهصد و سیزده قطعه شعر کودک و نوجوان که از سال ۱۳۹۰ تا پایان ۱۳۹۹ سروده شده، مورد مطالعه قرار گرفته است. مؤلفه‌های سازنده، مضامین به کار گرفته شده، روش‌ها و کارکردهای نوع ادبی غنایی، بررسی شد تا به این پرسش پاسخ داده شود که این نوع ادبی در اشعار کودکان و نوجوانان، آیا می‌تواند به زیرنوع‌هایی تقسیم شود؟ نتیجۀ به‌دست‌آمده مبنی بر این است که اشعار کودک و نوجوان دهۀ نود، این ظرفیت را دارند که با اتخاذ رویکردی جزئی‌نگرانه، در دسته‌هایی جزئی‌تر و با عناوینی جدیدتر رده‌بندی شوند. به عبارت دیگر، نوع ادبی غنایی می‌تواند به زیرنوع‌های دیگری تقسیم شود و در حد یک نوع کلی باقی نماند.

استناد: محمدی، مریم؛ محسنی، مرتضی؛ پیروز، غلامرضا؛ غنی‌پور ملکشاه، احمد. (۱٤۰٤). «بررسی اشعار کودک و نوجوان در دهۀ نود با رویکرد نوع ادبی غنایی». *پژوهشنامۀ ادب غنایی*، ۲۳(٤۵)، ۲۰۹-۲۳۰.

DOI: 10.22111/jllr.2024.48857.3259

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© محمدی، مریم؛ محسنی، مرتضی؛ پیروز، غلامرضا؛ غنی‌پور ملکشاه، احمد.

۱- مقدمه

انسان‌ها برای ادامهٔ زندگی در جهان هستی، علاوه بر رسیدگی به نیازهای مادی و حیاتی، به رفع نیازهای روحی و عاطفی نیز نیازمند هستند. انسان، دارای احساسات و عواطف متفاوتی است که رویدادهای جهان خارج، بر آن تأثیر می‌گذارد و آن‌ها را دگرگون می‌سازد. مجموعهٔ این عواطف، موجب پیدایش آثاری (شعر و نثر) با نام ادب غنایی شده است. «شعر غنایی در اصطلاح ادبی، شعری است که با احساسات و عواطف شخصی شاعر در ارتباط است؛ از این رو طیف وسیعی از معانی و مضامین شاعرانه همچون عشق، هجران، وصال، جوانی، پیری، مرگ، تولد، مدح، هجو، شکواییه، عرفان، وطن‌دوستی، شطحیات، سوگ‌نامه، خمریات، حبسیات، اخوانیات و سایر تفنن‌های ادبی مانند لغز، معما، ماده‌تاریخ، مناظره، مفاخره، شهرآشوب و... را شامل می‌شود» (رستگار فسایی، ۱۳۷۲: ۱٦٥).

ادب غنایی، دربرگیرندهٔ آثاری است که مستقیم از عواطف و انگیزه‌های درونی شاعر یا نویسنده نشئت گرفته باشد؛ بنابراین توصیف این احساسات، هدف و کاربرد این دسته از آثار است.

اگرچه ادب غنایی در احساسات شخصی ریشه دارد، نمی‌توان گفت شعری صرفاً شخصی است؛ بلکه با نظر به تمام زوایای اجتماع، می‌توان این حقیقت را دریافت که شعر غنایی، شعری اجتماعی است که تمام افراد جوامع بشری را دربر می‌گیرد. پس وقتی که به نظر می‌رسد شاعران از احساسات خود می‌گویند، درحقیقت از غم‌ها و شادی‌های مشترک افراد یک جامعه سخن می‌گویند. به دیگر سخن، میان شاعر و جامعه، پیوندی متقابل وجود دارد؛ شاعر، تأثیر از اجتماع می‌گیرد و اجتماع نیز بر پرورش ذوق، قریحه و استعداد شاعر تأثیر می‌گذارد.

در این پژوهش، اشعار کودک و نوجوان دههٔ نود، با رویکرد نوع ادبی غنایی، مطالعه شده و کارکردهای این نوع ادبی، مضامین و بسامد هریک از آن‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد و به نتایج قابل‌ملاحظه‌ای می‌رسد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

انواع ادبی، شامل موضوعاتی می‌شود که در قالب‌هایی ویژه و براساس قواعدی خاص به‌صورت شعر یا نثر بیان می‌شود. در این میان، نوع ادبی غنایی به‌دلیل گستردگی مضامین و پیوند آن‌ها با عواطف و احساسات انسان، همواره مورد اقبال واقع شده و از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

پرسش‌هایی که این پژوهش براساس آن نوشته شده است، عبارت‌اند از:

- درون‌مایهٔ اشعار غنایی کودک و نوجوان را چه موضوعات و مضامینی تشکیل می‌دهد؟
- آیا مضامین اشعار غنایی، این قابلیت را دارند که به‌عنوان ژانرهای کوچک‌تری معرفی شوند؟
- چه شیوه‌ها و کارکردهایی در اشعار غنایی کودک و نوجوان وجود دارد؟
- بسامد هریک از مضامین، در ادب غنایی چگونه است؟

۱-۲- هدف و ضرورت پژوهش

این پژوهش، به دنبال آن است که علاوه بر مشخص‌کردن کارکردهای نوع ادبی غنایی در شعر کودک و نوجوان، به این نتیجه برسد که می‌توان با اتخاذ رویکردی جزئی‌نگرانه، نوع ادب غنایی را در دسته‌هایی کوچک‌تر و با عنوان‌هایی جدیدتر رده‌بندی کرد.

۱-۳- پیشینۀ پژوهش

دربارۀ نوع ادبی غنایی در اشعار کودک و نوجوان، به‌ویژه در دهۀ نود، پژوهش مستقلی دیده نشد. آن تعداد پـژوهش هـم کـه انجام شده بود، بیشتر تک‌جنبه‌ای بودند؛ برای مثال، در پایان‌نامه‌ای از سـیده حدیثـه هاشـمی رودبـارکی بـا عنـوان «عشـق در نمونه‌هایی از شعر نوجوان براساس نظریۀ اریک فروم» (۱۳۹۹)، نمونه‌هایی از شـعر نوجـوان فارسـی براسـاس نظریـۀ فـروم، دسته‌بندی شده است. نمونۀ دیگر، مقاله‌ای است با عنوان «ذهنیت غنایی در شعر نوجوان (با خـوانش و تحلیـل چنـد شـعر از بیوک ملکی)» (۱٤۰۰)، از سیده طیبه مدنی ایوری و محمد حسینایی. نگارندگان آن براساس نظریۀ محمد مختاری، با برشمردن مؤلفه‌هایی برای ذهنیت غنایی، بنیان نظری پژوهش را پی ریخته‌اند و سعی کرده‌اند تا تأثیر عاطفی شعر را بر مخاطب نوجـوان با توجه به ذهنیت غنایی حاکم بر آن نشان دهند. همچنین مقاله‌ای با عنوان «شعر غنایی کودک؛ بررسی آثار سه شـاعر از منظـر ادب غنایی» (۱۳۹٤)، توسط شادی صندوقی نگاشته شده است. در مقالۀ او که شامل دو بخش اسـت، ابتـدا تعریـف و تعیـین ویژگی‌های خاص ادبیات غنایی و ارتباط آن با ادبیات کودک بررسی شده، سپس در نگاهی کوتاه، آثار سـه شـاعر مطـرح کـه شعر غنایی را به‌شکل برجسته در کارنامۀ هنری خویش دارند، مورد مطالعه قرار داده شده است.

۱-٤- روش تحقیق

در پژوهش حاضر، براساس منابع کتابخانه‌ای و روش تحلیلی-توصیفی، به بررسی نوع ادبی غنایی در شعر کـودک و نوجـوان پرداخته شده است. جامعۀ آماری پژوهش، ۲۰۰ جلد کتاب، درمجموع شامل ۱۹۱۳ قطعه شعر از ٦۰ شاعر که بیشترین فعالیت را در این دوره داشته‌اند، دربر می‌گیرد که از میان آن‌ها، ۱۲۹۵ مورد به مضامین غنایی اختصاص یافته بود. در این اشعار، پـس از بررسی کارکردها، تحلیل مضامین و پاسخ به پرسش‌ها، نتیجۀ نهایی به‌صورت نمودار نشان داده شده است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- ادبیات غنایی در شعر کودک و نوجوان

اشعار غنایی یا احساسی، از آنجا که دربرگیرندۀ بسیاری از معانی و مضامین شـاعرانه اسـت کـه بـا احساسـات و عواطـف در پیوندند، یکی از مؤثرترین و پرمخاطب‌ترین انواع ادبی به شمار می‌آید؛ به‌گونه‌ای که در هر اثر ادبـی، مـی‌تـوان رد پـایی از آن یافت. «شعری که خاستگاهش ذهنیت غنایی است، رفتار عاشقانۀ شـاعر بـا جهـان و جهانیـان را در پیکـر زبـان، پـیش چشـم مخاطب می‌آورد. چون ابتنای آن بر ذهنیت است، قابلیت ارتبـاط بـا اذهـان و ارواح بسـیاری را دارد و چـون غنـایی اسـت و احساس و عواطف و آلام بشری می‌گوید، می‌تواند در هر زمان و مکانی، نوع بشر را تحت‌تأثیر قرار دهد» (مدنی و حسـینایی، ۱٤۰۰: ۳۰۳).

این نوع اشعار، در ادبیات کودک و نوجوان نیز دیده می‌شود؛ اما زبان، لحن، واژه‌ها و موضوع‌ها در اشـعار احساسـی ایـن گروه‌های سنی، با آنچه در اشعار احساسی بزرگ‌سالان دیده می‌شود، متفاوت است. شاعر با در نظر گـرفتن شـرایط روحـی و سنی مخاطبانش، از زاویۀ دید دیگری به عواطف، دردها، غم‌ها، شادی‌ها و... می‌نگرد و با توجه به خواسـته‌هـا و دغدغـه‌هـای آنان به سرودن همت می‌گمارد. این دسته اشعار، بیان‌کنندۀ حالات عاطفی گوناگونی هستند که با توجـه بـه علـت‌هـایی ماننـد شرایط روحی و جسمی، مشکلات شخصی، خانوادگی و اجتماعی، در فرد ایجاد می‌شوند و نقش مهمـی در کنتـرل و کـاهش خشم، هیجانات، اندوه و تنش‌های عاطفی و فشارهای عصبی دارند. ظرفیت‌های روانی کودک و نوجوان با بزرگ‌سال، یکسـان نیست و با هر گروه، باید با زبان و بیان ویژۀ خودشان سخن گفت. در حوزۀ کودک و نوجـوان، اشـعاری کـه در ژانـر غنـایی سروده می‌شوند، در دو دسته قرار می‌گیرند:

۱. اشعاری که با استفاده از صور خیال، مانند تشخیص، جان‌بخشی و...، از احساسات اشیا و جانوران سخن می‌گویند. ۲. اشعاری که مربوط به احساسات و عواطف انسان است. درمجموع، بیشترین مضامین غنایی در اشعار کودک و نوجوان، عبارت است از:

توصیفات شامل فصل‌ها، مناظر، طبیعت (چشمه، رود، برف، باران، باد، گل، ابر، مه، آسمان، زمین، کوه، کویر، دشت، خورشید، صبح، شب، غروب، میوه‌ها، حیوانات و...). مناجات‌نامه شامل دعا، ستایش، نیایش، شکرگزاری، تفکر در صفات الهی و... . شادی‌نامه شامل اشعاری که جنبهٔ سرگرمی و شادی‌آفرینی دارند، مانند بازی، قصه، کاردستی، نقاشی، چیستان، شوخی، مهمانی، جشن تولد، عروسی و... . سوگ‌نامه، فراق‌نامه، غم‌نامه، شکواییه، ثبت لحظه‌های شاعرانه، لالایی‌ها، وطن‌دوستی، ترس، اضطراب، انتظار، سردرگمی و حیرت، امید و آرزو، تنهایی و... .

رسیدن به شناخت دقیق هیجان‌ها و احساساتی که تجربه می‌شوند و بیان آن احساسات با واژه‌های درست و مناسب، به نظر ساده می‌رسد؛ اما توانایی‌ای بسیار مهم و ظریف است. ما با کمک کلمات فکر می‌کنیم؛ بنابراین دامنهٔ واژگان، هر چه‌قدر گسترده‌تر باشد، توانایی در درک و تحلیل احساسات و هیجانات، به همان نسبت بیشتر می‌شود. شاعران و نویسندگان اشعار غنایی، در لابه‌لای اشعار و نوشته‌های خود، عشق، نفرت، غم، شادی، امید، ناامیدی، گله و شکایت و سایر احساسات را توصیف می‌کنند تا از این طریق بتوانند کودک و نوجوان را از فشار هیجان‌های مثبت یا منفی و احساساتی که در بیان آن‌ها عاجزند، رها سازند.

۲-۱-۱- بررسی شیوه‌ها و کارکردهای نوع ادبی غنایی در شعر کودک و نوجوان

در این بخش، ضمن مشخص‌کردن کارکردهای بیرونی نوع ادبی، به توصیف درونی اشعاری پرداخته می‌شود که ظرفیت آن را داشته‌اند که ذیل ژانر غنایی قرار بگیرند.

۲-۱-۱-۱- توصیف در نوع ادبی غنایی

وصف یا توصیف در معنای کلی، در وجه توصیفی نوع ادبی غنایی، عبارت است از یک عنصر داستانی و شعری که امکان ارائهٔ یک تصویر از جهان درون و بیرون را برای شاعر ممکن می‌سازد. وصف، موجب بسط و گسترش درون‌مایهٔ شعر می‌شود و یکی از راه‌هایی است که این امکان را فراهم می‌کند تا پیام شعر، به‌صورت غیرمستقیم به کودک القا شود؛ از این رو، آن در شعر کودک، بسیار بااهمیت است و کارکرد مؤثری دارد. همچنین وصف می‌تواند میان جهان مشاهده‌های شاعر و مخاطب، یک اتحاد و یگانگی ایجاد کند. شاعر با استفاده از توصیف، دنیایی را که با واژگان ساخته، به یک فضای قابل‌درک و محسوس مبدل می‌سازد و کمک می‌کند تا کودکان و نوجوانان بتوانند آنچه را که موضوع توصیف است، بهتر و محسوس‌تر درک کنند. توصیفات می‌توانند واقعی باشند یا رمانتیک و شاعرانه، همراه با انواع استعاره و تشبیه و تخیلات عجیب. شاعران حوزهٔ کودک، با آگاهی از این نکته که کودکان نمی‌توانند معانی پیچیده و تخیلات عجیب را درک کنند، معانی شعری را با عبارت‌های کوتاه، واژگان مناسب، زبان ساده و آمیخته با تخیلات محدود و قابل‌پذیرش به کار می‌برند و درک شعر را برای آنان راحت می‌کنند.

الف- وصف طبیعت: طبیعت از جهات گوناگون مانند گستردگی، تنوع موضوعات و پدیده‌های موجود در آن، زیبایی و دل‌انگیزی و... می‌تواند مورد بررسی قرار بگیرد. شاعرانی که دست به توصیف طبیعت می‌زنند، این حقیقت را دریافته‌اند که از نظر کودک، مرزی میان جاندار و بی‌جان، وجود ندارد و به‌گونه‌ای، خود را جای آنان می‌گذارند و از دریچهٔ چشم آن‌ها به طبیعت می‌نگرند تا بتوانند با زبانی ساده و قابل‌فهم، اشعار دل‌نشینی برای مخاطب خود بسرایند.

شاعران در اشعار وصفی، معمولاً به توصیف مناظر، فصل‌ها، حیوانات (پرندگان، چارپایان، حشرات)، گل‌ها و درختان و سایر مظاهر طبیعت می‌پردازند که این توصیف‌ها، یا عینی هستند، یا ذهنی، یا روایی یا تصویری.

در وصف عینی، شاعر با توجه به مشاهداتش، هر آنچه را که می‌بیند، بیان می‌کند و سعی دارد که کودک و نوجوان را در مقابل تابلویی قرار دهد که ممکن است پیش از این، مانند آن را یا ندیده باشد یا دیده، اما به آن دقت نکرده باشد. او با این کار، مخاطبان خود را به تفکر و تأملی دوباره وا می‌دارد:

نی‌زار را دیدم/ در ظهر شهریور/ تاجی از آتش داشت/ انگار او بر سر/
نیزار پیچاپیچ/ نی‌زار تو در تو/ خورشید می‌تابید/ بر سرنوشت او/
یک جفت مرغابی/ از او گذر کردند/ یک دسته سنجاقک/ در او سفر کردند/
نی‌زار را دیدم/ آرام و رؤیایی/ روییده در مرداب/ گرم و تماشایی (مرادی، ۱۳۹٤: ۲۳)

توصیفی که در این شعر، صورت گرفته، کاملاً عینی است. مشاهدات دقیق و استفادۀ درست از حواس به‌ویژه حس بینایی، از عناصر مهم وصف عینی است که در این نمونه‌ها وجود دارد. در این نوع وصف، شاعر در حاشیۀ توصیف قرار دارد و خود را در جایگاه بیننده‌ای می‌گذارد که باید آنچه را که دیده، مطابق با واقعیت، به خواننده نشان دهد. در این نمونه، واضح است که قصد اصلی شاعر، ارائۀ یک تصویر محسوس از امور عینی است؛ به همین دلیل، در ماهیت اشیا، دخل و تصرف چندانی انجام نداده و سعی کرده از امور تخیلی و ذهنی، فاصله بگیرد و با استفاده از روش جزئی‌نگری و توجه به ثبت لحظه‌ها، گوشه‌ای از طبیعت را به تصویر بکشد.

در توصیفات ذهنی، مورد قابل‌مشاهده‌ای وجود ندارد و شاعر، هرآنچه را که در حافظۀ خود دارد، توصیف می‌کند:

رفته تا دور دست/ مانده بی همسفر/ من همان جاده‌ام/ از خودم خسته‌تر/
من همان جاده‌ام/ خالی از رد پا/ مانده‌ام سوت و کور/ سرد و بی ماجرا/
پشت فرسنگ‌ها/ گم شده خانه‌ام/ کوهی از فاصله/ مانده بر شانه‌ام/
رفتن و رفتن است/ هر نفس کار من/ دست‌کم کاش بود/ یک نفر یار من/
یک نفر مثل من/ مانده بی همسفر/ رفته تا دور دست/ از خودش خسته‌تر (مرادی، ۱۳۹٤: ۲۸)

در این شعر، شاعر به بیان لحظه‌های سخت تنهایی –که امری ذهنی است– پرداخته و اندوه حاصل از این تنهایی را توصیف کرده است. چنین توصیفی را نمی‌توان در گروه توصیف‌های شاعرانۀ ملموس قرار داد؛ چون فضای ذهنی و جهان درون شاعر را نمایش می‌دهد. در این‌گونه وصف، اگرچه به طبیعت و مظاهر آن توجه شده، پشت این توجه، نگاهی انتزاعی وجود دارد. درحقیقت شاعر با استفاده از امور قابل‌مشاهده که مخاطبانش با آن آشنا هستند، آنچه را که در ذهن دارد، بیان کرده و از عناصر عینی برای بیان اندیشه، احساس و عاطفه‌ای که از قبل، معلوم و مشخص است، استفاده کرده است.

روایت در وصف روایی، یک عنصر داستانی است که با تدابیری، می‌تواند کارکرد شعری پیدا کند. این‌گونه شعرهای روایی و ماجراگونه، همواره در اشعار کودک و نوجوان وجود داشته و دارد و به‌شکل‌های گوناگونی بیان می‌شود. گاهی هم فقط روایت محض، بدون ابعاد وصفی و تصویری است:

کارنامه‌ها رسید/ گرم شد هوا چه زود/ ماجرا تمام شد/ این تمام قصه بود/ میزها کسل شدند/ باز تختۀ سیاه چرت می‌زند مدام/ بی‌خیال تا سه ماه/ باد مهرگان رسید/ پاک کرد تخته را/ روی آن نوشت باز/ حرف‌های آشنا (شفیعی، ۱۳۹۳: ۱٤)

همان طور که مشاهده می‌شود، در این شعر، یک روایت ساده از پایان‌یافتن سال تحصیلی، تعطیلات تابستانی کسل‌کننده و شروع سال تحصیلی جدید، بیان می‌شود؛ بدون اینکه توصیف و تصویرسازی خاصی صورت گرفته باشد.

گاه روایت‌ها حالت تمثیلی به خود می‌گیرند؛ به این صورت که شخصیت‌های غیرانسانی مانند پرنده، گربه، پروانه و... ماجراها را پیش می‌آورند. استفاده از وصف‌های تمثیلی، این ظرفیت را دارد که آموزه‌های گوناگون را به روش غیرمستقیم به کودکان و نوجوانان آموزش بدهد:

دیروز ساعت پنج/ در باغ سبز شمشاد/ یک بچه زاغ کوچک/ از روی شاخه افتاد/ پروانه دید و غش کرد/ ترسید دختر باد/ حال بنفشه بد شد/ گنجشک گفت: ای داد!/ شاخه به گریه افتاد/ پشت درخت لرزید/ مامان زاغ اما/ یک ذره هم نترسید/ گل گفت: مادر زاغ/ غمگین نشد محال است/ آب از سرش گذشته/ یا اینکه بی‌خیال است/ مامان زاغ اما/ آرام بود و دلشاد/ چون‌که به جوجه‌اش داشت/ پرواز یاد می‌داد (اسلامی، ۱۳۹۰: ۱۸)

هدف از سرودن اشعار تمثیلی، نمایش زندگی و جلوه‌های گوناگون آن است. شاعر با آفرینش شعر تمثیلی، یک ماجرا یا حقیقتی از زندگی را از یک یا چند شخصیت خاص می‌گیرد و بسته به هدفی که در ذهن دارد، آن را با مقاصد فلسفی، اخلاقی یا اجتماعی یا با تخیلات شعری پیوند می‌دهد. سپس به آن ماجرا، زندگی و پویایی می‌دهد و در مقابل چشم مخاطب، تجسم می‌بخشد.

در این شعر، شاعر، بخشی از زندگی، یعنی ناتوانی کودک (جوجه کلاغ)، مهربانی و عاقبت‌اندیشی مادر (مادر جوجه کلاغ) و دخالت دایه‌های مهربان‌تر از مادر (سایر شخصیت‌های روایت) را که متأسفانه همه‌جا حضور دارند و با دخالت‌های بیجا و اظهارنظرهای بی مورد، ایجاد مزاحمت می‌کنند، به شیوه‌ای تمثیلی و با استفاده از نیروی تخیل به تصویر کشیده است.

وصف تصویری، «توصیفی تصویرمحور و برآیند ترکیب‌های گوناگونی از بیان توصیفی و خیالی است که در شعر کودک، رواج دارد و در آن از شگردها و عواملی تصویرآفرین چون تشبیه، استعاره، نماد و... بهره می‌برند» (باقی‌نژاد، ۱۳۹۷: ۱۱۳). در این نوع شعرهای وصفی، نگرش شاعر، در لابه‌لای تصاویر گنجانده می‌شود. او با استفاده از شگردهای زبانی، میان مفاهیم پنهان در شعر و صور خیال موجود در آن، پیوند ایجاد می‌کند و با این کار، به معنا و پیام شعر، کیفیت و ویژگی شاعرانه می‌بخشد. منشأ این‌گونه توصیف‌ها، هم امور مادی و قابل مشاهده‌شدن توسط شاعر است و هم دخل و تصرف او در امور مادی. او عنصر خیال را به آنچه که می‌بیند، می‌آمیزد و تصویر جدیدی می‌آفریند. به عبارت دیگر، «برداشت خیالی خود را از امور بیرونی، ترسیم و توصیف می‌کند» (همان).

دکمه‌های پیراهن نارنجی‌اش را بست/ کت و شلوار زردش را پوشید/ دستمال‌گردن قرمزش را بست/
با عطر باران خودش را خوش‌بو کرد/ کفش‌های قهوه‌ای‌اش هم جفت شده بود/ پاییز به مهمانی باغ می‌رفت
(تولایی، ۱۳۹۹: ۳۲)

جاندارانگاری و تخیل شاعرانه، در ایجاد توصیف تصویری در این شعر، نقش اساسی دارد و چون توصیف‌های تصویری، برای کودکان و نوجوانان به‌ویژه کودکان، جذابیت دارد، شاعران از این دو عنصر، زیاد استفاده می‌کنند و از این رهگذر، به اشعار، بُعد عاطفی و احساسی هم می‌بخشند.

۲-۱-۱-۲- مرثیه در شعر کودک و نوجوان

در میان مضامین شعری گوناگونی که برای کودکان و نوجوانان وجود دارد، مرثیه نیز دیده می‌شود. این مرثیه‌ها بیشتر از نوع شخصی و مذهبی است. در برخی موارد نیز شاعران ارزش‌های ازدست‌رفتهٔ گذشته را با عنوان سوگ‌سروده یا «اندوه‌یاد»، بیان می‌کنند که نوع اخیر، بیشتر در اشعار نوجوانان مشهود است.

الف- مرثیه‌های شخصی در شعر کودک و نوجوان: مرگ، از مفاهیمی است که به‌واسطهٔ داشتن ماهیتی تلخ، در اشعار کودک و نوجوان، چندان به آن پرداخته نمی‌شود. این در حالی است که نباید به‌دلیل یک سری از عوامل مثل مشکل‌بودن تفهیم مرگ، به‌ویژه برای کودکان و شکننده‌بودن روحیهٔ آن‌ها، از بیان این واقعیت سر باز زد. عکس‌العملی که در مقابل رویدادهای تلخ، بروز می‌کند، درحقیقت یک احساس هیجانی و کاملاً طبیعی است. «اندوه، راهی برای سالم‌ماندن یک فرد دل‌شکسته است. چون کودکان نیز دستخوش واکنش‌های هیجانی می‌شوند که بسیار مشابه تجارب افراد بالغ نسبت به مرگ است؛ لذا باید به آنان اجازهٔ بروز احساسات را داد. سرکوب هیجانات، می‌تواند ناخوشایند باشد و به پریشانی یا حتی بیماری روانی منجر شود. هنگامی که کودکان برای نخستین بار عواطف دردناک را تجربه می‌کنند، فراهم‌کردن فرصت ابراز این احساس، امری حیاتی است» (نجاریان، ۱۳۷۵: ۱۱۵).

مامان من امروز می‌گفت:/ یک ماه یعنی چهار هفته/ الان دقیقاً چهار هفته است/ بابای من از خانه رفته/
رفته ولی آخر چه‌جوری؟/ او کفش‌هایش را نبرده/ یعنی کجا رفته که حتی/ قرص و دوایش را نبرده؟/
خیلی نمی‌دانم چرا او/ دیگر نمی‌آید به خانه/ فهمیده‌ام دست خودش نیست/ دیگر نمی‌گیرم بهانه/
امروز عکس خوشکلش را/ در قاب ده تا بوس کردم/ گلدان او را آب دادم/ تسبیح او را بوس کردم (اسلامی، ۱۳۹۷: ۱۶)

در این نمونهٔ شعر، با کودکی مواجهیم که ابتدا از نبود پدر در رنج است و در انتظار او به سر می‌برد؛ اما رفته‌رفته باور می‌کند که بازگشتی برای او متصور نیست. پس می‌پذیرد که با مرور خاطرات خوش و دیدن عکس‌های پدر، خود را آرام کند و هیجان‌های منفی را از خود دور سازد و این‌گونه با نبود پدر و حجم وسیع دلتنگی‌اش کنار بیاید.

نوع دیگری از شعر وجود دارد که اگر نام سوگ‌سروده بر آن گذاشته شود، بی‌ربط نیست. گاه انسان به سوگ عزیزی می‌نشیند که از دنیا رفته است و دیگر امیدی به بازگشتش نیست. گاهی نیز از دوری یک عزیزی رنج می‌برد که باید باقی عمرش را در انتظار دیدنش سپری کند و هر روز به سوگ دل خود بنشیند و زمزمه‌های مرثیه‌گون سر بدهد. این دسته اشعار، دربردارندهٔ مضمون هجران هستند:

مرا دیوانه و شب‌گرد او کرد/ مرا غمگین مرا دل‌سرد او کرد/ سفر با دست خود گنجشک را برد/ به او نفرین که هرچه کرد او کرد (نظاری، ۱۳۹۱: ۱۰)

این سَبک شعرها در سروده‌هایی که برای نوجوانان نوشته می‌شود، نمود بیشتری دارد. بسیاری از نوجوانان نمی‌توانند به‌راحتی احساسی را که با آن درگیر هستند، به زبان بیاورند؛ شاعران با در نظر گرفتن این نکته و آگاهی از سلیقه و علاقهٔ آنان، اشعاری می‌سرایند که با نیازهای حقیقی دنیای‌شان انطباق و تناسب داشته باشد:

بی خاطرات تو چه هستم من/ جز یک دل تنها و سرگردان/ یک تک‌درخت پیر در یک کوه/ یک چتر بی‌مصرف پس از باران/

بی خاطرات تو فقط آهم/ یک قوطی‌ام، یک قوطی خالی/ جا مانده در دوری یک صحرا/ بی هم‌سخن بی شور و خوش‌حالی/

بی خاطرات تو مدادم من/ یک ذره از من مانده کوتاهم/ گفتم که بی تو حال من خوش نیست/ گفتم که بی تو غصه‌ام آهم/

با خاطرات تو ولی رودم/ یک رود پرماهی پر از رفتن/ هرجا که می‌خواهی برو اما/ این خاطراتت را نگیر از من
(سپاهی یونسی، ۱۳۹٤: ۱۰)

وقتی مخاطب نوجوان، شعری می‌خواند که تمام ناگفته‌هایش در آن بیان شده، به آرامش می‌رسد و احساس رهایی می‌کند؛ رهایی از فشارهای روانی‌ای که به‌دلیل دوری و دلتنگی عزیزی، بر جانش نشسته است. خواندن این نوع شعرها به او کمک می‌کند تا رها از تلاطم‌های شدید روحی، آرام بگیرد و با مرور خاطرات شیرینی که به یاد دارد، روزگار هجران را بر خود راحت‌تر بگذراند.

ب- مرثیه‌های مذهبی در شعر کودک و نوجوان: همان طور که پیش از این گفته شد، سوگ‌سروده‌های مذهبی، اشعاری هستند که شاعران با توجه به اعتقادات و باورهای دینی خود، در مرگ یکی از بزرگان مذهبی و دینی می‌سرایند. این نوع مرثیه معمولاً در رثای امام حسین و یاران وفادارش سروده می‌شود:

او آن هوا را باز بویید/ دل را به دریا بست و برخاست/ قول بزرگی را به خود داد/ او بچه‌ها را شاد می‌خواست/ هرچند مَشکش تشنه بود اما/ در چشم او رودی روان بود/ عکسش میان آب افتاد/ برخاست فکر کودکان بود/
مشکش دوباره زخم برداشت/ دستش میان آب چرخید/ او در میان شعله‌ها بود/ برخاست؛ اما آب خشکید/
ما نام او را مثل گل‌ها/ از باد و از باران شنیدیم/ نامش امیدی در شب ماست/ عباس را در ماه دیدیم (شهابی، ۱۳۹۱: ٣٤)

عاشورا و اتفاق‌هایی که در آن رخ داده است، یکی از غنی‌ترین ذخیره‌های فکری و احساسی شاعران معتقد بوده است و از اینکه در این زمینه، شعری بسرایند، بر خود می‌بالند. از دیگر سو، شاعران، توجه به واقعهٔ عاشورا و گفتن از آن را وظیفهٔ خود می‌دانند که این، هم نشئت‌گرفته از علاقه‌ای است که به امام حسین و خاندان گرامی ایشان دارند و هم به منظور پیروی از دستورات ائمهٔ معصومین است که همواره بر زنده نگه‌داشتن نام و یاد عاشورا، تأکید داشته‌اند. «مرثیه‌های مذهبی به‌ویژه اشعار عاشورایی، عموماً، از دیدگاه درون‌مایه و ساختاری، به دو دستهٔ مشخص قابل‌تقسیم هستند. دستهٔ اول، با پرداختن به جنبهٔ تاریخی، روحی و عاطفی ماجرا، با سرایش سوزناک‌ترین مراثی ظهر عاشورا، عواطف خویش را مصروف سوگواره‌نگاری کرده‌اند و خواننده را با دریای مواجی از عواطف، غلیان کرده و داغ‌دار و مصیبت‌زده باقی می‌گذارند. دستهٔ دوم، گروهی‌اند کاربردی‌تر، اجتماعی‌تر و حماسی‌تر عمل می‌کنند... اینان با در نظر گرفتن ظلم و مظلومیت حضرت حسین (ع)، ماجرا را بیشتر از زاویهٔ ظلم‌ستیزی، حرکت مصلحانه و انقلابی حضرت و درنهایت، عاقبت کار می‌نگرند» (شادکام اوغانی، ١٣٨٦: ٣). عرصهٔ نقد در شعر کودک و نوجوان، محدود است و بیشتر از منظر احساس، به مضامین نگریسته می‌شود. اشعاری که برای نمونه آورده شده است، در گروه اول قرار می‌گیرند:

تو از تبار آب‌ها/ نه، آب از تبار توست/ و آب بعد سال‌ها/ هنوز بی‌قرار توست/
اگر کشید دشمنی/ به خشم، گوشواره را/ به چشم تو ندیده بود/ درخشش ستاره را/
صدای تازیانه‌ها/ تو را عذاب داده بود/ تو از تبار یاسی و/ کبود، رنگ تو نبود (شامانی، ۱۳۹۷: ۱۷)

از دیگر مرثیه‌های مذهبی که در شعر کودک و نوجوان، بسیار مورد توجه است، اشعاری است که دربارهٔ امام علی (ع) سروده می‌شود:

ماه امشب خسته و تنهاست/ نخل‌ها امشب نمی‌خوابند/ کوچه‌های بی‌تو غمگینند/ چاه‌ها بی تو چه بی‌تابند/
با تو هر شب کودکان شهر/ لحظه‌هاشان طعم خرما داشت/ تا تو بودی بی‌کسی می‌رفت/ هر یتیمی با تو بابا داشت/ جای تو خالی است ای مولا/ در میان کوچه‌ها امشب/ کیسه‌ات روی زمین مانده/ پس کجا مانده‌ای، کجا امشب؟ (همان: ۱۱)

ج- مرثیه‌های حسرت در شعر کودک و نوجوان: مرثیهٔ حسرت، که به‌معنای غم غربت و حسرت بر گذشته است، احساسی عمومی و طبیعی است که با گذشتهٔ فرد و خاطرات او رابطهٔ مستقیم دارد. درون‌مایهٔ این نوع اشعار، نگاهی

حسرت‌آلود به روزهای خوب گذشته است و چون از عاطفه و احساس، سرشار بوده و با سوزوگداز، بغض و اشک، همراه است، «شاعر را وا می‌دارد که به یاد خاطرات گذشته، مویه و نوحه سر دهد؛ بنابراین این‌گونه اشعار را نیز می‌توان به‌نحوی مرثیه دانست» (شمیسا، ۱۳۹٤: ۲۲٦). این نوع اشعار، معمولاً با وصف طبیعت و یاد روزگاران کهن همراه است. یکی از موتیف‌های این‌گونه اشعار، موتیف «آن روزها رفتند» است که انسان در این اشعار، به دوران خوش گذشته حسرت می‌خورد و به یاد رفتگان، نوحه سر می‌دهد (همان: ۱۳۳).

کودکان و نوجوانان از نظر سنی، آن‌قدر بزرگ نیستند که تجربهٔ زندگی گذشته را با زندگی کنونی خود مقایسه کنند. اشعاری که با این موضوع در ادبیات کودک و نوجوان دیده می‌شود، بیشتر از آنکه حس کودک یا نوجوان باشد، زمزمه‌های بزرگ‌سالانه‌ای است که شاعران با احساسات زلال و لطیف خود سروده‌اند:

آه! یادش به خیر آن دوران/ سقف ما پاک بود، آبی بود/ زیر بال و پر کبوترها/ یک بغل شعر آفتابی بود/
یک‌به‌یک وقتی از سر کوچه/ مثل رؤیا عبور می‌کردند/ بال در بال هم کبوترها/ آسمان را مرور می‌کردند/
شهر، انگشتر قشنگی بود/ آسمان یک نگین فیروزه/ خاطراتم پر از پریدن‌هاست/ با همان شعرهای هر روزه/
با دو دست سیاه خود خط زد/ شهر، مشق کبوترانش را/ چشم‌ها بغض را بغل کردند/ دود پر کرد آسمانش را

(مردانی، ۱۳۹٦: ۱٦-۱۵)

در این شعر، شاعر، خاطره‌ای از یک گذشتهٔ دور را به یاد می‌آورد که دیگر نشانی از آن نیست. نه آبی آسمان همان رنگ است و نه ردی از صف کبوتران برجاست. شهر، شور و حالش را از دست داده و دود و آلودگی، بر تمام زیبایی‌ها خط کشیده است. دیدن این مناظر و مقایسهٔ آن با روزگاران خوب گذشته است که باعث دلتنگی و درنهایت منجر به بیان حسرت‌آلود و اندوه‌بار شاعر شده است. هرچه بر میزان این حس دل‌زدگی و ناخرسندی، افزوده شود، سوزوگداز شعر هم بیشتر می‌شود.

۲-۱-۱-۳- شادی‌نامه

در ادبیات کودک و نوجوان، شادی‌نامه‌ها آثاری‌اند با محتوایی شاد و سرگرم‌کننده. از آنجا که سلامت ذهن رابطه‌ای مستقیم با شادی دارد، و کودکان و نوجوانان با ذهن و روانی سالم می‌توانند زندگی موفق‌تری داشته باشند، آموزش شادبودن و فراهم‌کردن زمینه‌هایی برای تقویت این حس، یکی از ابزارهای ضروری در رشد و پرورش آن‌ها به شمار می‌رود. در اهمیت این موضوع، همین بس که برخی پژوهشگران، بخش مستقلی در ادبیات به وجود آورده‌اند به نام «ادبیات تفریحی» که محتوایی صرفاً سرگرم‌کننده و شادی‌آفرین دارد.

شادی برخلاف اندوه که وادارنده به سکون است، سازنده و محرک است. شادی گاه به‌دلیل عوامل درونی ایجاد می‌شود و گاه، عوامل بیرونی. عوامل بیرونی مانند بازی، قصه، نقاشی، کاردستی، چیستان، جشن‌ها و... است و از عوامل درونی، می‌توان به احساسات خوشایندی نظیر حس رهایی و سبک‌بالی، آسودگی وجدان یا حس رضایت قلبی، که به دنبال انجام کار خوبی در درون فرد ایجاد می‌شود و او را به اوج لذت و شادمانی می‌رساند، اشاره کرد:

این روزها حس می‌کنم/ احساس من رنگی شده/ حتی سکوت سنگ‌ها/ ساز خوش‌آهنگی شده/
این روزها حس می‌کنم/ جاری شدم، جاری، زلال/ سیبم رسیده! دور دور/ از سیب‌های ترس و کال/
حس می‌کنم چشمان من/ رد می‌شوند از سقف‌ها/ حس می‌کنم گم کرده‌اند/ کابوس‌ها خواب مرا/
حس می‌کنم یک تاجرم/ یک تاجر از جنس بهار/ لبخند صادر می‌کنم/ تا قلب‌های قصه‌دار (لطف‌الله، ۱۳۹٤: ٤۸)

وقتی حال دل، خوش باشد، ناکوک‌ترین سازها خوش‌آهنگ می‌شوند و وقتی دل، آرام است، حس رهایی و سُبُکیِ نابی را می‌توان تجربه کرد و جاری و روان بود همچون زلال چشمه‌سارها در پی ستردن اندوهی از چهره‌ای یا دلی. نگرش‌های مثبت

و منفی به امور، می‌توانند در ایجاد شادی یا غم دخیل باشند؛ بنابراین هیچ پدیده‌ای نیست که به خودی خود، شادی‌آفرین یا غم‌افزا باشد؛ بلکه این ذهنیت و برداشت فرد از پدیده‌هاست که او را شاد یا اندوهگین می‌کند. اگر فرد، با یک نگرش مثبت به اتفاق‌های پیرامون خود بنگرد و بر خود سخت نگیرد، حس ناب شادمانی را در کوچک‌ترین مظاهر زندگی هم می‌بیند؛ آن‌گاه مجالی برای جولان‌دادن غم نمی‌ماند:

تازه فهمیده‌ام معنی زندگی چیست/ گوش دادن به یک قطعه موسیقی ناب/
لذت خورد هندوانه/ یا که نوشیدن چای عصرانه با دوست (سالاروند، ١٣٩٤: ٢٨)

الف- بازی: بازی در دوران کودکی و نوجوانی، بیش از هر هدف جدی و کاربردی‌ای، فعالیتی تفریحی و سرگرم‌کننده است که شادی و نشاط را در خود و به دنبال دارد. بازی از هر نوع (فکری، تخیلی و فیزیکی) که باشد، همیشه بهترین فعالیت برای کودک و نوجوان است. در جریان بازی‌کردن، دقت، حافظه، تخیل، نظم و انضباط، چالاکی و مهارت، قدرت جسمانی و تصمیم‌گیری درست و... پرورش می‌یابد و آن، به‌تدریج کودک و نوجوان را از نظر روحی، ذهنی، عاطفی، اجتماعی و حتی جسمی، برای ورود به چالش‌های زندگی، آماده می‌سازد. دنیای بازی را می‌توان کوچک‌شدهٔ دنیای واقعی دانست و آن را به‌عنوان درسی از کتاب زندگی فرض کرد که کودک تا وقتی که بزرگ می‌شود، روزی چند بار از روی آن مشق می‌نویسد. این مشق زندگی، در خاله‌بازی دختربچه‌ها بسیار جدی است. خاله‌بازی، یکی از بهترین و آموزنده‌ترین بازی‌هاست. در این فرایند، گویی زندگی با تمام گستردگی‌اش، کوچک می‌شود و کودک با همهٔ کوچکی‌اش، بزرگ. این بازی تقلیدی، نقش بسیار مؤثری در شناخت کودک از مسائل زندگی دارد. او چالش‌های زندگی واقعی را در ابعادی کوچک، در جریان بازی خود تجربه می‌کند و به نقاط ضعف و قوت خویش پی می‌برد، احساس مسئولیت را می‌آموزد و اعتمادبه‌نفس خود را بالا می‌برد؛ گویی خود را برای ورود به دنیای بزرگ‌سالی آماده می‌کند:

عروسک جان کجایی؟/ بیا بنشین کنارم/ همین جا پیش من باش/ که با تو کار دارم/
برای تو خریدم/ کش و سنجاق و شانه/ که مویت را ببافم/ من الان دانه‌دانه/
تو تنها ده دقیقه/ تحمل کن، تحمل/ من الان مثل مامان/ به مویت می‌زنم گل (داوری، ١٣٩٣: ١١)

ب- قصه: قصه‌گویی، یک فعالیت تربیتی است که نقش مهمی در کامل‌شدن شخصیت کودکان و نوجوانان دارد. یک قصهٔ خوب، می‌تواند ارزش‌های اخلاقی بسیاری همچون جوانمردی، راست‌گویی، شجاعت، دانایی و... را در وجود کودکان و نوجوانان نهادینه کند. قصه‌ها همچنین در ایجاد آرامش، تأثیر قابل‌توجهی دارند و این امکان را برای کودک و نوجوان فراهم می‌سازند که فشارها و اضطراب‌های احتمالی روزمره را به دست فراموشی بسپارند. آنان با خواندن قصه‌ها و تفکر دربارهٔ رخدادها و شکل رفتار و نوع گفتار شخصیت‌های قصه و نتایج اعمال، به مرور زمان، توانایی درست‌اندیشیدن را برای غلبه بر مشکلات می‌آموزند و تلاش می‌کنند مانند اشخاص مثبتی که آنان را الگوی خود قرار داده‌اند، تبدیل به انسانی اجتماعی شوند که اصول، قواعد و مناسبت‌های اخلاقی، اجتماعی و دینی جامعه را می‌شناسد و مطابق با آن رفتار می‌کند:

یکشنبه صبح/ خورشیدخانم/ اومد میون آسمون/ فرشتهٔ ناز و قشنگ/ از خونه‌اش اومد بیرون/ از بالای ابرا پرید/ تا برسه زود به زمین/ حالا بیا بچهٔ خوب/ قصهٔ امروز و ببین/ فرشته رفت به کوچه‌ای/ به کوچه‌ای خیلی قشنگ/ کاشته بودن تو کوچه باز/ گل‌های ناز و رنگارنگ/ کوچه حسابی بود تمیز/ آشغال و خاک اونجا نبود/ رفتگر اونجا کار می‌کرد/ از صبح خیلی خیلی زود/ هنوز صدای خش‌خشی/ از توی کوچه می‌اومد/ که اونجا دید فرشته باز/ یه اتفاق خیلی بد/ ماشینی وقتی رد می‌شد/ می‌ریخت بیرون آشغالا رو/ وای کوچه شد زشت و کثیف/ به کی بگه غصه‌هاشو/ فرشته زود آورد بیرون/ اون عصای

جادویی‌شو/ عصاشو زد به ماشینی/ که رفته بود خیلی جلو/ ماشین اومد عقب‌عقب/ راننده هم اومد پایین/ ترسیده بود خیلی زیاد/ همون جا افتاد رو زمین/ فرشته گفت: پاشو پاشو/ ببین کثیف شد خیابون/ به فکر رفتگرها باش/ مردای خوب و مهربون/ کار می‌کنن تموم روز/ تا شهر ما تمیز باشه/ راننده گفت با خجالت/ فرشتۀ قشنگ باشه/ آشغالاشو تو سطلی ریخت/ با ماشینش از اونجا رفت/ فرشته هم که خسته بود/ پرید و توی ابرا رفت (خیامی، ۱۳۹۱: ۱۵-۱)

شاعر از آنجا که می‌داند انسان ذاتاً از شنیدن نصیحت و بایدونباید، خوشش نمی‌آید، به‌جای اینکه مستقیم به پند و اندرز بپردازد، سعی کرده با الگو قراردادن بی‌نظمی یک شهروند بی‌ملاحظه، زشتی و نتیجۀ بد عمل ناپسند آن فرد را در قالب قصه نشان دهد و مانند یک معلم، در جهت تعلیم‌وتربیت عمل کند و مخاطب را به تفکر وا دارد.

ج- نقاشی: یکی دیگر از فعالیت‌هایی که همیشه از سوی کودکان و نوجوانان با اقبال مواجه می‌شود، نقاشی است. نقاشی‌کردن، باعث افزایش مهارت‌ها و بالارفتن اعتمادبه‌نفس و قابلیت‌های ذهنی می‌شود. همچنین آن در افزایش تمرکز، نقش مهمی دارد.

برای بعضی از کودکان و نوجوانان، صحبت‌کردن از احساسات درونی، کاری است سخت و آنان نمی‌توانند به‌راحتی آن را بروز دهند؛ بنابراین توسط رنگ‌ها و خطوط، احساسات خوب یا بد خود را به تصویر می‌کشند و با این روش، با دیگران ارتباط برقرار می‌کنند:

با اینکه پشت میله‌های/ بدشکل و بدرنگ است جایت/ از دورها هم می‌درخشد/ رنگین‌کمان بال‌هایت/
آهسته پشت میله‌ها باز/ چتر خودت را باز کردی/ توی خیال رنگی خود/ تا آسمان پرواز کردی/
من می‌کشم نقاشی‌ات را/ با رنگ‌هایی روشن و شاد/ آنجا تو را توی قفس، نه/ من می‌کشم آزاد آزاد (هاشمی، ۱۳۹۱: ۳۹)

در این نقاشی، مفهوم والای آزادی به تصویر کشیده شده است. نقاش در این تصویر، با آگاهی، قفس را سیاه و زشت، و آزادی را با رنگ‌های روشن و شاد کشیده تا با این ترکیب رنگ‌ها بگوید که درست است که قفس، جایگاه نفرت‌انگیزی است که همۀ موجودات از آن گریزان‌اند، آن با تمام سیاه‌بودنش، هرگز نمی‌تواند سرشت زیبای کسی را که در بند گرفتار شده، زشت کند و فضایل اخلاقی او را بگیرد.

درست است که نقاشی کودکان، روشی برای شناخت روحیات‌شان است، این به آن معنا نیست که همیشه نقاشی‌ها دارای مفهوم خاصی هستند. گاهی اوقات نقاشی‌ها هیچ معنی‌ای ندارند؛ مانند خط‌خطی‌هایی که اغلب در نقاشی‌ها دیده می‌شود. کودکانِ دو تا چهار سال معمولاً از خط‌خطی‌کردن لذت می‌برند. در این سن، هیچ واقعیتی در تصاویر وجود ندارد و اندیشه‌ای پشت نقاشی‌ها نیست:

چند خط منحنی/ می‌کشم در دفترم/ دفتر نقاشی‌ام/ می‌شود تاج سرم/
دفتر نقاشی‌ام/ دفتر گنج من است/ گرچه گنجم کاغذی است/ حاصل رنج من است/
هست تشویق پدر/ بهترین استاد من/ کشف شد با چند خط/ گنج استعداد من (بکتاش، ۱۳۹۱: ۱۰)

د- کاردستی: ساختن کاردستی به‌عنوان یک فعالیت سرگرم‌کننده، مانند سایر روش‌های آموزشی، فعالیت هدف‌داری است که باعث می‌شود مغز، فرایند تجزیه‌وتحلیل را به‌خوبی تجربه کند؛ سپس موجب تقویت تفکر، حافظه و قوۀ خلاقیت شود:

ساختم با گردو/ لاک زیبایش را/ با نخود چسباندم/ سر و پاهایش را/
هست لاک زیباش/ نصف پوست گردو/ شده هم‌بازی من/ لاک‌پشت کم‌رو (شفیعی، ۱۳۹۳: ۱۸)

هـ- جشن‌ها (عروسی، تولد، انواع مهمانی و...): هر مهمانی‌ای که شادی در آن رواج داشته باشد، می‌تواند بـرای کودکـان و نوجوانان، دل‌خواه باشد؛ اما بیش از همه، تولدها مورد استقبال قرار می‌گیرند. دلیل آن، این است که می‌دانند به یـک جشـنی دعوت شده‌اند که مختص آنان برگزار شده؛ بنابراین در خود، احساس غرور می‌کنند. کودک و نوجوانی هم که بـرایش جشـن تولد برگزار می‌شود، چون به این باور می‌رسد که وجودش برای خانواده اهمیـت دارد، عـزت نفسـش بـالا مـی‌رود و همـین علت‌های ساده، به رشد احساسی و اجتماعی کودک و نوجوان منجر می‌شود و به آن‌ها در برقراری روابط دوستانه و اجتماعی، کمک می‌کند:

کیک تولدم چیه؟/ یه اردک تپل‌مپل/ تو دست من بادکنکه/ بابام می‌آد با دسته گل/
عکس می‌گیریم چیلیک چیلیک/ کلاه دارم روی سرم/ مامان می‌گه مبارکه/ تولد گل‌پسرم (هاشم‌پور، ۱۳۹۳: ۳)

و- چیستان: چیستان، شعری است که چیزی را بدون اینکه نامی از آن ببرد، توصیف می‌کند و ذهن خواننده یا شـنونده را به تکاپو وا می‌دارد تا پاسخ را دریابد و لذت ایـن موفقیـت را درک کنـد. برخـی صـاحب‌نظران، چیسـتان را بـه‌دلیل ماهیـت آموزشی‌اش، جزو ادب تعلیمی دانسته‌اند؛ اما به‌دلیل حالت سرگرم‌کننده و شادی‌آفرینی که دارد، می‌تواند جـزو ادب غنـایی از نوع شادی‌نامه هم قرار بگیرد. این ویژگی در اشعار کودک و نوجوان پررنگ‌تر است:

باز راه افتاده است/ کار من با یک مداد/ هیچ‌کس غیر خودم/ مطلبی یادم نداد/
جامداد کوچکم/ جعبه ابزار من است/ ساختن با واژه‌ها/ روز و شب کار من است/
در میان جعبه‌ام/ پیچ و انبردست نیست/ کنجکاوی کن بگو/ کار من در خانه چیست؟ (بکتاش، ۱۳۹۱: ۲٦)

با توجه به نشانه‌هایی که در شعر، دیده می‌شود، ذهن پویا و کوشا، جواب را کـه «نویسـندگی» اسـت، مـی‌یابـد و از ایـن اکتشاف سرگرم‌کننده و نشاط‌آور، احساس قدرت می‌کند.

۲-۱-۱-٤- مناجات‌نامه

مناجات‌نامه‌ها را می‌توان وجه نیایشی ادبیات غنایی دانست که حاصل اظهار نیاز و عجز بنده به درگاه خداوند بـی‌نیـاز اسـت. شعر کودک و نوجوان، دارای ابعاد آموزشی گسترده‌ای است که یکی از مهم‌ترین ابعاد آن، پرداختن بـه مضـامین دینـی اسـت. دین و ادبیات، از دیرباز با هم در پیوند بوده‌اند. شـعر بـه‌عنوان بخشـی از ادبیـات، از مهـم‌تـرین ابزارهـای تقویـت مفـاهیم و آموزه‌های دینی در کودک و نوجوان است که علاوه بر پاسخ‌دهی به پرسش‌های دینی کودک، بـا روشـی غیرمسـتقیم، مفـاهیم معنوی را به او آموزش می‌دهد؛ به همین سبب، تأثیر عمیقی در رفتار کودک دارد. از آنجا که مخاطب کودک، توانایی فهمیـدن و درک جمله‌های سنگین را ندارد، شاعران با استفاده از شیوه‌های سادهٔ نوشتاری و لحن و بیانی مناسب با ذوق و در حد درک کودک، معانی بلند آسمانی و دینی را برای آنان قابل‌فهم می‌کنند و با این کار، مخاطب را در مسیر درست اندیشـه‌هـای دینـی، هدایت می‌کنند:

به نام خداوند هر دو جهان/ خداوند بخشندهٔ مهربان/ خدایی که پروانه را آفرید/ گل و خنده و خانه را آفرید
به پروانه بالی پر از رنگ داد/ به گل بو و رقصی خوش‌آهنگ داد/ خداوند دریا خداوند کوه/ خداوند یک غنچـهٔ پرشـکوه (رحمان‌دوست، ۱۳۹٤: ۲)

دعا و نیایش در کودکی، تأثیر مثبتی بر روح و روان فرد می‌گذارد؛ حتی اگر به‌درستی متوجه معنا و مفهوم الفاظ و عبـارات نشود. او معنای رازونیاز با خدا را در قلمروی خارج از قلمروی واژگان و عبارات دریافته است و هنگام صـحبت بـا خـدا، در باطن خویش احساس می‌کند تکیه‌گاهی مهربان‌تر، محکم‌تر و مطمئن‌تر از پدر و مـادر دارد و همـین امـر، احسـاس امنیـت و

آرامش را در وجود او می‌پروراند؛ بنابراین دعا و نیایش اگر به اندازهٔ چند جملهٔ کوتاه نیز باشد، در دفع اضطراب و جذب حال خوب، مفید و مؤثر است. وقتی چشمان خود را می‌بندیم و رو به سوی مقصد مشخصی شروع به دعا و نیایش می‌کنیم، به این می‌ماند که راهیِ یک سفر معنوی می‌شویم که لذتش از سفرهای دنیایی بیشتر است. دعا بالی می‌شود برای نیایش‌کننده و او را به اوج می‌رساند؛ جایی که فقط معبود است و او:

بالن دعای ما چه نرم/ می‌رود به سوی آسمان/ در کنار هم نشسته‌اند/ کاروانی از مسافران
در هوای رفتن سفر/ سینه می‌شود پر از امید/ با دعا همیشه می‌شود/ تا به بی‌کرانه پر کشید
باورت نمی‌شود دلم/ سال‌ها سفر نرفته است/ قبل از این مسافرت دلم/ با دعا سفر نرفته است
می‌روم که از ته دلم/ لحظه‌ای خدا خدا کنم/ هم برای مادر و پدر/ هم برای خود دعا کنم (علوی‌فرد، ۱۳۹٦: ٤-۳)

هر ذره‌ای که در جهان هستی وجود دارد، دارای ادراک و شعور است که آنان را در برابر نام پروردگار، به تعظیم و تحمید برمی‌انگیزد. آن‌ها خوب و بد را می‌فهمند و در برابر هر رویدادی، از خود واکنش نشان می‌دهند:

نام تو را روی درختان/ وقتی نوشتم بار دادند/ نام تو را از شاخه چیدند/ بردند و به بازار دادند/ نام تو را بر گل نوشتم/ هر سنگ شد پروانه، پر زد/ پس عطر نامت از دل گل/ تا کوچه‌های شهر سر زد/ نام تو را دادم به یک ابر/ عاشق شد از او شعر بارید/ می‌گفت: باید جای گندم/ در خاک شعرم را بکارید/ من شعر او را روی کاغذ/ با جمله‌ای کوتاه گفتم/ نام تو را دادم به این شعر/ وقتی که بسم‌الله گفتم (مردانی، ۱۳۹٦: ٥-٤)

گاه انسان، هنگام سیرِ خود در جهان هستی، آن‌چنان مسحور زیبایی پدیده‌ای از خلقت می‌شود که ناخودآگاه لب به ستایش پروردگار می‌گشاید و در شوری وصف‌ناشدنی فرو می‌رود؛ شوری که حاصل تفکر عمیق در قدرت بی‌پایان الهی است. شاعران حوزهٔ کودک و نوجوان، در اشعار خود، حضور خدا در جهان هستی و سریان عشق او در رگ‌های عالم خلقت را همراه با زیبایی‌های بی‌نظیر و حیرت‌آورش، بسیار دل‌پسند نشان داده‌اند. در این اشعار، خداوند در جزئی‌ترین پدیده‌های طبیعت، حضور دارد و با تمام اجزا و عناصر آن پیوند خورده است:

جاده بود و ابر و مه/ لحظه‌ها همه تر بود/ روی هرچه زیبایی/ چشم من شناور بود/ جاده توی مه گم بود/ یک مسیر رؤیایی/ دل به سوی او می‌رفت/ رو به سوی زیبایی/ جاده بود و یک خلوت/ پای من پر از رفتن/ انتهای آن چون راز/ حس کشف آن در من/ هر طرف، قشنگی پر/ لحظه‌ها تماشایی/ هرکجا نشانی داشت/ از خدایی زیبایی/ با نگاه مشتاقم/ تا به انتها رفتم/ مثل اینکه با جاده/ دیدن خدا رفتم (لطف‌الله، ۱۳۹٤: ۸)

۲-۱-۱-۵- شکواییه

یکی از موضوعاتی که زیرمجموعهٔ نوع ادبی غنایی قرار می‌گیرد، بث‌الشکوی یا شکواییه است که برپایهٔ شکایت شکل می‌گیرد و حاصل غم و دل‌آزردگی‌ای است که به دنبال بدبختی، ناکامی، مصیبت یا هر اتفاق ناخوشایند دیگر به وجود آمده و شاعر را بر آن داشته که زبان به شکایت بگشاید. شکواییه انواع گوناگونی دارد؛ از نظر زبان و بیان، به شکوه‌های طنزآمیز و جدی، و از نظر محتوا، به چهار نوع شخصی، اجتماعی، سیاسی و فلسفی تقسیم شده است و دانشنامهٔ جهان اسلام، «نوع عرفانی» را به آن افزوده است (حداد عادل، ۱۳۷۵: ۳٤۳).

انسان، موجودی است که هرگز به رضایت و خرسندی نمی‌رسد؛ به همین دلیل، همیشه در حال شکایت از خود، جامعه، اطرافیان یا محیط پیرامونش است. این مشکل فقط در بزرگ‌سالان دیده نمی‌شود؛ بلکه در دنیای کودکان و نوجوانان نیز به وفور یافت می‌شود؛ با این تفاوت که به‌دلیل تمایز در دغدغه‌های این رده‌های سنی، مضامین شکایت‌ها با هم فرق دارند.

در دورهٔ کودکی، شکایت‌ها اغلب به‌دلیل دعواهای کودکانه، لجبازی در بازی‌های گروهی، حس تنهایی، وقت‌نگذاشتن والدین برای بازی با کودکان، بی‌اجازه دست‌زدن به وسایل شخصی کودک و... است. در ادامه، نمونه‌هایی از شکواییه‌های کودکانه آورده شده است:

مامانی وقت نداره/ واسم کتاب بخونه/ همیشه از سرکار/ خسته می‌آد به خونه/
بابایی وقت نداره/ با من بیاد به بازی/ الاکلنگ و تیشه/ بازی خونه‌سازی/
خدای مهربونم!/ خسته‌ام از کاراشون/ کاشکی می‌شد یه عالم/ وقت بخرم براشون (رضوانی، ۱۳۹۸: ١٦)

والدین آگاه، می‌دانند که وقت‌گذراندن و بازی‌کردن با کودک، از اهمیت زیادی برخوردار است و باعث ایجاد پیوندهای عمیق عاطفی و صمیمیت می‌شود. همچنین آن، احساس ارزشمند و مهم بودن را در کودک پدید می‌آورد که در ایجاد امنیت روانی او بسیار مؤثر است. حال اگر والدین به هر علتی از بازی‌کردن با کودک، خودداری کنند، باعث ایجاد رنجش، لجبازی و بداخلاقی کودک می‌شوند.

یکی از مسائلی که اغلب اوقات، موضوع شکایت کودکان است، داشتن حس تنهایی و بی‌هم‌بازی بودن است؛ آنان به یک دوست نیاز دارند که با یکدیگر بازی کنند، بدوند، دعوا راه بیندازند و در یادگیری و بالابردن توانایی‌هاشان به هم کمک کنند؛ اما اگر این خلأ عاطفی، پر نشود، آنان گهگاه دچار تغییرات رفتاری مانند منزوی‌شدن، بداخلاقی، درون‌گرایی و... می‌شوند:

در خانه تنهایم همیشه/ نه دوست، نه خواهر نه داداش/ یک بچه، حتی بچه گربه/ در خانهٔ ما بود ای کاش/ اسباب‌بازی که نشد دوست/ نه حافظه دارد، نه گرم است/ حتی عروسک مهربان نیست/ قلبش فقط با پنبه نرم است/ ای کاش لولو راست باشد/ ای کاش یک لولو بیاید/ من می‌نشینم پشت شیشه/ تا شب شود تا او بیاید (اسلامی،۱۳۹۷: ۲۰)

در دورهٔ نوجوانی به دنبال تغییراتی که از نظر روحی، روانی، فکری و جسمی در فرد ایجاد می‌شود، طرز تفکر، دیدگاه، علاقه‌مندی‌ها، سلیقه‌ها، خواسته‌ها و دغدغه‌ها نیز تغییر می‌کند. آن‌ها نه کودک‌اند که برای نداشتن یا از دست دادن یک اسباب‌بازی یا خوراکی اعتراض کنند و نه خیلی بزرگ‌اند که مثل بزرگ‌سالان، دغدغه‌های سیاسی، مذهبی یا اجتماعی داشته باشند. بیشتر شکایت‌های آن‌ها به‌دلیل درک‌نشدن از سوی اطرافیان به‌ویژه والدین، نارضایتی از تغییرات مربوط به سن بلوغ، مانند تغییر در صدا، چهره، هیکل و...، داشتن احساس تنهایی، رخوت و بی‌انگیزگی، پیدایش احساسات جدید و ناشناخته، مقایسه‌شدن با هم‌سالان، بی‌توجهی به علاقه‌های نوجوان، بی‌حوصلگی، سردرگمی و... است. نمونهٔ زیر، به‌خوبی بی‌حوصلگی یک نوجوان را نشان می‌دهد:

دلم می‌خواهد الان/ کمی تنها بمانم/ نه توی جمع باشم/ نه درسم را بخوانم/ نه مهمان دوست دارم/ نه مهمانی نه گردش/ کمی مشغول فکرم/ سر من روی بالش/ نگاهم خیره مانده/ به سقف صاف و خالی/ تمام فکرهایم/ عجیبند و خیالی/ نمی‌دانم که الان/ کی‌ام؟ یا چندچندم؟!/ چه می‌خواهی دل من؟/ بگویم یا بخندم؟ (موسوی‌زاده، ١٣٩٤: ۲۹)

یکی از ویژگی‌های بارز سن نوجوانی، غرور است که گاهی بر اثر بی‌توجهی والدین به این نکته و بروز رفتارهایی مانند مهربانی و دلسوزی‌های بی مورد و نابجا، به غرور و حس استقلال فرزندان آسیب وارد می‌شود:

از دست مادر حرص خوردم/ دیروز پیش دوستانم/ ای کاش می‌فهمید مادر/ دیگر بزرگم، نوجوانم/ دیروز دعوا کرده بودم/ در مدرسه با همکلاسم/ مشت و لگد خوردم حسابی/ چون پرت شد یکهو حواسم/ مادر که آمد تا مرا دید/ بوسیدم و محکم بغل کرد/ آن همکلاسم صحنه را دید/ خندید و هی من را مچل کرد/ شد اسم‌های تازهٔ من/ بچه‌ننه، ترسو، نُنُر، لوس/ با این قد و هیکل چه جوری/ کاری به دستم داد یک بوس (موسوی‌زاده، ١٣٩٤: ۱۹)

اِشکال و عیب بزرگی که در بعضی از خانواده‌ها به‌شدت رواج دارد، عمل نادرست مقایسه‌کردن است. این رفتار ناپسند، نسبت به افراد در هر سنی که صورت بگیرد، تأثیری منفی بر جای می‌گذارد و نتیجه‌ای جبران‌ناپذیر به دنبال دارد که بدترین پیامد آن، از بین رفتن اعتمادبه‌نفس و پیدایش حس حقارت، نفرت و عقده در فرد است:

این‌همه مقایسه/ بی دلیل و اشتباه/ روزگار من شده/ مثل فلفل سیاه/ دوستم همیشه خوب/ کاری و زرنگ و تیز/ خوش به حال او که هست/ پیش مادرم عزیز درس‌خوان و با ادب/ هوش و انضباط بیست/ مرغ من ولی چرا/ هیچ‌وقت غاز نیست/ گرچه داور سرم/ می‌کشد دوباره سوت/ سرزنش که می‌شوم/ می‌کنم فقط سکوت (همان: ۸)

یکی دیگر از بحران‌های رایج در دورهٔ نوجوانی و بلوغ، تغییرات ظاهری مانند تغییر در صدا، لاغری یا چاقی، بینی بزرگ، جوش‌های نوجوانی و... است. چون نوجوان نمی‌تواند خود را با شرایط جدید وفق دهد، دائم احساس زشتی می‌کند و هر لحظه مقابل آینه می‌ایستد و از ظاهر خود، عیب‌جویی می‌کند. اگر این روند ادامه یابد، باعث سرخوردگی، کاهش اعتمادبه‌نفس و گوشه‌گیری می‌شود و به‌تدریج او را از اجتماع دور می‌کند:

فکر می‌کنم زشتم/ بدقواره و چاقم/ کلّه‌گنده، کوتوله/ من شبیه سنجاقم/ کاش قرص زیبایی/ اختراع می‌کردند/ شربت قدافزایی/ اختراع می‌کردند/ جادویی اگر می‌کرد/ موی فرفری را صاف/ یا که ده گرم کم داشت/ این دماغ بی‌انصاف/ می‌شدم کمی راضی/ مثل این‌همه دختر خلق‌وخوی من می‌شد/ واقعاً کمی بهتر/ با نگاه من اما/ دکترم موافق نیست/ فکر می‌کنم چندان/ آپ تو دیت و حاذق نیست/ گفته دکترم جدی/ عینک تو معیوب است/ عینک عجیبت را/ زود عوض کنی خوب است/ او نوشته در نسخه/ مشکل جهان‌بینی/ عینک جدیدی با/ شیشه‌های خوش‌بینی (همان: ۳۰)

۲-۱-۱-٦- عاشقانه‌ها

وقتی از ادبیات غنایی صحبت می‌شود، اولین مفهومی که به ذهن متبادر می‌شود، عشق است. این عشق و محبت می‌تواند کانونی شود برای سرودن اشعار عاشقانه با مضامین گوناگون. در روابط عاشقانه، هر حسی مانند اندوه، شادی، اضطراب، انتظار، اشتیاق و... که بر عاشق، غالب شود، وابسته به رفتار معشوق است که موجب تجلی احوال مختلف و آفرینش آثار عاشقانه می‌شود.

در ادبیات کودک و نوجوان، عشق و مضامین آن، بیشتر در اشعاری دیده می‌شود که برای نوجوانان سروده شده است؛ زیرا با ورود به دورهٔ نوجوانی، فرد با دنیای جدیدی آشنا می‌شود و به درک تازه‌ای از محیط پیرامونش می‌رسد. دورهٔ نوجوانی، یکی از دوره‌های حساس زندگی است که چالش‌های فراوانی در خود دارد. یکی از این چالش‌ها، گرایش به روابط عاشقانه و تمایل به دوست‌داشتن و دوست‌داشته‌شدن است. عشق در نوجوانی، حسی خوشایند، مبهم و هیجان‌انگیز است که فرد، هیچ شناختی از آن ندارد و فقط می‌داند که او درگیر احساسات شدید و پیچیده با فردی شده است که در نوع خود بی‌نظیر است و به جهانش، گرمی، شور و طراوت بخشیده است. نمونه‌هایی از تجربه‌های این حس را در اشعار زیر می‌خوانیم:

تو را دوست دارم/ تو را مثل باران/ تو را مثل خوابیدن برگ‌ها/ روی ننوی شاخه/ و چون واحه‌ای در دل یک بیابان/ تو را آن‌قدر دوست دارم/ که یک ماهی دور از آب، آب را/ پرنده، پریدن/ و یک چشم خسته، شب و خواب را/ تو خوبی/ تو از من به من هم صمیمی‌تری/ منِ قطره را/ به رؤیای دریا شدن می‌بری/ صدا کن مرا/ که سوی تو راهی شوم/ و در آبی عشق تو/ مثل ماهی شوم (لطف‌الله، ۱۳۹٤: ۲٦)

گاه این علاقه، به اندازه‌ای زیاد می‌شود که عاشق، تمام خوشبختی‌اش را از او می‌داند:

کدامین سمت خورشیدی/ که بی‌پروا درخشیدی/ سفالین خانهٔ بخت مرا/ امید بخشیدی/ تو از سمت کدامین عشق می‌تابی؟/ که بی‌تابی/ صدای تو/ صدای گریهٔ گنجشک‌های خاکی خوشبخت بارانی‌ست/ مرا از دورهای دور خندیدی/ دلم این سیب کال بی‌نهایت کال را چیدی/ نمی‌دانم تو از سمت کدامین عشق می‌آیی/ که زیبایی/ سلامم کن/ دلم تنگ صدای توست/ بگو آخر/ تو از سمت کدامین کهکشان بر من درخشیدی (پاک‌سرشت، ۱۳۹۱: ۲۵)

رفته‌رفته یاد و خیال معشوق، آن‌چنان خودخواهانه وجود عاشق را در خود غرق می‌کند که بی‌خبر از جهان پیرامونش، فقط به یادکرد معشوق می‌نشیند:

چیزی نمی‌فهمم/ از فارسی از زیست/ جز عشق تو چیزی/ در کلّهٔ من نیست/ کارم فقط این است/ تا لحظهٔ آخر/ هی می‌کشم یک قلب/ در داخل دفتر (شامانی، ۱۳۹۷: ۹)

سرانجام، قدرت عشق به حدی زیاد می‌شود که عاشق را از جمع‌های خانوادگی و دوستانه‌اش جدا می‌کند و او را به کنجی می‌نشاند که با یاد دوست، مأنوس شود و با نامش عشق‌بازی کند:

می‌نویسمت/ شعر می‌شوی/ حرف‌حرف/ واژه‌واژه/ خط به خط/ تویی فکر و ذکر من (همان: ۲)

و به اندازه‌ای عشق در بندبند وجودش جریان می‌یابد که دست به توصیف‌های مبالغه‌آمیز می‌زند:

پایان تمام دره‌ها/ سرآغاز دست‌های گرم توست/ دست‌های تو/ این دو رودخانهٔ جاری/ که دریاهای جهان را/ سیراب می‌کند (موسویان، ١٣٩٤: ٤٠)

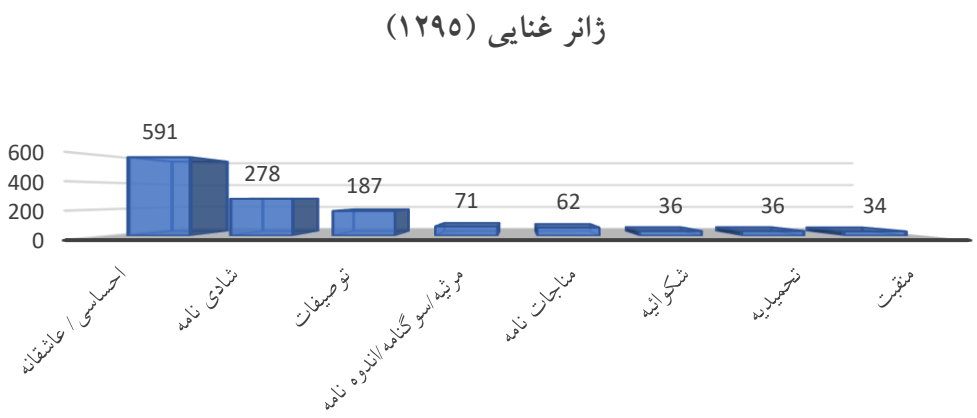
در وفاداری خود به معشوق می‌گوید:

یاد تو عطر نیست/ از لباس‌های مانده بپرد/ باد نیست/ برگ را تکان داد/ بگذرد/ خاطرات تو تکان نمی‌خورد/ مثل کوه محکم است/ کوه را که دیده‌ای/ احتمال جابه‌جایی‌اش کم است (اسلامی، ١٣٩٦: ٤٢)

متقابلاً از معشوق می‌خواهد که به یادش باشد:

ماه شب و خورشید سحر یادم باش/ من مانده‌ام از تو بی‌خبر یادم باش/ هر بار که می‌روم سفر یاد توئم/ هر بار که می‌روی سفر یادم باش (نیک‌طلب، ١٣٩٤: ١٥)

انسان، موجودی است سرشار از احساسات متفاوت؛ احساساتی که باید ظاهر شوند تا مانند یک نیرومحرکه عمل کنند، باعث ایجاد انگیزه و خلاقیت شوند و درنهایت، توان، قدرت و ظرفیت توانایی انجام کار را در فرد پدید آورند. وقتی صحبت از احساس می‌شود، اغلب تصور می‌کنند که موضوع بحث حتماً باید عاشقانه باشد؛ در حالی که انسان‌ها در طول شبانه‌روز، احساسات مختلفی مانند ترس، خشم، نفرت، نگرانی، آرامش، شادی و... را تجربه می‌کنند و گاه بسیار لازم است که دربارهٔ احساسات خود صحبت کنند؛ در غیر این صورت، تأثیرات منفی بسیاری بر سلامت جسم و روان انسان می‌گذارد. برای نشان‌دادن این احساسات، علاوه بر زبان بدن، به کلمات نیز نیاز است که البته بیان احساسات، بدون دانستن کلمات مناسب، کار دشواری است. راه دیگر برای بروز احساسات، نوشتن است و همین است که منجر به آفرینش آثار ادبی در قالب‌های متفاوتی مثل داستان، شعر، نمایش‌نامه و سرانجام، پیدایش ژانری به نام «ژانر غنایی» شده است که به‌دلیل گستردگی موضوعات، منشأ آفرینش آثار ارزشمندی در کارنامهٔ ادبیات ملت‌ها شده است. در ادبیات فارسی نیز براساس رویکردی که نسبت به احساس، عاطفه، عشق و تخیل وجود دارد، مصداق‌هایی برای ادبیات غنایی در نظر گرفته شده که به‌دلیل گوناگونی و تفاوت در بیان آن‌ها، می‌توان انواع موضوعات را ذیل آن قرار داد. نمودار زیر، دورنمایی از تنوع مضامین این نوع ادبی را نشان می‌دهد:



نمودار ۱- فراوانی مضامین ژانر غنایی در نمونه‌های مورد مطالعه

تحلیل داده‌های نمودار، بیانگر این است که کودکان، بیش از هر چیز، به بیان احساسات و هیجان‌های درونی خود نیازمندند. شعر به‌عنوان یک ابزار یاریگر عمل می‌کند تا کودکان و نوجوانان بتوانند در آن، رؤیاها و احساسات خویش را باز یابند و نشانه‌های غم، شادی، خشم، هراس، نفرت، عشق و... را در خود ببینند، احساسات گوناگون خود را بشناسند و بتوانند برخی را کنترل، برخی را تثبیت و برخی دیگر را از خود دور کنند. شاعران با علم به این موضوع، واژه‌ها و جمله‌ها را گزینش می‌کنند و با این کار، عامل کاهندۀ احساسات منفی و تقویت‌کنندۀ احساسات مثبت در مخاطب می‌شوند و درنهایت می‌توانند تأثیر خوبی بر روح و روان کودکان و نوجوانان بگذارند.

۳- نتیجه‌گیری

دستاوردی که از مطالعۀ اشعار کودک و نوجوان ایران با رویکرد نوع ادبی غنایی، حاصل شد، بیانگر این است که:

۱. از کل مضمون‌های غنایی در اشعار کودک و نوجوان دهۀ نود، مضامین احساسی و عاشقانه ٤٥/٦٣ درصد، شادی‌نامه‌ها ٢١/٤٦ درصد، توصیفات ١٤/٤٤ درصد، مرثیه و سوگ‌نامه ٥/٤٨ درصد، مناجات‌نامه‌ها ٤/٧٨ درصد، شکواییه و تحمیدیه‌ها هرکدام ٢/٧٧ درصد و منقبت‌ها ٢/٦٢ درصد را به خود اختصاص داده‌اند.

۲. گنجاندن آثار ادبی در طبقه‌بندی‌های کلی، کاری بیهوده است؛ چون هم دامنۀ تحقیقات محققان و پژوهشگران را محدود می‌کند و هم مانعی است بر سر راه آن دسته آثار که قابلیت آن را دارند که خود، یک نوع ادبی باشند، اما به اجبار باید زیرژانر یک ژانر کلی‌تر قرار بگیرند.

۳. مضامینی که زیرمجموعۀ نوع ادبی غنایی قرار می‌گیرند، این ظرفیت را دارند که در نوع ادبی جدیدی ظاهر شوند؛ برای مثال، مرثیه یا شکواییه، هریک می‌توانند زیرژانر یک ژانر بزرگ‌تر و حتی خود، یک ژانر کوچک‌تر باشند.

٤. گنجاندن آثار در نوع ادبی کوچک‌تر، باعث می‌شود محققان با آزادی عمل بیشتر و براساس معیارهایی مانند «محتوا، ساختار، وجه، کارکرد، بافت، مخاطب، روابط بینامتنی و...»، انواع ادبی را با دقت بالاتری توصیف کنند.

۵. در دنیای امروز، نگاه نو و متناسب با اقتضای زمان به مضامین پرتکرار قدیمی، سبب ظهور گونه‌هایی از ادبیات غنایی شده است که این می‌تواند به پیدایش گونه‌های دیگر ادب غنایی در آیندۀ شعر فارسی منجر شود.

منابع

اسلامی، مریم. (۱۳۹۰). *سی شعر سی ضرب‌المثل*، تهران: گوهر اندیشه.

اسلامی، مریم. (١٣٩٦). *خداحافظی در خیابان پاییز*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

اسلامی، مریم. (١٣٩٧). *لولوی پشت شیشه*، تهران: بداهه.

باقی‌نژاد، عباس؛ بابا سالار، علی‌اصغر. (١٣٩٧). «پیوند بلاغت و ابعاد وصف در شعر هشت شاعر کودک»، *نشریهٔ ادب فارسی*، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۳-۱۱۹.

بکتاش، غلامرضا. (١٣٩١). *با دو چشمم می‌چشم*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پاک‌سرشت، مژده. (١٣٩١). *یک فنجان شعر*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

تولایی، حسین. (١٣٩٩). *شانهٔ دورترین مترسک*، تهران: گویا.

حداد عادل، غلامعلی. (١٣٧٥). *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج ٢٦، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی.

خیامی، لیلا. (١٣٩١). *به فکر رفتگرها باش*، مشهد: بوی شهر بهشت.

داوری، زهرا. (١٣٩٣). *یک قاچ هندوانه*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

رحمان‌دوست، مصطفی. (١٣٩٤). *به‌نام دوستم خدا*، تهران: پیدایش.

رستگار فسایی، منصور. (١٣٧٢). *انواع شعر فارسی*، شیراز: نوید شیراز.

رضوانی، طیبه. (١٣٩٨). *خدای آسمون صاف و آبی*، مشهد: به‌نشر.

سالاروند، فاطمه. (١٣٩٤). *خوش به حال من*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

سپاهی یونسی، عباسعلی. (١٣٩٤). *نه نخ شدم نه خرس*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

شادکام اوغانی، مهدی. (١٣٨٦). *عاشورا در آینهٔ شعر کهن فارسی*، سایت سازمان تبلیغات اسلامی.

شامانی، طیبه. (١٣٩٧). *بانوی باران‌ها*، مشهد: آستان قدس رضوی.

شفیعی، کمال. (١٣٩٣). *گربه یک مهندس است*، تهران: سورهٔ مهر.

شمیسا، سیروس. (١٣٩٤). *انواع ادبی*، چاپ پنجم، تهران: میترا.

شهابی، طاهره. (١٣٩١). *کلاغ و عینک من*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

علوی‌فرد، یحیی. (١٣٩٦). *معنی گنجشک*، قم: مؤسسهٔ علمی فرهنگی دارالحدیث، سازمان چاپ و نشر شبنم.

لطف‌الله، داوود. (١٣٩٤). *کنار ایستگاه دل*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

مدنی، طیبه؛ حسینایی، محمد. (١٤٠٠). «ذهنیت غنایی در شعر نوجوان با خوانش و تحلیل چند شعر از بیوک ملکی»، *پژوهشنامهٔ ادبیات غنایی*، دورهٔ نوزدهم، شمارهٔ ۳۷، صص ۲۹۷- ۳۱٦.

مرادی، مهدی. (١٣٩٤). *آوازهای سیب زمینی، تهران*: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

مردانی، مهدی. (١٣٩٦). *پشت سر پاییز*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

موسویان، انسیه. (١٣٩٤). *چهارشنبه‌های بستنی*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

موسوی‌زاده، سعیده. (١٣٩٤). *مرغ همسایه غاز است*، تهران: چرخ فلک.

نجاریان، بهمن؛ خدارحیمی، سیامک. (١٣٧٥). «*تبیین مرگ برای کودکان و نوجوانان*»، *مجله علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، شمارهٔ ۱۷ و ۱۸، صص ۱۰۷-۱۳۰.

نظاری، سید حبیب. (١٣٩١). *خدا تسبیحی از گنجشک دارد*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نیک‌طلب، بابک. (١٣٩٤). *با فرفره‌ها به شادی باد بگرد*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

هاشم‌پور، مریم. (١٣٩٣). *تولدم مبارک*، تهران: پیدایش.

هاشمی، منیره. (١٣٩١). *کفشی به رنگ دریا*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

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 and Criticism of Romances by Qawamuddin Mohammad Yazdi

Elham Moeiniyan[1] | Mehrdad Chatraei Azizabadi[2]✉ | Atamohammad Radmanesh[3]

1. Ph.D. student Department of Persian Language and Literature. Najafabad Branch. Islamic Azad Univercity, Najafabad. Iran. Email: elhammoeiniyan@gmail.com
2. Corresponding Author, Assistant Professor Department of Persian Language and Literature. Najafabad Branch. Islamic Azad Univercity. Najafabad. Iran. Email: m-chatraei@iaun.ac.ir
3. Professor Department of Persian Language and Literature. Najafabad Branch. Islamic Azad Univercity. Najafabad. Iran. Email: radmanesh@phu.iaun.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
22 November 2023
Received in revised form:
10 August 2024
Accepted:
13 August 2024
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Manuscript. Generalities Of Qawamuddin Mohammad Sayeni (Yazdi). Ghazal. Lyrical literature. Love.

ABSTRACT

In the scope of Persian literature, there has always been talk of love, and poets' views, especially on the beloved, cuteness and need in a romantic relationship, as far as we can say, love and talking about it form the main part and the body of lyrical literature. One of the surviving manuscripts from the Timurid period is Qavam al-Din Muhammad Saini Yazdi's Kolyat, which contains 359 sonnets description love and the conditions of love. The findings of the research, which was carried out in a descriptive- analytical way based on library studies and the method of document analysis based on the corrected manuscript in Elham Moinian's doctoral thesis, show that Qawamuddin Muhammad in the tradition of ghazal writing in the old style, including the style of Hafez and it is Saadi. The subject of his lyrics and the themes of interests in these poems are mainly about the failure of love, the qualities of the beloved and the struggle with Zahdaryai. The highlight of these sonnets is the didactic tone and an example of praiseworthy sonnets, which makes it important to investigate this poet's sonnets.

Cite this article: Moeiniyan, Elham; Chatraei Azizabadi, Mehrdad; Radmanesh, Atamohammad. (2025). "Analysis and Criticism of Romances by Qawamuddin Mohammad Yazdi". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 231-254. http//doi.org/10.22111/jllr.2024.47188.3215

© Moeiniyan, Elham; Chatraei Azizabadi, Mehrdad; Radmanesh, Atamohammad. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

It is Qavam al-Din Muhammad Sayeni (Yazdi) Kolliat, which is one of the manuscripts left from the Timurid era. Qawam al-Din Muhammad Saini Yazdi is one of the poets of the 9th century (AD 830 A.H.), whose general collection includes ghazals, odes, glosses, manuscripts, and a number of letters. Qavam al-Din Saini is one of the poets of the Timurid era, whose general edition has not been corrected so far. According to the base version, the number of verses left by Qawamuddin Muhammad is 3966, of which 359 are his sonnets. which includes various themes of love, opposition to hypocritical asceticism, praising the beloved and lyrical themes. This version, which has not been corrected so far and has been embellished, is remarkable in terms of its lyrical themes and the content of romantic themes. The reason for choosing the theme of love in Qavamuddin Muhammad Saini Yazdi's sonnets among other emotional fields is the importance and prominence of this theme in Qavamuddin's sonnets as part of the written heritage of Persian literature. The description of love in Qawamuddin Muhammad's poetry is not only a clichéd description of the lover's appearances and beauties, but in a multi-layered expression and passing beyond the appearances, it focuses on the essence of good qualities and moral virtues of man. The present article, while introducing the version of Qavamuddin Muhammad Saini's (Yazdi) generalizations, which has not been published so far, aims to address the issue of the poet's view on the category of love and the description of the beloved.

2. Research Method

In this thesis, according to the subject and scope of the research, which is descriptive-analytical, we have used the sand analysis method based on library studies and referring to reliable scientific databases. The statistical population of the research is the generality of the manuscript of Qawamuddin Mohammad Saini (Yazdi), which has not been published so far. It should be noted that the corrected version of Qavamuddin Muhammad Saini's Generalities was first corrected in the Persian language and literature department of the Islamic Azad University of Najafabad branch in Elham Moinian's doctoral thesis under the guidance of Dr. Mohammad Chatraei Azizabadi. The way of referring verses in this article has been corrected in general terms. The analysis of the samples in this comparison is based on the statistical method among 359sonnets in Qawamuddin's collections, which will be analyzed in a systematic way by presenting charts and tables.

3. Discussion

The first characteristic of love and romance in Qawam's sonnets, and in fact the most repetitive feature of the beloved, which is mentioned in many of Qawam's sonnets, is the description of the lover's face, his movements, and his outward appearance in the form of stereotypes according to the ancients. The appearance and repetition of the lover is presented in the Persian language poetry tradition. The eyes, eyebrows, eyelashes, eyelashes, hairline, lips, facial hair, cedar height, etc., and other moral characteristics such as unfaithfulness, stubbornness, hard-heartedness, being hidden in the veil, nameless, in fact, "a lover who does not give courage to lovers." It does not teach stability to fighters, nor does it have the power of creativity for artists, nor does it benefit from depth and breadth of mind for idealists" (Barzegar Khaleghi, 2005: 148). A stereotyped image of a lover is very common in Persian poetry. "Lyric poetry is the expression of the emotional reality of the poet. In the sonnet, the poet has found individuality, his ego is the small mirror of the big world, and this small world is, in other words, the concentration and density of the big world and is different from it. The themes of lyric poetry, especially ghazal, actually express a kind of distinction and separation that the poet feels. Writing such topics is not only specific to Persian ghazal, but in this passage, Persian ghazal is in sync with the lyrical poetry of the world and its time" (Obadian, 2004: 57). Looking at the history of Persian poetry during different centuries from the first period to the literary return, it can be seen that there were repetitive stereotypes in the poetry of many of these poets, and instead of creating images and themes based on their personal experiences or new elements from the natural world, the poets and resort to life, they have mostly remained within the scope of the poets before them and have included the same images and themes in their poems with minor changes and manipulations. In other words, there is very little creative aspect in these themes and images, and many poets have turned to fantasizing and showing their emotions and feelings within the scope of the attitude of the poets before them. "It seems that throughout the history of Persian poetry, there has been an implicit opinion that any innovation that arises in the field of [theme and] images should not be out of the realm of vision

and attitude of the ancients" (Shafi'i Kodkani, 2007: 215). Persian ghazal in the 9th century is very close to the boundaries of imitation, and many poets of this period write in imitation of the Iraqi style and the theme and illustration of ancient times. Qawamuddin's lyric writing in the 8th and 9th centuries coincides with the period when "Hafez's style" and his style of lyric writing completely overshadowed the Persian ghazal. By pondering many ghazal divans of the 9th century, no new voice can be heard and it seems that the whole of the mentioned century is dominated by repetition and imitation of the past. Senai, Molana, Saadi, and Hafez are among the leaders of ghazal writing and are among the top of this style that in this period, their style of ghazal is imitated both in terms and in imagery. Qavam al-Din Muhammad also tries to follow this common tradition throughout his sonnets - at least in terms of themes and images.

4. Conclusion

Qavam al-Din Muhammad Saini (Yazdi) is one of the poets of the 9th century during the Timurid period, whose works have been preserved. The collections of Qavam al-Din Muhammad Saini (Yazdi), which have not been corrected and embellished so far, contain sonnets. In these ghazals, Qawam al-Din Mohammad, while dealing with the attributes of love and the spiritual and physical components of the beloved, which follows the tradition of romantic ghazal and the style of poets before him, especially the Iraqi and Hafez styles, also pays attention to moral, didactic and even praise themes in his ghazal. has shown In this work, the love affairs of Qawamuddin Muhammad indicate the fact that a restless lover has no fantasy except to connect with his beloved and reach his court, but he fills his loneliness only with the imagination of his beloved. By describing the behavior of the beloved and his appearance, the lover describes this tyrannical, hard-hearted and tyrannical lover, whose beauty and grace are praiseworthy, and on the other hand, he wishes to connect with him and finds no refuge for himself except by his lover's side. In a general point of view, the character of the lover in Qawam's lyrical and romances is more a description of his moral characteristics and behaviors rather than his appearance characteristics, on the other hand, the important and original points in Qawam's lyrical poetry are the aspects of reproach, randy, escaping from the mosque, taking refuge in Deir Moghan, Drunkenness, avoiding wonder and arrogance and paying attention to educational and moral themes that make his sonnets beautiful and catchy. Qawamuddin Mohammad spoke of love as the main theme of lyrical literature with a clear and fluent language, and his entire sonnet describes the face of the beloved in the words of a true lover, love and the moods of a lover.

5.References

Akbari, M. (2006). "Malamatieh va Baztabe Andishehaye Malamati dar Sher-e Erfani, Ghazaliaate Attar, Araqi va Hafez", *Literature and Humanities Faculty Magazine of Tehran University*. No. 4, Pp. 95-112.

Al-Khouri, S. (2006). *Aqrabo Al-Mavared Fi Fosaho Al-Arabieh Va Al-Shavared***.** Tehran: Osveh.

Ansari, Q. (1983). Malamatieh, *Ayandeh Monthly*. Vol. 9, No. 5, pp. 350-355.

Araqi, F. D. (1984). *Lamaat*. Edited by: Khajawi, M. Tehran: Mola.

Barzegar Khaleqi, M. R. (2005). Eshq va Asheq va Mashouq dar Qazaliat-e Jamal-al-din Mohammad Abd-al-razaq Isfahani, *Literature and Humanities Faculty Magazine of Tehran University*. Vol. 56, No. 4, pp. 139-152.

Beihaqi, A. (1997). *Taj-Al-Masader*. Tehran: Humanities Research-Institute and Cultural Studies.

Dadbeh, A., Avani, Q. R. (1988). Ensan-e Kamel Be Revaiat-e Ibn Arabi, *Andishe Dini Quarterly of Shiraz University*, No. 34, Pp. 154-179.

Dehkhoda, A. A. (1994). *Dictionary***,** Tehran University Press.

Ebadian, M. (2015). *Takvin-e Qazal Va Naqshe Saadi: Moqadameyi Bar Mabani JameShenakhti Va ZibayiShenakhti Qazal-e Farsi Va Qazaliat-e Saadi*. Tehran: Akhtaran.

Ebrahimi Dinani, G. H. (2001). *Daftar-e Aql va Ayat-e Eshgh*. Tehran, Tarh-e No.

Hafez, Sh. M. (1990). *Divan*. Corrected by: Ghani, Q. and Qazvini, M. Tehran: Zavar.

Hujwiri, A. A. (1979). *Kashf Al-Mahjub*. Edited by: Zhukovsky, Introduction: Ansari, Q. Tehran: Tahuri.

Ibn Sina, H. (1987). *Esharart Va Al-Tanbihat*. Written by: Malekshahi H., Tehran: Soroush.

Khoramshahi, B. (2002). *Hafeznameh*. Tehran: Elmi va Farhangi.

Madadi, A. (1992). *Eshq Dar Adab-e Farsi: Az Aqaz Ta Qarn-e Sheshom***.** Tehran: Institute of Cultural Studies and Research.
Moein, M. (2003). *Moein dictionary***.** Tehran: Elmi.
Mokhtari, M. (1995). *Haftad Saal-e Asheqane***.** Tehran: Tiraje.
Mosaheb, Q. H. (1977). *Mosaheb Farsi Encyclopedia***.** Vol. II, Tehran: Franklin.
Pashaei, E. (2000). *Az Zakhm-e Qalb*. Tehran: Cheshme.
Poornamdarian, T. (2001). *Dar Saie-ie Aftab*. Tehran: Sokhan.
Pournamdarian, T. (2011). *Aql-e Sorkh: Sharh va Tavil-e Dastan-haie Ramzi-e Sohrevardi.* Tehran: Sokhan.
Qavam Al-Din Saieni, M. (Sine Die). *Koliat*. Manuscript No. 1359-F, Tehran: Tehran University Central Library.
Qavam Al-Din Yazdi, M. (1432). *Divan-e Qavam Al-Din***.** Manuscript No. 4195/7. Noor Osmaniye Library, Istanbul.
Qavam Al-Din Yazdi, M. (1473). *Manshaat***.** Manuscript No. 2576. Tehran: Tehran University Central Library.
Rahimi, S. M. Hame Chiz Fahm Roudi, A. H. (2023), "Angizehaie Baztab-e Eshq Dar Divan-e Aref Qazvini". *Journal or Lyrical Literature Researches*, Vol. 21, No. 40, pp. 77-96.
Rajaei Bokharaei, A. A. (1996). *Doctionary of Hafez' poetry*. Tehran: Elmi.
Safa, Z. A. (1951). *Ekhvan Al-Safa***.** Tehran: Tehran University Press.
Shafiei Kadkani, M. R. (2007). *Qalandariyeh Dar Tarikh*. Tehran: Sokhan.
Shafiei Kadkani, M. R. (2007). *Sovar-e Khial Dar Sher-e Farsi*. Tehran: Agah.
Shamisa, S. (1997). *Anvae Adabi***.** Fifth edition, Tehran: Ferdowsi.
Shamisa, S. (2002). *Shahedbazi Dar Adabiat-e Farsi*. Tehran: Ferdows.
Shamisa, S. (2010). *Seir-e Qazal Dar Sher-e Farsi***.** Tehran: Alam.
Shebli Nomani. (1984). *Al-Ajam poetry*. Translated by: Fakhrdaei Gilani, M. T. Two volumes, Second edition, Ahraan: Doniaie Ketab.
Sollami, A. (2017). *Ketab-e Al-Fotovat*. Turkey: Ankara Al-Jamea Press.
Sourtgar, L. A. (1935). "Eshq Dar Adabiat" [Part 1]. *Mehr Monthly*, Vol. 3, No. 3, pp. 328-233.
Varedi, Z. (2005). "Mazamine Rayej Dar Sher-e Barkhi Az Shaeran-e Qarn-e Nohom". *Journal of Social and Human Sciences of Shiraz University*. Vol. 22, No. 42, pp. 91-110.
Yarshater, E. (2004). *Sher-e Farsi Dar Ahd-e Shahrokh (Nime Aval Qarn Nohom)*. Second edition, Tehran: Tehran University Press.
Zarei, F., Mousavi, S.K., Mohammadi Asiabadi, A. (2023). "Investigation the love need in Roudabeh and Manijeh personality based on Maslow psychological theory", *Journal or Lyrical Literature Researches,* Vol. 21, No. 40, pp. 97-114.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

تحلیل و نقد عاشقانه‌های قوام‌الدین محمد صاینی یزدی

الهام معینیان[۱] | مهرداد چترائی عزیزآبادی[۲]✉ | عطامحمد رادمنش[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. رایانامه: elhammoeiniyan@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. رایانامه: m-chatraei@iaun.ac.ir

۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد نجف‌آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف‌آباد، ایران. رایانامه: radmanesh@phu.iaun.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
نسخهٔ خطی، کلیات قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی)، غزل، ادبیات غنایی، عشق

چکیده

وصف حال عاشق، توصیف احوالات و سیمای معشوق و عشق را می‌توان سه مؤلفهٔ اصلی و بنیادین ادبیات غنایی به حساب آورد. یکی از نسخ خطی بازمانده از دوران تیموری که تاکنون مورد توجه قرار نگرفته و تصحیح نشده است، کلیات قوام‌الدین محمد صاینی یزدی، شامل ۳۵۹ غزل در وصف عشق و احوالات عاشقی است. جستار حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و برمبنای روش سندکاوی، براساس نسخهٔ خطی تصحیح‌شده در رسالهٔ دکتری الهام معینیان به انجام رسیده، به این مسئله می‌پردازد که از منظر مؤلفه‌های ادبیات غنایی، نگرش قوام‌الدین محمد نسبت به موضوع عشق و احوالات عاشق و معشوق چگونه است؟ برآیند پژوهش، حاکی از آن است که قوام‌الدین محمد در سنّت غزل‌سرایی، به طرز قدما، ازجمله شیوهٔ حافظ و سعدی روی آورده است. درون‌مایهٔ غزلیات و مضامین مورد توجه وی نیز عمدتاً وصف ناکامی‌های عشق، اوصاف معشوق و مبارزه با زهد ریایی است. نکتهٔ برجستهٔ این غزلیات، لحن تعلیمی آن و وجود یک نمونه غزل مدحی در این دیوان است که بررسی غزل شاعر را شایان توجه کرده است.

استناد: معینیان، الهام؛ چترائی عزیزآبادی، مهرداد؛ رادمنش، عطامحمد. (۱۴۰۴). «تحلیل و نقد عاشقانه‌های قوام‌الدین محمد صاینی یزدی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۲۳۱-۲۵۴.

DOI: 10.22111/jllr.2024.47188.3215

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© معینیان، الهام؛ چترائی عزیزآبادی، مهرداد؛ رادمنش، عطامحمد.

۱- مقدمه

دست‌نوشته‌های کهن برجای‌مانده از میراث مکتوب گذشتگان یا نسخ خطی، از جهت ارزش محتوایی، ادبی و زیبایی‌شناسی، در یک درجه از اهمیت نیستند؛ اما از آنجا که هریک اثری برجای‌مانده از تاریخ ادبیات، فرهنگ و اجتماع عصر و روزگار خویش به شمار می‌آیند، می‌توانند به جهات گوناگون، باارزش و مهم باشند و بخشی از هویت زبانی و فرهنگی جوامع را در خود نگه داشته و آشکار سازند. «از میان انواع ادبی، بی‌تردید ژانر غنایی، گسترده‌ترین ژانر است» (رحیمی و همه‌چیزفهم رودی، ۱٤۰۲: ۷۷). در این میان، یکی از نسخ خطی برجای‌مانده از عصر تیموری که بخش اعظم آن، غزلیات عاشقانه و غنایی است، تاکنون مورد توجه قرار نگرفته و تصحیح نشده است. این نسخه، کلیات قوام‌الدین محمد صاینی یزدی از شعرای قرن نهم (ف: ۸۳۰ ه.ق)، شامل غزلیات، قصاید، ملعمات، منشآت و تعدادی نامه است. مطابق با این نسخه، تعداد ابیات برجای‌مانده از قوام‌الدین محمد، ۳۹٦٦ بیت است که از این میان، ۳۵۹ شعر را غزلیات وی دربر می‌گیرد. این غزلیات، مضامین مختلفی ازجمله: عشق، مخالفت با زهد ریایی، ستودن معشوق و مضامین غنایی را دربر دارد. اشتمال این نسخه بر موضوعات غنایی و مضامین عاشقانه، سبب توجه و عنایت به آن شده است. یکی از علل انتخاب موضوع عشق از میان سایر حوزه‌های احساسی گوناگون در غزلیات قوام‌الدین محمد صاینی یزدی، اهمیت و برجستگی این موضوع در غزلیات وی به‌عنوان بخشی از میراث ادبیات فارسی است.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

توصیف عشق در غزلیات قوام‌الدین محمد، تنها یک توصیف کلیشه‌ای از ظواهر و زیبایی‌های معشوق نیست؛ بلکه این اوصاف در بیانی چندلایه و گذر از ورای ظواهر، جوهرهٔ صفات نیک و فضایل اخلاقی انسان را مورد توجه قرار می‌دهد. مقالهٔ حاضر، ضمن معرفی نسخهٔ کلیات قوام‌الدین محمد صاینی یزدی که تاکنون چاپ و منتشر نشده است، قصد دارد تا به این مسئله بپردازد که دیدگاه شاعر نسبت به مقولهٔ عشق و توصیف معشوق چگونه است. بر این اساس، پرسش اصلی، آن است که در کلیات قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی)، سیمای عشق، عاشق و معشوق چگونه توصیف شده است؟ آیا شاعر در بیان این ویژگی‌ها، تنها به توصیف ساده اکتفا کرده یا با گریز از لایه‌های ظاهری، درون‌مایه‌های اخلاقی و انسانی را مد نظر قرار داده است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

این مقاله با هدف شناسایی جایگاه و ارزش ادبی غزلیات قوام‌الدین محمد، ضمن معرفی نسخهٔ خطی وی، اوصاف و سیمای ظاهری و باطنی معشوق، عاشق و عشق را باز می‌نمایاند و تلاش خواهد کرد تا جلوهٔ گفتمان عاشقی را در کلیت فرهنگی زمانه و عصر تیموری، براساس یکی از نسخ خطی برجای‌مانده از این دوران، مورد واکاوی قرار دهد. در این راستا، آشکارساختن زوایای پنهان و اندیشهٔ نامکشوف شاعر در نحوهٔ نگرش وی نسبت به مسئلهٔ عشق و ارتباط عاشق و معشوق، حائز اهمیت است.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ ادبیات غنایی به‌ویژه عشق و حالات عاشقانه، در گسترهٔ ادب فارسی، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است. ستاری در کتاب «عشق صوفیانه» (۱۳۷٤)، صبور در کتاب «آفاق غزل فارسی» (۱۳۵۵)، شمیسا در کتاب «شاهدبازی در ادب پارسی» (۱۳۸۱) و «سیر غزل در شعر فارسی» (۱۳۸٦) و مددی در کتاب «عشق در ادب پارسی از آغاز تا قرن ششم» (۱۳۷۱)، به‌صورت مفصّل، بحث‌های دقیق و ریزبینانه‌ای پیرامون عشق و جایگاه معشوق و رابطهٔ عاشقانه در غزل فارسی ارائه داده‌اند.

حمیدیان نیز در کتاب «سعدی در غزل» (۱۳۹۳) بحث مفصّلی پیرامون عشق و غزل ارائه داده است. طهماسبی در کتاب «جامعه‌شناسی غزل فارسی» (۱۳۹۵) نیز ضمن توجه به غزل فارسی، پیشینه و تعاریف آن در سبک‌های مختلف و ادوار شعر فارسی ازجمله سبک خراسانی، آذربایجانی و... و گفتمان‌های مختلف اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی را در غزل فارسی تحلیل کرده است. دهقانی در کتاب «وسوسه عاشقی» (۱۳۹۰) مسائلی مانند پیشینهٔ عشق نزد اعراب و تأثیر آن بر شعر فارسی را بررسی کرده است. مختاری در کتاب «هفتاد سال عاشقانه» (۱۳۷٤)، عشق در شعر شاعران معاصر از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۷۰ را تحلیل کرده است. وی در مقدمهٔ این کتاب، مطالب جامعی را دربارهٔ تحول انواع عشق در ادبیات فارسی بیان داشته است. فتوحی رودمعجنی در کتاب «صد سال عشق مجازی: مکتب وقوع و طرز واسوخت در شعر فارسی قرن دهم» (۱۳۹۵)، به تحلیل و دسته‌بندی پیرامون عشق در شعر شاعران عصر تیموری تا قرن دهم پرداخته است. قوام نیز در رسالهٔ دکتری خود با نام «سیمای معشوق در غزل فارسی از آغاز تا قرن هفتم» (۱۳۷٦) ضمن توجه به دسته‌بندی شاعران براساس دوره‌های زمانی در قرن پنجم، ششم و هفتم، به‌تفکیک به بررسی عشق و تعداد ابیاتی که هر شاعر دربارهٔ اوصاف آن و احوالات عاشق و معشوق پرداخته، توجه داشته است.

ازجمله مقالات درخور و ارزنده در این رابطه هم می‌توان به این موارد اشاره کرد: «تحلیل محتوای مفهوم عشق در غزل سعدی» (۱۳۷۹) از رشیدی، «بررسی مفهوم عشق در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی» (۱۳۹۵) از رادمنش و براتیه، «بررسی و تحلیل مفهوم عشق در مجموعهٔ دستور زبان عشق از قیصر امین‌پور براساس آراء روان‌شناختی» (۱۳۹۸) از اصغری قاجاری و همکاران، «معنی‌شناسی مفهوم عشق در غزلیات سعدی و حافظ در چهارچوب معنی‌شناختی و نقد ادراکی» (۱۳۹۹) از عبدالکریمی و مسگریان. همگی این‌ها درخصوص جزئیاتی از عشق و محدوده‌های کوچکی از این موضوع، به تحلیل و بررسی پرداخته‌اند.

۱-٤- روش تحقیق

در این جستار با توجه به موضوع و حیطهٔ پژوهش که توصیفی-تحلیلی است، از روش سندکاوی برمبنای مطالعات کتابخانه‌ای و مراجعه به پایگاه‌های معتبر علمی بهره برده‌ایم. جامعهٔ آماری پژوهش، کلیات نسخهٔ خطی قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی) است که تاکنون چاپ و منتشر نشده است. نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ کلیات قوام‌الدین محمد صاینی، نخستین بار در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد در رسالهٔ دکتری الهام معینیان، به راهنمایی محمد چترایی عزیزآبادی تصحیح شده است. شیوهٔ ارجاع ابیات در این مقاله به کلیات تصحیح‌شده است. تحلیل نمونه‌ها در این مقاله به روش آماری، از میان ۳۵۹ غزل در کلیات قوام‌الدین است که با ارائهٔ نمودار و جدول، به روش سیتماتیک مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۲- مبانی نظری

۲-۱- معرفی قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی)

از زندگی و دیگر آثار قوام‌الدین محمد، اطلاعات درخور و قابل‌توجهی در تذکره‌ها موجود نیست و آنچه که پیرامون زندگی این شاعر می‌توان بیان کرد، صرفاً اطلاعاتی است که از کلیات وی مستخرج می‌شود. چنانکه از مقدمهٔ این اثر برمی‌آید، نامش «قوام‌الدین» و او اهل یزد است. شاعر، روزگار نوجوانی را در یزد گذرانده و اشاراتی به انجام فرائض دینی ازجمله مراسم اعتکاف در مساجد یزد دارد. در سن‌وسال کم، قرآن آموخته و شاعری را از عنفوان نوجوانی شروع کرده است. در جوانی، سفرهای گوناگونی به دیاربکر، مصر و شام داشته و در طول این سفرها، همچنان به نوشتن مشغول بوده است. تاریخ ولادت قوام به‌درستی مشخص نیست؛ اما براساس ابیات موجود در کلیات وی، تاریخ وفات او حوالی سال ۸۳۰ ه.ق است که عبارت «حل فی دار السرور» در کلیات، به این مسئله اشاره دارد. قوام‌الدین محمد با دو تخلص قوام و صاینی شعر می‌سروده است که

البته «صاینی»، تنها وجه تشابه ظاهری به شاعر و عارف دیگر، صائن‌الدین علی ابن ترکه، از نامداران قرن نهم است. آنچه که از کلیات قوام‌الدین برمی‌آید، اینکه او به مذهب تشیع و اهل بیت پیامبر (ص) ازجمله حضرت علی (ع)، ارادت می‌ورزیده است و در منقبت ائمهٔ شیعه، اشعاری را سروده است:

حیـــــدر کـــــه در بیـــــان جـــــلال او　　باشـــد اذکیـــای جهـــان جملـــه انبیـــا

(صاینی، بی‌تا: ٦ ب)

ممدوحان قوام، عمدتاً امیرزادگان تیموری هستند؛ ازجمله اینکه او شش قصیده را به پسر سوم امیر تیمور گورکانی تقدیم کرده است. قوام در غزلیات به‌ویژه طبع لطیفی دارد و عمدهٔ مضمون غزلیات وی را عشق تشکیل می‌دهد؛ گرچه رگه‌هایی از اندیشهٔ ملامتیه نیز در کلام او موجود است:

رو بـــه ملامـــت نـــه ار بـــه عـــزم طریقـــی　　راه ســـــلامت نمـــی‌رود ســـوی ســـلمی

(همان: ۳۱ ب)

۲-۲- نسخه‌شناسی اثر

نسخهٔ کلیات قوام‌الدین محمد صاینی بـه شـمارهٔ ۱۳۵۹- ف، در مجموعـهٔ میکروفیلم‌هـای فهرست‌شـده در دانشـگاه تهـران نگهداری می‌شود. نسخهٔ اصلی این اثر به شمارهٔ S.p.۱۲۷ در پاریس است؛ خط نسخهٔ نستعلیق و نام کاتب و تاریخ کتابت آن، نامشخص است. این نسخه شامل ١٦٨ برگ است که هر برگ، ۱۹ سطر دارد. نسخهٔ دست‌نویس دیگری با نام دیوان قوام‌الدین به شمارهٔ ۷/ ٤١٩٥ در کتابخانهٔ نور عثمانیه نگهداری می‌شود که از برگ ۱۵۸ تا ٢٥٦، شامل غزل‌های قوام‌الدین محمـد اسـت. در پایان این نسخه آمده است «تم لقاب بعون الملک الوهاب و صلی الله علی نبیه محمد و آله اجمعین فی غرّه شعبان المعظـم سنه ۸۳۷». دو نسخهٔ دیگر از دیوان قوام‌الدین، یکی مورخ رمضان ۸۲۷، با ۱۳۲ برگ هفده‌سطری در استانبول، به شـمارهٔ ٤١٦، و یک نسخه در کتابخانهٔ ابوالکلام آزاد در شهر تونک هند، به شمارهٔ ۲/ ٤٥٢١ نگهداری می‌شود. در تصحیح ابیات یادشـده، از نسخهٔ تصحیح‌شده براساس رسالهٔ دکتری الهام معینیان بهره گرفته شده است. کلیات قوام‌الدین محمـد صـاینی (یـزدی) شـامل دیباچه‌ای به نثر و مدایحی در ستایش و منقبت چند تن از شاهزادگان تیموری و معاصـران شـاعر اسـت. ایـن کلیـات، شـامل قصاید، غزلیات، ترجیع‌بندها، متعلقات، دو مثنوی کوتاه، معماها و ۳۳ نامه از نامه‌های قوام به دیگران است.

۲-۳- مفهوم‌شناسی عشق و ویژگی‌های آن

عشق را می‌توان یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین موضوعات در ادبیات غنایی تمامی ملل و اقوام از دیربـاز بـه شـمار آورد کـه هرچند شکل پرداختن به آن در میان ملل گوناگون یا ادوار مختلف، متفاوت است، شـاعران و هنرمنـدان، هیچ‌گـاه از شـرح و توصیف آن غافل نبوده‌اند. «عشق از نیازهای اساسی و تأثیرگذار بر رفتار [انسـان] اسـت» (زارعـی و همکـاران، ١٤٠٢: ١٠٢). درحقیقت فراگیرترین و عام‌ترین عاطفه‌ای که سبب پیدایش بخش اعظمی از شعر غنایی به‌ویژه در زبان فارسـی شـده اسـت، عاطفهٔ عشق است. اگر نگاهی به ردّپای حضور عشق در دوره‌های تاریخی گذشته و حتی اساطیر بیندازیم، متوجه می‌شویم که حتی در عالم اساطیر نیز خدایگان و الهه‌هایی بوده‌اند که کارکرد فراطبیعی آنان، با عشق و عشاق در ارتباط بوده است. «عشـق، مرتبهٔ کمال روح و فکر ادبی [است و] شعر، زبان‌دار عشق» (صورتگر، ١٣١٤: ٢٢٨)؛ از این رو و به سـبب پیونـد عمیقـی کـه میان عشق و ادبیات، همواره وجود داشته، ادبیات فارسی نیز مانند ادبیات ملل دیگر -بلکه بیشتر از آن- در مواردی به موضوع عشق توجه داشته است؛ تا جایی که حتی گل و بلبل، ذره و آفتاب و شمع و پروانه را نیز عاشق و معشوق تصور کـرده اسـت (ر.ک شبلی نعمانی، ١٣٦٣: ٤/ ١٧١).

اخوان‌الصفا بر این عقیده‌اند که «عشق از سه وجه، خالی نباشد: یا مفرد تن را باشد یا مفرد جان را بود یا به مشارکت جان و تن باشد» (صفا، ۱۳۳۰: ۱۳۰). درخصوص عشق در ادبیات فارسی از قرن سوم تا دوران معاصر، می‌توان گفت تقریباً همین تقسیم‌بندی که اخوان‌الصفا ارائه داده‌اند، می‌تواند به‌خوبی لحاظ شود. «در میان سبک‌های مختلف و ادوار گوناگون شعر فارسی، سبک خراسانی و هندی، به عشق جسمانی، بیشتر توجه داشته است و در سبک عراقی به‌خصوص اشعار عطار و مولانا، با عشق عرفانی مواجه‌ایم و در شعر برخی از شاعران ازجمله حافظ، ردّپای عشق جسمانی و عرفانی توأمان قابل‌ملاحظه است» (ر.ک پورنامداریان، ۱۳۸۰: ٥٤).

از آنجا که عاطفه و عشق، از احساسات انسان سرچشمه می‌گیرد و شعر نیز میدانی است برای جولان احساسات انسان، عشق، از همان آغاز، یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر به حساب می‌آید و بسیاری از شاعران بدان توجه کرده‌اند. «بررسی منشأ عشق درحقیقت بررسی کیفیت جنبهٔ ادراکی عشق است. ابن داوود اصفهانی، صاحب کتاب الزهره، معتقد است که عشق از سماع و نظر پدید می‌آید؛ یعنی از نگریستن به چهرهٔ زیبا یا شنیدن وصف زیبایی آن» (مددی، ۱۳۷۱: ۳۱). به هر ترتیب، عشق همواره آن‌گونه‌ای معنا شده که انسان به آن نگریسته است. هر نوع دیدگاهی درخصوص نوع بشر، نوع نگاه به موضوع عشق را نیز تحت‌الشعاع خویش قرار می‌دهد. «عشق، حد و مرز و تعریف ندارد و عشق‌ورزیدن، هنری است که در آن، احساس و سنّت با هم آمیخته است» (مختاری، ۱۳۷٤: ۹۲). «حضور و ظهور عواطف و احساسات شخصی و فراشخصی در شاعران و بیان دلنشین و تأثیرگذار آن در شعر آنان که گاه با جاذبه‌های موسیقی و آوازهای خوش همراه بوده، قلمرو ادب غنایی را شکل می‌دهد» (شمیسا، ۱۳۷٦: ۳۵).

مهم‌ترین مؤلفهٔ ادبیات غنایی، عشق است که به خَلق شاهکارهای عظیم ادبی در شعر و نثر منتهی شده است. در لغتنامه‌ها ذیل واژهٔ عشق آمده است: «عشق شگفت دوست به حُسن محبوب یا درگذشتن از حد در دوستی... افراط است. در حب از روی عفاف یا فسق (اقرب‌الموارد). بسیاریِ محبت (تاج‌المصادر بیهقی). دوستی مفرط و محبت تام و آن در روان‌شناسی یکی از عواطف است که مرکّب می‌باشد از تمایلات جسمانی، حس جمال، حس اجتماعی، تعجب، عزّت نفس و غیر» (دهخدا و معین). در تداول عامه، عشق عبارت است از هیجان مستمر و غلبهٔ عاطفه و محبت نسبت به محبوبی که وصال او مطلوب است و به این معنی، در ادب فارسی، به فراوانی و به‌ویژه در غزل یافت می‌شود (مصاحب، ۱۳٥٦: ۲/ ۱۳۷٦). بنیاد عشق، «با معرفت عاشق نسبت به کمالات معشوق می‌شود، که عشق همانا معلول علم [ادراک] عاشق نسبت به کمالات معشوق است. جمال هم از کمالات است و از تعلق علم عاشق بدان عشق در وجود آید» (دادبه و اعوانی، ۱۳٦۷: ۸).

۳- سیمای معشوق در غزل قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی)

نخستین ویژگی از اوصاف عشق و عاشقانه‌های قوام در غزلیات وی، و درواقع تکرارپذیرترین ویژگی در معشوق که در بسیاری از غزلیات قوام به آن اشاره شده است، توصیفی است که به رسم پیشینیان به‌صورت کلیشه‌ای از چهرهٔ معشوق، حرکات او و سیمای ظاهری او با همان سیمای ظاهری و تکراری معشوق در سنّت شعری زبان فارسی ارائه شده است؛ چشم‌ها، ابروان، ناوک‌انداز، مژگان، زلف، لب لعل، گیسو، قامت سرو و... و دیگر ویژگی‌های اخلاقی مانند بی‌وفایی، جفاکاری، سنگدلی، در پرده پنهان‌بودن، بی نام و نشانی بودن؛ درحقیقت «معشوقی که نه دلیری می‌بخشد به عاشقان، نه پایداری می‌آموزد به مبارزان و نه قدرت آفرینندگی دارد برای هنرمندان و نه از عمق و گسترهٔ ذهنی بهره‌مند است برای آرمان‌گرایان» (برزگر خالقی، ۱۳۸٤: ۱٤۸).

تصویر کلیشه‌ای از معشوق، در غزل فارسی بسیار رایج است. «شعر غنایی، بیان واقعیت احساسی و عاطفی شاعر است. شاعر در غزل، شخصی فردیت‌یافته است، نفس او آینهٔ خُرد جهان بزرگ است و این جهان خرد، به عبارتی تمرکز و تراکم

جهان بزرگ و متمایز از آن است. موضوع‌های شعر غنایی خاصه غزل، درواقع بیان نوعی تمایز و جدایی است که شاعر، آن را احساس می‌کند. سرودن چنین موضوع‌هایی صرفاً خاص غزل فارسی نیست؛ بلکه در این رهگذر، غزل فارسی با شعر غنایی جهان و روزگار خود همگام است» (عبادیان، ۱۳۸٤: ٥۷).

با نگاهی به تاریخ غزل فارسی در طی سده‌های مختلف از نخستین دوره تا بازگشت ادبی، می‌توان دریافت که کلیشه‌های تکراری، در غزل بسیاری از این شاعران وجود داشته است و شاعران به‌جای آنکه در خلق ایماژها و مضامین، به تجارب شخصی خود یا عناصر تازه‌ای از جهان طبیعت و زندگی متوسل شوند، بیشتر در محدودهٔ صور خیال شاعران پیش از خود مانده‌اند و همان تصاویر و مضامین را گاه با تغییرات و دست‌کاری‌های جزئی، وارد شعر خود کرده‌اند. به عبارت دیگر، جنبهٔ ابداعی در این مضامین و صور خیال، بسیار اندک است و بسیاری از شاعران، در محدودهٔ نگرش شاعران پیش از خود به خیال‌پردازی و نشان‌دادن عاطفه و احساس خویش، روی آورده‌اند. «گویا در طول تاریخ شعر فارسی، این عقیده به‌طور ضمنی وجود داشته که هرگونه ابداعی که در زمینهٔ [مضمون و] صور خیال به وجود آید، نباید از قلمرو دید و نگرش قدما بیرون باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦ الف: ۲۱٥).

غزل فارسی در قرن نهم، بسیار به مرزهای تقلید، نزدیک می‌شود و بسیاری از شاعران این دوره به تقلید از سبک عراقی و سیاق مضمون‌پردازی و تصویرگری قدما، به سرودن می‌پردازند. غزل‌سرایی قوام‌الدین در قرن هشتم و نهم، مصادف است با دوره‌ای که «طرز حافظ» و شیوهٔ غزل‌سرایی او بر غزل فارسی، کاملاً سایه افکنده است. با تعمق در بسیاری از دیوان‌های غزل قرن نهم، صدای تازه‌ای به گوش نمی‌رسد و به نظر می‌رسد سراسر آن قرن، تحت سیطرهٔ تکرار و تقلید قدماست. سنایی، مولانا، سعدی و حافظ، ازجمله سرآمدان غزل‌سرایی و از قلل رفیع این شیوه هستند که در این دوره، طرز غزل آنان چه در مضمون و چه در تصویرسازی، مورد تقلید قرار می‌گیرد. قوام‌الدین محمد نیز سعی می‌کند پیروی از این سنّت رایج را در سراسر غزلیاتش –دست‌کم در حیطهٔ مضمون و تصاویر– مورد توجه قرار دهد. قوام‌الدین در غزلیات خود، به‌صراحت به تقلید خود از قدما ازجمله نظامی و حافظ اشاره دارد:

نظم قوام اینک شد از درّ نظامی مخزنی　　حافظ تویی یا رب مهل کش دزد در مخزن فتد
(صاینی، بی‌تا: غزل ۷۲)

با این حال، غزل قوام، خالی از ذوق شاعرانهٔ او نیست. تصاویری از کمان ابرو، غمزه، درج گوهر و گوهرافشانی، از نمونه‌های مضامین و تصاویر کلیشه‌ای در غزل قوام است:

ز آن کمان ابرویم خواهد شدن تیری نصیب　　این بشارت می‌دهد آن غمزه پنهانی مرا
آن دهن در گوش من صد دُرج گوهر دَرج کرد　　ز آن مسلّم شد قوام این گوهر افشانی مرا
(همان: غزل ٤)

و نیز تشبیه معشوق به یوسف و عاشق به یعقوب:

یعقوب صفت یا اسفا دیده ما رفت　　در حضرت یوسف که رساند خبر ما
(صاینی، بی‌تا: غزل ۸)

چشم مستت کرد از محراب دل یکسو مرا　　قبلهٔ مستان نمود از گوشه ابرو مرا
(همان: غزل ۱٤)

بن‌مایهٔ اصلی و برجستهٔ غزل عاشقانه، معشوق است و گویی معشوق بر شاه‌نشین این قالب شعری تکیه کرده و بیشترین اوصاف، از آنِ اوست؛ معشوقی که زیبایی‌اش همگان را به اعجاب وا می‌دارد و مویه‌های سوزناک در وصفش سروده می‌شود

و اگر دل عاشق، اندکی شاد و مسرور می‌شود و از لابه‌لای ابیات غزل، صدای وجد و خوشحالی به گوش می‌رسد، از یُمن عنایت معشوق به عاشق است و در گرو یک نیم‌نگاهی که بر وی افکنده است؛ از این رو بیراه نیست اگر اذعان کنیم غزل، به تمام معنا، حول محور معشوق می‌چرخد و اوصاف او. به باور بسیاری از محققان و اندیشمندان، در نخستین ادوار شعر فارسی، طبیعت با تمام زیبایی‌ها و اوصافش مد نظر بود و هنری‌ترین مضامین و تصاویر را به خود اختصاص داده بود؛ اما در ادوار بعد، به‌ویژه در سبک عراقی، معشوق، جای طبیعت عینی و ملموس را گرفت و آن‌قدر حائز اهمیت شد که تا جایگاه معبودی بالا رفت (ر.ک شمیسا، ۱۳۸۹: ۲۵۹). تعمق در غزل قوام‌الدین محمد، نشان می‌دهد که معشوق –به سیاق و سنّت غزل فارسی– عموماً غایب است یا به تعبیر شفیعی کدکنی، «این‌چنین معشوقی را حتی نمی‌توان تشخیص داد که مرد است یا زن، موجودی است قدسی، دست‌نیافتنی و ظالم و جابر و خونخوار» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۲۵).

آتش رویت که چندین خرمن دلها بسوخت　　در میان اوست چندین لاله رنگین غریب
(صاینی، بی‌تا: غزل ۲۰)

ای غمزه‌ات به غارت جان‌ها گشوده دست　　سر بیش از این مکش ز اسیران پای بست
(همان: غزل ۲٦)

۳-۱- ویژگی‌ها و شاخصه‌های ظاهری معشوق

بیشترین شاخصه‌های زیبایی در شعر قوام‌الدین محمد صاینی، مربوط به توصیف چهرهٔ زیبای معشوق است. لب، ابرو، خط، خال، زلف، چشم، رخسار و...، مهم‌ترین اعضای مورد توجه در غزلیات قوام‌الدین محمد است که شاعر به آن‌ها توجه داشته است.

از مجموع ۳۵۹ غزل که در کلیات قوام، تصحیح شده است، در بخش نخست، به تحلیل آماری ویژگی‌های ظاهری معشوق می‌پردازیم.

لب: در غزلیات قوام، واژهٔ لب، در ۳ موضع به کار رفته است. شاعر، لبان معشوق را به لعل تشبیه کرده است؛ سرخی، جان‌بخشی و شفابخشی.

دم چون زنم ز لعل لبت گو نشان پای　　درویش را کجا سخنی از نگین رسد
(همان: غزل ۱۷۳)

تا می‌پرستم آن لب جان بخش خرمم　　آری کسی ندید دل می پرست تنگ
(همان: غزل ۲۲٦)

قبله طاعت من هست رخت حق خدا　　مرهم ریش دلم هست لبت حق نمک
(همان: غزل ۲۲۸)

دهان: ٦۹ مورد در غزل قوام، در توصیف معشوق، واژهٔ دهان یا دهن استفاده شده است.

آن دهن در گوش من صد دُرج گوهر دَرج کرد　　ز آن مسلّم شد قوام این گوهر افشانی مرا
(صاینی، بی‌تا: غزل ٤)

کشف الف لام میم زان قد و زلف و دهن　　تا نکنی دم مزن هیچ ز علم الکتاب
(همان: غزل ۲٤)

گر کام جویی از دهن تنگ دلبران　　باید که دست باشدت از سیم و زر فراخ
(همان: غزل ۹٦)

چشم: در غزل قوام‌الدین، چشم معشوق در ٤ مورد ستایش شده است و شاعر با صفاتی ازجمله خونریز، خمار، مست و غارتگر، چشمان معشوق را ستوده است.

به رخ و زلف رحمتی و غضب　　به لب و چشم نعمتی و بلا
(همان: غزل ٦)

ای دل ما کرده ترک چشم تو یغما　　هندوی زلفت نهاده سلسله بر ما
(همان: غزل ۹)

ابرو: در ٥۱ مورد، توصیف ابروی معشوق در غزلیات قوام‌الدین مورد توجه قرار گرفته است؛ کمان ابرو، محراب ابرو.

زان کمان ابرویم خواهد شدن تیری نصیب　　این بشارت می‌دهد که غمزه پنهانی مرا
(همان: غزل ٤)

همه تیر بلا نهد به کمان　　ابرویت چون به عشوه چین گیرد
(همان: غزل ۱۳٤)

رخسار: رخسار معشوق، در غزلیات قوام به‌صورت‌های گوناگونی مورد توجه قرار گرفته است. ذکر رخسار در ۱۹ مورد، در غزلیات او، صفات مختلف معشوق را انعکاس داده است. تشبیه رخسار معشوق به لاله، زردی رخسار، تشبیه رخسار به ماه، شمع رخسار، تشبیه رخسار معشوق به یوسف(ع)، گل رخسار، ازجمله مواردی است که می‌توان به آن اشاره کرد.

رخسار تو سیم و روی من زر　　منعم شدم ار نهی برین آن
(همان: غزل ۲۸۰)

تشبیه تفضیلی رخسار معشوق بر گل:

شد پیش تو از خجلت رخساره گل ناری　　من یاد ز گل نارم به آن رخ گلناری
(همان: غزل ۳٤٥)

خط: خط رسته بر عارض معشوق نیز از دیگر مواردی است که در عاشقانه‌های قوام مورد توجه قرار گرفته است. قوام‌الدین محمد در ۳٦ مورد به خط عارض معشوق پرداخته است:

از خط تو حل گشت مرا مشکل سودا　　آن حاشیه بر صفحه مهر از چه سودا است
(همان: غزل ٤٦)

هست آرزوی هر دل روشن مه رفت　　خطّ تو خوش درآمد و آن آرزو گرفت
(همان: غزل ٤۹)

خال: خال معشوق که بنابر سنّت ادبی، معمولاً در گوشهٔ لب قرار گرفته، در غزلیات قوام در ۲۱ مورد استفاده شده است.

خال‌ها بر لب شکر بارت　　مگسانند بر سر حلوا
(صاینی، بی‌تا: غزل ٦)

بنالم از سیه‌کاری خالت　　بمویم از پریشانی زلفت
(همان: غزل ۳۸)

زلف: زلف و مترادفات آن (مو، گیسو)، ۱۵٦ مرتبه مورد توجه قوام‌الدین قرار گرفته است. سیاهی زلف، مشک‌هایی، عنبرین و کج بودن آن، از اوصاف زلف (مو، گیسو) در میان ابیات است.

ای دل مـــا کـــرده تـــرک چشـــم تـــو یغمـــا　　هنـــدوی زلفـــت نهـــاده سلســـله بـــر مـــا
(همان: غزل ۹)

ایـــن ســـر و قـــد لالـــه عـــذار بنفشـــه زلـــف　　داغ دل مـــن اســـت نـــدانم کـــه بـــاغ کیســـت
(همان: غزل ۳۳)

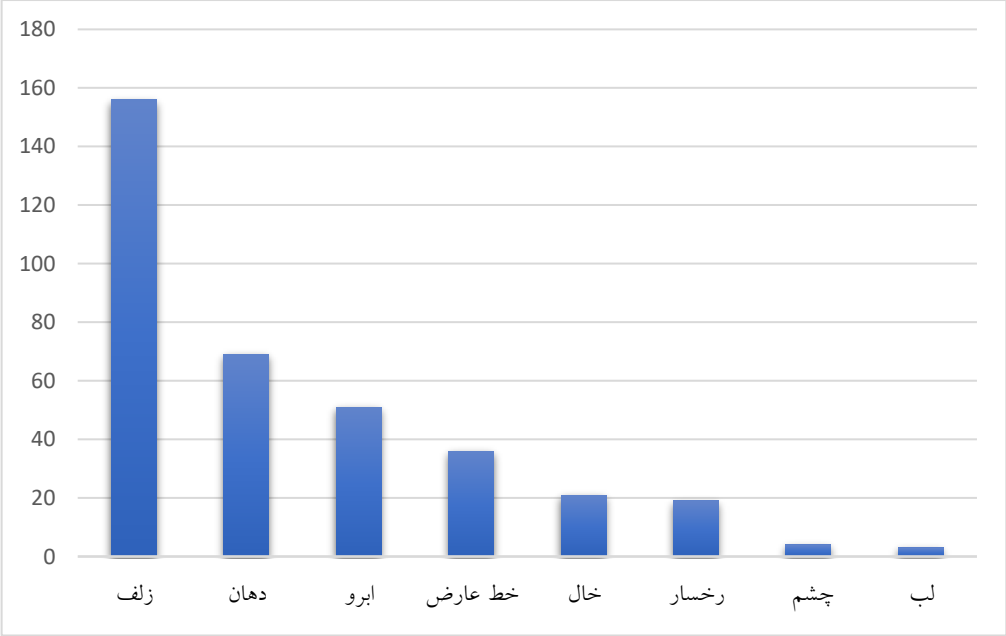
زلف سـرکش را مکـش از دسـت ایـن برگشـته کـیش　　کـز قـدیم العهـد او در عهـد زنّـار شماسـت
(همان: غزل ٤٤)

جدول ۱- اوصاف چهرهٔ معشوق در غزل قوام

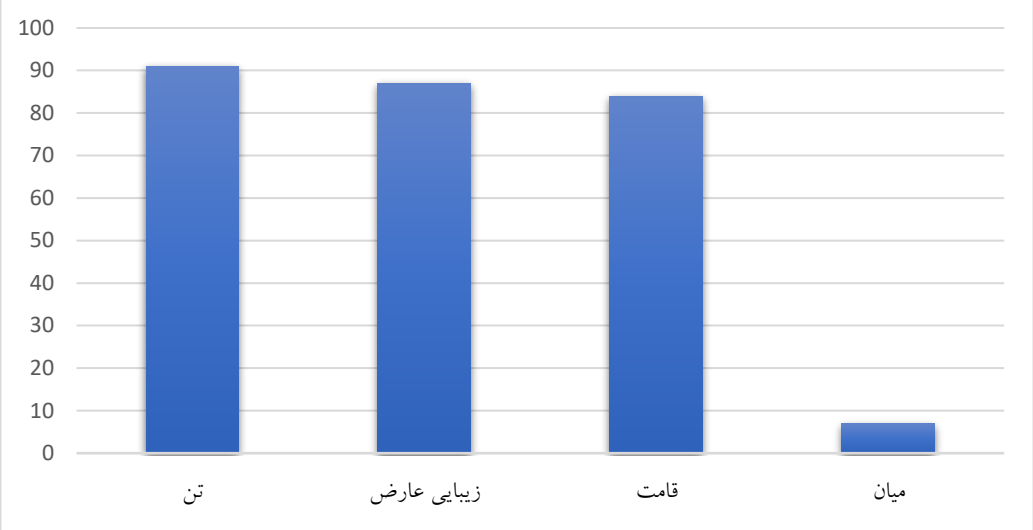
	لب	دهان	ابرو	رخسار	زلف	خط عارض	خال	چشم
تعداد	۳	٦۹	۵۱	۱۹	۱۵٦	۳٦	۲۱	٤
درصد	۰/۸۳	۱۹/۲۲	۱٤/۲۰	۵/۲۹	٤٤/۲۸	۱۰/۰۲	۵/۸٤	۱/۱۱

جدول ۲- اوصاف بدن و اندام معشوق

	قامت	تن	میان	زیبایی عارض
تعداد	۸٤	۹۱	۱۵	۸۷
درصد	۲۳/۳۹	۲۵/۳٤	٤/۱۷	۲٤/۲۳



نمودار ۱- اوصاف چهرهٔ معشوق



نمودار ۲- سایر ویژگی‌های ظاهری معشوق

۳-۲- ویژگی‌های غیرمادی معشوق

بخش دیگری از ویژگی‌های معشوق در عاشقانه‌های قوام، اوصاف و خصوصیات باطنی معشوق در غزلیات اوست. قوام برای بیان این عاشقانه‌ها، دو دسته از صفات مثبت و صفات منفی معشوق را مورد توجه قرار داده است. اوصاف منفی، شامل بی‌وفایی، سنگدلی، تندخویی، عتاب، توجه به رقیب و... هستند و اوصاف مثبت، شامل زیبایی، عطرآمیزی، شیرین‌بیانی، غارت دل، لطف، خوبی و... .

۳-۲-۱- اوصاف مثبت و پسندیده

توصیف زیبایی

آفتاب اوج حس آمد مه منظور ما　　روز روشن شد ز نور او شب دیجور ما
(صاینی، بی‌تا: غزل ۳)

عطرآگینی

رفتیم و خاک کوی تو دامن‌کشان عشق　　رفتیم و بوی غالیه در آستین ماست
(همان: غزل ۵۳)

نازکی و لطافت

تویی سکینه روح و حدیث حور سَمَر　　تویی حدیقه لطف و ریاض خبت خاک
(همان: غزل ۲)

خیال موی میانت به نازکی چو بستم　　مرا نمود مثال وجود خود ز میان رو
(همان: غزل ۳۰٤)

۳-۲-۲- دشواری‌های راه عشق و جفاکاری معشوق

شعر عاشقانهٔ فارسی، چه در قالب تشبیب قصاید و چه در قالب مستقل غزل، عمدتاً به توصیف تجارب عینی از رابطهٔ عاشق و معشوق پرداخته است؛ البته به‌جز غزلیات عارفانه‌ای که ویژگی‌های عشق حقیقی را بازنمایی کرده است. می‌توان گفت کامیابی

عاشق در رابطهٔ عاشقی -فارغ از جنس معشوق- یکی از مطالبات عاشق در تمامی ادوار غزل فارسی است؛ اما این معشوق، عمدتاً جفاکار است. «عربده‌جویی، بی‌وفایی، جفاکاری، سست‌پیمانی، خونریزی و ظلم» (شمیسا، ۱۳۸۱: ٥٦)، عمدتاً دشواری‌های بر سر راه عاشق و عشق‌ورزی به معشوق را پدید آورده است. در غزل کلاسیک که معشوق، مظهر ناز، ملاحت و زیبایی است، او غالباً سنگین‌دل است و در عین حال، جامع کمالات و حُسن؛ همین مسئله در کنار وجود رقیب و عتاب معشوق، موجب می‌شد که عاشق از معشوق، همواره ناراحت باشد. «عشق مجازی مطرح در شعر قرن ششم تا قرن نهم، برخلاف عشق سده‌های قبل، توأم با کامیابی، شادی و رفاه نبود و پر از رنج و ناملایمات و غم‌هاست و شاعر به‌جای آنکه به توصیف ظاهر و صورت معشوق به‌شکل عینی بپردازد، در توصیف معشوق، تخیلات و اهام و ذهن خود را نیز دخیل می‌کند و توصیفاتش را از برون‌گرایی به شکل درون‌گرایی سوق می‌دهد و سعی می‌کند که معشوق خود را در عین حالی که زمینی است، به‌علت عدم امکان دسترسی به معشوق [و دشواری‌های وصال]، متعالی مانند کند» (واردی، ۱۳۸٤: ۱۰۱).

آه از جور جفا کیشی دل شادم نماند　　غم خرابم کرد یکسر هیچ آبادم نماند
(صاینی، بی‌تا: غزل ۹۹)

دلبران دل نگه نمی‌دارند　　قتل بیدل گنه نمی‌دارند
(همان: غزل ۱۰۱)

در غزل عاشقانهٔ قرن نهم ازجمله غزل قوام‌الدین محمد، عاشق، محروم و ستم‌کش است، وصل محبوب، نصیبش نمی‌شود و شاعر، ناگزیر خود را لایق وصال نمی‌داند. یکی از مظاهر خُردانگاری و کوچک‌شماری عاشق و اغراق در بیان آن، موتیف‌هایی است که شاعر اغلب خود را سگ کوی معشوق می‌داند؛ از این رو از دوری و دیریابی معشوق، گلایه‌مند است (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱٤۷-۱٤۸).

آهوی صحرای حسن‌اند این بقای شوخ چشم　　من سگ آن آهوانم، هست این آهو مرا
(صاینی، بی‌تا: غزل ۱٤)

به جان گشتم غلامش چون سگم خواند　　رهی جز این بهای خود نداشت
(همان: غزل ۷٦)

به‌طورکلی، مضامین غزل قوام و موتیف‌های آن، موافق با سنّت شعری قرن نهم، توصیف عاشق سرسخت و ثابت‌قدم، معشوق ستمگر، جدایی از یار و نیز تلاش برای جلب توجه وی است. اگرچه که احساس خودکم‌بینی و حقیرپنداشتن عاشق در سبک وقوع (واسوخت) پس از این دوره، جای خود را به نیاز عاشق و گلایه‌مندی‌های او می‌دهد، به‌طور کلی می‌توان گفت در شعر قوام، به تأثیر از اشعار شعرای اواخر عهد تیموری، تأثر (اندوه)، احساس ناامیدی و ناتوانی در برابر معشوق، کاملاً قابل‌مشاهده است.

ستمگری: در اوصاف و ویژگی‌های منفی معشوق، ستمگری، جفاکاری و بی‌وفایی، تکرارپذیرترین ویژگی معشوق در غزلیات قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی) است. مضمون جفاکاری، درون‌مایهٔ اصلی بیشتر غزلیات سبک عراقی را دربر می‌گیرد و قوام به پیروی از سنّت شعری که «جفا از صفات معشوق است تا عاشق از جفای معشوق، در عشق گریزد» (عراقی، ۱۳٦۳: ۸)، همواره از بی‌رحمی و ستمگری وی گلایه دارد.

خوی تو به جز جفا نیاموخت　　یک حرف وفا ز ما نیاموخت
آموخت ز چشم خونینت جنگ　　و ز لوح رخت صفا نیاموخت
(صاینی، بی‌تا: غزل ٤)

من با تو به جان وفا نمایم　　بر اهل وفا جفا روا نیست
(همان: غزل ٦۹)

آرزوی وصال، گله و شکایت، اشاره‌کردن به دشواری‌های عشق، ابراز غیرت در عشق و...، ازجمله نکاتی است که قوام‌الدین محمد در غزلیات خود به آن‌ها توجه دارد.

خوی تو به جز جفا نیاموخت　　یک حرف وفا زما نیاموخت
(همان: غزل ٤۰)

خشم و عتاب

منت خدای را که دگر بار از آن حسد　　کان یار خشمناک طریق صفا گزید
(همان: غزل ۱٥٦)

چشم تو ساخت ناوک نازک و عتاب تیز　　زلف تو کرد قصهٔ جور و جفا دراز
(همان: غزل ۲۰۰)

سنگدلی

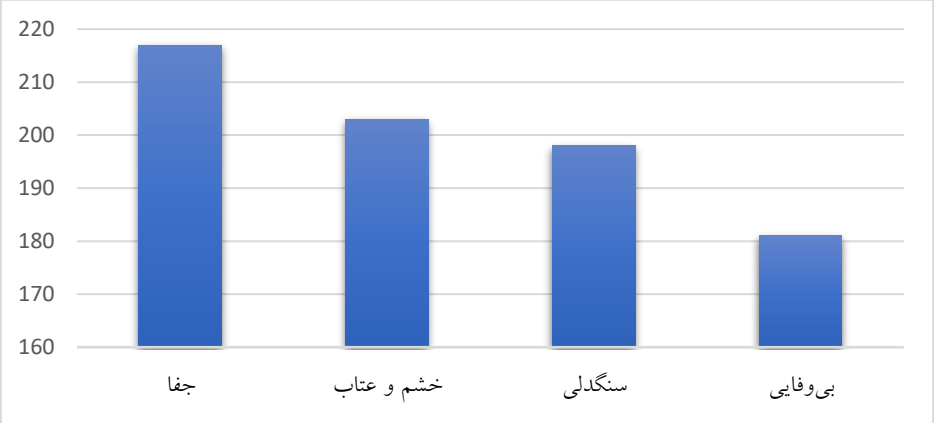
بت سنگین دلم غیر از دلازاری کند　　دلازرده تدبیری به جز زاری نمی‌داند
(همان: غزل ۱۲٤)

جدول ۳- اوصاف باطنی معشوق (اوصاف منفی)

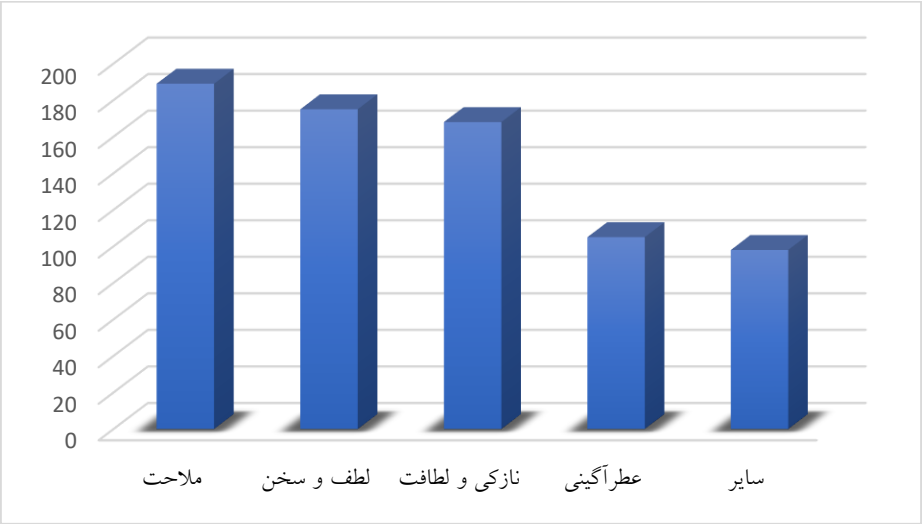
	خشم و عتاب	جفا	سنگدلی	بی‌وفایی
تعداد	۲۰۳	۲۱۷	۱۹۸	۱۸۱
درصد	٥٦/٥٤	٦۰/٤٤	٥٥/۱٥	٥۰/٤۱

جدول ٤- اوصاف باطنی معشوق (ویژگی‌های مثبت)

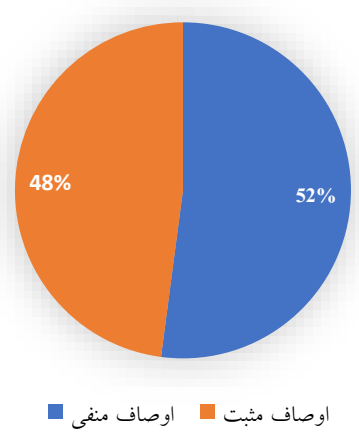
	ملاحت	لطف و حسن	نازکی و لطافت	عطرآگینی	سایر
تعداد	۱۸۹	۱۷٥	۱٦۸	۱۰٥	۹۸
درصد	٥۲/٦٤	٤۸/۷٤	٤٦/۷۹	۲۹/۲٤	۲۷/۲۹



نمودار ۳- اوصاف باطنی معشوق (ویژگی‌های منفی)



نمودار ٤- اوصاف باطنی معشوق (ویژگی‌های مثبت)



نمودار ٥- نمودار مقایسه‌ای اوصاف مثبت و منفی معشوق

۳-۳- ستیز عقل و عشق در عاشقانه‌های قوام

غزل قوام، به پیروی از سنّت غزل کلاسیک، عرصه‌ای است برای ستیز عقل و عشق. عقل ازجمله مضامینی است که در شعر و ادب فارسی و نیز در فلسفه و عرفان، به‌صورت‌های گوناگونی مورد توجه قرار گرفته است. براساس اندیشهٔ فلاسفه درخصوص خلقت، نخستین چیزی که حق‌تعالی آفریده، گوهر تابناک عقل بوده که در فلسفه از آن به «عقل اول» یاد می‌شود و «عقول عشر» به‌ترتیب همگی از عقل اول صادر می‌شوند.

«به تعبیر متفکران اسلامی، عقل به دو بخش نظری و عملی تقسیم می‌شود. عقل نظری، عبارت از قوه‌ای در آدمی است که به‌واسطهٔ آن، انسان تفکر می‌کند، سخن می‌گوید و مطالب را از هم تمییز می‌دهد. به عبارت دیگر، عقل نظری، قوهٔ درک مدرکات کلی است. عقل عملی، قوهٔ تدبیر زندگی است و سعادت اخروی یا قوهٔ تمییز خوب و بد است. عقل به این معنا، دو مرتبه دارد: «یکی آنچه فقط به تدبیر امور زندگی دنیوی می‌پردازد و عقل مصلحت‌اندیش فردی یا جمعی است و از نظر حکمای ما به تبع قرآن و حدیث، عقل بدلی، نیرنگ و شیطنت است، نه عقل حقیقی و دوم، عقل ایمانی که شهوات و تمایلات باطنی را در بند می‌کشد و سعادت دنیوی و اخروی انسان را حاصل می‌کند» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۸۰: ۲۷).

عقل و عشق در ادبیات عارفانه و عاشقانه، همواره در ستیز و تقابل آشتی‌ناپذیری بوده‌اند. مقابلهٔ عقل و عشق، درحقیقت تقابل جریان اندیشه و فلسفه یا حکمت عملی است، با حکمت عاشقانه و شهودی (خرمشاهی، ۱۳۷۱: ٦۹۲).

«موجود نخستین در فلسفه، گوهر تابناک عقل است و در سلسلهٔ طولی، هر عقلی، از عقل ماقبل خود پدید می‌آید. از عقل اول، عقل دوم، نفس اول و فلک اول، آفریده می‌شود و همین طور سلسلهٔ عقول به‌صورت طولی ادامه می‌یابد تا به عقل دهم، فلک نهم و نفس نهم برسد. این عقل دهم، همان عقل فعال است... و عالی‌ترین درجهٔ معرفت برای انسان، آن است که نفس ناطقه خود را مستعد اتصال با عقل فعال کند. نظریهٔ فارابی و ابن‌سینا دربارهٔ خلقت و کیفیت صدور موجودات از مبدأ اول مبتنی بر اصل قدم و ازلیت خالق و حدوث مخلوقات است. فیضان وجود از مبدأ اول ناشی از تعقل قدسی ذات اوست؛ یعنی خداوند چون هم عالم به ذات خود است و هم تعقل ذات خود می‌کند، از این علم و تعقل او، عالم و موجودات صادر می‌شوند. نخستین موجودی که از تعقل واجب‌الوجود در ذات خود پدید می‌آید، عقل اول است» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲٥).

در ادبیات عرفانی، نظر بر این است که:

«عشق، جز با آگاهی صورت نمی‌پذیرد؛ یعنی از توجه علم و ادراک به جمال محبوب و احاطهٔ معرفت به او، عشق مایه می‌گیرد و حسن کامل وقتی با ادراک و معرفت کامل مواجه شد، عشق، نیرو می‌یابد و شعله می‌یابد و شعله می‌کشد. از سوی دیگر، می‌دانیم که هر جمالی و کمالی، به حق منتهی می‌شود و سرمنشأ هر زیبایی، ذات اوست؛ بنابراین عشق و کشش او نیز قوی‌تر و سوزنده‌تر از دیگر عشق‌هاست؛ بل هرکه را به کمال بخواهد، به او عشق خواهد ورزید؛ از همین رو می‌گویند عشق و عاشق و معشوق خداست؛ زیرا علم و ادراک او، بالاترین علم و ادراک، و جمالش، برترین جمال است و از تجلّی آن جمال ازلی بر علم ازلی، عشق ازلی نمودار گردید. پس خداوند در عین وحدت، به اعتبار علم ازلی، عاشق و به اعتبار حسن ازلی، معشوق است و جهانیان، آینه‌ای برای تجلی پرتوی از آن جمال و حدیث قدسی کنت کنزاً مخفیاً فاحببت تن اعرف فخلقت الخلق کلی اعرف، ناظر به آن است» (رجایی بخارایی، ۱۳۷٥: ٥۹٤).

نمونه‌هایی از این نوع تقابل میان عقل و عشق، در غزلیات عاشقانهٔ قوام:

کسی که پیرو عقل است ذوق عشق نیافت　　که ره به مشرب عشاق نیست بخرد را

(صاینی، بی‌تا: غزل ۱۱)

عشق سازد مرد را کامل نه عقل　　آنچه در می هست در انگور نیست

(همان: غزل ۸٤)

از نظر قوام، عشق چنان والاست که عقل به هیچ عنوان به بارگاه آن راه ندارد:

آنچه شد مقصد ایجاد دو عالم عشق است　　عقل را گرچه عزیز است به آن ره ندهند

(همان: غزل ۱۰۹)

با این حال، سراسر غزلیات قوام، همه وصف معشوق است، با تمام اوصاف و ویژگی‌های معشوق زمینی. هرچند که قوام‌الدین، غزلیاتی در توصیف حالات معنوی و عارفانه و طرح نگرش عرفانی تقابل عقل و عشق نیز دارد، با این حال، وصل و فراق و ستایش معشوق زمینی، دست‌یافتنی و قابل‌لمس و نیز شرح قصهٔ پایان‌ناپذیر عشق، از اصلی‌ترین موضوعات عاشقانه‌های قوام است:

ای دم به دم ز عشق تو دردی دگر مرا　　افکنده شوق روی تو خون در جگر مرا

(همان: غزل ۷)

۳-٤- درون‌مایهٔ مدحی در غزل عاشقانه

چنانکه گفته شد، شعر غنایی، شعری است که با عواطف و احساسات شاعر سروکار دارد و می‌تواند دربرگیرندهٔ معانی و احساسات مختلفی باشد. غزل که بارزترین مصداق شعر غنایی است، بیشتر با مضامین عاشقانه شناخته می‌شود؛ اما در غزلیات و عاشقانه‌های قوام‌الدین صاینی، در ضمن پرداختن به موضوع عشق، شاهد غزل مدحی نیز هستیم. در چنین غزلی، شاعر به حمد و ستایش ممدوح -که عمدتاً در سنّت شعر فارسی، در قصیده رایج است- نیز پرداخته و مضمون مدح و ستایش ممدوح خود را در غزل، مورد توجه قرار داده است:

زلف در باغ رخت پرچین شبگون پست بست — برد بوی گل صبا زو لاجرم چون پست بست
خانهٔ نظم نظامی با وجود ما و تو — نقش حسن و عشق بر لیلی و مجنون پست بست
همتم بر آستان شاه خوبان زد عَلَم — طاق بختم را چرا گردون وارون پست بست
خسرو اعظم «جلال‌الدین سکندر» که چرخ — با وجودش نام شاهی بر فریدون پست بست
آنکه دست جود از همت به کیوان برگشاد — و آنکه پای ظلم از رای همایون پست بست
باد عدلش ملک را در پیش یاجوج فِتَن — چونکه ذوالقرنین سد خویش ایدون پست بست

(همان: غزل ۵۸)

هرچند مطابق با بررسی نگارندگان، تنها یک مورد از غزلیات قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی) در قالب غزل مدحی سروده شده است، می‌توان کاربرد این شیوه را در عاشقانه‌های او حائز اهمیت دانست.

۳-۵- غزل تعلیمی

شاید بتوان یکی از نکات بدیع در غزلیات قوام‌الدین را لحن تعلیمی او دانست. لحن (tone)، «گرایش و حالت روایی است به سوی درون‌مایهٔ اصلی شعر یا به سوی مخاطبان» (پاشایی، ۱۳۷۹: ۳۰). لحن، عنصری است که با عواطف شعری سروکار دارد و مخاطب شعر، از طریق لحن کلام گوینده، متوجه نوع احساسات وی می‌شود. قوام‌الدین در غزلیات خود، به مفاهیم اخلاقی نیز توجه داشته است و این آموزه‌ها را با لحن تعلیمی در فرم غزل ارائه کرده و مخاطب را با لحن نرم و عاطفی غزل خود همراه دانسته است تا مضمونی اخلاقی و تعلیمی را به او بگوید. لحن در کلام، نقشی بلاغی دارد و یکی از عوامل بسیار مؤثر در انتقال معناست. ابن‌سینا در کتاب «الاشارات و التنبیهات» در نَمَط چهارم، ضمن برشمردن اوصاف کلام تأثیرگذار، می‌گوید: «نفس الکلام الواعظ، من قائل ذکی بعبار، بلیغه و نغمه رخیمه و سمت رسید» (ابن‌سینا، ۱۳٦۸: ٤٤۷). به‌رغم آنکه غزلیات قوام طبیعتاً و ماهیتاً در زمرهٔ ادبیات غنایی قرار دارد، دارای بُعدی تعلیمی نیز است. قوام در عاشقانه‌های خود، برخی بایدها و نبایدهای اخلاقی را مد نظر قرار می‌دهد و با رنگی از عاطفه و احساس، این نکات اخلاقی را به‌خوبی در اختیار مخاطب می‌گذارد.

رو به ملامت نه ار به عزم طریقی — راه سلامت نمی‌رود سوی سلمی

(صاینی، بی‌تا: غزل ۹)

آموزه‌های اخلاقی قوام‌الدین، کوتاه و فشرده است تا مخاطب ضمن بهره‌بردن از عاطفه و احساس ناشی از حالات عاشقانه و واگویه‌های شاعر با خویشتن یا معشوق، از جهت تعلیمی نیز بهره‌مند شود:

ببر ز شهوت و انباز با بهیمه مباش — غضب فرد خور و بر خود قوی مکن دو را

(همان: غزل ۱۱)

قوام‌الدین تلاش می‌کند تا بایدها و نبایدهای اخلاقی مد نظر خود را در لابه‌لای کلام عاشقانه، با درنگ و تأمل به مخاطبان انتقال دهد؛ مثلاً در توصیه به پرهیز از ریا و سالوس:

پر شکر شد زان لب شیرین جهان — شوربختی بین که با من تلخ گوست
ساقیا در آتشم زین زهد خشک — آتش تو کو که آب ما ازوست
آتشی زن تا بسوزم خرقه را — رند یکتا بیش از این دلق دو توست

(همان: غزل ۳۹)

از خصوصیات اخلاقی مورد توجه قوام در غزلیات عاشقانه‌اش، مبارزه با زهد ریایی است.

گذاشت زهد هر آن کسی که ره به رندی برد — چه قدر بر در یاقوت ناب بسُدّ را

(همان: غزل ۱۱)

ساقیا در آتشم زین زهد خشک — آتش تو کو که آب ما ازوست

(همان: غزل ۳۹)

مپوشان خرقه زهدم به دست تربیت ای شیخ — مکن عیب مرا ظاهر که آن بر ما نمی‌افتد

(صاینی، بی‌تا: غزل ۱۲۵)

درحقیقت غزل تعلیمی قوام، گاه شکایت و گلایه‌مندی اوست از اوضاع و احوال جامعه؛ یعنی غزل با مضمون انتقادی:

جانم فدای ساقی رندان بزم عشق — کو کاسه دلم ز سبویت گرفته است
زاهد بیا و جامی از این باده نوش کن — یا زاهدی خشک گلویت گرفته است

(همان: غزل ٤١)

انتقاد قوام از زاهدان ریاکار عصر و زمانه، در عاشقانه‌های او قابل‌توجه است:

از سلسله موی تو دیوانه توان شد — در شعشعه روی تو فرزانه توان شد
زاهد مکن آمد شد بیهوده در این کوی — زیرا به در میکده مردانه توان شد
بنداز روان دلق تن ای جان گرانبار — باشد که سبک بر در میخانه توان شد

(همان: غزل ۱۱۵)

درون‌مایه‌های اخلاقی در غزل قوام، محدود به نکوهش زهد و ریا نیست؛ گاه لحن تعلیمی قوام، دربرگیرندهٔ سایر نکات اخلاقی است:

به دریای عشق افکن این نفس کافر — شتروار تا ناگهان پر نگیرد

(همان: غزل ۱۳۳)

۳-٦- اندیشه‌های فتوت و ملامتیهٔ قوام‌الدین محمد صاینی (یزدی) در عاشقانه‌های او

قوام‌الدین محمد در دورانی می‌زیست که اندیشه‌های ملامتیه، بر تاریخ ادب و عرفان ایران سایه افکنده بود. اگر نگاهی به جریانات فکری ایران از قرن پنجم بیندازیم، متوجه می‌شویم که ملامت، جریانی بود که علیه زهد و ریای موجود در میان عارفان و صوفیان، قد علم کرد. «وجه غالب آیین ملامت که پیشوای آن، حمدون قصار بود، نوعی رفتار بود که نیکی‌ها و عبادات زاهد را از خلق، پنهان می‌کرد و فرد را از انجام عمل نیک در ملأ عام، باز می‌داشت تا حسن ظن مردم را نسبت به خود از میان بردارد» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٦: ١٥٣). سلّمی برای فتوت، بایسته‌هایی را می‌آورد و آن هم اینکه «و مِن الفتوة ان لا یطالع العبد نفسه و لا افعالها و لا یطلب علی فعله عوضا: فتوت آن است که بنده در خود و افعال خویش ننگرد و عوض و

پاداشی برای عمل خود نخواهد» (سلّمی، ۱۳۹۷: ۲۷). آنچه در آیین فتوت، مورد توجه و اهمیت است، آنکه «اهل ملامت با لذت‌بردن از طاعت، مخالف‌اند و آن را زهری کشنده می‌دانند. هر عمل و طاعت خویش را که چشم بر آن داشته باشی و آن را نیک شماری، باطل است. دیدن اعمال و بدان غره‌شدن، از قلّت عقل است» (همان: ۱۲۲-۱۲۱). ریاستیزی، اخلاص و نقد زاهدان، از اصول اولیهٔ اندیشه‌های ملامتیهٔ قوام در ضمن غزلیات عاشقانهٔ وی است.

مبارزه با ریا و گرایش به اخلاص، یکی از محوری‌ترین آموزه‌های عرفانی و اندیشه‌های ملامتیه است (ر.ک انصاری، ۱۳۶۲: ۳۵۰). در غزلیات عاشقانهٔ قوام نیز این مبارزه با ریا و زهد دروغین و پشمینه‌پوشی، ضمن توجه به مضامین و درون‌مایه‌های عاشقانه دیده می‌شود. در ابیات زیر، قوام‌الدین محمد در نقد زاهدان ریاکار می‌گوید:

زاهد بیا و جامی از این باده نوش کن — یا زاهدی خشک گلویت گرفته است؟
(صاینی، بی‌تا: غزل ٤١)

وصله بر چاک گریبان من این شیخ مدوز — زآنکه این درز از اصل چنین دوخته نیست
(همان: غزل ٤٢)

زاهد افسرده گر تا کعبه ره بس دور دید — عاشق دلگرم برق آهنگ جز گامی نیافت
(صاینی، بی‌تا: غزل ٦٤)

قوام در غزلیات خود، ابیاتی دارد که نشان می‌دهد اهل اخلاص است یا اخلاص را بسیار می‌پسندد:

ساقیا در آتشم زین زهد خشک — آتش تو کو که آب ما ازوست
(همان: غزل ۳۹)

تا به خدمت بر در میخانه جا باشد مرا — رو به مسجد گر کنم روی و ریا باشد مرا
(همان: غزل ۱۳)

۳-۷- نفی خودستایی

نفی خودستایی از سوی قوام که همراه با اظهار و ابراز تسلیم است، نشانه‌ای از بی‌ریا بودن شاعر است. «ملامتیه، آیین خود را بر دو اصل اساسی بنیان نهاده بودند: ۱- مبارزه با عُجب و خودپسندی ۲- مبارزهٔ بی‌امان با ریا و تظاهر و خوارداشت خود. هجویری می‌گوید: هیچ آفت و حجاب نیست اندر این طریق، صعب‌تر از آنکه کسی به خود تعجب گردد و اصل عجب از دو چیز خیزد: یکی از جاه خلق و مدح ایشان و آنکه کردار بنده خلق را پسند افتد، بر خود مدح گوید و خود را شایسته داند بدان معجب شود و دیگر کردار کسی مر کسی را پسند افتد بر وی مدح کنند، بدان معجب شود» (هجویری، ۱۳۵۸: ٦۹ ر.ک اکبری، ۱۳۸۵: ۹٦). در غزلیات قوام، رخدادهایی چون ترک‌کردن مسجد، رفتن به سمت میخانه و دیر مغان برای دیدار معشوق، نمونه‌ای از این اندیشه‌های ملامتی است که در راستای نفی خودپرستی و توجه به معشوق است:

خراب جام غمت را ز عقل و شرع چه فکر — گدای خاک درت را ز هست و نیست چه باک
(صاینی، بی‌تا: غزل ۲)

تا به خدمت بر در میخانه جا باشد مرا — رو به مسجد گر کنم روی و ریا باشد مرا
ساقی مه رو اگر گیرد به لطفم کاسه‌ای — جام چون بر لب نهم رو در خدا باشد مرا
از خیال زهدم از حاشا شود دردی به دین — از کف پیر مغان دردی روا باشد مرا
حاجیان را گر طواف کعبه می‌بخشد صفا — سعی در میخانه عین صفا باشد مرا
(همان: غزل ۱۲)

از دیگر اوصاف ملامتیان را می‌توان «خلوت‌نشینی، زاویه‌نشینی، سکوت، گرسنگی، صبر و تحمل در برابر آزار دیگران، بی‌توجهی به جهان و خلق، بی‌اعتنایی به رد و قبول مردم و مدح و قدح خلق، گریز از مردم، تحمل سختی و خواری دانست» (اکبری، ۱۳۸۵: ۱۰۳). در عاشقانه‌های قوام، به پیری برمی‌خوریم که به کمک او می‌آید و او را به ترک ریا و سالوس دعوت می‌کند و پیاله به دست وی می‌دهد و رهبر اوست:

پیرو پیر مغان باش که بی آن رهبر　　سالکان را به در خلوت جان ره ندهند
صاینی ره به در او نبرد هر رهرو　　به جز از گوهر کان را سوی کان ره ندهند
(صاینی، بی‌تا: غزل ۱۰۹)

قوام در برخی از غزلیات عاشقانه‌اش، شاعری قلندرمسلک است که عشقی را که در تصوف عاشقانهٔ عطار، مولانا و حافظ متجلّی است، در کلام خویش منعکس می‌سازد:

در نمازم فارغ از محراب و مسجد روز و شب　　روی دل تا کرده‌ام در قبلهٔ ابروی او
(صاینی، بی‌تا: غزل ۳۰۱)

قوام، گاه یک رندی سنّت‌شکن است که در بند نام و جایگاه و مقام نیست:

قوام هر که به رندی و عشق رسوا نیست　　گر از ملک ببرد دست همسر ما نیست
(همان: غزل ٦٦)

یا به اقتفا از غزل حافظ:

آنکه رخسار تو را رنگ گل و نسرین داد　　صبر و آرام تواند به من مسکین داد
(حافظ، ۱۳٦۹: غ ۱۱۲)

آنکه نگین دل ما را دهن شیرین داد　　جان فرهاد بلاکش به من مسکین داد
تو و سجاده تقوی و من و جام شراب　　آنکه آن داد به زهّاد به رندان این داد
(صاینی، بی‌تا: غزل ۱۱۸)

٤- نتیجه‌گیری

قوام‌الدین محمد صاینی یزدی، یکی از شعرای قرن نهم در دوران تیموری است که کلیاتی از وی برجای مانده است. کلیات قوام‌الدین محمد که تاکنون مورد تصحیح قرار نگرفته و به زیور طبع، آراسته نشده، شامل ۳۵۹ غزل است. قوام‌الدین در این غزلیات، ضمن پرداختن به اوصاف عشق و ویژگی‌ها و مؤلفه‌های روحی و جسمی معشوق -که به پیروی از سنّت غزل عاشقانه و سبک شعرای پیش از خود، به‌ویژه سبک عراقی و حافظ است- به مضامین اخلاقی و تعلیمی و حتی مدح نیز توجه نشان داده است. در این اثر، احوال عاشقی قوام‌الدین محمد، حاکی از این واقعیت است که عاشق بی‌قرار، خیالی جز وصال معشوق و رسیدن به بارگاه و کوی او ندارد و تنها با خیال معشوق، تنهایی خود را پر می‌کند. عاشق با توصیف رفتارهای معشوق و ظاهر وی، این معشوق ستمگر، سنگدل و جفاپیشه را که زیبایی و ملاحت او ستودنی است، توصیف می‌کند و از دیگر سو، آرزوی وصال او را دارد و پناهی جز جوار معشوق برای خویشتن نمی‌یابد. در یک دیدگاه کلی، صبغهٔ معشوق در غزلیات قوام و عاشقانه‌های او، بیشتر، توصیف ویژگی‌های اخلاقی و رفتارهای وی است، نه ویژگی‌های ظاهری. از سوی دیگر، نکات حائز اهمیت و بدیع در غزل‌سرایی قوام، جنبه‌های ملامتی، رندی، گریز از مسجد، پناه‌بردن به دیر مغان، مستی، دوری از عُجب و تکبر و توجه به درون‌مایه‌های تعلیمی و اخلاقی است که غزل او را زیبا و گیرا می‌کند.

با توجه به جداول به‌دست‌آمده، از میان ویژگی‌ها و شاخصه‌های ظاهری معشوق، توجه به زلف و اندام معشوق در غزلیات قوام‌الدین محمد، بیشتر نمود یافته است. در میان ویژگی‌های غیرمادی معشوق، جفاکاری و خشم او به‌ترتیب بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. به‌طور کلی، قوام بیش از آنکه معشوق را بستاید، ویژگی‌های منفی او را بیشتر مورد توجه قرار داده است. ستیز عقل و عشق، به پیروی از سنّت شعری قدما، از دیگر مؤلفه‌های قابل‌توجه در غزلیات شاعر است. وجود یک نمونه غزل مدحی و نمونه‌هایی از غزل تعلیمی با نکوهش زهد ریایی و درون‌مایهٔ تعلیمی، از دیگر نتایج به‌دست‌آمده پیرامون تحلیل و ارزیابی عاشقانه‌های قوام‌الدین محمد است.

۵- منابع

ابراهیمی دینانی، غلامحسین. (۱۳۸۰). *دفتر عقل و آیت عشق*، تهران: طرح نو.

ابن‌سینا، حسین بن منصور (۱۳٦۸). *اشارات و التنبیهات*، نگارش: حسن ملکشاهی، تهران: سروش.

اکبری، منوچهر (۱۳۸۵). «ملامتیه و بازتاب اندیشه‌های ملامتی در شعر عرفانی، غزلیات عطار، عراقی و حافظ»، مجله دانشکده ادبیات بر علوم انسانی، دورهٔ پنجاه‌وهفتم، شمارهٔ ٤، صص ۹۵-۱۱۲.

انصاری، قاسم. (۱۳٦۲). «ملامتیه»، *ماهنامهٔ آینده*، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۵، صص ۳۵۰-۳۵۵.

برزگر خالقی، محمدرضا. (۱۳۸٤). «عشق و عاشق و معشوق در غزلیات جمال‌الدین محمد عبدالرزاق اصفهانی»، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، دورهٔ پنجاه‌وششم، شمارهٔ ٤، صص ۱۳۹-۱۵۲.

بیهقی، احمد بن علی. (۱۳۷٦). *تاج‌المصادر*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پاشایی، عین‌الله. (۱۳۷۹). *از زخم قلب*، تهران: چشمه.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). *در سایه آفتاب*، تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۰). *عقل سرخ: شرح و تأویل داستان‌های رمزی سهروردی*، تهران: سخن.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳٦۹). *دیوان*، به تصحیح قاسم غنی و محمد قزوینی، تهران: زوار.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۱). *حافظ‌نامه*، تهران: علمی و فرهنگی.

الخوری، سعید. (۱۳۸۵). *اقرب‌الموارد فی فصح العربیه و الشوارد*، تهران: اسوه.

دادبه، اصغر، اعوانی، غلامرضا. (۱۳٦۷). «انسان کامل به روایت ابن عربی»، *فصلنامهٔ اندیشهٔ دینی*، شمارهٔ ۳٤، صص ۱۵٤-۱۷۹.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغتنامه*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳۷۵). *فرهنگ اشعار حافظ*، تهران: علمی.

رحیمی، سید مهدی؛ همه چیز فهم رودی، عبدالحکیم. (۱٤۰۲). «انگیزه‌های بازتاب عشق در دیوان عارف قزوینی»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیست‌ویکم، شمارهٔ ٤۰، صص ۷۷-۹٦.

زارعی، فخری؛ موسوی، سید کاظم؛ محمدی آسیابادی، علی. (۱٤۰۲). بررسی نیاز عشق در شخصیت رودابه و منیژه براساس نظریهٔ روانشناختی مزلو. پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ بیست‌ویکم، شمارهٔ ٤۰، صص ۹۷-۱۱٤.

سلّمی، عبدالرحمان. (۱۳۹۷). *کتاب الفتوت*، ترکیه: مطبعة الجامعة آنقره.

شبلی نعمانی. (۱۳٦۳). *شعر العجم*، ترجمهٔ سید محمدتقی فخرداعی گیلانی، ۵ مجلد، دو جلد، چاپ دوم، اهران: دنیای کتاب.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸٦الف). *صورخیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸٦). *قلندریه در تاریخ*، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷٦). *انواع ادبی*، چاپ پنجم، تهران: فردوسی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *شاهدبازی در ادبیات فارسی*، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: علم.

صاینی، قوام‌الدین محمد. (بی‌تا). *کلیات، نسخهٔ دست‌نویس به شمارهٔ ۱۳۵۹-ف*، تهران: کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۰). *اخوان‌الصفا*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

صورتگر، لطفعلی. (۱۳۱٤). «عشق در ادبیات [قسمت اول]»، *ماهنامهٔ مهر*، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۳، صص ۲۲۸-۳۳۳.

عبادیان، محمود. (۱۳۸٤). *تکوین غزل و نقش سعدی: مقدمه‌ای بر مبانی جامعه‌شناختی و زیبایی‌شناختی غزل فارسی و غزلیات سعدی*، تهران: اختران.

عراقی، فخرالدین. (۱۳٦۳). *لمعات*، تصحیح: محمد خواجوی، تهران: مولی.

مختاری، محمد. (۱۳۷٤). *هفتاد سال عاشقانه*، تهران: تیراژه.

مددی، ارژنگ. (۱۳۷۱). *عشق در ادب فارسی: از آغاز تا قرن ششم*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مصاحب، غلامحسن. (۱۳۵٦). *دایرةالمعارف فارسی مصاحب*، جلد دوم، تهران: فرانکلین.

معین، محمد. (۱۳۸۲). *فرهنگ معین*، تهران: علمی.

واردی، زرین. (۱۳۸٤). «مضامین رایج در شعر برخی از شاعران قرن نهم»، مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهٔ بیست‌ودوم، شمارهٔ ۱، صص ۹۱-۱۱۰.

هجویری، ابوالحسن علی. (۱۳۵۸). *کشف‌المحجوب*، به تصحیح ژوکوفسکی، مقدمه: قاسم انصاری، تهران: طهوری.

یارشاطر، احسان. (۱۳۸۳). *شعرفارسی در عهد شاهرخ (نیمهٔ اول قرن نهم)*. چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه 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

Comparing the Types of "Love" Schemas in the Poems of Sohrab Sepehri and Lorca Based on Cognitive Linguistics Theory

Akram Naeimi[1] | **Shahrokh Hekmat**[2]✉ | **Mohsen Izadiar**[3]

1. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran. Email: akram.naeimi@iau-arak.ac.ir
2. Corresponding Author, Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran., Email: Sh-hekmat@iau-arak.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak Branch, Islamic Azad University, Arak, Iran., Email: m-izadyar@iau-arak.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
3 September 2024
Received in revised form:
10 December 2024
Accepted:
27 January 2025
Published online:
23 August 2025

Keywords:
Sohrab Sepehri, Federico Garcia Lorca, conceptual metaphor, love metaphorical schemas.

ABSTRACT

The representation of abstract concepts in the form of objectification caused the creation of a new theory in this field, which is examined under the title of conceptual metaphors and its schemas. It should be said that this procedure is one of the fundamental mechanisms of mind and language that is discussed in the framework of cognitive linguistics today. In this regard, conceptual metaphors objectify things that are created and dealt with by the minds of poets; therefore, they use various schemas for the objective representation of their intended abstract concepts in different domains. Sohrab Sepehri and Federico Garcia Lorca are among the poets who use different mental concepts in the form of different schemas, one of these concepts being "love". The discussed poets use moving and static schemas and use the concept of "love" sometimes dynamically and sometimes statically and instill their concepts to the audience. The use of volumetric and directional schemas, along with the use of spatial schemas and agency, are other things that Sepehri and Lorca have mentioned in their poems. It should be said that the frequency of the agency scheme in their poems is more significant than other topics, and in contrast, the use of the road scheme is very insignificant. This research was carried out by analyzing and interpreting the poems of Sepehri and Lorca in order to show how much the poets in question have used the mental concept of "love" and how this concept is used in different schemas.

Cite this article: Naeimi, Akram; Hekmat, Shahrokh; Izadiar, Mohsen. (2025). "Comparing the Types of "Love" Schemas in the Poems of Sohrab Sepehri and Lorca Based on Cognitive Linguistics Theory". *Journal of Lyrical Literature Researches*, 23(45), 255-276. http//doi.org/10.22111/jllr.2025.49727.3282

© Naeimi, Akram; Hekmat, Shahrokh; Izadiar, Mohsen. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

1. Introduction

One of the methods of beautifying poetic speech is the use of metaphor. The importance of metaphor is so great that Ibn Khaldun says in this regard: “Verbal poetry is based on metaphor and description” (Shafi’i-Kadkani, 2005: 112). However, traditional views on metaphor were criticized by cognitive linguists, who believed that “the harmonious relationship of metaphor is formed with the whole language and its vital role as a means of expressing the power of imagination is more and more prominent.” (Hawkes, 2008: 56). In this regard, theorists such as Lakoff believed that “the place of metaphor is in thought, hence it is placed in conceptual realms so that in addition to being involved in novel poetic modes of expression; it can also be used in everyday language” (Lakoff, 2004: 196). Cognitive linguists believe that metaphor is not only a product of art and literature, but that literary metaphors are somewhat different from everyday metaphors. One of these linguists is Kouchesh, who points out their difference as follows: “Although these types of metaphors are less clear in terms of meaning, they are richer” (Kouchesh, 2014: 79). Considering the issues raised and the intellectual commonalities between Iranian and Spanish poets, we decided to analyze the common mental concepts between the poems of Sepehri and Lorca

2. Research methodology

The method of this research is analytical-descriptive, so that first we extracted the foundations of conceptual metaphors from the poetry of Sohrab Sepehri and the poems of Lorca, then we interpreted and analyzed the subjective concept of "love" from their poetry, analyzing them based on the theory of cognitive linguistics.

3. Discussion

The first topic that can be discussed and examined in the poems of Lorca and Sepehri is the use of movement schemas.

“Reveal my pulse on the roughness of love’s breath” (Sepehri, 2011: 249).

In order to show the movement schema of love, Sohrab gives it a human characteristic and imagines love as a person who breathes. However, the humanistic schema is shown in a different form from Lorca’s point of view.

“A garden in which love is waiting for me.” (Lorca, 2022: 196).

Lorca sees love as a human being who is sitting in the garden of the heart waiting to see the beloved. In static schemas, Sohrab Sepehri also considers love to be a static concept in the following example:

“Love must be sought under the rain” (Sepehri, 2011: 184).

Lorca also describes the subjective concept of “love” in a static way:

“You are small and I am big, you flower of love” (Lorca, 2022: 218).

Sohrab Sepehri speaks of love as a volumetric scheme:

“Life has a leap the size of love” (Sepehri, 2011: 182).

In the above verse, the poet uses the word “measure” for “love”. The use of this term is only for things that can be measured.

In Lorca’s poems, the use of volumetric schemes is also clear.

“Masters point with sincerity to the great statues of love” (Lorca, 2022: 383).

In the above text, Lorca has expressed the subjective concept of “love” with the adjective “big”. The adjective that the poet used to express the aforementioned concept is necessary for things that have volume. In the following example, Sepehri uses a directional scheme:

“A ladder from which love went to the roof of heaven.” (Sepehri, 2011: 174)

In this example, Sepehri has placed the mental concept of “love” at the highest possible point. Lorca, like Sohrab, sees love at the highest level:

“This peak, this love, this peak!” (Lorca, 2011: 326).

Sohrab Sepehri depicts love with an unenclosed place and says:

“In the forest, love awakens heroes” (Sepehri, 2011: 227).

In this poem, the poet has been able to portray the spatiality of love by using “forest.” Lorca, like Sohrab Sepehri, objectifies the subjective concept of love with the help of place schemas:

“I come from loves” (Lorca, 2022: 41).

Lorca considers "love" as a place from which it comes; this spatial objectification shows that love, from the poet's point of view, can be a city that can be abandoned.

Sohrab Sepehri sees "love" as a factor for becoming familiar:

"Only love makes you familiar with the warmth of an apple" (Sepehri, 2011: 194).

Lorca also sees love as a factor for many daily affairs:

"It is because of your love that I suffer from this weather, heart, and hat" (Lorca, 2022: 194).

In the above example, Lorca sees "love" as a factor for his own suffering and torment. Sepehri considers the concept of "love" as a journey in the following verses:

"And love is a journey as clear as the solitude of things" (Sepehri, 2011: 196).

It is evident that the poet has a clear destination in mind for love. In contrast, Lorca depicts the passage of love that must pass through a long destination:

"My love has experienced the passage" (Lorca, 2022: 397).

4. Conclusion

Sohrab Sepehri and Federico Garcia Lorca are among the poets who have used various mental concepts in the form of various schemas. One of these concepts is "love". They sometimes use "love" in the form of dynamic and moving schemas, in such a way that they depict the expressed concept mostly as a human or an animal in motion. The frequency of love in the form of dynamic schemas is observed 2 times in Sepehri's poems, while its frequency is 36 times in Lorca's poems. Sepehri and Lorca have also used love in the form of a static and still schema, in such a way that in their opinion, love does not move by itself, is always static, and still, and in this section, the depiction of love in the form of objects has been used. The frequency of use of static and still schemas in Sepehri's poems is 4 times and in Lorca's poems is 21 times. In addition, the mentioned poets describe love in a specific place and territory, which creates a directional schema. The frequency of directional metaphors in Sohrab Sepehri's poems is three and in Lorca's poems is 15. Sometimes, the imagery that Sepehri and Lorca use of love is seen as a volumetric schema that occupies space and can be measured. Sepehri has used this schema 2 times and Lorca has used it 8 times. In another perspective, the poets under study see love as a factor for many things that has always had positive and negative effects on their lives. Making love, a factor for different things is 3 times in Sepehri's perspective and 5 times in Lorca's poems. The spatiality of love in a confined and non-confined form is another schema that Lorca has used 11 times and Sepehri has used 3 times in their poems. In contrast, the use of the road and path schemas is another case that the poets studied have used the least, so that only one case has been observed in their poems. Therefore, it can be acknowledged that Sohrab Sepehri and Lorca, with their creative minds, have been able to portray the mental concept of "love" in the form of different schemas, to the extent that the audience, by reading their poems, imagines pure images of love in their minds. Meanwhile, the frequency of conceptual metaphors of love in the form of different schemas in Lorca's poetry is higher than in Sohrab Sepehri's, which could be due to Lorca's attitude and his artistic view of different concepts, and his being a painter is not without influence in this regard.

5. References

Cazeaux, C. (2007). *Metaphor and Continental Philosophy*, From Kant to Derrida Routledge, First published New York.

Evans, V (2007). *Glossary of cognitive linguistics*, Edinburgh University Press.

Evans, V. & Green, M. (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Edinburg: Edinburg University Press.

Hashemi, Z. (2010). Theory of Conceptual Metaphor from the Perspective of Lakoff and Johnson, *Journal of Literary Studies*. Vol. 12, pp. 119- 140.

Hawkes, T. (1998). *Metaphor*, Farzaneh Taheri, Tehran: Markaz Publishing House.

Homaei, J. (2015). *Rhetoric and Literary Arts*, Tehran: Sokhan Publishing House.

Johnson, M. (1987). *the Body in the Mind*, Chicago: University of Chicago Press.

Kouchesh, Z, (1995). *The Language of Love: The Semantics of Passion in Basingstoke*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Kouchesh, Z. (2000). *Metaphor and Emotion: Language*, Culture, and Body.

Kouchesh, Z. (2014). *a practical introduction to metaphor*, Shirin Ebrahimpour, Tehran: Samt.

Kouchesh, Z. (2019). *Metaphor: An Applied Introduction*, Jahanshah Mirzabigi, 3rd edition, Tehran: Agah Publications.

Lakoff, G. (2004). *Contemporary Theory of Metaphor, the Basis of Thought and a Tool for Creating Beauty*, by Farhad Sassani, Tehran: Soure Mehr.

Layoff, G. & M. Johnson. (1980). *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.

Layoff, G. & M. Johnson. (2016). *Metaphors We Live With*, Hajar Agha-Ebrahimi, 2nd edition, Tehran: Alam Publishing House.

Lorca, F. G. (1974). *Life and Poetry of Lorca*. Translated by Abdol Ali Dastgheib. Tehran: Aftabgardan.

Lorca, F. G. (2013). *Collection of Poems*. Translated by Zahra Rahbani. Tehran: Negah.

Lorca, F. G. (2022). *Poems by Federico Garcia Lorca*. Translated by Naser Fardad. Tehran: Aftabgardan.

Lorca, Federico Garcia. (2019). *Collection of Poems by Federico Garcia Lorca*, Translated by Naser Fardad. Tehran: Aftabgardan.

Norouzi Jafarloo, S; Nikdar ASL, M. H. (2024). Conceptual Metaphor of Love in Khaghani's Ghazals. *Journal of Lyric Literature Research*, Vol. 22, No. 42, Pp .235-254

Safavi, K. (2013). *An introduction to semantics*. Tehran: Surah Mehr.

Sepehri, S. (2011). *Hasht ketab*. Tehran: Negah.

Shafiei Kadkani, M. (2005). *Forms of imagination in Persian poetry*. Tehran: Negah.

Taqdam Ghaffarian, F; Mortezaei, S J; Hosseini Vardjani, S. M. (2014). A study of the conceptual metaphor of the sea and its connections in Attar's Divan. *Journal of the Research of Lyric Literature*. Vol. 22, No. 43. pp. 5-26.

Yu, N. (2008). *Metaphor from body and culture*. Ed. R.W., Jr. Gibbs. In Metaphor and Thought. Cambridge University Press. 247-261.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

مقایسهٔ انواع طرحواره‌های «عشق» در اشعار سهراب سپهری و لورکا براساس نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی

اکرم نعیمی[۱] | شاهرخ حکمت[۲]✉ | محسن ایزدیار[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اراک،دانشگاه آزاد اسلامی،اراک،ایران. رایانامه: akram.naeimi@iau-arak.ac.ir

۲. نویسندهٔ مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد اراک،دانشگاه آزاد اسلامی،اراک،ایران. رایانامه: Sh-hekmat@iau-arak.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد اراک،دانشگاه آزاد اسلامی،اراک،ایران. رایانامه: m-izadyar@iau-arak.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۰۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱

واژه‌های کلیدی:
سهراب سپهری، فدریکو گارسیا لورکا، زبان‌شناسی شناختی، طرحواره‌های استعاری عشق

چکیده

بازنمایی مفاهیم انتزاعی در قالب عینی‌سازی، سبب ایجاد نظریهٔ تازه‌ای در این زمینه شد که با عنوان استعاره‌های مفهومی و طرحواره‌های آن مورد بررسی قرار می‌گیرد. باید گفت که این رویه، یکی از سازوکارهای بنیادین ذهن و زبان است که امروزه در چارچوب زبان‌شناسی شناختی بدان پرداخته می‌شود. در این راستا، استعاره‌های مفهومی، به عینی‌سازی اموری می‌پردازند که ساخته و پرداختهٔ ذهن شاعران است؛ از این رو شاعران برای بازنمایی عینی مفاهیم انتزاعی مد نظر خود در حوزه‌های مختلف، از طرحواره‌های گوناگونی بهره می‌گیرند. سهراب سپهری و فدریکو گارسیا لورکا، ازجمله شاعرانی هستند که از مفاهیم مختلف ذهنی، در قالب طرحواره‌های گوناگون استفاده می‌کنند که یکی از این مفاهیم، «عشق» است. شاعران مورد بحث، از طرحواره‌های حرکتی و ایستا مدد می‌گیرند و مفهوم عشق را گاهی به‌صورت پویا و گاه به‌صورت ساکن به کار می‌برند و مفاهیم خود را به مخاطبان القا می‌کنند. بهره‌گیری از طرحواره‌های حجمی و جهتی در کنار استفاده از طرحواره‌های مکانی و عاملیت، از دیگر مواردی است که سپهری و لورکا در اشعار خود به آن اشاراتی داشته‌اند. باید گفت در این میان، بسامد طرحوارهٔ عاملیت در سروده‌های آنان، از دیگر مباحث، چشمگیرتر است و در مقابل، بهره‌گیری از کاربرد طرحوارهٔ راه و مسیر، بسیار ناچیز است. این پژوهش با روش تحلیل و تفسیر اشعار سپهری و لورکا، درصدد پاسخ به چگونگی کاربست طرحواره‌های مفهوم ذهنی «عشق» در اشعار آنان است.

استناد: نعیمی، اکرم؛ حکمت، شاهرخ؛ ایزدیار، محسن. (۱۴۰۴). «مقایسهٔ انواع طرحواره‌های «عشق» در اشعار سهراب سپهری و لورکا براساس نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۳(۴۵)، ۲۵۵-۲۷۶.

DOI: 10.22111/jllr.2025.49727.3282

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نعیمی، اکرم؛ حکمت، شاهرخ؛ ایزدیار، محسن.

۱- مقدمه

یکی از شگردهای زیباسازی سخن منظوم، بهره‌گیری از استعاره است. استعاره از دیدگاه سنّتی، این‌گونه تعریف شده است: «یکی از دو طرف تشبیه را ذکر و طرف دیگر را اراده کرده باشند» (همایی، ١٣٩٤: ۲۵۰). اهمیت استعاره، تا جایی است که ابن خلدون در این باره می‌گوید: «شعر کلامی مبتنی است بر استعاره و اوصاف» (شفیعی کدکنی، ١٣٨٤: ١١٢). اما نگاه‌های سنّتی نسبت به استعاره، مورد نقد زبان‌شناسان شناختی قرار گرفت. آنان معتقد بودند که «رابطهٔ سازمند استعاره، با کل زبان شکل می‌گیرد و نقش حیاتی آن به‌عنوان ابزار بیان قوهٔ تخیل را بیشتر و برجسته‌تر جلوه می‌دهد» (هاوکس، ١٣٧٧: ٥٦). در این راستا، نظریه‌پردازانی نظیر لیکاف (Lakoff) معتقد بودند که «جایگاه استعاره در اندیشه است؛ از این رو در قلمروهای مفهومی قرار می‌گیرد تا علاوه بر اینکه در شیوه‌های بیان بدیع شاعرانه دخیل گردد؛ در زبان روزمره نیز به کار گرفته شود» (لیکاف، ١٣٨٣: ١٩٦).

زبان‌شناسان شناختی، بر این باورند که استعاره فقط زاییدهٔ هنر و ادبیات نیست؛ بلکه استعاره‌های ادبی با استعاره‌های روزمره تا حدودی متفاوت است. یکی از این زبان‌شناسان، کوچش (Kövecses) است که در این میان، به تفاوت آن‌ها این‌گونه اشاره می‌کند: «این نوع استعاره‌ها اگرچه از لحاظ معنا، شفافیت کمتری دارند، اما غنای بیشتری دارند؛ آن‌ها اصیل، خلاق و از لحاظ ساختاری، بسامدشان از استعاره‌های روزمره کمتر است. این نوع استعاره‌ها بر قرارداد مبتنی هستند» (کوچش، ١٣٩٣: ٧٩). پس می‌توان گفت که استعاره‌های مفهومی، سبب برانگیختن تفکر خلاق می‌شوند. «استعاره‌های مفهومی، مبتنی بر تجارب متنوع انسان هستند؛ ازجمله همبستگی تجربهٔ انواع مختلف شباهت غیرعینی، ریشه‌های زیستی و فرهنگی مشترک در دو مفهوم و بسیاری دیگر. درنتیجه، کاربرد این نوع استعاره‌ها، طبیعی به نظر می‌رسد» (همان، ١٣٩٨: ١٣٤). بر این اساس، لیکاف و جانسون، نگاهی زبان‌شناسانه و فلسفی به استعاره و ماهیت آن داشته‌اند و آن را این‌گونه تعریف کرده‌اند: «اساس استعاره، درک و تجربهٔ چیزی براساس مفهوم چیزی دیگر است و نظام مفهومی معمول ما، که در چارچوب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساساً استعاری دارد» (لیکاف و جانسون، ١٣٩٥: ١٣-٥).

تحقیقات لیکاف و جانسون، ثابت کرد که کاربردهای استعاره، محدود به حوزهٔ مطالعات ادبی و کاربرد واژه، عبارت یا جمله نیست؛ «استعاره همچون ابزاری مفید، نقش مهمی در شناخت و درک پدیده‌ها و امور دارد و درحقیقت یک مدل فرهنگی در ذهن ایجاد می‌کند که زنجیرهٔ رفتاری طبق آن برنامه‌ریزی می‌شود» (هاشمی، ١٣٨٩: ١٢٠). بر همین اساس، لیکاف و جانسون دربارهٔ گسترش و محدوهٔ استعاره، معتقدند که استعاره، تنها به حوزهٔ زبان محدود نشده، بلکه سراسر زندگی روزمره و ازجمله حوزهٔ اندیشه و عمل ما را نیز دربر گرفته است؛ چنانکه نظام مفهومی هرروزهٔ ما -که براساس آن فکر و عمل می‌کنیم- ماهیتی اساساً استعاری دارد. آن‌ها ادعا کردند که عمدتاً براساس شواهد زبانی، دریافته‌اند بخش اعظم نظام مفهومی هرروزهٔ ما از ماهیتی استعاری برخوردار است؛ اندیشهٔ استعاری، یک اصل طبیعی و همه‌جا حاضر است که در زندگی، به‌شکل خودآگاه و ناخودآگاه به کار می‌رود (Lakoff & Johnson, 1980: 3).

با توجه به مباحث بیان‌شده و اشتراکات فکری میان شاعران ایرانی و اسپانیایی، بر آن شدیم تا مفاهیم ذهنی مشترک میان اشعار سپهری و لورکا را مورد تحلیل قرار دهیم.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

با مطالعهٔ زندگی لورکا، شاعر اسپانیایی، متوجه شدیم که او نیز همچون سهراب سپهری، نقاش بوده است. این امر، ما را بر آن داشت تا به مطالعهٔ سروده‌های وی بپردازیم. در لابه‌لای اشعار او، با تصاویری از مفهوم ذهنی «عشق» مواجه شدیم که نشان می‌دهد او از طرحواره‌های مختلفی برای بیان مفهوم مذکور استفاده کرده است که نمونه‌های آن، در اشعار سهراب سپهری نیز

تا حدودی مشاهده می‌شود. با کاربست نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی، مفهوم ذهنی عشق را مورد واکاوی قرار دادیم تا به این سؤال‌ها پاسخ دهیم:

نگرش لورکا و سهراب سپهری به مفهوم ذهنی عشق، به چه صورت است؟

شاعران مورد مطالعه، بیشتر از کدام طرحواره‌های ذهنی برای بیان مفاهیم استعاری عشق بهره برده‌اند؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

آنچه که موجب ضرورت تحقیق دربارهٔ استعارهٔ مفهومی در اشعار لورکا و سهراب سپهری می‌شود، وجود مشترکات فکری در سروده‌های آنان است که شاید به‌دلیل نقاش‌بودن آنان است. این امر، ما را بر آن داشت تا به بررسی مفهوم ذهنی «عشق»، با استفاده از زبان‌شناسی شناختی و در قالب انواع طرحواره‌ها بپردازیم و نگرش این دو شاعر را به بحث و بررسی بگذاریم.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

روش این تحقیق به‌صورت تحلیلی-توصیفی است؛ بدین گونه که ابتدا مبانی استعاره‌های مفهومی را از «هشت کتاب» سهراب سپهری و دیوان اشعار لورکا استخراج کرده، سپس با تفسیر و تحلیل مفهوم ذهنی «عشق» در دیوان اشعار لورکا و سروده‌های سپهری، به تحلیل آن‌ها برمبنای نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی پرداختیم.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ شاعران مورد بحث، تاکنون پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته که به ذکر آن‌ها می‌پردازیم.

فکوهی (۱۳۷۸) در مقاله‌ای با عنوان «لورکا و فاشیسم»، به بررسی مواردی پرداخته که در زندگی لورکا رخ داده است. وی در این پژوهش، بیشتر از تفکراتی سخن می‌گوید که برپایهٔ فاشیسم صورت گرفته و همواره در زندگی لورکا به چشم می‌خورد. این مقاله تنها در دو صفحه نوشته شده که بیشتر سرگذشت شاعر اسپانیایی را شامل می‌شود. مقالهٔ مذکور، در مجلهٔ علمی تخصصی گلستانه، شمارهٔ ۸ به چاپ رسیده است.

باشی‌زاده و الله‌دادی دستجردی (۱٤۰۱) در مقالهٔ «جایگاه زن در ادبیات ایران و اسپانیا (مطالعهٔ موردی: داستان‌های کوتاه جلال آل احمد و نمایشنامه‌های فدریکو گارسیا لورکا)»، به نقش و جایگاه زنان در داستان‌های کوتاه جلال آل احمد و نمایش‌نامه‌های لورکا پرداخته‌اند و جایگاه اجتماعی زنان را در آثار یادشده مورد واکاوی قرار داده‌اند. این مقاله در مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱٦، پاییز، شمارهٔ ٦۳، صص ۱٦۹-۱۸۳ به چاپ رسیده است.

شریفیان (۱۳۸٤) در تحقیقی با عنوان «نماد در اشعار سهراب سپهری»، به کارکرد انواع نمادهایی پرداخته است که سروده‌های این شاعر را تحت‌تأثیر قرار داده است. در پایان، مشخص شده که نمادهای طبیعت و حیوانی در اشعار سپهری، از بسامد قابل‌توجهی برخوردار است. این مقاله در مجلهٔ پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ٤٥ و ٤٦ به چاپ رسیده است.

صدرایی (۱۳۹٦) در تحقیقی با عنوان «بازتاب مکتب رمانتیسم در شعر سهراب سپهری»، به مبانی مکتب رمانتیسم در سروده‌های سپهری پرداخته و اشعار او را از نظر این مکتب مورد واکاوی قرار داده است. این مقاله در مجلهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی، سال هفتم، تابستان ۱۳۹٦، شمارهٔ ۲۳، صص ٤٦-۳۳ به چاپ رسیده است.

کنعانی و همکاران (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «رویکرد پدیدارشناختی در شعر سهراب سپهری»، اشعار این شاعر را از نظر پدیدارشناختی، مورد ارزیابی قرار داده‌اند و سروده‌های او را برمبنای نقد و نظریه‌های ادبی و نگاه شهودی خود به امور مختلف، تفسیر و تحلیل کرده‌اند. این مقاله در مجلهٔ پژوهشنامهٔ ادب غنایی، سال یازدهم، بهار و تابستان، شمارهٔ ۲۰ به چاپ رسیده است.

جامه‌گری (۱۳۸۱) در مقالهٔ «نگاهی بر آثار و اندیشه‌های فدریکو گارسیا لورکا»، به بررسی اندیشه‌های لورکا و تحلیل آثار او پرداخته است که بیشتر به‌صورت مروری و در ٤ صفحه انجام شده و در مجلهٔ هنرهای نمایشی، شمارهٔ ۲۰، چاپ شده است.

آذین (۱۳۸٤) در مقاله‌ای با نام «برای بامداد که عاشق‌تر از لورکا بود»، به بررسی اندیشه‌های شاملو پرداخته است و عشق و علاقهٔ او به لورکا را با مطالعهٔ آثارش، برای مخاطبان اثبات کرده است. این مقاله در مجلهٔ گوهران، پاییز و زمستان ۱۳۸٤، شمارهٔ ۹ و ۱۰ به چاپ رسیده است.

مالمیر و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی استعاره‌های مشترک سهراب سپهری و تی. اس. الیوت»، به بررسی استعاره‌های مشترکی پرداخته‌اند که در سروده‌های آن دو به‌صورت مشترک و با نگاه سنّتی، مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند.

نیک‌سر (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تبیین شناختی طرحواره‌ها و استعاره‌های حرکتی در شعر مسافر سهراب سپهری»، فقط به یک مبحث از طرحواره‌ها و آن هم تنها در یک شعر (مسافر) پرداخته است؛ در حالی که مقالهٔ حاضر، تمامی طرحواره‌ها را در هشت کتاب سهراب سپهری مورد تحلیل قرار داده است.

اکبری و صالح‌نژاد (۱۳۹۵) در مقالهٔ «استعارهٔ زمان به‌مثابهٔ حرکت در مکان در اشعار سهراب سپهری براساس نظریهٔ معاصر استعاره»، به بررسی استعارهٔ مفهومی زمان در شعر سهراب سپهری پرداخته‌اند که در آن از طرحواره‌های عشق که مبنای تحقیق حاضر است، سخنی به میان نیامده است.

۲- بحث و بررسی

همان گونه که بیان شد، استعاره‌های مفهومی، «عبارت است از درک امور انتزاعی برپایهٔ امور عینی. به دیگر سخن، استعاری‌اندیشیدن، یعنی تجسم مفاهیم ذهنی» (تقدمی غفاریان و همکاران، ١٤٠٣: ۱۲) که این امر را به‌شکل‌های گوناگون نشان می‌دهند؛ گاهی ممکن است طرحواره‌های این استعاره‌ها به‌صورت حرکتی و گاه به‌صورت ثابت و ایستا نشان داده شوند تا مخاطب بتواند درک بهتری از مفاهیم ذهنی داشته باشد. این تصویرسازی‌ها ممکن است به‌صورت انسان‌انگاری یا جاندارپندارانه صورت گیرد که بیانگر پویایی و حرکت است. گاهی نیز ممکن است شاعران و نویسندگان، از پدیده‌هایی مانند اشیا و عناصر موجود در طبیعت که ایستایی و سکون را نشان می‌دهند، بهره ببرند. همچنین توجه به حجم و جهت‌های بالا و پایین، ازجمله مواردی است که برای نشان‌دادن امور ذهنی، کاربردهای متفاوتی دارد. البته باید گفت که موارد یادشده، «حاصل نگاه استعارهٔ مفهومی و نقش فراگیر و اثرگذار آن در زندگی روزمره است؛ زیرا حقیقت، این است که کارکرد استعاره، حصول شناخت است؛ زیرا استعاره‌ها نه‌تنها فهم ما را از جهان، بلکه عملکرد روزمره و ارتباطمان با دیگران را شکل می‌دهد» (نوروزی جعفرلو و نیکدار اصل، ١٤٠٣: ٢٤١).

در این پژوهش، به بحث و بررسی انواع طرحواره‌های موجود در سروده‌های سهراب سپهری و لورکا و پیش از آن، به معرفی مختصر لورکا می‌پردازیم.

«فدریکو خسوس گارسیا لورکا، شاعر و نویسندهٔ اسپانیایی بود که علاوه بر شاعری و نویسندگی، در نقاشی، نوازندگی پیانو، و آهنگ‌سازی نیز از مهارت خاصی برخوردار بود. پژوهش‌های لورکا، ابتدا در چارچوب «فلسفه» و «حقوق» که به تحصیل آن‌ها در دانشگاه سرگرم بود، خلاصه می‌شد؛ اما این امر دیری نپایید و وی به مطالعهٔ آثار بزرگان جهان و سروده‌های شاعران معاصر اسپانیا پرداخت و علاقه‌ای وصف‌ناپذیر در این زمینه در او شکل گرفت. همین امر سبب شد تا به ادبیات روی

بیاورد و به نوشتن داستان و سرودن شعر، اقدام کند که نتیجهٔ تفکر خلاق او، چندین اثر منثور و منظوم است» (لورکا، ۱٤۰۱: ۸).

۲-۱- طرحواره‌های حرکتی (پویا)

قبل از بررسی انواع طرحواره‌ها در سروده‌های شاعران مورد مطالعه، باید گفت که «طرحواره‌ها عبارت است از ساختارهایی برای بیان تخیل و درک بهتر مطالب. به عبارت دیگر، طرحواره‌ها، ساختارهای عمومی دانش هستند که از شبکه‌های ادراکی تا فعالیت‌های پردازشی، ساختارهای روایی و حتی چارچوب‌های نظری نشئت می‌گیرند» (Johnson, 1987: 18-19).

اولین مبحثی که دربارهٔ مفهوم ذهنی «عشق» در اشعار لورکا و سهراب سپهری می‌توان عنوان کرد، بهره‌گیری از طرحواره‌های حرکتی است. این نوع طرحواره، زیرمجموعه‌ای از استعاره‌های مفهومی است که در آن «حوزهٔ مبدأ، ساختار معرفتی نسبتاً پرمایه‌ای است تا بتواند مقصد را شناسایی کند» (کوچش، ۱۳۹۸: ٦۲)؛ از این رو می‌توان گفت استعاره‌هایی که در طرح‌وارهٔ حرکتی، شکل می‌گیرد، «حاصل تجربهٔ فیزیکی ما هستند که ممکن است نسبت به فرهنگ‌های دیگر، متفاوت باشد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۲٤). طرحواره‌های حرکتی در اشعار لورکا و سهراب سپهری، به اشکال گوناگونی دیده می‌شوند. اولین موردی که دربارهٔ طرحواره‌های حرکتی در اشعار این دو شاعر می‌توان به آن پرداخت، بهره‌گیری از حرکت‌های جاندارمدارانه است. در این نوع طرحواره‌ها، شاعر به کمک پدیده‌های جاندار، به خلق تصاویری اقدام می‌کند تا حوزهٔ مقصد را بهتر بشناساند.

«در وسط این همیشه‌های سیاه حرف بزن خواهر تکامل خوش‌رنگ
خون مرا پر کن از ملایمت هوش
نبض مرا روی زبری نفس عشق فاش کن» (سپهری، ۱۳۹۰: ۲٤۹)

سهراب برای آنکه طرح‌وارهٔ حرکتی عشق را نشان دهد، ویژگی انسانی به آن بخشیده و عشق را مانند کسی تصور می‌کند که نفس می‌کشد؛ اما این نفس او، با سایر موجودات متفاوت است؛ زیرا عشق از نظر سهراب، نفسی زبر و خشن دارد.

اما طرح‌وارهٔ انسان‌مدارانه از نظر لورکا، به شکلی دیگر نشان داده می‌شود.

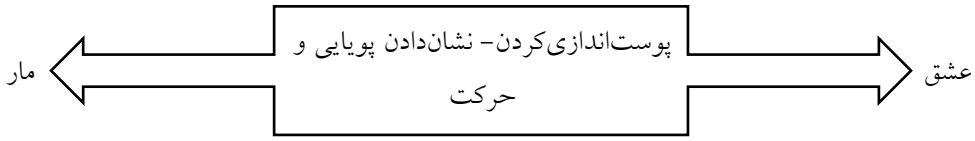
«آینه من تو چون قلب منی
باغی که در آن عشق به انتظارم نشسته است.
آسوده بخسب، اما آن دم که آخرین بوسه از لبانم پر کشید بیدار شو» (لورکا، ۱٤۰۱: ۱۹٦)

لورکا، عشق را یک انسانی می‌بیند که در باغ دل به انتظار دیدن معشوق نشسته است. مخاطب با ترسیم این تصویر عینی، مفهوم ذهنی عشق را در برابر چشمان خود متصور می‌شود.

در نمونه‌ای دیگر، سهراب برای آنکه مفهوم ذهنی عشق را بهتر بیان کند، از طرحواره‌ای ناب بهره می‌برد تا ذهن انسان را به طرف موجوداتی بکشاند که پوست‌اندازی، خصیصهٔ اصلی آنان است.

«من صدای نفس باغچه را می‌شنوم
و صدای ظلمت را وقتی از برگی می‌ریزد
و صدای سرفه روشنی از پشت درخت،
و صدای صاف باز و بسته شدن پنجرهٔ تنهایی
و صدای پاک پوست انداختن مبهم عشق» (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۸۰)

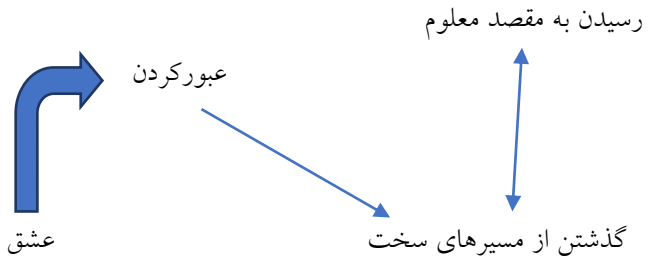
همان گونه که از آخرین سطر شعر بالا پیداست، شاعر، عشق را به موجودی (مار) مانند کرده که در حال پوستاندازی است و این ویژگی را با صفت «پاک»، برای صدای پوستاندازی بیان می‌کند تا مخاطب به درک درستی از طرحوارهٔ حرکتی عشق و پویایی آن دست یابد.

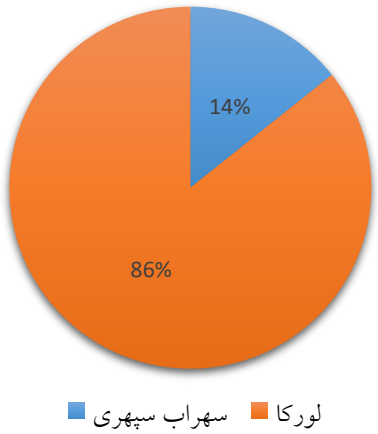


لورکا در شعری زیبا، از طرحوارهٔ حرکتی برای عشق استفاده می‌کند و با بهره‌گیری از فعل «عبورکردن»، حرکت و به فعل رسانیدن مفهوم ذهنی پویایی را عینی می‌سازد.

«عشق من عبور را تجربه کرد
فرا رفتن و مرگ طولانی‌اش را چشید
اما نه هرگز پوست بی‌خش عریانی گذرای تو را» (لورکا، ۱٤۰۱: ۳۹۷)

در سرودهٔ بالا، حرکت از مبدأ به سوی مقصدی نشان داده می‌شود که صرفاً مخصوص جانداران است؛ اما شاعر برای اینکه مخاطب را از مفهوم ذهنی دور کند و به دنیای عینی، رهنمون شود، از این تصویر بهره می‌گیرد. درواقع مخاطب می‌خواهد جریان سیال عشق را به‌گونه‌ای تصویر کند که آن را از ایستایی باز دارد و به سوی پویایی هدایت کند.





نمودار ۱- میزان بهره‌گیری از طرحواره‌های حرکتی توسط دو شاعر

۲-۲- طرحواره‌های ایستا (ساکن)

طرحواره‌های ایستا، نقطهٔ مقابل طرحواره‌های پویا هستند و تصاویری را عینی‌سازی می‌کنند که بیشتر، ثابت و ساکن هستند. در توضیح آن باید گفت که طرحواره‌های ایستا، بیشتر به‌صورت شیءمدارانه خود را نشان می‌دهند؛ بنابراین می‌توان اذعان کرد

«تجربهٔ جسمی ما، اساس تجربی شناخت ما را فراهم می‌کند. این اساس جسمی، در زبان ما منعکس می‌شود که این امر، حاکی از تظاهرِ زبانیِ شناختِ مجسّم است» (Yu, 2008: 337). یکی از زبان‌شناسان شناختی که در این باره اظهارنظر کرده است، «کوچش» است. وی معتقد است که «جسم‌مداریِ مفهومی، مؤلفه‌های زبانی‌ای هستند که از ظرفیت‌های زیستی بدن انسان، تجربه‌های جسمانی و محیط اجتماعی، نشئت گرفته و در زبان، بازتاب دارند» (Kövecses, 1995: 192). با توجه به توضیحات بیان‌شده، به بررسی طرح‌واره‌های ایستا در اشعار سپهری و لورکا می‌پردازیم.

سهراب سپهری در نمونهٔ زیر، عشق را یک مفهوم ایستا و ساکن می‌داند که می‌توان آن را در زیر باران جست‌وجو کرد. نگرش وی در این شاهد مثال، به این صورت نمود پیدا کرده که عشق، ساکن است و نمی‌تواند حرکت کند؛ به همین دلیل است که می‌توان آن را مورد جست‌وجو قرار داد:

«عشق را زیر باران باید جست» (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۸٤)

سپهری در نمونه‌ای دیگر، عشق را به یک جسم ثابت نورانی مانند می‌کند که در کف دست او قرار گرفته و او از معشوق می‌خواهد تا آن را ذوب کند:

«بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام
بیا ذوب کن در کف دست من جرم نورانی عشق را» (همان: ۲٤۳)

لورکا نیز همچو سهراب، مفهوم ذهنی عشق را به‌صورت ایستا توصیف می‌کند:

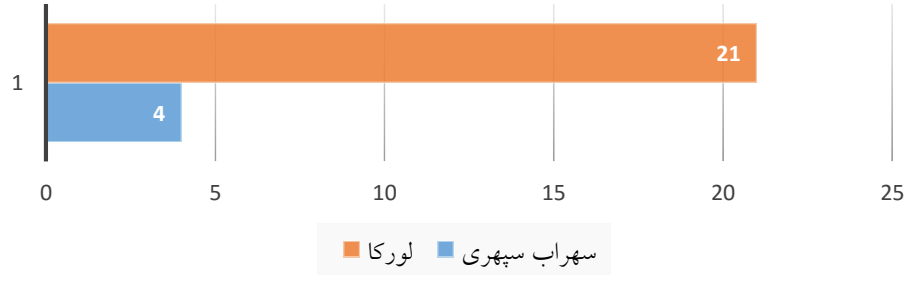
«امواج و ماهیان خفته از چشمان سپید تو می‌گذرند
پرندگان و پروانگان در چشمان من رنگ می‌گیرند
تو کوچک و من بزرگ ای گل عشق» (لورکا، ۱٤۰۱: ۲۱۸)

عشق را به‌صورت «گل» به تصویر می‌کشد که در حالت ایستایی و ساکن قرار گرفته است.

لورکا در جایی دیگر، عشق را به‌صورت «درخت» عینی‌سازی می‌کند:

«می‌روم به تماشای گل‌های مارگاریتای دشت سبز
دشت بس دور است و هراس‌انگیز
از حواصیل و از سایه عشق من نترسد» (همان، ۱۳۹۲: ۸۱)

در تصویرپردازی فوق، شاعر از مفهومی ایستا و ساکن به‌صورت مضمر بهره می‌برد تا مخاطب به این نکته پی ببرد که مفهوم ذهنی عشق، بدون حرکت قرار گرفته که بیان‌کردن ویژگی سایه، بعد از آوردن امور طبیعی نظیر «گل، دشت و...» است.



نمودار ۲- میزان بهره‌گیری از طرح‌واره‌های ایستا توسط دو شاعر

۲-۳- طرحواره‌های حجمی

یکی دیگر از طرحواره‌هایی که در استعارهٔ مفهومی به چشم می‌خورد، طرح‌وارهٔ حجمی (Container Schema) است. این طرحواره، از تجربهٔ انسان در موقعیت‌های گوناگون به وجود می‌آید. به اعتقاد لیکاف و جانسون، «تجربه‌ای که انسان از وجود فیزیکی خود مبنی بر اشغال بخشی از فضا دارد، درک مفهوم انتزاعی حجم را برای او امکان‌پذیر می‌سازد» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۲۷۲)؛ بنابراین می‌توان گفت «به کمک تجربه، بدن ما در ارتباط و در ردیف مفاهیم انتزاعی قرار گرفته تا در جنبهٔ وجودشناختی این شباهت، بدن انسان چیزی را بر حسب چیزی دیگر در جهان قرار دهد و ضمن شناسایی آن، تصوری دقیق‌تر را ارائه دهد» (Cazeaux, 2007: 73). سهراب سپهری در سرودهٔ زیر، عشق را به‌صورت طرح‌وارهٔ حجمی به تصویر می‌کشد:

«زندگی رسم خوشایندی است
زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ
پرشی دارد به اندازهٔ عشق» (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

در نمونهٔ بیان‌شده، شاعر برای عشق، از واژهٔ «اندازه» استفاده می‌کند. کاربرد این اصطلاح برای پدیده‌هایی مشاهده می‌شود که قابل اندازه‌گرفتن باشند و به همین دلیل، شاعر برای عینی‌سازی مفهوم بیان‌شده، از واژهٔ «اندازه» استفاده می‌کند تا مخاطب بتواند آن را از حالت ذهنی خارج سازد. سپس با تصوری که از آن با ویژگی «اندازه‌گیری» در ذهن ایجاد کرده، برای مفهوم عشق، حجم و اندازه قائل می‌شود. در نمونه‌ای دیگر، شاعر این‌گونه از طرح‌وارهٔ مذکور استفاده می‌کند:

«من گره خواهم زد، چشمان را با خورشید
دل‌ها را با عشق، سایه‌ها را با آب، شاخه‌ها را با باد» (همان: ٢١٦)

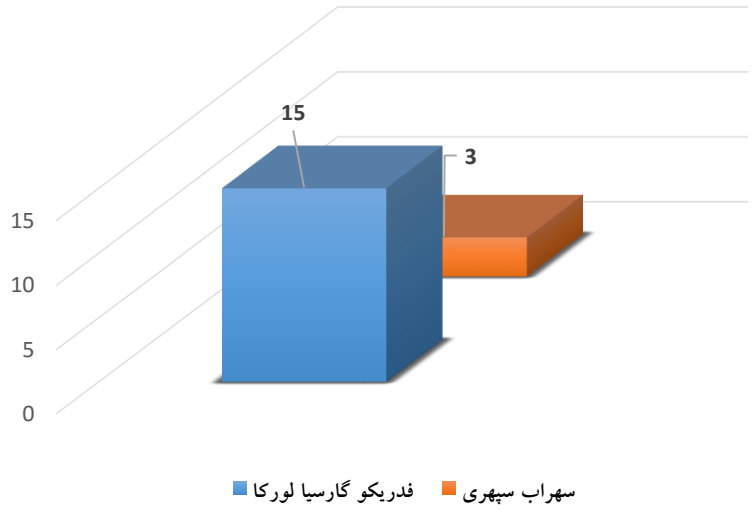
در سرودهٔ بالا، شاعر ابتدا با مقدمه‌هایی از «گره‌زدن» سخن می‌گوید. واضح است که گره‌زدن، تنها با کمک عناصر عینی انجام می‌گیرد و هنگامی که تک‌تک موراد را بیان می‌کند، مخاطب با دو تصویر ذهنی مواجه می‌شود؛ یکی، «دل» و دیگری، «عشق»؛ از این رو به‌صورت غیرمستقیم، «دل» را پدیده‌ای عینی می‌بیند که با «عشق»، آن را گره می‌زند و مخاطب با خوانش این شعر و تصویرسازی آن، درک می‌کند که با امری عینی روبه‌روست و شاعر برای آن، موجودیتی حجمی قائل شده است.

در اشعار لورکا، تصویرسازی به کمک طرحواره‌های حجمی، نمود بیشتری دارد؛ برای نمونه می‌توان سرودهٔ زیر را بیان کرد:

«استادان، با خلوص به تندیس‌های بزرگ عشق اشاره می‌کنند
پس پشت این مجسمه‌ها، اما هیچ عشقی نیست
و نه هیچ عشقی در چشمان بلور ناب‌شان» (لورکا، ١٤٠١: ۳۸۳)

در سروده‌ای که بیان شد، شاعر ابتدا مفهوم ذهنی عشق را با صفت «بزرگ» توصیف می‌کند. این صفت برای پدیده‌هایی به کار برده می‌شود که دارای حجم باشند؛ از این رو می‌توان اظهار داشت که بهره‌گیری از صفت «بزرگ» برای «عشق»، نشان‌دهندهٔ حجم بسیار وسیعی از آن است که در ذهن شاعر، نقش بسته است. نکتهٔ قابل‌توجه، آنکه حجم مورد نظر برای عشق به قدری بزرگ توصیف شده که دیگران را به سوی خود جذب می‌کند. در نمونه‌ای دیگر، باز هم چنین طرحواره‌ای از مفهوم ذهنی عشق به چشم می‌خورد:

«بگرد عزیز، دو رگه عزیزم بگرد گرداگرد من
اما شاخه‌هایم را دریاب، بچرخ، بچرخ گرد من بازی کن با چرخ بزرگ عشق
آی که من اما راز بهار را نتوانمت گشود، حتی اگر که تو چنین بخواهی» (لورکا، ۱۳۹۸: ۲۰۳)



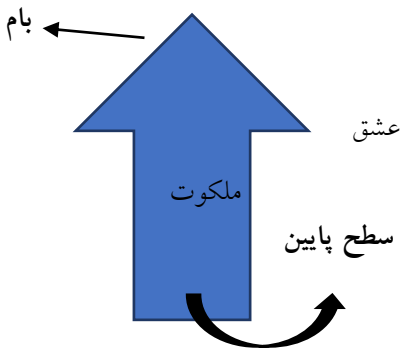
نمودار ۳- بسامد کاربرد طرحواره‌های حجمی در سروده‌های سهراب و لورکا

۲-٤- طرحواره‌های جهت‌مند

نوع دیگری از مفاهم استعاری، طرحواره‌هایی هستند که به یک مفهوم در چارچوب مفهوم دیگری، ساختار نمی‌بخشد، بلکه نظام کاملی از مفاهیم را با توجه به یک نظام کامل دیگر سازمان‌دهی می‌کنند. این استعاره‌ها را استعاره‌های جهت‌مند (orientational metaphors) می‌نامند. در توضیح آن باید گفت که بسیاری از استعاره‌ها با جهت‌های مکانی (spatial orientation) پیوند نزدیکی دارند: بالا/پایین، درون/بیرون، جلو/عقب، دور/نزدیک، عمیق/کم‌عمق، مرکز/حاشیه. این جهت‌های مکانی، نتیجهٔ ویژگی‌های جسمانی و نوع عملکرد جسم ما در محیط فیزیکی است. البته باید گفت که «این جهت‌های استعاری، دل‌بخواهی نیستند و براساس تجربهٔ جسمانی و فرهنگی ما شکل می‌گیرند. اگرچه تقابل‌های قطبی بالا/پایین، درون/بیرون و...، ماهیتی فیزیکی دارند، اما استعاره‌های جهت‌مندی که براساس این تقابل‌ها شکل گرفته‌اند، ممکن است در فرهنگ‌های گوناگون، متفاوت باشند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۳۰-۲۹). درواقع «استعاره‌های جهتی به یک مفهوم، جهت مکانی می‌بخشند یا بهتر بگوییم، مفاهیم انتزاعی را برمبنای درک ما از جهان، درک‌پذیرتر می‌کنند» (Lakoff & Johnson, 1980: 114). پس می‌توان اذعان داشت که این‌گونه استعاره‌ها، مبنایی تجربی دارند. صفوی نیز در این باره معتقد است «استعاره‌های جهت‌مند، مبتنی بر تجربیات جسمانی ما هستند. یعنی آنچه قرار است به‌نوعی «خوب» باشد، بالاست و آنچه «بد» است، در پایین قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۹۲: ۳٦۹). سهراب سپهری در اشعار خود، از طرحواره‌های جهت‌مند استفاده می‌کند و مفهوم ذهنی عشق را با کمک آن به تصویر می‌کشد:

«نردبانی که از آن عشق می‌رفت به بام ملکوت
من زنی را دیدم که نور در هاون می‌کوبید» (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۷٤)

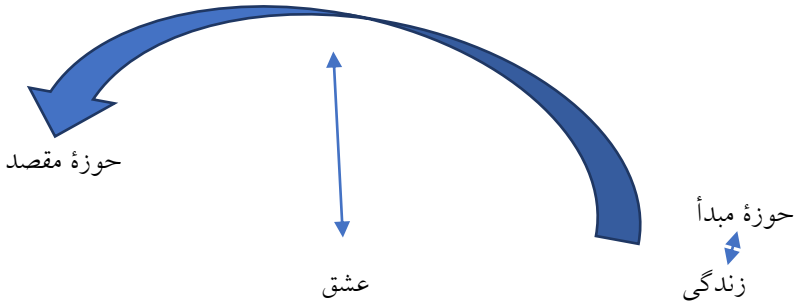
سپهری در سرودهٔ بالا، عشق را در بالاترین نقطهٔ ممکن قرار می‌دهد و با استفاده از واژهٔ «بام»، برای آن، جهت بالا را مد نظر دارد که با واژهٔ «ملکوت»، ارزشمند نشان داده می‌شود.



گاهی اوقات، شاعر به کمک استعاره‌های جهتی، مفاهیم ذهنی را در طول یا عرض نشان می‌دهد؛ یعنی او جهت‌های بـالا و پایین را در نظر نمی‌گیرد؛ برای نمونه می‌توان به سرودهٔ زیر اشاره کرد:

«زندگی رسم خوشایندی است
زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ
پرشی دارد اندازهٔ عشق» (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۸۲)

سپهری در این شعر، از جهتی صحبت می‌کند که حد و حدوی ندارد و از مفهوم آن، می‌توان چنین برداشت کرد که شـاعر برای بی‌نهایت نشان‌دادن عشق، نقطهٔ آغاز و پایانی را برای آن تصور نمی‌کند؛ بلکه تنها، جهت بالا را مد نظر دارد، امـا شـدت ارتفاع آن نامشخص است. شکل زیر می‌تواند تصویر بالا را بهتر به نمایش بگذارد.



لورکا نیز همچون سهراب، عشق را در بالاترین نقطه می‌بیند؛ با این تفاوت که نگرش سهراب نسبت بـه لورکـا، دیگرگونـه است؛ چنانکه سهراب از «ملکوت» سخن می‌گوید که به‌نوعی انتهای آن مشـخص نیسـت، امـا لورکـا از واژهٔ «سـتیغ» اسـتفاده می‌کند که برای مخاطبان، در دسترس‌تر است و خوانندگان می‌دانند که این واژه بیشتر برای «کوه» کاربرد دارد. با ایـن تفاسـیر، باز هم جهت‌مندبودن عشق در بالاترین حد ممکن برای لورکا مشهود است:

«این ستیغ، این عشق، این ستیغ
آه ستیغ عشق من، آه ستیغ زخم‌خورده!» (لورکا، ١٤٠١: ٣٢٦)

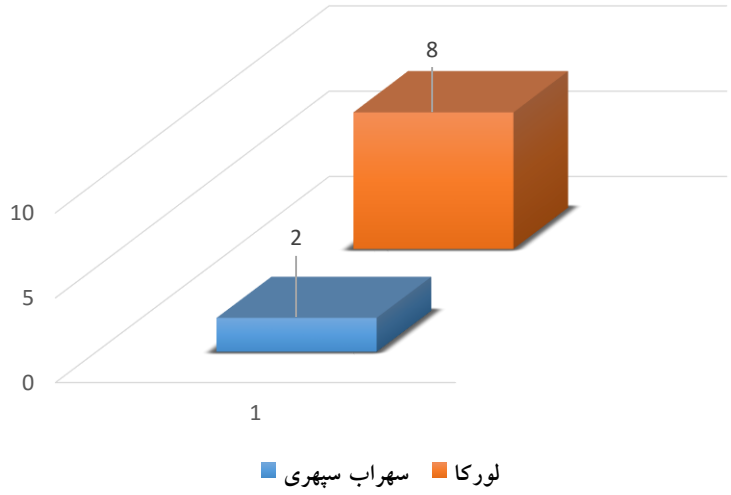
لورکا در جایی دیگر، این مرتبهٔ «عشق» را بالاتر قرار می‌دهد و نقطهٔ بی‌نهایت عشق را ستارگان می‌داند:

«ستارگان آسمان، عشق‌های من هستند
کجا خواهم یافت عشق را که زنده است» (همان، ۱۳۹۲: ٨٤)

همان گونه که بیان شد، طرحواره‌های جهتی، نشان می‌دهد یک مقولهٔ ذهنی در چه جایگاهی قرار می‌گیـرد و ارزش والای «عشق»، چگونه تصویرسازی می‌شود؛ اما گاهی اوقات، این مقوله در جایگاه و ارزش واقعی خـود نشـان داده نمی‌شـود؛ بلکـه

جایی که شاعر حس کند ارزش و اهمیت آن کم شده، از طرح‌وارهٔ جهت‌مند سطح پایین استفاده می‌کند. باید خاطرنشان کرد در اغلب فرهنگ‌ها، جهت بالا، نشان‌دهندهٔ ارزش بسیار زیاد یک مفهوم است و جهت‌های پایین‌تر، ارزش کمتر را نشان می‌دهند. در نمونه‌های یادشده، لورکا ارزش و اهمیت «عشق» را در «ستیغ» یا در «آسمان‌ها»، هم‌ردیف ستارگان می‌بیند؛ اما گاهی برای بی‌اهمیت نشان‌دادن آن، از «گودال» سخن می‌گوید که پایین‌ترین سطح را نشان می‌دهد:

«عشق در گودال هایی است که
در آن مارهای گرسنه‌ای در جدال‌اند» (لورکا، ۱٤۰۱: ۳۸۳)



نمودار ٤- به‌کارگیری طرح‌واره‌های جهتی توسط دو شاعر

۲-۵- طرح‌وارهٔ مکان

استفاده از طرح‌واره‌های مکان، از دیگر مواردی است که در استعارهٔ مفهومی کاربرد دارد. این طرح‌واره‌ها، «استعاره‌هایی مبتنی بر مفاهیم فیزیکی ساده هستند که به اندازهٔ هر چیز دیگری در نظام مفهومی ما، بنیادی‌اند که بدون آن‌ها نمی‌توانیم هیچ عملکردی را در جهان هستی داشته باشیم، استدلال کنیم یا ارتباط برقرار نماییم؛ از این رو و به خودی خود، غنی نیستند؛ زیرا در حوزهٔ مکانی قرار می‌گیرند. پس ما می‌توانیم استعاره‌های مذکور را به‌واسطهٔ اصطلاحات بسیار دقیق‌تر، بسط و گسترش دهیم؛ بنابراین آن‌ها به ما اجازه می‌دهند از یک مفهوم به‌شدت ساخت‌مند و به‌وضوح تعریف‌شده، برای ساختاربخشیدن به یک مفهوم دیگر استفاده کنیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۱۱۰). دربارهٔ ساختار شناختی این نوع استعاره‌ها باید گفت که «این استعاره‌ها به سخنگو، امکان فهم قلمرو مقصد را بر حسب قلمرو مبدأ می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که این فهم به‌واسطهٔ نگاشت‌های مفهومی بین عنصرهای قلمروهای مقصد و مبدأ تحقق می‌یابد» (Kövecses, 2000: 33). نمونه‌های این‌گونه استعارهٔ مفهومی، در سروده‌های سپهری بارز است. وی «عشق» را به‌صورت یک مکان غیرمحصور، تصویرسازی می‌کند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب می‌تواند مفهوم بیان‌شده را بهتر تجسم کند:

«دور خواهم شد از این خاک غریب
که در آن هیچ کسی نیست
که در بیشه عشق قهرمانان را بیدار کند» (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۲۷)

در سرودهٔ بالا، شاعر، مکان‌مندبودن عشق را با استفاده از «بیشه» به تصویر می‌کشد. درواقع سهراب سپهری برای آنکه جمیع «عشق» را به‌صورت واحد نشان دهد، از «مکان» مدد می‌گیرد و قهرمانانی را به تصویر می‌کشد که در بیشه‌ای به نام «عشق» خوابیده‌اند. در نمونه‌ای دیگر، باز هم چنین طرحواره‌ای به چشم می‌خورد:

«من به دیدار کسی رفتم در آن سر عشق
رفتم، رفتم، تا زن، تا چراغ لذت
تا سکوت خواهش، تا صدای پر تنهایی» (همان: ١٧٤)

در این شعر، سهراب برای «عشق»، حد و مرزی قائل شده که مختص مکان است. او «عشق» را مکانی می‌داند که بسیار دور و پهناور است؛ به همین دلیل برای نشان‌دادن بُعد مسافت، از سرزمینی به نام «عشق» سخن می‌گوید که به آن سوی دیگرش سفر کرده است. لورکا نیز همانند سهراب، با کمک طرحواره‌های مکان، مفهوم ذهنی عشق را عینی‌سازی می‌کند که سرودهٔ زیر، گویای آن است:

«که هستی تو، تو دخترک سفیدپوش؟
و از کجا می‌آیی؟
من از عشق‌ها می‌آیم
ازچشمه‌ساران، گاوها با زنگوله‌های بزرگ نقره‌ای‌شان» (لورکا، ١٤٠١: ٤١)

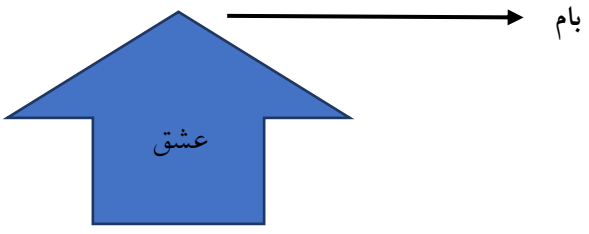
در این سروده، لورکا، «عشق» را مکانی تصور می‌کند که از آنجا آمده است. درواقع این مکان‌مندبودن عشق، نشان می‌دهد که مفهوم انتزاعی بیان‌شده، از نظر شاعر می‌تواند سرزمین یا شهری باشد که قابل ترک‌کردن است. نمونهٔ دیگر:

«بدرود دخترکم، ای گل خفته‌ام
تو به سوی عشق می‌روی و من به سوی مرگ» (همان: ٤٤)

گاهی اوقات، شاعر، مکان‌مندبودن عشق را به‌صورت مکانی محصور به تصویر می‌کشد و برای آن، حد و حدودی قائل می‌شود. لورکا در شاهد مثال پیش‌رو، مفهوم ذهنی «عشق» را به خانه‌ای مانند می‌کند و با استفاده از لوازم آن (بام)، ذهن مخاطب را به سوی عینی‌سازی آن رهنمون می‌شود:

«آن چشمان برآمده از گردن اسب
از سینه‌های سوراخ‌شده رُزای مقدس خفته
از بام‌های عشق با آه‌ها و دست‌هایی نیرومند
از باغی که گربه‌هایش قورباغه‌ها را می‌بلعیدند» (همان، ٣٠٤)

در شاهد مثال بالا، شاعر، «عشق» را به‌صورت مکانی محصور به تصویر می‌کشد که برای آن، «بام» تصور کرده است تا به این صورت بتواند ذهن مخاطب را به سوی امور فیزیکی و قابل‌تجربه‌ای که دارد، هدایت کند.

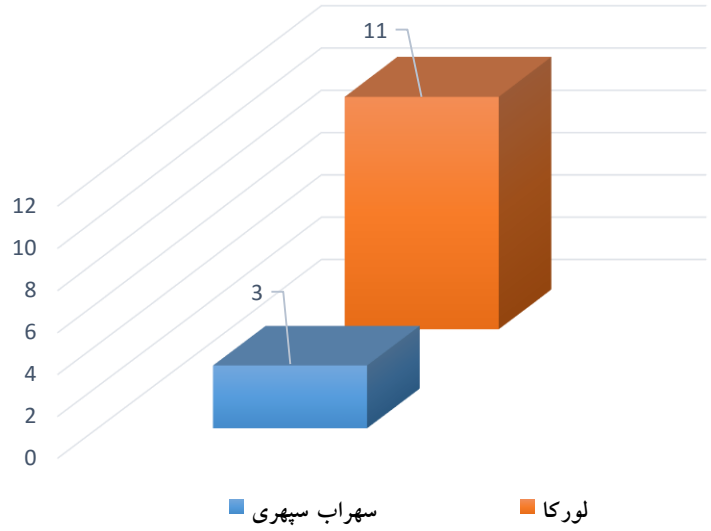


در نمونه‌ای دیگر، لورکا یک مکان باز و پُر از درخت را برای عشق ترسیم می‌کند. وی عشق را به‌صورت «جنگل» به تصویر می‌کشد که این مکان‌مندبودن با خصوصیاتی نظیر پهناوربودن، نامشخص‌بودن راه خروج، تاریکی و... مشهود است. درواقع شاعر با یکسان‌دانستن نگاشت‌هایی که میان مفهوم ذهنی «عشق» و مفهوم عینی «جنگل» وجود دارد، ذهن مخاطب را به تکاپو وا می‌دارد تا بتواند درک بهتری از عشق را به مخاطب نشان دهد:

«باز آ ای دل باز آ
در جنگل عشق مردمی، چشمه‌هایی روشن خواهی یافت
در تیره سبز گل سرخ بزرگ جاودان خواهی یافت» (لورکا، ۱٤۰۱: ۱۳۵)

لورکا در سروده‌ای دیگر، برای آنکه به مخاطب بگوید «عشق»، مکان است، از پسوند «گاه» کمک می‌گیرد و در ادامه نیز با بهره‌گیری از فعل «آمدن»، عشق را به سرزمینی مانند کرده که از آن ناحیه، نقل مکان کرده است تا این‌گونه بتواند عینی‌سازی عشق را با طرحواره‌های مکانی نشان دهد:

«از وعده‌گاه‌های عشق
و چشمه‌ساران می‌آیم» (همان، ۱۳۵۳: ۲۷)



نمودار ۵- به‌کارگیری طرح‌وارهٔ مکانی توسط دو شاعر

۲-٦- طرح‌وارهٔ عاملیت

استفاده ازطرحواره‌های عاملیت، از دیگر مواردی است که زبان‌شناسان شناختی در بررسی استعاره‌های مفهومی، به آن پرداخته‌اند. این‌گونه طرحواره‌ها با معنی‌شناسی شناختی ارتباط نزدیکی دارند. «در معنی‌شناسی شناختی، به نظام شناختی انسان و چگونگی شکل‌گیری معنا در تعامل با دنیای خارج توجه می‌شود؛ از این رو معناشناسان شناختی، معنا را بازنمود ساخت‌های مفهومی می‌دانند؛ یعنی بازنمود ماهیت و سازماندهی فرایندهای ذهنی. در این دیدگاه، تمایز میان معنی‌شناسی درزمانی و هم‌زمانی، همچنین تمایز معنی‌شناسی و کاربردشناسی، محلی از اعراب ندارد» (Evans & Green, 2006: 157)؛ بنابراین، معنی‌شناسی شناختی، به دنبال کشف ارتباط میان تجربه، نظام مفهومی ذهن و ساختار معنایی است که در زبان نمود می‌یابد. به عبارت دیگر، محققان حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی، در جست‌وجوی آن هستند که معانی، چگونه در ذهن شکل می‌گیرند و در

قالب چه ساختارهای مفهومی‌ای در زبان نشان داده می‌شوند. در این حوزه، «تجربیات جسمانی به‌عنوان عاملی مهم برای شکل‌گیری مفاهیم در ذهن مطرح می‌شوند» (Evan, 2007: 26). استفاده از این‌گونه طرحواره‌ها در سروده‌های سپهری و لورکا، تصاویر زیبایی را خلق کرده است که به شرح آن‌ها خواهیم پرداخت.

سپهری، «عشق» را عاملی برای مأنوس‌شدن با امور دیگر می‌داند. او معتقد است که «عشق»، سبب می‌شود تا شاعر به سوی سرزمین اندوه و ناراحتی رهسپار شود. سهراب همچنین برای عشق، عاملیتی دوگانه قائل شده است؛ زیرا از یک سو، سبب اندوه و ناراحتی است و از طرف دیگر، عاملی برای معنادادن به زندگی خود و امکان «پرنده‌شدن»:

«تنها عشق ترا به گرمی یک سیب می‌کند مأنوس
تنها عشق مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها می‌برد
مرا می‌رساند به امکان یک پرنده شدن» (سپهری، ۱۳۹۰: ١٩٤)

از نگاه سهراب، طرح‌وارهٔ عاملیت «عشق»، ممکن است همیشه خوب به نظر نرسد؛ زیرا ممکن است خود مسبب حادثه‌ای شود:

«بهترین چیز رسیدن به نگاهی است
که از حادثهٔ عشق تَر است» (همان: ۲۳۱)

اما اوج زیبایی طرح‌وارهٔ عاملیت را می‌توان در شاهد مثال پیش‌رو مشاهده کرد:

«و تنهایی من شبیخون حجم تو را پیش‌بینی نمی‌کرد
و خاصیت عشق این است» (همان: ٢٤٣)

سپهری در سرودهٔ بیان‌شده، عشق را عاملی برای تسکین دردها می‌داند. او با تصویرسازی عینی، به توصیف «تنهایی» می‌پردازد و آن را به شکل یک انسانی می‌بیند که از جانب معشوق، انتظار شبیخون‌زدن را نداشته است، اما درنهایت به‌واسطهٔ وجود عشق، این امر، قابل‌پیش‌بینی می‌شود.

لورکا نیز همچو سهراب سپهری، عشق را عاملی برای رویدادهای متعدد روزانه می‌بیند؛ با این تفاوت که نگرش لورکا نسبت به سهراب، تا حدودی منفی است:

«آه دوست داشتنت، آن اندازه که دوستت دارم برایم به چه قیمتی تمام خواهد شد؟
از عشق توست که از این هوا و قلب و کلاه رنج می‌کشم» (لورکا، ١٤٠١: ١٩٤)

در این سروده که بیان شد، لورکا، عشق را عاملی برای رنج و عذاب خود می‌بیند و نگاهی مثبت‌اندیش به این مقوله ندارد. او در سروده‌ای دیگر، باز هم عشق را عاملی برای درد و رنج معرفی می‌کند که قلب شاعر را مورد اذیت و آزار قرار می‌دهد:

«قلب فشرده‌ام با طلوع آفتاب
درد عشقش را و کابوس فاصله‌ها را حس می‌کند» (همان: ۵۳)

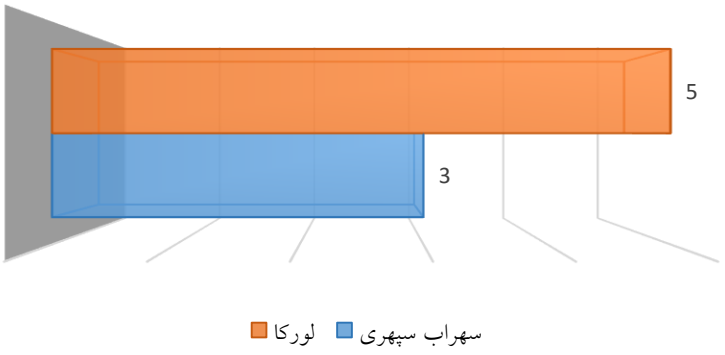
لورکا، در سروده‌ای دیگر، به‌صورت غیرمستقیم، نه‌تنها عشق را به‌عنوان طرح‌وارهٔ عاملیت مثبت به کار نمی‌برد، بلکه به‌صورت پنهان، آن را مسببی برای ایجاد زخم‌های خود می‌داند که انتظار مرهمی از جانب آن‌ها نخواهد داشت:

«و خواهی گفت عشق، عشق!
بی‌آنکه زخم‌هایت مرهمی یابند» (همان: ۱۳۷)

البته این نکته را نباید فراموش کرد که گاه مشاهده می‌شود نگاه لورکا به مفهوم عشق، نگرشی متناقض‌نماست:

«زخم عشقی که زندگی‌بخش است
خونی جاوید و نوری ناب منتشر» (همان: ۲۲۵)

در شاهد مثالی که بیان شد، لورکا ابتدا عشق را عاملی برای زخمی‌شدن معرفی می‌کند، سپس زخمی که از طرف عشق به دست آمده را نه‌تنها عاملی برای نابودی نمی‌داند، بلکه آن را مسببی برای ادامهٔ حیات معرفی می‌کند تا نگاه شاعر به عشق، تغییر یابد.



نمودار ٦- به‌کارگیری طرح‌وارهٔ عاملیت توسط دو شاعر

۲-۷- طرح‌وارهٔ راه و مسیر

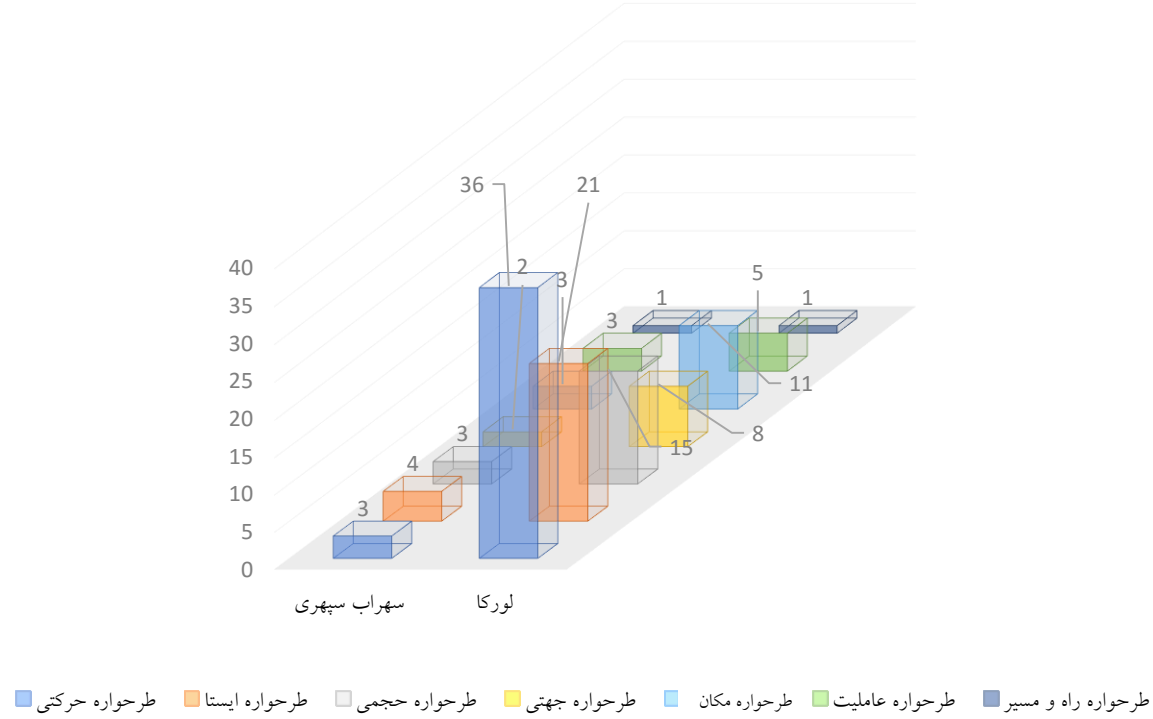
آخرین موردی که در استعاره‌های مفهومی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی، قابل بحث و بررسی است، استفاده از طرحواره‌هایی است که توسط «راه و مسیر» عینی‌سازی می‌شوند. در توضیح آن، آمده است که «طرح‌وارهٔ حرکت، نقطهٔ شروع، حرکت و نقطهٔ پایان دارد که در مفهوم سفر، متناظر با آن‌ها، به‌ترتیب نقطهٔ عزیمت، مسافرت و مقصد وجود دارد» (کوچش، ۱۳۹۸: ۷۱). نمونه‌های این‌گونه طرح‌وارهٔ مفهومی، در اشعار سهراب سپهری و لورکا بسیار ناچیز است؛ برای نمونه می‌توان به سرودهٔ زیر اشاره کرد که سپهری در آن از مفهوم عشق، به‌عنوان سفر یاد می‌کند و این عینی‌سازی و بهره‌گیری از طرح‌وارهٔ راه و مسیر را این‌گونه نشان می‌دهد:

«و عشق سفر به روشنی اهتزاز خلوت اشیاست
و عشق صدای فاصله‌هاست» (سپهری، ۱۳۹۰: ۱۹٦)

در سروده‌ای که بیان شد، شاعر، مقصدی روشن برای عشق در نظر دارد؛ تا جایی که در بیت دوم، صدای فاصله‌ها را نتیجهٔ آن می‌داند و به همین دلیل می‌خواهد به سوی مقصدی روشن حرکت کند تا بتواند فاصله‌های ایجادشده را از بین ببرد. در مقابل، لورکا نیز با همین نگرش از «عشق» سخن می‌گوید، اما تفاوتی فاحش در این میان دیده می‌شود:

«عشق من عبور را تجربه کرد
فرا رفتن و مرگ طولانی‌اش را چشید» (لورکا، ۱٤۰۱: ۳۹۷)

در سرودهٔ بالا، لورکا عبور یک «عشقی» را به تصویر می‌کشد که باید مقصدی طولانی را سپری کند و در این راه، چه‌بسا گرفتاری‌هایی نظیر مرگ را در پی خواهد داشت.



نمودار ۷- بسامد کلی طرحواره‌های مختلف «عشق» در اشعار سهراب سپهری و گارسیا لورکا

۳- نتیجه‌گیری

سهراب سپهری و فدریکو گارسیا لورکا، ازجمله شاعرانی هستند که مفاهیم ذهنی مختلفی را در قالب طرحواره‌های گوناگون، مورد استفاده قرار داده‌اند. یکی از این مفاهیم، عشق است. آنان گاهی از عشق به‌صورت طرحواره‌های حرکتی و پویا بهره می‌گیرند؛ بدین صورت که مفهوم بیان‌شده را بیشتر به‌صورت انسان یا جانداری دیگر به تصویر می‌کشند. بسامد عشق به‌صورت طرحواره‌های پویا، در اشعاری سپهری، ۲ است و در سروده‌های لورکا، ۳٦. همچنین سپهری و لورکا، عشق را به‌صورت طرحوارهٔ ایستا و ساکن نیز به کار برده‌اند؛ بدین گونه که از نظر آنان عشق، از خود حرکتی ندارد و همواره ایستا و ساکن است که در این بخش، تصویرسازی عشق به‌صورت اشیا کاربرد داشته است. بسامد کاربرد طرحواره‌های ایستا و ساکن در اشعار سپهری، ٤ و در اشعار لورکا، ۲۱ است. همچنین این دو شاعر، عشق را در محدوده و قلمرو مکانی خاصی توصیف می‌کنند که این امر، سبب ایجاد طرحوارهٔ جهتی می‌شود. بسامد استعاره‌های جهتی در اشعار سهراب سپهری، ۳ و در اشعار لورکا، ۱۵ است. گاهی نیز تصویرپردازی سپهری و لورکا از عشق، به‌صورت یک طرحوارهٔ حجمی مشاهده می‌شود که فضا را اشغال کرده و قابل‌اندازه‌گیری است. سپهری از این طرحواره در ۲ مورد و لورکا در ۸ مورد استفاده کرده‌اند. شاعران مورد مطالعه، در نگرشی دیگر، عشق را عاملی برای بسیاری از امور می‌بینند که همواره تأثیرات مثبت و منفی در زندگی آنان داشته است. عامل‌قراردادن عشق برای امور مختلف، در نگرش سپهری، در ۳ مورد و در سروده‌های لورکا، در ۵ مورد یافت می‌شود. مکان‌مندبودن عشق به‌صورت محصور و غیرمحصور، از دیگر طرحواره‌هایی است که لورکا در ۱۱ مورد و سپهری در ۳ مورد در اشعار خود به کار برده‌اند. از طرفی، بهره‌گیری از طرحواره‌های راه و مسیر، از دیگر مواردی است که شاعران مورد مطالعه، از آن کمترین استفاده را داشته‌اند؛ چنانکه در اشعار آنان، تنها یک مورد مشاهده شد. سرانجام می‌توان اذعان کرد که سهراب

سپهری و لورکا، با ذهن خلاق خویش به‌خوبی توانسته‌اند مفهوم ذهنی «عشق» را در قالب طرحواره‌های مختلف به تصویر بکشند؛ تا جایی که مخاطب با خوانش سروده‌های آنان، تصاویری ناب از عشق را در ذهن خود مجسم می‌کند که در این میان، بسامد استعاره‌های مفهومی عشق در قالب طرحواره‌های مختلف، در شعر لورکا از بسامد بالاتری نسبت به سهراب سپهری برخوردار است؛ این امر می‌تواند بیشتر ناشی از نگرش لورکا و نگاه هنری او به مفاهیم مختلف بوده باشد که نقاش‌بودن او در این زمینه بی‌تأثیر نیست.

٤- منابع

تقدمی غفاریان، فاطمه؛ مرتضایی، سیدجواد؛ حسینی وردجانی، سیدمحسن. (١٤٠٣). بررسی استعارهٔ مفهومی دریا و متعلّقات آن در دیوان عطّار. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیست‌ودوم، شمارهٔ ٤٣، صص ٥-٢٦.

سپهری، سهراب. (١٣٩٠). *هشت کتاب*. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (١٣٨٤). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: نگاه.

صفوی، کوروش. (١٣٩٢). *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: سوره مهر.

کوچش، زولتان. (١٣٩٨). *استعاره مقدمه‌ای کاربردی*، جهانشاه میرزابیگی، چاپ سوم، تهران: انتشارات آگاه.

کوچش، زولتان. (١٣٩٣). *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، شیرین ابراهیم‌پور، تهران: سمت.

لورکا، فدریکو گارسیا. (١٣٥٣). *زندگانی و شعر لورکا*. ترجمهٔ عبدالعلی دستغیب. تهران: آفتابگردان.

لورکا، فدریکو گارسیا. (١٣٩٢). *مجموعه اشعار*. ترجمهٔ زهرا رهبانی. تهران: نگاه.

لورکا، فدریکو گارسیا. (١٣٩٨). *مجموعه اشعار فدریکو گارسیا لورکا*، ترجمهٔ ناصر فرداد. تهران: آفتابگردان.

لورکا، فدریکو گارسیا. (١٤٠١). *اشعار فدریکو گارسیا لورکا*. ترجمهٔ ناصر فرداد. تهران: آفتابگردان.

لیکاف، جرج و مارک جانسن. (١٣٩٥). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، هاجر آقاابراهیمی، چاپ دوم، تهران: نشر علم.

لیکاف، جورج. (١٣٨٣). *نظریهٔ معاصر استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی آفرینی*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: سوره مهر.

نوروزی جعفرلو، سونیا؛ نیکدار اصل، محمدحسین. (١٤٠٣). استعارهٔ مفهومی عشق در غزلیات خاقانی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دورهٔ بیست‌ودوم. شمارهٔ ٤٢. صص ٢٣٥-٢٥٤.

هاشمی، زهره. (١٣٨٩). نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، *مجلهٔ ادب‌پژوهی*، شمارهٔ ١٢، صص ١١٩-١٤٠.

هاوکس، ترنس. (١٣٧٧). *استعاره*، فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.

همایی، جلال الدین. (١٣٩٤). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: نشر سخن.

Cazeaux, C. (2007). *Metaphor and Continental Philosophy*, From Kant Routledge, First published, to Derrida; New York.

Evans, V. & Green, and M. (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*, Edinburg: Edinburg University Press.

Evans, V. (2007). *Glossary of Cognitive linguistics*, Edinburgh University Press.

Johnson, M. (1987). *the Body in the Mind*, Chicago: University of Chicago Press.

Kövecses, Z. (1995). *The Language of Love: The Semantics of Passion in Basingstoke*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, G. & M. Johnson. (1980). *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.

Yu, N. (2008). *Metaphor from body and culture*" Ed. R.W., Jr. Gibbs. In Metaphor and Thought. Cambridge University Press. pp. 247-261.